FUSZ

Kötelespé.dány

MAGYAR ZENE

1992 1

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1992. XXXIII. évfolyam

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK	Szám	Oldal
Berlász Melinda:		
Dokumentumok az 1940—44-es erdélyi gyűjtések és hanglemezfelvételezések történetéhez	2	115
„Zenei szakértő — szociográfus". A negyvenes évek zenekritikusa ..	1	8
Bieliczky Éva:		
„Alap-atmoszférája a tragikus harmónia" — Beszélgetés a 75 éves Mihály Andrással	4	430
Domokos Zsuzsa:		
Czerny hatása Lisztre: a fantáziálás művészete	1	70
Fancsali János:		
Egy erdélyi Liszt-tanítvány zenei levelei II.	1	97
Liszt Ferenc erdélyi tanítványai. I. Karl Filtsch	3	324
	4	437
Fábián László:		
Lajtha László művészete	4	335
Lajtha László	4	370
Fukász György:		
Gould és Menuhin disputája	4	376

Gombosi Ottó:
Lajtha László 2 191
Kassai István:
Adatok az Erkel-kutatáshoz. II. rész, Pañonia 3 283
Kárpáti János:
A pukcsong oroszlántánc zenei struktúrája. Jegyzetek egy koreai álarcos játékról 1 48
Kiss Gábor:
„...Sok nehézségem volt a második rondóval." (Egy Bartók tétel genezise) 2 213
Legány Dénes:
Kodály — a zeneszerző és öröksége 4 423
Olsvai Imre:
A dallamrendezés koncepciója 1 23
Pávai István:
Bözödi György emlékezik Lajtha Lászlóra 2 138
Sárosi Bálint:
A hangszeres magyar népi dallam. Példák a legújabb rétegből 1 56
A hangszeres magyar népi dallam. Utószó 3 241
Szabó Helga:
Járdányi munkásságának hatása a magyar zenei nevelésre 1 42
Szőnyi Erzsébet:
A zenetudós Borsai Ilona emlékezete 3 255
Tari Lujza:
Lajtha László hangszeres népzenegyűjtései: 1911—1963 ..... 2 141
Ujfalussy József:
„Járdányi-ügy" a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951) 1 14
Vargyas Lajos:
Emlékezés Járdányi Pálra 1 6
Vikár László:
Alsó kvartválasz a cseremisz népzenében 3 227
Járdányi Pál „Törvénykönyv"-e 1 19
Weissmann János:
Lajtha László: a szimfóniák 2 197

Wilkinson—Kertész Irén:
Egy „eredeti" és egy „átvett" dal összehasonlító vizsgálata az oláhcigány repertoárból 3 259

DISPUTA
Szeget szeggel (László Ferenc) 1 67

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIII. évf. 1. szám 1992. március

TARTALOM

VARGYAS LAJOS:
Emlékezés Járdányi Pálra 6

BERLÁSZ MELINDA:
„Zenei szakértő — szociográfus". A negyvenes évek zenekritikusa 8

UJFALUSSY JÓZSEF:
„Járdányi-ügy" a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951) 14

VIKÁR LÁSZLÓ:
Járdányi Pál „Törvénykönyv"-e 19

OLSVAI IMRE:
A dallamrendezés koncepciója 23

SZABÓ HELGA:
Járdányi munkásságának hatása a magyar zenei nevelésre 42

KÁRPÁTI JÁNOS:
A pukcsong oroszlántánc zenei struktúrája. Jegyzetek egy koreai álarcos játékról 48

SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres magyar népi dallam. Példák a legújabb rétegből 56

DISPUTA
Szeget szeggel (László Ferenc) 67

DOMOKOS ZSUZSA:
Czerny hatása Lisztre: a fantáziálás művészete 70

FANCSALI JÁNOS:
Egy erdélyi Liszt-tanítvány zenei levelei II. 97

Megjelenik a Művelődésügyi 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. 1054 Budapest, Báthori u. 10. Tel.: 111-3286
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 jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 140 forint, egész évre 280 forint
Index: 25 563

Szedte a Diamant Kft.
Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda. Táskaszám: 20 888

HU ISSN 0025-0384

MEGHÍVÓ

JÁRDÁNYI PÁL

halálának 25. évfordulója
alkalmából rendezendő

TUDOMÁNYOS KONFERENCIÁRA
ÉS EMLÉKHANGVERSENYRE

AZ MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET
RENDEZÉSÉBEN TARTANDÓ
TUDOMÁNYOS KONFERENCIA

1991. október 17-én 10 órakor kezdődik
az MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET
KODÁLY TERMÉBEN
(Budapest I., Táncsics u. 7.)

A vendégeket köszönti: **dr. Falvy Zoltán** igazgató

A konferencia elnöke: **Vargyas Lajos**

Vitányi Iván: Járdányi a kortárs szemével

Berlász Melinda: Zenei szakértő – szociográfus
A negyvenes évek zenekritikusa

Ujfalussy József: A Járdányi-„ügy" a Magyar Zeneművészek
Szövetségében (1951)

Szünet

Vikár László: Járdányi „Törvénykönyv"-e

Olsvai Imre: A dallamrendezés koncepciója

Dobszay László: Nem „gépautomata módjára..."

Szabó Helga: Járdányi munkásságának hatása
a magyar zenei nevelésre

AZ MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZETE
ÉS A MAGYAR RÁDIÓ RENDEZÉSÉBEN TARTANDÓ
EMLÉKHANGVERSENY

1991. október 17-én 20 órakor kezdődik
az MTA KONGRESSZUSI TERMÉBEN

(Budapest I., Országház u. 28. I. em.)

A hangverseny fővédnöke: **Göncz Árpád,**
a Magyar Köztársaság elnöke

MŰSOR:

Szonáta két zongorára Allegro – Lento – Allegro giocoso	LANTOS ISTVÁN – zongora SZTANKAY KLÁRA – zongora
Szonatina fuvolára és zongorára Allegro moderato – Adagio molto un poco rubato – Allegro con brio	DRAHOS BÉLA – fuvola LANTOS ISTVÁN – zongora
Szerelmi dalok Hívó (Bajza József verse) Este (Theodor Strom verse Vas István fordításában) Ha azt mondják (Pernette du Guillet verse Rónay György fordításában) Laurának (Vörösmarty Mihály verse) Szeretlek (Szabó Lőrinc verse)	CSENGERY ADRIENNE – ének KURTÁG MÁRTA – zongora
Hegedű-zongora szonáta Allegro con fuoco – Andante tranquillo – Vivace	ZSIGMONDY DÉNES – hegedű (Németország) ANNELISE NISSEN – zongora (Németország)
Fantázia és vázlatok egy magyar népdalra	A MAGYAR RÁDIÓ FÚVÓSÖTÖSE DRAHOS BÉLA – fuvola KOLLÁR BÉLA – oboa VEÉR ISTVÁN – klarinét VAJDA JÓZSEF – fagott KEVEHÁZI JENŐ – kürt

A belépés díjtalan.

VARGYAS LAJOS:

EMLÉKEZÉS JÁRDÁNYI PÁLRA

Ahogy lassan távozunk az életből, egyre többen előznek meg az úton azok közül, akikkel a közös sors és a közös gondolkodás összekapcsolt ebben a mögöttünk maradt, könnyűnek nem nevezhető életben.

De talán senki sem döbbentett meg jobban, senki sem idézte föl nagyobb erővel az „itt-maradás" fájdalmát, mint a 46 évesen eltávozó Járdányi, akiről nekem most 77 évesen kell szólanom. Sajnos, ő nem állhat itt, aki most 71 éves lenne, és ha élne, biztosan a legnagyobb öröm hangján szólana hozzánk. Nem hallhatjuk az ő örömét azon, hogy végre más világ vesz körül bennünket, hogy végre szabadon kimondhatná, amit igazságnak tart, hogy az idő elsöpörte azt, ami ellen ő is küzdött, s ami akkor őt söpörte el.

Járdányi sem érhette meg nemzete fölszabadulását, mint annyian azok közül, akik arra tették föl életüket, hogy ezt a változást segítsék megvalósulni a magyar életben. Mennyien haltak meg körülöttem reménytelenül, kétségbeesetten, még azok is, akiknek már módjuk volt az utolsó években egy nyilvánosság mögötti nyilvánossághoz szólani, és hirdetni, segíteni az átalakulást.

Ő még ezeket a bizalomra lehetőséget nyitó új mozgásokat sem érhette meg: ő még akkor távozott, amikor a nagy fellángolás, a csodálatos forradalom után levertségben éltünk, és magunkat távoli reményekkel vigasztalva ismét csak vártunk a jobb időkre. Ezért mindazok közül, akik körülöttem azóta eltávoztak, az ő távozása volt a legreménytelenebb.

Ne lepődjék meg senki, hogy egy zeneszerzőről megemlékezve ennyi szó esik a közéletről. Járdányi fiatal egyetemista kora óta — amióta ismertem —, mindig elkötelezettje volt a társadalmi változásnak mondjam egyszerűen így: a politikának. Diáktársaival, a Néprajzi Tanszék körül a legbaloldaliabbakkal — akkor ez a baloldaliság a demokratikus igényűeket jelentette —, velük tartotta a barátságot és az éjszakába nyúló politikai beszélgetéseket. És a német nácizmus fenyegetése elleni összefogást. Ahhoz a fiatalsághoz tartozott, amely a népi írók és falukutatók által feltárt magyar problémákat akarta megoldani, ezért volt ellene az akkori politikai vezetésnek, és még inkább a mindegyre elhatalmasodó diktatúra fenyegetésének, amit kívülről katonai hatalom erőltetett, belülről egy kisebbség terrorja segített.

Járdányi hat évvel fiatalabb volt nálam, így az Egyetemi Kör, Márciusi Front idején, mint gimnazista, még nem vehetett részt a mozgalmakban. De mikor az egyetemre került, ahhoz a Györffyhez vitte útja, aki nemcsak a népdal iránt lelkesedő zenészt vonzotta Néprajzi Tanszékével, hanem talán még inkább mint a Táj- és Népkutató mozgalom vezetője, vagyis a Márciusi Front szellemének folytatója. Sajnos, hamarosan már csak a halott Györffy szelleme irányíthatta.

Nem véletlen tehát, hogy 1945 után a Parasztpártban folytatja — most már nyilvánosan és törvényes keretek közt —, amit egyetemistaként megkezdett. Ő lett a Parasztpárt lapjának, a Szabad Szó-nak, majd a Válasz folyóiratnak zenekritikusa. (Már amíg a Szabad Szó, a Válasz és a Parasztpárt létezett.) Ugyanakkor mint Kodály végzett zeneszerző-tanítványa most teljesen a magyar zeneélet Kodály által vezetett átalakításából veszi ki a maga részét. Mint „Kodálynak elkötelezett" és mint igen magasra rangsorolt zeneszerző, a zeneélet fővonalában áll és dolgozik. Sorra kapja a kitüntetéseket: Erkel-díjat, Kossuth-díjat. De min-

dig — akár csak mestere, Kodály —, valami „eltűrt ellenzéki" a helyzete a kitüntetések felszíne alatt.

És következett 1956. A forradalom lelkesedése, amely az egész országot átjárta és egységbe fogta, éppen őt ne mozgósította volna? Természetes, hogy a zenészek Forradalmi Bizottságában főszerepe lett. De az is természetes, hogy az az emberies, megértő magatartás, ami őt egész életében jellemezte, itt is érvényesült: senkinek sem ártott, minden zenészt igyekezett segíteni, sőt, ha kellett, védeni.

Ezért a magatartásáért egy ideig „el is tűrték" a forradalmat leverő rendszer idején. Ezért volt, hogy látszólag nem vonták felelősségre forradalmi szerepléséért. De csak az első alkalomig. Mikor 1959-ben megértő és emberi nyilatkozatot tett az akkor disszidensként elhunyt Zathureczkyről a Zeneművészeti Főiskolán, azonnal lecsaptak rá. Zeneakadémiai tanárságától megfosztották, mint zeneszerzőt pedig kiszorították a zeneéletből. Egyetlen menedék maradt számára: az akadémiai Népzenekutató Csoport. Vagyis vissza kellett vonulnia Kodály védőszárnyai alá.

Itt most kiélhette azt a másik szenvedélyét, amit a Néprajzi Tanszéken disszertációjával alapozott meg: a népdalkutatás tudománya iránti elkötelezettséget. Lelkesen veti bele magát a Népzene Tára munkálataiba, és azonnal beleütközik a rendszerezés és közreadás problémáiba. Kodály elfogadja az általa kidolgozott rendszert, aminek kedvéért föladja a maga sorzárók szerint rendjét éppúgy, mint Bartók szótagszám-csoportok szerint haladó elrendezését. De még további problémák is adódtak. A szokásokhoz kapcsolódó dallamok kiadási terveibe is bele kellett szólnia, mert ahogy azt mások tervezték, azt ő a tudományos igényű rendszerező, nem fogadhatta el. Így Járdányi tudása érvényesült mind a gyermekjátékok kötetében, mind a naptári szokásokhoz fűződő dalok, majd legfőképp a siratók dallamainak közreadásában.

Tudása érvényre jutott, igaz. Csak éppen neve nem került rá a kötetekre. Munkájának súlya nem derült ki az olvasók előtt. Azt is meg kellett tehát érnie, hogy abban a közösségben, amelyet igazán magáénak érzett, a népzenekutató kollégák, barátok körében, a kedvére való munka végzése sem adhatta meg neki az elégtételt. Mások neve alatt húzódott meg teljesítménye. Vagyis itt is háttérbe szorult; névtelenül végzett mások hibáit helyrehozó munkát. S mikor végre megkapta a neki járó feladatot, a Népzene Tára legfontosabb feladatát: megkezdeni népdalaink törzsanyagának kiadását, mikor összeállíthatta az első kötetet, amely az általa kialakított rendszer és közreadási mód bemutatkozása lett volna — már nem tudta kivárni annak megvalósulását. Végzett vele a halálos betegség.

Ami már ott leselkedett szervezetében azóta, hogy a nagy igazságtalanság megtörtént vele. Akkor kezdte emészteni az a belső féreg, aminek jelenlétét kezdettől fogva érezte, aminek jelentőségét tisztán látta, s előrehaladását nyilvántartotta.

Vagyis az igazságtalanság halálba is kergette. Ennyire nem tudta megemészteni a bukást? Nem tudta elviselni, hogy a zeneélet egy kiemelkedő képviselőjéből szélre szorult zenésszé tették? Vagy ennyire nem tudta elfogadni az igazságtalanságot? A vele s még inkább a nemzetével történt igazságtalanságot?

Félreszorított zeneszerző, háttérben maradó zenetudós: Járdányinak most lehet, most kell megkapnia az elégtételt. Csakhogy az neki már mit sem használ. Nekünk magunknak van szükségünk az igazságtételre. Tegyük vissza az élvonalba, ahová való, ahol most már nemcsak joga van helyet foglalni, hanem kötelességünk is ott számontartani: a kitűnő zenészek, zenetudósok, a demokratikus magyarok, a mindig emberségesen ítélő és viselkedő, jellemes emberek közé. Akiket tisztelünk, s akiknek hiányát nem pótolja semmi.

BERLÁSZ MELINDA:

*„ZENEI SZAKÉRTŐ — SZOCIOGRÁFUS"**

A NEGYVENES ÉVEK ZENEKRITIKUSA

Előadásomban a fiatal Járdányi Pálnak első munkaterületével, zenekritikai illetve zenei publicisztikai munkásságával foglalkozom. Nagy talentumok szűkre szabott életútjának példája nem ismeretlen előttünk, melynek során minden tevékenység lázas, sűrített tempóban követi egymást, s az időben előrehaladva kialakul egy többszálú, rangsoroló, alá- és fölérendelő viszony, amelyben a művészi-szellemi indíttatások kényszerűen elrendeződnek. Ez a jelenség tipikusan és érzékletesen jelentkezik Járdányi Pál pályaútján is.

Mielőtt témánk szűkebb területére térnék, szükségét érzem Járdányi 40-es évekbeli munkaterületeinek áttekintését nyújtani egy-egy új feladatkör évszám szerinti jelzésével. Megjegyzendő, hogy csupán megbízásból eredő, hivatalos munkaköreit fogjuk most mintegy partitúraként áttekinteni, a zeneszerzői tevékenységről az adott összefüggésben nem szólunk, folytonosságát csupán megjegyzésünk képviseli e többszólamú szerkezetben.

E hármas feladatkört jelző háromszólamú partitúrában az első szólamot a zenekritikusi megbízatás képviseli, amely 1943 januárjában kezdődött, s melynek folyamatosságát szinte csak a háborús események szakították meg 1944 júniusától 1945 májusáig, s amely egyébként több sajtóorgánumnál végzett feladatként (a *Forrás*nál, a *Szabad Szó*nál, a *Válasz*nál és a *Rádióújság*nál) a maga rendszerességében 1949 nyaráig volt folyamatos. A következő szólambelépés 1946-ban következett Járdányi Zeneművészeti Főiskolai tanári kinevezésével, s e megbízatás 13 évig tartott, és az ismert 1959-es politikai jellegű incidens által zárult le, életében már visszavonhatatlanul. A harmadik megbízásos munkaterület a magyar népzenekutatás intézményes centrumához a Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjához vezette Járdányit, ennek kezdete az 1948-as évhez fűződik és ez volt az egyetlen hivatalos munkahely, ahol tevékenységének semmi külső jellegű akadálya nem volt haláláig.

Zenekritikusi munkásságára korlátozódó témánk kétségtelenül a húszas éveit élő fiatal Járdányi pályához kapcsolódik, s ismereteink szerint e szóban forgó, mintegy 200 kisebb-nagyobb írása, melyek tematikailag és műfajilag némiképp különböznek egymástól, Járdányi szellemi habitusának, értékrendjének, zenei és társadalmi vonatkozású műveltségének első szintű forrásai. Mindezekhez nyilván szorosan hozzátartoznak az őt személyesen ismerő barátok és társak emlékei, melyek a koraérett fiatalemberről számos vonást őriznek, ám mégis meggyőződésünk, hogy a fiatal Járdányi első tevékeny évtizedének *legtartalmasabb dokumentálói zenekritikái.* Történeti forrásértéküket részben a sokoldalú tematikai lehetőség, részben pedig az időbeli rendszeresség is biztosította; a hétéves zenekritikusi pálya 1943-tól, a kezdő írásoktól 1949 nyaráig a *szemlélet*beli és *ismeret*beli gazdagodás folyamatát is érzékletesen visszaadja az utókor számára.

Járdányi sokoldalú talentumának első eredményeképpen már 1942/43-ban három, alapvető fontosságú végzettséggel rendelkezett: 1942-ben egy gyakorlati és egy elméleti irányú zeneakadémiai diplomát nyert, Zathureczky és Kodály vezetésével hegedű és zeneszerzés szakon, s egy év múlva bölcsészdoktorként zárta le tanulmányait közismert értékű disszertációjával, *A kidei magyarság népzenéje* című munkával.[1]

* Idézet Járdányi Forrás, 1943. márciusi számában, a 352. l.-on megjelent kritikájából.

Járdányi, aki Kodály zeneszerző-növendékeinek legfiatalabb, generációjából a legérzékenyebben és legfogékonyabban reagált mestere tanítására, élete húszas éveiben már világosan megfogalmazta teljes elkötelezettségét a kodályi program iránt: miszerint: *„az alapot Kodály rakta le; aki építeni akar, oda kell, hogy helyezze tégláját."*[2]

Az építéshez csatlakozni kész Járdányit először a magyar sajtó hívta feladatra, 1943-ban, abban a történeti szituációban, amikor a magyar zenekritika nagy egyénisége, Tóth Aladár már emigrációba kényszerült, s a magyar zenetudomány nagy nemzedéke pedig — Bartha Dénes kivételével — más irányú, elsősorban tudományos feladatokhoz láncolta le energiáit. Ne feledjük, hogy a magyar zenekritika megteremtésének feltételei — elsősorban a magyar zenetudományi képzés — még csupán távoli tervként élt e tudományág neves művelőiben, s hogy az újabb zeneszerző-nemzedékek éppen ezirányú működéséhez nem éreztek hivatást. A magyar zeneélet történetének folyamatos krónikásához, Jemnitz Sándorhoz csatlakozó, egy más szemléletmódból eredő, más nemzedék oldaláról megnyilvánuló kritikai tolmácsolás igénye megérett.

Járdányit sokoldalú képzettsége és zenei közügyek iránti érdeklődése egyképpen alkalmassá tette a zenekritikusi feladatra. Felkészültsége szinte ideális volt. Hiszen zeneszerzői látásmódja mélyen fogékonnyá tette az alkotások strukturális és esztétikai megközelítésére, előadóművészi, hangszeres stúdiumai pedig a személyes tapasztalat, a megpróbálás oldaláról kínálták az előadóművészi teljesítmények mély és sokoldalú megközelítését; bölcsészettudományi felkészültsége pedig a történeti szemléletmód, a tudományos felelősség és írásbeli kifejezés adottságait egyesítette a fent említettekkel.

Járdányi kritikusi munkásságának állomásai a következők voltak: 1943 januárjától '44 nyaráig a Hankiss János — debreceni egyetemi tanár irodalomtörténész szerkesztésében működő *Forrás* című havi folyóirat munkatársa volt. A háborút követően azonnal folytatja feladatát, ezúttal a Nemzeti Parasztpárt napilapjában a *Szabad Szó*ban (szerkesztői: Veres Péter, Szabó Pál... voltak), majd pedig röviddel a *Válasz* alapítása után, 1947 őszén csatlakozott az Illyés-szerkesztette folyóirathoz, és itt működött az egész 47/48-as hangversenyszezon folyamán. A fordulat évében ismét változtatnia kellett: 1949 januárjától a Rádió hetilapjában[3] vállalta a zenekritikusi rovatot, (*3 perc* rádiókritika címen), és egy fél évig működött e hetilap kritikusaként. Tehát az évtized naptárszerű lezárultával szűnt meg rendszeres kritikusi működése. S bár a továbbiakban lemond a magyar zeneélet folyamatos krónikási feladatáról, mégis, elszórtan jelentkező kritikai illetve publicisztikai írásaiban jelzi, hogy figyelme a számára centrális fontosságot jelentő kérdésekben lankadatlan: Egyrészt tovább őrködik a két nagy mester szellemi örökségének sorsán, másrészt legbensőbb énjéig ható érzékenységgel vállal szerepet az új magyar zene sorsdöntő kérdéseiben. 1951—55 között az *Új Zenei Szemle*ben megjelent cikkei, írásai jelzik, hogy a korábbi évtizedben kialakított meggyőződését, szellemi-művészi bástyáit nem adta fel. E sporadikusan továbbszövődő publicisztika volt a legnyilvánvalóbb közlési formája zenei közéletünket érintő mondanivalójának, amely a fokozatosan szűkülő csatornákon az 50-es években is képviselte a zenekritikus Járdányit.

A zenekritika műfaját Járdányi Kodály „*eszméjé*nek" értelmében a *„magyar társadalom zenei műveltségének céltudatos és organikus fejlesztése"*[4] egyik lehetséges eszközének tekintette. Kezdő írásainak egyikében mintegy saját programjaként hangsúlyozta, hogy a zenekritikaírás nem csupán zenei szakértői, hanem társadalmat formáló szociográfusi feladat.

Ezt a céltudatosan vállalt kettős irányú megközelítést, mint a műfaj iránti alapvető igényt hangsúlyoztuk Járdányi szavait idéző címünkben. Szakmai és társadalmi elkötelezettsége már első, Forrásbeli kritikáiban szembetűnő, mégis megjegyzendő, hogy a háború utáni kritikusi időszakban, különösen a *Szabad Szó* napilapban, amikor is a véleménynyilvánítás gyakori lehetőségei és a szabad témaválasztás segítette az aktuális kérdések képviseletét, a társadalmi vonatkozás jelentősen előtérbe került Járdányi kritikáiban.

A Járdányi-kritikák műfaji és stiláris kérdéseiről még említés szinten sem szólhatunk, mert tárgyunk első megközelítésénél jóval fontosabbnak kell tekintenünk Járdányi érdeklődésének *tartalmi* vonatkozásait.

Írásainak *legfontosabb* témaköreit jelentőségük sorrendjében tekintjük át.

Járdányi zenekritikusi értékrendjében is — mint személyes értékrendjében — első, *kiemelt* helyen állt a két nagy mesternek, Bartóknak és Kodálynak művészete. Iránt uk érzett nagyrabecsülésének mértékét a magunk nemzedéki és történeti viszonylatából szinte alig lehet helyesen dokumentálni: Járdányi Kodályhoz és Bartókhoz fűződő kapcsolata a személyes érintkezés szálát minden aspektusában meghaladva nőtt és gyarapodott egész életén át. Kritikái hűen vallanak e fokozatos élményszerű teljesedésről, amelyben minden egyes megszólaló műnek fontos szerepe volt, mind az élmények, mind az ismeretek oldaláról.

Járdányi Kodály- és Bartók-képének kialakulása között némi különbséget kell regisztrálnunk: a Kodály-respektus korábbiságát és teljesebb mivoltát, amely természetes következménye volt tanár-tanítvány kapcsolatuknak.

Jellemző módon első, *Forrás*ban közzétett, írását is az ő tanári portréjának szentelte Járdányi, benne sugárzó őszinteséggel vallja: *„a magvető nagysága, egyéniségének végtelen szuggesztív ereje valósággal megbabonázta a lélekbarázdákat".*[5] Írása azt a benyomást kelti, hogy Járdányiban, Kodály zeneszerző-tanítványainak talán legfiatalabb, legkésőbbi képviselőjében ismét összegyűlt a mester iránti affinitásnak egy olyan mértéke, amelynek korábbi példái az egy nemzedékkel idősebb Kodály-tanítványok köréből ismertek számunkra.

Járdányi Kodály-kritikái és írásai nagy fontosságú zenetörténeti dokumentumok: krónikásuk szinte egyetlen Kodály-bemutatót sem hagyott figyelmén kívül, s kritikusi megközelítésben az eszményi igény érvényesült, amelyet később, 1953-ban Szőllősy András a következő végérvényességgel fogalmazott meg: *„a kritikának lelkiismeretességgel, odaadással és a mű iránti szeretettel kell párosulnia."*[6]

Járdányi, kivételes emberi-szakmai érettségének köszönhetően, ebben az ideális megközelítésben hagyta az utókorra az 1943-tól 1948-ig ívelő magyar zeneélet hangversenyeseményeit; s e történeti folyamat centrumában az időkör Kodály-bemutatóit és előadásait. Közülük csupán néhány emlékezetes példát idézünk: a Concerto 1943 februári, szerző-vezényelte bemutatóját, a Székelyfonó Ádám Jenő dirigálásában megszólaló koncertszerű előadását 1944 márciusában, s a sokat vitatott Czinka Panna egyedülálló jelentőségű műfaj-tisztázását 1948-ban.[7]

A Járdányi-kritikák másik nagy „szentélyét" a Bartók-művek bemutatói, előadásai képviselik. Mint említettük volt, a huszonhárom-huszonnégy éves Járdányi ekkoriban még nem rendelkezett, nem rendelkezhetett Bartók műveire vonatkozó olyan alapos és mélyreható ismerettel, mint amilyennel Kodályt illetően. Zenekritikái azonban éppen ezáltal a folyamatos növekedés által válnak történetileg oly vonzó dokumentumokká: megrajzolják a negyvenes évek hangversenyéletének útját Bartók felé. Szándékunkban áll külön tanulmányt szentelni ennek a kérdésnek, amely tartalmilag túlnőtt a fiatal Járdányi sajátos fogadtatásán, s amely legalábbis egy nemzedéknek, a huszas években születetteknek közös Bartók-élményét is reprezentálja, sőt az egész magyar zeneélet negyvenes évekbeli Bartók recepciójának egyik fontos történeti forrása.

Az 1943/44-es *Forrás* című folyóiratnak szinte minden egyes havi beszámolójában szó kerül egy-egy Bartók-előadásról. 1943 márciusában például a Cantata profana előadásának alkalmával kritikusunk több oldalról is jelezte a Bartók-művek játszottságának és fogadtatásának problematikáját. Az I. szvit előadásához kapcsolódva szóvá teszi: *„éppoly kevéssé jellemző ez a fiatalkori mű Bartókra, mint a debreceni verseskötete Ady ra. Tájékozatlan, az új zenében járatlan közönségünket az ilyen előadások csak még inkább félrevezetik. Ne akarjuk kialakulatlan, kiforratlan alkotások által megszerettetni Bartók nevét az emberekkel! Ez még nagyobb bűn, mint az agyonhallgatás."*[8]

A hamis értékítéletek kialakításának további veszélyeit is érzékenyen regisztrálta ugyanezen írásában, a következőképpen: *„Bartók körül amúgy is sok a baj. Újabban divatossá válik, hogy Kodály nagyságával üssünk rajta. Megértjük, hogy Kodály könnyebben beférkőzik a lelkekbe, s valljuk, hogy a Kodály-ünnepségek melege a legörvendetesebb tünet ze-*

nei életünkben; de ó, muzsikusok és kritikusok — ne bízzunk annyira saját ítéletünkben! Azért, mert a Psalmus már a mienk, mert értékének nagysága világosan áll előttünk... Nincs a világnak olyan szakembere, aki jogosan pálcát törhetne ma a bartóki muzsika felett. Ítéletet csak a jövő évtizedei mondhatnak; s mi, akiknek Bartók zenéje épp annyit jelent, mint Kodályé, valószínűtlennek tartjuk, hogy ez az ítélet hasonló lesz a mai közvéleményhez."[9]

A fiatal zeneszerző-kritikus, szinte minden Bartók-művel élményszerűen megküzdött, megközelítésében mindig párosult az őszinteség és a megértést kereső odaadás. 1944 februárjában a Hegedűverseny budapesti bemutatója alkalmából így vélekedett: *„Szerintünk Bartók hegedűversenye igen nagyjelentőségű alkotás. Részleteiben csodálatos hangot üt meg, olyanokat, amilyeneket még nem hallottunk, amelyek azonban igenis a bartóki életmű szükségszerű, szerves folytatásaként hatnak... Az egyetlen, amit így első hallásra hiányoltunk: a két szélső (de különösen a harmadik) tétel formai összefogása. A dúsan, rapszódikusan buggyanó sokszínű mondanivaló szinte szétvetette, darabokra szaggatta a művet. Valószínű, hogy a mű tüzetesebb megismerése után sokkal több összefüggés, kapcsolat lesz világossá. Mindent összevetve: remekmű a hegedűverseny, ahogy remekmű a IX. szimfónia zárótétele is, minden formai zilálsága ellenére."*[10]

Járdányi időbelileg egyre teljesedő Bartók-írásainak egyik fontos állomása volt az 1945. szeptember 28-án a Szabad Szó vezércikkeként, megjelent Bartók Nekrológja, amely más relációiban nézve is egyike a legtöbbet mondó írásoknak e műfaj keretei között.[11] A Bartók-kérdést a későbbiekben is személyes ügyének tekintette, éles szemmel regisztrálta a háború utáni zeneéletben tapasztalt örvendetes és elmarasztalást keltő jelenségeket: lelkesülten köszöntötte az első nemzetközi Bartók-verseny megrendezésének hírét, és ámulattal tapasztalta az új nemzedék Bartók zenéje iránti közönyét, érdektelenségét.

A Kodály- és Bartók-kritikák kiemelt, egyedülálló fontosságához mérhető Járdányi hangsúlyozott figyelme és kortársi lelkesültsége az újabb magyar zeneszerzői nemzedékek és munkásságuk iránt. Kritikái ebben a vonatkozásban ugyancsak fontos történeti forrásként szolgálnak.

Az elmúlt évtizedek kortárszenei tárgyú zenekritikáinak ismeretében szinte egyedülálló jelenségként értékelhető Járdányi értékrendet alkotó kortárszene-szolgálata. Mintha benne, még utoljára életre kelt volna a *zeneélet jelenét első szinten megélő kritikusi igény*, egy afféle szemléletmód, amelyben a jelenkor művészeti eseményei és azok iránti felelősségérzet talán még nagyobb a történeti értékek képviseleténél. Mintha magyar zenetörténetünk egyik utolsó zenekritikus egyénisége lett volna e téren, s lehetett az éppen azért, mert elsődlegesen az alkotás és nem a történet viszonylatában közelítette meg tárgyát.

Sajnálatos, hogy a negyvenes évek magyar zeneszerzői bemutatóit a téma sokszálúságánál fogva jelen előadásunkban nem részletezhetjük, s csupán egy-egy gondolatébresztő megállapításra hivatkozhatunk. Történeti forrásszinten különösen fontosak a negyvenes években kibontakozó zeneszerző-nemzedék munkásságáról első szintű jelentést nyújtó Járdányi-írások.

Veress Sándornak minden bemutatóját részletes értékeléssel kísérte, s meggyőződésként vallotta, hogy a Bartók és Kodály utáni nemzedék legígéretesebb alkotóját látja benne. Mint írta: *„Igaz, Bartókot és Kodályt... ma már mindenütt a legnagyobbak közt emlegetik, azt azonban, ami utánuk jött és jön, nem akarják meglátni és meghallani. Hiába mond többet, maradandóbbat, mélyebbet Veress Sándor, mint a különben kitűnő B. Britten, ez a »több«, csak rögös, zegzugos utakon juthat el az emberek tudatáig"* — vélekedett 1948 márciusában a Veress-oratórium — a Szent Ágoston psalmusa — bemutatója alkalmából.[12]

Megjegyezzük, hogy hasonló igényű betekintéssel regisztrálta a nevezetes évek valamennyi Szervánszky-bemutatóját, de mondhatni, hogy különbségtétel nélkül élte meg Mihály András, Kósa, Kadosa és Szabó műveinek előadásait is. Példaként említhetjük, hogy Szabó Lirikus szvitjének Fricsay-vezényelte előadásánál Járdányi minden előítélettől mentesen érvelt saját meggyőződése mellett, miszerint a Szabó-mű jóval mélyebb és tartal-

masabb kompozíció, mint az egyidejűleg megszólalt Hindemit Methamorphosis.[13] Önálló véleményalkotásának és kortársi lelkesültségének további sokatmondó példáit még hosszan sorolhatnánk. Hangsúlyoznunk kell, hogy Járdányi kortárs magyar zenét illető értékrendje még az 50-es évek ún. plénum-vitáiban is elsőrendűen érvényesült, s így e történeti forrás az 50-es évek közepéig rendelkezésünkre áll.

Csupán az említés szintjén regisztráljuk Járdányi nyitottságát és elfogultságát a hozzánk és a hozzá eljutó nemzetközi kortárs zeneművészet viszonylatában. Sztravinszkij-élményei, vagy leningrádi útján történt Sosztakovics-művekkel való első találkozása, csupán két példája e szélesívű tematikának.

Járdányi előadóművészetről alkotott véleményeiben különösen nagy súlyt fektetett az új nemzedék értékeinek megismertetésére. Írásaiban jól megélhetők e művészi nemzedékváltások — együtteseknél és szólistáknál egyaránt. Biztos érzékkel látta kora legnagyobb teljesítményeit, ünnepelte is azokat (például Dohnányi és Zathureczky csúcs-előadásait) ám a súlypontot mégis néhány pályakezdő jelentős művész munkásságára tette.

Ismételten hangsúlyozta például Böszörményi Nagy Béla Bartók-interpretációinak és kortárs zenei előadásainak jelentőségét, értéke szerint méltatta Szervánszky Péter és Végh Sándor művészi felnövekedését. Érzékenyen élt meg minden mozgásban lévő fejlődést, így például Ferencsik művészi kibontakozását; de kellő figyelemmel fordult a pályakezdő interpretátorokhoz is: lelkesülten köszöntötte a pályakezdő Zempléni Kornélt és a hegedűművész Pallagi Jánost.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a negyvenes évek során ismét egy nagy vezető egyénisége támadt a magyar zenekritika-írásnak. A Járdányi-képviselte negyvenes évekbeli kritikusi periódust pedig ismét *a magyar zenekritikatörténet* csúcsaként tarthatjuk számon: nagyságrendben a Tóth Aladár-i fejezetet követő második jelentős periódusként. Járdányi személyében és munkásságában talán utolsó alkalommal állt egy jelentős alkotó egyéniség a zenekritikaírás szolgálatában[14], s talán éppen e tények következménye, hogy írásaiban a *jelenkor magyar zenéje utószor került minden más zenei eseményt megelőző magaslatra.* Napjainkból visszatekintve pedig megállapítható, hogy a Járdányi-kritikák idejével mintha végérvényesen letűnt volna a jelenkor alkotásának és előadóművészetének eszmeileg védett, zenekritikus apostolokkal rendelkező korszaka. (Sőt korunkban szinte teljesen letűnőben van már a zeneszerző-művelte zenekritika is.)

Végezetül nem mondhatunk le még egy idetartozó Járdányi-adalékról: Járdányi egyik utolsó zenepublicisztikai írásáról, mely tárgyát tekintve a magyar zenekritika-írás történetével foglalkozik, s melynek címe: *Zene a Nyugatban.* Megjelenésének dátuma megrázóan késői: 1966 májusában illetve júniusában jelent meg a Muzsika hasábjain.[15] Kétrészes kritika-történeti cikke tartalmilag is jelentős, de témánk szempontjából is igen fontos zárszavakat mond el a zenekritikusi munkásság, s így saját kritikusi szolgálata lényegéről. Szavaiban leplezetlenül mutatkozik meg az igazság, miszerint a Járdányi-művelte zenekritika elsődleges tartalma messze túlmutatott a műfaj hagyományos értelmű zenekrónikási feladatán: s benne minden vonásnál erősebben dominált a társadalmi szintű nevelés célzatossága.

Saját magára is, mint a magyar zenekritika-írás korábbi vezető egyéniségeire érvényesek a történeti értelemben leírt gondolatok: ő is egyike volt azoknak, aki *„tevékeny szerepet vállalt"* egy *„jelentős olvasótábor zenei-társadalmi köztudatának kialakításában"*, s aki *„az adottnál mindig szélesebb teret és jelentőséget követelt szakmájának az újságtól és folyóirattól"*, s aki segítette *„felismerni az igazságot, hogy a zenét értő ember több, teljesebb, gazdagabb lélek, hogy a zene nem csupán öncélú örömforrás, hanem kihat az élet egészére, a közösségi lét minden mozzanatára.."*[16]

JEGYZETEK

[1] *A kidei magyarság népzenéje.* Kolozsvár, 1943. Minerva, 107.

[2] *Kodály. I. A mester életműve* (Prahács Margit írása), II. *A tanítvány szemével* (Járdányi írása). Forrás, 1943. január, 109—111.

[3] A *„Magyar Rádió"* c. hetilapban 1949. június 3-ig jelentek meg írásai.

[4] Járdányi: *Kodály, a nevelő.* Válasz, 1947. február, 161.

[5] Járdányi: *Kodály. A tanítvány szemével.* Forrás, 1943. 111.

[6] Új Zenei Szemle, 1953. dec., 17. [Hozzászólás a plénumon elhangzott művekhez] (Szőllősy András hozzászólása 21. l.)

[7] Kodály Concerto-járól: Forrás, 1943. márc., 352—353., Kodály: Székelyfonó-ról: Forrás, 1944. április, 91. Kodály: Czinka Pannáról, Válasz, 1948. január *Zenei figyelő,* 90.

[8] Járdányi: *Március zenéje.* Forrás, 1943. április, 103.

[9] i.m. 103.

[10] Járdányi: Érdekes hangversenyek hónapja. Forrás, 1944. február, 214—215.

[11] Járdányi: Bartók Béla. Szabad Szó, 1945. szept. 28.

[12] Járdányi: *Zenei figyelő.* Válasz, 1948. március, 282—283.

[13] Járdányi: *Zenei figyelő.* Válasz, 1948. máj—jún. 492.

[14] Járdányi zenekritikusi értékrendje kötelezi a kutatót, aki írásait a folyóiratokban és a napilapokban egyképpen felkutatta, hogy azokból zenekritikusi munkásságát méltón reprezentáló kötetet állítson össze. Mai kiadói nehézségeink ismeretében sem adhatjuk fel a reményt, hogy Járdányi zenekritikai kötetét a közeljövőben a nyilvánosság számára is közismertté tegyük.

[15] Járdányi: *Zene a Nyugatban.* I—II. Muzsika, 1966. május, június.

[16] Járdányi: *Zene a Nyugatban.* II. közlemény, Muzsika, 1966. június. 9—10.

UJFALUSSY JÓZSEF:

„JÁRDÁNYI ÜGY" A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉBEN (1951)

Járdányi Pál életének az az epizódja, amelyet most tanulságul elevenítenek fel, egy hónap híján éppen 40 év távolába, az I. Magyar Zenei Hét napjaiba vezet vissza bennünket. Azért választottam ki ezt a történetet, mert igen jól jellemzi mind magát Járdányi Pált, mind a korszakot és a zenepolitikai körülményeket, amelyek között lejátszódott.

Fiatalabb kollégák kedvéért talán nem felesleges tájékoztatásul elmondani egyet-mást a korszak művészet- és zenepolitikai intézményeiről. A II. világháborút követő koalíciós időben a kormányzat művészeti tanácsadó testülete a Művészeti Tanács volt. Az egyeduralomra jutott Kommunista Párt, vagy ahogy a Szociáldemokrata Párt balszárnyával való egyesülése után nevezték, a Magyar Dolgozók Pártja, különválasztotta a korábban a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium közös irányítása alá tartozó oktatás- és művelődésügyet. 1949. szeptemberében művelődéspolitikai végrehajtó állami szerveként létrehozta a Népművelési Minisztériumot Révai József vezetésével, s egyben, a megszűntetett Művészeti Tanács utódaiként, szovjet mintára megszervezte az egyes ágazati művészeti szövetségeket. Feladatuk volt a művész-értelmiség javának összefogása, megnyerése a szocializmus eszméinek és alkotó munkájuknak a szocialista művészetpolitika normáihoz, közelebbről az úgynevezett szocialista realizmus szemléletéhez és módszeréhez való idomítása. Egyben átvették a korábbi Művészeti Tanács szakmai tanácsadó szerepét is a minisztérium mellett, meglehetősen széleskörű felhatalmazással. A Magyar Zeneművészek Szövetsége eredeti, első szervezeti formájában, összetételében és feladatkörében 1949. októberétől 1956. novemberéig működött. A később más formában újjáalakított Szövetséghez képest ezt szoktuk volt „őszövetség"-nek emlegetni.

Ugyancsak szovjet példára vált szokássá, hogy a szocialista országok zeneművészeti szövetségei bizonyos időnként, 2—3 évenként úgynevezett plénum, azaz teljes ülés keretében, átfogó seregszemlén mutatták be a megelőző időszak jelentősnek és jellemzőnek tartott alkotásait. A hangversenysorozat műsorának összeállítását hosszas válogató munka, ülések és meghallgatások sora előzte meg, a plénumon pedig az elhangzott műveket megvitatták.

A magyar szövetség első plénumát I. Magyar Zenei Hét elnevezéssel rendezte meg 1951. november 19. és 26. között. Szokásban volt a plénumok idején általános, elméleti-szakmai vitákat is tartani, a zenei alkotás akkor időszerűnek tartott, úgynevezett elvi kérdéseiről. Az 1951-es Zenei Hét idején a 18. századi francia enciklopédista zenefelfogás kategóriarendszeréből orosz-szovjet közvetítéssel továbbörökített intonáció-kérdéskör kötötte le a muzsikusok, kivált a zeneszerzők és a muzikológusok figyelmét. Szabolcsi Bence vitabevezető előadása is erről, szűkebben a zenei intonáció magyarságáról, annak történeti és elméleti vonatkozásairól szólt.

Az intonáció nemzeti jellegének megtárgyalását több tényező együttes hatása tette szükségessé. Közvetlenül a szocialista realizmusnak az a sohasem tisztázott, de igen hangzatos meghatározása, hogy „szocialista tartalom nemzeti formában". A viták azonban nálunk — nyilvánosan vagy szűkebb körben — már régóta arról folytak, hogy milyen is legyen a zenében az a bizonyos „nemzeti forma". Még nem csillapodtak le a Bartók Béla életművét nép-

zenei fogantatású, tehát „realista" és a „burzsoá kapitalizmus" zenéjének „torzító" hatását tükröző, „formalista" rekeszekbe különítő, megfelező ítélkezés kiváltotta viták hullámai. De velük egy időben már elkezdődött a Petőfi—Ady—József Attila költői triász, mint egyértelműen forradalmi hagyomány zenei megfelelőinek népszerűsítése is, a múlt század, a reformkor, Liszt és Erkel zenéjének újrafelfedezése. Nem kétséges, hogy a 19. század felé fordulás hasznos ösztönzést adott a hazai Liszt-kutatás fellendülésének, egyidőben a nemzetközi érdeklődés élénkülésével Liszt iránt. De a 20. századi magyar zene, Bartók, Kodály és körük paraszti zenéből fogant alkotói stíluskörének és a 19. századi hagyománynak újbóli egymás mellé helyezése óhatatlanul felidézte század eleji szembeállításuk kísértetét is. Mindezek mögött ott lappangott a népi-nemzeti gondolat körül a két háború között forrongó töprengések, az „igazi magyarság" fogalmának és tartalmának meghatározását célzó igyekezetek Szabó Dezsőtől Németh Lászlóig és rajtuk túl a nacionalista fajvédő ideológiáig terjedő zűrzavara[1]. Nem volt tehát abszurd a sejtés, hogy a Liszt és Erkel forradalmi hagyományára való hivatkozás a 20. századi magyar zene vélt egyoldalúsága elleni szándékot is takar.

Szabolcsi Bence jó érzékkel ismerte fel a latens veszélyeket. „Különös élességgel vetődik fel az intonáció kérdése a népzenével, a népzenéhez való viszonnyal, a népzene felhasználásával kapcsolatban"[2] — mondta. Előadásában ezért azt hangsúlyozta, hogy a magyar zene története milyen gazdag különböző hangvételű, stílusú és fogantatású, de a magyar hagyomány egészéhez tartozó értékekben. „Külön kellene beszélnünk a népi hangnemek kérdéséről" — mondotta egyebek között. „Az ötfokúság vagy a modalitás átvétele egy időben szinte kizárólagos kritériumként érvényesült a mű magyar voltának megítélésében. Pedig nem erről van szó; mindezek az elemek önmagukban elvont elvek, testetlen sajátosságok, ha nem kapcsolódnak a teljes magyar zeneiség élményszerű, összefogó valóságához. Egy román népi hangsor éppúgy »Bartók hangnemé«-vé válhatott... mint az ötfokúság, modalitás, kromatika, kvart-építkezés legkülönbözőbb formái."[3]

Az előadást követő vitában Járdányi Pál a népzenével való kapcsolat tekintetében nem értett egyet Szabolcsi Bencével, mert, mint mondta, „... nemcsak a kapcsolat módja, hanem foka sem volt mindig egyforma." Kifejtette, hogy Liszt és Erkel idejében „... a magyar tánczene és dalirodalom szép virágzásba szökkent, mikor — mondhatjuk — megszületik a nemzeti zenekultúra komoly esélye. Kétségtelen, hogy a célt, a szándékot és részben a megvalósulást is sok szál fűzi a magyar népzenéhez. De ezek a szálak nem lehettek oly erősek, nem érhettek le a magyar népzene legmélyebb rétegébe, mint a 20. századi magyar zeneművészetben"[4] Majd valamivel később: „Mert igaz, hogy a múlt századi zenénk is jellegzetesen magyar zene, de az is igaz, hogy a Bartók és Kodály által feltárt népzenei és megvalósított műzenei sajátosságok a magyar lélek legmaradandóbb elemeit, az évszázadok folyamán csak külsőségeiben, de tartalmában alig változó tulajdonságait tükrözik"[5]. Végül Szabolcsinak a népi hangnemekre vonatkozó megállapítását cáfolta: „... a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is ... Súlyosabb, centrálisabb a szerepe a magyar népzenében."[6]

Szabolcsi Bence válaszával a vita még megmaradhatott volna a zenetörténeti véleménykülönbség szakmai berkeiben. „Én úgy vettem ki — mondta — hogy Járdányi a pentatóniát a magyar népzene alapvető hagyományának, olyan stílusrendszernek tartja, amely az egész elkövetkezendő későbbi zenefejlődésnek, elsősorban a népzenefejlődésnek alapjául szolgál. Azt azonban ő sem vonta, nem is vonhatta kétségbe, hogy a fejlődés útja máshová is elvezetett, hogy a magyar népzene állandóan bővült, stílusait változtatta, és ma is folyamatosan születik nemzeti hagyományunk".[7]

A vita menetét Szabó Ferenc hozzászólása kezdte a politikai értelmezés irányába vezetni. Nemcsak azt kifogásolta, hogy „... Járdányi kartárs túl mereven fogalmazta meg a pentatónia kérdését, én egy más kérdésben való doktriner szembeállításáról szeretnék beszélni" — jelezte, majd így folytatta: „Ő azt mondta, hogy a 19. század forradalmi tradíciói kevésbé értékesek, s ezért a mi figyelmünk ne a 19. századra terelődjék, hanem arra a fejlődés-

re, amely 1905. után vette kezdetét ... milyen alapon kell a kettőt nekünk szembeállítanunk, hogy a forradalmi hagyomány legyen a fontosabb, vagy pedig a nyelvi fejlődés. Ez a két dolog nem áll egymással szemben..."[8]

Nyíltan és egyértelműen politikai töltésűvé azonban a vita a zeneművek bírálata közben vált. Amint az úgynevezett elvi vitában a nemzeti hagyomány különböző rétegeinek megítélése, a bemutatott művek vitájában a divertimento-kérdés szolgált a botránkozás kövéül. Szabó Ferenc kifejtette, hogy „... éveken át komoly és jelentős eredménynek számított az, hogy egyes zeneszerzők már olyan zenét mertek írni, amelyet az egyszerű dolgozók is megérthettek..." Elmondta, hogy ebbe azért nem akartak beleszólni, hogy meg ne zavarják „az egészséges fejlődés kibontakozó menetét". Ezért aztán egyre másra születtek a vidám, játékos divertimentók, „amelyek közérthetősége hol a szellemes apróságok, hol a lapos semmitmondás, hol egy-egy magánjellegű, személyes élmény hangulatának lírai elmondásában merült ki." Ítéletét végül abban summázta, hogy „Pártonkívüli, apolitikus zene a divertimento".[10]

Járdányi művével Szabó külön is foglalkozott, mondván, hogy „a divertimentók sorozatában legproblematikusabb Járdányi Divertimento concertante című műve". Részben azért tartotta annak, mert nem is eléggé szórakoztató, nem is eléggé koncertáló. Részben meg II. tétele miatt. Mert ez a tétel és Járdányi más művei is azt tanúsítják, hogy „... Járdányiban megvan a képesség konkrét emberi érzések kifejezésére ... nagy felkészültségű zeneszerzői tudása őt képessé teszi az emberábrázolás nagy és nehéz feladatának megoldására".[11]

Itt azonban Szabó váratlan fordulattal kapcsolta össze a Divertimento concertante bírálatát az intonáció-vita kruciális kérdésével. Idézem: „Persze addig, amíg ő elvi síkon a zenei magyarság fogalmát kizárólag a pentaton jellegtől teszi függővé, amíg ő minden nem pentaton jellegű magyar zene magyarságát kétségessé teszi, akkor, amikor még Bartók és Kodály remekművei jelentős részének magyarságát is ezzel kétségbevonja, akkor akarva-nemakarva elvi és művészi síkon egy reakciós, haladásellenes zenei fajelmélet szócsövévé válik. Mindaddig, amíg haladó zenei hagyományaink közül ő fontosabbnak ítéli Bartókot és Kodályt, mint Erkelt és Lisztet, fontosabbnak teljes zenénk szervesebbé, tisztultabbá vált magyarságát, mint a 19. századi magyar zenéjének forradalmi hagyományait, mindaddig, amíg zenei múltunk ezen két korszakát ilyen mesterségesen és élesen, ilyen mereven szembeállítja, nehezen hihető az, hogy az ő realizmus felé való fejlődésének az elvi, világnézeti és személyi feltételei ma már adva volnának."[12]

Tisztában vagyok azzal, mily kevéssé szívderítőek az efféle hosszú idézetek, de nélkülük, stílusuk bemutatása nélkül aligha tudnám érzékeltetni az ideológiai gyúlékonyságnak azt a légkörét, amely a Szabolcsi és Járdányi közötti szakmai vitát irányzatos értelmezések láncolatán át „üggyé" tette, politikai lángra lobbantotta.

Járdányi Pál még aznap összefoglalóan válaszolt a megelőző és az aznapi bírálatokra. A megelőző vitanapra vonatkozólag megismételte akkori felszólalásának azokat a részleteit, amelyekben eleve rugalmasan és nem a neki tulajdonított egyoldalú merevséggel foglalt állást az inkriminált kérdésekben. „Gondolom, senki sem állítja, hogy a pentatónia az egyetlen magyar sajátosság, vagy hogy minden, ami nem pentatónia, nem magyar" — mondta, majd folytatta: „A magyar népzene egészét, vagy akár Bartók és főleg Kodály művészetét vizsgálva, meg kell állapítanunk, hogy a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is". Majd hozzátette: „Ezzel természetesen kizártam azt, hogy csak pentatónia van a magyar népzenében."[13] Tiltakozott az ellen, hogy Szabó szembeállításként értelmezte az általa a 19. és a 20. századi zenéről mondottakat, és korábban kifejtett véleményét így egészítette ki: „... én nemcsak a 20. századi zene nyelvi magyarságát és nyelvi fejlettségét tartom követendő útnak, hanem igenis a 20. századnak is a forradalmi szellemét, mert Bartók és Kodály művészetét ilyen szempontból is a leghaladóbbnak és a legfejlettebbnek gondolom." Ezzel igazította helyre Szabó összehasonlítását, amely a 19. századi hagyományt forradalminak, a 20. századit nyelvinek jellemezte. Végül Szabó Ferenc aznapi bírálatára tér-

ve utasította vissza a legsúlyosabb politikai vádat: „... nem hinném, hogy ebből vagy ehhez hasonló mondatokból és kijelentésekből arra lehetne következtetni, hogy én valamely reakciós fajelméletnek volnék ezzel a szócsöve."[14]

Járdányi november 26-án levélben mondott le a Szövetség elnökségében viselt tagságáról. Lemondását a Zenei Hét folyamán felszólalásait ért súlyos bírálatra hivatkozva indokolta. Hangsúlyozta, hogy elhatározása nincs kapcsolatban a zenekari művét érintő kritikákkal. Sőt, egyeseket, kivált a Saporin professzorét, igen értékesnek, megszívlelendőnek talált. Nem hallgatta el azonban, hogy az egyhangúan lesújtó bírálatok és a közönség tapsai ellentétben álltak egymással. — Felszólalásait sorozatosan félreértették és félremagyarázták, de a legsúlyosabb vád Szabó Ferenc részéről érte, aki a reakciós fajelmélet szócsöveként emlegette. Őt mindig tiszta építő szándék vezette, de a rázúdult félreértések és azok fogadtatása az illetékesek részéről lemondásra kényszerítik. Folytatja zeneszerzői tevékenységét, nem mond le szövetségi tagságáról, annak munkájában továbbra is részt akar venni.[15]

Az elnökség december 18-án ült össze legközelebb, hogy értékelje a Zenei Hetet. Az ülés vitái azonban javarészt a Járdányi ügy körül forogtak. Kadosa Pál abban látta Járdányi legnagyobb hibáját, hogy vagy-vaggyal választotta szét a népdalt és a 19. század zenéjét.[16] Szabolcsi szerint nem csak Járdányi hibázott, hanem azok is, akik valamilyen „inkább"-bal reagáltak.[17] Szervánszky Endre a szerencsétlen légkört említette, amely azáltal keletkezett, hogy Járdányi viszontválasza ünneplést váltott ki. Mihály Andrásra hivatkozott, aki nem értette, hogy „miért ekkora keveredés Járdányi körül? Járdányi nem tagadta Liszt érdemeit, Járdányi nem reakciós".[18] Ránki György a Járdányi-vitát alaptalannak és mesterségesnek látta.[19] Somogyi László szerint Járdányi ok nélkül védte az ügyet, amit senki sem bántott. A Szabad Nép félrevezető cikkel súlyosbította a helyzetet. Járdányi tiszta és becsületes, nem lehet elfogadni a lemondását.[20]

Az valóban nyilvánvaló volt, hogy Járdányi lemondását nem lehet elfogadni. Ez a párt intencióinak semmibevétele lett volna olyankor, amikor a megnyerés politikája volt napirenden. A Járdányi-ügy elmérgesedésében rejlő súlyos politikai hibára a legélesebben Tóth Aladár mutatott rá: „Nem vagyok hajlandó Járdányit odaadni a reakciónak, mert nem oda tartozik, mert a mienk, mert tisztességes és tehetséges, és a magyar zeneéletnek szüksége van rá. Nem volt politikus, ahogy Járdányit kiszolgáltattuk."[21] Tóth véleményében Szabó kritikája is benne volt.

„Tehát most a Járdányi-ügyet kell rendbehoznunk" — mondta ezután Szabolcsi. „Ezt megtesszük azzal, hogy nem fogadjuk el a lemondását."[22] Somogyi figyelmeztetett azonban arra, hogy Szabó „súlyos szavai... a plénum és a Szabad Nép révén az ország előtt hangzottak el", ezt kell rendbehozni ahhoz, hogy Járdányi visszavonhassa lemondását.[23] Az elnökség végül december 20-i kelettel levélben közölte Járdányi Pállal döntését és kívánságát, hogy vonja vissza lemondását. Ő 1952. január 1-jén válaszolt, és visszavonta lemondását. „Azért határoztam így — írta —, mert tegnapi beszélgetésünk során Szabó Ferenc kijelentette, hogy a reakciós fajelmélettel kapcsolatos, személyemre vonatkozó megállapítását nyilvánosan tisztázni fogja. Így a Zenei Héten elhangzott kritikák és vádak *legsúlyosabbika* alól felmentve érezhetem magamat."[24]

A levelet az Elnökség 1952. január 18-án tárgyalta. Ezután Szabó Ferenc fejezte ki örömét azon, hogy Járdányi visszavonta lemondását. „Feltétlenül hiányoznék körünkből, ha nem lenne itt Járdányi. Ha nem is volt egy véleményen a többiekkel, mindig megmondta azt, amit gondolt, és ez sokkal értékesebb volt, mint azoknak a magatartása, akik nem voltak egy véleményen velünk, de a sajátjukat elhallgatták." — Végül kijelentette, hogy „azt a kitételt, amire Járdányi elsősorban hivatkozott, úgy tette, erősen kihangsúlyozva, hogy »akarva, nem akarva« ... Járdányi Pál politikai jóhiszeműségében, emberi becsületességében sohasem kételkedett. Most sem azt akarta tenni, csak arra akarta figyelmeztetni, hogy akarva, nem akarva ilyen helyzetbe kerülhet."[25]

Ezzel a történetet befejezettnek is tekinthetnők. Én mégis úgy vélem, hogy Járdányi, az alkotó művész részéről az igazi befejezés is alkotói tettként következett. Még abban az év-

ben, 1952-ben megírta Vörösmarty-szimfóniáját, 5 tételben. Témául 19. századi költő verseit választotta, de nem a divatos forradalmárrá egyoldalúsított Petőfiéit, hanem a neki legkedvesebb, meditáló Vörösmartyéit. A feldolgozás módja azonban 20. századi: Bartók kedvelt ciklikus modelljét, a két scherzo közé fogott lassú tétel magva köré épülő centrális szimmetriát választotta, mint később Szervánszky Endre József Attila-concertójához.

Előttem van a kép, ahogyan a szövetségben Járdányi zongorán előjátssza a szimfóniát, és Szabó Ferenc, ahogy üdvözli az új, kiváló művet. Ne vette volna észre, hogy Járdányi úgy tett, mint Michelangelo, amikor éppen szobrászni lett volna kedve, de ehelyett a Sixtus-kápolna menyezetét kellett kipingálnia, tehát szobrokkal festette tele? Ki tudja?

JEGYZETEK

[1] Vö.: Juhász Gyula: Uralkodó eszmék Magyarországon, 1939—1944. Budapest, 1983.

[2] Új Zenei Szemle, 1951. december, II. évf. 12. sz. 3. lap

[3] uo. 4. l.

[4] uo. 5—6. l.

[5] uo. 6. l.

[6] uo.

[7] uo. 10. l.

[8] uo.

[9] uo. 20. l.

[10] uo. 21. l.

[11] uo.

[12] uo.

[13] uo. 27. l.

[14] uo. 28. l.

[15] Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1951. december 18-i üléséről. 6. l.

[16] uo. 1. l.

[17] uo. 2. l.

[18] uo. 3. l.

[19] uo.

[20] uo. 5. l.

[21] uo. 4. l.

[22] uo. 6. l.

[23] uo.

[24] Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnöksége 1951. január hó 18-án tartott üléséről. 5. l.

[25] uo. 5—6. l.

VIKÁR LÁSZLÓ:

JÁRDÁNYI PÁL „TÖRVÉNYKÖNYV"-E

Közel negyven éve, 1953—54-ben, amikor lázas munka folyt a Népzenekutató Csoportban, hogy a Corpus III. kötetének végleges sajtó alá rendezése időben elkészüljön, Kodály tanár úr megbízta Járdányi Pált, hogy az addigi tapasztalatok alapján és saját belátása szerint készítsen el egy ún. „Törvénykönyv"-et, mely a sokféle lejegyzést egységesítő és az újabb eljárásokat is bevezető zenei helyesírási szabályokat foglalja magába. A cél ugyanis az volt, hogy egy-egy Népzene Tára kötet nagyjából hasonló kottaképekkel jelenjen meg. A fonográf- vagy magnetofonfelvétellel alá nem támasztható, többnyire egészen egyszerű lejegyzéseken már alig lehetett változtatni, a hangzó forrásokról készült leírások azonban még korrigálhatók voltak, legalábbis ami az ortográfiát illeti, így pl. az ütemjelzés, a gerendák használata, az előjegyzések a zárójelek, a variánshangok stb. esetében. Járdányinak az volt a feladata, hogy kialakítsa a dallamokban előforduló jelzések egységes használatát, azok legvilágosabb és leglogikusabb írásmódját. A „Törvénykönyv" általános elveket fektetett le, olyanokat, amelyek sok példára vonatkoztak, de amelyek egységes használatára korábban senki sem figyelt. Pl.: hol fenn, hol lenn írták az egy kereszt előjegyzést, a nyolcadokat hol gerendával, hol zászlókkal jelezték, az előkéket, utókákat egy vagy két, sőt három zászlóval írták, a triolát, kvintolát jelző ív hol kerek volt, hol szögletes, a bennük lévő számnak nem volt állandó, kötelező helye, a tonus finális (T.f.) jelzése gyakran elmaradt vagy nem a dallam legvégére került.

Járdányi, mint minden munkáját, ezt is nagy körültekintéssel és alapossággal végezte. Ennek köszönhető, hogy a „Törvénykönyv" sokkal több, mint az egységesítésre javasolt irányelvek puszta gyűjteménye. Járdányi valódi szellemi terméke, mely egyrészt az adott fejezetekre vonatkozó korábbi tapasztalatokat, másrészt a jövő lejegyzéseinek miként jét vetíti előre. Sok szabályt ő maga fogalmazott meg először. Javaslatait, útmutatásait ma is figyelembe vesszük — vagy vehetnék, a különböző népzenei kiadványok. Kodály óhajának megfelelően a „Törvénykönyv"-ből mindenki kapott egy példányt, aki a Népzenekutató Csoportban, ilyen vagy olyan módon kottákkal foglalkozott. Nem emlékszem rá pontosan hányat, de legalább 8—10 példányt gépeltem vastag időtálló papírra (akkor még nem volt xerox), s mindegyikbe magam írtam be az egyenként száznál is több kottás példát. Ez a 72, illetve 36 gépelt oldalas füzet annak a reményét csillantotta meg, hogy mindenekelőtt a Magyar Népzene Tárában, de majd másutt is egyre egységesebb lesz a magyar népdalok kottaképe, külső megjelenési formája. A „Törvénykönyv"-et Járdányi egyáltalán nem tartotta végleges, lezárt gyűjteménynek. Később közös elhatározás alapján módosíthattunk rajta. Ő maga is bele-belejavított. A nálam lévő 3. példány 17. oldalán pl. áthúzott egy mondatot, s egy másikat írt bele helyette. Ez a korrekció a népdalokban gyakori, sorelejei kis hangok jelölését pontosítja.

Ha nem is teljes részletességgel, de azért talán vázlatosan is hasznos lesz bemutatni a „Törvénykönyv" néhány fejezetét. Ki-ki maga leszűrheti ezekből, hogy melyek a máig élő szabályok, s melyek azok, amelyek nem kerültek be a népi dallamokat író, lejegyző kollégák gyakorlatába. Ez utóbbinak semmi esetre sem Járdányi az oka.

Köztudott, hogy egy-egy lejegyzés mindenkinél lehet más és más. Általános tapasztalat, hogy a kottaképet elsősorban a dallam határozza meg. De függ ez a kottakép a lejegyző sze-

mélyétől is. Akár azt is mondhatjuk, hogy a dallam kottába rögzítése annyira személyes munka, hogy két ember soha nem ír le egyformán egy népdalt, főleg akkor, ha részletes lejegyzésről van szó. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy az emberi fül, azaz hallás erősen korlátozott. Egy bizonyos határon túl azt hall, amit akar, illetve amit elhatároz, hogy hallani fog. A számítógépek után felül tökéletes grafikonjai gyakran másféle görbét mutatnak, mint amit mi leírtunk. Nem mindig azt látjuk, amit hallunk. Hogy a lejegyzésekhez mégsem használjuk ezeket a gépeket, annak talán az az oka, hogy a dallam és ritmus grafikonjait nem tudjuk éneklésre visszafordítani. A hangszálaink sem elég gyakorlottak és rugalmasak ahhoz, hogy fél hangnál kisebb hangközöket biztosan intonáljunk. Hallásunk a temperált zenéhez szokott. Sokan a *fisz*-t és a *gesz*-t ugyanannak gondolják és hallják. Holott a *fisz* jóval magasabb. Ezt minden hegedűs tudja.

Vegyük ezek után sorra a Járdányi alkotta szabályok, törvények néhány csoportját. Szinte felesleges óvatosság, de azért mindjárt az élen szerepel, hogy az *esz* előjegyzést, a *fisz*-hez hasonlóan mindig a vonalrendszer felső részébe kell írni. Járdányi ehhez hozzáteszi, hogy az előjegyzés feletti nyilakat el kell hagyni, nyilak csak a hangok felett álljanak. A kivételes előjegyzésekből csak kettőt javasol megtartani: egy *esz*-t és a *bé+cisz*-t. „Ha a dúrban induló dallam a későbbiek folyamán mollá válik, akkor új előjegyzést tanácsos kiírni." A módosító jelekkel kapcsolatban azt mondja: „kis hang elé is nagy módosítójelet kell kiírni akkor, ha a kis hangot — azonos magasságú — nagy hang is követi." *Kereszt/2, b/2* helyett használjunk nyilakat. A módosító jeleket még a Bartók kéziratok másolásakor is egységesíteni javasolja. Érdemes ez utóbbihoz egy megjegyzést fűzni. Közmegegyezéssel, melyben Kodály is benne volt, Bartók, Kodály és Lajtha támlapjain csak egészen kivételes esetben változtattunk. Az általuk gyűjtött dallamokat minden változtatás nélkül közöltük. Másoknál azonban szabadabban alkalmaztuk Járdányi „Törvénykönyv"-ét. Gyakran felmerülő kérdésre ad választ az alábbi szabály: „Rubato jelzésű, de szabályos ütemekből álló dalokhoz mindig kell ütemjelzés. Azokban a 3, 5, 7 ütemes dallamokban, amelyekben az ütemváltozás a sorok többségében szabályos, csak a dal elején kell kiírni a változó ütemet, pl. 4/4, 2/4 a későbbiek folyamán azután már nem." Egy másik bekezdés végérvényesen szakít a XIX. század általános gyakorlatával: a zászlós nyolcad helyett egy negyed lesz a lépés, tehát a múlt századi tipikus 4/8 helyére 4/4 kerül. Az előke vagy utóka azonban dupla értékben is változatlan. Hasznos tanács, hogy soronként legalább egy ütemvonal legyen. Az ütemvonal nélküli sor csak akkor helyes — írja Járdányi — ha erősen egy-lendületű sorról van szó. „A nyolcas szótagszámú rubató sorokban az ütemvonal hol a 4., hol a 6. hang után állhat. A pontozott ütemvonal általában a könnyebb tájékozódást segíti elő. A gyakorlatban sokszor előfordul a sorvégi ütemet követő szünet. Ezt külön kell írni két ütemvonal közé." A továbbiakban a gerendázásra vonatkozó javaslatokból válogattunk. „A párosan lévő nyolcad, tizenhatod hangokat általában gerendával kötjük össze. Három nyolcadot azonban már nem szabad egybe venni. A gerendás nyolcad-pár mellé még egy önálló zászlós nyolcadot kell írni." Számos külföldi gyűjteményt lapozva feltűnik, hogy milyen sok azokban még ma is a régimódi zászlós jelölés. A kötőívet pedig általában a gerenda helyettesíti.

Kevesen tudják és még kevesebben alkalmazzák azt a szabályt, hogy a főhanghoz kötött apró hang vagy hangok értékét általában ki kell vonni a főhang értékéből. Nem kell azonban kivonni akkor, ha a fő hang és az apró hangok gerendával vannak összekötve. Az áthúzott nyolcad előke vagy utóka értéke meghatározatlanul kicsi. Két- vagy három-zászlós előke-utóka helyett mindig csak egy-zászlós, áthúzott kis hangot használunk. Nem ritka a kéziratokban az a hiba, hogy az apró hangok ugyanolyan értékűek, sőt hosszabbak, mint a főhang. Itt mindenegyes dallamnál meg kell hallgatni a felvételt. Ha a főhangokhoz kötött apró hangok összege kerek érték, gerendázásuk zárt legyen. Ha az apróhangok összege kiegészítésre szorul, ahhoz hogy kerek értékké váljék, a gerendát a főhang irányában nyitva kell hagyni. Elmondhatjuk, hogy a lejegyzők többsége ezt még ma sem veszi figyelembe.

A variánsokról Járdányi — többek között — a következőket írja: „Ha a kéziratban sok a variáns célszerű inkább kiírni a teljes (2—3. stb.) versszakot. Ha csak ritmusvariáns van, azt

elég a szövegben jelezni. A zenei variánsok, miután a dal elejétől a végéig sorba számoztuk őket, a dal alatti jegyzetbe kerülnek. Ha a variáns részleteket nem lehet lokalizálni, a jegyzet fölé nem írunk semmit. Egyébként ezt használjuk: II[a], 2. vsz., egyéni var., helyi var. Az egyes zenei variánsokat dupla vonallal kell elválasztani. Csakis arab számmal jelöljük a variánsokat. A variánsok számozásában — folytatja Járdányi — a főszövegre kell tekintettel lenni, eszerint pl. nem lehet az, hogy az 1. jegyzet csakis az 1. versszakban legyen érvényes, hanem a továbbiakban is, míg a 2. vagy 3. jegyzet vonatkozhat az 1. versszak egy vagy több hangjára." Általános elvi megjegyzés, hogy amire van szokásos olasz kifejezés, azt írjuk olaszul, pl. „ossia". A jegyzetekben található magyar szavakat ellenben megtartjuk: „néha", „ritkán", „inkább" stb. Ha a dallam második fele megismétlődik, s komolyabb a változás, akkor ne tegyük jegyzetbe az ismétlést, hanem írjuk ki a két sort. Az egyetlen nyolcad variánst zászlóval kell ellátni. Minden egyéb jegyzet, ami nem variánst jelez, csillaggal szerepeljen: * megakad, * nem énekli stb. Szinte minden lejegyzést érintő új szabály, hogy a jegyzetek mindig kulcsnélküliek, de az előjegyzéseket azért ki kell tenni.

Hasznos tudnivaló, hogy korona csak akkor írható, ha a nyújtás kétszeres vagy annál nagyobb. Kisebb nyújtást pontnélküli koronával, helyesebben korona alakú, de annál kisebb méretű félkörrel jelölünk. A bizonytalan, határozatlan csúszás jelzése a hangig érő, vagy hangtól induló ív. A glisszandó hullámvonal legyen, ne pedig egyenes. Ha a glisszandó nem fix hanggal kezdődik vagy végződik, nem kell kötőív. A fix és jelzett hanggal induló vagy végződő glisszandóknál azonban használjunk kötőívet. Ívvel — mondja a törvénykönyv — csakis olyan hangokat kötünk össze, amelyeket egy szótagra énekelnek. Fontos a tiszta, egységes kótakép nemcsak az énekelhetőség szempontjából, de éppen a Magyar Népzene Tára esetében azért is, mert a kottagrafikusnak dallamezreket kell másolnia, s felesleges mondani, hogy a zavaros kézirat mennyi hiba forrása lehet. A zárójelek használatát a könyv így szabályozza: „Gömbölyű zárójel mindig csak esetlegességet jelez. Valaminek nem kellene ott lenni, de mégis ott van. A szögletes zárójel kombinált kiegészítést jelöl. Valaminek ott kellene lenni, de nincs ott." Ez utóbbi esetben Járdányi azt javasolja, hogy csak egyszerű hangokat írjunk, ne cifrázottakat. A népdalokban mindkettő gyakori. Triola, kvintola stb. esetén mindig szögletes kampóval fogjuk össze a hangokat, majd a kampó alá a kottacsoport közepére írjuk a megfelelő számot. Ha csak lehet, kerüljük a kampó fölé írott s egyenlőségjellel ellátott kottát. A „sic" jelzés csak akkor maradjon meg, ha ritka a dallamban az irracionális ritmus. Ha gyakori, akkor nem kell használni a „sic"-eket. A „sic" csak ritmusra vonatkozhat, hangmagasságra nem. A „Tonus finalis = T.f." jelzés mindig csak a dal végén álljon a záróvonalak után. Negyed értékkel jelöljük, férfi énekesnél basszus, nőnél violinkulccsal.

1991-ben talán feltűnik a hallgatónak/olvasónak, hogy miért csak a fonográfról esik szó, miért nem említi Járdányi a magnetofont is. Hadd emlékeztessünk arra, hogy amikor a „Törvénykönyv" készült 1953/54-ben a Népzenekutató Csoportnak (és sok más intézménynek, személynek) még nem volt magnetofonja. Pontosabban szólva Kodály tanár úrnak volt egy acéldrótos gépe, amit Amerikából kapott valakitől ajándékba. Chicagóban gyártották, Webster volt a márkája, ma is meg van és jól működik. Mi ezt nem használtuk s ő is csak kivételes alkalmakkor kölcsönözte oda szakemberének, Nosek Jánosnak. Az első szalagos magnetofont 1957-ben vette Kodály, egy kisméretű, olasz „Geloso"-t, hogy könnyen el tudjam vinni magammal Koreába is Kínába. 1957 után rohamosan gyarapodott a hangrögzítő gépek száma a Csoportban és általában az országban is.

A „Törvénykönyv"-ben azt olvassuk, hogy az oktávtöréseket mindig jelezni kell, akár feljebb, akár lejjebb szólnak azok, mint a helyesen fekvő dallam. Nem szabad tehát a dallamokat oktávtöréssel leírni, hanem ki kell őket igazítani. Ha mindez a 2—3., stb. versszakokban fordul elő, akkor ez jegyzetbe kerül. A fonográfhengerekre vonatkozóan két dolgot jegyezhetünk meg: vagy törött vagy hibás. Ha valami a hengeren nem hallatszik, akkor a hiányt esetleg a többi versszakokból kiegészíthejtük, de ezt a részt szögletes zárójelbe kell tenni. Ha nincs más versszak, akkor ezt a részt üresen hagyjuk és az üres részt tesszük szögletes zárójelbe. A zárójel elején mindig csillag álljon, melyet a jegyzetanyagban magya-

rázunk meg. Ha a felvétel a dal befejezése előtt megszakad, nem kell jegyzet, csak a vonalrendszert hosszabbítjuk meg szaggatott vonalakkal. Ha két vagy több versszak nyilvánvalóan felcserélődött, akkor a lejegyzésben ezt helyre kell állítani. A dallamokat minden esetben *g*-re kell transzponálni, kivéve ha a zárlatuk plagális. Ez esetben *d* legyen a záróhang. Megjegyezzük, hogy ezen utóbbi követelmény azóta is vitatott.

Végül, ha egy dallamnak két kézirata van, pl. egy fonográfos Bartók és egy fonográf nélküli Seemayer és az énekes és a hely is ugyanaz, a fonográf nélkül lejegyzettet nem kell közre adni. A dalsorozatokat (pl. Betlehemes) egészében és külön-külön is közölni kell, de megfelelő utalással. A nyomtatott forrásból (pl. Szini, Bartalus) átvett dallamokat az eredeti ortográfia szerint kell közzétenni. Egyetlen módosítással: ezek a dalok is mind *g*-n fejeződjenek be.

Abban, hogy a „Törvénykönyv" nem került kiadásra — pedig sok százan vehették volna hasznát — minden bizonnyal szerepet játszott Járdányi Pál közismert szerénysége is. Mindig fontosabbnak tartotta a munkát, mint a saját nevének említését. Tragikusan rövid, de mégis gazdag életének csak egy kis, ám mégis nagyon tanulságos töredéke a „Törvénykönyv". Jól kiolvasható belőle, hogy a szimfóniát szerző, mélyrelátó zeneszerzőnek vagy a magyar népdalok rendszerezését végző, nagy távlatokban gondolkodó tudósnak milyen fontos volt az aprólékos munka is.

OLSVAI IMRE:

A DALLAMRENDEZÉS KONCEPCIÓJA

Járdányi Pál életművében igen fontos szerepet töltött be, utolsó évtizedében pedig központi jelentőséget kapott a magyar népzene kisebb-nagyobb részterületeinek rendszerbefoglalása. Ezekkel részint kiegészítette, részint továbbfejlesztette Bartók és Kodály korábbi négyféle rendszerét. E rendszerek közül három csak a strófikus-vokális anyagot foglalja magában, tehát népzenénk túlnyomó többségét, az addig gyűjtött anyagnak kb. 96%-át. A fennmaradó rész nem egységes, mert itt giusto-lüktetésű ütempár-szerkezetűeket, recitálókat és különféle felépítésű hangszeres dallamokat találunk.

Tartalmát és rendeltetését tekintve kétféle rendszer létezik. Egyik a beérkezett *összes* gyűjtést magába foglaló, támlapokból álló *kéziratrend*, másik a példatárral kiegészített, *nyomtatásban közzétett rendszerleírás*. Ez utóbbinak háromféle klasszikus változata Bartók 1921-es *A Magyar Népdal*-a, Kodály 1935-ös *A Magyar Népzené*-je és kettejük szintén 1921-es *Erdélyi Magyarság. Népdalok*-ja. *Bartók* könyve s az *Erdélyi Magyarság* bő példatárral mutatja be négydialektusú ill. erdélyi strófikus-vokális népzenénket, — Bartók az addig gyűjtött anyag 4,5%-át közli, ketten az erdélyi gyűjtés 9,4%-át. Bartók igen mélyreható és sokszempontú tanulmányt ír, benne az egyszólamú dallamstrófa valamennyi összetevője: dallamszerkezet, szótagszám, hangsor, ritmika, sorvégzőhangok és mindezek földrajzi eloszlása gondos szellemi bonckés alá kerül, így e bartóki statisztika nemcsak sokoldalú hiteles képe az addig gyűjtött és kielemzett kb. 7800 dallamnak, hanem a tudományos vizsgálatmód imponáló példája is. Bartók dallamrend-alkotó koncepciója elsősorban azon alapul, hogy az egyszerűbb valószínűleg korábban keletkezett a bonyolultnál, tehát az izometrikus négysoros szerkezet, az ötfokú hangrendszer, a kis szótagszám, az egyszerűbb ütemfajták és ritmusképletek, meg a nem-architektonikus szerkezet bizonyára megelőzi a heterometriát, a diatóniát, a pontozott alkalmazkodó ritmust, a nagyobb szótagszámot és a visszatérő (v. architektonikus) szerkezetet. Ezt támasztotta alá — nyíltabban, vagy burkoltabban — a gyűjtési tapasztalat is, mert az egyszerűbbnek, régibbnek mutatkozó dallamokat inkább öregektől, illetve az elzártabb, hagyományőrzőbb vidékeken, a bonyolultabb, fejlettebb alakulatokat pedig jobbára fiataloktól, illetve a központi területeken lehetett hallani tömegesen. Másodsorban azt vette figyelembe Bartók, hogy a különféle tulajdonságok és ezek együttes előfordulásai mennyire jellemzőek a népies műdalok, a magas műzene és a szomszéd népzenék dallamaira. Bartók a hozzáférhető rokonnépi anyagot is bevonta az összehasonlításba. Ilyen összetett vizsgálat során különült e két nagy és sok apró dallamstílus. A két nagyot A)- és B)-osztálynak — Régi és Új Stílusnak — nevezte Bartók, az összes többit a vegyes jellegű C)-osztályba sorolta. A három osztályon belül ritmusszerkezet, sorvégzőhang-képlet, szótagszám és ambitus szerint alakított ki kisebb csoportokat. Bartóknak ez első rendje csak könyvében maradt fenn, csak itt tanulmányozható; kéziratos, teljes adatbázisa az 1940-re kialakított második rendből volna rekonstruálható (ha akadna erre vállalkozó). Mielőtt azonban a második Bartók-rendre térnék, az *Erdélyi Magyarság* és *Kodály* két rendjét ismertetem röviden.

Az *Erdélyi Magyarság. Népdalok* c. válogatás Ilmari Krohn finn népzenekutató rendszerének módosított verziójában közöl 150 dallamot igen tömör kísérőtanulmánnyal. Némi költői túlzással ezt és Bartók: A Magyar Népdal-át egymás szimmetrikus kiegészítőjé-

nek tekinthetjük: az erdélyi kiadvány ugyanis bőséges (9,4%-os) dallamválogatás igen kevés szóval, Bartóké viszont kimerítő tanulmány feleannyi (4,5%-os) dallammal. Krohn rendje *szótárszerűen* rakja sorba a dallamokat; ez szerfölött megkönnyíti mind a betevést, mind a visszakeresést. Bartók és Kodály annyiban módosította Krohnt, hogy *minden dallamot g' végzőhangra* helyez (nemcsak a dúrtercűeket).

Tudománytörténeti érdekesség, hogy amit ma Bartók Rendjeinek ismerünk, annak első változatát Kodály fektette le *A magyar népdalok strófa-szerkezet*éről írt 1906-os tanulmányában. Amit pedig Kodály-Rendnek nevezünk, azt első formájában Bartók ismertette *Az összehasonlító zenefolklore* c. 1912-es tanulmányában. Bartók és Kodály tehát valamikor 1913—1920 között „helyet cserélt".

Kodály kinyomtatott és kéziratos rendje egymástól is, Bartók rendjeitől is különbözik. Az először *A Magyarság Néprajzá*-ban, majd önálló kötetben is kiadott Kodály-Rend átfogóbb, hiánytalanabb Bartókénál, de kísérőtanulmánya kevésbé részletező, példatára pedig igen szerény (alig 0,5%-a az addig beérkezett anyagnak). Kodály nyilvánvalóan feltételezi, hogy az olvasó kézben tartja mind *Bartók* könyvét, mind az *Erdélyi Magyarság*-ot. Kodálynak ez a — valószínűleg már 1935-ben elkészült — munkája a magyar népzene mindenfajta dallamát jellemzi, a Bartók-könyvben még nem szereplő kötetlen — (nem-strófikus) szerkezetű szokásdallamokat és a hangszeres zenét is, az Új Stílusban zenei jellegük és eredetük szerint elkülöníti a Régi Stílusból továbbfejlődött réteget a népies műdalból eredőtől, továbbá kiegészíti-módosítja néhány szomszédnépi dallamhatás képét és legfőképpen: új, más megvilágításba helyezi a bartóki C)-osztályt. Ahogyan Szabolcsi Bence találóan megállapítja: Bartók látásmódja „természeti", Kodályé „történeti". Magyarán: Bartók dallam- és ritmusjegyek alapján rendszerezi a sem régi, sem új stílusba nem sorolható dallamokat; aminek az az előnye, hogy már akkor is berakható egy-egy dallam, amikor még egyáltalán nem ismerjük történeti, szerzői, vagy idegennépi eredetét; — Kodály pedig rámutat arra a sokféle hatásra, útra-módra, átvételre, ami népünket ezerévi ittléte alatt érte és zeneanyagát, dallamstílusait gyarapította.

Kodály *kéziratos* rendje viszont alapjában ugyanaz a szótárszerű, módosított Krohn-rend, amelyben 1923-ban az erdélyi dallamválogatás is megjelent. Nem tudjuk, talán sohasem is fogjuk megtudni, hogy mikor kezdte felépíteni kéziratos támlaprendjét Kodály. Rácz Ilona szóbeli visszaemlékezései szerint a harmincas években már rég fennállt és nap mint nap gazdagodott, mert Bartókkal és Lajthával közös megállapodásuk alapján ide került másolatban minden dallam, amelynek másik két példánya Bartók akadémiai kéziratrendjébe és Lajthához, a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályára került. Ez utóbbiban nem tudományos elvek szerint, hanem leltári sorrendben állnak a támlapok.

Noha Kodály támlaprendje a könnyű berakás és könnyű kikeresés céljából gépies jegyekre épült, Rácz Ilona több alkalommal volt tanúja ill. végrehajtója, amint Kodály egy-egy típustestvéreinek zömétől elütő dallamot nem saját gépies helyére tett ill. tétetett, hanem változatcsoportjához. Gépies helyére pedig utalócédulát rakott ill. rakatott. Kodály rendjébe 1958-ig kb. 25 ezer dallam került; a tulajdonképpeni népzenegyűjtés anyagán kívül számos múlt századi kézirat és nyomtatvány dalanyaga, sőt, még a Slovenské Spevy és Vinko Žganec kiadványainak magyar jellegű dallamai is. Kodály sohasem tekintette ezt a támlaprendet kiadásra szolgáló anyagnak, sem 1945 előtt, sem azután; ezt többektől tudom, akik az 1958 előtti években, évtizedekben a keze alá dolgoztak.

Az összkiadáshoz, tehát A MAGYAR NÉPZENE TÁRÁ-ban való megjelentetéshez Bartók dolgozott tovább a maga rendjén. Az egyre növekedő anyag azonban mind többször okozott problémát az A)- és a C)-osztály között. Bartók utolsó hazai éveinek akadémiai munkatársa, Rácz Ilona írja visszaemlékezéseiben, hogy miképpen módosította korábbi rendjét Bartók. Először az A)-osztályba olvasztott két korábbi C)-alosztályt, majd megcserélte két-két C)-alosztály sorrendjét. Csak a B)-osztály, az Új Stílus maradt változatlan. Kb. 14 ezer dallamot foglal magába e kéziratos rend, majdnem kétannyit, mint Bartók korábbi, könyvbéli (1921-es) adatanyaga. Rendszertanilag ugyan közömbös tényező, de „mélységélesség" tekintetében fontos értéktöbblete ennek az 1940-es Rendnek, hogy

revideált, továbbfinomított verzióban tartalmazza Bartók korábbi fonográf-lejegyzéseit, — saját gyűjtésein kívül számos más gyűjtő hangfelvételét is.

Bartóknak e Második Rendje több mint fél évszázad után, 1991 őszétől jelenik meg, Kovács Sándor és Sebő Ferenc gondozásában.

*

Röviden összegezve az 1940-es helyzetet: a magyar népzene strófikus-vokális dallamainak rendezését és részben kiadását is a következő alapelvek szabták meg: 1. minél inkább kidomborítani, minél sokoldalúbban jellemezni, a sajátosan népi és magyar dallamokat, ill. dallamstílusokat; 2. minél jobban összehozni egy-egy alapdallamnak különböző helyekről gyűjtött változatait, hogy az olvasó ne csak egyes dallamfákat lásson, hanem típus- és stíluserdőket.

Talán mondanom sem kell, hogy e *zenei elvű* rendszerezéseknek nem volt, nem lehetett céljuk a szövegek, szokások, táncok, játékok szerinti dallamrendezés, mert ez vagy más tudományágak feladata, vagy későbbi kutatásoké.

Az 1941 és 1966 között megélénkülő rendszerezőmunkában Járdányi Pálé az oroszlánrész: összesen hétféle rendet dolgoz ki, ill. alapoz meg, négyet speciális részterületekben, hármat pedig az új gyűjtésekkel mind nagyobbra és árnyaltabbra növekedő strófikus-vokális dallamstílusokban.

Először egyetlen falu, a Kolozs megyei Kide monográfiájában sorolja a strófikus-vokális világi dallamokat 13 osztályba hangsoruk, szerkezetük és részint ritmusuk szerint. 963 dallamtípus 1696 változata már jó alapot nyújtott erre. Bartók és Kodály alapelveit alkalmazva-továbbárnyalva halad a régi népdalstílustól a legidegenszerűbb jövevénydallamok felé. Beosztása a következő:

I. Pentatónia, ereszkedő szerkezet;
II. Jaj-nóták;
III. Pentatónia, visszatérő szerkezet;
IV. Kevert pentatónia, visszatérő szerkezet;
V. Egyházi hangnemű népdalok;
VI. Dúr-moll, népdalszerű ritmus, visszatérő szerkezet;
VII. Dúr-moll, népdalszerű ritmus, nem visszatérő szerkezet;
VIII. Dúr-moll, rubato, nem hallgató típus;
IX. Dúr-moll, népdalszerűtlen ritmus, visszatérő szerkezet;
X. Dúr-moll, népdalszerűtlen ritmus, nem visszatérő szerkezet;
XI. Hallgatók;
XII. Románo dallamok;
XIII. Idegenszerűek.

Járdányi következő nagy vívmánya az volt, hogy a MNT első kötetében, a korábban csak szöveg- és játékszempontok szerint osztályozott gyermekdalokban megtalálta, ill. felépítette az ütempár-szerkezetű dallamok zenei rendszerét.

A harmadik rendszeralkotás visszatért a strófikus mezőkre, ám ezúttal egy, a zömtől nem-zenei szempontból elválasztott anyag jellemzését végzi el. A MNT IV. kötetében ugyanis a párosító v. házasító funkciójú dalok kerültek sorra. Járdányi itt alkalmazza először a „többdimenziós" osztályozást: különválasztja a tipikus és a nem-tipikus párosítókat, ezt keresztezi a népdalszerű és az idegenszerű szétválasztása, végül a tipikusokon belül a szótagszám-szerkezet szerinti csoportosítás. Ennek a rendszerezésnek köszönhető, hogy megmutatkoztak a párosítóknak a többi strófikus daltól részben elkülönülő zenei és földrajzi sajátságai.

Alkotó-megoldó segítséget nyújtott Járdányi a MNT V. kötetének, a recitáló siratóénekeknek zenei elvű rendezésében is. Ő jött rá arra, hogy az ún. „nagy" és „kis" forma vidé-

kenként más hangkészlet-viszonyban áll egymással; ilyenformán ennek az anyagnak földrajzi rendje egyben annak zenei rendje is.

Az ötvenes évek vége felé mind élesebben merült fel a kérdés: hogyan tovább, ha a szokásokhoz kötött dallamanyag kiadása végetér? Eredetileg Bartók második rendjével kellett volna kezdeni és csak utána került volna sor a nem-strófikus, meg a hangszeres dallamokra. Kodály el is kezdte rajzoltatni a gyönyörű kottaírású id. Nekolny Rezsővel a Bartók-rend támlapjainak kottáját (1946—48 táján), Járdányi később mutatott is ezekből nekünk, fiatal beosztottjainak, de kintről-fentről lesújtott a zsdánovi bunkó. Moszkvai „illetékesek" úgy ítélték, hogy Bartók és Kodály dallamrendje „formalista", márpedig a népzene összkiadásának „az életet kell tükröznie". Ezt a dogmát vették át a budapesti csatlósok is. Ha Kodály szembeszegül, a nagyobbik rossz következik be: leállítják, megszüntetik A Magyar Népzene Tárát, vagy méltatlanok, tönkretevők kezére adják. Kodály a kisebbik rosszat választotta: úgy döntött, hogy mivel a zeneileg is különváló ütempáros gyermekdalok és recitáló siratók eleve szokáshoz kötődnek, ha hozzájuk tesszük a többi szokásdalt, akkor íme „az életben betöltött szerepük szerint adjuk közre népzenénket" s míg ez az öt-hat szokáselvű kötet készül, remélhetőleg elmúlik, vagy legalább megenyhül az otromba külső nyomás.

Az alapjukban szokáselvű köteteken belül már be-be lehetett lopni több-kevesebb zenei rendezőelvet, amint ez a MNT I., IV. és V. kötetében sikerült; sőt, még egy jellegzetes részterületen érvényesült zenei elv (ki tudja, talán éppen Járdányi hatására?): a második kötetben Kerényi György kezdő dallammagjaik szerint csoportosította a regösénekeket.

Ám jelentkezett egy másfajta, teljesen belső probléma is: Bartók bonyolult rendszerébe újabb gyűjtést pontosan besorolni csak egyedül Bartók tudott volna. Márpedig a gyűjtőmunka 1940 után — még inkább 1950-től kezdve, — igencsak föllendült. Kodály nem óhajtotta a maga könnyebben kezelhető és gazdagítható kéziratrendjét összkiadássá tenni, bár két tanítvány is javasolta ezt. Egyikük változtatás nélkül, tehát az igen mélyjárású dallamokkal indítva, — másikuk pedig megfordítva: fentről lefelé, a legmagasabb közép-kadenciásokkal kezdve. Kodály mindkét javaslatot elengedte a füle mellett. Ellenben megbízta Járdányit, hogy kísérletezzen ki új zenei rendszereket saját belátása szerint, keresse s találja meg a strófikus dallamanyag közlésének legmegfelelőbb módozatát. Ehhez Rácz Ilonát és három fiatal munkatársat osztott mellé: Sárosi Bálintot, Víg Rudolfot és Olsvai Imrét. Járdányi ekkor, 1958-ban, a párosító dalok ritmusrendjének hatására egyfajta ritmus-elven képzelte el a születendő új rendet. Ezért is, meg a munkatársak pontos beosztása végett, — először nyers, kéziratos „munkarendet" alapozott meg: a dallamokat kezdősoruk szótagszáma szerint csoportosította és egy-egy munkatárs két-három szótagszám-tartományt kapott, hogy azon belül legjobb belátása szerint hozza össze az egy típusba tartozó változatokat, majd a rokon típusokat tegye egymás mellé és végül, próbálja meg elkülöníteni a kifejezetten műdalból, idegenből eredő típusokat.

A kialakult típusokról Járdányi kis cédulákat, kottavázlatokat készített és azokkal kísérletezett tovább. Egy év sem telt belé és közölte, hogy mégsem a ritmusrend a legszerencsésebb, mert valamiféle dallami elv sokkal jobban kidomborítja a magyar népzene jellemző többségének stílussajátságait, jobban összehozza a stílusban azonos típusokat. A mindennapi munkarend, vagyis a kéziratos támlaprend azonban megmaradt szótagszám-szerinti megosztásban; minden részanyag-rendező maga tartotta nyilván saját anyagát, készített táblázatokat, vagy cédulákat, illetve írta rá észrevételeit a típusborító lapokra. Nem lett volna ésszerű valamiféle gépies rendbe rakni az anyagot (erre való volt a Kodály-rend anyaga), sem gyakran átrendezni azt. Az volt a fontos, hogy a részrendezők jól ismerjék ki magukat, hogy ha konkrét kötetszerkesztésre kerül sor, gyorsan tudják tálalni a megfelelő típusokat.

A kibontakozó dallamelvű rendszer a legjellegzetesebben népi és magyar stílusokra épült, tehát a bartóki C)-osztályt feloldotta és dallamait nagyrészben az ereszkedők közé sorolta. Jól elkülönítette az ereszkedő, tehát a régi gyökerű stílusokat a visszatérő újtól. Ezeken belül a dallam részeinek magasságviszonyait vette figyelembe. Ez új rend koncepcióját először az Akadémia Zenetudományi Bizottságának mutatta be Járdányi, 1960 januárjában. Itt nagy örömmel és elismeréssel fogadták; kiváltképpen jól esett hallanom Molnár Antal, Tóth Aladár és Maróthy János lelkes, ihletett méltató szavait.

Ez az 1960-as dallamrend, — Járdányinak hatodik féle, a strófikus-vokális népzenénknek összesen kilencedik fajta rendszere — tovább árnyalt megvilágításban és egyszerűsítésben egy év múlva került nyilvánosságra a *Magyar Népdaltípusok* két kötetében. A „további árnyalás" folytatta és összevonta a kidei monográfiából ismert jellegrétegezést: kottával, teljes alakban közölte a műdaltól, kirívó idegen hatástól mentes „törzsréteg" jellemző, kiérlelt típusait, valamennyit annak legtipikusabb változatában. Nem volt tehát teljes típuskatalógus, még kevésbé változattár. Bartók és Kodály korábbi rendjeinek rugalmas szintézisét adta az 1960-ig beérkezett és besorolt kb. 40 ezer dallamadat alapján.

Bár e két típuskötetet zömmel elismerés fogadta, jól emlékszem három szóbeli észrevételre is, melyek részint felületes átlapozásból, részint szubjektív ízléskülönbségből adódtak. Két kiváló artomuzikológusunk (nem az előbb említettek!) azt kifogásolta, hogy „Járdányi kirekeszti a C)-osztályt a magyar népzenéből", illetve „kirekeszti a dúrdallamokat, ami pedig Európa-ellenes koncepció". Ezzel szemben az az igazság, hogy Járdányi I. Típuskötetének 192 dallamából 62 a bartóki C)-osztályba tartozik, mert vagy heterometrikus, vagy öt-, ill. hatsoros, vagy **2** középkadenciájú; — és a dúrdallamok sem hiányoznak, mert az első kötetben 3, a másodikban 16 van belőlük! A harmadik vélemény egy etnomuzikológiában is jártas ifjú zeneszerző szájából hangzott el, aki szerint a Járdányi-típusgyűjtemény „túl steril"; kérdésemre azt igyekezett bizonygatni, hogy túlságosan tiszta-ötfokúak, kevéssé pienhangosak a közölt dallamok.

A Magyar Népzene Tára VI. kötete konkrét szerkesztőmunkájának előestéjén, 1964/65-ben még egy kisebb módosítást hajtott végre Járdányi a típuskötetekbeli rendszerhez képest. A néhány évi dús anyagnövekedés és annak sokoldalú elemzése arra a belátásra juttatta Őt, hogy a Rend élére nem a „Zörög a kocsi" típusa és társai valók (az első típuskötet kezdő 26 alapdallama), hanem a szerkezetben, hangsorban és belső típusgazdagságban legjelentősebb régi típuscsalád, az A^5 A^5 A A-alapszerkezetű, tehát egymagú-kvintváltók — ismertebb köznapi nevükön a *tágabb Páva-család.* Hozzá is fogott csapatával a kezdőkötet kidolgozásához. Közben, a Nemzetközi Népzenei Tanács (IFMC) renszerezési ágazatának 1965. szeptemberi pozsonyi ülésén 165 típuson keresztül ismertette e módosított, véglegesnek szánt rendet és részletesen is bemutatta az első kötet 14 típusának, legkivált a kezdőtípusnak felépítését, belső beosztását.

A típusok belső beosztásában két munkafolyamat bontakozott ki. Az elsőt az a jólismert tény tette szükségessé, hogy az élő valóságban — így az összegyűjtött anyagban is —, ép és romlott, jellemző és átlagos változatok találhatók. Példatárak, antológiák szakavatott szerkesztői korábban szinte kizárólag jó változatokat közöltek, — romlott változatokat jóformán csak a népszerű terjesztésben és amatőr ízléssel összeállított kisgyűjteményekben adtak közre. Most, az összkiadás és a stílusépség elveinek maradéktalan összeegyeztetése új és tartós feladatként lépett fel, mert ez az előző kötetekben még korántsem jelentkezett ily élességgel. Összkiadásról, — egyben kritikai forráskiadásról — lévén szó, mostantól ezzel a kényes, nehéz rendezési problémával is szembe kell néznünk.

A másik munkafolyamat volt a típusokon belüli összefüggések, elágazások kibontása, vagyis a „főszövegi" anyag belső beosztása altípusokba, alcsoportokba, majd egy-egy csoporton belül az egyes változatok sorrendbe rakása. Ezt igen gondos elemző-értékelő munkával alakította ki Járdányi. Eleinte az a gondolata támadt, hogy a fő- és mellékágaknak, a különféle alcsoportoknak legjellemzőbb „pillérváltozatát" nagyobb kottafejekkel közli, a „derékhad"-változatokat pedig valamivel kisebb (de a hátsó-jegyzeteknél nagyobb) kotta- és betűtípussal. Így tehát ettől a kötettől kezdve háromféle nyomtatott nagyságrendben jelent volna meg az anyag. Erről az elképzeléséről azonban — kiadói, nyomdai rábeszélésre — letett; maradt hát a korábbi kötetek kétfélesége. Fokozott feladat hárult viszont a Bevezető tanulmányra, benne a típusok közötti és a típusokon belüli összefüggések, szétágazások jellemzésére. Fájdalom, e Bevezető megírására már nem kerülhetett sor.

Reánk maradt viszont számos kézírásos megjegyzése, elemző meglátása, — részint az egyes változatok támlapjain, részint külön kis cédulákon, részint a típusok, altípusok borítólapjain. E kézírásos megjegyzések messze előbbre jártak a kezdőkötet anyagánál, szinte behálózták az egész ereszkedő dallamvilágot. Ránkmaradtak még áttekintő ábrák, táblázá-

tok, kezdőszöveggel leírt típussorrend-tervek, melyek mind-mind az 1964/65-re kiérlelt — s a budapesti és pozsonyi IFMC-konferencián bemutatott — állapotot őrzik. És mindemellett volt még arra is ideje és kedve Járdányinak, hogy az újabb, főleg erdélyi hangszeres gyűjtéseket tanulmányozza, dallamaikat lejegyezze.

*

A magyar népzene strófikus dallamainak rendezési és összkiadás-szerkesztési koncepciójában Járdányi munkássága több tekintetben döntő és megoldó változást hozott. Mert: 1. elválasztotta a rugalmas dallamközlést a lexikális mutatóktól; 2. a Rendet népzenénk törzsrétegére alapozta, nem az egymásközt is heterogén, különféleképpen perifériku dallamokra; 3. a Rend vázát a törzsréteg *típusaira* helyezte, nem az egyes változatokra, így a típusaik főáramától messzebb eső változatok, altípusok is véglegesen típusukkal együvé kerülnek; 4. a nem-négysoros és egyéb C)-osztályos dallamok jelentős részét jellegük és magasságviszonyaik alapján a négysoros típusok közé illesztette.

Kétségtelen, hogy mindent megoldó, mindent egyformán kidomborító rendszer nincs, nem is lehet. A zeneanyag egy-egy dallama bonyolult, összetett építmény s ami az egyik összetevő szerint kedvező, az egy másikat elhomályosít, vagy elmetszi azt. 1964—65-ben számos alkalommal hangsúlyozta Járdányi, amikor külföldi kutatókkal tanácskozott, hogy nincs egyetlen út, egyféle recept: ami a magyar nép tipikus, törzsökös dallamstílusaihoz megfelelő, az nem alkalmazható gépiesen más népek zenéjére (sem a magyarok egyes speciális és perifériku dallamterületeire). Magából az anyagból kell kiolvasni, kihámozni a legmegfelelőbb rendszerezési szempontot, illetve szempontokat s azok egymásutánját!

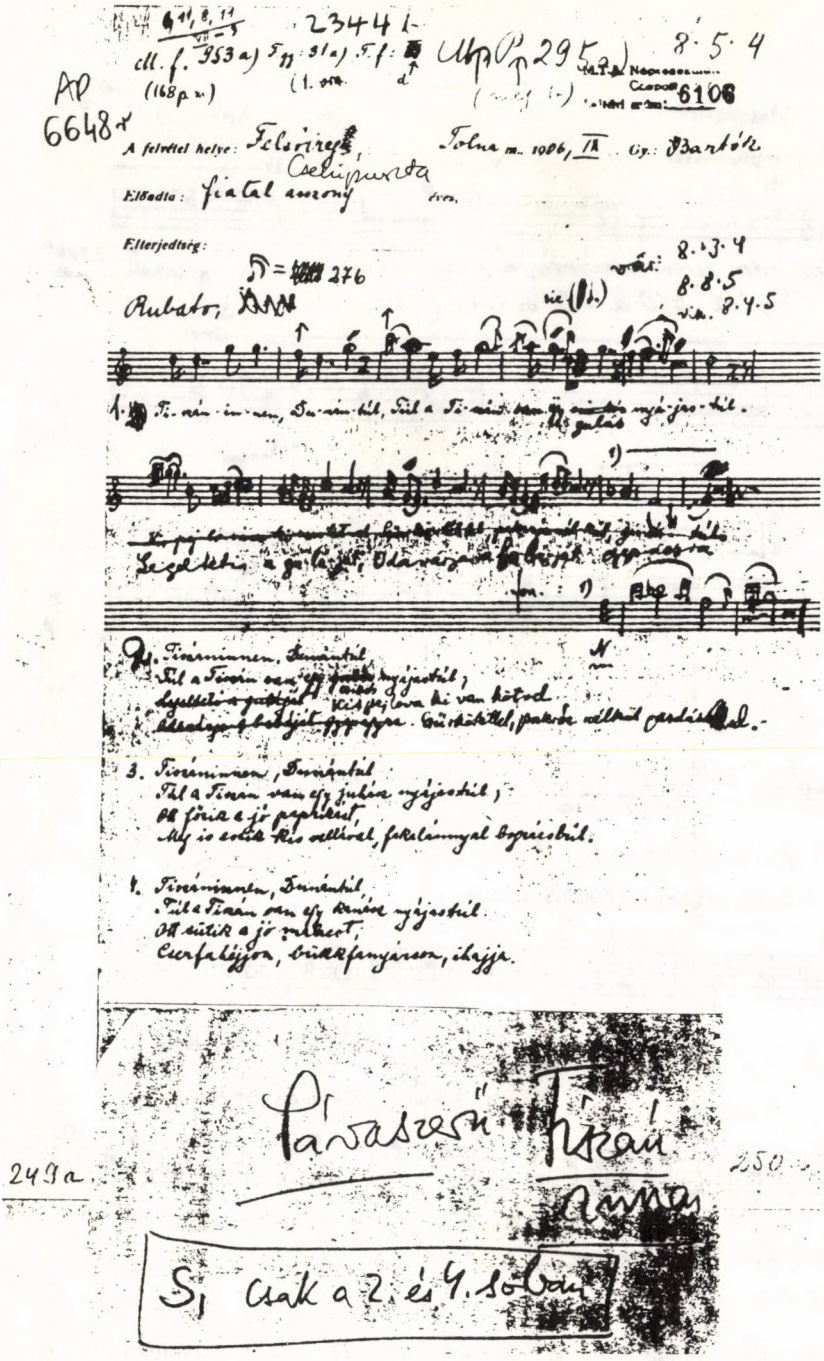
A rendszerbe foglalónak, majd kötetbe szerkesztőnek fő dilemmája éppen az, hogy a tonális, strukturális, motivikus elemek közül melyiket tekintse fontosabbnak és melyiket jelentéktelenebbnek, mit vegyen előbbre s mit tegyen hátrább? Járdányi nem adott előre gépies kulcsot minden problémához, de beoltotta munkatársait és azok közvetlen követőit a sokoldalú és felelősségteljes elemző-latolgató-összevető készséggel, amelynek természetes személyi előfeltétele volt: 1. gazdag helyszíni gyűjtőtapasztalat; 2. gyakorlott lejegyző-tapasztalat (= a Kodály- és Lajtha-előiskola); 3. önálló elemző-rendszerező hajlam (= a Bartók-, Kodály-, Bárdos-, Vargyas-előiskola). E három feltételre épülő tényleges és elmélyült anyagrendezés vezetett például kilenc-tíz évvel később az 1958-as „Törvénykönyv" némely betűjének — de nem szellemének — anyagsugallta megváltoztatásához, amikor a személyi változatok közlésének módját megreformáltam. Erről most — szűkreszabott időnk miatt — nem szólhatok részletesebben, sem terminológiai problémákról, sem a háromféle kritikaiság elvi és gyakorlati követelményeiről, melyek szerves velejárói a forrás-összkiadás szerkesztőmunkájának, de az előző kötetek idején alig vagy semennyire sem jelentkeztek.

Szintén nincs most időnk nyomon követni Járdányi rendező-koncepciójának részben rögös és viszontagságos, részben némi reményt is keltő utóéletét, utóhatását az újabb rendszerezési kísérletekben.

Tisztelt Hallgatóim! E témát sohasem lehet befejezni, csak abbahagyni. Előbb azonban felidézem azokat a zárómondatokat, amelyeket szerkesztői önkény megváltoztatott, illetve kihagyott a STUDIA MUSICOLOGICA 1978. évi 1—4. és az ETHNOGRAPHIA 1979. évi 1. számából:

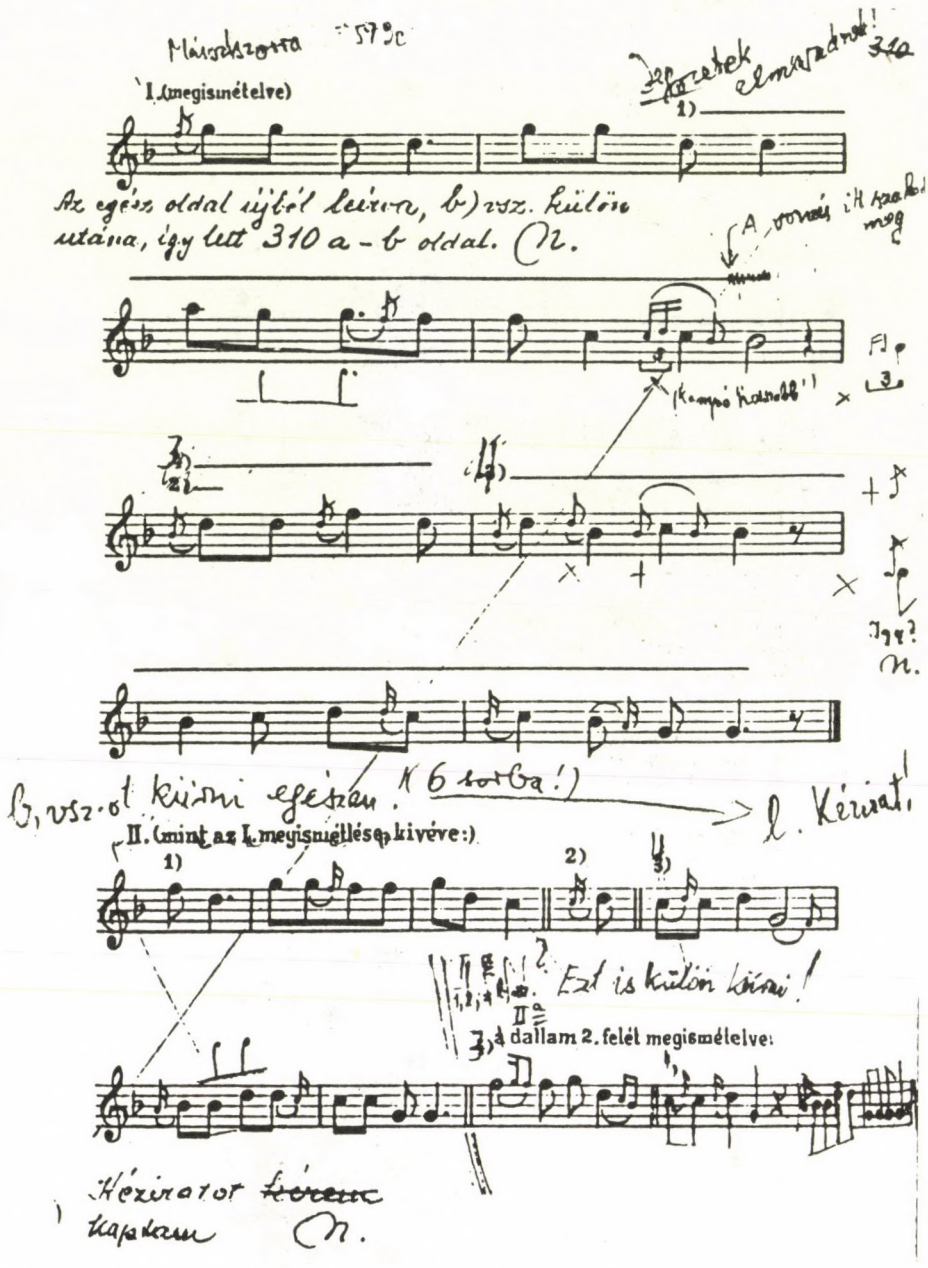
„Járdányi halála után a rendezőmunka résztvevői többször változtak. 1970—1973 között Vargyas Lajos és én új, fiatal munkatársakat kezdtünk kinevelni, kikben megfelelő gyűjtő-lejegyző tapasztalat, növekvő anyagismeret és növekedő-önállósodó rendezőkészség már akkor többé-kevésbé megvolt és időközben biztatóan fejlődött. Ám 1974-től egyik átszervezés követte a másikat, ezek során a munkatársak legnagyobb részben kicserélődtek és a rendezőmunka irányítása kikerült kezemből. Így ennek az időszaknak a gondjai, eredményei és felelőssége másokra tartozik."

Befejezésül teljes felelősséggel állítom, hogy A Magyar Népzene Tára VII. kötete — a Járdányi-Rend 2. kötete — nyolc-kilenc évvel előbb jelenhetett volna meg és ma már a XII—XIII—XIV. kötetnél tarthatnánk, ha 1973 után is töretlenül, szervesen és zavartalanul folyhatott volna a begyakorlott rendező-szerkesztő munkatársak tevékenysége.

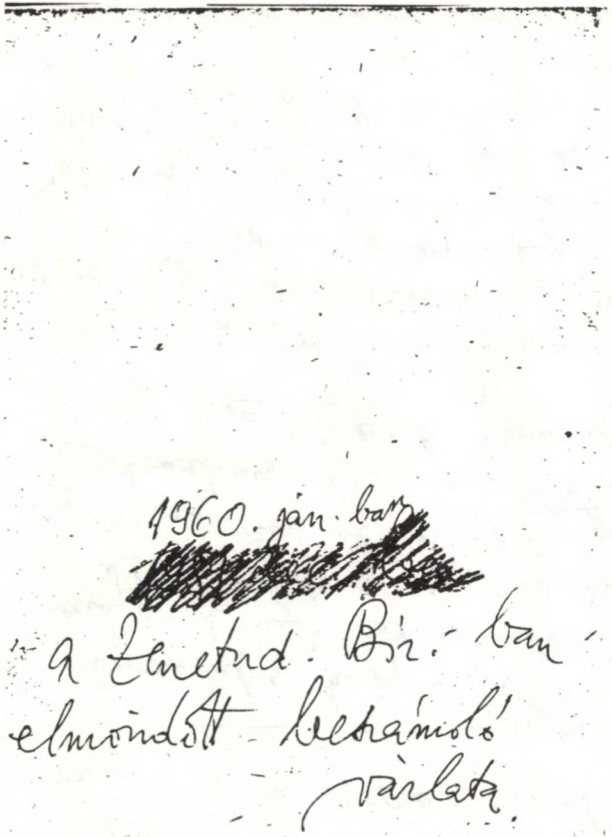


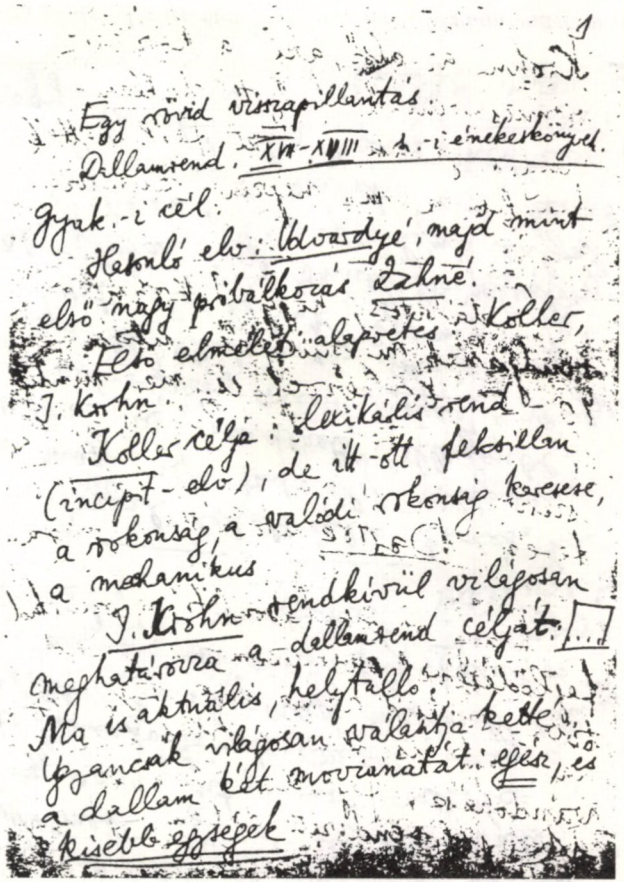
Bartók-Rendbéli támlap fénymásolata a Járdányi-Rendben, Járdányi kiscédulára írt megjegyzésével. (Bartók és Bartókné Ziegler Márta kézírása egy kevés későbbi kiegészítéssel.)

Nyomtatott verzióban lásd: A Magyar Népzene Tára VII. kötet 50. sz. és Jegyzete, 117—118. és 642. old.)

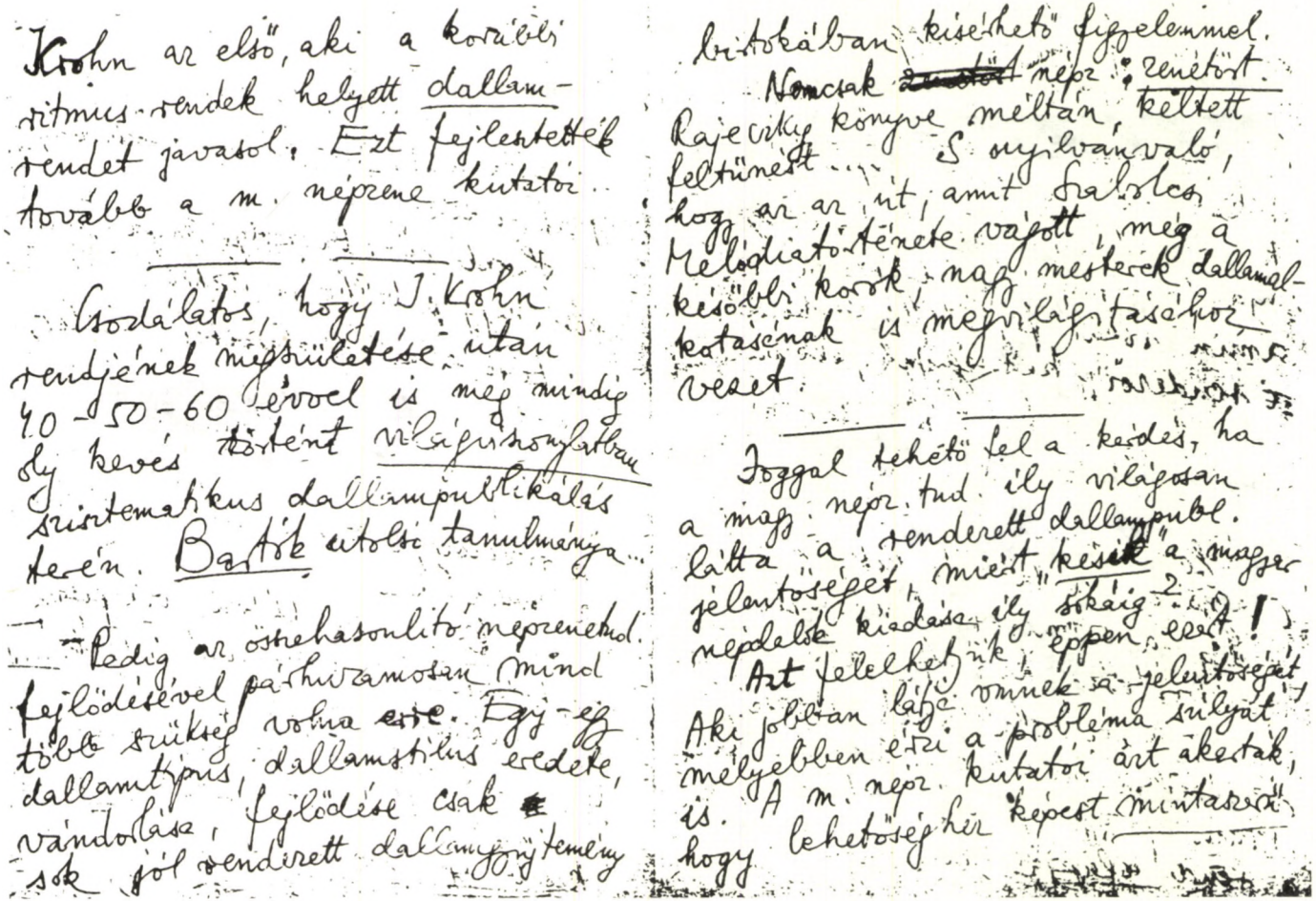


Bartók-Rendbéli támlap Nekolny-féle másolata Járdányi (nehezen látható) kézírásos utasításaival. Az 1—2. kottasor között és legalul Nekolny (jobbra döntött) kézírása. 1948 körül sokszáz hasonló másolat készült nyomdai előkészítés céljából.





Járdányi kézírásos vázlata a Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságában tartott, az új dallamrendet ismertető beszámolójához (1960. január).



Kohn az első, aki a korábbi ritmus-rendek helyett dallam-rendet javasol. Ezt fejlesztették tovább a m. népzene kutatói.

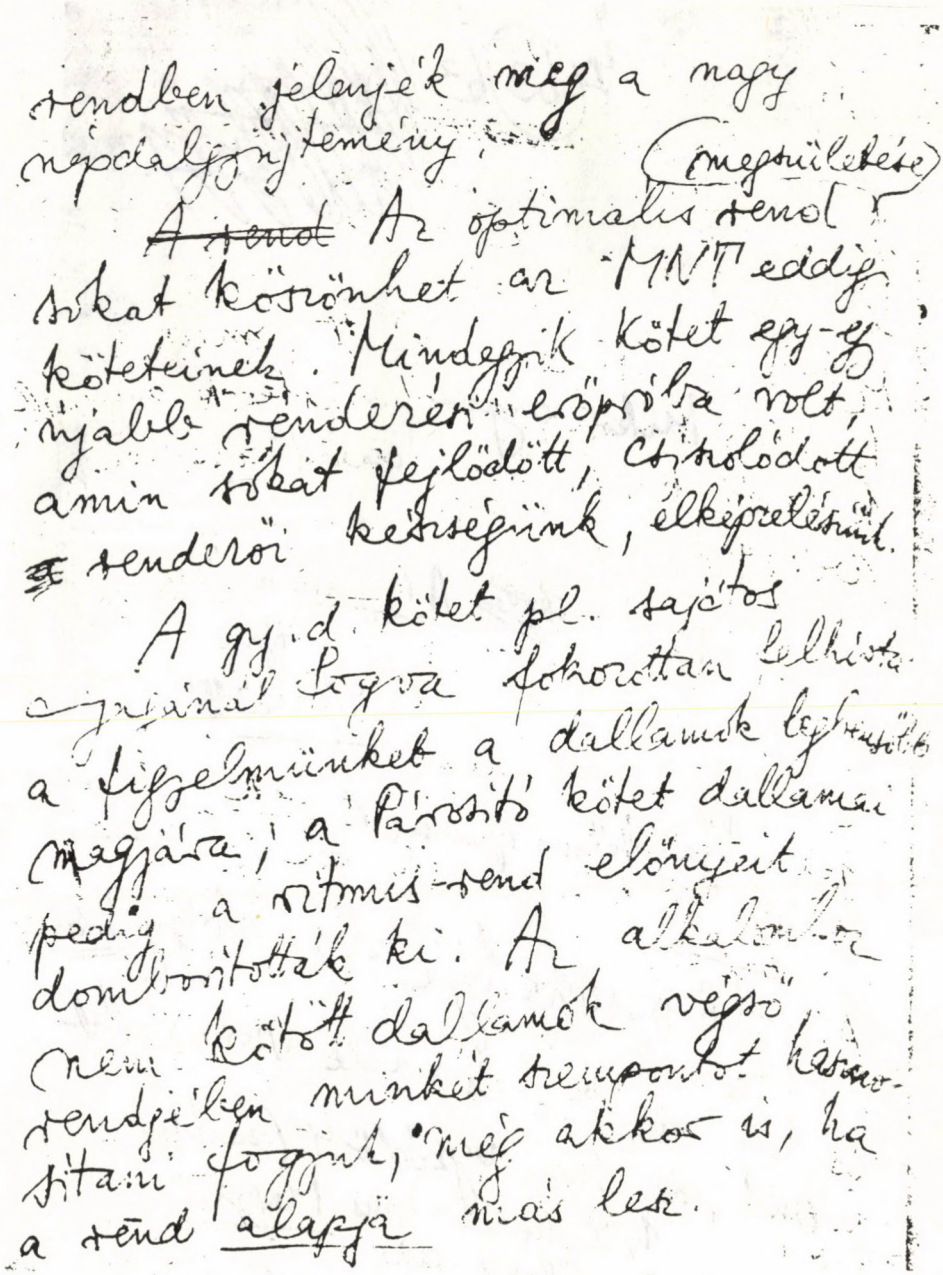
Csodálatos, hogy J. Kohn rendjének megsürüsödése után 40-50-60 évvel is még mindig oly kevés történt világviszonylatban szisztematikus dallampublikálás terén. Bartók utolsó tanulmánya...

– Pedig az összehasonlító népzenekut. fejlődésével párhuzamosan mind több sürgős volna ezt. Egy-egy dallamtípus, dallamstílus eredete, vándorlása, fejlődése csak a sok jól rendezett dallamgyüjtemény birtokában kisérhető figyelemmel.

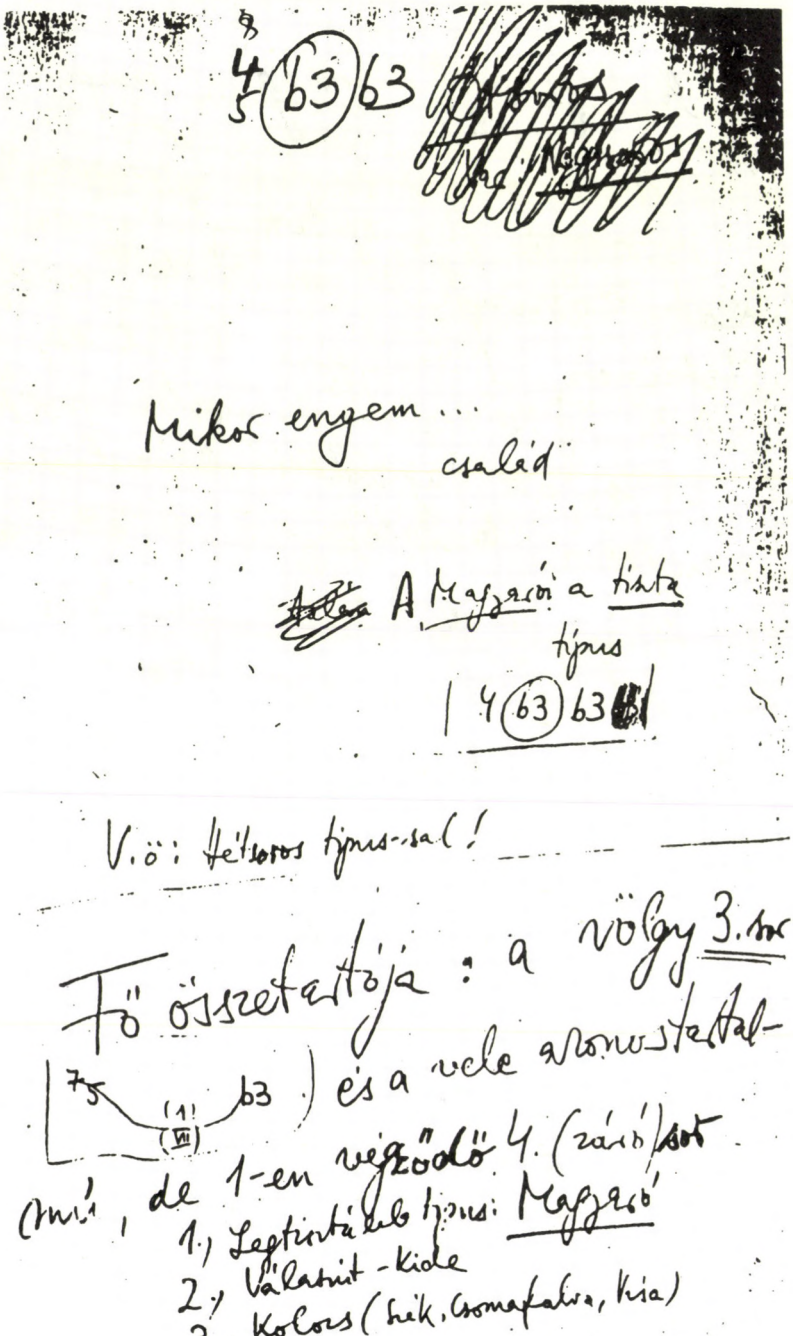
Nemcsak a népzene életéről. Rajeczky könyve méltán keltett feltünést... S magyarázható, hogy az az út, amit Szabolcsi Bence a Melódiatörténete vázolt, még a későbbi korok nagy mesterek dallamalkotásának is megvilágításához vezet.

Joggal tehető fel a kérdés, ha a nagy népzenetud. ily világosan látta a rendezett dallamokból a magyar népdalok kialakulásának jelentőségét, miért késik a kiadása ily sokáig?! Azt felelhetjük, éppen ezért! Aki jobban látja annak a jelentőségét, mélyebben érzi a probléma súlyát is. A m. népzenekutatói ártatlanságra, hogy lehetőség nyíljék a kéziratok mintaszerű

Szemelvény a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságában 1960 januárjában tartott, az új dallamrendet ismertető beszámolóhoz.



Szemelvény a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságában 1960 januárjában tartott, az új dallamrendet ismertető beszámolóhoz.



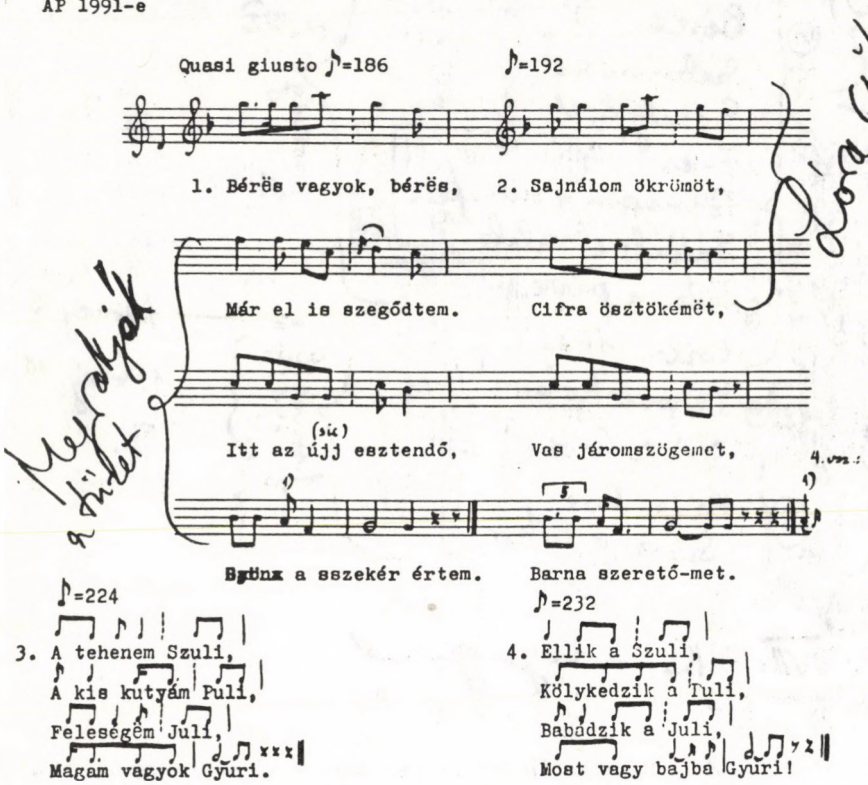
Típus borítólap a Járdányi-Rendből.

6

VII - 9

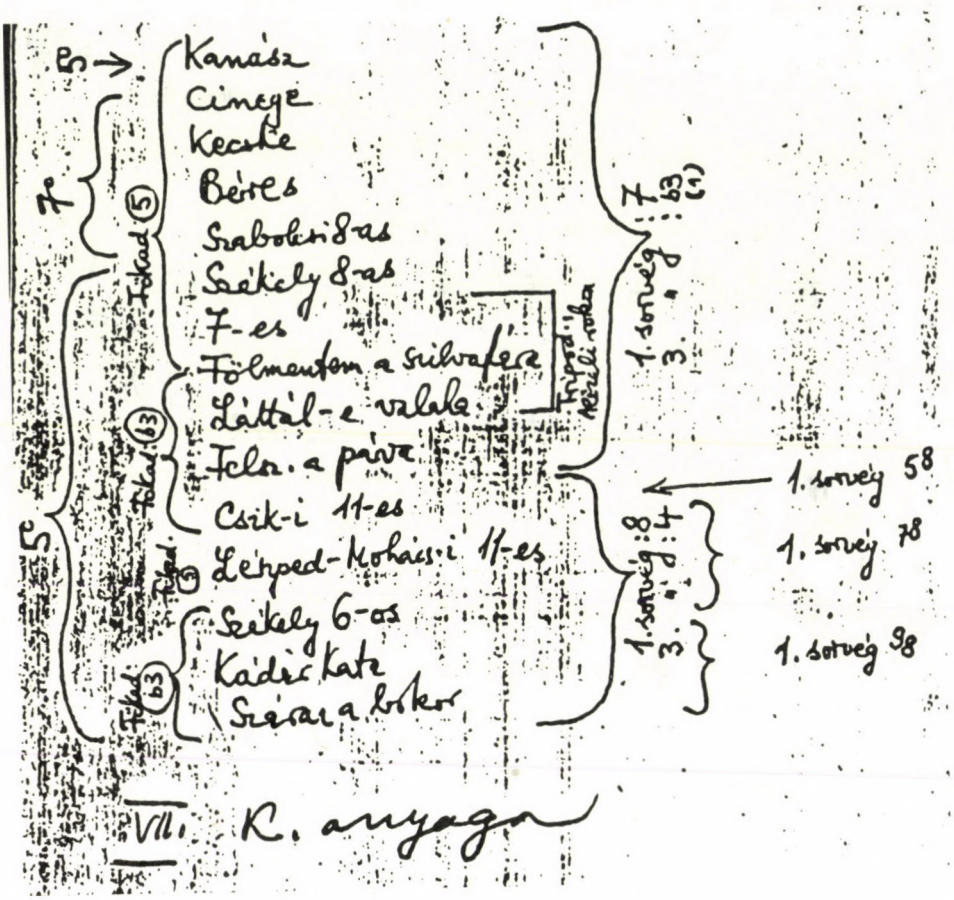
Magn. 833-B-18
AP 1991-e

Bogács /Borsod/ 7 (4) 63.
Daragó Istvánné Tóth Margit /33/
/szül.1925/
Víg, 1958. X. 27.



"Én danoltam Daragó Istvánné, születëtt Tót Margit, ezërkilencszázhuszonöt, Bogácson."

Támlapra írt megjegyzések. Járdányi kétoldalt figyelmeztet más típusbéli motívum-rokonságra.

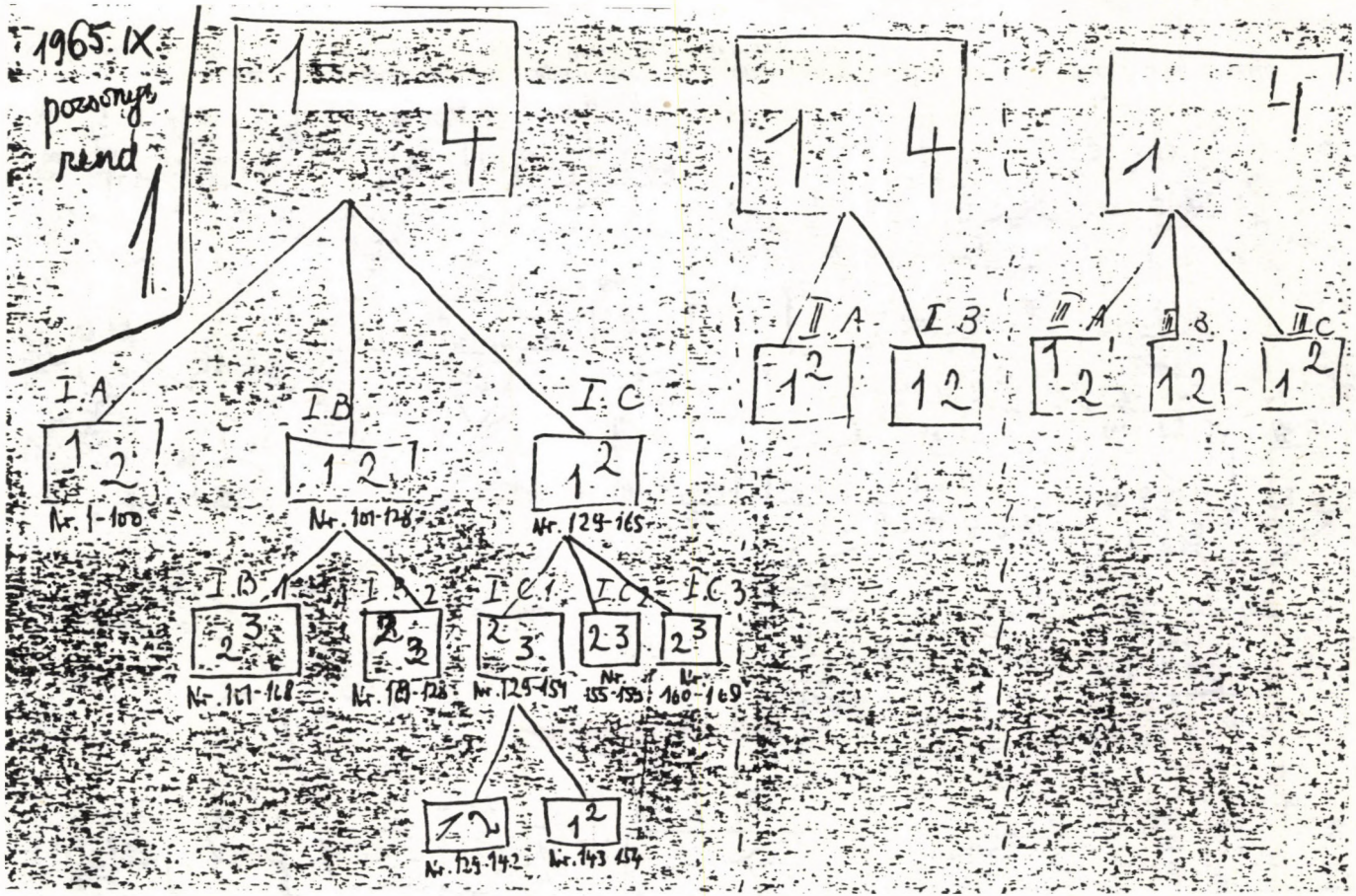


Járdányi-kézírás. Az 1965 végére kiérlelt, végleges Rend kezdő típusainak (a „Páva"-dallamok első típusainak) sorrendterve, néhány jellemző dallammozzanat beírásával.

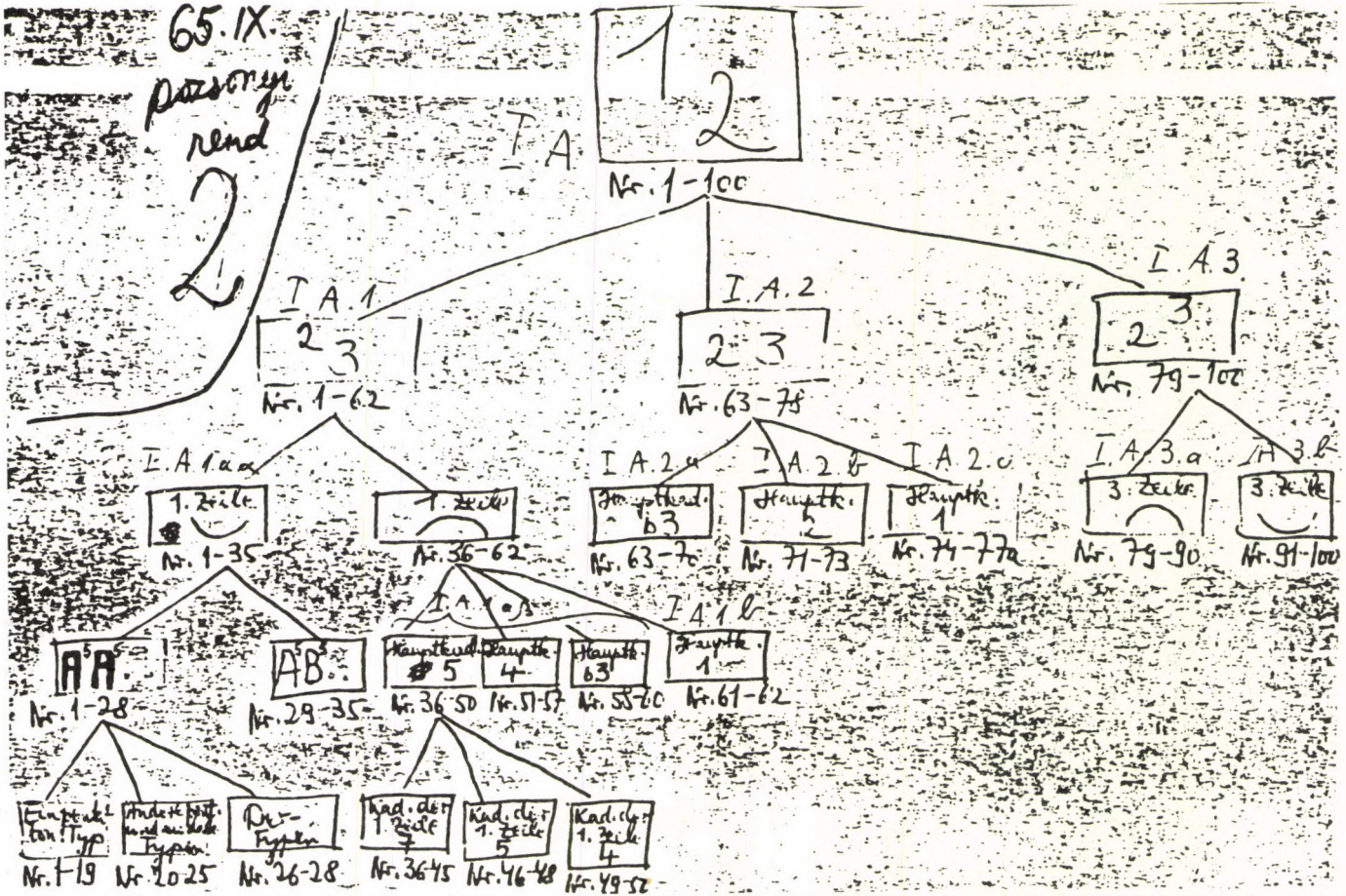
Alatta Kodály kezeírásával:

„VII. K [ötet] anyaga".

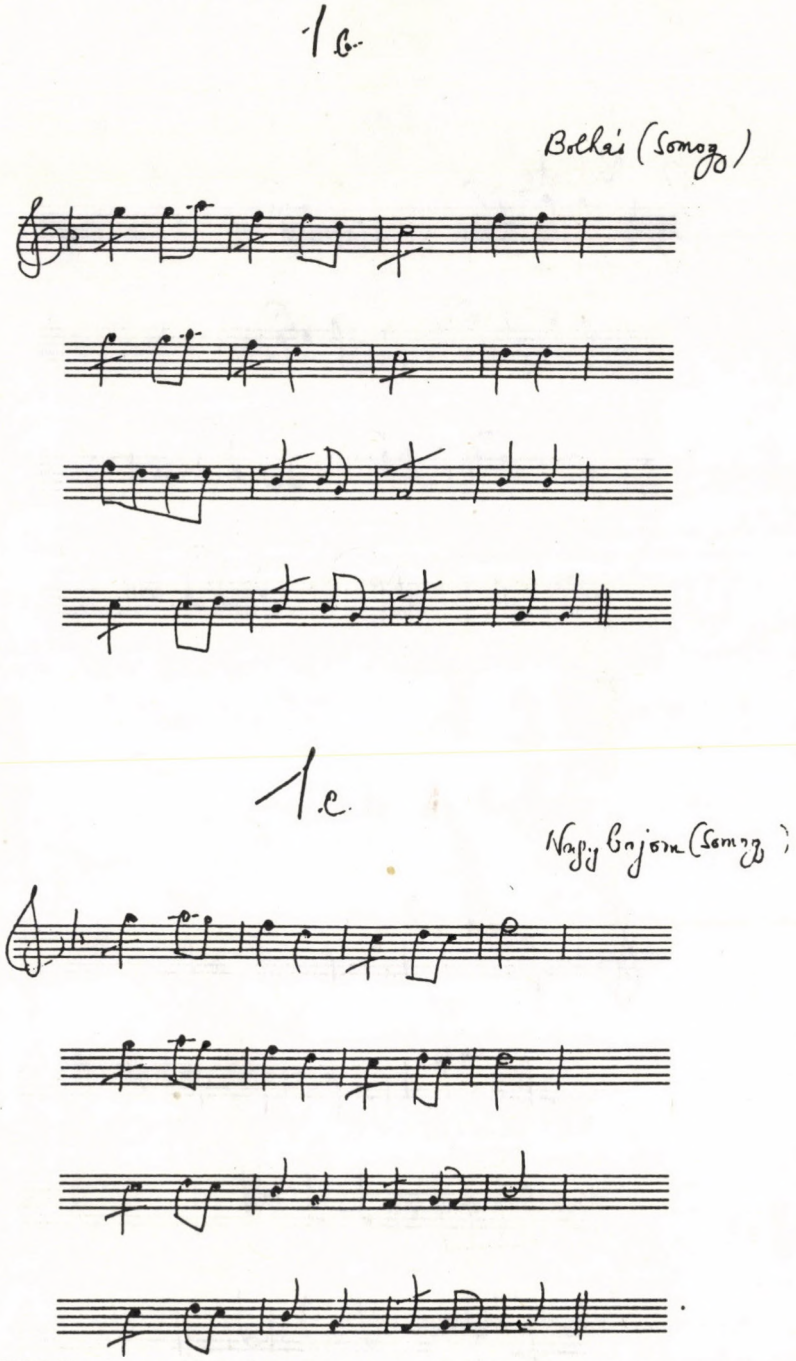
NB! 1971/72 táján az Akadémiai Kiadó úgy döntött, hogy számozást nem hagy ki, ezért a Típusrend kezdőkötete nem VII., hanem VI. lett a sorozaton belül. (A korábban VI.-nak gondolt kötet pedig — a „maradék egyéb népszokások" anyaga — az elkészültekor éppen soron levő sorszámot fogja kapni.)



Az IFMC Rendszerezési Szekcióülésén, 1965 szeptemberében Pozsonyban bemutatott vázlatos áttekintés 1. lapja a kiérlelt, végleges Járdányi-Rendről. A bal felső sarokba később, 1966 után került más kéz beírása.

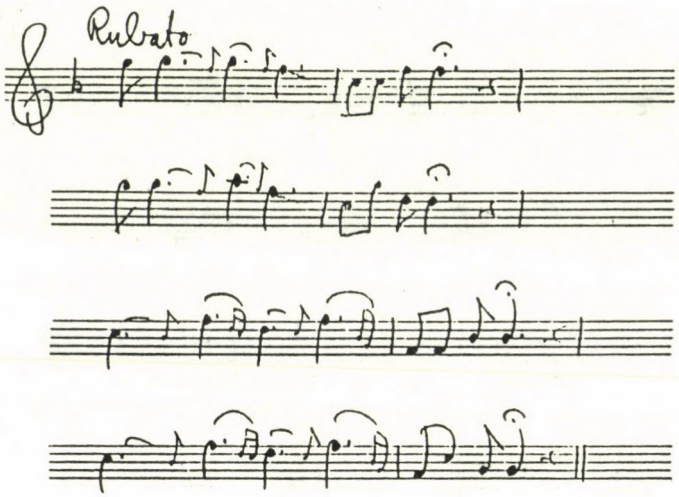


Az IFMC Rendszerezési Szekcióülésén, 1965 szeptemberében Pozsonyban bemutatott vázlatos áttekintés 2. lapja a kiérlelt, végleges Járdányi-Rendről. A bal felső sarokba később, 1966 után került más kéz beírása.

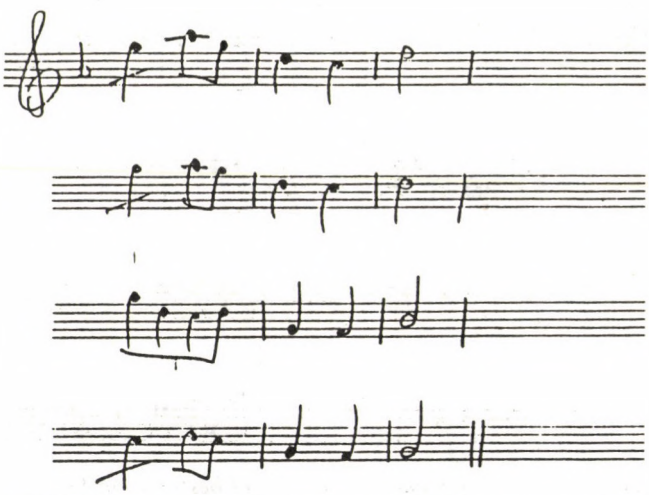


Az IFMC Rendszerezési Szekcióülésén tartott beszámolón bemutatott Rend típus-illusztrációi. Szemelvények a belső beosztásában is részletesebben ismertetett első Típusból.

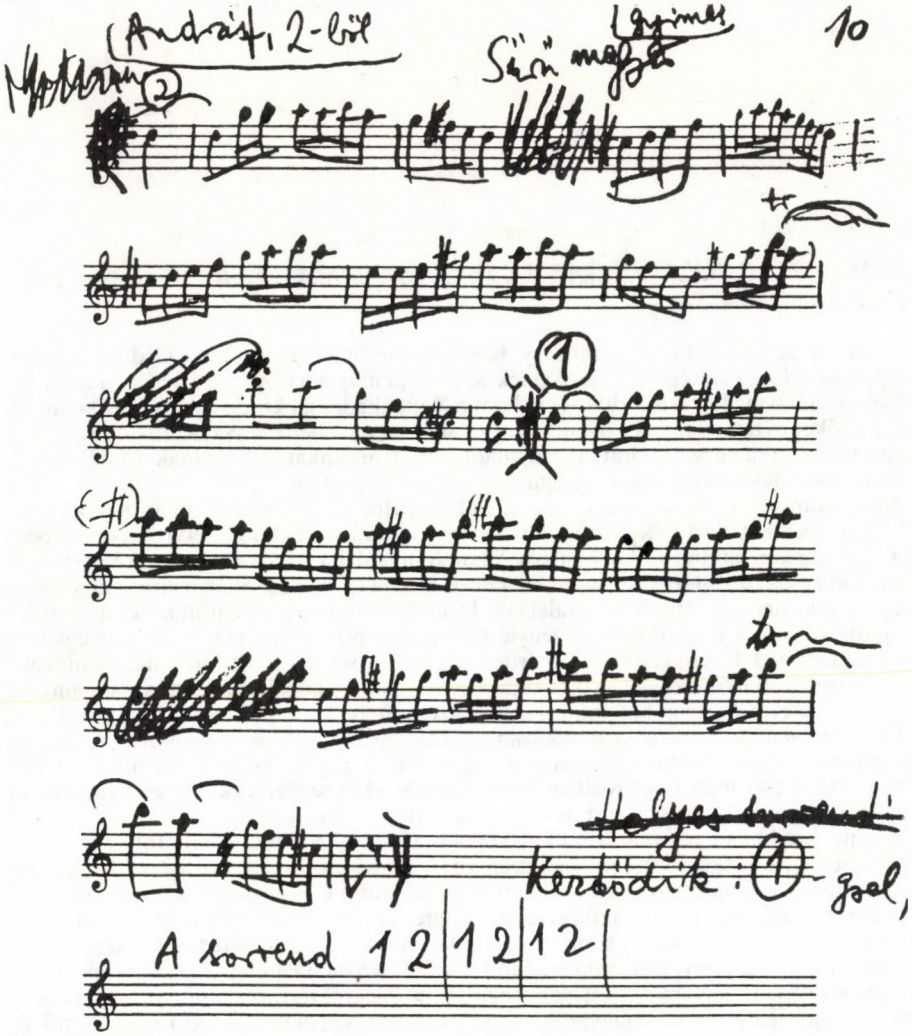
5



6



Szemelvények az IFMC Rendszerezési Szekcióülésén, 1965 szeptemberében Pozsonyban tartott beszámolón bemutatott típus-illusztrációkból.



Járdányi Pál utolsó pillanatig, kórházba vonulásáig dolgozott Kallós Zoltán, Andrásfalvy Bertalan, Martin György és Pesovár Ferenc 1960 után készített magnetofonfelvételeinek lejegyzésén. Egy lap 1960 utáni erdélyi (gyimesi) vázlatos lejegyzéseiből (hegedű).

SZABÓ HELGA:

JÁRDÁNYI MUNKÁSSÁGÁNAK HATÁSA A MAGYAR ZENEI NEVELÉSRE

Tanár úr. Kettőjüket emlegettük így. Kodályt mindenki így nevezte. Járdányit csak a hozzá közelállók. Felesége, gyermekeinek édesanyja még ma is így beszél róla: a tanár úr.

Nehéz időkben, 1951-től 1956-ig voltam a Zeneakadémia középiskolai énektanár- és karvezetőképző tanszakának növendéke. Kodály csak egyetlenegyszer, az első év kezdetén tartott számunkra népzene órát, azután átadta évfolyamunkat Járdányinak. Öt féléven át voltam növendéke. Számomra ő jelentette a Zeneakadémiát.

Tanszakunk vezetője a zongorista-csembalista (utóbb zongorametodikát író), kórusának élén sikereket elért Gát József volt. Szóbeszédből lehetett tudni, hogy az épületben, más tanszakokon tanító Bárdos Lajos és Ádám Jenő valaha sokat tettek az iskolákért és az ifjúsági kórusmozgalomért, s valami titokzatos bizonytalanság homályosította el a tényt, hogy mi már nem lehettünk növendékeik. Protestáns létemre így jutottam el a Mátyás-templom kórusába, hogy Bárdos vezénylésének áldott bűvöletében énekelhessek együtt a zeneakadémista DISZ-tagokkal, ifjú pártfunkcionáriusokkal, vallástalan vallást-áhítozókkal, s buzgó katolikusokkal. Akiket kedveltem tanáraim közül, csaknem valamennyien mellőzöttnek érezték magukat, mint akik nem azt tanítják, amit valóban tanítaniok kellene.

Úgy ítéltem meg, hogy tanszakunk számára Járdányi tanár úr adott rangot, méltóságot. Lenyűgöző tudása a jellem szilárdságával, az akarat meggyőző erejével társult. Jóval később értettem csak meg, hogy Kodály távollétében Kodály szellemét képviselte s a szellemi rangjától megfosztott tanszakot törekedett átmenteni a jövő számára.

A zeneakadémiai évek rémületet keltő élményei voltak a Zenei Plénumok. 1951-ben, 18 éves fejjel világosan értettem, hogy az akkori I. Zenei Plénum eszmei irányvonala szovjet indíttatású, s a bemutatott műveket rangsoroló Szabó Ferenc ennek az irányvonalnak mércéjével szabja ki a zeneszerzők számára ítéletét. Itt mindaz az eszme, melyet Járdányi tanár úr tanításából kihallottunk, nem csak értékét vesztette, de az üldöztetés veszélyét hordozta magában. Járdányi Divertimentójáról mondotta Szabó Ferenc: „...amíg ő elvi síkon a zenei magyarság fogalmát kizárólag a pentaton-jellegtől teszi függővé, amíg ő minden nem pentaton-jellegű zene magyarságát így kérdéssé teszi, akkor, amikor még Bartók és Kodály remekművei jelentős részeinek magyarságát is ezzel kétségbe vonja, akkor akarva, nem akarva elvi és művészi síkon egy reakciós, haladásellenes zenei fajelmélet szócsövévé válik. Mindaddig, amíg haladó zenei hagyományaink közül ő fontosabbnak ítéli Bartókot és Kodályt, mint Erkelt és Lisztet, fontosabbnak tartja zenénk szervesebbé, tisztultabbá vált magyarságát, mint a 19. század magyar zenéjének forradalmi hagyományait, mindaddig, míg zenei múltunk ezen két korszakát ilyen mesterségesen és élesen, ilyen mereven szembeállítja, nehezen hihető az, hogy az ő realizmus felé való fejlődésének az elvi, világnézeti és személyi feltételei ma már adva volnának."[1]

A pártonkívülinek és apolitikusnak megítélt Divertimento botránya több jót is eredményezett. Először is rákényszerítette Járdányit, hogy írásban is megvallja hitét, mely szerint a múlt századi magyar zene forradalmi nyelvének és szellemének elismerése mellett „többet, sokkal többet kell tanulnunk a magyar zenének abból a korszakából, amely mélyebbről és teljesebben szívta magába a magyar népzene nedveit, s amely éppen Bartók és Kodály im-

már klasszikussá vált művészete révén a remekművek sokaságával ajándékozott meg bennünket."[2]

A nagy sérelem eredményezte másik jó az a folyamat, amely megérlelte Járdányiban az ötrészes szimfónia megalkotását, mely „Vörösmarty Mihálynak, a 19. század nagy magyar költőjének szellemi portréját adja és gondolatvilágát szólaltatja meg a zene nyelvén."[3] De a zenei nyelv Bartók jegyében fogant, s a sok támadást kiállt jó barát, Lendvai Ernő elemzéseit, az aranymetszés és a tengelyrendszer alkalmazását állítja előtérbe. Korábban megírt műveit mellőzik. Amint arról Tátrai Vilmos ad számot, Bartók-versenyen nyertes vonósnégyesét is levették a hangversenyek műsoráról, mielőtt hatását az előadók és a közönség felmérhette volna.[4] Most végre olyan mű született, amelyet nem lehet egykönnyen félreállítani, még akkor sem, ha hű maradt önmagához, s „zenei nyelvét magyar népi elemekre építi, alapvető élménye Kodály és Bartók marad". Mihály András tanulmányából tovább idézve: „De mégis ezek az elemek, ezek az élmények Liszt hatása alatt valami új, romantikus pátoszba olvadnak. Való igaz, Bartókban és Kodályban (mesteri, vagy átértelmezésben) már benne van a Liszt-i pátosz."[5]

A II. Zenei Plénum kénytelen volt megbocsátani a remekművet alkotott szerzőnek, hogy hű maradt Bartók és Kodály zeneszerzői eszményéhez. Ám a III. Plénum táján újra sújtja, midőn Lendvai Ernőt fogja perbe Bartók stílusa c. könyve megjelenése okán.[6] Az Új Zenei Szemlében közzétett vitafelhívás már a vita végkifejletét is előrevetíti, amikor Lendvai elméletének pellengérre állításakor idealistának megítélt eszmeiségére irányítja a figyelmet.[7] A beérkezett támadó cikkek is ezért kivédhetetlenek, mert a fenyegetésnél is sújtóbb módszerrel a tiltott és üldözött eszmék kiszolgálását, számmisztikát, freudizmust, fekete mágiát, babonás útvesztőt, Nietzsche, Jung misztikus gondolkodásának propagálását varrják a nyakába. Csak Ligeti, Bárdos, Szervánszky és Járdányi állnak a most már üldöztetésre ítélt zenetudós mellé.[8]

Nem közömbösek ezek az események a zenepedagógia számára sem, hiszen ugyanezekkel a módszerekkel érték el, hogy Kodály—Ádám remekbe szabott tankönyvei eltűnjenek az iskolákból, így alakították át az iskolák — látszatra Kodály eszméit megvalósító —, ám a gyakorlatban alaposan megnyirbált s összekuszált tanterveit. Nagy tanulság egy ilyen hadviselést végigszemlélni. Annyit bizonyosan tudni lehet, hogy Bárdos és Járdányi csendes, de sziklaszilárd kiállására minden időkben számítani lehet.

E viharok felkavarodása és lecsendesülése előtt s után, 1946-ban megkezdett zeneakadémiai működésével egyidőben Járdányi élénk figyelemmel kíséri a köznevelés formálódását, s vállal szerepet a zenei műveltség terjesztésében. A gyökerek mélyek. Már a családi otthon, a tudós archeológus édesapa s a tanítónő édesanya is elegendő indíttatást adtak számára. Azután nyolc év a görög és latin műveltség alapjait megvető budai ciszterci rend Szent Imre főgimnáziumában, nyolc év Rajeczky Benjamin énekóráin és zenekarában, ahol az érettségi vizsga idején Bach É-dúr hegedűversenyének szólóját játssza.[9] Azután Zathureczky és Kodály tanítványaként, az ő szellemi hatósugarukban érlelődik férfiúvá, teszi magáévá Kodály eszméit. Amikor írásaiban Kodály munkásságát méltatja, oly módon összegez, hogy általa saját művészi hitvallását is kinyilvánítja. Kodály Epigrammák c. művéről szólva[10] hiányolja, „hogy kellőképpen kifejtette volna bárki is, az *alkotó* Kodály kezét mily roppant akarattal és határozottsággal fogja, irányítja a *nevelő*." A Szőllősy András szerkesztette A zene mindenkié c. kötetről írja: „A három Kodály-arc: a művész, a tudós, a nevelő arcát rajzolja elénk. Nem a katedráról szóló tanár arcát, hanem az egész népét tanító mesterét."[11] A magyar zenei közművelődésért vívott fáradhatatlan harcát méltatva „homo politicus"-nak nevezi Kodályt. Ugyanitt állapítja meg: „A támadásban ritkán válaszol s csakis akkor, ha a népdal, ha Bartók, vagy a tanítványok ellen röpülnek a mérges nyilak, saját műveit soha nem védi." Járdányi pallérozott, szép magyarsággal ír, tömören, érthetően, amint azt mesterétől tanulta. „Kodály nemcsak a magyar zene legnagyobb élő művésze — írja —, de páratlan mestere a szónak is." Népzene és zenepedagógia című írásában összegzésként, mintegy ars poeticáját írja: „Mintha a három filozófiai kategória: az értelem, érzelem és az akarat összefogott volna, hogy közös munkával lendítsék előre a magyar zene

ügyét. Az értelem hazája a tudomány; az érzelemé a művészet, az akaraté (részben) a pedagógia. A zenetudós, komponista és zenepedagógus hármasa, *harmonikus* hármasa nélkül a 20. századi magyar zene eredményei nem születhettek volna meg. A három különböző tevékenység fókuszában a népzene áll."[12] Mesterét követve Járdányi is elszánta magát e harmonikus hármas egység szolgálatára.

Zenepedagógiai műveket komponál. 1946-ban Czövek Erna: 3 év zongora-etűdjei című, magyar szerzők műveiből összeállított kötetében 10 darabja jelenik meg. Valamennyi az új zenei stílus egy-egy hangzásbeli, s egyben technikai jelenségét helyezi az előtérbe. A Játék című darab mellé mintapéldákat s javaslatokat ad a zenei alapötlet improvizatív továbbfejlesztésére. 1949 tavaszán jelenik meg a Sándor Frigyessel és Szervánszky Endrével közösen megalkotott Hegedűiskola I. kötete, benne Járdányi 38 kis kompozíciója. A kötetben a dallamok alatt elhelyezett szolmizációs betűk éneklésre, hallási megfigyelésre serkentik az ifjú hegedűsöket. A következő években egy-egy újabb kötet jelenik meg, míg teljessé válik az ötkötetes hegedűiskola-sorozat.

Hangszeres darabok, könnyű kórusművek, hallásképző gyakorlatok, gyermek- és nőikarok sokasága kerül ki keze alól. Sajnos, jelentős részük kiadatlan. Tudja, mit igényelnek a kezdők, a iskolai csoportok, hiszen művei bemutatása előtt eljár az iskolákba, részt vesz a gyermekek előkészítésében.

1950-ben Halász Ferenc — Veszprémi Lili: A szolfézs-tanítás kézikönyve c. munkájának előkészületeiben vesz részt. A kötet a szolfézs-osztályok tananyagát és az I. osztály tanításához részletes útmutatást közöl.

1951-ben a Tanítóképzők 3—4. osztálya számára Magyar népzenei ismeretek címen tankönyvet ír, melyben 62 népdal elemzésével vezeti el a növendéket a magyar dallamtípusok megismeréséhez, más népek dalaival s műzenei szemelvényekkel való összevetéséhez.

1951-ben részt vesz a zenepedagógiai reformtervezet előkészítésében és megvitatásában.

1953—1955 között jelennek meg Agócsy László szolfézs középfok I—IV. kötetei, melyeknek létrehozásában Járdányi szerkesztőbizottsági tagként vett részt.

Figyelemmel kíséri a nem hivatásos kórusok működését is. „A kótaismeret, a kótaolvasás tudománya nélkül nincs igazi zenei műveltség, mint ahogy irodalmi műveltséget sem szerezhet az, aki nem tud olvasni, nem ismeri az ABC-t." — írja Énekkaraink és a szolmizáció c. tanulmányában.[13] „A közvetlen cél nem az, hogy a kórustag ismerje a kótát, tehát tudja azt, hogy a basszus kulcsban hol az f, hogy mi a kvart és hogy E-dúrban mi az előjegyzés. A cél az, hogy bizonyos jelek láttára megjelenjék fülében a hang, hogy pontos ritmusban és tisztán énekelje el az elébevetett dallamot... ezt a célt a szolmizációval érhetjük el." — majd a szolmizáció lényegét megvilágítva így folytatja: „A szolmizáció előnye, ... hogy rendet teremt a hangok közt... a szolmizációs szótagokhoz odatapad egy-egy hangköz zenei képe s így ezek a szótagok hirtelen, automatikusan felidézik az emlékezetben a kívánt hangokat." — majd ún. „kétnyelvű kotta" alkalmazására hívja fel a figyelmet. Ebben a hangok térbeli helyét szemléltető, hagyományos kottakép felett a hang szolmizációs betűjele is jelenjék meg.

1954-ben a Zeneművészeti Főiskola oktatási programjának kidolgozásakor a népzene tanításának feladatait Járdányi határozza meg. Javaslatára a tanítás azt a módszert követi, hogy a növendék „dallamokból lehetőség szerint saját maga fejtse ki a sajátosságokat, összefüggéseket, törvényszerűségeket s így további önálló gyűjtő, rendszerező és kutató munkása legyen."[14]

Járdányi követi tehát Kodály példáját: a művész, a tudós, a nevelő hármas egységét. S amint arra már korábban utaltunk, tisztelte Kodályban, hogy homo politicus volt a javából. Az 1956. év történelmi sorsfordulója Járdányit is homo politicussá avatja.

Társadalmi igazságérzete kora ifjúságától éberen működött, ezért ment el 19 évesen, 1939 júliusában a Művészek, Írók, Kutatók antifasiszta szövetkezetének alakuló gyűlésére.[15] Szobrászok, írók, közgazdászok, hírlapírók, muzsikusok jöttek itt össze, összesen 49-en. Köztük volt Szervánszky Endre, Török Erzsébet, Székely Endre, Féja Géza, Darvas Jó-

zsef, Erdei Ferenc, Bartók János, Bibó István, Donáth Ferenc, Dési Huber István, Szántó Piroska.

Ezidőben érlelődött eszméiről magánleveléből idézünk:

„...mindennél nagyobb biztonság... az erkölcsi igazság ismeretének tudata. Akinek a világ dolgai is fontosak, az valahogy a saját életét is magasabb perspektívából nézi. Az a szenvedést is jobban tudja viselni, a bajt eltörpülőnek érzi...

S vigyáznunk kell magunkra, ne agyongyötörten kerüljünk ki a nagy kavargásból... szükség van minden becsületes és gondolkodó főre, hogy jól és szépen építsük fel az új Európát. S talán, ha nem is sikerül *fel*építenünk, építenünk akkor is kell. Nem maradhat eredmény nélkül. Lehet, hogy ez épület csak sokkal a mi halálunk után lesz kész, de a mi munkánk is részes lesz a sikerben."

1956. október 23-án ott van az utcán a tüntetők között. Megrázó erejű magánlevelében részletesen írja le a nap eseményeit. Másnap a Zeneakadémián megalakul a Forradalmi Bizottság. A jelenlévő tanárok és diákok szavazással elnökké választják Zathureczky Edét, s a szűkkörű bizottságba Bárdost, Szervánszkyt, Járdányit. E vezetőség eszmevilágát híven jellemzi az a tény, hogy első feladatuknak Szabó Ferenc, valamint az intézmény párttitkárának, s néhány más tag politikai védelmének biztosítását tekintették, s e személyek számára őket minden vádaskodás alól mentesítő nyilatkozatokat adtak ki. A Magyar Értelmiségi Forradalmi Bizottság 1956. okt. 29-én közzétett nyilatkozatát a Magyar Zeneművészek Szövetsége részéről Szervánszky és Járdányi írták alá[16]. Ebben hasonló gondolatokat fogalmaztak meg, mint amelyeket Járdányi keze írásával lejegyezve, javított, első fogalmazványként az utókorra hagyott. Szó szerint így szól:

Kiáltvány a világ népeihez

Mi, a magyar szellem munkásai méltóak kívánunk lenni a szabadságharcunk hőseihez. Vállaljuk a börtönt, az elhurcolást s ha kell, a halált is. De amíg hangunk van, szólanunk kell.
Világgá kiáltjuk követelésünket: a szovjet csapatok hagyják el hazánk területét! E nélkül nincs magyar szabadság, nincs független Magyarország! Ha függetlenségét vissza nem nyeri, valóra válik Vörösmarty döbbenetes víziója a nemzet temetéséről.
A Szovjetunió nem akarhatja ezt. A szabad, erős Magyarország jó szomszédja lehetne. A megszállott, leigázott Magyarország: soha! Nem akarjuk a régi rend újraéledését. Nem akarunk ellenforradalmat. Lesz erőnk, hogy megvédjük a munkások és parasztok államát. Mellettük, értük akarunk élni a jövőben is.
Világgá kiáltjuk tiltó szavunkat: ne hurcolják el ifjainkat idegenbe. Minden elhurcolt fiatal: egy-egy újabb seb a vérző ország testén!
Szabadságot Magyarországnak!

A szovjet csapatok bevonulása után megfordul a helyzet. A forradalmi bizottság tagjait fegyelmi bizottság elé állítják. A bizottság elnöke, Molnár Antal mindenkit felment. A zaklatások csak ezután kezdődnek. Kodálynak Járdányihoz intézett, kiadatlan leveleiből tudjuk, mennyire aggódik tanítványaiért, mindent megtesz, hogy segítsen nekik. Szeretne formát találni arra, hogy Járdányi a Zeneakadémián maradhasson. „Miután kifejezetten mondták, hogy távozása nem végleges még egy megoldás: ideiglenes szabadságolás (»alkotó« szabadság) illetményekkel." Ez a remény azonban meghiúsult. Kodály másik leveléből idézzük: „A[czél]nak újra írtam egy 50 soros levelet, ez már a 3-dik! Meglátom válaszol-e." Kádárnak is írt, újra és újra próbálkozott. Végül 1959-ben meghozzák az ítéletet: Molnár Antalt nyugdíjazzák, Járdányit és Ádám Jenőt a következő indokkal bocsátják el: káros politikai nézetei miatt képtelen az ifjúságot szocialista szellemben nevelni, pedagó-

giai munkásságra alkalmatlan. Az élet különös alakulása, hogy Molnár Antal, Ádám Jenő igen magas kort értek meg jó egészségben, tettrekészséggel. Sok fiatalnak adhatták volna még át tudásukat a zenefőiskolán!

Járdányi egészségét aláásta az elszenvedett sérelem, s az a nagy megrázkódtatás, hogy a külföldön tartózkodó Zathureczky Ede hazatérésére nem nyílt mód, s 1959-ben bekövetkezett haláláról méltóképpen senki sem emlékezett meg a Zeneakadémián. Az akkoriban összehívott tanári konferencián Járdányi adott tiszteletet felszólalásakor az intézet egykori igazgatójának. Ez a tette is bűnlajstromára került. Mégis, mindezek ellenére volt akaratereje, s családi életének boldog biztonsága átvezette élete e nehéz korszakán.

Kodály a Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjában biztosított számára menedéket. Járdányi sorsát követve már többször felfigyeltünk arra, hogy a lesújtó események időszakában is áldásos munka, a köz javát szolgáló eredmények jöhetnek létre. Ebben az időszakban születik meg legderűsebb kóruskompozíciója, a Gergő nótái. Kedves emlékként őrzöm, midőn iskolai kórusommal a mű előadására készültünk, s Tanár úr feleségével, gyermekeivel kivonult a zuglói, lakótelepi iskolába, s hosszan időzött a nagy csapat kórusénekes gyermek körében.

1962-ben Kodály 80. születésnapjára írja Kodály és a népdal című cikkét[17]. 1963-ban A zene és a mai társadalom című tanulmányában[18] esztétikai és etikai problémákat vet fel.

Zeneakadémiai elbocsáttatása óta ereje javát a népdalrendszerezés új szisztémájának kidolgozására összpontosítja. A bartóki és kodályi rendszerezés erényeit és buktatóit összevetve már 1960-ban új koncepcióval, a dallamvonal szerinti rendszerezés tervezetével áll elő[19]. Ugyanebben az évben készen áll a Magyar Népdaltípusok három kötetes kiadványa. Az új rend megalkotása és a Magyar Népdaltípusok közreadása nem csak a zenetudomány, de a zenepedagógia számára is új utat nyit. Az iskolákban az évtizedek során helytelen pedagógiai gyakorlat alakult ki, mely szerint a kisgyermekek tudását az I. osztályban kezdetben a szó-mi hangokon, majd a népdalanyaghoz kapcsolódva mindig egy újabb hang bevezetésével alakították ki. Járdányinak a dallamívre, a dallamrajzra összpontosító rendszerezése azt is világossá tette, hogy nem az új hang megjelenése, hanem az új hangnak a dallamívben való elhelyezkedése eredményezi az újdonságot. Az iskolában sem új hangokat, hanem dallamíveket kell tanítani.

A Magyar Népdaltípusok kötetei jókor jelentek meg. Éppen ez időben volt időszerű az ének-zenei általános iskolák felső osztályos tankönyveinek megírása. Magam is e tárgyban szorgoskodván Járdányihoz fordultam segítségért, s az ő tanácsai nyomán sikerült új, eddig az iskolai gyakorlatban nem alkalmazott népdalokkal, s azok dallamtípusok szerinti elrendezésével gazdagítani a tananyagot. A dallamtípusok szerinti elrendezés a dalok lényegére vet meglepő fényt, segíti a zenei képességek kibontakozását, s jó alapot ad az improvizatív alkotások ösztönzéséhez. Az elrendezés a tanítás módszerét is magában foglalja. De hiszen ezt írta le Járdányi 1954-ben a zeneakadémiai népzenetanítás programjának ismertetésekor: „A tanítás azt a módszert követi, hogy a növendék a dallamokból lehetőség szerint saját maga fejtse ki a sajátosságokat, összefüggéseket, törvényszerűségeket, s így további önálló gyűjtő, rendszerező és kutatómunkára legyen képes."[20] Járdányi a népzenei rend kialakításával a pedagógia rendjének megújításáért is sokat tett. A zenetudomány számára is jelentős értéket hordozó relatív szolmizáció alkalmazásának lehetőségéről szólva ugyanakkor a zenepedagógiára hivatkozik: „...Nem szabad elfelejtenünk, hogy ha valami praktikus, az általában igaz is. Ha egy zenenövendék számára egyszerűbb a dallamot a szolmizáció jelentésével énekelni, mint anélkül, ez minden bizonnyal azt jelenti, hogy a szolmizációs szótagok »igazak«, megvilágítják a dallamot s annak jelentését, s kifejezik, a hangnem sajátosságait... Bizonyos, hogy a relatív szolmizáció Magyarországon nem csak a zenepedagógia számára jelent nagy értéket, hanem a zenetudomány számára is."[21]

Fájlaljuk mindannyian, hogy oly fiatalon távozott közülünk Járdányi Pál. Vesztes családjának minden tagja, vesztesek barátai, vesztes a Zeneakadémia és a népzenetudomány, s vele a zenepedagógia ügye is. E veszteségben vigaszunk s erőt adó elkötelezettségünk a zeneszerző — tudós — pedagógus — homo politicus Járdányi szellemi hagyatéka.

JEGYZETEK

[1] Vita az intonáció, népzene és nemzeti hagyomány kérdéseiről. Új Zenei Szemle, 1951. II/12.

[2] Vita az intonáció... i.m.

[3] Járdányi Pál: Vörösmarty szimfónia — partitúra, bevezető.

[4] Tátrai Vilmos: A kamarazene szerepe a mai zeneéletünkben, Új Zenei Szemle, 1953. IV/4.

[5] Mihály András: Járdányi Pál Vörösmarty szimfóniája. Új Zenei Szemle, 1953. IV/5.

[6] Ujfalussy József: Számarányok Bartók zenéjének szerkesztésében, Új Zenei Szemle, 1955. VI/11.; Sólyom Károly: Lendvai Ernő „Tengelyrendszeréről". Új Zenei Szemle, 1955. VI/12.; Alexits György: Bartók stílusa, Szelényi István: Tengelyrendszer, Tonalitás, Atonalitás. Új Zenei Szemle, 1956. VII/2.

[7] Vitafelhívás, Új Zenei Szemle, 1955. VI/10.

[8] Járdányi Pál: Az újító, a felfedező. Új Zenei Szemle, 1955. VI/9., Járdányi Pál: Bartók arca — két új könyv tükrében, Csillag 1955. IX/11., Ligeti György: Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről, Új Zenei Szemle, 1955. VI/9. Bárdos Lajos: Tonika, vagy nem? Új Zenei Szemle, 1956. VII/3.

[9] A Ciszterci-rend Szent Imre Gimnázium értesítője. 1937/38.

[10] Járdányi Pál: Kodály Zoltán Epigrammák, Új Zenei Szemle, 1954. V/11.

[11] Járdányi Pál: Kodály Zoltán: A Zene mindenkié, Új Hang, 1955. IV/5.

[12] Járdányi Pál: Népzene és Pedagógia, Parlando 1969. X/1—2.

[13] Járdányi Pál: Énekkaraink és a szolmizáció, Új Zenei Szemle, 1959. II/10.

[14] Kenyeres Ágnes: A Zeneművészeti Főiskola Oktatási Programjai, Új Zenei Szemle, 1954. V/6.

[15] A MIKSZ-ről (Művészek, Írók, Kutatók Szövetkezete, mint antifasiszta népfront szervezet). Alföld, 1964. XV/4.

[16] A Magyar Értelmiség Forradalmi Bizottságának felhívása az ország lakosságához, Szabad Nép, 1956. okt. 29. XIV/297., Magyar Nemzet, 1956. okt. 30. XIX/253.

[17] Járdányi Pál: Kodály és a népdal, Kortárs, 1962. VI/12.

[18] Járdányi Pál: A zene és a mai társadalom, Kortárs, 1963. VII/10.

[19] Járdányi, Pál: Experiences and Results in Systematizing Hungarian Folk-Songs, Separatum Studia Musicologica Tomus, VII. fasc. 1—4 1965.

[20] Járdányi Pál: Tapasztalatok és eredmények a magyar népdalok rendszerezésében, in: A Nemzetközi Népzenei Tanács 17. Konferenciájának anyagából, különlenyomat. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, XXII/1—4.

[21] Járdányi Pál: The Determining of Scales and Solmization in Hungarian Folklore. Studia Memoriae Belae Bartók Sacra 1956.

KÁRPÁTI JÁNOS:

A PUKCSONG OROSZLÁNTÁNC ZENEI STRUKTÚRÁJA

JEGYZETEK EGY KOREAI ÁLARCOS JÁTÉKRÓL

A Koreai Nemzetközi Kulturális Társaság jóvoltából 1990 őszén egyhónapos tanulmányúton jártam Dél-Koreában azzal a céllal, hogy kutatásokat végezzek a koreai hagyományos zene tárgykörében. Ekkor nyílott alkalom számomra, hogy a szöuli szabadtéri színpadon, a Nori Madangon egy rendkívül érdekes népi színjátékot láthassak. A darab címe pukcsongi oroszlántánc, melyet félhivatásos táncosok, színészek, zenészek adtak elő, akik többségükben Észak-Koreából érkezett menekültek voltak, mivel Pukcsong az ország északi tartományában fekszik. Az előadásról teljes terjedelmében hangfelvételt, egyes jeleneteiről pedig fényképeket készítettem. Videofelvételt sajnos nem készíthettem, de a nemzeti hagyományok ápolására létesített, jól felszerelt kutatóintézetben alkalmam volt látni egy csaknem azonos előadás felvételét.

Az álarcos tánc-drámák műfajáról koreai tudósok, mint Yi Du-Hyon és Song Sok-ha több kitűnő, angol nyelven is hozzáférhető tanulmányt publikáltak.[1] Megjelent továbbá néhány tanulmány az Unesco Bizottság angol nyelvű folyóiratában, főképp a Hahoe maszkos színjátékkal kapcsolatban. A zenetudományi irodalom azonban meglehetősen mostohán bánik ezzel a műfajjal. Keith Pratt például az oroszlántánc múltjának és cselekményének igen vázlatos ismertetése után így összegezi a zenei tanulságokat: „Az álarcos játékokat kísérő zene se nem speciális (distinctive), se nem különösebben fontos, noha természetes, hogy a tánc ritmusa nélkül a társadalmi szatíra erős és emocionális üzenete lényegesen gyengébb lenne".[2]

A maszkos táncdráma iránti érdeklődésemet igen nagy mértékben az is befolyásolta, hogy 1988-ban, egy Japan Foundation ösztöndíj révén három hónapig a shinto valláshoz kapcsolódó álarcos színjáték, az ún. *kagura* hagyományát tanulmányoztam Japánban.[3] Ez a háttér lehetővé tette számomra, hogy a koreai oroszlántáncot egy szélesebb kulturális környezetben helyezzem el, figyelembe véve annak kontinentális előzményeit és a szigetországba való átsugárzását. Ugyanakkor az előadás hangfelvétele és a zenei anyag lejegyzése révén arra is vállalkozhatom immár, hogy a zenei struktúrát közelebbről tanulmányozzam.

I

A koreai álarcos táncjátékok hagyományában gyakran előbukkanó mozzanat az oroszlántánc, így megtaláljuk például a *Pongszan* valamint az *Okwangdae* nevű, mind a mai napig kedvelt népi színjátékokban. A Punkcsongban és környékén előadott oroszlántánc azonban egy igen sajátos változat, mivel az oroszlántánc nem csak egyik epizódja a cselekménynek, hanem középponti jelenete, továbbá mert ebben a darabban két oroszlánfigura is szerepel.

Az előadás a Nori Madang körszínházában a színészek, a táncosok és a zenészek felvonulásával kezdődött, akik — a két oroszlánt megszemélyesítők kivételével — afféle kollektív bemutatkozásként zeneszóra járták körül a nézőtér szegélyét. Az oroszlánok megjelenése egy későbbi fontos mozzanata az előadásnak, addig azonban humoros, rögtönzött dialógusok hangzanak el a főszereplő személyek: a Nemes úr *(Jangban)*, a szolga *(Kokszoe)*, két falusi rendőr *(Szarjong)* és egy humoros sánta-púpos figura *(Kopcsu)* között. Az elő-

adás középpontjában áll a két hatalmas oroszlán megjelenése, akiket két-két játékos személyesít meg hatalmas jelmezbe bújva. A jelmez egyáltalában nem realista; a hatalmas fejen nagy festett szemek láthatók szemöldökkel és szinte emberi orral, alatta azonban hatalmas fogak csattognak. A testet jelképező szőrmebunda pedig öt különféle színű gyapjúfonalból van szőve, melyek együtt sajátos barna hatást keltenek. Az oroszlánjelmez alatt megbúvó két táncos hihetetlen ügyes, koordinált mozgással valósítja meg az állat fejének, állkapcsának mozgatását, az ugrándozást, a két hátsó lábra támaszkodó ágaskodást, a farok csóválását stb.

Az oroszlánok megjelenése és tánca után a cselekmény meglehetősen egyszerű szálon fut tovább: amikor az oroszlánok egyike, a nőstény ennivalót követel, a szolga egy nyulat ad neki, amelyet az azon nyomban egy falással elfogyaszt.[4] A nyúl elfogyasztása után az oroszlán tántorogni kezd, majd élettelenül terül el a földön. Ekkor egy buddhista szerzetest (vagy szerzetesnőt) hívatnak, de a gyógyító-felélesztő szertartás sikertelennek bizonyul. Ezután kerül sorra a kínai akupunktúrás orvos kísérlete, mely sikerrel jár: a nőstény oroszlán lassan magához tér, és párjának látható nagy örömére — és persze a közönség nagy derültségére — ismét táncolni kezd.[5]

A koreai folklór szakértői szerint a pukcsongi oroszlántáncot, szorosan kapcsolódva egyes ördögűző sámán-szertartásokhoz, az északi Pukcsong tartományban a *Szadzsa-gje* nevű magántársaságok művelték. Az előadásokra a holdnaptár szerinti újév napján került sor, többnyire a falu főterén. Minthogy az oroszlánt tekintik az állatok királyának, különleges erőt, hatalmat tulajdonítottak neki az ártó démonok elűzésében és a falu békéjének, nyugalmának biztosításában is. A tánc, előadói ilyenkor házról házra járnak a faluban, és csekély ellenszolgáltatásért (rizs vagy készpénz) végzik exorcista tevékenységüket: bemennek az udvarba, a konyhába, és vad tánc meg fogak csattogtatása közben biztosítják a háziak számára a nyugalmat és a jólétet. Ha a ház ura kívánja, a földre borulva az ősök szellemét is megidézik.[6]

II

A koreai oroszlántánc nagyon ősi hagyományáról japán írásos források tanúskodnak. A XII. századból való híres tekercskép, a *Sinzei kogaku-zu* számos tanuságot szolgáltat a japán udvari zenéről, táncról és egyéb színjátszó műfajokról. Az egyik kép egy táncost ábrázol vad tekintetű állat bőrébe bújva. Mivel a *„siragi koma"*, ill. *„siragi inu"* felirat azt jelenti „sillai kutya", a táncjelenetet egyértelműen a délkelet-koreai Silla királyságra (VII—X. sz.) utal. Egy másik kép, amelynek *„sisi mai"* azaz oroszlán tánc a címe, egy felvonulást ábrázol, melyen az egyik táncos egy nagy, két ember által megjelenített oroszlánt vezet kötélen, mögötte pedig zenészek láthatók. A tekercskép alkotója kínai forrásokat idézve az alábbi kommentárt fűzte hozzá: „A *Bunken-cu-ko (Wen hszieng-t'ung k'ao)* szerint a *Taiheiraku*-hoz tartozik, és *Gohono-sisimai*-nak, azaz »öt oroszlán táncának« is hívják. A *Gakufu-zacuroku (Yüeh-fu ca-lu)* mondja: tizenkét oroszlánszelidítő vezet egy oroszlánt: összesen öt oroszlán jelenik meg... A táncot a Taiheiraku-val együtt adják elő. A *Tó-si* (*Tang-csi*= Tang kori feljegyzések) azt mondja: ez egy *Kidzsi*-ből [Kucsa] való előadás."[7]

Ezek az adatok nagyon tömör és komplex információkat rejtenek az oroszlántáncról, jól megmutatva a hagyomány közvetlen kínai-koreai-japán kapcsolatait. Ez egyébként nem is tárgya ennek a tanulmánynak. Mégis célszerű legalább arra rámutatnunk, hogy hasonló gyakorlat még a jelen században is élt Korea mindkét szomszédos országában, Kínában és Japánban. Egy kínai szerző, Tun Li-cs'en 1900-ban kiadott *Yen-csing Szui-sih-csi* c. könyvében plasztikus leírást nyújt a pekingi ünnepekről és szokásokról. Számos egyéb szokás között beszámol arról is, hogy az ún. *Csung Yüan* ünnep napján a *Yü Lan* nevű társaság tagjai oroszlán-jelmezbe öltözve akrobatikus táncokat adnak elő a szentélyek előtti vásártereken.[8]

Japánban ez a hagyomány több rétegben és több műfajban is felfedezhető. Kyotaro Nishikawa a bugaku álarcok részletes elemzése során az alábbiakat írja a sisimai-ról: „A *sisimai*, mely egy *Gjodo* darabon (vallási körmenet) alapszik és még ma is nagyon népszerű

népi színjáték, valamely változatában csaknem minden ázsiai országban fellelhető. Rendszerint két vagy három ember öltözik oroszlán jelmezbe, az egyik a hatalmas oroszlánfejet tartja és a száját mozgatja, a többiek pedig mögötte a testet és a lábakat. Az oroszlánt többnyire egy fiú vagy egy öregember vezeti. Az oroszlántánc *gigaku* változatának két formája van: a *sisi* (oroszlán) és a *sisiko* (oroszlánkölyök)... A *bukagu sisi* álarca, vagyis annak Nara és Heian korszakból való formája nem ismeretes számunkra. Számos *sisi* álarc származik a Kamakura utáni korszakból, de azokat főképp a *Gjodo* körmenetben használják, a többit pedig az önálló *sisi*-táncban viselik."[9]

Az oroszlántánc a *nó* és a *kabuki* színház ősi hagyományában is feltűnik. A *nó* megalapítójának Zeami Motokiyonak (1363—1444) a repertoárjában is legalább egy oroszlántánc már szerepelt, sőt az oroszlántáncok nyomai még annál régebbi színjátékokban is felbukkannak, így azután aligha lehet valamiféle „első megjelenést" megállapítani. Mindenesetre valamennyi *nó*-drámában az oroszlántáncot az ún. *Sakkjo* típusba sorolják, ezzel megkülönböztetve azt a népi ünnepek különböző hasonló táncaitól.[10]

A népi ünnepek, így például a *hana macuri* keretében sorra kerülő oroszlántáncot igen pontosan írja le egy angol szerzőpár: John és Mary Evelyn Grim, akik 1982 januárjában jelen voltak egy ilyen híres ünnepi kagura-előadáson az Aichi megyében levő Shimoawashiro faluban. Leírásuk szerint a megtisztulási rítussal hagyományosan összefonódó *sisi* vagyis *oroszlán*-tánc a *maidó*-n (táncok számára létesített színpad) előadott táncok sorában az utolsó. Először egy Okame bohócálarcot viselő fiatalember jelenik meg a *maidó*-n, bal kezében *szakaki* ágat tartva, és üdvözli a *sisi*-t. A *sisi*-t két ember jeleníti meg, az egyik a fejét, a másik a testét mozgatva. A *sisi* egy rizskalász köteget *(jutabusza)* tart a szájában, és a tűzhely *(kama)* körüljárása után beleteszi azt az üstben maradt vízbe. Ezután a *sisi* megtisztítási táncot ad elő, a vizes szalmaköteget rázva.[11]

Végül az élő japán hagyomány bemutatására — mely egyébként igen közel áll a koreai pukcsong oroszlántánchoz — meg kell vizsgálnunk az ún. *dai-dai kagurá*-t, mely a shinto szentélyekben igen különböző formákat ölthet. Érdemes idéznünk A. W. Sadler leírását, aki a tokiói Aszakusza negyed híres Kannon temploma mellett egy kis szentélyben különlegesen érdekes előadásnak volt a tanúja egy május közepi *Szandzsa-szama macuri* alkalmával. „Ott, a szent csarnok sötétjében két oroszlán ugrándozott: két oroszlánmaszk és jelmez, egyikük a férfi, másikuk a női princípiumot képviselve, két-két ügyes táncos által mozgatva. Ez tulajdonképpen egy igazi tánc, amelyben az oroszlánok hol lekuporodnak, hol felágaskodnak és a négy égtájnak fordulnak, majd ismét lekuporodnak és felágaskodnak. Amint figyeltem őket,... azt gondoltam magamban: volt idő egyszer, amikor az ilyen táncokat szigorú titokban adták elő a *haiden* belsejében, és az emberek azt gondolták, magukat az isteneket látják ugrándozni a *tatamin.*"[12]

A kínai és japán hagyománynak ezek az adatai egybehangzóan mutatják, hogy az oroszlánnak természet feletti hatalmat tulajdonítottak: Kínában boddhiszattvának, Japánban kaminak tekintették. Logikus tehát, hogy a különböző álarcos játékok keretében előadott oroszlántáncok — különösképpen pedig a Pukcsong játék — tulajdonképpen sámánisztikus szertartás, és a Koreában hasonló réteget képvisel, mint Japánban a falusi vagy népi környezetben művelt *szato kagura.*

III

A pukcsongi álarcos játékot kísérő zeneegyüttes három hosszú egyenes furulyából *(t'ungszó)*, egy nagy homokóra dobból *(csanggó)*, egy hordó típusú dobból *(puk)*, egy nagy gongból *(csing)* valamint olykor még egy kisebb gongból *(kwengwari)* áll. A *t'ungszó* meglehetősen régi hangszer, mely eredetileg az udvari zenekar instrumentáriumához tartozott, ma már azonban csaknem kizárólag a pukcsongi oroszlántáncban használják.[13] A *csanggó* viszont nagyon népszerű és igen elterjedt hangszer, melyet buddhista és sámánista szertartásokban egyaránt alkalmaznak. A *csing* mély és hosszú zengése sajátos, kissé félelmetes karaktert kölcsönöz a zenének.

A fuvolák által játszott zene melodikus anyaga lényegében ötfokú, de nem tartozik a fő

koreai moduszok, a *pjongdzsó* vagy a *kjemjondzsó* kategóriájába.[14] A teljes táncjáték zenei és drámai anyaga hat nagyobb részre osztható, melyben a negyedik, középső rész az oroszlántánc. Az első két rész zenei elemzése a felvétel rossz körülményei miatt (zajok a mikrofon közelében) meglehetősen nehéz, annyi azonban megállapítható, hogy az első részben *g* alapú la pentatónia, a második részben pedig *a* alapú mi pentatónia uralkodik. A két fajta zenei anyag megszakítás nélkül kapcsolódik egymáshoz, rendkívül érdekes és szellemes átmenettel: a b hang a-ra módosul, s így a hangsorszerkezet egyetlen fordulattal vált át a la-típusból mi-típussá. *(1. és 2. kottapélda, 52. l.)*

A harmadik rész logikus folytatása az imént említett változásnak, csak épp a hangsor tetején lévő *a* hang még nagyobb szerepet, súlyt kap. *(3. kottapélda, 53. l.)*

Igen érdekes, hogy az első és a harmadik részben 5 (4+1) sorból álló strófaszerkezetet lehet kihallani, akkor is egyértelműen, ha egyébként — az említett akusztikus problémák miatt — nehéz az anyag azonosítása. A toldaléknak tűnő ötödik sor anyaga különösen tisztázatlan, olykor a dallam szünetel is, a helye azonban mindig megvan, mert a dobritmus megy tovább, és a strófa újrakezdése mindig egyértelmű.

A folyamat középpontjában álló oroszlántánc mind drámai, mind pedig zenei szempontból csúcspont. Szerencsére ezen a ponton a felvétel minősége jobb, s ezért a melodikus anyag lejegyzésével mélyrehatóbb elemzést tudunk nyújtani. A mi-típusú pentaton hangsor ismért egy kis módosuláson megy keresztül, amely azonban lényeges következményekkel jár: a hangsor tetején lévő *a* hang *asz*-szá módosul. A félhang nélküli pentaton sor egy fokának ez az „elhangolása" végül is azt eredményezi, hogy az anhemitonikus pentatónia hemitonikus pentatóniával kombinálódik. A két különböző rendszer azonban nem konfrontálódik, mivel a hangsor nem éri el a teljes oktáv terjedelmet, és így a hemitonikus pentatónia másik jellemző hangköze, a nagy terc (a félhang következménye) meg sem jelenik.

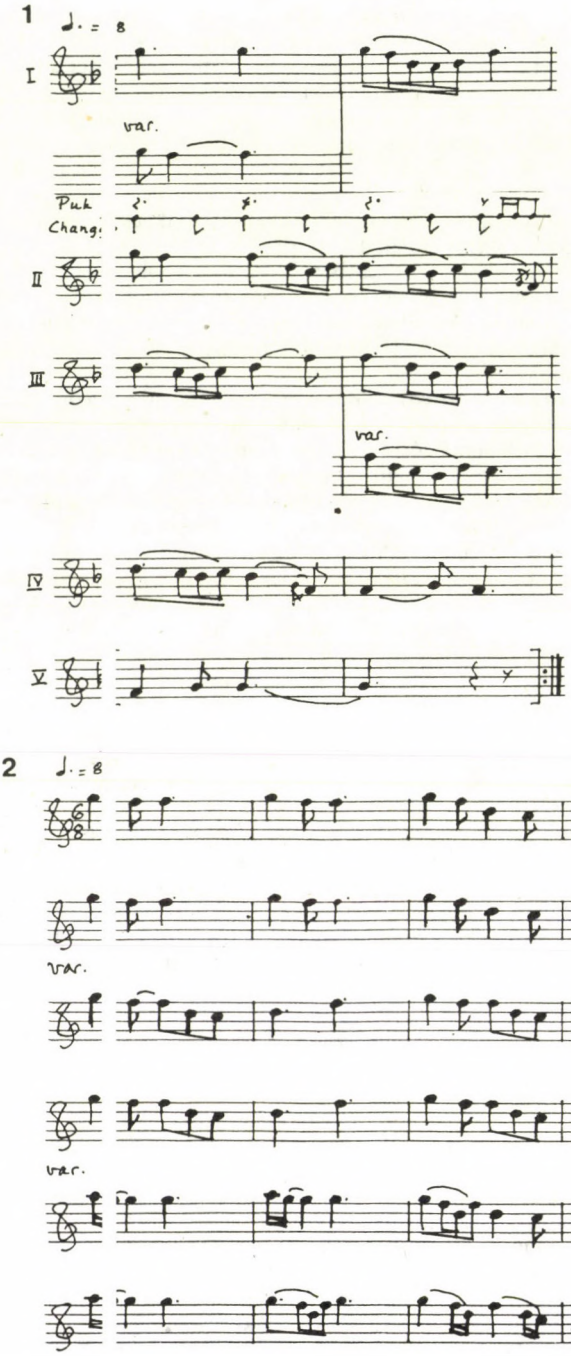
A strófaszerkezet belső változása az egész táncjelenet zenei szerkezetének két lépcsőjére világít rá. Az első „lépcsőt" egyszerű négysoros szerkezet jellemzi lassabb tempóval, majd a második „lépcsőn" két további sorral bővül a strófa, és a tempó felgyorsul. Mivel a strófák két-két ismételt vagy csak kicsit variált sorokból tevődnek össze, a két lépcső közötti lényegi különbség a kettős (páros) és a hármas (páratlan) tagolódással jellemezhető. *(4. kottapélda, 53. l.)*

Az oroszlántáncot — mint már említettük — a nőstény oroszlán összeesése — elájulása vagy tetszhalála — szakítja meg. A gyógyítási kísérleteknek nincs zenei kísérete, kivéve azt a rövid szakaszt, amelyet a buddhista szerzetesnő énekel *asz*=szo pentaton rendszerben. A második, immár sikeres felélesztési kísérlet után a hangszeres muzsika folytatódik az „elhangolt" ötfokú rendszerben, de új melodikus elemekkel. Logikus fordulat ez, hiszen az oroszlánok ott folytatják táncukat, ahol az imént megszakadt. *(5. kottapélda, 54. l.)*

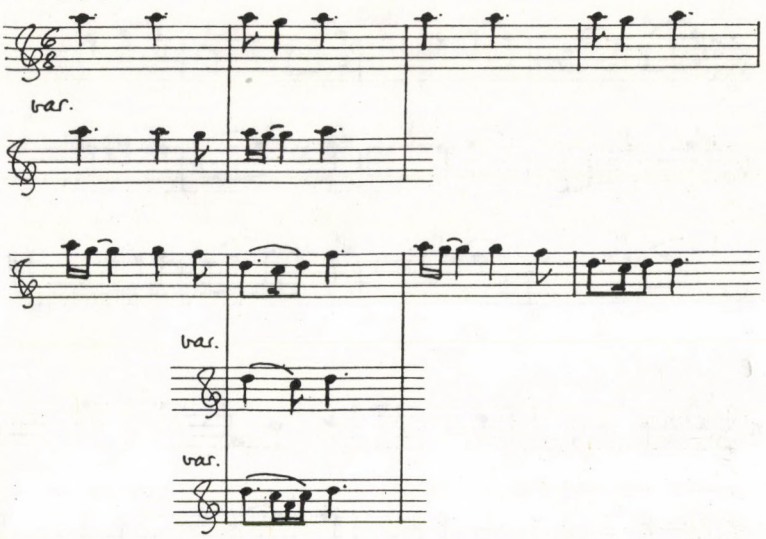
A zárószakaszt azonban egyfajta rekapitulációja annak a háromrészes bevezetésnek, amely az oroszlánok megjelenését megelőzte. Főképp a harmadik rész tér vissza csaknem változatlan formában; nagyon jellemző ismét az a mozzanat, amelyben a dallam tetőpontján megszólaló *asz* hang *a*-ra módosul. *(Lásd 3. sz. kottapéldát, 53. l.)*

A zene melodikus anyagának talán legjellemzőbb, csaknem valamennyi részben megmutatkozó vonása az ismétlés és a kétütemes dallamminták variációja. Ezek a dallamminták alkotják a zenei folyamat alapegységeit, melyeket szerkezeti szempontból a strófa sorainak lehet tekinteni, s amelyek egy változó és egy állandó motívumból állnak. Bizonyos esetekben a kezdő motívum az állandó és a kadencia változik, aminek következtében a teljes struktúra (kettő vagy négy sor) periódus jellegű *(l. a 2. kottapéldát 52. l.)* Más esetekben — és erre maga az oroszlántánc a legjobb példa — a kadenciális motívum az állandó és a kezdőmotívum a változó. Mint a 4. kottapéldában is látható, mind a kétrészes, mind pedig a háromrészes struktúrának megvannak a maguk jellegzetes kadenciális formulái: az első leereszkedik *c*-re (európai viszonylatban ezt „plagálisnak" neveznénk), a második viszont *f*-en zárul (ez lenne az „autentikus"). A dallamminta első, variált motívuma az állandó ritmikus alap fölött csekély, de lényeges változáson megy keresztül.

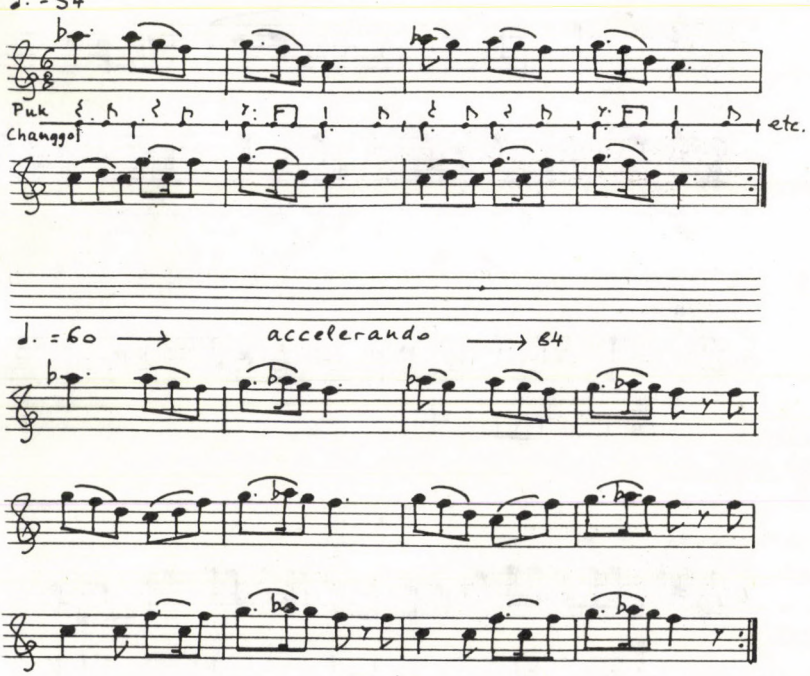
Összefoglalva a pukcsongi táncjátékot kísérő zene fő jellemvonásait, elmondhatjuk,


1
I
var.
Puk
II
III
var.
IV
V
2
var.
var.

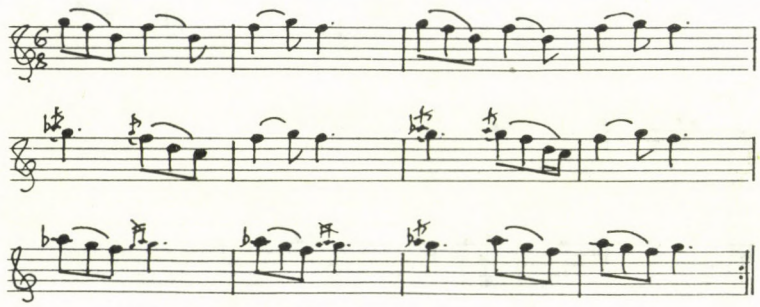
3 ♩. = 84-90



4 ♩. = 54

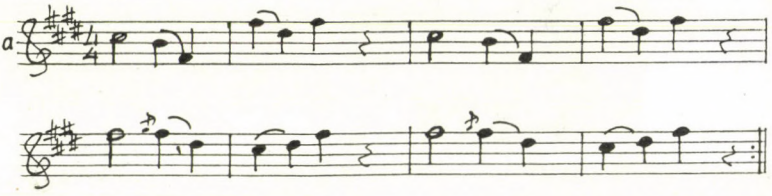


5 ♩. = cca 90

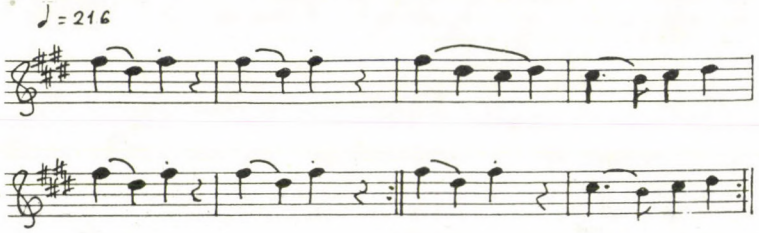


6 ♩ = 84

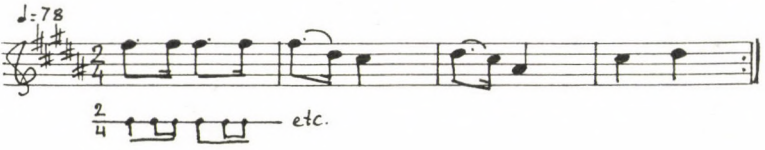
a



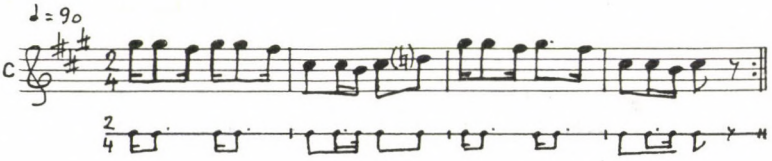
♩ = 216



b



c



hogy az ütőhangszerek által játszott következetesen hármas metrika mellett a legfőbb tényező a repetitív és variatív szerkezet. És ez azért is rendkívül érdekes, mivel hasonló szerkezet figyelhető meg a koreai oroszlántánccal közeli rokonságban álló japán műfajokban is a *kagura* népi változataiban.

Nem kívánok mélyebben belebocsátkozni a koreai és japán táncos műfajok összehasonlító tanulmányába, de úgy gondolom, hogy a teljes kép érdekében e helyütt is érdemes bemutatni néhány példát a rendkívül nagy *kagura* repertoárból. Az alábbi dallamokat az Asikome-i (a) és Futto-i (b) *hana macuri* (virág ünnep), valamint a tokiói Nezu gongen (szentély) *dai-dai kagura* (c) hanglemezre vett anyagából jegyeztem le.[15] *(6. kottapélda, ... l.)*

Eltekintve attól a különbségtől, amely a koreai zene hármas ill. a japán zene alapvetően páros metrikájában nyilvánul meg, ezek a dallamok melodikus repetitív és variatív szerkezetük tekintetében közel állnak a koreai oroszlántánchoz. Ezt a hasonlóságot nem szabad közvetlen rokonságnak tekintetni, de arra mindenképpen felhívja a figyelmet, hogy a kelet-ázsiai kultúrák kapcsolódásait, melyekre a régi írott dokumentumok mutatnak, az élő hagyományok is egyértelműen igazolják.

JEGYZETEK

[1] Mask-Dance Drama, in: *Survey of Korean Arts: Folk Arts.* Seoul: National Academy of Arts, 1974. 137—165; Mask Dance-Dramas, in: *Traditional Performing Arts of Korea.* Seoul: Korean National Commission for Unesco, 1975.

[2] Keith PRATT: *Korean Music: Its History and Its Performance.* Seoul: Jung Eum Sa-London: Faber, 1987. 55. p.

[3] E kutatás eredményeképpen adtam közre hangfelvételeim válogatását *Kagura: Japán sinto szertartások zenéje* címmel (Hungaroton HCD—SLPX 18193).

[4] Azt mondják, régen az oroszlánnak ilyenkor egy gyermeket adtak, ezt a gyakorlatot azonban — mintegy ötven év óta — elhagyták, és a gyermeket egy nyúllal helyettesítik. Ld. KIM Ch'ong-hung: Mask Dance, in: *Survey of Korean Arts: Folk Arts.* Seoul: National Academy of Arts, 1974. 353. p.

[5] Az előadás egy másik változatában a nőstény oroszlán szülés miatt terül el a földön és a gyógyítás eredményeképpen egy oroszlánkölyök születik meg a színen.

[6] YI Du-hyon: Mask-Dance Drama, in: *Survey of Korean Arts: Folk Arts.* Seoul: National Academy of Arts, 1974. 162—163.

[7] Eta HARICH—SCHNEIDER: *A History of Japanese Music.* London: Oxford University Press, 1973. 165—166. p.

[8] *Annual Customs and Festivals in Peking, as recorded in the Yen-ching Sui-Shi-chi by Tun Li-Ch'en.* Translated and annotated by Derk BODDE. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1965. 62, 115. p.

[9] Kyotaro NISHIKAWA: *Bugaku Masks.* Translated and adapted by Monica BETHE. Tokyo, New York: Kodansha International Ltd. and Shibundo, 1978. 94. p.

[10] William P. MALM: *Six Hidden Views of Japanese Music.* Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1986. 54. p.

[11] Viewing the Hana Matsuri at Shimoawashiro, Aichi Prefecture, *Asian Folklore Studies* Vol. 41, 1982. 176. p.

[12] SADLER, A. W.: O-Kagura: Field Notes on the Festival Drama in Modern Tokyo, *Asian Folklore Studies.* Vol. 29, 1970. 299—300. p.

[13] SONG Kyong-rin: Korean Musical Instruments, in: *Survey of Korean Arts: Traditional Music.* Seoul: National Academy of Arts. 41. p.

[14] HAHN Man-young: Theory, in: *Survey of Korean Arts: Traditional Music.* Seoul: National Academy of Arts, 1974. 94—95. p.

[15] *Nihon Minzoku Ongaku* [Record series ed. by] HONDA Yasuji etc. Japan Victor Comp. SJL 2169, 2170.

SÁROSI BÁLINT:

A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM

PÉLDÁK A LEGÚJABB RÉTEGBŐL

A dallamkészlet eddigi vizsgálatának fő tanulsága: a jó két évszázad óta folyamatosan asszimilált zenei hatások a korábbi dallamrétegeket (vagy talán inkább: változó formában hagyományozódó dallam*nyersanyagokat)* is nagymértékben átformálták. Az egységesítő átformálás odáig vezetett, hogy újabb keletűnek minősíthető, de ismeretlen eredetű dallamokról egyelőre, nem tudjuk, s talán később sem lehet kideríteni, hogy valójában újak-e vagy pedig erősen elváltoztatott régiek. Magát a verbunkos stílus nyomán létrejött, nagy átlagban két évszázadosnak minősíthető újabb réteget sem tudjuk stiláris ismérvek szerint kisebb korszakokra bontani. A kutatás jelenlegi szakaszában — különösen a verbunkos és csárdás irodalom feltáratlansága miatt — e réteg kellő részletességű bemutatásához nincsenek meg a szükséges feltételek[1]. Néhány jellemző példa azonban nagyjából eligazíthat afelől, hogy kívülről kapott dallamok mennyit őriztek meg származásuk bélyegeiből, milyen feltételek között, hogyan épültek be a paraszti hangszeres zenébe. A „legújabb" jelzőre e dallamok éppen azzal szolgálnak rá, hogy részben vagy egészben még azonosíthatók nyomtatásban fennmaradt eredetijükkel, vagy legalábbis elhelyezhetők olyan szűkebb zenei környezetben, mely viszonylagos friss keletkezésükről árulkodik. Emellett funkció szerint is a legújabbak közt van a helyük: az újabb stílusú táncokat, pl. szabályozott szerkezetű, csoportosan táncolt verbunkokat többnyire ilyen hangszeres dallamokra, valamint nagyrészt népies dalok dallamaira táncolják[2]. Azt hihetné valaki, hogy a paraszti repertoárnak ez a „városias" része, a városi cigányzenészekkel való szorosabb érintkezés nyomán, nagyobbrészt talán csak századunkban — esetleg már a rádiónak is köszönhetően — honosodott meg, holott ennél korábbi. Falusi és városi cigányzenészek között régebben is, felgyorsult közlekedés és rádió nélkül is élénk volt a kapcsolat, a falu pedig régebben is szívesen befogadta a zenei újdonságot; meg is őrzött abból annyit, amennyit hagyományával egyeztetni tudott. Így nem lehet meglepő, hogy pl. 1911-ben a Gyergyószentmiklós környéki falvakban Molnár Antal cigányhegedűs adatközlői hagyományos székely táncdallamok mellett, ugyancsak hagyományos tánczeneként, virtuóz hegedű-etűdszerű darabokat játszanak, mintha csak frissen tanulták volna valamely verbunkos- vagy csárdáskiadványból.[3]

Hangszeres darabokról lévén szó, a viszonylag változatlan legnagyobb egységek ezúttal is a sorpárok, ill. periódusok. Többrészes darabok azonossága felől leginkább az első sorpár — periódus — alapján dönthetünk, ahogy maguk az improvizáló hajlamú, végleges írott szerkezethez nem kötött zenészek is teszik. Ez nyilván nem jelenti azt, hogy azonosítás és rokonságok dolgában ne lehetne folytatás-periódusoknak is eligazító szerepe. Emellett természetesen közös dallamelemek és azonos elvű szerkesztésmód a legújabb rétegben is árulói lehetnek szorosabb rokonsági kötelékeknek. Az eredeti teljességében átvett és a paraszti gyakorlatban lényegesebb változtatás nélkül tovább élő darab ritkaságnak tekinthető, és különösen a hangszeres népzenében csak ott lehetséges, ahol erőteljes táji stílusról már nem beszélhetünk. Ilyen szemszögből jellemző, hogy 3. sz. példánk élő hagyománybeli utódai csak Erdélyen kívüli területről kerültek elő.

A dallami sokféleség, mely a magyar polgári zenélés történetében a 18—19. századfordulótól 20. század első feléig tapasztalható, példáinkon is meglátszik. Felsorolásukban

ezért szorosabb zenei rendszerhez nem lehet alkalmazkodni. Laza elosztásban előbb a verbunkos korszakra emlékeztető maradványok, majd csárdások, indulók és egyebek követik egymást.

1a-g. Ennél a csoportnál, kivételesen, gyorsabb áttekinthetőség céljából, a dallamok szerkezetét, az eredeti lejegyzésnek megfelelő terjedelemben sematikusan — betűkkel ábrázolva — is bemutatjuk. A „Magyar Nóták"-beli két periódus szerkezete „sorokra" (félperiódusokra) bontva: $ABCC_k$, vagyis két sorpár (periódus); a második periódus két fele, a sorvégektől (k=kadencia) eltekintve, azonos tartalmúnak tekinthető[4] Ahol a népzenei változatokban e képlethez képest tartalmi változás van, azt minden újabb sor esetében újabb betű jelzi. Így jutunk el a hét változatban a K-betűig, összesen 11 féle félperiódusig. A darabok általában folytatódnak; egynémelyikben — a további példákban is — néhány ütemet a közvetlen folytatásból is jelzünk. Gagy (b): AA_kAD; Etéd (c): AA_kAD; Betfalva: AA_kAE; Nyárádmagyarós (e): AFGF; Gyergyócsomafalva (f): A+2 ütem $HIII_v$ (háromütemes változat) J; Péterlaka (g): ADJJK.

2a-e. Népi verbunk-dallamainkról írott tanulmányában Kiss Lajos is foglalkozik ezzel a dallammal[5]. Legkorábbi változatként 1813-ban megjelent vokális dallamra hivatkozik, az élő hagyományból pedig bukovinai székely változatot közöl. A vokális párhuzam — Csokonai *Béka-egér harc*ának bevezető dala *(Míg elkezdeném énekem...)* — azonban meglehetősen távoli, nem látszik meggyőzőnek. A Berner Ádám által 1808-ban Pozsonyban kiadott hangszeres változatokat[6] (*a* és *b* kotta) Kiss Lajos nem említi. Emezek incipitje Papp Géza jegyzékéből[7] vált újból ismertté. Kiss Lajos a Lajtha által gyűjtött és publikált kőrispataki változatokra is hivatkozik. E két darab (*c* és *d* kotta) kétféle improvizált összeszerkesztésére már az idézett részletek is figyelmeztetnek; emiatt azonban eredeti környezetében a kettő még csak variánsnak is alig nevezhető — egynek számít. A csoport ötödik példája (*e*) a dallam századunkbeli elterjedésének nyugati határát is jelzi.[8]

3. Ezt a dallamot ma csak hangszeres *csárdás*ként ismerjük.[9] A kottapéldánkon bemutatott dal Tóth István lejegyzésében, a 19. század elejéről maradt fenn. A dallamot Molnár Antal, kinek tanulmányából idézzük, szláv eredetűnek tartja. Úgy látszik, már a múlt században is inkább hangszeres formában volt ismeretes, mert egy „25 Legújabb magyar népdal" című, Budapesten év nélkül megjelent kiadványban („... zongorára átírta Palotásy Gyula") újabb szöveget kapott: Nádor Gyula: *Kis madár dalol az ágon...* Szájhagyománybeli kották közlése itt szükségtelen, mert népzenei értelemben változatról nem tudunk.[10]

4a-c. Az első változatot a „Magyar Nóták" szerkesztője Bihari szerzeményeként közli. *Megérem még...* kezdetű szöveg-versszak már P. Horváth Ádám gyűjteményében is van. A háromféle végződés közül a szöveges változat fríg végződése, s ehhez a bővített szekundot sugalló előzmény látszik az eredetinek. Ez a végződés a Bihariénak tulajdonított darabban is benne van — a dallam második részének közepén — és könnyen kihámozható a „Kun verbunk"-ból is, mely utolsó ütemében tulajdonképpen *mi* végződésről vált át *do*-ra. Könnyen kiderülhet, hogy ez a dallam is, mint pl. a *Csípd meg bogár,* korábbi idők maradványa, s a verbunkos korszaknak csak felszínre kerülését és talán átformálását köszönheti.[11]

5ab. A dallam második világháború utáni országos elterjedése elsősorban a táncmozgalomnak köszönhető. Eredeti előfordulási helyeként mindeddig csak Kapuvárt ismerjük. Kapuváron gyűjtött verbunkként először Szabolcsi közölte[12]. Kottavázlatunk (*a*) hangfelvétele 1981-ben készült. A Szabolcsiénál korábbi lejegyzésben fennmaradt változatról nem tudunk, de a dallam régebbi nagyobb elterjedésére enged következtetni a melléje tett gyergyóalfalusi kotta (*b*), melynek második fele a kapuvári második felének viszonylag közeli változata. Ez a közös dallamrész azt is sugallja, hogy talán ezúttal is, mint a 4. sz. alattiak esetében, a verbunkos korszak bélyegeivel ellátott, de korábbi gyökerű dallamról van szó.

6ab. Mivel a néptánchagyományban *Vasvári-verbunk*ként ismert „Martinovics nótával" és annak *friss*eivel említett munkájában Kiss Lajos már részletesen foglalkozott, emellett a Martinovics nótának korábbi irodalma is van, e két példát csupán emlékeztetőnek közöljük[13]. A két triós eredeti darabból, mint részben a kották is mutatják, ezúttal is csak az

első periódus maradt meg. A további részek kicserélődtek. A változásoknak már korábban végbe kellett menniök, mert a századunk ötvenes évei elejétől készült hangfelvételek — eltekintve attól, hogy a kezdő dallamhoz különböző frissek csatlakozhatnak — meglehetősen egységesek.[14]

7a-c. A három dallamhoz „eredetit" egyelőre nem tudunk társítani. A fegyelmezettebb, műzeneibb szerkezetű Moson megyei (*a*) annyiban tehető az egymással variánskapcsolatban levő két bihari mellé, hogy bár formában nem, de stílusban és voltaképpen motívumanyagban is azonos velük. Formában az egymáshoz közeli Bihar megyei változatok is különböznek egymástól: egyik AA_vBA_v, a másik $AABB_k$.

8ab. E példánk annyiban lóg ki a többiek sorából, hogy gyökerei valamivel korábbi múltba és tágabb európai környezetbe vezetnek. A „marosszéki" mellé tett *Ah! vous dirai-je maman...* szövegkezdetű dalocska — Mozart: *Zwölf Variationen für Klavier* témája — magyar fülnek sem idegen, mert hasonló hangzásúak a mi népdalaink között is vannak. A dallamszerkezet alapján feltehető azonban, hogy a hangszeres forma ezúttal nem népdalaink útján, hanem valami módon közvetlenül kapcsolódik a nyugati dallamhoz[15].

9ab. Századunkban a Herodek Sándorné (1880—1961) szövegével — *Csitt csak rózsám, hallod?...* — ismert csárdást még az erdélyi falusi cigányzenészek repertoárjában is változatlan formában találjuk meg (*b*). Az írásos nyomok arra utalnak, hogy a múlt század ötvenes éveitől kezdve jöhetett létre — valószínűleg nem egyetlen szerző alkotásaként, hanem a polgári körökben működő zenészek közös hangszeres gyakorlatában. Patikárus Károlynak (meghalt 1858-ban), Patikárus Ferenc prímás bátyjának a csárdása[16] (*a*) hasonlít annyira hozzá, hogy azt kiindulásnak elfogadhatjuk. Patikárus dallama népszerű lehetett, mert már az 1850-es évek végén *Jöszte, jöszte, kincsem, galambom...* kezdetű szöveggel Bognár Ignác gyűjteményében is megjelent.

10a-d. Az ún. *A-moll csárdás* — mert többnyire a-mollban játsszák — falusi zenészek által is változtatás nélkül játszott polgári jellegű csárdások közé tartozik. XIX. Rapszódiájában Liszt az id. Ábrányi Kornél által feldolgozott változatot (*b*), lényegében ennek csak első felét, használta fel. Ebből némelyek arra következtetnek, hogy ez a darab Ábrányi szerzeménye, holott Ábrányi, egyéb népszerű dallamokkal együtt, csak „zongorára alkalmazta"[17]. Példacsoportunk első, a 19—20. századforduló táján publikált darabja (*a*) a mai, általánosan ismert formát képviseli[18]. A további példák azonban arról tanúskodnak, hogy hasonlóan az előbbi darabhoz ez a darab is — bár elsősorban városi környezetben — „népkultúrai formák közt" (Kodály), variálódás és különböző elemek összecsiszolódása útján alakult ki. Első felének alapötletét (*c*) Kéler Béla (1820—1882) kompozíciójában találjuk[19]. Második felének zenei előzménye az ezernyolcszázötvenes évek csárdásirodalmában legkorábban talán Patikárus Ferenc egy csárdása második felében fedezhető fel (*d*)[20]. Ez a záró jellegű dallammenet a múlt század közepe táján kedvelt csárdás közhely lehetett, mert másoknál (pl. Travnyik J.: *Fiatalok öröme* egyik *Friss*ében) is megtalálható. Századunk elejére már a parasztzenéig is eljutott: benne van egy székelyföldi halotti „mars"-ban, melyet gyűjtője, Molnár Antal a műzenei származáshoz méltó címmel ruházott fel: „Marcia funebre" (*e*).

11ab. Lehetséges, hogy magyar népzenei közvetítés nélkül jutott a népszerű 19. századi szöveges magyar dallam az Arad környéki hangszeres román népzenébe?[21]. Közvetítő magyar népzenei adatról egyelőre nem tudunk.

12. E dallam időrendben első változatát P. Horvát Ádám gyűjteményéből ismerjük (*Vissza mars; a francoknak* címmel, a 37. sz. alatt). A „Hunyadi" opera általa ihletett indulója és különösen az aradi vértanúkról szóló szöveg, amihez később párosították, oly népszerűvé tette, hogy a népszerűség, mint ez a példa mutatja, (ha csak az első két rövid sor erejéig is) túlcsapott a magyar nyelvterület határain. A lengyeleknél ezt a helyi ízléshez formált dallamot, mint nálunk a hangszeren játszott változatot, lakodalmi indulóként ismerik.[22]

13a. A gyimesközéploki „halotti mars"-hoz közelebbi rokont egyelőre nem sikerült ta-

lálnunk. Eleje erősen emlékeztet Bengráf 1790-ben publikált táncára[23], sőt, mintha folytatásában is volna valami nyoma a korai verbunkos darabnak...

14ab. Az 1911-ben Molnár Antal által Gyergyócsomafalván gyűjtött dallamot Bartók jegyezte le (a). Lehet, hogy neki sem tűnt fel a furulyán játszott és éppenséggel *szabadságharci indulónak* nevezett dallamba rejtett „Gott erhalte" — a támlapon legalábbis nem tett erre vonatkozó megjegyzést. *Gott erhalte*-változatot — lakodalmi indulóként — ma is játszanak a székelyföldi zenészek, nemcsak a gyimesi csángóknál (gyorsabb eligazodás végett erősen leegyszerűsített *b* példánk), hanem tudtunkkal pl. a Maros megyei Vajdaszentiványon is.

15. Befejezésül újabb példa: hogyan tekintik nyersanyagnak a hagyományosan improvizáló falusi zenészek az általuk birtokba vett új dallamot. A gyimesközéploki zenészek természetesen nem tudnak róla, hogy e „lakodalmi vendégkísérőjük" Egressy Béni *Klapka indulójából* származik.

JEGYZETEK

[1] Kiss Lajos tanulmánya (Kiss 1959—1960) az egyetlen, mely mai hangszeres dallamoknak a verbunkos-zenei eredetikkel hasonlít össze.

[2] Lányi—Martin—Pesovár E.: A körverbunk c. kiadványában (Budapest, 1983) a magyar táncokhoz közölt 15 dallamból (változatokat nem számolva) egy van, ami kodályi-bartóki mértékkel szorosabb értelemben vett népdalnak számít, az *A nagybécsi kaszárnyára rászállott egy gólya...* szöveggel közismert „újstílusú" dal (a 127. lapon). A többi leginkább népies dal dallama: *Ezt a kerek erdőt járom én..., Jaj, de magas ez a vendégfogadó..., Kovács pengeti a vasat..., Juhászkutyák ugatnak..., Haragszik a pusztabíró...*, stb. Ugyanott egy több változatban előforduló nyugat-dunántúli *duda-aprája* jellegű dallam (pl. a 82. és a 93. lapon) is kapcsolatba hozható népies dallal: első négy üteme egyetlen hang eltéréssel azonos a korábban Chlopiczky nóta néven verbunkosként ismert, később *Jaj, de huncut a német...* szöveggel népszerűvé vált népies dal első sorának dallamával. Ugyanitt a két verbunk darab egyike a *„Dísznóbőr"* (erről l. a Magyar Zene előző számában a Hangszeres darab c. cikket), a másik a *„Kun verbunk"* (l. az itteni 3. kottát).

[3] Ifj. Kalányos Gyurka, gyergyócsomafalvi hegedűs egyik darabjának Molnár Antal egyenesen a „Cigány hegedű-etűd" címet adja; l. BR—12804. Nem valószínű, hogy a zenész akár az „etűd", akár pl. a „virtuóz" szót ismerte volna. Talán ez utóbbit helyettesíti *1f* alatti kottánk címe mellett — bizonyára az adatközlőtől idézve — a „vicces" jelző. Ez is etűd-szerű darab, amit a zenész viszonylag hosszan játszik, s ezért a felvétel a fonográfhengeren megszakad. Jó alkalom ez lejegyzőnek, Bartóknak arra, hogy a számára nem rokonszenves darabról megjegyezze: „a felvétel nincs tovább (hálistennek!)."

[4] A verbunkos gyűjteményből idézett darab eredeti hangneme F-dúr, amit a népi változatok többsége miatt D-be transzponáltunk. Esetenkint ugyanígy járunk el a további példákban is, alkalmazkodva az adott dallam jellemző hangnemével. Egy-két esetben az eredeti részletes lejegyzést (pl. Lajthaét) az itteni célnak megfelelően leegyszerűsítettük.

[5] Kiss 1959—60. 272. lap.

[6] 6 [Hat] Magyar Nóta, Két Hegedűhöz és Kobozhoz Alkalmaztatva... Berner Adám ügyész, Pozsony 1808[dik] esztendőben; az Országos Széchenyi Könyvtár Zeneműtárában Mus. pr.7283 jelzet alatt.

[7] Géza Papp: Die Quellen der „Verbunkos-Musik", Ein bibliographischer Versuch. Studia Musicologica Ac. Sc. Hung. 1979, 184. lap.

[8] Bukovina és a Székelyföld, valamint az Alföld közötti területről publikált változatot az észak-mezőségi Székről említhetünk: Martin (1970) 122. sz.

[9] Öregcsertő (Pest m., AP 6191d), Apátfalva (Csongrád m., AP 5506a), Miskolc (a Magyar hangszeres népzene c. lemezalbum 6. lemezoldalának elején).

[10] Az előbbi jegyzetben említett, hanglemezen publikált miskolci adat — Buri Rudolf 77 éves cigányzenésszel 1961-ben készült hangfelvétel — kitűnő „variáció"-sorozat cimbalmon és facimbalmon, de maga az alapdallam csak egy-két lényegtelen hangkülönbséget mutat a Tóth István féle múlt század elejivel szemben.

[11] A szöveges változat újraközlését, valamint a dallam előfordulásairól jegyzéket l. Kerényi 1961, 27., ill. 211. lapon. A „Kun verbunk" e cikksorozat Változó strófák c. fejezetében is szerepel (ott: 2. kotta, l. Magyar Zene 1991)

[12] Szabolcsi 1955. 81*. lap. A néptáncos szakkönyvekben — Martin (1970, 34. sz., Néptánchagyományok 1980, 262. lap — közölt újabb változat utolsó ütemének kottája valószínűleg hibás: kis terccel lejjebb kell transzponálni.

[13] Kiss 1959, 279—290; Major Ervin: Három, tévesen Liszt Ferencnek tulajdonított kompozícióról. Zenei Szemle 1926.

[14] Erdélyi változatról nem tudunk. Kiss Lajos szerint „az északnyugati magyarság körében Borsodtól Gömörig mindenütt ismeretes". „Borzó Miska csárdás", címen 1952-ben Kerényi György Szekszárdon vette magnetofonszalagra egy változatát (AP 527g). Martin (1970) 87. és 88. sz. alatti Vasvári verbunkok egyikében sincs benne a Martinovics nóta; a 88. számú, a Heves megyei Mikófalván gyűjtött darab *lassú*-nak számító első része a Kiss Lajos által felsorolt *friss*ek egyikével (286—87. lap) azonos. Általában külön darabnak játsszák itteni első példánk (*a*) a kottán csillaggal jelzett harmadik részét is; Kiss Lajos ezt is a *friss*-ek között ismerteti (288—89. lap)

[15] L. pl. Katalógus III/148b és, főleg, IV/195. A Mozart által feldolgozott dallamot a francia gyűjtemény, ahonnan idézem, s amihez Maróthy János tanácsára és segítségével jutottam hozzá, Campraénak és Rameauénak tulajdonítja: La Clé du Caveau, A l' usage des Chansonniers Français et Étrangers... Par P. Capelle. Paris é.n., 25. sz. és 102. lap. Valószínű azonban, hogy nincs szerzője — népdal.

[16] Jász-Berény[i] Emlék Csárdás. Zongorára szerzé Patikárus Károly. Pesten Treichlinger J. tulajdona, é.n. (nyomdai lemezszám: J.T. 222.) A ma forgalomban levő dallam szerzőjeként egyébként Boka Károlyt, a múlt századi híres debreceni cigányprímást is szokás emlegetni (v.ö. Leszler József: Nótakedvelőknek 1986, 61. lap) — úgy látszik, alaptalanul.

[17] Elegáns csárdások. Zongorára alkalmazta Ábrányi Kornél. III. füzet, 6. sz. Táborszky és Parsch kiadványa Budapesten (nyomdai lemezszám: T. és P. 927). A darab címe Ábrányinál: *Sarkantyu-Csárdás.*

[18] Molnár J. [a kottakiadvány belső lapján: F.]: Csingilingi c. csárdás-feldolgozásai 4. darabjának 2. *Frisse.* Rózsavölgyi és Társa kiadványa (nyomdai lemezszám: R.C. 1178). A zongorára alkalmazottak közt a *De szeretnék rámás csizmát viselni...* szövegű csárdás is szerepel — ennek szövegéből származik a „csingilingi" cím.

[19] Kéler Béla: Bokréta csárdás. Rózsavölgyi és Társa (R.&C. N°373) — első *Friss*ének végén, valamint kis változtatással a *Finale*-ban.

[20] Nyéki emlék. Zongorára szerzé Patikárus Ferenc, Pesten, Treichlinger J. 1854.

[21] A *de-a lung*tánchoz való román dallamot közli: Ioan T. Florea: Folclor muzical din judeţul Arad, 1974 vagy 1975, 20. sz. A magyar dal Arany János gyűjteményének 99. darabja. 1827 óta sokféle magyar kéziratos és nyomtatott gyűjteményben előfordul. Erről l. Kodály jegyzetét az általa kiadott gyűjtemény 75. lapján: Arany (1952).

[22] L. Jan Chorosiński: Melodie Taneczne Powiśla. Kraków 1953, 153. sz.

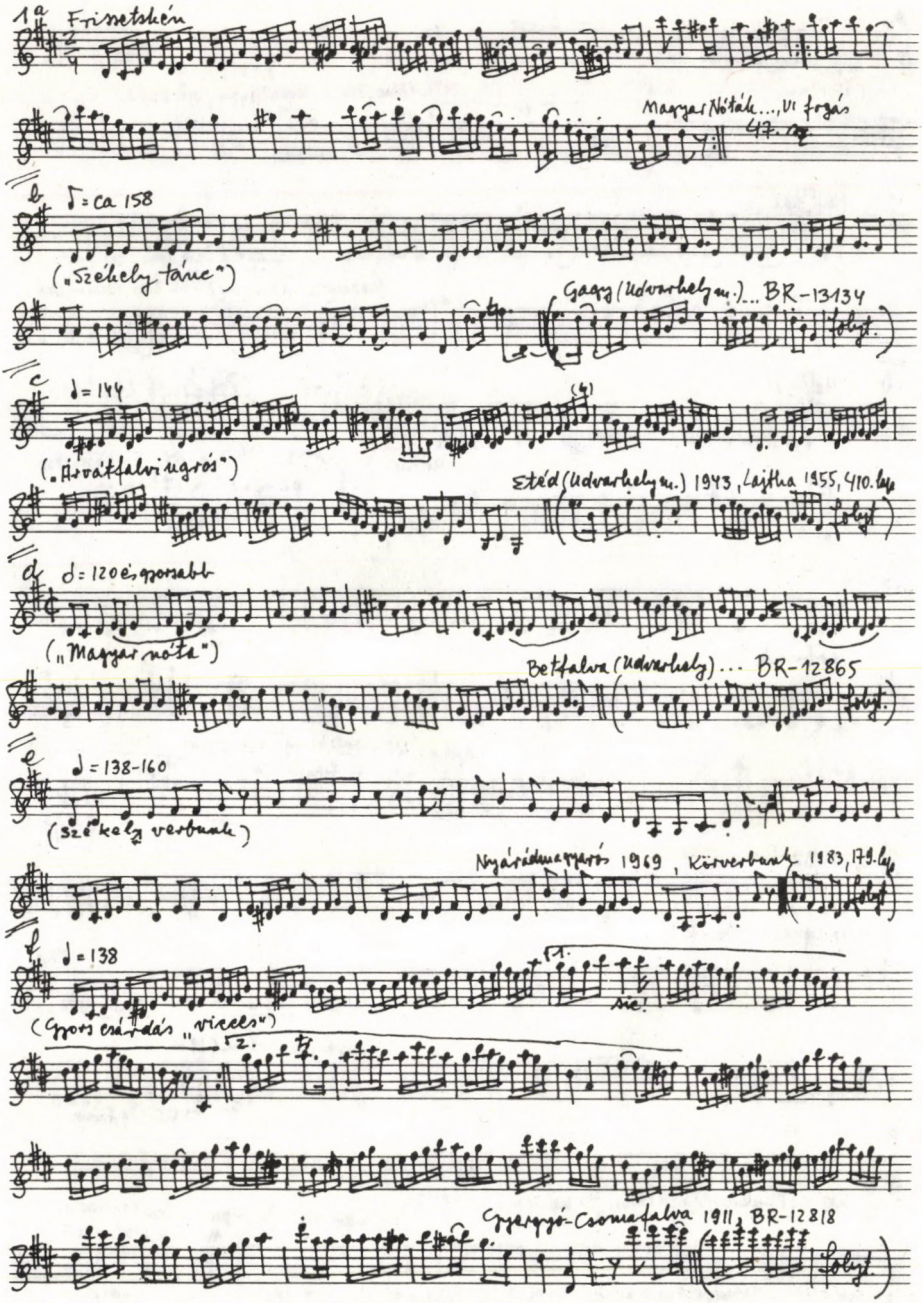
[23] Bengráf „XII Magyar Táncok Klávicembalomra Valók" c. gyűjteménye darabjának részletét Szabolcsi (1955. 82*. lap) nyomán idézzük.

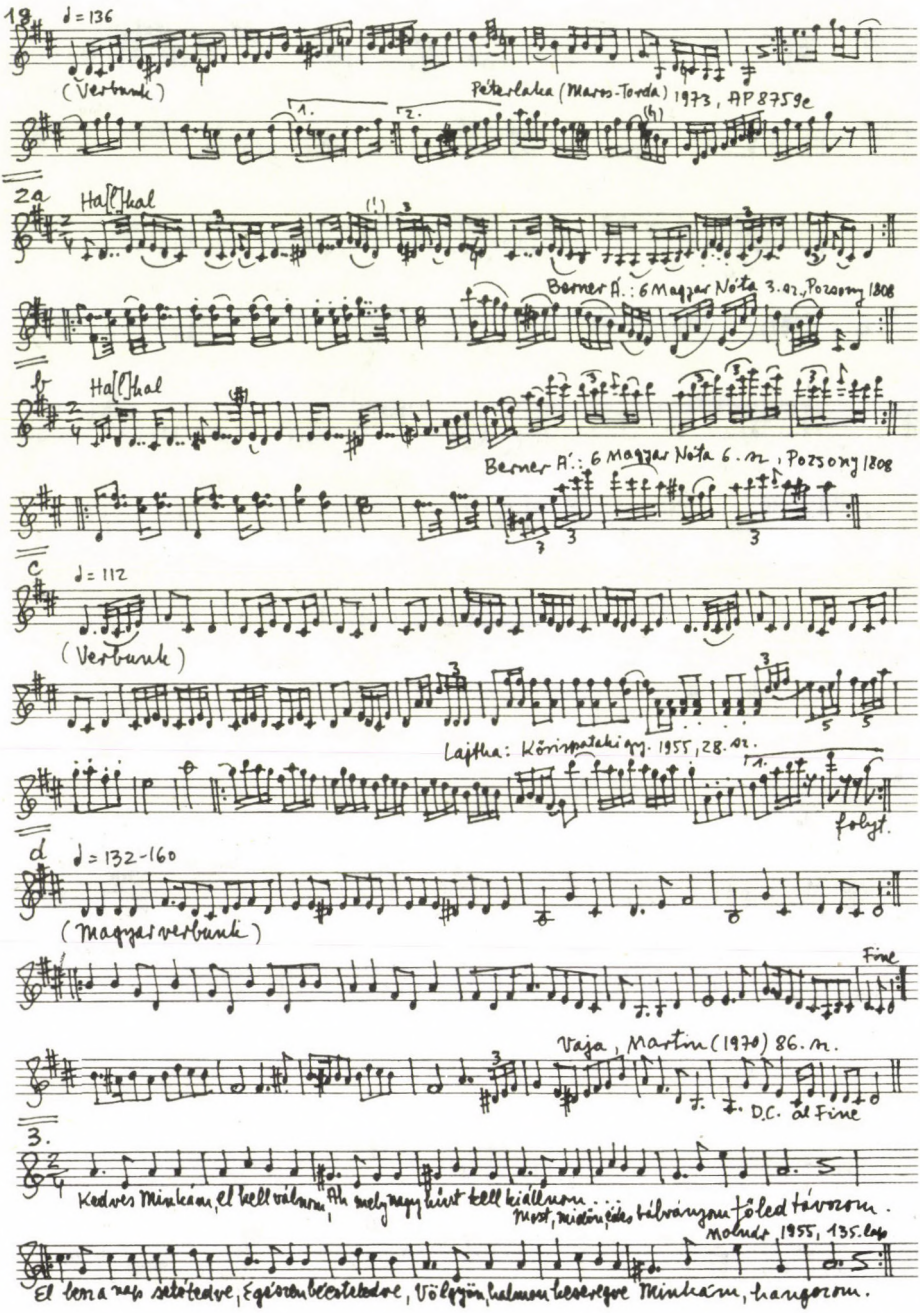
IRODALOM

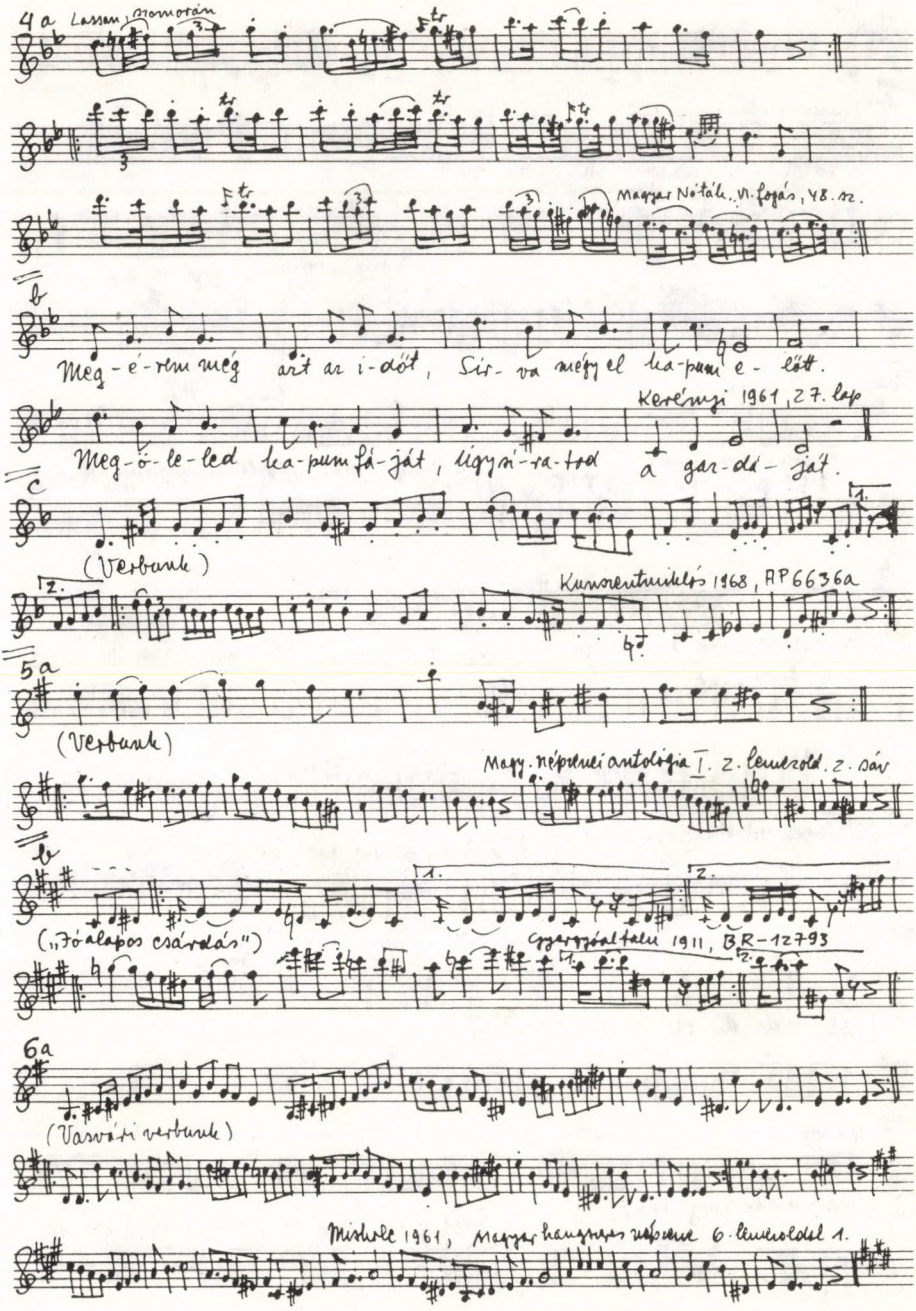
Arany (1952)	Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest 1952.
Katalógus (1988)	Dobszay László—Szendrei Janka: A magyar népdaltípusok katalógusa I. Budapest 1988.
Kerényi (1961)	Népies dalok. Szerk. Kerényi György. Budapest 1961.
Kiss (1959)	Kiss Lajos: Népi verbunk-dallamainkról. Tánctudományi Tanulmányok 1959—1960.
Körverbunk (1983)	Lányi Ágoston—Martin György—Pesovár Ernő: A körverbunk. Budapest 1983.
Lajtha (1955)	Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés. Budapest 1955.
Magyar Nóták	Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből. Szerk. Ruzitska Ignác. Veszprém 1823—1832.
Martin (1970)	Martin György: Magyar tánctípusok és táncdialektusok. Budapest (1970).
Pálóczi	Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest 1953.
Szabolcsi (1955)	Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Második, átdolgozott kiadás. Budapest 1955.

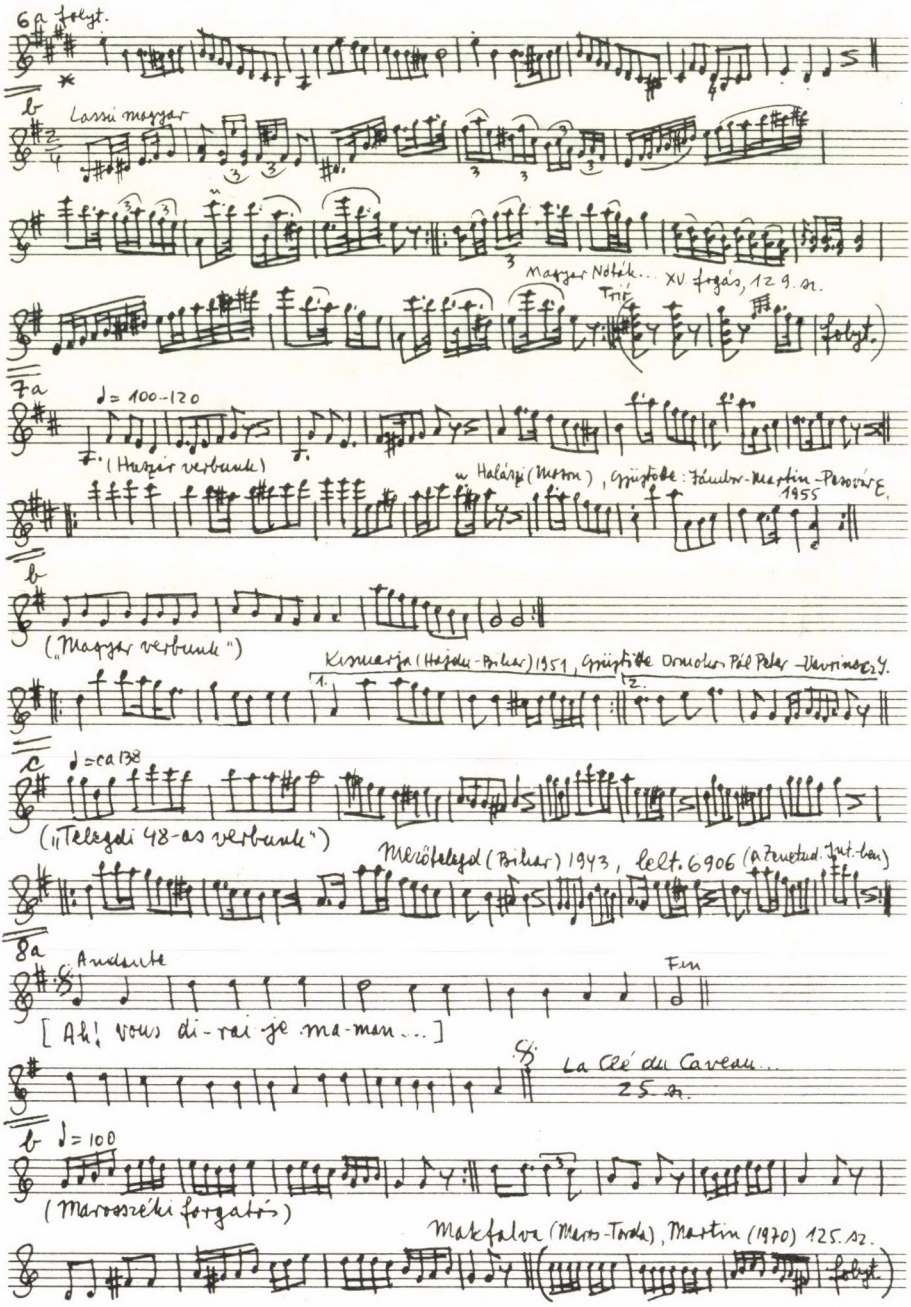
*

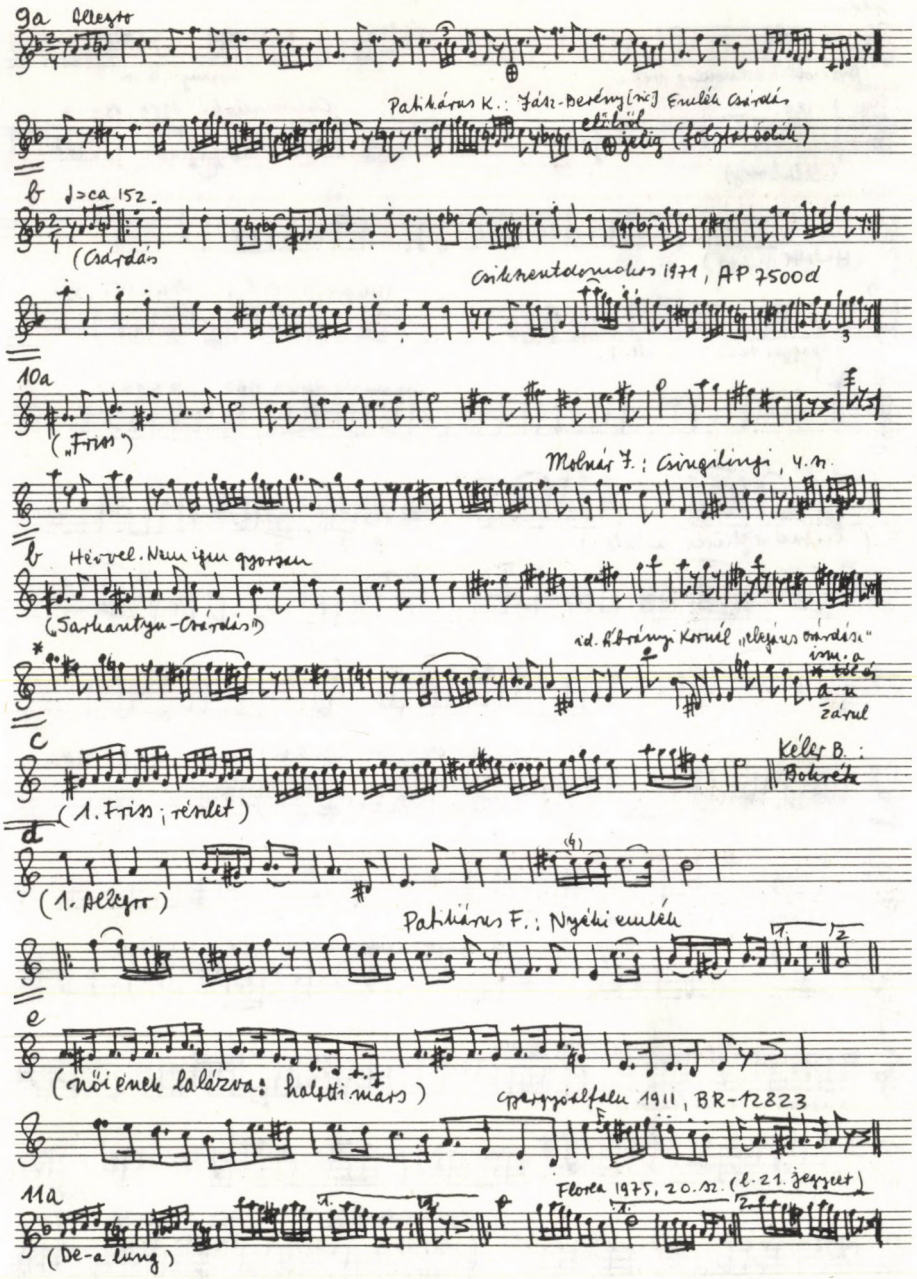
A kéziratos kották — AP, BR, lelt. kezdetű jelzettel — a Zenetudományi Intézet Archívumában találhatók.

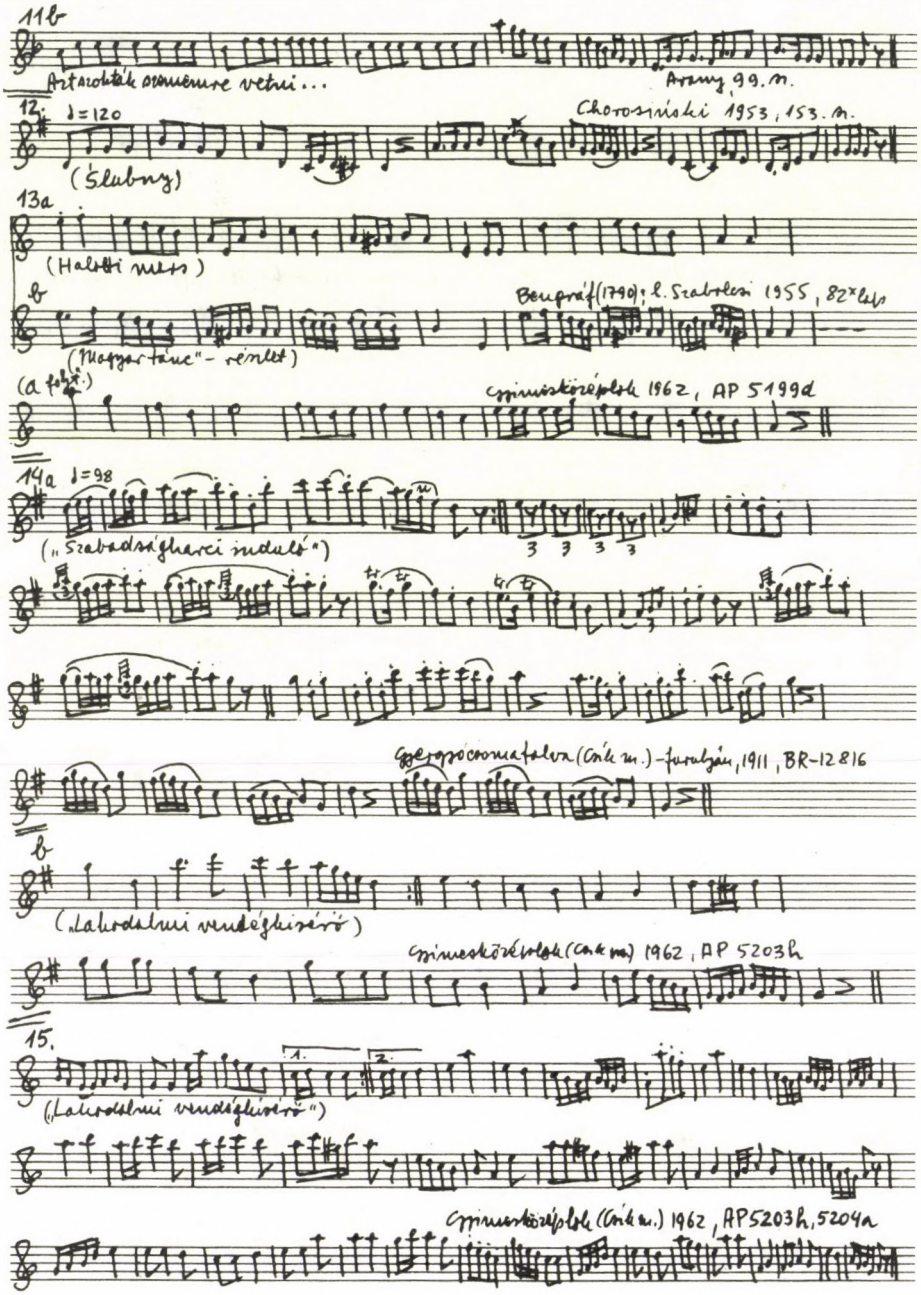

1a
Frisetskén
Magyar Nótáik..., VI. fzás
47. o.
b
♩= ca 158
(„Székely tánc")
Gagy (Udvarhely m.) ... BR-13134
c
♩= 144
(„Hóvátfalvi ugrós")
Etéd (Udvarhely m.) 1943, Lajtha 1955, 410. lap
d
♩= 120 és gyorsabb
(„Magyar nóta")
Betfalva (Udvarhely) ... BR-12865
e
♩= 138-160
(Székely verbunk)
Nyárádmagyarós 1969, Körverbunk 1983, 179. lap
f
♩= 138
(Gyors csárdás „virces")
sic!
Gyergyó-Csomafalva 1911, BR-12818


18
♩= 136
(Verbunk)
Pétervlaka (Maros-Torda) 1973, AP 8759e
1.
2.
2a
Hallkal
Berner A.: 6 Magyar Nóta 3.sz., Pozsony 1808
f
Hallkal
Berner A.: 6 Magyar Nóta 6.sz., Pozsony 1808
c
♩= 112
(Verbunk)
Lajtha: Körispataki gyj. 1955, 28.sz.
1.
folyt.
d
♩= 132-160
(Magyar verbunk)
Fine
Vaja, Martin (1970) 86.sz.
D.C. al Fine
3.
Kedves Minkám, el kell valnom, Ah, nagy hajnal hirt kell kiállnom...
Mozdul, 1955, 135.sz.
El kell a nap sötétedve, Egészen beesteledve, Völgyön, hegyen keresve Minkám, hangozom.


4a Lassan, szomorúan
Magyar Néptáli. VI. fogás, 48. sz.
b
Meg-é-rem még árt az i-dőt, Sir-va mégy el ka-pum e-lől.
Kerelmzi 1961, 27. lap
Meg-ö-le-led ka-pum fá-ját, úgy ri-ra-tod a gar-dá-ját.
c
(Verbunk)
Kumorentunkelés 1968, AP6636a
5a
(Verbunk)
Magy. népdalai antológia I. z. levélzold. z. sáv
(„Tó alapos csárdás")
Gyergyószáltelki 1911, BR-12793
6a
(Vasvári verbunk)
Mistelbe 1961, Magyar hangszeres zene 6. levélzoldal 1.


6a folyt.
Lassú magyar
Magyar Nóták... XV fogás, 129. sz.
Trió
folyt.
7a
♩= 100-120
(Határőr verbunk)
u. Halápi (Mezőm.), Gyűjtötte: Fáludi-Martin-Pesovár E. 1955
("Magyar verbunk")
Kismartja (Hegyalja-Bihar) 1951, Gyűjtötte Domokos Pál Péter - Martinovics Gy.
1.
2.
c
♩=ca 138
("Telegdi 48-as verbunk")
Mezőtelegd (Bihar) 1943, felt. 6906 (a Zenetud. Int.-ban)
8a
Andante
Fin
[Ah! vous di-rai-je ma-man...]
La Clé du Caveau...
25. sz.
♩= 100
(Marosszéki forgatós)
Makfalva (Maros-Torda), Martin (1970) 125. sz.
folyt.


9a Allegro
Patikárus K.: Fáj-Berényi[né] Emlék csárdás
előtől a jelig (befejezésig)
b ♩=ca 152.
(Csárdás
Orkkrentofonolux 1971, AP 7500d
10a
(„Friss")
Molnár F.: Csingilingi, 4.n.
b Hévvel. Nem igen gyorsan
(Sarkantyu-Csárdás")
rd. Ábrányi Kornél „elegyes csárdás"
c
Kéler B.: Bokréta
(1. Friss; részlet)
d
(1. Allegro)
Patikárus F.: Nyéki emlék
e
(női ének lalázva: halotti induló)
operettfalu 1911, BR-12823
11a
Flórea 1975, 20.sz. (l. 21. jegyzet)
(De-a lung)


11b
Aratrokták ormenure vetni...
Arany, 99. m.
12.
♩=120
Chorosniski 1953, 153. m.
(Ślubny)
13a
(Halotti menet)
b
Bencsáf (1790); l. Szabolcsi 1955, 82* kép
("Magyar tánc" - rémlet)
(a fokán.)
cimiskörépolok 1962, AP 5199d
14a
♩=98
("Szabadságharci indulót")
3 3 3 3
Gyergyócsomafalva (Csík m.) - furulyán, 1911, BR-12816
b
("Lakodalmi vendéglátóéró")
cimiskörépolok (Csík m.) 1962, AP 5203h
15.
1. 2.
("Lakodalmi vendéglátóéró")
cimiskörépolok (Csík m.) 1962, AP 5203h, 5204a

DISPUTA

SZEGET SZEGGEL,

cikkre cikket. Igen! De hét esztendő múltán, amikor a megválaszolt írásra már legfönnebb halványan emlékeznek? Ráadásul bibliográfiai adatolás nélkül, hogy a viszontbírálat olvasója ne ellenőrizhesse, amit az egykori bírálóról állítanak? Előfordult! S ha csak egyetlen egyszer fordult is elő, akkor is rossz fényt vet napjaink sajtóerkölcsi közviszonyaira.

A megválaszolt bírálatot alulírott, László Ferenc írta: *Gyónás, közlés eltitkolás.* Muzsika, 1984/9, 43—44. A választ Legány Dezső: Kodály Zoltán idegen nyelvű levelei. Magyar Zene, 1991/2, 210—212. (Mivel utóbbi 1991. június dátummal bár, de csak ősszel jelent meg, nem túlzás a „hét év", hanem tény.)

A válasz szerint alulírott, László Ferenc, afféle egyesszámú közellenség vagyok: miközben a magyarországi magyar zenetörténész Bécs-, London- és New York-szerte mártír, én, a romániai magyar, az 1989-ben megbukott rendszerrel, sőt magukkal a hatalom csúcsaival — értsd: a Ceausescu-házaspárral — együttműködve, a rendszerhűséggel velejáró védelmet és kényelmet élvezve („valamely karosszékben üldögélve, feketéjének szürcsölgetése közben...") támadom, aki az anyaország zenetudományában „eredményt ért el, mennél kimagaslóbbat, a kicsik hevességével annál konokabb nekirugaszkodással". Nem minősítem Legány úr hírszerző szolgálatát, de állítom, hogy a nehezményezett könyvismertetésből — amelynek újra-, illetve elolvasására tisztelettel fölkérem e viszontbírálat-viszonzás minden tanúját —, ilyesmire nem következtethetett.

Fájhatott a Kodály-levelek gyűjtőjének, hogy rámutattam, sajnálatosan mellőzött négy Bartókhoz írott, D. Dille érdeméből nyomtatásban is hozzáférhető Kodály-levelet. Még abban bíráltam, hogy közel nyolcvanesztendős szövegek rovására is alkalmazta az élők méltóságát védő tapintat kötelmét: több részletüket helyettesítette ...-tal. Mindazáltal: ennyi bírálatot támadásnak minősíteni — rágalom. Ha beperelném érte, megnyerném a pert — mondja a jogász. Igaz, bíráltam a viszonyokat is, amelyek közepette dolgozott, akárcsak a Kodály-kutatás sajnálatos megkésettségét. Arra, hogy egyesek nem akartak a kötetszerkesztővel együttműködni, nem bocsátották rendelkezésére a tulajdonukban lévő Kodály-levelet, magam hoztam föl bizonyító erejű példát — a kötetszerkesztővel való együttérzés jegyében, munkájának jelentőségét és mindazok közös felelősségét hangsúlyozva, akiken egy ilyen vállalkozás sikere áll vagy bukik. Megkövetem Legány urat, amennyiben fogalmazásom félreérthetőnek bizonyult, de figyelmeztetnem kell, hogy — tudtommal — egyedül ő értette félre.

Legány úr szerint bizonyára azért támadtam 1984-ben, mert „nem találtam módot egy szerkesztményében közreműködni", mármint hogy ő nem talált módot arra, hogy a szerkesztésemben megjelent, Utunk Kodályhoz című centenáriumi kötetbe írjon. Visszautasítom következtetését. „Kedves Ferenc! ... Köszönöm a felkérést Kodály-cikk írására, de sajnos, nincs rá időm... Jó munkát és szép tavaszt kívánva köszöntlek, Dezső" — írta 1982. március 6-án. Kötnivaló paranoiásnak kellene lennem ahhoz, hogy egy ilyen kedves kicsengésű, tiszta beszédért megnehezteljek.

Ám mivel ő „a másokat egymással szembeugratás embere"-ként mutat be, „ki leli örömét a mások szomorúságában", szabadjon itt épp az ő előhozta szerkesztményeim tanúságértékére hivatkozva kérnem: vonja vissza minősítését! Ceausescuék dicstelen ural-

kodásának esztendeiben három Bartók- és egy Kodály-tanulmánykötetet szerkesztettem (megjelenési évük: 1974, 1976, 1982, 1984); nagyon nem ismeri Románia legújabbkori történelmét, aki azt hiszi, az arra igyekvők ilyesmikkel iparkodtak az uralkodópár rokonszenvét kiérdemelni! Összesen 63 írás jelent meg bennük. Zenetudományos értékükről nem nekem kell nyilatkoznom, de ami a romániai magyar szerzők írásait illeti, állítom, hogy bő felerészük nem készült volna el az általam kijárt és fölajánlott közlési lehetőség ösztönzése, akár úgy is mondhatnám, a szerzők irántam (és persze: a Kriterion, valamint az Editura Muzicala iránt) érzett bizalma nélkül. Tűnjék föl, továbbá, rágalmazómnak, hogy mind a négy szerkesztményemhez sikerült Bartókról, illetve Kodályról író román szerzőket (egy esetben egy romániai németet is!) előteremtenem, továbbá, hogy egyik kötetet sem adtam addig kiadói kézbe, amíg nem sikerült szerzőtársként (a román nyelvűhöz is!) magyarországi magyar zenetudósokat megnyernem, bár egyet, de inkább kettőt. Nemcsak Legány úr utasított vissza, más is, és akik igent mondtak, azok is fanyaloghattak utóbb, joggal, az anyaországi viszonyokhoz képest hihetetlenül alacsony tiszteletdíj, a vidékies nyomdai színvonal, a kötetszerkesztő járatlanságából következő ilyen-olyan zökkenők és bökkenők miatt. De akad közöttük, aki ma is szeret e „másokat egymással összehozó" ügyködésemért , kivált, mert tudja vagy elképzeli, hogy a kötetek anyagának egybehordásán, szerkesztésén, a tapasztalatlanabbak munkáinak stilizálásán, a fordítgatásokon és a cenzúrával folytatott, kénytelen hercehurcálkodás megaláztatásán bagónyit ha kerestem. Kávéravalót aligha.

Ha paranoiás volnék, azt mondanám, Legány úr szántszándékkal időzítette visszavágását akkorra, amikor évek óta megszűnt a Muzsikában a könyv-, illetve kottaismertetői munkaköröm, minden nemű közírói munkától visszavonultam, és ennek a kis becsületvédő válasznak a papírravetése is mérhetetlenül nehezemre esik. Csakis személyes megnyugtatására teszem szóvá ezeket itt, mivel ő voltaképpen azért támadott a Magyar Zenében, amit várhatólag következő könyvéről ír majd Őelvetemültségem. Nyugodjék hát meg, nem írok semmit.

Nyugtalanítására viszont idézek bár két olyan zenetörténészt, akiket bőven bíráltam kritikusi-könyvismertetői múltam esztendeiben, ám ádázságaimat ilyen szép szavakkal viszonozták: „Kritikájával nem sújt le, inkább felemel" (Demény János, Népszabadság, 1981. március 15.). „... új ismereteinek birtokában gyakran cáfolja-helyesbíti ugyan két ország Bartók-kutatásának akár a legnevesebb s legreprezentatívabb képviselőit is, de ezt oly mérhetetlen szerénységgel teszi, ami, bizony, ritka adomány" (Breuer János, Élet és Irodalom, 1981. április 4.).

Tisztelőit is bizonyára nyugtalanítja Legány úr mértéktelen aránytévesztése, amikor az őt részemről ért, vélt vagy valós méltánytalanságot az Erkelt és Lisztet illető, zenetörténeti mérvű támadásokhoz méri. Liszttel azonosul, aki azt mondta: „Kitűnő recept az igazságtalan kritika ellen, hogy magunk bíráljuk meg önmagunkat jól, előtte és utána — és végül maradjunk tökéletesen nyugodtak, követvén saját utunkat!". Nocsak! Először is: „Quod licet...". Másodszor: annak megítélésére, hogy egy kritika igazságos-e, maga a kritizált személy csak oly esetekben alkalmas, amikor az illető képes túltekinteni alanyiságának természetes korlátain; Legány Dezső írása a tanúság: ő nem ilyen ember. Harmadszor: vélhetőleg nem bírálta meg magát elég alaposan „előtte", ezért nem maradt tökéletesen nyugodt; nyugtalanságáról árulkodik, hogy bő hét évvel „utána" is, amikor Kodályról szólhatna, a maga kapcsolatzavarairól, koplalásairól, térdepelni-nem-tudásáról, szívrohamáról, nyugdíjaztatásáról stb. beszél, és írásának elég nagy részében csekélységemről. Roppant szerencséje a magyar zenetörténet-írásnak, hogy nem ő szürcsölgette évtizedeken át a magyar omnia vagy karaván helyett a román diktátor és neje fekete levesét, hanem mások! Aki enynyire rabja önnön alanyiságának, akinek a lelke ily kórosan sebezhető és vérzékeny, aligha érte volna meg a nyugdíjkorhatárt Biharkeresztestől 2—300 kilométerrel keletre!

Ebben az életben aligha találkozunk. Addig is, míg ott, túl, képes lesz velem szóba állani, akár újból tegeződni is, ezúton üzenem:

Tisztelt Mester, oly nagy mértékben tisztelem Önt, hogy amikor az Etudes Finno-Ougri-

ennes recenzense 1989-es Liszt-könyvemet az Önéihez hasonlítva dicsérte („La tournée de Liszt et son analyse journalière à la manière des deux ouvrages de Dezső Legány..." XXIII. évf., 198. l.), fölkiáltottam: na nem, ez túlzás! Ha hét évvel ezelőtt megtudtam volna, hogy bíráló észrevételeim Önt ennyire szíven ütötték, azonnal visszavontam volna őket. Az Ön Liszt-kutatásai, egyáltalán: amit Ön „tizenkilencedik százados"-ként tehet és tesz a magyar zenetörténetírásban, ezerszer fontosabb nekem is, mint Kodály-levélkiadványához fűzött észrevételeim! Bizonyára nem mélyült volna hirtelen ellenérzése ily féktelen ellenszenvvé, ha idejében megkövetem. Örömest megtettem volna 1984-ben is. Jó közérzetet, jó egészséget, jó orvosokat, kizárólag elismerő kritikákat kíván Önnek megkésve bár, de szívből, szeretettel, mindenkor tisztelő kolozsvári híve,

László Ferenc

DOMOKOS ZSUZSA:

CZERNY HATÁSA LISZTRE: A FANTÁZIÁLÁS MŰVÉSZETE

Amikor Czerny Lisztre gyakorolt hatásáról esik szó az irodalomban, általában a zongorapedagógiai és zongoratechnikai kérdések kerülnek előtérbe jogosan, hiszen a fiatal Liszt 1822—23-as bécsi tartózkodása során Carl Czernynél alapozta meg zongoraművész karrierjét. A technika megszilárdítása és az előadói ízlés kifinomítása mellett azonban Czerny zongoratanításának fontos tényezője volt a szabad fantáziálás képességének fejlesztése is, a kor követelményének megfelelően.

„Szintén törekedtem arra, hogy elsajátíttassam vele a fantáziálás művészetét, gyakran adtam fel neki témákat improvizálni."[1] — írja Czerny életrajzában, és ugyanúgy megemlíti a fantáziálás jelentőségét Liszt is, amikor Czerny tanítására emlékszik vissza: *„Lapról lejátszatta velem az akkor hozzáférhető összes értékes zeneművet, és szívesen késztetett arra, hogy fantáziáljak."*[2]

Liszt már első nyilvános koncertjétől kezdve improvizál a közönség által feladott témákra. A szabad fantáziálás művészetének elsajátítása azonban nemcsak előadóművészi karrierjének válik fontos részévé, hanem zeneszerzői stílusának is. Liszt több, főleg korai operaparafrázisának gyökerei a Czernytől elsajátított fantáziálás típusokhoz, a Czerny által közvetített bécsi virtuóz iskola zenei nyelvéhez vezetnek vissza. Czerny 1829-ben megjelent tankönyvében (Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte) rendszerezte a fantáziálás formáit, szabályait, és néhány jellemző kortárs kompozíció felsorolása mellett saját gyakorlatából vett példákkal is illusztrálta a különböző típusokat.

Mielőtt a tankönyv tanulságait összevetnénk a virtuóz iskola kompozícióinak és Liszt első műveinek jellegzetességeivel, tegyünk egy rövid kitérőt a fantáziálás fogalmának korabeli meghatározása felé. Az 1820-as évekből származó különböző dokumentumokból kiderül, hogy még a kortársak sem értették pontosan ugyanazt a jelentést az azonos műfaji megjelölés alatt. A fogalom tisztázása által egyúttal megközelítő képet kapunk arról is, hogy Czerny tankönyve és a korabeli zenei gyakorlat mely pontokon találkozik össze. Czerny tankönyvében így határozza meg a fantáziálás fogalmát:

> „Ha az előadóművész rendelkezik azzal a képességgel, hogy találékonysága, lelkesedése vagy hangulata által vezérelt zenei gondolatait ne csak előadja hangszerén, hanem rögtön, a keletkezés pillanatában azokat úgy összekösse, hogy ez az összefüggés a hallgatóban egy valódi zenemű benyomását keltse — akkor ezt fantáziálásnak (improvizálásnak, extemporálásnak) nevezzük."[3]

A Czerny tankönyvéről írott, 1830-ban megjelent recenzióban a kritikus egyedül a fogalmi meghatározás szempontjából kifogásolja Czerny munkáját:

> „A fantáziálás, improvizálás, extemporálás fogalmát nem tartjuk azonban annyira azonos jelentésűnek, ahogy ezt a szerző érti, hanem úgy gondoljuk, hogy az utóbbi két kifejezés csak a találékonyság és az előadás összekapcsolódását jelzi, míg a fantázia fogalma a

képzelőerő a forma feletti elsőbbségét is magába öleli, vagyis ez utóbbiban a művész zenei ötleteit, amelyeket hangulata, lelkesedése és találékonysága az adott pillanatban sugall, azonnal előadja, és a formát csak annyiban veszi tekintetbe, amennyire ez egy műalkotáshoz elengedhetetlenül szükséges. Improvizálni lehet egy szabályos szonátát, nyitányt, egy szigorú szerkesztésű fúgát stb., csakhogy ez még nem nevezhető fantáziának."[4]

Czerny tankönyvében a capricciót a fantáziálás legszabadabb formájának nevezi. Liszt 1822. december 1-jei első nyilvános hangversenyének koncertkritikájából azonban úgy tűnik, hogy a fantázia és a capriccio egymástól elkülönített, két különböző értékrendű kategória: *Inkább capricciónak kellene neveznünk ezt a fantáziát, hiszen az önkényes futamokkal összekapcsolt különféle témák nem érdemlik meg ezt a méltóságteljes címet, mellyel manapság oly gyakran visszaélünk"* — írja a kritikus Liszt a hangversenyt záró szabad fantáziájával kapcsolatban.[5] A szintén Bécsben élő Johann Nepomuk Hummel Zongoraiskolájában — amely mindössze két évvel előzi meg Czerny tankönyvét — a szabad fantáziálásról szóló utolsó fejezetben nem különít el egymástól különböző kategóriákat, nem is definiálja a fantáziálás fogalmát, hanem saját tapasztalatait írja le, vagyis azt, hogy számára mi az irányadó a szabad fantáziálásban:[6]

„Kiváltképpen arra fordítottam figyelmemet, hogy a zenei gondolatok szépen illeszkedjenek egymáshoz, és szépen folytatódjanak, a ritmus feszes maradjon a különböző kifejezésmódokat és karaktereket szolgáló metrumok sokszínűsége mellett is, jól érvényesüljön a különféle előadásmódok által létrehozott váltakozó kolorit, továbbá szem előtt tartottam a gazdag vagy visszafogott figurációkat, modulációkat, díszítéseket stb., és különösen óvakodtam attól, ha sikerült egy gondolat továbbszövése vagy kitalálása, nehogy elveszszek az arányokban."

Ez a leírás Czerny terminológiája szerint leginkább a potpourri-fantáziára illik.

Már e néhány egymástól eltérő, vagy egymást kiegészítő vélemény összevetéséből is levonható egy kettős tanulság: 1. Bécsben az 1820-as évek végén a zenei köztudatban nem kristályosodott ki egységesen, hogy pontosan mi tartozik a szabad fantáziálás kategóriájához, és mi esik azon kívül; 2. a fantáziálás különféle módjai, lehetőségei között a kortársak különbségeket tettek, amelyek legfontosabb meghatározója a fantáziálás belső szervezettsége, vagyis a szerkezet volt. A fantázia megformálására irányuló figyelem növekvő fontosságát emeli ki Carl Dahlhaus, aki a 19. század zenéjéről szóló átfogó munkájában írja, hogy az 1830-as évek elejétől kezdve egy újfajta formaelv jelenik meg az improvizációban és tágabb értelemben a hangszeres virtuozitásban:

„... egy formaelv, amelynek lényege a folyamatosság és a pillanateffektus közti dialektika — azaz, amely a tartó váz megbízhatósága és a csillogó elemek meglepetéshatása között áll fenn."[7]

Nem véletlen, hogy a bécsi virtuóz iskola szerzői — Hummel, Moscheles, Ries, Herz — fantáziáik többségében a variáció és a rondó fő szerkezeti elemeit veszik kölcsön.

Czerny tankönyvében az önálló fantáziálás jellegét azonban nem elsősorban a formai felépítés, hanem a különböző kompozíciós eljárások lehetőségei szerint határozza meg. Eszerint külön csoportba veszi az egy témára épülő fantáziálásokat, a több témát feldolgozó fantáziálásokat, a variációs, az ellenpontos, fugatós felépítésű fantáziálásokat, a potpourrit és a capricciót, természetesen fenntartva azt a lehetőséget, hogy egy adott fantázia az összes felsorolt típusból kölcsönözhessen elemeket. Bár a tankönyv szövegi része nem tesz a fan-

tázia felépítése szerint megkülönböztetést, az egyes típusoknál felsorolt művek példatárából kitűnik, hogy a fantáziák két fő csoportba kerülnek. Az első csoportba tartoznak a „súlyosabb" művek, amelyeket Czerny az egy vagy több témára épülő fantáziálások mintájául ad meg; ilyen például Mozart c-moll fantáziája, Beethoven Op. 27-es Esz-dúr fantázia-szonátája, saját, Beethovennek ajánlott Op. 27-es B-dúr fantáziája,[8] valamint Kalkbrenner legnagyobb szabású fantáziája, az Effusio musica. Teljesen más kategóriába tartoznak, és más rendeltetésűek a potpourrik és a legkötetlenebb fantáziálásmód művei, a capricciók. Czerny a potpourrit találja legalkalmasabbnak koncerten, nagyközönség előtti fantáziálásra. A potpourrik sikerét egyrészt a közönség által elvárt virtuozitás felfokozásának lehetősége, másrészt a bennük felhasznált közkedvelt (legtöbbször operákból kölcsönzött) dallamok biztosítják.

> „Az új képek az optikához hasonló állandó váltakozása által egy ilyenfajta improvizálás hosszabban szőhető, mint bármely egyéb művészi produkcióban, ahol oda nem illő és fárasztó lenne; és végül a művész egyetlen más stílusban sem tudja jobban kibontakoztatni a briliáns játékmódot, a finomságot és kecsességet, mint ebben" — írja Czerny.[9]

A potpourri-fantáziálás fő eleme a változatosság. Czerny ajánlja, hogy az egymást követő témák metrumban és tempóban váltakozzanak.

A koncertkritikák tanúsága szerint Liszt ezt a fajta fantáziálást választotta többek között nyugat-európai hangversenykörútján is. 1826. április 15-i hangversenyén játszott fantáziálásakor

> „az egyik pillanatban a vihar tombolása hallatszott, fölötte elbűvölő dallam énekelt, egy másikban a harmóniában különlegesen ízléses és kidolgozott modulációk, néha több téma, annak ellenére, hogy mind eltért egymástól metrumban, és ellentétes karaktert képviselt, eggyé olvadt, és még újdonságok sokaságát sorolhatnám fel, amelyekről csak azok tudnak fogalmat alkotni, akik hallották és élvezték őket."[10]

A potpourri-fantáziálás kötetlenebb szerkezetével tág teret nyitott a művésznek egy-egy fantázia megformálásához. Czerny a fantáziálás felépítésében mindössze annyit javasol, hogy az első és a befejezés előtti téma legyen igen közkedvelt, és a játékos csillogó, virtuóz zárással érje el a kívánt hatást. Ez a fantáziálástípus számtalan lehetőséget teremt a Dahlhaus által említett folyamatosság és pillanat-effektus játékának, új zeneszerzői megoldásokra ösztönöz. Czerny Op. 64-es „Fantaisie dans le style moderne" (1823) című művét is a potpourri fantázia típusához sorolja. Liszt első kompozíciói közül az 1824-ben keletkezett „Impromptu pour le piano sur des thèmes de Rossini et Spontini" című mű ad képet a fiatal Liszt fantáziálásáról. A 24 ütemes bevezetés után Liszt négy témát kölcsönöz Rossini és Spontini operáiból, amelyeket átvezető szakaszokkal, kadenciákkal kapcsol össze. Czerny tankönyvének megfelelően az első és utolsó téma (Rossini: La donna del lago, ill. Spontini: Ferdinand Cortez című operáiból) hasonló karakterű; a szinte megegyező ritmusképlet, a kürtfanfár-jelleg, a 4+4 ütemes periódusos felépítés, a közel megyegyező tempo (Allegro negyed=126, ill. Allegro fél=66) azonos metrumban (2/4) egymáshoz rokonítja a két témát. Czerny javaslatának megfelelően Liszt a témák egymásutánjában változatosságra törekszik, amely jelen esetben a hangnemi sokszínűségben jelentkezik: az első téma az alaphangnemben, E-dúrban szól, a második H-dúrban, a harmadik B-dúrban, a negyedik Asz-dúrban, és a kóda, amely a második és első témából idéz vissza, ismét E-dúrban zárja a darabot. Szintén Czerny utasítását követi Liszt abban is, hogy a lassú tételt középre helyezi, és virtuóz, hatásos gyors zárószakasszal fejezi be a darabot. Ezen a vázon belül azonban

Liszt egy újfajta kompozíciós elvet valósít meg, amiről Czerny nem ír, és ami a kortársak fantáziáiban sem rajzolódik ki mindig olyan világosan, mint Liszt művében (*l. 1. kottapélda 76—82. l.*) Ez a fajta felépítés két csúcspontot hoz létre a fantáziában, egyet a darab közepén, az Adagio religioso feliratú lassú tétel előtt, a másikat a mű végén. Mindkét csúcspont a virtuóz iskola zenei nyelvének elsősorban a hangzásélményt, Dahlhaus terminológiájával élve a pillanat-effektust megteremtő zenei eszközeire épül, vagyis különböző akkordfelbontásokat, szekvenciában ismétlődő rövid motívumokat, kromatikus skálákat összefogó, brillante vagy con fuoco-val jelölt szakaszokból épül fel. Ezeket a szakaszokat legtöbbször fokozások előzik meg, mint pl. az Impromtu végén, az utolsó témától kezdődően (244. ü.), vagy meglepetésszerűen, ellentétes karakterként lépnek be, mint a darab közepén, a 153. ütemben.

Ez, a két virtuóz csúcspontra kihegyezett fantázia-felépítés a variációs forma szerkezetére vezethető vissza. Dahlhaus a rondo mellett a variációláncot állítja a fantázia mellé, mint a 19. századi virtuozitás paradigmatikus formáját, amelyben a tartó zenei váz (Gerüstsatz) és a virtuozitás briliáns elemei (Virtuosität des brillanten Passagen- und Figurenwerks) összhangba kerülnek. Liszt 1824-ből származó, Rossini témájára írt hét variációjában[11] következetesen, fokozással építi fel az első csúcspontot, még a variációk tempója is felgyorsul: a téma metruma negyed=63, az első variáció brillante dolce, metruma negyed=100, a második, brillante feliratú metruma negyed=88, a harmadiké negyed=112, és a negyedik, con fuocoval induló variáció a leggyorsabb, metruma negyed=140. A lassabb, moll ötödik variációt egy Polonaise-variáció követi. Az utolsó variáció ismét virtuóz elemekből épül fel, felirata brillante con forza.

Czerny Op. 14-es Esz-dúr variációi (Variations Brillantes pour le Pianoforte) — amelyet a fiatal Lisztnek megtanított — szerkezetileg annyiban hasonlítanak Liszt variációihoz, hogy az ötödik, lassú variációt Brillante energico feliratú tétel előzi meg, amely az első három variáció játékos könnyed karaktere után nagyobb hangsúlyt kap. Az első nagyobb, con fuoco szakaszt tartalmazó virtuóz csúcspontot Czerny azonban csak a hatodik, utolsó előtti variáció második felében építi fel, amely a trillaláncokból álló kadencia után közvetlenül már a fináléba torkollik. A második virtuóz csúcspont a finale utolsó szakasza, amely a mű hatásos befejezését hivatott szolgálni.

A Liszt-kompozíciókban tapasztalt kettős virtuóz csúcspont a darab közepén és végén nem jellemző a kortársak kompozícióira. Hummel fantáziáiban, potpourrijaiban, Moscheles, Ries, Pixis fantáziáiban általában különböző ritmusú, karakterű tételek váltakoznak, amelyek átvezető szakaszokkal, kadenciákkal kapcsolódnak egymáshoz, és sokszor virtuóz kódával fejeződnek be. Bár Frédéric Kalkbrenner mindössze két évet töltött Bécsben 1803-ban és 1804-ben, művei rendkívül népszerűek voltak a császárvárosban. Az ő fantáziáiban néhányszor előfordul a Liszt által alkalmazott szerkezet, de általában nem rajzolódik ki olyan világosan, mint Lisztnél. Kalkbrenner fantáziái közül az Op. 8-as Esz-dúr műben (1812) ismerhető fel a virtuóz szakasz által jelzett kettős csúcspont, (*l. 2. kottapélda 83—88. l.*), de a művet a második virtuóz csúcspont, a con fuocoval jelölt Allegro brillante tétel után egy Moderato előírású fúgatétel zárja. Czerny korai művei közül az Op. 21-es, Rossini-témára írott variációkban[12] (1820), későbbi kompozíciói közül a 387-es Op. számú, Donizetti: Lucrezia Borgia témáit felhasználó B-dúr fantáziájában[13] (1839) fordul elő a szerkezet. Liszt számára viszont annyira fontos ez az egyedül általa hangsúlyozott felépítés, hogy még később is, operafantáziáiban is alkalmazza, mint például Auber Fiancée-fantáziájában.[14] A szerkezeti elv továbbfejlődéséről, vagyis arról, hogy az operafantáziák felépítése miként változik meg a belső program, egy újfajta operai értelmezés nyomán, Batta András disszertációjában[15] nyer teljes képet az olvasó.

Visszatérve a zenei csúcspontokat jelző con fuoco, brillante jelölésű szakaszokra, szembeötlő, hogy mennyire egyforma kifejezési eszköztárat használnak a kortársak (*l. 3. kottapélda 89—91. l.*). Kókai Rezső Liszt fiatalkori műveinek stíluskritikájában így összegzi a korai művek tapasztalatait:[16]

„Stilisztikai ismertetőjelükként az ún. bécsi virtuóz iskola stíluselemei nevezhetőek meg, a briliáns stílusé, amely a romantika nyelvén bravúraként tér vissza, és amelyben még a klasszika lényege tükröződik. Motivikája figurációs karakterű, harmóniailag a klaszszikus kadencia uralja. A zongoraletétben a hangzás a kifejezés úgyszólván öncéljaként jelenik meg" — vagy ahogy Dobiey állítja: „A zongorajáték briliáns jellege azon a módon, ahogy ez Hummelnél. Czernynél és Kalkbrennernél megvalósul, az első forma, amelyben Liszt technikája és írásmódja megjelenik."[17]

Arra, hogy Czerny, és az általa közvetített briliáns (virtuóz) iskola fantáziálásmódja milyen mély nyomot hagyott Lisztben, meggyőző példa az 1837-ben komponált Hexameron[18]-előjátéka. Ez az előjáték felépítésében és zeneszerzői megoldásaiban teljes mértékben követi Czerny tankönyvének szabályait, és nem kíván eltérni a virtuóz iskola szerzőire jellemző prelúdiumok megszokott keretétől. Czerny különösen a variációs és rondóformák elé ajánlja, hogy az előadó előjátékot improvizáljon, amelyekbe a játékos beleszőheti a téma fordulatait. Czerny szabályai szerint az előjátékban a dallamos részek futamokkal váltakoznak, és a záró kadencia kötelezően dominánson (lehetőleg domináns szeptim akkordon) készíti elő a téma belépését. Czerny a kezdő hangnem tekintetében nagyobb szabadságot engedélyez az előadónak — nem kell alaphangnemben indítani az előjátékot —, de a prelúdium hangvételének illeszkednie kell az általa bevezetett mű karakteréhez. Ha Czerny szabályait összevetjük Hummel zongoraiskolájának idevágó leírásával és a kortárs kompozíciók nagy többségével, úgy tűnik, hogy Czerny hangnemkezelése (az alaphangnemtől idegen kezdés lehetősége, szabad modulációk) nagyobb teret nyit az előadóművész fantáziája számára, mint a szokásos, Hummel által is javasolt tonikai kezdés. Hummel a távolabbi modulációkat csak a prelúdium vége felé, a fokozás eszközeként ajánlja.[19]

A prelúdiumok szinte kivétel nélkül rövid zenei szakaszok ismétlődésével kezdődnek (*l. 4/a,b,c kottapélda 92—96. l.*). Különösen Czerny tanpéldája jellemző: a kezdő akkordok után futam, majd egy rövid zenei gesztus — ami általában nem más, mint a téma első hangjai megváltoztatott ritmusban — által létrehozott egység megismétlődik, domináns harmóniáról indítva. A másik gyakran előforduló lehetőség az egy hanggal elcsúsztatott ismétlés, mint például Liszt előjátékában. Szintén hasonló a prelúdiumok végének zeneszerzői megoldása: a záró gyors rész elsősorban hangzáseffektusra épül, futamokból, szekvenciákból áll, amelyek a legtöbb esetben kiszélesítik a hangterjedelmet.

A fenti példák, elemzések talán elég meggyőzőek voltak ahhoz, hogy rávilágítsanak arra a jelentős hatásra, amelyet a fiatal Liszt Czernytől kapott a fantáziálás művészetében. Czerny nemcsak a bécsi virtuóz iskola zenei nyelvét közvetítette Liszt számára, hanem egy olyan zeneszerzésbeli gondolkodásmód alapjait tanította meg neki, amelyből kiindulva Liszt párizsi élményei után első operafantáziáitól kezdve saját művészi kifejezésmódjára talált rá.

JEGYZETEK

[1] Czerny, Carl: Erinnerungen aus Meinem Leben. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Walter Kolneder. Strasbourg — Baden-Baden, 1969. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen). 28.

[2] Göllerich, August: Franz Liszt. Berlin, 1908. 160.

[3] Czerny, Carl: Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte. Wien, Diabelli und Comp. (1829) 3.

[4] Sonnleiter: Ueber die systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte von Carl Czerny. in: Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterrichischen Kaiserstaates. Wien, 1830.

[5] Allgemeine Musikalische Zeitung, 22. Januar. in: Ramann, Lina: Franz Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig. 1880—94. I. 43.

[6] Hummel, Joh. Nep.: Ausführliche theoretische-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel. Zweite Auflage. Wien, (1827), 461.

[7] Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1980. 113.

[8] Liszt előadta Czerny Op. 27-es fantáziáját Bécsben, 1846. március 11-i koncertjén. in: Dezső Legány: Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822—1885. Budapest, 1984. 91.

[9] Czerny, Carl. id. mű 75.

[10] Journal de la Méditerranée, 15 April 1826. in: Mária Eckhardt: Liszt à Marseille. Studia Musicologica 24, 1982. 165.

[11] Liszt: Sept variations brillantes pour piano sur un theme de Rossini R. 28.

[12] Czerny, Carl: Introduction et Variations pour le Pianoforte seul sur la Cavatine favorite (Sorte! secondami) dans l'Opera: Zelmira de Rossini. Oeuv. 21.

[13] Czerny, Carl: Fantaisie 3me sur les motifs favoris de l'Opera: Lucrezia Borgia, de G. Donizetti, oeuv. 387.
Ez a szerkezet csak a dúr tonalitású művekben fordul elő, teljesen más logikát követnek a moll fantáziák.

[14] Liszt: Grande Fantaisie sur la Tyrolienne de l'opera: La Fiancée (Paris, 1829), R. 116.

[15] Batta András: Az improvizációtól a szimfonikus költeményig. (A sajátos formavilág és karaktertípusok kialakulásának kevésbé figyelembe vett aspektusa Liszt Ferenc zenéjében). I. diss. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1985—1987.

[16] Kókai, Rudolf: Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Leipzig, 1933. 64.

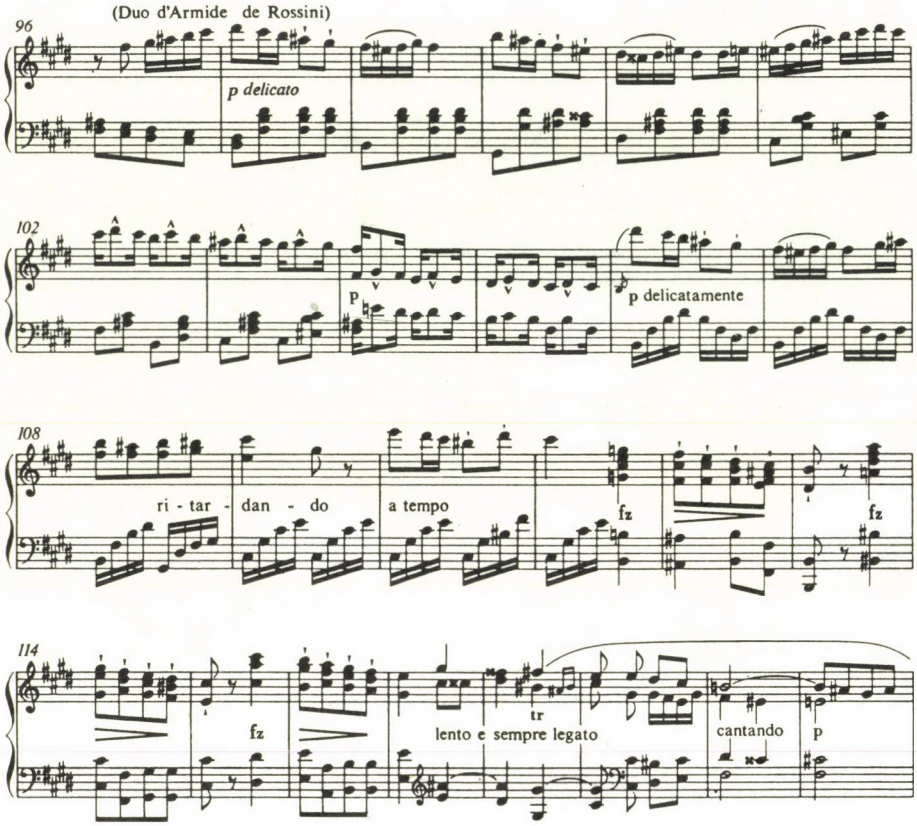
[17] Dobiey, H.: Die Klaviertechnik des jungen Franz Liszts. Diss. Berlin, 1932. idézi Kókai id-mű 28.

[18] Liszt: Hexameron. Morceau de Concert. Grandes Variations de Bravoure sur le Marche des Puritains. (1837) R. 131.

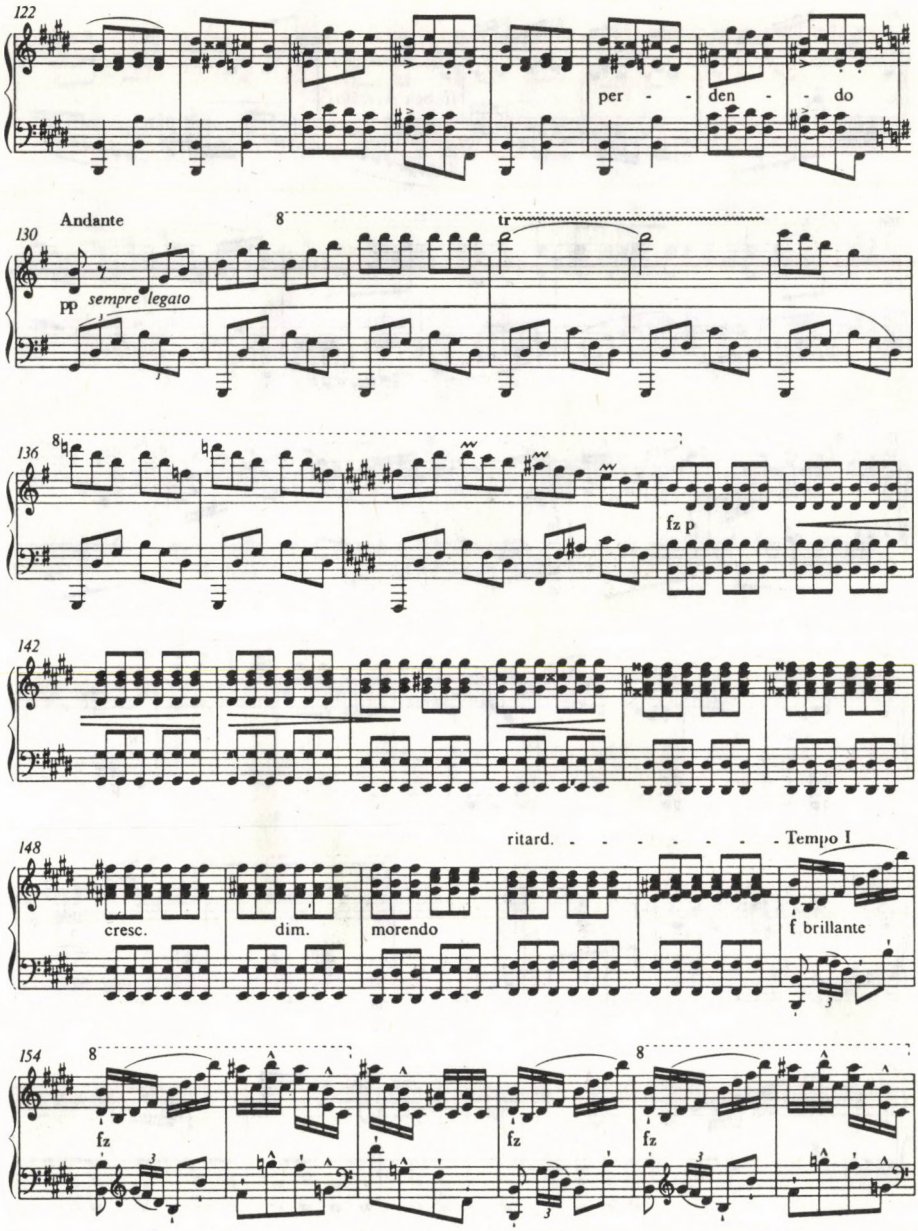
[19] Hummel id. mű 467.

*

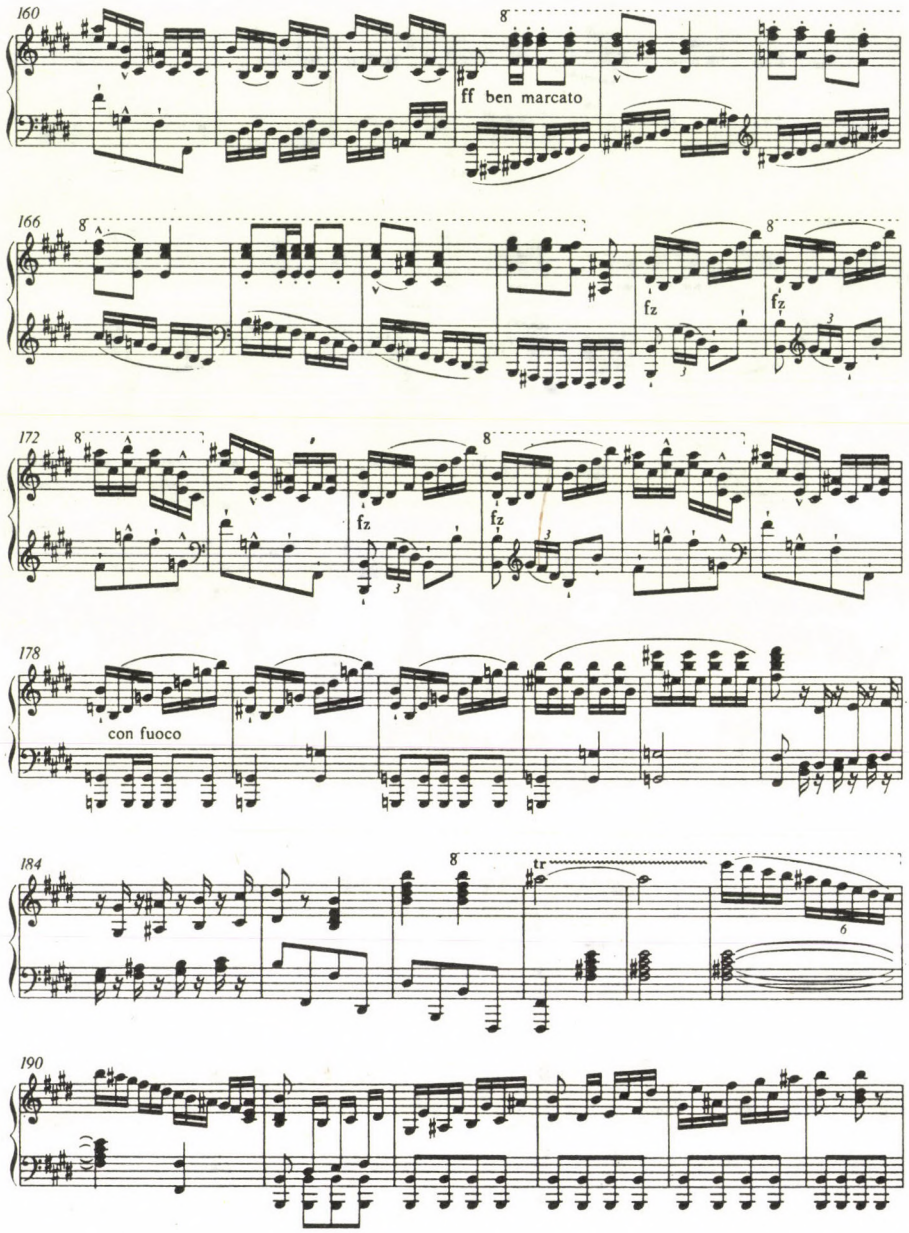
A szerző ezúton is köszönetet mond Eckhardt Máriának a konzultációk során nyújtott sok segítségért.



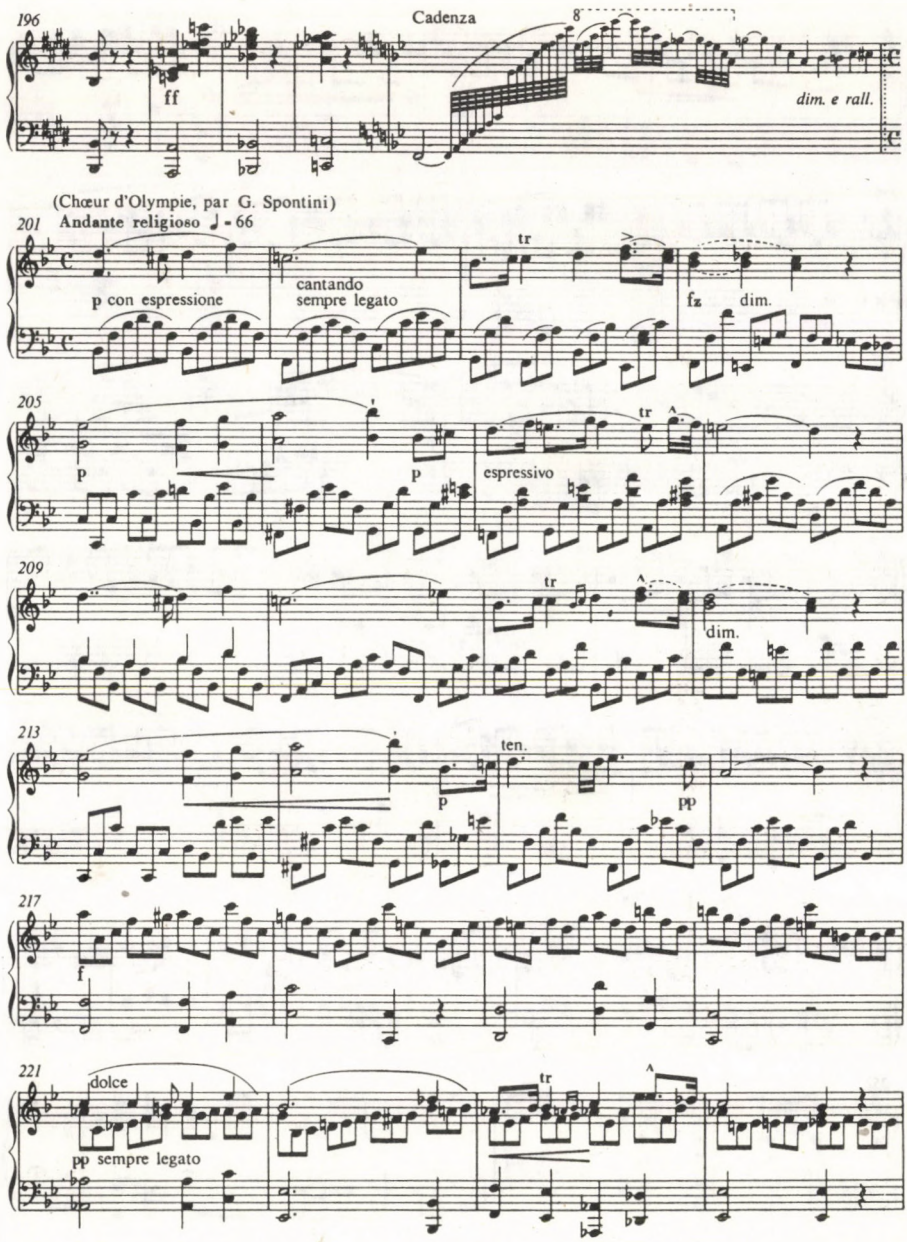
1. kottapélda. Liszt Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini. (A 2. témától kezdődően.)


122
per - - den - - do
Andante
130
pp sempre legato
8
tr
136
fz p
142
148
ritard. - - - - - - - Tempo I
cresc.
dim.
morendo
f brillante
154
fz
fz
fz

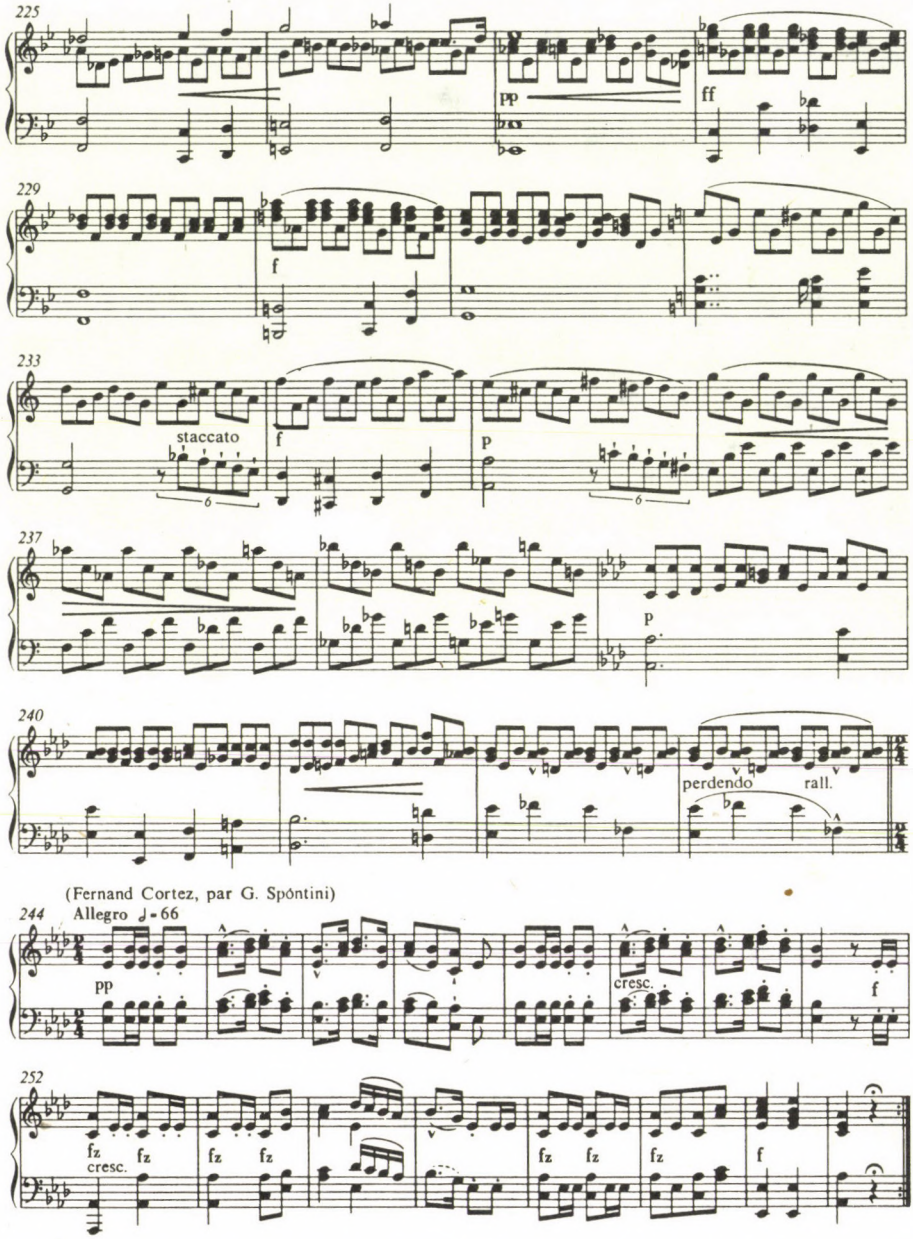
Z. 8766


160
8
ff ben marcato
166
8
8
fz
fz
172
8
8
fz
fz
178
con fuoco
184
8
tr
6
190

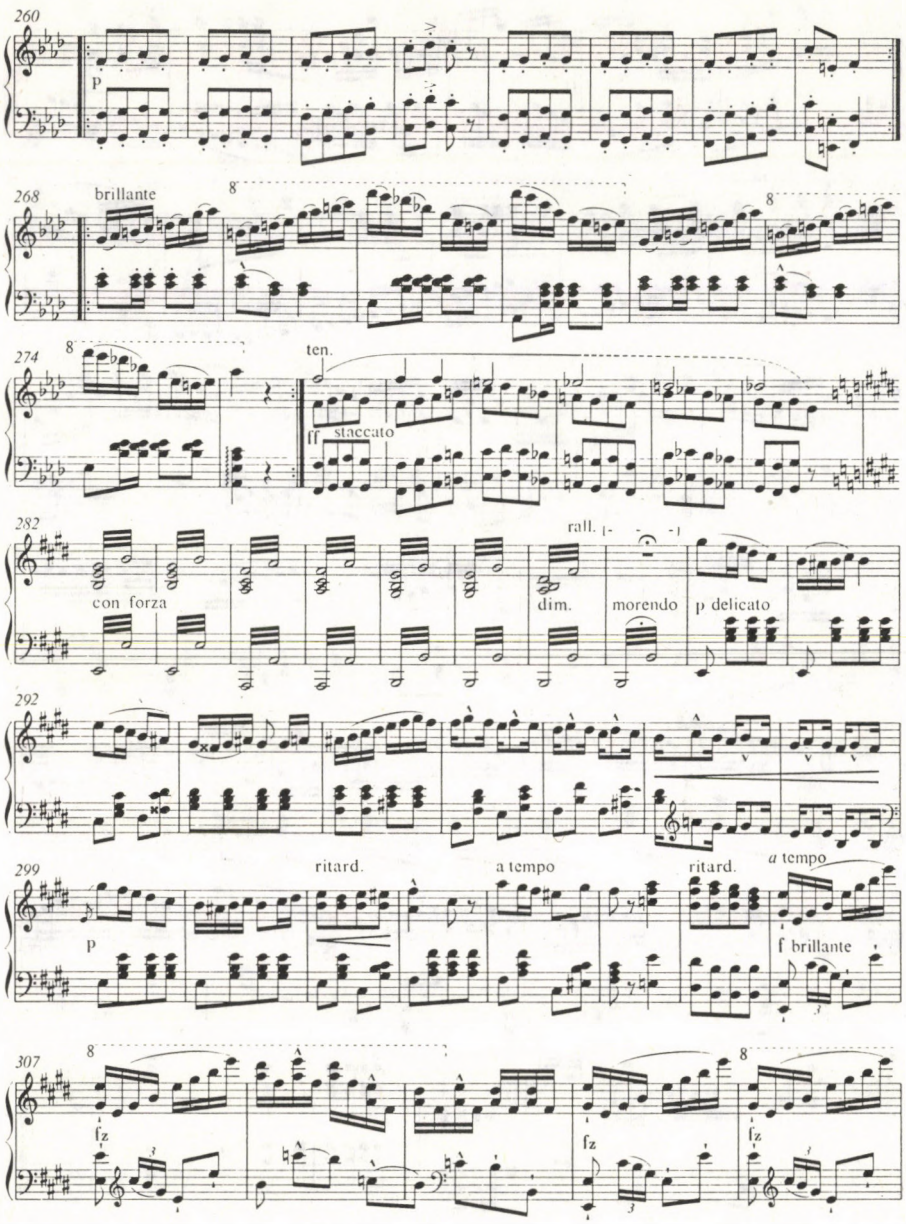
Z. 8766

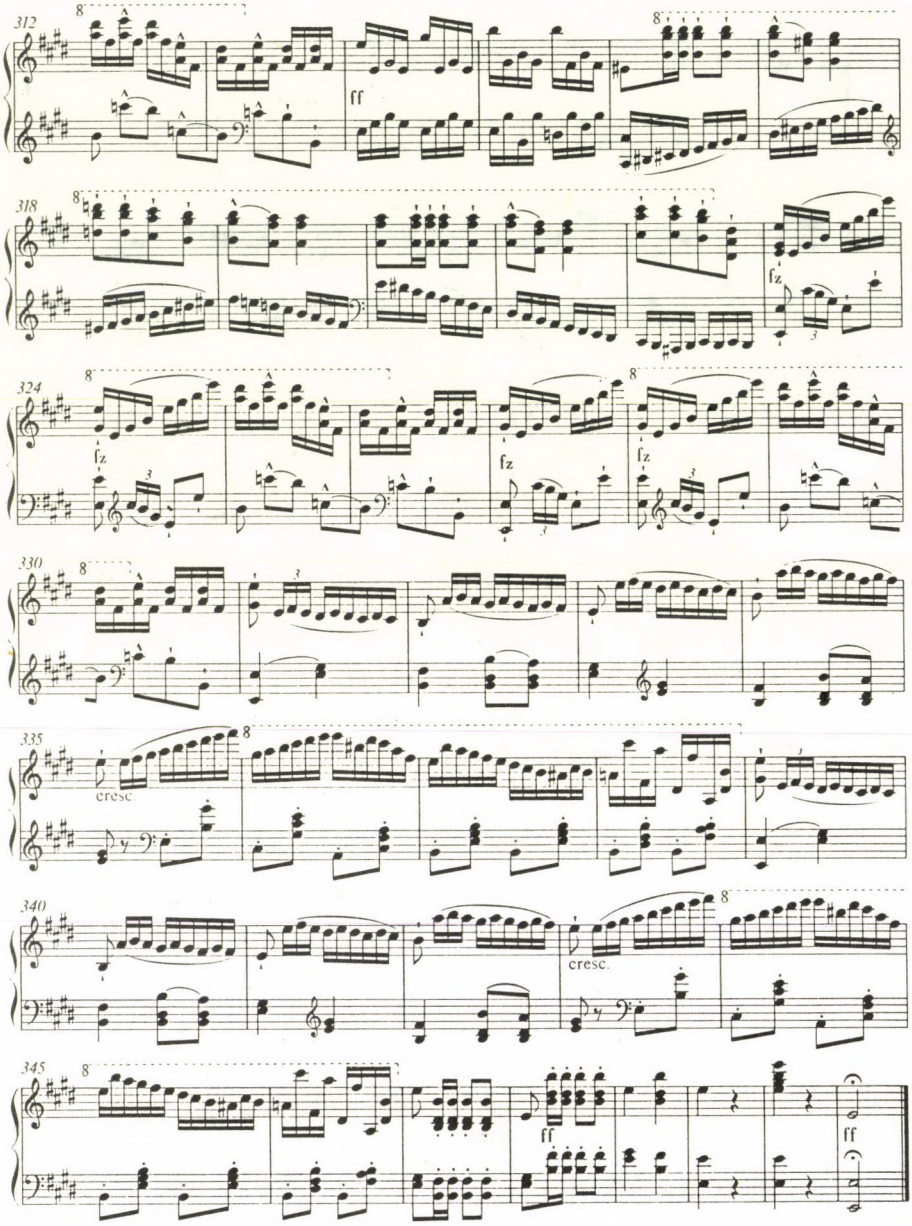

196
Cadenza
8
ff
dim. e rall.
(Chœur d'Olympie, par G. Spontini)
201 Andante religioso ♩ = 66
tr
p con espressione
cantando
sempre legato
fz
dim.
205
p
p
espressivo
tr
209
tr
dim.
213
p
ten.
pp
217
f
221
dolce
pp sempre legato
tr

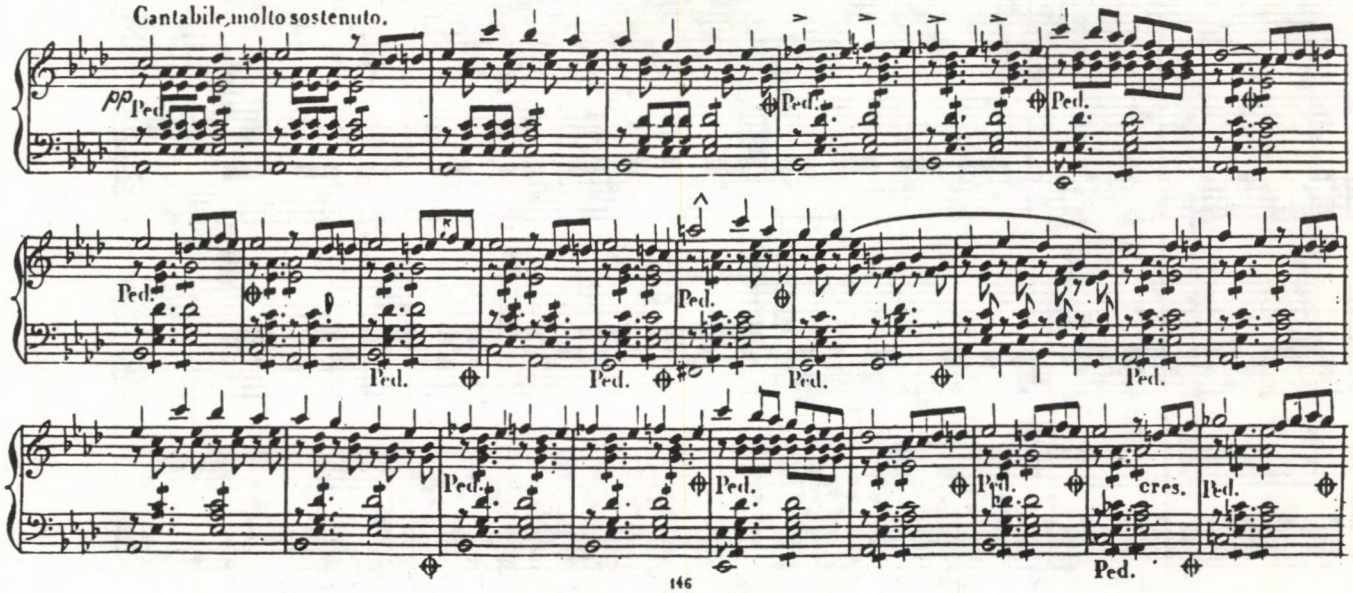
Z. 8766


225
pp
ff
229
f
233
staccato
f
P
237
P
240
perdendo
rall.
(Fernand Cortez, par G. Spontini)
244
Allegro ♩= 66
pp
cresc.
f
252
fz
cresc.
fz
fz
fz
fz
fz
f

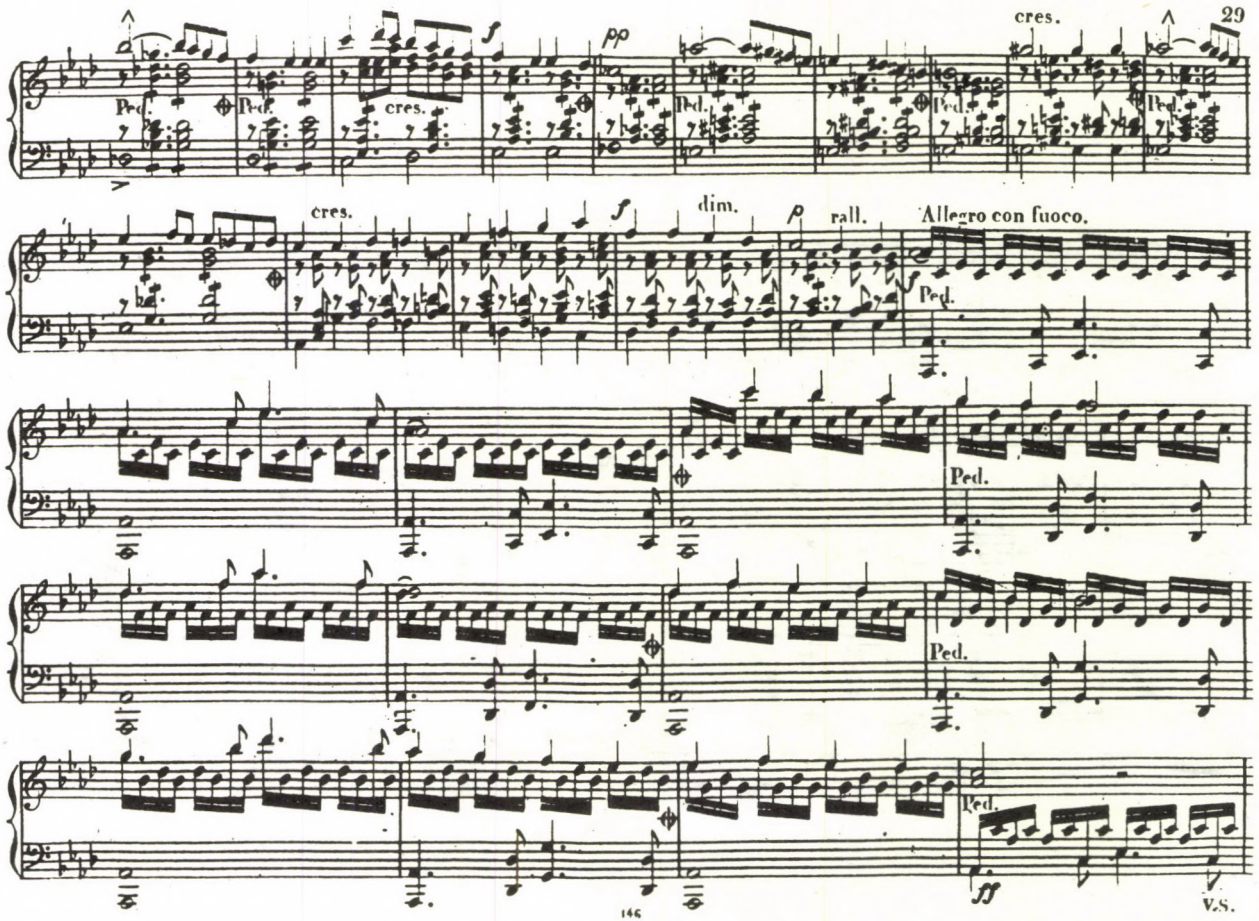
Z. 8766

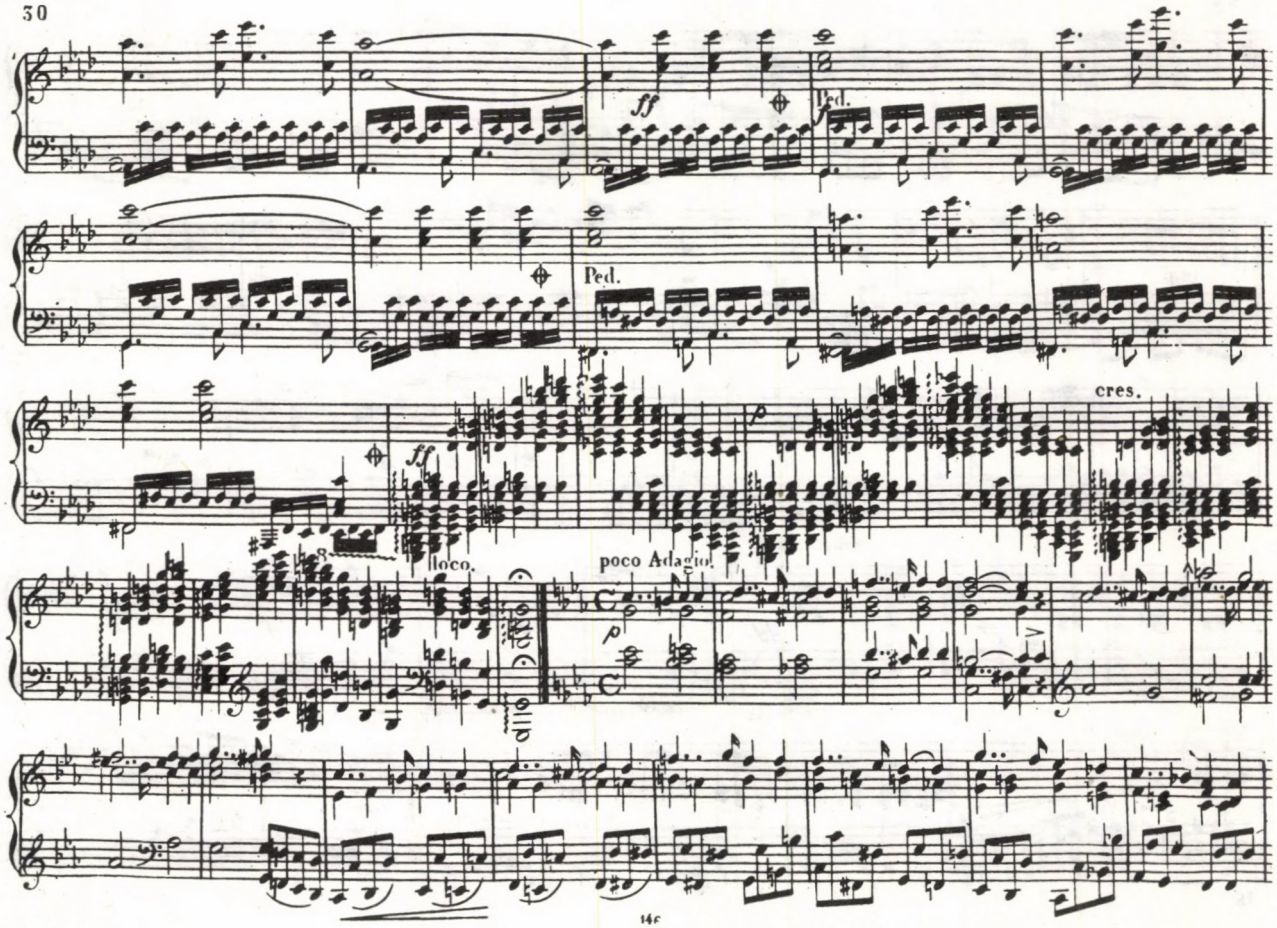

260
p
268
brillante
8
8
274
8
ten.
ff staccato
282
rall.
con forza
dim.
morendo
p delicato
292
299
ritard.
a tempo
ritard.
a tempo
p
f brillante
307
8
fz
fz
fz
8

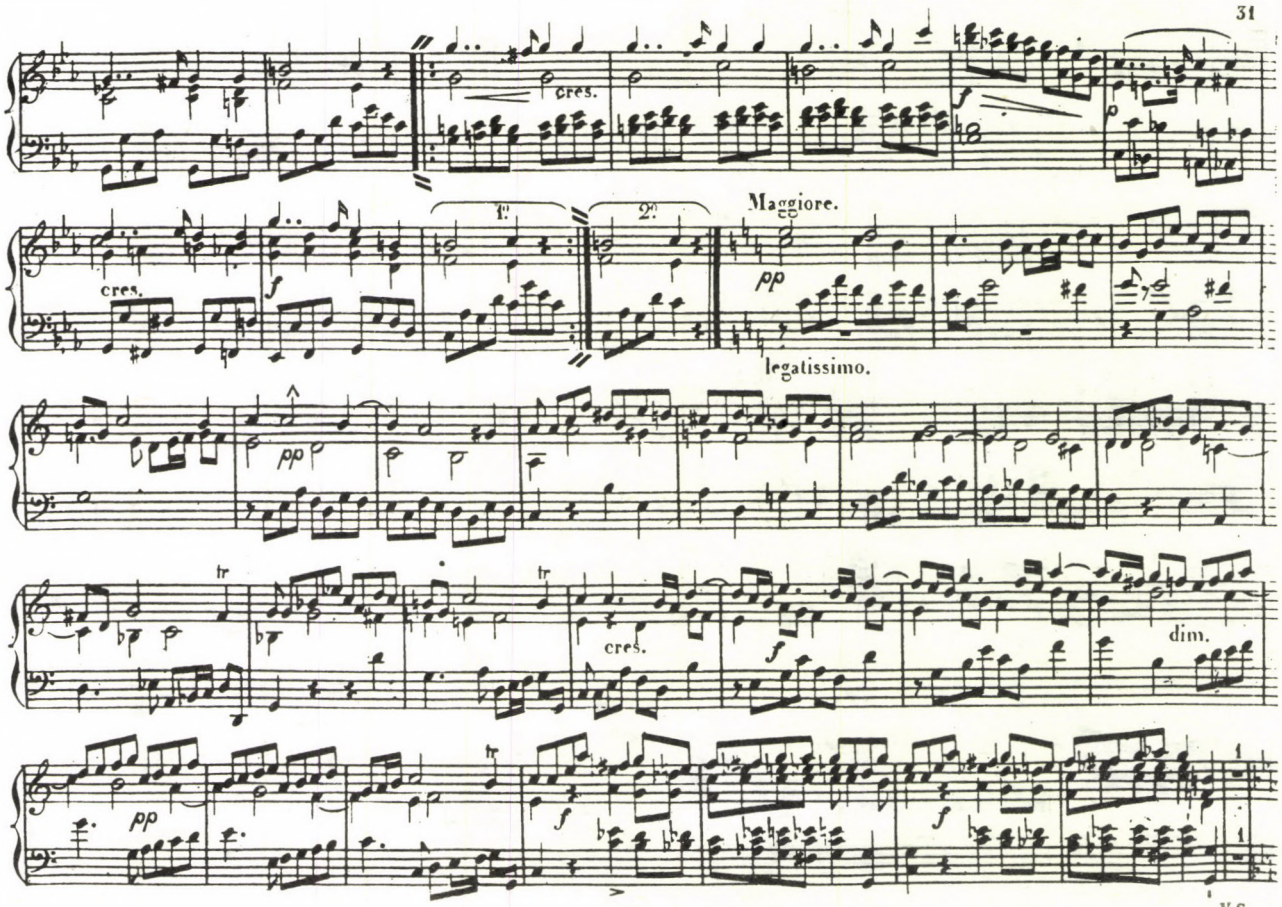

312
ff
318
fz
324
fz
fz
fz
330
335
cresc.
340
cresc.
345
ff
ff

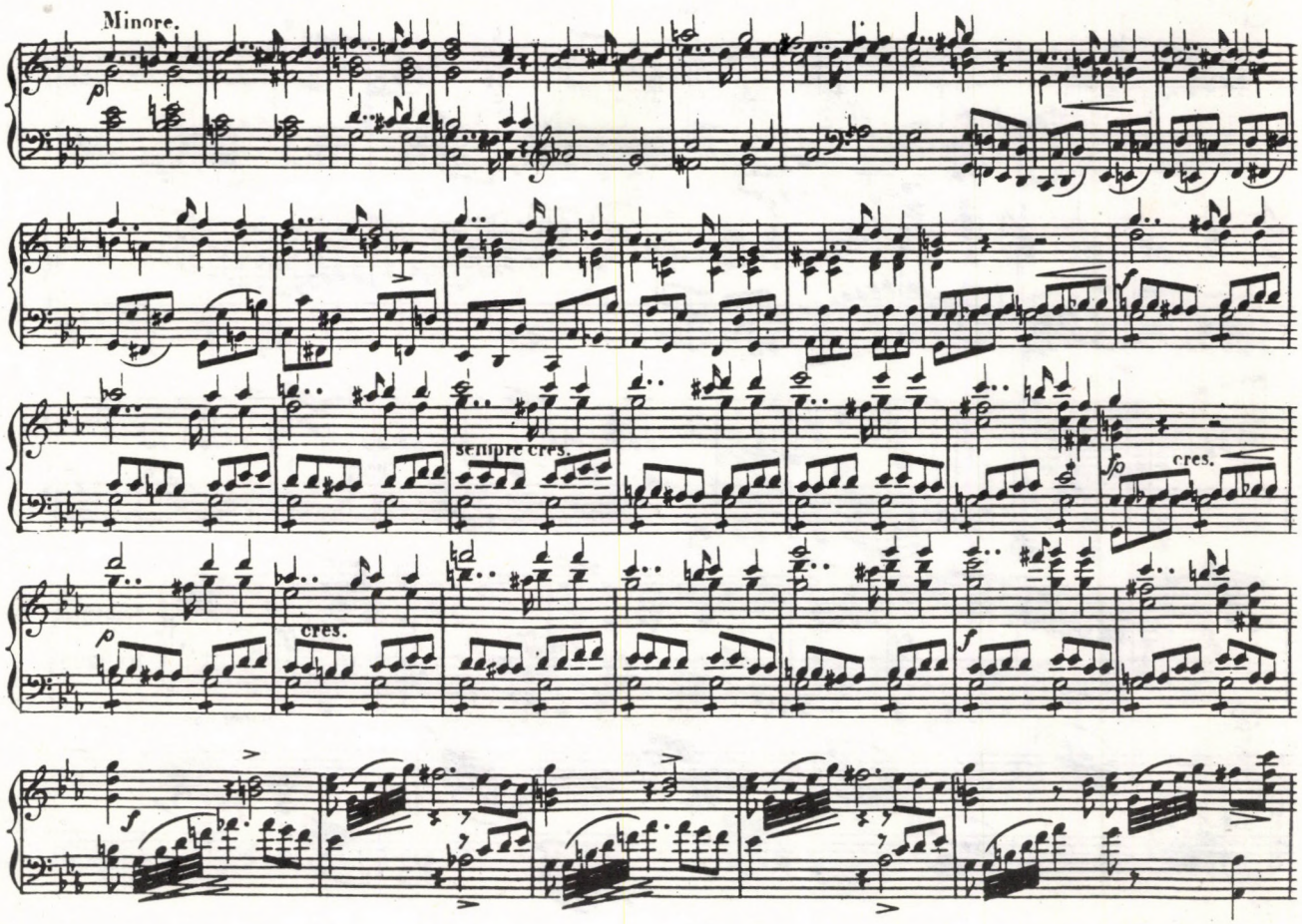


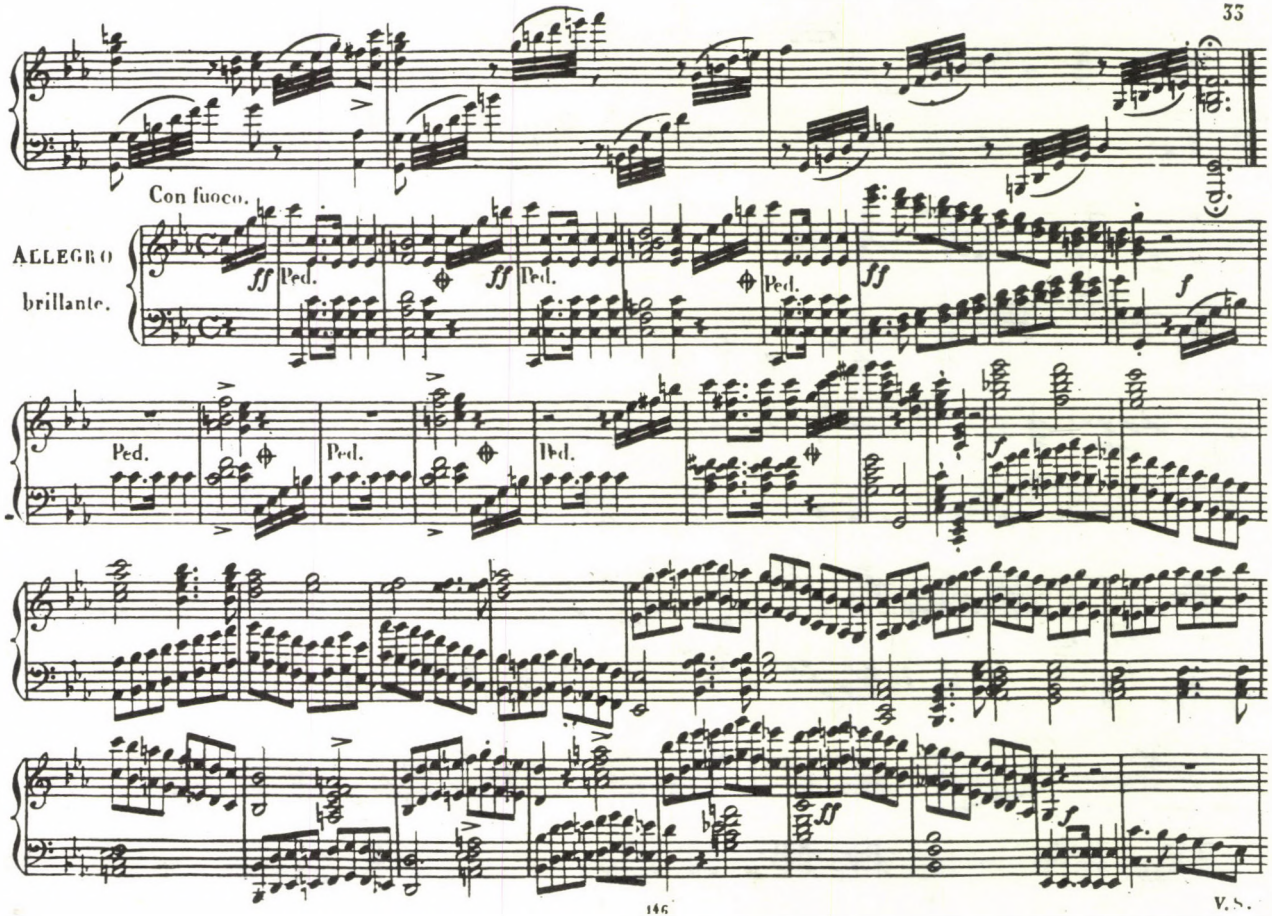
2. kottapélda. Frédéric Kalkbrenner: III[a] Fantasia Op. 8. (A 2. témától kezdődően.)


cres.
29
cres.
cres.
dim.
rall.
Allegro con fuoco.
Ped.
ff
V.S.

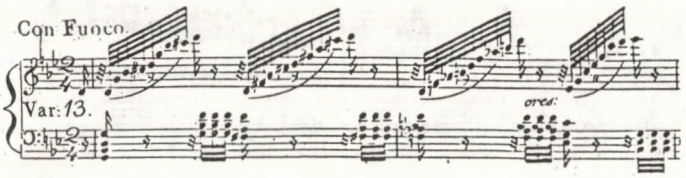

ff
Ped.
Ped.
ff
cres.
loco.
poco Adagio.


cres.
1.
2.
Maggiore.
cres.
legatissimo.
cres.
dim.
V.S.

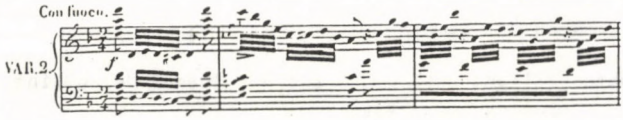

Minore.
p
sempre cres.
fp
cres.
p
cres.
f
f


Con fuoco.
ALLEGRO
brillante.
ff
Ped.
f
V.S.

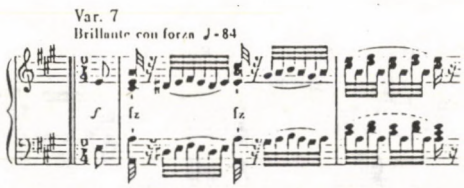
Ferdinand Ries: Grandes Variations sur un thème hongroise. Oeuv.15. /1824/



Frédéric Kalkbrenner: Variations pour le pianoforte "Vive Henri Quatre"
Air varié Op.16. /c.1814/

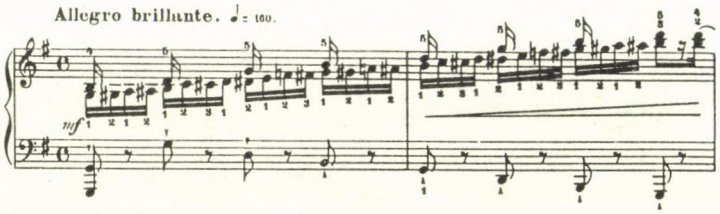


Liszt: Sept Variations brillantes pour piano sur un thème de Rossini
R 28. /1824/

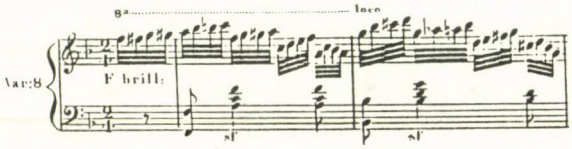


3. kottapélda. A „brillante" és „con fuoco" részletek jellegzetes tematikája a virtuóz iskola és a fiatal Liszt műveiben.

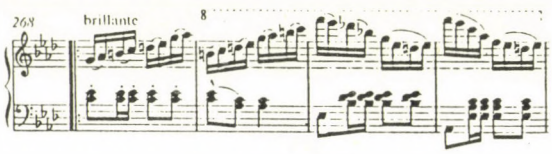
Ignaz Moscheles: 24 Studien für Pianoforte Op.70. I/3. /1825-1826/



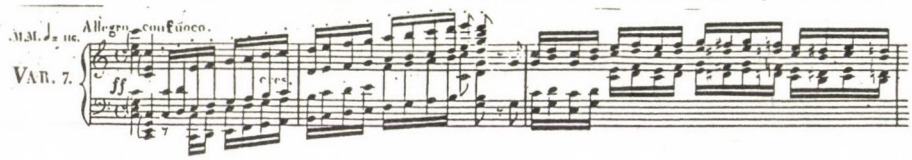
Carl Czerny: Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte 200. Werk. Von Variationen /1829/



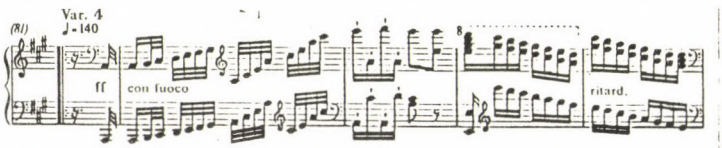
Liszt: Impromptu brillant pour piano sur des thèmes de Rossini et Spontini R. 29. /1824/



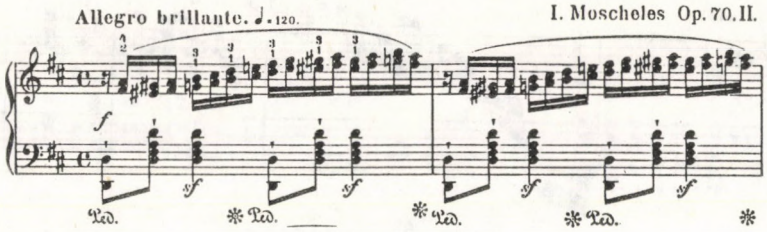
Frédéric Kalkbrenner: Fantasie sur l'air Rule Britannia Op.53. /c.1820/



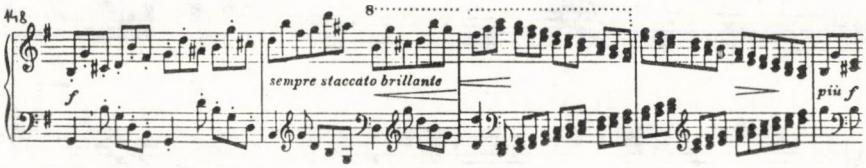
Liszt: Sept Variations brillantes pour piano sur un thème de Rossini R.28. /1824/



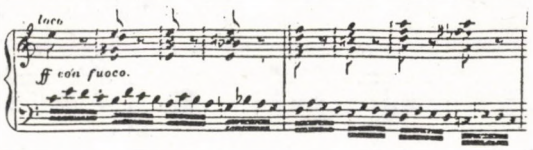
Ignaz Moscheles: 24 Studien für Pianoforte Op.70. II/13. /1825-1826/



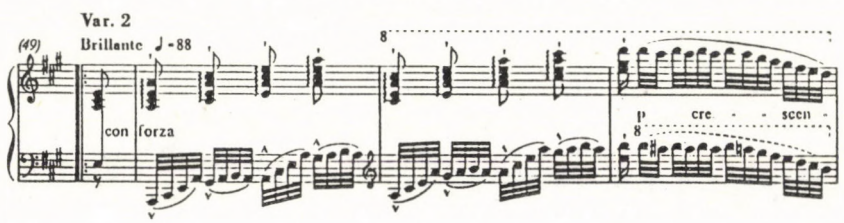
Liszt: Rondo di bravura R.31. /1824/

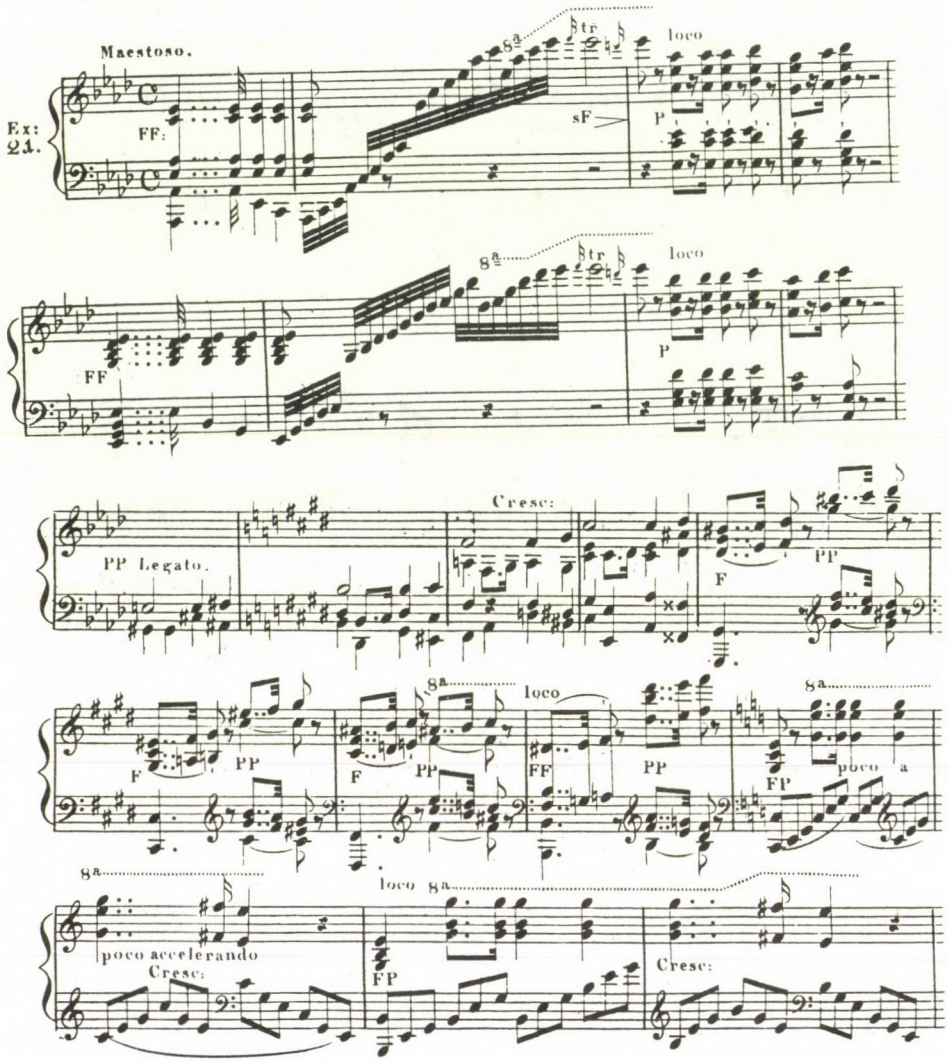


Charles Czerny: Fantaisie 3me sur les motifs favoris de l'opéra: Lucrezia Borgia de G. Donizetti. Oeuv.387. /1839/

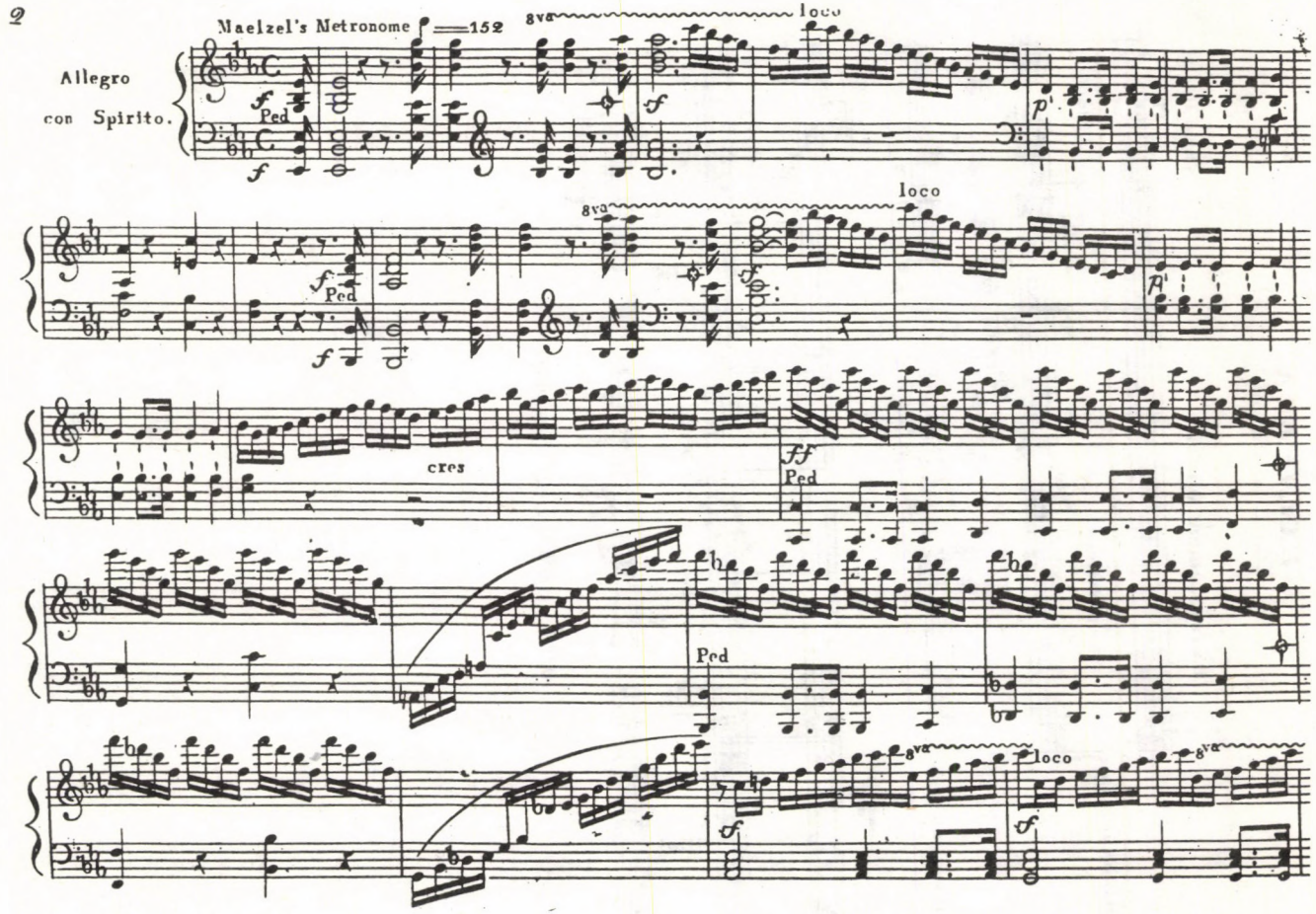


Liszt: Sept Variations brillantes pour piano sur un thème de Rossini R.28. /1824/



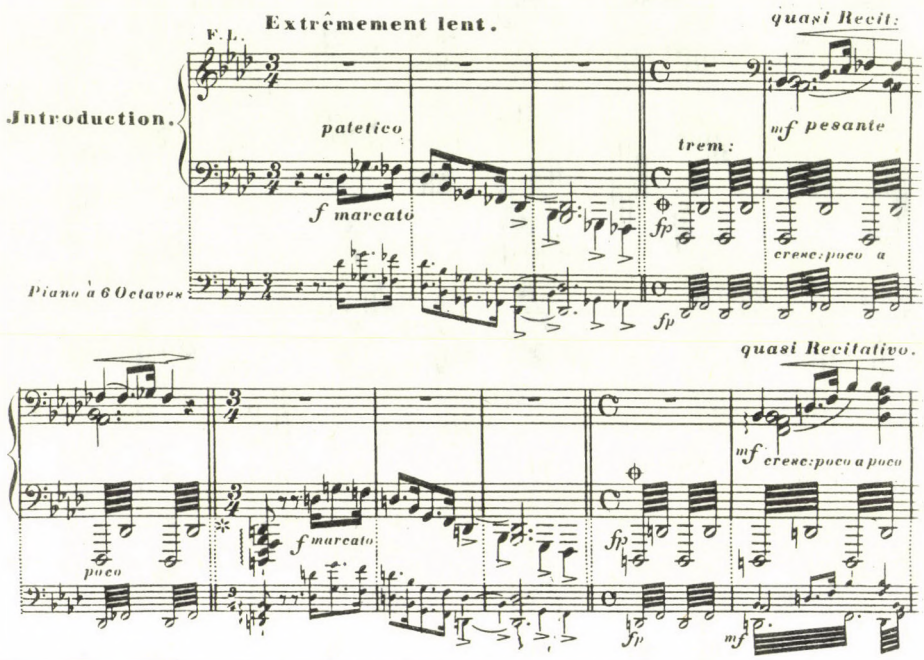


4/a kottapélda. Carl Czerny: Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte.

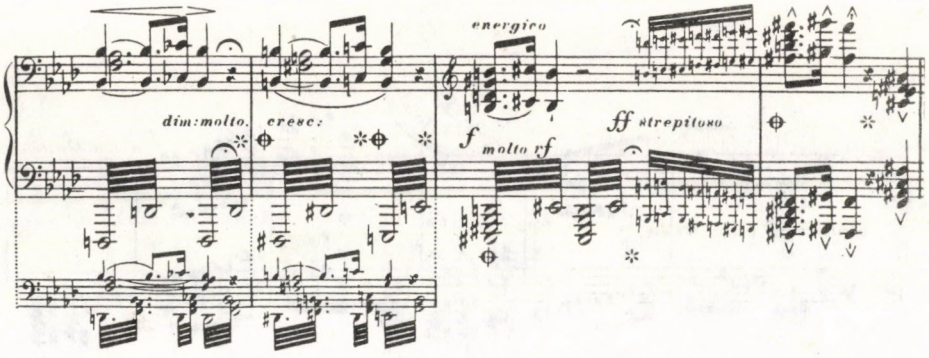


4/b kottapélda. Ferdinand Ries: Sixième Fantaisie Oeuvr. 97.

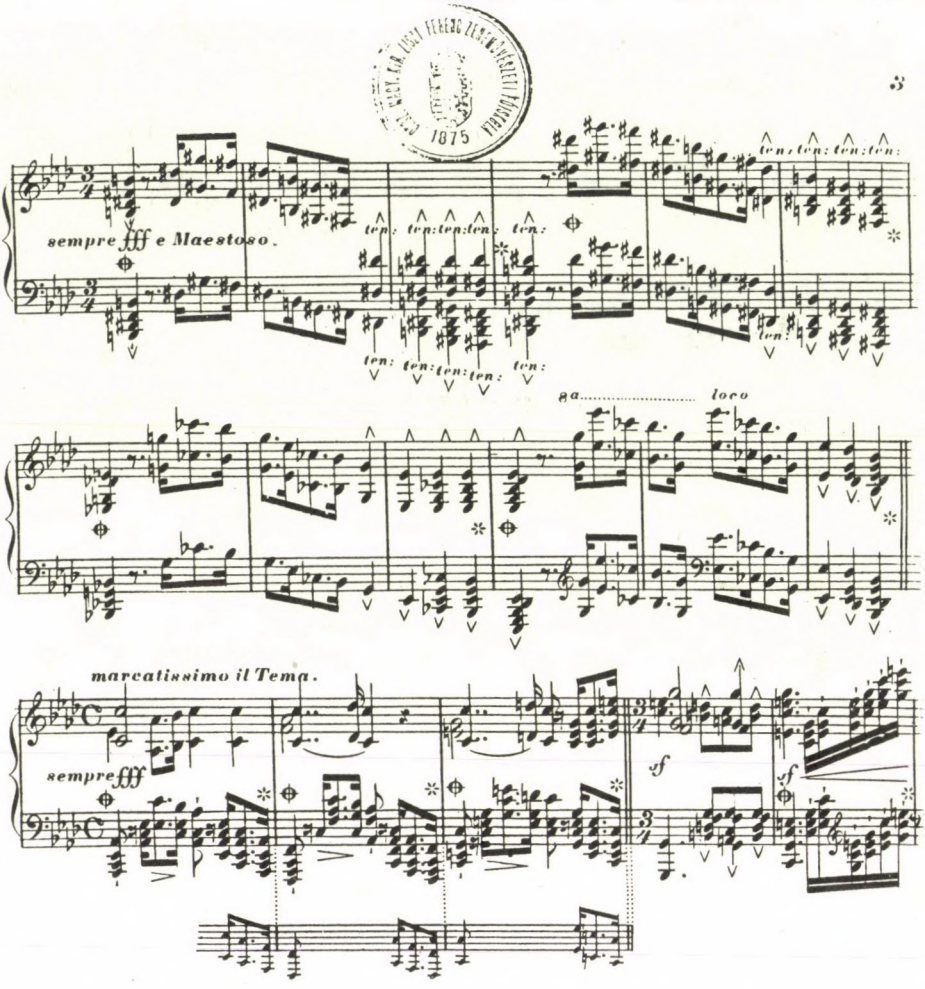
HEXAMERON.



4/c kottapélda. Liszt: Hexameron



(7700)
Eigenthum und Verlag der k.k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien.


sempre fff e Maestoso.
ten.
8a
loco
marcatissimo il Tema.
sempre fff
sf

FANCSALI JÁNOS:

EGY ERDÉLYI LISZT-TANÍTVÁNY ZENEI LEVELEI II.

26.

(Bpest 13/10 882.)

...Nem is tudom mit fogok kezdeni Erkel nélkül, ha egyszer meg kell válni tőle örökre; azt hiszem kétségbe volnék esve annyira szeretem. Ma ismét oly végtelen kedves volt; játszott sokat elő, csinált egy csomó complimentet s végre ismét üdvözletét küldi drága szülőimnek. A többi közt azt is mondta, hogy már csak a biztos nyugodtság hiányzik még némileg játékomból „sonst haben Sie schon Alles" s darabom egy pár helyére azt a megjegyzést tette, hogy Liszt sem játsza szebben. Ha megfog el sem akar többé ereszteni, s én tudva azt, hogy reám nem szokott haragudni bizony akárhányszor karjába kapaszkodom akár csak nagypapám volna. A hunyadi hangverseny[1] lefolyásáról irt tudositásokért fogadják ugyszintén szeretett tatám, mint Irénke is hálás köszönetemet, Ivuly Gizella is írt[2], s igy csak kedves mamám tudositása hiányzik, hogy minden oldalról megvilágitva lássam az egészet.

A Benedikty által emlitett hangverseny és fáklyás zenére nagyon kiváncsi vagyok, valamint Matyéka játékára is,[3] ámbár már az eléggé dicséri játékát, hogy Csizik Gyula barátja mert ez csak jó játszókkal köt ismeretséget. Egészségem folyvást jó. Vasárnap ismét játsztam hegedűvel egy Sonátát Rafftól[4], a napokban elfogok menni Kellerékhez[5] is játszás végett úgy szintén Laufferékhez is.[6]

... forrón szerető leányuk Julcsa

Bpest 13/10 882.

1 A hunyadi tantestület közgyűlése alkalmával rendezett hangversenyen (okt. 7.) föllépett Ivuly Gizella és Matyéka Károly is (hegedűn) — ki ekkor a dévai áll. reáliskola újdonsült francia szakos tanára volt. = H okt. 7.

2 A vhd-i Ivuly Gizella többször lépett föl otthon műkedvelő színésznőként 1880—1883 között, majd 1884-től Allender Henrik angol származású vasgyári mérnök felesége lett = H 1880—84. és 1883. szept. 8.

3 Matyéka Károly a bp-i NZ-ben Huber károly tanítványa volt 1878-ig = NZ év 1877/78. 53. Utóbb Vhdon, Brassóban és Bp-en tanárkodott. A brassói filharmonikus társaság tiszteletbeli tagja = Dr. Friedrich Jekel: Philharmonische Gesellschaft (1878—1903) ... 34—35.

4 Nem sikerült azonosítani kivel, melyik szonátát játszta.

5 Keller Antal, a MKOH zenekari tagja 1877. aug. 1.—1887. nov. 30. között = A MKOH 1884—1909. Bp., 1909. 331.

6 A Lauffer család bp-i címe: II. ker. Kút u. 5—7. sz. = Bp-i címjegyzék 1883—84. 23.

1. lap, 22,2×14,3 cm

27.

(Bpest 28/10 882.)

...Az este irtam Ivuly Gizellának, is, Bujturra cimeztem s Hunyadot is oda irtam, mint utolsó postát, nem tudom megfogja-e kapni.

Erkel nagyon kedves volt ismét, azt mondta azért tanulom ezt a darabot, mert azt akarja hogy a többieknek kik szintén nyaggatják menjen el a kedve tőle, ha hallják hogyan kell játszani, s hogy ne kínozzák többé őtet vele. —

Még azt is mondta nekem: „Kind, Sie wissen sie gar nicht, was in Ihnen steht, was Sie können und was Sie sind." elég nagy compliment ugye? és ezt Jerusálem és a többiek előtt mondta. Jerusálem ugyan már nem jár zongorába azonban néha mégis eljön Erkelhez.[1]

Most azonban zárom soraimat... forrón szerető nővéred

Bpest 28/10. 882. Julcsa

[1] Vö. LERS 49.

1 lap, 22,2×14,3 cm. Első lapon utólagos ceruzaírás: „Erkel"

28.

(Bpest, 1882 Dec. 17én)

...Most miután e fontos tárgyakkali teendőmet elvégeztem áttérek Erkelnél volt pénteki órámra, mely reám nézve igen élvezetes volt.[1] A Polonaiset játsztam melyet már kívülről is tudok[2], először csak Erkelnek, s azután pedig szép számú közönség előtt, mely az öreg úr által összehívott tanítványokból állt. Ugyanis midőn egy pár, a darabban előforduló octáv futamot eljátsztam Erkel magában nevetve így kiáltott fel „Sie sakraments Mädel Sie!" s azután ment a lányokért; egy idegen németországinak ki csak most jött ide, úgy mutatott be „dass ist die den welcher ich Ihnen so viel erzählt habe." Miután játsztam ő kezdett el legelőbb tapssolni, a többiek aztán követték[3]. Reám nézve most minden óra a legnagyobb élvezetet hozza, igaz ugyan, hogy nagyon sokat kell tanulnom épen azért mert tudom, hogy annyian hallgatják mindég, de aztán bőven meg is vagyok jutalmazva az öreg úr megelégedést kifejező szavai által. A leányok és fiuk arra kérnek, hogy mutassak nekik, Erkel pedig most néha reám bizza őket, tanitsam én ez szintén örömet okoz.

Az idő most itt folyvást ködös és annyira borongós, hogy 4 órakor lámpát kell már gyújtani, pedig ez nagyon kellemetlen hatással van reám, szemeimet is nagyon megerölteti a lámpánál való dolgozás.

...a legboldogabb ünnepeket kivánva kedves szülőimnek...

forrón szerető leányuk Julcsa

Bpest 1882 Dec 17én

[1] Péntek: 15. dec.
[2] Valószínű, hogy az 1883. febr. 16-i hangversenyen játszott Chopin fisz-moll Polonaise-ről van szó.
[3] Mint a későbbi levelekből kiderül Betzhold Idáról van szó. Érdekes, hogy Erkel Ferenchez is jöttek külföldi tanítványok a ZA-ra.

1 lap, 22,8×14,5 cm

29.

(Bp, 1882 karácsony előtt)

...a leányoknak, kik természetesen az obligátus elragadtatással hallgatták végig játékomat; ma is két ízben kellett a zongorához ülnöm; másodszor Erkel e szavakkal szólított fel: „Kommen Sie und machen Sie uns etwas von Ihren Teuflereine, Sie kleine Hexe!" Miután játsztam azt mondta: „Wenn das dies Musikerin hört, küsst es Sie zusammen."

Két meghívást is kaptam az ünnepek alkalmából tartó szünnidőkre; először is az a kapitányné kit kedves mamám is ismer kérdezett meg nem „szerencséltetném" egy délutánra, ő szívesen értem jön és haza is kísér; ez alkalommal több ismerősét is szeretné meghívni — köztük egy fiatal generálisnét is ki szeretne megismerni, mert már sokat hallott rólam; itt ugylátszik majd játszanom is kell azonban mégis elfogadtam.

A második meghívás azon porosz leánytól eredt kivel ugyan csak egy délelőtt beszéltem, de ki nekem szintén megtetszett mert igen művelt, kedves teremtés[1].

Ma délelőtt azt a kérdést intézte hozzám megengedem-e hogy meglátogasson, ő igen óhajt közelebbről ismeretségbe jönni velem és szeretne nővérével is megismertetni kinél ő lakik, s kinek férje is itt van; ebből kifolyólag azt is kérte, hogy látogassam meg én is; s hogy pár napi szünidőnket máris felhasználhassuk e czélra, vasárnap délelőttkor szándékozik eljönni. Erkel is melegen ajánlotta, a nevét ugyan szerencsésen elfelejtettem de ha megtudom, tudatni fogom kedves szülőimmel. Ezenkivül sok feladatunk melylyel Ábrányi ellátott, valamint franczia feladataim és a mester jövetelére való készülés annyira igénybe fogják venni minden időmet, hogy épen csak a két ünnepnap alatt lehetek szabad. Ábrányinál, mint már említettem is talán a különféle vonós és fúvóshangszerekkel ismerkedünk meg, mostanra kaptunk egy feladatot melyet Hegedű, Cello, Viola és nagy Gordonra valamint Clarinét, B. Clarinét, Fagott és Oboára s még egy pár Kürt, Trombita és Posaunra kell kidolgozni[2].

.....

[1] Lásd L 28. 3.
[2] A zeneszerzés-szakon Ábrányi Kornélnál az 1882/83. tanévben „kitűnő" osztályzatot kapott = ZA év 1882/83. 18.

1 lap. 22,8×14,5 cm

30.

Bpest 27/1 883.

Drága jó szülőim!

Tegnapelőtti levelemben tett ígéretem szerint sietek, az elmúlt óráról Lisztnél referálni. A délutánt én nyitottam meg a Chopin Polonaisel[1]; a mester többször nagy megelégedését fejezte ki, „brava" kiáltásokkal, s a végén is sok elismerőt és hízelgőt mondott. Egyik részét maga is előjátszta, s megmutatta milyen változtatásokkal adta elő Tausig hangversenyeiben. Most nekem is ugy kell megtanulnom, s a jövő órán ismét elvinni. Az idén különben is nagyon kedves, annyit cirógat és simogat mindnyájunkat, már t.i. egy párt közülünk mint valami kis cziczákat.

Idegen egy sincs az idén, s az Akadémiából is csak ketten lettek fölvéve általa[2] ezért kevesebben is vagyunk, mint más években, s igy többször is fogunk játszhatni. Voigt Gizella most Pásztoryné ismét jár hozzánk, tegnap különösen kedves volt hozzám, annyit beszélt és kérdezett, nem tudom mi érte, mert különben nagyon büszke mindenki irányában.[3]

Benediktyék csakugyan itt voltak és meglátogattak, kedden délután; azután elvittek Benedikty Lajosékhoz[4]. Ott voltunk theára, s csak 10 órakor jöttünk haza. Sokat kellett zongoráznom is, mit természetesen az obligátus áhítattal hallgattak végig. Lázár Lajos a dévai követ szintén jelen volt, s mindjárt meg is ígérte, hogy meg fog látogatni, mert, mint mondá nagyon szeretne még hallani, kiváncsi vagyok megfogja e tenni?[5]

Benediktyék azt is említették, hogy a kisebbik leánykát — Sandrint szeretnék itt hagyni Pesten a zongoratanulás végett, s hogy nem lennének e hajlandók-e néniék magukhoz venni. Nehezen hiszem, hogy lesz valami belőle mert nincsen hely; az én szobámban alig férek én el, s máshol épen lehetetlen elhelyezni; különben is csak Áprilisban szeretnék ide hozni, addig még itt lesz az anyja vele.

Márkup még nem volt itt, talán fél szegényke, mert úgy hiszem nem valami nagy vitéz e tekintetben[6]. ...Azon német kisasszony kit karácsonykor emlitettem komolyan beteg lett, szegény azóta fekszik Scharlachban; kétszer irtam neki hogy megtudjam, hogyan van, s ő is felelt nekem, mert már javult állapota de nagy veszélyben volt[7].

A bált illetőleg annyit irhatok, hogy valószinűleg nem megyek, ruhát nem is vettem semmifélét, sajnálom a pénzt az egész mulatság nem érdemes annyi kiadásra... nekem nincsen kedvem hozzá, most különösen, hogy itt van a mester egészen más gondolatok foglalkoztatnak, a többi leányok azonban daczára ennek nagy tűzzel báloznak.

Benediktyék nagy örömet szereztek azon hirrel, hogy kedves tatám és mamám most ismét egészségesek, adja az Isten hogy tovább is nagyon jól érezzék magukat szívéből óhajtja forrón szerető leányuk Julcsa

Bp. 27. I. 83.

[1] Ez az előbbi levelekben említett mű.
[2] Tehát valóban idegen tanítvány nem volt LF-nél = LERS 49
[3] Voigt Gizella 1883 elején is járt LF óráira!
[4] Benedikty Lajos bp-i lakos, Hunyad megyében ismert Benedikty Albert közig. tanácsos Vhd-on és József (1828–1913)=Déva és vidéke 1913. dec. 13.
[5] Lázár Lajos a dobrai választókerület képviselője volt.
[6] L 8.3.
[7] L 28.3.

1 lap, 28,7×22,5 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Liszt, Chopin Polonaise"

31.

Bpest Feb. 8.án este 1883.

Drága jó szülőim

E hét legfontosabb eseményére t.i. a nyolcz nap múlva, jövő pénteken tartandó hangversenyre való készülésünknek jelentésével kezdem mostani levelemet, azon reményben, hogy drága szülőimet is ez fogja legjobban érdekelni.

Játszani a Polonaiset fogom az tetszett a mesternek és Erkelnek is legjobban, utánna pedig még saját kívánságára az „Elfenspielt"-t hogy egy kis finomabb darabban is halljon a közönség, ne csak oly hatalmas dörgő vágtatásban. Mint eddig tudom a mestertől csak ketten fogunk szerepelni u.m. Krivácsy Ilka és saját csekélységem; a többi tanároktól Erkel Gyulától és Gobbitól csupán egy-egy[1].

Ezen hangversenyünk sokkal érdekesebb és változatosabb lesz az eddigieknél, mivel a programjában a zongorán kívül még ének szavallat és orgona darabok is felesznek véve. A műsor még nem kész, azonban ha kapok egyet elfogom küldeni kedves szülőimnek.

Erkel a legnagyobb gondoskodással viseltetik most irányomban, úgy óv minden széltől nehogy megtaláljon ártani. Tegnap is kijött az előszobába velem, hogy meggyőződjék valjon elég melegen öltözöm-e fel, s csak azután eresztett el e szavakkal: „So, jetzt gehe's schön nach Haus', und mit dass Sie mir krank werden, was machen wir dann."

Kedves tatám... a németországi utazás tervét én pompásnak találom, s ha csak lehetséges volna a legnagyobb örömmel mennék, úgy is mindig vágytam megismerni németországot és az ottani viszonyokat[2]. ...

E hét elején itt volt Benedikty Lajosné két leányával meglátogatni engem s nagyon szívesen hívott, hogy keressem többször fel. Előre jelentette Lázárnak a vizitáját is, kit egész extázisba helyezett játékom; azt mondta, soha életében nem hallott így játszani; már ebből is látszik, hogy nem sokat hallhatott még eddig.

Liszt itt maradásának idejéről nem tudok semmi bizonyosat, azonban azt hiszem nem fog továbbra terjedni, mint más években t.i. Husvétig, mely az idén már Márciusban van[3].

Sennék hova mennek? Erről semmit sem említenek kedves szülőim pedig szeretném tudni.

...A múlt héten szombaton csakugyan voltam Betzholdnál nagyon művelt kedves leány Lisztet ismeri még Weimarból, tegnap meg is látogatta a mestert. Nővére még kedvesebb és szellemdúsabb, s így nagyon jól telt el az idő. Holnap ő jön hozzám[4]. ...forrón szerető Juliskájuk

[1] Lásd L 28.2. és 32.2.
[2] A németországi útról: L 42 és Papp 41.
[3] LF április 2-ig maradt Bp.-en.

[4] LF weimari környezetéhez hozzáadhatjuk a Betzhold családot is. A családnevet másképp is megtalálhatjuk: Újonnan fölvett hallgatók: Beczhold Ida zongora I. Erkel Ferenc, elmélet Erkel Gyula, időközben kilépett = ZA lt, Az Orsz. Magyar Kir. ZA növendékeinek 1882/83 tanévre szóló Anyakönyve. 8. old.

1 lap, 28,6×22,5 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Liszt, Polonaise- Elfenspiel"

32.

Bpest Feb. 17-én reggel 1883.

Drága jó szülőim!

Még ugyan a lehető leggenialisabb toilettben vagyok, ugy mint igazi muzsikushoz illik; s körülöttem a különféle öltönydarabok és virágok valóságos chaosa uralkodik, mégis minden egyebet mellőzve, sietek szeretett szülőimet a tegnapi est lefolytáról tudósítani[1]. Már az éjjel szerettem volna mindjárt frissiben referálni, azonban a kimerültség és fáradság lehetetlenné tette...

Darabjaim — mindakettőt kívülről játsztam ez természetes — elég jól mentek, a publikum legalább ezt látszott bizonyítani zajos tapsaival és kihívásaival[2]. Tudja az Isten ez alkalommal, egy cseppet sem voltam izgatott ellenkezőleg olyan könnyelműség fogott, hogy csak hétfőn kezdtem darabjaimmal készülni, s a tegnap játék előtt is, csak úgy bámultam magamon, micsoda „mordskerl" lett belőlem.

Az igaz, hogy volt alkalmam megismerkedni a közönséggel mert a mester még a hangverseny kezdete előtt kivezetett bennünket, s nem a „Künstlerzimmerben" hanem a teremben ültünk.

Játékom után mind hozzám jöttek a tanárok és a művészek gratulálni a haladáshoz melyet tettem. Sipos nem győzte bámulni az octáváimat s ezt a megjegyzést tette, hogy kezeim úgy repülnek mintha szárnyakkal bírnának; egész este körül voltam véve urakkal, többnyire művészekkel. Székely egész idő alatt mellettem ült, s folyvást beszélgetett. Mondott is annyi bókot, hogy már egészen zavarba hozott; azt is mondta, hogy Heyman maga sem játszta nagyobb bravourral az Elfenspielt, meghivott magához és kért hogy látogassam meg, hogy muzsikáljunk együtt. Az öreg Erkel és Liszt szintén nagyon megvoltak elégedve, annyit czirógattak mindketten, hogy egészen borzos lettem, az öreg úr el sem eresztett többé maga mellől, ott kellett ülnöm egész este, s folyvást kezemet fogta; meg is öleltek mindketten. Erkel Gyula csak azt sajnálta, hogy a publikum előtt vagyunk, különben szeretett volna letérdelni előttem, s igy megcsókolni „diese goldigen Pratzerl", már igazán nevetnem kellett rajta annyit bámulta a kezeimet, s végre még azt is hozzá tette, hogy fizetne akármennyi entréet csak azért, hogy nézhesse mint vezetem kezeimet a zongorán, neki a nézés is már elég nagy élvezet, ott is állt amig játsztam a zongora mögött.

Gróf Apponyi is kívánta megismerni azt a kisasszonyt aki stb...következik egy egész sora a hízelgő bókoknak; Erkel azán be is mutatott neki e szavakkal: „Ezért veszekszünk folyvást a mesterrel, hogy kié legyen." A gróf kezet nyújtott és hosszasabban beszélgetett velem nagyon kedvesen. Mihailovich az opera componista is kérte Erkelt, hogy mutassa be, ő is annyi szépet mondott, hogy csak úgy zúgott bele a fejem. Jöttek ezeken kívül még annyian gratulálni, hogy nem is tudtam kinek mit felelek. —

A közönség igen válogatott volt, a fővárosi arisztokrácia mind meg jelent, ott volt Andrásy Gyula és Manó gróf, Haynald, Schlauch, gr. Karácsonyiék, egy egész sereg generális, művész és előkelő hölgy, szóval a magasabb körök crémeje. Journalisták nem voltak és így nehezen hiszem hogy megemlítik, valamely lapban, vagy ha igen, akkor kritizálni fognak, nagyon; különben az egyik zongora melyen játsztunk egy kissé élesen hangzott. —

Az akadémiai tanitványok közül egynek sem volt szabad jelen lenni, mert szűk volt a hely; ezért egy nyilvános főpróbát rendeztek, melyen azok szülőkkel együtt jelen lehettek. Csütörtökön délelőtt volt, az egész terem tele lett velök, mert most nagyon sokan vannak. Tréfort is meg jelent egy pár perczre s igy úgyszólván egész matinée lett a próbából, tapsot is kaptunk eleget[3].

Itt küldöm a programot is, mint láthatják drága szülőim, engem mint Erkel tanítványt szerepeltetnek és pedig azért, hogy az Erkel neve is képviselve legyen valaki által; kért is az öreg úr, hogy ne haragudjam érte; én természetesen csak nagyon megtisztelve éreztem magamat ezáltal. Haragusznak is a lányok nagyon, hogy engem játszattnak minden alkalommal, e miatt mások nem juthatnak sorra; de hát én nem tehetek róla. Ha Erkel kívánja meg kell lenni. Kérem szeretett szülőim tegyék el ezt a programmot, mivel csak ez van még meg, a másikat odaadtam egy hölgynek a ki nagyon szeretett volna hallani. Igazán végtelenül sajnáltam hogy drága szülőim nem lehettek jelen egy ilyen alkalommal sem: úgy elnéztem azokat kiknek szülői is ott voltak és fájt, hogy az én sikerem felett nem örvend senkisem. Drága mamám levelét tegnap kaptam magam...kedves jó tatának is szépen köszönöm Kedves mamámat még afelől kívánom megnyugtatni, hogy ruhám elég csinos volt; olyan még mintha új volna, a többiek, Krivácsy kivételével mind egyszerűbbek voltak. Majd a jövő alkalommal én is csináltatok, egy bordeau (!) vörös bársony derekat a rózsaszín aljhoz, ha ugyan még játszani fogok; pedig valószínűleg mégis meg fog történni daczára a sok irigységnek. A mester most nagyon lehangolt Wagner halála miatt[4], ma elutazik egy pár napra. — Most még arra kérve drága szülőimet, hogy ezen soraimat senkinek se mutassák meg mert attól tartok hogy önhittnek tartanak — zárom soraimat, kezeiket számtalanszor csókolva. Maradtam forrón szerető leányuk Juliska

[1] 1883. febr. 16. = FŐL febr. 15. és 17.
[2] Liszt: Elfenspiel, Chopin: Polonaise fisz-moll=Papp 45.
[3] Csütörtök = febr. 15.
[4] Wagner halála = 1883. febr. 13.

2 lap, 28, 6×22,5 cm, 22,5×14,3 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Liszt, Elfenspiel, Chopin Polonaise."

33.

Bpest, Már. 1én 883 délután

Drága jó szülőim!

Épen franczia mesteremet várom s miután leczkémmel már elkészültem, felhasználom a pár perczet mely rendelkezésemre áll, hogy kedves szülőimnek írjak s tudósítsam a lefolyt napok eseményeiről. — Hogy meddig jutok e szándékomban nem tudom; de egy pár sort talán mégis irhatok, úgy is már türelmetlenül vártam az időt melyben teendőim és mostani nagy elfoglaltságom megengedik, hogy referálhassak.

Este 10 óra után.

Mielőtt csakugyan hozzá fognék — fogadja szeretett tatám hálás köszönetemet a küldött pénzért és becses soraiért melyeknek nagyon örvendtem. Feleletűl reájok mindjárt arról is tudósítom szeretett szülőimet, hogy a Siposs matinéen (mely szombaton volt) jelen voltam én is[1], és egyúttal meg is köszöntem a küldött kottát. Végig hallgatni a növendékek produkczióit valóságos martyrium volt, azonban kárpótolva voltam Liszt kedvessége által, melylyel kitüntetett ez alkalommal. Az előadás végén ugyanis meglátva engem, nagyon szíves modorban beszélgetett velem, részben a hallott játékról, részben más tárgyakról is; azután pedig daczára annak, hogy más hölgyek által körül volt véve, nekem nyujtotta karját, s úgy vezetett ki a Redout hangversenyteréből, a lépcsőkön is le egészen ki az utczára, s még ott is velem jött egy darabig, folyvást beszélgetve.

A közönség a legnagyobb tisztelettel nyitott útat, s már majdnem nyomasztó volt reám nézve a közfigyelem mely saját csekélységemre irányúlt, azáltal, hogy a mesterrel mentem. Sokat kritizáltam a hallottak felett mit ő figyelemmel meghallgatva még helyeselt is. Egy jegyet is igért Rendano zongoraművész hangversenyére[2], s valószínűleg vele is fogok menni, csak arra kért emlékeztessem igéretére mert sok dolgai közepette könnyen elfelejti. —

Hétfőn délután[3] aztán játsztam nála ekkor is nagyon kedves és szeretetre méltó volt; egy darabig sétált is velem a teremben fel és alá a mig a többiek játsztak, s az óra végén megcsó-

kolt; ezt különben az idén már gyakrabban tette, s újabb idő óta minden alkalommal részesülök e szerencsében. Hogy mennyire örvendek ennek ki sem mondhatom!

Holnap pénteken ismét kell játszanom, már tegnap említette előre[4]. —

Márczius 16dikán megint rendeznek egy soiréet melyen Voigt és Krautwald soló darabokat (ezek a múltkor csak a nyolczkezesben játsztak) Koderle, Jerusalem, Neumann és én pedig a Szózatot és Hymnuszt fogjuk előadni a mestertől, két zongorára átirva. Én eleintén nem akartam elfogadni, mivel a múlt alkalommal is már két darabot játsztam, s vannak nálunk sokan kik még egyszer nem jutottak hozzá, daczára ennek, hogy több év óta vannak Lisztnél — azonban a lányok mind nekem estek, s addig nyaggattak mig végre is bele kellett egyeznem.

Erkel roppantúl örvendett midőn elbeszéltem neki mindezt; s ha lehetséges volna ő egy héten legalább is két conczertben léptetne fel. Tegnap délelött nála voltam; s mindjárt elő is kellett játszanom egy nőnek ki lányát hozta Erkelhez felvétel végett, miután azonban nem tud eleget, visszautasította. Az anyja mindjárt engem szólitott fel nem volnék én szives a lányát tanitani s előkészíteni a jövő évi felvételi vizsgára; én elfogadnám mert 1 frt fizetne egy órára, s ő jönne hozzám; Erkel azonban még meg akar előbb győződni van e tehetsége...

[1] A Sipos-matiné = febr. 25. = L 1986 262.

[2] A Rendano-hangverseny: március 7. = FŐL márc. 7. és 8.

[3] Hétfő: febr. 26.

[4] Péntek: március 2.

1 lap, 28,7×22,5 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „*Liszt* Sipos concert"

34.

Bpest Már. 7én este 1883.

Drága jó szülőim!

Ma délben vettem kedves tatám levelét, s ámbár alig van egy pár percznyi időm, mégis sietek azt felhasználva felelni kedves szülőimnek. —

Épen most jövök Liszttől ki daczára annak, hogy ma nem a legrózsásabb kedvben volt, irányomban ismét nagyon kedves és szivesnek mutatta magát. A rendes és most már mint látom részemre mindig rezervált csók, ma is kijárta miután játsztam; s egyszersmind újból és előre megmondta, hogy a jövő órán ismét hozzak valami darabot. Utolsó levelem óta már kétszer játsztam, egyet(melyet előttem már Jerusálem is[1] játszott) és pedig a mesternek ismételten kinyilvánitott megelégedése mellett. Játékom után melyet J. k.a. folyvást gúnyosan bigyesztett ajakkal hallgatott végig(ezt a többi lányok figyelték meg) egyszer hozzá fordulva azt mondja a mester „Na! Jerusalemchen, dass ist eine andere Auffassung als die Ihrige, und aufrichtig gesagt viel schöner!" Képzelhetik drága szülőim mennyire le volt főzve a többiek is mind nagyon örvendtek e kudarczának, mert egyik sem szereti őt.

Most nagyon sokat kell játszanom hogy kielégítsem Lisztet, alig bírok elkészülni minden órára egy-egy darabbal. Erkelnek csakugy sugárzik az arcza, ha elmondom neki ezeket, annyira örvend neki. —

Vasárnap délután itt volt Lázár Lajos megkérdezni[2], hogy megengedem-e, hogy egy képviselő barátját ki jó zongorajátékos és ki szeretne megismerni (a nevét elfeledtem) — elhozhassa e héten. Én természetesen szívesen fogadtam az ajánlatot és meghívtam hogy csak látogassanak meg minél előbb.

Ugyanazon nap délutánján Schulczbácsi is itt járt Kellerékkel, kik szintén meghívtak magukhoz, hogy menjek el „muzsikálni", mit igénybe is fogok venni, mert nagyon előnyömre szolgál, hogy egy oly jó hegedűssel játszani. A jövő szerdán tartandó philharmonikus hangversenyre is meghivott Keller, ő mindig kap két jegyet, s az egyiket nekem ajánlotta fel[3].

Pénteken 16dikán lesz a Liszt tiszteletére rendezett Ondricsek hangverseny és a reá következő bankett; a concertre már vettem jegyet, igen szeretnék a díszvacsorában is részt

venni, s talán el is megyünk Betzholddal és mamájával ki most itt van Pesten, csak arról szeretnék előbb tudomással birni, lesznek-e nők is jelen, mit azonban remélek[4]. —

A mi soiréenk 15én lesz, s én azt hiszem nem érdemes azért a mit ott játszom egy új toilettet csináltatni; inkább egy kimenő tavaszi öltönyre vágyom, s ha megengedik szeretett szülőim, veszek is magamnak egyet, még pedig egy rövid testhez állót, a hosszúk már nem oly divatosak...

Vasárnap játszott Tili egy concertben, s elég jól sikerült, csak hogy nagyon félt[5]. Ma jött a mesterhez egy amerikai nő, hogy felvegye tanítványául, nagyon szépen játszott, s így el is lett fogadva[6]. Most kénytelen vagyok zárni soraimat; jövő levelemben bővebben fogok írni új óráimról is...

Hálás leányuk Juliska

[1] Liebestraum

[2] Lázár Lajos = L 30.5.

[3] Keller Antal = L 26.5

[4] Pillanatnyilag nem sikerült azonosítani a Betzhold-nővér férjének nevét, sem a család pontosabb németországi származását.

[5] Március 4-én, vasárnap játszott Tili a NZ hangversenyén a Redout kisebb termében = FÖL márc. 6.

[6] Az amerikai nőt(?) LF márc. 7-én fogadta el tanítványként.

1 lap, 28,7×22,5 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Liebestraum Jerusalem"

35.

Bpest Márc. 10én 1883
délután

Drága jó szülőim!

... Benediktynek is lehetett volna okosabb dolga is, mint ilyen hírekkel aggodalmat okozni szeretett szülőimnek, annyival is inkább, mivel most már hosszabb idő óta semmi bajom sincs, s előbbi rosszúllétem sem volt komoly jellegü. Az egész egy erősebb meghűlésből keletkezett. Lisztnek órája alkalmával egyszer nem volt fűtve a nagy terem, s másnap lázt és köhögést kaptam, azonban hívattunk orvost s így hamar el is mult; éppen a hangverseny előtt volt, s talán még hamarább megszabadultam volna a kellemetlen vendégtől, ha az orvos tanácsát követve pihenhettem volna, így azonban játszanom kellett, s ezért lassabban haladt a javulás. Most már régen semmi bajom sincs, eziránt bácsinál is kérdezősködhetnek szeretett szülőim. —

...a Hunyadon husvéti hazautazásomról keringő valótlan hirre...Először is nekem ez legtávolabbról sem jutott eszembe, mert Liszt valószínűleg az ünnepek után is itt lesz még egy ideig; s különben is sajnálnám most félbe szakítani a tanulást, midőn még csak oly kevés időm van hátra ez évből; másodszor pedig nem tudnám kinek említhettem volna meg e tárgyat, Rózanénihez írt levelemet — mint kedves tatám soraiból értesültem — olvasták kedves szülőim, Lenkéét szintén; másnak pedig visszajövetelem óta épen nem írtam... —

Miattam ugyan rendezhetnek akárhány tánczmulatságot, ez nem vonz; s különösen most, midőn Liszt ittléte annyira elfoglal minden tekintetben, hogy nem is marad sem időm sem kedvem ilyesmivel foglalkozni. —

Tegnap ismét játsztam előtte[1], s ismét nagyon megvolt elégedve, sőt darabom végén még tapsolt is; azután „auf allgemeines Verbringen" ismételnem kellett az egészet. Játék közben is folyvást dicsért, s egyszer azt is mondta hogy: „Sie haben eine ganz selbständige und eigenartige Auffassung, es ist viel Geist darin." Hétfőn valószínűleg ismét játszom. Holnap játszik a mester az angolkisasszonyoknál, nekem is adott két jegyet, mennyire sajnálom, hogy szeretett szülőim nincsenek itt, most volna alkalmuk hallani isteni játékát, így Tilit viszem magammal. Csak négyen kaptunk Liszt tanítványai közül jegyeket; Krivácsy, Krautwald, Voigt és én. A többiek rettenetesen irigykednek. Most sietnem kell különben lekésik levelem a postáról...hálás leányuk

Julcsa

[1] Tegnap: péntek márc. 9.
1 lap, 28,7×22,5 cm.

36.

(Bpest 1883. márc. 17.)

...Későn jőve haza a mestertől nem volt időm már írni, s tegnap, születésnapomon szintén annyira elvoltam foglalva, hogy legnagyobb sajnálatomra, kénytelen voltam mára hagyni soraim megírását.

A csütörtöki zene-estély[1] jól sikerült mindnyájan szépen játsztak, s a mi darabunk is jólment. Az „Egyetértés"-ben úgy hallom megvagyunk dicsérve, majd ha megkapom a lapot elfogom küldeni szeretett szülőimnek. A mester nagyon szeretetreméltó volt irányomban, majdnem egész este mellette kellett ülnöm sokszor meg is csókolt s egyszer azt is mondta: „Es thut mir leid, dass Sie heute nicht mehr zu thun haben, ich hätte Sie gerne wiederspielen lassen, aber es sind zu viel Nummern." Erkel mosolyogva kérdezte tőlem: „Was haben Sie denn mitdem Alten gemacht, Sie haben ihn ja ganz verhepst(!); er besteht jetzt nur aus lauter Bauholzer und wieder B."

Tegnap mint születésnapomon — melyet különben délig tanulással töltöttem nagyon élvezetes óránk volt a mesternél[2]. Jaell componistának a neje, ki híres művésznő és szépen is componál ott volt, és játszott nagyon sokat a mester darabjai közül, bámulatra méltó technikával. Azután játsztunk hárman, egy hatkezest t.i. a mester, a művésznő és én. Később a mester azt akarta hogy játszam én is egy Etüdöt Chopintól, azonban olyan kitűnő játszó után nem akartam, s így aztán Liszt maga játszta el nekem, hogy tudjam hogyan kell előadni.

Este aztán elmentünk Betzholdékkal az Ondriczek hangversenyre hol a mesterrel több ideig beszélgettünk. A mester még az óra alatt, délután kérdezte, hogy ott leszek-e, s örömet mutatott midőn igennel feleltem. A hangverseny után — mely igen sikerült volt, mint kedves szülőim a lapokból is olvasták — az étterembe mentünk a banketthez. Kár volt, hogy a mester nem a legjobban érezte magát s így nem is volt nagyon élénk kedélyű. Velem azonban mégis beszélgetett, s a többek között azt mondta: Ich habe eine Überraschung für Sie. Ábrányitól megtudtam miféle meglepetésről van szó, azonban még nem írom meg drága szülőimnek, csak egy pár nap múlva, úgy hiszem örvendeni fognak szeretett szülőim, mert ismét egy kitüntetés reám nézve. —

A vacsora alatt, mely Fogas, roastbeef, csirkesült, crême és desertből állott, Ábrányi és Gobbi tanárok mellett ültem, kik mindketten (a vén morgós Ábrányi is) igen előzékenyek és kedvesek voltak irányomban. Éjfélig voltunk ott, azután kocsin haza hoztak Betzholdék. Résztvettek a bankettban a főváros muzsikusai mind. Ára a terítéknek 2 frt volt a hangversenyre a jegy 3 frtba került, s a kocsi menet 1 frtba; egy kicsit sok ugyan, de legalább elmondhatom, hogy részt vettem ebben is, s aztán éppen a születésnapomra esett. Nők is sokan voltak, a többiek közt Jaellné is, ki Trautmann Mária név alatt ismeretesebb, talán megvan az arczképe a Frauenzeitung azon számában, melyben a most élő zongoraművésznők le vannak írva. —

A mester ma Pozsonyba utazik honnan csak hétfőn tér vissza, s ezért nem bizonyos vajjon lesz-e óránk aznap, szerdán lesz aztán a búcsúzás és utolsó óránk nála, azután elhagy minket[3]. Nagyon sajnálom hogy elmegy, ámbár annyira kimerültem, nem annyira a sok játéktól, mint inkább többi dolgaimtól is melyeket a mellett még végeznem kellett — hogy délben az ebéd alatt is képes volnék ülve elaludni.

Szerdán is voltam egy Philharmonikus hangversenyen mely igen nagy élvezetet szerzett. Wiltné énekelt és Juhász játszott zenekarral, mindketten remekeltek. A jegyhez Keller szívessége által jutottam[4].

Compositioimat elfelejtettem elkérni Ábrányitól, azonban mindenesetre megfogom mutatni a mesternek.

Vasárnap délután itt volt Lázár — ugyan csak egyedül hogy zongorázó társát miért nem hozta el, nem kérdeztem; nagyon sokáig volt itt 5-től 8-ig első vizitának kissé hosszú ideig, de úgy látszik jól találta magát; most Húsvétra haza utazik.

Kedves mama többi kérdéseire felelve, megjegyzem hogy a Liszt soiréen úgy mint a tegnapi hangversenyen és banketten a kékruhámban voltam, ez még elég csinos az ilyen alkal-

makra, ha azonban mégegyszer játszani fogok úgy mindenesetre csináltatnék magamnak egy rózsaszín aljat bordeaux vörös plüs derékkel... Ha valahova megyek most a fekete ruhát hordom, s közönségesnek még a kéket is, itt nem romlik úgy a ruha mint otthon, mert nem hordom annyit, azonban egy tavaszi ruhát mégis veszek magamnak...

[1] Csütörtök: márc. 15.

[2] Születésnapja: márc. 16. és ez a LF-el való együttzongorázás napja is!

[3] LF pozsonyi útja: márc. 17—19. között

[4] Szerda: márc. 14. = FŐL márc. 15.

2 lap, 22,5×14,3; 28,6×22,5 cm. Első lapon utólagos ceruzaírás: „Mar. 1883."

37.

Bpest Már 30-án 1883.

Drága jó szülőim!

...Ami engem illet, én folyvást tanultam, még sétálni sem mehettem, nem csak az idő kedvezőtlensége, hanem a miatt is, hogy nem volt időm. Hétfőn is volt óránk a mesternél mint már előre is buzdítottam kedves szülőimet azonban csak rövid mivel a mester meg volt híva; s így a sok készülés kárba veszett. E helyett azonban szerdán játsztam, a mester teljes megelégedésére, mint Erkel mondja: „Sie haben ihm etwas angethann, denn jedes dritte Wort ist Ihr Nahme." Ma, pénteken lesz az utolsó óránk s bármily fárasztó is reánk nézve ittléte mégis nagyon sajnálom, hogy már elhagy bennünket[1].

A sokat említett meglepetés csakugyan stipendium, az igaz, hogy nem sok, s inkább a kitüntetés megtisztelő azonban mégis örvendek neki. 200 frt kapunk külön külön hárman, mint a mester mondja „für Zuckerl"; az idén Aggházynak is kellett juttatni belőle ki igen rossz anyagi helyzetben van, s ráadásul még családja is van. Ez a mesternek egy régi tanítványa, s most folyamodott segélyért, evvel minket rövidített meg.

Weimart illetőleg megtudtam, hogy a mester ott csak Június és Július hónapban tartozkódik, s így reám nézve ez nagyon alkalmatlan, mert Június végéig itt kell lennem; s csak egy hónapért annál kevésbé érdemes a sok költséggel járó utazást megtenni, mivel ott hetenként csak egyórát ad. Úgy amint kedves tatám mondja nagyon szép lenne t.i. hogy meglátogassuk keresztül utazásunkban Lisztet, tudom megvolna lepve, s talán játszana is valamit így aztán meghallhatná kedves tatám is. — Compositioim még mindig Ábrányinál vannak, most már két hét óta el van utazva, s bezárta darabjaimat fiókjába, majd megmutatom a nyáron a mesternek[2].

Most ismét következik Április első felében a harmadik befizetés az Akadémiában, szépen kérném legyen oly jó kedves tatám elküldeni az erre szükséges 20 frt. Drága szülőimnek kezeit és Irénkét számtalanszor csókolva maradok forrón szerető leányuk Juliska

[1] Hétfő: márc. 26., szerda: márc. 28., péntek: márc. 30.

[2] Ábrányi távollétét a ZA év nem említi, de ápr. 3-án ő is búcsúztatta LF-et az indóházban = FŐL ápr. 5.

1 lap, 28,6×22,5 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Erkel-Liszt Stipendium"

38.

Bpest Április 2én 1883.

Drága jó szülőim!

Ámbár már egy kissé későre jár az idő még sem akarom a mai napot anélkül befejezni, hogy szeretett szülőimnek ne írjak és különösen kedves tatám levelét, melynek nagyon

örvendtem, meg ne köszönjem. Tegnap, vasárnap akartam ezt megtenni, azonban délelőtt felhasználva az igazán gyönyörű időt Liszt megérkezése óta és így majdnem hónapok múlva ismét először, elmentem a ligetbe sétálni. Délután aztán vendégeink voltak kik késő estig itt maradtak, és így megakadályoztak szándékom kivitelében. —

Közöttük volt egy báró Eliatschek — Siebenburg Ede is ki tengerész tiszt és kit Z. Arthur bácsinak az unokaöccse ajánlott. Tili az este egy zenedei hangversenyen volt mint publikum (én nem mentem el mert már nem bírok több zenét hallgatni, kivéve ha nagyon jó) s ilyen formán aztán nekem kellett helyét pótolni a báróval szemben. Diskuráltunk és disputáltunk is nagyon sokat különben a Saturnusról, s efelett aztán annyira tűzbe jött az én báróm, hogy még azután is itt maradt, miután a többi vendégek eltávoztak. Különösen okos ember, és sokat s érdekesen tud beszélni utazásairól, mert már körülhajózta az egész földgömböt.

Most azonban tudom óhajtanak valamit a mesterről is hallni drága szülőim. Az utolsó órán, pénteken, már nem tanultunk többé, hanem csak élveztük Jaelné, Raab Tony és Juhász Aladár művészi játékát, kik felváltva gyönyörködtettek bennünket. Olyan hangverseny volt ez, milyent ritkán lehet hallani, s így aztán nagyon szép befejezést ért az idei Liszt saison. A búcsú a mestertől rövid volt, egy pár szíves szóval mondott Isten hozzádot nekünk, s egyszersmind kifejezést adott azon reményének is, hogy jövőre ismét együtt fog minket találni. Talán holnap kedden reggel fog elutazni, látogatást azonban egyikünk sem fog tenni nála, mert nagyon el van foglalva[1].

Weimart illetőleg nem említettem semmit sem neki, megtudva, hogy mily rövid ideig lehetnék csak nála; különben is csak egyszer, legfeljebb kivételesen kétszer ad órát hetenként, s ez esetben édes keveset tanulhatnék tőle annyival is inkább, hogy nem is kerülhetnék minden órában sorra. Az igaz, hogy sok művészt megismerhetnék ott, de négy hétért mégsem érdemes oly sok pénzt elkölteni.

Megkérdeztem Betzholdot az odavaló körülmények felöl, mivel ő ott többször volt rokonainál, kikkel Liszt nagyon jó barátságban él, s tőle tudtam meg egyetmást, mi Liszt ottani tartózkodására vonatkozik. Ő még azt is mondta, hogy csakis kísérettel mehetnék, mert egyedül lehetetlen ott lenni nagyon megszólják az embert, s a Liszt tanítványok különben sem jó hírben állnak ott[2].

Most, hogy a mesternél megszüntek az órák azt hittem pihenhetek egy kissé, azonban csak hiú remény volt, mert jelenleg ismét Erkel részére kell tanulnom gőzerővel, hogy kielégítsem várakozását. Egy sonátát az „Appassionáta-t Beethoventől kezdtem el, s evvel nagy fába vágtam a fejszémet mert nagyon „heiklig" (Erkel szerint) játszani. Pénteken voltam Erkelnél „vizitába" s ez alkalommal oly kedves volt, hogy majdnem másfél óráig beszélt az Akadémia ügyeiről, saját életéről és sok egyébről. Egyúttal azt is reámbizta hogy tanítsam meg Koderlet — ki már két év végezte az Akadémiát — egy darabra melyet én bennt a mesternél játsztam. Akkor ugyanis a legtöbben megvették maguknak annyira megtetszett, Koderle pedig Erkelt kérte meg igazítsa útba és mutasson neki egyet mást. Az öreg úr azonban hozzám utasította: „Gehen Sie nur zur Frl B., die wird es Ihnen schön zeigen!" el is jött, s megkért ő maga is, így aztán felcsaptam professornak. —

Kedves tatám hosszú levele.. nagy örömöt okozott... maradok forrón szerető leányuk

Juliska

[1] Lásd L 37.2.

[2] Az utazás Weimarba elmaradt = Papp 41.

2 lap, 28,7×22,5 cm, 22,5×14,3 cm.

39.

(Bpest 1983. ápr. 2. után)

...Engem e szavakkal ismertetett meg: „dies Fräulein ist eine grosse Musikerin." — Most mindig azon van, hogy keveset játszam, nehogy megeröltessem magamat.

Ábrányi még mindig nem jött el, addig míg megérkezik Nikolics helyettesíti.

Az idő itt is nagyon kellemetlen folyton esik és annyira hideg van, hogy fűteni kell.

Lauffernál voltam már egy egész délután, ő is volt már nálam, talán férjez megy ő is, csak az Akadémiát sajnálja, többet még eddig nem mondhatott mert Tili mindég jelen volt szülői nagyon szeretnék ha elhatározná magát, mert jó partie.

Erkel azt mondja az Akadémiában egész epidemia ütött ki annyian mennek férjhez.

Róza néninek úgyszintén Szedlariknénak és Lenkének minél hamarább írni fogok, addig is csókolom mindnyájatokat...

Szeretett szülőim kezeit mégegyszer csókolva maradok forrón szerető leányuk Julcsa

1 lap, 21,5×13,5 cm.

40.

Bpest Ápr. 6-án 1883.

Drága jó szülőim!

Ezen a héten, daczára annak, hogy Liszt már elutazott[1], mégis annyi dolgom és tanulni valóm volt, hogy csak most jutok hozzá szeretett szülőimnek ismét egy pár sor írni. Ma délelőtt Erkelnél is volt órám, s bár egy kissé féltem tőle, mert nagyon kényes e sonátára mely fiatal korában force-darabja volt — mégis nagyon meg volt elégedve; sőt egy helyen még azt is mondta: „Na, jeztzt ärgert es mich schon. Sie spielen ja diese Stelle schöner, als ich gespielt habe!" Persze neki nem volt ilyen pratzlija mely mindenféleképpen nyúlik, hanem tisztességes keze mint más embereknek, csak így is magyarázható meg fentebbi megjegyzése. A darab végén aztán a következő felkiáltással tisztelt meg: „Sacrament ist dies' a Madl!" Mondott még sok egyebet is, de próbául talán elég már ez is[2]. Különben kifejezést adott azon óhajának is, hogy tanuljak valamit Ábrányitól is t.i. egy magyar ábrándot; én magam is szeretném, de zum trutz ugyanazt akarnám melyet Schoket Nina is játszott, nem tudom a 4-ik vagy 5-ik volt-e?[3].

Ábrányi is most a szívesség és udvariasság maga, azt mondja darabjaimat megmutatta a mesternek, s az jónak találta őket; hiszem is, nem is. —

Most a vizsgák közeledtével meggyült a bajom; egy leányt — ki megkérte Erkelt válaszszon neki vizsga darabot — ő hozzám útasította „die wird Ihnen schon sagen, die kannt viele schöne Stücke", s most nem csak az az egy hanem egy egész sereg nekem rohan darabokért; az este is egész listákat...

[1] Lásd L 37.2.

[2] Mint kiderül, Beethoven: Appassionata-járól van szó.

[3] Schoket Nina (Vhd) ének- és zongora-föllépései = H 1881—83. Ábrányi 5. Ábrándját játszta = Lásd L 41.

1 lap, 22,5×14,4 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Erkel Appassionata"

41.

Pest 26/4 1883.

Drága jó szülőim!

Egy örvendetes eseményt úgy látszik sokkal nehezebben esik elhallgatni, mint egy kellemetlent; legalább ezt tapasztaltam én e héten; mert soha jobban nem haragudtam sok teen-

dőimre mint ez alkalommal midőn gátoltak abban, hogy szeretett szülőimmel rögtön tudassam azon nagy örömet, mely kedden (tegnapelőtt) ért. —

Tanárom Ábrányi ugyanis ezelőtt pár héttel említette, hogy egy Überraschung-ban fog részesíteni, arról azonban, hogy mi lesz, sejtelmem sem volt. Az említett nap meghozta a felvilágosítást, s még pedig minden várakozásomat felülmúlóan. —

Elek az iskola szolga hozta a csomagot, mely a meglepetést tartalmazta s kevésbé múlt, hogy örömömben vele tánczra nem kerekedtem. Most azonban ilyen hosszú bevezetés után már végre ideje lesz tudatni kedves szülőimmel mi hozott ilyen extázisba; s hiszem, hogy szeretett szülőimnek is örömöt fog okozni. Ábrányi ugyanis legújabb compositioját „Elegáns Csárdások" czim alatt nekem ajánlotta, s most hogy nyomtatásban is megjelent elküldött belőle két példányt, egyet az árúba bocsátottak közül és egy díszpéldányt mely csupán az én részemre van készítve. Az utóbbi sokkal nagyobb a közönségeseknél; vastag finom papírra nyomtatva és arany metszettel ellátva, olyan mintha legalább is egy herczegnő részére volna szánva. Hozzá csatolva egy levél is volt, reám nézve igen hizelgő kifejezésekkel és különben is igen poetikus és fenkölt stylusban írva; ennek tulajdonképpen még sokkal jobban örvendtem, mint az ajánlásnak magának, ha ugyan ez egyátaljában lehetséges. Mindjárt azon délután megisköszöntem levélileg e kitüntetést, nem várom be, míg személyesen találkozom vele. Ma aztán élő szóval is ismételten köszönetemet; az órában el is jatszta a tanár nekünk e darabot, hogy tudjam, hogyan kell előadni. Hogy a többiek milyen érzéssel nézték a dolgot nem tudom, de azt hiszem, hogy az örömnek kis része volt benne. Erkel nagyon örvendett neki; el is keresztelt „Glückspilz"-nek és Eine die die Leute verhezt."[1] —

Még azt is mondta: „Na jetzt werden Sie stolz sein, steht ja doch mit grossen Buchstaben auf das Titelblatt gedruckt B. Júlia úrhölgynek."

Hogy azonban egész levelemet ne csupán e tárgy foglalja el, sietek drága szülőimet arról is értesíteni, hogy már kezdünk a vizsgákra készülni, én a vizsga hangversenyre valószínűleg Schubert „Wanderer" ábrándját fogom játszani, hasonnevü gyönyörű dala felett; a magyar hangversenyen pedig saját compositiomon kívül talán Ábrányi 5ik ábrándját. — Egészségem most jó, s az is kell hogy maradjon, mert különben nem tudom mit kezdenék. —

Tanítványom ezentúl hozzám fog járni egypárszor, mert időm nem engedi mindig, hogy én menjek el hozzá. A kalapok hiszem már megérkeztek, eddig, s remélni merem, hogy tetszésben is részesültek. —

Kedves tatám levelét én megkaptam és nagyon örvendtem neki csak ne lett volna oly rövid. — Drága szülőim kezeit és Irénkét ezerszer csókolva maradtam forrón szerető leányuk

Juliska

[1] Bauholzer Júlia úrhölgynek/Elegáns Csárdások/(Csárdás noble)/1. Kertem alatt... (Barna szeretőmnek...)/2. Árok mellett gödör is van. (Még azt mondják az emberek...)/3. Ugyan rózsám.../4. Kivilágos kiviradtig../5. A kis lány kertjébe.../6. Epret szedtem... (Ha azt tudnám...)/Zongorára/alkalmazta/Ábrányi Kornél./IIik füzet./920 sz. Ára 1ft-2 Mk./A kiadók sajátja/BUDAPEST,/TÁBORSZKY ÉS PARSCH/nemzeti zeneműkereskedése./Bécsben, Wessely F. Lipcsében Hofmeister. 7 p. 30.6 cm = OSzK Zeneműtár Mus.pr. 11686.

1 lap, 25,5×20,4 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Csárdások: Ábrányi."

42.

Bpest, Máj. 31én este 1883.

Drága jó szülőim!

Ezen az egész héten a mai estém az első melyen hozzájuthatok, hogy kedves szülőim és egyúttal Irénke soraira feleljek; most is már fél tizenegy ugyan, azonban nem akarom továbbra halasztani mert holnap még kevesebb időm lesz. —

Ma kaptam meg Irénkének sorait melyekben a zongora eladásáról tudósít; nem is mondhatom mennyire örvendek annak, hogy ilyen árral adott rajta túl kedves tatám; itt semmiesetre sem lehetett volna így eladni. Ki az az úr aki megvette?

Németországi útunknak nagyon örvendek előre is, a dortmundi hangverseny miatt beszéltem Erkellel — ki mellesleg megjegyezve, szépen köszöni a spárgát — és Ábrányival is; mindketten azt mondják hogy csak játszam, és azonban mégis félek egy kissé, hátha majd lerántanak az odavaló lapok. Erkel ugyan azt mondja: „Diese milchblutigen Deutschen wissen ja gar nicht was ein feuriges Spiel ist, sie werden hin sein wenn sie Sie hören." A múltkor pedig megint azzal a bókkal tisztelt meg, hogy: „Sacrement, mädel Sie haben schon keinen Platz mehr in Ihre Haut." Ezt t.i. arra értette, hogy mostani darabomban az előforduló ugrásokat még a rendesnél is gyorsabb tempóban vettem. — Ábrányi részére mi negyed évesek szeretnénk valamit emlékűl venni; még nem tudjuk, hogy mit válasszunk, vasárnap délelőtt megyünk el ketten, Henszler és én megnézni a tárgyakat. — ...

1 lap, 22,3×14,4 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Erkel"

43.

(Karácsony előtt 1880?) (1882?)

...Tanáraim nagyon jók irántam, az öreg Erkel mindig úgy féloldalról mosolyog rám ha játszom, s úgy dicsér hogy igazán nem is érdemlem, a múltkor elő kellett játszani Ábrányinak egy nagyon nehéz gyakorlatot, s mikor elvégeztem, azt mondta az öreg úr Ábrányihoz fordulva: „Hm? Das war einmal ein Spiel! Ja was die sich in den Kopf setzt das führt Sie auch durch! Sie hat eine eiserne Willen!" Ábrányi is meg van elégedve a szörnyű talentummal azt mondja hogy „famos" játékosné lesz belőlem. Szombaton láttam a fiatal nejét kit ezelőtt két héttel hozott haza; nagyon kedves fiatal teremtés, s oly barátságosan fogadott mintha régen ismerne, látni rajta hogy nem feszes városi nő. Nem is tudom hogy ment Ábrányihoz, hacsak nem nevéért[1]. —

Tegnap félbe kellett szakítani levelemet bármennyire akartam is még elküldeni vendégünk volt ebédre egy temesvári nő, kinek aztán elő is kellett játszani, Beethoven egyik sonátáját játsztam, sokáig egy szó nélkül hallgatta, végre hirtelen megfogta kezemet és föl kiáltott: „Fräulein ich muss Ihnen einen Compliment machen, Sie spielen ausgezeichnet!" Ő maga nagyon jól hegedül s egyátaljában igen jó zenésznek látszik, Pilznek hívják[2]. Tilivel is játsztunk elő négykezet. Tegnap még vásárolni is akartunk de annyi ideig itt maradt Pilz hogy már nem mehettünk, pedig tegnap lett volna időnk reá. Egy meghívást is kaptam Kellernétől karácson estéjére, többen lesznek nálunk; nem tudom mit csináljak, ha nem megyek félek hogy megsértem, pedig nagyon szeretnék itthon maradni mert mi is ünnepelni fogjuk, s mindenki inkább szereti otthon tölteni az estét.

Kérem kedves mama és tata írják meg mit tegyek azt hiszem legjobb lesz ha személyesen megyek megköszönni a meghívást, de nem fogadom el, s inkább egy más napon látogatom meg.

Hétfőn elmegyek a zenedébe Erneyhez megkérdezni hogy megjelent-e már a nekem ajánlt Etűdje? Laufferrel megyünk[3]. Irénkét csókolom ezerszer addig is míg külön írok. Szünidőnk szerdán kezdődik és tart Január másodikáig. Szeretett mamám és tatám sorait minél előbb elvárva maradok kezeiket csókolva forrón szerető hálás leányuk Julcsa

[1] Nem sikerült pontosítani a levél dátumát, ezért a közlés végére hagytam. Fölhetetőleg 1879—1882 körül, karácsony előtt írta BJ.

[2] A temesvári Filharmonikus Társaság IV. hangversenyén, a Pilcz nevet is megtaláljuk. A Volkmann-Szerenád előadói sorában, 1879. ápr. 6-án = Braun Dezső: Bánsági Rapszódia, Temesvár, 1938 (?), 200.

[3] Nem sikerült megtalálnom Erney J. Etüdjét mely nyomtatásban megjelent és BJ-nek volt ajánlva.

1 lap, 22,6×14,3 cm.

1. Mint a bevezetőben már említettem, a hagyaték 46 darab, külön borítékban elhelyezett levéltöredékből áll. A borítékok dátum- és sorszámjelzései nem Bauholzer Júliának, hanem más utólagos kézírásnak tulajdoníthatók. Sajnos utóbb kiderült hogy az 1881. május 19-iki 15.sz. levél mellőzésével, a zenei szempontból értékes 45 levél közül 32 esetben a borítékon olvasható sorszám nem felel meg az időrendi sorrendnek. Sőt két esetben, a régi sorrend szerinti 34+43 és 41+40 sz. levelek, valóban nem négy, hanem csak két levelet tesznek ki.

2. A legérdekesebb, de még nem tisztázott új adatokat a Liszt tanítványokkal, de az Erkel-tanítványokkal is kapcsolatosan találtam. Az ismeretlen oláhországi ZA-tanítvány, majd az egyelőre ugyancsak ismeretlen amerikai származású Liszt-tanítvány csak ötletszerűen kiragadott példák. De ki tudott Lauffer Antóniáról, ki „egyike volt a legjobbaknak" a Zeneakadémia zongoraszakán. Vagy Betzhold Idáról, ki Liszt weimari köréhez tartozott, de Budapestre is eljött és a Zeneakadémiára is fölvették? Csak sajnálhatjuk hogy nem teljes levelek maradtak ránk, de valószínű hogy a most közölt anyag így is a korszak megközelítésének hasznos eszköze lesz.

RÖVIDÍTÉSEK:

BJ = Bauholzer Júlia
Bp = Budapest
év = évkönyv
FŐL = Fővárosi Lapok (Bp) 1875—86.
H = Hunyad (Vajdahunyad) 1877—1901.
L = Bauholzer Júlia levelei 1879—1883.
L 1986 = Legány Dezső: Liszt Ferenc Magyarországon 1874—1886 Bp 1986.
LERS = Legány Dezső: Liszt and Erkel's relations and students (In = Studia Musicologica Acad. Hunaricae 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.
Vhd = Vajdahunyad
ZA = Zeneakadémia (Bp)

NÉVMUTATÓ:

1. A vajdahunyadi illetőségű személyek lakhelyét zárójelben találjuk.
2. Azon nevek lelőhelyét, melyek csak a jegyzetekből azonosíthatók, *dőlt* levél-számokkal jeleztem.

Ábrányi Kornél 1, 2, 3, 4, 12—20, 29, 36—37, 39—43.
Aggházy Károly — 37
Allaga Géza — *15*
Allender Henrik (Vhd) — *26*
amerikai nő-LF-tanítvány — 34
Andrássy Gyula gr. — 32
Andrássy Manó gr. — 32
Apponyi Albert gr. — 32
Bach, J.S. — 5
Basch Stefánia — 25
Bauholzer Irénke — 3, 10, 17, 22, 25, 26, 37, 42—43
Beethoven, L. van — 1, 10, 15—16, 38, 43; *2, 40*
Beliczay Gyula — 16
Benedikty család (Vhd) — 30, 35
Benedikty Lajos — 26, 30—31
Betzhold Ida — 31, 34, 36, 38; *28—30*
Bloch József — 13
Bregyánné — 25
Bülow, Hans von — 9

Burmeister, Richard — *19—21, 23*
Chopin, Frederic — 19, 21—23, 30, 36; *28, 31—32*
Csajkovszkij, P.I. — 13
Csizik Béla — *24*
Csizik család — 24
Csizik Gyula — 26; *24*
Csizik Károly — *24*
Czerny, Karl — 1
Eliatschek-Siebenburg, Ede — 38
Erkel Ferenc — 1—5, 7, 9—23, 25—29, 31—34, 38—43
Erkel Gyula — 24, 31—32
Erney József — 43
Dr. Fejér — 17, 25
Filtsch Károly(Vhd) — *23*
Filtsch Mari(Vhd) — 23
Gobbi Henrik — 14, 31, 36
Grünn Ilona — 14, 17, 22
Händel — 22—23
Haynald Lajos — 23, 32
Henszler (Hervay) Helén — 13, 24—25
Heymann, Karl — 32
Huber Károly — *24*
idegen LF-tanítvány — 7
Ivuly Gizella(Vhd) — 26—27
Jaëllné (szül. Trautmann) Mária — 36, 38
Jerusalem Júlia — 20—21, 27, 33—34
Juhász Aladár — 36, 38
Karácsonyi Guidó gr — 32
Kárffy Titusz — 16
Keller Antal — 8, 25—26, 34, 36
Keller család — 5, 43
Kerpely Antal — 17, 22
Koderle Róza — 33, 38
Krausz Lujza — 25
Krautwald Jozefa — 33, 35
Krisztinkovich Béla — 10
Krivácsy Ilona — 22, 31, 35
Lauffer Antónia — 2, 3, 22, 25—26, 39, 43
Lázár Lajos — 30—31, 34, 36
lengyel LF-tanítvány — 7
lengyelországi LF-tanítványok — 19
Liszt, Cosima — 9
Liszt Ferenc — 3—4, 6—15, 18—23, 26, 30—38, 40
Lónyay Menyhért gr — 17
Máday Ella — 18
Márkup Ferenc (Vhd) — 30; *8*
Mátyásfiné (Vhd) — 8
Matyéka Károly — 26
Mayer Gyula — 13, 22, 25
Mayewska, Mária — 19; *7*
Mihalovics Ödön — 16, 32
Munkácsy Mihály — 21
Nagy Ida — 1, 19
Neumann Gizella — 19, 33
Nikolics Sándor — 39
Nobl Irén — 9, 11, 13, 16, 20, 22—23, 25
nürnbergi LF-tanítvány — 7
Ondricsek, Ferencz — 34, 36
Petersen, Dory — *19, 23*
Pilcz? — 43
Raab, Antonia — 38
Raff, Joseph Joachim — 26
Rausch Károly — 13, 22
Rendano, Alfonso — 33
Rigó Anna — 1; *7*
Rubinstein, Anton — 10
Sabathiel József — *15*
Schlauch Lőrinc — 23, 32
Schoket Nina (Vhd) — 40
Schubert, Franz — 5, 41
Schulz József (Vhd) — 34
Schulz Józsefné (Vhd) — 2, 8, 23
Schumann, Robert — 22—23; *20, 25*
Senn család — 31
Sipos Antal — 12, 16, 32—33
Solomonson Ella — 8
Stankovich távirdatiszt — 5
Szedlarikné (Vhd) — 39
Székely Imre — 1, 8, 16, 32
Szentpétery Irma — 1
Tausig, Carl — 30
Trefort Ágost — 23, 32
Voigt Gizella — 13, 16, 30, 33, 35
Wagner, Richard — 5, 9, 32
Wiltné (szül. Liebenthaler) Mária — 36; *19*
Zichy Géza gr — 3, 12
Zimmermann család — 8, 12, 25
Zimmermann Henrikné — 2, 5, 8, 10
Zimmermann Ottilia — 12, 17, 22, 25, 34, 38—39, 43; *8*

Ára: 50,— Ft

FU57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1992

2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIII. évf. 2. szám 1992. június

TARTALOM

LAJTHA LÁSZLÓ 1892—1992

BERLÁSZ MELINDA:
Dokumentumok az 1940—44-es erdélyi gyűjtések és hanglemezfelvételezések történetéhez 115

PÁVAI ISTVÁN:
Bözödi György emlékezik Lajtha Lászlóra 138

TARI LUJZA:
Lajtha László hangszeres népzenegyűjtései: 1911—1963 141

GOMBOSI OTTÓ:
Lajtha László 191

WEISSMANN JÁNOS:
Lajtha László: a szimfóniák 197

*

KISS GÁBOR:
„...Sok nehézségem volt a második rondóval."
(Egy Bartók-tétel genezise) 213

Megjelenik a Művelődésügyi 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. 1054 Budapest, Báthori u. 10. Tel.: 111-3286
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 jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 140 forint, egész évre 280 forint
Index: 25 563

Szedte a Diamant Kft.
Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda. Táskaszám: 21 217

HU ISSN 0025-0384

BERLÁSZ MELINDA:

DOKUMENTUMOK AZ 1940—1944-ES ERDÉLYI GYŰJTÉSEK ÉS HANGLEMEZFELVÉTELEZÉSEK TÖRTÉNETÉHEZ[1]

Lajtha népzenei gyűjtőmunkájában, melyet 1910-től folytatott, s melyet mint mondotta volt, csak a világháborúk és az azt követő események szakítottak meg[2], külön jelentőséggel bírnak Erdélyben 1940—1944-ig végzett gyűjtései.

E kiemelkedő fontosságot több körülménynek tulajdoníthatjuk: a kivételes történelmi szituációnak, a gyűjtés tartalmát tekintve, rendkívüli eredményességének, a népzenei revival mozgalmakra gyakorolt egyedülálló hatásának, sőt a Lajtha kutatói munkásságában is kiemelkedő tudományos teljesítménynek, s nem utolsósorban alkotói inspirációjának.

A magyar népzenekutatás történetének a nagy kutatóegyéniségek oldaláról ismert ága, a Bartók és Kodály-dokumentumok tükrében sokoldalúan megmutatta, mit jelentett a kutatás számára az a 22 év, amelynek során a trianoni békeszerződés következtében a legfontosabb magyar hagyományőrző területeken a gyűjtőmunka lehetetlenné vált. A váratlan fordulatról 1942-ben visszatekintően így írt Lajtha: *„1940-ben történt. Erdélyi gyűjtőútra indultam. Sokfelé kellett volna mennem, hiszen 22 esztendő sok elmulasztott feladata várt reánk."*[3]

A második bécsi döntés teremtette új helyzetben, amikor is az ország történelmi egysége ismét helyreállt, a hagyománykutató munka szinte halaszthatatlan sürgősséggel megkezdődött a háborús események átmeneti periódusában.

A néprajzi és a népzenei tudományos kutatómunka oldaláról e kérdés egy 1936—37-ben tartott tanácskozáson, amely a népzene hanglemezfelvételezés elvi-gyakorlati előkészítése tárgyában folyt, s amelyen Bartók Béla, Kodály Zoltán, Lajtha László, Bartucz Lajos, Bartha Dénes és Ortutay Gyula vettek részt, az elvi megállapodások utolsó pontja a következőket szögezte le: *„Elsősorban, ha erre mód van, az elszakított területek anyagát kell felvételeznünk, viszont ez sem kizárólagosan a mi elhatározásunktól függ. Diplomáciai úton aligha intézhető mindez el."*[4]

E jegyzőkönyv, amelynek egy-egy példánya Bartók és Lajtha hagyatékában fennmaradt, tartalmilag sokatmondóan súlyozza a hagyományőrző feladatokat, s amikor a legcsekélyebb gyakorlati remény sem volt, elvi síkon leszögezte a feladat elsődleges fontosságát. Tudvalévő, hogy a Magyar Rádió és a Néprajzi Múzeum közös vállalkozásában folyó hanglemezfelvételezési programban a múzeumra, pontosabban Lajtha Lászlóra hárult a felvételezéssel kapcsolatos tudományos feladat: az előzetes gyűjtések elvi és gyakorlati része éppúgy, mint a hangfelvételezés gyakorlata. Természetes, hogy ebben a feladatkörben Lajthát személyes munkakörét tekintve mintegy kétszeresen érintette az 1940 őszén hozott politikai döntés nyomán támadt lehetőség: a gyűjtőmunka azonnali megkezdése. A múzeumi munkajelentések hűen dokumentálják az 1937-től folyamatosan gyarapodó népzenei gyűjtőmunkát. Témánk szempontjából különösen fontos egy 1940 évről szóló jelentés, amely a múzeum szervezésében folyt gyűjtésekről számot adott. E jelentést tanulmányunk függelékében közöljük.[5]

Az erdélyi út lehetőségével élve még az év telén Lajtha és múzeumi munkatársa, Dincsér Oszkár is útnak indult és más-más területeket választva megkezdték a munkálatokat.

Lajtha erdélyi útjának intézménytörténeti hátterét azért hangsúlyoztuk, mert egyoldalú megközelítés lenne, ha a személyes motiváltság mellett nem említenénk az intézményes feladatot és a hanglemezakció vezetőjeként ráháruló megbízatást. Az a tény azonban, hogy a gyűjtőmunka lehetőségével nemcsak az irányítás szintjén élt, hanem abban személyes részt vállalt — az kétségtelenül az ügy iránti mély, személyes elkötelezettségének eredménye volt.

Lajtha népzenei tárgyú írásainak ismeretében megállapítható, hogy kivételes, szinte egyedülálló alkalomnak tekinthető esetekben szólt tárgyának, útjának személyes körülményeiről. Ismeretem szerint csak az erdélyi gyűjtőutakról tett ilyen kivételes jelentőségű megnyilatkozást: első ízben a széki út előtörténetéről a már említett tanulmányban, második alkalommal pedig közismert, utolsó szombathelyi nyilatkozatában, amelyben ismét, nyomatékosan felidézte erdélyi gyűjtéseinek mintegy húsz évvel korábbi, nagy hatású eseménytörténetét.[6]

Lajtha negyvenes évekbeli gyűjtéseinek kiemelkedő jelentőségét az évtizedek fokozatosan igazolták, Még Lajtha életében is megérlelődött néhány értékadó jelzés, amely ezt tudatosíthatta számára. Először is a teljes gyűjtemény kiadásának lehetősége gyűjtő munkásságában az *első alkalom* volt anyaga tudományos igényű és teljes közlésére. A *Népzenei monográfiák* első három kötetének kiadásával járó tudományos feladatok, lejegyzés, közreadás ugyancsak kivételes ösztönzést adott számára elvi-gyakorlati meggyőződésének, tapasztalatainak megvalósítására és tökéletesítésére. A sokat emlegetett egyedülálló lejegyzési gyakorlat, amelyet hangszeres együttesek többszólamú játékának írásos dokumentálásaként megteremtett, nemzetközi viszonylatban is egyedülálló eredmény volt. Kétségtelen, hogy munkája színvonalának társadalmi méretű elismerését jelképezte az 1951-ben, népzenei munkásságáért számára ítélt Kossuth-díj is.

A Lajtha halálát követő évtizedekben bontakozott ki éppen erdélyi, ponosabban széki gyűjtéseinek nagy ösztönző hatására a népzenei revival mozgalom, amelynek újabb és újabb korszakaiban a széki muzsika változatlan élményforrásul szolgál.[7]

E mintegy félévszázados utóélet mindennél kifejezőbben tanúsítja Lajtha 40-es évekbeli erdélyi gyűjtőmunkásságának és a nyomukban sürgetően létrehozott hangfelvételeknek a beláthatatlan hagyományőrző jelentőségét és már-már társadalmi méretekben „újra életre keltő" hatását.

A *Széki gyűjtés* hanglemezkiadványának[8] széles körű sikere, az erdélyi népdalgyűjteményeknek második kiadásban megjelent kötetei a 80-as évek elején, az elmondottak ékesszóló tanúi. Hasonló népszerűségnek örvendett a népzenekutatóról szóló 1984-ben megjelent könyv is, amely bár évekkel ezelőtt elfogyott, második kiadásában nem hagyhatta el a sajtót.[9]

E téma fontossága és közérdekű volta ösztönözte e jelen munka keretében az erdélyi gyűjtések történeti dokumentumainak közreadását. A már több mint tízéves kutatások eredményeit az alábbiakban a gyűjtések alkalmaihoz kötve, azok időrendiségében közöljük. A dokumentumok különféle műfajú írások és iratok köréből valók: magánlevelek, múzeumi jelentések, elszámolások, hivatalos levelek. Az egyes gyűjtőutakhoz tartozó különféle műfaji dokumentumok közlési sorrendjében az időbeliségen túl a hivatalos rendeltetésű írásokat, iratokat részesítettük előnyben.

A II. világháború eseményeinek meghatározottságában 1940 őszétől 1944-ig, egy-két rövidebb átmeneti időszaktól eltekintve, az érintkezés többnyire megvalósítható volt Erdély magyarlakta területeivel. Az adott periódusban — forrásaink szerint — Lajtha László öt gyűjtőút alkalmával járt Erdélyben.

Ideje: 1940. dec. 26.—1941. jan. 10.
Helye: Szolnok-doboka megye (Szék, Szépkenyerűszentmárton)
Hanglemezfelvétel időpontja: 1941. febr. 17—21.

A népzenei gyűjtemény 1941. évi jelentése szűkszavú tömörséggel említi meg Lajtha évi munkafeladatát és ennek keretében a Szolnok-doboka megyében folytatott gyűjtést.[10] Eszerint: *„Lajtha László ny. igazgatóőr vezette a népzenei gyűjteményt és irányította a Rádió és a Néprajzi Tár közös népzenei felvételeit. Gyűjtőúton volt Szolnok-doboka megyében."*[10]

Tartalmilag jóval többet mondó a múzeum adattárában megőrzött útijelentés, amelyet tekintettel Lajtha kézírására a főszövegben szedett formában, a függelékben facsimile változatban is közlünk.

1. Lajtha László elszámolása Szolnok-doboka megyében végzett gyűjtőútjáról[11]

Elszámolás

1940. XII/26—1941. I/10. közötti időben Széken és Szépkenyerű Szentmártonban (Szolnok Doboka vármegye) végzett gyűjtőutamról, amelynek eredménye 52 azaz ötvenkét darab fonográfhengernyi népzenei gyűjtemény.

Taxi, hordár Pesten	5,20
vasút Szamosújvárra	14,00
Szán Szamosújvár—Szék és Szék—Szamosújvár	20,00
Lakás, ellátás Széken	20,00
Kétszeri telefon Szamosújvárra és a széki énekesek költsége	16,00
Szán Szamosújvár—Szentmárton,	
Szentmárton—Szamosújvár	9,00
Szentmárton lakás, ellátás	17,00
Szentmártoni énekesek ktsége	12,00
Szamosújvár—Kolozsvár vasút	1,65
Kolozsvár kétszeri taxi, vasúti ruhatár, hordár	6,70
Kolozsvár két nap	24,00
Vasút Pestre	22,00
Taxi, hordár	5,00

Az összköltségeim tehát 172,55 azaz egyszázhetvenkét pengő és ötvenöt fillért tettek ki.
Budapest, 1941. január 20-án Lajtha László

Ugyancsak múzeumi forrásokból tudható, hogy Lajtha 1941 áprilisában ismét vissza kívánt térni korábbi gyűjtőterületére. Szándéka megvalósításában a „külpolitikai események" megakadályozták.[12]

2. Lajtha távirat-költség elszámolása meghiúsult áprilisi útja alkalmából

Elszámolás

Szolnok Doboka megyei gyűjtőutam előkészítésének költségeiről.
A közbejött külpolitikai események meggátolták, hogy e gyűjtőútra elindulhassak. Mintegy utolsó percig bizonytalan volt utazásom, csak akkor sürgönyöztem, amikor egy nappal indulás előtt állottam. Vonatindulás előtt vált végleg lehetetlenné utam, tehát megint sürgönyileg kellett lemondanom. Ezért távirat-költségeim 11, azaz tizenegy pengő 62 fillért tettek ki.
Budapest, 1941. április 28. *Lajtha László*

Ideje: 1941. augusztus
Helye: Háromszék és Udvarhely megye (Ozsdola, Zabola, Csomakörös; Zetelaka, Székelyszentkirály és Bözöd).
Hanglemezfelvétel időpontja: 1941. szept. 26. — a bözödi gyűjtésből 12 lemezoldalnyi felvétel készült.

A múzeumi irattárban e gyűjtőúttal kapcsolatos hivatalos iratok nem maradtak fenn. Ám az iratok elkallódását bőven kárpótolja az a néhány levél, amelyet Lajtha gyűjtőútjáról visszatértekor írt udvarhelyi segítőtársának Bözödi György írónak, Ádám György énekesnek és Szász Dénes bözödi unitárius lelkésznek a tervezett hanglemezfelvételek megvalósítása tárgyában. A fennmaradt, összesen öt levelet az alábbiakban az események időrendjében közöljük.[13]

Míg Ádám György énekessel s Szász Dénes bözödi lelkésszel Lajtha levelezése kizárólagosan az említett aktualitásra szorítkozott, addig Bözödi György íróval való kapcsolata évtizedeken át folytatott levelezéssé terebélyesedett. Bözödi, mint a gyűjtést támogató helyi értelmiség, később baráti kapcsolatba került Lajthával, akit Lajtha még évtizedek múltán is felkeresett leveleivel. Kapcsolatuk történetéről Bözödi György nyilatkozott a 80-as évek során készült interjúban Pávai István népzenekutatónak. Pávai Bözödi-interjúját — mely tartalmában szorosan egészíti ki munkánkat — a folyóirat önálló közleményeként adtuk közre.[14]

3. Lajtha László levele Bözödi György író úrnak. Bözöd.

Budapest 1941. szeptember 4.

Kedves Bözödi Úr!

Mielőtt mondanivalóimba fognék, hadd köszönjem meg újra nemcsak a szíves látásukat hanem segítségüket is, amellyel gyűjtőmunkámat nagyon megkönnyítették.

Ma azt közlöm Önnel kedves Bözödi Úr, hogy elintéztem az emberek Budapestre valc hozatalának kérdését. A Néprajzi Múzeum és a Magyar Rádió meghívására jönnek fel Pest re, ahol a Rádió stúdiójában grammofonlemezre vennők fel éneküket. Az utazás költségei (vasút III. osztály, valamint budapesti elszállásolásuk költségeit is a Rádió vállalja, sô ezenkívül azalatt az idő alatt amíg a Rádió rendelkezésére állanak, néhány pengő zsebpénz is fognak kapni. Itt adom most azoknak a névsorát, akiket ilyen módon Budapestre kérünk Ádám György (80 éves), Bágyi János (66), László János (44), Marosi József (62), tehát ösz szesen 4 személy. Bár nem hiszem, hogy a személyek azonossága körül bármi félreértés le hetne, hiszen Bözödi Úr ott volt, amikor az illetők énekeltek, mégis a biztonság kedvéér (oda tettem életkorukat) zárójelben. Ádám György és Marosi József tudom, hogy nag örömmel jönnek Pestre, hiszen ezt nekem többször meg is mondották. László János is bizo nyára épp ilyen szívesen fogja venni a pesti út lehetőségét hiszen az erkölcsieken kívül anya gilag is kedvező. Talán csak Bágyi János körül merülhetnek fel nehézségek, mert ő azt mon dotta nékem, hogy neki nincs ruhája. Itt kérem kedves Bözödi Úr arra, hogy szerezzene Bágyinak kölcsönben olyan gúnyát, amelyikben fel jöhet Pestre. Nem kell díszruha, elég h olyat kap, amivel éppen hogy kibírja az utat. Bágyira feltétlenül szükségem volna, mert több olyan dalt tud, amelyet a többiek nem ismernek és így ezeket csak az ő előadásában tudnár felvenni. Azt hiszem, hogy a bözödi előljáróság, ha az intelligencia ezt megmagyarázza ne ki, meg fogja érteni az énekesek utazásának nemcsak az egész nemzet szempontjából val kulturális jelentőségét, hanem tekintetbe veszi azt is, hogy ez a Bözöd községnek hírnevet e dicsőséget szerez és lehetővé teszik Bágyi utazását is.

Mind négyüknek úgy kellene elindulniok, hogy 25.-éig vagy legkésőbb 26.-án (terme szetesen szeptember havára gondolok) Budapesten legyenek. Nagyon kérem Önt kedve Bözödi Úr, hogy legyen oly kedves és engem mihamarabb értesítsen arról, hogy rendbe

van-e minden és számíthatok a megnevezett 4 bözödi énekesre, jelzett napon való pontos érkezésére. Ezt nekem azért kell mentől előbb végleges bizonyossággal tudnom, mert a grammofonfelvételek a Rádió műszaki személyzetét olyannyira lefoglalják, hogy erre vonatkozólag nekem idejekorán kell intézkednem.

Bár Bözödi Úr Pestre való utazásának költségeit az alap nem tudja vállalni, mégis örülnék, ha megvalósítaná azt a tervét, hogy az emberekkel együtt utazna. Azt hiszem érdekes lesz megfigyelnie nemcsak a munkát, hanem magukat az énekeseket is és erről bizonyosan tudna majd néhány cikket írni.

Befejezésül kérem, hogy Édesanyjának tisztelő kézcsókomat, húgának őszinte üdvözleteimet jelentse és válaszát mihamarabb várva, vagyok sok igaz köszöntéssel híve

[Lajtha László]

4. Lajtha László levele Ádám György bözödi énekeshez. Bözöd.[15]

Budapest, 1941. szeptember 4.

Kedves Gyuri Bácsi!

Örömmel értesítem arról, hogy sikerült valóra váltanom azokat a terveket, amelyeket Bözödön együtt szövögettünk. Közlöm tehát Magával, kedves Gyuri Bátyám, hogy a Néprajzi Múzeum és a Magyar Rádió meghívja Magát, Marosi Józsi bátyámat, László Jánost, Bágyi Jánost Budapestre. Fizetjük mind a négyüknek utazási költségét Bözödtől Pestig oda vissza, gondoskodunk szállásról és jó ellátásról, végül addig, amíg a Rádió rendelkezésére állanak naponta egy-pár pengő zsebpénzt is kapnak. Úgy kell elindulniuk, hogy szeptember 25.-én, de legkésőbb szeptember 26-án Budapesten legyenek. Kérem, kedves Gyuri Bácsi írja meg nékem most már véglegesen és kötelezően, elfogadják-e nemcsak a feltételeket, hanem az időpontot is.

Most két dologról akarok írni. Az egyik az, hogy Bágyi panaszolta, hogy nincs ruhája amelyikben utazhasson. Írtam Bözödi úrnak is, de legyen Magának is gondja arra, kedves Gyuri Bácsi, ha tényleg nincs Bágyinak semmi gúnyája sem, kaphasson kölcsön valakitől valami viseltes harisnyát, inget, kabátot, nehogy lemaradjon, mert reá is okvetlen szükség van.

A másik dolog a faeke ügye. A budapesti Néprajzi Múzeum köszönettel fogadja ha neki ajándékozza és vállalja a Pestre való szállítás költségét. Legyen szíves tehát, kedves Gyuri Bácsi írja meg, hogy mibe kerül annak a legközelebbi vasúti állomásra való fuvarozása és onnan teheráruképpen való Budapestre küldése. Amint tudjuk, hogy ez mit kóstál, elküldjük Magának a pénzt, hogy az ekét aztán címünkre elküldhesse.

Végezetül sok baráti köszöntést küldök Magának, családjának és mindazoknak akik nekem Bözödön énekeltek és csak azt kívánom, hogy Budapesten olyan jó egészségben és jókedvben lehessünk együtt, mint voltunk Bözödön.

Igaz híve
[Lajtha László]
igazgatóőr

5. Lajtha László második levele Bözödi Györgyhöz. Bözöd.

Budapest, 1941. szeptember 18.-án

Kedves Bözödi Úr!

Köszönettel nyugtázom szíves sorait és megnyugvással veszem tudomásul, hogy szeptember 25.-én a négy énekessel egyetemben Budapestre érkezik. A felvételek 26.-án kezdődnek és így semmiképpen sem késő, ha 25.-én az esti, vagy az éjszakai órákban érkeznének meg. Ezt azért mondom, mert tudomásom szerint a gyorsvonat éjfél tájban fut be a budapesti pályaudvarra. Igen kedves, hogy a takarékoskodás kedvéért személyvonaton is hajlandók jönni, de nem ismervén az erdélyi közlekedés jelenlegi állapotát inkább gyorsvonaton jöjjenek, sem mint hogy az idős énekesek megfázva, vagy a hosszú és viszontagságos út-

tól elcsigázva érkezzenek a mikrofon elé. Úgy kell számítaniok, hogy az énekesek egy éjszakai pihenő után másnap a délelőtti órákban, tehát úgy 10 óra fele jó kondícióban álljanak rendelkezésünkre. Ami az ön félárú vasútijegyét illeti, sajnos nem állott módunkban megszerezni. Tekintettel azonban arra, hogy az énekesek nem tudnak és nem akarnak ön nélkül utazni, az ön útiköltségének felét meg fogjuk téríteni, tehát ön úgy járt, mintha a félárú igazolványt megkapta volna. Úgy vélem, evvel a megoldással meg van elégedve. A mai napon elküldök önnek az utazási költségekre 150 P.-t. Erről majd itt Pesten utólagosan fog elszámolni. Ha a pénz megérkezett kérek ez összeg terhére egy sürgönyt, amelyben megnyugtat a pénz érkezéséről és arról, hogy egyébként is minden rendben van. Budapestre érkezve, ha kiszálltak a vasúti kocsiból, kérem maradjanak ott a perronon lehetőleg vagonjuk előtt, mert Dincsér Oszkár múzeumi gyakornok meg fogja magukat keresni és elvezeti az embereket éjszakai szállásukra. Ne nyugtalankodjanak, ha a többi utas siet is kifele, mert Dincsér Oszkár feltétlenül megkeresi Magukat. Örvendek, hogy Gyuri bácsi és társai újabb nótákat ástak ki emlékezetükből, helyesen teszik, ha följegyzik maguknak, mert itt Pesten mindenre idő lesz és mindenre sor kerül. Köszönöm, hogy Bágyiról gondoskodtak, mert megismétlem, hogy az ő jelenlétére is föltétlen szükség van.

Sürgönyét várva, most már a közeli viszontlátásig sok meleg köszöntéssel vagyok igaz híve:
Dr. Lajtha László[16]

6. Lajtha László második levele Ádám György énekesnek. Bözöd.

Budapest, 1941. október 7.-én

Kedves Gyuri Bácsi!

Bizonyára szerencsésen hazaérkezett és ki is pihente a pesti út fáradalmait. Szeretném, ha jól érezte volna Magát Pesten és jóemlékezetében tartaná meg az itt töltött napokat és engem is. Meg kell hogy írjam magának kedves Gyuri Bátyám, hogy nagyon meg voltam elégedve szereplésükkel. Jól dolgoztak, lelkesedéssel bírták a nagy fáradságot és végül olyan maradandó munkát végeztek, amely meg fog maradni a jövendő nemzedéknek is. A magam részéről meg akarom köszönni hasznos szolgálatukat, amellyel igen hogy előbbre vitték a magyarságról való tudásunk ügyét. Arra kérem kedves Gyuri Bácsi adja át ezt a köszönetemet Marosi Bácsinak, Bágyi Bácsinak és Lászlónak is, mert mind a négyen egyaránt érdemelnek meg minden megbecsülést és köszönetet.

Remélem, ha legközelebb Bözödön járok jó egészségbe látom és addig is sok üdvözlést küld igaz híve. *Lajtha László*[17] *[!]*
s. k.

7. Lajtha László levele Szász Dénes unitárius lelkésznek. Bözöd.

Kedves Tiszteletes Úr!

Oly meleg hangon ajánlotta figyelmembe Ádám Gyuri bácsit, hogy kötelességemnek érzem néhány szót szólani a Pesten járt bözödi énekesekről. Azt hiszem elmondották ők, hogy a tőlem telhető szeretettel fogadtam őket és mindent megtettünk, hogy jól érezzék magukat Pesten. De meg is érdemelték. Olyan lelkesen, buzgó odaadással dolgoztak, hogy valósággal élvezet volt a felvétel különben éppenséggel nem könnyű munkája. Egy két hónap múlva elkészülnek a végleges gramofon lemezek, amelyekről meg kell mondanom, hogy igaz értékei gyűjteményünknek, és azokat hallgatva tiszteletes Uram is büszkén gondolhat tanács bírájára és faluja többi lakósára.

A Tiszteletes Asszonynak tisztelő kézcsókjaimat jelentem, a lányokat őszintén köszöntöm, a Tiszteletes Úrnak meg még egyszer meleg hálával köszönöm meg mindennemű ügyemben érzett segítő kezét. Remélem, hogy a közeljövőben viszontlátom, addig is sok igaz üdvözlést küld igaz híve. *Lajtha László*[18]
s. k.

A fent közölt öt levélből álló népzenei levelezés a szakmai hivatalos levelezés oldalát az emberi kapcsolatok közvetlenségével egészíti ki. E dokumentumok különösen becsesek az utókor számára, mert Lajtha személyiségének, közvetlen emberségének, figyelmességének és ügyszeretetének egyként tanúi.

Megjegyzést érdemel, hogy a bözödi gyűjtés néhány énekelt dallama — mintegy a széki anyagot kiegészítendő — helyet kapott az 1985-ben megjelent Széki gyűjtés hanglemezfelvételén. A hatodik lemezoldalon Ádám György, Marosi József és Szilveszter Gergely előadásában egy-egy dallam szerepel.

Ugyancsak kiegészítő megjegyzésként kínálkozik, hogy a levelekben említett valamennyi bözödi énekesről a budapesti hanglemezfelvételek során fényképek készültek, s azok a Néprajzi Múzeum fototárában illetve a centenáriumi kiállításon megtekinthetők.

III. GYŰJTŐÚT

Időpontja: 1942. július—augusztus

Helye: Maros—Torda, Udvarhely és Bihar megye (Szentegyházasfalu, Kápolnásfalu, Maroskeresztúr, Pusztaújlak, Köröskisjenő, Mezőszabolcs, Mezőszakadát, Mezőtelegd)

A hangfelvétel időpontja: 1942. okt. 16—18. A szentegyházasfalui gyűjtés anyagából 18 lemezoldal készült.[19]

Az 1942. évi múzeumi jelentésben a helységnevekhez kapcsolódóan a hangfelvételi arányok, a fonográfhengerek száma is említődik. Az alábbiakban az adatokat listaként közöljük:

Szentesegyházasfalu	— 14 henger	Mezőszabolcs	— 3 henger
Kápolnásfalu	— 1 henger	Mezőszakadát	— 2 henger
Maroskeresztúr	— 9 henger	Mezőtelegd	— 6 henger
Pusztaújlak	— 1 henger	Szentgerice	— 12 henger
Köröskisjenő	— 4 henger		

Összesen 56 fonográfhenger készült.

8. Lajtha költségelszámolása az 1942 nyarán végzett gyűjtőútról[20]

Elszámolás
1942. július—augusztusi gyűjtőutamról

Szentegyházasfalu	
utazási költségek, énekesek napszáma (a nyári munka helyett kellett fizetnem),	
csomaghordozó	*63,—*
Kápolnásfalu	*28,—*
Leadótű, fonográfjavítás	*20,—*
Homoródalmás kocsi oda s vissza	*40,—*
Homoródalmás tartózkodás költségek	*12,—*
Homoródszt-Márton s a...	*23,—*
Maroskeresztúrra való utazás	
1 nap Székelyudvarhely 5 nap Maroskeresztúr	*46,—*
1 nap Csittfalva	
Marosvásárhely 2x1 nap	*28,—*
Költség Kolozsvárig	*16,—*
	276,—

Bpest, 942. szept. 20.

Lajtha László

A harmadik erdélyi gyűjtőút és hanglemezfelvételezés tárgyában személyes levelezés nem maradt a múzeum irattárában. Egy évvel későbbi, 1943. októberében kelt levél azonban ismeretes, melyet Csekme Ádámnak a szentgericei tiszteletesnek írt Lajtha, azonban később, s más összefüggésben küldött. A helyi kapcsolatot itt csupán jelezzük, a levelet azonban a maga időrendi folyamatában tesszük közzé, az 1943-as dokumentumok körében.

Mielőtt az 1942 telén folytatott gyűjtőút anyagát érintenénk, témánk időrendjében bemutatnók az 1942-es év zárójelentését, melyet Lajtha a Rádió Rt.-hoz intézett, s melyben a rendelkezésre bocsátott, tudományos előkészítő munkálatokra fordított összeg felhasználását igazolja. Az elszámoláshoz Ortutay Gyulához intézett kísérőlevelet is csatolt ugyanazon dátummal, melynek szövege a következő volt:[21]

Budapest, 1942. XII. 22.

Kedves Barátom!

Mellékelten küldöm be a szokásos módon megszerkesztett elszámolást. Azt hiszem, úgy mint eddig, ez is rendben lesz. Minthogy ünnep másodnapján gyűjtőútra indulok ezúton kívánok Neked kellemes karácsonyi ünnepeket. Sok őszinte üdvözlettel

híved
L. L.

9. Lajtha hivatalos elszámolása a Rádió Rt. igazgatóságának[22]

1942. XII.22.

A Magyar Telefonhírmondó és Rádió Rt.
tekintetes Igazgatóságának,

Budapest

A Magyar Rádió és a Néprajzi Társaság néprajzi hanglemezeinek tudományos előkészítő munkálataira a folyó évben felvett 1500, azaz egyezerötszáz pengőről a következőkben van szerencsém elszámolni:

A gyűjtéshez nélkülözhetetlen 100 db fonografhenger beszerzési ára	*680,—P*
Dincsér Oszkár csíkmegyei gyűjtőútjának költségei	*205,—P*
Lajtha László dr. székelyföldi (Udvarhely m. Maros—Torda m.) gyűjtőútjának költségei	*276,—P*
Lajtha László dr. erdélyi (Bihar, Udvarhely, Marostorda m.) gyűjtőútjának költségei	*339,—P*
Összesen	*1500,—P*

Elszámolásom tudomásulvételét kérve,

vagyok
a tekintetes Igazgatóság tisztelő híve

L. L.
igazgatóőr

IV. GYŰJTŐÚT

Időpontja: 1942. december 26.—1943. jan. 11.
Helye: Bihar és Maros-Torda megye
Hanglemezfelvétel a gyűjtésből nem történt.

A múzeumi adattárban a gyűjtőutat követően egy elszámolás maradt fenn csupán, amely az út helységeiről pontosan tájékoztat.[23]

10. Lajtha múzeumi elszámolása az 1942/43 fordulóján tett gyűjtőútról

Elszámolás

1942. december 26.—1943. január 11-iki Bihar- és Maros-Torda megyei gyűjtőutamról:

Kocsifuvar költségek:	
Örvénd	*20.—P*
Köröskisjenő	*20.—P*
Pusztaújlak	*14.—P*
Mezőszakadát	*20.—P*
Pósalaka	*15.—P*
Mezőszabolcs	*12.—P*
Mezőtelegd	*13.—P*
Szentgerice	*3.—P*
Ákosfalva	*20.—P*
Maroskeresztúr	*4.—P*
Összesen	*141.—P*

Vasúti költségek, hordár, ruhatár, kocsik a vasúthoz ..... *78.—P*
Marosvásárhely szálloda (háromszor) ..... *27.—P*
Élelmezési költségek (ebben két és fél nap Marosvásárhelyen és két nap az étkezőkocsiban) ..... *119.—P*
Énekeseknek ital s cigányok fizetsége *28.—P*
Végösszeg: ..... *393.—P*

Budapest, 1943. január hó 22-én

Lajtha László

Lajtha László hagyatékában megőrződött két, feleségének szóló levél, melyeket szóban forgó gyűjtőútjáról írt Budapestre. Tekintettel a levél tárgyunkhoz tartozó tartalmára néhány részletet közlünk a családnak szánt helyszíni „tudósításból".

„1942. Szilveszter este, Mezőtelegd

Édes Dusukám,

Szilveszter estje van. Jelenleg háromnegyed-hét. Délután fél hatkor érkeztünk haza egy közeli faluból — Biharszabolcs — ahol cigányokat hallgattam meg, s vettem fel végre 3 érdekes hengert... Délelőtt fazekasok után kutattam... Hazudok, ha érdekességről szóltam, mert bizony semmi érdekes sem volt eddig. Vasárnap: Pusztalak, Hétfő: Pósalaka; sivár semmi. Unottan vettem fel néhány hengert. Szerdán: Köröskisjenő; valami kis gyenge eredményke: másfél henger. Az is cigánymuzsika, (hegedű). Tegnap és ma: Biharszabolcs. Tegnap Ábikával átbicikliztünk, (az egész csak 5 kilométer), mindent előkészítettünk, s ma megcsináltam a felvételeket..."

A második levél egy héttel később kelt, s ugyancsak feleségének szólt. Néhány vonatkozó részletet idézünk szövegéből.

„1943. január 6. Marosvásárhely

Édes Dusukám,

... Azért döntöttem a szombat helyett— (akkor szerettem volna otthon lenni) — vasárnap mellett, mert ha jó lesz Szentgerice, tudjak eleget gyűjteni. Bár a bihari anyag a vége felé feljavult, még mindig nem ártana, ha találnék valamit.

Szentgericére ma 5 és 6 között érkezünk. Akkor már sötét van s nem akartam este idegenbe beállítani anélkül, hogy kocsi és szállás ne várna. Felmentem hát a vásárhelyi tanfelügyelőhöz és megkértem, telefonáljon ki ő a faluba, hogy várjanak. Nagy készséggel megtette, sőt olyan nagy hallóval s tiszteletadással fogadott, hogy kijelentette: kikísér ő és vele a vármegyei népművelési titkár is. Ilyenformán díszkísérettel fogok Szentgericére érkezni..."

A két levélrészlet részben a helyi viszonyokról, részben pedig a gyűjtés viszonylag gyenge eredményéről adott tájékoztatást. Minden bizonnyal Lajtha gyűjtését befejezvén is úgy találta, hogy anyaga nem elég értékes ahhoz, hogy feltétlenül hanglemezfelvételen örökítse meg. Más oldalról viszont a felvételek folytatásához szükséges tárgyi feltételek látszottak bizonytalannak éppen az adott időben, 1942—1943 telén. A szükséges fonográfhengerek beszerzése, valamint a vörösréz szükséglet pótlása tárgyában folytatott levelezés ugyancsak a háborús viszonyok között folyó szellemi program immár nehezen megteremthető tárgyi, anyagi feltételeiről adott tájékoztatást.[24] A szentgericei hanglemezfelvétel terve a későbbiekben ismételten felmerült.

V. GYŰJTŐÚT

Időpontja: 1943. augusztus 8.—szeptember 1-ig

Helye: Bihar- és Udvarhely megye (Mezőtelegd, Kövend, Tatator, Szóvárhegy, Kövesháza; Etéd, Kőrispatak, Küsmöd, Szolokma, Siklód, Énlaka, Martonos).

A hanglemezfelvételek időpontja: 1944. január 24—26. A kőrispataki gyűjtés felvétele volt a háború előtt az utolsó alkalom a „Pátria"-hanglemezek történetében.

11. Lajtha múzeumi elszámolása 1943 nyarán tett gyűjtőútjáról[25]

Elszámolás

1943. augusztus 8.—szeptember 1. erdélyi gyűjtőutam (Mezőtelegd, Kövesd, Tatator, Szóvárhegy, Kövesegyháza Bihar megyében továbbá Etéd, Kőrispatak, Küsmöd, Szolokma, Siklós, Énlaka Martonos Udvarhely megyében) népzenei, tárgyi költségeiről:

Budapest—Telegd	28	*cigány Körispatak*	12
(vasút, taxi, hordár)		*Kocsi Szolokma*	24
Kövesd kocsi	18	*Kocsi Küsmöd*	8
cigányok	16	*Kocsi Siklód*	20
Tataros (3 nap)		*Ellátás Siklód*	6
cigányok	32	*Etéd szállás ellátás*	45
fonográf hordozóknak	10	*Kocsi Énlaka*	30
kocsi	25	*Martonos*	7
szállás, étkezés	18	*Pest—Udvarhely telefon*	6
Kövesegyháza—Telegd		*kocsi Erdőszentgyörgy*	17
kocsi	27	*Kolozsvárig vasút*	27
Fazék	30	*Kolozsvár (1 nap) és vasút Pestig*	32
Kövesegyháza lakás		*Pesten hordár, taxi*	12
étkezés	12	*Fazekak szállítása, postai csomagolás*	
Telegd (8 nap)		*költség Telegdről*	32
szállás, ellátás	70	*Etéd cserepek, vásárlás, láda, szállítás*	24
kocsi			665
Telegd—Marosvásárhely	23	*azaz hatszázhatvanöt pengő, amely összeget a mai napon felvettem.*	
Vásárhely (szálloda, 1 nap)	27		
Vásárhely kocsi	6	*1943, szept. 23.*	
Autóbusz, távirat,			
szekér Etédre	24	*Lajtha László*	

A háborús események egyre szorító gyűrűjében még nem adták fel a szakemberek a reményt a hanglemezfelvételek folytatását illetően. Lajtha 1943 telén kénytelen tapasztalni a háború következtében jelentkező anyaghiány okozta nehézségeket. Mint a lemezfelvételezés alkalmát szervező levelében írta: *„Persze senki sem gondolt arra, hogy háború van és ennek következtében anyaghiány is beállhat. Ezúttal tehát most óvatos vagyok. Most már mindenről gondoskodtam és a felvételek időpontját január második felére tűztük ki."*[26]

A szentgericei értelmiséggel illetve a felutazást segítő barátokkal a kapcsolatot már 1943 őszétől felvette.

Csekme Ádámmal folytatott levelezése az előkészületeknek egy korábbi és egy későbbi stádiumát jelzi. Az első levél 1943. október 30-án, a második 1944. január 7-én kelt.[27]

12. Lajtha László levele Csekme Ádám tiszteletes úrnak. Szentgerice.

Kedves Nagytiszteletű Uram!

F. hó 12.-én küldött levelemre mindmáig semmi választ nem kaptam. Jól tudom minden sokféle elfoglaltságát, de mégis meg kell sürgetnem ezt az elmaradt választ. Ugyanabban az ajánlott küldeményben volt nemcsak levelem, hanem az a régi pénztárkönyv is, amelyet nekem kölcsönadni szíves volt. A rend kedvéért szeretnék egy olyan írásbeli értesítést, amelyből kitűnik, hogy a nékem kölcsönadott könyvet visszaküldöttem és azt meg is méltóztatott kapni. Igen kérem tehát, hogy e mellékelt boríték felhasználásával, néhány rövid szóval nyugtázza kedves Nagytiszteletű Uram a küldemény kézhezvételét.

Kérem tisztelő kézcsókjaimat a Nagytiszteletű assz...[!]

[1943.] X. 30. *Lajtha László s. k.*

13. Lajtha második levele Csekme Ádám ref. tiszteletes úrnak. Szentgerice.

Budapest, 1944. január 7.-én.

Kedves Barátom!

Mégis csak nagyon nehéz dolog Szentgericéről hírt kapni! Legutóbbi levelezőlapodban azt írtad, hogy mintegy két hét múlva választ küldök afelől, hogy miképp áll énekesünk, illetőleg az elküldött dallamok ügye. Akkor arra is megkértelek, hogy azt a bizonyos kótafüzetet a szükséges megjegyzésekkel küldjétek vissza, mert a felvételek időpontját csak akkor tudom kitűzetni, ha tudom, hogy hány és milyen dallamra számíthatok. Azóta elmúlott a két hét és Szentgerice hallgat. A Rádióban néprajzi felvételek megindultak és most rövidesen döntenünk kell afelől, hogy felvételre kerül a szentgericei anyag vagy sem. Ezért igen kérlek ne haragudj, hogy terhelkedem, de vedd kezedbe az ügyet és belátható időn belül legyetek híradással. Amidőn kérlek, hogy a Nagytiszteletű Asszonynak jelentsd tisztelő kézcsókomat, Téged és minden szentgericei jó emberemet

melegen köszönt
igaz híved: Lajtha László

A lemezfelvételezés tárgyában Lajtha két másik levelet is küldött vidéki baráti segítséget kérvén a muzsikusok utazása ügyében. Az első levél 1943. dec. 22-én kelt, a másik a fent közölttel azonos napon datált. Mindkettő a kőrispataki cigánybanda budapesti felutazásának tárgyában szólt. A címzett nevét tisztázni nem tudtuk, feltehetően egy helyi muzsikus, vagy írni, olvasni tudó parasztember lehetett, a Zsóka névre hallgató címzett.

14. Lajtha László levele Etédre, a felvételre felutazó zenészek tárgyában[28]

1943. dec. 22.

Kedves Zsóka!

Remélem, hogy sürgönyeim nem okoztak túlságosan nagy zavart. Engedje meg, hogy most megmagyarázzam a felvételek elmaradásának okait.

Eddig mindig úgy történt a felvételek előkészítése, hogy én bejelentettem a Rádiónak kiket akarok felhozatni, ezt megbeszéltük a vezetőséggel és ha azoknak az időpont megfelelt, azonnal kiküldtük a sürgönyt, jelen esetben Magának kedves Zsóka, hogy a muzsikusokat

mikorra várjuk. Én mindig csak avval törődtem, hogy ezek a muzsikusok tényleg pontosan itt legyenek a megadott időre, hiszen mint az előbbiekből láthatja, olyan nagy adminisztrációt és olyan sok munkaerőt kell a rádiónak sorompóba állítani, hogy a munkának az adott percben meg kell kezdődnie. Ezúttal is így történt és amikor már mindent eldöntöttünk, szokás szerint értesítettük az anyagraktárt, hogy nekünk mikorra és milyen anyagra van szükségünk, és ekkor következett a zavar. Ez utóbbi osztály nemes egyszerűséggel bejelentette, hogy a kért anyagokat az általunk megjelölt időpontban nem tudja szállítani. Ezért kellett sürgönyöznöm Magának. Persze senki sem gondolt arra, hogy háború van és ennek következtében anyaghiány is beállhat. Ezúttal tehát most óvatos vagyok. Most már mindenről gondoskodtam és a felvételek időpontját január második felére tűztük ki. A pontos napot majd megint megsürgönyözöm Magának kedves Zsóka. Arra kérem, hogy legyen olyan kedves beszéljen újra a cigányokkal és írja meg nekem, hogy a január második fele alkalmas-e nekik. Írja meg azt is, hogy az öreg Siklódi barátom egészségi állapota javult-e és hajlandó-e ő is feljönni. Végül igen kérem, hogy számítsa össze majd mindannyiuk útiköltségét (gyorsvonat III. oszt. természetesen autóbusz, szekeret is beleszámítva Pestig) adja hozzá a Maga sürgöny költségeit is, hogy én mindezt akkor leküldhessem Magának. Arról is írjon egy-két szót kedves Zsóka, hogy az élelmiszerjegy elbocsátó is rendben lesz-e. Nagyon kérem, hogy válaszát úgy küldje el nékem, hogy én azt legkésőbb január 6.-án megkapjam, mert a Rádióban legalább 2 héttel hamarább kell intézkednem, hogy Stúdiót, mikrofónt és a megfelelő személyzetet kaphassam a nekem szükséges napra.

Ezt az alkalmat felhasználom arra, hogy egész Családom nevében igen áldott ünnepeket, boldog békés újesztendőt kívánjak Magának kedves Zsóka. Kérem adja át köszöntéseimet, üdvözleteimet minden etédi kedves ismerőseimnek, ne felejtse ki se Lőrincsyéket, se Gagyiékat, de még Rebi-nénit sem. A környék tiszteleteseinek és jegyzőinek hasonlóan tolmácsolja minden jó megemlékezésemet és ezek közül ki ne hagyja a szolokmai Thamó családot. Mégegyszer mindent köszön és várja válaszát

hálás híve:
[aláírás nélkül]
igazgató-őr

15. Lajtha második levele az 1944. január 24—26-ig tartó hanglemezfelvételek tárgyában.

Etéd.

Budapest, 1944. január 7.

Kedves Zsóka!

Sürgönyét megkaptam és most arról értesítem, hogy a felvételeket január 24.-ére kitűzték. Ez azt jelenti, hogy az egész bandának 24.-én reggel 1/2 9-kor a rádióban kell lenni. Természetesen nekik már előző nap kell Budapestre megérkezniök. Tudomásom szerint a Kolozsvári gyors este 1/2 10-kor érkezik meg, tehát nekik úgy kell elindulniok, hogy ezt a vonatot idejében elérjék. Mint már előző levelemben írtam 23.-án vasárnap este várni fogja őket a pályaudvaron Dr. Dincsér Oszkár múzeumi gyakornok, aki akkor elvezeti őket szállásukra, másnap reggel meg elhozza őket majd a Rádióba. Nagybögőről és cimbalomról gondoskodunk, de szükségesnek tartom, hogy a nagybögős hozza fel saját vonóját, a cimbalmos meg saját verőit. Ami a pénzt illeti azt a jövőhét elején a Maga címére postára teszszük. Az elszámolást úgy végezze kedves Zsóka, hogy ebből legyen szíves mindjárt levonni a maga összes költségeit, aminek előlegezéséért és különben is egyéb sok rendbéli fáradozásáért ez úton is sok köszönetet mondok. Az élelmiszer elbocsájtóról, amelyről múlt levelemben szintén részletesen írtam meg ne felejtkezzenek. A 24.-i dátum megváltozhatatlan, megnyugtatásomra kérem kedves Zsóka, hogy vagy írjon postafordultával, vagy ha nem szeret írni sürgönyözzön mihamarabb, hogy az ügyünk teljesen rendben van e. Nem tudom még, hogy az öreg Szilveszter jön e, vagy sem? Ha beteges és fél a téli utazástól ne erőltesse a dolgot, de ha egészséges és szívesen jön fel Pestre mi is szívesen látjuk.

Most búcsúzom kedves Zsóka nem csak Magam, hanem egész Családom nevében sok baráti köszöntést küldök

igaz híve: [aláírás nélkül] igazgató-őr.

Az 1943/44 fordulóján folytatott levelezés még segítette megvalósítani a kőrispataki anyag hanglemezfelvételi alkalmát. E sok nehézséggel elkészült felvételek sorsa — mint Lajtha a Kőrispataki gyűjtés című kötet előszavában írta — igen viharos volt. A részben elpusztult anyag pótlását Lajtha még a háborút követő években is ismételten sürgette, a múzeum vezetősége támogatását kérve. A népzenei hanglemezfelvételezés 1937—1944-ig folyt hőskora azonban ezzel az eseménnyel lezárult. 1945 után egy új, más problémákkal küszködő periódus kezdődött.

Fejezetünk záródokumentumaként még két hanglemezfelvétel-történeti adalékot közlünk. Az 1943. évi Rádió Rt.-nek szóló elszámolást, és a hozzáfűzött kísérőlevelet, Ortutay Gyulának címezve.[29] Különösen a kísérőlevél optimizmusa döbbenti meg a mai olvasót, Lajtha 1943. decemberében *„több gyűjtőt is belekapcsolva nagyobb program"* feldolgozását tervezte.

16. Lajtha László 1943. évi elszámolása a Rádió Rt. Igazgatóságának

Rádió R.T. Tekintetes Igazgatóságának

Budapest

A Rádió R.T. által 1943. május 22-én a Néprajzi hanglemezek felvételét megelőző munkálatokra kiutalt 1.000 P. azaz Egyezer Pengőről, a következőkben van szerencsém elszámolni:

1. Lajtha László dr. 1943. augusztus—szeptemberi (Bihar és Udvarhely megyei) gyűjtőútjának költsége ..... 655,—P
2. A gyimesbükki felvételek utóköltsége ..... 60,—P
3. Gyűjtés céljára vásárolt fonográf hengerek vételára ..... 285,—P
Összesen ..... 1000,—
azaz: Egyezer Pengő.

Elszámolásom tudomásulvételét kérve vagyok a Tekintetes Igazgatóság

tisztelő híve:

Budapest, 1943. december 22.-én.

L.L.
igazgató őr

17. Ortutay Gyulának címzett kísérőlevél az 1943-as jelentés mellékleteként.[29]

Kedves Barátom!

Mellékelten küldöm a Rádió R.T. által 1943. május 22.-én kiutalt 1.000P, azaz Egyezer Pengőről, szóló elszámolást. Amidőn kérlek, hogy ezt illetékes helyre juttasd, szabadjon figyelmed felhívni arra, hogy minden költség, amely a gyűjtés közben felmerült lényegesen emelkedett és így ha lehetséges ajánlatos volna az erre szánt összeget felemelni.

Igaz ugyan, hogy a következő évi elszámolásunkban már fonográfhenger vásárlási tétel sajnos nem szerepelhet, mert Németországból egyenlőre semmiféle viaszt nem tudunk kapni, de előrelátásom biztosította a jövő év folyamára is a kellő mennyiségű fonográf-hengert és így ha megfelelő összeg állna rendelkezésünkre több gyűjtőt is belekapcsolva nagyobb programot dolgozhatnánk fel.

Szíves üdvözletekkel vagyok
tisztelő híved: L. L.
igazgató-őr

Budapest, 1943. december 22.

A témakört tekintve Lajtha népzenekutatói — gyűjtői, hanglemezfelvételezői — 1940—1944-ig végzett, Erdélyhez kapcsolódó munkássága történeti dokumentumait adtuk közre. Lajtha érdeklődése azonban nem korlátozódott az etnomuzikológiai kutatásra, mindenkor — mint azt elszámolásai mutatják — feladatának tekintette a népművészet tárgyi emlékeinek felgyűjtését, muzeális megőrzését. Tudomásunk van arról, hogy éppen erdélyi gyűjtéseinek idején nagyértékű népi bútorokat szerzeményezett a múzeumnak Homoródalmásról.[30]

A magyar néprajz tárgyi emlékeinek gyűjtése iránti elkötelezettségét hivatott bemutatni közleményünk utolsó dokumentuma, amely a népzenei hanglemezfelvételt követően 1 hónappal később a szentgericei református lelkész segítségével a tárgyi szerzeményezéssel foglalkozott.

18. Lajtha levele Csekme Ádám szentgericei tiszteletesnek

Kedves Barátom!

Leveledre azért nem válaszoltam rögtön, mert meg szerettem volna várni a csomagok megérkezését is, erre azonban majd alantabb írok részletesebben.

Megkaptam kéziratodat és kívánságodhoz képest azonnal továbbítottam a jegyzők által kiírt pályázatra. Jeligét, hogy Te is tudjad: „Semper idem". Amint megtudok valamit az eredményről, azonnal híradással leszek róla.

A csomagok közül egyenlőre csak a kecskeálarc érkezett meg. Minthogy nem írtál semmit az áráról, azt vélem látni, hogy ajándék holmiról van szó. Nem tudom azonban ki az ajándékozó és ezért igen kérlek írd meg ezt nékem, hogy az illetőnek hivatalos múzeumi köszönő oklevelet küldhessünk. Ajándékról lévén szó úgy mondják, hogy ajándék lónak ne nézd a fogát. Én azonban igen szeretném látni már annak a bizonyos ló álarcnak a fogát is és ezért nagyon szépen kérlek írd meg, mikor kapjuk meg a második maszkurát is. Ha azért nem küdted volna, mert ezt nem tudod ajándékképen megszerezni, írd meg, hogy mibe kerülne. Mint már mondottam, a tárgyaknak ugyan nincsen anyagi értékük, de számunkra igen fontos erkölcsi becsük. Ez az összefüggő két álarc együvé tartozik és együtt dokumentálja a székelyföldnek egy olyan saját javát, amelyet általában szeretnek felmutatni a magyarságtól. Ezért ismételten kérlek, ne hagyd abba a ló maszkurát és lehetőleg ne szentgericei tempóban szerezd meg intézetünknek.

A Nagytiszteletű Asszonynak jelentem kézcsókjaimat, Mindannyiotokat meleg barátsággal köszönt

igaz híved:
Dr. Lajtha László
s. k.
igazgató-őr

Budapest, 1944. február 26.-án.

Lajtha erdélyi gyűjtőmunkájának és a hanglemezfelvételezés történeti dokumentumainak közzététele e nagyjelentőségű munkának első fázisát reprezentálta. Lehetőséget adott a háború folyamán végzett gyűjtőmunka körülményeinek történethű bemutatására. Érzékelhetővé tette a gyűjtő és a helyi előadók emberi kapcsolatát, a budapesti hanglemezfelvételek megszervezésének sok figyelmet és gyakorlati készséget igénylő feladatát. Feltárultak Lajtha gyűjtőútjai során kötött baráti kapcsolatai is, mint Bözödi György íróval évtizedeken át megélt barátsága, s a helyi értelmiséggel a szakmai érdekeltségen túl is folytatott levélbeli érintkezése. Bözödi Györggyel való kapcsolatát még a háborút követő években is ápolta, bár a személyes érintkezés lehetősége egyre nehezebbé vált az évek során.

A nehézségek árán is konzekvensen megvalósított erdélyi gyűjtőmunka és annak rögzítése, mint a feladat első fázisa, 1944-ben lezárult. A gyűjtés tényleges értékei azonban csak a háborút követő években a lejegyzések és a közreadás során váltak világossá. A Szépkenyerűszentmártoni, Széki, és Kőrispataki gyűjtés kötetei a tudományos ismeret és a közismeret szintjén is gyors népszerűségre tettek szert.

Lajtha egyéni munkáját is évekre szólóan meghatározta gyűjtése lejegyzése és közreadása. Mindeddig csupán gyűjtése kutatói megközelítésének belső köréről szóltunk, pedig ez kétségtelenül az erdélyi gyűjtésekből fakadó nagy gyarapodásnak csupán egyik oldala. Az alkotói inspiráció időbelisége és közvetlen, közvetett beépülése talán még nagyobb dimenzióban volt meghatározó Lajtha munkásságára. A legközvetlenebb példák e hatást a gyűjtés élményétől (III. vonóstrió, Soirs transylvains-től a tizedik vonósnégyesig) folyamatosnak mutatják. Az erdélyi gyűjtések tudományos és alkotói hatás tekintetében időben és az alkotói munka területén életreszólóvá és behatárolhatatlanná váltak számára. A jelen munka, mint az élmény kiindulópontjának forráshű megközelítése e sokszálúvá terebélyesedő tudományos és művészi kiteljesedésnek első alapvetéséhez nyújt támaszt.

KÉZIRATOS DOKUMENTUMOK HASONMÁS KÖZLÉSEI

a Rádió Rt. pénzéből népzenei gramofonlemez felvételek elkészítésére végzett gyűjtések,

1940. I. Vargyas Lajos (Aj – Torna)	12	fon. henger. magyar
1940. II. Dincsér Ezsaiás (Abaúj Torna nagygejőc (ung megye))	17	fon. henger magyar
1940. III. Dincsér Ezsaiás (nógrád és Hont)	11	fon. henger magyar
1940. VIII. Dincsér Ezsaiás (nógrád és Hont)	10	fon henger magyar
1940. XII – Lajtha László 1941 – Izsák, Szépkenyerű-szentmárton (Szolnok-Doboka m.)	51	fon. henger magyar
1940. XII. Dincsér Ezsaiás Máramaros m.	35	fon. henger (7 román, 3 orosz, 25 magyar)
összesen	136	fon. henger

Egyébb gyűjtés:

1940. IX. Lajtha László Budapesten tartózkodó Kalotaszegiektől	2	"	"
1940. VIII. Vargyas Lajos (Táj- és népkutató)	9	"	"
1940. VIII. Dincsér Ezsaiás Budapesten tartózkodó Várallyai- és galgamácsai-ektől	3	"	"
összegyarapodás	150	"	"

1. Kéziratos múzeumi jelentés az 1940. évi gyűjtésekről

Az 1940. év folyamán készült
népzenei gramofonlemezoldalak:

Nagygejőc	(Dincsér)	2	oldal
Nagydobrony	(Dincsér)	8	"
Áj	(Vargyas)	4	"
Bpolyvarbó, Liptaszerfe Kishartyán	(Dincsér)	6	"
Kecsetkisfalud (Udvarhely m.)	(Dincsér)	4	"
	összesen	24	lemezoldal

(Ebből még nem érkezett be
a muzeumba mint kidolgozott
lemez a két utolsó tétel (6+4))

2. Kéziratos múzeumi jelentés az 1940-ben készült „Pátria"-lemezekről

1941/3

Jelejt

Elszámolás

1940 XII/26–1941 I/10 közötti időben Szeken és Szépkenyerű Szentmártonban (Szolnok Doboka vármegye) végzett gyűjtőutamról, amelyről eredménye 52 darab ötvenlét dalt fonográfhengerre népzenei gyűjteményem.

Dézi, Kordai Péter	5·20
vonat Szamosújvárra	44·00
Gáin Szamosújvári–Szék 1 }	
Szék–Szamosújvár }	20·00
Lakás, ellátás Széken	20·00
Kétnapi taksa Szamosújvárra é	
a mézi emberek költsége	16·00
Gáin Szamosújvári–Szentmárton 1 }	
Szentmárton–Szamosújvár }	9·00
Szentmárton lakás, ellátás	74·00
Szentmártoni énekesek költsége	12·00
Szamosújvári–Kolozsvári vonat	1·65
Kolozsvári kétnapi taxi, vonat állo-	
taxi, kordai	6·70
Kolozsvári két nap	24·00
vonat Pestre	22·00
taxi, kordai	5·00
	172·55

Az önköltségem tehát 172·55 aranyban kifejezhetőeket pengő és ötvenest fillért tettek ki.

Budapest 1941 január 20-án

Lajtha László

Lajtha László

3. Lajtha László kéziratos elszámolása Szolnok-doboka megyei gyűjtőútjáról

17/1941/6

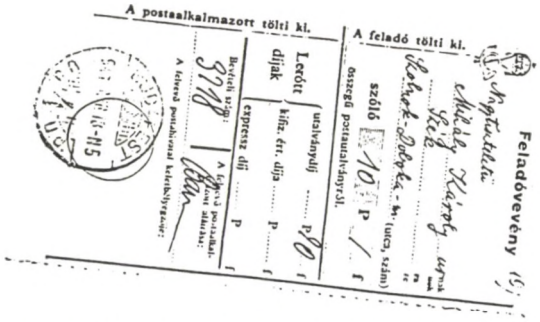
Elszámolás

Szolnok Doboka megyei gyűjtőutam előkészítésének költségeiről.

A közbejött külpolitikai események megakadályozták, hogy e gyűjtőútra elindulhassak. Minthogy utolsó percig bizonytalan volt utazásom csak akkor sürgönyöztem, amikor az aggasztó indulás előtt állottam. Vonat indulás előtt vált végleg lehetetlenné utam, teljes meglepetésemre sürgönyileg rendelt lemondásom. Ezért távirat-költségeim 11 arasz tizenegy pengő 62 fillér tettek ki.

Budapest 1941 április 28.

Lajtha László.



4. Lajtha László távirat-költség elszámolása tervezett második Szolnok-doboka megyei útja alkalmából

51/1942
11

Elszámolás

1942 július – augusztusi gyűjtő utamról.

Szentgyörgyfalu utazási költségek, ebédek napszám (a napi munkabérek felett fizetve), csomaghordozó	63 —
Kápolnafalu	28 —
Leadó fő monográfiaírás	20 —
Homoródalmás kocsi oda s vissza	40 —
" szállodai költségek	12 —
Homoródszentmárton s a kapott példányok	23 —
Marosvásárhely vasúti utazás 1 nap szállodaköltség 1 nap élelmezés	46 —
1. Csittfalva	28
Marosvásárhely 2 × 1 nap	16
ut Kolozsvárig	
	276 P

Bpest. 942 szept. 20

Lajtha László

5. Lajtha múzeumi költségelszámolása 1942 nyarán végzett gyűjtőútjáról

67/1942/14. Elszámolás

1942 december 26 – 1943 január 11-ig Bihar- és Maros-Torda megyei gyűjtő útjáról

Kocsi fuvar költségek:

Örvénd	20.— P
Körösfőjenő	20.— "
Puntaujfalu	14.— "
Merőszakadát	20.— "
Pósalaka	15.— "
Merőszabolcs	12.— "
Merőtelegd	13.— "
Szentpéter	3.— "
Alsófehér	20.— "
Marosvécs	4.— "
összesen	141.— "
Vasúti költségek, kocsi, csomagok, kocsi a vasútig	78.— "
Marosvásárhely mellék (gépkocsi)	27.— "
Élelmezési költségek (több hét és fél nap Marosvásárhely és két nap az útközöntem)	119.— "
Érdekelnek ital, cigaretta, cigányok fizetése	28.— "
Végösszeg:	393.— P

Budapest 1943 január hó 22-én

Lajtha László

6. Lajtha kéziratos múzeumi elszámolása 1942/43 fordulóján tett Bihar- és Maros-Torda megyei gyűjtőútjáról

Elszámolás

1943 augusztus 8 – szeptember 1 erdélyi gyűjtőútam (Mezőtelegd, Kövesd, Tataros, Sövénység, Kövesepatak Bihar megyében továbbá Etéd, Kőrispatak, Küsmöd, Szolokma, Siklód, Endrőd Maros Udvarhely megyében) népzenei, tárgyi költségeiről:

Budapest – Telegd (vasút, taxi, kordé)	28
Kövesd Kocsi	18
cigányok	16
Tataros (3 nap) cigányok	32
fonográf honorárium	10
Kocsi	25
vállai étkezés	18
Kövesepatak – Telegd Kocsi	27
Farcád	30
Kövesepatak vasúti étkezés	12
Telegd (3 nap) vállás,	70
ellátás Kocsi	23
Telegd Marosvásárhely	27
Vásárhely (vállalat, 1 nap)	6
" Kocsi	
Autóbusz, távirat, vasút	24
Etédre	
cigány Kőrispatak	12
Kocsi Szolokma	24
" Küsmöd	8
" Siklód	20
ellátás "	6
	436

	£ 36
Etéd vállás ellátás	45
Kocsi Endrőd	30
Martonos	£7
Pest – Udvarhely leutazás	6
Kocsi Erdőszentgyörgy	17
Kolozsvárig vasút	24
Kolozsvár (1 nap)	32
s vasút Pestig	
Pesten kordé taxi	12
Farcádok vállalása portai, sofőrök költség Telegdről	32
Etéd csereped vállalás, kárda, vállalás	24
	665

azaz hatszázhatvanöt pengő, amely összeget mai napon felvettem.

1943 szept. 23.

Lajtha László

7. Lajtha kéziratos múzeumi elszámolása utolsó erdélyi gyűjtőútjáról

JEGYZETEK

[1] E tanulmány dokumentumainak törzsanyagát 1979/80-ban a Néprajzi Múzeum Adattárában folytatott kutatásaink alapján adjuk közre. Az akkoriban készült, majd 1984-ben megjelent *Lajtha László* című könyv — Akadémiai Kiadó, *A múlt magyar tudósai* sorozat — forráskutatásának támogatásáért és a dokumentumok közzétételéért az akkori és a jelenlegi múzeumi vezetésnek köszönettel tartozom.

[2] Kokas Kálmán Lajtha Lászlóval folytatott interjújának szövege. Hosszabb változat: *Dr. Lajtha László* — Vasi Szemle, 1963. 1. sz., rövid változat: *Beszélgetés Lajtha Lászlóval a vasi népzenekutatásról.* Vas Népe, 1963. II. 17.; Hosszabb változat 2/in: *Hommage à Lajtha László.* Emlékfüzet, *Két írás Lajtha Lászlótól.* Bev. és szerk.: Berlász Melinda — Szombathely MMIK kiadvány, 1988. 16—21.

[3] *Újra megtalált magyar népdaltípus.* — Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Magyar Néprajzi Társaság, 1943. 219—233.

[4] Jegyzőkönyv a népzenei és néprajzi felvételek felvételét megbeszélő tanácskozásról. é.n. 2 oldalas gépirat. — MTA Zenetudományi Intézet Bartók-Archívuma gyűjteménye.

[5] Múzeumi jelentés a Rádió Rt. pénzéből népzenei gramofonlemez felvételek előkészítésére végzett gyűjtésekről 2 oldalas kézirat. Facsimile közlésben. Vsz. Dincsér Oszkár kézírásával.

[6] I.m. lásd a 2. jegyzetet.

[7] *Martin György: Szék felfedezése és tánchagyományai* — Táncművészet. 1981. 1.sz., Tánctudományi Tanulmányok, 1980—81.

[8] Lajtha László: *Széki gyűjtés.* Szerk.: Sebő Ferenc. Bev. tan.: Berlász Melinda, Hungaroton, 1985.

[9] Berlász Melinda: *Lajtha László.* in: A múlt magyar tudósai. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. 269. 1.

[11] Lajtha László 1941. jan. 20-án kelt elszámolása. Néprajzi Múzeum Adattára EAD-anyag, 17/1941/3. sz. Lásd a függelék 3. sz.

[10] Évi jelentés, 1941. Néprajzi Múzeum Adattára (következőkben: NM. Adattár) EAD — 9/1941. sz.

[12] NM. Adattár, 17/1941/6 sz., Lásd a Lajtha kézirat fénymásolatát a függelék 4. számú közleményeként.

[13] A NM. Adattára EAD — 31/1941. A levelek diktálás után készült gépirat formában maradtak fenn, a másodpéldányok aláírás nélkül.

[14] Pávai István népzenekutató hozzám intézett soraiban kért meg Bözödi Györggyel folytatott interjújának magyarországi közlésére. Pávai írása Marosvásárhelyen már megjelent. A magunk részéről terveztük és előkészítettük Bözödi Györggyel való személyes találkozásunkat. A terv megvalósulását az egyre nehezedő érintkezési körülmények, valamint Bözödi György halála véglegesen meghiúsították.

[15] Ádám György bözödi énekeshez intézett levél egy csoportban található a 12. jegyzetben említett levéllel.

[16] Az aláírás a másolati példányon gépiratban.

[17] A levél gépiratos másolatán hibás idegen kéztől származó — h nélküli formában szerepel Lajtha neve.

[18] A gépiraton hibás, idegen kéztől származó aláírással — olvasható Lajtha neve.

[19] Jelentés a Néprajzi Múzeum 1942. évi állapotáról. Muzeális munka. A NM Adattára EAD — 9/1942 sz.

[20] Az elszámolást, tekintettel Lajtha-kézírására, facsimile változatban is közzétesszük a függelék 5. dokumentumaként.

[21] A NM Adattára EAD gyűjt. 1942. dec. 22. Az aláírást helyettesítő névjegy Lajtha saját kézírásával szerepel.

[22] Lásd a 21. jegyzetet. Az aláírást pótló névjegy is Lajtha kézírásos jele.

[23] A NM Adattárában EAD — 51/1942/14 sz. jelzéssl szerepel a kéziratos elszámolás. Lásd a függelék 6. hasonmás közlését.

[24] Közleményünk köréből elhagytuk a múzeumi adattárból ismert levelezést, melyet Lajtha 1942 novembere és 1943 januárja között folytatott a hanglemezfelvételezéshez szükséges különféle tárgyi feltételek megteremtése érdekében. E körülmények ismerete egyrészt a történeti helyzet, másrészt a munka időbeli ütemezése szempontjából említést érdemel. A NM Adattára EAD — 51/1942 sz.

[25] Az 1943 szept. 23-án kelt elszámolás a múzeum adattárában őrződik, 9/1943 számon. A kéziratos elszámolást függelékünk 7. dokumentumaként közöljük.

[26] A levél borítékja nem őrződvén meg, a levél címzettjét név szerint tisztázni nem tudtuk. A Kedves Zsóka, megszólításból feltételezzük, hogy az egyik helyi muzsikusnak szólt a levél.

[27] A Csekme Ádámnak címzett levelek a NM Adattára EAD — 21/1944 sz. találhatók. Mindkét levélmásolat kézírással aláírva.

[28] Lásd a 26. jegyzetet.

[29] A NM Adattára EAD 60/1943/ a és b. A két levél másolata kézírásos névjeggyel van ellátva.

[30] Györgyi Erzsébet néprajzkutató szíves közlése alapján tudjuk, hogy Lajtha értékes homoródalmási szerzeményezésének eredményeként több népi bútor került a múzeum gyűjteményébe.

[31] A NM Adattára EAD gyűjteménye 21/1944 sz. Idegen kézírással írt aláírás a másolati példányon.

PÁVAI ISTVÁN:

BÖZÖDI GYÖRGY EMLÉKEZIK LAJTHA LÁSZLÓRA

Bözödi György a negyvenes évek elején a Marosvásárhelyen megjelenő Székely Szó felelős szerkesztője volt. A lapban többször tudósított Lajtha László korabeli népzenei gyűjtőtevékenységéről.

— *Mikor, milyen körülmények között ismerkedett meg a folklórgyűjtéssel és Lajthával?*

— Már a Lajthával való ismeretségem előtt is érdekelt a folklór. Szülőfalumban, az udvarhelyszéki Bözödön több népmesét, népdalt jegyeztem le. Persze csak szövegeket, a dallamok gyűjtéséhez nem volt sem felkészültségem, sem felszerelésem. Bágyi János meséiből meg is jelentettem két kötetre valót 1942—43-ban A tréfás farkas címmel. A Bartók és Kodály nyomdokain járó Lajtha László munkásságáról voltak értesüléseim és neki is volt tudomása arról, hogy én mivel foglalkozom. Azért fordult hozzám, mert tudta, hogy én jól ismerem a bözödieket. Ismeretlenül hiába megy gyűjteni az ember, ehhez olyan kell, akiben megbíznak az adatközlők. Mi is megjártuk egy öregasszonnyal, akiről váltig állították a faluban, hogy ilyen meg ilyen régi énekeket tud; mivel nem voltam közelebbi ismeretségben vele, nem volt hajlandó énekelni. Lajthával a bözödi gyűjtés alkalmával, 1941-ben ismerkedtem meg személyesen. Több napot töltött nálunk fonográfjával és nagyon sok dalt vett fel. A fonográfhengereket Kodállyal együtt lehallgatta, s Ádám György 80 éves, Bágyi János 66 éves, László János 44 éves és Marosi József 62 éves földművesek (ma már egyik sem él) dalait érdemesnek találta gramofonlemezre rögzíteni. Ezt 1941. szeptember 4-én keltezett levélben hozta tudomásomra, amelyben arra kért, hogy a négy adatközlőt kísérjem el Budapestre, ugyanakkor szerezzek ruhát Bágyi Jánosnak, mivel nincs neki ilyen nagy útra megfelelő ruhája, márpedig ő nagyon ragaszkodik Bágyi Jánoshoz, mert több olyan dalt tud, amit a többiek nem ismernek. Én levélben biztosítottam, hogy kérésének eleget teszek. Szeptember 25-én fel is utaztam a négy énekessel. Ahogy azt Lajtha szeptember 18-án írt levele előre jelezte, a pályaudvaron Dincsér Oszkár múzeumi gyakornok várt. Másnap a stúdióban alkalmam volt megismerkedni Kodály Zoltánnal, aki jelen volt a felvételeknél Lajthával és Dincsérrel együtt. Néhány nap alatt feljegyezték az adatközlők életrajzi adatait, s számos fénykép és hangfelvétel készült.

— *Hogyan alakult a továbbiakban a Lajthával való kapcsolat?*

— Újabb levelet kaptam tőle november 12-i keltezéssel, amelyben többek között ezt írja: „el kell döntenem, hogyha sikerül Karácsony és Újév között Erdélybe indulnom, hová is menjek gyűjteni. Mint már Pesten is említettem most különösképpen a hangszeres zene érdekel. Úgy ígérted megszimatolod majd, hol kapom meg akár környéketeken, akár Udvarhelyvidékén, akár a Nyikó völgyében a leghíresebb, legjobb bandát, kinek prímása még tudja azokat a régi táncokat, amelyeket valamikor az öregek használtak. Igen örülnék, ha írnál efelől valamit, mert ha te nem tudtál volna meg semmi érdemlegeset ebben az ügyben, megpróbálnék máshoz fordulni. Mi van a kőrispataki klarinétos bandával? Meghallgattad őket, játszák-e, tudják-e Ádám Gyuri bácsi műsorát?". Ez a téli út azonban elmaradt. A következő év július 20-án Homoródfürdőről írt nekem. Ott volt a szállása a Kakasi villában, s onnan járta a vidéket. Az előbbihez hasonló kéréssel fordult hozzám: „Újra Udvarhelyt jártam. Ezúttal Máréfalva, Szentegyházasfalu továbbá Homoródalmás és környéke

kerül sorra. Innen feltétlenül be kell mennem Marosszékbe is. Marosvásárhelytől északra fekvő vidéket ismerjük, de onnan délre még senki sem volt. Hazafelé menet tehát ki akarok menni Maroskeresztúrra. Arra kérlek meg jelen soraimmal, ha van arrafelé valami ismerősöd vagy összeköttetésed légy olyan jó és készítsd elő az utam. [...] Augusztus 10—15. között tervezem érkezésem."

— *1942. augusztus 23-án Székelyföldi nótagyűjtés címmel egész oldalas beszámoló jelent meg a Székely Szó hasábjain Lajtha újabb útjairól és további terveiről, Bözödi György tollából. Megkérem elevenítsen föl néhány fontosabb részletet ebből az írásából, a mai olvasó tájékoztatására.*

— „Az elmúlt hetekben ismét a Székelyföldön járt fonográfjával Lajtha László, a Néprajzi Múzeum őre, a budapesti zeneiskola tanára, aki Kodály Zoltánnak egyik legjobb munkatársa. Lajtha az elmúlt év folyamán közölte az egyik erdélyi szépirodalmi lapban a világháború előtt gyűjtött székely dalkincsének javát és ugyanakkor újabb helyszíni gyűjtéssel egészítette ki gyűjteményét. Az elmúlt nyáron bejárta Háromszéket és Udvarhelymegye nyugati részét, ahol rendkívül eredményes kutatásokat végzett. De most már nem elégedett meg az értékes ősi dallamok fonográfba vételével, hanem a fejlettebb néprajzi kutatás módszerének megfelelően a jobb énekeseket a Néprajzi Múzeum és a rádió közös költségén felvitte Budapestre, ahol a rádió stúdiójában Kodály Zoltánnal együtt gramofonlemezre vették fel énekeiket. [...] A mostani nyáron végzett kutatások is néhány váratlan fölfedezésre vezettek. Kápolnásfaluban [...] nemcsak balladát talált, mint például a Kőműves Kelemenét teljesen és épen, ami napjainkban már páratlan ritkaság, hanem históriás éneket is. Históriás ének a nép ajkán mostanig igen kevés volt ismeretes, mert ezek az énekek évszázadokkal ezelőtt éltek és az újabb nemzedékek már csaknem teljesen elfelejtették. Az egyik most megtalált históriás ének Báthori András kardinális erdélyi fejedelem halálát énekli meg és a végén pontosan megmondja, hogy mikor írták a verset. Az ének befejezése két évszámot említ 1599-et és 1618-at, mely utóbbiról a kutatónak sikerült megállapítani, hogy milyen esemény kapcsán vésődött a nép lelkébe és emlékezetébe. Ekkor állított ugyanis a szentegyházasfalviak papja, Puskás Béla síremléket a meggyilkolt fejedelemnek és az ének azt mondja, hogy akkor írták a verset is. [...] A Marosvásárhely közelében fekvő Maroskeresztúron szintén igen érdekes és ritka dallamkincs került elő. [...] Ez a vidék ugyanis mostanig teljesen kimaradt a népdalkutatásból, a régebbi gyűjtők közül sem járt senki a Marosnak a Vásárhelytől délre eső völgyében. [...] Több jel arra vallott, hogy ez a vidék eredeti és eddig fel nem tárt értékeket rejteget, nemcsak a sajátságos székely nép dalkultúra tekintetében, hanem [...] a magyar—román kölcsönhatás kérdésében is fontos szempontokat és bizonyítékokat szolgáltathatnak. A most végzett néprajzi kutatás ezeket a feltevéseket nagy mértékben igazolta. A maroskeresztúri énekesek igen érdekes kétnyelvű dallamokat énekeltek fonográfba, olyanokat, melyekre egyformán énekelnek magyar és román szöveget. És fontos szempont, hogy ugyanaz az egyén mondotta fonográfba mind a két nyelvű szöveget. [...] Az újabb gyűjtésekkel kapcsolatosan egész sereg székely népdal gramofonlemezre való felvételét készítette elő a Néprajzi Múzeum és a magyar rádió. Így többek között felvételezésre készen áll a csíkmegyei csángó zenészek dalkincse [...] Lajtha egyébként a tél folyamán ismét visszajön a Székelyföldre, hogy folytassa a megkezdett gyűjtést, ezúttal a Nyikó-menti híres cigányzenészek tánczenéit fogja majd felvenni. Ugyancsak a tél folyamán a Nyárád völgyét is felkeresi, mert az összes »marosszéki táncok«-nak csak itt volt valaha a szülőföldje."

— *Lajtha László Kőrispataki gyűjtés című, 1955-ben megjelent kötetéből kiderül, hogy 1943 nyarán Etéden ismerkedett meg az ott arató Kristóf Vencel kőrispataki prímással, aki a vidékről toborzott zenekarával mutatta be neki tudományát. 1944. január 22—24-én gramofonfelvételek is készültek. Mivel tudná kiegészíteni Lajtha és a kőrispataki zenészek kapcsolatára vonatkozó adatokat?*

— Lajtha a bözödi gyűjtés alkalmával ismerte meg a kőrispataki zenészeket, akik ott az egyik vasárnapi táncmulatságon muzsikáltak. A fentebb idézett 1941. november 12-i levelében érdeklődik a „klarinétos banda" iránt, de csak két év múlva jut ideje fölkeresni őket.

Mezőtelegdről írja 1943. augusztus 14-én: „Most Bihart járom, s a hó vége fele megyek Udvarhelyre. Etéd lesz a központom, ahol már várnak. Közben persze Marosvásárhelyt is kellene egy napot töltenem, s ezért megkérdem ott vagy-e? Örülnék, ha te is kijönnél velem faluzni." A kőrispataki gyűjtésen sajnos nem lehettem jelen, mert vissza kellett mennem Kolozsvárra az Egyetemi Könyvtárhoz. Ott voltam alkalmazva mint könyvtár őr, s csak hosszabb szabadságaim ideje alatt dolgoztam a Székely Szónál.

— *Beszélt-e Lajtha valaha műveiről, zeneszerzői gondolatairól, terveiről?*

— 1945—46 [valójában 1947—48] táján kaptam néhány lapot Angliából, amelyek sajnos elvesztek. Ezekben tájékoztatott többek között arról, hogy Eliot Gyilkosság a katedrálisban című drámájából készült filmhez ír kísérőzenét. Ugyanakkor tervbe vette egy magyar népi opera-féle megírását, amelyhez tőlem kért szövegkönyvet, de a háború utáni zavaros időkben lehetetlen volt ezt a közreműködést megvalósítani.

— *Ezután végleg megszakadt a kapcsolat?*

— Nem. Utoljára az ötvenes évek közepe táján találkoztam vele Budapesten. Elmondta, hogy időközben még egyszer fölhívta magához Ádám Gyuri bácsit, majd arról beszélt, hogy újabban Sopron megyei virrasztóénekek gyűjtésével foglalkozik. Ekkor dedikált nekem egy példányt a kőrispataki gyűjtésből. Ez volt az utolsó találkozásunk.

TARI LUJZA:

LAJTHA LÁSZLÓ HANGSZERES NÉPZENEGYŰJTÉSEI: 1911—1963

Közismert, hogy Lajtha László sok irányú zenetudományi érdeklődésén belül kiemelkedő szerepet játszottak a hangszerek[1] és a hangszeres népzene. Szakmai körökben köztudott továbbá, hogy haláláig (1963) az egyik legszorgalmasabb és leghatékonyabb gyűjtő volt attól kezdve, hogy 1911-ben bekapcsolódott a gyűjtőmunkába.[2] Ismert az is, hogy hangszeres népzenegyűjteséiből három erdélyi faluról (Kőrispatak, Szépkenyerűszentmárton, Szék) készített és adott ki zenei monográfiát[3], s fáradhatatlan gyűjtőmunkájának köszönhető az észak-dunántúli tájegység hangszeres tánczenei kultúrájának[4] (mellette egyházi népének-hagyományának — főleg a virrasztóénekeknek)[5] feltárása.

A három erdélyi monográfia jelentős előrelépésnek számított a magyar népzenetudományban.[6] A siker oka nem az volt, hogy első ízben nyílt lehetőség tisztán hangszeres népzenei kötetek közreadására,[7] hiszen ha szigorúan vesszük, a három monográfia közül csak a Kőrispataki kötetet tekinthetjük annak. Mindazonáltal hangsúlyozni szeretnénk e tény fontosságát is: azt ui., hogy a vokális népzenéről szóló alapkönyvek (Bartók 1924, Kodály 1937 és az 1951-ben megindult — de egyelőre szintén csak vokális népzenéket közreadó — MNT kötetek) mellett először jelent meg hangszeres népzenét tartalmazó gyűjtemény. Ami a gyűjtemények értékét, nemzetközi rangját ezen felül igazán emelte és újszerűségét jelentette, az inkább az volt, hogy Lajtha a vokális zenét és az instrumentális zene falusi cigányzenészek által képviselt ágát egyenrangúvá tette. Ezt többek közt azzal fejezte ki, hogy azonos köteten belül adta közre a dallamokat. A kötetek tanulmányaiból plasztikusan rajzolódtak ki a hangszeres és vokális zenék valamint táncok, illetve az ének-zene-tánc egymáshoz való viszonya (Szépkenyerűszentmárton, Szék), az előadók és környezetük (egyén és közösség) kapcsolata, két népnek az együttélésből fakadó „népzene-biológia"-i[8] kapcsolata. Lajtha nem kevésbé tartotta fontosnak a hagyományozódás módjának vizsgálatát (kiemelt figyelmet szentelt az „iskolák"-nak), és a zenészek zenei tudása, zeneismerete és zenekaron belüli szerepe kérdések körbejárását (Szék, Kőrispatak). Végső soron arra keresett választ, milyen egy-egy falu (etnikum) zenei hagyománya. Mindezek mellett kézzelfogható lett Lajthának a zenekultúrához illetve a néphagyományhoz való komplex közelítésmódja, amivel egyike lett a kulturális antropológia hazai művelőinek.[9] A dallamok közreadásával párhuzamosan váltak ismertté kutatási módszerei és publikálási elvei is.[10] Módszertani kérdéseket Lajtha már 1930 táján is megfogalmazott, írása azonban kéziratban maradt.[11] Így első ízben a monográfiákból nyílt lehetőség módszerei megismerésére. Nem túlzás azt mondanunk, hogy a Lajthát követő hangszeres népzenekutatók és a néptánc kutatói számára e kötetek jelentették a mintát, s egyben máig nélkülözhetetlen kézikönyvekként szolgálnak.

Lajtha monográfiáinak és a hangszeres zene témakörben írt tanulmányainak (főleg a legtöbbet emlegetett „hamis zenekar"-ának[12]) súlya ismeretében azt gondolhatnánk, Lajtha többi hangszeres gyűjtése nem olyan jelentős, ha sem életében, sem halála óta nem jelent meg belőlük semmi. Egyetlen kivétel a Dunántúli táncok II. kötete, melyet Sárosi Bálint rendezett sajtó alá.[13] Erről természetesen szó sincs. Mielőtt azonban e gyűjtéseket sorra vennénk, térjünk vissza a Lajtha életében kiadásra került és saját gyűjtéséből származó

hangszeres zenékhez. Nem említettük eddig a Pátria hanglemezsorozat hangszeres zenei darabjait, melyeket nem hagyhatunk ki a felsorolásból. Mennyiségben a két legtekintélyesebb ezek között is a széki- és a kőrispataki gyűjtés. Jól ismert Lajtha szerepe a Pátria lemezek létrejöttében, a lemezfelvételek szakmai előkészítésében, s mint ismert a széki- és a kőrispataki zenekarok lemezfelvételei is az ő közreműködésével készültek a Magyar Rádió stúdiójában (Lajtha hangszeres gyűjtéseit a Pátria lemezeken l. később).[14] A lemezek nagy értéke már a megjelenéskor az volt, hogy a zenekarokat hamisítatlan élő hangzásban, az egyes hangszerek játékát árnyalataikban közvetítették a hallgatóhoz. Ezt a tényt a mai technikai lehetőségek korában is elismeréssel említhetjük (mint a fonográffelvételek esetében): a viszonylag jó állapotban megmaradt széki felvételekből Sebő Ferenc szerkesztésében, Berlász Melinda ismertetőjével új kiadás jelenhetett meg.[15]

A Pátria lemezeket 1951-ben lezáró régi sorozat utolsó felvételei Lajtha hangszeres zenei gyűjtéseit tartalmazzák.[16] Az 1952-ben új (mikrobarázdás) technikai megoldással folytatott felvételekre szintén egy általa felkutatott és Budapestre hozatott zenekar került. Az előbbi lemezeken F 148—155 szám alatt a balassagyarmati cigánybanda, míg az utóbbin F 156—162 alatt a Tendl Pál cimbalmos prímás által vezetett soproni cigányzenekar felvételei találhatók. A balassagyarmati banda lemezeit még kiadták, sajnos azonban semmi visszhangjuk nem volt. Így jóformán be sem kerültek a köztudatba. Azt a közismertséget, amit a Népzenei Monográfiák sorozatban megjelent kötetek szereztek, a Pátria sorozat e darabjai messze nem érték el. Pedig a jelek szerint maga Lajtha is jelentősnek tartotta ottani gyűjtését, hiszen az első balassagyarmati gyűjtőutat követően írásban is azonnal beszámolt a zenekarról.[17] Évtizedekkel később a Népzenei Monográfiák III. kötete elején a teljesen más ethnikumot képviselő kőrispataki zenekar bemutatása előtt fontosnak tartotta, hogy megemlékezzen arról a nógrádi cigánybandáról, amely benne a zenekarok „hamis"-ága iránti érdeklődést elindította.[18] Bár nem mondja meg melyik faluban és évben találkozott velük, „egy" nógrádi bandáról van szó, amely a gyűjtési adatok és a zenekar összetétele alapján nem is lehet más, mint a balassagyarmati. (Nógrádon kívül északon egyébként is csak Borsod megyében vette fel banda játékát — részletesen l. később). Sajnálatos tehát, hogy a gyarmati zenekar nem kapta meg az őt megillető helyet.[19] Szerencsésebbek voltak a soproni banda tagjai. Ők a Magyar Rádióban a lemezfelvételek utáni években rádiós célokra készült felvételeik[20] illetve a zenekar két tagjának kitüntetése révén ismerttekké váltak. (A cimbalmos prímás Tendl Pál és a bandában 1. hegedűn játszó Vilmos nevű testvére „A népművészet mestere" címet kapta[21]). A viszonylagos ismertség azonban esetükben sem pótolja a kész, kiadatlan lemezeket. Ezt kívánja ellensúlyozni egy új kiadás. A Hungaroton felkérése alapján elkészült és megjelenés előtt áll egy hanglemeznyi válogatás Lajtha balassagyarmati- és soproni zenekari gyűjtéseiből a Lajtha-centenáriumra.[22]

A Lajtha által gyűjtött és kiadásban megjelent hangszeres zenei vonatkozású dallamok közt megemlíthetjük még a 111 Táncdal Lajtha László és mások gyűjtéséből című kottás könyvecskét.[23] (A 111 darabból 62 származik Lajtha gyűjtésből.) A gyűjtemény a szélesebb rétegek számára készült (a „virágos" sorozathoz hasonló zsebkönyv alakban). Hangszeres tánczenék énekváltozatait, illetve tánczeneként is élő vokális dallamokat tartalmaz, így minden dallam mellett megtalálható a hozzákapcsolódó táncnév. Némely dallamon világosan látszik a hangszeres eredet; a szöveg nem több alkalmi improvizációnál: 95. sz. Bogyiszló, 104. sz. Porcsalma, 111. sz. Pusztaecseg, illetve 59. sz. Felsőireg. Ha nem a legegyszerűbb közreadási forma az irányadó, az ilyen dallamok bizonyára hangszeres alakban kerülnek kiadásra, hiszen a gyűjteményekben hangszeres felvételekben is megvoltak. Ilyen például a 107. számú *Kunverbungos* című, Kiskunságban verbuválnak kezdetű kunszentmiklósi dallam. A közölt énekváltozatot Volly István gyűjtötte, első hangszeres felvételét és lejegyzését Lajtha gyűjtéséből ismerjük. A gyűjtés időpontja valószínűleg 1930.[24]

A fonográfra vett hangszeres verbunkos bemutatása előtt szeretnénk néhány általános megjegyzést fűzni a közölt kottapéldákhoz, illetve Lajtha lejegyzéseihez. Kottapéldáink a Lajtha által végig lejegyzet dallamnak esetenként csak egy részletét mutatják be; „stb." jelzés figyelmeztet rá. Helykímélés céljából néhol elhagyjuk a variációk feltüntetését. Általá-

ban nem idézzük Bartóknak a támlapra írt megjegyzéseit és Lajtha arra adott válaszait, hiszen most nem az ő (illetve kettejük) lejegyzési módszereinek vizsgálata a célunk. A lejegyzésekkel kapcsolatban csak annyit kívánunk megemlíteni, hogy szükségesnek tartjuk Lajtha kezdő lépéseit e tekintetben is nagyító alá venni. Bizonyos, hogy Lajtha sokat köszönhet Bartók Bélának. Hírhedetten szigorú és aprólékos lejegyző hírét nem utolsó sorban annak köszönheti, hogy kezdő gyűjtő-lejegyző korában Bartók volt a tanítómestere. Bartók Béla — a kívülálló szemével nézve — kíméletlenül, néha lekezelő és gúnyos hanggal párosuló modorban figyelmeztette Lajthát a legapróbb hiányosságra, s vezette rá a jó megoldásra — erre a facsimilék között is találunk példát. Jogos kifogásaiból azonban kitűnik, hogy nem Lajtha rátermettségének megkérdőjelezése volt a célja, hanem a minél tökéletesebb megoldás megtalálása. Lajthával szemben ugyanolyan magas mércét állított fel, mint önmagával szemben. Az első pillanatoktól kezdve igyekezett felébreszteni benne az igényességet, kihozni belőle gyűjtési és lejegyzési képességei maximumát. Mivel legtöbb kottánk nem hasonmás közlés, utalni fogunk rá, ha a támlapon Bartók kérdései, észrevételei is megtalálhatók. S — visszatérve szűkebb témánkhoz — íme a kunszentmiklósi *Verbunkos (1. kotta, 167.-168. o.;* a kottapéldánk adatait l. a tanulmány végén.)

A korábbiakban felsorolt publikációkon kívül Lajtha László többi hangszeres zenei gyűjtése (egy szűk szakmai réteget leszámítva) sajnos ismeretlen. Különösen az első gyűjtésekről tudhatunk keveset, hiszen a 30-as évekig Lajtha elsősorban hangszertörténeti — ill. egyéb népzenei tanulmányokat írt,[25] egyéb írásaiban sem hangszeres zenei gyűjtéseit közölte. Pedig az első gyűjtéseknek nem véletlenül tulajdonítunk jelentőséget. Döntő szerepük van abban, milyen hatást gyakorol a gyűjtőre az „élő" találkozás érdeklődése tárgyával, illetve a szájhagyományos kultúra fenntartóival. Megnyitja-e a gyűjtő szemét a népi kultúra egyes elemeire illetve annak egészére, lelkét pedig az örökség hordozói felé? Az első találkozások adják meg egy kutató számára a megfelelő impulzusokat a sürgős teendőkhöz, de felhívhatják figyelmét a későbbi feladatokra is. Más tekintetben nem kevésbé fontosak a gyűjtési kezdetek egy népzenekutatói életmű egészén belül. A kiindulópont ismeretében értékelhető a megtett út (a témák, földrajzi területek vagy etnikumok, népek iránti érdeklődés alakulása), válhat világossá a célirányos gyűjtési-kutatási módszerek megváltozásának miértje és miléntje. Többek közt ezért tartjuk fontosnak Lajtha esetében is, hogy pontos képet kapjuk első gyűjtéseiről: kik körében milyen területeken járt, milyen társadalmi rétegbe tartozó zenészek milyen dallamokkal hívták fel figyelmét a magyarság zenei kultúrájának instrumentális rétegére? Az eddigi hiány enyhítésére részletes jegyzékben tesszük közzé Lajtha hangszeres népzenegyűjtésének adatait. E helyen nem vállalkozhatunk arra, hogy valamennyi dallamát közre is adjuk. De 'Nem is eddig ismeretlen melódiák vagy változatok nyilvánosságra kerülése a cél. Lajtha hangszeres gyűjteménye egészéről törekszünk megfelelő képet adni' az 1911—1953 közötti évekből.[26] A felmérést az MTA ZTI Népzenei Archívumának anyaga (főleg az ún. Bartók-Rend Hangszeres Függeléke — a továbbiakban BRH), illetve a Hangszeres Zenei Rend, valamint a Néprajzi Múzeum Zenei Osztályának támlapanyaga (a továbbiakban NMZ) alapján végeztük. A BR Hangszeres Függelékében összesen 13 gyűjtő (Bartók Béláén kívül Ádám Jenő, Balla Péter, Balabán Imre, Csíky János, Kerényi György, Kodály Zoltán, Lajtha László, Molnár Antal, Seemayer Vilmos, Veress Gábor, Veress Sándor és Vikár Béla) hangszeres gyűjtése található. A 352 támlapból álló gyűjteményben 120 támlap Bartók, 67 Lajtha, 53 Molnár Antal, 34 Vikár Béla gyűjtését tartalmazza. A fennmaradó 78 db a többi 9 gyűjtő felvételei illetve helyszíni feljegyzései (pl. Ádám. Kerényi 1—1 hangszeres vonatkozású dúdolva előadott táncdallamot kottázott le) között oszlik meg. Ebben a gyűjteményben Bartóké a legnagyobb gyűjtés, s rögtön utána Lajtháé következik. Nem állíthatjuk azonban, hogy felsorolásunk teljes. Bizonyosan maradtak ki adatok. (Tisztázásra vár, hogy pl. a BRH támlapanyaga több-e, kevesebb-e, mint amivel Bartók dolgozott. Szükséges lenne a Néprajzi Múzeum és az MTA ZTI támlapanyagának összehasonlítása is. Erre a sok évtizedes, kölcsönösen jó viszonyú együttműködés alapján mindkét fél részéről megvan az igény és a hajlandóság, a munka azonban nagy erőket kötne le egyéb kutatások rovására (ezért mindig halasztódik

ennek a feladatnak az elvégzése). Mindezt azért szeretnénk előrebocsátani, mert lehetőség szerint igyekeztünk ugyan teljes listát összeállítani, de tudatában vagyunk annak, hogy kiegészíteni valók még bőven maradtak.

Bár a Lajtha életmű a gyűjtések tekintetében tulajdonképpen töretlen egész, hangszeres népzenei gyűjtéseit a következő korszakokra tagolhatjuk:

1911—1940
1940—1944
1949—1951
1952—1963

Az első korszak végét, az új kezdetét a Szolnok-Doboka megyei Székkel való találkozás jelenti. Ez olyan választóvonal, amely az időhatárok szétválasztását is segítette. Feltűnő ugyanis, hogy az 1940—1944 közötti időszak gyűjtései mennyire zárt egységet képeznek Lajtha népzenegyűjtői életművén belül. Főleg azért, mert legnagyobb részük megjelent valamilyen formában (a már említett széki, szépkenyszerűszentmártoni és kőrispataki köteteken kívül az 1941—42-es gyűjtésekből Bözöd és Szentegyházasfalu anyaga került Pátria lemezekre; részletezve l. később). Másrészt ezekkel a gyűjtésekkel kényszerűen és sajnálatosan megszakadtak a határokon kívüli magyarok körében végzett népzenegyűjtések. Ez azért is nagy kár, mert az erdélyi hangszeres zene nemcsak napjainkban, hanem — a gyűjtések alapján kimutathatóan — már a század első felében is archaikusabb vonásokkal rendelkezett mint a hazai, s a Lajtha-féle módszerekkel megkezdett részletes vizsgálata korábban hozott volna eredményeket a hazai (és valószínűleg a nemzetközi) hangszeres népzenekutatás számára. Sajnálatos másrészt Lajtha személyes kutatási érdeklődését tekintve, hiszen sok év munkája után csak 1940-ben találta meg az igazán neki való témát és területet, amit néhány évnyi munka után elhagyni és feladni kényszerült. A háború után Lajthának már nem állt módjában Erdélyben gyűjteni. Az 1949-es, Rajeczky Benjaminnal közös, moldvai csángók közti vokális gyűjtés, valamint az 1952-es kőszegi gyűjtés egy erdélyi hegedűssel részben az erdélyi gyűjtéseket helyettesíti, illetve azok folytatása. Szinte úgy tűnik, hogy az erdélyi gyűjtési lehetőségek elvesztésére keres gyógyírt évekkel később Nyugat-Magyarországon — a hangszeres zenei tekintetben feltáratlan területen. Az archaikus, előadásmódban kifinomult erdélyi hangszeres zene gyűjtését és részletekbe menő stílusvizsgálatát ekkor a tradíció élettelségében Erdély mögött maradó dunántúli gyűjtések váltják fel. Ez már az utolsó évtized 1952—53-tól kezdődően, amikortól Lajtha már csak a Dunántúlon gyűjtött. A sok gyűjtőút számos eredményt hozott, összességében legfőképp az egyes falvak teljes zenei hagyományának megrajzolását. A második és negyedik korszak egyébként érdekes hasonlóságokat mutat. Mindkét időszakra jellemző, hogy a gyűjtőút- ill. utak nagyjából egy területre koncentrálódtak, valamint, hogy a gyűjtések kiadásra kerültek. A két korszak közötti, 1949-től 1951-ig tartó időszak a harmadik gyűjtőkorszak. A korszakhatár végét az utolsó észak-magyarországi gyűjtések (1950—51) és az ahhoz kapcsolódó 1951-es Pátria-lemezfelvételek (a régi sorozat zárása) jelentik.

Berlász Melinda a Gyűjtőutak időrendi mutatójában ismerteti Lajtha népzenegyűjtéseinek helyszíneit.[26/a] Itt következő jegyzékünkben az első korszak hangszeres gyűjtéseit részletesen felsoroljuk, a másodikból és a negyedikből — minthogy a gyűjtések kiadásra kerültek — csak az elkészült, de ki nem adott (illetve a feledésbe merült) Pátria lemezeken szereplő hangszeres dallamokat. A kiadásra kész anyag felvételeit 1952 és 1962 között készítették. Mivel az ismeretlen Lajtha gyűjtés legnagyobb tömege a BRH-ban található, legelőször az ebben szereplő Lajtha gyűjtések adatait adjuk közre. Ezzel kapcsolatban szeretnénk megjegyezni, hogy a BR támlapanyag adatait bedolgoztuk egy hangszeres zenei számítógépes adatbázisba. Az első táblázaton azoknak a falvaknak a neve látható, melyekben 1911—1938 között hangszeres zenét gyűjtött Lajtha, s amelyeknek anyagát lejegyzés formájában Bartók számára eljuttatta. A 2. lista a hangszereket, az előadók nevét és az évszámot tartalmazza. A 3. listán az előadott darabok címei láthatók a falu neve és a gyűjtés éve mellett.

Mivel a hangszeres dallamok esetében a szótagszám, kadencia és egyéb vokális zenei ismérvek, nem segítik a visszakeresést, áthidaló megoldásként emlékeztetőül szolmizációs betűjelekkel adtuk meg a dallamok első sorát, illetve kezdőmotívumát. 4. listánkon a Lajtha által gyűjtött dallamoknak a számítógép által sorba rakott gyorslistája látható. Minden üres hely hiányos adatra utal. Az MH a fonográffelvétel jele. Helysz. pedig a „helyszíni", feljegyzést jelenti. (A táblázatok első oszlopának számai a számítógép ún. rekord-sorszámai. Az itt közölt egyes adatok esetleges összehasonlításának, azonosításának megkönnyítésére megtartottuk őket. Még egy megjegyzés: az abc rendben Érsekvadkert természetesen Diósd és Gerézdpuszta közé esne, csupán a számítógép nem magyar abc-s rendszere miatt van a sor legvégén)

FALU	MEGYE	ÉV	MH
AJNÁD	CSÍK	1912. 4.	MH 1597/b
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2441/c
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2441/a
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2440/b
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2440/c
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2441/a
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2441/b
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2436/a
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2435/a
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2434/b
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2434/a
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2433/d
BALASSAGYARMAT	NÓGRÁD	1930	MH 2433/c
BOGYISZLÓ	PEST	1922	MH 2623/c
BOGYISZLÓ	PEST	1930	MH 2408/a
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2380/d
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2382/d
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2381/d
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2381/c
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2381/b
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2380/b
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2379/b
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2379/d
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2378/e
CSERÉPVÁRALJA	BORSOD	1929	MH 2378/b
DIÓSAD	SZILÁGY	1914	MH 2346/3a
GERÉZD PUSZTA	SOMOGY	1923	MH 2568/a
GYIMESFELSŐLOK	CSÍK	1911 7.	MF 1041/b
GYIMESFELSŐLOK	CSÍK	1911 7.	MF 1317/b
GYIMESFELSŐLOK	CSÍK	1911 7.	HELYSZ
GYIMESFELSŐLOK	CSÍK	1911 7.	HELYSZ
GYIMESFELSŐLOK	CSÍK	1911 7.	MH 1318/a
GYIMESFELSŐLOK	CSÍK	1911 7.	
GYŐRTELEK	SZATMÁR	1934	MH 2746/c
GYŐRTELEK	SZATMÁR	1934	
IPOLYBALOG	HONT	1913	MH 2304/c
IPOLYBALOG	HONT	1913	MH 2315/a
IPOLYBALOG	HONT	1913	MH 2304/a

FALU	MEGYE	ÉV	MH
IPOLYBALOG	HONT	1913	MH 2306/a
IPOLYBALOG	HONT	1913	MH 2306/b
KISKUNFÉLEGYHÁZA	PEST	1930	MH 2420/e
KISKUNFÉLEGYHÁZA	PEST	1930	MH 2420/d
KISKUNFÉLEGYHÁZA	PEST	1930	MH 2419/b
KUNSZENTMIKLÓS	PEST	1930	MH 2617-18
KUNSZENTMIKLÓS	PEST	1930	MH 2617/b
KUNSZENTMIKLÓS	PEST	1930	MH 2616/d
KUNSZENTMIKLÓS	PEST	1930	MH 2616/c
KUNSZENTMIKLÓS	PEST	1930	MH 2616/b
KUNSZENTMIKLÓS	PEST	1930	MH 2616/a
MEZŐKÖVESD	BORSOD	1929	MH 2384/d
MEZŐKÖVESD	BORSOD	1929	MH 2384/c
MEZŐKÖVESD	BORSOD	1929	MH 2384/b
MEZŐKÖVESD	BORSOD	1929	MH 2383/c
NYÁRSZÓ	KOLOZS	1938	MF 3119/b
PEREG	PEST	1930	MH 2408/b
PEREG	PEST	1930	MH 2408/c
PEREG	PEST	1930	MH 2408/d
PORCSALMA	SZATMÁR	1934	MH 2719/a
SZENTGÁL	VESZPRÉM	1929	MH 2399/b
SZENTGÁL	VESZPRÉM	1929	MH 2399/a
TYUKOD	SZATMÁR	1934	MH 2737/a
ÉRSEKVADKERT	NÓGRÁD	1935	MH 2773/b
ÉRSEKVADKERT	NÓGRÁD	1935	MH 2773/c
ÉRSEKVADKERT	NÓGRÁD	1935	MH 2774/a
ÉRSEKVADKERT	NÓGRÁD	1935	MH 2774/b
ÉRSEKVADKERT	NÓGRÁD	1935	MH 2774/c
ÉRSEKVADKERT	NÓGRÁD	1935	MH 2773/a
ÉRSEKVADKERT	NÓGRÁD	1935	MH 2754/a

HANGSZER	ELŐADÓ	ÉV
D KLARINÉT	MOLNÁR JÓZSEF	1929
D KLARINÉT	MOLNÁR JÓZSEF	1929
D KLARINÉT	MOLNÁR JÓZSEF	1929
D KLARINÉT	MOLNÁR JÓZSEF	1929
D KLARINÉT	MOLNÁR JÓZSEF	1929
D KLARINÉT	MOLNÁR JÓZSEF	1929
D KLARINÉT	MOLNÁR JÓZSEF	1929
D KLARINÉT	MOLNÁR JÓZSEF	1929
DUDA	KLAJBÁN ISTVÁN (41)	1930
DUDA	KLAJBÁN ISTVÁN (41)	1930
DUDA	KLAJBÁN ISTVÁN (41)	1930
DUDA	KOÓS FERENC (42)	1930
DUDA		1935
DUDA		1935
DUDA		1935
DUDA (in A)		1913
DUDA (in A)		1913

HANGSZER	ELŐADÓ	ÉV
DUDA (in A)		1913
DUDA (in A)		1913
DUDA (in C)	VÉKONY JÁNOS	1929
DUDA (in C)	VÉKONY JÁNOS	1929
DUDA (in C)	VÉKONY JÁNOS	1929
DUDA (in C)	VÉKONY JÁNOS	1929
DUDA in A)		1913
DÚDOLÁS	BILIBÓK JÁNOSNÉ (54)	1911. 7.
DÚDOLÁS	BILIBÓK JÁNOSNÉ (54)	1911. 7.
DÚDOLÁS	ASSZONY	1911. 7.
DÚDOLÁS	ASSZONY	1911. 7.
DÚDOLÁS	BILIBÓK JÁNOSNÉ (54)	1911. 7.
DÚDOLÁS		1911. 7.
DÚDOLÁS/ ORIG HEGEDŰ	KOVÁCS GYÖRGY (46)	1938
FURULYA	KOÓS FERENC (42)	1930
FURULYA	ILLÉS GYÖRGY	1923
FURULYA	SZÉKELY ISTVÁN (75)	1912. 4.
FUVOLA	KOÓS FERENC (42)	1930
FÜTTY	TÓTH BÁLINT+GYENE GÁSPÁR	1934
FÜTTY	PAPRIKA JÁNOS (53)	1922
HEGEDŰ	RÁCZ MIHÁLY/PATKÁNY 49	1930
HEGEDŰ	RÁCZ MIHÁLY/PATKÁNY 49	1930
HEGEDŰ	RÁCZ MIHÁLY/PATKÁNY 49	1930
HEGEDŰ	RÁCZ MIHÁLY/PATKÁNY 49	1930
HEGEDŰ	RÁCZ MIHÁLY/PATKÁNY 49	1930
HEGEDŰ	RÁCZ MIHÁLY/PATKÁNY 49	1930
HEGEDŰ	BÓDI MÁTYÁS (36)	1935
HEGEDŰ	BÓDI MÁTYÁS (36)	1935
HEGEDŰ	BÓDI MÁTYÁS (36)	1935
HEGEDŰ	NÉMET ISTVÁN	1929
HEGEDŰ	NÉMET ISTVÁN	1929
HEGEDŰ	LENDVAI ISTVÁN	1929
HEGEDŰ	LENDVAI ISTVÁN	1929
HEGEDŰ		1934
HEGEDŰ		
HEGEDŰ	KALUCA ANDRÁS (CIGÁNY)	1934
HEGEDŰ	KÁTAI BERTALAN (35)	1930
HEGEDŰ	CIGÁNY	1930
HEGEDŰ	CIGÁNY	1930
HEGEDŰ	CIGÁNY	1930
HEGEDŰ	CIGÁNY	1930
HEGEDŰ	CIGÁNY	1930
HEGEDŰ	CIGÁNY	1930
HEGEDŰ	KÁTAI BERTALAN (35)	1930
HEGEDŰ	KÁTAI BERTALAN (35)	1930
HEGEDŰ	KÁTAI BERTALAN (35)	1930
KANÁSZTÜLÖK		1935
KANÁSZTÜLÖK	FÉRFI	1914
KLARINÉT (in D)	GÚT GÁSPÁR (60)	1930
KLARINÉT (in D)	GÚT GÁSPÁR (60)	1930
KLARINÉT (in D)	GÚT GÁSPÁR (60)	1930

CÍM	FALU	ÉV
	AJNÁD	1912. 4.
DUDANÓTA	BALASSAGYARMAT	1930
BALASSAGYARMAT	1930	
RÓKATÁNC	BALASSAGYARMAT	1930
DUDANÓTA	BALASSAGYARMAT	1930
(DUDANÓTA)	BALASSAGYARMAT	1930
(DUDANÓTA)	BALASSAGYARMAT	1930
A CSIKÓSOK A KANÁSZOK	BALASSAGYARMAT	1930
	BALASSAGYARMAT	1930
ELINDULOK MESSZI FÖLDRE	BALASSAGYARMAT	1930
UCCU KANÁSZ A GYEPEN	BALASSAGYARMAT	1930
	BALASSAGYARMAT	1930
	BALASSAGYARMAT	1930
BOGYISZLAI VERBUNK	BOGYISZLÓ	1922
CSÍPD MEG BOGÁR VERBUNK	BOGYISZLÓ	1930
HEJ KENDERMAG	CSERÉPVÁRALJA	1929
	CSERÉPVÁRALJA	1929
RÁKÓCZI-INDULÓ	CSERÉPVÁRALJA	1929
(HEJ KENDERMAG)	CSERÉPVÁRALJA	1929
VERBUNKOS	CSERÉPVÁRALJA	1929
VERBUNKOS	CSERÉPVÁRALJA	1929
	CSERÉPVÁRALJA	1929
	CSERÉPVÁRALJA	1929
	CSERÉPVÁRALJA	1929
	CSERÉPVÁRALJA	1929
	DIÓSAD	1914
(HEJ KÉT TYÚKOM TAVALYI)	GERÉZD PUSZTA	1923
TÁNCDAL	GYIMESFELSŐLOK	1911. 7.
TÁNCNÓTA	GYIMESFELSŐLOK	1911. 7.
TÁNCDALLAM	GYIMESFELSŐLOK	1911. 7.
TÁNCDALLAM	GYIMESFELSŐLOK	1911. 7.
TÁNCNÓTA	GYIMESFELSŐLOK	1911. 7.
TÁNCNÓTA	GYIMESFELSŐLOK	1911. 7.
BOTOLÓ	GYŐRTELEK	1934
BOTOLÓ	GYŐRTELEKR	
	IPOLYBALOG	1913
	IPOLYBALOG	1913
	IPOLYBALOG	1913
	IPOLYBALOG	1913
	IPOLYBALOG	1913
SZEGÉNY LEGÉNY VAGYOK	KISKUNFÉLEGYHÁZA	1930
MÉLY A TISZÁNAK A SZÉLE	KISKUNFÉLEGYHÁZA	1930
	KISKUNFÉLEGYHÁZA	1930
VERBUNKOS	KUNSZENTMIKLÓS	1930
	KUNSZENTMIKLÓS	1930
SÜVEGES TÁNC	KUNSZENTMIKLÓS	1930
RÓKATÁNC	KUNSZENTMIKLÓS	1930
TÖRÖKÖS	KUNSZENTMIKLÓS	1930
KUCSMÁS TAKÁCSTÁNC	KUNSZENTMIKLÓS	1930
	MEZŐKÖVESD	1929

CÍM	FALU	ÉV
TÁNCRA BIZTATÓ NÓTA (PITYEDÁRÉ)	MEZŐKÖVESD	1929
	MEZŐKÖVESD	1929
	MEZŐKÖVESD	1929
CSÜRDÖNGÖLŐ/LAKODALMI FÉRFITÁNC	NYÁRSZÓ	1938
BIHARI NÓTÁJA MIKOR A PÉNZE ELFOGYOTT	PEREG	1930
BIHARI CSÁRDÁSA FRISSE	PEREG	1930
VERBUNKOS	PEREG	1930
BOTOLÓ	PORCSALMA	1934
SZENTGÁLI VERBUNKOS	SZENTGÁL	1929
CSÍPD MEG BOGÁR A SEGGIT	SZENTGÁL	1929
VERBUNKOS	TYUKOD	1934
1848-AS VERBUNK CSÁRDÁSA	ÉRSEKVADKERT	1935
ÖREG IPOLY MENTI VERBUNK	ÉRSEKVADKERT	1935
	ÉRSEKVADKERT	1935
	ÉRSEKVADKERT	1935
	ÉRSEKVADKERT	1935
CSÍPD MEG BOGÁR	ÉRSEKVADKERT	1935
	ÉRSEKVADKERT	1935

DALLAM	HANGSZER	MH
ddlf slfr dd	D KLARINÉT	MH 2379/d
ddslt dls dlsf mrd	HEGEDŰ	MH 2616/d
ddsmr mmrm ddsmr md	DUDA	MH 2433/d
dl ds dddd dsdsdsdfd	KANÁSZTÜLÖK	MH 2346/3a
dmd dtlsfmf rdtlsfmm	HEGEDŰ	MH 2380/b
dmss dsfm dmms fmrd	DÚDOLÁS	HELYSZ
drmf mrdd+A5	DUDA (in C)	MH 2384/d
drmf mrmd sss	DUDA (in C)	MH 2384/c
drmrdt rrr mfmrs ddd	HEGEDŰ	MH 2746/c
drmsfisltál lsfmfsfm	HEGEDŰ	MH 2408/c
ds drmf ssfm ssfm rs	HEGEDŰ	MH 2399/b
dsds dsds: dddd:	KANÁSZTÜLÖK	MH 2754/a
dsds dtálf sdsd sfm	HEGEDŰ	MH 2440/c
dsds fmrmd	DUDA	MH 2774/c
dsfmfs slsfmrd	DUDA	MH 2774/b
dsmfs sfmrdtls f	HEGEDŰ	MH 2773/c
dssf mfls dssf mmrd	HEGEDŰ	MH 2617/b
dssf mfmfs sfmr md	DUDA	MH 2434/a
dtl ddttl llssm dms	D KLARINÉT	MH 2382/d
dtásltá: sfmrdms	HEGEDŰ	MH 2441/c
lala ltdtll+A	HEGEDŰ	MH 2399/a
ldmm lmrd trd mrtl	DÚDOLÁS/ORIG HEGEDŰ	MH 3119/b
ldtl siltrim	HEGEDŰ	MH 2408/b
llll lsfir	KLARINÉT (in D)	MH 2420/d
llll lsml tsfis lmrd	KLARINÉT (in D)	MH 2419/b
llll ltdtl:	HEGEDŰ	MH 2773/a

llll ltdtl: rrmfr	HEGEDŰ	MH 2441/a
llll lts fimrfi mmm	D KLARINÉT	MH 2381/c
llll lts fimrs fimm	HEGEDŰ	MH 2380/d
llllll ltdtll: ddmd	HEGEDŰ	MH 2408/a
llss tlsfi sm	D KLARINÉT	MH 2378/b
lmlm ld lmlm fsls	DUDA (in A)	MH 2304/a
lmlt dtlm slsfm	DÚDOLÁS	HELYSZ
lsfis lsfim slril	DUDA	MH 2435/a
lsilt tsm rrrr ss	FURULYA	MH 2568/a
lsit lsit lsitl	D KLARINÉT	MH 2381/d
lslm rmdl:	DUDA	MH 2434/b
ltdt: ltdd ffssllss	HEGEDŰ	
m.fisi lsilt dtllsil	HEGEDŰ	MH 2617-18
mdmd sssl smd	DUDA (in A)	MH 2304/c
mfisfisfimm lmlmrdll	HEGEDŰ	MH 2441/b
mfisiltd mldmtml	HEGEDŰ	MH 2408/d
mldtl: mmrdtt	HEGEDŰ	MH 2440/b
mmll sfimr	FÜTTY	MH 2737/a
mmll tttl:	DÚDOLÁS	
mmlll tttl:	DÚDOLÁS	MH 1318/a
mmrm flsm flsd fls	DUDA	MH 2774/a
mmrml rmdt dll	D KLARINÉT	MH 2378/e
mrmfisfimr sfimlrdll	DUDA (in C)	MH 2384/b
msfim: lsfim rdtl	HEGEDŰ	MH 2441/a
rrdr mr ssfis ls	KLARINÉT (in D)	MH 2420/e
sdsm sdsdsf sss	FUVOLA	MH 2436/a
sdsr sfmr rdrd	DUDA (in A)	MH 2306/a
sfimrmfi: sfrfrt dss	HEGEDŰ	MH 2719/a
sfmf sfms dms	HEGEDŰ	MH 2773/b
sfmf:ssss slls ddfff	DUDA (in A)	MH 2306/b
sfmr dtdrmd:	HEGEDŰ	MH 2616/c
slsfslsfi srs srs	FÜTTY	MH 2623/c
sltdrd rmfrm mrdtltd	DÚDOLÁS	MH 1317/b
slts dm dmdm dmdt l	HEGEDŰ	MH 2616/b
sm rrd: dmdm: sfmr d	HEGEDŰ	MH 2616/a
smmm smms rdr	DUDA in A	MH 2315/a
ssdlmfls msfr dd	D KLARINÉT	MH 2379/b
ssdtlsl ssdtlf	FURULYA	MH 2433/c
ssll mmmr lsls mrrd	DÚDOLÁS	MH 1041/b
ssltdr ddrm sl	FURULYA	MH 1597/b
stdmd dtlsf rdtlsfmm	D KLARINÉT	MH 2381/b
strf mrdr+A	DUDA (in C)	MH 2383/c

Lajtha legelső vokális gyűjtésének helye és ideje: 1911. IV. Ajnácskő. Hangszeres dallamot ugyanebben az évben gyűjtött először *Gyimesfelsőlokon.* A gyűjtött dallamok száma hat, ebből hármat vett fonográfra. Itt találkozott először *„Táncnóta"* formájában, két változatban, szöveg nélkül a „Csípd meg bogár"-ral, melynek később különböző változatait (zenekaron, szólóhangszeren, fütyülve, énekelve) gyűjtötte össze (énekelt, illetve fütyült változat pl. Bogyiszló 1922. XI. NMZ 2637/c és 2638). A gyimesivel megegyező dallamot 1942-ben Szentegyházasfaluban vette fel újból, a térségre (Csík, Udvarhely megye) jellemző szöveggel („Veszek szép feleséget" — l. Pátria jegyzék) *(2—3. kotta, 169—170. o.).* Az 1911-es Csík megyei gyűjtést kiegészíthetjük több olyan vokális formában gyűjtött dallammal, amely szöveggel és instrumentálisan egyaránt él. Ezek közül legpontosabban egy

Csíkmenaságon feljegyzett dallam előadója utalt a tánczenei használatra. Csedő Lajosné János Rozália szerint *„A cseroldalt összejártam"* (8, 4 1 5) dallam *Félolához,* illetve *Sóhordó nóta* (NMZ 97311/b).

A következő évből (1912, szintén Csík megyéből) egyetlen hangszeres Lajtha-felvétel van, Székely István 75 éves férfi furulyajátékát rögzíti. Ha a hangszeres zenei gyűjteséket a vokálisoktól függetlenül néznénk, ez az egy adat nem sokat jelentene. A dallam keserves jellegű improvizációnak tűnik, amely mögött két „versszakkal" deklamálva előadott 8 szótagos vokális dallamot sejthetünk; a lehetséges megoldásokat a mellékelt dallamvázakon tüntettük fel, a kétszeri eljátszást []-be tettük. Megtehetjük ezt a Lajtha óta — részben Bartók 1914-es Maros—Torda megyei furulyafelvételeivel — jelentősen megszaporodott gyűjtések hasonló jellegű adatai alapján. A hagyományos furulyajáték ismeretében nem meglepő sem a dallamvonal szabad alakítása, sem pedig az, hogy az idős előadó az f-g, illetve f-g-a hangokat nem dallamhangként, hanem támasztóhangként használja; egyetlen adatból a hangszeres zeneiségre jellemző számos (tovább nem részletezett) jellemvonást olvashatunk ki *(4. kotta, 171. o.).* A hangszeres gyűjteséket azért sem szabad a mennyiség alapján rangsorolni, mert az Ajnádról származó egy hangszeres adattal szemben az ottani vokális gyűjtés számszerűleg nagyobb, minőségileg pedig jelentős. Itt gyűjtötte Lajtha többek közt azt a 23 versszakos, prózával kiegészített *Kőmíves Kelemen* balladát, melyet „...a népköltési formák születését megvilágító", a műfaji határok közötti átmeneteket jelző „határforma"-ként tanulmányban is megjelentetett.[27] Felvette a *Virágos kenderem elázott a tóba,* a *Fehér fuszulyka virág* (MH 1598/a), a *Hess páva, hess páva* (moll, MH 1597/a) egy-egy újabb változatát is, és előkerültek olyan keservesek, melyek hangszeres megfelelőit Gyimesközéplokon először 1962-ben rögzíti Kallós Zoltán magnetofonja: *Kicsi madár búdosni jár, Idegen föd az én hazám* vagy a példaként itt következő *Felsütött a nap sugára.* A vokális dallam előadója Lajtha gyűjtésében ugyanaz a Dobos József 52 éves földműves, aki többek közt a Kőmíves Kelemen balladát is elénekelte *(5. kotta, 172. o.).* Lajtha megjegyzései a kottán; a kotta tetején: *„Rubato, gyors negyedek, Kissé elsietett kezdés."* A lap alján: *„NB. Fonográfban úgy ahogy lejegyezve. A dallam állandó alakja: Első két ütem a hetediktől végig. Az első ütem után a hatodiktól végig. Az utolsó két ütemes ismétlés állandó."* Jellemző, hogy Lajtha nemcsak a műfaji határterületekből adódó sajátos „népzenei formaproblémára" figyel fel. Érzékenyen reagál a keserves műfaj sajátosságából következő kötött-improvizációs szerkesztésmódra is, amely a hangszeres előadásban különösen erőteljesen érvényesül. Az említett 1962-es felvételek közül egy énekelve és furulyán előadott gyimesi csángó változat igazolhatja Lajtha állítását a dallam állandó alakját illetően. A közölt részleten egyben megfigyelhető, hogy még a rubato előadáson belül is milyen erős kötöttséget jelent a furulyás számára a szöveg, különösen attól kezdve, hogy egy versszaknyi quasi-előjáték után az énekes is bekapcsolódik az előadásba *(6. kotta, 173—174. o.).*

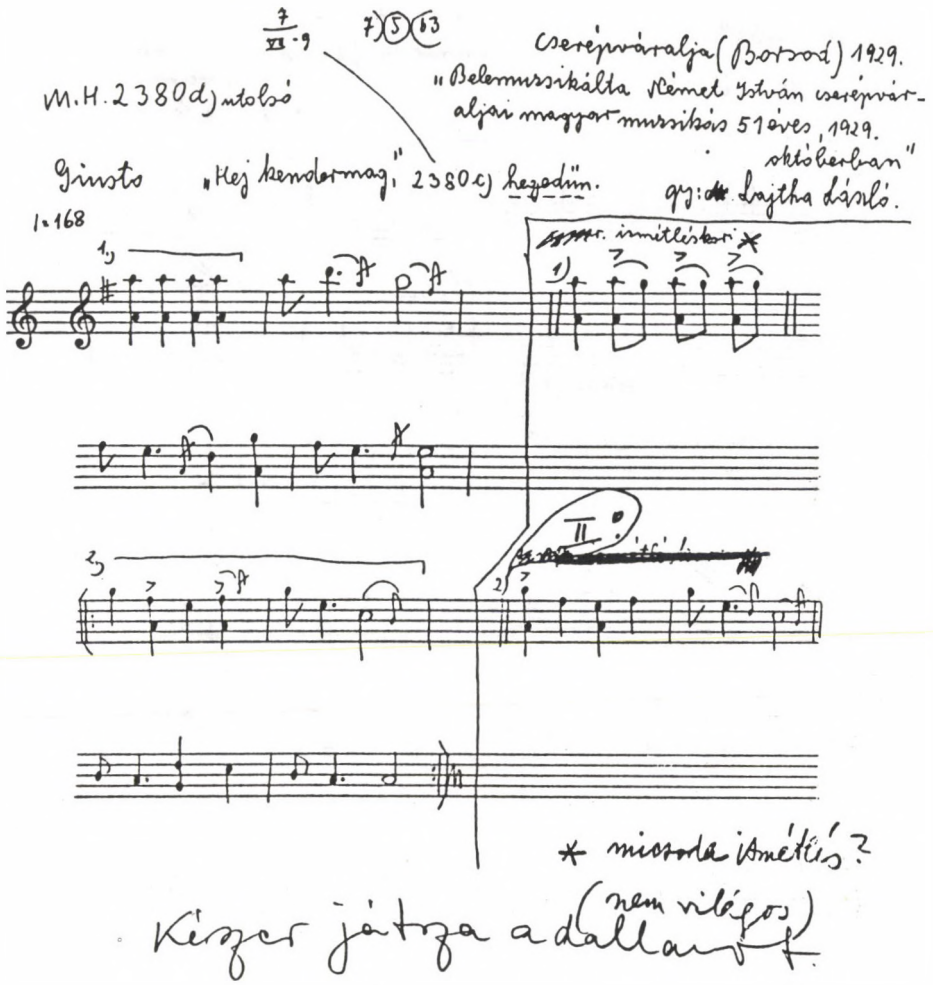
Lajtha következő találkozása a hangszeres zenei kultúrával Észak-Magyarország, ahol 1913-ban az Ipoly-vidéken több dudadallamot gyűjtött. Ezután először 1921-ben Zemplén megyében járt északon, de hangszeres zenét csak imitáció formájában volt módja rögzíteni. Ilyen a két következő, fütyülve előadott *„Régi maskara nóta"* című dallam *(7. kotta, 175. o.).* Szintén fütyülve vett fonográfra egy *Verbunk*-ot Bogyiszlón 1922-ben. Lajtha a kotta aljára az előadó szavait jegyezte fel: *„Ez volt apáink híres bogyiszlai verbunkja. Utána meg a Dunárul fujt a szél jött."* Hozzáfűzi még: *„A dallamot más nem ismeri. Cigánytól hallotta (?)" (8. kotta, 176. o.)* úgy látszik, az ottani zenészekkel nem volt szerencséje: 1930-ban is csak egy hegedűdallamot tudott fonográfra venni. Biztos azonban, hogy Lajthának szerepe volt a falu hangszeres népzene- és néptánchagyományának felfedezésében. 1923-ban Törökkoppányban hosszú furulyán hallotta Györki György 48 éves takácsmestertől a furulya és próza váltakozásából álló *„Tanbur Andandóri"* darabot, melyet ma leginkább „A mónár kutyái" névvel ismerünk. Erről a zenés meséről a népzenei formákkal kapcsolatos cikkében szintén említést tett, majd évekkel később ugyanezzel az előadóval a Pátria lemez számára felvételt készíttetett.[28] A hangszeres zene gyűjtése szempontjából sikeresebb volt az 1929-es év, amikor újból Észak-Magyarországon járt. Cserépváralján (Borsod

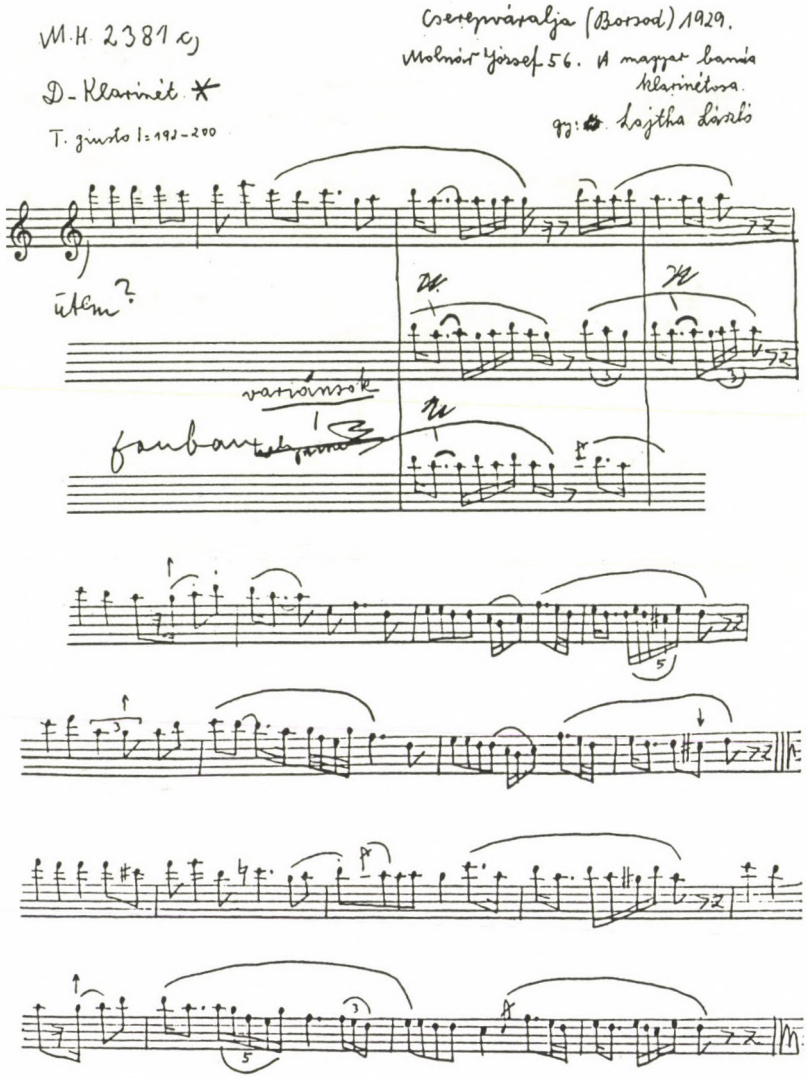
megye a„magyar banda" nevű, cigányzenekari felállású zenekar két zenészével volt lehetősége felvételeket készíteni. Két verbunkoson és más darabokon kívül felvette a Rákóczi-indulót. Szokatlan tett: a dallam nem tartozott azok közé, melyeknek a néphagyományon belüli alakulását ebben az időben nyomon követték volna. Az egyes hangszerek közötti különbség is érdekelte: ugyanazt a dudanótát játszatta el a zenészekkel, valószínűleg további vizsgálatok céljából. (*l. 1—2. facsimile).* A kották nem Lajtha kézírásai; azok a Bartók-megjegyzések alatt találhatók; a zenészek repertoárjából egyéb dallamok is megjelentek[29]). Ettől kezdve válik igazán tettenérhetővé Lajtha érdeklődése a falusi zenekarok iránt. Kunszentmiklósi, peregi, balassagyarmati, majd porcsalmai, győrteleki gyűjtéseiben akkor is a teljes zenekarról igyekezett képet kapni, ha a zenekarnak csak egy tagjával tudott felvételt készíteni. Ugyanakkor tévedés lenne azt hinnünk, hogy addigi érdeklődése a klaszszikus paraszti népi hangszerek iránt az új téma előtérbe kerülésével együtt megszűnt. Nem szűnt meg, hanem továbbra is megmaradt. Bár Lajtha egész életében azt hangsúlyozta, hogy a cigányzenész a falu elidegeníthetetlen része, valószínűleg jól látta azt is, hogy a szigorúan vett paraszti hangszeres zenei stílus és a cigányzenészek által (a parasztság számára) játszott zenei stílus között különbség van. Mindenesetre ettől kezdve mintha tudatosabban törekedett volna arra, hogy a parasztzenészek és a cigányzenészek játékát lehetőleg azonos helységben, vagy azonos földrajzi területen belül egy gyűjtés alkalmával rögzítse. Jó példa erre Balassagyarmat, ahol a cigányzenekari felvételek mellet több duda- és furulyafelvételt készített Koós Ferenc juhásszal. A cigányzenekari repertoárból a már említett 1930-as gyűjtési beszámolóban Lajtha több dallamot közzétett, továbbá a felvételek jó része Weiner művei eredetijeként szintén kiadásra került.[30] A paraszti hagyományt képviselő juhász repertoárjából a pásztorkultúra egy reprezentáns darabját mutatjuk be két változatban *(9—10. kotta, 177—179. o.).*

Szintén nógrádi gyűjtésből származik a duda bevezető-és záróformuláira épülő improvizáció *(11. kotta, 180. o.),* valamint az ugyanilyen típusú bevezető szakaszos kanásztáncdallam, amely az északi pásztorok és nyomukban más hangszerjátékosok körében otthonos *(12. kotta, 181. o.).* Lajtha gyűjtése közvetlenül mutat rá, hogyan kerültek át a paraszti népzenei motívumok, elemek a cigányzenészek által játszott verbunkos zenébe. A Lajtha által (feltehetően cigányzenésztől) gyűjtött darab címe: *Öreg Ipoly menti verbunk (13. kotta, 182. o.).* Ugyanakkor a dudások (és más parasztzenészek) sem maradtak érzéketlenek a cigányzenészek által játszott zenékre. Lajtha még a leghagyományőrzőbb zenészek — mint amilyen a mezőkövesdi Vékony János, kinek játékát Pátria lemez is őrzi — repertoárjában is — talált példát a cigányzenészektől átörökített dallamra. A dudás a pizzicatóval tűzdelt virtuóz hegedűdarabból csak annyit játszik, amennyi a hangszerén kivitelezhető. Vékony János *„táncra biztató nótá"*-nak nevezi darabját, amelyre táncoltak is. *„Mulatságkor, hajnal fele az álmos legényeknek szokta volt játszani" (14. kotta, 183. o.).* A zenész adatait két évvel későbbi gyűjtés alkalmával Seemayer Vilmos helyszíni gyűjtése erősíti meg, Mezőkövesdről és Szentistvánból. A zenész öreg cigányoktól tanulta a darabot, *„Lakodalmakon erre sokat táncoltak". (15. kotta, 183. o.).*

Nem kevésbé fontos Lajtha számára a többi hangszer és más területek feltérképezése sem. Kiskunfélegyházi gyűjtéséből való az a d klarinéton előadott dallam (*11*, 8 **b3** 5), amely az alföldi pásztorok deklamatív előadásmódját példázza, egyben pedig (különösen a 3. sor díszítései révén) a hangszerre jellemző díszítésmódot is tükrözi (*16. kotta, 184. o.*; a jobb megértéshez a dallamvázat is mellékeltük).

A hangszeres magyar népi kultúra és az egykor sokak által értett zenei jelrendszer egy sajátos világát tárják fel Lajtha kanásztülök-felvételei. Egy érsekvadkerti változat egyetlen motívumát a szignáltípusok ismertetésekor (mint központi szerepű, kvint ambitusú dallammagot) volt alkalmunk idézni.[31] Most a teljes dallamot bemutatjuk kiegészítve két másik kanásztülök-felvétellel. Az egyik Lajtha 1914-es gyűjtéséből való Szilágy megyéből, a másik Sebestyén Gyuláé 1891-ből Sopron megyéből, Lajtha lejegyzésében. Két szempontból is ritkaság mindkét felvétel: olyan területekről (vagy területek környezetéből) valók, ahol Lajtha később már csak cigányzenészekkel készített hangszeres zenei felvételeket.


7/XI-9
7)(5)(63
Cserépvárallja (Borsod) 1929.
„Bekerüssikálta Németh István cserépváralljai magyar muzsikás 51 éves, 1929. októberben"
gyj: Lajtha László.
M.H. 2380d) utolsó
Gyorsto „Hej kendermag," 2380c) kezdődik.
1.=168
ismétléskor
* második ismétlés?
Kézzel játsza a dallamot (nem vilégos)


M.H. 2381 c)
D-Klarinét *
T. giusto l=192-200
Cserepváralja (Borsod) 1929.
Molnár József 56. A magyar banda klarinétosa.
gy: Lajtha László
ütem?
variánsok
frubam
* transp. ?
Hangzási magasság
csak eggyer?
többször!
mi az?
Hej Rendezmag
2380/C

Emellett mindkét hangszer- és dallamadat különösen becses, mert az egyetlen a vidékről *(17—19. kotta, 185—186. o.)*.

Bár nem sok adatot tartalmaz, sajátos zenei világánál fogva különleges színfoltot képvisel Lajtha néhány kunszentmiklósi gyűjtése. Kár, hogy ezt a falut eleinte inkább csak a néprajz- és néptánckutatók keresték fel. Mire a zenekutatók Lajtha nyomában újból eljutottak ide, akkorra a hagyomány jórésze kihalt, szinte már csak az 1. kottapéldánkban bemutatott verbunkos dallamot lehetett újra rögzíteni. Innen származik az az ismertté vált *Törökös*, amelyet néprajzosok közlései nyomán Szabolcsi Bence Gluck-, Neefe-, Mozart-példák és a magyar Linus-kézirat mellé állítva, megfelelő zenetörténeti keretbe ágyazva mutat be.[32] Mivel nála nem a Lajtha által gyűjtött változat szerepel, a fonográfra felvett dallamot közzétesszük *(20. kotta, 187. o.)*. *Süveges tánc és Kucsmás takácstánc* annak a két másik felvételnek a címe, melyeknek ún. vágáns-ritmikája közvetlen bukovinai magyar és szélesebb európai összefüggéseket sejtet. Lajtha takácstánca kottáján ritka feljegyzés található. Bartók ezúttal nem gyűjtési és hangszeradatokra kérdez rá, hanem a következőt jegyzi a kotta alá: „tót. var. [iáns] Egyházasmarót (Salla i pod byku)" *(21—22. kotta, 188. o.)*.

Pereg neve Weiner „Peregi verbunk"-ja (op. 34) révén került be a köztudatba. Azt azonban kevesen tudják, hogy Weiner darabjának eredetije szintén Lajtha gyűjtése. A dallamot néhány másikkal együtt a helybeli magyar banda prímása játszotta. Közülük való a *Bihari csárdása frissel* című virtuóz darab *(23. kotta, 189. o.)*.

Az eddigiekben körbejártuk Erdélyt, Észak-Magyarországot, a Dunántúlt, valamint az Alföldet, s Lajtha 1940 előtt végzett hangszeres népzenegyűjtéseinek színhelyei közül nem is maradt más hátra, csak Kelet-Magyarország. Nem tudjuk mi az oka annak, hogy erről a nagy hangszeres hagyományú területről olyan kevés hangszeres gyűjtése van, hiszen majdnem minden fontos Szatmár megyei faluban megfordult 1933—34-ben. A 111 táncdalban közölt vokális változatok is jelzik a vidék erőteljes tánchagyományát: Nábrád 103 sz., Porcsalma 104—105. sz., Tunyog 109. sz. Meglehet, hogy a közölt porcsalmai *Botoló tánc* előadója ugyanaz a cigányzenész, aki hegedűn is fonográfra játszott egy botolót. A hangszeres változat kottájára ui. a következő cím került: *„A botoló tánc hangszeres dallama" (24. kotta, 190. o.)*.

Ma már közismert a határaink keleti peremén fekvő területek összefüggése a vele érintkező nyugat-erdélyi területekkel. Lajtha gyűjtésének idején azonban még mind a kettő önmagában is feltáratlan, zenei (s főleg hangszeres zenei) tekintetben különösen ismeretlen volt. Nem volt tehát magától értetődő, hogy Lajtha ezután újból Erdély felé fordult. Ma már nehezen is képzelhető, hogy nem a keleti részek körbejárása fordította figyelmét újból Erdélyre, s kiváltképp az ismeretlen Szolnok-Doboka megyére. Tény, hogy a következő hangszeres gyűjtések már Erdélyben folynak, előbb 1938-ban Nyárszón (Kolozs m.), majd 1940-ben Széken. Ezzel tehát lezárul az első, jelentéktelennek semmiképpen nem mondható gyűjtési korszak.

A bemutatott jegyzékek és kottapéldák illusztrációi segítségével a következőkben összegezhetjük az első korszakra vonatkozó megfigyeléseinket:

— Lajtha Bartókhoz, Kodályhoz (és részben Vikár Bélához) hasonlóan a Székelyföldön és Észak-Magyarországon kezdte meg a népzenegyűjtést, benne a hangszeres népzene gyűjtését is.

— Észak-Magyarországot illetően kézenfekvőnek tűnik, hogy eleve Bartók nyomában (esetleg biztatására?) indult az Ipolyság vidékére, hogy az ottani dudásokkal készítsen felvételeket

— Elődeihez hasonlóan eleinte ő maga is csak a szűk értelemben vett — azaz paraszti — népi hangszereket és rajtuk játszott dallamokat gyűjtötte.

— Hamarosan felfigyelt azonban a falusi cigányzenészekre, illetve a parasztzenészek és cigányzenészek repertoárjának szoros kapcsolatára, cserélődésére. Különösen világosan látszott a zenélési stílusok különbsége s egyben a repertoár folyamatos összekapcsolódása azokon a hagyományőrző vidékeken, ahol mindkét zenészréteg megtalálható volt. Nagyon jó megfigyelési pontnak kínálkoztak e tekintetben az északi tájak, különösen a palócvidék.

— A cigányzenészek kutatásának megkezdése később sem homályosította el a parasztzenészek kutatását: példa erre többek közt az eddig nem említett szentesi tekerőjátékosok Pátria-lemezre vétetése, ill. a hangszernek és a Szentes környéki néphagyományon belüli szerepének tanulmányba foglalása — Dincsér Oszkárral közösen.[33]

Lajtha életművében és a magyar népzenekutatás történetében fontos a Pátria-lemezek készítését felölelő időszak is. A továbbiakban Lajtha hangszeres gyűjtéseinek (illetve az ő előkészítésével készült hangszeres felvételeknek) a jegyzékét közöljük a Pátria-lemezekről, időrendben.

MEGJELENT LEMEZEK

1938. január 7. *Mezőkövesd* Vékony János (jancsó), (74) (eredetileg órásmester), dudás szül. 1864. aug. 20. F 1/Aa—d (Egyéb adatok Pátria jegyzőkönyv 53. o.)
1938. március 2. *Törökkoppány* Györki György (takács) (63) szül. 1875. F 24/Bd (Egyéb adatok uo. 73. o.)
1938. június 1. *Rimóc* Szabó János (75) sz. 1863. F 51/Ba—b
1939. június 12—13. *Szentes* Balla István (63), Kiss József (Fábiánsebestyén, 63), Maszlag Józsefné Mecs Balogh Mária (49) F 52/Aa, c, F 53/Aa, c—d, B/a, c—d, F 54/Aa, c—d, Ba—d, F 55/Aa—f, Ba, c—d, F 56/Ab—c, Bb—d
1941. február 17—21. *Szék* F 79—97, ebből csak hangszer, ill. ének-hangszer: F 83/Aaa, b, Ba—c, F 84/Aa—b, F 88/A, B, F 93/Aa—b, Ba—c, F 94/Ba—c, F 95/Aa—c, Ba—c, F 96/Aa—b, F 97/Aa—c, B (Az előadók stb. adatai a széki kötetben)
* *1941.* szeptember 26. *Bözöd* F 98/A—103/B
1942. október 16—18. *Szentegyházasfalu* F 109/Aa (Cigánycsúfoló=Veszek szép feleséget), F 116/B, valamint: Elekes Albert (59) F 116/Ab Félolához, F 116/Ac Verbunkos, F 116/A, A kecskék nótája
* *1943.* február 16. *Gyimes/Gyimesbükk* (Dincsér Oszkár gyűjtése — itt Lajtha 1911-es gyimesi gyűjtése és a lemezfelvételen közreműködése miatt hivatkozunk a felvételi számokra) F 39 I—II, F 40—41 I—II, F 44—47 I—II, F 50—53 I—57—63 I—II; a szereplő hangszerek: prím-kontra, illetve prím-kontra-gardon, valamint prím-kontra-bőgő
1944. január 24—26. *Kőrispatak* F 117/A—F 125
1951. május 8—10. *Balassagyarmat* 5 tagú cigánybanda (prímás Baranyi Dezső 42 éves) F 148/A—F 155/B, összesen 41 dallam

ELKÉSZÜLT, KI NEM ADOTT LEMEZEK

1952—55 Sopron, l. külön
1952. október 21—23. *Kőszeg* 4 tagú cigánybanda (prímás Buházi Zoltán 50 éves) F 163/A—F 173/A összesen 56 dallam
1953. június 2—3 *Debrecen* 5 tagú cigánybanda (prímás Trocsik Mikó Balázs) F 181/A—185/B, összesen 15 dallam
1958. december 13. *Szany* F 230/B—231, énekelt dudautánzások
1960. Vép F 237/a—c hegedű: Kányási Jenő (szül. 1887)

A továbbiakban a *soproni* zenekarral készült felvételek következnek; külön csak az időpontot jelöljük.

1952. szeptember 17—18. 4 tagú cigánybanda (prímás Tendl Pál 67 éves) F 156/A—162/B, összesen 35 dallam

* Nem hangszeres anyag, de mivel fentebb hivatkoztunk rá, itt említjük meg

1953. április 21—22. F 174/A—F 180/B, összesen 30 dallam
1954. március 23—24. F 188/A—193/A, összesen 21 dallam
1955. május 9. F 193/B, 2 dallam,
május 9—10, vegyes számok alatt összesen 17 dallam
1957. július 29—30. F 158/Ac, F 175/Ba—180 Bb 15 dallam, valamint vegyes számok alatt további 19 dallam
1960. január 14. csak a cimbalmos prímás: F 234/Ba—F 236/Ab, összesen 11 dallam
1961. április 14. F 240/Ba—242/A, összesen 11 dallam
1963. augusztus 6. F 248/Aa—F 249/Ac, összesen 11 dallam

A *szombathelyi* zenekarral készített felvételek:

1958. december 12. F 227—230.
1959. december 13 F 232—234.
1962. április 9. F 242—245.
1963. augusztus 5. F 246—247, összesen 13 lemezoldal.

Tanulmányunkban Lajtha László hangszeres népzenekutatói tevékenységének egy kevéssé ismert oldalát igyekeztünk bemutatni. A legfőbb gyűjtéseket több szempont alapján összegző közreadásunk azt a célt szolgálta, hogy megismertessen Lajtha hangszeres népzenegyűjtésének egyik fontos időszakával. Ennek az időszaknak a termése minőségben sem és összességében jóformán mennyiségben sem marad el az általa később kiadott hangszeres gyűjteseitől. A magyar népzenekutatás történetében éppen koraiságában rejlik legfőbb értéke. Olyan időszakából hoz hangszeres zenei adatokat, amelyből csak kevés adattal rendelkezünk. Bár a gyűjtések (egy-két kivételtől eltekintve: pl. Palócvidék) még nem szisztematikusak, a lejegyzések sem mutatják a későbbi műgonddal kidolgozott kottaképet (így viszont érthetőbbek és kevesebb kételyre adhatnak okot), egészében véve alapvető fontosságúak. Sajnálatos, hogy nemcsak korai gyűjtései nem kerültek kiadásra, de az általa készíttetett hangfelvételek sem jelentek meg mind a mai napig. A Lajtha-centenárium jó alkalom lenne a kiadatlan Pátria hanglemezek ügyének átgondolására is.

A KOTTAPÉLDÁK ADATAI (A GYŰJTŐ ÉS A LEJEGYZŐ NEVÉT CSAK ABBAN AZ ESETBEN TÜNTETJÜK FEL, HA NEM LAJTHA LÁSZLÓ)

1. MH 2618 és MH 2617/a orig: „hegedűs", előtte Bartók írása: „Kunszentmiklósi magyar?" BR 13. 044—45 A gyűjtés időpontja nincs megadva, 1930 lehet.
2—3. Helyszíni gyűjtés (a továbbiakban Hgy.) MH 1318/a Gyimesfelsőlok (Csík megye), 2.: további adatok nincsenek, 3. 1911. VII. ui. az előadó neve Bartók írásával: Bilibók Jánosné (54). BR 13.187—13.186. Mindkét kottán Bartók-megjegyzések.
4. MH 1597/b Ajnád (Csík m.) 1912. IV. (A furulya hangsora nincs megadva) BR 13.181.
5. MH 1600/a uo. Dobos József.
6. Ap 4674/b Gyimesközéplok (Csík m.) furulya: Tímár János (55), ének: Tímár Jánosné Csorba Anna (57). gy. Kallós Zoltán 1962. VI. lejegyezte Tari Lujza 1992.
7. MH 2433/d Balassagyarmat (Nógrád m.) 1930. duda: Koós Ferenc (42 é. juhász) BR 13.064
8. 2623/c Bogyiszló (Pest m.) 1922. fütty: Paprika János (53). BR 13.046
9—10. MH 2433/d, c Balassagyarmat (Nógrád m.) 1930. Koós Ferenc (42) BR 13.064—65
11—12. MH 2774/c, b Érsekvadkert (Nógrád m.) 1935. Az előadó nincs megnevezve, BR 13.037, 13.036
13. MH 2773/c uo. hegedű: Bódi Mátyás (36) BR 13.033—34.
14. MH 2384/c Mezőkövesd (Borsod m.) 1929. Vékony János (65) duda in C, BR 13.076

15. MSZ 2733 Szentistván (Borsod m.) hegedű: Horváth Antal (60). gy. Seemayer Vilmos 1931. V. 24. BR 13.141.

16. MH 2419/b Kinskunfélegyháza (Pest m.) 1929. klarinét in D: Gút Gáspár (60) földműves Br 13.068

17. MH 2754/a Érsekvadkert (Nógrád m.) 1935. BR 13.039.

18. MH 2346/III/a Diósad (Szilágy m.) 1914. BR 13.127.

19. MH 2350/b Csepreg (Sopron m.) gy. Sebestyén Gyula 1899. I. lej. Lajtha László, előadta férfi BR 13.053.

20. MH 2616/b A kotta tetején Bartók írásával: Kunszentmiklósi hegedűs BR 13.050.

21—22. MH 2616/d, és a. Ugyanott. BR 13.048, 13.051. l. még 1. kotta.

23. MH 2408/c Pereg (Pest m.) 1930. hegedű: Kátai Bertalan, a magyar banda prímása BR 13.070.

24. MH 2719/a Porcsalma (Szatmár m.) 1934. hegedű: Kaluca András. BR 13.043.

JEGYZETEK

[1] Hangszertörténeti és ikonográfiai tanulmányainak bibliográfiai adatait l.: Volly István: Lajtha László zenetudományos munkássága in: Magyar Zene 1967. VIII. évf. 1. sz. 65—70. o., valamint Berlász Melinda: Lajtha László in: A múlt magyar tudósai, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. 267.

[2] Berlász M. 9. és 24. o. Berlász Melindánál az 1910 és „alig 17 éves" kétszeres sajtóhiba lehet, hiszen a „Gyűjtések időrendi mutatójá"-ban az első adat nála is 1911. (április, Ajnácskő l. 245. o.). Vollynál pontos az idő és Lajtha kora: „Az ifjú Lajtha László 19 éves korában, 1911-ben, Erdélyben gyűjtött először magyar népdalokat" l. Volly i. m. 65. o.

[3] Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés in: Népzenei monográfiák I. Budapest 1954., Széki gyűjtés in: Népzenei Monográfiák II., Budapest, 1954., Kőrispataki gyűjtés in: Népzenei Monográfiák III. Budapest, 1955. (Valamennyi kötet a Zeneműkiadónál jelent meg.)

[4] Dunántúli táncok és dallamok I. in: Népzenei Monográfiák V. Budapest, 1962.

[5] A népzenei gramafonlemezek készítésének történetével kapcsolatban, a II. világháborút követő időszakról írja Rajeczky Benjamin: „Lajthának szívügye volt a hangszeres együttesek felvétele (a régi sorozat széki és kőrispataki zenekarait is ő hozta felvételre); most főként dunántúli együtteseket kutatott. Ugyancsak a Dunántúlon végzett egyházi népének-kutatást." Rajeczky Benjamin: A magyar népzenei hanglemezek (Ethnographia LXXXIII 1972. 2—3. 372), l. még in: Rajeczky Benjamin írásai. Szerkesztette Ferenczi Ilona, Zeneműkiadó Budapest, 337. o. Lajtha maga is megerősíti, hogy „1952-ben Sopron és Vas megyében régi hangszeres muzsika, táncdallamok s táncok után" kutatott, s ilyen irányú munkája közben határozta el „...a romlásban, kihalófélben lévő népszokás maradékainak összegyűjtésé"-t. L. Sopron megyei virrasztó énekek in: Népzenei Monográfiák IV. Zeneműkiadó, Budapest 1956. 5. o.

[6] A kötetek hazai fogadtatása jó, s a népzenekutatók az új eredményekről igyekeznek tájékoztatni a külföldet is. Járdányi Stuttgartban egy népzenetudományi konferencián méltatja Lajtha 1956-ig megjelent négy monográfiáját (The significance of folkmusic in present day 1956., l. Berlász M. i. m. 228 o. Ugyanennek bibliográfiai adatait a Journal of the IFMC l. uo. 268. o.) Vargyas L. a magyar népzenekutatásról írt összefoglaló tanulmányában hangsúlyozza, hogy a monográfiák nemzetközi viszonylatban is úttörő jelentőségűek. (Folk Music Research in Hungary 1961 — az utóbbit is idézi Berlász M. 227—229. o.)

[7] A Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakbizottságában 1950-ben „javaslat született egy létrehozandó tudományos kiadványsorozatról". Az első kötetekre Kodály Lajtha széki vagy kőrispataki anyagát javasolja, l. Berlász 216—217.

[8] „Népzene-biológia, e tudomásom szerint magam gyártotta terminus-technicus alatt azt a tudományágat értem, amelyik vizsgálja: él-e, mikor és hogyan él egyik nép a másik zenéjével." L. Szépkenyerűszentmárton 3. o.

[9] Jellemző, Lajtha milyen jól ismerte a legfrissebb nemzetközi eredményeket. A napjainkban kulturális antropológiának nevezett (idehaza Bartók és Kodály, valamint Lajtha, Dincsér Oszkár, Rajeczky Benjamin által lényegében kezdettől alkalmazott) kutatási irányzatot — Lajtha 1963-ban „antropomusicologia"-ként jelölte meg. A vele kapcsolatos gondolatait a Vasi Szemlében fejtette ki. L. Berlász M. i. m. 239—240. o. A cím alapján úgy tűnik, e témával kapcsolatos Lajthának egy kéziratban maradt tanulmánya: The varying significance of folkmusic to people of different communities. Említi Volly Magyar Zene 1967. 70. o. (a szerzőnek ezt az írást nem állt módjában látni).

[10] Az utóbbi fontosságát nyomatékosan hangsúlyozza Berlász Melinda is: „A Széki gyűjtés anyaga a közreadás színvonalát illetően kiemelkedő jelentőségű a magyar népzenekutatás történetében." 224. o.

[11] A népzenei kutatás módszereiről Kézirat 1930 tájáról l. Volly István bibliográfiai összefoglalását, i. m. 1967. 67. o. Berlász M. nyomatékosan hívja fel a figyelmet Lajthának a háború után írt, élő előadásokon elhangzott (és máig publikálatlan) módszertani tanulmányaira. Pedig fontosaknak látszanak, hiszen Lajtha „szinte kizárólag bennük fogalmazta meg kutatásmódszertani nézeteit, egy-egy tudományos kérdésről kialakult álláspontját. Népzenekutatói koncepciójának fejlődésében a végső álláspontot képviselik." Berlász M. i. m. 236. o.

[12] Egy „hamis" zenekar in Zenetudományi Tanulmányok I. Kodály Emlékkönyv Budapest, 1953. 169—199. A kérdést újból érinti a Kőrispataki Gyűjtésben: 1955. 3—6. o., illetve a bevezetőhöz részben a már megjelent tanulmány szövegét veszi át.

[13] László Lajtha: Instrumental Music from Western Hungary From the Repertoire of an Urban Gipsy Band Edited by Bálint Sárosi in: Studies in Central and Eastern European Music 3. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988. (Korábbi és magyar kiadásra szánt címmel e kötetre hivatkozik Berlász M. i. m. 219. o.)

[14] E felvételekkel kapcsolatban idéztük korábban Rajeczky Benjamint, l. 5-ös jegyzet. A Kőrispataki Gyűjtés-ben Lajtha maga is beszámol a hanglemezfelvétel készítésének körülményeiről: 1955. 10—11. o. A Pátria-lemezeken található hangszeres zenei Lajtha-gyűjtéseket tanulmányunk végén részletesen felsoroljuk.

[15] Szerkesztette Sebő Ferenc, Budapest 1985. Lajtha László Széki gyűjtés, LPX 18091—92.

[16] Rajeczky Benjamin i. m. 337. o. valamint Pátria jegyzőkönyvek.

[17] „Az év utolsó gyűjtőútja, december elején, Balassagyarmatra vezetett." 73. o. Az 1930. évi népzenei gyűjtések, in Ethnographia 1931. XLIII. évf. 2. 62—75. o.

[18] Kőrispataki Gyűjtés 1955. 3—4. o.

[19] A Magyar Népzenei Antológia I. és II. c. hanglemezekre került néhány balassagyarmati felvétel. I. Tánczene, szerkesztette Martin György, Németh István, Pesovár Ernő, LPX 18112—16. I/B26—30, valamint II. Észak, szerkesztette Tari Lujza—Vikár László, LPX 18124—28 5/3/a 1—3, b 1—3.

[20] A MR több alkalommal készített felvételt a zenészekkel. A Hangszalagtárban több magnetofonszalag őrzi a soproni, valamint a szombathelyi zenekar játékát. Tari L. ezeket a felvételeket használta 1981-ben a Magyar Népdal Heté-n elhangzott előadásaihoz: Két prímásegyéniség Lajtha László nyugat-dunántúli gyűjtéséből I. Tendl Pál (Sopron), II. Csejtei István (Szombathely). (Adás 1981. november 16—17., kézirat a szerzőnél.)

[21] „A népművészet mestere" címet első ízben 1953-ban osztották ki. A cím első birtokosa: Tendl Pál cimbalmos prímás, Sopron. Rajta kívül Zsíros Ferencné galgahévízi énekes asszony kapta meg 1953-ban a kitüntetést.

[22] Lajtha László zenekari népzene-felvételeiből: Balassagyarmat, Sopron. Szerkesztette Tari Lujza, SLPX 18206. A megjelenés ideje terv szerint 1992. II. negyedév.

[23] Összeállította dr. Gönyey Sándor. A zenei anyagot dr. Rajeczky Benjamin válogatta össze. Magyar Kórus, Budapest 1949.

[24] A kunszentmiklósi támlapokon nincs dátum, Berlász Melinda kimutatásában nem szerepel. — L. i. m. 245—260, ill. 247. o. A környékbeli kiskunfélegyházi és peregi gyűjtések 1930-ból valók, feltételezhető, hogy ugyanekkor ment Kunszentmiklósra is.

[25] Volly I. helyesen állapítja meg, hogy „Lajtha László tudományos munkássága határozottan szakaszokra tagolódik", s hogy 1923-tól 1963-ig szinte évtizedenként jön egy új szakasz. Az első korszakban kétségtelenül a hangszerkutatás játssza a fő szerepet; Lajtha ilyen irányú tanulmányai igen jelentősek, de hogy jelentőségük pontosan miből áll, külön tanulmányban, a hazai hangszerkutatás története fényében kell majd közelebbről meghatároznunk. (Az idevonatkozó tanulmányokkal kapcsolatban l. 1-es jegyzet.)

[26] Lajtha szavait majdnem szó szerint idézhettük saját, 1930-as gyűjtési beszámolójából. L. Ethn. i. m. 1931. 63. o.

[26/a] Berlász i. m. 245—260. o.

[27] Népzenei formaproblémák in: Muzsika 1929. I. évf. 3. sz. 15—19. o., illetve a ballada 16—17. o.

[28] A Pátria-lemez adatait l. a jegyzékben: 1938.

[29] Tari Lujza: Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében in: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 2. 59—223. A Weiner által Lajtha (és mások) gyűjtéséből felhasznált adatokról az egyes műveknél részletesen, a kötet végén különböző kimutatások alapján tájékozódhatunk.

[30] L. uo.

[31] Tari Lujza: Szignálhangszereink és dallamaik in: Zenetudományi Dolgozatok MTA ZTI 1978, a szóban forgó rész: 133., valamint 139. o.

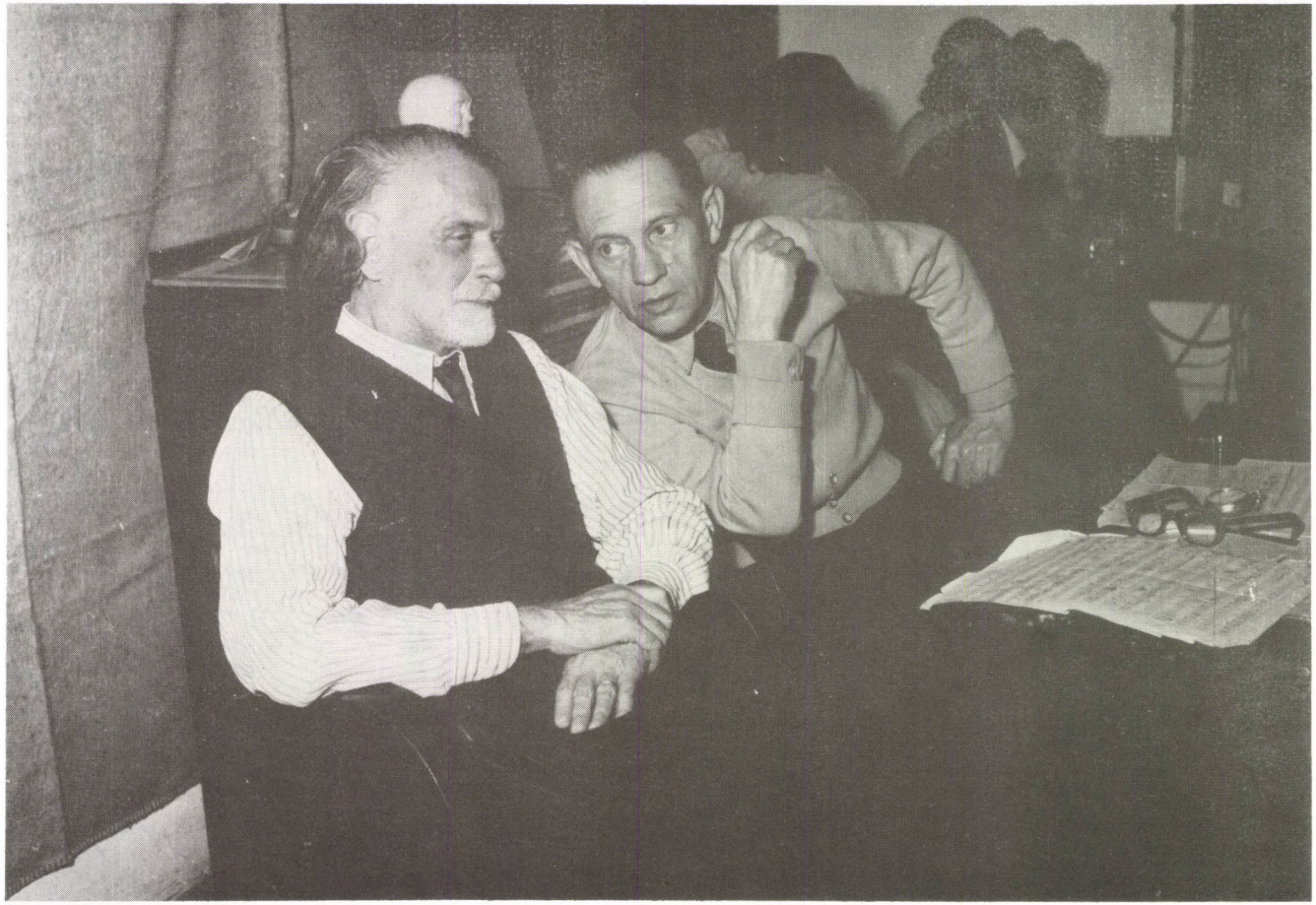
[32] Szabolcsi Bence: „Egzotikus" elemek Mozart zenéjében in: A válaszút és egyéb tanulmányok Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963. 179—189. o. A kunszentmiklósi törökös két változatban: 187. o.

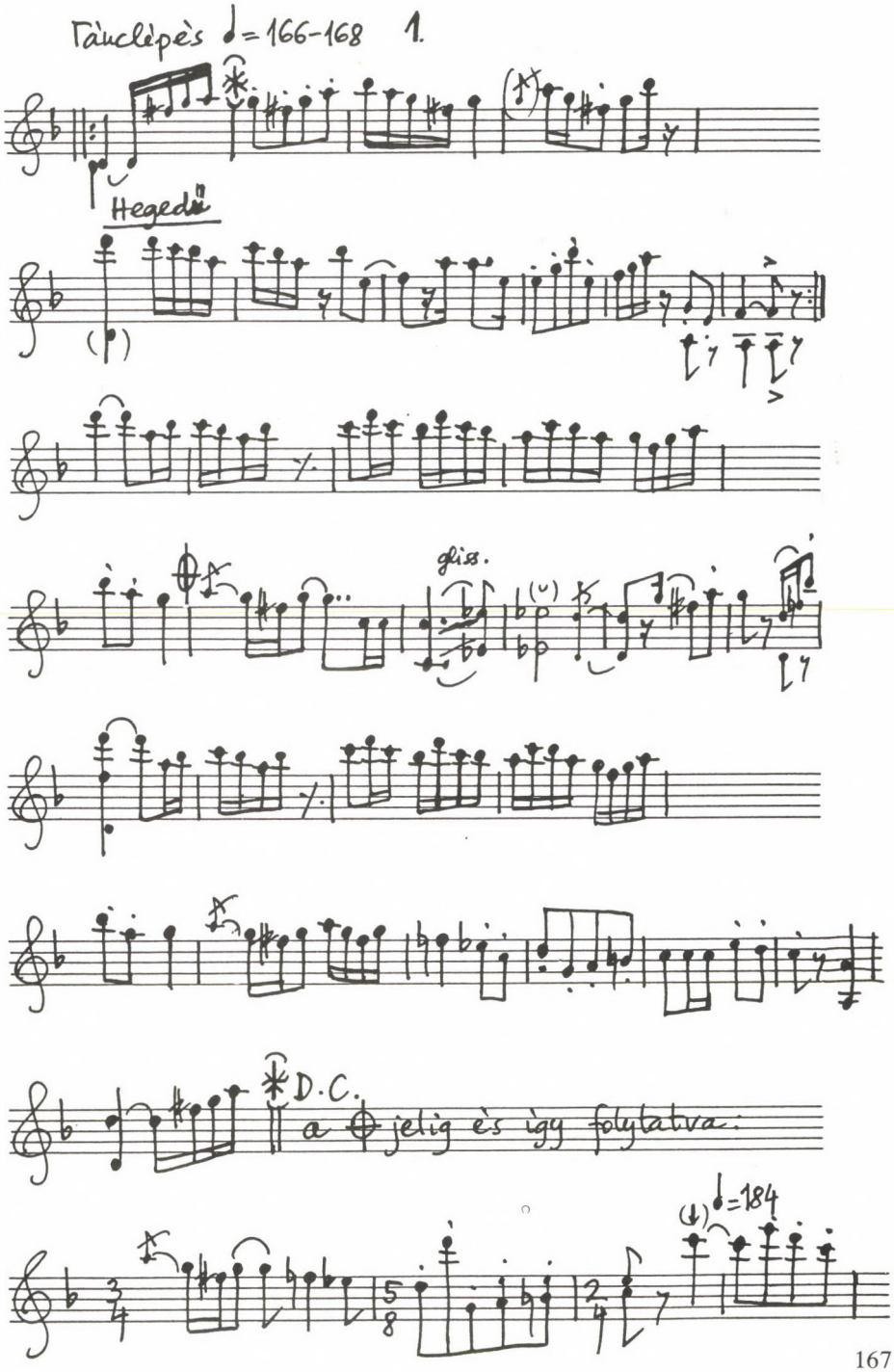
[33] Lajtha László—Dincsér Oszkár: A tekerő in: A Magyar Néprajzi Múzeum Értesítője XXXI. évf. 1939. 103—111. o. Dincsér kitűnő helyszíni előkészítő munkájának nyomát és a zenészek utaztatásával kapcsolatos levelezését a Szentesi Koszta József Múzeum adattárában több levél őrzi.

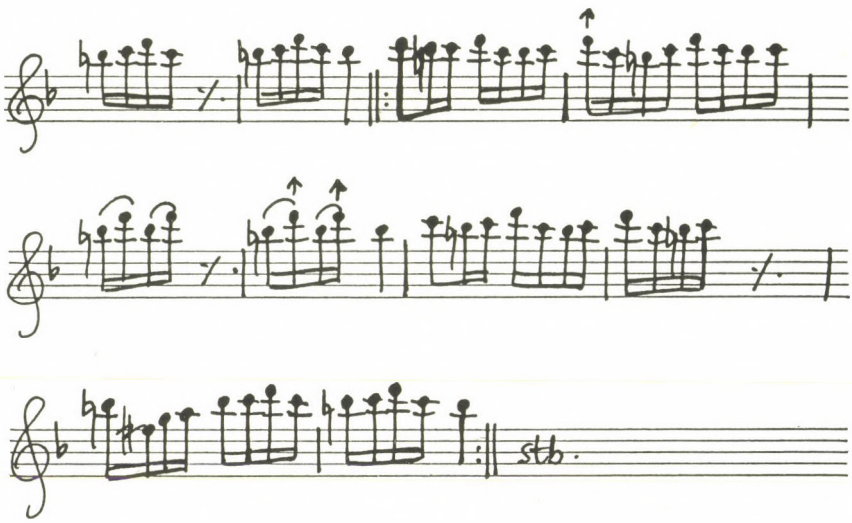
JEGYZET A KÉPEKHEZ

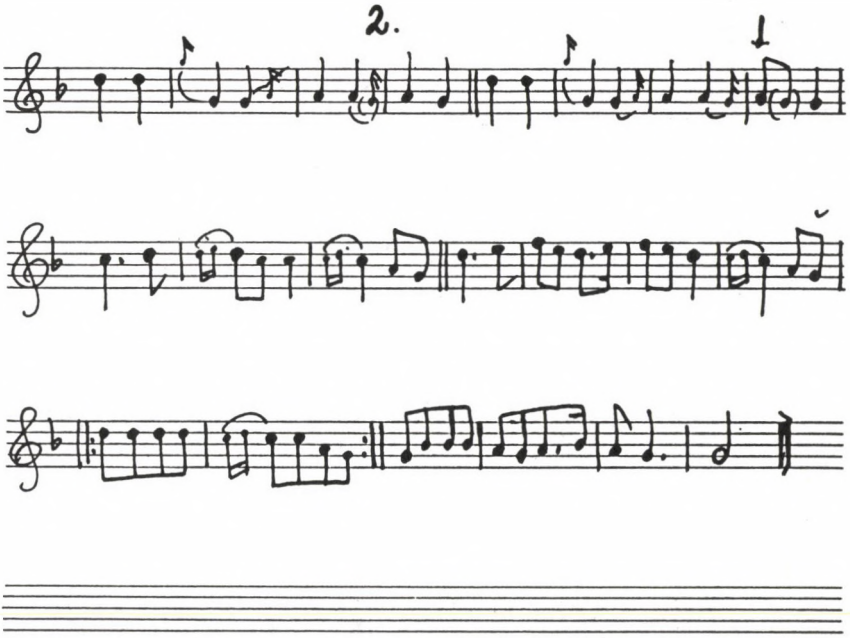
Tendl Pál soproni cimbalmos és zenekara. Hangfelvétel az 50-es években, Kodály Zoltán, és Lajtha László népzenekutató tanítványai jelenlétében. (MTA Zenetudományi Intézet fototár.)

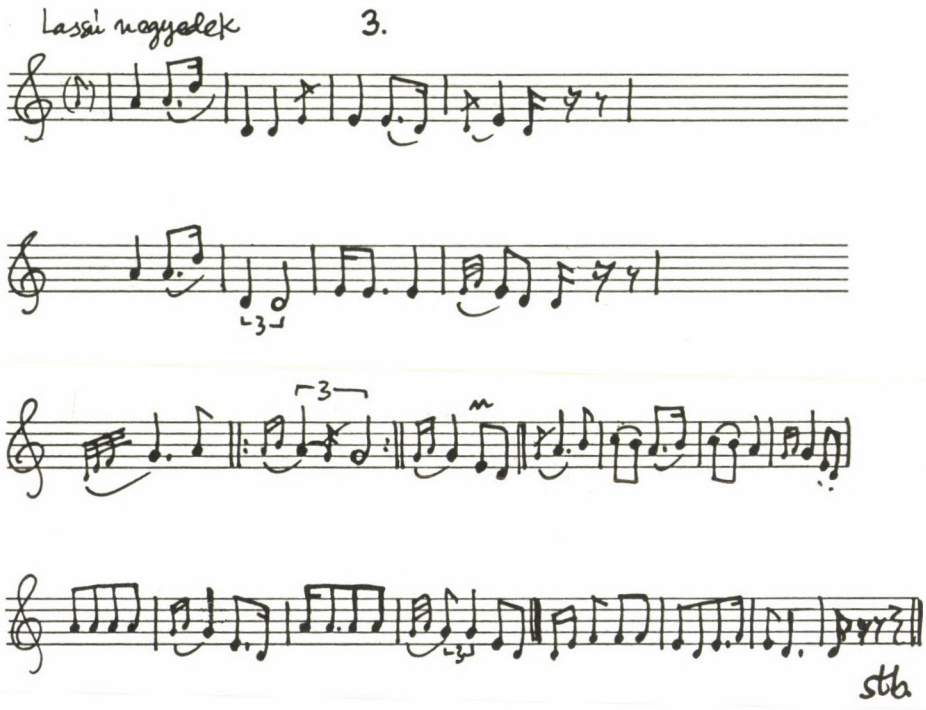
160

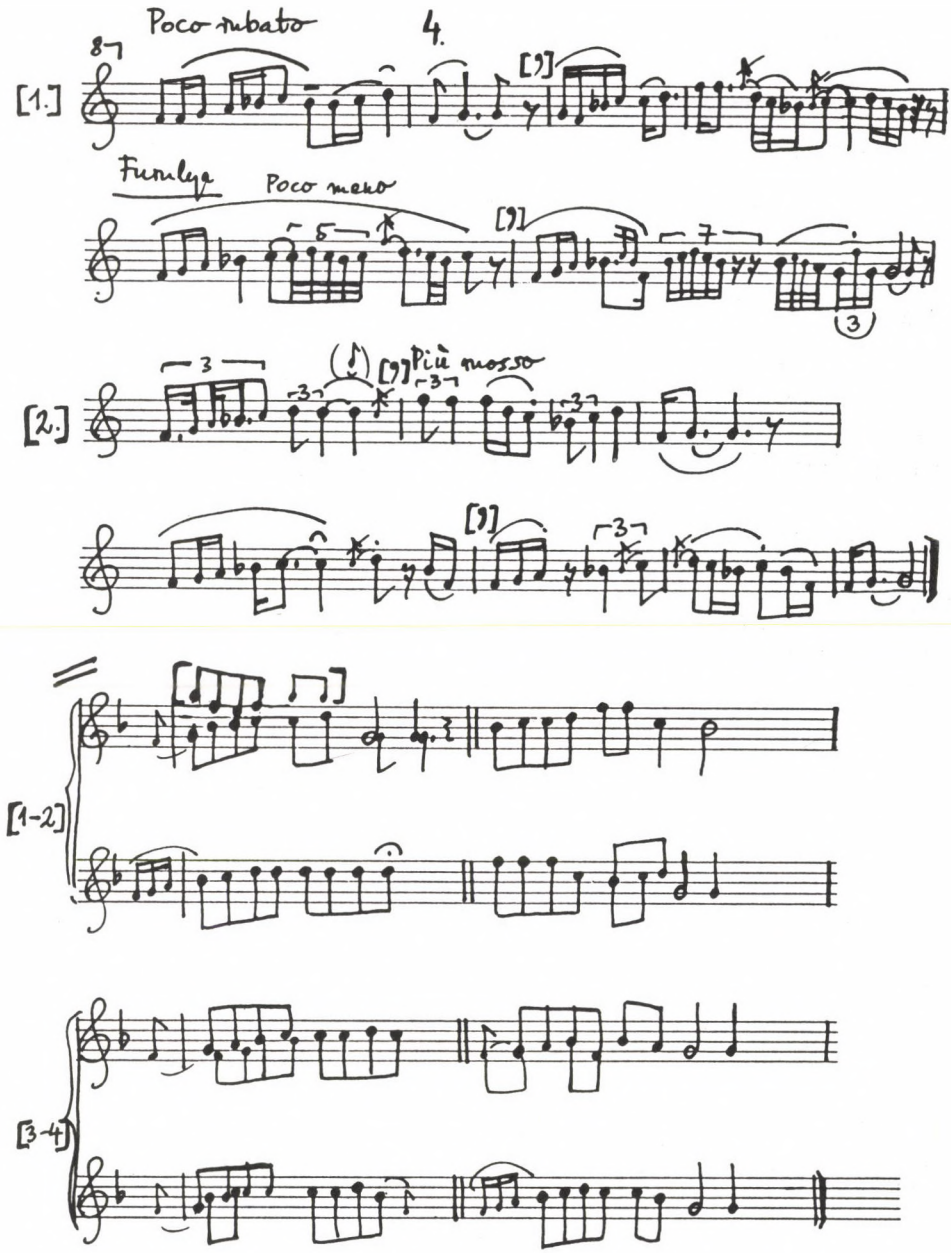


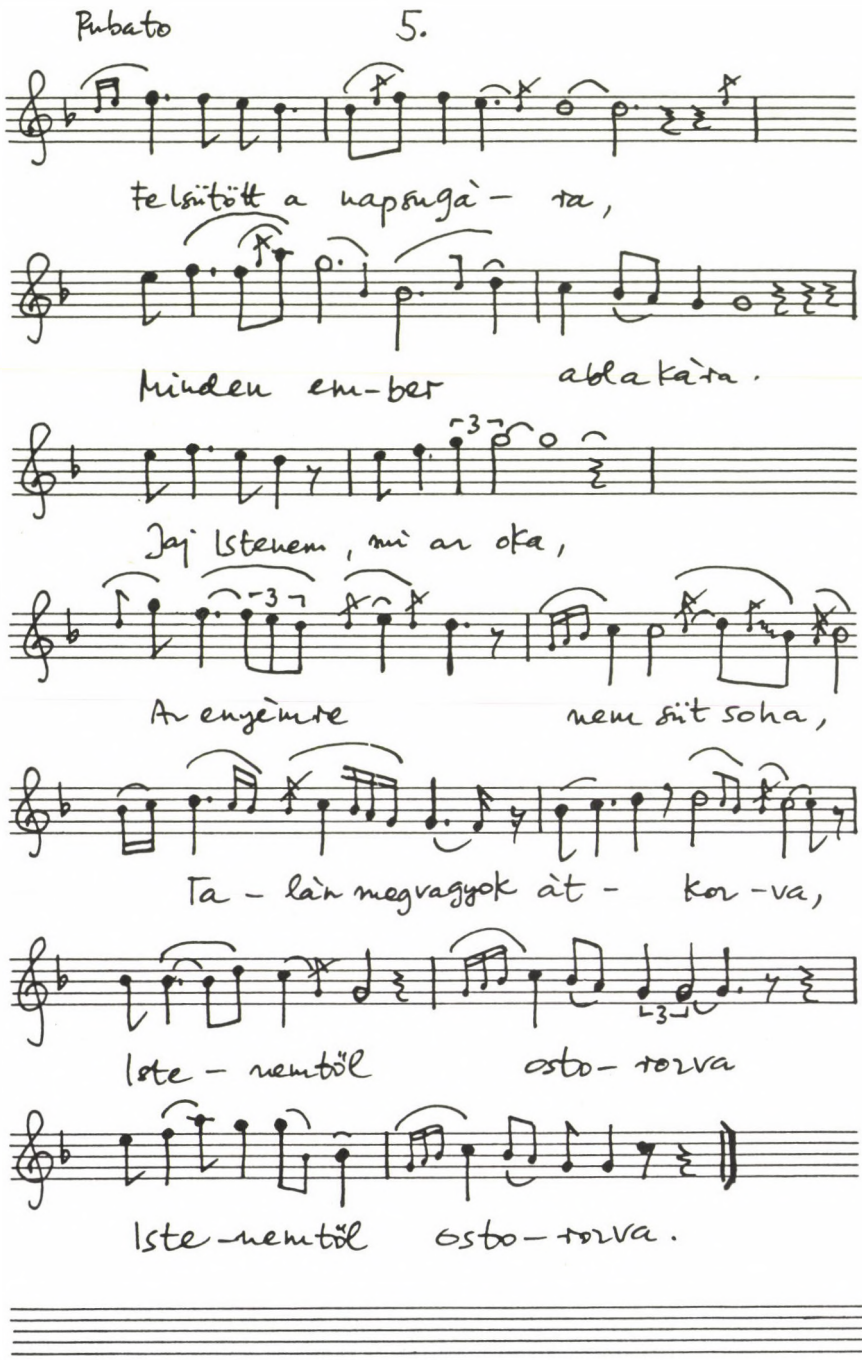

Táncképes ♩= 166-168 1.
Hegedü
gliss.
D.C.
a ⊕ jelig és igy folytatva:
♩=184

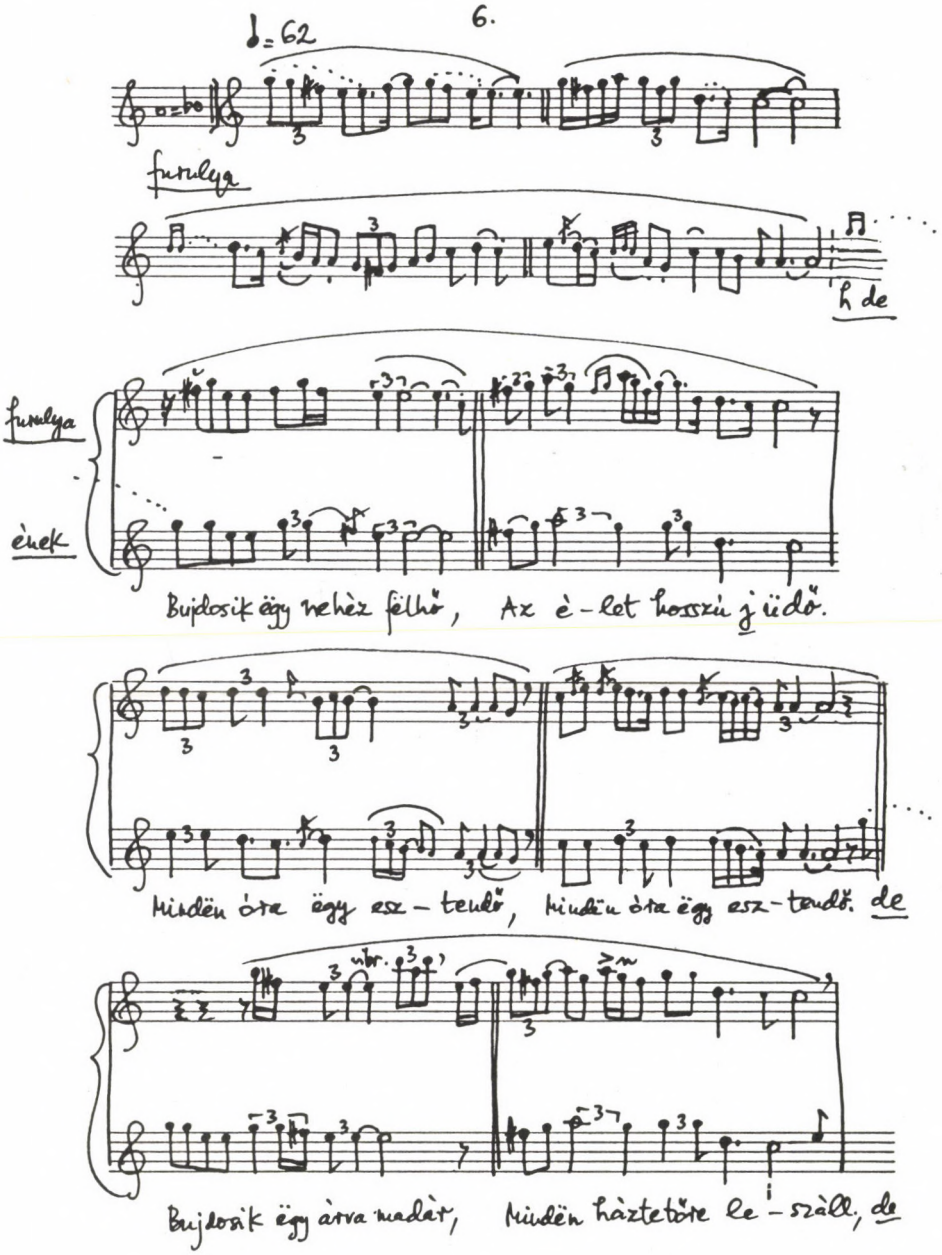

stb.

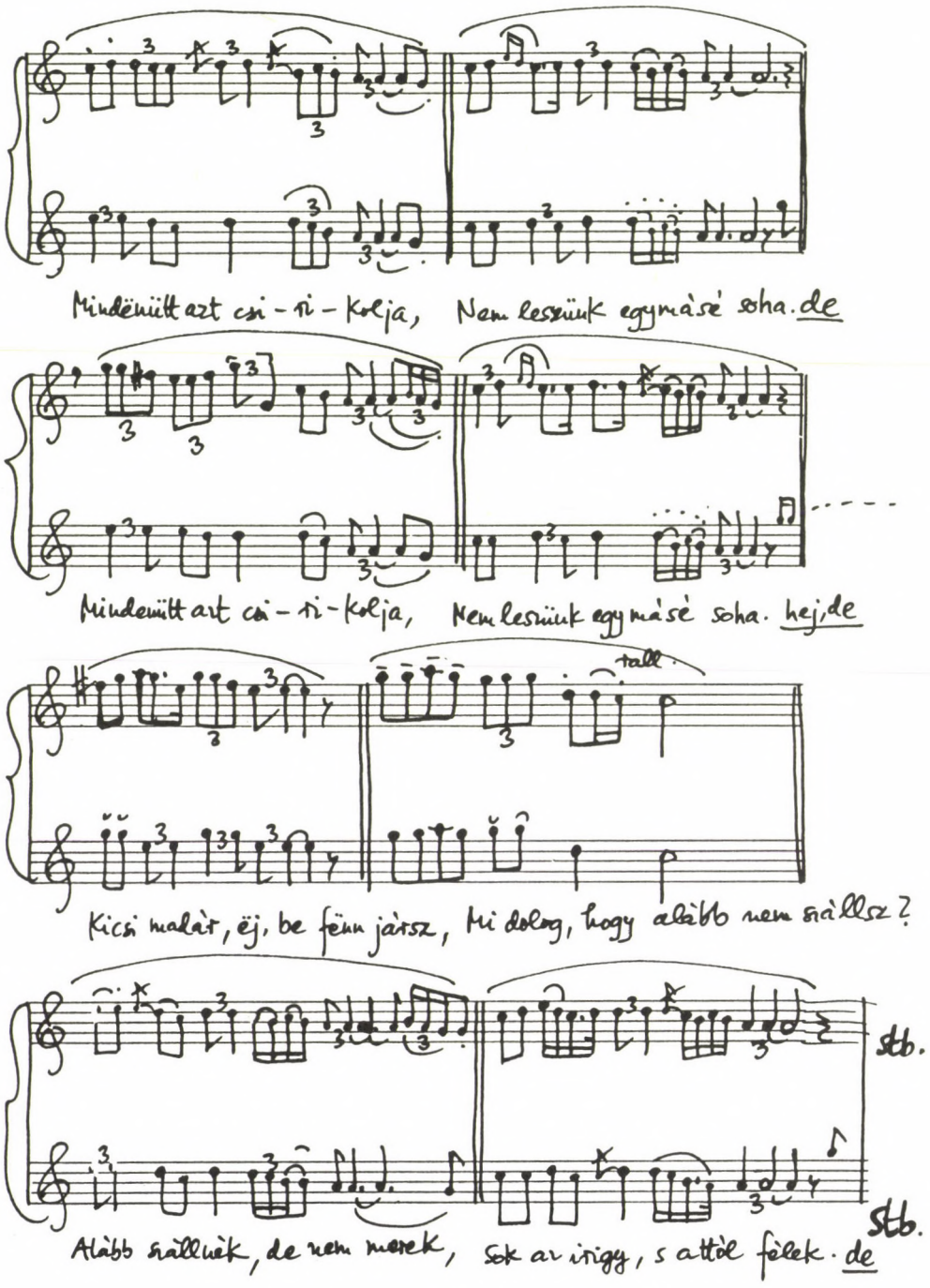

2.
1

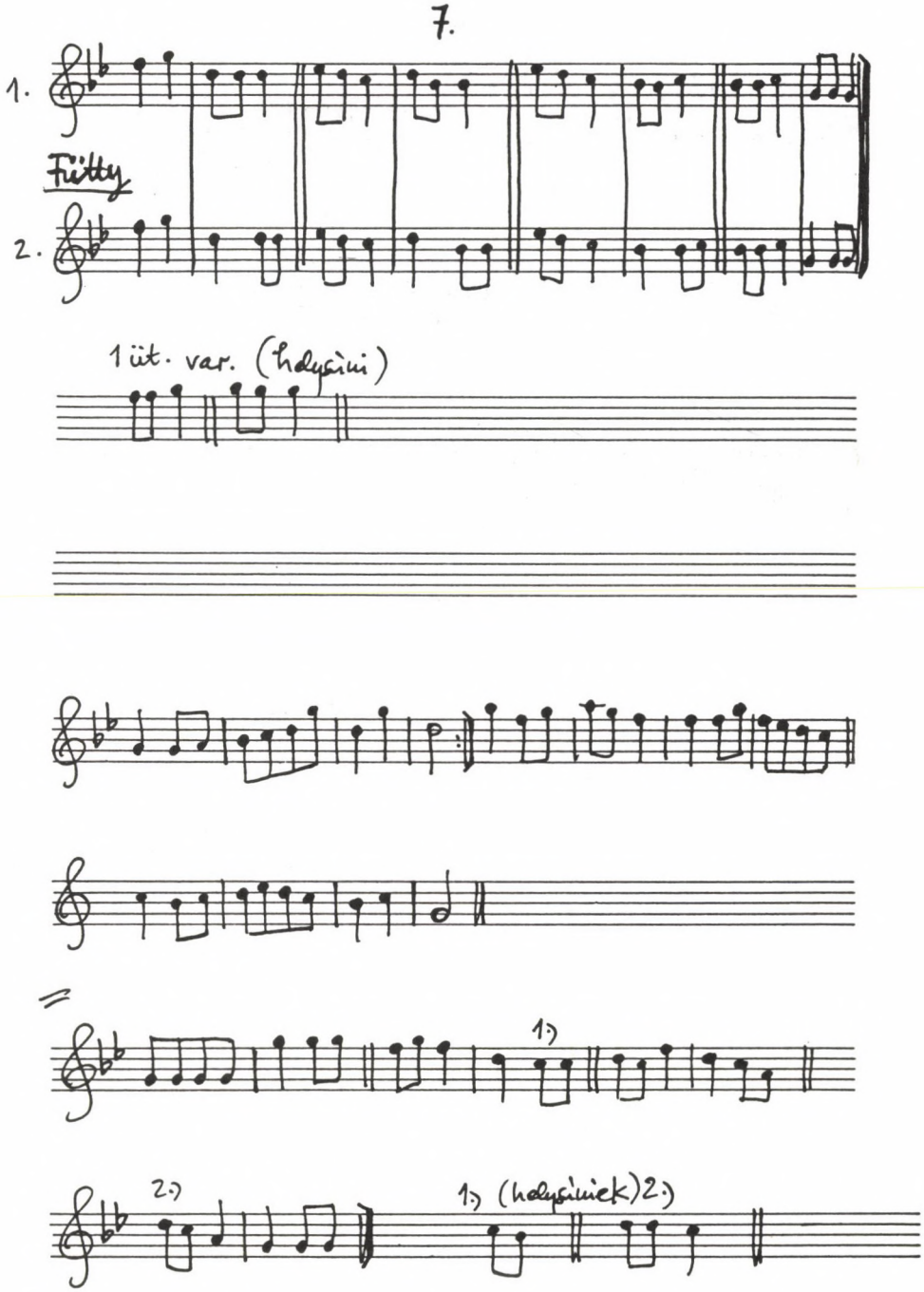

Lassú nagyadek
3.
3
3
stb.

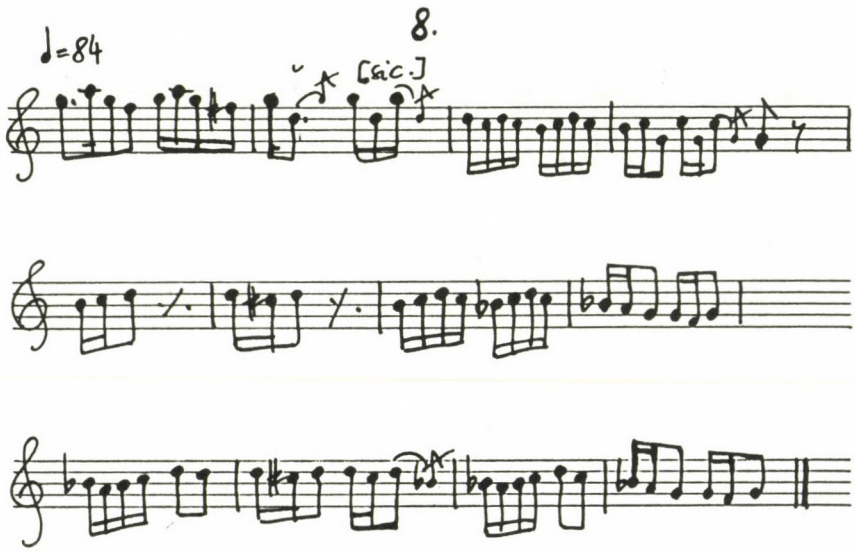

Poco rubato
4.
[1.]
Funky
Poco meno
[2.]
Più mosso
[1-2]
[3-4]

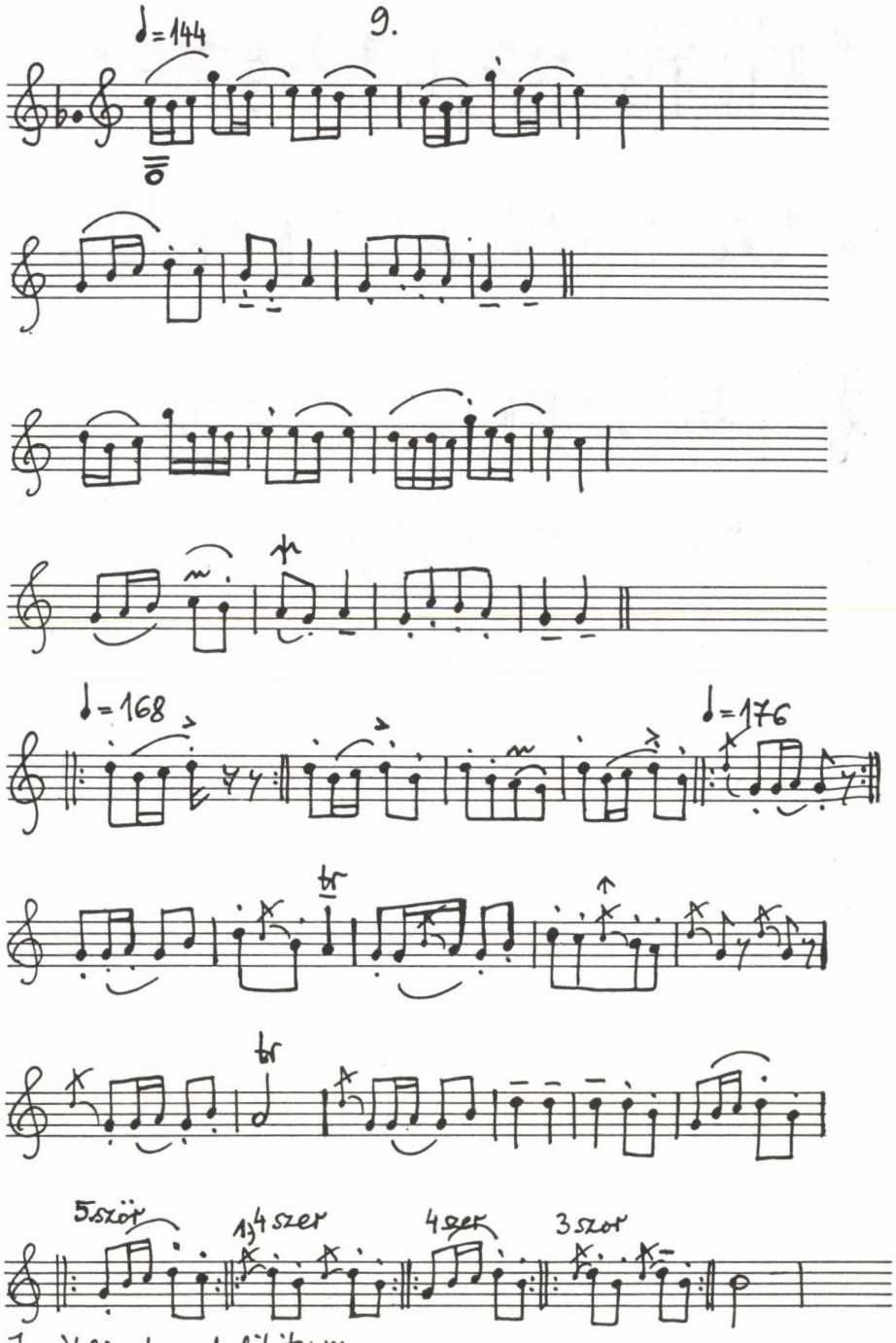

Rubato
5.
Felsütött a napsugà - ra,
Minden em-ber abla kàra.
Jaj Istenem, mi ar oka,
Ar engèmte nem sùt soha,
Ta - làn megvaggyok àt - kor -va,
Iste - nemtöl osto - rozva
Iste - nemtöl osto - rozva.


6.
♩= 62
furulya
h de
furulya
ének
Bujdosik egy nehèz fèlhő, Az è-let hosszú jüdő.
Mindèn òra egy esz-tendő, Mindèn òra egy esz-tendő. de
Bujdosik egy àrva madàr, Mindèn hàztetőre le-szàll, de

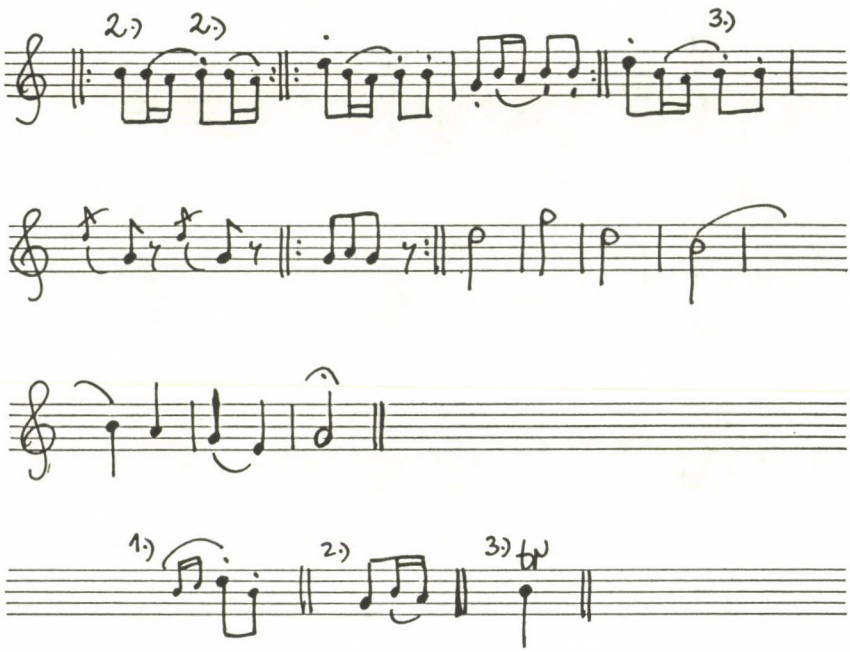

Mindenütt azt csi-ri-kolja, Nem lesznek egymásé soha. de
Mindenütt azt csi-ri-kolja, Nem lesznek egymásé soha. hej, de
Kicsi malac, ëj, be fënn jársz, Mi dolog, hogy alább nem szállsz?
Alább szállnék, de nem merek, Sok az irigy, s attól félek. de
stb.
stb.

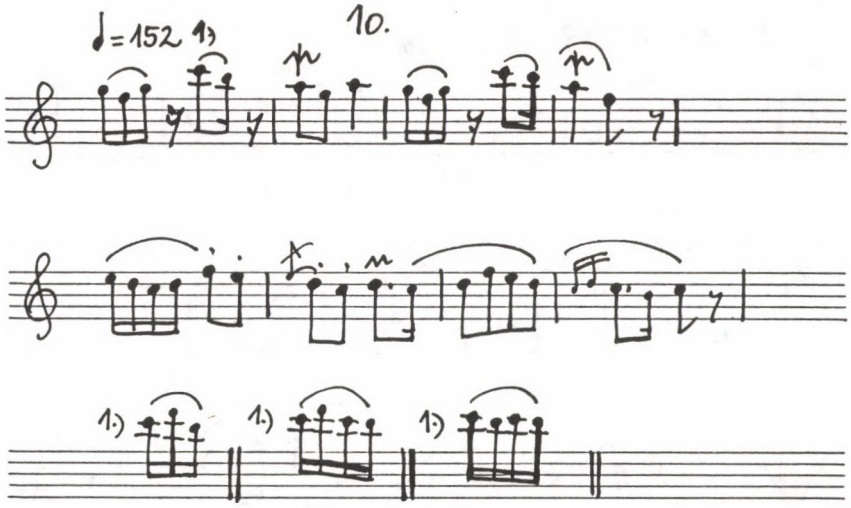

7.
1.
Fütty
2.
1 üt. var. (holyśiui)
1.)
2.)
1.) (holyśiuiek) 2.)

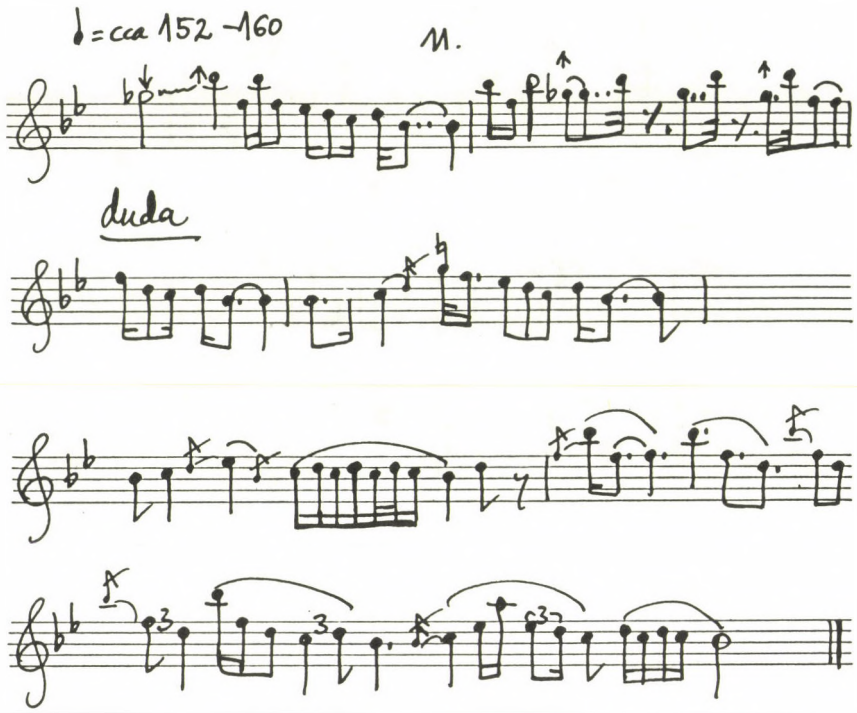

8.
♩=84
[sic.]

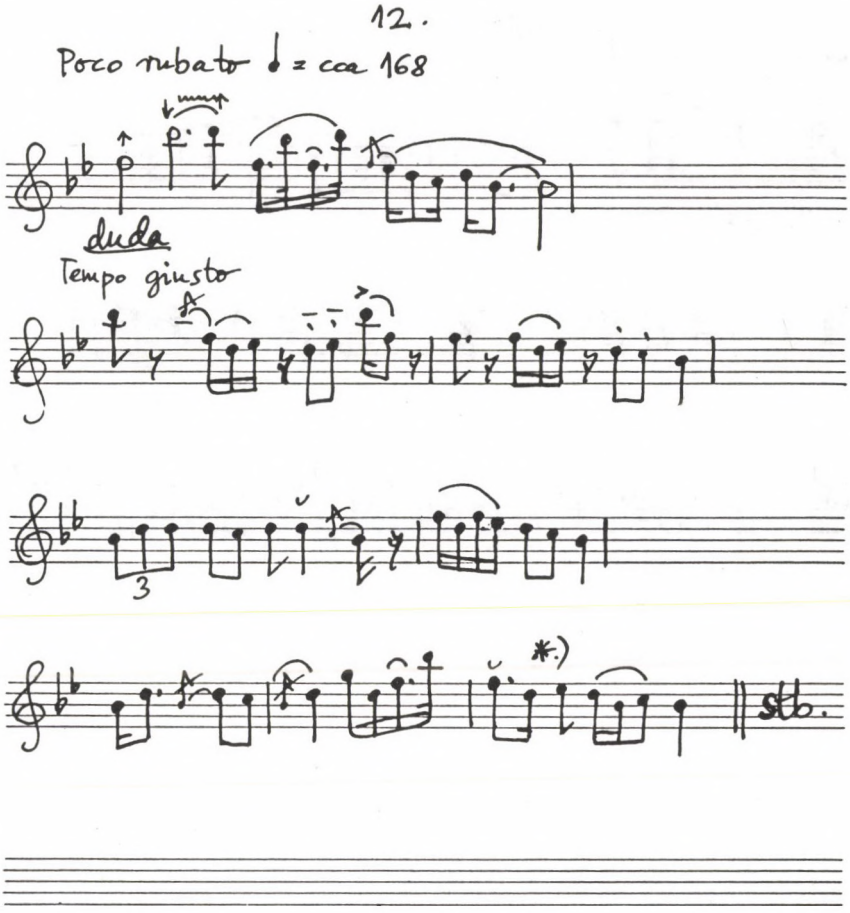


Ismétlések ad libitum

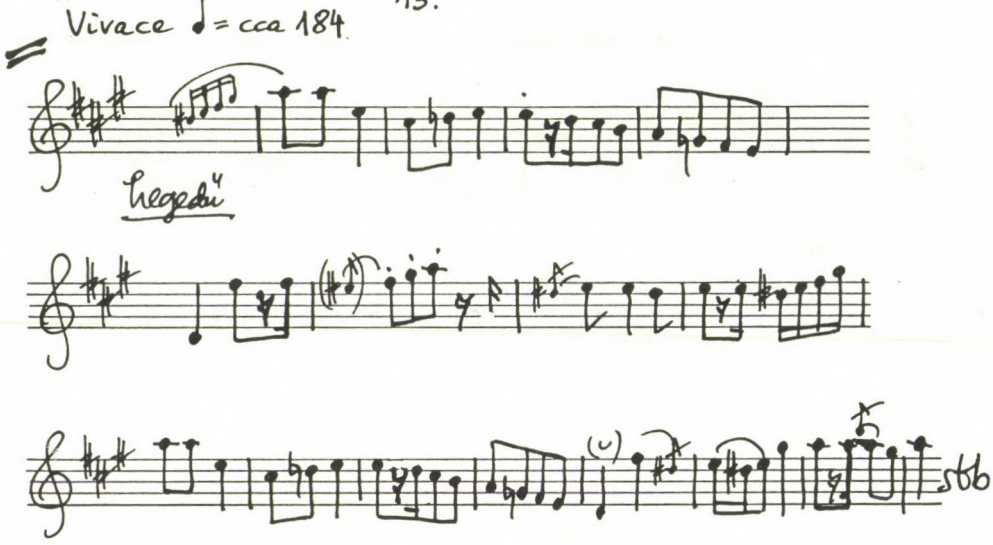

2.)
2.)
3.)
1.)
2.)
3.)
tr


♩=152
10.
1.)
1.)
1.)
1.)

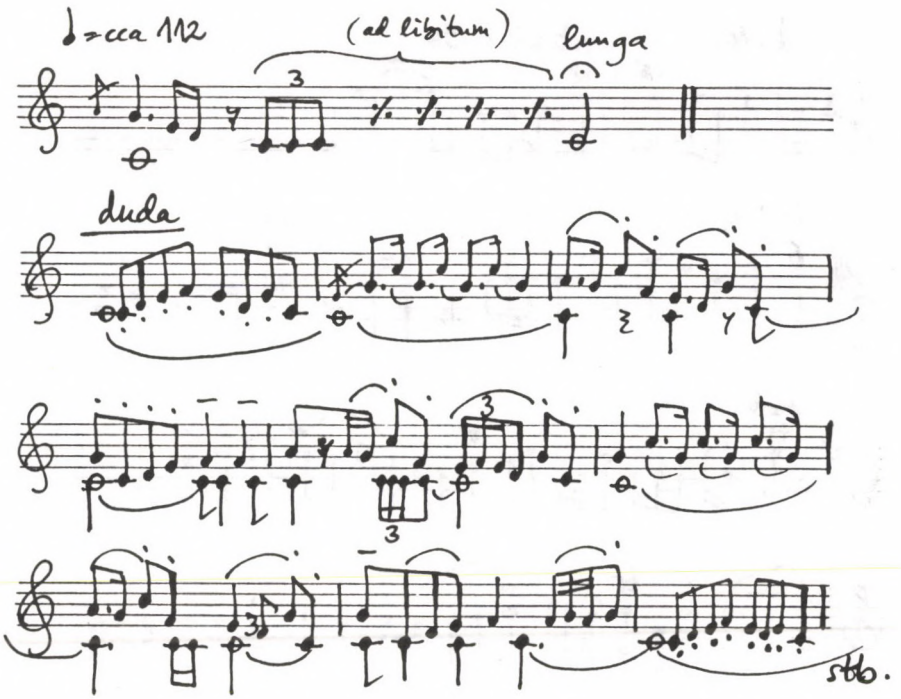

♩=cca 152–160
M.
duda


12.
Poco rubato ♩ = cca 168
dudo
Tempo giusto
3
*)
stb.

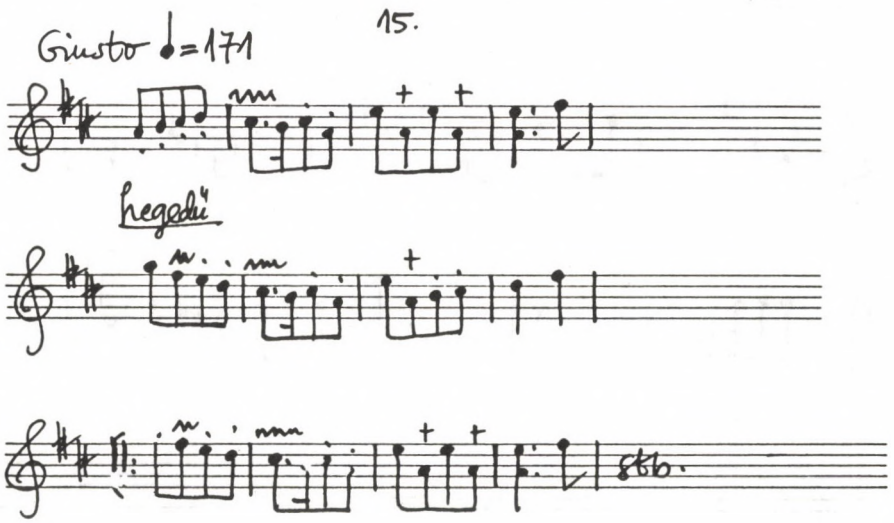
13.

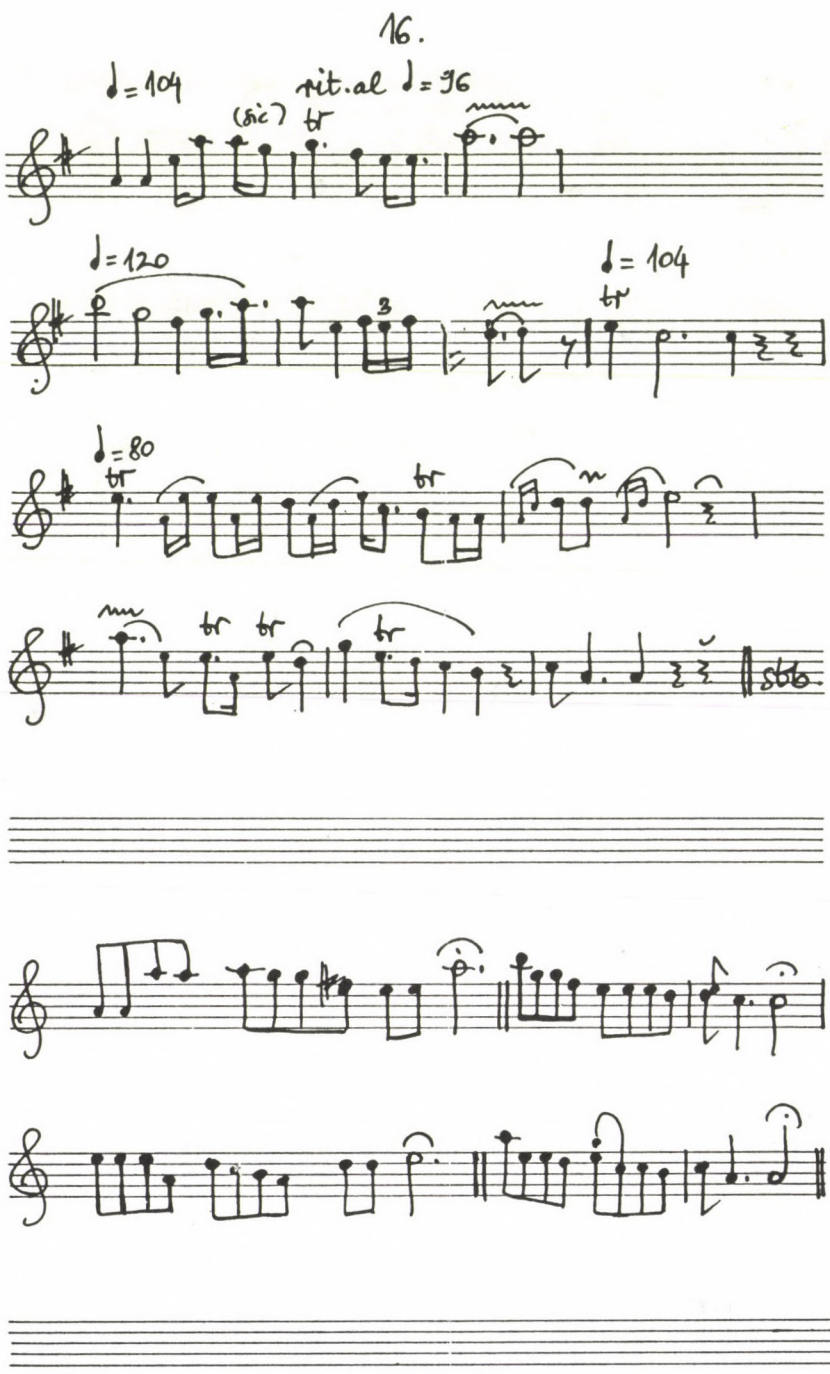


14.

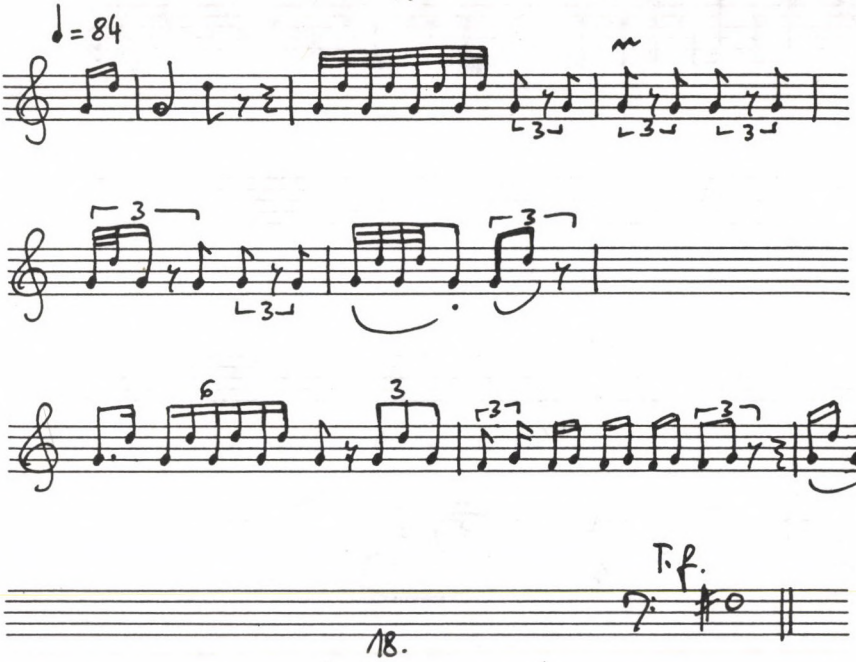


15.



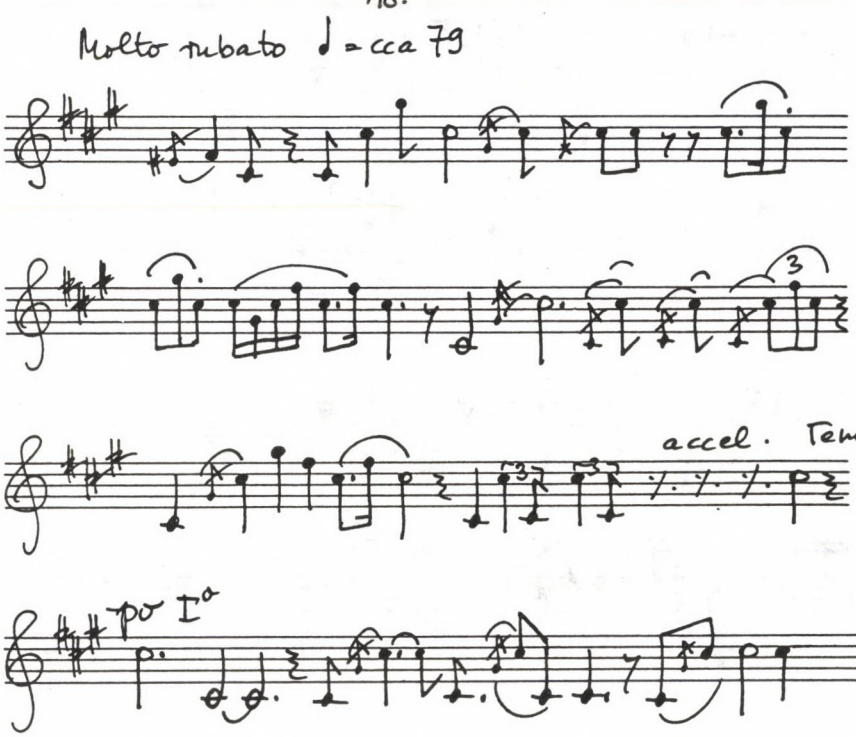

16.
♩= 104
rit.al ♩= 96
(sic)
tr
♩= 120
3
♩= 104
tr
♩= 80
tr
tr
tr
tr

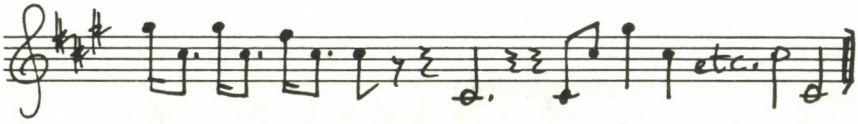
17.



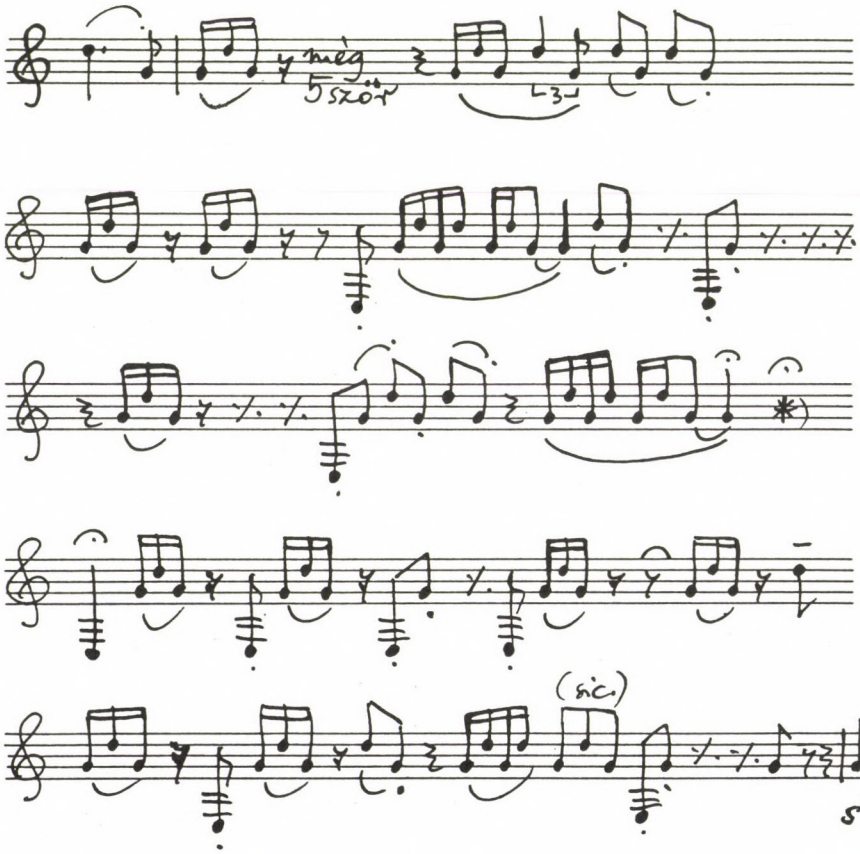
T. f.

18.

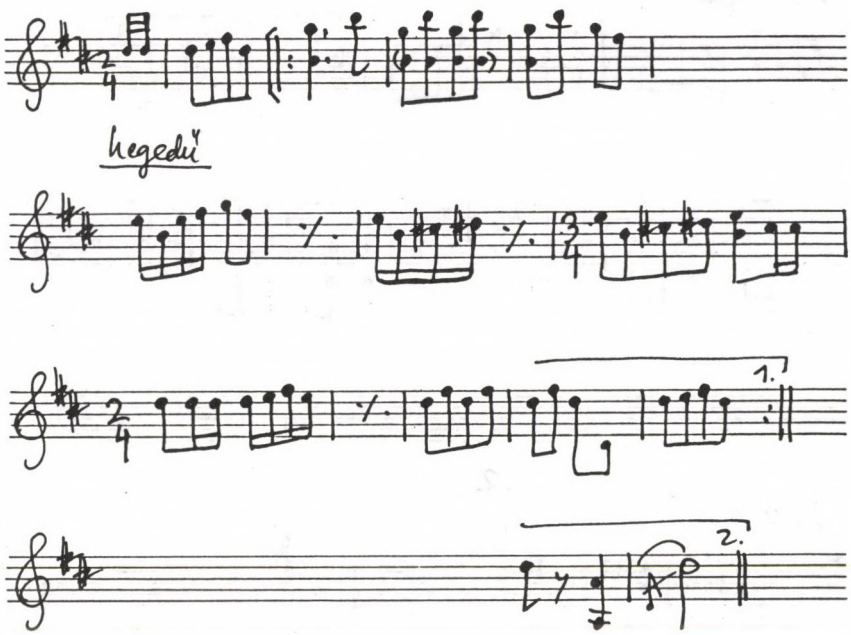




19.

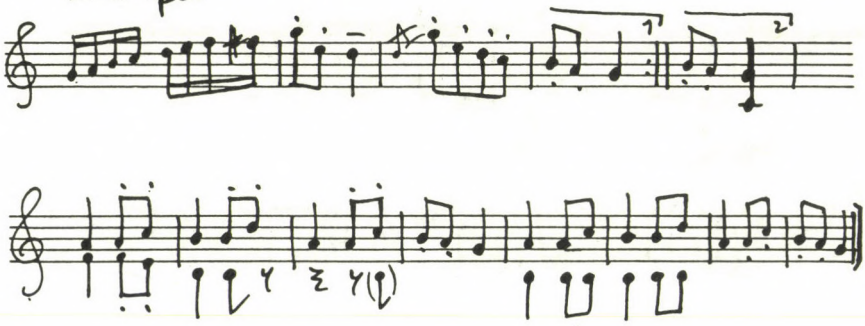


20.

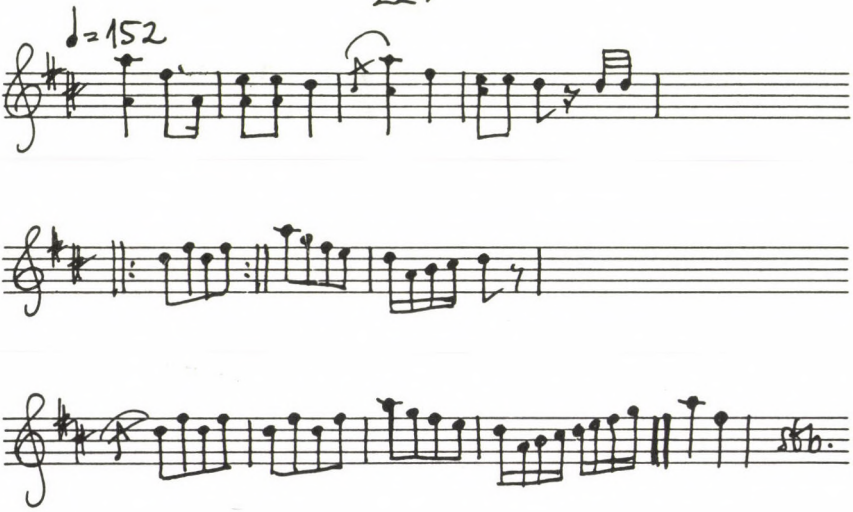


21.

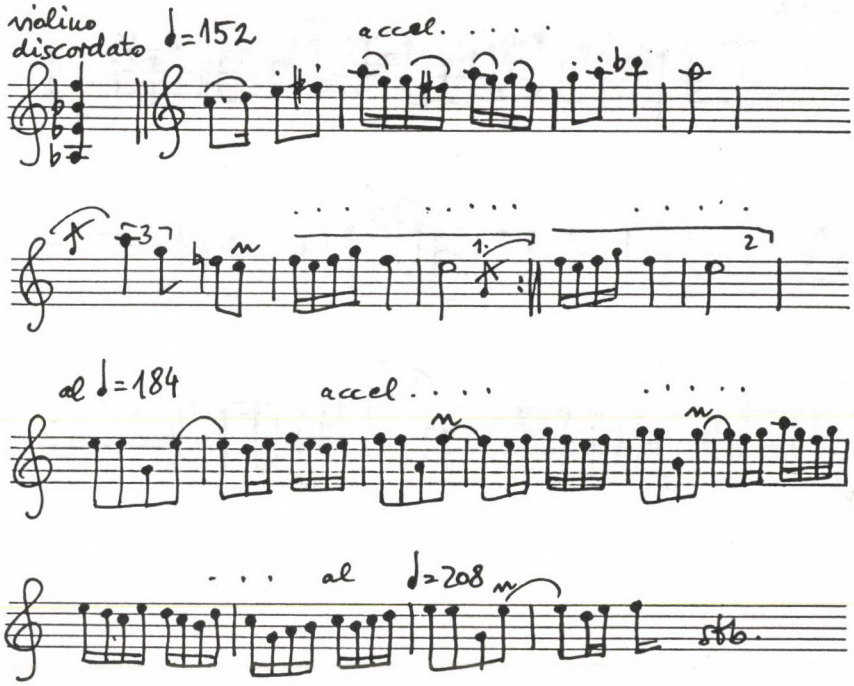
Táncképés

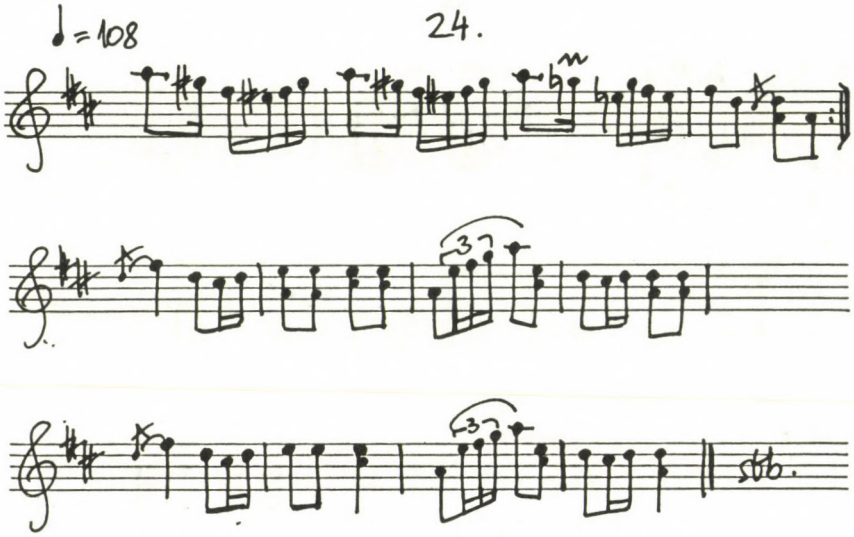


22.



23.




♩=108
24.
37
37
sub.

GOMBOSI OTTÓ:

LAJTHA LÁSZLÓ

Lajtha László, a magyar folklór buzgó kutatója, a Néprajzi Múzeum zenei osztályának és a régi hangszerek gyűjteményének vezetője, a Nemzeti Zenede zeneszerzés professzora, egy tekintélyes budapesti református egyházzenei egyesület karmestere Magyarország azon zeneszerzői közé tartozik, akik személyük tisztelete és nagyrabecsülése ellenére csupán műveik ritka, többnyire egyszeri előadásával jutnak zászlóval való tisztelgéshez. Új alkotásai stílusa figyelemébresztő változásának jegyeit viselik. E művek nemcsak ama régi igazságot igazolják, mennyire hasznos a szemlélődés a saját szerzemények realizálásakor, hanem, túl ezen, jelzik napjaink zenei stílusfejlődésének útirányát is, bizonyítják „a jelenségek megsokszorozódását", tekinthetők azon létező és születőben lévő dolgok szükségszerűségének, amelyek, úgymond, „a levegőben vannak".

Lajtha természeténél fogva kamarazeneszerző. Néhány nyomtatásban megjelent ifjúkori zongoradarabjától eltekintve csakis vonós-muzsikát írt zongorával vagy anélkül és néhány népdalfeldolgozást énekhangra zongorakísérettel. Ám mégsem az önmagában vett kamarazenei hangzás izgatja és ragadja meg őt; teljesen a hagyományos adottságok keretei között marad, nem keres, nem talál új hangszeres effektusokat. Technikailag abszolút igényes írásmódja ellenére a romantikus hagyományban gyökerezik a letétje. Már-már az instrumentális fantázia restségéről beszélhetnénk, annyira konokul és szilárdan ragaszkodik egyszer már meglelt technikai és kifejezési formákhoz. Figyelme régóta más dolgokra irányul: a polifon írásmód problémáira. Konstrukciós szándék és hagyomány drámai antagonizmussá fokozódik. Lajthának, a vérbeli kontrapunktistának először is harmóniai problémákkal kellett foglalkoznia: a problematika eme kettős beállítottsága hol a polifon szövedéket veszélyezteti azzal, hogy a harmóniailag érzékelt akkordpilléreken belül látszatpolifóniába süllyed, hol pedig az a veszély fenyeget, hogy a harmóniai koncepció elveszti fejlődésének egyenes vonalát. Mintha a zongora gyakran egy hatványozott hangzású számozott basszus szerepét venné át *(1. kottapélda, Zongoranégyes [1926] 1. tétel)*, gyakran azonban egyetlen vonal hordozója a polifonan elképzelt szólamszövedéken belül *(2. kottapélda, Zongoranégyes [1926] 4. tétel)*. A kottakép mindkét esetben túláradó, vaskos hangzás benyomását kelti: emitt telt akkordokban és arpeggiókban buzog fel, valamennyi regiszteren, amott sokszoros oktávkettőzések hordozzák a melodikus vonalat. Tobzódó színvilág segít áthidalni e konok ellentmondást. És mégis — valamiképp a legjobb francia hagyomány alapján — született hangzásigénye van ennek a zenének. Nem csupán a már önmagában is jó hangszerkezelés ád széphangzást és lendületet; minden ellentmondást legyőzve érvényesül az impresszionista akkordika hangulatteremtő képessége, a szólamvezetés markáns rajzolata és nem utolsósorban a nagyszabású formálás iránti érzék. E mögött azonban rengeteg szellemi munka, konstrukció, megfontolás rejlik, következésképp a túldimenzionálás veszélye hangzásban csakúgy, mint terjedelemben. Lajtha nem szapora író: évente egy-két kompozíció hagyja el a műhelyét. Lassan dolgozik és az anyaggal, a hagyománnyal, a tulajdon iskolázottságával folytatott kemény küzdelemben kényszeríti ki a formák tisztázását,

Melos VIII. évf. 5—6. szám, 1929. május-június 231—235. l.

saját stiláris elképzeléseinek keresztülvitelét. Ebből fakad a játéktechnika hagyományos kezelése, s a részletek felrakásának fölöttébb egyéni módja.

Világos, hogy itt természetüknél fogva összebékíthetetlen elemek kölcsönös kiegyenlítődéséről van szó. A polifónia széles harmóniarétegekbe való beágyazása, hangzásszimbólumokká emeli ezeket, non- és undecimakkordok szüntelen visszatérő alakzataiban, amelyekben az impresszionista színesség az elsődleges; fejlődésük-fokozásuk nemcsak a harmóniai-tonális vázra utal, hanem a szólammozgás szekunder eredményeként a disszonáns mellékhangok kolorisztikus-szabad kezelését is jelzi. Emellett az egyes hangzásoknak, mint önálló színértéknek örömét is. Szakaszonként ez nem egyéb, mint szín, harmóniai értelemben majdhogynem összefüggéstelen, a basszus szólamvezetés bárminő logikáját nélkülöző, a letét szemszögéből szekunder, a hangzás tekintetében azonban fölöttébb eredeti sorozata bonyolult egybecsengéseknek, amelyek — mondhatni — a letét voltaképpeni atmoszféráját megteremtik. II. vonósnégyesének (1927) középtételei jelzik, milyen szerepet játszik Lajtha kompozícióiban az akkordikus elem iránti — említett — vonzalom.

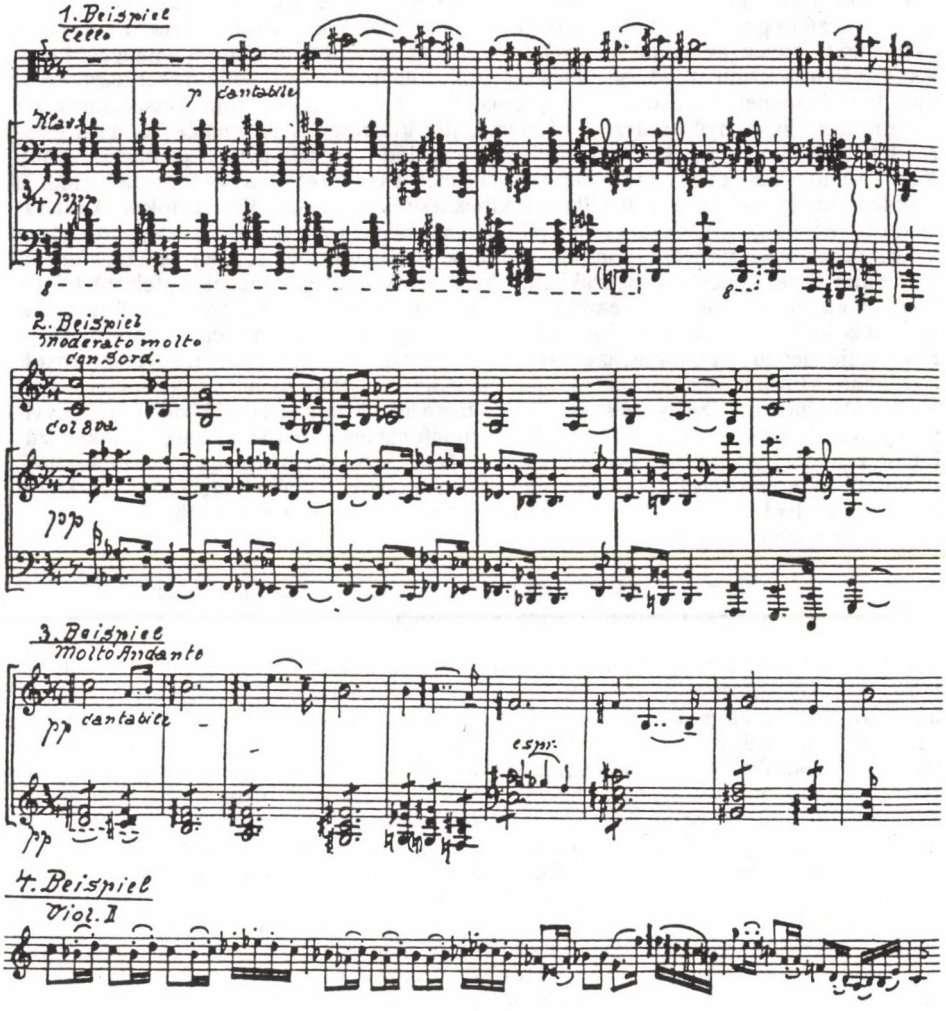
E tételek alapeszméje a kísérettel ellátott monodikus kantiléna elmosódott elképzelése; a gyors második tételben ehhez mindenesetre folyamatos induló-tempójú 6/8 ritmus is járul. A megoldás eredménye megannyi szélesen áradó kantiléna, ám e tételek megfontolásra érdemes alátámasztását csakis kíséretük módja, a dallamnak színes kvart- és szekundkombinációkkal való szüntelen körülírása szabadítja fel: ez adja legerősebb jellemvonásait. *(3. kottapélda, II. vonósnégyes, 3. tétel.)*

A groteszk iránti vonzalom sok kortársunknál a múltra való támaszkodás ilyetén veszélyeitől való titkos félelemből fakad. Jó arcot vágni a másképp akarom csinálni rossz játékához. Lajtha, aki egyáltalán semmit sem tart a groteszkről, természetesen nem rejtheti el nézeteit, útjait és forrásait: önmaga kiéneklésének szándékát, a kantilénát, amely nagyfokú bensőségesség forrása, ám a későromantika gesztusait is felmutatja, s az említett harmóniai eszközökkel kerül új megvilágításba. Egy alkalommal ehelyütt Lajtha alkotómódszerét César Franckéhoz hasonlítottam. Valóban, Francknál is a harmóniai kérdésekkel és kontrapunktikus problémákkal való végzetes-egyidejű foglalkozásról van szó, ezeknek az elemeknek a hegemóniáért vívott küzdelméről, de a kantilénának tett szívességről is.

Akárcsak Franck, Lajtha is meg kívánja oldani ezt a többszörös dilemmát. Korlátokat állít önmaga számára, a tiszta polifóniához, imitatív írásmódhoz, a fúgához menekül. Ám formai korrektségük ellenére ezekben a fúgákban távolról sem az önmagában vett szigorú forma a döntő, hanem a primer harmóniai problémák megkerülése. Egy kifinomult érzékű megfigyelő azt mondta róluk, teljesen szervesnek érzi Lajtha imitációs technikáját, fúgatechnikáját azonban nem. Ezzel pedig éppen a legfontosabb van kimondva: a tápláló elemtől való elszakadás, a formát meghatározó erők feladása formai értelemben nem pótolható az imitáció szabad kötetlenségével; a fúga formai zártsága, mint olyan, pótszert kínál. Ez azonban szélsőséges ellentmondás és keményen mutat az akarati tényező irányába. Összevetve a már említett vonósnégyes I. tételének szabad imitációs formáját a IV. tétel fúgájával menten felismerhető a különbség: a zárófúgában szigorú tematikája, áradó folyama, kifogástalan szólamvezetése ellenére valami kényszeredettség lelhető fel. Ezzel szemben az 1. tétel, szélesen áramló, mindvégig polifon mód átérzett és csakis lineáris törvényszerűségeket követő szólamaival, melyeket csak rövid szakaszokon szakítanak meg a gordonka másodlagos jelentésű „atmoszférikus" menetei, egy tömbből van kifaragva s egészen kiváló.

Ehhez a felfogáshoz fokozatosan alkalmazkodik a hangzó apparátus is. A Zongoranégyes után, mely a zongora feladatait tekintve, a hangzások szüntelen vastag felrakása révén szélsőséges pólus, a következő alkotásokból — II. vonósnégyes, Vonóstrió (1927), III. vonósnégyes (1929) — a zeneszerző vagy teljesen száműzi a zongorát, vagy alapvetően másképp kezeli (Zongoratrió [1928]). Idáig követhetők azonban a stiláris fordulat nyomai. Nemcsak a II. vonósnégyes imitatív-polifon 1. tétele utal erre, hanem az egytételes, két beépített fúgával ékes Zongoraötös (1924) bizonyos részletei is, vagy az I. vonósnégyes (1925) lassú, komoly kettősfúgája. Teljesen új hang jelentkezik már a II. vonósnégyes Allegro-zárófúgájában. Benne már az örömmel visszanyert diatóniából, az eleven mozgal-

Notenbeispiele zu Gombosi: LAJTHA



masságból szólal meg valami, gondtalanság mindazon dolgokat illetően, amelyek a kompozícióban rejlenek: egyszóval muzsikálókedv az új stílus forrása *(4. kottapélda)*.

Ha a kvartettre következő Vonóstrió még inkább visszatekintés, az eddigi eredmények könnyű kezű és problémákkal kevésbé terhelt összefoglalása, a Zongoratrió (1928) stílus és írásmód hirtelen, ám annál világosabb fordulatát jelzi. Itt van mindjárt a hangszerkezelés: a szólamok szinte mindvégig felcserélhetők volnának. Mivel polifon szerkezet szólamai, kerülhetnének más, azonos hangterjedelmű, hangszerekre. Sima kétszólamúság a zongorán is. Ebben nyilvánul meg, miért írt Lajtha kizárólag kamarazenét: bár a hangszerek lehetőségeit igen jól ismeri, nem tanúsít érdeklődést instrumentális problémák iránt. Kezdettől fogva csak a faktúra problémái lebegnek a szeme előtt: a polifónia, a harmónia problémái az elemek (és a saját hajlamai) kibékítése és áthidalása. Ilyen célokra a kamaraegyüttes rendeltetett. Kézenfekvő a játékmód, az obligát szólamvezetés, az együttes alkotórészeinek különválasztása (vonósok: polifon — zongora: akkordikus). A Zongoratrióban, mindenesetre, nem a kadenzákban, a hangszerek semlegességének legfelsőbb fokára jut el. Koncertáló stílus megteremtésére törekedett: áttetsző karcsú struktúra, folyamatos linearitás, imitációs munka, tutti és szóló ellentétei egyszóval kompozíció a „neoklasszicizmus" szellemében: diatonikus, az energikusan ritmizált unisono-gondolat egyenletes nyolcadokban és tizenhatodokban halad; diatonikus, ám kitágítja a tonalitást és könnyű modulációkkal fogja át a teljes hangzástartományt; tiszta linearitás a metszetek világos tonális viszonyaival *(5. kottapélda)*. A fölöttébb konok polifónát legfeljebb a kadenza-helyeken szűkíti be a zongoraszólam basszusszerű vezetése; ám ítéljen az olvasó maga a „harmonizálás" módjáról *(6. kottapélda)*. Az egyes koncertáló szakaszok között a hangszerek váltakozva játszanak szabad szólófantáziakat, amelyek a következő szakaszt készítik elő. A formai szkéma nagyjából a következő:

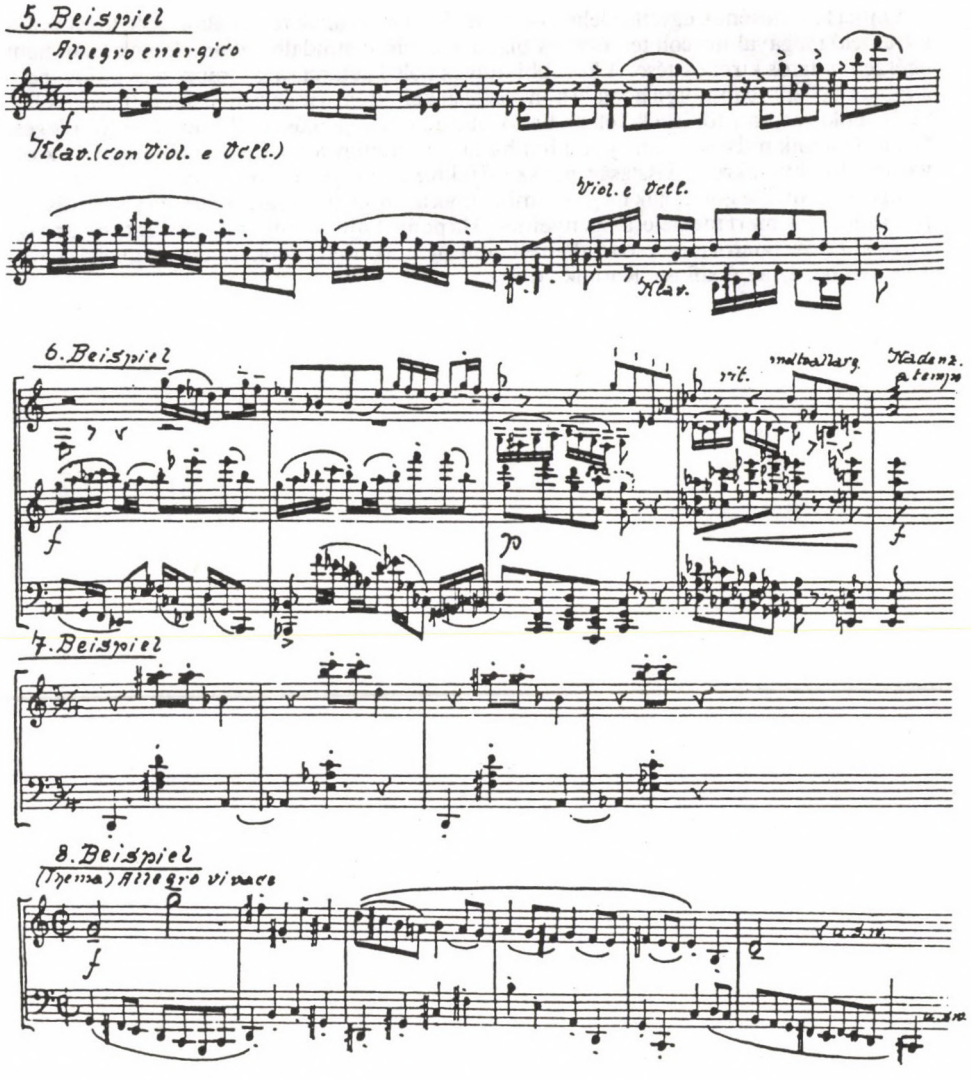
A (koncert) — B (hegedűkadenza) — A_1 — C (zongorakadenza) — A_2 — D (gordonkakadenza) — kóda.

A 2. tétel Lajtha kevés parodizáló tételének egyike. Ám a groteszknek itt is komoly tehertétele a vonósok, utóbb a vonós-unisono és a zongora kánonja, hozzá keringőkísérettel, amely tréfát űz a harmóniai funkciók kiterjesztésének komolyságából. Ez azonban már nem a szokatlan iránti vonzódás, nem 1910-ből való humor, hanem félig gúnyos, félig szomorkás barkácsolás azon elemekkel, amelyeket a zeneszerző meg kíván haladni. Itt az Asz-dúr — D-dúr dominánsviszony már távolról sem oly explozív erejű, mint volt a Bartók op. 14 Zongoraszvitjének kezdetén (E-dúr — B-dúr). Ami ott vívmány volt, emitt játékos ötlet, de harmóniailag szilárdabban szervezett, mint valaha (egyébiránt a szekundrétegződések csörömpölésében jelenik meg, nem egymásután, hanem az egyes akkordokon belül).

Az „Intermezzo" 3. tétel a zongora apreggiói fölött kibomló rendkívül széles imitatív kantilénájával, mely utóbb a zongorára kerül tremolókat-arpeggiókat játszó vonósokkal (míg a befejezéskor vonós-unisonoból és harmóniailag felfokozott zongora-vonalból keletkezik kontrapunktikus szövedék) faktúrájában bizonnyal a korábbi hang utolsó maradványának tekinthető, de lenyűgöz kifejezésének intenzitása, teljes formai érettsége.

A „Concerto secundo" utolsó tétel, koncert és fúga kombinációja, ismét az első tétel új hangját üti meg. A fúga folyamatát a zongora két, a vonósok által tématöredékekkel díszített, kadenzája és a két vonós hangszer virtuóz-tiszta faktúrájú duett-kadenzája szakítja meg. A koncertáló karakter mindenütt átüt, messze a legfontosabb a vékony, áttetsző faktúra, a szólamok motorikus mozgékonysága, az unisono melodikus ereje, amelyből kontrasztul emelkednek ki a szólamok, hogy ismét unisonóban találkozzanak *(8. kottapélda)*.

E mű után még egy III. vonósnégyes született (1929-ben, az ismert Roth-vonósnégyes számára), stilárisan a megelőző opussal tart rokonságot, de takarékosabb és koncizabb amannál. Öt tétele egy Allegretto-grazioso fúga körül csoportosul. Ismét olyan mű, amelyben a modern ritmus, a modern melodika és polifónia formája a barokk magaskultúra szellemében alakult ki.


5. Beispiel
Allegro energico
f
Klav. (con Viol. e Vcll.)
Viol. e Vcll.
Klav.
6. Beispiel
rit.
molto allarg.
Kadenz.
a tempo
f
p
f
7. Beispiel
8. Beispiel
(Thema) Allegro vivace
f

Lajtha fejlődésének egyetlen lehetősége tulajdon stílusának revideálása volt, leszámolás a tradíció magával hurcolt terhével és bizonyos, szinte áthidalhatatlan elemek talán nem egészen tudatos kirekesztése. A korábbi művek belső kétarcúsága a munka és az invenció kvalitásai ellenére mindig a homály benyomását keltették, a még nem tisztázott dolgok hatását. Fokozatosan törésnek kellett bekövetkeznie itt. „Hatásokról" beszélni fölösleges. Gondolhatunk művekre, amelyeket hallhatott, de éppúgy a saját, korai alkotásaiból kiolvasható törekvésekre is. Tisztaság, egyszerű faktúra, mozgékonyság, linearitás... mindez a levegőben van. De gondoljuk meg, az ember csak azt fogadja be, ami számára kedves és éppen azért teszi, mert megfelel az igényeinek. Ha pedig Lajtha az új stílusban tisztázatlanságtól és kontroverziától mentesen tud viselkedni anélkül, hogy munkája a spontaneitás rovására menne, ez az ő stílusa. Korunk stílusa.

WEISSMANN JÁNOS:

LAJTHA LÁSZLÓ: A SZIMFÓNIÁK

Lajtha László zenéjének bárminemű vizsgálatát művészete gyökereinek felderítésével kell kezdenünk, ha meg akarjuk világítani korunk zenei tájain elfoglalt pozícióját. Két fő forrása van: szülőhazája, Magyarország zenei hagyománya, amelyet a zenefolklorista áthatóan figyelmével tanulmányozott és az európai civilizáció hagyományai, amelyek iránt bámulatot érzett, művészi eljárásaiban páratlan tökélyre és folyamatos magas színvonalra fejlesztve e hatásokat.

A népzene igen mélyen érintette, bár nem volt rá oly döntő hatással, mint Bartókra, Kodályra. Lajtha érdeklődése kezdettől fogva kivételesen sokoldalú; befogadta mindazon, különféle európai tendenciákat, amelyekkel korai tanulmányútjain személyesen megismerkedett. Meghatározó azonban első párizsi látogatása volt. A latin kultúra, annak humanista szelleme ettől fogva mindig is inspirálta. Különösen megragadta a francia zene karaktere és természete, ez mély, tartós hatással volt mind a fantáziájára, mind a technikájára. Korai alkotásai mentesek minden nemzeti elemtől, a népzenei idióma hatása bennük még nem jelentkezik. Intellektuális szemléletmódja változott azután, ám zenéjének alapvető technikai feltételei változatlanok maradtak. Bármily paradox, éppen a népzenéhez fűződő bensőséges viszonya tette szemléletmódját, kifejezését még „európaibbá".

Valóban, művészetének legfontosabb aspektusa ez: megmutatta, lehetséges bizonyos „európai" hagyományra épített személyes stílus kialakítása. Ebben az összefüggésben kontinensünk neve közösség által kimunkált elemekből kialakult stílust jelöl, hangsúlyozva különféle regionális nyelvjárások analóg külső és belső sajátosságait. Ami ebből született, egyfajta európai népzene vagy *musica europeana.*

A két fő forrás közül a népzenei hatás stílusának ritmikai meghatározásában érezhető attól fogva, hogy Lajtha a néptánc buzgó tanulmányozója lett (szaktekintélye volt, valóban!), azonban ritmikus idiómájának szabadsága és kifinomultsága „urbanizált" forrásokból nyert hatások eredménye. Félreismerhetetlenül személyes és magasrendű, miként Stravinskyé vagy Bartóké — bizonyos hatást mindkét mester ritmikája tett rá. Ritmikája különféle „urbanizált" elemek ötvözete: a késői Debussy, Ravel, a jazz finom visszhangjai és a természet neszeinek, mozdulatainak míves stilizációja ez, akár — például — Bartók későbbi műveiben.

A népzene inspirációja mellett feltűnő a francia zene — pontosabban: a francia reneszánsz és barokk muzsika zenei irodalmi hagyományainak — hatása. Mindezek közös vonása az üdítően spontán és rugalmas metrikai alapozás. Ezek az elemek összességükben különböznek az északi, kivált a német zene négy-negyedes ritmikai szabályozottságától. Meghatározásukhoz hivatkozhatnók a *troubadourok* és *trouvèrek* művészetének és a *Meitersingerek* tanult szabályainak különbözőségére.

Zenei síkon sok mindent megvilágíthat Lajtha és Mahler szimfóniáinak összehasonlítása, mivel a két zeneszerző zenei habitusában számos jellemvonás mutat meglepő analógiákat. Mahler zenéjének ritmusa ez ideig nemigen képezte kritikai vizsgálódás tárgyát. Nem

The Music Review, XXXVI. évf. 4. szám, 1975. november, 197—214. l.

szükséges túlságosan alapos elemzés, hogy felfedezzük ritmikai alapozásának művi, spekulatív természetét — kivéve a korai szimfóniákat, például az első, és a negyediket, amelyekben a népdalra, népies elemekre való hivatkozás az öntelt mahleri kritika banalitásai közé tartozik. Lajtha szimfóniáiban viszont, kivált a három „drámai" alkotásban, amelyekben a népzenei hatás áthatóan érzékelhető, jóllehet direkt formában nem mutatható ki, a ritmikai invenció mindig abszolút természetes, oldott és folyékony, annak ellenére, hogy gyakran nyugszik rendkívül komplex alapegységeken. A zenei elem keresésekor, miután e hatásokat teljesen nyilvánvalóvá tettük, rá kell térnünk Lajtha művészetének talán legmeggyőzőbb személyes összetevőjére, melodikus idiómájára. Az inger, igaz, nem közvetlen, a hatás nem mérhető valamely konkrét népdalból származó dallamszövésen, hangközátvételen stb. — bár kései műveinek némelyike bozonyos pontokon valóban kapcsolódik népdal-melodikához. Megfigyelhető ez ama könnyed, abszolút természetes írásmódon, amelyet Lajtha alkalmaz, képes lévén arra, hogy kiterjedt szakaszokat formáljon anélkül, hogy túlságosan közel kerülne elemeik megismétléséhez. Dallamosságában nincs határa az említett népzenei forrásokból táplálkozó elemek expanziós lehetőségének *(l. kottapélda, 199—200. l.)*.

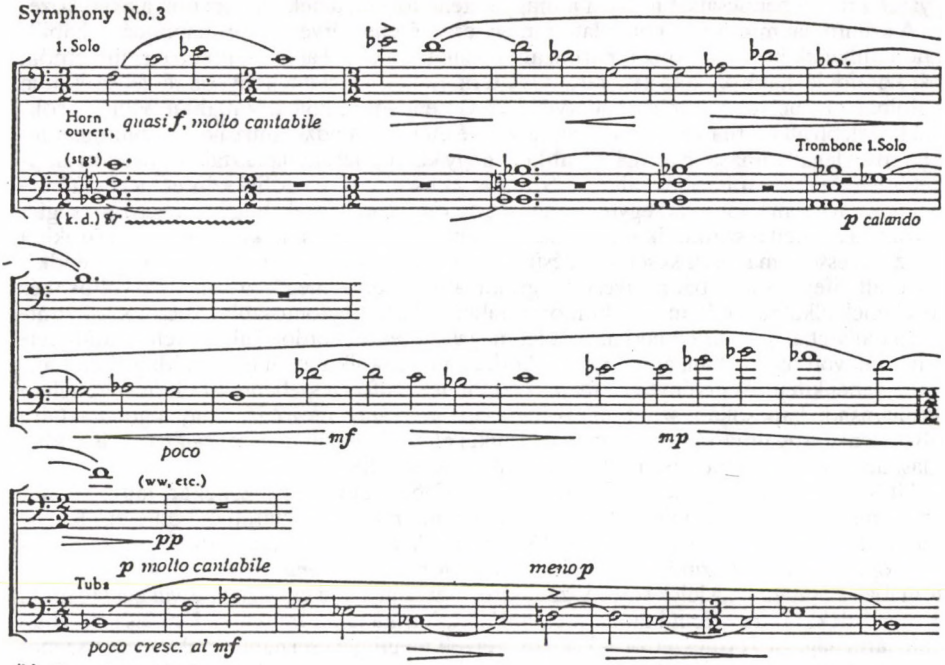
Zenei arculata kialakulásának másik faktora a nyugat-európai zene elemeinek teljes elsajátítása. Ezek az „urbánus" elemek voltak zenei gondolkodása megszervezésének mintái, eszméi kommunikációs folyamatában ezek alkotják jelképek meggyőző rendszerét.Harmóniai nyelvezete, formaszkémáinak modelljei és egész textúrája különböző mértékben mutatják a kurrens nyugati városi zene nyomait. Harmóniai nyelvezete eleinte határozottan „modern" hatások alatt fejlődött — érthető ez, hisz nemigen akadt valamelyest is érvényes hazai hagyomány; a magyar zenét az idő tájt tápláló német romantikus idiómát pedig tűz alá vették a világnak azon a táján még Lajtha első zenei lépései előtt (pl. olyan figyelemre méltó személyiségek, mint Bertha Sándor és Zágon Géza Vilmos).

Másfelől viszont későbbi zenéje a divatos európai irányzatokkal szembeni következetes oppozícióját mutatja. Megnyilvánult ez a nem szükségképpen diatonikus vagy funkciós tonális rendszer iránt növekvő rokonszenvében oly korban, amikor, kivált a dodekafónia kontextusában, felszámolás alatt állt a tonalitás koncepciója. A 20-as, 30-as években írt kamarazenéjének harmóniavilága volt az, amit „kortársinak", a „modernekkel" lépést tartónak éreztek. A háborút követő szimfonikus korszakában, a 40-es, 50-es években határozottan elutasította az uralkodó experimentalizmust, amelyet a posztweberni iskola vezetett, elutasította a konkrét, az elektronikus zenét. Visszatérése egy igencsak leegyszerűsített nyelvhez, amely elsősorban a hangzó realitás Debussy-féle elveire épült (fontos szerepet szánva az emancipált disszonanciáknak) profetikus jelentőségű a par excellence zeneművészet új humanista megközelítésében. Érzékenynek mutatkozott továbbá az európai megnyilvánulások iránt zenei gondolatsorai szervező folyamatában. De zenén kívüli forrásokból is sok mindent asszimilált, mégpedig teljesen személyes módon (pl. a francia reneszánsz költészet strukturális megszervezése). Ez vezet el bennünket Lajtha zenei személyiségének legjellemzőbb mozzanatához: a szimfónia-irodalomhoz való hozzájárulásához.

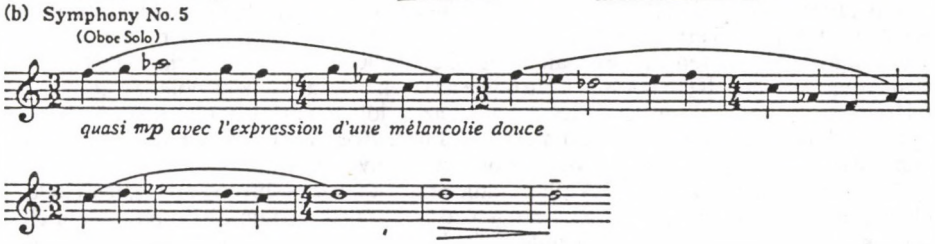
A kortárs európai zenében tisztán mennyiségi szempontból is megkülönböztetett rang illeti meg kilenc szimfóniáját. Korábbi műveinek többsége — balettekből újraformált szvitjei, két szimfonikus költeménye, a két divertissement — szimfonikus jártassága gyakorlati aspektusainak előtanulmányaként fogható fel. A két szimfoniettáról és a vonósszimfóniáról [Les Soli] is el kell ismernünk azonban, hogy már csak „absztrakt" zene mivoltukban is a szimfónia törvényszerűségeit követik. Miután rálelt a szimfóniára, mint sajátságos zenei fantáziája kifejezésének leginkább adekvát formájára, Lajtha a jelek szerint nem kalandozott el többé a zenekari terület más ösvényeire. (Más, nem-zenei okai voltak annak, hogy élete végefelé váratlanul feltámadt az érdeklődése az egyházi, templomi zene iránt.) Lajtha szimfonikus termésének jelentősége nem becsülhető fel csupán személyes teljesítményeként, jóllehet életművének e sarokpontja éppenséggel e tekintetben sem elhanyagolható; e művekre mint európai standardre kell tekintenünk. Kezén a szimfónia ismét az emberi tapasztalat közlésének legjellemzőbb eszközévé vált, mégpedig kortársi szinten. Nemzeti szemszögből tekintve, nem volt olyan magyar szimfonikus hagyomány, amelyhez vállalko-

Ex.1 (a)

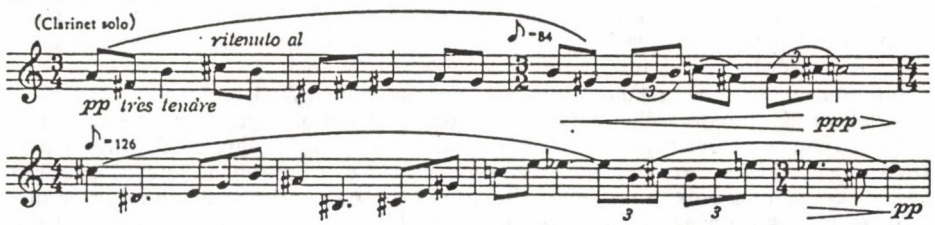
Symphony No. 3



(b) Symphony No. 5



(c) Symphony No. 6



zása mérhető volna. És már önmagában ez a tény is elegendő ahhoz, hogy szimfonikus hagyatéka révén bebocsátást nyerjen a magyar zene történetének legnagyobb alakjai közé.

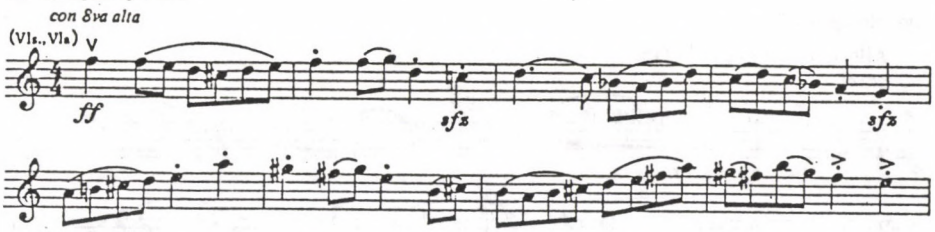
A szimfóniát mint zenei gondolatok megszervezésének érvényes princípiumát rehabilitáló Lajthának kortársai között párhuzama nemigen akad. Talán Malipierot említhetnők, bár szimfóniái határozottan nem tartoznak termésének legjelentékenyebb részéhez és nem hatolnak oly mélyen az emberi tudatvilág transzcendens régióiba. Vaughan Williams sokkal közelebb áll Lajtha szimfonikus világszemléletéhez. Mindkét muzsikus a szimfóniát tekintette a legalkalmasabb formának ahhoz, hogy közölje az élettapasztalatokra adott alapvetően humanista misztikus válaszát. Számos, az esztétikai-filozófiai szintet kiegészítő zenei ponton is van kapcsolat: egyrészt mindketten arra törekedtek, hogy nemzeti örökségük bizonyos elemeit a szimfonikus tudatosság áramába, maximálisan kifinomult eszközökkel visszavezessék; másrészt kései fejlődésükben elfordultak az agresszív hangtól egy rendkívül érett kifejezés felé, bár nyelvezetük grammatikai elemei megőrizték haladó voltukat és az elemek alkalmazásában még kifinomultabbá váltak. Legfontosabb kapcsolódási pontjuk a dallamba, mint az emberi üzenet legmagasabbrendű hordozójába vetett rendíthetetlen hitük volt oly korban, amikor eluralkodtak a mechanikus eszmények. Miközben Lajthát a zenei kifejezés érvényes formájául tekintett szimfónia szellemi aspektusai Vaughan Williamshoz kapcsolják, szimfonikus idiómájának szános megoldása, így a gondolataira oly jellemző rugalmasság és szüntelen ritmikai életerő általában, textúrájának írásmódja, plaszticitása pedig különösen rokonítja Albert Roussellel.

Utóbb elveszett Hegedűversenyén kívül 1933-ból való az első zenekari műve — már érett muzsikus, egy sor jelentős siker birtokában, „második stílusának" csúcsán. Kilenc szimfóniája közül az *1.* — op. 24 — 1936-ban keletkezett. Csakhamar, 1938-ban követte a *2.* — op. 27. Tízévnyi szimfonikus szünet után fejezte be a *harmadikat* — op. 45. A 3. szimfóniában Lajthának „a lélek sötét éjszakájáról" szerzett zenei tapasztalataival találkozunk. Talán érdeklődésre számíthat, ha megemlítjük, Lajthának a transzcendentális szférában való jártasságát a Természetről és Életről szerzett megfigyelései határozták meg. Összehasonlítva Bartók kongeniális „éjszaka zenéje" kifejezésével, Lajtha hangfestő textútái mozgásában sugallják a Természetet, ezért sokkal könnyebben érzékelhetők tisztán zenei síkon, tekintve, hogy a zenét elsősorban mozgásként észleljük (példa a 3. szimfónia I. tétele, Lento quasi rubato). Nem kevésbé fontos jele az újrekezdésnek e szimfónia szerkezetének felépítése: a mű mindössze kéttételes, közülük az 1., jóllehet meglehetősen rövid, olyannyira kardinális jelentőségű, hogy szemlélődő hangját átviszi a következő tételre is, mintegy asszociatív buvópatakként az egész szimfóniára érvényesen.

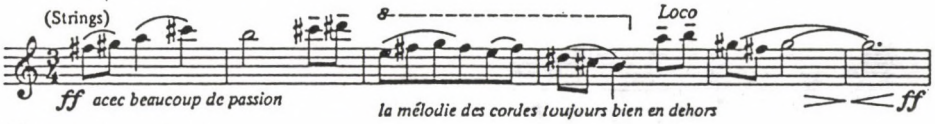
A *4.*, op. 52, mely 1951-ben készült el, címéhez — A tavasz — híven napsugaras, játékos élénk zenei táj. Könnyű pihenőt ígér a megelőző és rákövetkező szimfónia spirituális mélységei között. A temperamentum felfedezésének eme dialektikája megismétlődik a következő három szimfóniában, a „drámai trilógiában" *(5., 6., 7.)*. Itt a humoros pihenőt a *6.* jelenti (1955), könnyed vidám hangjával, tüneményes csipkelődő kacagásával. Metafizikai felfedezésekkel keretezi e szimfóniát az *5.* és a *7.* (1952, 1957) mint emberfeletti bánat, szenvedés kifejezése. Tekintve, hogy e három mű alkotja Lajtha szimfonikus művészetének csúcsát, szükségét érezzük részletezőbb szemrevételezésüknek.

E három alkotás teljesen különbözik mind tematikus anyagának feldolgozásában, mind a tételek formai elrendezésében, mind a tételeken belül, a zenei anyag megtervezésében. A 6.-ban Lajtha visszatér a hagyományos négytételes formához, közülük a 3-ik elragadó persziflázsa a precióz udvari menüettnek *(2. kottapélda, 202. l.)*. A tonális keret is klasszikus modellekre támaszkodik: a két szélső tétel hangneme *E*, a lassúé kiegészítő *A*, a Minuet *Cisz*. A tematikus anyag és feldolgozása is fölöttébb ismerős: ritmikailag eleven, élesen körvonalazott gondolatok váltakoznak beszédesebb, mély lírát sugárzó terjedelmesebb zenei gondolatokkal; önállósult motivikus töredékei új melodikus-tematikus formulákba egyesülnek, ezek váratlan tonális zökkenőkkel jutnak érvényre. A spontán vitalitás hatása nagymértékben következik ezeknek az akcentusok, színek, árnyak szüntelen változó vizeséseként megjelenő, ismétlődő töredékeknek a túlsúlyából. Habár alkalmilag, beszüremlik a

(d) Symphony No. 6

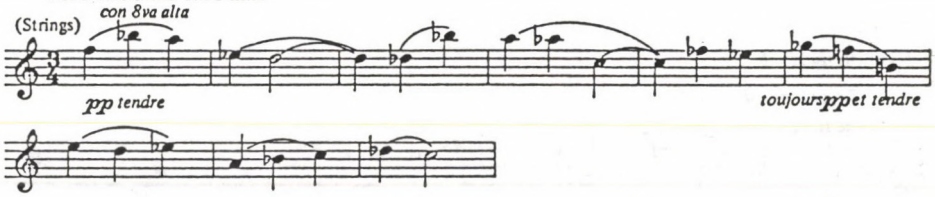


(e) Symphony No.7



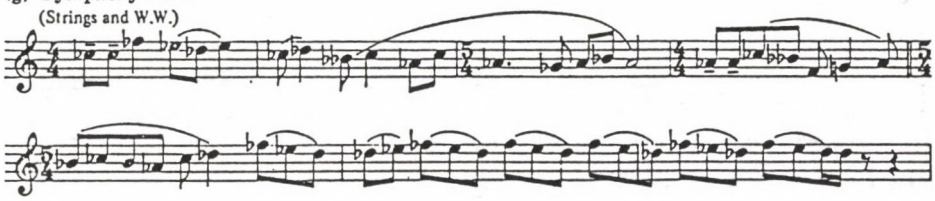
(f) Symphony No. 9

Plus vite mais sans hâte



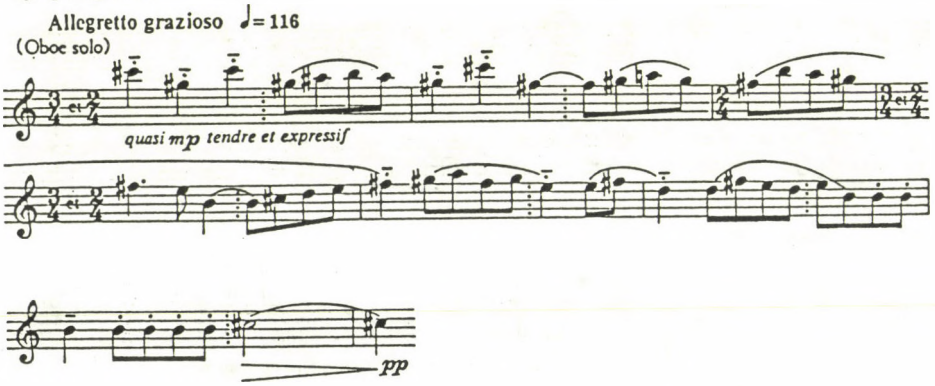
(g) Symphony No. 9

(Strings and W.W.)



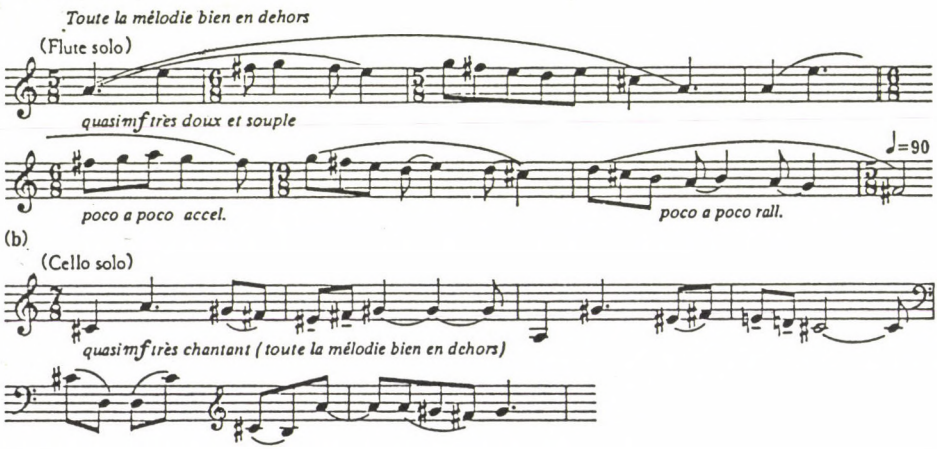
Ex. 2

Symphony No. 6



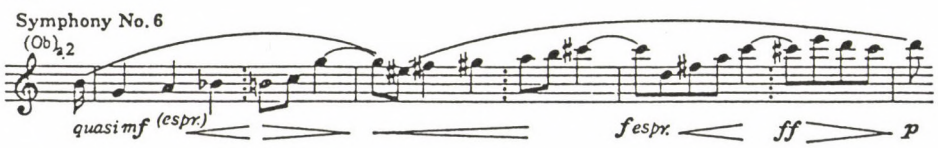
Ex. 3

Symphony No. 6



Ex. 4

Symphony No. 6



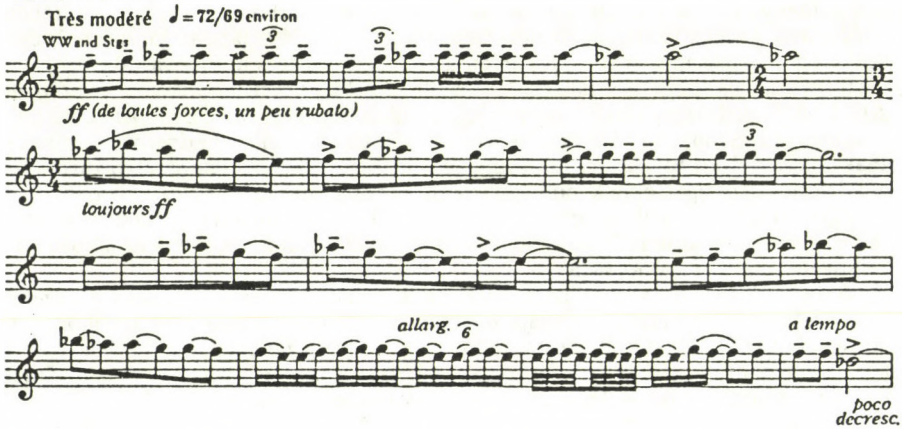
porond, a cirkusz kevéssé választékos visszhangja is — ám ezek a meglehetősen nyíltan alkalmazott travesztiák a zene vidám szellemiségének nélkülözhetetlen fűszerei. A lassú tétel hatásos példánya Lajtha kedvelt formájának, a hangszeres párbeszédnek; a partitúrában mindvégig jelzi, a dallam kerüljön az előtérbe és nagyon éneklően játszandó. A fuvola és a gordonka emocionálisan szenvedélyes áradása a játékukat párás holdudvarral övező vonós- és fafuvóskórus, hárfa titokzatos halovány fényeivel szemben érvényesül *(3. kottapélda, 202. l.)* A 3. tétel komolykodó, ám némileg ironikus tánclépései *(4. kottapélda, 202. l.)* körülbelül olyan viszonyban vannak a menüettel, mint Csajkovszkij a keringővel 5. szimfóniájának analóg helyén. Strukturálisan a szimfónia legkomplexebb tétele ez, alapjául egyetlen zenei periódus szolgál, ennek motivikus töredékei önállósulnak, egy-egy rövidebb formaegységre érvényesen. Koherenciát az ütőhangszerek érzékelhetően kifinomult alkalmazása ád e tételnek; az ütők hol diszkrétebben, hogy nyíltabban érzékeltetik az alkotó elemek alapvető metrikai azonosságát.

A két „epikus" szimfónia közül az *5.* (1952) a *3.*-ban megismert kéttételes szerkezetet mutatja: e később írt mű érzelmi klímája valóban sok tekintetben hasonló a korábbiéhoz. Fejlődést jelent az 5. sziklatömbszerű, sűrített szerkesztése, a zeneszerző által alkalmazott finom monotematika, az idée fixe alapelvtől a lehetséges legnagyobb távolságban. Titka azon motívumcsírák nyilvánvalóan személyes kezelésében rejlik, amelyekből a fő zenei gondolat kialakul. Ez nyitja meg az első tételt s uralkodik szinte a teljes tételen — kivéve a rézfúvók rövid, korálszerű menetét. A nyitótéma *(5. kottapélda, 204. l.)* nagyobb figyelmet érdemel, mivel vizsgálata kulcsot adhat Lajtha páratlanul eredeti alkotómódszeréhez. A Kelet-Európa számos vidékén máig élő siratókban, gyászénekekben lelhető fel a mintája. A legvilágosabb bizonyítéka tehát annak, miféle inspirációt merített Lajtha a népzenéből. Ez a téma erőteljes, hatásos zenekari unisonóban szólal meg, mintegy bizonyítva ama vélekedést, hogy a „tudományosság" a legegyszerűbb, szinte primitív eszközökkel érhető el leginkább. Mivel ez a dallamtípus az úgynevezett parlando-rubato osztályba tartozik — vagyis a szabadon áradó rapszodikus, recitativo-szerű dallamok közé — természeténél fogva alkalmas benső expanzió érzékeltetésére. Lajtha maximális jártassággal és képzelőerővel aknázza ki a dallam eme sajátosságát. A melódia eredeti karakterét teljességgel megőrizve alkalmaz hangismétléseket és hagyományos dallamformulákat, apoggiatúrát, forgómotívumot, átmenő-, váltóhangot és ezek kombinációit, mint az eredeti téma nyilvánvaló konfigurációit. A ritmikai eszközök feltűnően hiányoznak, helyettük Lajtha a melodikus feszültség benső akcentusait emeli ki — lásd a rezek és ütők dallamot megszakító rövid felkiáltásait. A teljes zenekaron megszólaló főtéma súlyát a belőle képzett dallamok oldják, amelyek a második stb. téma funkcióját töltik be meghittebb zenekari színezéssel. Ilyen a hegedűk szakasza lágy hárfa és gyengéd fafúvó kísérettel *(6. kottapélda, 204. l.)*, az érzelmes, rapszodikus gordonkadallam *(7. kottapélda, 204. l.)*, amelyet utóbb kidolgozásszerűen sző tovább a nagyzenekar. A 2. tétel kapcsolata az alapdallammal kevésbé nyilvánvaló. Az eljárás más elrendezésben alkalmazza a motívumokat, hangközöket és a motivikus töredékek díszítőelemeit. Innen a szekund hangköz dominanciája az alapdallam származékaiban, e hangköz kiemelt kezelése, minden további, karakterisztikus változatban *(8. kottapélda, 204. l.)*. Az 1. tétel rapszodikus recitatívójának szabad motivikus hangsúlyait metrikus akcentusok szüntelen lüktetése helyettesíti, szabályosságát csupán a ritmikai egyensúly apró eltolódása zavarja meg, összefüggésben a melódia körvonalainak emelkedésével és aláhajlásával. A szimfónia végén eredeti hangszerelésében visszatérő nyitódallam ismét bizonyítja e kivételesen merész, páratlan alkotás tematikus koherenciáját.

Tartósan magas e muzsika érzelmi hőfoka: szuggesztív ereje valóban oly erős, hogy egy lappangó (meglehet, önéletrajzi jelentőségű) program lehetősége sem utasítható teljesen el. Ám, ha fő jellemvonása a bánat, a szenvedés, a rezignáció, a *7.* szimfóniáé tragikus méretű pesszimizmus. Mintha konkrétabb meghatározottságú volna programsugallata; megjelenik már a nyomtatott partitúrából törölt alcímében: *Az ősz*. A mű háromtételes, hármas szkémájának mindegyike klasszikus egyensúlyt őriz. A szimfónia tonális dimenziói a megelőző művekénél sokkal kiterjedtebbek. A két saroktétel záróhangja *Cisz* (illetve a finálé

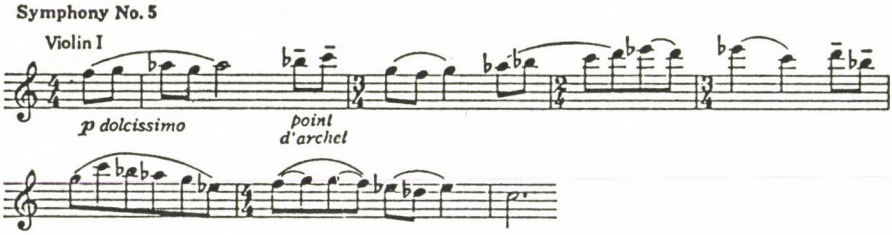
Ex. 5

Symphony No. 5



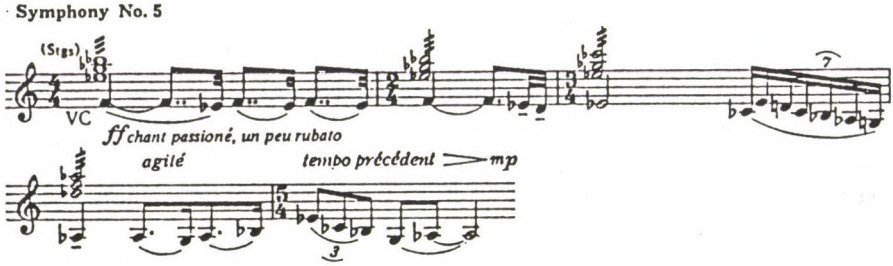
Ex. 6

Symphony No. 5



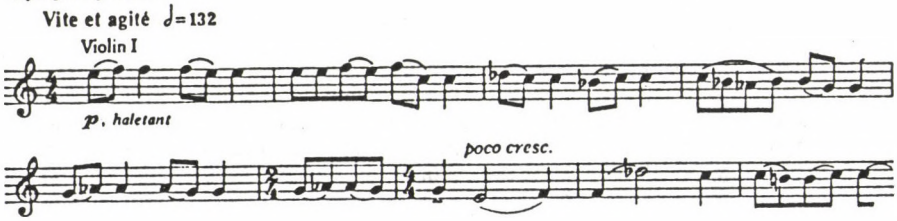
Ex. 7

Symphony No. 5



Ex. 8

Symphony No. 5



Desz), a kontemplatív lassú tétel kezdő- és záróhangja *Fisz*. Talán ez a középponti lassú tétel igényli a hallgatótól, tartalma és kimunkálása egyszerűségének ellenére a legnagyobb koncentrációt. Ami a zeneszerzői technikát illeti, a melodikus folyamatosság és koherencia problematikájának megoldása sokkal fejlettebb, mint volt az előző szimfóniákban. A nagyobb felületeket alkotó dallamsejtek konfigurációi sokkal változatosabbak, olyan fordulatokat tartalmaznak, amelyek gyakran emlékeztetnek Bartók „végtelen" kromaticizmusára; azonban a hangközbéli mozgalmasság hozamát a ritmikus lüktetés inkább egyenletes volta kompenzálja. A dallamfrázisok „vokális variációk" eszközeivel válnak folyamatosan feszültebbekké — apró módosítások befolyásolják a motívumok ismétlését. A zenei folyamat Lajtha kedvelt hangszeres dialógusaiban bontakozik ki, a roppant finom szövésű zenekari textúra irizáló színeivel övezve. Ki kell emelni az ütőhangszerek kezelését, mivel az a korábbi szimfóniákhoz képest igen nagy fejlődést mutat metrikus meghatározottság, szerkezeti tagolás és hangszínbéli lelemény vonatkozásában.

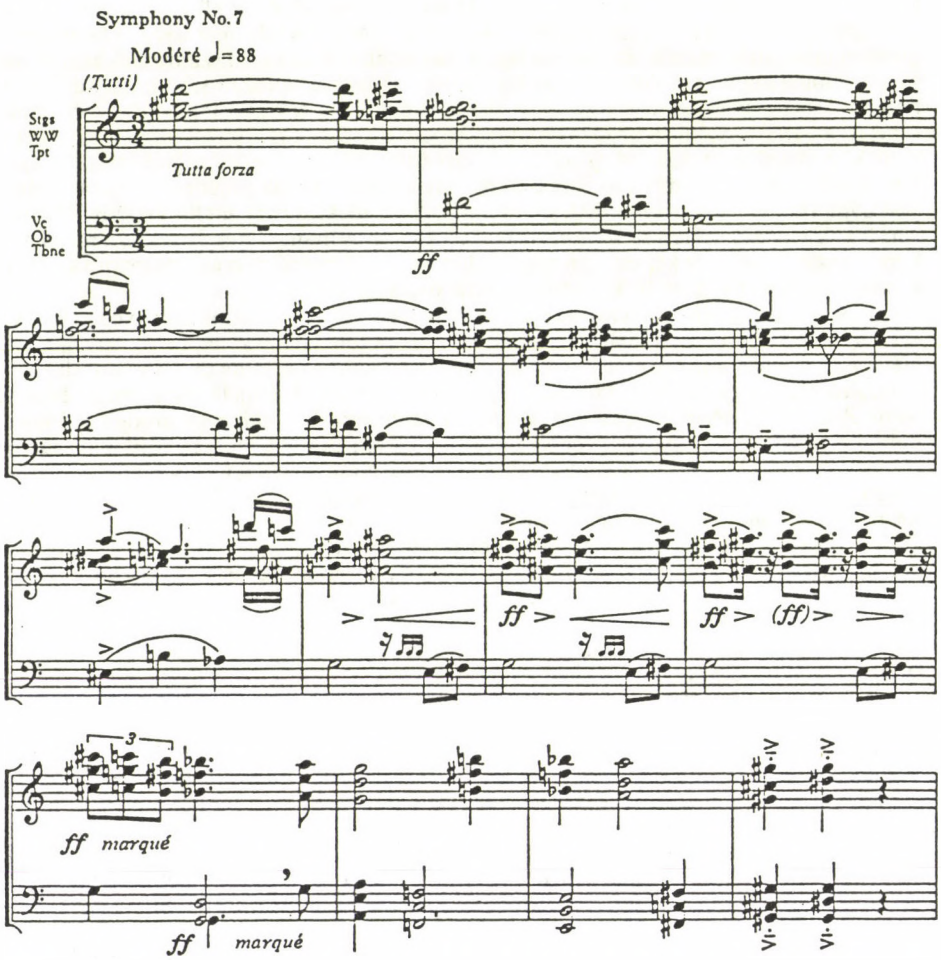
Mindaz, ami a korábbi művekben a zenekari paletta önkényes, némiképp excentrikus kiegészítésének tűnhetett, immár a zenekar hangzás-potenciáljának alapvető, lényeges elemévé vált. A viharos saroktételek fejezik ki az immaginárius program cselekvő tartalmát. A nyitótétel kezdetének szilaj felkiáltása még erőteljesebbé válik a finálé vad üldözési és harci hangsúlyai révén. A nyitótétel egy viszonylag egyszerű háromhangú modell kifejtése; Lajtha a tulajdon személyiségét vetíti rá az általa alkalmazott jelentékeny tonális feszültségekre. Különféle szerkesztési módszereket alkalmaz a rendkívül intenzív kifejezés elérése végett. Mindjárt indításul, kontrapunktikus megerősítésben részesül a kánonszerű válasz révén a nyitó gondolat harmóniai fordulata sugallta szenvedő-sürgető hang *(9. kottapélda, 206. l.)*. Ilyen kánonszerű párbeszédek a teljes tételben dominálnak. A finále programatikus jelentését emocionális utalásainak szélsőségei, váratlan váltásai érzékeltetik. Zenei anyagának mozgását harcias elemek gyakori felbukkanása — a pontozott ritmusok és kivált a rezek rövid, metsző, fanfárszerű felkiáltásai — és egy koráldallam értelmezi, amely utóbbi a tétel fejlődésében nyeri el értelmét s fokozás után fenséges és egyértelmű szónoki fordulattal torkollik a magyar nemzeti Himnusz első dallamsorába *(10/a—b. kottapélda, 207. l.)*.

Lajtha szimfonikus termésének utolsó darabjai a „drámai trilógia" érzelmi szféráját folytatják, igaz, kevésbé heves, kevésbé perzselő kifejezéssel. A zenei személyiségének kiteljesedéséül tekinthető két utolsó szimfóniában sok a közös — vagy pontosabban szólva: rokon — vonás a korábbi szimfóniákkal. A rokonság kiterjed a tisztán külső megoldásokra, például a tételbeosztásra, bizonyos sajátságos stíluselemekre csakúgy, mint egy mélyebb szinten a gondolatok minőségére.

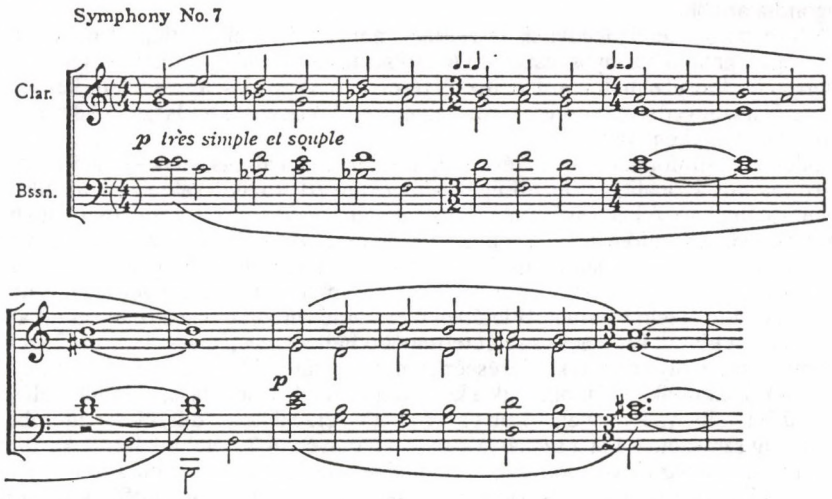
A két utolsó szimfónia, folytatva a közvetlenül előttük keletkezett művek benső lelkivilágát, némely új tényező beiktatásával — ez utóbbi főleg bizonyos, a korábbi művekben kísérletként felbukkanó, elemek szerepének és méreteinek tisztázását jelenti — figyelemre méltó ambivalenciára utal. Figyelemre méltó, mert paradox módon jelzi azon tendenciák szűkítését, amelyek irányába Lajtha útját keresni vélte — nevezetesen, a programatikus elemek új eljárásairól van szó. Képzelőereje következésképp még határozottabb körvonalakat nyert, felfedezve másfelől a zenei tapasztalat hatalmas kiterjedésű új területeit egy megújított (bár kevésbé szenvedélyes) melodikus tudattal szimfonikus univerzumának középpontjában.

E kettősség retrospektív oldala kiváltképp felismerhető az 1959-ben befejezett *8.* szimfóniában. Érdekes, meglehet, lélektanilag motivált szféra a tételszervezés analógiája, mely e művet a 6. szimfóniával rokonítja. Mindkettő négy tételből áll, s a négytételes szerkezet többé-kevésbé hagyományos megközelítéssel párosul, nem csupán az architektúra tervében, hanem a mű szellemét, hangulatát tekintve is. A 8. szimfónia inkább könnyed és vidám, semmint komoly és kontemplatív, érzelmi temperamentumát a 6. — jogosan állítjuk — anticipálja. Valóban, ez szélesebb perspektívában is érvényes. A páros sorszámú szimfóniák történetesen mind alapvetően optimista szemléletűek, bájosak, derűsek, játékosak, jókedvet árasztanak, természetesen könnyen befogadhatóak füllel-tudattal egyaránt. A Tavasz alcímű *4.* elég nyíltan utal a zene uralkodó kedélyére és ez a vidámság talán még ha-

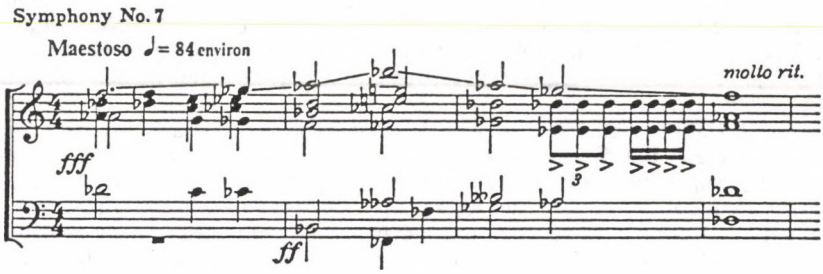
Ex.9


Symphony No.7
Modéré ♩=88
(Tutti)
Sigs
WW
Tpt
Tutta forza
Vc
Ob
Tbne
ff
ff
ff
(ff)
ff marqué
ff marqué

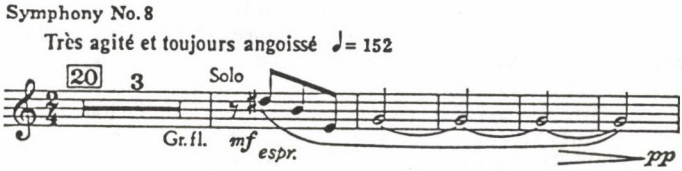
Ex. 10 (a)



Ex. 10 (b)



Ex. 11



tározottabban nyilvánul meg a 6.-ban, mely Lajtha szimfóniái közül a legjátékosabb és a leggondtalanabb.

A 8.-ban a szökellő jókedvnek ez az érzése nem árad oly ellenállhatatlanul és bár a műben, vagy legalább bizonyos részeiben felcsillan az életigenlő optimizmus érzelmi szférája, hangvétele elborul elmúlt korok nemes érzései utáni vágyódásban, és a zene kezdeti derűje perzselően szenvedélyes kitörésre vált, a nemes emlékek nagyszerűségét felidézve, kihívást és buzdítást egyként vállalva.

Jóllehet a szimfóniának — miként Lajtha valamennyi alkotásának — határozott tonális centruma van, a tonalitás iránti hűséget változékony (diatonikus) élezések erősítik a tételek egymásutánjában. A két belső tétel a szubdomináns régió felé tart, ez biztos tonális horgony érzetét erősíti a szimfóniában. A rokonító hangnemazonosság ellenére, amely egyebekben a két szélső tételt is összekapcsolja, hangvételükben annál élesebb a szakadék. Az 1. és a 4. tétel egyaránt *F-dúr*. Azonban a nyitótétel érdekes metrikai leleménnyekkel átszőtt tematikus szerkezete érzelmi vérmérsékletében meglehetősen sima, míg a finále mintha feladná ezt a háborítatlanul kellemes és szeretetreméltó hangot egy „heves és gyötrő" szenvedély kirobbanásáért, oly impetus kifejezéséért, amely nemigen ád szabad utat nyugalmasabb érzéseknek. Hasonlóképp különbözik a két középső tétel *B* tonalitása, már definiálásában is. A lassú 2. tételben a B meglehetősen egyértelműen érzékeltetett dúr, kicsendítésében határozott fríg színezettel, ám a széljárta éjszakai hangvételű 3. tétel inkább B *körül* íródott, semmint annak bármelyik modusában. Tonális elrajzoltságát bizonyítja a zene mértéktelen kromatikája, amely, erősítve a vonósok glissandóival, a tematikus profilt is gyakorta erodálja. Mintha egyetlen motívum uralkodnék e tételben *(11. kottapélda, 207. l.)*; a kísérteties éjszakai darabban a téma kvintjeinek és terceinek számos transzformációja a jellemző. A téma, a tétel gyakori hangismétlésekkel szellemesen ellensúlyozott sebes irama együttesen adja éteri, lidérces-álomszerű minőségét. Az alapkarakter csupán két rövid, hangszeres írásmódjában tömörebb színezetű epizód erejéig szünetel. Hanem éppen kétarcúsága révén mutatja ez a szimfónia a legtökéletesebben Lajtha művészetének némely fölöttébb személyes jegyét.

Első helyen kell kiemelnünk különleges képességét a ritmikai találékonyságra, mivel zenéjének ez az eleme Bartók és Stravinsky mellé sorolja őt. Azonban mesteri fantáziája amazokétól nem csupán különbözik, hanem — és ez a lényeges — tudós megközelítésében sokkalta kifinomultabb. Fölöttébb jellegzetesek máris az első tétel szkémái. Itt van mindjárt a finom népzenei utalás a lényegében „szabálytalan" öttagú metrikus beosztásban. Ám a hangsúlyok szellemes, a melodikus-tematikus profilt kontrolláló, a zenei dikció folyamatosságát artikuláló elosztása, a váltások, súlyok megannyi konfigurációja a tudós megfontoltság és önmérséklet megnyilvánulása. Szép egyensúlyt alkot itt a vezető gondolat változatos ritmikus vázzal megszerkesztett mozgékony fürgesége és a ritmikai kontrasztokkal kevésbé élő epizódszerű gondolatok művesen kisimított hangvétele. Még hangsúlyozottabban vonatkozik ez a zárótételben alkalmazott zenei anyagra. A szenvedélyes lobogás érzetét itt merész és markáns ritmikai tulajdonságokkal felruházott, konokul ismétlődő motivikus sejtek keltik. Ellensúlya a lírai epizódok sokkal simább ritmikai lüktetése, változatosságukat melizmás díszítőelemek adják.

Talán még személyesebb jegyeket viselnek magukon a szimfónia harmóniai megoldásai. A zene kevésbé van kitéve tonális ütközéseknek, bár nem csökken a disszonancia gyakorisága, mint „nyelvtani" elem, ami megfigyelhető a szekundokat halmozottan alkalmazó akkord-képződményekben. Ha a megelőző szimfónia harmóniai féktelensége — meglehet, a tételzáró hangok különbözősége következtében — markánsabbnak tűnik is, a 8.-ban is vannak harmóniailag heves, feszült momentumok, sőt területek. Kihívóan disszonáns mind a heves, árnyékjárta harmadik tétel, mind a viharzó szenvedélyű finále, jóllehet az előbbi tűnékeny, sötétlő fenyegetése nem hasonlítható a finále heves és gyötrő sugalmazásához.

A már említett stiláris ambivalencia e szimfónia zenekarkezelésében is megnyilvánul. Meglehet, nem különösebben eredeti, jóllehet Lajtha technikája a járatosság magas fokát

mutatja. Az ütős csoportot — bár csupán némileg nagyobb, mint volt a *7.*, *6.* szimfóniában — oly éles füllel, annyira kiemelten alkalmazza, hogy hatása messze meghaladja a méreteit. Míg az utolsó tételben nyilvánvaló fő funkciója, hogy valósággal kozmikus dimenziókat adjon a dinamikai fokozásnak, a további tételekben, kiváltképp a kísérteties harmadikban az ütők a hatás megkülönböztetett finomságát szolgálják. A hárfa, ez a jellegzetesen lajthai hangszer, melyet rendkívüli hozzáértéssel és jártassággal alkalmazott, feltűnően nagyobb szerepet kap itt: exponált a két középső tétel egynémely míves részletében, ám selymes fénye nem kevésbé hatásos alkalmazást nyer fontosabb hangszeres kombinációkban.

A szimfónia előretekintő vonásai két lényeges pontban foglalhatók össze, nevezetesen melodikus stílusában és érzelmi szuggesztivitásának minőségében. Ami az előbbit illeti, új melodikus tudatot észlelünk, amely váratlanul közelíti Lajthát Mahler középső és kései korszakához. A különbség: Lajtha sokkal fegyelmezettebb érzéke a művészi értékek és a szellemes zenei fantázia iránt. Ama képessége, hogy nagy területeket fogjon át mélységesen tartalmas melodikus anyaggal talán sehol nem válik oly nyilvánvalóvá, mint éppen ebben a szimfóniában. Jóllehet, a dallam (mint látni fogjuk) a *9.* szimfónia lényege, megközelítésének és megoldásának módja a 8.-ikban páratlan és speciális. Fejlődése benső expanzió következménye, kortalan konvencionális formulák alkalmazásával (melyek végső soron a népzenéből származnak), metrikus és hangközbéli feszültségek precízen kiegyensúlyozott apályának és dagályának nyilvánvalóvá tételével, megannyi váratlan kromatikus kitérővel. A *12. példánk*on *(210. l.)* bemutatott menetek nem adhatnak precíz képet erről, mivel igen terjedelmes idézetre volna szükség ahhoz, hogy fent említett vonásait demonstrálhassuk.

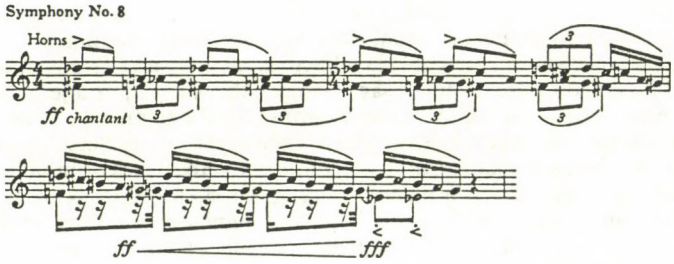
Ami az érzelmi szuggesztivitást illeti, Lajtha a programzene eszméjét, egy korábbi zenei periódus „árbocrúdját" éleszti fel itt. Hanem, míg a romantika korának utalásai bizonyos kétségeket is ébresztettek mindenkor, Lajtha önéletrajzi elemeket is tartalmazó sugallatai nagyjából annyira konkrétak, amennyire zenei eszközökkel konkréttá tehetők. Más szóval az ő zenéje nem hangfestés vagy filozófia, csupán konkrét zenei jelképek eszközeivel javasol képeket, emocionális visszahatást. Így például a 8. szimfónia finálеja egy, a 18. század kezdetéről származó, közismert, Rákóczi Ferenc Habsburg-ellenes felkelésével kapcsolatos dallamára épül (Haj, Rákóczi, Bercsényi, Bezerédi). A zenei jelkép és utalásai félreérthetetlenül világosak. Az idézet teljesen feloldódik a zenei folyamatban, harmóniai alátámasztása, melodikus vagy kolorisztikus kidolgozása archaizálásnak vagy bárminemű revival gyakorlatnak nyomát sem mutatja, azonban tökéletesen érvényes napjaink eszköztárának és módszereinek kontextusában (a dallam *[13. példa, 210. l.]* Pálóczi Horváth Ádám 1813-ban megjelent, Budapesten 1953-ban újra kiadott Ötödfélszáz énekek-jéből való. Az új kiadás a zenei és szövegbéli asszociációkat részletesen ismerteti.)

Nyilvánvalóan megvannak az új magyar iskola asszociációi a magyar zenei hagyományok szellemi és anyagi indíttatásaira. Lajtha megközelítése fölöttébb sajátságos: ő nem nyelvtani elemekre — hangközökre, ritmikai sajátosságokra stb. — hivatkozik, hanem a dallam közvetlen sugallatára (l. 13. példa), hogy üzenetét kinyilvánítsa. Ő a tisztán zenei jellemvonásokat így a különféle ritmikai elemeket, melodikus idézeteket is asszimilálja, hogy ezzel is gazdagítsa zenei gondolatainak áramát; azonban Lajthánál — és ez nem vonatkozik az új magyar iskola más zeneszerzőire — járulékosak ezek a stiláris elemek zenei kifejezésének erőteljes személyes kvalitásaihoz képest. Természetesen fennáll annak a veszélye, hogy a szimfonikus látomás — fölöttébb partikuláris jelenségként — a privátszférába torkollik; ilyen például a 7. szimfónia finaléját befejező felkiáltás, mely túlságosan szűk hatású mivoltjában elsősorban a „beavatottakat" szólítja meg, más szóval, csakis bizonyos nemzeti háttérrel rendelkező embereket. Mindazonáltal a 8. önmagában véve mahleri értelmű univerzum, az 1. tétel civilizált európai hangot megütő, folyamatos és optimista karakterétől a 2. tétel személyesebb atmoszféráján, a 3. szellemjárta éjszakai zenéjén keresztül a finále szenvedélyes tragikumáig, apoteozisig emelkedő nagyságáig.

A 8.-hoz képest a 9. szimfónia (1961), figyelemre méltó harmóniai megoldásai ellenére, sokkal kevésbé hajlíthatatlan: hiányzik belőle a harcosság ama rejtett árama, amely az

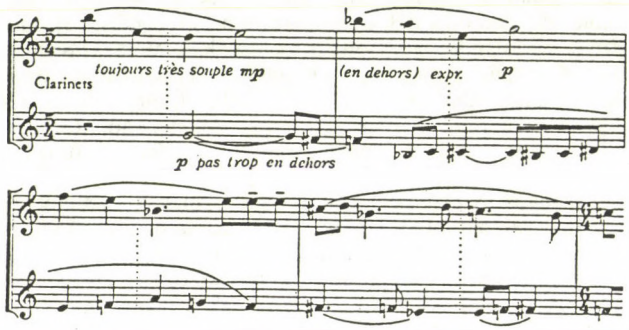
Ex. 12 (a)

Symphony No. 8

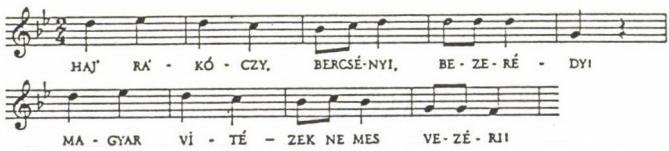


Ex. 12 (b)

Symphony No. 8

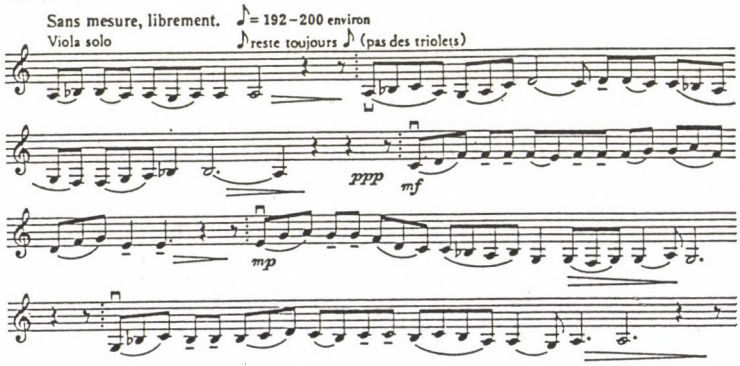


Ex. 13



Ex. 14

Symphony No. 9



előző mű zárótételének emocionális élét adta. Mindazonáltal kiváló alkotás a lajthai törvények szellemében, mivel „utolsó szimfóniám, amely mindazt tartalmazza, amit szimfonikus formában meg akartam írni", miként azt a zeneszerző maga megfogalmazta, továbbá, mert megszilárdítva zenei nyelvjárásának grammatikai elemeit, Lajtha egész zenei tudásának új spirituális távlatait nyitotta meg. Újfajta humanizmus beteljesítésére törekszik, megkísérli és magas fokon ki is vívja a régi és a (viszonylag) új elemek közötti kiegyezést. Roppant érdekes példája ez a redukció révén elért haladásnak és a régit a viszonylag újjal összeegyeztető szintézisnek — egy új klasszicizmus jelképe ez a szimfónia. A visszapillantást a középkor és a reneszánsz Európájának dallamvilága képviseli, az előretekintést, a jövőt ezeknek az átvett elemeknek a rendkívül személyes kezelése, felhasználása.

Könnyű leírni a 9. jellemző jegyeit: a zene, miként a 7., három tételre bomlik, e nem éppen szokványos díszpozíció barokk modellekre utal. Sokkal fontosabb azonban az a „személyes reveláció", amely benső rokonítással e szimfónikákat összeköti. Külső kapocs csupán a zenei gondolatok hasonlósága, a rokonság lényege a képzeletbeli horizont mélységes korrespondenciája. Szokatlan mindjárt a szimfónia *Asz* tonalitása, melynek meghatározatlansága a két szélső tételben kiegyenlítődik a középtétel határozott *f*-mollja révén. A szélső tételek *Asz* tonalitását elhomályosítják továbbá a dallamanyagot átható modális kitérések, amelyek feltűnően húznak a moll és a „bé-s" tartomány irányába. Mivel pedig a melodikus profil a szimfonikus történések meghatározó faktora, szignifikáns stiláris elem ez a modalitás, melynek csírái Lajtha középső alkotókorszakának kamarazenéjére nyúlnak vissza.

Maga a zenekari letét is kevésbé öntudatosan becsvágyó, mint volt a korábbi szimfóniákban; valóban, lágyabb, bizonyos fokig melengetőbb. A centrális lassú tétel például, mely fölöttébb kontemplatív, megrendítően melankolikus, a fafúvók (kiváltképp a szaxofon) szólómeneteiben csúcsosodik ki; az 1. és 3. tétel kontrasztáló zenekari tömbök felfedezése, kombinálva a melodikus folyamatok rendkívül hatásos unisonóival. A nyitótétel az ütők feltűnően népes csoportjának rendkívül járatos alkalmazásával tűnik ki. Ebben az utolsó szimfóniájában Lajtha, úgy látszik, újraértékeli az ellenpontnak és különféle származékainak érzelmi jelentését. Így jár el a zárótételben, ahol egy ruganyos fugatóval teremt feszült mezőt, hogy felhívja a figyelmet a vezető zenei gondolat rákövetkező felfokozott melodikus sűrítésére, s ugyanez a strukturális jelentőség tulajdonítható a főképpen a lassú tételben megjelenő különös kánonszerű epizódoknak, amelyek tükör- és rákmegfordítású szólambelépései Schoenbergre és Webernre emlékeztetnek.

Érdekes és — miként azt a rákövetkező szimfonikus megoldás is megerősíti — roppant jelentős epizód bukkan fel az első tétel centrumában: brácsaszóló recitativoszerű kadenzája *(14. példa, 210. l.)*; a hárfa és ütők nyugodt effektusai tagolják, előkészítve a főtéma visszatérését. Ez mintegy sűrítve tárja fel a szimfónia tartalmát és hangvételét; rendkívül jellegzetes és jellemző ötvözete egyházi (részben gregorián) éneknek és népdalszerű melódiának. Lajtha kései zenéjének ehhez nagy affinitása volt; nevezetesen az énekszerű sirató karakterisztikumaihoz. És valóban, ez a stiláris és inspiratív szinten egyaránt megkülönböztetett személyes kvalitásokat mutató vegyület szabja meg utolsó zenei üzenetének intellektuális hangját és ez a szimfónia, amely Lajtha zenei személyiségének végső esszenciáját tartalmazza egy új szimfonikus princípium profetikus látomásaként, ebből az egyszerű dallamból keletkezik.

Zenei gondolkozásában ez mindig az előtérben állt és itt a probléma olyan megoldásához jutott el, amely humanista felfogásában mindig is jelen volt: megbékíti az univerzálist a partikulárissal, egy magasabb európaiság jegyében egyesíti a keresztény lelket és a pogány szellemet. Ennek a szimfóniának a dallam az egyetlen hőse, a fogalom legtisztább értelmében. Még ha három tételre osztja is, a tételeken belül pedig fejezetekre, a mű, a zenei rajzolat megfelelő eszközeivel, szilárdan integrált egész, határozottan több, mint részeinek összege. Miként magában az életben is különféle epizódok, frázisok, marginális jelenségek és egyéb centrifugális elemek kapcsolódnak össze, a kreatív látomásnak ez az egyetlen lángja teremti meg itt — toto in pars — a teljes szimfonikus építményt. Hatalmas melodikus ív az egész, támaszték nélkül tartja meg a művet, mely magába fogadja a középkori Európa jel-

legzetes dallamvilágát, hangsúlyaival és fordulataival egybeolvasztva egy korszakos dallamhagyományt. Hatásának méretei korlátlanok: kiterjed és összezsugorodik, belülről növesztve válik gazdagabbá, artikulációját azon időről időre felbukkanó epizódok aprólékos kidolgozásának köszönheti, amelyek eltérnek a mű főáramától.

Megragadóan lírai, amint elidőzik vonósfigurációk és hárfamenetek finoman cizellált árnyalásával kísért gyengéd dallamfordulatoknál, kevéssé pregnáns ritmusoknál, a rezek koráljának felfénylő igehirdetésénél, makacsul kitart — kivált a bánat érzékeltetésekor — vad kánon-sűrítések mellett, míg magasztos érzések kifejezésére fennséges szónoklatban konkludál. Mindent egybevetve a 9. szimfónia teljesen új, jövőlátó koncepciója a szimfonikus ábrázolásnak s egynémely újabb megoldástól eltérően, ösztönösen zenei, mind látomásában, mind megvalósításában.

José Bruyrnak a 7.-re vonatkozó szavai nem kevésbé érvényesek itt: „e mű nagysága megindító, ellenállhatatlan, valósággal megrázó. Egy Mester műve. Egy emberi lényé." Lajtha szimfóniáinak sorozata, miként életművének egésze, mélységes európai kultúrát sugároz. Egy humanista lelkiismerete hallik belőle ritka elszántsággal — ami a hagyományt és újítást illeti — s emelkedett üzenettel. Zenéje inspiráció és technika példaszerű egyensúlyát hirdeti, s magán viseli a nagy művészet fémjelét.

KISS GÁBOR:

„...SOK NEHÉZSÉGEM VOLT A MÁSODIK RONDÓVAL."

(EGY BARTÓK TÉTEL GENEZISE)

1942 áprilisától Bartók egészségi állapota erősen romlani kezdett, 1943-tól ugyanakkor nyomasztó anyagi gondok gyötörték. A Columbia University nem foglalkoztatta tovább, betegsége miatt mind a tanítás, mind a koncertezés lehetetlenné vált számára. A titokzatos kór miatti aggodalom és az egzisztenciális bizonytalanságérzet 1943 nyarára súlyos depresszióba sodorták. Felgyógyulásában többé nem reménykedett, várta a teljes anyagi összeomlást. Júniusban így írt Wilhelmine Creelnek, egykori tanítványának, akivel amerikai évei alatt élénk levelezést folytatott:

> „Most három hónapra Saranac Lake-be megyünk, az ASCAP költségén, ez szept. végéig haladékot ad nekünk. Addigra minden pénzünk elfogy, sejtelmem sincs, hogy azután mit fogunk csinálni."

Mrs. Creel válaszképpen szerény anyagi támogatást próbált nyújtani. Mivel Bartók 1941-ben ingyen adott számára néhány zongoraleckét, most felajánlotta az „elmaradt" óradíjak kifizetését. Bartókot meglepte, egyúttal mélyen meghatotta ez a gondoskodás, a segítséget azonban csak némi viszonzás fejében fogadta el:

> „Ajánlatát ilyen feltétellel ez alkalommal elfogadom, továbbá ha megengedi, hogy emlékül adhassam egyik művem kéziratát."[2]

Ígéretét csak néhány hónappal később válthatta valóra. Akkor, 1943. december 7-i levelében a következő kommentárt fűzte a kézirathoz:

> „Néhány magyarázó szó: amint látni fogja, sok nehézségem volt a második rondóval. Először szerettem volna egy harmadik témát is beletenni, de ez később megoldhatatlannak bizonyult."[3]

A szóban forgó kézirat[4] a *Három rondó*-ként ismert ciklus második és harmadik tételét tartalmazta. Míg e két tétel 1927-ből való, az első rondó jóval korábbi, 1916-as keletkezésű. Bartók 1927-ben döntött úgy, hogy a három tételt ciklussá fogja össze; a mű ebben a formában jelent meg 1930-ban az Universal Editionnál. A döntés több, nehezen tisztázható kérdést vet fel, amelyek a ciklus egységének, esztétikai zártságának kérdését érintik. Egyrészt nincs adatunk arra vonatkozólag, hogy az 1916-os rondót Bartók további tételekkel kívánta volna kiegészíteni. A tételt önmagában is bizonyos mértékig ciklusnak tekinthette; erre utal a koncertműsorokon feltűnő *Három tót népdal* elnevezés is.[5] Másrészt feltűnő, hogy az „Első rondót" a rendelkezésre álló dokumentumok szerint 1927-ig nem tűzte műsorára. Akkor, a két későbbi tétel keletkezésének évében több ízben elhangzott. Elképzelhető, hogy ez a tény összefügg a ciklus tervezésével, de annyit legalábbis elárul, hogy Bartók érdeklődése a szlovák népdalfeldolgozás felé fordulhatott. A Mrs. Creelnek ajándékozott kézirat vizsgálata ugyanakkor kérdésessé teszi, hogy az 1927-ben kezdettől fogva cikluskénti tervezett sorozat magába foglalta volna-e az 1916-os rondót is.

A kézirat felirata: *2 (3) kis rapszódia.* A *rapszódia* feliratot Bartók később áthúzta és *rondeau*-val cserélte föl. Ezt követi a harmadik, majd a második rondó fogalmazványa, egyértelműen I. és II. tételként jelölve. A felirat arra utal, hogy a kompozíciós tervben egy

esetleges harmadik tétel is szerepelt. Igaz ugyan, hogy Bartók bizonyos szabadsággal kezelte ciklikus műveit, és koncertjei műsorához szabadon válogatta össze a tételeket, mégsem valószínű, hogy a két másiktól lényegesen elütő stílusú C-dúr rondót finaléként alkalmazta volna. E kételyt erősíti az a tény is, hogy 1927. október 28-án az ez idő tájt komponált két tétel önállóan hangzott el először *Két kis rapszódia* címmel.[6] Minthogy az 1916-os darab műsoron volt, semmi akadálya nem lett volna, hogy a három rondó együtt hangozzék el. Újabb tétel végül nem készült, a meglevő kettővel azonban Bartók nem elégedett meg. Ekkor illeszthette a ciklusba első tételként a C-dúr rondót. Úgy tűnik tehát, hogy nem az 1916-os tétel kiegészítéséről van szó, hanem éppen fordítva: az aktuális elképzeléshez Bartók korábbi kompozíciót használt fel. Mivel a sorozat formája nyilvánvalóan aránytalan lett volna, amennyiben a két rövidebb tételt a lényegesen nagyobb léptékű második rondó zárja le, a két 27-ben írt tétel sorrendjét megcserélte. Egy hónappal később, november 29-én a mű immár ma ismert formájában szólalt meg *Három kis rapszódia népdalok fölött* címmel.[7]

Mindebből látható, hogy a három tétel összeállításában nem pusztán esztétikai, hanem praktikus szempontok is szerepet játszottak. Az első, illetve a másik két tétel közötti feltűnő stílusdiszkrepancia lehet a magyarázata annak, hogy a mű mint ciklus sohasem forrt igazán egygyé; míg külön-külön Bartók mindegyik tételt műsorára tűzte, csak kivételes alkalmakkor játszotta a teljes sorozatot. Sőt, a publikáció előkészítésének stádiumában megfontolandónak tartotta olyan alternatív kiadás lehetőségét, melynek értelmében a tételek egyenként is megjelentek volna.[8]

A zenetörténész számára mégis ellentmondásossága következtében a ciklus több szempontból is érdekes. Az eltérő időben keletkezett tételek különbözősége a bartóki stílusfejlődés és főként az 1926-os évvel induló stílusváltás tendenciáira világít rá. Ez a különbség mind a témaválasztásban, mint a hangnemi—harmóniai viszonyokban, mind a formai kifejtésben tetten érhető. Míg az első rondó dúr hangnemet preferáló pentachord-hexachord dallamokra épül, a második és harmadik a szlovák népzenére oly jellemző líd-típusú hangsorokat részesíti előnyben. Az első rondó konvencionálisabb harmóniavilágával szemben a két későbbi tételben — a témaválasztással szinkronban — már az a fajta sajátosan bartóki tonális tizenkétfokúság érhető tetten, amely éppen az 1926-os év környékén bontakozik ki. Végül, míg a C-dúr tétel lényegében népdalok egyszerű váltakozásán alapul, a két későbbi — különösen a második — a témák fejlesztésével, fragmentálásával, helyenként kontrapunktikus szövésmódjával igazi komplex formát mutat.

E vonások következtében a második és harmadik rondó a népdalfeldolgozások között is különleges helyet foglal el. E műfajban ugyanis Bartók 1927-et megelőzően sohasem alakított ki ilyen nagyszabású — valójában klasszikus szervezettségű — formát. Az olyan több népdalt alkalmazó művek, mint amilyen az *I. rapszódia* lényegében strófák váltakozásán, variálásán alapulnak. Míg a korban közelálló *Falun* (1924) III. tétele a második és harmadik rondóéhoz hasonló formaépítkezésű, azok magasrendű szervezettségét nem közelíti meg. A második rondó ezzel szemben formai építkezését, feldolgozásmódját tekintve voltaképpen csak abban különbözik a 26-os év zongorazenéjétől (például a *Zongoraszonáta* szintén rondóformájú finaléjától), hogy témaként azonosítható népdalokat alkalmaz.

E megkülönböztető jegyek jelentőségét nem csökkenti az a tény, hogy fokozatosan realizálódtak a komponálás folyamatában. A második rondó forrásainak vizsgálata egyértelműen igazolja a Mrs. Creelhez intézett szavakat: a tétel végleges formájának megteremtése Bartók számára valóban sok nehézséget okozott. A legszembetűnőbb változtatás — az említett téma elhagyása — és az ezt megelőzően véghezvitt több kisebb-nagyobb revízió a tétel egész arculatát megváltoztatta. Alábbi fejtegetésünkben a forma átalakulását kísérjük nyomon a rendelkezésre álló forrásokban, az egyéb — például tonális jellegű — revíziókra csak annyiban mutatunk rá, amennyiben összefüggnek a tétel egészének problematikájával.

A MÁSODIK RONDÓ FORMAI ÁTALAKULÁSÁNAK ESEMÉNYRENDJE

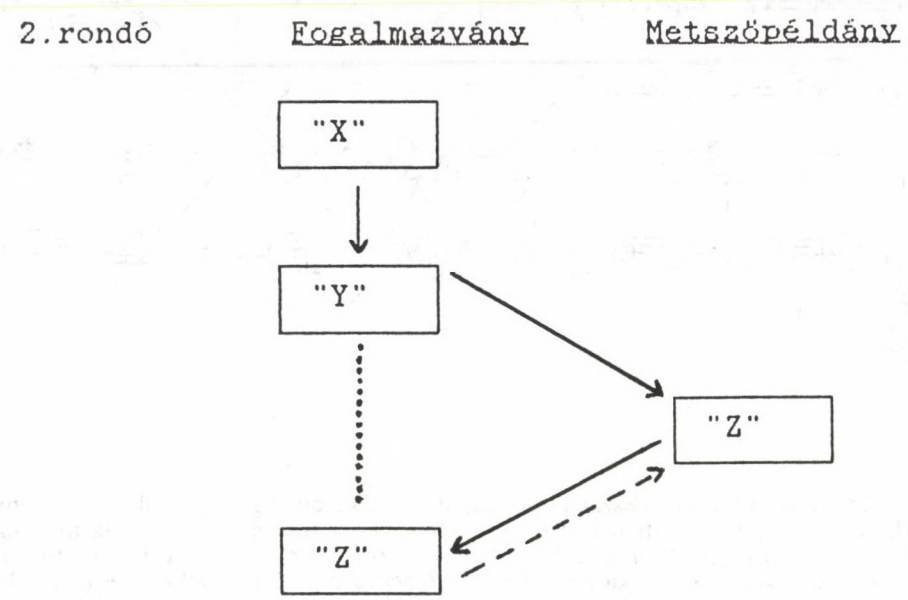
A fogalmazvány első alapos vizsgálatát Halsey Stevens végezte el, megfigyeléseit összefoglaló tanulmánya azonban nem került nyilvánosság elé.[9] Jelen írásunkban a tanulmány általában helytálló megállapításait alapul véve igyekszünk további észrevételeket tenni a

komponálás folyamatával kapcsolatban. Helyzetünk annyiban kedvezőbb, mint Stevensé volt, hogy a fogalmazványon kívül a két tétel metszőpéldánya[10] is rendelkezésünkre áll, amely néhány esetben pontosítja a keletkezéstörténet eseményrendjét.

A fogalmazvány a harmadik rondó 2 és fél oldalt kitevő feljegyzésével indul, amely számottevő javításokat nem tartalmaz és szinte azonos publikált formájával. Ezt követi a második rondó kétszeri teljes felvázolása. E tétel megfogalmazása Bartók számára lényegesen több nehézséget okozott. Első verziója („X") bővelkedik a kisebb-nagyobb javításokban. A részben tintás, részben ceruzás revíziók — áthúzások, felülírások, betoldások stb. — mértéke és mennyisége végül szükségessé tette a tétel újraírását. Ennek nyomán keletkezett a második verzió („Y"), amely még mindig jelentősen eltér a végleges („Z") változattól. A 14-soros kottapapírra írt fogalmazványhoz két 18-soros lap csatlakozik, amelyeken a második rondó kezdetének és befejezésének újrafogalmazása olvasható. Az „A"-val, illetve „B"-vel jelzett részletek teljesen azonosak a publikált forma megfelelő helyeivel. Stevens — aki a metszőpéldányt nem ismerte — mindezzel kapcsolatban a következő megállapításra jutott:

> „Mivel e kéziratok és a publikált rondó között eltérések vannak, Bartók feltehetőleg újabb változtatásokat eszközölt akár a tisztázatban, akár közbeeső, immár hozzáférhetetlen vázlatokban."[11]

Sejtését a metszőpéldány részben igazolja, mivel szintén tartalmaz utólagos revíziókat. Ugyanakkor e javítások a többi kézirattal összefüggésben elárulják: a forráslánc legkésőbbi eleme nem a tisztázat, hanem a fogalmazványhoz csatolt két 18 soros lap (1. ábra).



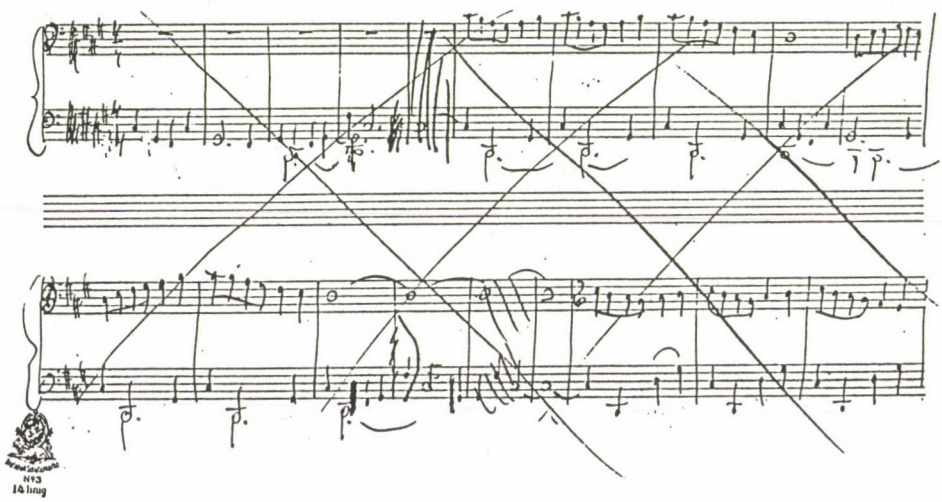
A forráslánc általánosítható tanulsága, hogy minden egyes eleme tulajdonképpen a megelőző stádiumban végrehajtott revíziók tisztázataként készült, majd újabb javítások

színterévé vált. Ez alól a metszőpéldány sem volt kivétel; a Pásztory Ditta által készített tisztázatban Bartók olyan mértékű változtatásokat eszközölt, illetve látott szükségesnek, hogy azok külön kidolgozást igényeltek. Ehhez vette igénybe a 18-soros kottalapokat, amelyeket azután a fogalmazványhoz csatolt.

a) *A fogalmazvány* („X" és „Y" verziók)

A témát (A), amelynek felhasználása végül Bartók számára „...megoldhatatlannak bizonyult..." mind az „X" mind az „Y" verzió tartalmazza. A tétel valamennyi felhasznált témájával együtt e dallam forrása is Bartók szlovák gyűjtése volt.[12] A feldolgozásmód köntösét az alapul vett hangsor alaphangjából (D) és karakterisztikus hangjaiból (Gisz — bővített kvart, Cisz — nagy-szeptim) épülő osztinátó kíséret jelenti, maga a dallam eredeti formájában hangzik fel kétszer egymás után.[13] A tétel további eseményeitől való formai és tematikai különállása a témának mottószerű jelleget kölcsönöz (1. kottapélda):

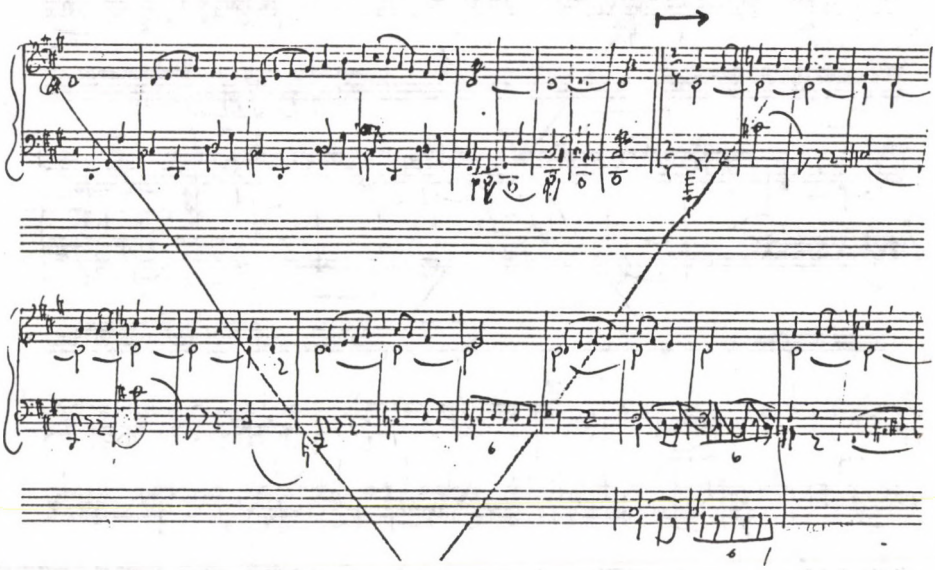
1. kottapélda („X" verzió)



Mivel a tétel formája visszatérésen alapul, a dallam analóg helyen újból megjelenik (ld. a 2. ábrát). Kötött ritmikán alapuló szimmetriáját, izoritmiáját ezúttal Bartók megbontja, a giustót egzakt ritmussal imitált rubatóvá oldja, ami szintén erősíti a mottószerű különállás érzetét. A metrika lazításának tendenciája az „Y" változatban még inkább kiteljesedett. A téma redukált, jelzésszerű visszaidézése az első rondó technikájára emlékeztet.

A bevezetést követő dallam (B) — ugyancsak Bartók szlovák gyűjtéséből[14] — a konvencionális szerephierarchia szerint főtémaként értelmezhető. Kétszeri elhangzása során feldolgozásmódja lényeges változásokon megy át. Az első strófa statikus, „dobbantó" karakterű kísérete a másodikban mozgalmasabbá, imitációs jellegűvé válik (2. kottapélda):

2. kottapélda („X" verzió)

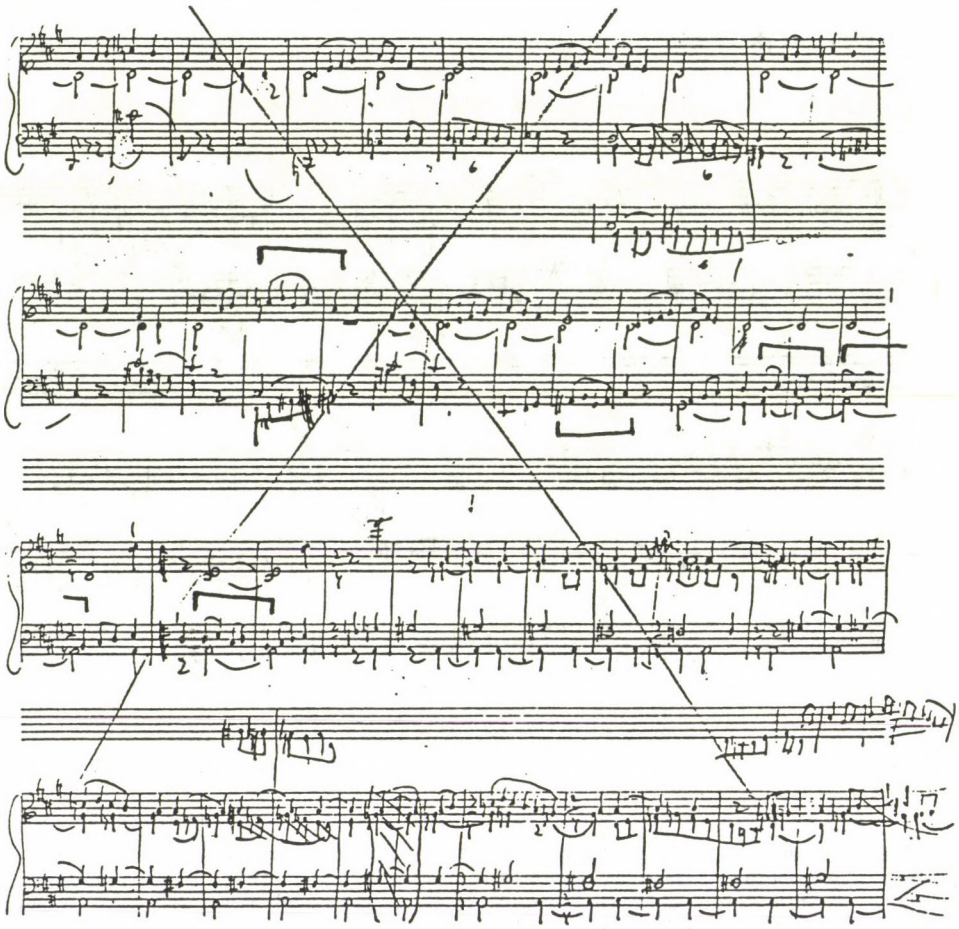


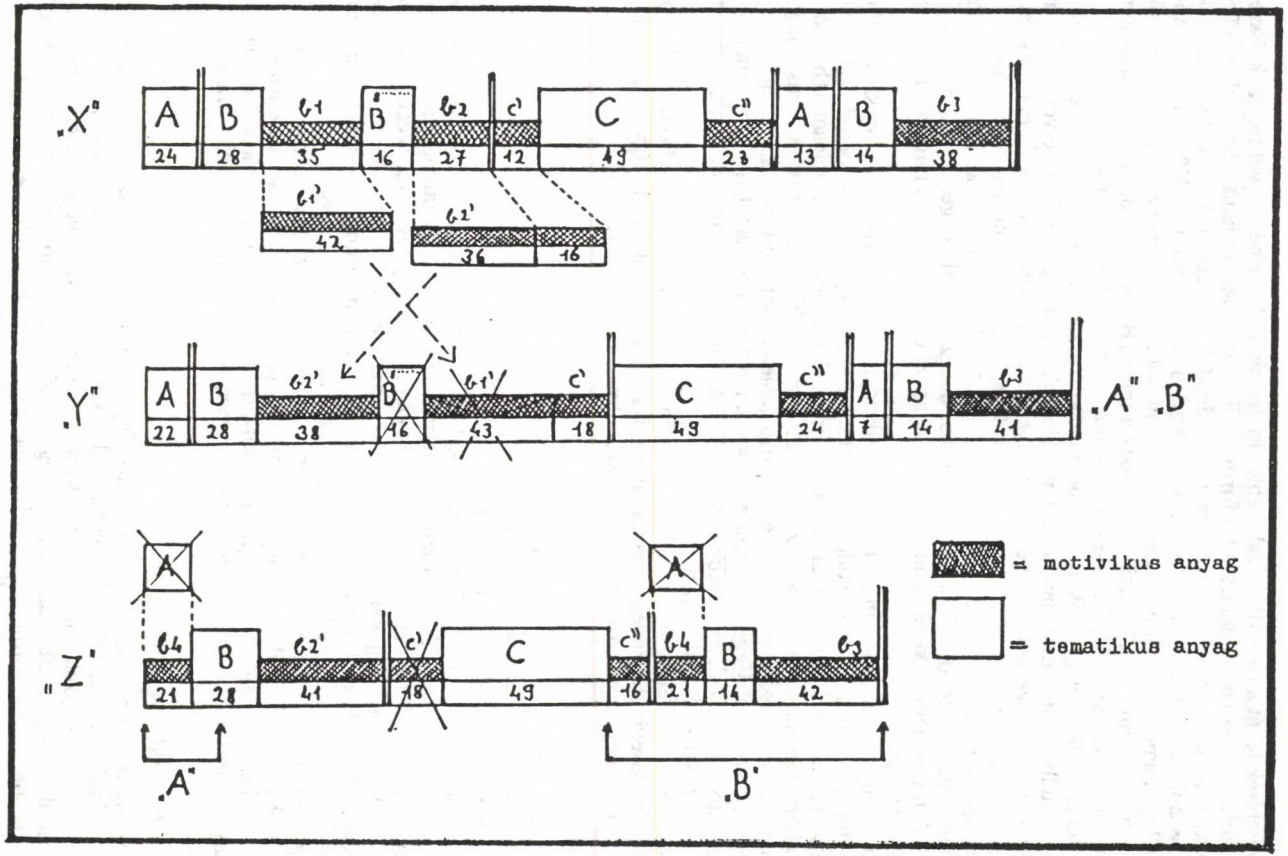
Az imitáció részben motivikailag konkrét, részben csak ritmikai—impulzív jellegű. Ehhez járulnak a második strófa tonális újdonságai, amelyek a téma bővített kvartos motívumának vándorlásán alapulnak. A kíséret motivikai—ritmikai megélénkülése magára a dallamra is visszahat, amelynek második üteme ezúttal variált formában jelentkezik. A jelentéktelennek tűnő cambiata figura a témát követő motivikus feldolgozó szakaszban (b1) kulcsfontosságú szerephez jut *(3. kottapélda, 218. l.)*

E motívumrepetícióra épülő interlúdiumot a téma újbóli rövidített megjelenése követi, ezúttal oktávval feljebb transzponálva, majd az interlúdium anyagának átdolgozott visszatérésével (b2) zárul le a háromrészes forma első nagy szakasza.

3. kottapélda („X" verzió)

Bartók számára e motivikus átvezetőrészek végleges megfogalmazása volt a legproblematikusabb. A revíziók eleinte bővítő jellegűek voltak.[15] Ez a tendencia már az „X" változaton belül is megfigyelhető: az expozíció mindkét interlúdiuma megnövekedett (Ld. *a 2. ábrát;* b1->b1' b2 b2'). A drasztikus javításokat Bartók az üresen hagyott kottasorokba jegyezte be.[16] Az „Y" verzióban a letisztázott szakaszok újabb néhány ütemmel gyarapodtak. Stevens interpretációjával szemben az „Y" változat interlúdiumai nem az első fogalmazás átdolgozásai. A nehezen kiolvasható változatok gondos összevetése elárulja, hogy a tétel második felvázolásakor Bartók egyszerűen megcserélte az „X" verzióban kibővített szakaszokat (Ld. *a 2. ábrát, 219. l.*).[17]




„X"
A B b1 B b2 c' C c" A B b3
24 28 35 16 27 12 49 23 13 14 38
b1' b2'
42 36 16
„Y"
A B b2' B b1' c' C c" A B b3 „A" „B"
22 28 38 16 43 18 49 24 7 14 41
= motivikus anyag
= tematikus anyag
„Z"
A A
b4 B b2' c' C c" b4 B b3
21 28 41 18 49 16 21 14 42
„A" „B"

2. ábra

A bővítések tehát a motivikus szakaszok kidolgozásának természetével függnek össze. Ezzel párhuzamosan azonban Bartók a forma szűkítésére, ökonómikusabbá tételére is törekedett. A kétféle törekvés összefügghet egymással. Talán éppen a motivikus részletek meghosszabbodása tette számára nyilvánvalóvá mind az „X", mind az „Y" változat redundáns jellegét, amely tematikus és tonális szempontból egyaránt megmutatkozik.[18] Ennek következményeként az „Y" verzióból kihúzta a téma (B) és a hozzátartozó interlúdium második megjelenését (b1'), összesen 59 ütemnyi részletet (Ld. a 2. ábrát).

A tétel epizódként vagy trióként értelmezhető szakasza önmagában keretes szerkezetű. Magját a tételben felhasznált harmadik népdal feldolgozása képezi (C), amelyet motivikus bevezetés és visszavezetés fog közre (c' és c''). A téma — ellentétben a fenti két dallammal — mind ez ideig nem került publikálásra, Bartók helyszíni gyűjtőfüzeteiben olvasható.[19] Kiválasztásában szintén szerepet játszott líd jellege. Konkrét formája a komponálás során lényegében nem változott. A dallam háromszor hangzik el teljes egészében, második és harmadik megismétlése közé rövid imitatív szakasz ékelődik, amely a mini-forma csúcspontjához vezet.

A keret anyaga nem különül el a témától, funkciója éppen az, hogy a formarészek között átmenetet biztosítson. Formai elkülönítése az elemzésben mégis több okból indokolt. Egyfelől a két részlet fogalmazványában az interlúdiumokkal kapcsolatban megismert bővítő— javító eljárás figyelhető meg. Másrészt a bevezető szakasz (c') formai hovatartozásának jelölésében Bartók maga sem következetes: hol a megelőző interlúdiumhoz (b2) hol az epizódhoz (C) kapcsolja. Végül a két részlet alakításai (a metszőpéldányban is!) a formakoncepció változásának leglényegesebb aspektusát — a motivikus és tematikus szakaszok arányának kérdését — érintik (Ld. a 2. ábrát).

A főtéma és az interlúdium rekapitulációja lényegében alig változott a komponálás során. Néhány kisebb, de lényeges mozzanat mégis fokozatosan alakult ki: így például a parokszizmusig vitt zárófokozás nagyon is kiszámított ütemrendje (3. ábra):

3. ábra

„X": 3 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2 + *1* ‖
„Y": 3 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + *1* ‖
„Z": 3 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + *1* ‖

A bi- illetve tripódikus egységek szünetekkel, regisztervàltással és a balkéz oktávugrásaival való elválasztása az „Y" változatban öltött nyilvánvaló alakot — utólagos revíziók formájában. Mindkét verzió eltér azonban a publikált alaktól egy nagyon lényeges vonatkozásban. A tétel expozíciójának alapvető tonális története a D alaphangnemből A-ba való elmozdulás. Mivel Bartók a rekapitulációt alaphangnemben indította, a rondó a fogalmazványban A-ban zárul. Mint Stevens rámutat[20], Bartók általában ragaszkodott a hangnemi egység elvéhez, így érthető, hogy a végleges verzióban a zárószakasz hangnemét megváltoztatta. A meglepő inkább az, hogy ezt nem bizonyos modifikációkkal, hanem schuberti módon a teljes rekapituláció transzponálásával oldotta meg. A kvintemelkedés úgy látszik oly lényeges története volt a zenei eseménysorozatnak, hogy arról Bartók nem akart lemondani.

b) *A metszőpéldány* („Z" verzió)

Nem tudjuk mennyi idő telt el a fogalmazvány befejezése és a tisztázat készítése között. Az sem állapítható meg teljes bizonyossággal mikor, milyen indítékok hatására revideálta Bartók korábbi elképzeléseit, azaz mikor készültek a 18-soros lapokon olvasható részletek. Tény azonban, hogy a metszőpéldány két, egymástól eltérő változatot őriz, s hogy a végleges — később publikálásra kerülő — forma jelentékenyen eltér mind az „X", mind az „Y" verziótól. Ennek ellenére Bartók nem készíttetett új példányt, a külön lapokon kidolgozott részletek bekerültek a régibe részben felragasztásokként, részben pótlapokon. Mivel az ily módon kiegészített példány teljességgel azonos a publikált formával, a döntő kérdés az ma-

rad, milyen állapotot tükröz a metszőpéldány korábbi rétege. Az érvénytelenített lapokon, illetve a ragasztások mellett kiolvasható részletek arról tanúskodnak, hogy ez az állapot azonos volt az „Y" verzióval. Ez nem kevesebbet jelent, minthogy a tétel végleges arculata szempontjából legdöntőbb revíziók egy Bartók által már érvényesnek elfogadott alak letisztázása után kerültek végrehajtásra.

A legnagyobb horderejű változtatás nyilvánvalóan a már idézett „mottótéma" kihagyása volt. E mozzanat interpretálása nem könnyű. Stevens a téma gyenge színvonalában keresi a magyarázatot:

> „Nyilvánvalóvá válhatott, [...] hogy a téma, amelyet Bartók első témaként alkalmazott, a másik két dallamhoz képest viszonylag gyenge és érdektelen."[21]

E magyarázat mellett szól az a tény, hogy a téma túlzott szimmetriájának, merev izoritmiájának megváltoztatására Bartók több kísérletet is tett a fogalmazványban. A metszőpéldány azonban némileg más megvilágításba helyezi a kérdést, hiszen elárulja, hogy a téma szinte a genezis utolsó pillanatáig a koncepció részét képezte.

Az értelmezés szempontjából termékenyebbnek bizonyulhat annak a zenei anyagnak szemügyrevétele, amely a kihagyott részlet helyére lépett. A kialakult formai szkémához ugyanis Bartók a téma eliminációja után is ragaszkodott. Az „új" részlet az interlúdium anyagából épül, abból a motívumanyagból, amellyel Bartók a fogalmazványban oly sokat bajlódott (Ld. a 2. ábrát, b4). A bevezető formarész különállása, mottó-jellege ezáltal megszűnt, szervesen kapcsolódik a tétel többi részéhez, s a főtéma előkészítéseként funkcionál. Az ereszkedő téma (B) jellegzetessége, hogy szakaszai a téma alapjául szolgáló hangsor különböző kivágatait részesítik előnyben. Így, míg az első két sor a kvint fölötti[22], a dallam második fele a kvint alatti réteget járja be. A két kivágat hangközrendje is különböző: a felső régió jellegzetessége a kisterc, az alsóé a bővített kvart. Mindez a bőkvartos dórként definiálható hangsor sajátossága. Bartók azonban e vonásokat absztrahálja, megsokszorozva ezáltal felhasználási lehetőségeiket. A bevezetőben a kétféle hangközrendet szimultán alkalmazza oly módon, hogy míg a kisterces melodikus mag a teljes oktávot bejárja (c-h-a; b-a-g; f-e-d), a kíséret a másik hangkészletből táplálkozik (d-cisz-h). Ezáltal jön létre a tételben végig uralkodó — a bartóki hangzásvilágra oly jellemző — dúr-moll hangzás, amely ily módon strukturálisan is indokolt.[23]

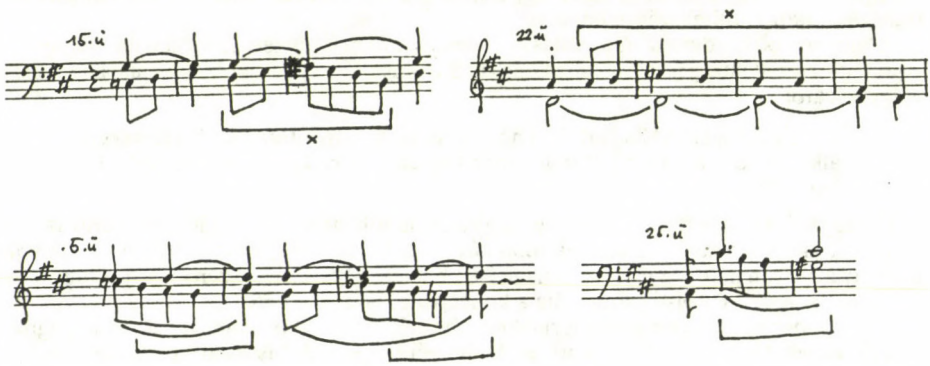
Míg az interlúdiumban ez az absztrakt gondolkozás a feldolgozásmód sajátosságaként jelent meg, a bevezető a téma motivikus és tonális előkészítését valósítja meg. Az interlúdiumhoz képest új elemként, a bevezető a téma ereszkedését is előlegzi, motívumanyagának transzformálása pedig a témával való motivikus kapcsolatot is nyilvánvalóbbá teszi (4. kottapélda).

Mivel azonban a motivikus anyag valójában a témából származik, a bevezető pedig utógondolat, a tétel eseményeinek dramaturgiai iránya és a keletkezéstörténet sorrendisége ezen a ponton ellentétes egymással.

A változások a témát sem hagyták érintetlenül. Az első strófa kísérete tonálisan is, karakterében is átalakult. Az osztinató szeptimugrásokat Bartók kvart orgonapontokká alakította, amelyek a bevezetőéhez hasonló absztrakt módon tonális ellenpontját képezik a dallamnak. Ennek ellenére a két strófa különbözősége — statikus első rész, motivikus „továbbkomponált" második szakasz — továbbra is megmaradt. Bár e revíziók és a nyitószakasz átalakítása nem szükségszerűen függnek össze, plauzibilis a hipotézis, hogy a téma jellegének átformálása a bevezető karakterológiai változások konzekvenciája. A korai verziók rubato jellegű bevezetőjét természetesen követte a *Mikrokosmos* Dobbantós táncának karakterére emlékeztető szilaj főtéma. A bevezető dinamikussá válása ezzel szemben inkább epizódkarakterű folytatást kívánt.

A bevezető téma kihagyásának egyéb következménye, illetve velejárója is volt. Az átvezető motivika fokozatos túlsúlyra jutása ugyanis alapvetően megváltoztatta a forma arculatát és a formaszakaszok hierarchiáját. Míg a tétel kezdeti formájában a tematikus és motivi-

4. kottapélda



kus szakaszok aránya nagyjából azonos volt, a végső formában az „interlúdium" és ezzel általában a feldolgozó jellegű, motivikus anyag főszereplővé lépett elő. Az átalakulás tendenciáját a 2. ábra szemlélteti. A változások legalább három szempontból jelentenek lényegi újdonságot:

1. A népdal műzenébe épülésének Bartók elvileg háromféle módozatát különböztette meg, amelyek közül az első eredeti népi dallamok felhasználására vonatkozik. Az alkalmazás módja Bartók szerint alapvetően kétféle, ezek azonban a gyakorlatban átmeneti formákban valósulnak meg.

> „Az egyiknél a kíséret és az elő-, utó- vagy közjáték másodrangú dolog; nem más, mint keret, amibe a fődolgot: a parasztdallamot beleillesztjük, mint a drágakövet a foglalatába.
> A másiknál éppen fordítva: a parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza és a fődolog az, ami köréje és alája helyeződik."[24]

A második rondó keletkezéstörténete során a források tanúsága szerint hangsúlyozott elmozdulás történt az utóbbi lehetőség irányába. Bár a kétféle elképzelés között Bartók nem tett minőségi különbséget, a létrejött forma kompozíciós szempontból mindenképpen komplexebbnek, magasabbrendűnek tekinthető.

2. A végleges verzióban a rondószerű formát alkotó zenei egységek hierarchiája is megváltozott. Az első változatokban a rondó-elv hordozói A illetve B témák voltak a motivikus részletek közjáték jellegű, átvezetésszerű szerepet töltöttek be. A publikált alakban ezzel szemben a ritornellszerűen fel-felbukkanó motivikus részletek alkotják a tétel összetartó vázát, közöttük a témák epizódjellegűek. A rondószerűség ilyen interpretációja nem alaptalan. A harmadik rondó is ezt az elképzelést valósítja meg: a tulajdonképpeni témákból

épülő triós szerkezet részletei közé rövid atematikus szakaszok ékelődnek a formának rondójelleget is kölcsönözve. Bartók sajátos rondófelfogásának illusztrálására más példák is kínálkoznak. Az időben is közeli *Falun* III. tétele (1924-es változat) ugyancsak hasonlóan építkezik, bár a második rondó formai összetettségét nem éri el. A *II. zongoraverseny* (1930—1931) első tétele a szonátaformát rondóelemekkel kombinálja, amire maga Bartók is utal a műhöz írott autoanalízisében[25], harmadik tétele igazi ritornellre épülő rondószerkezetet mutat. A ritonellek anyaga mindkét esetben motivikus, kevésbé zárt mint a közrefogott témáké. Az *5. kvartett* finálé ja az elv alkalmazásában olyan extrémitásig megy, hogy a rondót immár csak egy néhány ütemes, a zenei stilizáltság legalsó fokán megmaradó „keret"-motívum jelzi. Ennek ellenére Bartók a tétel formai meghatározásakor ragaszkodott a rondó terminushoz, ami elárulja, hogy formaesztétikájában központi jelentőséget tulajdonított e sajátos, több formaelvet ötvöző elképzelésnek. A második rondó forrásaiban egy ilyen forma kialakulását követhetjük nyomon.

3. A harmadik alapvető változást a konkrét formaképlet átalakulása jelenti. Az elvetett változatok formai szkémája a következőképpen szemléltethető:

A B b1 (B) (b2) | c' C c" | A B b3

A háromrészes, visszatéréses formában a rekapitulálódó zenei egységek az expozícióval azonos sorrendben jelennek meg. Bár a formarészek tulajdonképpeni helye a revízió után sem változott meg, a motivikus anyag uralkodóvá válásával keretes, hídszerű forma jött létre:

b4 B b2' | (c')C c" | b4 B b3

A palindróma forma jelentőségére nemigen kell utalnunk a bartóki életművel kapcsolatban. A második — és még inkább a harmadik rondó ilyenfajta törekvései azonban különösen figyelemre méltónak tűnnek, ha meggondoljuk, hogy a formamodellt először, immár a ciklus szintjén kiteljesítő mű, a *IV. vonósnégyes* alig egy évvel későbbi.

Még két olyan változtatást kell megemlítenünk, amelyek módosították a tétel fiziognómiáját. Az első a triót bevezető motivikus szakasz kihúzása volt. Ez Bartók tömörsége, ökonómiára való törekvésének bizonyítéka, amely revíziók bővítő tendenciájával ellentétes irányban befolyásolta a kompozíció alakulását[26]. A kétféle törekvést jól szemlélteti a tétel ütemszámainak alakulása (4. ábra, vö. a 2. ábrával):

4. ábra

„X": 276 → 296 ü.
„Y": 297 → 239 ü.
„Z": 248 → 230 ü.

A másik revízió tonális természetű és a rekapituláció már említett transzpozícióját érinti. E változtatás szorosan kötődik a nyitótéma felváltásához, az új, motivikus részlet első feljegyzése (a 18-soros lapokon) már az új hangnemben szerepel.

Mindebből az következik, hogy a bevezető téma kihagyásának oka nem egyszerűen a téma fogyatékosságában keresendő, hanem a tétel egészének fokozatos átalakulásával függ össze. Egy olyan átfogó koncepcióváltásról van szó, amelynek tendenciái már a fogalmazványban megfigyelhetők, és amelynek a bevezető téma elhagyása nem feltétlenül kiváltó oka, hanem inkább kísérőjelensége volt.

A keletkezéstörténet utolsó fázisában végrehajtott revíziók mértéke és hordereje végül ismét felveti az indítékok kérdését. Vajon az „Y" változatból készített tisztázat puszta újraolvasása vezetett-e az ominózus átalakításhoz, vagy valamilyen más tényező is szerepet játszhatott ebben? Mint említettük, első ízben a két tétel önállóan (az első rondó nélkül) hangzott el Bartók 1927. okt. 28-i koncertjén. A keletkezéstörténet gyér dokumentációja megengedi a feltételezést, hogy ennek az előadásnak alapjául még a metszőpéldány első alakja szolgált. Ha így volt, a tétel elhangzása tehette Bartókot elégedetlenné és szolgálhatott impulzusként a végső revíziókhoz.

JEGYZETEK

[1] Bartók levele Wilhelmine Creelnek, 1943. jún. 28. in: *Bartók Béla levelei*, szerk. Demény János (Budapest, 1976), p. 692.

[2] Bartók levele Wilhelmine Creelnek, 1943. dec. 17. in: uo. p. 694.

[3] Bartók levele Wilhelmine Creelnek, 1943. dec. 17. in: uo. p. 698.

[4] Az eredeti példány in: Pierpont Morgan Library, New York R. O. Lehman hagyaték. Kópiája a Budapesti Bartók Archívumban (a továbbiakban: BA-B).

[5] Lásd: az 1927. febr. 18-i, illetve 19-i koncertműsorokat (BA-B).

[6] Ifj. Bartók Béla: Apám életének krónikája (Budapest, 1981), p. 252.

[7] Lásd: az 1927. nov. 29-i budapesti koncert műsorát (BA-B).

[8] „[...] Es kann erwogen werden, ob die drei Stücke nicht auch einzeln herausgebracht werden sollen (etwa 1/3 komplett, 2/3 einzeln, oder 1/2 + 1/2)." Bartók levele az Universal Editionnak, 1930. máj. 5. (BA-B, fotokópia).

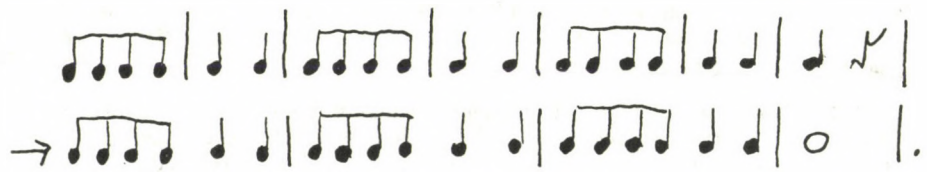
[9] Halsey Stevens: Bartók's Rondo No. II: A study of the manuscripts. (1975) A szerző időközben elhunyt, a tanulmány nem jelent meg. A gépiratos cikk kópiája in: BA-B.

[10] Az 1930-ban az UE-nál megjelent 9508-as számú első kiadás metszőpéldánya in: Bartók Péter gyűjteménye (Homossassa, Florida), 45PFC2.

[11] „Since there are discrepancies between all these manuscripts and the published Rondo, it is apparent that Bartók made further changes either in the fair copy or in intermediate and unavailable sketches". Stevens: i.m., p. 4.

[12] Bartók: Slovenské l'udové piesne II (Bratislava, 1959), 325, No. 678.

[13] Azzal a kiegészítéssel, hogy Bartók a 2/4-ben lejegyzett dallamot 4/4-be értelmezte át. Ezáltal a dallamsorok zárlatai metrikailag új értelmet kaptak:



Ezzel azonban megszűnt a dallam metrikai érdekessége, a sajátos metrikai elízió. Ezt Bartók is észrevette, és „Y" változatban — utólag — visszaállította a téma eredeti metrikai viszonyait.

[14] Bartók: Slovenské l'udové piesne I, 523, No. 318/b.

[15] Nem ritka jelenség Bartók fogalmazványaiban, hogy a nem kifejezetten tematikus zenei anyagok a kidolgozás során bővülnek. Példaként említhetjük a Síppal, dobbal vagy a Zongoraszonáta fináléjának esetét. Ld. Somfai László: „Síppal, dobbal" fogalmazványok. in Somai László: 18 Bartók tanulmány (Budapest, 1981), p. 77.; Somfai László: A zongoraszonáta fináléjának metamorfózisa. in: uo. p. 90.

[16] Általános szokása volt Bartóknak, hogy részben az áttekinthetőség, részben az esetleges javítások kedvéért a szisztémák között üres sorokat hagyott. E módszert mind a fogalmazványokban, mind a tisztázatokban alkalmazta.

[17] „Az interlúdium az „X" változatban eredetileg 35 ütem hosszú volt, majd 'ballonok' (beszúrások) által több, mint 45 ütemre nőtt... Az „Y" verzió 38 ütemet szentel ennek az anyagnak. („The interlude in version „X" was originally 35 measures long, extended by means of 'balloons' (insertions) to more than 45 measures... Version „Y" devotes 38 measures to this material...") Stevens: i.m., p. 8. Stevens az „Y" verzió interlúdiumát egyszerűen újabb átdolgozásnak tekintette. Ebből erednek a félrevezető ütemszámok. A szóban forgó interlúdium ugyanis az „Y" változatban nem rövidült, csupán a második interlúdium helyére került.

[18] A téma és a belőle kibontakozó interlúdium megismétlése az expozíciót aránytalanul meghosszabbítja, amelynek negatív hatását a tonalitás azonossága is fokozza. A tonális „redundancia" azért is kap hangsúlyt, mert „X" és „Y" variánsokban a visszatérés is az alaphangnemben zajlik.

[19] MS gyűjtőfüzet VII. p. 21. (Ld. Lampert Vera: Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke p. 112.)

[20] Stevens: i.m., p. 16.

[21] „It must have become apparent [...] that the theme Bartók had used as first theme was relatively weak and uninteresting in comparison to the other two melodies." Stevens: i.m., p. 13.

[22] A kvint, illetve a kvint fölötti hangok dominanciáját nem befolyásolja a sorvégek lehajlása.

[23] A szukcesszív viszonyban álló zenei elemek szimultán felhasználása Bartóknál tudatosan alkalmazott elv, amelyre a bi-, illetve politonalitás magyarázatával kapcsolatban előadásaiban sokszor kitért. (Lsd. Harvard-előadások II, 1943, in: *Bartók Béla írásai*, közr. Tallián Tibor [Budapest, 1989], p. 167.)

[24] 1931-ben Budapesten megtartott előadás szövege, in: Bartók Béla írásai, p. 142.

[25] Az autoanalízis fogalmazványa in: BA-B. Arról, hogy az írás megfelelő részletei nem a III., hanem az I. tételre vonatkoznak lsd. Somfai László: 18 Bartók tanulmány (Budapest, 1981), p. 311.

[26] Nem ritka, hogy a kétféle tendencia egyidejűleg nyilvánul meg. Ld. a Zongoraszonáta fináléjának esetét: Somfai László: A zongoraszonáta fináléjának metamorfózisa. in: uo. p. 90.

Ára: 70,—Ft

FU57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1992/3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIII. évf. 3. szám 1992. szeptember

TARTALOM

VIKÁR LÁSZLÓ:
Alsó kvartválasz a cseremisz népzenében 227

SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres magyar népi dallam. Utószó 241

SZŐNYI ERZSÉBET:
A zenetudós Borsai Ilona emlékezete 255

WILKINSON—KERTÉSZ IRÉN:
Egy „eredeti" és egy „átvett" dal összehasonlító vizsgálata az oláhcigány repertoárból 259

KASSAI ISTVÁN:
Adatok az Erkel-kutatáshoz. II. rész, Pañonia 283

FANCSALI JÁNOS:
Liszt Ferenc erdélyi tanítványai. I. Karl Filtsch 324

Megjelenik a Művelődésügyi 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 a Magyar Zenei Tanács, 1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. Telefon: 118-4243
Felelős kiadó: FORRAI Katalin
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 — közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 140 forint, egész évre 280 forint
Index: 25 563

Szedte a Diamant Kft.
Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda. Táskaszám: 21 370

HU ISSN 0025-0384

VIKÁR LÁSZLÓ:

ALSÓ KVARTVÁLASZ A CSEREMISZ NÉPZENÉBEN

A magyar népdalok transzponált sorait rendszerint a részleges vagy a teljes, alsó, ill. felső kvintpárhuzamokban találjuk. Az alsókra a régi, a felsőkre az új stílusú dalaink szerkezetében hallhatunk számtalan példát (A^5 A^5 AA vagy AA^5 A^5 A). A kettő alig különbözik egymástól, erre, már 1937-ben Kodály is rámutatott[1]. Mégis, két stílust képviselnek: az egyik egy ereszkedő, a másik egy domború ívű formát takar. A kvintpárhuzam — a magyarokénál jóval nagyobb számban — a Közép-Volga vidékén élő cseremiszek (marik) és csuvasok egyes közösségeinek dallamaiban is megtalálható. Míg korábban, helyszíni tapasztalatok nélkül, a cseremisz és a csuvas kvintváltást mindkét nép egészének tulajdonítottuk, az 1958-ban megindult gyűjtés felfedte, hogy a tonális és a reális kvintváltó dalanyag helyileg is külön válik. Tonális kvintváltó dallamokat a hegyi cseremiszek és déli szomszédaik, a virjal csuvasok énekelnek. A reális kvintváltás pedig csak a dél-erdei cseremiszeknél ismert. A keleti, baskíriai vagy a szórvány Malmüzs-i, Urzsum-i cseremiszek körében, az elmúlt 90 évben, mióta ott a gyűjtés elkezdődött, egyetlenegy kvintváltó szerkezetű dallam sem került elő.

Az alsó kvartválasz sajátosságainak ismertetése előtt célszerűnek látszik néhány zenei és tudománytörténeti adatra felhívni az olvasó figyelmét.

A félhangnélküli pentaton hangkészletben erősen korlátozott a sorok, motívumok néhány hanggal történő áthelyezésének a lehetősége. Ha bármilyen irányban szekundra vagy tercre transzponálnánk a dallamokat, 2—2 olyan hangra lenne szükségünk, amely nincs meg a pentatóniában.

3	↑	do	mi	FA	so	TI
2	↑	TI	re	mi	FA	la
		la	do	re	mi	so
2	↓	so	TI	do	re	FA
3	↓	FA	la	TI	do	mi

Lényegesen könnyebb egy kvarttal vagy egy kvinttel áttenni a sorokat, motívumokat. Ez esetben a kettő helyett csak egy új hanggal kell számolnunk. Nem véletlen, hogy a pentatóniában a szekund és a terc transzpozícióknál lényegesen gyakoribban, a kvart-kvint megfelelések.

5	↑	mi	so	la	TI	re
4	↑	re	FA	so	la	do
		la	do	re	mi	so
4	↓	mi	so	la	TI	re
5	↓	re	FA	so	la	do

Röviden bár, de itt említjük a reális vagy a tonális kvintválasz előfordulásának a lehetőségét. A pentatónia és a kvintváltás — mint láttuk — egy dalon belül maradéktalanul nem

lehet jelen. Vagy az egyik vagy a másik engedményekre kényszerül. Ha a kvintváltás kerekedik felül, akkor a válasz szabályos, azaz reális lesz ugyan, de egy ponton ki kell lépni az eredeti tonalitásból, esetleg két hangrendszerben kell értelmezni a dalt. Ha azonban a pentaton érzék az erősebb, akkor a kvintválaszunk lesz pontatlan. A tonalitás megőrzése érdekében egy-egy hang (vikariáló szekszt) vagy egy hosszabb-rövidebb dallamrész nem kvint, hanem leginkább kvart, esetleg terc távolságra kerül egymástól. Ezt nevezzük tonális válasznak. Ritka kivétel az olyan kvintváltó dallam, amelynek első, azaz felső felében nem szerepel a *do*. Ott ugyanis a *la-so-mi-re* tetraton *re-do-la-so* válasza egyszerre lehet tonális és reális is.

A hazai és a külföldi szakirodalom már eddig is meglehetősen tág teret szentelt az alsó és a felső kvintváltás problematikájának. A felhangok rendjében mindjárt az oktáv után jelentkező s a vonós hangszerek hangolásában is gyakori kvint érthetően jelentős szerepet kap a vokális zenében is. A kvartválaszt azonban, melynek lényegében ugyanolyan lehetősége van mint a kvint-feleletnek, eddig sokkal kevésbé vizsgálták, pedig a kvartváltó dallamok száma sem csekély. Kvarttal még könnyebb is transzponálni, mint kvinttel, hiszen kisebb a távolság. Azonfelül kevés olyan dallamot találunk, amelyben ne lenne *do*, annak pedig lefelé csak kvartja van a pentatóniában, kvintje nincs. Mindez magyarázata lehet a sok alsó kvartválasznak.

A jelen dolgozat arra kívánja ráirányítani a figyelmet, hogy milyen fontos, alapvető szerepe van az alsó kvart-transzpozíciónak a cseremisz zene valamennyi archaikus területén: az észak-erdeieknél, Baskíriában és a malmüzsi és urzsumi szórvány lakosság körében. Éppen ott, ahol teljesen ismeretlen a kvintváltás. De még a kvintváltáson belül is lehet kvartmegfelelés az 1—2., illetve a 3—4. sor között (A^8 A^5 A^4 A). Fordítva ez természetesen lehetetlen.

A magyar zenetudomány több, mint nyolcvan éve megkülönböztetett figyelemmel kíséri a Volga-vidéki nyelvrokon cseremiszek zenei hagyományát. A század első évtizedeiben maga Bartók Béla és Kodály Zoltán tanulmányozta a cseremisz dallamokat. Bartók 1910 körüli 24 lejegyzése[2], majd a hadifoglyok által Kodályhoz eljuttatott 544 kiadott dal[3] rendkívüli anyagot tárt zenetudományunk elé. Bartók nagy lelkesedéssel tanult oroszul, hogy gyűjteni mehessen a Volga-vidékre. „A magyar népdal" című könyvének függelékében három kvintváltó cseremisz dallamot is közölt.[4] Élete végén, a török gyűjtés bevezetőjében kétszer is említette a keleti kutatóutak szükségességét.[5] Kodály 1934-ben „Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében" címmel írt a tonális válaszokról szóló elemző tanulmányt.[6] Majd pedagógiai művei közül a Bicinia Hungarica IV.[7] és az Ötfokú zene III.[8] füzetében összesen mintegy 150 cseremisz dallamot adott a zenét tanuló magyar ifjúság kezébe. Így hívta fel a figyelmet a cseremisz és a magyar zene egyes rétegei között mutatkozó szerkezeti és dallami hasonlóságra. Kodály tanácsára és buzdítására mi magunk 1957-ben a leningrádi Puskin-ház Fonogramm Archívumában, majd 1958-tól 1975-ig az erdei, a hegyi és a keleti cseremiszek 51 falujában 944 felvételt készítettünk Bereczki Gábor finnugor nyelvész közreműködésével.[9] A helyszíni gyűjtés — természetesen — sok újabb megfigyelést tett lehetővé, olyanokat, amelyek a korábbi kottákból nem voltak kiolvashatók. Ez alkalommal is beigazolódtak Bartók szavai: „Az írott vagy nyomtatott gyűjtemények melódiái általában holt anyagnak tekinthetők. Igaz, feltéve, hogy megbízhatóak, megismerhetjük belőlük a dallamokat. De ezek alapján behatolni magának a népzenének igazi, lüktető életébe lehetetlenség. Aki valóban át akarja érezni ennek a zenének eleven életét, hogy úgy mondjam, át kell azt élnie és ezt csak a parasztokkal való közvetlen érintkezés útján érheti el."[10]

Mi magyarok, bár a legjobb szándékkal és tudásunkkal, de mégsem végezhetünk olyan alapos munkát idegenben, mint a helybeliek. A cseremiszek közül magasan kiemelkedik az egykori papnövendék, majd iskolai tanító, nyelvész és néprajzos s mindemellett népdalgyűjtő Valerian Mihajlovics Vasziljev (1883—1961) alakja, aki élete során egymaga három cseremisz népdalgyűjteményt is publikált. Az egyformán „Mari muro" című köteteiben több mint 600 dallamot tett közzé, mind a saját gyűjtéséből.[11] A dalok lejegyzése mind

megbízható, erről többször is meggyőződhettünk. Vasziljev még a szemináriumi évei alatt tanult zenét s így azon kevesek közé tartozott, akik képesek voltak nem csupán a szövegek, hanem a dallamok rögzítésére is. 1958-ban, Joskar Ola-ban alkalmunk volt vele személyesen is találkozni. Akkor már alig látott, de azért megmutatta, sőt átnézésre, néhány napra nekünk is kölcsönözte sok, még kiadatlan kottás kéziratát. Azt is elmondotta, hogy milyen nehézségek árán sikerült csak megjelentetni a köteteket. Az 1919-es év Oroszországban nem tartozott a nyugodt évek közé. A kazányi tatár—orosz nyomda akkor csak politikai műveket, könyveket, füzeteket, röpiratokat készített. Ilyen körülmények között ki gondolhatott egy cseremisz népdalgyűjtemény kiadására! Vasziljev megpróbálta a lehetetlent. Joskar Ola[12], a cseremisz főváros százhúsz kilométerre fekszik északra Kazánytól. Mivel vasúti személyszállítás nem volt, Vasziljev 1919 telén, hóban-fagyban, több ízben is odavissza gyalog tette meg ezt az utat. Hogy mások ne lássák, a kiadványon csak éjjelente titokban dolgozhattak, miközben ő vodkával biztatta és honorálta a nyomdászokat. Így silány minőségű papíron és kőnyomatos eljárással, de valahogy mégis elkészítették az első kötetet. Aligha született más hasonló gyűjtemény a világon ilyen áldozatok árán. Ebből hozott haza egy példányt Kodály Zoltánnak 1923-ban Czunyi Lajos Somogy megyei tanító, volt hadifogoly. Az 1937-es, harmadik kötet szinte az utolsó pillanatban látott napvilágot, akkor amikor a sztálini önkény elkezdte tervszerűen kipusztítani a volgai és más kis népek értelmiségét. Koncentrációs táborokba, Szibériába kényszerítették őket, ahonnan nem volt visszatérés. Húsz évvel később, még nekünk is sokan emlegették, hogy evvel több embert öltek meg, mint a második világháborúban. Vasziljev — csodával határos módon — elkerülte a halálos száműzetést. Sőt, a második világháborúban sem kellett részt vennie, mert születésétől kezdve rossz volt az egyik szeme.

1991 decemberében, a cseremisz kulturális miniszter, néhány napos budapesti látogatása során egy egészen új és igen becses népdalgyűjteménnyel ajándékozott meg. Ennek anyagát V. M. Vasziljev hagyatékából válogatták s több, mint fél évszázaddal a harmadik, az utolsó kötet megjelenése után adták ki a cseremisz fővárosban.[13] A 260 újonnan közölt dal gyűjteményét akár Vasziljev IV. kötetének is nevezhetjük. A benne lévő zenei anyag több szempontból is igen értékes. Legfőbb erénye — véleményünk szerint — az alsó kvartváltás központi szerepének bemutatása, számos különböző felépítésű dallam közlésével. Lényeges az is, hogy a korábbi kiadványoknál nagyobb számban közli a baskíriai, urzsumi, malmüzsi cseremiszek dalait. Ugyanis ők a nyelvi, az életmódbeli és minden bizonnyal a zenei szempontból is legarchaikusabb cseremiszek. Őseik az 1550 utáni évtizedekben[14], a ma erdeinek nevezett közösség északi és keleti részéből váltak ki, hogy a cári hatalommal szemben megtarthassák régi pogány hitüket és szokásaikat. Sokat máig is megtartottak, erről magunk is meggyőződtünk. Az erdei tisztásokon bemutatott állat-áldozat, a kart (a szertartást vezető pogány pap) énekelt imája[15], a szobák sarkában elhelyezett kis bálványok, a temetkezési szokások mind erről tanúskodnak.

Vasziljev maga is baskíriai cseremisz volt. Erre utal írói álneve: „Üpömari": Üpö=Ufa =Baskíria fővárosa. Nálánál jobban és hitelesebben senki sem adhatott számot a keleti cseremiszek zenéjéről, dalairól. A korábbi, teljesnek igazán nem mondható ismereteinket most szerencsésen egészíti ki ez az újabb gyűjtemény. Benne a keleti dallamok mellett több csokorra való, század elejei hegyi és erdei adat is szerepel, köztük olyan, amelyet az eddigi kiadványokból nem ismertünk. Ez utóbbiak is nagyban emelik Vasziljev IV. kötetének értékét. Ezáltal lehetőségünk nyílik a keleti-erdei-hegyi, azaz valamennyi cseremisz zene egymáshoz kapcsolódásának a vizsgálatára, történeti és földrajzi szempontból egyaránt. Erre eddig még senki sem vállalkozott.

Vasziljev a dalokat éppen egy fél évszázad alatt örökítette meg. Ő volt az első, aki cseremisz dalokat jegyzett le. Legkorábbi adata 1902-ből való. Az utolsót 1952-ben írta le. Fonográfja nem volt, magnetofon akkor még nem létezett, így csupán saját hallására támaszkodhatott. A jegyzetanyagból kitűnik, hogy 1902 és 1952 között szinte minden évben újabb és újabb énekeseket keresett fel. Legtöbb adata 1919 és 1927-ből való. A gyűjtést és feltehetően a kiadás előkészítését is 69 éves korában, megromlott látása miatt hagyta abba.

Hat évvel később, 1958-ban, Bereczki Gábor nyelvésszel mi folytattuk a munkát az erdeieknél és a hegyieknél, majd magam Baskíriában a keletieknél is. Akkor nem tudtuk, hogy Vasziljev előttünk mely falvakban járt. Később derült csak ki, hogy nem csupán azonos járásokban, de néha ugyanazokban a falvakban is megfordultunk. A hegyieknél a Jelaszi, az erdeieknél a Morki, a baskíriaiaknál a Kaltaszi járás tartozik ezek közé. Az urzsumi és a malmüzsi cseremiszekhez — engedély híján— nem volt tanácsos elmenni. E téren sok rossz tapasztalatot szereztünk 1958 nyarán.

A Cseremisz Tudományos Intézet (MARNII) felmérése szerint V. M. Vasziljev másfél ezer dallamot gyűjtött élete során. Adatunk van arról, hogy Szverdlovszk vidékén, az Uralban élő cseremiszeket is meglátogatta. Aligha lehet kétséges, hogy evvel is a cseremisz zenei hagyomány legtávolabbi s talán legmélyebb rétegeit kívánta napfényre hozni.

A négy kötetben közzétett 871 dal szemléletesen mutatja a zenei stílusok közötti hasonlóságokat, de mutatja a különbségeket is, melyek nagy része a közelmúlt századok során jöhetett létre. Az első kötetben kétségkívül a nagy ambitusú, igen mutatós kvintváltás dominál. A másodikban ugyanígy, szinte csakis hegyi dallamok vannak. Ilyeneket tett közzé V. Koukal[16], K. Szmirnov[17] és A. R. Sziduskina[18] is, mert a gyűjtő és talán az olvasó számára is ezek a legtetszetősebbek. Másutt is találkozunk hasonló jelenséggel. V. Travina[19], egyébként jól megszerkesztett, sokat nyújtó votják kötetében alig van nyoma a hallatlanul fontos, de kétségkívül „sovány" tercambitusú dallamoknak. Mintha a közreadó szégyellené, hogy csak ilyen primitív példákat talált. Az a korábbi elképzelés, mely szerint a cseremisz zene nagyobbrészt csak kvintváltó dallamokból áll, ma már nem állja meg a helyét. Nem előny, de nem is hátrány, ha egy dallamnak csupán egy terc, s nem duodecima a hangterjedelme. A kutatás számára az előbbi még fontosabb is lehet, mint a másik, mert nagy a valószínűsége annak, hogy egytercnyi dallam valamiféle archaikus maradvány, míg a másfél oktávnyi bizonyára egy újabb, fejlettebb réteget képvisel.

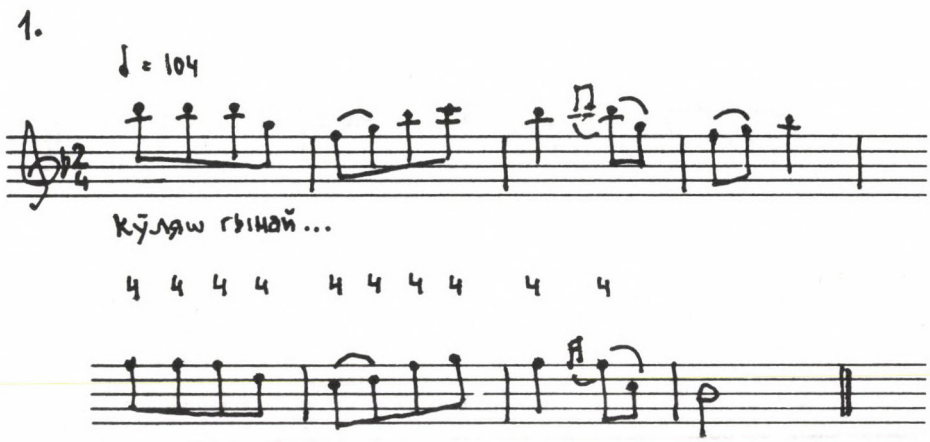
A szóban forgó 260 dallam — hét kivételével — mind pentaton. Ezek még a Szernur és a Novo Torjal járásokban is félhang nélküliek, jóllehet ezen az észak-erdei vidéken az énekesek gyakran élnek a félhangos ötfokúság lehetőségével. Az 1966-os gyűjtésünkben is számos *so-ti-do-re-mi* hangkészletű dallam szerepel. A félhangból eredő jellegzetességet a legtöbb cseremisz azonnal felismeri és azt mondja rá: „ez olyan szernuri". Ami a záróhangokat illeti, a kötet dalainak többsége *do*-végű (58%). Tekintélyes a *so*-végűek száma (28%), míg a *la*-végűek csak 8%-át, a *re*-végűek pedig mindössze 2%-át teszik ki az ötfokú dallamoknak. Az 1958 és 1975 között általunk gyűjtött cseremisz zene némileg eltér a fentiektől. A *do*-végűek száma nem ilyen magas, viszont több a *so*- és főleg a *la*-végű. *Re*-végű cseremisz dalt mi egyet sem hallottunk. Ilyennel csak a tatárok között találkoztunk. Saját gyűjtésünkben talán azért olyan magas a *la*-végű példák száma, mert 1958-ban, de később is mi mindig előnyben részesítettük a kvintváltó dalokat. Akkor az volt a célunk, hogy helyszíni, élő anyaggal bizonyítsuk a cseremisz-magyar zenei rokonságot. Ez még az 1971-ben megjelent cseremisz könyvünkön[20] is érezhető. De minél jobban feltártuk a helyi hagyományokat, annál inkább igazodnunk kellett a valósághoz: az egyes daltípusok vidékek szerinti helyes részarányához. Aki először ismerkedik a cseremisz zenével, azt biztos, hogy magával ragadja a hegyiek páratlanul szép tonális kvintváltása. De amikor már teljesebbé válik a kép s kiderül, hogy azt a lakosságnak csak egy kis töredéke ismeri, akkor kevesebb szerep jut az egészből a kvintváltásnak.

A gyűjtemény tetraton-ból épülő dallamainak hangkészlete kétféle: *so-la-do-re* vagy *la-do-re-mi*, az egyik dúr, a másik moll-jellegű, esetleg a *so*- ill. a *la*-pentaton csonka formája. A moll-jellegű a gyakoribb. A köztársaságban élő hegyi vagy erdei cseremiszek egyet sem énekeltek ezekből. Mind a baskíriai és az urzsumi cseremiszeknél kerültek elő. Valószínű, hogy egy, a XX. századig megmaradt régi réteget képviselnek.

Vasziljev lejegyzéseiből jól kiolvasható a dallamok majdnem mindig szabályos formája, valamint azok egy- vagy kétrendszerű pentaton hangkészlete. Alterációkat a cseremisz zenében sohasem találunk. Kisebb-nagyobb díszítések azonban gyakran gazdagít-

ják a dallamot. Ezek a díszítések meg sem közelítik a tatárok vagy a baskírok ornamenseinek gazdagságát. A díszítések részleteit Vasziljev többnyire elhagyta, s csak a főhangokat jelölte, hiszen — mint már említettük — hallás után írta le a dallamokat.

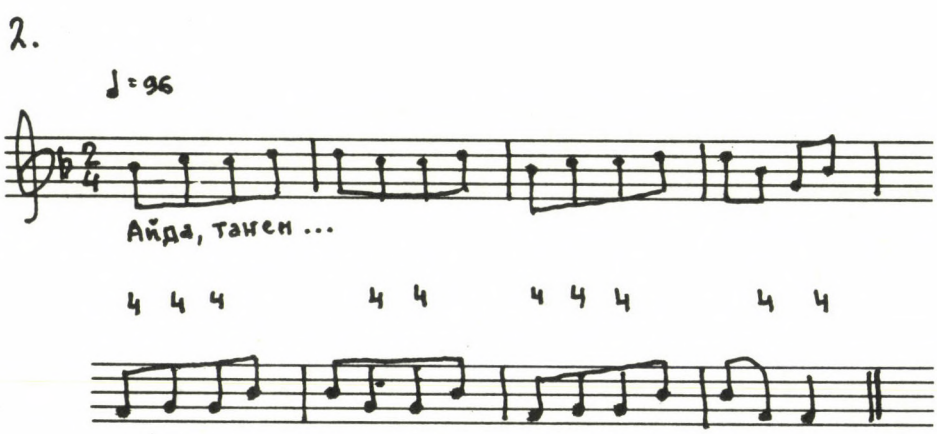
A gyűjteményben jó néhány dallam csupán egy, esetleg két sorban szerepel. Ezek, hosszabb-rövidebb formában, de tulajdonképpen mind *kétsoros* és gyakran alsó kvartváltó dallamok. Nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy mind egy vagy több régi réteg képviselői. Egyikük sem töredék, hiszen határozott kezdetük és befejezésük van. Az meglehet, hogy másutt kibővítve fordulnak elő:



Egy- vagy kétsoros dalt mi nem találtunk. Vasziljev is csak a század első harmadában s mind a szórvány cseremiszek között gyűjtött ilyet. Az urzsumi, malmüzsi cseremisz közösségek élete és hagyománya a moldvai magyarokéhoz lehet hasonló, csak éppen nem román, hanem nagyszámú orosz lakosság gyűrűjében. Ahogy a moldvaiak, ugyanúgy pl. az urzsumi cseremiszek sem felejtették el, sőt nagyon tudatosan őrzik a régi nyelvet, a régi dalokat a régi szokásokat. Sok olyan dalt és nyelvi kifejezést tudnak, amelyet az anyaországbeliek már elfeledtek. A hagyományok megőrzése védekezés lehet az idegen többséggel szemben és erre csak a kisebbségben élőknek van szüksége.

Az egész cseremisz gyűjtést tekintve a kétsoros dallamok száma nem nagy, mégis — több ezer dallam ismerete alapján — úgy gondoljuk, hogy a cseremisz zenében a kétsorosság az igazán alapvető forma. A három- és a négysoros strófák is mind erre vezethetők vissza, melyek sorismétlés vagy transzpozíció útján bővültek nagyobbra. Vasziljev IV. kötete, mely a legrégebben gyűjtött anyagot tartalmazza, mindenkit meggyőzhet a sorpár alapvető fontosságáról. A cseremisz anyagban mindezt nem nehéz felismerni. Az egymáshoz csatlakozó láncszemek jól mutatják a két, a három, majd a négysorosság kialakulását. A visszafejlődés lehetőségét, hogy ti. a kezdeti nagyobb formákból töredeztek le, s maradtak meg mára a három- és kétsoros dallamok, nehéz lenne elfogadni. A fejlődés általános törvénye is ez ellen szól.

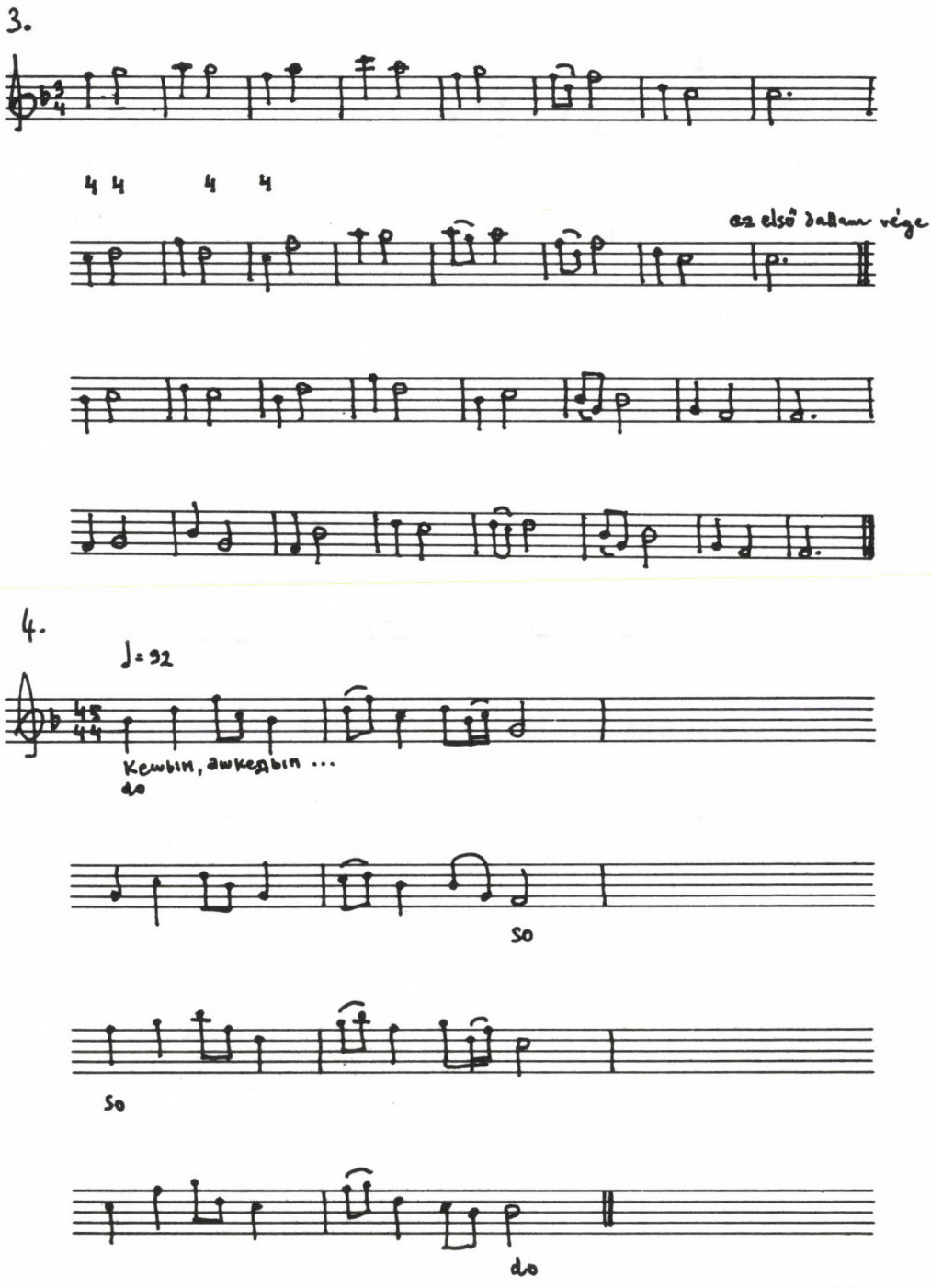
A kötet *kétsoros* dallamainak nagy része *so*-végű és mint a fenti és az alábbi példa is, alsó kvartváltó: A^4A. Tapasztalataink alapján közülük néhány egy alsó reális kvintválasszal is folytatható lenne: A^8 A^5 A^4A, ám ez a folytatás itt elmarad:



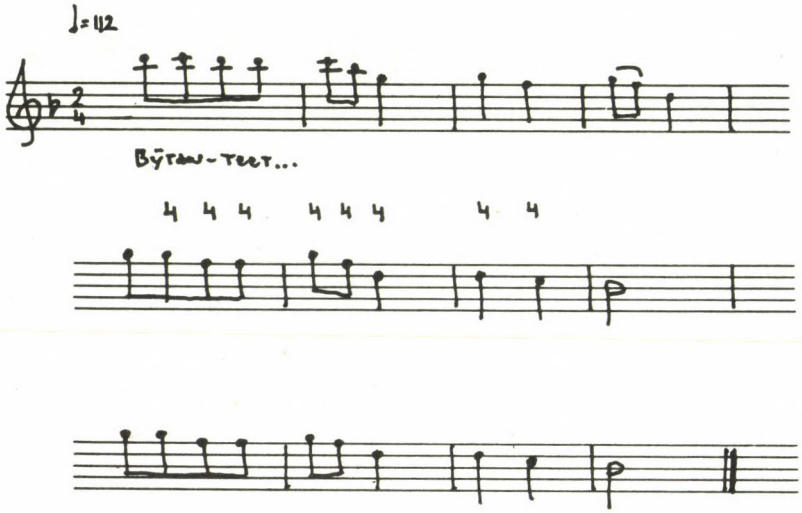
Felmerül a kérdés: egész vagy csak töredék dallamok ezek? Az, aki főleg csak a kvintváltást ismeri és azt ősi jelenségnek tartja, annak a kétsoros forma töredék csupán. Ám aki a cseremisz zene valamennyi dialektusát s benne az önálló kétsoros egységeket is számon tartja, az éppen az ellenkezőjét látja s úgy veszi, hogy a kvintváltás — bármilyen sok van belőle és bármilyen szép is — csak esetleges, csak egy lehetőség, amellyel bizonyos helyeken jobban, más helyeken kevésbé vagy egyáltalán nem élnek. A gépies, reális kvintváltás még nem feltétlenül jelenti a fejlődés magas fokát, de a tonális válasz, a maga rendkívül szabályos szabálytalanságával, vitán felül, a kialakulás legfelső szintjét jelzi. Vasziljev mostani, új kötete és a saját gyűjtésünk is amellett szól, hogy a kvartváltás a korábbi s a kvint-felelet a későbbi fejlemény. Ám hogy ezek valójában mikor alakulhattak ki, azt — írásos dokumentumok híján — aligha tudjuk megmondani.

Arra is van példa, hogy egyazon dallamnak a kétsoros és részben kvartváltó, valamint a négysoros kvintváltó alakja is létezik. *(3. példa, 233. l.)* Többször tapasztaltuk, hogy a nagy hangterjedelmű kvintváltó dalnak a második felét egyszerűen elhagyják vagy esetleg a kísérő hangszerjátékosra bízzák, mert egyébként túlságosan mély lenne kiénekelni a 3—4. sort. Ez egyébként lényegében ugyanaz, mint az 1—2. sor, ezért semmi hiányérzetük nincsen, ha az elmarad. Kétségtelen, hogy a reális választ könnyebben hagyják el, mint a tonálist. A tonálisnál viszont az esetek többségében oktávot törnek. Egyáltalán nem zavarja az énekeseket, hogy alsó kvintválasz helyett, felső kvart szól. Általában sokkal lazábban bánnak a kvintváltással, mintsem gondolnánk. Úgy látszik, hogy az alsó kvintválaszt nem tartják olyan fontos tényezőnek, mint amit ne lehetne elhagyni vagy amin ne lehetne könnyűszerrel változtatni. Erre vonatkozó kérdéseinkre, hogy az alsó kvint vagy a felső kvart lesz-e a jó, sohasem kaptunk határozott feleletet. Sokan fel sem fogták, hogy mit kérdezünk, pedig elénekeltük mind a két változatot. Sokan csak két szövegsort tudnak s ha kell azt ismétlik. Ez is a kvintváltás nélküli alapforma mellett szól. *(4. példa, 233. l.)*

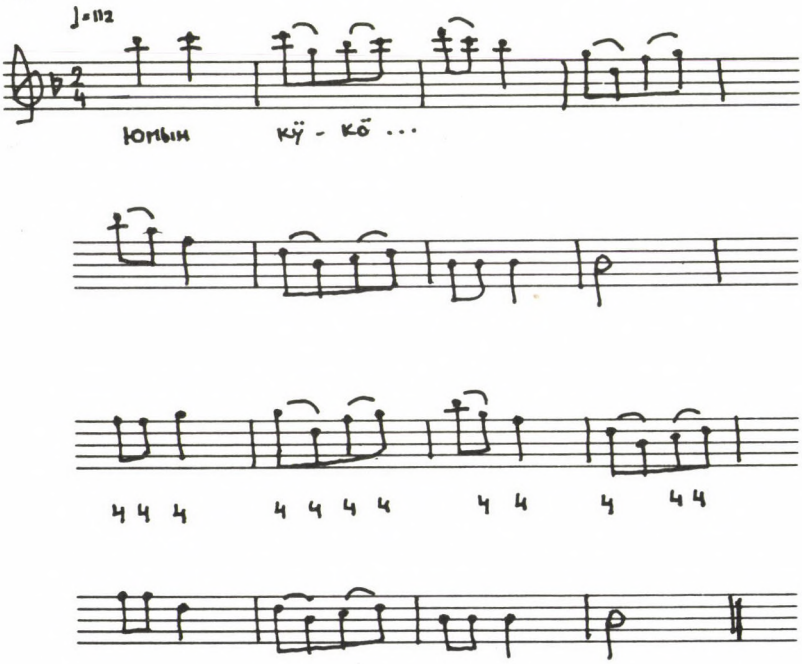
A *háromsoros* cseremisz dallamok is lényegében mind kétsorosak. Látszik ez a szövegükön is, melynek a 2. sorát, akárcsak a 2. dallamsort minden változtatás nélkül megismétlik. Ezek a dalok is főként a szórvány cseremiszeknél kerültek elő. Van köztük egyetlen zenei sorból építkező, többnyire pontos vagy részleges alsó kvartváltással: A^4AA, de vannak két különböző sorból épülők is: ABB. *(5. példa, 234. l.)* A most kiadott, de régi cseremisz gyűjtés 260 dalának egynegyede, 65 (!) ilyen. Ismerve a szórvány cseremiszeket körülvevő tatárok vagy oroszok jellegzetes dalait és azok előadásmódját, annak a lehetősége teljesen ki van zárva, hogy a háromsoros dalokat tőlük vették volna át a cseremiszek. A tatárok négy eset-


3.
4 4 4 4
az első dallam vége
4.
♩= 92
Kemblin, awkedbin ...
do
so
so
do

5.



6.



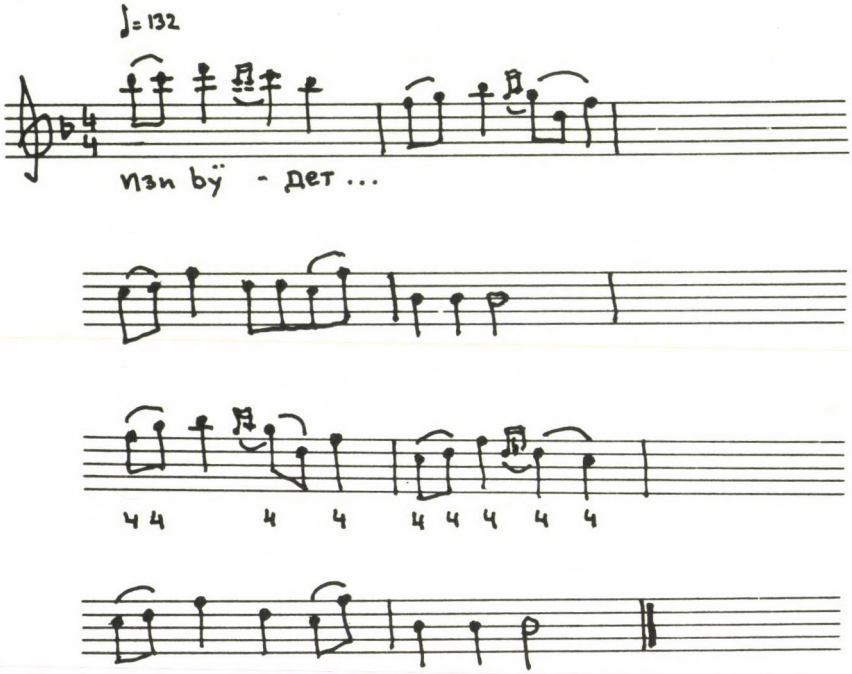
leg ötsoros dallamokat énekelnek. Ennél egyszerűbbeket csak a kikeresztelkedett ún. krescsonnűj tatároktól hallottunk. A tatárok dalaiban mindig van valamilyen díszítés, hajlítás. Mindez nagyjából a baskírokra is érvényes. Az oroszok pedig többszólamban énekelnek, kórusban egy szólista vezetésével. Ez utóbbit a török nyelvű népek egyáltalán nem, a finnugorok közül pedig csak a zürjének és a mordvinok vették részben át s használják az oroszokénál szerényebb formában. A baskíriai és a szórvány cseremiszek makacs hagyományőrzését a tőlük nem messze élő tatárföldi votjákokéhoz hasonlíthatjuk, akik minden idegen környezet ellenére máig jól megőrizték a háromhangos zenei „őskövületeket" a beolvadás legkisebb jele nélkül[21]. Az szóba sem jöhet, hogy ez újabb jelenség lenne, amit másoktól vettek volna át. Ott ilyen dalokat csakis ők énekelnek.

A *négysoros* cseremisz példáknak Vasziljev kötetében is két fő csoportját találjuk: 1. a rövidebb sorú „kis formá"-t, 2. a hosszabb sorú kvintváltó dalokat. Lényegében ezek is mind a kétsorosságra vezethetők vissza. Az elsőnek a nevét Kodály adta, szemben a második csoport nagy formájú dalaival. A leginkább A^4BAB szerkezetű „kis formá"-val, amely egy közvetett kvartváltást és egy sorismétlést foglal magába, gyűjtőútjainkon mi is gyakran találkoztunk. Vasziljev kötetében ez az egyik legáltalánosabb forma. (20%) *(6. példa, 234. l.)* Ezekben a dalokban kétszer hangzik el a zárósor, így tulajdonképpen már a 2. sor után is befejeződik egy rész. Az is kielégítő lenne, ha csak az első vagy külön csak a másik féldallamot hallanánk, úgy mint egy rövidsorú, AB formájú dallamban. Ami ennél itt több, az a transzpozíció. Az első zenei sor a harmadikban egy alsó kvarttal lejjebb megismétlődik. Tekinthetjük ezt úgy is, mint a transzpozíciós gondolkodás csíráját, amikor még csak egy sort helyeznek arrébb s azt — jellemző módon — nem egy alsó kvinttel, hanem egy alsó kvarttal teszik. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy A^4 helyén, bár jóval kisebb számban, állhat A^2 A^3 és A^5 is. A „kis formá"-jú dalok között nem ritka az olyan, amelyben négyszer két, azaz nyolc ütem a következő rendben követi egymást: 1, 2, 3, 4, 5=2, 6=3, 7=3, 8=4. A harmadik sor tehát az első sor második és a második sor első ütemével azonos. A negyedik sor — mint fentebb már láttuk — teljesen azonos a másodikkal. *(7. példa, 236. l.)* Figyelemre méltó, hogy az első, a második és a harmadik ütem kétszeres alsó kvartszekvenciát alkot: a^7+a^4+a. Ez ismét annak a jele, hogy a cseremiszeknél már az egyszerűbb dalokban, akár ütemenként is, megtalálható a lefelé haladó transzpozíció, mely jelentős lépés lehet a nagyobb, szélesebb, fejlettebb hegyi vagy dél-erdei kvintváltás felé. Valamennyi adatunkat összevetve a „kis forma" leginkább a baskíriai, az urzsumi, a malmüzsi és az észak-erdei, tehát az ősibb cseremisz közösségekben ismert. Délnyugatra, a hegyiek felé már nem terjedt tovább. Ugyanakkor azt látjuk, hogy van olyan közösség, amely egyaránt ismeri a „kis formá"-jú és a kvintváltó dalokat: a dél-erdei cseremiszek. Így talán földrajzilag is nyomon követhető a folyamatosság a legegyszerűbb formáktól a legbonyolultabbakig. Konkrétabban szólva a baskíriaiaktól az erdeieken át a hegyi cseremiszekig. Ennek bizonyításához azonban még sok gyűjtésre lenne szükség.

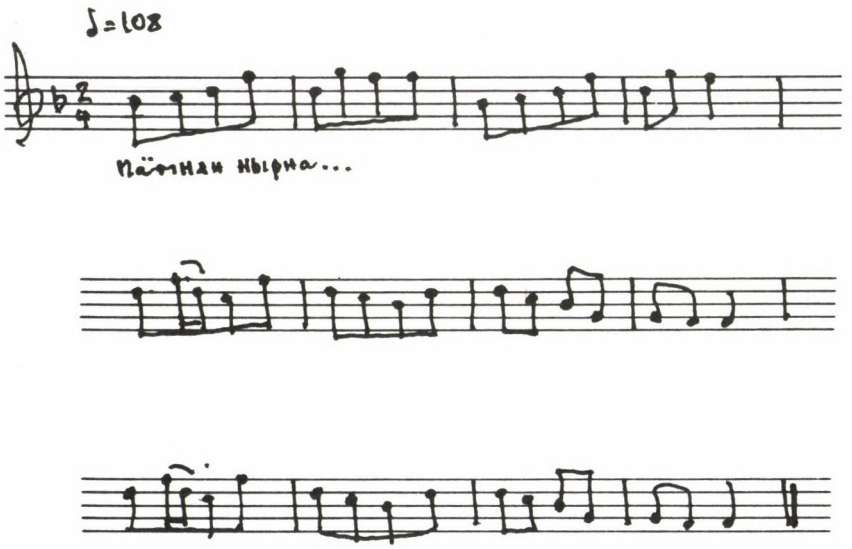
A legfejlettebb formájú kvintváltó dallamoknak két változata van. 1. Az egyszerűbbek a reális kvintváltók, melyek kivétel nélkül, mind *so*-ra végződnek és — mint említettük — a dél-erdei lakosság körében a legismertebbek. 2. Bonyolultabbak, a tonális kvintváltók, melyek *la*-n vagy *do*-n fejeződnek be s leginkább a hegyi cseremiszek kedvelik őket. Az archaikus hagyományokat őrző baskíriai vagy kirovi cseremisz településeken (Urzsum, Malmüzs járás) a kvintváltást egyáltalán nem ismerik. Ahol a kvintváltás megtalálható, ott mindenütt igen elevenen él, legkevésbé sem kelti egy archaikus zenei stílus látszatát. A hegyieknél semmi mást nem hallani, mint tonális kvintváltó dallamokat. Mindkét nem és minden korosztály csak ezeket énekli. Erről tanúskodik az elmúlt 90 év valamennyi gyűjteménye: Vasziljev, Espaj[22], Lach, Sziduskina és a magunk hegyi cseremisz anyaga.

A tonális kvintváltás nemcsak a cseremiszek körében ismert. A szomszédos csuvasok északi (virjal) járásaiban szinte ugyanazokat a dallamokat éneklik, mint a cseremiszek hegyi közösségeiben, csak éppen csuvasul[23]. A köztük folyó hatalmas Volga nem jelentett akadályt ennek a dallamtípusnak az elterjedésében. A csuvasok középső és déli vidékén azonban nyoma sincs a négysoros kvintváltásnak. Ott a háromsoros dallamoké a vezető

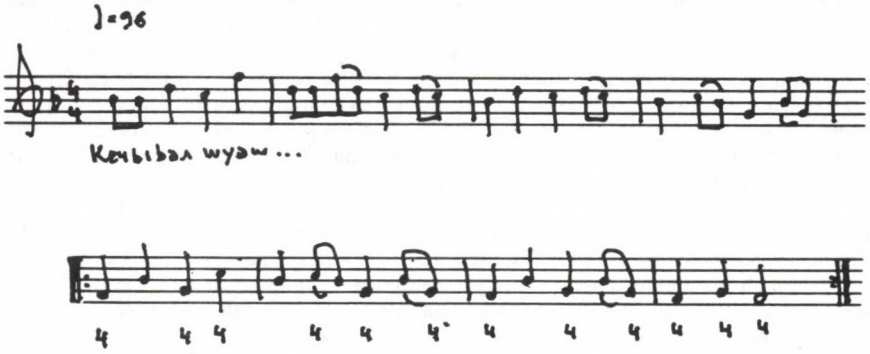
7.



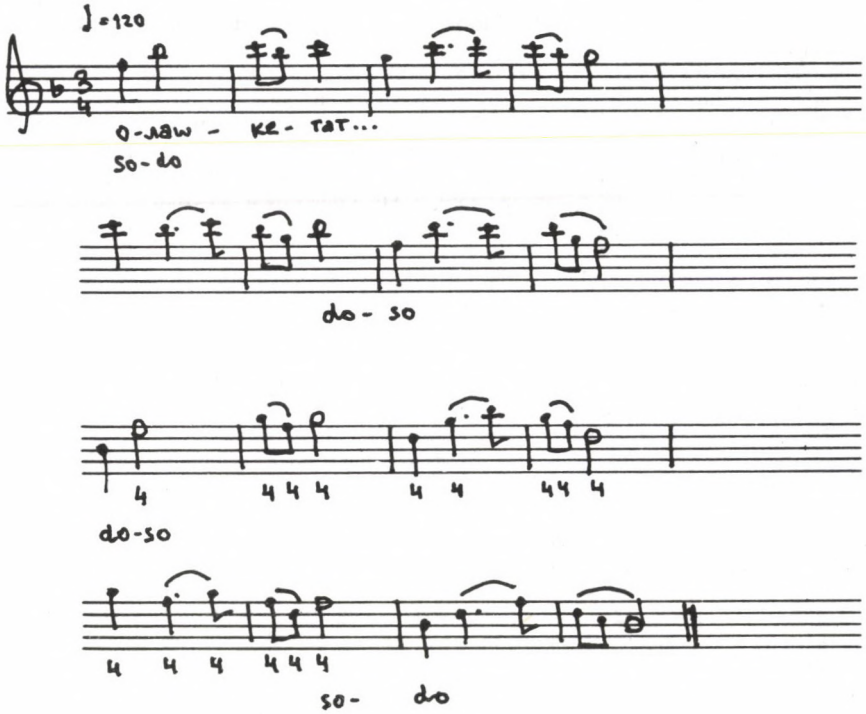
8.



9.



10.



szerep. Igaz, azokban is csak két elem váltakozik: AAB vagy ABB, transzpozíció tehát nincsen bennük. A transzpozíció a Volga-Káma vidéken csak a cseremiszekre jellemző.

A hangnemben maradó, de a kvintváltást hosszabb-rövidebb ideig megtörő tonális válasz olyan magasrendű, kifinomult megoldás, amely aligha lehet archaikus vonás, a fejlődésnek semmi esetre sem az elején, hanem sokkal inkább csak a végén állhat. Szükségesnek tartjuk azt is megemlíteni, hogy a hegyi cseremiszek és a virjal csuvasok mindkét népnél a legfejlettebb, legtöbb kapcsolattal rendelkező közösséget jelentik ebben a térségben s ennek következtében a régi kultúra és a régi hagyomány náluk maradhatott meg legkevésbé.

Vasziljev új gyűjteményében 50, azaz 19% az erdei reális és 36, tehát 14% a tonális dallamok száma. Ez jobban tükrözi a valós arányokat, mint minden korábbi gyűjtemény. Ami a kvintváltó dallamok egyik felének elhagyását[24], vagy a két fél felcserélhetőségét illeti, a hegyieknél ez pontosan megállapítható, mert a 3—4. sor nem egészen azonos az 1—2. sorral, észrevenni, hogy melyik a nyitó és melyik a záró rész. Ennek ellenére gyakran cserélgetik őket. Vasziljev új kötetében 86 kvintváltó dallamból 25-ben van oktávtörés. Nem tételezhetjük fel, hogy Vasziljev ezeket nem vette észre. Sokkal inkább az a valószínű, hogy nem tartotta érdemesnek kiigazítani őket. Ugyanannak gondolta és elfogadta mindkettőt: az alsó kvintet és a felső kvartot is, éppen úgy mint az énekesek. Mi sem jelenthetjük ki, hogy valaha ez mind alsó kvintválasz volt, csak mára már helyenként „elromlott". Ismét csak a lazaságra utalunk, amelynek lehet oka az oda nem figyelés, de sokkal inkább lehet oka a kialakulatlanság s a változás-változtatás öröme. A legjobb énekesek is alkalmazzák az oktávtörést.

A kvintváltás szabályos formái ellenére nem ritkák a határesetek. *(8. példa, 236. l.)* Ezt az a+a BB-nek írt háromsoros dallamot — hasonló példák mintájára — könnyen átalakíthatjuk egy A^5B^5AB formájú kvintváltó dallamra, ha a B sor ismétlését elhagyjuk és a maradékot megtoldjuk egy alsó kvintválasszal. Szinte biztosra vehető, hogy van is ilyen változata. A kvintváltás a sorismétlést pótolja, illetve sorismétlés is lehet a kvintváltás helyén. Ezek nem szerves, hanem alkalmi tartozékai egy-egy dalnak. Ha a félsorokat egésznek vesszük, akkor ugyanebből a példából egy AA |: BC :| változat keletkezik. A versszakok szövegét ugyanis ilyen, rövidsorú strófákban közli a gyűjtemény.

A következő, A^4AA-val jelezhető dallamot 1958 nyarán a délerdei Morki községben mi ismétlés nélkül, de reális kvintválasszal vettük fel. Vasziljev 1934-es változata lényegében ugyanonnan való, de kvintválasz nélküli. A két hosszú sor önállóan is megáll. *(9. példa, 237. l.)*

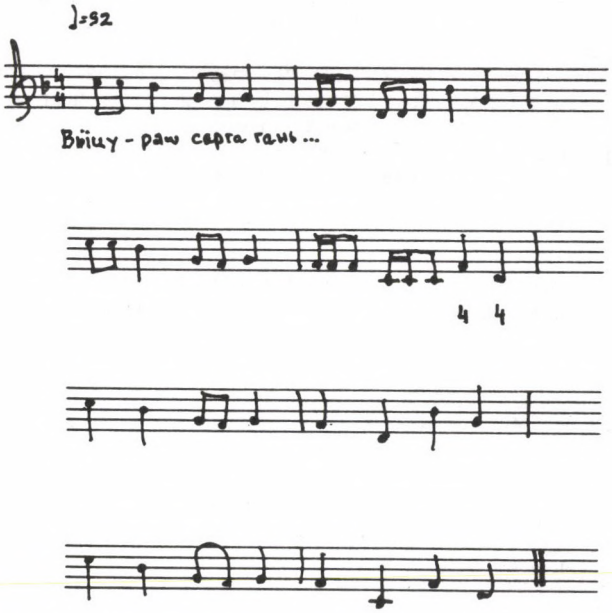
Egy adott tonális kvintváltó dallam a kvartra felelő kvint vagy kvintre felelő kvart következtében szinte teljes egészében is lehet kvartváltó, kivéve a válasz legelejét és legvégét. A kvartválasz így szerves részévé válik a kvintválasznak. *(10. példa, 237. l.)*

Még a széles körben ismert „Folyik a víz, áll a part"-nak is van Vasziljevnél egy féldallamos, ill. kétsoros változata. Az alsó kvintválasz helyett az énekes megismételte az 1—2. sort. Nem érezte szükségét annak, hogy az elhangzottakat öt hanggal mélyebben is elénekelje, hiszen az a lényeget tekintve ugyanaz. *(11. példa, 239. l.)*

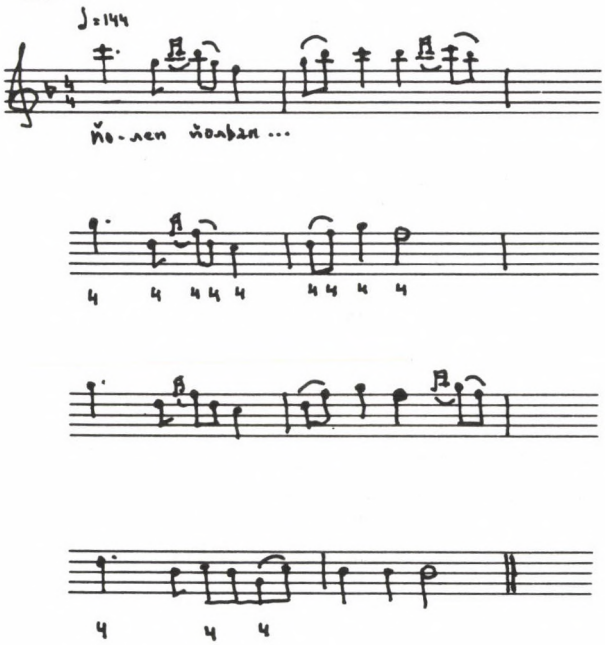
Az alsó kvartváltás életerejét, gyakoriságát jól mutatja a következő dallam, amelynek három sora mind egy-egy kvartszekvencia. *(12. példa, 239. l.)* A teljes egészében azonos 2. és 3. sor az 1.-nél, a 4. sor pedig a 2—3.-nál van egy kvarttal lejjebb: $A^7A^4A^4A$. Kétsorosnak véve tulajdonképpen A^4A is lehetne. Érdemes összevetni az ugyancsak urzsumi és kétszeres kvartváltó 7. sz. példával.

A kvartváltás jelentőségének tudatosítása már önmagában is előbbre viheti a cseremiszek egyedülálló zenéjének jobb megismerését. De ezen túl, új fényt vethet a magyar-cseremisz kapcsolatokra is. A kvartváltás gyakoriságának ismeretében, valamint abban, hogy az alsó kvintválasz — bár kétségtelenül igen jelentős — nem annyira állandó és meghatározó, mint azt korábban az akkor rendelkezésünkre álló gyűjteményekből kiolvashattuk, kérdésessé teheti a cseremiszekkel közös gyökerekből fakadó kvintváltásunk bizonyosságát. Határozottan mi sem tudjuk, csak feltételezzük, hogy milyen nagy múltra tekinthet vissza a kvintváltó magyar zenei hagyomány. Ám a hasonló cseremisz-csuvas dallamszerkezet viszonylag új jelenségnek látszik, amely ma teljes virágjában pompázik. Aligha lehet ez így évszázadok, évezredek óta,

11.



12.



különösen nem a nagyforgalmú Volga melletti területeken. Ma már egyértelműen kirajzolódik, hogy a régies baskíriai, urzsumi, malmüzsi járásokban a kvintváltást egyáltalán nem ismerik, pedig ők a XVI. század derekán váltak ki az erdeiek közösségéből. Elzártságukban azóta is őrzik a régi értékeket.

Ha van valamilyen kapcsolat a cseremisz és a magyar zenei hagyomány között, akkor az aligha lehet közvetlen. Csakis valami közvetett, bonyolult módon, talán egy harmadik révén s nem is biztos, hogy azonos időben kerültünk egymás mellé. Bármilyen sokat ismerünk mind a két nép zenéjéből, alapvető kérdésekre mégsem tudunk feleletet adni. Vagy talán éppen azért. Úgy látszik még mindig újabb kutatásokra van szükség.

JEGYZETEK

A könnyebb összehasonlítás kedvéért a dallamokat közös b[1] *do*-val közöljük. Ezt a transzpozíciót Kodály Zoltán ajánlotta, amikor először indultam a Volga-vidékre.

Urzsum és Malmüzs a Mari Köztársaságtól északkeletre fekvő két, kisebb város közel a Vjatkához. A gyűjtések idején mind a kettő a Kirov Területhez tartozott.

A baskíriai cseremiszek főleg a Birszk és a Kaltaszi járásban élnek a fővárostól, Ufától észak, északnyugatra, 100—150 kilométerre.

A dallamok gyűjtésének helye (falu, járás, terület) és éve

1. 27. o. Novo Nyikolszkoje, Krasznokamszk, Baskír Köztársaság, 1917.
2. 249. o. Vonzsepol, Morki, Mari Köztársaság, 1919.
3. — Karmaneri, Hegyi Cseremisz, Mari Köztársaság, 1958.
4. 278. o. Malije Jelaszi, Hegyi Cseremisz, Mari Köztársaság, 1944.
5. 91. o. Arlan, Krasznokamszk, Baskír Köztársaság, 1902.
6. 76. o. Sormucsas, Surminszk, Kirov Terület, 1918. (I. Sz. Palantaj gyűjtése)
7. 77. o. Urzsum, Urzsum, Kirov Terület, 1919. (I. Sz. Palantaj gyűjtése)
8. 280. o. Kartukovo, Hegyi Cseremisz, Mari Köztársaság, 1944.
9. 275. o. Lapkaszola, Morki, Mari Köztársaság, 1934.
10. 78. o. Küsnur, Medvegyevszk, Mari Köztársaság, 1919.
11. 173. o. 1. 4. 25 évvel korábban, 1919.
12. 179. o. Bajsza, Urzsum, Kirov Terület, 1922.

A 6. és a 7. sz. dallam kivételével a dalokat V. M. Vasziljev gyűjtötte.

[1] Kodály Zoltán: A magyar népzene. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1937. 30—31. o.

[2] Fonográfos cseremisz népdalgyűjtés a budapesti Néprajzi Múzeumban: M.F. 619—629.

[3] Robert Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener I. 3. Tscheremissische Gesänge. Wien und Leipzig, 1929. 233 dallam. V.M. Vasziljev: Mari muro. Kazány, 1919. 311 dallam.

[4] Bartók Béla: A magyar népdal. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1924. Két appendix 87. és 104. o. Az eredetiben ezek a dallamok felső kvartváltók.

[5] Ahmed A. Saygun; Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976. Introduction I. és XXXIV. o.

[6] Kodály Zoltán: Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében. Balassa Emlékkönyv. Budapest, 1934.

[7] Kodály Zoltán: Bicinia Hungarica IV. Magyar Kórus, Budapest, 1942.

[8] Kodály Zoltán: Ötfokú zene III. Magyar Kórus, Budapest, 1947.

[9] Vikár László: Volga—Káma—Bjelaja vidéki finnugor és török népzenegyűjtés 1958—1979. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 1986.

[10] Bartók Béla: Magyar népzene és új magyar zene. Amerikai előadás. Zenei Szemle, 1928. Szabolcsi Bence fordítása.

[11] Valerian Mihajlovics Vasziljev: Mari muro. Kazány, 1919. 311 dallam. Valerian Mihajlovics Vasziljev: Marij muro. Moszkva, 1923. 167 dallam. Valerian Mihajlovics Vasziljev: Marij muro. Joskar Ola, 1937, 133 dallam.

[12] Akkor még Carevokoksajszk volt. Jelenleg nem tudunk újabb névváltoztatásról. A város szélén folyik a Koksága.

[13] Valerian Mihajlovics Vasziljev: Marij kalük muro. Joskar Ola, 1991. 260 dallam.

[14] Miután IV. Iván orosz cár 1552-ben bevette Kazányt, megszüntette a tatár kánok több évszázados uralmát. A mohamedán tatárok még ma is ellenségüknek érzik az oroszokat.

[15] A felvétel száma: AP 9551 a. Majadik, Gyurtyuli, Baskír Köztársaság. 1975. jún.

[16] V. Koukal: Marij kalük muro. Moszkva—Leningrád, 1951.

[17] K. Szmirnov: Kürük mari mürüvle. Joskar Ola, 1961.

[18] A. R. Sziduskina: Kürük mari halük mürüvle. Joskar Ola. 1958.

[19] I.K. Travina: Udmurtszkije narodnüje pesznyi. Izsevszk, 1964.

[20] Vikár L.—Bereczki G.: Cheremis Folksongs. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971. No. 180—320.

[21] Vikár L.—Bereczki G.: Votyak Folksongs. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989. No. 1—138.

[22] J. Espaj: Pesznyi naroda mari. Moszkva, 1930.

[23] Vikár L.—Bereczki G.: Chuvash Folksongs. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. No. 287—339.

[24] L. 1. jegyzet 19. o.

SÁROSI BÁLINT:

A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM UTÓSZÓ[1]

A HANGSZERES ZENE KUTATÁSÁRÓL

Népzenekutatásunknak századunk elejétől fogva a népdal, azon belül is a dallam a fő témája. Így a kutatás eddigi menete is arra ösztönzött, hogy a hangszeres zene vizsgálatának sorrendjében az első hely a dallamé legyen.

A népzene hangszeres ága, kevés kivételtől eltekintve mindenhol, egyben tánczene is. C. Sachs alig vitatható feltevése szerint a hangszeres dallam nem a tánccal szoros egységben, hanem attól függetlenül fejlődött ki és a tánc mellett viszonylag csak nagyon későn, hangszeresített táncdalok formájában jelent meg.[2] A viszonylag késői időszakasz azonban elég volt ahhoz, hogy a hangszeresítésben a hangszerek is megtegyék a maguk hatását s a rájuk szabott dallamokban a vokális helyett a hangszeres bélyeg váljék elsődlegessé.

A hangszeren játszott magyar dallamok jó része szöveggel, strófikus dalként is ismeretes. Ezekről, mai igényeink szerint, a vokális kutatás igazít el bennünket. A hangszeres zene kutatása elsősorban olyan dallamok között keres eligazodást, amilyeneket Kodály *A magyar népzene* c. tanulmányában „egyelőre ismeretlen eredetű"-nek mond, s melyeknek ugyancsak Kodály szavaival „a cigány [cigányzenész] az egyetlen forrása".[3]

Kodály és Bartók évtizedeiben a folklórkutatás a hivatásos zenészt nem tekintette a paraszti hagyomány hiteles képviselőjének. Mostanra azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a nép között élő fizetett zenésszel játszatott népi tánczene ugyanúgy a népé, mint a dal, amit dalol. Az erdélyi paraszt táncos — mert a szöveg nélküli tánczene elsősorban az erdélyi falvakban jellemző — ugyanúgy tudja a tánchoz való dallamot — alkalomadtán maga fütyüli, sőt maga tanítja meg a zenésznek —, mint ahogy a zenész is köteles ismerni, nem ritkán táncolja is a táncot, amihez zenél. Bizonyos táncokat (pl. legényest) ezért nem tud vak zenész kifogástalanul kísérni. Ugyanezért mondhat csődöt a próbálkozás, ha a hagyományos táncost hangfelvételre akarják táncoltatni. A hangszeres zene a nép kultúrájának nem egyetlen olyan része, melynek művelését specialisták végzik. A hagyomány szerint élő nép átlaga régen sem készített cserépfazekat, igényesebb paraszti bútort, csizmát, cifra szűrt; de biztos ízléssel válogatott bennük, ellenőrizte, befolyásolta azok készítését.

Gondolkodásunkat a hangszeres magyar népzenéről általánosságban mind a mai napig Bartók és Kodály állásfoglalása határozza meg. Mondanivalója lényegét ez ügyben Bartók, már 1911-ben közölte: „Természetesen csak népies hangszeren előadott, parasztzenészektől származó zene érdekel bennünket."[4] Ha már a hivatásos zenészeket figyelmen kívül hagyta, ugyanezen a helyen azt is meg kellett állapítania, hogy „abszolút vagyis speciálisan hangszeres zenét magyaroknál nem találunk." A vokális zene különben is fontosabbnak látszott már csak azért is, mert „minden zene kezdete a vokális zene, mely hosszú ideig egyedüli kifejezője volt az emberek muzsikális érzékének."[5] Későbbi gyűjtései és lejegyzései között, valamint a lejegyzett gyűjtemény általa gondozott részében viszonylag nagyszámú magyar hangszeres darab van, de arra nem vállalkozott, hogy ilyeneket magyaroknak játszó hivatásos zenészektől is rendszeresen gyűjtsön és tanulmányozzon. A cigányzenészek játékáról és repertoárjáról is elsősorban román gyűjteményeit kísérő tanulmányaiban

nyilatkozott. A mármarosi gyűjtemény publikálása idején még elítélően és élesen[6], később, a *Rumanian Folk Music* hangszeres kötetének bevezetőjében belátóan.[7] Kodály álláspontja lényegében egyezik Bartókéval. *A magyar népzene* című tanulmányában felveti ugyan a „cigányok zenélése"-nek „vitatott kérdés"-ét — egyben a hangszeres magyar népzene kulcskérdését —, de választ az addig feltárt hangszeres zene alapján ő sem adhatott. A cigányzenész néprajzi értékének meghatározójaként annak *népdal*-repertoárját tekinti: „Mikor a nép dalait játssza, tárgyunkhoz tartozik."[8]

Modern népzenekutatásunk nagy úttörői mellett a méltatlanul háttérbe szorult közvetlen elődök, kitűnő kodályi és bartóki gondolatok első megfogalmazója, Seprődi János volt az, aki a hivatásos zenészek által játszott hangszeres tánczenét is a paraszti zenei szájhagyomány szerves részének tekintette, ennek megfelelően gyűjtötte és tanulmányozta. A székely táncokról írt tanulmánya és az általa gyűjtött hangszeres dallamok jegyzeteiben szülőfaluja, a Maros-Torda megyei Kibéd zenészeiről táncairól, táncéletéről olyan modern megfigyeléseket közöl, melyekhez hasonlók a szakirodalomban jellemzően csak századunk második felében bukkantak fel.[9] „Szándékom a velünk élő nemzetiségek népi zenéjének felgyűjtése is, mert tudományos meggyőződésem, hogy ezeknek ismerete nélkül sohasem fogjuk tisztázhatni a magunkét..." — írja önéletrajzi vázlatában.[10] Szándékát, úgy látszik, a Kolozsvári Református Kollégiumban, ahol tanított, diákjaival is el tudta fogadtatni. Emezek egyike, Kocsis Lajos, részt vesz azon az évenkénti diákpályázaton, melyet ugyancsak Seprődi inspirált és patronált. Kocsis 1910—11-ben szülőfalujában a Szolnok-Doboka megyei Fesőtökön érdeklődéssel gyűjti a magyar és román tánczenét s pályamunkájában az általa lejegyzett dallamokhoz a falu táncairól és táncos szokásairól is értékes ismertetést ad.[11]

Századunk közepéhez már közel, ám a hivatásos zenészek és a falusi tánczene vizsgálatában még mindig ritka, úttörő teljesítménynek számít Dincsér Oszkár Csík megyei hangszeres gyűjtése. Hangszert, hangszerjátékot, táncos szokásokat egyaránt korszerű igényességgel tárgyaló, *Két csíki hangszer* című, 1943-ban publikált füzete mindmáig értékes dokumentuma a székelyföldi hangszeres zenei hagyománynak.[12]

Korszakhatárnak Lajtha László kezdeményét tekintjük, mikor ő a negyvenes években a hagyományőrző cigányzenészek repertoárjának rendszeres feltárásához hozzáfogott. Sajnálatos, de a körülmények ismeretében érthető is, hogy 1954-ben, a széki és szépkenyerűszentmártoni gyűjtés publikálásával elindított sorozatban csupán adatokat közölt; gondosan elkészített hangszeres lejegyzéseinek elemzésére és a hangszeres népzene elvi kérdéseinek tisztázására nem vállalkozott.[13]

Sietnünk kell azonban annak megállapításával, hogy miközben az első, nagy generáció a *népdal*kutatásban nemzetközileg vitathatatlanul az élen járt, éppen nemzetközi mértékkel mérve, a hangszeres zene kutatásában sem követett el elmarasztalható mulasztást. A népi hangszeres zene rendszeres vizsgálatát ugyanis külföldön is csak a legutóbbi évtizedekben kezdték meg. Addig — s jórészt még napjainkban is — a hangszeren megszólaló zenére leginkább csak a vokális zene kísérő jelenségeként vagy a hangszerkutatás mellékágaként figyeltek. Némely, önálló hangszeres zenében különösen gazdag országban — pl. Svédországban és Norvégiában — korábban kiadtak ugyan nagy mennyiségű hangszeres dallamot is, de részletes zenei elemzésre, rendszerezésre, a hangszeres zene funkciójának tanulmányozására mindenhol csak legújabban kerül sor.[14] Közvetlen környezetünkben a románok publikáltak nagyobb mennyiségű hangszeres dallamot, újabban pedig kitűnő összefoglaló munkák is készültek a román tánczenéről.[15] Hangszeres dallamvizsgálat dolgában kiemelkedő teljesítménynek számít a posztumusz *Rumanian Folk Music* I. kötete — különösen ha még keletkezési idejét is tekintetbe vesszük. Ebben Bartók nemcsak minta értékű lejegyzéseket közöl, hanem a dallamok rendszerezésére is jövőbe mutató példát ad.

Döntően befolyásolta a hangszeres zene kutatását a 2. világháború utáni évtizedekben önálló tudománnyá fejlődött s a legelsők között éppen Magyarországon világszínvonalat elért néptánckutatás. A magyar kutatók, az élen Martin Györggyel, nemcsak a gyűjtemény nagyarányú gyarapításával hatottak ösztönzőleg, hanem — munkájuk céljához igazodva —

a hangszeres zene funkciójának megértését is rengeteg kezdeménnyel és adattal segítették. A tánckutatás végérvényesen hozzájárult ahhoz, hogy a korábbinál tágabb perspektívában, reálisabban lássuk hangszeres kultúránkat s a nép hivatásos zenészeinek a nép hagyományos zenei életében kifejtett tevékenységét egyértelműen a nép kultúrájához tartozónak tekintsük.

A táncdallamok közötti eligazodásban felbecsülhetetlen segítséget jelent a zenetörténeti előzmények ismerete. Szabolcsi Bence nyomán, aki a 16. 17. századi tánczene írott emlékeit tette hozzáférhetővé, a 18. századi zene felfedezésében és feltárásában főleg Domokos Pál Péter, a verbunkos zenében pedig Papp Géza vállalt oroszlánrészt.[16]

A hangszeres magyar népi dallam vizsgálatának előzményeihez tartozik e sorok írójának a hangszereket és a cigányzenészek szerepét bemutató egy-egy összefoglaló tanulmánya, valamint egy három hanglemezből álló hangzó antológia.[17]

Az utóbbi évtizedekben magában a vokális népzene kutatásában is számos olyan lépés történt, mely sürgette és inspirálta a hangszeres dallamok kérdéseinek tisztázását.[18]

VOKÁLIS DALLAM – HANGSZERES DALLAM

Vokális és hangszeres dallam között nem tudunk éles határt vonni, de vannak ismérvek, melyek alapján a kettőt általában meg tudjuk különböztetni. Hangszeresnek a hangszerszerűen, hangszeres funkcióban megszólaló dallamokat tekintjük. Az énekpótló hangszerjátéknak — pl. az átlagos amatőr citerás mintegy kiszótagolt dallamjátékának — nincs köze a hangszeres zenéhez. A hangszeres dallamok körébe tartozik viszont valamely hangszeres stílus szerint fütyült vagy dúdolt dallam, pl. az idős szanyi asszony dudautánzó éneke; a gyimesi zenész által *lassú magyaros*nak, a széki zenész által *lassú*nak játszott népdal. A szöveges dudanóták, kanász nóták, jaj-nóták — gyakori vagy éppen eredendő hangszeres funkciójuk miatt — mintegy összekötő hidat képeznek a hangszeres és vokális zene között. Ezért ezek a hangszeres kutatást vokális alakjukban is közelről érdeklik.

„Minden hangszeres darabban lappanghat elfeledett, ismeretlen szöveges dal, ha szerkezete valamennyire rokon a dalokéval."[19] Kodály nyomán ezideig a kimondottan hangszeres dallamokhoz is vokális oldalról próbáltunk közelíteni. Ám hasznos lehet, sőt szükséges a fordított sorrend is, hiszen az autonóm hangszeres zene nyomaival még a vokális eredetű táncdallamok esetében is számolnunk kell. Az emberiségnek a paleolitikumtól kezdve vannak hangkeltő eszközei, sőt messze a történelem előtti időkben, hangszerei is. A hangszereken játszott zene jórészt a vokális zenétől függetlenül fejlődött. A hangszernek önmagára is jellemző stílusa van s a stílusnak ez a része a hangszerrel együtt vándorol, vagyis jóval nemzetközibb, mint a nyelvhez kötött vokális zene.[20] A spontánul alakuló hagyományos dallamnak mindenhol elsősorban a hangszer lehetőségeinek és az ujjak játékának megfelelő figuratív mozgás, nem az énekszerű dallamosság a fő jellemzője. Az „idegenség" — bizonyos fokú ellentét a környező vokális zenével, ugyanakkor szorosabb kapcsolat más népek zenéjével — a kimondottan hangszeres zenében már eleve benne van. Ehhez járul az a körülmény, hogy a hangszeres zenét leginkább hivatásos zenészek — nagyon gyakran nem is szorosan egy-egy hagyományőrző zárt közösséghez tartozók — túlnyomórészt tánchoz játszszák s a tánczene, a tánccal együtt, minden korban gyorsabban igazodott a nemzetközi divatokhoz, mint a szöveges zene. Az ennek ellenére hosszú ideig egymás közelében élő népek esetében is jól érezhető különbségek a helyi asszimiláció mértékén túl, leginkább a történelmi divatok egyenlőtlen terjedésének és megőrzésének köszönhetők.

Figyelemre méltó, hogy pentaton hangszeres stílusunk nincs, pentaton hangolású hangszereink sincsenek. Ilyenekről a múltban sem tudunk. Kvintváltás dolgában pedig a pentaton magyar dalok hangszeren játszott változatai nem sorolhatók azonos kategóriába a kvinttranszponálás mindenhol ismert és különösen az improvizáló hangszeres szerkesztésben gyakran alkalmazott eljárásával. Ez utóbbi ugyanis szintén a hangszererekkel együtt vándorló nemzetközi örökség.[21]

A hangszeres zene, ha már kimozdult egy bizonyos „ősi" állapotból — ahogy ez nálunk

már rég megtörtént, mindig az éppen felszínen levő divathoz igazodik: gyorsan asszimilál új elemeket és alakít divatossá bevált régieket. Főleg a divatos felszín alatt is tovább élő régi elemeknek köszönhető, hogy a hangszeres dallamkészletben is ki tudunk mutatni az újabb réteg mellett régi réteget, ha a kettőből nem is tudunk olyan egységes arcú „régi stílust" és „új stílust" felsorakoztatni, amilyenre népdalainkban Bartók és Kodály óta hivatkozunk.

KÜLSŐ HATÁS

Az új réteghez vezető nagyobb változás a 18. század második felében, együtt a cigánybandák kialakulásával kezdődött. A leginkább „német" jelzővel és német közvetítéssel kapott nyugati hatás átformálta úgyszólván a teljes hangszeres magyar népzenét. Az újabb stílust gerjesztő, magasabb rétegekből, leginkább népies műzeneként érkező nyugati hatás természetesen nemcsak a hangszeres zenét és nemcsak a magyart érte.[22] Vokális zenénkben az első nagy nyugati hullám a 19. század elején virágkorát élő *biedermeier* divat volt. „E dalokat megtanulni újság, divat, műveltségi és társadalmi emelkedés volt egyben, ami helyenként a parasztságot is elkapta" — írja a korszak jellemző dalkincséről Kodály.[23] Az önálló magyar népművészet korai stílusa is a 18. század második felére esik, kiteljesedését pedig a 19. század közepére éri el. A falusi népnek is dolgozó és árusító „magyar asztalos" mellett ott van a „német asztalos", a „magyar szabó" mellett a „német szabó" — aki nemzeti hovatartozását illetőleg természetesen magyar is lehetett.[24] A zenészkénti megélhetésért pedig szintén „németek" és „magyarok" versengenek egymással. 1790 novemberében, pozsonyi fejedelmi bálon muzsikál, felváltva, kottából játszó német együttes és csallóközi cigánybanda. 1810 márciusában a Pestre látogató Berzsenyinek a Paradicsom fogadóban előbb „Violint-játszó" német muzsikus húzza, s a költő ezzel meg nem elégedvén, keresi meg ugyanott Biharit.[25] 1824-ben nagyváradi cigányzenészek — hasonló esetek közt ki tudja hányadszor verekedésig fajuló vita központjába kerülnek. „Németet" követelő katonák és „magyart" igénylő mesterlegények között folyik a huzavona: „...a' Czigányok félig, sőtt negyedrészbe sem tudtak egy nótát el-húzni, s kintelenek voltak hol a' magyart, hol a' Németet félbe szakasztani."[26] 1844-ben, Vas megyében magyar falusi kocsmában, magyar ember rendel a zenészektől „németet", mire a többiek szitkozódva támadnak rá: „...mivelem a teremtését Szentjét, itt nincs német ember, magyarul kell táncolni."[27]

A korábbi múlt írásos emlékei is arról tanúskodnak, hogy a tánc és tánczene mintegy kívánja a nemzetközi keveredést. Régi gyűjteményekben — pl. a Kájoni- és a Vietórisz-kódexben, a Stark féle virginákönyvben stb. — a magyarnak jelzett táncok vegyesen fordulnak elő más népekével, főleg a szomszédokéval. Az idegen megnevezésű táncnak nem is kell szükségszerűen idegennek lennie, ahogy a magyar nevű táncot más nemzetbeli is sajátjának érezheti. Esterházy Pál, a későbbi nádor 1647-ben Pozsonyban a császári pár előtt, Forgács Ádám zenészeinek — köztük egy Hanzli nevű hegedűsnek — a zenéjére egy magyar nemes lánnyal *oláh tánczot,* utána egyedül *haidu tánczot* táncolt.[28] 1684. máj. 31-én az erdélyi nemes úr, Kendefi János lakodalmán: „Lakodalom közben volt fegyveres táncz, oláh táncz, estve tüzes szerszámok hányattak."[29] A nemzetközi keveredést, az idegen hatások befogadását — de ezek gyors asszimilálását is — nagymértékben megkönnyítették az egymással érintkező népek tánc- és tánczenei hagyományának hasonló alapvonásai. A korábbi évszázadokban az átvételt minden bizonnyal a hasonlóság érzése is elősegítette, s ami ilyen fogadtatás mellett meghonosodott, az gyorsan asszimilálódott is — hamarosan talán már alig másban, mint nevében őrizte származása emlékét. Az ilyenfajta átvételek és keveredések helytelenítése, úgy látszik, csak a nemzeti öntudat erősödésével vált jellemzővé. A múlt században a németek is panaszkodtak az idegen táncdivatokra. A tánc(zene)történész Böhme bosszankodva teszi szóvá, hogy a német előkelőség latin és szláv népek táncaival cseréli fel a sajátját, emezt csak akkor véve komolyan, ha idegen divatként, Párizsból kapja vissza.[30]

A keveredés közvetítői és az asszimilálás lebonyolítói mindenekfölött maguk a zenészek. E tevékenységükben egy-másfél évszázad előtt talán még serényebbek voltak, mint manapság. Azok, akik kultúránk eredetiségéért aggódtak, a hagyomány tisztaságát mindig az éppen a soron levő asszimilációs folyamattól féltették, s bizonyára már a száz évvel korábbi felhígulásnak is örültek volna. Megvizsgálandó, hogy amit modern népzenekutatásunk úttörői századunk elején a falusi cigányzenészek repertoárjában városi dal- és tánczenének tekintettek s amit a falu azóta is őriz, valóban gyökerestől városi-e. Azt csupán a felsőbb társadalmi osztályok és a város kultúrája részének kell-e tekintenünk ma is, miután a civilizációtól viszonylag távoleső falvakban is „sokan sokáig" (Bartók) éltek vele. A szórakoztató zenészt, mint ismeretes, nem művelődéspolitikai célok vezérlik — ő kiszolgál.

A KÖZVETÍTŐ ZENÉSZEK

Amikor a népzenében általánosságban előadóról beszélünk, természetesen nem mindenkire, hanem a hagyományos paraszti közösségek zeneileg legjobb, leghitelesebb képviselőire gondolunk. Az írástalan zenekultúrában, ezen belül különösen a hangszeres zenében, az előadás egyben *alkotó közreműködés* is. A megszólaltatók kreatív hozzájárulása alapvető feltétele a hagyomány életbenmaradásának.[31]

A hangszeres zene elsőrendű hordozói, a hivatásos zenészek, többnyire nem kizárólag ugyanannak a zárt kis közösségnek játszanak, hanem nagyobb körben mozognak. E körülményt zenéjük hitelességének megítélésénél is tekintetbe kell vennünk. A hivatásos vándormuzsikusság emlékét még századunk dudásai is őrizték.[32] A cigányzenészek pedig, mintegy kétszáz év óta aktív folytatói a vándorzenészi hagyományoknak. Nem azért, mert a cigányra a történelem folyamán amúgy is a vándorlás volt jellemző, hanem leginkább azért, mert szórakoztató zenélésből egyetlen helyen általában nem lehetett megélni. A mozgás, a mindenhol többé-kevésbé idegenként — nem szorosan a környező társadalomhoz tartozóként — való létezés a szórakoztató foglalkozásúakra már az ókorban is jellemző volt.[33] Abban kell tehát a cigányzenészeket hiteles forrásnak tekintenünk, amit ők képviselnek: egy-egy kisebb vagy nagyobb terület hagyományos tánczenei igényeinek kiszolgálásában, valamint különböző etnikai közösségek, társadalmi rétegek zenéjének közvetítésében. Mennél komolyabban veszik hivatásos mivoltukat, annál inkább képviselniök kell környezetükben a korszerűséget. A hagyományt abban a mértékben őrzik, ahogy ezt környezetük tőlük megkívánja. Amiben a közvetlenül megkívántnál valamivel nagyobb mértéket vállalnak, az nem az *őrzés,* hanem az *újítás:* régi elemek átszabása, újak meghonosítása. Megszámlálhatatlan adatunk van arra, hogyan érintkeztek cigányzenészek hazai és külföldi divatokkal (s *ehhez, képest* viszonylag milyen jól megőrizték szűkebb környezetük kötelező hagyományát). Játszottak uraknak és parasztoknak; egy részük szinte folyamatosan járta a külföldet, közben esetleg hosszabb ideig idegen zenészekkel játszott, kottát tanult. A múlt század hetvenes éveiben már olyan periferikus kis városban is, mint a székelyföldi Sepsiszentgyörgy operarészleteket játszottak, a helybeli tanuló fiataloknak hegedű- és cimbalomleckéket adtak.[34] Ezek ugyan nem tévesztendők össze a falusi cigányzenészekkel, de azt sem feledhetjük el, hogy érintkezés falusi és városi cigányzenészek között mindig volt; tánc és tánczene dolgában maga a kétféle közönség, falusi és városi sem különült el élesen egymástól.

A DALLAMOK

A hangszeres magyar népzenében meghatározó szerepe van annak a dallamrétegnek, melyet legegyszerűbben talán a *kanásztánc és köre* címszóval jelölhetünk. Olyan morfológiai — s ennek hátterében történeti — láncolatról van itt szó, melynek egyik vége teljeséggel beleillik a nemzetközi ütempáros hagyományba, a másik végén pedig a 13 vagy 14 szótagos

izometrikus sorokból épülő kanásznóta versszakot találjuk. A kanásznótákról Bartók is megállapítja, hogy „tánczenéül szolgálhattak."[35] Zeneszerzőként, ha népi hangszeres zenére vagy táncra akart utalni, ezt elsősorban kanásztánc-ritmusú témákkal tette (pl. Táncszvit, Op. 14-es szvit). A „kanász"-ritmus nagy elterjedettsége neki, a 20-as évek táján, a kárpátukrán (rutén) zenében tűnt fel. Azóta nyilvánvalóvá vált, hogy a kanásznóták nem csupán a rutén *kolomejká*val hozhatók összefüggésbe, hanem azzal együtt egy sok évszázados közös európai mulattató zenei hagyományhoz kapcsolódnak. A kanásznóta magyarországi nagy múltját már vokális formáinak nagy változatossága — pl. a tetrapódián belül a szótagszám sokfélesége — is sejteti. A hangszeres zenében pedig az első lejegyzések idejétől, a 16. századtól kezdve gyakran fordulnak elő kanásztánc ritmusú magyar dallamok. Az ütemparós szerkezetek, a századunkban gyűjtött *aprája* dallamokkal együtt, improvizáltan vagy megkötötten, általában „kanász"-sorrá szerveződnek. A *dudanóták* — éppen az aprája-képződmények felől nézve látszik ez világosan — ugyancsak szorosan kapcsolódnak a kanásztáncokhoz. Elsősorban strófikus szerkezetű kanásznótákba és dudanótákba épült ütempárok — de nem ritkán sorpárok — révén találunk összeköttetést olyan egymástól távoleső zenei dialektus-területek között, mint pl. az észak-magyarországi és dél-dunántúli terület, valamint a moldvai csángók földje. Nem kétséges, hogy az ütemparos maradványokban egy hangszeres „ősréteg" máig felismerhető és azonosítható nyomaival van dolgunk. Az ilyen nyomok természetesen a nyelvterület határain túl is messze követhetők. A kanásznóta-ritmus és a hozzávezető ütemparos szerkezetek nagy múltját és életerejét mutatja a sokféle dallamtípus, amiben ezek nyomon követhetők: dunántúli pentaton ereszkedő kvintváltó vokális típusoktól olyan, újabb népies zenét is asszimiláló erdélyi virtuóz hangszeres darabokig, amilyenek a *pontozók és legényesek.*

A jellegzetesen erdélyi hangszeres-vokális dallamokat, a „jaj-nótákat" már azért is figyelembe kell részesítenünk, mert néhány hangszeres dallam bonyolultnak látszó szerkezete a strófikus formának ezzel az improvizált jellegű bővítésével jön létre. A bővítés magyarázata az ütemparos zene ismétlő-variáló technikájában, valamint a tánczenei funkcióban keresendő. Eszerint bizonyos szabályos strófák fellazulásához az vezethetett, hogy a hosszantartó táncokhoz a zenész nemcsak a teljes dallamot vagy annak felét érezte ismételhetőnek, hanem — az ütempárismétlő zene mintájára — sorokat vagy akár ütemeket is imételt.

Van a repertoárnak egy olyan rétege, melyre a „19. századi" jelző is jól ráillik: verbunkok, csárdások, indulók. Ez a réteg azokon a területeken, ahol erőteljes hangszeres hagyomány van, jobban átalakult — asszimilálódott a helyi stílushoz; máshol, így a jelenlegi országhatáron belül, viszonylag érintetlenül maradt. A „lakodalmi mars"-nak játszott *Klapka induló,* Egressy Béni szerzeménye, a gyimesi csángók repertoárjában a felismerhetetlenségig átalakult, a Királyhágón innen viszont alig változott. Jellegzetesen 18—19. századi keletkezésű verbunk dallamaink egy része el sem jutott a magyar nyelvterület keleti felére.

A DIALEKTUSOKRÓL

Csupán a dallamokkal foglalkozva is legalább vázlatosan észben kell tartanunk a hangszeres zene gyakorlatának teljes képét: a nyelvterület mely táján, kik, kiknek, milyen alkalmakon, milyen repertoárt, milyen eszközökkel (hangszer, együttes), hogyan szólaltatnak meg. Mindezt, amennyiben lehetséges, nemcsak az élő hagyományban, hanem történeti mélységében is látnunk kell. Magyarázattal tartozunk magunknak pl. arra vonatkozólag, miért találunk Erdély területén máig nagymúltú, fejlett hangszeres zenét és miért csökevényes ehhez képest a nyelvterület többi részének paraszti hangszeres kultúrája. Részletes áttekintéshez nincs még elég feldolgozott adatunk, de annyi világosan látszik, hogy Erdélyben, ahol a történeti folytonosságban nem volt olyan szakadék, mint — a török hódoltság miatt — a jelenlegi országhatárok közötti terület legnagyobb részén, a hangszeres zene 18—19. századi stílusváltása zökkenés nélkül ment végbe. Viszonylag korán és folyamatosan, a korábbi — leginkább a dudával jellemezhető — hagyomány értékeit megőrizve térhettek át

a máig érvényes hegedűs zenére. A hegedű köré csoportosuló kis vonós együttesek a harmonizálását is a paraszti hagyományhoz tudták asszimilálni. Ezzel szemben pl. a Dunántúlon vagy a Palócföldön a duda-hagyomány századunkig, a végső elavulásig fennmaradt. Helyébe már csak a köznyelvi („városi") hagyomány szerint játszó cigánybandák vagy egyenesen rezesbandák léptek — jellemzően az új és legújabb repertoárral. Sajátságos a Székelyföld keleti sávjának, a régebbi Csík megyének az esete. Itt is korán meghonosodott a modern hegedű, de mellette — gardonon játszva — a második világháborúig megmaradt az egyhangú („duda"-) kíséret. Ezt, a régi és újabb stílusú zenélési mód között félúton megrekedt — a gyimesi falucsoportban rezervátumszerűen máig élő — állapotot tükrözi a repertoár is: ugyanolyan gazdag, de régiesebb, mint a nyugatabbra fekvő erdélyi területeké. Gyimest és egy-két felcsíki falut (Csíkszenttamást, Szentdomokost) kivéve, a gyökeresebb hangszeres hagyományt Csíkban is, már a század első felétől kezdve fokozatosan rezesbandák és modernebb stílusú cigánybandák váltották fel.

A Szeged környéki dudához, a Szentes környéki tekerőhöz nem ismerünk sajátos dallamkészletet. Az Alföldnek ezeken a tájain a század elején (sőt a tekerőt illetőleg tovább is) megtaláljuk a régi hangszert, a régi hangzást, jórészt a régi funkciót is (lakodalom, „padkaporos bál", kukoricafosztó); a dallamkészlet azonban szinte kizárólag a népdalok új vagy az új réteghez tartozó vegyes stílusát képviseli. Hasonlóképpen a rezesbandák zöme is, nyelvterület-szerte, modern dallamokat (nótákat, indulókat) játszik, modern hangszerekkel, látszólag modern hangszerelésben, voltaképpen pedig harmonizálatlanul, a régies, bordunkíséretes zene szintjén.[36]

A teljes hangszeres zenét tekintve, mint láthatjuk, régebbi és újabb réteg összefonódása a valóságban még bonyolultabb, mint csupán a dallamoké. A két réteg nem választható szét, de vannak kritériumaink, melyek segítségével legalább hozzávetőleges határvonalat húzhatunk közöttük:

A *régi* réteg képviselője: *a.* az adott szűkebb társadalmi környezethez szorosan hozzátartozó zenész (paraszt, pásztor, falusi kisiparos), aki *b.* a maga és szűkebb környezete szórakoztatására, *c.* többnyire csak alkalmilag — nem szervezett zenés esemény keretében —, *d.* környezetében általánosan ismert (csekély kivétellel vokális) repertoárt, *e.* hagyományos házikészítésű vagy jellemzően amatőr hangszeren — furulyán, citerán, dorombon, harmonikán, szájharmonikán —, *f.* virtuóz jellegű improvizálás, bordunkíséretnél fejlettebb harmonizálás és improvizált nagyobb formák létrehozásának igénye nélkül játszik.

Az *újabb* réteg zenészei jellemzően: *a.* a szűkebb társadalmi környezethez nem szorosan hozzátartozó hivatásos zenészek — általában cigányzenészek —, akik *b.* anyagi ellenszolgáltatásért, nemcsak szűkebb környezetüknek, hanem elvben bárhol, bárkinek játszanak; *c.* általában szervezett zenélési alkalmakon vesznek részt; *d.* szűkebb környezetük közvetlen igényein túlterjedő, részben kimondottan hangszeres dallamokból álló repertoárjukkal, *e.* hangszereik (hangszeregyüttesük) megválasztásával, *f.* virtuozitásra, korszerű hangzásra és hatásos formálásra is törekvő játékmódjukkal egyaránt igyekeznek szakmai különállásukat és presztízsüket hangsúlyozni.

A szétválasztó jellemzésből is kiderül: kimondott hangszeres dallamokkal — ha régiek is — leginkább az újabb réteget képviselő hivatásos zenészek repertoárjában találkozunk.

A két nagy réteg közötti átmenet sokféleségében a duda és a tekerő zenei környezete külön figyelmet érdemel. E hangszerek társadalmi szerepük bizonyos csökevényeiben mindvégig megőrizték a hivatásosság emlékét; a gazdag dudazenei örökség pedig úgyszólván egyenesen származott át a cigányzenészek által képviselt újabb rétegbe.

Mennél kezdetlegesebb a hangszer, annál kevésbé használható differenciált stílusok megszólaltatására. A doromb vagy a kisebb természetes kürtök „stílusa" az egész világon megközelítően azonos. Ellenpélda a hegedű, melyen világszerte rengetegféle stílus szólal meg.

A régebbi réteg gyakorlatáról századunkban már csak töredékes képet alkothatunk. Nem beszélhetünk pl. az észak-magyarországi dudastílus mellett dunántúliról, dél-alföldiről, erdélyiről — holott okunk van feltételezni, hogy virágzása korában e területek dudaze-

néje egymástól megkülönböztethető volt. A Dunántúlról és az Alföldről csupán egy-egy dudás csökevényes játékát ismerjük. Erdélyből magyaroktól semmit. Így e hajdani nagy jelentőségű tánczenei hangszer szerepéről ma már csak az átfogó „dudazene" címszó alatt beszélhetünk. A furulya esetében valamivel jobb a helyzet: a rendelkezésünkre álló hangfelvételek, bár számuk viszonylag szintén csekély, lehetővé teszik, hogy bizonyos területi játékstílusbeli sajátságokat, ha halványan is, értékelni tudjunk (dél-dunántúli, észak-magyarországi, csángó furulyázás). Ami a tekerőn játszott zene sajátjaként Magyarországon feltűnhet, az a dudazene függvényének látszik s ott, a dudánál, jobban is megragadható. A citera — bár egészen a legutóbbi időkig országszerte nagy népszerűségnek örvendett — talán részben rövid magyarországi múltja miatt, még inkább megfelelő hivatásos zenei minták hiányában, nem vált igazi hangszeres zenei stílus hordozójává. Mindaz, ami a rajta megszólaló zenében figyelmet kelt, egyszerűen az elkerülhetetlen citeraszerűségek és az itt-ott kiemelkedő egyéni teljesítmények előnyére írandó. Hasonló, de stílus dolgában még sivárabb képet mutat a parasztrezesbandák átlaga.

Teljességében is részletesen tanulmányozható érett hangszeres zenei stílust századunkban, magyar nyelvterületen már csak az erdélyi falvak hivatásos együttesei őriznek. Róluk már sok mindent tudunk, repertoárjukat nagyjából feltérképeztük; játékstílusuk — sőt kisebb területegységek (Kalotaszeg, Mezőség, Székelyföld) szerinti játék*stílusaik* — alapos vizsgálatának azonban még ezután kell megtörténnie.

A DALLAMOK RENDJÉRŐL

A Kodály és Bartók által készített „egyetemes népdalgyűjtemény"-tervezet szerint a hangszeres dallamok függelékbe kerültek volna, minthogy „rájuk ez a módszer [a népdalok számára tervezett zenei rend] nem illik, mert többnyire hosszabbak."[37] Ők még nem gondoltak arra, hogy a hangszeres dallamokat alkatrészeikre szedjék szét. Az alkotóelemekre bontás ugyanis a rendszerezés céljából elkerülhetetlen. A hangszeres „strófák"-ról többnyire a bennük foglalt sorpárok igazítanak el. A sorpárok közötti kapcsolatrendszert viszont csak a sortípusok és ütempárfajták számbavétele után tudjuk biztonságosan áttekinteni. A négysoros versszaknak (=egy vagy esetleg két periódus vagy sorpár) megfelelőnél, vagy ilyenre redukálható terjedelműnél nagyobb alapforma a népzenében csak kivételesen — leginkább újabb, még nem egészen asszimilált darabok esetében — fordul elő. A nagyobb, összetett formák a hangszeres zenében gyakoriak ugyan, de általában alkalminak, improvizáltnak minősíthető képződmények olyan dallamokból, melyek önállóan vagy más összefüggésekben is előfordulnak. Ilyen nagyobb formák egy-egy előadóra vagy szűkebb területre jellemzően állandósulhatnak, azonos módon ismétlődhetnek; de ez nem elég ahhoz, hogy őket végleges, rendszerezhető egységként kezelhessük.

Tekintve, hogy hangszeres dallamaink jó részében az ütemparos zene maradványai még megtalálhatók, rendezés céljából — ahol lehetett — a dallamot az ütempárig kellett lebontani. Az ütempárnak legalább egyszer ismétlődnie kell ahhoz, hogy a dallamrészletet ütemparosnak érezzük. A nagyobb egységek esetében leginkább az egyszeri ismétlés a jellemző: a sorpárok nagyobb része megismételt sor; a legjellemzőbb hangszeres strófák pedig sorpár-ismétlésből alakultak — variált vagy transzponált ismétlésből. A négysoros *AABB* szerkezetben a *B* tehát sokszor nem egyéb, mint erősen elváltoztatott *A*. Az egyszeri ismétlés egyébként nemcsak a dallamszerkesztésben, hanem zenélés gyakorlatában is állandó. Ahol lehetőség van rá, a tánchoz játszó zenész a strófa mindkét sorpárját megismétli; a második sorpár ismétlése pedig úgyszólván kötelező.

A szimmetrikus, 4+4 ütemszámú szerkesztést bizonyos táncoknál — *pontozó-, legényes-, szapora*-féléknél — a tánc szerkezete is megkívánja, mert a zene és a tánc zárlatainak egybe kell esnie. A táncok zöménél azonban az ütemszám nem kötött; a sor ütemszáma lehet 4-nél kevesebb vagy több, bár ez utóbbi ritka. Sablonos szerkezetből van a legtöbb: ütempár+ütempár, sor+sor, sorpár+sorpár. Jellegzetes, már Bartók által az erdélyi román

hangszeres zenében megfigyelt és leírt eltérés ettől a sablontól: a 2/4-es ütemű táncdallamban szerkezete szerint 3/4-es alapmotívum, ami 2/4-ben csak hangsúlyeltolódással ismételhető.[38] A szigorúan szabályozott szerkezetű férfitáncok kétségkívül még vonzzák is a zene ilyen feszültségfokozó szabálytalanságait. Tehetségük szerint maguk a zenészek is lazítják a sablont: figurációk változatosságával, szinkópával, hangcsoportok szimmetriájának megbontásával (triolás, kvintolás, szeptolás osztással).[39]

AZ IMPROVIZÁLÁSRÓL

Az erős uniformizáló hajlam a tánczenében hosszú időre és nagy területekre érvényes dallammodelleket, ritmus-modelleket, sőt dallam-alkatrész modelleket hozott létre. Modellnek számít már maga a „kanász"-sor is, melynek dallamaink közt számtalan egyéni kivitelezési módját találjuk. Régies tánczenénknek az egész magyar nyelvterületre kiterjedő modellje az a b3-as középkadenciájú sorpár, melynek dallamgerince az V. és az 1. fok váltogatásából keletkezett V-1-es ütempárból épült. Régi nemzetközi modellt képvisel az 5-ös középzárlatú, *AA* tartalmú „Apor Lázár tánca" (Kájoni kódex) sorpár. Modell háttere van az *Erdő mellett nem jó lakni...* és az *A csizmámon nincsen kéreg...* táncdalunk dallamának — olyan dudanóta modell, melynek első sorpárja az oktáv felső felében, negyed értékekben, második sorpárja a kvint alatt, nyolcadra aprózott ritmusban mozog.

A modellek, ha általában nem is tudatosan, segítik a zenészt abban, hogy repertoárját kézben tartsa; abból megrendelőit a bőség és változatosság benyomását keltve szolgálja ki. A változatosság létrehozásában a zenészt nem kötik a „többiek", mint pl. a közösen daloló csoport tagjait. A hagyományos zenélésben ő egyedül van. A múlt században még magasabb szinten is ez volt a természetes. Bandájában Bihari egyedül játszott dallamot; ebben legfeljebb cimbalmosa „segített" neki, erősen alárendelt szerepben. A század közepén helyteleníttett új divatnak számított, ha a cigánybandában a dallamot többen játszották: „...6—8 zenész között három prímást tartanak, így csaknem fele a zenészeknek prímás; de nem ez a fő hiba, hanem az, miként ezáltal meg van kötve mindenik a játszásban, hogy t. i. egyformán játszanak mindenkor [...holott] a magyar nótát ugyanazon egy ember sem húzza mindig egyformán, hanem amint kedve tartja [...]néha tesz hozzá, néha elhagy belőle."[40]

A zenésznek a maga szokásos szerepében egymagának kell elviselnie a nem csekély igénybevételt, melyet hosszabb táncalkalmak — bálok és különösen lakodalmak — végigmuzsikálása jelent. Emellett hatásosan és változatosan kell zenélnie. Mindez csak célszerű energiabeosztással, a lehető legtakarékosabb fizikai és szellemi erőbefektetéssel lehetséges. Különösebb alkotói rátermettség nélkül is tudnia kell improvizálni. Az improvizálás átlag szinten abból áll, hogy a rendelkezésre álló építőelemekből, a már sokszor alkalmazott eljárásokkal az éppen megkívánt szerkezetet hozza létre: nagy formát strófikus dallamokból és sorpárokból, strófát egymáshoz illeszthető sorpárokból, sorpárt nyitó és záró kadenciával játszott sorból — mindenekelőtt azonban, az egyhangúság unalmát kerülendő, változatot a már ismert szerkezetből. Sorpár esetében pl. másképp játssza a nyitó és/vagy záró kadenciát, megváltoztatja a sor „fejét", regisztert vált, változtatja a figurációt.

Kellő stílusismerettel valóban nem nehéz hallgatóból táncdallamot csinálni, valamely tánc dallamát másik tánchoz átigazítani, dallamot hosszabbítani vagy rövidíteni. A széki prímás a *székely verbunk* ún. vastaghúros részéről mondja: „Apám nem csinálta ezeket bele, ezt már én csináltam [...] én modifikáltam ezeket." Ugyanez a prímás, ha a helyzet úgy kívánja, a „cigánycsárdást" „pørkává" (polka) alakítja s a többrészes darabban játszott *cifrák*kal (közjátékokkal) kapcsolatban tréfásan bevallja: „Teszünk mi bele, ami nem is járna"[41]. Hangszeres zenében a zenészt a variálásért általában nem éri szemrehányás („elváltoztatta", „elrontotta" — ahogy viszont a népdal világában a változattal kapcsolatban hallani lehet); sőt, ha ad magára, saját változatokat és azokból is többfélét játszik. E tekintetben nincs különbség a magyar zenész és a Bukarest környéki lăutar között. Az utóbbi is öntudatosan vallja: „A másik úgy csinálja, én így csinálom."[42]

Magyar nyelvterületen napjainkig csak az erdélyi zenészek tartották fenn az improvizáló szerkesztés élő gyakorlatát. Teljes darabokra terjedő formaimprovizálás azonban Erdélyre sem jellemző eltekintve attól, hogy a tánchoz alkalmazkodva a dallamokat, vagy azok részeit kötetlenül ismétlik és változó sorrendben kapcsolják össze. Inkább improvizációként rögzült formákról beszélhetünk. Ami egyszer bevált, a zenész szívesen ismétli, így az számára rögződik; más zenészek már kész formaként vehetik át — és alakítgathatják tovább. Nagyrészt így jönnek létre azok a terjedelmesebb, leginkább a klasszikus rondóhoz hasonlítható szerkezetek, melyek egészükben egyszeriek, vagy ha jelentéktelen változtatásokkal ismétlődnek is, csak egyetlen zenészre és annak talán egy-két utánzójára jellemzők. Alapegységek — sorok, sorpárok, dallamstrófák — azonos előadás keretében történő többféle megszólalása gyakran kelti a pillanatnyi ihletből fakadó, teremtő átfogalmazás benyomását; holott az ilyen változtatások általában nem a pillanat szülöttei, hanem — a mindig kéznél levő alkatrészek felhasználásával — jól alkalmazott alternatív megoldások. Mennél jobb a zenész, annál több eszköze van az ilyen változtatásokhoz és okunk van feltételezni, hogy ezek közül egyik-másiknak valóban ő a szerzője is.[43]

A cigányzenészek által játszott hangszeres magyar tánczenéről az első részletes híradást 1800-ból ismerjük. A lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung-ban, feltehetően a pozsonyi zeneszerzőtől, Heinrich Kleintól származó beszámoló találóan jellemzi az akkor úgy látszik nemcsak erdélyben, hanem általánosan ismert hazai hangszeres zenei repertoárt és improvizáló zenélést: „Majdnem minden darab, amit a magyarok köreiben játszanak, a pillanatnyi fantázia produktuma. Gyakran előfordul, hogy — ha a zenedarabok nem tetszenek — valaki odaáll a zenészek elé s az éppen eszébe jutó hangokat vagy a más muzsikusoktól hallottakat eldúdolja nekik, s addig húzatja azokat, míg a virtuózok belőlük valami egészet alkotnak. Ebből megérthetjük azt az egyformaságot is, ami minden magyar táncra jellemző. Ebből azonban az is világossá válik, hogy miért van ugyanannak a darabnak különböző társulatok előadásában igen különböző változata."[44] A közel két évszázad előtti cikk olyan zenéről és zenélési módról számol be, mely jellegéből adódóan már akkor is régi hagyomány folytatója lehetett, azóta pedig — ahol máig életben van, Erdélyben — lényeges vonásaiban nem változott. Azt, hogy a zenészek jelentéktelen dallamokból használható „egészet alkotnak" s hogy ennek az eljárásnak eszközei „egyformaságot" hoznak létre, ma pozitívabban értékeljük, mint tette a hajdani szakértő zenész cikkíró — különösen, ha az általa is észrevett „igen különböző változatok" tömegére is gondolunk. Sokkal korábbi korszak, a 16. század, táncdallamaival kapcsolatban állapítja meg Szabolcsi Bence, hogy „az idevágó irodalomban *aránylag csekély számú dallamtípusról van szó,* aminthogy a hangszeres tánczenének ezen a fejlettségi fokán általában a *kevés* típus *többszörös,* variált felhasználása a jellemző."[45] Éppen a változatok nagy szóródása nehezíti meg a hangszeres dallamok közötti kapcsolatok felismerését, akár hangzó formában, akár részletes lejegyzésben tekintjük azokat; ez teszi viszonylag nehéz feladattá típusok felállítását és a közöttük való eligazodást.

HONNAN KELL FOLYTATNI?

A most lezárt sorozat főképpen az eligazodás járatlan ösvényeit próbálta feltárni. A kimondottan zenei szempontú vizsgálódást földrajzi tájékozódás előzte meg. A kiinduláshoz Bartók dialektus-felosztása megfelelt, de a nyelvterület keleti részét, már csak az ottani bőség miatt is célszerű volt legalább kettéosztani: 1. Székelyföld, Moldva, Bukovina valamint 2. Erdély középső és nyugati része. Az öt területi egység — Dunántúl, Észak-Magyarország, Alföld, az egybeszámított Közép- és Nyugat-Erdély, valamint a székely és csángó területek — egyenként is tovább osztható. Hiszen nemcsak a székely és moldvai csángó vagy a mezőségi és kalotaszegi hagyományban vannak jól érezhető különbségek, hanem többékevésbé Észak- és Dél-Dunántúl, Észak-Magyarország nyugati és keleti része, az Alföld déli és északi (Szabolcs, Szatmár, Szilágyság) tájai is elválaszthatók egymástól.

Már a külön, tájegységek szerinti alaposabb áttekintés folyamán kiderült, hogy a *darabok* egészükben nem alkalmasak a részletes dallamösszehasonlításra — szét kell szedni őket összetevőikre: az egymagukban vagy más darabokban is előforduló strófákra, sorpárokra, sőt — mélyebb összefüggések felderítése céljából — ahol lehet, ütempárokra. Ezek nagyvonalakban történt zenei rendezése nyomán a jellemző táji típusok már megmutatkoztak; nagyjából az is kiderült, melyek a több tájra vagy az egész nyelvterületre kiterjedő típusok. A továbbiakban a már összevont nagyobb egységek — típusok vagy típusszerű dallamcsoportok — lehetővé tették az egész nyelvterületre kiterjedő áttekintést és a konkrét zenetörténeti és nemzetközi párhuzamok keresését. Így jött létre hangszeres dallamainkról az az ideiglenes összkép, amit az olvasó a sorozatban megismerhetett.

A dallamrend további finomítást és kiegészítést igényel, de ahhoz talán elég, ami ennek az első nagyobb összefoglalásnak a legfőbb célja volt, hogy kiindulás legyen most már jobban megtervezhető részletes kutatásokhoz.

JEGYZETEK

[1] A sorozat a Magyar Zene 1987/4. számában *A hangszeres magyar népzene ütempáros rétege* című tanulmánnyal indult és a következő számokban folytatódott: 1988/1—4., 1989/1—2., 1991/3—4., 1992/1. Tartozom megemlíteni, hogy az utószó első fogalmazványa, *bevezető* tanulmányként, 1988-ban készült, mikor munkámhoz egy éven át az MTA — Soros Alapítvány Bizottságtól támogatást kaptam.

[2] „Die instrumentale Tanzmelodie ist keine Fortentwicklung instrumentalen Taktspiels, sondern [...] die Instrumentalisierung von Tanzgesängen." Sachs 1933, 127. lap.

[3] Kodály—Vargyas 1969, 81. lap.

[4] B. Ö. I. 60. lap.

[5] B. Ö. I. 59. lap. Az etnomuzikológia nagyjai máshol is hasonlóan vélekedtek. „Music began with singing" — így pl. Sachs 1943. 21. lap.

[6] „Der instrumentale Vortrag der Tanzmusik bietet zur Zeit ein trauriges Bild: mit dem Aussterben der Sackpfeife gelangte die Tanzmusik leider in die Hände der Zigeuner. Der Zigeuner aber spielt bald den Bauern, bald den Herren zum Tanze auf; er streift infolge seines unsteten Temperamentes umher, bringt allerlei fremde Musik heim, und mischt all dieses durcheinander, verziert es mit von Herrschaften abgelauschten, westeuropäischen Schmörkeln und spielt schliesslich eine Tanzmusik, in der sich selbst Kenner der Volksmusik schwer zurechtfinden." Bartók 1923, XXIV. lap

[7] „Gypsies living in villages are completely assimilated musically according to the type of people among which they live; therefore there is no reason to exclude them." Bartók 1967, [4]. lap. Bartók ítéletének megértővé szelídülése azonban korábbi keletű a Rumanian Folk Musik sajtó alá rendezésének idejénél. Már 1933-ban Bernben tartott előadásában is (magyarul l. az 1943. évi Kodály-emlékkönyvben) hasonlóan nyilatkozik — méghozzá nem a románoknak, hanem a magyaroknak játszó cigányzenészekről: „...a magyar falunak ma, kevés kivétellel, ők a zenészei. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a falusi cigány többnyire ‚paraszti' műsort játszik, népzenét népi stílusban, s így távol áll a városi cigányzenésztől." B. Ö. I. 845. lap.

[8] Kodály—Vargyas 1969, 81. lap.

[9] Seprődi 1974. A székely táncokról írt tanulmány először az Erdélyi Múzeum XXVI. (1909) évfolyamában jelent meg.

[10] Seprődi 1974, 77. lap.

[11] Almási 1980, 271—291. lap.

[12] Dincsér 1943.

[13] *Széki gyűjtés* 1954, 5. lap: „Ismételten kérem az olvasót, hogy e kötetet mint tudományos anyag közlését vegye kezébe és így olvassa. Elhagytam minden zenetörténeti és összehasonlító folklore követelte magyarázatot." *Dunántúli táncok és dallamok* I. 1962, XV. lap: „Vegye mindenki e köteteket adatközlésnek, amelynek rendszeres feldolgozása másra vár."

[14] A svédek 1922—1940 között adták ki a Svenska Latar című 24 kötetes tánczenei gyűjteményt. A norvégek 1906 óta gyűjtik és jegyzik le a norvég hegedűn *(harding fele)* játszott tánczenét. A kiadást táncfajták, azon belül típusok szerint rendezve, D. M. Sandvik kezdeményezésére, Olav Gurvin szerkesztésében 1958-ban kezdték meg. A sokezer darabra terjedő gyűjteményből 1963-ban jelent meg a „springar"-t — 3/4-es ütemű ugrós táncokat — tartalmazó, Járdányi Pálnak ajánlott IV. kötet. Azóta további két kötet megjelenéséről tudunk.

[15] A hangszeres dallamok rendszerbefoglalása és kiadása C. D. Georgescu munkája. A kiváló szerző három fő szempont — ritmus, szerkezet, dallam — szerint csoportosítva, számokkal szimbolizálja a táncdallamok kotta alapján számontartható tulajdonságait (dallamonként, három csoportban, összesen 35 számjegy!). A rendszer ezáltal nem annyira a zenei összefüggések hagyományos módon történő áttekintését teszi lehetővé, mint inkább a számítógépes kezelést készíti elő. Georgescu 1984. Georgescu könyvével egyidőben jelent meg, emezt mintegy kiegészítve, egy másik tekintélyes tartalmú gyűjtemény a román együttesek többszólamú játékáról: Speranţa Rădulescu: Taraful şi acompaniamentul armonic in muzica de joc [A cigánybanda és a tánczene harmóniai kísérete]. Bucureşti 1984.

[16] Szabolcsi 1959, 157—208., 209—372; valamint Domokos 1978. és Papp 1986 — mint utóbbiaknak a hangszeres dallamkutatásban legtöbbet használt munkái.

[17] Sárosi 1967., 1971., 1980.

[18] A Magyar Népzene Tára eddig megjelent *Népdaltípusok*at tartalmazó VI. és VII. kötetében a hangszeresség kérdései tisztázatlanok — ez pl. sürgető körülmény. Inspiráló viszont az, hogy a vokális dallamok rendezésében, főleg Dobszay László és Szendrei Janka munkássága nyomán olyan új eredmények születtek, melyek a hangszeres kutatásban is hasznosíthatók; egyebek közt l. Katalógus.

[19] Kodály-Vargyas 1969, 90. lap. Bartók még *A magyar népdal* írásakor is csak táncdalban képzelte el a régebbi magyar táncok kíséretét: „A régi táncoknak e század elején már nyomuk sem volt úgy, hogy ebben a kérdésben csakis az illető dallam szövege adhatna útbaigazítást. Azonban a *tempo giusto* dallamok nagyon csekély részének van táncra vonatkozó (táncszó-szerű), vagy egyéb olyan szövege, melynek alapján biztosra lehetne venni, hogy kizárólag táncdallamként éltek vele." B. Ö. I. 115. lap

[20] „Instruments imply music: hand beaten drums attest refined rhythm; double oboes, drone technique; fretted lutes, autonomous instrumental melody. Moreover, instruments have travelled with their music..." Sachs 1943, 63.; l. még ugyanott a 46. lapot, valamint Bose 1953, 88. lap.

[21] Jellemző eljárás pl. a kínai hangszeres zenében is; ez európai kutatóknak is korábban feltűnt, mint az ugyancsak kvintváltásról tanúskodó kínai vokális dallamok. V. ö. Erich Fischer: Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft XII. (1910—1911), 181. lap. A közelünkben, de kölcsönhatás feltételezéséhez meglehetősen távol, az olasz Alpokban élő rezijai szlovének tánczenésze a hagyományos táncdallamokat a hegedű á- és é-húrján felváltva ismételgeti — „kvintváltásban" játssza. L. Julijan Strajnar: Citira. Udine 1988. 36. lap és kottapéldák.

[22] *A magyar népdal* bevezetőjében már Bartók is a műzene befolyásával magyarázza az egyes népek újabb parasztzenéjének keletkezését. B. Ö. I. 102. lap. Máshol a csehekről ezt olvashatjuk: „Die gegenwärtige Praxis stützt sich meist auf Musik des 18. und 19. Jahrhunderts"; l. Michael Komma: Das böhmische Musikantentum. Kassel 1960, 38. lap. Déli és keleti irányban mi is közvetítettünk nyugati zenei hatást. A délszláv tamburabandák tudvalevőleg a cigánybandák mintájára alakultak. A román szakember úgy tudja, hogy az erdélyi románok zenészeit a „magyar grófok" kastélyaiból a feudalizmus hanyatlása nyomán kiszorult cigányzenekarok inspirálták hasonló együttesek létrehozására; l. Tiberiu Alexandru: Instrumentele muzicale ale poporului român. Bucureşti 1956, 148—149. lap.

[23] Arany. 10. lap.

[24] Vö. Csilléry Klára: A magyar népművészet története, 2., javított kiadása (a TIT kiadványa). Budapest 1979, 17. lap.

[25] Sárosi 1971, 58—59., 64., ill. 72. lap.

[26] Béres András: Verbuválás... Ethn. 1980, 427—428. lap.

[27] Pesovár Ernő: Tánctörténeti emlékek Vas megyéből. Vas megyei táncoktatók kézikönyve. Szombathely 1971, 7. lap.

[28] Orsz. levéltár, P. 125, a hg Esterházy család levéltára. Csomószám 701., no 11885. fol. 43. (kiírt adat a Zenetudományi Intézetben).

[29] Czegei Vass György naplói. Magyar történelmi évkönyvek és naplók a XVI—XVIII. századból, III. kötet. Közli Nagy Gyula. Budapest 1896, 37. lap. Az „oláh tánc"-ra vonatkozó magyar történelmi adatok számbavételekor a román kutatók egynémelyike szívesen megfeledkezik az előfordulás körülményeinek értékeléséről, ami önmagában nem is lenne nagyon feltűnő — ha bizonyos egyéb emlékeket is, melyekben „oláh"-ról említés sem történik, nem igyekeznének kizárólag a román kultúra dokumentumának minősíteni. Így pl. a 21 éves Balassi Bálisnt Istvánffy Miklós krónikájában leírt táncát (Legány, 54. lap) egyértelműen a román călus,er-rel azonosítják. Az *Apor Lázás táncá*-nak nevezett Kájoni kódexbeli dallamot „Dansul lui Lazăr Apor" címen ugyancsak román adatként kezelik. Magát (az egyébként valóban román származású) Kájonit, a tudós csíksomlyói ferences barátot, Căianulnak nevezik s — a legcsekélyebb alap nélkül — megteszik a 17. század nagy román zeneszerzőjévé. L. pl.Em,ilia Comis,el: Folclor muzical. Bucures,ti 1967, 17. és 23. lap; valamint Viorel Cosma: A Concise History of Romanian Music. Bucharest 1982, 26—27. lap.

[30] Der deutsche vornehme Stand verachtete von je her seine guten heimischen Tänze und vertauschte dieselben mit wälschen oder slawischen; seine eignen tanzte er erst dann, wenn dieselben nach Paris gewandert, mit fremden Namen zurückkamen." Böhme 1886, VI. lap.

[31] Vö. Bohlman 1988, főleg 69—86. lap.

[32] Két alföldi, főleg a Hortobágy környékén kóborló dudás emlékét Szűcs Sándor örökíti meg; l. Szűcs Sándor: Betyárok, pandúrok és egyéb régi híresség ek. Budapest 1969, 147—151. lap. Tudunk, ha nem is név szerint, Sopron megyei pásztor dudásokról is, kik különösen farsang idején keresték fel a környék távolabbi falvait, hogy ott egy-egy rövid ideig a mulatni vágyó falusiak rendelkezésére álljanak; l. Sárosi B.: The Hungarian Bagpipe. The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin. Vol. VIII (1978), 5. lap. Ilyenekről továbbá l. még Manga János: Magyar népdalok, népi hangszerek. Budapest 1969, 47—48. lap.

[33] „An den Königshofen des Zweistromlandes, Kleinasiens und Ägyptens tanzen, spielen und singen Sklaven und Sklavinnen fremder Nationalität und Rasse." Bose 1953, 13. lap.

[34] Berde Zoltán: Sepsiszentgyörgy zenei élete (1870—1944). Zenetudományi írások. Szerk. Benkő András. Bukarest 1980, 41—43. és 46. lap.

[35] *A magyar népdal* c. könyvében, B. Ö. I. 171. lap.

[36] Vö. B. Sárosi: Eine ungarische Bauerkapelle. Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik. Tutzing 1976, 291—300.

[37] *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete.* Először Ethn. XXIV. (1913); l. Kodály 1964/II, 51. lap.

[38] Bartók „shifted rhythm"-nek nevezi. Bartók 1967, [45]. lap.

[39] A tánczene serkentő funkciójával összefér, hogy leginkább éppen ritmusbeli aszimmetriával, bizonyos fokig ellene szól a táncnak: „...asymmetrischen Rhythmen in der Tanzmusik sind vermutlich nichts anderes, als erstarrte rhythmische Freiheiten, d. h. Störungen der Norm, die für das tanzende Volk als besonders lustvoll erkannt werden und deswegen halb bewußt kultiviert werden indem man die irrationalen Temposchwankungen rationalisiert." Hoerburger 1988, 10. lap.

[40] Patay (1854); l. Mátray, 331. lap.

[41] Halmos Béla: Ádám István széki prímás. Zenetudományi dolgozatok 1980, 99. lap.

[42] „...aşa face cutare dar iată cum îl fac eu." Ciobanu 1969, 128. lap.

[43] Valódi szerzőséget írástalan kultúrában igen nehéz kinyomozni, hiszen minden az „övé", amit közönsége őtőle hall először. A szájhagyományos világnak ez a gyakorlata a múlt században esetenként az írásbeliségbe is átcsapott: „...a cigányok magyar népdalokat is használnak fel eléadási tárgyul; némi változtatással vagy anélkül, de kicikornyázva állítvák elé, s mint maguk szerzeményét úgy adják ki, sőt a pesti zenészek ezen eltulajdonításban annyira mentek, hogy ha falura, távolabbi vidékre vitetnek valami múlatság végett, azon vidékbeli kész nótákat, hazatérve, maguk szerzeménye gyanánt árulják." Patay 1854; l. Mátrai 330. lap. A hajdani nótapereknek is többnyire a szerzőség fogalmának tisztázatlansága az oka.

[44] Németül l. Papp 1986, 15. és 44. lap; magyar fordításban Legány 1962, 148. lap.

[45] Szabolcsi 1959, 166. lap.

Almási (1980)	*Almási István: Kocsis Lajos századeleji népzenegyűjtése. Zenetudományi írások. Bukarest 1980. 271—297. lap.*
Arany	*Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest 1952.*
Bartók (1923)	*Béla Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramureş. München 1923. újabban: Béla Bartók: Ethnomusikologische Schriften, Fachsimile-Nachdrucke. Hrg. Denijs Dille. Budapest 1966.*
Bartók (1924)	*Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest 1924. Legújabban: Bartók Béla írásai 5. A magyar népdal. Közreadja Révész Dorrit. Budapest 1990. (Hivatkozásaim: B. Ö. I. 101—350. lap.)*
Bartók (1967)	*Béla Bartók: Rumanian Folk Musik I. Ed. by Banjamin Suchoff. The Hague, Martinus Nijhoff 1967.*
Bohlman (1988)	*Philip V. Bohlman: The Study of Folk Music in the Modern World. Indiana University Press 1988.*
Bose (1953)	*Fritz Bose: Musikalische Völkerkunde. Atlantis, 1953.*
B.Ö.I.	*Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közreadja Szőllősy András. Budapest 1966.*
Ciobanu (1969)	*Gheorghe Ciobanu: Lăutarii din Clejani. Bucureşti 1969.*
Dincsér (1943)	*Dincsér Oszkár: Két csíki hangszer. A Néprajzi Múzeum füzetei 7. Szerk. Domanovszky György. Budapest. 1943.*
Domokos (1978)	*Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Budapest 1978.*
Georgescu (1984)	*Corneliu Dan Georgescu: Jocul popular românesc. Bucureşti 1984.*
Hoerburger (1986)	*Felix Hoerburger: Instrumentale Volksmusik. In: Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953—1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik. Zum 70. Geburtstag des Verfassers am 9. Dezember 1986. Hrg. Hans Eichner und Thomas Emmerig. Laaber Verlag 1986, 146—154. lap.*
Hoerburger (1988)	*Tanzmusik. Gedanken zu einer Typologie. In: Volksmusik. Forschung und Pflege in Bayern. Neuntes Seminar: Tanzmusik. München 1988.*
Katalógus (1988)	*A magyar népdalok katalógusa I. A Bevezetés, 2. és 4. fejezet Dobszay László, az 1. és 3. fejezet Szendrei Janka munkája. Budapest 1988.*
Kiss (1959—1960)	*Kiss Lajos: Népi verbunk-dallamainkról. Tánctudományi Tanulmányok 1959—1960, 263—295. lap.*
Kodály (1964)	*Kodály Zoltán: Visszatekintés I—II. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta. Bónis Ferenc. Budapest 1964.*
Kodály—Vargyas (1969)	*Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest 1969.*
Lajtha (1954)	*Lajtha László: Széki gyűjtés. Budapest 1954.*
Lajtha (1962)	*Lajtha László: Dunántúli táncok és dallamok I. Budapest 1962.*
Legány	*Legány Dezső: A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban. Budapest 1962.*
Martin (1970)	*Martin György: Magyar tánctípusok és táncdialektusok. Budapest [1970].*

Mátray — *Mátray Gábor: A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások. Válogatta, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Gábry György. Budapest 1984.*

Papp (1986) — *Hungarian Dances 1784—1810. Ed. and introduced by Géza Papp. Budapest 1986.*

Patay (1854) — *Patay József: Igénytelen jegyzetek..., l. Mátray 328—333. lap.*

Sachs (1933) — *Curt Sachs: Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin 1933.*

Sachs (1943) — *Curt Sachs: The Rise of Music in the Ancient World — East and West. New York 1943.*

Sárosi (1967) — *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Hrg. Ernst Emsheimer und Erich Stockmann. Serie I. Band 1. Bálint Sárosi: Die Volksmusikinsrumente Ungarns. Leipzig 1967.*

Sárosi (1971) — *Sárosi Bálint: Cigányzene... Budapest 1971.*

Sárosi (1980) — *Hungarian Instrumental Folk Music. Ed. by Bálint Sárosi. Hungaroton LPX 18045-47, Budapest 1980.*

Seprődi — *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtései. Sajtó alá rendezte Almási István. Bukarest 1974.*

Szabolcsi (1959) — *Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai. Tanulmányok I. Budapest 1959.*

Vargyas (1955) — *Vargyas Lajos: A duda hatása a Magyar népi tánczenére. Klny. A magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei VIII. évfolyamából, 241—291. lap.*

SZŐNYI ERZSÉBET:

A ZENETUDÓS BORSAI ILONA EMLÉKEZETE

Közömbösséggel átitatott korunkban szemrebbenés nélkül elmegyünk évfordulók mellet, „leírjuk" kortársainkat, akik előttünk távoztak a jeltelen örökkévalóságba. Pedig fontos és jólesik olykor-olykor megállni egy percre, és emlékezni.

Ez év július 8-án múlt 10 éve, hogy Borsai Ilona zenetörténész és népzenekutató eltávozott közülünk. Munkássága szorosan összefonódott az utóbbi, mintegy fél évszázad megújuló népzenekutatásával és összehasonlító zenetörténeti vizsgálódásával. Kutatásainak és publikációinak széles köre arra bizonyíték, hogy századunk zenetörténészének foglalkozása, hivatása és lehetőségei tekintetében milyen széles területet kellett átfognia. A sok hatásvizsgálat a kutatót újabb és fokozottabb részletmunkára serkentette, így aztán Borsai Ilona tevékenysége a magyar zenetudományban a maga nemében egyedülálló.

Kolozsvárott, 1924. április 10-é született. Egyetemi tanulmányait a kolozsvári Bolyai Tudományegyetemen kezdte el, ahol 1946-ban latin-görög-francia nyelvekből tanári diplomát szerzett. A zenei tehetséggel megáldott klasszika-filológus azonban nem elégedett meg addigi képzettségével, hanem előbb 1947-ben a kolozsvári Állami Zeneakadémia folklór és pedagógia szakán folytatott tanulmányokat, majd 1949-től a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hallgatója lett. Magas szintű felkészültségére jellemző, hogy az utóbb említett intézetben már 1951-ben a középiskolai énektanár és karvezető tanszakon szerzett diplomát, majd 1956-tól 1961-ig ugyanezen intézmény zenetudományi tanszakát végezte el. Előbb a Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának volt munkatársa (1951—1956), majd 1961-től, mint diplomás zenetörténész, bekapcsolódott a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató csoportjának tevékenységébe, melynek akkor vezetője Kodály Zoltán volt. Ezt a híres Csoportot az 1974-es átszervezés során Népzenei illetve Archiválís Osztály néven a MTA Zenetudományi Intézetéhez csatolták.

Sokágú tudományos kutatási tevékenysége szorosan kapcsolódott azokhoz a munkaterületekhez, ahol éppen dolgozott. Kolozsvári bölcsész diplomájának megszerzése után a Bolyai Tudományegyetemen görög lektorként alkalmazták. Budapesti zeneakadémiai tanári diplomáját megszerezve, mint a Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának munkatársa, elkezdte népdalgyűjtési útjait, melyeket aztán két érdekes, egymástól látszólag igen távol eső területen folytatott: Magyarországon és az arab világban. Az ötvenes évek elején hazai kutatási területe főleg Észak-Magyarország, elsősorban Heves megye volt. E gyűjtőmunka eredményeit őrzik a következő jelentős publikációk: *A palóc zenei élet és énekes népköltészet kutatása a 19. században,* a „Kriza János és a kortársi eszmeáramlatok" c. kötetben, (1982). Ebben bő kottapéldákkal szemléltetett részletes tudományos vizsgálatot találunk, egybevetve 20. századi más gyűjteményekkel, (pl. Kodály, Manga János). Az idézett zene tartalmaz énekes és hangszeres zenét is.

A Palócok IV. című nagy néprajzi kiadványban Borsai Ilona a vidék népzene kutatását

1819-től, Szeder Fábián munkájától kezdve elemzi, a dallamokat tudományos rendszerességgel a megfelelő módon kategorizálja, elemzése kiterjed egészen Kodály: „Mátrai képek" című kórusműve népdal anyagáig.

Külön tanulmánya foglalkozik teljes egészében a „Mátrai képek" dalaival, itt az írás tárgya „a kórusműhöz Kodály által kiválasztott népdalok zenei, történeti és néprajzi ismertetése, egyes esetekben Kodály gyűjtésére vonatkozó visszaemlékezésekkel". Szerepelnek az egykori lejegyzés adatai: mikor, hol hallotta Kodály, mi a dal helyi funkciója, melyek a változatai, rokonai, milyenek voltak a gyűjtés körülményei. Ez utóbbi leírása igen olvasmányos, anekdotikus, hiszen Borsai Ilonának 1969-ben sikerült egy-egy esetben ugyanazt az énekest megszólaltatnia, aki még 1922-ben Kodály adatközlője volt. E szempontból külön erénye a dolgozatnak, hogy még azt is kimutatja, hol és milyen változtatásokkal szólalt meg a dallam ugyanazon énekes ajkán 47 év különbséggel. A kutató elemzi Kodály művének tartalmi vonatkozásait is a mű dallamainak kiválasztása és a szöveg szerinti szerves összeállítás szempontjából.

„A palóc 'menyasszonyfektető' dallamának nyugati és keleti kapcsolatai" című munkájában a népzenekutató zenetörténész európai kitekintést nyújt, összehasonlítja a nyugati rokon dallamokat (pl. Gyújtottam gyertyát, Elment a két lány) — melyek egyben a szokással összekapcsolt gyertyás táncot idézik fel — a palóc lakodalmasok megfelelő mozzanataival. A Magyar Népzene Tára „Lakodalmas" kötetében publikált anyag alátámasztja a közölt tételek helyes voltát. A kutató azonban még tovább megy, amennyiben kanásztánc és páva dallam analógiákat is fel tud mutatni; az egész történést értelmezve láthatjuk, hogy mindez „szimbolikus jelentésével az ősi avató-tisztító szertartások és termékenység varázslás szokáskörébe illeszkedik."

Borsai Ilona munkáinak jegyzékében (l. Ethnographia XCIV 1983/2) az Észak-Magyarország és palócvidék területén folytatott kutatásból az itt ismertetetteken kívül még számos más publikációt is találunk, s ezek mind kitűnő szakmai felkészültségről és alapos szaktudásról tanúskodnak.

A palócvidéken végzett gyűjtőmunka során fordult érdeklődése a summás-dalok felé, s ezek rendszeres gyűjtése, rendezése, dallamtipológiai rendszerezése, népzenei, szociográfiai feldolgozása élete végéig foglalkoztatta. Érdemes megjegyezni, hogy gyűjtései e területen éppen arra az időszakra estek, amikor hazánkban az ismert társadalmi és politikai okok miatt a munkásdal „kutatás" nagy lendülettel folyt, s a munkás és a summás dalok közti különbség napnál világosabban mutatta az utóbbi értékesebb, nemesebb, történelmileg hiteles voltát. Borsai Ilona külön figyelmet fordított Bartók és Kodály summás-dal gyűjtésére, e vizsgálódását „Bartók, Kodály és a summások" című dolgozatában tette közzé. Kiemelte Bartók levelezéséből és egyéb írásaiból, valamint „A magyar népdal" című könyvéből a summásokra vonatkozó részeket, s a publikációban egyaránt szerepelnek a Bartók és Kodály gyűjtötte summás dalok és Kodálynak e tárgyra vonatkozó kéziratos, „fac simile"-ben közölt jegyzetei.

A nép énekeinek e csoportja mellett a kutatót foglalkoztatták a néplélek más megnyilatkozásai is, így „Népénekeink az élő szájhagyományban" címmel tanulmányt írt „énekes asszonyok" mise, litánia, rózsafüzér előtti és utáni, továbbá halottvirrasztáskor szokásos énekeiről, amikor ők maguk kántor nélkül énekelnek. Borsai Ilona amellett tör lándzsát, hogy a zenei írástudás mellett a szájhagyományt meg kell őrizni, át kell adni szájról szájra, s meg kell tanulni a hiteles előadás módját. Az adatközlőktől tanult meghatározás szerint különbséget tesz a nóta, dal és az ének közt. Míg az utóbbi a szent énekek meghatározása, a nóta, vagy dal a világi szövegű dallamra vonatkozik.

„Népdalstrófák komplex vizsgálata" a tárgya a tervezett, de a mai napig meg nem jelent summás kötet bevezetőjének. „A népdal komplex, összetett jelenség: egy közösség által átélt helyzet, esemény vagy érzelem szavakba és dallamokba fogalmazódása, a közösség sajátos kifejezésmódjainak megfelelően." A summásság, mint életforma, az 1895—1929 között született korosztály emlékezetében él napjainkig. A gyűjtemény 1536 visszaemlékezés részletet és 680 dalt tartalmaz. A kötetnek már a címe is lírai, sokatmondó: „Akár a

vándormadarak." A tekintélyes terjedelmű kézirat Mona Ilona és Kapronyi Teréz munkatársi kézjegyét hordozza. Kiadása remélhetőleg nem sokáig várat magára, hiszen a népdalok jellegzetes kategóriáját foglalja magában, mely egyúttal egy történelmi korszak idővel elenyészett életformájának maradandó lenyomata.

Magától értetődő, hogy egyrészt a palóc anyag, másrészt a summás dalok elemzésekor fény derült az idő folyamán bizonyos stílusbeli továbbélésekre, mely jelenség Borsai Ilonát „Régi stílusú elemek megjelenése az új magyar népdalstílusban" című összefoglaló tanulmány megírására ösztönözte. Bartók és Kodály kategorizálásából kiindulva a kiválasztott jellemző dallampéldákon keresztül mutat rá a régi stílusú elemekre, pl. ereszkedés, pentaton fordulatok, tempóbeli sajátosságok stb. Ennek eredménye a néphagyományban élő zenei világ időbeli folytonossága, egyes jellegzetességek fennmaradásának ténye.

Bő felsorolás található Borsai Ilona műveinek jegyzékében a gyermekmondókák és gyermekjátékok publikációi vonatkozásában. A játék szervi egysége a dalokkal arra indította a kutatót, hogy szorgalmazza a „Gesamtkunstwerk" maradéktalan előadását, vagyis óvodás kortól kezdve a zene és mozgás egységének interpretálását. Tevékenysége őszinte visszhangra talált; se szeri se száma közreadásainak, kicsik és nagyok számára készült gyűjteményeinek, s ezzel jelentősen gazdagította, színesítette a népdalok hiteles, örömteli előadását, az új nemzedék ajkán való tovább élését.

1966-ban váratlan fordulat következett be Borsai Ilona életében: Egyiptom, tanulmányút az arab világba, a Kodály által vezetett Népzenekutató Csoport munkatársa részére. Egyúttal nagy próbatétel: hogyan tudja majd alkalmazni a magyar népzenekutatásban szerzett gyakorlatát egy másik kulturális körben, teljesen idegen zenei és szövegi világban. Az egyiptomi zenei szájhagyomány, ezen belül a kopt liturgikus zene vizsgálatát kezdte meg ekkor, s folytatta egy újabb, 1970-es tanulmányúttal az anyag feldolgozását, teljes tudománytörténeti „körüljárását" pedig élete végéig nem adta fel. A témán belül elsősorban a himnuszok világa, és a kopt himnuszok mellett a fellahok zenéje foglalkoztatta. Ez utóbbiak kultúráját és zenéjét merész módon az ősi magyar népdalok hagyományőrző mivoltához viszonyította, a párhuzamokat régészeti, művelődéstörténeti, etnográfiai vizsgálatokkal alátámasztva. Latin, görög, francia, román, magyar nyelvtudása mellé az arab nyelvet is olyannyira elsajátította, hogy kutatásait tudományos mélységig vihette. A kétszer egyéves tanulmányút alatt bekapcsolódott a helyi életbe, megismerte, értékelte és felderítette az európai kultúra számára az említett sajátságos zenei világot, és francia nyelven rendszeresen publikációkban összegezte kutatása eredményeit. Nemzetközi tekintélyét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a Grove Lexikon szerkesztői később vele íratták meg a „Coptic Music" című összefoglaló cikket.

Első tanulmányútja után, 1968-ban „Az egyiptomiak hagyományos dallamai és fontosságuk a régi fáraók zenéjének kutatásában" címmel írt tanulmányt. Ebben leszögezi: mint ahogy Kodály felderítette, hogy a régi magyar népzene mari, csuvas, Ural-vidéki, több ezer éves, úgy a fáraók zenéje — habár nem tudnak róla semmi mást, mint hogy a görögök sokra tartották és becsülték — a fellahok és koptok zenéjében fennmaradt. Az egyiptomiakat legyőző sok nép — perzsák, görögök, rómaiak, arabok, törökök, franciák, angolok, — főleg a városokban telepedtek le, így ott keveredtek a kultúrák is. A fellahok, lévén parasztok, megőrizték a régit, noha nyelvet vagy vallást is kellett olykor változtatniuk. A fellahok és beduinok közötti házasodás rendkívül ritka. A koptok már-már befogadják az arab nyelvet, de zenéjük eredeti marad. Borsai Ilona merészen összehasonlítja ezt a jelenséget a mátrai palócok—szlovákok—magyarok siratóival, hozzátéve a fellah siratókat. Mind a lélek mélyéből fakadnak, általánosan emberiek, és sok tekintetben hasonlóak!

Rendkívül érdekes és bő zenei anyagot tartalmaz a „Kiakh-hónap különleges dallamtípusú himnuszai" című tanulmány. A Kiakh-hónap a kopt liturgiában december 10-én kezdődik, és a keresztény adventi időszakhoz hasonlóan a karácsonyi előkészületet jelenti. „Metrum és dallam a kopt Théotokies himnuszokban" című dolgozata az 5. és 10. század közötti időszakban az Istenanya tiszteletére énekelt himnuszokat tárgyalja. A kottapéldák

a bizánci egyházszakadás idejének eseményét tükrözik, amikor a nemzeti nyelv alkalmazása a liturgiában döntő fontosságot kapott.

Az egyiptomi keresztény zenéről szóló tanulmánykötetben „Az ének általános jellemzői a kopt misében" című írásában Borsai Ilona a kopt mise dramatikus szerkezetét elemzi. Az állandó dialógussal igen hangsúlyosan tagozódó szertartásban a pap, a diakonus és a nép egymást követve építi fel a szertartást. Minden rész énekelt, így a mise hossza eléri a 3 órát, nagy ünnepeken 5—6 óráig is eltarthat. Emiatt akár a wagneri opera terjedelméhez is hasonlítható. A tanulmányt bőséges kottaanyag és szakirodalomra való hivatkozások sokasága egészíti ki.

„A keleti keresztény ritmusok zenetörténeti jelentősége" című dolgozatában a szerző egyháztörténeti fejtegetéssel indítja elemzését. A szíreknél Jakab apostol, az örményeknél Bartolomeus apostol, a koptoknál Márk evangélista nyomán indult meg a keresztény vallás terjedése. Ezen egyházak alapítása az 1. századra vezethető vissza. Jellegük nemzeti egyházaké. A szertartások a „Sprechgesang" módján folynak le, a zenei anyag nagy melizmákban gazdag, s habár ezt eleinte elvileg nem kapcsolták össze hangszerjátékkal, mert az a pogány időkre emlékeztetett volna, mégis hozzákerültek idővel hangszerek. Borsai Ilona „Díszítés és variálás egy mátrai faluban" című dolgozatának kutatási eredményeivel veti egybe a kopt szertartások dallamalkotásának jellegzetességeit, ezzel rendkívül érdekes összehasonlítási folyamatot indít meg a palóc és a szájhagyomány által variált kopt énekek felé. A váz állandó, a variálás más-más.

További érdekes vizsgálódási területre vezet a „Bizánci görög szövegű kopt dallamok" sora. A bukaresti XIV. Nemzetközi Kongresszuson, mely a bizánci tanulmányokról szólt, Borsai Ilona sok zenei szemelvény bemutatásával elemzi a görög szövegű kopt egyházi himnuszokat, a hasonló szövegi tartalommal, de változó zenei anyaggal megjelenő dallamvilágot.

Kairó 1000 éves évfordulójáról, az arab zene nemzetközi kongresszusáról írt beszámolójában a szerző ismerteti az arab zenének az európai zene betörése miatti krízise jelenségét. Ő maga ezen a kongresszuson „Hasonlóságok és különbözőségek a kopt és az egyiptomi fellah zene között" címmel tart előadást. E szereplése és előadása az első tanulmányút végén történt, a későbbi évek során egyre mélyebben merült el az egyiptomi zene elemzésébe, és — mint már korábban említettük — számos tanulmányban fejtette ki tapasztalatainak eredményeit. Tudományos írásokkal bizonyította, hogy a kopt liturgikus zenében minden hangnak vallásos funkciója van. Részletes analízissel támasztotta alá a cirádák, díszítések állandóan változó, mégis szervesen élő világát. Az egyházi zene elemzésén túl felvillantotta az egyiptomi házasító dallamok sajátos típusának jellegzetességeit, összehasonlítva vidám magyar lakodalmas zenével. Vagyis nem mulasztott el egy alkalmat sem, hogy a tudományos vizsgálódás során a kitekintés, továbblépés lehetőségét megragadja. Munkássága virágjában ragadta őt el a halál. Nem várta meg, hogy értékes kutatásait szakmai vagy társadalmi elismerés látható jelével méltányolják. A munka és a haladás érdekelte, az, hogy tehetsége legjavával miként szolgálhatja a magyar és az egyetemes zenetudományt. Legyen ez a néhány sor megemlékezés, pár szál nem hervadó virág a kegyelet koszorújában.

WILKINSON-KERTÉSZ IRÉN:

EGY „EREDETI" ÉS EGY „ÁTVETT" DAL ÖSSZEHASONLÍTÓ VIZSGÁLATA AZ OLÁH CIGÁNY REPERTOÁRBÓL

Az oláh cigányok repertoárjában található cigány és magyar dalok körül az ötvenes években parázs, akadémikus vita robbant ki, melyet a közelmúltban Kovalcsik Katalin vizsgált felül (Kovalcsik 1988). A vihart Csenki Imre megjegyzései kavarták, melyeket a Bazsarózsa c., magyarországi cigány népdalokat tartalmazó gyűjtemény előszavában olvashattunk. A kiadvány dalait öccsével, Sándorral együtt gyűjtötték és rögzítették a 30-as, 40-es években, és végül 1955-ben tették közzé. Csenki itt annak a véleményének adott hangot, hogy ezek a dalok nagyrészt magyar nép- és műdalok „cigányosított" változatai, hozzátéve, hogy: „A népi cigányság meg van győződve arról, hogy dalai — az itt közölt dalok — eredeti cigánynóták" (Csenki I. és S. 1955: 4).

Ezzel szemben Hajdú Andrásnak az volt a véleménye, hogy létezik a daloknak egy külön csoportja, amely, annak ellenére, hogy minden kétséget kizáróan hatott rá a magyar zene, cigány eredetűnek tekintendő; nyilvánvaló és lényeges különbségek figyelhetők meg például a hangnemekben és a kadenciákban (Hajdú 1958: 17). Bár Hajdú elfogadta, hogy az oláh cigányok minden bizonnyal átvettek néhány dalt a repertoárjukba, azzal érvelt, hogy amennyiben repertoárjukat úgy tekinthetjük, mint „cigányosítottat", ez logikailag feltételezi egy külön cigány stílus előzetes meglétét, amelyhez a cigány dalokat hozzáigazították. Vagy úgy kell tehát tekinteni ezeket a dalokat, mint egy átfogó adaptáció reprezentásait, vagy jogosan úgy, mint cigány dalokat, akkor is, ha nagy részük más forrásból származik (Kovalcsik 1988: 110).

Az idegen anyagok átvételével és átalakításával kapcsolatos újabb adatok — különös tekintettel Kolvalcsik Katalin közelmúltbeli kutatásaira, melyek során különböző országok cigány zenéit hasonlította össze — következetesen megerősítették Hajdú álláspontját. Csakúgy, mint más népek, a szlovákiai oláh cigányok is például nemcsak cigány, hanem szlovák, magyar és más cigány csoportokra jellemző dalokat adnak elő. De itt megfigyelhető, hogy: „...az oláh cigányok viszont a más csoportoktól átvett dalokra is kiterjesztik sajátos, improvizatív előadásmódjukat." (Kovalcsik 1985: 10).

Hasonlóképpen, a bolgár cigányok repertoárjában is találhatók a saját dalok mellett olyanok, melyeket a törököktől és a bolgároktól vettek át, és sajátos stílusukban adnak elő. A szövegeket részben, a Kovalcsik által vizsgált esetek egyikében pedig teljesen (Kovalcsik 1984: 213) átültetik cigányra; ennek ellenére előadóik tudatosan átvételnek tekintik őket.

Michael Stewart angol antropológus nem annyira az átvétel kérdésével, mint inkább az éneklés különböző társadalmi vonatkozásaival és kulturális jelentésével foglalkozva azt figyelte meg egy észak-magyarországi oláh cigány közösség tagjai között, hogy magyar dalokat nem adnak elő a kizárólag férfiak által látogatott mulatságaikon, melyek náluk a legjelentősebb éneklési alkalmak. Stewart szerint azért utasítják el ezeket, mert nem felelnek

meg az oláh cigányok cigánydalról alkotott elképzeléseinek, mely szerint annak cigány szövege kell hogy legyen, „cigánynak" kell lennie az értékeiben és „igazinak" kell lennie, ami azt jelenti, hogy kifejezésre kell juttatnia bizonyos, csakis a cigánylétre érvényes erkölcsi értékeket (Stewart 1989: 86—87, 91—98).

Jelen tanulmányommal a dalok „eredetiségére", és „átvételére" vonatkozó dokumentumanyagot kívánom bővíteni. Két, azonos énekes által előadott dalt mutatok be: egy „eredeti" cigány és egy „átvett" magyar dallamot. Megközelítésem elsősorban a zenetörténészé, amennyiben a zenei előadásra összpontosít, de ugyanakkor azokra a megfigyelésekre is támaszkodtam, amelyeket belső szemlélőként, mintegy „beavatottként" szerezhettem helyszíni kutatómunkám közben. (Ezeket az eszközöket eddig elsősorban az antropológiai vizsgálódások során alkalmazták, de egyre inkább részévé válnak a népzenekutatásnak is.) A harmadik szempont pedig magáé az énekesé, aki a dalok általa formált tartalma szerint tudatosan nyúl a magyar, illetve a cigány dallamhoz.

A „beavatott" véleményét az alatt a 12 hónap alatt alakítottam ki, amelyet 1988—89-ben Békés megye két oláh cigány közösségében töltöttem.[1] Ez a helyszíni kutatómunka nemcsak megfigyelésekből állt, hanem kritikai vitákból és vizsgálatokból is, melyeket azért végeztem, hogy ellenőrizzem a beszélgetések alkalmával elhangzott kijelentések jelentőségét. Mint ahogy John Blacking felhívja a figyelmünket: „A népzenekutatók nem hagyhatják figyelmen kívül a „nép véleményét" csak azért, mert ellentmondásokat tartalmaz és nem állhatnak elő saját véleményükkel, mint felsőbbrendű, „tudományos" véleménnyel. Ugyanakkor a kutatók, mint tudósok nem kötelesek kritikátlanul elfogadni a „nép véleményét" anélkül, hogy azt az előadási gyakorlat próbájának alávetnék" (Blacking 1985: 17).[2]

A TANULMÁNYOZOTT OLÁH CIGÁNY KÖZÖSSÉG ÉNEKLÉSI GYAKORLATA

Ebben a két közösségben az éneklési gyakorlat közelebb áll a Kovalcsik által ismertetett bulgáriai és szlovákiai gyakorlathoz, mint a Stewart által megrajzolt képhez. Repertoárjuk cigány, magyar és szerb dalokból áll, részben cigány, részben magyar szövegekkel. Ezeket a dalokat férfiak és nők is énekelhetik, a legkülönfélébb közösségi és családi események alkalmával. Az, hogy a mulatságokon, a — legalábbis ezen a vidéken — főként férfiak által látogatott eseményeken előadott anyag jelentős részét cigány dalok teszik ki, nem jelenti a magyar dalok, különösen pedig a magyar szövegek teljes kizárását.[3]

A bulgáriai cigányokhoz hasonlóan, ezek a magyarországi oláh cigányok is gyakran különbséget tesznek a cigány, a magyar és a szerb dalok között és előadásukat a következő megjegyzéssel indítják: „Most egy magyar dalt fogok énekelni." anélkül, hogy bármi is erre késztetné őket a kutató részéről. Az elemző szempontjából az átvett lassú dalok két csoportra oszthatók: népdalok és nóták. A cigányok az éneklés alkalmával nem tesznek különbséget ezek között, csak akkor, ha rádión vagy felvételeken hallgatnak zenét. Bár ilyenkor is inkább az előadásmód és nem a zenei tartalom szempontjai szerint beszélgetnek a hallott dalokról.

A MAGYAR NÉPDAL ÉS AZ OLÁH CIGÁNY ELŐADÓI STÍLUS

Tapasztalatom szerint az oláh cigányok előszeretettel vonnak párhuzamot a magyar népdallal, elsősorban akkor, amikor az előadói eszközökről, az éneklésükben előforduló díszítményekről kell szólniuk. „Ez ugyanaz, mint a magyar népdalokban", mondta kérdésemre egy oláh cigány fiatalasszony, miután egy olyan díszítést énekelt, amit mi melizmának nevezünk. Más esetekben viszont éppen a magyar és az oláh cigány előadásmódban megmutatkozó különbségeket hangsúlyozták.

Az egyik zenei kísérlet során, melyet annak meghatározására végeztem, hogy az elfogadható előadói gyakorlat mely kritériumai fontosak a cigányok számára, egy oláh cigány dal különféle változatait játszottam le főként cigányul, nem cigány énekesek előadásában. A legtöbb bíráló megjegyzés részben a kiejtés, részben pedig a hang minősége miatt hangzott el. Az egyik férfi énekes például olyannyira eltért még a „rossz" éneklés cigány normáitól is, hogy a bírálók egyike egyszerűen nem volt hajlandó elismerni, hogy egy oláh cigány dalról volt szó, bár a többiek felismerték a dalt és azt is, hogy cigányul adták elő. „Mi ez?" — tiltakozott. —„Szerintem ennek semmi köze egy cigány dalhoz." Ennek ellenére mégis egy együttes előadás volt az, amit a leghatározottabban nem-cigányként hallgattak. „Úgy énekelnek, mint a magyar népi együttesek a televízióban vagy mint a papok: mind együtt" — hangzott egy jellemző vélemény. Az egyik férfi még hozzátette: „Mi úgy énekelünk, mint egy cigánybanda. Van egy vezetőnk, mint a bandában a prímás. Ez bárki lehet, aki a legjobban tudja énekelni a dalt. A többiek, a banda, utána mennek, mindig egy kicsit a vezető mögött."

Egy másik kísérlet során saját énekemről készített felvételemet mutattam be egy olyan magyar és cigány dalról, amelyekről tudtam, hogy részét képezik az általam tanulmányozott cigányok repertoárjának. A hallgatókkal természetesen közöltem, hogy ki énekel. Úgy fogadták, mint egy cigány nő előadását, jóllehet egy „távoli cigány csoportból" vagy legalábbis „nem a mi családunkból". Sokan „megindítónak" találták a magyar dalt, különösen azután, hogy rájöttek, ki volt az énekes, és mennyiben utal a szöveg saját életemre. „Ez igaz, valóban elmondhatja" — mondták néhányan azokról a sorokról, melyek így indulnak: „Távol élve anyámtól".[4]

Mindez azt erősítette meg bennem, hogy az előadással kapcsolatos kérdések legalább olyan fontosak a cigányok számára, ha nem fontosabbak, mint az általuk előadott dalok eredete, vagy nyelve. Így kutatásaim középpontjában sokkal inkább a „hogyan", nem pedig „mit" kérdése került, noha, természetesen az utóbbival is foglalkoznom kellett elemzésemben. A dalszövegek és az oláh cigány előadás finomságainak megértéséhez csak az énekes életének megismerésén keresztül vezethet út.[5] Ennek illusztrálására itt most olyan anyagot fogok bemutatni, amely egyetlen énekessel, Kovács Ibolyával kapcsolatos. Ez a korlátozás egyetlen énekesre azért tűnt szükségesnek, hogy leegyszerűsítsük azt a feladatot, amely a különböző forrású dalok előadásmódbeli különbségeinek összehasonlításából adódik, mivel több énekes énekstílusának egyidejű elemzésekor zavaróak lehetnek az egyéni előadások kevésbé lényeges elemei.

KOVÁCS IBOLYA ÉS DALAINAK HÁTTERE

Nemcsak azért választottam ezt az énekest, mert a vele és családjával együtt töltött hónapok során igen jól megismertem, hanem azért is, mert kapcsolatban van mindkét faluval, ahol dolgoztam. Kovács Ibolya Körösladányban született és nevelkedett, egyik bátyja és a nővére még mindig itt él. Amikor férjhez ment, az érvényes hagyományoknak megfelelően férje családjához, Végegyházára költözött.

Helyszíni kutatómunkám idején Kovács Ibolya 43 éves volt, két házasságából három gyermekkel. Első házasságából származó fiát, a most 22 éves Betyárt az anyai nagyanya nevelte föl, miután Ibolya második házassága után Végegyházára költözött férjéhez, Popához és annak családjához. Második házasságából egy lánya, Pula és egy fia, Jani született. Otttartózkodásom idején Pula 19, Jani 18 éves volt.

Ibolya a cigány nők hagyományos életét éli. Ő viseli a teljes felelősséget a család ellátásáért, az élelem, a tüzelő, a víz és a ruházat előteremtéséért, s ezen felül gyakran még Popa lovának a gondozása is a nyakába szakad. A család egyetlen tagjának sincs állandó munkahe-

lye vagy jövedelme, nem kapnak semmiféle állami támogatást vagy segélyt. Hogy némi pénzhez jusson vagy természetbeni juttatásokért cserébe, Ibolya besegít a környékbeli magyar háztartásokba. Általában igen kedvelik természetes intelligenciája miatt és azért is, mert könnyen alkalmazkodik a magyar szokásokhoz, miközben semmit sem veszít, „cigányságából". Így aztán egy percre sincs megállása, a házimunka kora reggeltől késő estig lefoglalja.

Ibolya szerelemből ment férjhez Popához, de az együtt töltött 23 év alatt igen nehéz időket is megéltek. Amikor hozzájuk költöztem, az egész családot nagyon megzavarták lányuk, Pula viselkedésének következményei. Körülbelül két hónappal azelőtt Pula megszökött otthonról, hogy összeköltözzön egy kétgyermekes nős férfival. Ha egy lány férjhez akar menni, és a szülők ellenzik az egybekelést, a cigányoknál a szökés hagyományosan elfogadott;[6] ha azonban mindez egy nős férfiért történik, akinek ráadásul még gyerekei is vannak, az már az oláh cigány törvények megszegését jelenti és szégyenteljesnek minősül a cigány erkölcsi normák szerint. A szégyent a családnak és a törvénysértőnek közösen kell viselnie.[7] Mivel a lányokért közvetlenül az anya a felelős, Ibolyának kellett elviselnie a cigány közösség vádaskodását. Az általános rosszallás csak akkor hagyott kissé alább, amikor Pula egy aranyos, szeretnivaló kislánynak, Biankának adott életet. Popa azonban sehogy sem tudott belenyugodni abba a szégyenbe, amelyet kedvenc gyermeke hozott a családra. S bár Bianka születése után ő volt az első, aki felhívta Pulát a kórházban, egy évig nem volt hajlandó lányát és vejét a házában fogadni. Hónapokon keresztül még az unokáját sem nézte meg. Végül ő is felengedett, s ma már rendkívüli becsben tartja a kislányt. Hallottam, amint egyszer így énekelt: „Nincs senki más, mint Móni (a lova) és Bianka".

Az első dalban Ibolya erről a súlyos, az egész családot megviselő problémáról énekel. A második dal megértéséhez azt kell tudnunk, hogy Pula férje 1988 és 1989 augusztusa között, egy teljes évig Gyulán volt vizsgálati fogságban. Az énekes a magyar balladában veje érzéseit fejezi ki.

Ibolyát mindkét falu cigány közösségében jó énekesnek tartják. Emberi tulajdonságai miatt is közkedvelt: csodálják szorgalmát és leleményességét, amellyel biztosítja családja létfenntartását, noha ez nem mindig könnyű. Nem sajnálja az ételt, mindig kész megosztani, amije van a közösség többi tagjával. „Nem szűkmarkú", ahogy a cigányok mondják. Ugyanakkor az a szellemi önállóság, amelyre szüksége van, amikor a magyarokkal kell szembenéznie, problémákat okozhat, ha a saját közösségével, különösen pedig a férjével szemben nyilvánul meg. Így történt ez abban az esetben is, amikor az általános rosszallás ellenére kiállt lánya és veje mellett, pedig csak azt tette, ami egy igazi oláh cigány asszony kötelessége: minden körülmények között kiállni a gyermeke mellett.[8]

Ez a szellemi önállóság dalaiban is megfigyelhető és sajátos karaktert kölcsönöz nekik. Különleges képessége van arra, hogy személyessé tegyen egy dalt, saját életének eseményeihez alakítva a szöveget, miközben végig ragaszkodik az elfogadott előadásmódbeli hagyományokhoz. Az itt következő két dalt azért választottam, mert nemcsak Ibolya énekelte gyakran őket, hanem az általam tanulmányozott közösség más tagjai is. Ezért úgy tekinthetők, mint az általam vizsgált oláh cigányok repertoárjának olyan darabjai, melyek a magyar, illetve a cigány anyag reprezentánsai.

AZ ELSŐ DAL

Jól ismert lassú, szomorú hangulatú oláh cigány dal, melyet Ibolya akkor adott elő, amikor csak mi ketten voltunk otthon: Popa és Jani elmentek valahová, Pula és Bianka pedig

még külön éltek Ibolya nővérénél. Valószínű, hogy Ibolya Popa jelenlétében nem énekelte volna el, mivel saját, boldogtalan életéről szól. Popa nemcsak felesége boldogtalansága, hanem amiatt is kétségbe esett volna, hogy Ibolya egy ilyen dologról nyíltan, kívülálló jelenlétében beszél. Ennek ellenére az énekes kifejezetten kérte, hogy kapcsoljam be a magnetofont, hogy halála után gyermekei meghallgathassák a dalt.[9]

A dal szövege

Mélyen személyes érzelmei kifejezésére Ibolya a gyermekeivel való párbeszédet választotta, mely igen gyakori forma az oláh cigány dalokban.[10] A szöveg három részre osztható. Az első öt versszak az énekes szülőhelyével és legidősebb fiával foglalkozik; ebben a részben a bűntudat az uralkodó motívum, amiért el kellett hagynia a fiát, amikor újból férjhez ment és egyben sajátos csúsztatással próbálja igazolni magát a cigány viselkedési normák szerint: nem segíthet rajta, mert nem „jó" és „tisztességes".[11] Ugyanúgy, mint a legtöbb társadalomban, a cigányok között is szokatlan és tragikus eseménynek számít, ha egy anya elhagyja a gyermekét. Énekesünk is elismeri ezt az ötödik versszakban: fáj a szíve gyermekéért, de nincs módja a helyzeten változtatni.

A hatodik versszak átvált arra a pillanatra, amikor új környezetbe került. Ezt a híd szimbolizálja, amelyen át kellett mennie, s amelynek az emlékét átkozza. Arról is beszél, hogy ahelyett, hogy saját falujában lenne családja körében, idegenek között kell élnie. Majd gondolatai unokája felé fordulnak: a magányosságról szól, arról, hogy el van szakítva Biankától, egyetlen reménységétől.

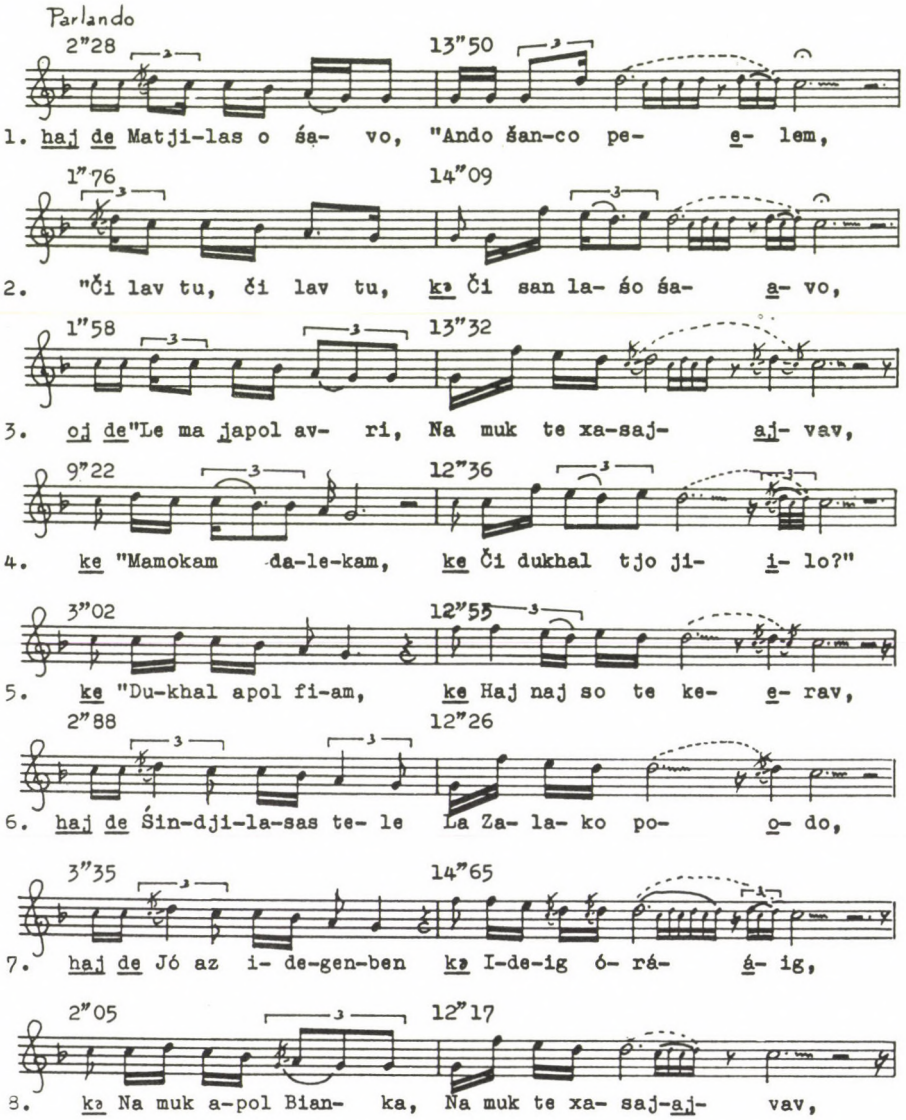
A tizenötödik versszakban megjelenő zöld erdő újabb váltást szimbolizál. Noha ez a kép gyakran pozitív jelentéstartalmat hordoz, mivel azokra a helyekre utal, ahol a még vándorló cigányok táborozni szoktak, Ibolya itt a meghitt letelepedési hely és a mögötte húzódó világ bizonytalanságai közötti küszöböt jelöli vele. Az utolsó sorból megtudjuk, mi van az erdő túlsó végén: a halál, mint ahogy ezt a tizenhetedik versszak is megerősíti. Gyermekeit kéri, hogy tisztességgel temessék el, ha meghal, kifejezésre juttatva a temetéssel kapcsolatos aggodalmakat, amely jellemző a cigány gondolatvilágra. A dal végén Janihoz, a kisebbik fiához fordul, aki ugyanúgy válaszol neki, mint korábban ő a nagyobbiknak: fáj a szíve, de nem tehet semmit. Ezzel az ismétlődéssel zárul be az énekes szomorú életének köre.

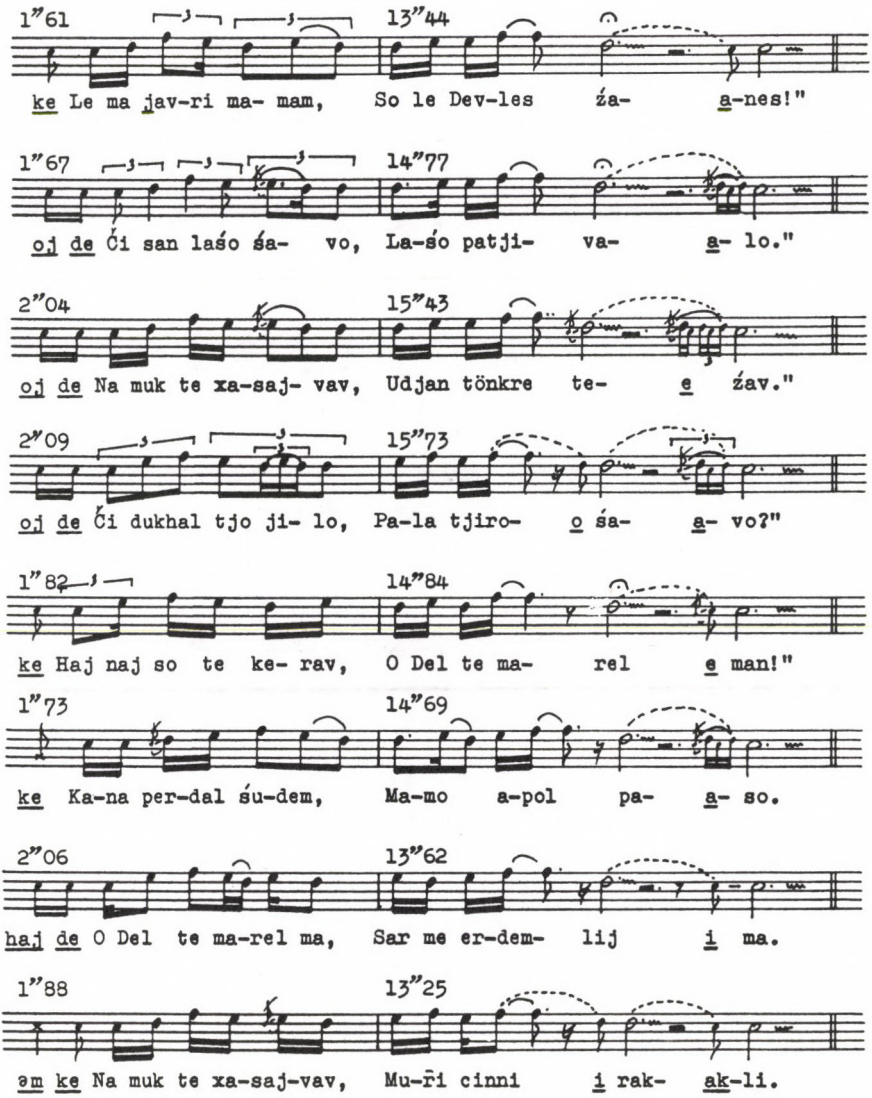
A szöveg szigorú formai struktúra szerint építkezik, ahol az előadó múltbeli, jelenbeli és jövőbeli életének legfontosabb eseményeit és érzelmeit foglalja össze. Gondolatai és érzelmei kezdetben nagyobbik, a dal végén pedig kisebbik fia felé irányulnak. A dal érzelmi logikája átjár minden lineáris „elbeszélő" elemet és megerősíti azt, mint egy „létállapot" kifejezését. Ilyenformán tulajdonképpen egy sor egymáshoz kapcsolódó és mélyen gyökerező értékről ad számot, amely része az oláh cigány gondolatvilágnak: a gyermekek és a vérrokonok fontossága, a halállal kapcsolatos elképzelések és a gyermekek kötelezettsége, hogy tisztességgel eltemessék szüleiket.

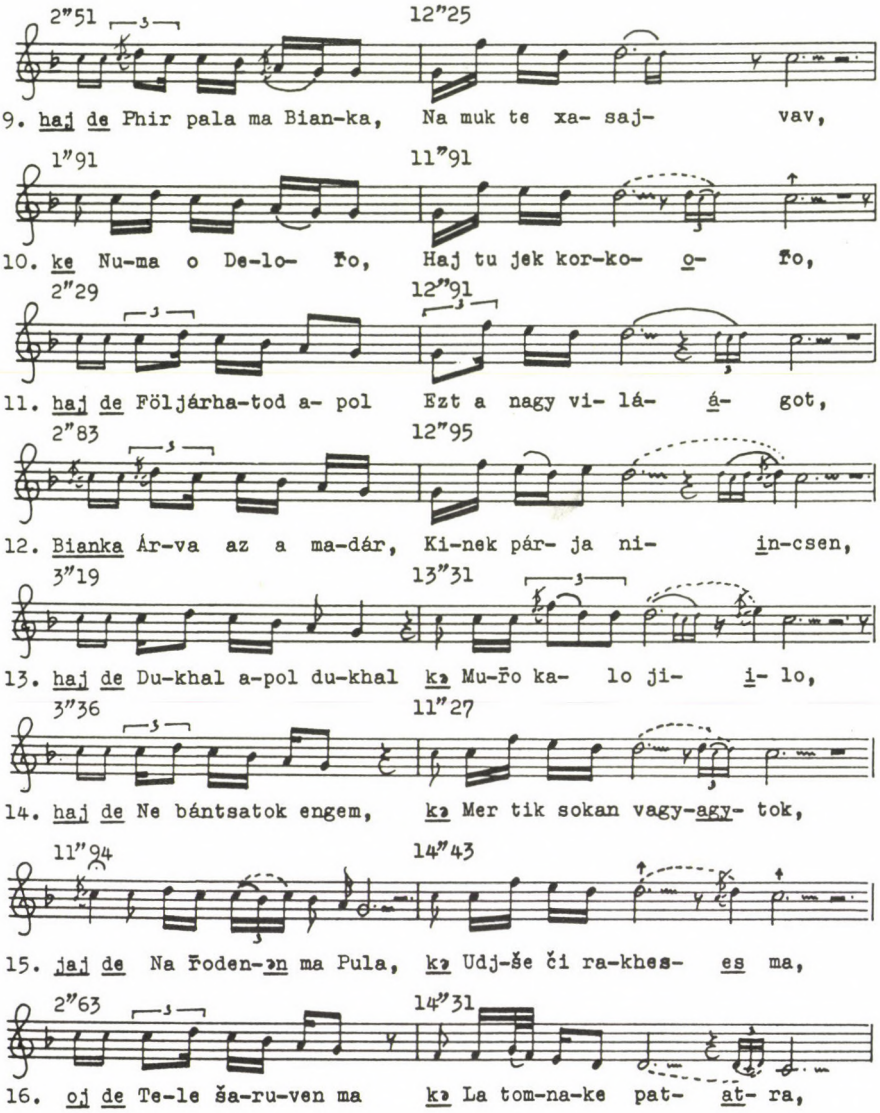
Zenei elemzés[12]

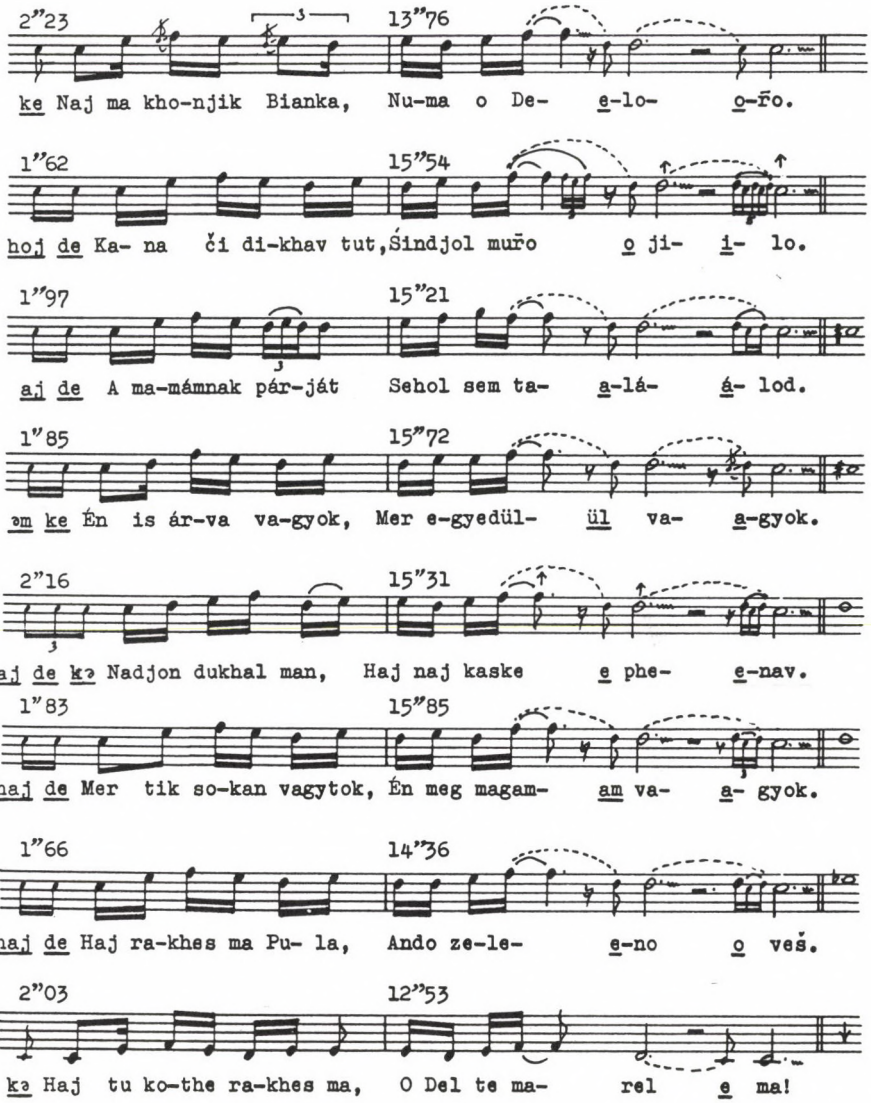
A felvett előadás, melynek során az énekes 23 strófát adott elő, 13 perc 36 másodpercig tart. Ezek a versszakok négy rövid zenei frázisból állnak két periódusba osztva: $a+b=A$ és $b_1+b_2=B$ formában. Az A periódus két fázisát az énekes végig külön sorként kezeli, ahogy ez a kadenciáknál is látható (lásd alább). Négy dallamsor három fráziskénti vagy két periódusként történő előadása igen gyakori az általam tanulmányozott oláh cigányoknál.

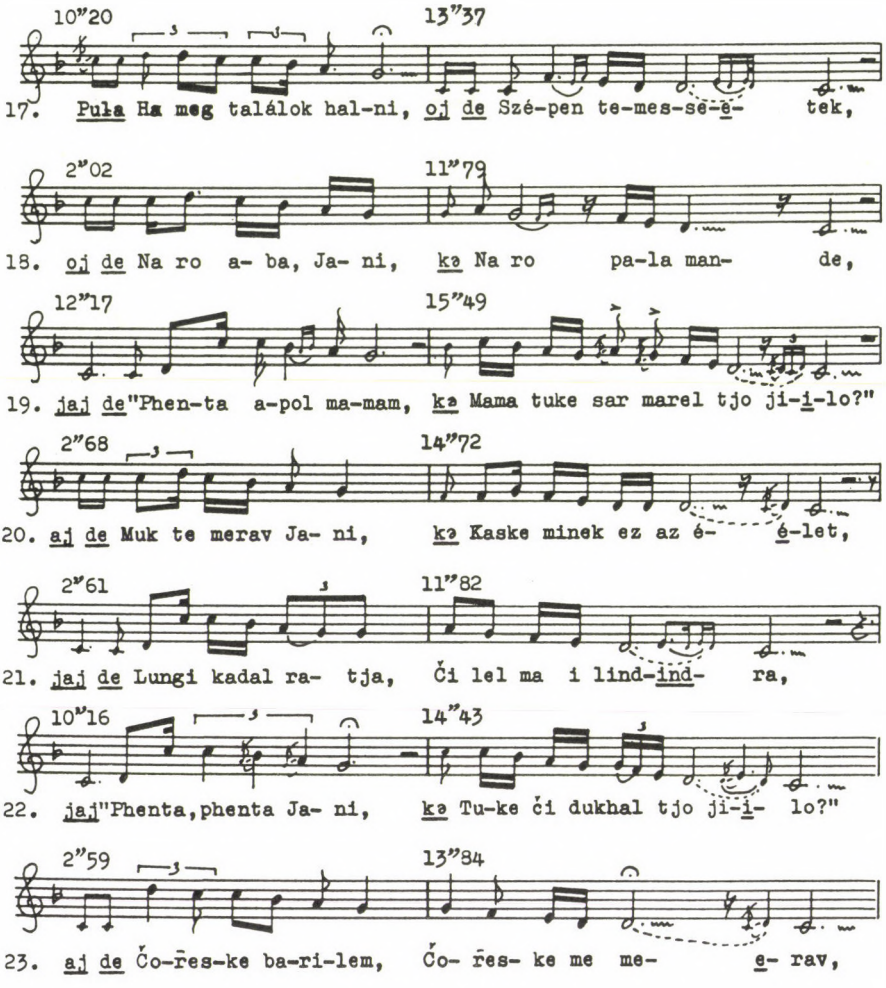
1.

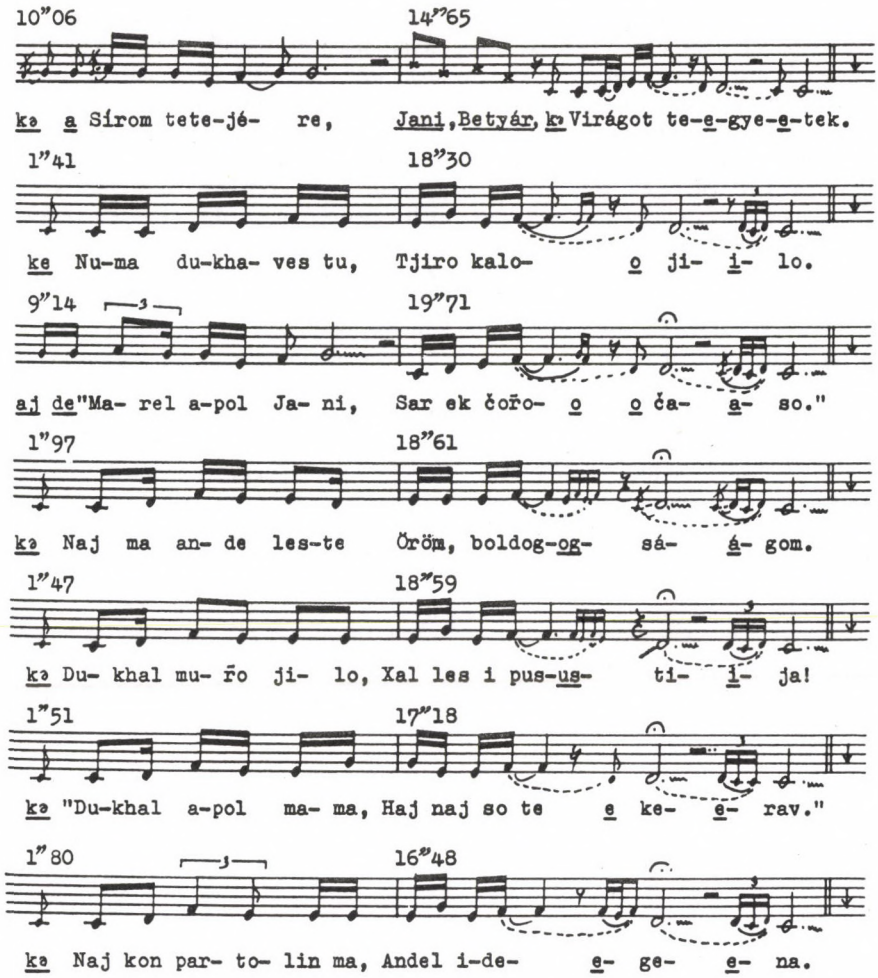

Parlando
2"28
13"50
1. haj de Matji-las o śa- vo, "Ando šan-co pe- e- lem,
1"76
14"09
2. "Či lav tu, či lav tu, kə Či san la- śo śa- a- vo,
1"58
13"32
3. oj de"Le ma japol av- ri, Na muk te xa-saj- aj- vav,
9"22
12"36
4. ke "Mamokam da-le-kam, ke Či dukhal tjo ji- i- lo?"
3"02
12"55
5. ke "Du-khal apol fi-am, ke Haj naj so te ke- e- rav,
2"88
12"26
6. haj de Šin-dji-la-sas te- le La Za- la- ko po- o- do,
3"35
14"65
7. haj de Jó az i- de-gen-ben kə I-de-ig ó- rá- á- ig,
2"05
12"17
8. kə Na muk a-pol Bian- ka, Na muk te xa- saj-aj- vav,


1"61
13"44
ke Le ma jav-ri ma- mam, So le Dev-les ża- a-nes!"
1"67
14"77
oj de Ći san laśo śa- vo, La-śo patji- va- a- lo."
2"04
15"43
oj de Na muk te xa-saj- vav, Udjan tönkre te- e żav."
2"09
15"73
oj de Ći dukhal tjo ji- lo, Pa-la tjiro- o śa- a- vo?"
1"82
14"84
ke Haj naj so te ke- rav, O Del te ma- rel e man!"
1"73
14"69
ke Ka-na per-dal śu-dem, Ma-mo a-pol pa- a- so.
2"06
13"62
haj de O Del te ma-rel ma, Sar me er-dem- lij i ma.
1"88
13"25
əm ke Na muk te xa-saj-vav, Mu-ri cinni i rak- ak-li.


2"51
12"25
9. haj de Phir pala ma Bian-ka, Na muk te xa- saj- vav,
1"91
11"91
10. ke Nu-ma o De-lo- ŕo, Haj tu jek kor-ko- o- ŕo,
2"29
12"91
11. haj de Följárha-tod a- pol Ezt a nagy vi- lá- á- got,
2"83
12"95
12. Bianka Ár-va az a ma-dár, Ki-nek pár- ja ni- in-csen,
3"19
13"31
13. haj de Du-khal a-pol du-khal kə Mu-ŕo ka- lo ji- i- lo,
3"36
11"27
14. haj de Ne bántsatok engem, kə Mer tik sokan vagy-agy- tok,
11"94
14"43
15. jaj de Na ŕoden-ən ma Pula, kə Udj-še či ra-khes- es ma,
2"63
14"31
16. oj de Te-le ša-ru-ven ma kə La tom-na-ke pat- at- ra,


2"23 13"76
ke Naj ma kho-njik Bianka, Nu-ma o De- e-lo- o-řo.
1"62 15"54
hoj de Ka- na či di-khav tut, Śindjol muřo o ji- i- lo.
1"97 15"21
aj de A ma-mámnak pár-ját Sehol sem ta- a-lá- á- lod.
1"85 15"72
ɔm ke Én is ár-va va-gyok, Mer e-gyedül- ül va- a-gyok.
2"16 15"31
haj de kɔ Nadjon dukhal man, Haj naj kaske e phe- e-nav.
1"83 15"85
haj de Mer tik so-kan vagytok, Én meg magam- am va- a- gyok.
1"66 14"36
haj de Haj ra-khes ma Pu- la, Ando ze-le- e-no o veš.
2"03 12"53
kɔ Haj tu ko-the ra-khes ma, O Del te ma- rel e ma!


10"20
13"37
17. Puła Ha meg találok hal-ni, oj de Szé-pen te-mes-sé-ē- tek,
2"02
11"79
18. oj de Na ro a- ba, Ja- ni, kə Na ro pa-la man- de,
12"17
15"49
19. jaj de"Phen-ta a-pol ma-mam, kə Mama tuke sar marel tjo ji-i-lo?"
2"68
14"72
20. aj de Muk te merav Ja- ni, kə Kaske minek ez az é- é-let,
2"61
11"82
21. jaj de Lungi kadal ra- tja, Či lel ma i lind-ind- ra,
10"16
14"43
22. jaj"Phenta,phenta Ja- ni, kə Tu-ke či dukhal tjo ji-i- lo?"
2"59
13"84
23. aj de Čo-řes-ke ba-ri-lem, Čo- řes- ke me me- e- rav,


10"06
14"65
kə a Sírom tete-jé- re, Jani, Betyár, kə Virágot te-e-gye-e-tek.
1"41
18"30
ke Nu-ma du-kha- ves tu, Tjiro kalo- o ji- i- lo.
9"14
19"71
aj de"Ma- rel a-pol Ja- ni, Sar ek čoř- o o ča- a- so."
1"97
18"61
kə Naj ma an- de les-te Öröm, boldog-og- sá- á- gom.
1"47
18"59
kə Du- khal mu- řo ji- lo, Xal les i pus-us- ti- i- ja!
1"51
17"18
kə "Du-khal a-pol ma- ma, Haj naj so te e ke- e- rav."
1"80
16"48
kə Naj kon par- to- lin ma, Andel i-de- e- ge- e- na.

A dallamsorok hatszótagosak, a dallamvonal pedig lényegében végig ugyanazt a mintát követi: a tonika fölötti hangról emelkedik egy kvarttal lejjebb az első sorban és a tonika és a fölötte lévő kvart között mozog a másik háromban. Ez a minta csak a tizenhatodik versszakban változik meg, ahol az énekes átvált az egy oktávval följebb lévő tonikára a második sorban, s így az első periódust ereszkedővé teszi, amikor azt énekli, hogy: „Majd ha betakarnak / Az őszi levelek". Ezzel a csekély változtatással megtörik az eddig állandósultnak látszó stagnáló forma és az oláh cigány repertoárban hagyományosabb ereszkedő szerkezetet vesz föl.

A tizenhetedik és a tizenkilencedik versszak harmadik és negyedik sora ezen az új zenei elképzelésen alapul. Érdekessége, hogy a cigányok ezt a változatot külön dalként tartják számon, s Ibolya bátyja is rendszeresen énekli Körösladányban, ahol felnőttek. Ebben a két versszakban a kandencia 5 **1** 2/3-ról 5 **1** 5-re változik; a különbséget világosan jelzi a harmadik frázis végső kvintjének megnyújtása, amit az előadó nem alkalmazott a szekund, illetve terc kadenciákban. A harmadik sor is ereszkedővé válik, ellentétben a többi versszak emelkedő dallamívével. Ez azt sugallja, hogy az oláh cigány zenei gondolkodásában a dallamvonal és a kadenciák teremtik meg az új zenei gondolatokat. Így a huszonkettedik versszakban, bár a harmadik sor kadenciája kvint, emelkedő dallamvonala az eredeti mintát követi és a második periódus részeként szerepel, nem pedig független sorként: a kvint egy átmenő hang, nem egy elnyújtott kadenciális befejezés. További dallamvonalbeli változást jelentenek a dal vége felé az oktávváltások, amikor is a kezdő nagyszekundot a tizenkilencedik, huszonegyedik és huszonkettedik versszak elején kisszeptim, a huszonharmadik versszakban pedig nóna helyettesíti.

A mixolid dallamban alkalmazott 16 hangköz közül 62,6% emelkedő és ereszkedő nagyszekund, a további részt kisszekundok (8,17%), kistercek (12,5%) és kvintek (6,2%) teszik ki. A második frázis kezdő kvintje a 2. versszaktól a 11-ig kisszeptimre változik, kivéve a 4. versszakot, ahol egy kvart szólal meg, ugyanúgy, mint a dal további versszakaiban (13—15. és 18.). A másik szokásos hangközváltás az, amelyre már korábban utaltunk, s amely a kezdő nagyszekundot érinti.

Ezen adatok alapján a dallamról az mondható el, hogy két lényeges zenei elképzelést tartalmaz: 1. az első sor (a), feltűnő kvint kadenciájával, melyet a 13. versszaktól kezdve méginkább kiemel a megnyújtással és a következő frázis előtti szünettel, valamint 2. a második sor (b) tonika befejezése, amelyet, mint fő kadenciális pontot a hosszú vibrátós díszítés jelez, amely végigkíséri az egész dalon. A második periódus (b_1+b_2 sorok) nem más, mint az utóbbi ötlet melodikus továbbfejlesztése.

Harmóniailag a dallam C-dúr akkord szerkezetű. Frázisaira bontva kezdetben, az első sorban *d—g* közötti mozgásokból, a következő három sorban pedig *c—f* közötti mozgásokból áll. (A 16. versszaktól kezdve az előbbi *d—c*-re változik, ugyanazt a mintát követve, de egy oktávval lejjebb.) A felszíni minták alatt azonban jelen van egy erős, bár nem funkcionális harmónia, gyakran terc formában. Az első periódusban ez a *g—b—d—f* akkord, amely *c*-ben oldódik, míg a másik periódus két tercen (*c—e* és *d—f*) alapul. A mintát alátámasztó szukcesszív harmóniai struktúra hangrendjének változtatásával vagy szomszédos, átmenő hangok beiktatásával az előadók különféle variációkat hozhatnak létre. Más szóval, az énekesnek igen sok lehetősége van arra, hogy a dallamot a felszínen megváltoztassa, ami azonban a dal harmóniai struktúráját lényegében nem érinti.

A dal alaplüktetése percenként 60—70 között van, ami megfigyelésem szerint megfelel az oláh cigány dalok szokásos gyorsaságának. Ennek az állandó lüktetésnek megfelelően a frázisok hossza is nagyfokú állandóságot mutat, legalábbis a 15. versszakig, ahol a dal csúcsponti szakaszához ér. Később, a 18. versszaktól kezdve a versszakok negyedik sora lassúbbá válik, ami az érzelmek lecsillapodását jelzi.

Az alaplüktetéshez képest Ibolya előadásában kisebb ritmus- és hangsúlybeli ingadozások figyelhetők meg, jól példázva egy másik fontos kifejezőeszközt, melynek segítségével a cigány énekesek előadásuknak egyéni színt kölcsönözhetnek. Néha gyorsítanak (cig.: *ingrel opre* 'felvisz'), ami azt jelenti, hogy a frázisok elején rövidebb időtartamú értékeket alkalmaznak, máskor lassítanak (cig.: *ingrel tele* 'levisz'), azaz a frázisok vége felé hosszabb időtartamú értékeket szólaltatnak meg. A megnyújtott frázisvégek és a versszakok utolsó hangja előtti szünetek megfelelnek a cigány előadói gyakorlatnak. Az Ibolya közösségében érvényes esztétikai szabályok bizonyos szótagok, szavak vagy akár egész frázisok különös hangsúlyozását és megnyújtását írják elő. Az ilyenfajta megnyújtásra (cig.: *cirdel* 'húz') jó példa a 22. és a 23. versszak indítása.

Az előadással kapcsolatos néhány nem kevésbé fontos, de nehezebben mérhető vonásról szólva elmondhatjuk, hogy Ibolya minden megerőltetés nélkül, ahogy a cigányok mondják: 'erősen' *(zurales)* énekel, hangképzése inkább „vaskos", mint „vékony", s enyhén nazális. Az általa használt díszítőelemek között melizmák, a mozgó részekben glisszandók és trillák találhatók, a hosszabb hangokon vibrátókkal. A cigány előadásokra jellemzően, a dal körülbelüli kétharmadánál (14-15. versszak) van a zenei csúcspont, amely trillák fokozatosan felgyorsuló szakaszaiban jut kifejezésre, ujjpattogtatás vagy taps kíséretében. A hagyományos átírásban ezeket a szakaszokat hosszú hanggal és koronával szokták jelölni. Amit azonban valójában hall az ember, nem más, mint állandó mozgás.

A trillákat az énekes rendkívüli érzékenységgel alakítja ki egy-egy vibrátóból, gyakran negyed hangközök alkalmazásával.[13] Ezek azok az eszközök, melyek segítségével az előadók a hangmagasságot is fokozatosan emelhetik, s ezzel az előadás intenzitását is fokozni tudják. Ibolya ezt a dalt valójában egy kicsit *c* alatt indítja és ottmarad egészen a 10. versszakig, ahol a hangmagasság emelkedni kezd. A 11. versszak végére *cisz*-hez, a 13. végére pedig *d*-hez jut el, majd a következő két strófában, a 15. versszak végére további fél hanggal *e*-re emelkedik, amelyet azután egészen a dal végéig megtart, s ez mintegy a feszültség enyhülését jelzi. Szintén ezt a hangulati váltást tükrözi a 18. versszaktól kezdve a strófák utolsó frázisának megnyújtása, valamint az, hogy a dallamvonal az alsó tonika tartományába ereszkedik. Bár ez a regisztervváltás a hangmagasság kistercnyi megemeléséből adódó fizikai kényelmetlenségnek is tulajdonítható, időzítése — tudatosan vagy tudat alatt — egybeesik azzal a résszel, ahol a hulló, őszi levelekről van szó. Szerintem tehát úgy kell tekinteni, mint azon vonások egyikét, melynek Ibolya előadásának a cigány közösség megítélése szerint, különös művészi értéket kölcsönöznek.

A MÁSODIK DAL

Ez a dal a „Nekem is volt édesanyám" kezdettel közismert magyar népdal[14] dallamvariációja, melynek 2. versszakával kezdte Ibolya előadását. A szöveg főként „A gyilkos feladja magát" balladatípus változataira épül, bár más magyar népdalokból is kerültek bele elemek.

A dal szövege

A kezdő utalások a Tisza folyóra és a könnyekre bajt sugallnak, s rögtön ezután a cigány népköltészet legemocionálisabb alakja, az anya jelenik meg. Éppen Gyulára utazik, ahol a dal hőse kórházban van, amely egy cigány számára — a börtön mellett — a legfélelmetesebb intézmény (Kovalcsik 1987). Bezártságában a halál gondolatáról elmélkedik. A 4. vers-

szaktól a dal jellegzetes oláhcigánnyá válik, amit nem csak a cigány nyelvre való áttérés,hanem a megjelenített gondolatvilág is jelez. Az aggodalom, hogy mi legyen a négy gyermekkel, és az azt követő képek: a vörös düftin (a vörös szín szerencsét jelent), amelybe a gyermekek közül kettőt be kell burkolni és a kocsma (azaz egy olyan hely, ahol olyan cigányok találhatók, akik esetleg segíteni tudnak) a másik kettő számára — a cigánylét visszatérő motívumai.

A cigány nyelv használata itt érdekes ellentétben áll azzal, ahogy a magyar nyelvet a cigány beszédben és dalokban általában alkalmazzák: ha egy cigány beszélő vagy énekes magyarokkal kapcsolatos eseményekre utal, ezt rendszerint magyarul teszi még akkor is, ha a megfelelő szókincs cigányul is a rendelkezésére áll. Ebben az esetben a dal oláhcigány főhőse magyar környezetben van, egy magyar dalban szerepel, mégis, személyes gondolatait cigányul énekli.

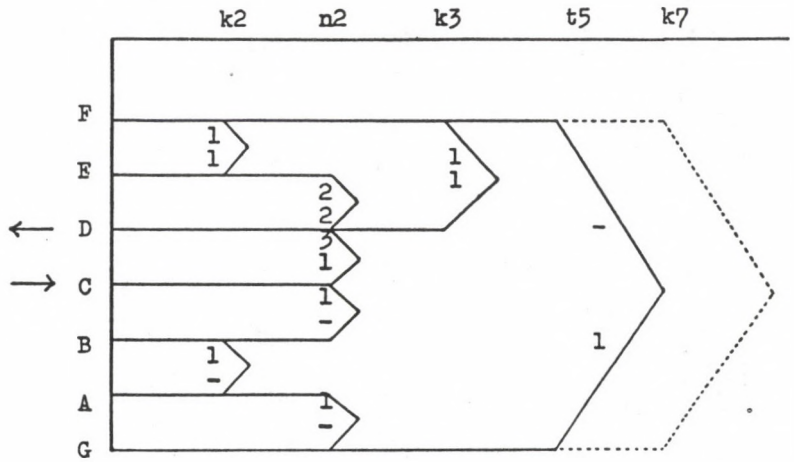
Az első négy versszak vezet föl a csúcsponti ötödikhez, amelyből megtudjuk a főhős valódi problémáját. Innen kezdve a szöveg érdekesen elegyíti a magyar és a cigány elemeket. A nyelv nagyrészt magyar, ami nyilvánvaló utalás a főhős ártatlanságára[15], de a gondolatvilág lényegében cigány. Az eredeti magyar változatokban a főhős egy gyilkos, aki arról énekel, hogy feladja magát a csendőrségnek, míg a cigány változatban börtönbe kerülése ellenére inkább áldozat, mint bűnös. Ez nem csak az általános cigány élettapasztalatoknak felel meg, hanem Ibolya meggyőződésének is, mely szerint bebörtönzött veje ártatlan volt, nem követte el a bűnt, amellyel vádolták. A következő jelenetben az oláhcigány anyáról alkotott elképzelés fogalmazódik meg, aki minden körülmények között kiáll fiáért és tisztelettel arra kéri a rendőröket — „felügyelő urakat" —, hogy engedjék szabadon. A magyar változatok közül néhányban az anya megtagadja gyilkos fiát és kárhoztatja azért, amit tett, míg más változatokban szerelmese próbálja meg kiszabadítani (lásd Vargyas 1988: 347—353). A hatodik versszakban a csendesen permetező eső ismét burkolt utalás az anya szomorúságára, valamint arra a nem dramatizáló éneklési módra, amely az oláh cigányoknál általános esztétikai követelmény még a legkétségbeejtőbb helyzetekben is. Még a rendőrfelügyelő elutasító válasza is az oláh cigányok által rendesen ostobának tartott hatalommal kapcsolatos tipikus élményüket példázza.

A dal utolsó sora ismét a halál gondolatához tér vissza, de egy másik szinten, amikor is a fogoly anyja boldogulásán gondolkodik. Ez a befejezés teljesen más, mint az eredeti magyar balladáé, amely az utolsó sorokban az igazságszolgáltatás kérdésével foglalkozik: a gyilkos számára készítik elő az akasztófát. A cigány változatban nem annyira azon van a hangsúly, hogy mi fog történni a főhőssel, hanem azon, hogy sorsának alakulása milyen hatással lesz közvetlen családjára. A cigányoknak nincs szükségük arra, hogy a főhős drámai büntetését lássák. Elég büntetés egy oláh cigány számára, ha bármilyen rövid időre is, de el kell válnia a családjától, barátaitól, akár mert börtönbe, kórházba, a hadseregbe, vagy akárcsak iskolába kell mennie, mert ez mind őt, mind a többieket olyan helyzetbe hozza, amelyben nem tudnak eleget tenni kötelezettségeiknek.

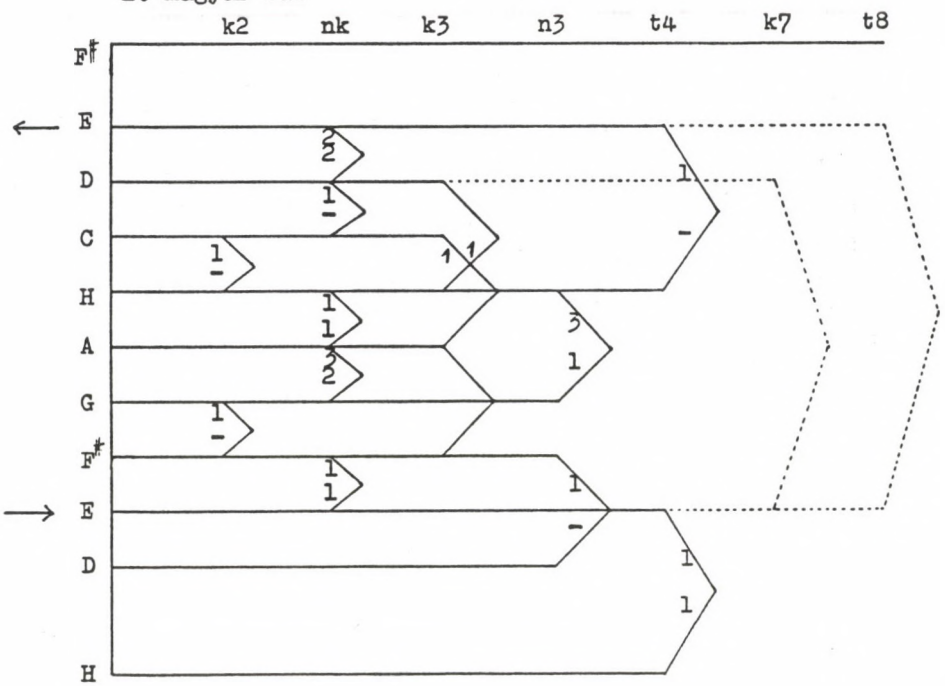
Ezeket a jelentésárnyalatokat, melynek az oláh cigány érzelemvilág központi témáinak hordozói, az énekes nyugodt, egyszerű, drámai megnyilvánulásoktól mentes előadásmódja csak még erőteljesebben juttatja érvényre. Amikor Ibolya belefogott a dal éneklésébe, unokája, Bianka csatlakozott hozzá, és ez fiát, Janit nevetésre ingerelte. Ahogy azonban a dal egyre személyesebbé vált, mindenki elhallgatott, hiszen tudták, hogy Pula férje őrizetben fogja tölteni a karácsonyt, új családjától és kisgyermekétől távol. Az előadás végére Pula szemei könnyel teltek meg.

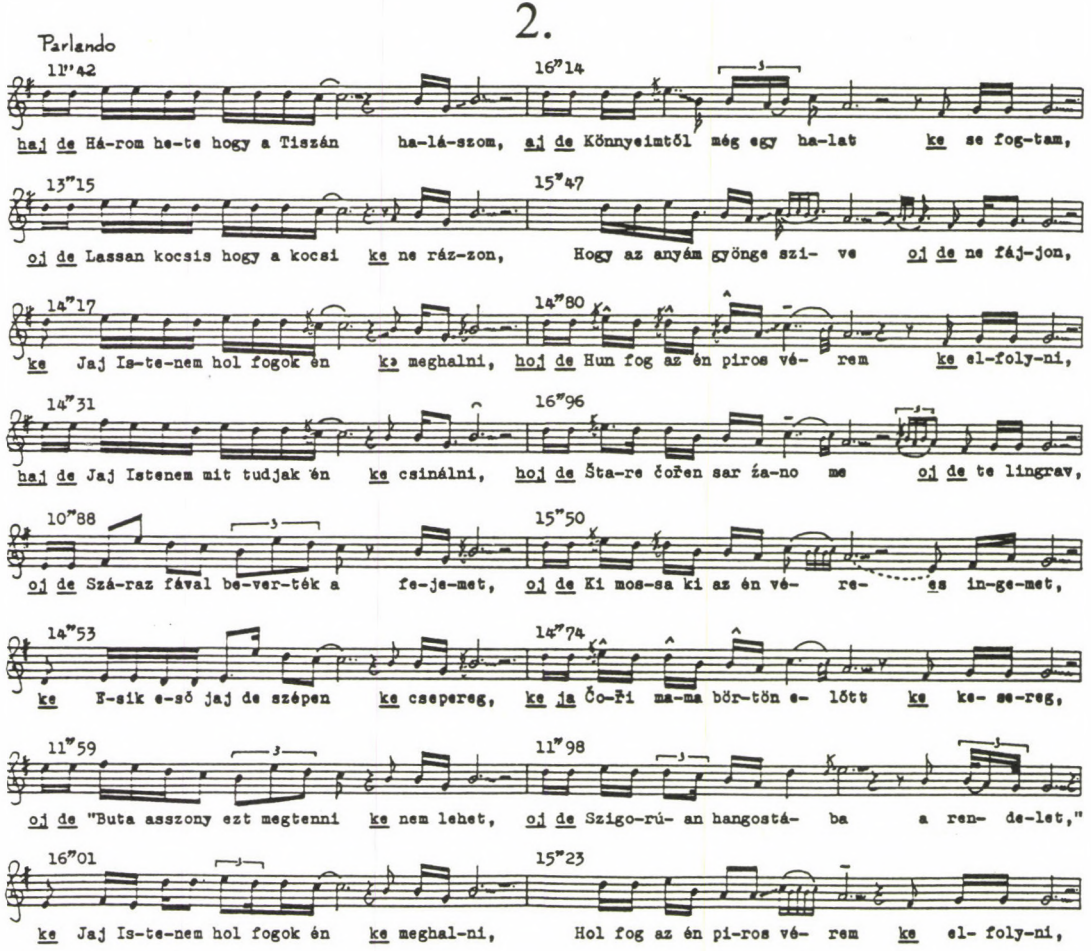
ÁBRA

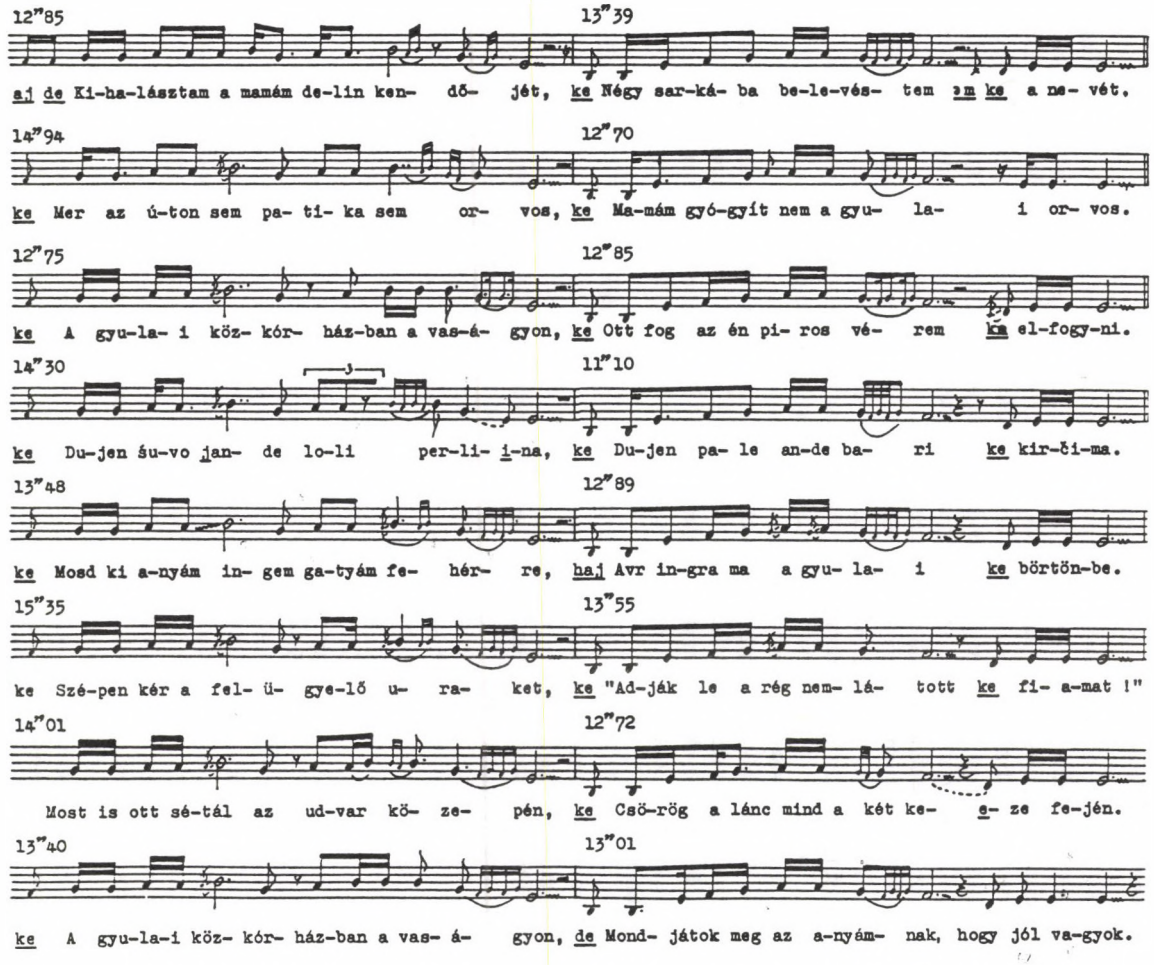
1. Cigány dal



2. Magyar dal




2.
Parlando
11"42
16"14
haj de Há-rom he-te hogy a Tiszán ha-lá-szom, aj de Könnyeimtől még egy ha-lat ke se fog-tam,
13"15
15"47
oj de Lassan kocsis hogy a kocsi ke ne ráz-zon, Hogy az anyám gyönge szi- ve oj de ne fáj-jon,
14"17
14"80
ke Jaj Is-te-nem hol fogok én ke meghalni, hoj de Hun fog az én piros vé- rem ke el-foly-ni,
14"31
16"96
haj de Jaj Istenem mit tudjak én ke csinálni, hoj de Šta-re čořen sar ža-no me oj de te lingrav,
10"88
15"50
oj de Szá-raz fával be-ver-ték a fe-je-met, oj de Ki mos-sa ki az én vé- re- es in-ge-met,
14"53
14"74
ke E-sik e-sö jaj de szépen ke csepereg, ke ja Čo-ři ma-ma bör-tön e- lött ke ke- se-reg,
11"59
11"98
oj de "Buta asszony ezt megtenni ke nem lehet, oj de Szigo-rú- an hangostá- ba a ren- de-let,"
16"01
15"23
ke Jaj Is-te-nem hol fogok én ke meghal-ni, Hol fog az én pi-ros vé- rem ke el- foly-ni,


12"85
13"39
aj de Ki-ha-lásztam a mamám de-lin ken- dő- jét, ke Négy sar-ká- ba be-le-vés- tem ɜm ke a ne- vét.
14"94
12"70
ke Mer az ú-ton sem pa- ti- ka sem or- vos, ke Ma-mám gyó-gyít nem a gyu- la- i or- vos.
12"75
12"85
ke A gyu-la- i köz- kór- ház-ban a vas-á- gyon, ke Ott fog az én pi- ros vé- rem kɯ el-fogy-ni.
14"30
11"10
ke Du-jen šu-vo jan- de lo-li per-li- i-na, ke Du-jen pa- le an-de ba- ri ke kir-či-ma.
13"48
12"89
ke Mosd ki a-nyám in- gem ga-tyám fe- hér- re, haj Avr in-gra ma a gyu- la- i ke börtön-be.
15"35
13"55
ke Szé-pen kér a fel- ü- gye-lő u- ra- ket, ke "Ad-ják le a rég nem- lá- tott ke fi- a-mat !"
14"01
12"72
Most is ott sé-tál az ud-var kö- ze- pén, ke Csö-rög a lánc mind a két ke- e- ze fe-jén.
13"40
13"01
ke A gyu-la-i köz- kór- ház-ban a vas- á- gyon, de Mond- játok meg az a-nyám- nak, hogy jól va-gyok.

Zenei elemzés

Ez a dallamváltozat nyolc versszakból áll, 7 perc 37 másodpercig tart. Szótagszáma a magyar népdalhoz hasonlóan 11-es, az ismert 8+3-as felosztásban. A cigány dalban azonban az első, a második és a negyedik sor utolsó három hangját szünet választja el az előző nyolc hangtól. Ez a kisebb szótagszámú cigány dalok előadásától is különbözik, ahol az első három sorban az utolsó hangot megnyújtják, a negyedikben pedig szünettel választják el. Az első három sorban itt is nyújtott az utolsó három hang, s közülük az utolsó a leghosszabb, ami megfelel az oláh cigány dalok ritmikai jellemzőinek.

Az eol hangnemű dallam formája ABCD, tehát minden sor más zenei gondolatot hordoz. Az alap-dallamvonal a tonika feletti oktávról ereszkedik egy kvarttal lejjebb, mielőtt magán a tonikán zárul. Ibolya előadásában azonban a jellegzetes oláh cigány oktávtörések az 5., 6. és 8. versszak elején némileg megváltoztatják a dallamívet, ezzel is hangsúlyozva a szöveg jelentőségét ezeken a helyeken.

A dallamminták valamivel összetettebb hangközrelációkat mutatnak, mint a korábban elemzett cigány dalban (lásd az *ábrát*).[16] A 31 hangközből 45% nagyszekund (ereszkedő és emelkedő), míg a kis- és nagytercek egyaránt 18-18%-ot tesznek ki; a kisszekundok 13%-ot, a kvartok pedig 10%-ot. Az oktávok és kisszeptimek jelenléte a már említett oktávtöréseknek tulajdonítható.

A szerkezet kvartokra és kvintekre épül, melyek a sorok kadenciáit adó 5—b3—1 moll akkordban oldódnak föl. A kvartok és kvintek közötti mozgások alkotják a felszíni dallammintákat. Az első sor lényegében ereszkedés *e* és *h* között; a második *e—h* és *c—g* között mozog. A harmadik sor egy *h—e* mozgás a középső *g* erős kiemelésével. Az utolsó sor az alsó kvinten *(H)* indul, s mielőtt a felső domináns felé emelkedik, egy kvart segítségével a tonikát is érinti *(e)*, hogy aztán újra a tonikára ereszkedjen, teljessé téve a mozgást *H—e—h* között.

Ebben az előadásban a felszíni szerkezet mind dallamilag, mind pedig ritmikailag jelentős változásoknak van kitéve. Így a kvartokról és a kvintekről, melynek jellegzetes alkotóelemei a magyar népdaloknak, az énekes a tercekre helyezi át a hangsúlyt. Például az első sor — a fent említett metrikai osztás következtében — *e—c*-re és *h—g*-re törik. A második sor ismét úgy tekinthető, mint *d* és *h* közötti tercek mozgása, ahol először *e*-re érkezik a *h* előtt, azután *c—a* és *b—g* között mozog. A harmadik sornak világos *h—g—e* szerkezete van, míg az utolsó sor *H—e—g—h* és *a—fisz—d* hangközökből épül. A kadenciák annak ellenére, hogy megtartják a magyar népdalokra jellemző záróhangokat, bizonyos fokig megváltoznak. Így az első sor kadenciája egy *g—e—g* mintából áll, amely, bár előfordul magyar népdalokban is, nem különösebben jellemző. Ennél is jelentősebb a változtatás a második és a negyedik sor főkadenciáiban. Mindkét esetben a b3 alatti szekund és a tonika előtti alsó szeptim szólal meg. Ez az oláh cigány dalokra jellemző azzal a kis különbséggel, hogy Ibolya nem emeli fel az alsó szeptimet (szi-re), s így megőrzi a hangnem eol karakterét, míg ez az emelés az oláh cigány dalok hangnemét rendesen moll jellegűvé szokta változtatni.[17]

Az oláh cigány dalokra metrikailag nem csupán a kadenciák utolsó, hanem az utolsó előtti és az azelőtti hangjának megnyújtása is jellemző. Ebben a dalban két hang, az első sorban a 6. fok (fá) és a negyedik sorban a 2. fok (ti) különösen hangsúlyos, ami távolodást jelez az eredeti dal még fölismerhető ötfokú dallamától a diatonikus hangnem felé, amely sokkal közelebb áll az oláh cigány zenei gondolkodáshoz. A kadenciák uralkodó ritmusa trocheikus, ami szintén oláh cigány jellegzetesség, bár a 8. versszak 4. sorának kadenciája megőrzi az eredeti pontozott magyaros ritmust. Ugyanez a trocheikus ritmus érezhető minden egyes sor második felében. Ez ellentmond Hajdú András véleményének, aki szerint ez sokkal inkább jellemző a cigány dalok szövegére, mint zenéjére (Hajdú 1958: 23).

A lüktetés ismét körülbelül percenként 60, kevesebb ingadozással, mint a cigány dalban. Ugyanúgy, mint abban az előadásban, az előadói eszközöknek köszönhetően itt is jelentős a variációk száma, mint pl. az 5. és a 7. versszak elején alkalmazott megnyújtás,[18] aminek következtében a sorok maradék része valamivel rövidebb lesz. A hosszabb hangokon vibrátók és trillák, a mozgó részekben pedig glisszandók találhatók, amelyekben a különösen fontos szövegrészek hangsúlyokkal vannak kiemelve.[19]

A ritmikai és a dallami variációk elsősorban a versszak első két sorában koncentrálódnak, míg az utolsó két sor általában végig ugyanazt a mintát követi. Egészében véve azonban a variációk száma jóval kisebb, mint a cigány dalban. Az a tény, hogy a hangmagasság és a sorok időbeni hosszússága sokkal állandóbb, mint a cigány dalban, talán annak is tulajdonítható, hogy az előadó e második dal érzelmi tartalmát kevésbé érezte közel önmagához, mint az elsőét.

KONKLÚZIÓ

Megfigyeléseim azt mutatják, hogy az itt elemzett magyar népdal mind metrikai, mind dallami jellemzőit tekintve jelentős változáson ment át, hogy minél jobban megfeleljen az oláh cigány előadói stílusnak és dalesztétikának. Csenki korábban, a bevezetőben idézett kijelentésével ellentétben az oláh cigányok nem vesznek kölcsön magyar — legalábbis lassú — dalokat egészében, nyilvánvalóan változatlan formában és ezeket még jelentős átalakulásuk után sem tekintik cigány daloknak. A „beavatottként" szerzett bizonyítékok alapján elmondhatjuk, hogy a cigányok ma is úgy tartják számon ezeket a dalokat, mint amelyek mások, mint az övéik. Ezen felül, az itt bemutatott magyar népdal elemzése azt is mutatja, hogy a kadenciák és a szótagszám, bár az előadás során változhatnak, még mindig őriznek néhány jellegzetes magyar vonást.

A megfigyelt ritmikai és dallami változások azonban pontosan azokat a jellemzőket érintik, melyeket Hajdú igen jelentősnek tart az oláh cigány daloknál. Így a szótagszám 8+3-as, de a magyartól ritmikailag eltérő felosztása, a hangsúlyok, melyek a hangnemet diatonikussá teszik, a trocheikus lüktetés, a kadenciaminták megváltoztatása és a nem-funkcionális harmóniák mind azt bizonyítják, hogy az átalakulás az oláh cigány zenei gondolkodásnak megfelelően történik. Az így megszülető dal ugyan magyar marad, de az átalakulási folyamat, melyen az előadás során keresztülmegy, jellegzetesen oláh cigány.

Azon három kritérium alapján, amely Stewart szerint az oláh cigány dalokat elválasztja a másféle daloktól, az itt elemzett két dal több hasonlóságot mutat, mint különbséget. Igaz ugyan, hogy a nyelvhasználat tekintetében többé-kevésbé megfelelnek az első követelménynek, amennyiben a cigány dal, noha kétnyelvű, több cigány szöveget használ, míg a magyar dal nagyjából csak magyar szöveget. A nyelvi kritériumok azonban, ahogy Hajdú is rámutatott, önmagukban nem elegendőek a két daltípus megkülönböztetéséhez, akár az elemző, akár az előadók szemszögéből nézzük a kérdést, akik, legalábbis az általam tanulmányozott területen, nyilvánvalóan szívesen keverik a dalok nyelvét.[20] Tisztán társadalmi megközelítésből az itt elemzett dalszövegek különböző oláh cigány tapasztalatokat jelenítenek meg. Az első dal az élet érzelmi vonatkozásaival foglalkozik az oláh cigány családon és a tágabb közösségen belül, míg a második az oláh cigány élet elemeit egy ellenséges magyar világban mutatja be. Egy ilyen leegyszerűsített megközelítés azonban figyelmen kívül hagyja a dalok zenei elemeit, mint egy bizonyos előadó esztétikai kifejezéseit. Kovács Ibolya előadásában a magyar dal legalább annyira „cigány" tartalmában és „hitelességében" is, mint a cigány dal: mindkét dal eleget tesz a cigány elképzeléseknek arról, hogy milyennek kell lennie a megfelelő szövegnek a cigány élményvilág kifejezésére.

Ez tehát azt jelenti, hogy azok a megkülönböztetések, amelyeket az oláh cigányok a cigány dalok és az átvett zenei anyag között tesznek, nagyrészt zenei jellemzőkön, s nem csupán a szövegen alapulnak. A cigányok előadói gyakorlattal kapcsolatos szóbeli beszámolói sokat elárulnak abból, hogy számukra mit jelent az előadó és az előadás „cigánysága". Az oláh cigányokat az érdekli, hogy „ki" énekel, mit „mond" és milyen jól mondja, függetlenül attól, hogy oláh cigány vagy magyar dalokat hallgatnak. Amikor egy előadás jó és meghatja vagy megindítja a hallgatót, a legnagyobb dicséret, amit elmondanak az énekesről, az éneklésmódról és az előadásról az, hogy „igazi", azaz hiteles.

Angolból fordította: *Koltai Ágnes*

A DALLAMPÉLDÁK SZÖVEGFORDÍTÁSAI

Berúgott a fiú.
„Az árokba estem,
Végy ki engem, anyám,
Hogyha Istent ismersz!"

„Nem veszlek, nem veszlek,
Mert nem vagy jó fiú,
Mert nem vagy jó fiú,
Nem vagy tisztességes."

„Mégiscsak vegyél ki,
Ne hagyjál elveszni,
Ne hagyjál elveszni,
És így tönkremenni!"

„Mamácskám, anyácskám,
Nem fáj a te szíved,
Nem fáj a te szíved,
A te fiad után?"

„Fáj bizony az, fiam,
De semmit sem tehetek,
Semmit sem tehetek,
Isten úgy verjen meg!"

Bárcsak szakadt volna
Le a zalai híd,
Amikor én, anyám,
Arra reáléptem.

Jó az idegenben
Ideig, óráig,
Verjen meg az Isten,
Hogyha ezt érdemlem.

Ne hagyjál, Bianka,
Ne hagyjál elveszni,
Ne hagyjál elveszni,
Kicsike leányom!

Jer utánam, Bianka,
Ne hagyjál elveszni,
Senkim sincs, Bianka,
Csak a Jóistenke.

Csak a Jóistenke
Meg egyedül csak te,
Amikor nem látlak,
Megszakad a szívem.

Bizony *följárhatod*
Ezt a nagy világot,
A mamámnak párját
Sehol nem találod.

Bianka,
Árva az a madár,
Kinek párja nincsen,
Én is árva vagyok,
Mert egyedül vagyok.

Jaj de fáj, bizony fáj
A fekete szívem,
De hiába fáj az,
Nincs kinek elmondjam.

Ne bántsatok engem,
Mer tik sokan vagytok,
Mer tik sokan vagytok,
Én meg magam vagyok.

Hiába kerestek, Pula,
Mert úgysem találsz meg,
Majd megtalálsz, Pula,
Ott a zöld erdőben.

Majd ha betakarnak
Az őszi levelek,
Ott te rámtalálhatsz,
Isten úgy verjen meg!

Pula,
Ha meg találok halni,
Szépen temessetek,
Sírom tetejére
Virágot tegyetek.

Ne sírjál már, Jani,
Ne sírjál utánam,
Mert csak megfájdítod
Fekete szívedet.

„Mondd csak, anyám, neked
Hogyan ver a szíved?"
„Csak úgy ver az, Jani,
Ahogy a rossz óra."

Hagyj meghalni, Jani,
Kinek, *minek ez az élet,*
Nincsen nekem ebben
Öröm, boldogságom.

A hosszú éjszakákon
Nem jön rám az álom,
Mert úgy fáj a szívem,
Egye meg a bánat!

„Mondd csak, mondd csak, Jani,
Nem fáj a te szíved?"
„Fáj az bizony, anyám,
De semmit sem tehetek."

Magamban nőttem föl,
Magamban halok meg,
Nincs, ki pártfogoljon,
Itt az idegenben.

2.

Három hete, hogy a Tiszán halászom,
Könnyeimtől még egy halat se fogtam.
Kihalásztam a mamám delin kendőjét,
Négy sarkába belevéstem a nevét.

Lassan kocsis, hogy a kocsi ne rázzon,
Hogy az anyám gyönge szíve ne fájjon,
Mer az úton sem patika, sem orvos,
Mamám gyógyít, nem a gyulai orvos.

Jaj Istenem, hol fogok én meghalni,
Hun fog az én piros vérem elfolyni,
A gyulai közkórházban a vaságyon,
Ott fog az én piros vérem elfogyni.

Jaj Istenem, mit tudjak én csinálni,
Négy árvámat hogyan tudnám elvinni,
Kettőt beteszek a piros dunnába,
Másik kettőt pedig a nagy kocsmába.

Száraz fával beverték a fejemet,
Ki mossa ki az én véres ingemet,
Mosd ki, anyám, ingem, gatyám fehérre,
Hozz ki engem a gyulai börtönből.

Esik eső, jaj de szépen csepereg,
Szegény mama *börtön előtt kesereg,*
Szépen kér a felügyelő urakat:
„Adják le a rég nem látott fiamat."

„Buta asszony, azt megtenni nem lehet,
Szigorúan, hangostába a rendelet."
Most is ott sétál az udvar közepén,
Csörög a lánc mind a két keze fején.

Jaj Istenem, hol fogok én meghalni,
Hol fog az én piros vérem elfolyni,
A gyulai közkórházban a vaságyon,
Mondjátok meg az anyámnak, hogy jól vagyok.

IRODALOM

Blacking, John

1985 Universal Validity in Musical Analysis. *ICTM Bulletin* (U.K. Chapter), No. 12:13—22.

1989 Towards a Reintegration of Musicology. Paper read at the Anglo-Swedish Conference on Ethnomusicology, Cambridge, England, 5—10 August 1989.

Csenki Imre—
Csenki Sándor

1955 *Bazsarózsa.* Budapest.

Gropper, J. Rena

1984 Whither Gypsy Studies? In: *Papers from the 6th and 7th Annual Meetings of the Gypsy Lore Society, North America Chapter.* New York: Gypsy Lore Society. pp 78—84.

Hajdú, André

1958 Les Tsiganes de Hongrie et leur musique. *Etudes Tsiganes* IV (1):4—28.

Jagamas János—
Faragó József

1974 *Romániai magyar népdalok.* Bukarest.

Kovalcsik Katalin

1984 Vázlat a bulgáriai cigányokról. *Zenetudományi dolgozatok,* Budapest.

1985 *Szlovákiai oláhcigány népdalok,* Budapest.

1987 Egyéni életsorsokat elbeszélő cigány lassú dalok. *Zenetudományi dolgozatok.* Budapest.

1988 Hazai írások a cigány népzenéről. *Műhelymunkák a nyelvészet és társtudományai köréből.* Budapest. 101—115.

Stewart, Michael

1987 „Igaz beszéd" — avagy miért énekelnek az oláh cigányok? *Valóság.* 1. szám.

1989 True Speech: Song and Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community. *Man* 24(1):79—102.

Sutherland, Anne

1975 *Gypsies: The Hidden Americans.* London: Tavistock Publications.

Vargyas Lajos

1988 Népballada. In: *Magyar Néprajz V. kötet. Népköltészet.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

JEGYZETEK

Helyszíni kutatómunkámat a British Council és a University of London, Central Research Found segítségével végeztem. Doktori tanulmányaimat 1989 és 90 között a British Academy támogatta ösztöndíjával. Szakmai és technikai segítséget a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében kaptam, amelyért ezúton mondok köszönetet.

Kutatómunkám egyik fontos része különböző zenei tesztek készítése volt. Ezek többek között az előadásmóddal és hangképzéssel foglalkoztak. Annak megállapítására, hogy a cigány közösségek mit tartanak cigány dalként elfogadhatónak, milyen zenei kritériumokat használnak, illetve hogyan viszonyulnak más zenékhez, nem cigány előadókkal, többek között magammal készítettem felvételeket cigány dalokról, amelyeket azután lejátszottam az adatközlőknek. A kérdés másik feléhez egy nem oláh cigány dalokból és klaszszikus zenei részletekből összeállított felvételt használtam.

[2] "Ethnomusicologists can never ignore 'folk views' simply because they may be contradictory and then launch forth with their own 'folk' view as the superior 'scientific' one. But at the same time, as scientists, they are not obliged to accept all 'folk views' uncritically, and they must submit them to the test of performance practice."

[3] Az észak-magyarországi, csak férfiak által látogatott mulatság, ahogy Stewart leírja, igen ritka. Magyarország többi részén a fontos nyilvános és családi ünnepeken mindkét nem egyaránt részt vesz. Még olyan alkalmakkor is, amikor a férfinép otthon gyűlik össze, általában megkívánják, hogy a házigazda felesége és a többi jelenlevő asszony csatlakozzon hozzájuk és velük énekeljen. Ha kocsmában találkoznak, akkor a feleségek nem fognak csatlakozni a társasághoz, de hajadonok, például leánytestvérek igen. Ezen felül egy házasember, aki rendszeresen részt vesz mulatságokon, kiteszi magát annak, hogy semmirekellőnek, csavargónak fogják tartani, aki elhanyagolja a családját.

[4] A dal összeállításához használt szövegek nagy részét a kutatómunkám során megismert és felvett dalok szokásos sorai tették ki, melyek cigány élettapasztalatokkal foglalkoznak. Noha szándékosan bevettem néhány általam írt sort is, melyeket legjobb tudásom szerint eddig nem használtak sem cigány, sem pedig magyar dalokban, ezekhez semmiféle kommentárt sem fűztek, így feltehetőleg az elfogadható, hiteles szövegek közé sorolták őket.

[5] A dalszövegek dialogikus formában vannak elrendezve, de előadhatók általános és személyes szinten is. Az énekessel egy közösségbe tartozó hallgatónak nem okoz nehézséget a két szint különválasztása. Ha valamelyik hallgató tiltakozik, mert szerinte a szöveg túlságosan személyes és ezért elfogadhatatlan, ez szinte mindig kivédhető egy ilyen megjegyzéssel: „Ne hülyéskedj, ez csak egy dal." Olyan esetekben, amikor a dal személyes tartalma felől nincs kétség vagy azért, mert az sokkal egyértelműbben jut kifejezésre, mint általában (Kovalcsik 1987: 239—247) vagy mert a közösség pontosan tisztában van az énekes életkörülményeivel, az előadó mindig gondosan ügyel arra, hogy kiknek énekel. Sok esetben, ha kifejezetten személyes tartalmú dalról volt szó, az énekesek megígértették velem, hogy a felvételeket semmilyen körülmények között sem játszom le más cigányoknak és csak olyanoknak mutatom meg, akik nem Magyarországon élnek.

Ellentmondásosnak tűnhet, hogy a cigányok az általuk leginkább csodált előadásokat mindig személyes szinten értékelik, még akkor is, ha a szövegek hagyományosak és nem személyre szabottak. Jó példa erre az a megjegyzés, amit egy virrasztás során hallottam egy olyan dallal kapcsolatban, amelynek előadója nem volt rokonságban az elhunyttal: „Azért volt olyan megható, mert a saját halott anyjára gondolt." Említésre méltó, hogy ugyanennek az értékrendszernek megfelelően bíráltak egyéb, nem oláh cigány dalokat is. Még olyan esetekben is, amikor nem értették a nyelvet, azokat a dalokat, amelyek tetszettek nekik (pl. egy Beatles dalt és egy román népdalt) személyesnek tartottak: „Ez egy jó dal. Magukról énekelnek, érzéssel."

[6] A legtöbb oláh cigány a magyar polgári törvények szerinti házasságot csak élete későbbi szakaszában köti. Ha a fiatal pár szülei egyetértenek abban, hogy egybekeljenek, és a menyasszony még szűz, „cigány" esküvőt tartanak, s erre az egynapos ünnepségre minden rokont meghívnak. Ha a menyasszony már nem szűz, akkor az egybekelést csak egy „vacsora" jelzi, a legszűkebb rokoni körben. Szökésre rendszerint csak akkor kerül sor, ha a családok ellenzik az egybekelést vagy ha a pár egyik tagja már házas. Noha sok cigány házasság egy életre szól, az oláh cigányok elég bölcsek ahhoz, hogy csak akkor kössenek házasságot a magyar polgári törvények szerint és a templomban, ha már egészen biztosak abban, hogy együtt fognak maradni. Így elkerülhetik a büntetést, amely, úgy vélik, mindenképpen lesújtana rájuk, ha megszegnék isten jelenlétében tett esküjüket.

[7] A magyarországi oláh cigányoknál a ‚cigány törvény' *(romani kris)* jogi rendszere nem olyan bonyolult, mint pl. egyes észak-amerikai csoportoknál. Nincsen felperes, alperes és nincsenek esküdtek (Sutherland 1975; Gropper 1984), a közösség tagjai közötti sorozatos tárgyalások azonban ugyanezt a szerepet töltik be. (ld. Gropper 1984: 82). Bárkit, akit az eljárás során bűnösnek találnak, azzal büntetnek, hogy a bűn súlyosságától függően családjával együtt mint „megrontót", „megfertőzőt" kizárják a szokásos közösségi érintkezésből egy bizonyos időre. Pula helyzete például csak az eset után egy évvel rendeződött.

[8] Kötelezettségeket és a kötelességeket, melyeket az oláh cigányok ebben a két közösségben a magyar „jogos" szóval illetnek, a rokonsági rendszer határozza meg, gyakran igen hosszú viták során. Az elsőfokú rokonok (szülők, gyermekek, testvérek) joga és kötelessége megvédeni egymást bármilyen támadással szemben, legyen az fizikai vagy szóbeli, függetlenül attól, hogy valójában mi az igazság. Ez már egészen kicsi gyermekek viselkedésében is megfigyelhető. Láttam például olyan eseteket, amikor kilencéves kisfiúk készen álltak apjuk megsegítésére, ha az vitába vagy verekedésbe keveredne más férfiakkal. A távolabbi rokonoknak nincs ilyen joguk és nem is avatkoznak közbe, sőt, házaspárok esetében is például a szülők csak akkor avatkoznak bele gyerekeik veszekedésébe, ha az ő nevük is szóba kerül vagy ha a vita elfajul.

[9] Stewart (1989: 86) szerint a halálról szóló dalokat nem túl szívesen hallgatják nyilvános összejöveteleken, amit ő az előadó nemével hoz összefüggésbe: szerinte nők részéről elfogadható, hogy ilyen dalokat énekeljenek egy temetésen, míg férfiak részéről sohasem. Ez a fajta nemek szerinti megkülönböztetés Békés megye oláh cigány közösségeiben nem lényeges. Bármilyen utalás történik a halálra vagy a meghalás utáni vágyra akár közvetlenül, akár közvetett, metaforikus formában, mint például ha hulló, őszi levelekről van szó, ez igen kényes kérdésnek számít. Az öngyilkosság a cigány törvény megszegését jelenti, amint azt megtudtam, amikor a végegyházi cigányokkal beszélgettem egy magyarról, aki felakasztotta magát. Pusztán a vágy is, hogy valaki szeretne meghalni, nem cigány *(gažo)* gondolatnak számít. Így Ibolya férje nem csak azért ellenezte volna a dalt, mert az Ibolya boldogtalanságáról szólt, hanem azért is, mert halálvágyát juttatta kifejezésre.

Ez azonban nem egyszerűen vagy-vagy kérdése. Mint ahogy sok más fogalom is a cigány kultúrában, a halállal kapcsolatos elképzelések is egyaránt hordoznak pozitív és negatív jelentéstartalmakat. Ez függ a szövegkörnyezettől, attól, hogy hogyan adják elő a dalt (személyesen vagy általánosan), hogy az utalást komolyan kell-e venni vagy pl. csak azt az elképzelést hordozza, hogy „Ma jól élek, eliszom és megeszem az összes pénzem a többi cigánnyal, így nem bánom, ha holnap meg is halok". A második itt elemzett dal például egy másik személy érzéseit és halálfélelmét közvetíti, de a cigányok nem találnak benne semmi kivetni valót, mert egy olyan szituációra utal, amelynek nem ura az előadó.

[10] Ezt a párbeszédet néha két énekes adja elő, akik ugyanolyan kapcsolatban állnak, mint a dalban említett személyek (pl. férj és feleség). Más alkalmakkor egy másik személy játszhatja a megfelelő szerepet.

Ibolya szülőfalujában, Körösladányban ezt a dallamváltozatot más bevezető sorral éneklik: „Kígyó a keblembe", de a két metafora ugyanazt a jelentést hordozza, s hasonlóan alakul át az anyához való kéréssé, hogy segítsen a „szeretet próbájában", ahogy erre a motívumra a magyar balladáknál utalnak.

[11] Az oláh cigányok szívesen folyamodnak a kivetítéshez, mint pszichológiai eszközhöz, ha olyan bűnről vagy szégyenről van szó, amelyet az okoz, hogy nem sikerült megfelelniük az általuk elvárt kulturális és erkölcsi normáknak. Ebben a versszakban úgy szól az érvelés a bűntudat átruházására, hogy az anya nem segíthet a fiának, mert az egy „rossz" személy. A betegség a másik olyan tényező, amely gyakran szégyenletesnek tartandó (Kovalcsik 1987: 242). Olyan hiedelmekkel is gyakran lehet találkozni, mely szerint fejfájást vagy szembajt egy másik személy irigysége vagy rosszindulata is okozhat.

[12] A zenei analízisben olyan ethnomuzikológiai módszereket is alkalmaztam, amelyek pontosabb és újabb információkat adnak bizonyos zenei elemekről, például a hangközök gyakoriságáról és kapcsolatáról. A dalok és a dallamsorok időbeli hosszúságának mérésével az előadásmód állandó, illetve változó jellegét szeretném világosan és ökonomikusan kifejezni.

[13] Számomra a legnagyobb problémát a cigány dalok zenei karakterei közül a negyedhang trillák megfelelő kivitelezése jelentette. Ezért sok cigány bírálta éneklésemet, hogy „durva", „érdes", nem elég sima.

[14] Ld. pl. Jagamas—Faragó 1974:198.

[15] Ha a szöveg valóban oláh cigány lenne, csak halványan utalna a „bajba kerülésre", majd ezt követően néhány sorban vagy versszakban a bebörtönzöttség érzéséről szólna, aminek az az előnye, hogy az énekes burkoltan közölni tudja a mondanivalóját anélkül, hogy részletesen föltárná a problémát a kívülállók számára.

[16] Az *ábra* diagramjai a különböző hangközkapcsolatokat mutatják. A számok az előfordulás gyakoriságára utalnak, a felső szám az emelkedő, az alsó pedig az ereszkedő hangközökre. Az ábra bal oldalán a balra és jobbra irányuló nyilak a kezdő, illetve a záróhangnál helyezkednek el. Ez az ábra kizárólagosan a két dal első versszakának elemzésén alapul. A variációk következtében versszakról versszakra változna a diagram is, de mivel bizonyos hangközöknek láthatóan ugyanaz a szerepe, így egymást helyettesíthetik anélkül, hogy az alapvető zenei struktúra megváltozna. Ennek további tanulmányozása már túlmutatna ezen dolgozat keretein.

[17] A Csenki által idézett püspökladányi romungró zenészek véleménye az oláh cigány dalok hangneméről („Össze-vissza dalolnak ezek; se nem dúr, se nem moll." Csenki 1955:1) szintén érvényes a Békés megyei oláh cigányok repertoárjának sok dalára, de nem mint értékítélet.

Püspökladány kívül esik Békés megyén, de az egyik kiterjedt család, akiket Körösladányban ismertem meg, vérrokonsági kapcsolatban van ottani cigányokkal. A két közösség tagjai gyakran tesznek üzleti vagy baráti látogatást egymásnál és így — tudatosan vagy tudattalanul — kölcsönösen hatással vannak egymás zenei repertoárjára és stílusára. Ennek ellenére még mindig vannak különbségek zenéjükben, melyeket maguk a cigányok is észrevesznek. A rokonsági rendszerből adódó ilyen kölcsönhatások jó példái annak, amit a szociológusok regionalizmusnak neveznek (Blacking 1989:1), s amelynek gyakran vannak megfelelői a zene területén.

[18] Ez a zenei eszköz nem örvend közszeretetnek a többi cigány csoportban. Nem kedvelik például azok a cigányok, akikkel a Dunántúlon találkoztam, s a Békés megyei romungrók is „nyafogósnak" tartják.

[19] Ismét utalnom kell a cigányok előadásomra tett bíráló megjegyzéseire, amikor egy magyar és egy cigány dalt énekeltem. Néhányan túl „kiegyensúlyozottnak" találták és kevesellték a megnyújtásokat a megfelelő helyeken. A jó ritmusra vonatkozó cigány kritériumok szerint kisebb figyelmet kellett volna fordítanom a szavak és a frázisok egészként való artikulációjára, inkább a kulcsfontosságú szótagokat kellett volna hangsúlyoznom még akkor is, ha ez ellentmond a nyelvi szabályoknak. Valójában, noha a cigányok egy dal szavairól beszéltek, ezeknek a szavaknak a hangsúlyozása és megnyújtása mindig alárendelt szerepet játszik a dallam ritmikai elvárásaihoz képest.

[20] Találkoztam olyan esetekkel is, amikor a hallgatók örömmel vették, ha a szöveg magyarul szólalt meg, mivel a „megfelelő" cigány szöveget unalmasnak és egyhangúnak találták.

KASSAI ISTVÁN:

ADATOK AZ ERKEL KUTATÁSHOZ II. RÉSZ: „PANNONIA"

WAGNER JÓZSEF VÁLLALKOZÁSA

A „PANONIA" kottasorozat Wagner József pesti zeneműkiadónál jelent meg, összesen két ismert füzete Erkel Ferenc zongoraműveit tartalmazza.

Wagner József az 1840-es évek legjelentősebb zeneműkiadója volt. A Szabolcsi—Tóth Zenei Lexikon II. kötetében (682. o.) az alábbi életrajzot olvashatjuk:

*„... gordonkaművész, pesti zeneműkiadó és kereskedő, * 1791. Fiatal korában vándorolt Magyarországba, hol kezdetben előkelő házak zenetanára, majd a pesti Városi Szinház első csellistája volt. Önálló hangversenyeken is fellépett és Táborszkyval vonósnégyes-társaságot alapitott. A gyakorlózenész pályáról egészségi okokból visszavonulva 1837. hangjegykereskedést kivánt nyitni, ami a többi «szépmivárussal» folytatott hosszas pereskedés és temérdek hivatalos huzavona után 1839 juliusában volt csak megvalósítható. Hangjegykiadói tevékenysége igen nagyarányu volt: szerencsés kézzel és hozzáértéssel választotta meg kiadványait (Erkel, Egressy Béni, Thern, Rózsavölgyi, Mátray, Doppler művei nála jelentek meg). Emellett a napi szükségletet (tánczenét) is ellátta új kiadványaival. Műlapokat (politikusok arcképei) is kiadott. Üzlete 1855-ig állott fenn; kiadványai utóbb Rózsavölgyi és Társa tulajdonába mentek át."*

D'Isoz Kálmán e szócikkét az 1931-es formában, némi helyesírási korszerűsítéssel átvette a Bartha-féle lexikon (III. kötet, 630. o.). Mindössze két új adattal az eredetihez képest: a bevándorlás (1814), és a halálozás (1858) évét is közlik. D'Isoz Kálmán 1956-ban meghalt, így nem is lehetett része szócikkének 1965-ös átfogalmazásában — ezt a Lexikon szerkesztői nyilván a hivatkozott irodalom alapján tették meg. Amely irodalom máig a legalaposabb áttekintése Wagner József életrajzának: szintén D'Isoz Kálmán műve, 1941-ből!

A Brockhaus—Riemann magyar kiadása szóról szóra leközli az 1965-ös szócikket (III. kötet, 638.o.). Az egyetlen változás az, hogy szerinte Wagner nem kiadványait, hanem szerzőit választotta meg szerencsés kézzel és hozzáértéssel. Kell ehhez kommentár?

Éppen ideje volna az új zenei lexikon előkészületeit elindítani, hiszen — szigorúan véve — a 30—31-es mű volt a maga nemében az utolsó ilyen jellegű magyar munka. A 65-ös lexikon szerkesztésénél, megírásánál zenén kívüli tényezőket is figyelembe kellett venni — ahogy erre a szerkesztői előszó több helyen is utal. A 85-ös lexikon esetében a megvásárolt licencszöveg leggondosabb átszerkesztése sem adhatott teljes mértékben kielégítő eredményt — ezt itt is szerkesztői előszó adja tudtunkra. A jövőben olyan lexikont kell kiadni, amely előtt a szerkesztők nem kényszerülnek mentegetődzni... B-listák múltán ennek ma már adottak a személyi feltételei. Az anyagiakat pedig mihamarabb elő kell teremteni.

A Wagner József életével és zeneműkereskedői pályafutásával foglalkozó D'Isoz tanulmány vonatkozó részeit közlöm a függelékben. Azért kényszerülök erre, mert egyrészt lexikonjaink nem adnak számot néhány fontos tényadatról, például születési helyéről, holott

ezt már D'Isoz Kálmán feltárta annak idején. Másrészt a tanulmányt közlő folyóirat ma már nehezen hozzáférhető. Harmadrészt pedig el kell már dönteni, milyen ember volt Wagner József? *„Magyar honfiak árulója"* (Pesti Divatlap 1844. júliusi 2. sz.) avagy lengyel menekült felkelők rejtegetője, s így jobb honfi azoknál, mint akik árulónak bélyegzik? Összeférhetetlen, kétes egyén lett volna, vagy egy konkurrens hitelrontó pletykájának áldozata? Egyáltalán, miért kellene mérlegelés nélkül elfogadni azt a képet, amelyet Wagnerről kenyéririgységtől fűtött vetélytársai rajzoltak: Conci, Miller, Tomala és Grimm, de főleg Treichlinger.

A függelékben közölt szövegből kiderül, hogy Wagner József nem volt gyarlóságtól mentes, ám semmi olyat nem cselekedett, amit a kor tisztességesnek elismert kereskedője ne tehetett volna meg tiszta lelkiismerettel. Mona Ilona nagyszerű könyvéből (Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774—1867) pedig kiderül az is, hogy mennyire tehetséges kiadó volt, s hogy alkotása máig hat.

Kövessük meg tehát az embert, és becsüljük a művészt, a kiadót; a Himnusz, a Szózat első megjelentetőjét.

PAŇONIA

Wagner József és Erkel Ferenc ismeretsége még az 1810-es évekre, Erkel gyermekéveire vezethető vissza. Wagner József mint gordonka virtuóz több igen előkelő házban volt alkalmazásban házimuzsikusi minőségben, tk. Békés vármegyében is. Így Novák Antal vármegyei alispánnál és Wenckheim Ferenc grófnál, aki Erkel apjának és nagyapjának is kenyéradó gazdája volt. Rosty Albertnél, megyei főjegyzőnél majd másod-alispánnál 11 évig volt, aki nyugdíjjal bocsátotta el, amit Wagner 2000 forinttal egy összegben váltott meg. Nyilván ebből a pénzből alapította üzletét a későbbiekben.[1]

Békés vármegye székhelye Gyula volt, Erkel szülővárosa, ahol a zenekedvelő értelmiség a kor gyakorlatának megfelelően rendszeresen házimuzsikált. Természetes, hogy Erkel József, Ferenc apja, magával vitte fiát ilyen alkalmakkor. Egyrészt azért, mert zenei nevelésére mindig nagy gonddal ügyelt, másrészt — lapozónak. Az egyik ismert vonósnégyes összeállításban Erkel József játszotta a prímet — mint legjobb hegedűsre, általában őrá hárult ez a feladat — Czingulszky Simon, Erkel Ferenc első zenetanára a másodhegedű-, Rosty Albert a brácsa-, Wagner József pedig a csellószólamot[2].

Magától értetődő tehát, hogy mihelyst megnyílt Wagner zeneműboltja, szinte első kiadványa Erkel Ferenc egyik műve volt, a Rákóczi induló[3].

Szintén igen korai Wagner kiadvány a „PAŇONIA"[4]. Az ambiciózus Wagner valószínűleg kora nagy bécsi kiadóinak (pl. Diabelli) sorozatait szerette volna magyar földre átültetni. A címadásnál minden bizonnyal szerepet játszhatott Mátray Gábor Bécsben megjelent „Pannonia" gyűjteménye is, e füzeteket Wagner bizonyára jól ismerte[5]. Az első pillantásra semmi közös vonás nincsen — a címen kívül — Mátray és Wagner kiadványai közt. Az első a kor szellemének megfelelő népdalgyűjtemény, a második operarészletek zongoraátiratait tartalmazza.

Vajon miért kezdett el kiadni Wagner 1840 közepén egy operaátirat gyűjteményt éppen „PAŇONIA" címen? hiszen azideig mindössze nyolc magyar dalmű íródott[6], és külhoni szerzők operaparafrázisait még akkor sem indokolt ilyen címen kiadni, ha az átíró magyar zeneszerző. Alapos oka kellett legyen a kiadónak, hogy éppen ezt a sorozatcímet választotta.

Ismerjük Erkel elkötelezettségét a magyar opera irányában. Tudjuk, hogy első operáját, a Bátori Máriát 1840. augusztus 8-án mutatták be, de a komponálást már 1839-ben elkezdte[7]. Könnyen elképzelhető, hogy mint fiatal házas, anyagi gondjait enyhítendő, színházi karmesteri állása mellett szívesen vállalt más munkát is.

PANNIA

Legkedveltebb operákból vett
MOTIVUMOKRA
készült hangművek gyüjteménye
ZONGORÁRA.

EINE SAMMLUNG
von TONSTÜCKEN über MOTIVE
aus den beliebtesten Opern
für das
PIANO-FORTE

1. Egyveleg Bellini NORMA operájából vett motivumokra.	fl.	kr.
	1.	12

1. Potpourri über Motive aus der Oper NORMA v. Bellini	fl.	kr.
	1.	12

Wagner Józsefnél Pesten.
a Servitak piaczan.

A kezdő zeneműkiadó Wagner József és a kezdő operakomponista Erkel törekvései a „PAÑONIA" sorozat elindításában találkoztak. Így az Erkel Ferenc kompozícióira épülő kottasorozat és a Mátray-féle Pannonia gyűjtemény között mégis van közös vonás: a magyar zenekultúra szolgálata.

Wagner a kották formátumaként az akkoriban még divatos fekvő (quer) B/4-t választotta (345×260 mm, tk. 35×25 cm, a vágástól függően). A sorozat valamennyi kiadványát azonos címlappal kívánta megjelentetni.

A metszett címlap közös elemeinek leírása:

Középen Pannónia igen szépen megrajzolt allegorikus képét találjuk: lebegő nőalak, bal kezében a koronás címerrel és a jogarral.

Fölötte ívelt, díszes felirat: *„PAÑONIA"*. Az első N betű fölötti jel eredete a latin kódexekre nyúlik vissza. Jelentése: az alatta levő betűt megkettőzi[8]. Még a XIX. században is használták, magyar, német, latin és bizonyára más nyelvű nyomtatványokban is, ám a jel neve akkor már feledésbe merült. Pontos használatára sem volt már semmiféle előírás vagy szabály, de csak bizonyos mássalhangzók fölött bukkan fel. Erkel gyakran használta leveleiben és kottás kéziratiban is (vö. Begleitungs Stimen, e tanulmány előző részében). Nyilván operaszövegeiben is előfordul[9]. Jelen esetben a PAÑONIA első N betűje feletti ismétlővessző hullámvonal alakú, némileg összetéveszthető a hurok- és hullámvonalas díszítőelemekkel, amelyek a címet övezik.

Az allegorikus nőalak alatt két sorban az alábbi felirat van: *„Wagner Józsefnél Pesten. / a' Servitak piaczan"*.

Ettől eltekintve a címlap kétnyelvű: a bal oldalon magyar, a jobb oldalon német feliratozással.

A magyar szöveg négy sorban olvasható, mind a négy sor más-más betűtípussal: *„Legkedveltebb operákból vett / MOTIVUMOKRA / készült hangművek gyűjteménye / ZONGORÁRA."*. A német szöveg ugyanígy, öt (lényegében négy) sorban, ám eltérő betűkkel: *„EINE SAMMLUNG / von TONSTÜCKEN über MOTIVE / aus den beliebtesten Opern / für das / PIANO-FORTE"*. A feliratok körül a már említett hullám- és hurokvonalas díszítőelemeket találjuk. Mindkét felirat alatt szöveghatároló jelek, majd 19—19 vízszintes és 5—5 függőleges vonalból álló rovatok vannak. Mivel a függőleges vonalak túlérnek a vízszinteseken, így nem 18, de akár 20 kotta címének feltüntetésére is lenne hely. Az öt függőleges vonal a vízszintesek által határolt sorokat négy-négy rovatra osztja. Az első, nagyjából négyzet alakú rovatba kerül majd a kotta száma: hányadik a sorozatban? A második, leghosszabb rovatba a szerző és a mű címe kellene hogy elférjen, míg a harmadik és negyedik rovatba a kotta árát kell írni. Ez utóbbi két rovat szintén nagyjából négyzet alakú, ám itt a 19 vízszintes vonal fölé egy huszadik is került: baloldalt f. x. p. p. jobboldalt f. x. c. m. jelzés sakktáblaszerűen, amely a forint-krajcár árat jelenti. Így tehát a harmadik rovat a forint, a negyedik a krajcár árat tartalmazza.

Szót kell ejteni a rovatrendszer fogyatékosságáról: az egyes rovatok túl rövidek és alacsonyak. Ettől eltekintve a címlap igen gondos munka, a szép metszet okán művészi értéket képvisel.

A PAÑONIA sorozatnak mindössze két megjelent füzetéről tudunk, amiket a következőkben ismertetek.

1. Egyveleg Bellini NORMA operájából vett motivumokra

Az első füzetnek mindössze egyetlen példányáról tudunk, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének (továbbiakban ZTI) gyűjteményében a 602 174 jelzeten, a Major hagyaték kottái közül való.

Az átirat alapjául szolgáló mű szerzőjét és az átirat alapjául szolgáló művet itt nem szükséges bővebben ismertetnem.

Maga az átirat 1840. június legelején jelenhetett meg: Major Ervin szokásához híven itt is felvezette a kotta címlapjára a fontosabb adatokat; ide csak két mondatot. Az egyik: *„Jelezve a Honművész június 7-i számában (46.)".*

A hivatkozott helyen ezt a közleményt találtam:

»HANGÁSZAT. / Uj hangmű. — „Pannonia" — legkedveltebb operából vett motivumokra készültt hangművek gyüjteménye fortepianóra: 1-sö füzet. — Egyveleg Bellini „Norma" operájából vett motivumokra." Áll e' füzet ötödfél kótaivből. A' kiadás csinos, habár nem leghibátlanabb; 's magában foglalja Norma operájának legmelodiásabb részeit, ügyes iró által kellemes modorban egybefűzve, mellyben középszerű jártosságúak is kielégitő mulattatást fognak találni. Szorgalmas pesti műárusunk, Wagner Józs. ur, e' gyüjteménynek kiadásával ismét uj érdemet szerze magának, 's azoknak, kik a' mostani szellem szerint illyesekben gyönyörködnek, kedves időtöltést szerze. — Ára ezen első füzetnek 1 fr. 12 kr. pengőben. — A' többi füzet is nem sokára világot látand.« Mindez az évfolyam 46. számának 370. oldalán.

A kotta címlapja kétnyelvű, így a mű címe is két nyelven van feltüntetve, mindkét oldalon a legfelső vízszintes vonal fölött, — akárcsak a füzet sorszáma és az árjelzés — de két-két sorban. *„1. Egyveleg Bellini NORMA operájából vett / motivumokra 1. 12."* és *„1.s Potpouři über Motive aus der Oper / NORMA v. Bellini 1. 12". [1 Forint 12 krajcár].*

Az átirat szerzője nincs megnevezve (ld. melléklet).

Major Ervin erre nézve a kottára felvezetett egy másik mondatot is: *„Vajjon nem Erkel F. átirata-e?"*

Idézet Major műjegyzékéből (14. sz.): *»Egyveleg Bellini NORMA operájából vett motívumokra. Zongorára. (A Pannonia című sorozat első füzete.) Wagner József cég szintén évés lemezszám nélküli 12 lapnyi kiadványa, megjelenése azonban jelezve a Honművész 1840. jún. 7-i számában. Az átíró neve nem szerepel a kiadvány címlapján, azonban feltehetően szintén Erkel Ferenctől származhat.«* (Mint a Pañonia 2. füzetében szereplő két darab, ld. később!) *»A Norma dallamok agnoszkálásához W. Kienzl zongorakivonatát használtam. A Wagner-féle kiadvány 3. és 4. lapján 2 variációt találunk a Bellini opera egyik rendkívül népszerűvé vált dallama (Dell'aura tua profetica) felett. Zongoratechnikai szempontból nagyon hasonlítanak Erkel Ferenc tollára. — Halvány Bellini-hatás figyelhető meg Erkel Hunyadi-operájának egyik motivumában: Bellini Norma II. felv. Norma és Adalgisa kettősében, „Si fino all' ore" kezdettel, 4 ütem. Erkel Hunyadijában, IV. felv. 21. sz. Terzetto; a szöveges zongorakivonat 288. 1. 9—12. ütem. Végül az egyveleg utolsó 28 üteme egyáltalában nem található Bellini Normájában, köztük a 19. ütem (a Wagner-féle kiadvány 12. lapján) azonos a népszerű „Meghalt a cselszövő"-kórus egyik részletével (szöveges zongorakivonat 116. lap 9. üteme).«* (19—20. oldal)[10]

Jelen írásban lehetőségig végigviszem a gondolatmenetet, amelyet Major Ervin elkezdett.

Hogy egy névtelenül megjelent átirat szerzőjét megkísérelhessük megállapítani, ehhez az átirat felrakásának módján kívül elsősorban az átvezető részek adhatnak támpontot. Azok a részek, amelyek nem az átirat alapjául szolgáló műből származnak; valószínű tehát, hogy az átirat készítőjének ötletei.

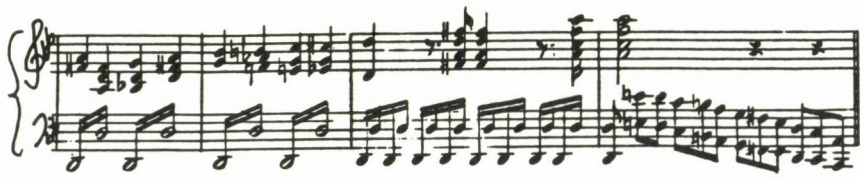
A formarészek azonosításához felhasználtam Major Ervin lapszéli jegyzeteit[11].

A Wagner-féle kiadványt W, a Kogel-féle Peters kivonatot P[12], a Ricordi Norma kiadást R[13] betűvel jelölöm. E betűk mögött három, „per" jellel elválasztott számból álló jelzést találnak: x/y/z. Jelentésük: a kotta x-edik lapján a felülről számított y-odik szisztémában („sorban") a z-dik ütemben találhatók a hivatkozott részek. Természetesen csak a minket érdeklő átvezető szakaszokat hozom (szövegközti)kottamellékletként.

Az egyveleg első 32 üteme azonos az opera nyitányának első 32 ütemével:
W1/1/1—2/1/2=R1/1/1—2/4/1=P3/1/1—3/6/4.

Hangnem és metrum egyezik: g-moll 4/4. Tempójelzés W: Maestoso, R és P: Allegro maestoso e deciso.

Ezután 4 ütemnyi átvezető rész következik: W2/1/3—2/1/6.



A melléklet első és második ütemének kromatikus harmóniamenete megtalálható a R15/1/1—15/2/1=P12/3/3—12/4/2, illetve R14/2/3—14/3/2=P12/1/3—12/1/5, 4—4 ütemes szakaszokban. Kivéve a legutóbbit, a hangnem mindenütt G. (Ott F.) A 4. ütem oktávmenete megfelel a R16/3/3 és a P13/4/1 ütemeinek. Itt a hangnem azonos: G-dúr. Megjegyzendő, hogy az átvezetőrész anyaga annak a kórusnak a bevezetőjéből való, amely az egyvelegben is következik.

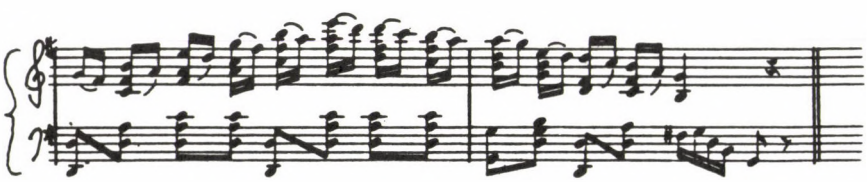
A következő 16 ütem az opera első számából való, éppúgy, mint az előző bevezető-átvezető négy ütem: *„Ite sul colle, o Druidi"*, Oroveso és kórus.

W2/2/1—2/5/4=R17/1/1—18/2/1=P13/4/1—14/4/1.

Ez a *„Dell'aura tua profetica"* cavatina *„Si, parlerà terribile"* (Oroveso) szakasza. A hangnem és metrum egyezik. W-nél nincs új tempójelzés, az operarészletekben Andante Mosso; karakterjelzés *„con devota fierezza"*. Bár a metrum változatlan, W mégis újra kiírja a 4/4-et. Természetesen két b helyett itt már egy kereszt az előjegyzés.

Az egyveleg a kavatina témájára két virtuóz változatot hoz, megszakítás nélkül.

„Variation 1" W3/1/1—3/5/3, metrum és tempóváltozás nincs. Hogy érzékeltessem a darab nehézségét, a 15—16. ütemet itt közlöm:



„Var. 2 Scherzando" W4/1/1—4/4/2. A 4/4-et újra kiírja, a hangnem változatlan. Az előző részek (a téma és az I. var.) formája A, A^v, B, A^v. A II. var. ezzel szemben A, A^v, B, A, A^v; 16 ütem helyet 20. A B rész után ugyanis itt a metsző *„Da Capo al Fine."* jelzést alkalmaz. A *„Fine"*jel ugyan jó helyen van (a B rész előtt), ám az A szakaszt is meg kell ismételni, mert a Da Capo jelzés erre utasít. A variáció aszimmetrikussá vált; a szerző akaratából-e, avagy a másoló kényelmessége miatt, nem tudható.

Kilenc ütemes átvezető rész következik: W4/5/1—5/1/3. *(290. l.)*

A mellékletből látható, hogy a 2., 4., 5., 6. és 7. ütem az előző téma feje, d—g—a—h—d^1, a modulációhoz szükséges módosításokkal.

Az 1. és 3. ütem azonos. Hasonló bővített szeptím akkordot nem találtam az operában, ám lehet, hogy ez csak sajtóhiba. (h, d^1=g, h?)

A 8. és 9. ütem harmóniaváza a R73/4/1—73/4/2=P48/3/2—48/3/3 ütemeiben található, a kromatika kivételével.

A 8. ütem dallama a R179/3/1=P124/4/1 ütemek első felében, a 9. ütemé a R87/1/3=P55/7/1 ütemekben. Az utóbbi a N°. 5. *„Va, crudele, e al Dio spietato"* zenekari előjátékából való, míg az előbbi a II. felvonás N°. 7. duettje: *„Deh! con te, con te li prendi"*, Norma és Adalgisa, a lassú szakasz kadenciájának legvége. Ám ezek csak az idézett dallam inspirálói inkább, s így az még további vizsgálatra szorul.

Maga az átvezető rész moduláció G-dúrból Esz-dúrba.

Ezután 24 ütem következik az opera 4. számából, a *„Casta Diva"* kavatinából, Norma és kórus.

W5/3/1—6/4/2=R74/1/1—77/1/2=P48/3/5—50/1/2.

A metrum azonos. A hangnem W-ben Esz-dúr, az operarészleté F-dúr.

A szakasz tulajdonképpen két részből áll.

Az első Norma *„Ah! bello a me ritorna"* szólója, 20 ütem. W tempójelzése *„piu lento."*, R-ban Allegro, P-é Allegro Moderato.

A második az ezt követő *„Sei lento, sì, sei lento"* kórus, amelynek jellegzetes ritmusú zenekari kísérete szerepel az egyvelegben. W tempójelzése *„poco piu mosso"*, R-ban Mosso, P-é più mosso.

16 ütemes átvezetés következik: W6/4/3—7/3/2. *(291. l.)*

Az első négy ütem az előző kórusrészlet modulatív továbbfejlesztése.

A 4—8. ütemek megfelelőjét nem találtam meg az operában, bár néhány motívumot felfedezhetünk pl. a N°. 5. zenekari előjátékában, és a N°. 7. kettősében.

A 9—12. ütem azonos R133/3/4—133/4/3=P91/3/3—91/4/1 N°. 6. I. felvonás Finale *„Vanne, e li cela entrambi"* egy részletével: Norma C-dúr „bosszú"-áriájának bevezető taktusaival: *„Tremi tu? e per chi? e per chi tu tremi?"* szöveggel.

A 13—16. ütem csupán kadencia.

Előjegyzésváltás következik, két bé az eddigi három helyett.

16 ütem következik az opera 5. számából *„Va, crudele, e al Dio spietato"* kezdetű duett maggiore részének elejéből (Adalgisa és Pollione):

W7/3/3—8/1/4=R104/1/1—104/5/3=P67/4/4—68/3/4.

Pollione[14] *„Vieni in Roma, ah! vieni"*. W-nél nincs tempóváltás, csak az előjegyzés változott, a hangnem B-dúr. Az operarészlet tempója Più moderato assai, karakterjelzés con tenerezza, hangneme Asz-dúr.

18 ütemnyi átvezetés következik: W8/1/5—8/5/2. *(292. l.)*

Az 1—7. ütem harmonizálását tekintve azonos, dallamvezetésében hasonló a R107/1/1—107/3/1=P70/2/1—70/3/3 ütemekhez, amelyek az előző duettből valók; Pollione: *„Adalgisa!"* Adalg.: *„Ah! mi risparmi tua pietà, maggior cordoglio."* Poll.: *„Adalgisa! e vuoi lasciarmi..."*. Az operarészlet és az egyveleg hangneme változatlan.

A 9—14. ütemben szintén az előző duett témájának változatát halljuk, B-dúr helyett D-dúrban (előjegyzésváltás!).

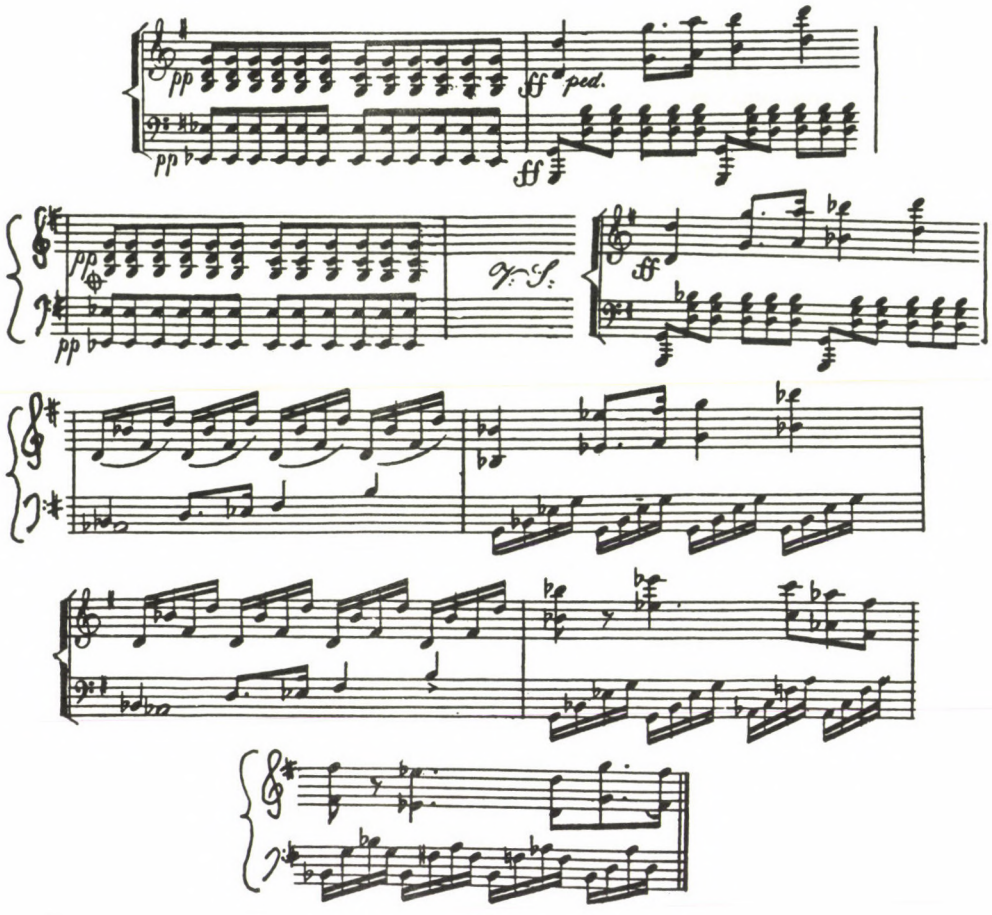
A 15—18. ütemek már a következő részlet bevezetőjéből valók: a 16. ütem: W8/4/5=R31/4/1—2=P21/1/1—2, ugyanez a 15. ütemre is áll. A 18. ütem: W8/5/2=R31/4/4=P21/1/4, mindegyik zenekari rész.

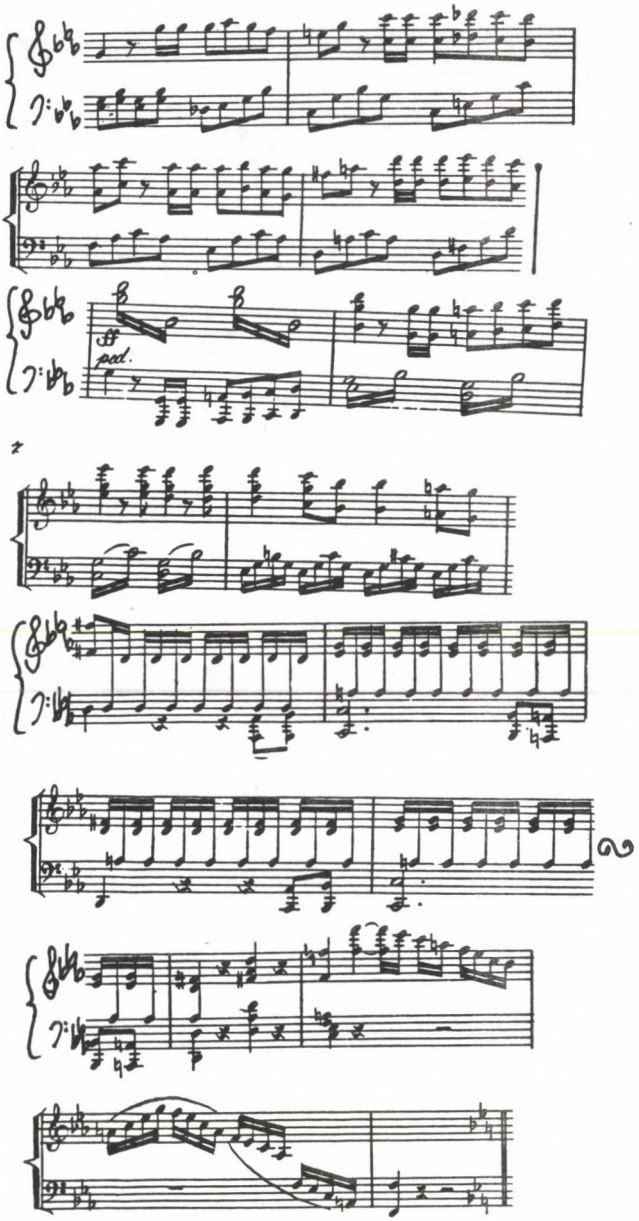
19 ütem következik a N°. 2. kavatinából *„Meco all'altar di Venere"*, Pollione, az idézett szövegkezdettel.

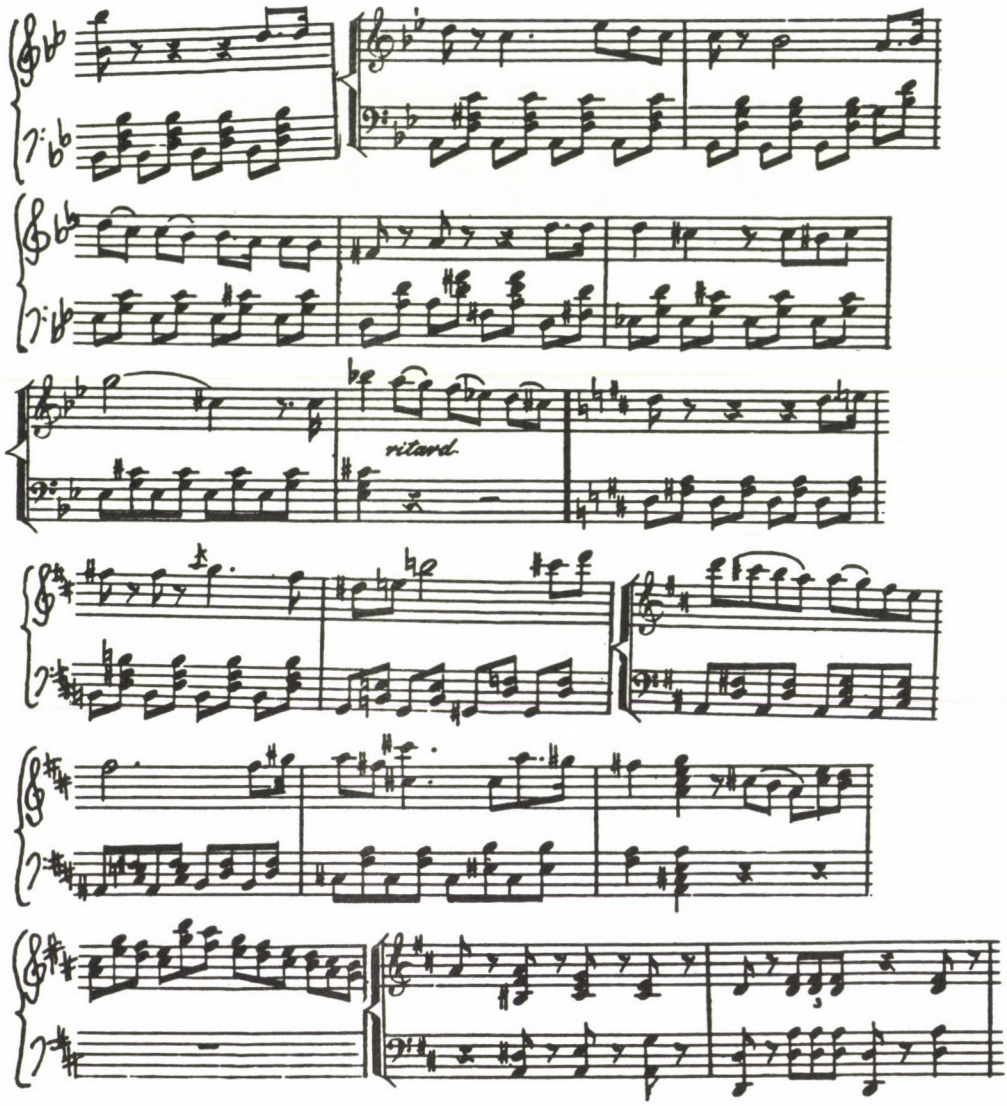
W8/5/3—9/5/1=R33/1/1—34/4/2=P21/2/1—22/3/1.

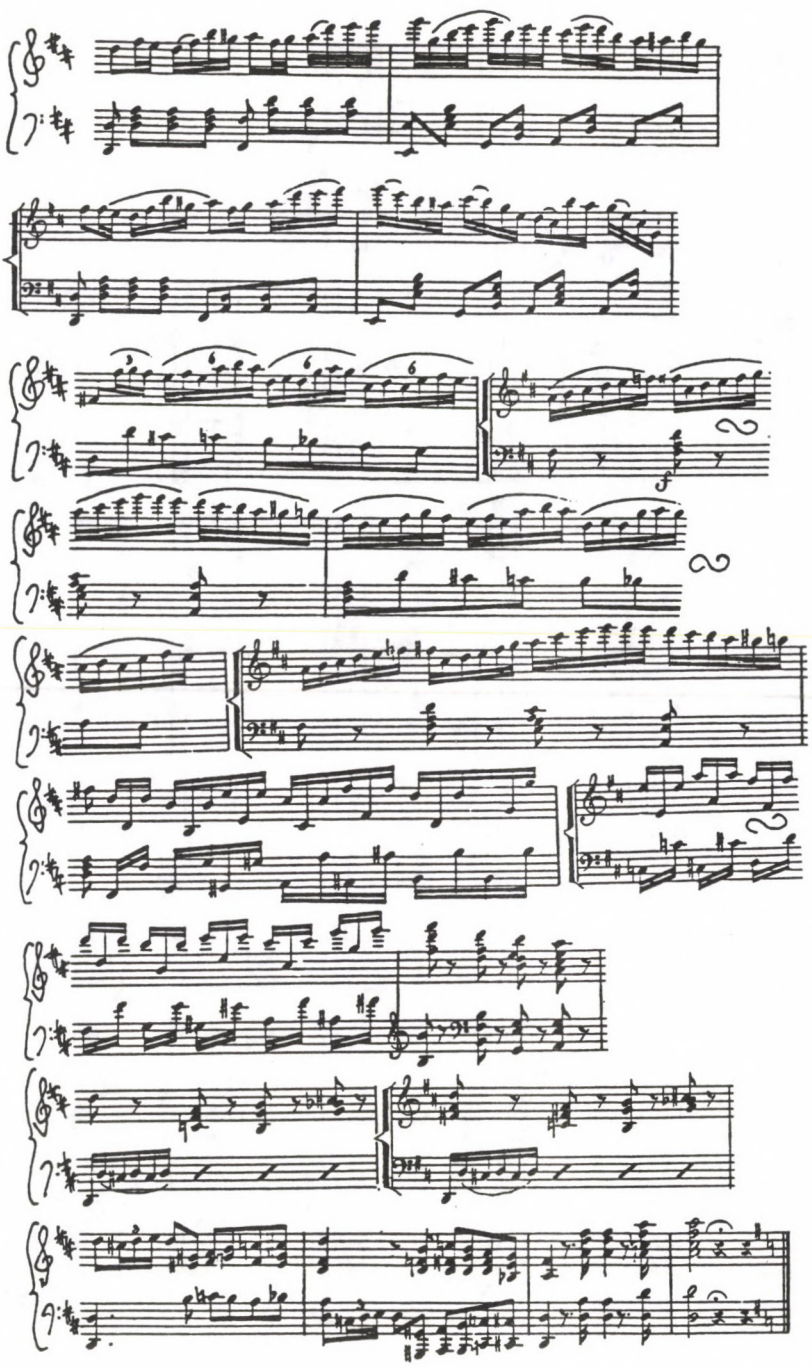
W tempójelzése változatlan, hangneme D-dúr. Az operarészlet tempójelzése Moderato, hangneme C-dúr. Az egyveleg zongoraszólama a fafúvós hangszerek jellegzetes kísérőfigurációit emeli ki, tömörebb basszussal.

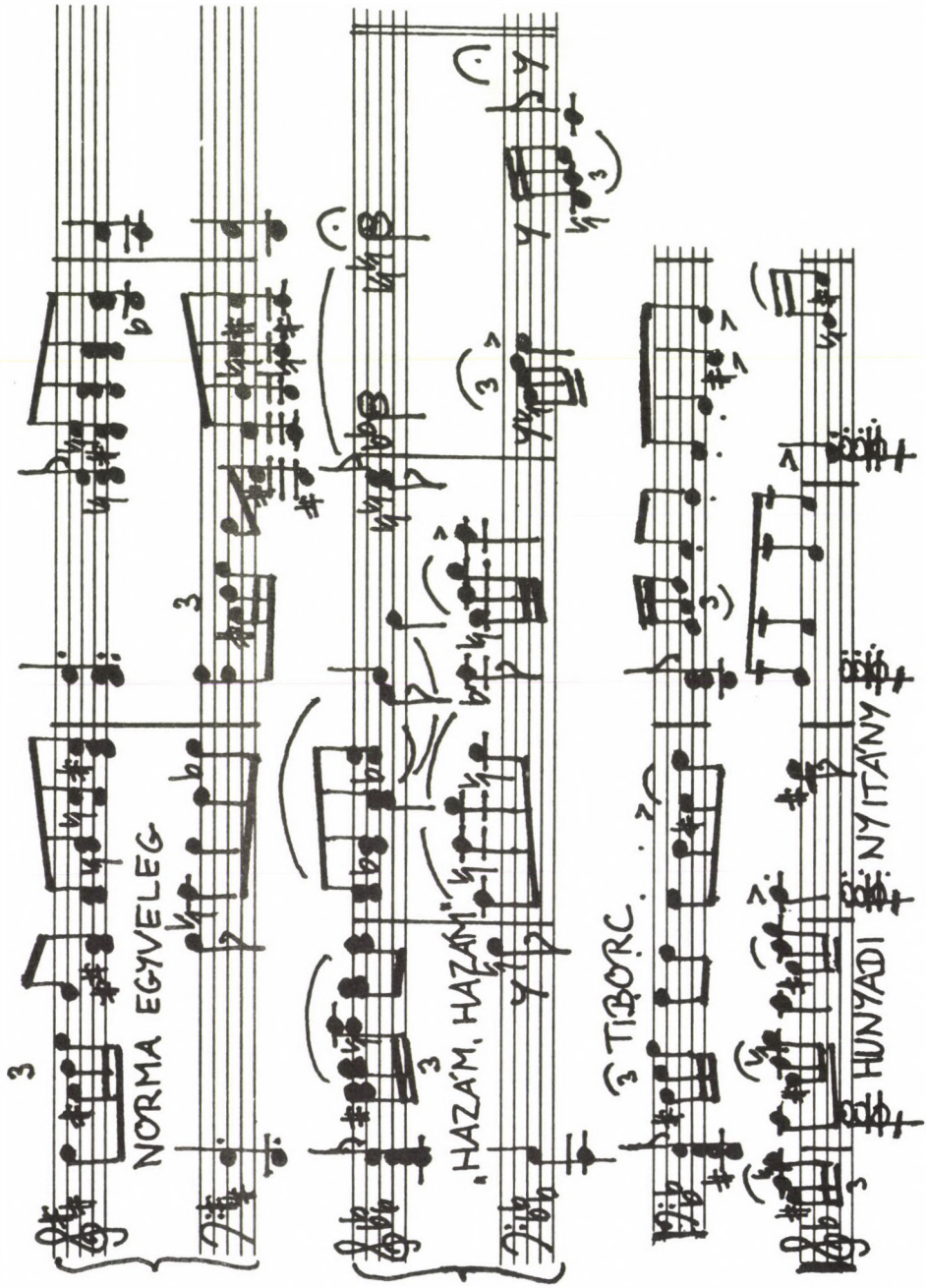
17 ütemnyi kadenciafunkciójú átvezetés következik: W9/5/2—10/5/5: *(293. l.)*

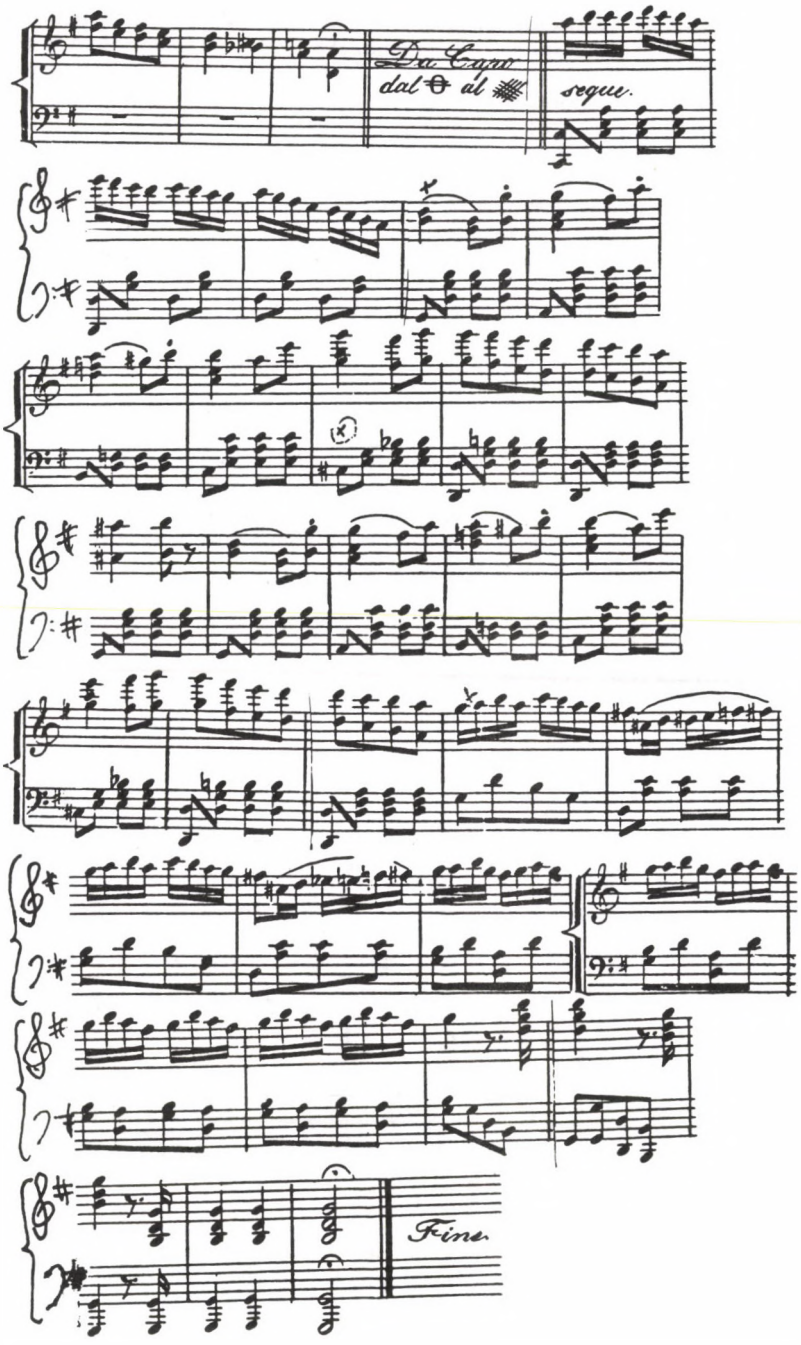

pp
ff
ped.
pp
ff
pp
ff


ff
ped.


ritard.




NORMA EGYVELEG
„HAZÁM, HAZÁM!"
TIBORC
HUNYADI LÁSZLÓ: NYITÁNY


Da Capo
dal 𝄋 al 𝄋
segue.
Fine.

Hasonló részt nem találtam az operában. Bár az 1—4. ütem figurációi jellegzetesek, ám teljesen zongoraszerűek — a kíséret viszont sematikus: I—IV—V—I. A 4—8. ütem az előző négy variációja, még virtuózabb jobbkézszólammal. A 9—10. ütem egyéni oktávmenete bizonyosan nem Bellini-hatás. A 11—13. és 16—17. ütemnek nincs különösebb tematikus tartalma, csupán lezárás és előkészítés.

Annál érdekesebb viszont a 14—15. ütem!

Tegyük egymás alá a hivatkozott két ütemet, a Hunyadi-nyitány gyors részének elejét, a Bánk bán *„Hazám, hazám"* ária minore-maggiore közti zenekari átvezető ütemeit, és a Bánk—Tiborc kettős sóhaj-motívumát! *(294. l.)*

Ez nem Bellini-hatás, ez Erkel hangja.

Az átvezetés után 48 ütem következik a Norma 7. számából *„Deh! con te, con te li prendi"*, Norma és Adalgisa.

W11/1/1—12/1/3=R 182/1/1—184/3/5=P 126/3/1—128/2/2.

„Si fino all'ore, all'ore estreme", Norma és Adalgisa. A visszatérést idézi az egyveleg. A tempójelzés W-nél Vivace, a metrum 2/4-re változik, a hangnem G-dúr. Az operarészlet tempója Allegro, a metrum 2/4, a hangnem F-dúr.

Ezután az egyvelegben egy különleges Da Capo jelzés van, primo-secundo ismétlőjel helyett. A primo résznek megfelelő 8 taktus: W12/1/4—12/2/3.

A W12/1/4—12/1/7=R184/3/2—184/3/5=P128/2/3—128/2/6.

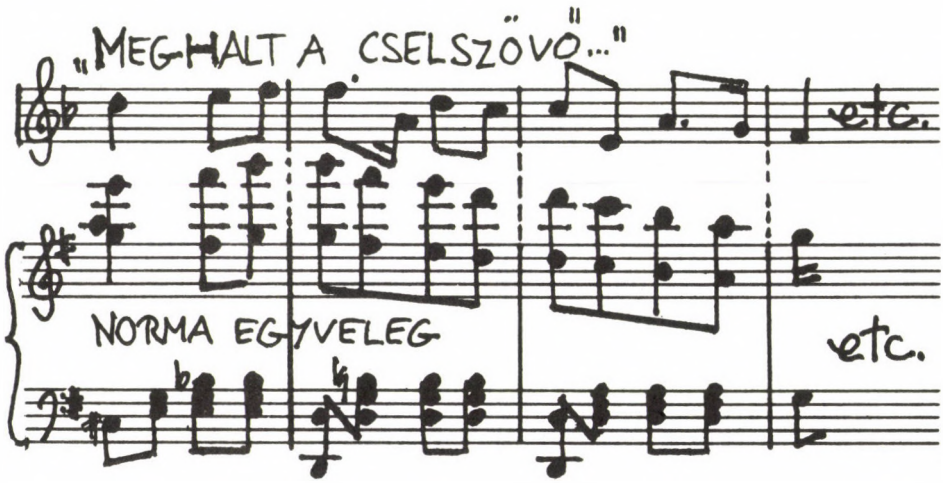
A W12/1/8—12/2/3=R181/4/1—181/4/4=P126/2/4—126/2/7.

A *„si fino all'ore"* 48 taktusa ismétlődik. Meg kell jegyeznem, az operában ugyanez az ismétlés megvan, de az egyveleg *„primo"* részének nyolc üteme helyett csak öt ütem visszavezetés van, és a visszatérés befejezése is más az operában.

A *„secondo"*-n kezdődő Coda 31 ütem: W12/4/4—12/5/8 *(295. l.)*

Ilyen rész nincs az operában.

Különösen érdekes a Major Ervin által kiemelt 16—18. ütem, amely a *„Meghalt a cselszövő"* kórus egy részével azonos, íme:



Nem tartozom az operairodalmat behatóan ismerők szerencsés táborába, így az összehasonlító elemzést megnyugtatóan lezárni nem tudom; azt hivatottabbakra hagyom. A további munka immár egyszerűbb, hiszen az egyveleg szóbajöhető összes formarészét teljes terjedelmében mellékeltem.

Érdemes lenne ezeket összevetni pl. a Bátori Mária partitúrájával is.

Nézetem szerint azonban már a feltárt két azonosság is elegendő ahhoz, hogy Erkel szerzőségét feltételezhessük.

Erre egyébként másik közvetett bizonyíték a darab zongoratechnikai nehézsége is, amely sokszínűbb a korban megszokottnál.

Kérdés, hogy Erkel miért nem vállalta ezt a művét, miért nem íratta rá a nevét a kottára, mint az átirat szerzője? Véleményem szerint a megoldás a darab műfajában rejlik: „egyveleg", csak így simán egyveleg. nem „Phantaisie", „Réminiscence" vagy „Paraphrase", még csak nem is „Transcription". Tehát a darab szerzője nem kívánt magasabb műformát létrehozni, és ezt a címben deklarálta. Erkel akkoriban már rangosabb muzsikus volt, mint a szabadalmazott egyveleggyárosok, így érthető, hogy nem adta a nevét egy napi használatra iparszerűen előállított műfajhoz.

Meg kell állapítani, hogy a Norma egyveleg ízléssel összeállított darabja műfajának, mondhatni kiemelkedő minőségű; megfelelő előadásban a pódiumon is megállja a helyét. Ám nem több egyvelegnél, nem lépi túl a műfaj adta korlátokat.

Érezni lehet a műben némi egyenetlenséget, zongoratechnikai szempontból. Elejétől a *„Dell' aura tua profetica"* II. variációja végéig, és a *„Meco all' altar di Venere"* szakasz a kadenciával egy fantáziában is megállná a helyét. Mintha a többi részben engedményekre kényszerült volna a „középszerű jártosságúak" irányába. Kiadói óhajra?

Erkel már jó ideje rendszeres szereplője a hangversenyéletnek. Sokszor kísért énekeseket, így a Norma részleteit is bizonyára többször játszhatta. 1839. IX. 17-én, Gyulán, egy jótékonysági hangverseny 2. számaként Erkel József *„Magány dal Normából"*-t énekelt bátyja, Ferenc zongorakíséretével[15]. Ez csak a *„Meco all' altar di Venere"* lehetett — amely az egyveleg egyik legkidolgozottabb része.

Korabeli források egyöntetűen kiemelik Erkel gyönyörű zongorahangját, amelyet zenekarhoz hasonlítottak. Ehhez nem csak kifinomult billentéskultúrára volt szükség. Arra is, hogy túllépjen a kivonatok szimpla zongoraszólamán, improvizálja, vagy éppen megkomponálja az igényes kíséretet, főleg különleges alkalmakra.

Fontos, hogy az egyveleg több részlete is erőteljesen kiemeli a zenekari kíséret jellegzetességeit — talán nem véletlenül. Előbb játszotta a szerző a darab részleteit kíséretként, minthogy összeállt volna az egyveleg?

Ez magyarázat lehet az említett zongoratechnikai mozaikszerűségre, ti. ha a darab különféle részei különböző időpontokban keletkeztek volna.

Biztos az is, hogy ha elég idő állt volna rendelkezésre, kiérleltebb darab születik. Nyilvánvaló, hogy határidőre, sietve kellett komponálni, s emiatt nem volt mód magasabb műformát létrehozni. Talán emiatt maradt a szerző anonim.

Mindenesetre tény, hogy ez az egyveleg soha többé nem jelent meg, sem a szerző nevével, sem anélkül.

Van egy harmadik közvetett bizonyíték is Erkel szerzőségére: az, hogy a „Panonia" második füzete Erkel átiratot tartalmaz.

2. Emlék Ernstre Elegie 's Capriccio Zongorára alkalmaz: Erkel F.

A PANONIA második füzetének első kiadásából szintén csak egy példány ismeretes, a ZTI Major hagyatékában, száma 602 183.

A második füzet címlapján van egy apró eltérés az első füzethez képest. A kiadó megnevezése fölött és az allegorikus nőalak alatt, a két rovatrendszer közti üres helyre 15—17 mm hosszú és 3,5 mm magas trapéz alakban elhelyezkedő vonalkázás került; hasonló ahhoz, amit a postai csekkeken találunk, de annál sűrűbb. Előtte díszes N° megjelölés, úgy, hogy az N jobb szárából egy díszítőinda nő ki, körülölelve a vonalazást is. Nyilván erre a vonalazásra kell ráírni minden egyes kotta esetében, hogy a címlap mögött hanyadik füzetet találjuk. Természetes, hogy csak a második füzet megjelenése után van értelme ennek a jelzésnek, de akkor már elengedhetetlen.

A füzet címét így próbálták beírni a megfelelő rovatokba: *„2. Emlék Ernstré* (nyilván Ernstre) *Elegie 's Capriccio Zongorára alkalmaz: Erkel F. 1. 12."* (egy forint 12 krajcár). Ugyanez németül: *„2. Erinerung an Ernst. Elegie & Capric. f. d. P. F. über tr. v. F. E. 1. 12."* Látható, hogy a cím csak rövidítve fért el az igen szűkös helyen.

Major Ervin megjegyzései: *„E sorozat 1. számát a Honművész 1840. jún. 7-i száma jelzi! / E 2. szám jelzése a Der Spiegel 1845. aug. 15-i / számában".*

A jelzett helyen az 532. oldalon ez található:

»Musikalisches. Wem ist nicht das herrliche Capriccio von H. Ernst „der Karneval in Venedig" noch im frischen Andenken? Dieses so anziehende Tonstük, das uns den berühmten Virtuosen vor Allem so lieb und werth machte, das bei jeder Gelegenheit so stürmisch verlangt u. Wiederholt werden musste, ist nun als angenehmes Souvenir für das Forte-Piano im Druk erschienen. Hr. Kapellmeister Erkel sezte es mit grosser Gewandtheit für dieses Instrument, was schon sehr dafür spricht, und es ist nun Jedermann in den Stand gesezt, diese einschmeichelnde Melodie zu spielen, oder sich vorspielen zu lassen. Zu haben in Jos. Wagners Kunsthandlung, auf dem Servittenplaz, à 1 fl. Conv. Münze.«

A közlemény tévesen adja meg a kotta árát, és nem szól egy szót sem a füzetben első darabként szereplő Elégiáról. Valószínű, hogy ez mindössze egy előzetes híradás volt a kottáról, és így a recenzens azt nem is láthatta még. A kotta tehát valamivel később jelenhetett meg, immár 1 forint 12 krajcár áron, kiegészítve az Elégia átiratával.

A minden zenei eseményt gondosan nyilvántartó Honművészben nincsen tudósítás e kotta megjelenéséről, legalábbis az 1840-es évfolyamban, ezt ugyanis végignéztem.

Az átiratok alapjául szolgáló művek szerzője Heinrich Wilhelm Ernst (1814. V. 6.—1865. X. 8.) brünni születésű német hegedűművész és zeneszerző. Bécsben Mayseder és a pesti születésű Böhm József (1795—1876) tanítványa. 16 éves korától világjáró virtuóz. Párizsban Liszt, Chopin, Berlioz köréhez tartozott[16]. Magyar tematikájú kompozíciót is írt. (Op. 22.)

A Panonia 2. füzetében szereplő első átirat alapjául Ernst E l e g i e című műve szolgál: Op. 10. No. 3. „Elégie sur la mort d'un objet chéri". Kottája először a lipcsei Hofmeister cégnél jelent meg 1838—40 között.[16]

Hallatlan népszerűségére jellemző, hogy Pazdirek (E. 148. old.) 36 kiadót sorol fel, ahol a darab eredeti, hegedű-zongora formája megjelent. Ebben nincsenek benne az utánnyomások, a második, többedik kiadások, és a katalógus megírása után megjelent kiadások sem! Ezenkívül a következő átiratokat sorolja még fel: az Elégia szólóhegedűre két kiadónál, zongorára tíz, harmóniumra kettő, orgonára egy kiadónál, hegedűre orgonakísérettel két kiadónál jelent meg. Két zongorára vagy physharmonica- (harmónium-) zongora duóra három kiadó, brácsára zongorakísérettel öt kiadó, csellóra zongorakísérettel nyolc, ua. orgonakísérettel egy kiadó; zongorakísérettel fuvolára öt, oboára két, klarinétra három, kürtre két, vadászkürtre egy, tenorkürtre egy, kornettre vagy trombitára két kiadó jelentette meg. Egy-egy kiadása van még két hegedűre, egy hegedűre két zongora kíséretével, hegedű-brácsa-zongora és hegedű-cselló-zongora, fuvola-hegedű-zongora és két hegedű-cselló trióösszeállításokra, két hegedű-brácsa-zongora, két hegedű-cselló-zongora és hegedű-brácsa-cselló-zongora kvartettekre; zongoraötösre két hegedűvel, fuvola-kornett-két hegedű-zongora, kornett-vonósnégyes-zongora összeállításra és még egy, zenekarra is! Megjelent harsonára és trombitára, valamint fuvolára és két klarinétra is, zenekarkísérettel.

Sajnos, ebből a kottadömpingből közgyűjteményeink alig részesedtek: egyetlen példány egy physharmonica-zongora átiratból található a Liszt Ferenc Múzeumban RGy 1864 jelzeten: George Lickl műve[17], Az eredeti mű első kiadását nem sikerült megszereznem, egy utánnyomásból elemzem Ernst művét[18].

Az Elégia hangneme c-moll, tempójelzése Adagio melancolico ed appassionato, metruma 12/8, terjedelme 75 ütem.

A formarészeket nagybetűkkel jelölöm, mellette zárójelben a formarész terjedelmét, majd kurzív betűtípussal a vonatkozó megjegyzéseket.

Bevezetés (1 ütem) *a hárfázó zongorakíséret előlegzése.*

A (4 ütem), B (4 ütem) *B az A-nak távoli rokona,* C (6 ütem) *C 5—6. üteme a 3—4. ismétlése egy kisterccel lejjebb, kis módosítással.*

A^{v1} (4 ütem), C^{v1} (6 ütem) *dallamvezetésben térnek el az A-tól és C-től,* B^{v1} (5 ütem) *harmadik üteme eltér a B-étől, negyedik üteme a harmadik variánsa egy szekunddal lejjebb, míg az ötödik a negyedik ismétlése kisterccel lejjebb. Kadencia párhuzamos hangnem felé: Esz-dúr.*

D (7 ütem) *a 3. ütem az első ismétlése egy oktávval feljebb, a 6. és 7. az 5. ismétlése egy-egy szekunddal lejjebb.*

E (8 ütem) *a 4—6. ütem az 1—3. ismétlése módosított kadenciával, a 7. és 8. moduláció, akkordszekvencia.*

F (5 ütem) *a 3—4. ütem az 1—2. variánsa, az 5. azonos az E első ütemével. Vissza az alaphangnembe.*

A^{v2} (4 ütem), C^{v2} (6 ütem) *más kíséret: hárfa helyett akkordok, a dallamvezetés hasonló az első variánsokhoz. Kadencia maggiore felé — C-dúr.*

A^{v3} (4 ütem), A^{v4} (4 ütem) *az első ütemek az első variáns fordulatát idézik, ám az expozíció és a visszatérés variánsaihoz képest a dallam felfelé törekszik. Csúcspont.*

D^{v} (4 ütem), A^{v5} (4 ütem) *Coda: a D^{v} pontosan megfelel a D első négy ütemének, csak itt a 3—4. ütem oktávval lejjebb ismétlődik; az A^{v5} a téma váza, tremolókísérettel.*

A formán belüli finomabb motivikai összefüggések elemzésére itt nincs lehetőség, de mindezt az olvasó, Erkel átiratát meghallgatva, kottamelléklet nélkül is megteheti.

Erkel a darabot minden különösebb változtatás nélkül tette át zongorára, a Wagner-féle első, 1840-es kiadás legalábbis ezt tanúsítja: ütemszámra egyezik az eredetivel. Ám a hangzás szinte kinyílik; a chopini ihletettségű eredeti darab mintha csak azért keletkezett volna, hogy zongorára átírják.

A Pañonia 2. füzetének 2. darabja a Capriccio.

Ernst ezt a kompozícióját jó ideig érlelte, rendszeresen játszotta koncertjein, ám nem adta ki, csak 1844-ben, a lipcsei Fr. Kistner cégnél. Ebből az 1405., 1406. (hegedűszólam), illetve 1406. (kíséret) lemezszámú kottából egy példány van ZTI Major hagyatékában 602 171 jelzeten.

A belső, francia nyelvű címlap bővebb szövege a következő: *„Le Carneval de Venise. / VARIATIONS / BURLESQUES / sur la Canzonetta: / «cara mamma mia» / pour le Violon principal / AVEC ACCOMPAGNEMENT / de Quatuor et de Contre-Basse où de Piano / composées / et très respectueusement dédiées / À SA MAJESTÉ / Le Roi de Danemark / par / H. W. ERNST. / Oeuv. 18.",* az ár és a kiadó.

A 3. oldalon Ernst előszava olvasható: *„VORWORT. / Als ich diese variationen über ein Thema, welches auch Paganini variirt hatte, komponierte, dachte ich nicht daran, sie jemals zu veröffentlichen. Ich hatte bloss die Absicht, ein Stück für meine Concerte zu besitzen, dessen Form und Character es erlauben, einen Theil derjenigen Paganini'schen Schwierigkeiten anzuwenden, die mir in jeder andern Compositionsgattung angebracht, unpassend, und nur Mangel an Geschmack und Originalität zu beurkunden scheinen würden.*

Da jedoch in neuerer Zeit verschiedene unvollkommene Arrangements dieser Variationen erschienen sind, und mehrere Künstler undelikater Weise dieselben öffentlich vortrugen, ohne dabei meinen Namen zu nennen! so habe ich mich endlich veranlasst gefunden sie dem Drucke zu übergeben, und ich erkläre dabei: dass diese Gegenwärtige Ausgabe meiner Variationen Vollständig, und die erste ist, welche mit meiner Einwilligung veröffentlicht wird. / H. W. Ernst."

Erkel nem volt „undelikát" művész, hiszen a Wagner-féle első kiadáson éppúgy, mint az összes későbbin, feltüntette Ernst nevét, mint szerzőét, s magát szerényen csak mint átdolgozót említi.

Pazdirek a Capriccio hegedű-zongora változatának 13 kiadóját említi, hegedű vonósnégyes és bőgő kísérettel négy, zenekarival két kiadónál található. Zongora szóló átiratot három kiadónál említ, azonban Erkel műve nem itt szerepel, l. Erkel kompozíciói közt. Zongora négykezes átirat is íródott, ez két kiadónál jelent meg.

Az Elégiánál jóval kevesebb kiadás a darab horribilis nehézségével magyarázható, de ez nem jelenti azt, hogy a közönség körében ne lett volna népszerűbb annál. Hallgassuk, mit ír Berlioz, a kényes ízlésű, szigorú kritikus: „... *Ernst egyáltalán nem retteg a színházaktól, a hatalmas termektől, a nagyközönségtől, a tömegtől. Sőt, ellenkezően, szereti mindezt, és Liszthez hasonlóan sohasem tűnik olyan hatalmasnak, mint amikor kétezer hallgatót kell megzaboláznia. Ha már eleve is nem lettem volna bizonyos ebben, meggyőztek volna a szentpétervári színházban rendezett hangversenyei. Felejthetetlen volt, amidőn oly szenvedélyes és oly mesterien fogalmazott műveit a maga emelkedett stílusában eljátszotta, aztán pedig a Velencei karnevál dallamára írt variációkkal elbúcsúzott forrón tapsoló hallgatóságától. Mert ilyet írni Paganini után, anélkül, hogy utánozta volna. Ebben az emelkedett ízlésű fantáziában a szerző szeszélye oly ügyes és gyors módon keveredik egy csodálatos mechanizmus szertelenségével, hogy az ember a végén abbahagyja a csodálkozást, semmin sem ütközik meg többé, tűri, hogy elringassa a velencei dallam egyhangú kísérete, mintha a szóló-hegedű már ott se volna, se nem árasztaná legváltozatosabb színű, rendkívül szórakoztató és lépten-nyomon meglepően szökellő dallam-zuhatagait. Ebben a különös, állandóan dallamdús erőmutatványban, amelyet Ernst látszatra esetlenül és közönyösen játszik el, mindenkor elvakítja és lebilincseli a közönséget. Olyan, mint aki gyémántokkal labdázik. ...*"[19]

A múlt században a Capriccio a nagy hegedűsök állandó repertoárján szerepelt, mára kényelmes előadóink óvakodnak megszólaltatásától...

Ernst művének első kiadása 29 ütemnyi 4/4-es bevezetővel kezdődik, a tempójelzés Andante spianato — szándékos utalás Chopin művére[19a]. A hangnem B-dúr, ám amikor a szólóhangszer — négy ütemnyi zongora (vonósötös) kezdés — után megszólal, kiderül, hogy minden húrja félhanggal feljebb van hangolva: scordatura f^2-b^1-es^1-as. Két 8 ütemes ismételt strófa következik, majd a 25. ütemtől a szólóhangszer kadenciát játszik. Az utolsó két ütemben a zongora (tutti) határozott akkordokkal lezárja a formarészt. Kezdődik a karnevál: a tempó Allegretto, 6/8. Két ütem pizzicato bevezetés után megszólal az ismert 16 ütemes téma, amelyet nem kevesebb, mint 25 virtuózabbnál virtuózabb változat követ, megszakítás nélkül; öt (tulajdonképpen négy) ütemes Coda zárja a darabot. A hegedűszólam egymaga 12 oldal terjedelmű!

A zongoraszólam — amely helyettesíthető vonósötössel — ennél jóval soványabb: a bevezetés két oldal ugyan, ám a változatok kísérete változatlan lévén speciális ismétlőjelet alkalmaz, kiírva. Így mindössze 22 ütemből áll a kíséret, ami egy oldalon elfért. *(301. l.)* A kísérőszólam+szóló partitúra 1—3-ig, a hegedűszólam 4—15-ig oldalszámozott.

A bevezetőnek nincs sok köze a témához, bár a 20/a, 21 és 24. ütemben felbukkan a téma 9. és 13. ütemének zenéje.

Nem lehet tudni, Ernst játszotta-e variációinak fent leírt 1844-es bevezetését már 1840-ben is — magam részéről ezt valószínűtlennek tartom. Mindenesetre Erkel zeneszerzői nagyságáról vall, hogy mennyivel alkalmasabb bevezető az általa alkalmazott Elégia az Ernst-féle spianato-nál, már csak hangnemi (c-moll—C-dúr) és karakterbeli kontrasztja miatt is. Másrészt az Elégia önmagában sokkal kevésbé hatásos, mint a Capriccio-val együtt; tételpárban kölcsönösen erősítik egymást.

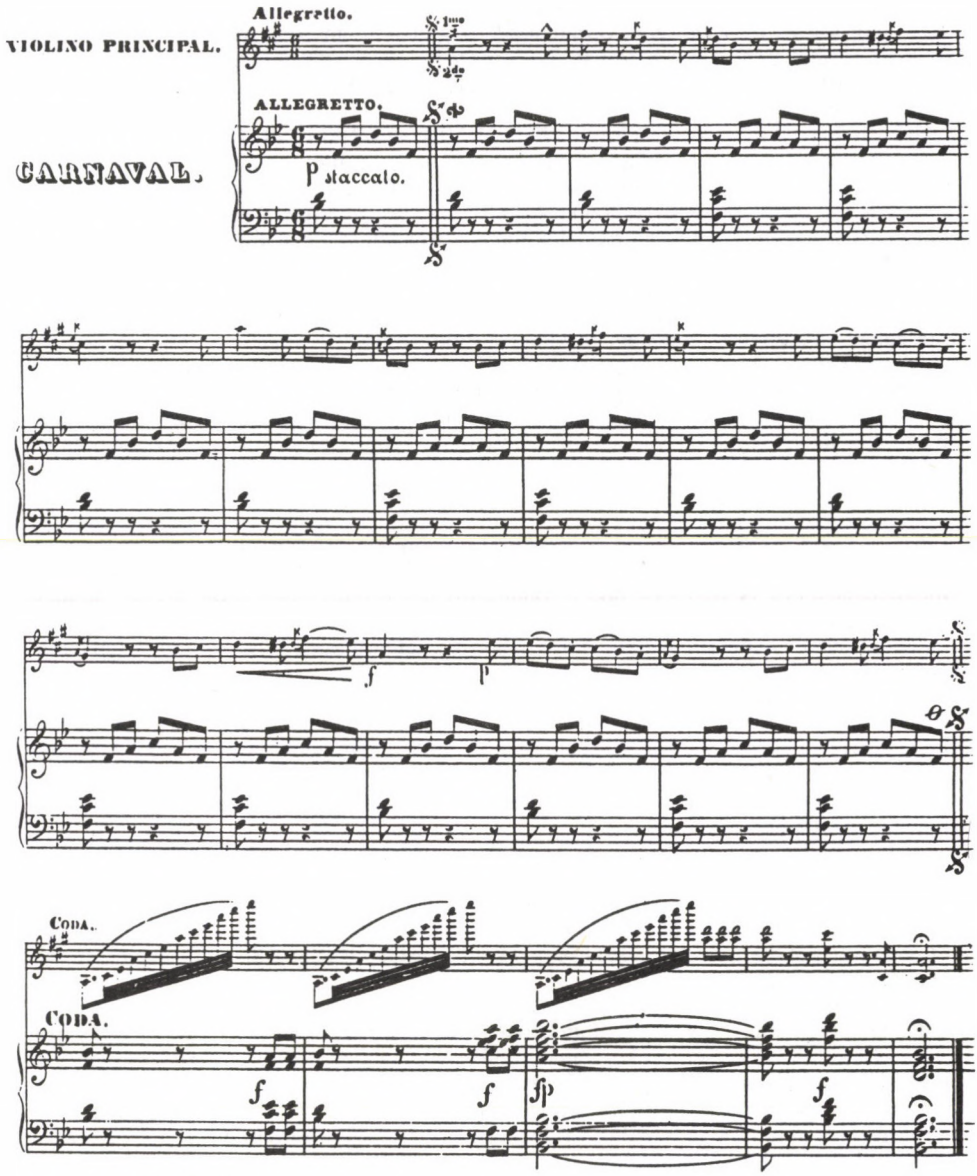
Azt sem lehet tudni, Ernst pesti koncertjein 1840-ben milyen formában játszotta el Capricciójá[20]. Erkel 1840-ben kiadott átirata mindenesetre különbözik Ernst említett 1844-es eredetijétől, hangnemében is: C-dúr, Ernst B-dúrja helyett, ezenkívül rövidebb is — Ernsté 25, míg Erkelé 9 variációból áll: az első 435 (ism. 451), a másik csak 152 ütem. Ám a felszíni eltéréseken kívül túl sok a hasonlóság ahhoz, hogy Erkel darabját önálló, Ernstétől független kompozíciónak nevezhessük.

Vegyük sorra Erkel darabjának változatait, és hasonlítsuk össze Ernst variációival[21]. Az apróbb dallamvezetésbeli, harmóniai különbségeket nem említem.

A téma természetesen majdnem hangról hangra azonos, éppúgy kétütemes bevezetője.

I. variáció: Ernst kiadásának VI. variációjával majdnem azonos a 4. és 8. ütemben a III. variáció megfelelő ütemei hasonlóak. A 10., ill. 14. ütemekben lévő fordulat Ernst X. var.

Pianoforte.



La partie (𝄐 jusqu'à 𝜃) se répète jusqu'à ce que le Violon Solo donne le signe d'aller à la Coda.

1106

FINE.

3. és 7. ütemében van, hasonló ritmus viszont a XV. var. 10. és 14. ütemében. Jellemzőek az előkeszerű harminckettedek, majd harmincketted skálák, lefelé és kromatikusan.

II. variáció: Ernst kiadásának XX. variációjában találunk hasonló jellegzetes regiszterugrásokat. Egyébként az 1. és 5. ütem Ernst IV., a 2. és 6. Ernst V., a 3., 4. és 16. Ernst XIV., míg a 9. és 13. Ernst XV. variációinak megfelelő ütemeire emlékeztet. A 7—8. és a 11—12. ütemek egyaránt a XIV. var. 3—4. ütemére emlékeztetnek, igaz, más-más regiszterben. A 10. és 14. ütemnek leginkább a Téma felel meg. A flageolet imitáció és a triola repetíciók variációja.

III. variáció: Az 1—3. ütem azonos Ernst XVIII. var. 9—11., ill. 13—15. ütemeivel. A 4—8. ütemben Erkel megfordítja ezt a figurációt. A 9—11. ütemben Erkel Ernst XIV. var. 9. ütemének tizenhatod trioláiból sokkal zongoraszerűbb passzázst alkot, majd a 12—16. ütemben ezt fordítja meg, hasonlóan a 4—8. ütemekhez. A lefelé, majd felfelé tartó tizenhatod, majd tizenhatod-triola figurációk tercekkel és repetícióval társulnak. Az egyik leginkább zongorára illő változat.

IV. variáció: 1—8. taktusa Ernst V. variációjának első felére, míg 9—16. üteme Ernst XXIV. változatának első felére emlékeztet. Az oktávok, az ugrások és duplafogások természetesen a zongora lehetőségeihez képest módosultak.

V. variáció: 1—8. taktusa megfelel Ernst XVIII. var. 1—8. ütemeinek, a dallamvezetés és a fekvés is azonos, csak a zongora oktávokat fog. A 9—10., 13—14. ütemeket Ernst III. és VIII. variációinak megfelelő ütemeire lehet visszavezetni, míg a 11—12., 15—16. ütemek megfelelnek Ernst III. var. azonos ütemeinek. Gyors ugrásai miatt az egyik legkényesebb rész.

VI. variáció: 1—8. ütemének dallamfordulatai Ernst Témájából, mások a XII. variációból, de leginkább a XVI.-ból valók. Ez utóbbi hármasfogásokból áll — kantiléna, nem virtuóz! — Erkel piano arpeggio-kat kombinál a néhol kettősfogással dúsított dallammal. 9—16. ütem 9. és 13. üteme halványan emlékeztet Ernst IX. var. 1. ütemére, ám pontos megfelelője nincs. A 10. és 14. taktus sóhajmotívuma azonos Erkel I. var. azonos ütemeiben leírtakkal. A 11—12. és 15—16. ütemhez hasonló oktávmenet található Ernst IX. var. azonos ütemeiben, ám ott az irány felfelé, Erkelnél lefelé mutat, gondolom, pusztán hangszerszerűségi okokból.

VII. variáció. Az 1—3., 5—7., 9. és 13. ütem szinte azonos Ernst VII. variációjának megfelelő ütemeivel, míg a többi hasonló ugyan, de eltér dallamvezetésben, vagy irányultságban. A hegedű hármasfogásait Erkel nehezebb, igen kényelmetlen arpeggiókkal helyettesítette, míg az ezekkel váltakozó gyors hármashangzat bontásokat Ernsttől eltérően a teljes változat folyamán kétütemenként végig játszatja, ismételteti. Ez a változat mindkét hangszernek talán a legnehezebb.

VIII. variáció: 1—8. üteme azonos Ernst XXV. variációjának 1—8. ütemeivel. Erkel hatásosan utánozza a hegedű pizzicato meneteit. A 9—11. ütem passzázsa Ernst III. var. 9. ütem továbbfejlesztett változata, a 12. ütem egy terc glissando felfelé, ilyen Ernstnél nincs. A 13—16. ütemben ismét hallhatjuk Erkel III. variációjának 4—8. ütemében leírt figurációt, fordított irányban. Ehhez hasonló egyébként Ernst XVIII. var. 13. üteme, lefelé tartó tizenhatod trioláival.

IX. variáció: 1—8. ütem majdnem azonos Ernst XII. var. 1—8. ütemeivel: tremoló fölött kell dallamot játszani. A 9. és 13. ütem Ernst VIII. var. azonos ütemeire emlékeztet. A 10—12. és 14—16. ütemek terccel kombinált oktávmenete teljesen zongoraszerű, ám nyomait megtalálhatjuk Ernst XIII. variációjának 11. ütemében.

A Coda végül Ernstnél 4 (5) ütem, míg Erkelnél bővebb 6 (7) ütem. Mindketten az utolsó variáció 16. üteme fölé írták ki a Coda megjelölést, az így adódó ütemszámot tettem zárójelbe. Erkel Codája virtuózabb.

Végül meg kell említenem azt is, hogy Erkel egyáltalán nem szerepelteti a bal kezet, csak mint kísérőt. Minden akrobatamutatványt a jobb kéznek kell végigszenvednie, elképesztően változatos nehézségeket pihenés nélkül, szinte leltárszerűen egymásután. Egyedül a Codában játszhat a bal kéz két kis futamot — a jobb kézzel unisono...

Mindez arra mutat, hogy a Capriccio sem más, mint Ernst akkori, 1840-es improvizációjának zongoraátirata, amit Erkel Ernst 1840. évi pesti koncertjein hallott (esetleg kísért) az Elégiával együtt. Amíg Ernst korabeli kéziratait, vázlatait nincs módunkban tanulmányozni, nem kizárható az sem, hogy Erkel tömörítette Ernst változatait, ám kevéssé valószínű, hogy lényegeset hozzátett volna. (Hacsak Ernst nem használta fel Erkel 1840-es kottáját 1844-ben, műve kiadásához!...)

Ennek ellenére a darab jelentősége túlmutat egy közönséges átiraton. Nem valószínű, hogy Erkel ismerte Schumann Op. 3. és Op. 10. Paganini átiratait. Nem biztos az sem, hogy ismerte Liszt Paganini-etűdjeinek első fogalmazványát, amely csak 1840 végén jelent meg, később mint Erkel átirata. Ám ha ismerte is ez utóbbiakat, ez semmit sem von le a Capriccio értékéből.[19a]

Most vegyük sorra az Elégia és a Capriccio forrásait.

Gyulán, az Erkel Ferenc Múzeum raktári anyagában van egy dupla fólió, amely nemrég még ki is volt állítva. Mérete 278×362 mm, a kottavonalak hossza 210 mm, a legalsó kottavonaltól a legfelsőig mért távolság 271 mm, 20 soros partitúra vonalazással. Annak idején a fóliót restaurálták, a hiányokat, roncsolásokat a hajtásnál és a sarkoknál kiegészítették. Leltári száma 83.193.1. *(308. l.)*.

Az 1/a oldalon Erkel kézírása található, a többi oldal üres.

Az 1/a oldal leírása: az oldal tetején *„der Carneval"* felirat, jellegzetes aláhúzással, amely azokra a kapcsokra emlékeztet, amelyekkel a szisztémák elején a sorokat szokás összevonni. A sorok felett, elől *„Allegretto"* tempójelzés, az első két sor előtt *„Thema"* megjelölés. Ezután háromszor két sor következik, nyilván zongorára, violin és basszus kulcsok mindháromszor kiírva. Metrumjelzés az első sorban a kulcsok után 6/8, mindkét kéznek. Az előjegyzés két bé, a harmadik sorban már nincs kiírva. A kéttaktusnyi balkéz bevezetés után ismételt négy ütem, a téma első fele következik, Erkel ismétlőjelet alkalmaz. Ezután ismét négy ütem következik, Erkel ezt is ismételteti. A negyedik ütem már a harmadik sorban van, itt balkéz szólam már nincs. Erkel beírt még három ütemet a jobbkéz szólamba, ez tk. a téma 13—15. üteme lenne, ezt azonban tintamaszattal érvénytelenítette. Nyilván ehelyett írta be az ismétlőjelet. Ám így a téma d^2 hanggal fejeződne be..., ami csak félzárlatnak felelne meg. Ezután az egész vázlatot három erőteljes tintakereszttel áthúzta.

A Carneval vázlata alatt nagyméretű betűkkel a következő felirat áll: *„Begleitungs Stimen / zu Field's Concert / in C dur. / Franz Erkel."* Tehát az erős partitúra lapokat védőgyűjtőborítónak használta. Kérdés, hogy mikor?

Ernst az Elégiát és a Capriccio-t 1840. májusában mutatta be Pesten.

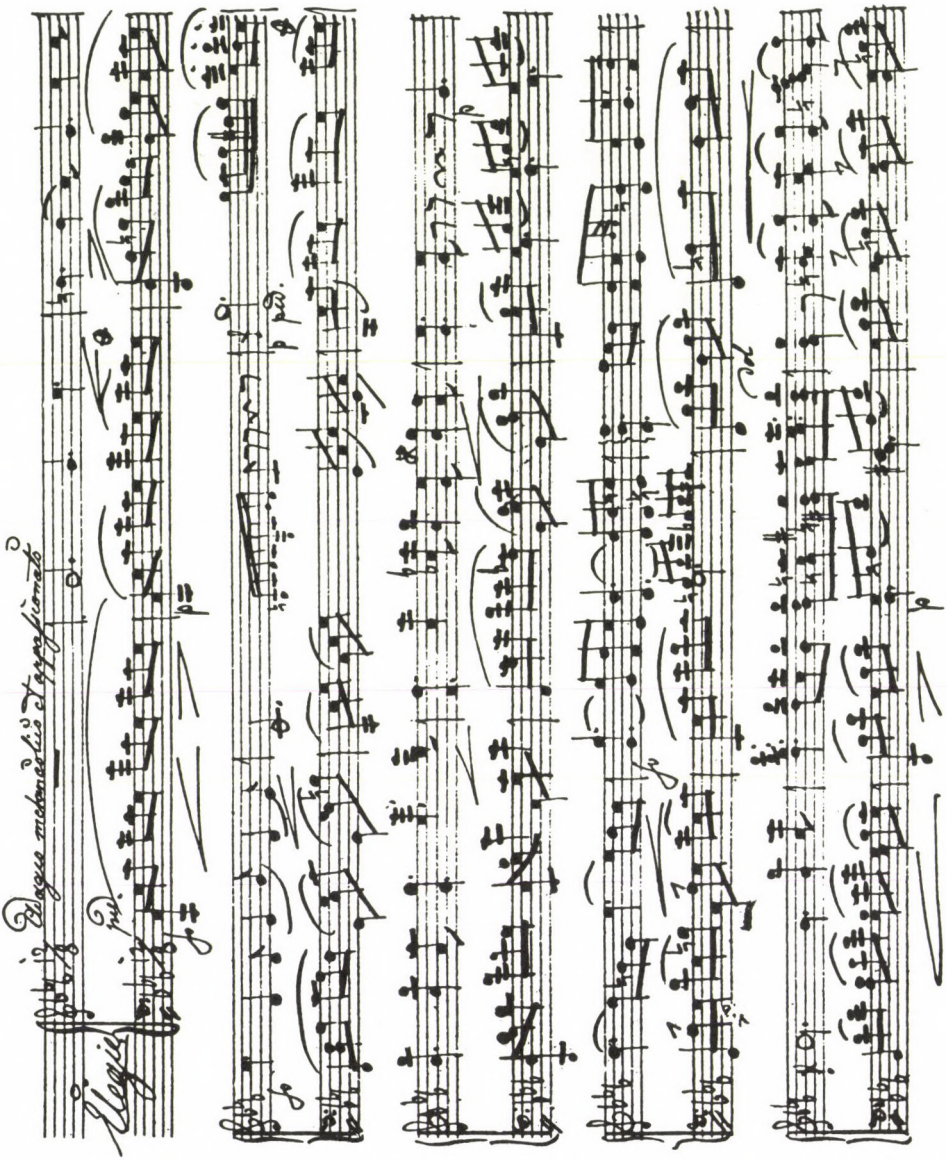
Erkel Field C-dúr versenyművét (*„L'incendie par l'orage"* No. 5.) 1839. március 24-én játszotta. Már 1836. XI. 2-án is játszott Field versenyművet, vlsz. ugyanezt[22].

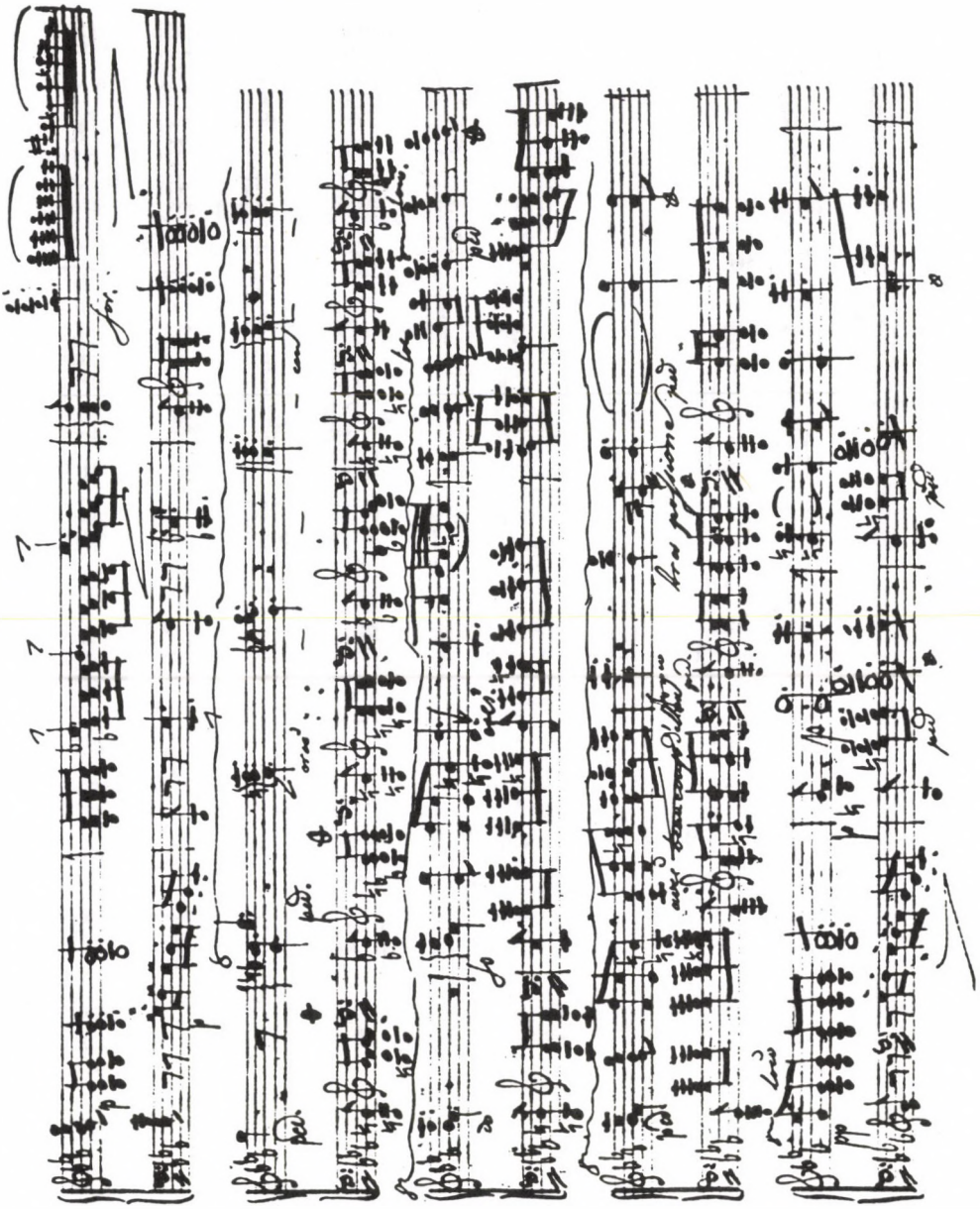
Talán a feleslegessé vált partitúra borítót használta fel a vázlat rögzítésére. Az is lehetséges, hogy az elrontott vázlatot tartalmazó erős lapot használta a zongoraverseny elfekvő kottájának csomagolására. A fólión levő vázlat és a címfelirat keletkezési sorrendjét ma már bajos volna megállapítani, ám ez talán nem is annyira lényeges, legalábbis a jelen írás szempontjából[23].

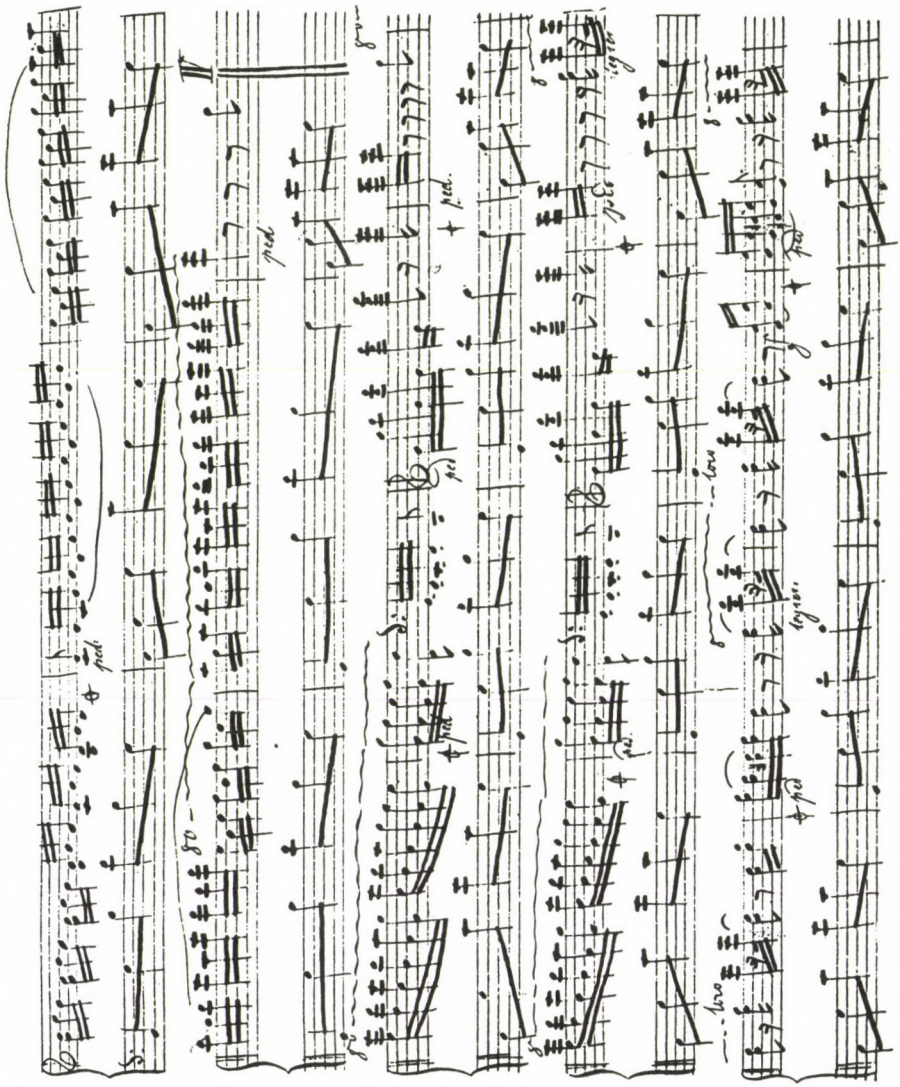
Az ugyanis szinte bizton állítható, hogy a Capriccio vázlata Ernst előadásának hatása alatt keletkezett. Miért választotta volna egyébként Erkel épp a B-dúr hangnemet? Amely sokkal előnytelenebb zongoratechnikai szempontból, mint egy sok bés hangnem, vagy a végleges C-dúr. Tehát ez a vázlat közvetlenül Ernst hangversenye után íródhatott. Ezen a 133, ismétlésekkel 21 (tk. csak 10, ill. 18) ütemnyi témavázlaton túl nincs több autográf a közgyűjteményekben.

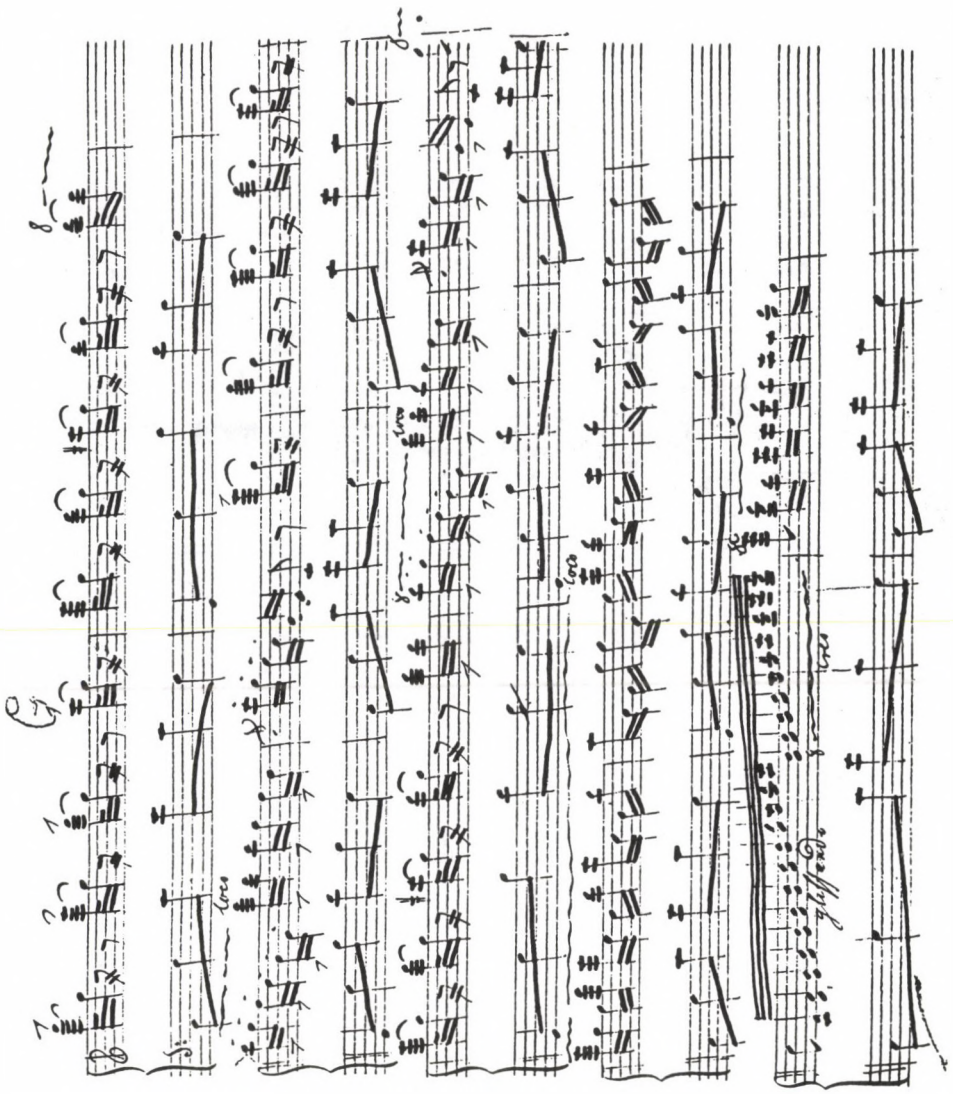
Van viszont két egykorúnak tartott kéziratos másolat: egy az Elégiáról, ZTI Major hagyaték 2/76. sz. alatt[24], és egy a Capriccio-ról, Liszt Ferenc Múzeum ZF Ms mus 503. számon.

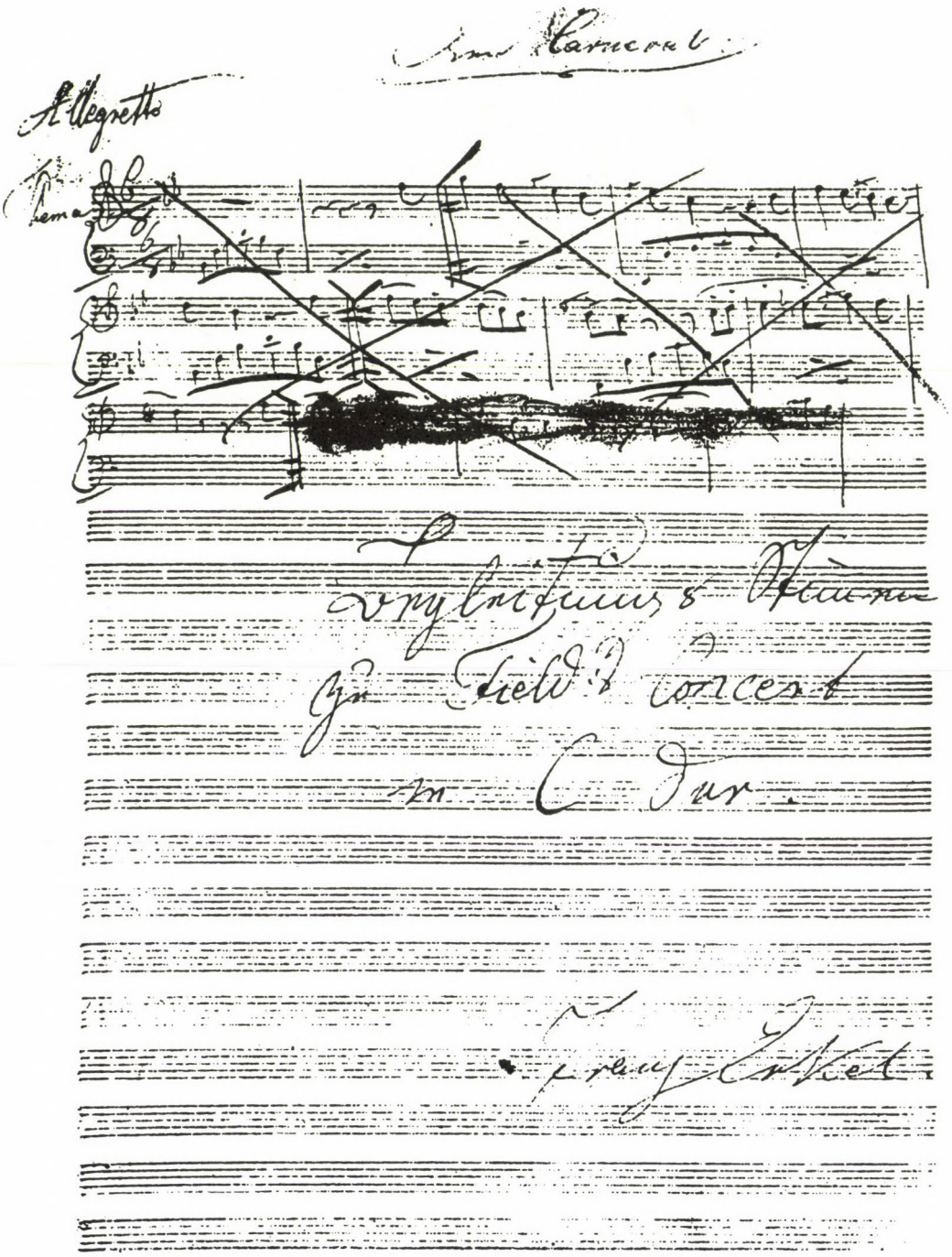
Az Elégia címlapja: *„Elegie / von / Ernst / für das Piano forte übertragen von / Erkel"*. A darabot 6 oldalnyi 10 soros B/4-es, quer, vékony, szürkés színű papírra írta az ismeretlen másoló. A másolat az első kiadásról készült, tehát valóban korabeli. Ezt az 59. ütem máso-










Allegretto
Tema

dik negyed (tk. 4. 5. 6. nyolcad) balkéz g-mollbeli hatodik fokú szeptímakkordja bizonyítja (esz, g, b,d^1), amely a későbbi összes kiadásban elsőfokú kvartszekszt, Ernst eredetijének megfelelően (d, g, b, d^1). Hogy Erkel látta volna-e ezt a kéziratot, nem állíthatom; van a másolatban jó néhány idegen kéztől származó bejegyzés, előadási jel. Sőt, van oldal, ahol háromféle pedáljelzés van (l. melléklet *304—5. l.*). Azonban a másolatban van néhány olyan eltérés az első kiadáshoz képest (ligatúra hiány, előadási jel ki nem tétele stb.), ami kizárja azt, hogy ez a kézirat kiadói példány lett volna. A kézirat származási helyéről, azonkívül, hogy a Major hagyatékból került ki, nem tudunk.

A Capriccio címlapja: *„Der Carneval in Venedig / von / H. W. Ernst / für das / Piano-Forte. / übertragen / von / Franz Erkel".* A darabot 10 oldalnyi 10 soros B/4-es quer sárgás kottapapírra írta ismeretlen másoló. A másolat még 1860 előtt készült, mert szerepel benne a IX. variáció, ez a Rózsavölgyi kottából már kimaradt. A másolat — az előzőtől eltérően — nem túl gondos. Számtalan előadási jel, ligatúra hiányzik belőle, úgyhogy szinte megállapíthatatlan, hogy Wagner első, vagy második kiadásáról írták-e le. Itt is több kéz javításai találhatók (l. mellékletben!). Ez a másolat sem lehetett kiadói példány, pl. azért sem, mert az I. var. 1—4. üteme hiányzik...

A kéziratot Szablya-Frischauf János ajándékozta a Zenakadémiának 1944-ben *(306—7. l.)*.

A kéziratos másolatok közül tehát az Elégia és a Capriccio is bizonyosan Erkel életében készült.

Vegyük sorra az Elégia és a Capriccio kiadásait.

I. kiadás: Wagner Józsefnél, 1840-ben.

A kotta a fejezet elején ismertetett metszett címlappal jelent meg. A füzet 1—13-ig számozott kottaoldalt tartalmaz, lemezszám vagy betűjelzés nélkül. Az első oldalon a kotta fölött a következő felirat: *ERINNERUNG AN H. W. ERNST.* (hullámvonalban haladó nagy antikva díszes kitöltésű kövér betűkkel) / *Introduktion (:Elegie v. H. W. Ernst:) und Capricio über das beliebte Thema / Der Carneval in Venedig, für das Piano-Forte übertragen* (ez a két sor írott betűkkel) / *von* (kicsi antikva) / *Franz Erkel* (nagy fekete kövér antikva) / *Verlag u. Eigenthum des Jos. Wagner in Pesth* (kicsi antikva).

A kotta kőnyomat, látszólag ugyanaz készítette, mint aki a Norma egyveleg grafikáját[28] (Mauer Fülöp?). Korrekt munka, elég kevés hibával — ezek főleg hiányzó ligatúrák és módosítójelek. Az 5. oldal negyedik sorában csak három ütem van, utána sima dupla vonal és úgy négy centi távolságra a két sor között *„attacca"* felirat. Ettől eltekintve a sor kétharmada üres. Az oldal alsó sorában kezdődik a *„Carneval / von / Venedig"* (a sor előtt kiírva). A 13. oldalon csak három sor található; az utolsó sorban dupla vonal, de a második vastagított. Még így is maradt azonban egy ütemnyi üres hely. Egyébként a kottakép mai szemmel nézve nehézkesen olvasható, mert a pótvonalakat sűrűbben írták, kb. fele olyan távol vannak egymástól, mint a kottavonalak. Valószínűleg nem ez, hanem az előbb említett beosztási rendetlenség késztette arra Wagnert, hogy a művet rendezettebb, szebb grafikával újra megjelentesse.

II. kiadás szintén Wagner Józsefnél.

Major ezt írja: *„Egyébként az itt idézett Ernst—Erkel füzet újabb, tetszetősebb kiadásban is megjelent, ugyancsak a pesti Wagner cégnél. Valószínűleg ez utóbbira vonatkozik a Hölgyfutár 1850. aug. 12-i hirdetése."*

A hivatkozott helyen az alábbi szöveg található a 148. oldalon:

„Wagner J. mű és zeneműkereskedésében ujonan megjelent Ilka Quadrille Doppler F. Ilka című operája dallamaiból, zongorára Ellenbogen A.-tól 36 kr.p.p. Velencei alagya és carneval Ernstől, zongorára Erkel F.-től. Ára 1 Ft. 12 kr.p.p. Legközelebb Doppler F. Ilka című operájának 4-ik füzete is megjelenend."

Ez a hirdetés más kottára nem vonatkozhat.

A II. kiadás címlapja teljesen azonos a I. kiadáséval. A füzet 3—15-ig számozott kottaoldalt tartalmaz, szintén lemezszám, vagy betűjelzés nélkül. A számozva 3. oldalon, ami az első kottás oldal, a darab kezdete előtt, fönt az első kiadáséval majdnem egyező szöveg található, más betűtípussal: *ERINNERUNG an H. W. ERNST.* (az „an" kivételével mind kitöltetlen, de árnyékolt, nagy groteszk betű, még a pontok is ilyenek, az „an" kövér antikva; a felirat *egyenes* vonalban) / *Jntroduktion* [sic!] *(Elegie von H. W. Ernst) und Capriccio über das beliebte Thema:* (kisméretű, dőlt betűkkel írt sor) / *DER CARNEVAL IN VENEDIG,* (kisméretű kövér antikva) / *für das Pianoforte übertragen von* (a második sorral megegyező méretű, de nem dőlt betűkkel) / *FRANZ ERKEL.* (kövér antikva) / (elválasztójel) / *Verlag und Eigenthum des J. Wagner in Pesth.* (a negyedik sor betűtípusával, de feleakkora betűkkel.)

A kotta rézmetszet, még az első kiadásnál is kevesebb hibával. Igen szép, tiszta és olvasható, rendezett munka. Az Elégia végét itt a 7. oldal végén találjuk, az *„attacca"* jelzés kimaradt, de csak sima, vastagítatlan dupla vonalat találunk záróvonal helyett, ami egyértelműen jelzi, hogy a műnek itt nincs vége. A Capriccio vége természetesen szokványos záróvonallal van befejezve. Az I. kiadásnál említett g-moll VI^{7}-$^{6}_{4}$-en kívül a két Wagner kiadás közt lényegi különbség nincs.

A *8va* és *con 8va* jelöléseket a II. kiadás metszője néhol értelemszerűen kiírta, kitett néhány hiányzó módosítójelet stb. Lehet, hogy a kiadás korrigálásában maga Erkel is részt vett.

A III. kiadás Rózsavölgyi és Társánál 1860-ban 581 és 582 lemezszámokon jelent meg.

Major írja: *„1858-ban Wagner József kiadványai átkerültek a Rózsavölgyi-cég birtokába: e cég 1860-ban újból megjelentette a két Ernst—Erkel művet, vö. a Vasárnapi Újság 1860. márc. 4-i számával."*[25]

A hivatkozott lapban az alábbi szöveget találtam a 118. oldalon, a hirdetéseknél:

„+(Zeneművek.) Sárközy Ferencz egy csárdást szerkesztett «Isteni» czim alatt. Megjelent Rózsavölgyinél. Ára 54 kr. Ugyanott jelent meg Erkel Ferencz két átirata: Ernst «Elégiája» (65 kr.) és a «Velenczei karneval» (1 ft. 30 kr.)"

Rózsavölgyi a Carneval-t itt még 1,30-ért hirdeti, ami több, mint Wagnernél volt nemrég a teljes tételpár.

Rózsavölgyi a kottákról új metszetet készíttetett, mivel akkoriban a quer formátum már idejétmúlttá vált. Joggal feltételezhető, hogy csak a II. Wagner kiadás lemezei kerültek hozzá, azért a darabok a II. kiadás jegyeit hordozzák. Ám néhány jelentős változást is tapasztalhatunk ahhoz képest.

Az első különbség az, hogy Rózsavölgyi a két darabot külön füzetekben adta ki. Valószínűleg azért, mert a II. kiadásban az Elégia végéről lemaradt az *„attacca"* jelzés. Az is lehet, hogy a két kotta ára külön-külön vonzóbb volt: 65 krajcár és 1 forint, mint egy összevont kiadásé lett volna; ezért egyébként nem is lehetett volna ennyit kérni, max. 1,40-et[26].

A szétválasztott kiadás következménye, hogy az Elégia egy ütemmel hosszabb lett — az utolsó ütem egy mélyfekvésű C-dúr koronás arpeggio oktáv állásban, a határozottabb lezárás érdekében.

Szintén a szétválasztott kiadás következménye lehet az is, hogy a Capriccio IX. variációja nem szerepel a III. kiadásban. A VIII. variáció után új oldalon (ebben a kiadásban minden variáció egy oldalt tölt meg) hét „névtelen" ütem következik, ami azonos a IX. variáció 9—15. ütemeivel. Utána pedig az előző kiadásokból ismert Coda következik, természetesen itt van a *„Coda."* felirat is. Hiányzik tehát a IX. var. 1—8. üteme, meglehet, a grafikus hibájából.

A Capriccióban azonban számos egyéb változás is van az előző kiadáshoz képest, ezek azonban nem formai, zenei, hanem zongoratechnikai jellegűek. Ilyenek a III. var. 4—8., VI. var. 1—8., VII. var. 1—10., 13., és a VIII. var. 13—15. ütemei, amelyek jóval egyszerűbben játszhatóak, mint a régi kiadásban.

Meg kell mondanom, hogy a Rózsavölgyi kiadás grafikája nem tetszetősebb a II. Wagner

kiadásénál, viszont jóval több hiba van benne. Éppen ezért merem feltételezni, hogy Erkel nem vett részt a kiadás előkészítésében és korrigálásában. Lehet, hogy a fent ismertetett változtatások sem tőle származnak. Meglehet, a kiadó által megbízott „olcsó" ember végezte el a módosításokat a kiadó óhajának megfelelően.

Az Elégia kottája 3—7-ig számozott oldalakat tartalmaz. A harmadik (tk. első kottás) oldalon *„ELEGIE. / par / H. W. Ernst."* fönt, jobboldalt *„Transcrite par F. Erkel."*. Lemezszáma R et C. N° 581.

A Capriccio kottája 2—11-ig számozott oldalakat tartalmaz. A 2. oldalon fönt ívben *„LE CARNEVAL de VENISE / de /* (egyenes sorban) *H. W. ERNST."* Jobboldalt *„F. Erkel."* Lemezszáma R&C. N° 582.

Ez a grafika több utánnyomást is megért.

Az első ismert címlap még utal a két darab összetartozására:

„2 / Transcriptions (hullámvonalban) */ pour / le Piano / par / F. ERKEL / I / Elegie de H. W. Ernst. Pr. 65 N. kr. / II / Le Carneval de Venise. Pr. 1 fl. / Propieté des Editeurs / PEST / chez / Rózsavölgyi et Comp. / Imp. Lorber à Pest 1860."* A cím és a szerző díszes nagy betűkkel, a címlapon uralkodó a leveles indás díszítőelem. Feltűnik, hogy a címlap közös, ám a lemezszám jelzése a kottákban nem azonos, ld. följebb. LFM M 45596 és 45597 számon található két példány. Az OSzK példányai hiánylistán vannak.

A másik címlap jóval későbbi:

„COLLECTION / DES / OEUVRES CLASSIQUES ET MODERNES / POUR LE / PIANO A DEUX MAINS" ezalatt 82 (tk. 89) tétel felsorolása, árakkal együtt, két hasábban. A pénznem nincs feltüntetve. Alul a kiadó megjelölése, a griffes címeres: *„PROPRIÉTÉ DES EDITEURS / RÓZSAVÖLGYI & Ce / éditeurs de musique de la Cour Jmp. et R^oy. / BUDAPEST ET LEIPZIG.* / (apró betűkkel:) *Jmprimerie des notes Jos. Eberle & Co Budapest / 3419".*

Dussek és Favarger művei között találjuk a két Erkel-kottát: *„Erkel F. Elegie de Ernst. —65 / — Carneval de Ernst 1—"*. Mivel az ár változatlan az előzőleg ismertetett *„2 Transcription"* kiadványhoz képest, a kották nem lehetnek 1900 utániak. A Rózsavölgyi cég 1883-ban kapta meg a Cs. Kir. udv. mű és hangjegykereskedés címet[27], tehát a kották 1883 utániak. Az Elégia egy példánya a ZTI 602 173 számon, a Major hagyatékban.

Valószínűleg ennél későbbi címlap lehet a következő:

„Erkel Ferencz / munkái. / (Franz Erkel's Compositionen.)", alatta három hasában a Rózsavölgyi cégnél megjelent Erkel kották felsorolása: az elsőben 29 (tk. 31) tétel, a másodikban 28, a harmadikban 18 tétel *Frt. kr.* árjelzéssel, és még három tétel árjelzés nélkül — a Hunyadi nyitány kéziratban (nyilván másolatban), u. ez és a Hattyúdal népzenekarra, nyilván szintén kéziratban. Alul az előző címlapnál említett griffes címeres kiadói embléma. Az egész címlap díszes keretben van, alatta jobboldalt: *„C. G. Röder, Leipzig."*

A Báthory Mária [sic!] Kováltsik-átirata és a Hunyadi László közt találjuk a két Ernst átiratot: *„Carneval de Venise de H. W. Ernst. 1,— / Elegie de H. W. Ernst. —,65"*

Mivel ez a gyűjteményes kiadás már tartalmazza Kún László (1869—1939) egy cimbalom-átiratát, elképzelhető, hogy a címlap Erkel halála utáni, ám nem valószínű, hogy 1887 előtti.

A Carnevalnak ismerjük egy metszett címlapját is, a központban farsangi álarcos nő mellképe, tollas kis kalapban, gyöngysorral. Fölötte *„CARNEVALE / DE"* alatta *„VENISE" / Pr. 1 fl."*. A metszet kékeszöld papírra készült, a művész neve nélkül. A már említett „Collection..." sorozat kottájához készült, külső, díszes címlapnak. Egy példány az OSzK Z 47470 számon található ebből.

1900 után Erkel Ferencz munkáit újabb közös címlappal kellett kiadni a pénzváltozás miatt. Főbb különbségek: a Hunyadi László teljes kivonatának 1/3-ad füzetei itt már nem szerepelnek; a cég megnevezése alul már nem a griffes címerrel, csak egyszerűen: *„RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA / cs. és kir. udvari zeneműkereskedése / BUDAPEST ÉS*

LIPCSE / Főüzlet: IV., SZERVITA TÉR 5. Fióküzlet: VI., ANDRÁSSY-ÚT 45."; az előzőével majdnem azonos keret alatt, középen: *„C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig — Budapest IX."*

Csak az árak eltérők: a Carnevale 2,— az Elégia 1,60 Korona. Ebből a kiadásból nem láttam példányt.

Későbbi kiadásokról nincs tudomásom. Valószínű, hogy a Rózsavölgyi cég szorgalmasan készítette az utánnyomásokat ugyanezekről a kotta-klisékről, persze korszerűbb technikával. Ezt bárki kideríthetí egy korabeli Rózsavölgyi katalógus átnézése árán. Példány ilyen 20-as, 30-as évekbeli kottából nincs az átnézett közgyűjteményekben.

Mivel azonban a Rózsavölgyi cég ügyelt a presztízsére, lehetetlennek tartom, hogy ezeket a magyar előadóművészet számára különösen értékes darabokat kivonta volna a forgalomból. Egyébként is, ha a Bánk bán énekszólam nélküli zongorakivonatát 88, a Hunyadiét 104 évig változatlan formában adta ki a cég (utóbbit még a Treichlingertől vásárolt ősrégi kliséről), akkor hogyne érte volna meg az Elégia és Capriccio újranyomása. Hiszen ezek a művek a nemzetközi kereskedelemben is kiválóan értékesíthetők — éppúgy, mint itthon.

Zeneműkiadónk utoljára 1966-ban adott ki Erkel-művet. Mai katalógusában négy Erkel-kotta szerepel. Az Elégia és a Capriccio nincs közöttük.

POSTLUDIUM

A „PAÑONIA" sorozat két füzetének ismertetése után felmerül a kérdés: miért csak ennyi füzet jelent meg, és miért éppen ezek? Hiszen az Ernst átiratok nem *„legkedveltebb operákból vett motívumokra készült hangművek"*, mint azt a címlap ígéri, a Norma-egyvelegnek pedig látszólag nem sok köze van a Pañonia sorozatcímhez.

Viszont a Norma valóban egyike volt a legkedveltebb operáknak — máig is az. A kiadónak nyilván érdeke volt az új kottasorozatot olyan darabbal indítani, ami ismert szerző ismert művén alapul. Amely képes a közönség érdeklődését felkelteni az újdonság későbbi füzetei iránt is.

Ernst műveinek ugyan semmi különösebb kapcsolatuk nincs az operairodalommal — bár a Capriccio dalon alapul, ez mégse dalmű... — ámde e darabok is igen népszerűek voltak a maguk idejében, ahogy erről már szó volt.

Wagnernek egyébként több olyan kiadványa volt, amely beleillett volna a sorozatba. Erkeltől pl. a Bátori Mária Induló (Mona 391. sz.), amely valószínűleg az operabemutató körül már megjelenhetett[28] (1840. VIII. 8.), vagy a Hattyúdal a Hunyadi Lászlóból (Mona 410. sz.) 1843 végén jelent meg, még a bemutató előtt.

Ide tartozik Philippe Zöllner Hunyadi fantáziája, amely 1847 körüli kiadvány (Mona 304. sz.) és még egy lappangó kotta is, amely szintén zongoraátirat lehet: Giuseppe Mazza: Cavatina... nell' opera Elene e Malvina. Wagner-kottaként tudósít róla a Honművész 1841. III. 28-án (Mona 492. sz.).

Erkel más darabjai is beleillettek volna a „PAÑONIA" füzeteibe. Például a „Csel"-variációk (Változatok Bartay Endre „A Csel" című operájának témájára). Különösen az „Adagio és Presto" formarész, amely teljesen kidolgozott kéziratos zongoraszólam, hasonló terjedelmű, mint a Pañonia füzetek (ismertetését l.: Magyar Zene 1991/3). Sajnos Bartay operája csak két előadást ért meg, így bajosan lehetett volna *„legkedveltebb operának"* hirdetni. Az operával együtt Erkel kiváló átiratának a sorsa is beteljesedett: az előbbi lekerült a műsorról, az utóbbi kiadatlan maradt. Máig!

Mint tudjuk, a Hunyadi László nagy kivonata Treichlingernél jelent meg. De Erkel tervezte a Bátori Mária nagy kivonatának megjelentetését is. (L. Legány 30—31. oldal). A terv nem valósult meg. A kiadók miatt?

A „PAÑONIA" sorozat darabjainak kiválasztása a szerző és a kiadó közötti kompromisszum eredménye volt, amit természetesen erősen befolyásolt Wagner anyagi helyzete is. Ha nem elég óvatos, mint kiadó, és nem vigyáz arra, hogy minden kiadványa anyagi siker

is legyen, üzlete nem éli túl a kezdeti nehézségeket. 1841-ben így is majdnem elnyeli Treichlinger.

Másrészt a sorozat túl korai megszűnésének fő oka nem ez, hanem a címlap elégtelensége lehetett. Milyen kotta az, ahol a szerzőt és a mű címét ókulával kell kibetűzni?

Wagner József „PAÑONIA" kiadványai a reformkori szellemiség jegyében fogantak. Nagyvonalú koncepciót sejtettek, amely elbukott a körülmények folytán. Wagner húsz évvel Rózsavölgyit megelőzve kísérelt meg egy borítéksorozatot elindítani, ami elismerést érdemlő tett volt.

FÜGGELÉK

D'Isoz Kálmán a Magyar Zenei Szemle 1941. évf. 7. sz.-ban közölt és különnyomatban is megjelent tanulmányának (Zeneműkereskedelem és kiadás a régi Pest-Budán) Wagner József életrajzára, cégének történetére, valamint Treichlinger József elleni fellépésére vonatkozó három hosszabb részét az alábbiakban közlöm, csonkítás nélkül.

Az I. szövegrész az eredeti tanulmány 153. oldal 2. bekezdésétől a 157. oldal 2. bekezdés 6. soráig, a II. szövegrész ugyanez oldal 3. bekezdéstől 158. oldal 12. soráig, a III. a 160. oldal 2. bekezdéstől a 166. oldal 4. bekezdés végéig idézet. A kihagyott néhány bekezdés Wagner kottakiadványait részletezi, erre a tárgyra vonatkozóan újabb és lehetőségig teljes jegyzéket ad Mona Ilona: Magyar Zeneműkiadók és tevékenységük 1774—1867 (MTA—ZTI Bp. 1989) könyve (60—81. oldal)

A törzsszöveget a könnyebb olvashatóság kedvéért kurrens betűtípussal, az eredetileg lábjegyzetben közölt adatokat szögletes zárójelben, dőlt betűtípussal a szövegbe szedve adom közre. Szintén dőlt betűkkel emeltem ki néhány, az előző írás bevezetőjéhez kapcsolódó szövegrészt.

A szóban forgó D'Isoz tanulmány II. része is tartalmaz Wagner Józseffel kapcsolatos érdekes adatokat (megjelent a Magyar Zenetörténeti tanulmányok 1973-as kötetében). Különösen érdekesek a 157—158., és 166. oldalon közölt dokumentumok.

I.

A pesti hangversenyéletben 1824 óta közismert volt Wagner Józsefnek, a városi színház zenekara első csellistájának neve. Magánhangversenyeit, melyeken magas színvonalú műsort játszott, nem kevésbé kamarazene előadásait (Táborszky Jánossal alapította meg sok éven át működött vonósnégyes társaságát) szívesen látogatták. Amint férfikora delét elérte, egészségi okokból (vagy talán mert már belefáradt a művészi tevékenység idegpusztító munkájába) hangjegykereskedővé kívánt lenni. Ezért tőkéül minden pénzét összerakta s 1837. december 11-én kérvényt *[Pesti lev. Intim. a. n. 6140.]* adott be Pest város tanácsához, melyben szépműárusi üzlet nyitására kér engedélyt. Folyamodványában sorra elmondja, hogy az alsó-ausztriai Stockerau-ban született, Bécsben nevelkedett, hol művészszé képezte ki magát, fiatal korában jött Magyarországra, hol állandóan úri házaknál volt alkalmazásban; ezek gróf Amadé Ferenc, Schneller altábornagy, Lányi Imre kamarás, Grech altábornagy, gróf Wenkheim Ferenc, Novák Antal, Békés vm. alispánja. Rosti Albert alispánnál 11 évig volt, kitől nyugdíjjal bocsátották el, ezt a nyugdíjat 2000 forint végkielégítéssel váltotta meg. A választott polgárság és a pesti kereskedők igazolják, hogy 10 év óta mint művész is kifogástalan viselkedésű egyén s az ő körükben általános tiszteletben részesül. Bibanco Gyula igazgató igazolja, hogy a kereskedelmi ismeretekben járatos. Az üzlethez szükséges tőkéje megvan. Windisch Lipót hatósági orvos igazolja, hogy csúza miatt foglalkozását meg kell változtatnia. Mindezek felsorolása után a szülőföldjétől való elbocsáttatásának megszerzését is kéri. Vesztére azzal fejezi be kérvényét, hogy az üzletnyitási engedélyt annyival inkább kérheti, mert az általánosságban itt amúgy is igen érezhető hangjegyhiányt mint szakember a legjobban tudja megítélni. A kérvényt a tanácsülés még aznap kiadta jelentéstételre Tretter György tanácsnoknak.

Wagner azonban nem számított arra, hogy a pesti szépmívárusok üzletnyitási szándéka ellen a lehető leghevesebben fognak fellépni. A négy pesti műkereskedő: Conci, Miller, Tomala és Grimm, amint neszét vette annak, hogy Wagner üzletet akar nyitni, mint a pesti műkereskedők egyesülete(!) 1837. június 28-án azzal a felkéréssel fordultak az alsó-ausztriai tartományfőnökséghez, hogy ha Wagner katonaszökevényi minőségéről valamit tud, ezt hivatalosan közölje velük. E beadvány azonban éppen azzal, hogy Wagnert minden áron kompromittálni kívánták, s azért a kérdés lényegéhez nem tartozó dolgokat is előadtak kérvényükben, felkeltette a tartományfőnökség gyanúját. Az ügynek hivatalosan utánajártak; a jelentésekből kiviláglik, hogy Pest tanácsa már kérte Wagner elbocsáttatását, s tekintve, hogy az érdekeltről semmi rosszat nem tudnak, a jelentés idején 46 éves, fiatalkorában, amikor katonaköteles volt, gyenge és alkalmatlan mivolta folytán nem is került sorozás alá, ezért az elbocsátás megadását javasolja s a szépmívárusok beadványát kenyéririgységből fakadónak és rágalmazásnak mondotta. Így hát a „műkereskedők-egyesületének" kérelmét elutasították, s Wagner részére az elbocsátó okmányt a pesti tanácsnak november 20-án elküldötték. Az ülésbe 29-én jutott, de mire Wagnerhez érkezett, ez már beadta kérvényét.

Wagner üzletnyitási engedélyért a helytartótanácshoz is fordult, mely azt 1838. január 23-án leküldötte a pesti tanácsnak.

Időközben Trettner tanácsnok meghallgatta e dologban a pesti szépmívárusokat is, kik terjedelmes beadványban fejtették ki nézetüket, amely nem csúcsosodhatott ki másban, mint hogy Wagnert kérelmével a tanács utasítsa el. Nem elégedtek meg azzal, hogy hivatkoztak a megélhetés nehéz voltára és hasonlókra, hanem bár alázatos hangú, de rosszindulattól átitatott beadványukkal Wagner kérvényét pontról pontra menve tárgyalták. Gondolatmenetüket és stílusukat legjobban megvilágítja az első pontra (mely szerint *Wagner Stockerauban 1791. május 3-án született,* törvényes róm. kat. vall. ember) adott válasz: hogy vajon a felsorolt adatok még csak távolról is jogot biztosítanak-e neki arra, hogy műkereskedést nyisson Pesten, azt a tanács megítélése alá bocsátják. Az, hogy jó szolgálati bizonyítványai vannak, mit sem mond, mert ha nem viselte volna jól magát, elkergették volna. A Wagner által említett tőkécske oly kicsiny, hogy ez csődre vezet s nem hiszik, hogy a tanácsnak érdeke volna oly adófizetőt nevelni, kit végtére is az ispotályban kell eltartania. Csodálatos következetességgel azonban ugyanerről a közköltségen eltartandó vetélytársról, néhány sorral lejjebb azt mondják: a tanácsnak nem lehet célja, hogy az idegennek adott üzletnyitási engedéllyel négy régi helybeli kereskedőt koldusbotra juttasson. Ami Wagnernek Pesten „kellemesen" eltöltött utóbbi 10 évét illeti (itt a kellemesen szóba akaszkodtak bele), erről tudnak; igaz: nem mondhatják róla, hogy valami bűnt követett volna el, de azért mégis föl kell említeniök, hogy a *legutóbbi lengyel felkelés idején nemcsak oly kijelentéseket tett, amelyekkel azt helyeselte, hanem még menekülteket is rejtegetett magánál.* Wagnernek, miután többféle dologhoz fogott eredménytelenül, „egy álmatlan éjjel eszébe jutott", hogy szépmívárusbolt nyitásával sinecurát biztosítson magának. Ha Pestnek 20—30 000 emberrel több lakosa volna, mint amennyi van, s virágzó kereskedelme, úgy értenék e kérdést, de így még a meglévő négy műkereskedő is sok ennek a városnak. Lám Bécs mennyivel nagyobb s csak öt ilynemű üzlete van, abból is az üzleti élet pangása folytán három csődbe jutott. A hatóság védje meg a polgárok jogait s ne engedélyezzen még egy új, ötödik, „légvárakból táplálkozó" műkereskedést. Ami a kereskedelmi ismereteket illeti, Bibanco baráti bizonyítványa mit sem mond; nem kétlik ugyan, hogy Wagner írni, olvasni és az egyszeregyet gyerek korában meg ne tanulta volna, de a könyvelést stb.-t nem tanulhatta meg, mert vagy igaz, hogy művészileg el volt foglalva s akkor nem tanulhatta meg a kereskedelmi ismereteket, mikre Bibanco 3 éves tanítási időt állapít meg, vagy... A tőke nevetségesen kicsiny, ami pedig a betegséget illeti, korántsem akarják a hatósági orvos véleményét kritika tárgyává tenni, de azt a korral járó tünetnek nézik, hogy Wagner ujjai rugalmasságukból veszítettek. Más muzsikus is megöregszik s mégsem akar hangjegykereskedő lenni. Nem volna méltányos, hogy egy nyomorékká (krüppelhaft) lett művész egy segéddel vagy a Bibanco-féle bizonyítvány alapján vezessen üzletet a meglévő négy, régi adó-

fizető kereskedő jogainak megsértésével. Noha az alsó-ausztriai tartományfőnökség igazolta Wagnert a katonaszökevénység vádja alól, mégis ismétlik, mert az igazolás 1837-ből való s Wagner 1814 óta van Magyarországon, tehát mégiscsak kivonta magát a sorozás alól. Magánéletét sem kímélik s kijelentik: igazán nagyon szép dolog az, hogy Wagner nemcsak az öreg anyját, hanem még egy sokkal fiatalabb nőrokonát is eltartja, de különös, hogy ez csak 20 évi magyarországi tartózkodás után jut eszébe. Végül megbotránkoznak azon a sértő kijelentésén, hogy csupán az ő szakismeretei képesek a hangjegy-kereskedelemben található hiányokon segíteni. Felháborodva kérdik, vajon leltározta-e Wagner a pesti négy műárus raktárát? — Hát tudja-e, hogy itt 10 000 pengő árú hangjegy van felhalmozva s azonkívül Grimm kölcsönkótatárában 10 000 bécsi forint árú hangjegy fekszik? — Mily nevetséges és pökhendi dolog — mennydörögnek tovább — ha valaki, aki még csak kezdeni akar s tudatlan üzleti dolgokban, érezhető hiányokról beszél — „mely kijelentések alátámasztására hivatkoznak a Wagner-féle 2000 forintos tőkécskére. Világos, hogy eme 1838. január 16-án kelt igen hosszú beadványukat azzal fejezik be, hogy a tanács utasítsa el Wagner kérvényét.

Míg a műkereskedők Wagner elkeseredett ellenségei voltak, addig a tanács tagjai jóakarói közé tartoztak. Látni ezt abból is, hogy Trettner György a két fél álláspontját ismertető terjedelmes beadványával már harmadnapra (18-ára) elkészül, szokott módon a tanácsra bízván a döntést, de hozzáteszi még, hogy ilyfajta üzlet nyitásának engedélyezését a helytartótanács 1825. augusztus 23-án 22194. sz. a. kelt rendelvényével, éppúgy, mint a könyvkereskedését, magának tartotta fenn, végül, hogy a kereskedőkre vonatkozó 1812. évi szabályzat az üzleti tőke nagyságáról nem intézkedik, ellenben Ausztriában az 1786. december 26-iki rendelet folytán a szépműárusoknak az alsó-ausztriai kereskedelmi és váltótörvényszéken 3000 Ft-nyi tőkét kell igazolniok.

Tretter jelentése alapján a tanács 1838. január 19-i ülésén Wagnernek a kért engedélyt a maga részéről megadja s elrendeli, hogy az ügyet szabályszerűleg terjesszék fel a helytartótanácshoz. Alig hozta meg a tanács e határozatot, a négy műárus máris a nádorhoz, mint a helytartótanács fejéhez fordult (jan. 21-én), egy valamivel rövidebb, de lényegében a tanácshoz benyújtott folyamodvánnyal megegyező kérvénnyel, melyben amaz óhajukat nyilvánították, hogy a nádor Wagner üzletnyitási kérelmét utasítsa el. Amikor pedig megtudták, hogy a tanács az engedély megadása érdekében tett felterjesztést, a tanácshoz új beadvánnyal fordultak, melyben ismét Wagner ellen fordultak. Okfejtésük mikéntjének jellemzésére elég egy példát felhoznunk, nevezetesen: ha elfogadják, hogy a zenében képzett művész hangjegykereskedést vezethet, akkor az ásványtan alapos ismerete vaskereskedés nyitására jogosít fel.

Mi sem természetesebb, mint hogy a helytartótanács jelentést kért a műkereskedők beadványa dolgában; hogy az új beadványt is tárgyalni kellett, s hogy Wagnernek ellenészrevételeit kellett benyújtania. Szóval a huzavona teljes erővel megindult. Wagner 1838. március 10-én kelt, óvatosan megfogalmazott igazoló iratából — mely szintén pontról pontra halad válaszában — sok egyéb között azt is előadja, hogy sem Conci, sem Grimm nem magyarok s hogy őket is a törvényekben ajánlt vendégszeretet fogadta be. Igaz, hogy ő — Wagner — nem tanult hangjegykereskedő, de a négy szépmívárus sem az, mert Miller fűszerkereskedő, Tomola könyvkereskedő, Conci olasz képkereskedő, s Grimm mérnök-segéd volt. A fődolog a kereskedésben az áruismeret, az ő esetében a zeneművek belső értékének ismerete. Az európai fővárosok mind igazólják, hogy a műkereskedéseket leginkább zeneművészek és zeneszerzők vezetik. Például felsorolja a következőket: Haslinger Tóbiás, Diabelli Anton, Leidesdorfer, Weigl Tádé Bécsben, Pleyel Ignác Párizsban, Krammer Londonban. Tagadja, hogy a 131 000 lakosú Pest-Budának sok volna 5 műkereskedés s megdönti azt az állítást, mintha a 400 000 lakosú Bécsnek is csak 5 műárusa volna, mert az 1837. évi Handlungs-Schematismus egyedül a Belvárosban 14 hangjegykereskedőt sorol fel. Lehet, hogy ezek közül öt bezárta az üzletét, de nem tudni miért; a legjövedelmezőbb üzletágakban is előfordul, hogy valaki tönkre megy, de az is, hogy meggazdagodván, üzletével felhagy. Többi okfejtésére felesleges kitérnünk; csak megemlítjük, hogy a „lengyel

ügyről" mélységesen hallgat. Ezt Tretter tanácsnok tisztázza előterjesztésében, mondván, hogy az irattárban ennek semmi nyoma, hogy *Wagner csupa emberszeretetből segélyzett menekülteket,* egyébként is a hatóságok vették át a menekültek gondozását. A július 25-i tanácsülés ezért ismét kérte a helytartótanácsot, hogy a Wagnerre vonatkozó határozatot hagyja jóvá; a helytartótanács e kérelemnek ugyan augusztus 7-én eleget is tett, de elrendelte a vagyonkimutatás pótlólagos bemutatását. Tehát újból kézre kapta az ügyet Tretter, aki gyorsan intézkedő ember lévén, bekövetelte Wagner vagyonkimutatását.

E kimutatást Tretter tanácsnok elfogadta s jelentés kapcsán bemutatta a tanácsnak, mely másnap (szept. 5-én) tartott ülésén Wagner javára döntött. Újabb panaszos beadványok s helytartótanácsi sürgetések után a tanács 1839. február 18-án tette meg előterjesztését a helytartótanácshoz, melyben előadja Wagner kedvező anyagi helyzetét s hogy a helytartótanácsi (1838. aug. 7-i) jóváhagyás alapján az üzletnyitási engedélyt megadta. Jelenti továbbá, hogy Wagner egy megfelelő helyiséget már ki is bérelt s hogy ezt az üzletét a már meglevő s a még időközben megszerzendő áruival Szent György napján (április 24.) meg fogja nyitni.

Tévednénk, ha azt hinnők, hogy Conci, Tomala, Miller és Grimm feladták a küzdelmet. Korántsem. Látván, hogy a helytartótanácsnál nem érnek célt, Bécsbe mentek panaszra a királyhoz; azonban itt sem értek célt, mert a helytartótanács meghallgatása után a királyi kancellária is elutasította az „egyesült műárusokat". Erről a helytartótanács 1839. július 2-án 22 722 sz. a. intimatumával értesítette a tanácsot s utasította, hogy e véghatározatról az összes érdekelteket megfelelően értesítse. A tanács ennek foganatosítására július 12-én Szász Mátyás szenátort azzal a hozzáadással bízta meg, hogy Wagner Józsefen a városi szegényalap javára 20 forint taksát vegyen meg.

Másfél évig tartó akadékoskodás leküzdése s temérdek akta irkálása után lett Wagner József pesti műárussá. Miután az engedélyt 1838-ban megkapta, s a tanács már 1839 Szent György napjára jelezte az üzlet megnyitását, nem csodálhatjuk, hogy megnyitásra kész üzlet várt a fent említett tanácsi határozat meghozatalára. Így történhetett, hogy már a július 14-i Honművész közölhette az „Új műkereskedés" megnyitásáról szóló híradását, amely szerint Wagner üzlete a Szerviták-terén, gróf Teleki házában megnyílt s azt „nemcsak külső, hanem belső csinos és tökélyes elrendezésénél fogva is méltán" ajánlhatja olvasói figyelmébe. Hangműveken kívül jeles rajzokat s képeket, továbbá Vieuxtemps igen jól talált arcképét, a müncheni Pinakothek képeiről való másolatokat, „felségesen készült" kőrajzokat lehetett már az első napon vásárolni.

Wagner komolyan fogta fel új életpályáját s igyekezett zenei hozzáértését kiadványai megválogatásával is bebizonyítani. De nemcsak hangjegyeket, hanem — s ez jó üzleti érzékre vall — az akkori politikai híresség kőrajzú arcképét is kiadta. Igaz, hogy ezeket Bécsben Eybl-lel készíttette, de hangjegyeinek legnagyobb részét Pesten, Budán metszette, litografáltatta.

II.

Wagner kiadványainak külső alakjára, szép címlapokra, tiszta kótanyomásra nagy gondot fordított; hogy ezeknek nyomása saját felügyelete s irányítása mellett történhessék (no meg így olcsóbb is), kótanyomó műhely felállítását vette tervbe. 1842. július 21-én a helytartótanácshoz folyamodványt nyújtott be, amelyben egy kősajtó és egy hangjegynyomó gép felállítására kér engedélyt. Indokolása úgyszólván ugyanaz, mint Tomaláé volt néhány évvel azelőtt: hogy ti. Pesten nincs olyan kőnyomda, amelyre az ő műlapjainak nyomását bízhatná; gyorsabban és olcsóbban is tudná a zeneértő közönséget kiszolgálni; Bécsben minden jelentékeny kiadónak saját nyomdája van, a cenzúra szabályait szigorúan be fogja tartani. A kérvényt jelentéstétel végett leküldötték a városi tanácsnak, ez ismét Tretter szenátornak adta ki az ügyet. A szeptember 14-i jelentésben Tretter arra az eredményre jut, hogy „Miután tehát folyamodó becsületessége és erkölcsös magaviselete ellen soha semmi

panasz elő nem fordult, ezenfelül nála lévő embereiért a bevett rendelvényi szokáshoz képest jótállást ígér és fogad", a kérés kedvező elintézését a tanács határozata alá bocsátja. A tanács szeptember 17-i üléséből ugyan pártolólag terjesztette föl a kérvényt, de a helytartótanács november 30-án 38 818 sz. rendelvényével úgy határozott, hogy a sajtó felállítását „korántsem úgy tekinthetvén, mint a műárusság valamely mellékágát" s mert van már belőle elég Pesten, főleg azonban mert „az ily magányos kősajtók mozgásaira megkívántató folyvásti felügyelés az iránt, vajon a folyamodó által kitűzött tulajdon szükségén túl nem használandja-e azt, több nehézségekkel volna összekötve", nem engedélyezte. Wagner ebbe a döntésbe nem akart belenyugodni s megkísérelte, vajon a királyhoz benyújtott kérelme nem fog-e kedvezőbben elintéztetni. Csalódott. Sokkal inkább félt akkoriban Bécs minden Magyarországon megindíttatni kívánt nyomógéptől, semhogy erre engedélyt adtak volna; a királyi kancellária elutasító határozatáról a helytartótanács 1843. augusztus 8-án értesítette a pesti tanácsot *[Pesti levt. Intim. a. n. ad 6140.]*.

Mint már említettük, Wagner különös figyelemmel volt arra, hogy a kiadványában megjelenő zeneművek külső formájukban, tehát metszésükkel, címlapjukkal jó benyomást keltsenek. A hangjegyeket réz, majd ólomlemezekbe vésette s csak később tért át a kőnyomásos sokszorosításra. A címlapot — ha nagy becset tulajdonított a műnek — valamelyik jelesebb rézmetszőnkkel készíttette el, így a (Liszt arcképes) Rákóczi-indulót Perlascával, Erkel Hunyadijának *Hattyúdalát* pedig Vidékyvel metszette. Kótái címlapját egyébként inkább kövön sokszorosíttatta, néha szedett betűkkel nyomdában készíttette el. Kiadói tevékenységének első éveiben csupán a címlapon jelent meg neve mint kiadóé. Mindig a francia, német és magyar címlapoknak megfelelően írta nevét ilyképpen: Joseph Wagner, Wagner Jósef, Wagner József vagy Vágner József...

III.

...A Wagner Ferenc kiadói megjelölés azonban nem hiba, hanem tudatos üzletátruházási terv látható jele, mert Wagner József tervbe vette, hogy az üzleti élettől visszavonul s művészi boltját évjáradék ellenében öccsének, Wagner Ferencnek akarta átengedni. Wagner Ferenc 1849 júliusában nőül vette Fischer Paulinát, ki úgy látszik vagyonos volt, s öccsével Fischer Károllyal lépett volna az üzlet tulajdonába. Wagner Ferenc azonban rövid idő múlva elhunyt s Fischer Károly, mint kiskorú 1850. március 29-én a megegyezés hatálytalanítását kérte *[P. lvt. Rdl. ir. 1850. III. 29.]*. Ilyképpen a szépmívárus üzlet továbbra is Wagner Józsefé maradt, ki továbbfolytatta kiadói tevékenységét s így az Angliából visszatért Székely Imrének is első hazai kiadója volt. Utolsó ismert kiadványa 1854-ből való, ez Pecsenyánszky János: Búsmagyar c. csárdása (J. W. 175.) lemezjelzéssel. Ezután még néhány évig fenntartotta üzletét, de a kiadói és mívárusi élet terhében elfáradva, cégét Rózsavölgyi és Társának eladta, ki ezt, mint a Wagner József kiadványainak tulajdonosa, 1858-ban tette közhírré.

Visszatérve Grimm Vincére, ki amúgyis inkább művészi, mint kereskedői hajlamú férfiú volt és fizetési nehézségekkel is küzdött; ezenfelül litográfusi jogának 1842-ben történt megszerzése után csupán műhelyének szeretett volna élni, hajlandó volt tehát szépművárus boltjától megválni. Tomola 1842-ben szüntetvén meg üzletét, a jószemű kereskedő rögtön megláthatta, hogy tőkeerős vállalkozó jó befektetést tesz, ha Grimm műkereskedését megveszi. E gyakorlati érzékű vállalkozó Treichlinger József volt, ki maga is zenész s a pénz forgatásához értő ember volt. Grimm és Treichlinger az eladás, illetőleg vétel dolgában hamarosan megegyeztek, úgy hogy Treichlinger 1843. szeptember 12-én rövid folyamodványt intéz a helytartótanácshoz, melyben kéri, hogy miután ő Grimm Vincétől megvette azt a szépmíváru-kereskedést, amelyet az viszont 14 évvel ezelőtt vásárolt meg Lichtl Károlytól, ruházza most ő reá az üzlet gyakorlásának jogát. Kérvényéhez bizonyítványt csatol, amely igazolja feddhetetlen előéletét, egy másikat arról, hogy a szükséges kereskedelmi ismereteket megszerezte, Grimm elismervényét pedig arról, hogy a 8000 forintos vételárat megkap-

ta. Treichlinger hajlandónak nyilatkozik ezenfelül még több magánvagyont is igazolni s végül kijelenti, hogy a cenzúra szabályait ismeri.

Ez az okmányokkal kellőleg fel nem szerelt kérvény sok és hosszadalmas perlekedésnek lett forrásává!

A helytartótanács ugyan már október 11-én leküldötte Pest város tanácsához javaslattétel végett a kérvényt, de az oda csak november 8-án érkezett meg, amikor Neumeyer Tódor tanácsnoknak jelentésre ki is adták. Az intézkedésre szükséges időt — talán mert tudta, hogy a tanácsnok beteg — a türelmetlen Treichlinger nem várta ki, hanem december 1-jén panaszos, sürgető beadványt intézett a helytartótanácshoz ügyének elfektetése miatt. Mi sem természetesebb, mint hogy kellő idő múltán ez is a tanácshoz küldetett le s 1844. január 5-én ugyancsak Neumeyernek adatott ki.

A Grimm-féle üzletet Treichlinger első folyamodványának bemutatása utáni napon, tehát 1843. szeptember 13-án már birtokába vette s árusította holmiját. Ezt Wagner József műárus nem nézte jó szemmel, s a leghevesebb támadást indította Treichlinger ellen és már az október 17-i ülésen azt kérte a tanácstól, hogy ennek üzletét zárassa be. Ugyanilyen értelmű kéréssel fordult Wagner a helytartótanácshoz, amely azt leküldötte a városi tanácshoz. Ez a rendelvény febr. 6-án kelt s március 1-jén iktattatott; a legközelebbi ülés az ügyet Vojdicsek József tanácsnoknak adta ki, Vojdicsek az előző iratokat is kézhez véve, nem sokat késedelmeskedett, hanem az érdekeltek kihallgatása alapján már március 17-én benyújtotta terjedelmes jelentését a tanácsnak. E beadványból kitűnően Wagner egyetlen célja az, hogy a Treichlinger tulajdonában levő Grimm-féle üzletet hivatalosan zárassák be. Wagner rendkívül heves támadó. Amikor az októberi tiltakozó beadványának eredménytelenségét tapasztalta, 1844. január 6-án írásban megkereste a tanácsot: adja ki neki Treichlinger folyamodványát, hogy arra észrevételeit megtehesse, s megmentse azt, amivel saját magának tartozik. Ezt megelőzőleg 1843. december 6-án a m. kir. udvari kancelláriához nyújtotta be kérvényét, amelyben nemcsak az új vetélytárs ellen él panasszal s üzletének bezáratásáért folyamodik, hanem egyúttal a (szerinte) kötelességét nem teljesítő városi tanácsot „rendetlen hivatalbeli eljárásáért s hanyag igazságszolgáltatásáért megdorgálni" is kéri. E feltűnően bátor hang arra indította a helytartótanácsot, hogy amikor a kancelláriából hozzákerült a folyamodvány, azt 1844. február 6-án oly utasítással küldje le a városi tanácsnak, hogyha igaz az, hogy Treichlinger üzletét engedelem nélkül nyitotta meg, „őtet ezen kereskedés további űzésétől tüstént eltiltsa". Ugyanekkor megsürgeti a korábbi intézvényeire kívánt jelentést. Az ügydarabbal leküldött Wagner-féle beadványban ennek Treichlinger elleni kifogásai röviden így összegezhetők: Treichlinger külföldi honos, aki Grimm üzletét megszerezte és „megvetve törvényt s a legfelsőbb rendeleteket" engedély nélkül űzi a szépmívárusságot; a műkereskedés egyéni tulajdonságokhoz és megfelelő alaptőke igazolásához fűzött jog lévén, Treichlinger ezeknek a feltételeknek nem tud megfelelni. Az itt felsoroltaknál sokkal részletesebben nyilatkozik Wagner e kérdésben Vojdicsek tanácsnoknak átadott nyilatkozatában. Ebben, mint az később kitűnik, nemcsak üzleti érdek, hanem *személyes bosszú* is vezérelte. Előterjesztése szerint Treichlinger folyamodványában nem nyilatkozik arról, hogy „hol és milyen szülőktől született, zsidó-e, vagy mily vallású — nem mutatja ki, kapott-e a pesti tanácstól lakhatási engedélyt s bizonyíthatja-e, hogy idevaló lakosnak felvétetett-e — mint idegennek, itteni ismerőseitől kiállított s erkölcsös életét igazoló iratnak annyival kevésbbé van értéke, mert ezek csak három éve ismerik s vele üzleti összeköttetésben állanak — ezzel szemben Treichlinger rossz hírben áll, mert uzsorás — a Grimm-féle nyugta nem fedi a valóságot, mert nem 8000 frt.-ot, hanem 4008 frt. 13 krt. kapott csak kézhez készpénzben — az az állítás, hogy Treichlinger három évig tanulta a műkereskedést hamis, mert senki sem látta őt dolgozni a Grimm boltjában — minek folytán végeredményként a törvény ellenére folytatott üzlet azonnal bezárandó".

Vojdicsek jelentésében előadja továbbá, hogy a vételár dolgában kihallgatta Grimmet, ki üzleti könyveit ugyan nem mutatta be, de nyilatkozatot adott arról, hogy a 8000 pengőforint vételárból 4008 frt. 13 krt. kapott készpénzben, míg a többiről váltókat fog kapni. *[Ez megdönti azt az Ujházy Ferenc naplójában olvasható állítást, hogy Grimm üzletét*

1849-ben, amikor a magyar bankók nyomása rábízatott, adta volna el hitelbe Treichlingernek, aki az emigrációból való visszatértekor, miután a szerződést 1850-ben nem erősítette meg, mit sem fizetett. Legrosszabb esetben a második részlet kifizetésének megtagadásáról lehetett szó, noha így is csudálatos dolog volna, hogy Grimm 1843-tól a szabadságharcig nem kívánta volna a hátralékos vételár kifizetését. — L. Bevilaqua Béla: Grimm Vince. Adatok a magyar litographia történetéhez. Nyomda és rokonipar. 1926. júl. 15. és aug. 1. szám.] A korábbi s eme nyilatkozat közti ellentmondást nem tartja súlyosnak, mert hiszen Grimm az 1841. évi csődből 1842-ben barátságos megegyezés alapján került ki s üzletét csak akkor adhatja el, ha hitelezői ki vannak elégítve. Mindezek alapján Vojdicsek tanácsnok megállapítja, hogy Grimm üzletét személyi jog alapján űzi, ezért ez nem adható el; hogy új jog adassék-e Treichlingernek, az kérdéses s ezért utasítást kér arra, hogy miképpen foganatosítsa a jogtalanul megnyitott üzlet bezáratását? A március 18-i ülés azonban nem helyezkedett az előadó álláspontjára, hanem úgy vélekedett, hogy Grimm, miután hitelezőivel barátságosan megegyezett s üzletét a zár alól feloldották, szabadon rendelkezhetik felette, annyival inkább, mert Grimm műkereskedése nem személyi joghoz van kötve, hiszen Lichtltől megvásárolta, tehát el is adhatja. Egyben a városi tanács azt a határozatot is hozta, hogy: „A folyamatban lévő vásár tekintetéből, miután ily alkalommal mindenkinek szabad árucikkeit nyílt boltban is árusíthatni, Treichlinger József, műárusi boltjának becsukatása további fensőbb k. k. rendelésig elhalasztatván a fennforgó körülmények a n. m. M. Kir. Helytartó Tanácsnak haladék nélkül s alázatosan fel fognak terjesztetni".

E határozatnak megfelelő felterjesztést Treichlinger a helytartótanácsnál újabb beadvánnyal előzte meg, amelynek éle kizárólag Wagner ellen irányult. Ebben elmondja, hogy Wagner 1840-ben kerekszám 6200 pengő-frt.-tal tartozott neki, amiből még mindig 1200 pengővel adósa. Bemutatja Wagner öt eredeti levelét, melyek közül az első 1840. április 13-án, az utolsó 1841. március 19-én kelt. E levelekben Wagner Treichlingert barátjának, megmentőjének hívja, sőt felszólítja, hogy lépjen társul üzletébe, mert „túl nagy teher részemre — írja első levelében — hogy az üzletet egyedül vezessem s szükségem van egy segélyt nyújtó kézre". Ha tehát — így érvel Treichlinger — három év előtt jó lett volna Wagnernek társul az üzlet vezetésében, miért volna most képtelen arra, hogy egy megvásárolt, régi üzletet eredményesen tudjon tovább vezetni? — Egyébként mindenki tudja, hogy Wagner házsártos természetű ember s Ehrenreich és Neumann ellen viselt dolgai közismertek. (Ti. eltiltotta őket a képkereskedéstől.) Arra is hivatkozik, hogy őt itt Pesten 1828 óta mint önálló hangversenyeket adó hegedűművészt ismerik s harmadéve vezeti a hangászegylet zenekarát. Ezzel szemben Wagner csupán a Városi Színház zenekarának csellistája volt s mégis műkereskedő lett. Kéri a városi tanács által teendő előterjesztés alapján hozandó határozatig a status quo fenntartását. Folyamodványának aláírásában felsorolja összes minőségeit a következőképpen: „zeneművész, több bel- és külföldi filharmóniai társaság tiszteletbeli tagja, karmester, a pesti-budai hangászegylet választmányi tagja és levéltárnoka, a pesti művészi és ipartár tulajdonosa". E hosszú címsor nem zavarta abban a helytartótanácsot, hogy a hiányzó okmányokat be ne kívánja s az egész ügy újbóli megvizsgáltatását ne kívánja a városi tanácstól. Ez az intimatum április 9-én kelt s május 17-én iktatták a városházán.

Az újabb vizsgálat folyamán Treichlinger bemutatta a bécsi tanács 1844. március 15-én kelt elbocsátó levelét, amely szerint ő 1807-ben Bécsben, a Belvárosban született, róm. katolikus, nős, 2 gyermek atyja; ezenfelül bemutatott egy iratot, mely szerint ő a J. A. Oswald-féle bécsi csokoládégyárban, mint társ szakértelemmel működött. — Ez az újabb vizsgálat megint alkalmat nyújtott arra, hogy Wagner az uzsoráskodás és a hatóság elleni engedetlenség vádjával lépjen fel. E rendkívül hosszadalmas, kihallgatásokkal, tanúvallomásokkal, váddal, védekezéssel és viszonváddal teljes vizsgálatból, amelyet két furfangos ügyvéd csűrő-csavaró jogi tanácsadása tesz még bonyolultabbá, mégis tisztán kiviláglik, hogy *Treichlinger pénzkölcsönzéssel rendszeresen foglalkozott.* A törvénybe ütköző uzsoráskodás nem nyert beigazolást, de hogy pénzét csak jól gyümölcsözően forgatta, az bizonyos. Hogy Wagner gyűlölte Treichlingert, az minden szavából kiérezhető. Az pedig régi igazság, hogy

adós sohasem lelkesedett hitelezőjéért, különösen ha *barátból és cégtársnak hívott emberből* biztosítási végrehajtást, esetleg *csődöt kérő felperes* lesz. Már pedig Treichlinger 4269 p.-fort.-nyi összeget adott Wagnernek, kitől 1841. január 15-én fedezetül 1842. március 19-től 1843. november 15-éig terjedő, időközben esedékes 13 váltót kapott. Még *le sem járt* az első váltó, amikor 1840. december elején Treichlinger az 1840. 22. tc. 5. §-a alapján Wagner üzletének s *minden vagyonának* biztosítási *zár alá vételét* kérte. E beadványában részletesen kifejti, hogy Wagner „kis és csekély kereskedése", melynek becsértékét az ő követelése túlhaladja, napról napra rosszabb lesz, adósságai növekszenek, olcsó üzlethelyiségéből ki kell költöznie, modora miatt a műegyesületi pénztárnokságból elmozdították, és sok egyebeken kívül még azt is felhozza indokul, hogy róla (Treichlingerről) úton-útfélen rosszat beszél és bosszújával fenyegeti. Miután Wagner váltóit egymás után beváltotta, az üzletet nem foglalták le, de a fent jelzett beadvány jellemzi a *kettejük egymáshozi viszonyát.*

A hosszas vádaskodás, tagadás, bizonyítás és ellenbizonyítás részletes ismertetését mellőzve, megemlítjük, hogy a tanács 1844. július 6-i ülésében, Vojdicsek tanácsnok részletes jelentése alapján Treichlingert műkereskedés nyitására *alkalmatlannak* jelentette ki, s ily értelmű felterjesztést tétetett a helytartótanácshoz, egyúttal elrendelte, hogy a kifüggesztett címtáblát hatóságilag távolítsák el. A tanácsi határozatot keresztül is vitték s a helytartótanács ezeket az intézkedéseket augusztus 6-án jóváhagyta. Treichlinger a küzdelemben most alulmaradt és sorsa megpecsételtnek látszott. — Wagner öröme azonban nem sokáig tartott, mert a higgadtabb és furfangosabb Treichlinger alig értesült ügyének állásáról, máris kész volt haditervével s egyszerre több támadást intézett ellenfele ellen. Mindenekelőtt augusztus 30-án felségfolyamodványt adott be s ügyének függőben tartását kérte. A helytartótanács elutasító végzését augusztus 31-én tárgyalta a tanács, amely módot akart Treichlingernek nyújtani arra, hogy üzletét likvidálhassa; azért úgy határozott, hogy őt Vojdicsek tanácsnok „szigorúan utasítsa, hogy a raktárában található áruit f. é. november hó végéig eladni s ügyfeleivel viszonyait elrendezni annyival inkább siessen, mivel akkoron nyilvános kereskedési boltja minden esetre hatóságilag be fog záratni". A tanácsnak, minden jel szerint a polgármester által javasolt eme kedvezése már elegendő volt ahhoz, hogy Treichlinger új felségfolyamodványt nyújtson be, melyben e határozatot, mint első folyamodványa kedvező eredményét másolatban „mély térdhajlással alázatosan" bemutassa s kérje, hogy üzletének szabad gyakorlatában megerősíttessék. A helytartótanács, — amelyhez Treichlinger szintén tett felterjesztést, amelyben magát az összes vádak alól tisztázni kívánta — „felsőbb utasításnál fogva" a felségfolyamodványokat szeptember 17-én újabb tárgyalás végett oly hozzáadással küldi meg a pesti városi tanácsnak, hogy további intézkedésig a meglévő állapot fenntartandó. Kezdődhetett tehát elölről a kölcsönös vádaskodás és védekezés.

Treichlinger azonban nemcsak beadványokkal, kérvényekkel akart magán segíteni, hanem merész tettekkel is, amikről ugyan tudta, hogy hatósági megtorlásokat fognak eredményezni, de hozzájárultak az üzletnek a köztudatban való életbentartásához. Ezért, amikor cégtábláját levették, a legnagyobb nyugalommal *kiakasztotta üzletajtaja fölé* a kétfejű sassal, ékes, Tobias *Haslinger*[29] felírású *cégtábláját,* mint e híres bécsi kiadó kótáinak árusa. Mi sem természetesebb, mint hogy eme szabálytalanságra ismét csak Wagner lett figyelmes és nem is késett a panaszos beadvánnyal, amely szept. 6-án kelt, s amelyben minderről jelentést tevén, előadja, hogy: Ha Treichlingernek cégtábláját felsőbb rendeletre le kellett vétetnie, úgy még kevésbbé szabad a Haslingerét kiakasztania, mert bár ez utóbbi bécsi szabadalmazott műárus, „neki semmi országos gyári szabadalma nem lévén, raktárt semmi és senki címe alatt Pesten nem is tarthat". Treichlinger igazolásra szólíttatván fel, szeptember 16-i beadványában kifejti, hogy igen drága volna új táblát festetnie, azért engedtessék meg neki, hogy az adott határideig hátra lévő három hónapra ezt a táblát kinn hagyhassa. Vojdicsek tanácsnok azonban ezt az engedélyt nem adta meg; a rendelkezést teljesíteni vonakodó Treichlinger ellen rendőri intézkedést kért a tanácstól, mire ez szeptember 21-én kiküldötte Szekrényessy Endre városkapitányt, hogy a táblát „Treichlinger boltjáról haladék nélkül s szükség esetén *karhatalommal* is vétesse le". Ez meg is történt. Treichlinger ettől

függetkenül a pesti lapokban *saját neve alatt* tette közzé mű- és hangjegyárusítási hirdetményét.

A Wagner és Treichlinger közötti utolsó nagy mérkőzésben ez utóbbi 1844. december 5-én kelt beadványában az ellene felhozott vádakat kenyéririgységnek, koholmányoknak, gyanúsítgatásoknak nevezi s a pénzkölcsönzési ügyei ellen felhozott cáfolatai legfontosabbjaként ezt mondja: „vannak az uzsoráskodók ellen is szigorú törvények, melyek, ha vétkesnek találtathatnék, ellenem, ki annyi ellenséggel küzködni kénytelen vagyok, bizonyosan eszközlésbe hozattattak volna". Ezzel szemben Wagner minden vádat ismétel, nyolc pontban felsorolja Treichlinger viselt dolgait, amelyeknél különös nyomatékot helyez pénzügyi műveleteire; további 13 pontban erkölcsi kifogásait fejti ki, végül odanyilatkozik, hogy: bizonyára rossz példaadás volna, hogyha egy ily tolakodó egyént kereskedőnek felvennének, kinek erkölcstelen jelleménél fogva ez az üzleti világra és a polgárságra nézve megalázó lenne.

Wagner túl heves támadásai sokat veszítettek erejükből azáltal, hogy egy-két általa is nyilvánvalóan ismert és Treichlinger javára szóló tényt akarva nem vett tudomásul úgy vélvén, hogy ezzel vádjainak nagyobb súlyt adhat. Így — bár Treichlinger Bécsből való elbocsátó levelét bemutatta, mégis — születési helyének ajánló levelét keresi rajta. Felhánytorgatja, hogy a cenzúra üzletkutatást tartott Treichlingernél, holott jól tudja, hogy a feljelentés alapján tartott házkutatáskor lefoglalt 13 mitológiai jelenetet ábrázoló metszetet három nap múlva visszaadták, mert ezek a bécsi Neumann L. és a Paterno A. cégek cenzúrázott kiadványai voltak. Igen valószínű, hogy e feljelentésben Wagner keze is közreműködött, mert nemcsak a városi tanácshoz érkezett feljelentés, hanem a helytartótanácsnak is „értésére esvén" úgy a képek elkobzása, mint azoknak visszaadása, 1844. június 4-én meghagyta a tanácsnak, „miszerint Treichlinger József műárust keményen megfeddvén őt az efféle, csak tűrési jegyzéssel megjelenendő alakok és képek nyilvános kirakásától, boltjának azonnali bezáratással fenyegetése alatt sikeresen tiltsa el".

Vojdicsek József tanácsnok, mint az ügy egész folyamán, úgy a legutolsó kihallgatások után is Treichlinger *ellen* foglalt állást s 1845. február 4-én kelt összefoglaló jelentését azzal fejezi be, hogy „a tekintetes tanács méltóztadandik, valjon azokat az okokat Treichlinger kellőképen megcáfolta-e, mellyeknél fogva kérelmétől elmozdíttatott". Ez a mai hivatalos nyelvre lefordítva annyit tesz, mint hogy a kérelem teljesítése nem javasolható. Ez előadvány alapján a tanács úgy határozott, hogy a „jelentett körülmények" felterjesztendők. A felterjesztés mikéntjét azonban Szepessy polgármester irányította, s március 1-jén továbbított felterjesztésében az érvek és ellenérvek összevetése után Treichlingert az uzsoravádak alól igazoltnak nyilvánította ki, megállapítván, hogy a vételár felét már lefizette, hogy Wagneren kívül — aki folyamodó iránt személyes ellenségeskedéssel viseltetik, — senki sem tiltakozik Treichlinger ellen, hogy az üzlethez ért s hogy kereskedését, bár cégtábla nélkül — ama helytartósági intézvény alapján, mely mindent a maga épségében hagyatni rendelt — nyitva tartja, tehát „semmi akadály többé nem forog fenn, hogy neki a kért műkereskedési jog megadassék".

A helytartótanács az ügy alapos megfontolása után május 27-én tartott üléséből megengedte, hogy Grimm Vince pesti mívárus kereskedő joga Treichlinger Józsefre átruháztassék, de mert az engedély elnyerése előtt merte üzletét megnyitni, ő s ama tanácsbeli egyének, kik boltját becsukatni elmulasztották, ezért megrovásban részesítendők. A helytartótanács emez intézvénye leérkezett s a június 14-i tanácsülésen bemutattatott. Az engedélyről Treichlingert oly hozzáadással értesítették, hogy a jótékonyalapra szolgáló 30 frt-nyi taxát fizesse be. Ennek a kötelezettségnek 25-én eleget tett s ezzel a pesti bevett műárusok sorába lépett. *[Pesti levt. Intim. a. n. 10069.]*

A hosszú, elkeseredett és semmiképen sem épületes küzdelemből Treichlinger József került ki győztesen, s ő lett a legelső pesti Mű- és Szorgalomtár (Kunst und Industrie Comptoir) hetedik tulajdonosa.

A sok nehézség árán megszerzett üzletének jogait azonban Treichlinger talán még féltékenyebben őrizte és még hevesebben védte, mint minden elődje s ha egy kereskedő megkí-

sérelte, hogy az ő áruinak konkurrenciát csináljon, az ellen a legnagyobb határozottsággal lépett fel. Így pl. tiltakozott a Rózsavölgyi cég engedélyezése ellen, mint ahogy volt haragosával együtt járt el a kótákkal jogosulatlanul kereskedők ellen, vagy megvette egy képkereskedő készletét oly feltétellel, hogy az többé Pestre nem jön árusítani. *[Pesti levt. Tanácsi. II. 1460/1859; II. 1530/1857.]*

Erős kereskedői szelleme és vagyongyűjtési képességei a műkereskedésen kívül más vállalkozásokra is vezették; házakat épített, telket vásárolt, sőt hogy István-tér 4. szám alatti házának hozamát növelje, 1864. június 10-én a kávésipartestületbe való felvételét is kérte, hogy a mondott házban az özv. Fanzler Teréziától haszonbérbe vett kávéházi jogát gyakorolhassa.

IRODALOM

D'ISOZ KÁLMÁN: I.
Zeneműkereskedelem és kiadás a régi Pest-Budán. A Magyar Zenei Szemle I. évfolyam 6—7. számában jelent meg 1941-ben, Budapesten.

D'ISOZ KÁLMÁN: II.
A Rózsavölgyi és Társa cég története 1850-től 1908-ig. Megjelent a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére kiadott III. kötetében, 1973-ban, Budapesten. A kötet szerkesztője Bónis Ferenc.*

D. NAGY ANDRÁS — MÁRAI GYÖRGY:
Az Erkel család krónikája. Gyula Város Önkormányzata és az Erkel Ferenc Társaság kiadása 1992, Gyula.

LEGÁNY DEZSŐ:
Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. 1975, Budapest.*

MAJOR ERVIN
Erkel Ferenc műveinek jegyzéke — második bibliográfiai kísérlet. Megjelent a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok „Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól" című első kötetében, 1968-ban Budapesten. A kötet szerkesztője Bónis Ferenc.*

MONA ILONA
Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774—1867; Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 11. MTA—ZTI, Budapest 1989.

NÉMETH AMADÉ: I.
Az Erkelek a magyar zenében — az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben. Békés-megyei Tanács VB. Tudományos Koordinációs Szakbizottságának kiadása, Békéscsaba, 1985.

NÉMETH AMADÉ: II.
Erkel Ferenc életének krónikája — napról napra; Napról napra — nagy muzsikusok életének krónikája 10. Budapest, 1973.*

NÉMETH AMADÉ: III.
A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig. 1987, Budapest.*

SOMFAI LÁSZLÓ:
Az Erkel kéziratok problémái. Megjelent a Zenetudományi tanulmányok „Az opera történetéből" című kilencedik kötetében. A kötet szerkesztői Szabolcsi Bence és Bartha Dénes; Akadémiai Kiadó, 1961.

SZEPESI ZSUZSANNA:
Major Ervin gyűjteményének kéziratai. I. közlemény: kottás kéziratok. Megjelent a Zenetudományi dolgozatok 1986-os kötetében, Budapesten. A kötet szerkesztői Berlász Melinda és Domokos Mária, MTA—ZTI kiadás.

A *-gal jelölt könyveket a Zeneműkiadó gondozta.

JEGYZETEK

[1] l. e tanulmány függelékének elejét!

[2] l. D. Nagy — Márai 13. oldalán is.

[3] l. Mona 389. tételét, és e tanulmány függelékét.

[4] l. Mona 491. tétel.

[5] *„PANNONIA /vagy/ Válogatott Magyar Nóták Gyűjteménye / két kézzel játszandó Fortepiánóra / öszveszedte 's ajánlotta / Méltóságos Sárvári Felső Vidéki / Széchényi Júlia grófKisaszszonynak / Róthkrepf Gábor / I^só Füzet / PANNONIEN / oder / auserlesene Sammlung ungarischer Tanze / für das Piano-Forte allein / gesammelt, und gewidmet / dem Hochgebornen Fräulein / Julie Graefin Széchényi von Sárvári Felső Vidék / von / Gabriel Róthkrepf / I^ten Heft / Wien bey Pietro Mechetti q^m Carlo N° 1153"* 1—17-ig számozott oldalak. A második füzet ajánlva *Méltóságos Monyorókeréki Erdődy Frantziska Gróf Kisaszszonynak*, 2—18-ig számozott oldalakkal, a harmadik ajánlva *Méltóságos Tolnai Festetics Ilona Gróf Kisaszszonynak*, 2—18-ig számozott oldalakkal, a negyedik *Méltóságos Ghymes és Gátsi Forgáts Aloysia Gróf Kisaszszonynak*, 3—16-ig számozott oldalakkal. A lemezszám mindegyiknél 1153.

[6] l. Németh III 21—53. oldal.

[7]l. Somfai 104. oldalon, és e tanulmány előző részében is (Magyar Zene 91/3.)

[8]Nem tartozik a tárgyhoz, de megemlítem, hogy az érdeklődő Jakó Zsigmond latin nyelvtörténetében megtalálhatja az inkriminált írásjelet.

[9]Kellő óvatossággal kezelendők az Erkeli prozódiát elmarasztaló vélekedések. Hogy kellő megalapozottsággal lehessen ez ügyben nyilatkozni, ahhoz egyaránt ismerni kell a korabeli beszélt nyelvet, a korabeli költészettani elvárásokat és a korabeli előadói gyakorlatot. Véleményem szerint az Erkel operákban jól megfigyelhető prozódiai „fejlődés" e három tényező együttes változásának következménye, hozzátéve még az operai prozódiával szembeni nemzetközi elvárások változását is. Csak egy gondolat: amikor Erkel első operáját írta, azt még nagyrészt színészek, a beszéd művészei szólaltatták meg. Pályafutása végén pedig már jószerivel kizárólag hivatásos énekművészek uralták a terepet, akiktől már nem volt elvárható a zenei konstrukció érdekében a prozódiában tett engedmények — amit mi hibának hívunk — művészi elfedése. Kutatóink szíves figyelmébe ajánlom a témakör feldolgozását.

[10]A darabot Legány és Németh I. nem említi, viszont szerepel Németh II. 56. oldalán.

[11]Sajnos, a Major által az azonosításhoz használt Kienzl-féle Norma-kiadást nem sikerült beszereznem.

[12]*„EDITION PETERS /Nr. 391 / BELLINI / NORMA / Klavierauszug"* belső címlap: *„Norma / Oper in 2 Akten / von / V. BELLINI. / Klavierauszug / herausgegeben / von / GUSTAV F. KOGEL. / LEIPZIG / C. F. PETERS."* Szabó Ervin Könyvtár Zeneműtára jelzete: Zq 3124.

[13]*„V. BELLINI / NORMA / CANTO E PIANOFORTE / G. RICORDI & C / EDITORI / (Printed in Italy) (Imprimé en Italie)"* Bellini mellképével, kék papíron. Belső címlap: *„NORMA / TRAGEDIA LIRICA IN DUE ATTI / DI / FELICE ROMANI / MUSICA DI / VINCENZO BELLINI / PRIMA RAPPRESENTAZIONE — MILANO — TEATRO ALLA SCALA — 26 DECEMBRE 1831 / EDIZIONE RIVEDUTA SULLA PARTITURA AUTOGRAFA ESISTENTE NELLA / R. BIBLIOTECA DI SANTA CECILIA DI ROMA / OPERA COMPLETA / CANTO E PIANOFORTE (B) Lire 15. — PIANOFORTE SOLO (B) Lire 8..."* Lemezszáma: 41684. Jelzete: Zq 24973.

[14]Pollione neve német fordításban Sever

[15]l. Magyar Zene 91/3. 324. oldalon a teljes műsort.

[16]l. New Grove' s Dictionnary of Music... 1980-as kiadás VI. kötetének 328. oldalán Boris Schwarz szócikkét.

[17]*„ELÉGIE / composée / par / H. W. Ernst. / Oeuvre 10. / transcrite pour la / Phisharmonica / avec Accompagnement de Piano / ou pour deux Pianos / par / V. George Lickl / ... / VIENNE / chez Pietro Mechetti q^m Carlo / ..."* Szólamok a két hangszernek. Partitúra nincs. Lemezszámuk P. M. N° 3383.

[18]A kotta lemezszáma 2287, minden betűjelzés nélkül. A zongora-hegedű szólam 2—7, a hegedűszólam 2—3 számozott oldalakon.

[19]Hector Berlioz emlékiratai Faragó László fordításában. Budapest, 1956. Az LVI. fejezet második részében Berlioz Ernst művészetét elemzi, jóval hosszabban, mint az idézett rész, amely az említett kiadás II. kötet 149. oldalának 2. bekezdéséből való.

[19a]Maga Chopin is feldolgozta a Velencei karnevál dallamát, de nem Ernst, hanem Paganini inspirálta. A 90 ütemes variációsorozat a Paderewsky kiadás XIII. kötetének utolsó előtti darabja, címe: *„Souvenir de Paganini"*. A kritikai jegyzetek írói kiemelik, hogy az A-dúrban íródott kis mű a Berceuse líráját előlegezi meg. Feltehetően 1829-ben keletkezhetett, amikor Paganini Varsóban koncertezett; ám csak 1881-ben jelent meg egy varsói zenei folyóiratban, így természetesen Erkelre nem lehetett hatással. Ezt a kis darabot csak Chopin összes műveinek lemezfelvételein hallhattuk, hangversenyen eddig aligha.

[20]A Honművész 1840. november 19-i számában találtam az alábbi koncert recenziót:

„Pesten csütörtökön november 19-én 1840.
Pesten: 1.) a' nemzeti casinoban nov. 15.-én tartott hangászati mulatságok tárgya voltak: 1.) Haydn József Es-dúr quartettje. — 2.) B. Eötvös József romanczát «palota és kunyhó» szavalá Lendvayné asszony 3.) Kohn D. úr ki Taborsky úr helyett a quartettben ma is az első violint játszá, Ernst «velenczei carneval»-ját (mellyet múltkor is hallánk tőle a' magyar színpadon) adta elő (quartett kíséret mellett) nagy tapsolással jutalmazva."

Ez a híradás azért érdekes, mert bizonyítja, hogy Ernst műve már 1840-ben le volt írva úgy, hogy azt más művészek is műsorra tűzték. Az előadó az a Ridley-Kohne Dávid (1812—1892) hegedűművész volt, aki a Bánk bán bemutatóján a viola d'amour szólót játszotta.

[21]A kedves olvasó elnézését kérem, hogy az összehasonlító elemzéshez nem tudok kottamellékletet hozni, mert ez a Magyar Zene fél számát betöltené...

[22]John Field 1782—1837 hét zongoraversenye közül kettő is C-dúrban íródott. A Grove-ban C. Hopkinson szócikkében, az általa összeállított műjegyzékben a 39. számot viselő N°. 5., L'incendie par l'orage (bem. 1817) és a 49. számú N° 6. is (bem. 1823). Megjegyzi, hogy az ötödik zongoraverseny első tétele Field legnehezebb darabja, ám a cím (L'incendie par l'orage = vihar okozta tűzvész) és a zene közt nincsen ízléstelenül túlzott kapcsolat. Nem tartom valószínűnek, hogy Erkel a másik C-dúr Field versenyművet is játszotta volna 1839—40 körül, tehát a borítólap az 5. zongoraverseny szólamait (partitúráját) fogta össze.

[23]l. 7. jegyzetet. Érdekes, hogy Erkel a Bátori Mária c. opera b-moll áriáját (Kálmán király) szintén egy partitúra borítóra skicceli, a *„Begleitungs Stimen zu den Csel Variationen von Franz Erkel"* OSzK Ms mus 1661. jelzetű (vázlatos) partitúra hátsó borítólapjára: fol 8a. és 8b.! Ott is hasonló gondok merülnek fel a keletkezési sorrend megállapításával kapcsolatban.

[24]l. Szepesi 274. o.

[25]l. Major 19. o.

[26]1 forint=60 krajcár, ám 1858-ig áttértek a 100-as rendszerre. Így a Wagner-féle 1,12 Ft = 1,20 új Ft.

[27]l. D'Isoz II. 178. o.

[28]A kottametszés alapján feltételezem, hogy a Bátori Mária-indulója már 1840-ben megjelenhetett, mert Wagner már pár évvel később is sokkalta szebb metszésű kottákat adott ki. Az 1846-os dátum szerintem a Bátori Mária-induló és a Rákóczi-induló J. W. 44. lemezszámú kottájára vonatkozik (Mona 286. tétel), ami annál is hihetőbb, mert a J. W. 45. lemezszámú kotta biztos, hogy 1846-ban jelent meg! (l. Mona 287. tételének jegyzetét a 378. oldalon!). A Bátori Mária induló első, korai kiadásának (l. Mona 391. és 440. tételt, a kettő azonos, mindkettő kétnyelvű!) litografált kottaképe nagyon hasonlít a PANNONIA első füzetének, és a második füzet első, 1840-es kiadásának kottájára. Mi több, mindhárom hasonlít Erkel Rákóczi-indulójának első kiadására, amely szintén 1840-es megjelenés. Ez utóbbinak a litografusát ismerjük: Mauer Fülöp. (l. a Honművész 1840. február 2-i számában). A Rákóczi-indulóval e tanulmány következő részében foglalkozom.

[29]Haslinger is intrikált Wagner ellen, még 1840-ben. Mivel a dologba Erkelt is belekeverte, áskálódásával a következő részben kénytelen leszek foglalkozni.

FANCSALI JÁNOS

LISZT FERENC ERDÉLYI TANÍTVÁNYAI

I. KARL FILTSCH

A korán elhunyt erdélyi csodagyermek a múlt században oly divatos virtuózgeneráció kimagasló, európai értékű ígérete volt. Igaz, rövid életpályája nagyjából ismert, de a mostanig róla megjelent írásokban számtalan ellentmondást találtam. Nem hiányzik közülük, az előbb csak szájhagyományból származó, később már valódinak elfogadott emlékezés, mozzanat sem. Pillanatnyilag sem kételkedve a hozzászóló zenetörténészek vagy írók szakmai képzettségében vagy jóakaratában, máshol kerestem mindennek okát. Mint kiderült, a német nyelvű szerzők kevésbé ismerték a magyar nyelvű ide vonatkozó anyagot, a magyar nyelven megjelent írások pedig a német forrásokkal jártak ugyanígy. Soha ennyi keresztbeálló adat, bizonytalanság — mint itt találhatunk! Tévedhetetlenségemet magam sem hiszem, de megpróbáltam összefoglalni mindazon anyagot, mely hozzáférhetővé vált számomra. Először kövessük tehát nyomon az erdélyi szász Wunderkind rövid életútját.

Karl Filtsch 1830. március 28-án született Szászsebesen Filtsch József (Josef) ág. luteránus lelkész és felesége Felmer Katalin tizedik gyermekeként.

Josef ugyancsak lelkész családból származott. Thomas Filtsch — Karl apai nagyapja —, az 1782-ben született Josef-et 1806 körül a göttingai egyetemen taníttatta. Hazatérve, Josef előbb Nagyszebenben, 1808. dec. 16-tól Szászvárosban, végül 1828-tól Szászsebesen kapott lelkészi állást. Népes családja körében hunyt el 1860. jan. 16-án.[1] Irodalmi-történeti munkásságából Brassóban, Nagyszebenben, Bécsben több ízben nyomtattak ki.[2]

Összes gyermekük muzikális lévén, családjukban a zenélés mindennapos volt. Sőt, még a kis Susi, fogadott gyermekük, egy magyar családból származó kislány, sem maradt el zeneileg többi testvéreitől.[3] Rendkívül érdekes, ritka, de jellemző szokás: a Filtsch-család mindennapi beszélgetésében hetente váltogatta a német, francia és magyar nyelvet.[4] Fölvilágosult szellem, intellektuális érdeklődés jellemzi ezen erdélyi szász család mindennapjait. Ebben a művelődés, művészetek iránt nyitott közösségben tehát korán fölfigyeltek a legkisebb fiú kivételes zenei adottságaira. *„Már csecsemő korában látszott, hogy Euterpe felkentje váland belőle. Még mielőtt beszélni tudott, a zongorát illetvén történetesen egy tercet billentett meg s örömteljes mosoly s lelkesedés foglalta el egész valóját."*[5] Első tanára saját édesapja volt, *„3—4 éves korában tanította."*[6] Életrajzírói kissé könnyedén siklanak át e mozzanaton. Érdekes lenne kideríteni — hol szerezte zenei nevelését a lelkész-apa, miként tudta ezt zongora-oktatásban is gyümölcsöztetni családja körében. Hisz erről alig tudunk! Pedig mostani ismereteink szerint nem kevesebb mint hét évig „otthoni" zenei nevelésben részesült a kis Karl.[7] Mikor Bécsbe vitték, képzettsége már a világvárosnak megfelelő szinten lehetett.

Nem bizonyított ellenben korai — 1834. március 24-iki kolozsvári hangversenyè, melyet többen megemlítenek.[8] Első kolozsvári szereplésének nyomait a helybeli Erdélyi Híradó 1835. évi egyik számában találjuk meg.[9] *„Kolozsvártt máj. 30-án. Városunkban bámulást gerjesztett egy genialis fiucska, muzsikai rendkívüli tehetsége által, ki egyes házoknál s*

* Készült az MTA- Soros-alapítvány támogatásával.

legközelebbről az új muzsikai társaság gyakorlási teremében fortepianon és physharmonikán csudára méltatólag játszott... De legbámulandóbb e genie gyermeknek muzsikai hallása. A muzsikai társaság éppen akkor Beethoven 5-ik symphonikus darabját játszván, kérdezték tőle, minő hangnemekből lennének azok? s azokat mindenkor pontosan eltalálta, sőt közbe-közbe a mollba vagy dur nembe lett általmeneteleket is pontosan kijelelte. A clavirtól messze és háttal fordítva, fogjanak bár minő hangnemet rajta, ezt mindenkor kitalálja... Valódi teremtő lélek jelei! — Neve Filtsch Károly édas atyja erdélyi szász-sebesi lutheránus pap, Filtsch József ur,... fiját minél előbb igazi mesterhez adja, s ezután Bécsbe vagy más főhelyre küldje tanulni... "E cikk visszhangja elért Budapestig[10], de Bécsben csak három évvel később jelzik: ott is felfigyeltek ekkor rá.[11] Nem is annyira a bemutatkozás volt fontos.

Szászsebesről nézve, Kolozsvár, az erdélyi kormányzóság székhelye, mégiscsak „zenei legtöbbet" jelentett. De ekkor és itt sincs akár egyetlen nagyformátumú zongoratanár. Tudta ezt az Erdélyi Híradó-beli cikk szerzője is, hisz egyenesen Bécsbe tanácsolta a remek adottságú gyermeket.[12] Ekkor kedvezett neki a szerencse. Gr. Bánffy Dénes és felesége[13] pártfogásába került. Ők ezentúl életének minden lépésénél jelen vannak. Segítségük nem csak anyagi jellegű. Bécsbe viszik Károlyt és zenei előremeneteléről gondoskodnak. Ott, náluk lakik Karl, úgymint 17 évvel idősebb Josef nevű bátyja is, kinek zenei képzettsége ugyancsak ismeretes volt Erdély zeneéletében. Valószínűbb hogy Josefről, és nem Károlyról írta gr. Gyulay Lajos 1834. március 24-én kéziratos naplójában *„Tegnap concert volt megint, nincs retteneteseb mint egy rossz muzsika tisztelet becsület a Kolozsvári Musikai Szorgalom társaságnak, de igen lassan haladnak — Filtsch — ő jócskán klavierozott, és a Norma Marsch is alkalmasint ment — egyéb aránt a Ház tele volt, én mind a parterreben voltam,..."*[14] Gr. Bánffy Dénes és a Filtsch család találkozásáról, ismeretségük kezdetéről több változatot olvashatunk. *„Da bat Graf Dionis Bánffy und seine Gattin, die mit dem Hause Filtsch in regem Verkehr standen, die Eltern möchten ihnen den kleinen Karl nach Wien mitgeben, wo Bánffys regel mässig den grossten Teil des Jahres zubrachten."*[15] *„Im Hause des damaligen Gouverneurs von Siebenbürgen, des Grafen Georg Bánffy, wird Carls Vater dann mit dessen Schwiegertochter Jeanette bekannt, die den Knaben in ihr Herz schliesst, und jetzt schon mit dem freundlichsten Bitten in den Vater dringt, ihr das Kind zu weiterer Ausbildung nach Wien mitzugeben."*[16] *„Jeanette Bánffy, Schwiegertochter der Gouvernator von Siebenbürgen überredete seine Eltern dazu, ihn mit ihr zur weiteren Ausbildung nach Wien."*[17] Valószínűbb hogy Nagyszebenben 1837-ben jött létre Bánffyék támogatásának gondolata.[18] Másképp megmagyarázhatatlan az 1835. május—1837. október közötti két és fél év.

Annyi bizonyos, Bánffyék támogatása 1837-től kezdve, Filtsch Károly tragikusan rövid élete alatt, *intenzív* és folyamatos maradt. Tehát 1837. októberében utazik föl Bécsbe Filtsch Károly és bátyja, Josef — Bánffy Dénesék házához.[19] Utazásuk célja Károly zenei továbbképzése. Tanárai: August Mittag[20] és Simon Sechter[21] voltak, otthoni tanulmányait pedig Josef bátyja felügyelte.[22] Rövidre Bécsbe érkezése után, valószínűleg gr. Bánffy Dénes közbenjárására, Filtsch Károly a császári család legközelebbi környezetéhez tartozott.[23] Együtt játszott, szórakozott a későbbi császárral, Ferenc Józseffel, kivel egykorú volt.[24] Támogatói általános zenei műveltségéről is gondoskodtak, több leveléből legújabb élményeiről, hangversenyekről, operaelőadásokról értesülünk.[25] E sorok is korai érettségének bizonyítékai.[26]

Számtalanszor föllépvén előkelő bécsi családok rendezte estélyeken, ismeretségi köre is folyton bővült. Egy ilyen szereplés alkalmával írta cikkét M. Saphir.[27] Fr. Wieck 1839-ben ugyancsak tanította a kis Károlyt.[28]

Bánffyék ez év telére tervezték első külföldi bemutatkozását. Mégpedig az orosz cári udvarban. Itt élt gr. Bánffy Dénesné testvére — Schuby báróné —, a cár orvosának özvegye. Sajnos a nemes hölgy megbetegedett és alig kéthónapi szenvedés után elhunyt 1840 elején.[29] Végül is Karl 1841. február 7-én mutatkozott be a bécsi Musikverein termében. A műsor ötödik pontjaként egy Herz Fantáziával, ráadásként pedig egy Moscheles-tanul-

mánnyal szerepelt. Az osztrák főváros zenekritikusai elismerőleg írtak róla.[30] Következő föllépése a bécsi császári udvarnál volt — 1841. április 5-én.[31]

Nem tudjuk az előbbi évek nyarát itthon töltötte-e, Erdélyben, de ez évben Karl Filtsch hazatért szülőföldjére, testvérbátyja kíséretében. Útjában több városunkban lépett föl, minden alkalommal jótékonysági célok érdekében. Az erdélyi sajtó 1841. június elejétől kezdve hirdeti reményteljes fiának jövetelét.[32] Hangversenyeinek sorát Pesten kezdi. Előbb június 11-én,[33] majd június 17-én lépett föl a Vigadó kistermében.[34] Első hangversenyének bevételeit — 272 ft.40.x. ezüstben —, a pesti jótékony nőegyesület pénztárának adományozta.[35] A budapesti koncertek visszhangja nem maradt el,[36] ezt értékes hírverésként jegyezhetjük. Erdélyi körútján tizenkétszer lépett föl; Pestről szülővárosába utazott, hisz július 11-én ott tartja első hangversenyét.[37] Augusztus elején Kolozsvárra érkezett, hol Pesthez hasonlóan kétszer játszott. A helybeli zeneconservatorium, nehéz anyagi körülményein javítandó, felkérte őt egy jótékony föllépésre.[38] Így első koncertjének bevétele — 516 ft. — jutott a zeneegylet kasszájába.[39] Hálából, a kolozsvári zeneconservatorium tiszteletbeli tagjává választotta a két Filtsch-testvért.[40]

Carl Filtsch magyarországi hangversenyei tehát:

— június 11. — Pest[41]
— június 17. — Pest[42]
— július 11. — Szászsebes[43]
— augusztus 6. — Kolozsvár[44]
— augusztus 11. — Kolozsvár[45]
— augusztus 27. — Nagyszeben[46]
— szeptember 3. — Nagyszeben[47]
— szeptember 10. — Brassó[48]
— szeptember 12. — Brassó[49]
— szeptember 17. — Nagyszeben[50]
— szeptember 26. — Szászváros[51]
— szeptember 28. — Szászsebes[52]

Alig visszatérve Bécsbe, újból útra készültek: nov. 20-án Párizsba indultak.[53] Ottani tartózkodásuk sok-sok epizódja többé-kevésbé immár ismeretes magyar nyelven is Papp Viktor és Lakatos Isván írásaiból. Így tehát csak a pontosság kedvéért elevenítem föl jellemző pillanatait. A francia fővárosba 1841. dec. 12-én érkeztek meg,[54] de Andrews szerint korábban, hisz egy november 29-i párizsi naplóbejegyzést idéz,[55] és neki van igaza: Josef Filtsch még decemberben leírja látogatásukat Chopinnél.[56] Minderről, Carl Filtsch párizsi életéről az erdélyi német nyelvű sajtó is többször írt.[57] Nyáron Brüsszelben jártak, de augusztus közepén újra Párizsban találjuk a két testvért, ekkor tanította Liszt Ferenc rövid ideig a gyermeket.

A következő idényben sokszor játszott a francia főváros neves szalonjaiban, végül 1843. március 15-én a Conservatoire termében tartotta volna bemutatkozó estjét, de hirtelen és súlyos betegsége miatt a hangverseny elmaradt.[58] Betegágya mellett szorgoskodott George Sand, Chopin, a gr. Apponyi család.[59] Ezúttal a fiatal szervezet még felülkerekedett. Carl rövidesen Angliába utazik, honnan 1843. május 21-én Josef értesíti szüleit szerencsés megérkezésükről.[60] Hangversenyeinek fénypontja az angol királynő előtt, július 5-én tartott föllépése.[61] Érdekes hogy innen már nem tér vissza többé Párizsba, hanem Baden-Badenen keresztül Bécsbe megy.[62] Valószínű ekkor betegsége, a túlhajszoltság és a Chopinnel való közös otthon szomorú eredménye, már ismeretes volt. Nem tudjuk pontosan ez idő tájt mennyire járult hozzá Bánffy grófné anyagi támogatásukhoz, de a kis Carl szép bevételhez jutott hangversenyein.[63]

Szülőföldje éber figyelme kísérte tovább is, így Bécsbe érkezéséről,[64] itteni első hangversenyéről bőven tudósított.[65]
Végül is következő föllépéseit ismerjük:

— november 3. — magánest Kollowrat miniszternél[66]
— november 12. — Gesellschaft der Musikfreunde[67]
— november 15. — jótékony hangverseny a szürke-nővéreknél[68]
— december 10. — Musikverein termében[69]
— december 17. — az „Allgemeine Musik-Zeitung" szerkesztőségének zene-academiája[70]
— december 19. — Hof-konzert[71]
— január 11. — Musikverein termében[72]
— február 22. — uo. Concert spirituel[73]
— március 3. — elmaradt betegség miatt.[74]

Többé nem lépett föl és ezentúl csak romló egészségéről, ennek javítására tett erőfeszítéseiről kapunk hírt. Halála visszhangjáról később még írunk.

2.1.

E rövid életrajz után vegyük sorba azon forrásokat, melyek a csodagyerek és Liszt Ferenc kapcsolatát tisztázzák.

Elsősorban a Filtsch-család levelei. Közülük számomra hozzáférhetők voltak:

1. id. KF G. Müllernek Pestre 1837. júl. 22.[75]
2. KF édesanyjának W-ből 1837. végén.[76]
3. KF édesapjának W-ből 1838. febr. 19.[77]
4. KF édesanyjának W-ből 1838. márc. 6.[78]
5. id. KF G. Müllernek Pestre 1840. május 19.[79]
6. KF édesapjának W-ből 1841. márc. 15.[80]
7. JF levele G. Müllernek W-ből 1841. ápr. 19.[81]
8. JF ? W-ből 1841. ? [82]
9. JF szüleinek Pa-ból 1841. nov. 29.[83]
10. KF szüleinek Pa-ból 1841. dec. ? [84]
11. JF és KF szüleinek Pa-ból 1842. elején.[85]
12. KF szüleinek Pa-ból 1842. aug. 29.[86]
13. JF Susinak Pa-ból 1843. jan. 10.[87]
14. JF Londonból 1843. május 21.[88]
15. KF W-ből 1843. nov. 3.[89]
16. KF szüleinek Velencéből 1844. ? [90]
17. KF szüleinek W-ből 1844. ősz.[91]
18. Susi - KF-nak 1845. febr. 22.[92]
19. JF KF-nak W-ből 1845. május 11. előtt.[93]

A Liszt-kutató számára a 12., 14. és 15. sz. levél érdekes. Fontosnak tartom továbbá Marie Klein, Irene Andrews és Bernhard Lindenau írásait. A korabeli sajtóból kiemelt értékűnek ítélem az Erdélyi Híradó, a Transsylvania, a Siebenbürger Bote írásait. Minden más forrás a jegyzetekben található.

A gyermek tükrözte környezetét: Bécsben Sechternél, Mittagnál tanult, de korábban — Thalberg is ugyanezektől, ő aki 1837-ben bizony kénytelen volt meghajolni Liszt Ferenc előtt.[94] Karl leveleiből kiderül mennyire közel állt a Wieck-családhoz. Clara vitte operába, édesapja tanította zongorázni. A Wieck-család, különösen Clara, — Liszt iránti ellenszenve közismert, így ne csodálkozzunk Karl véleményén, mely 1838-ból származik: *"I have became great friends with Thalberg and Liszt. I spent the day with Thalberg at the house of Prince Dietrichstein (Thalbergs fosterfather) and we fenced with whips in the court yard: afterwards we played the piano till ten in the night. I had to play and so I improvised on the theme Sleep, as I was very sleepy. I like Thalberg better than Liszt."*[95] Következő év nyarán pedig így írt: *"Last week I heard an extraordinary pianiste Countess Potocka. I liked her almost as well as Liszt. I have heard so many pianists that I can hardly distinguish them as they all play a like, but I almost prefer Czerny to all of them."*[96]

Naplójában a kis Karl a „mächtig" szó mellé a következőket jegyezte: *"The greatest pianist is the man who can master every diffulty, who has the faculty to express the strongest and the most delicate passages, remaining within the limit of brutal strength or morbid tenderness; who play with depth, grasps quickly and is free from affectation. These qualities Thalberg possesses! To make a compason: As God watches over the world, so Thalberg watches over his instrument."*[97]

Ez magától beszél. Ilyen környezetben és irányítás mellett Karl Filtschból nehezen lehetett volna Liszt-rajongó.

Lássuk mindennek nyomait a gyermek hangversenyműsoraiban. Első fellépése, Bécsben 1841. febr. 7-én Herz és Moscheles-darabokkal történt. A tizenkét magyarországi föllépés, a Filtsch-gyerek legfontosabb hangversenysorozata, műsorpolitikai szempontból is rendkívül tanulságos. Thalberg és Herz-szerzemények korlátlan mennyiségben, ritkábban egy-egy Mendelssohn és Beethoven-mű, végül — időnként —, a két Filtsch-testvér saját szerzeményei. A választás, mely a zongorairodalom ezen üresjáratosaira (Thalbergre és Herzre) esett, minősíti elsősorban Karl Filtsch tanárait és valamelyest a gyermek tanítását felügyelő gr. Bánffy Dénesné Schilling Johannát. Itt és most hírnevet, ámulatot, tapsokat begyűjteni — ez volt tetteikből kiderülő céljuk. Ilyen szemszögből ítélve, egyre érthetőbb Karl Filtsch környezetének Liszt Ferenccel szemben tanúsított viselkedése.

Hisz a zongoravirtuóz csillaga ekkor ragyogott a legfényesebben, az 1841-es berlini hangversenyek műsora Bachtól Chopinig ölelte föl a hangszer irodalmát. Ő az első zongorista, ki egymagában vállalta egy teljes estet betöltő műsor előadását. Mit is mond maga Schumann róla és épp arról a másik virtuózról, kit Karl Filtsch — saját műsoraiban — olyannyira előnyben részesített: „A múlt és jelen sok híres művészét állíthatnók Liszt mellé, de energia és bátorság dolgában valamennyi elmaradna mögötte. Különösen szívesen állították Thalberggel egy sorba. De csak rájuk kell nézni, s a kérdés eldőlt."[98] Miként hasonlíthatnánk össze a ma már senki által sem játszott Herz-Thalberg „remekműveket", a „Vándorévek"-kel, az „Etűdök"-kel? A kor szelleme mindezen művekben megvan, de milyen minőségi fokon! Csak ne szóljunk a teljes Liszt-életműről, hisz az a mostani elemzés alá vett 1842-es esztendő után (is) íratott meg! Fétis bizony nagyot tévedett, mikor „korszakalkotó zseni"-nek nevezte Thalberg-et. Liszt elítélendő hogy ez ügyben kifejtette véleményét, de mint utólag kiderült, elmarasztalása a Thalberg-féle szerzeményeknek időtállónak bizonyult.

Marie Klein elfogadja, leírja a Thalberg és Liszt közötti minőségi különbséget, miközben a másik fontos forrásunk — Irene Andrews —, teljesen rosszakaratú Liszt irányában. Már kezdetben, az 1838-as Bécsről így ír: "...when Liszt came and made a madhouse of it."[99], majd valami olyat állít, ami szerintem, teljesen idegen Liszt gondolkodásvilágától, sőt egyszerűen nevetséges: *"Liszt gave his lessons gratis to the boy as a patriotic duty and to his own glory* [sic!]..."[100] és ugyanitt Lenz szavait idézve, — ki elég megbízhatatlan forrás jómaga is —, kiélezi a Chopin és Liszt közötti kis féltékenységi jeleneteket. Ezt maga Karl Filtsch cáfolja 1842. aug. 29-i közismert levelében: *„Liszt ist so genereux und gibt mir bis Chopin vom Land wieder zurück kömmt ein par Lectionen."* Ami pedig az „üzlet bezárásáról" szóló igen kedvelt Liszt-idézetet illeti, akár higyjük is el, de ne vegyük komolyan. Hisz Liszt ekkor állt zongoraművészi pályája csúcsán és ezt önmaga is bizonyára jól tudta. Folytatva Andrews Liszt-értékelését, szerintem: *"...will show how delicate the situation was should Chopin come back and find Liszt teaching the boy; particularly as at that time they were not on speaking terms owing to a common feeling for one and the same person. The choice without doubt would have been for Chopin, because, though Liszt was excellent, Chopin was beyond anyone in the matter of method. Fortunately [sic!] Liszt suddenly disappeared to Cologne and wrote the child a warm good-bye, wishing it were possible to continue his lessons through space."*[101]

Maga Chopin — ha igaz —, így fogadta Karl-t: *"Eh bien mon enfant joue moi quelque chose de Thalberg."*[102] Úgy vélem Chopin nem lehetett ennyire elfogult Thalberg irányában, hisz szerinte: „Thalberg kitűnő zongorista, de azért mégsem az én emberem."[103] El-

képzelhető hogy Chopin előbb megkérdezte a gyereket, milyen művekkel készült, az pedig a már sokszor játszott Herz és Thalberg-darabokat említhette. Így hangzott el tehát Thalberg neve Chopin kérésében.

A Thalberghez való vonzódás szakadatlan, Meyerbeer is a Thalberget dicsőítő Fétishez küldte Karl-t, mikor Brüsszelbe indult.[104] Párizsi bemutatkozásán, 1843. tavaszán egy Chopin-Noktürn mellett Thalberg Don Juan-Fantáziáját játszta.[105] Ezidőben említik először, hogy Liszt-művet is játszott, mégpedig „egy Andante Lucia fölött" címűt,[106] majd Londonban, június 14-én „egy Fantáziát" a St. James Színházban.[107] Következő londoni hangversenye, július 4-én, immár színesebb műsort ajánlott: Bach, Chopin, Mendelssohn, Moscheles.[108] Bécsbe visszatérve, 1843 őszén—1844 tavaszán nyolc hangverseny műsorában egyetlen Liszt-művet (Fantasie über Motive aus Lucia Nr. 1.) említ meg Lindenau.[109] Ugyanakkor három címet Thalbergtől.

Karl korábbi egyoldalú tanulmányainak sajnálatos, de várható eredményeként idézi Lindenau a bécsi sajtót, a forrás megnevezése nélkül: *„Nach dem Vortrage von Beethoven Sonate in As-dur [op. 27] muss Filtsch sich sagen lassen, er habe Beethoven einstweilen nicht nur nicht verstanden, sondern sogar missverstanden."*[110] Hasonlóan vélekedett egy számomra is hozzáférhető bécsi lap: *„Unser lieber Virtuose blieb hier nur theilweise au niveau mit seinem früheren Vorträgen, Vielleicht war dieses mehr sublime als glänzende Tongedicht zu flüchtig einstudiert, vielleicht für Wien — zu pariserisch aufgefasst, kurz, es erschien blass, im tempo war Vieles über eilt, die Accentirung sparsam und nicht immer an der rechten Stellen dagegen das Pedale zu häufig angebracht; das Ganze, die Beethovener wenigstens, nicht sehr für sich gewinnend. Es gehört allerdings geschärfter Kunstverstand und eine sehr thätige Phantasie dazu, den innern geistigen Zusammenhang dieser in Wahl und Anordnung seltsam an einander gereihten vier Sätze herauszufinden, und doch ist diess der einzige Weg, der zu einer characteristischen und harmonischen Ausführung des ganzen Gemäldes leitet. Die Qualität des besonder der angeführten Erard schen Flügels stellte sich in der an Kraft unzulänglichen Behandlung Filtsch s nicht entschieden heraus. Ich weiss nicht, was diese Gewissenhaftigkeit auf einem Concertprogramme soll, während hundertmal der Name vorzüglicher Textdichter verschwiegen wird... Es darf nicht übrigens nicht unerwähnt bleiben, dass Filtsch auch in diesem Vortrage sich als ausgezeichneter Pianist bewährte, und dass der zweyte, theilweise auch der letzte Satz, meisterhaft ausgeführt wurde. Wenn wir diesmal seine Leistung etwas strenger beurtheilen, so geschieht diess einzig und allein desshalb, weil er selbst einen nicht gewöhnlichen Mass-stab für seine Virtuosität uns in die Hand gegeben."*[111]

Összegezve, bár bizonyos eredményeket fölmutathatott, még Chopin rendkívül erős hatása sem terelhette helyes irányba Karl Filtsch műsorválasztását. Kétségtelen, mindebben, a fentieken kívül a kor ízlése ugyancsak rendkívül erősen hatott, a virtuóz gyermek a látványosság, a közönség igényeinek kielégítésére volt kényszerítve. Elvégre Karl Filtsch a múlt századi zene kettősségét — biedermeier és romantikus voltát — egyaránt kifejező erdélyi szász muzsikus volt. Ez életében, tetteiben egyaránt föllelhető.[112]

(folytatjuk)

Andrews=Irene Andrews née Filtsch: About one whom Chopin loved. London 1923.
Blätter=Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde. Kronstadt
Bp=Budapest
EH=Erdélyi Híradó (Kv)
JF=Josef Filtsch
KP=Karl Filtsch
Klein=Marie Klein: Karl Filtsch. Ostland, August-September 1920. Hermannstadt.
Kv=Kolozsvár
L=Levél
Laki=Lakatos István: Filtsch Károly, a Chopin-tanítvány. In: Lakatos István: Zenetörténeti Írások. Kriterion, Bukarest 1971. 56—66.
LBr=Franz Liszt's Briefe. I—VIII. Kiadta Le Mara. Leipzig. 1893—1905.
LF=Liszt Ferenc
Lindenau=Bernhard Lindenau: Carl Filtsch. Archiv für Musikforschung 1940. no. 1. 39—51.
M+J=Múlt és Jelen (Kv)
Nádor=Dr. Nádor Tamás: Liszt Ferenc életének krónikája. Zeneműkiadó, Budapest 1975.
OSzK=Országos Széchenyi Könyvtár, Zeneműtár, Budapest
Pa=Párizs
SB=Siebenbürger Bote (Nagyszeben)
Tobie=Hans Tobie: Carl Biltsch ein Kapitel der Musikgeschichte Siebenbürgens. Forschungen zur Volks- und Landeskunde, Bd 12., Nr. 1. 1969. 37—48. Bukarest.
Trans=Transsylvania (Nagyszeben)
Ürmössy=Ürmössy Lajos: A kolozsvári zenekonzervatórium története 1819—1878.
W=Bécs
WATZ=Wiener Allgemeine Theater Zeitung (W)
WZ=Wiener Zeitung (W)
WZK=Wiener Teitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode (W)
Weinmann=Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2., Folge 10. Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo, von Alexander Weinmann.
Zagiba=Franz Zagiba: Chopin und Wien. H. Bauer-Verlag, Wien. 1951.

JEGYZETEK

[1] Wurzbach's biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. IV. 229.
[2] uo.
[3] Klein 604.
[4] Klein uo.
[5] Hon és külföld, 1845. aug. 19.
[6] Nem bizonyított Laki 56. állítása.
[7] Laki 56.
[8] Gyulay Lajos gr. kéziratos naplója a Kvi Egyetemi Könyvtár kézirattárában.
[9] EH 1835. június 2.
[10] Honművész 1835. I. 49. sz.
[11] M. G. Saphir: Das Fantasiekind: Karl Filtsch=Blätter 1838. 1. sz. 7—8.
[12] lásd 9. jegyzet
[13] gr. Bánffy Dénes (?—1854), Bánffy György erdélyi főkormányzó fia, Dénes felesége b. Schilling Johanna (?—1865) számtalan művészeti tevékenység támogatója. Halála után, 1867-ben ötven különböző értékű kép, festmény került tőle az EME képtárába.
[14] lásd 8. jegyzet
[15] Klein 605.
[16] Tobie 38. (Originalbrief nr. 2.)
[17] Alexander Hummel: Ein siebenburgisches Wunderkind. Aufstieg und Glanz des Pianisten Karl Filtsch. Karpaten Rundschau 1968. okt. 11.
[18] Hon és külföld 1845. aug. 19. 66. sz.
[19] A Kohlmarktstrasse-n levő házukban.

[20] August Mittag-ról lásd Riemann-Lexikon IX. Auflage. 1919.
[21] Simon Sechter-ről pedig Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon III. Zeneműkiadó Bp. 1985. 346.
[22] Klein 605.
[23] Klein 605. (KF levele 1837. dec. elején)
[24] Andrews 18.
[25] Levelek: Klein 605, 608, 639.
[26] uo. és Klein 607.
[27] Blätter 1938. 1. sz. 7—8.
[28] Klein 607. (1838. febr. 19.)
[29] Tobie 39.
[30] WZK 1841. 191. o., Trans 1841. 72. o. Febr. 26.
[31] Laki 58.
[32] Gazeta de Transilvania 1841. június 1., EH 1841. június 22., Trans 1841. június 11.
[33] Műsorán Thalbergi-Fantázia, Herz: Koronázási fantázia. Honművész 1841. 49. sz. V.ö. WZK 1841. 974. o.
[34] Műsora és közreműködői — uo. 1841. 50. sz. 399.
[35] Jelenkor 1841. 51. sz. 204.
[36] EH 1841. június 22. 50. sz. 197., M+J június 22., Trans június 22. 47. sz. 212.
[37] SB 1841. július 16.
[38] Ürmössy 69.
[39] uo.
[40] uo., M+J 1841. aug. 10. 497—498. A zeneconservatorium választmánya aug. 8-iki gyűlésének döntése. A tiszteletbeli tagságot bizonyító levelek a nagyszebeni Állami Levéltárban találhatók. =Peter Szaunig: Carl Filtsch, un elev transilvănean al lui Chopin. Studii şi cercetări de Istoria Artei. Seria Muzică. Bucureşti, 1976. 125—141.
[41] Honművész 1841. 49. sz. 392., Trans 1841. június 22. 212.
[42] Honművész 1841. 50. sz. 399., Jelenkor 1841. június 19. 193., EH 1841. jún. 22. 197.
[43] SB 1841. július 16. 253.
[44] EH 1841. aug. 9. 45., M+J 1841. aug. 10. 497—498.
[45] EH 1841. aug. 17. 53., aug. 20. 60., M+J aug. 13. 512., SB 1841. aug. 24. 342.
[46] SB 1841. aug. 31. 358—359., Blätter 1841. szept. 5. 269—270., EH 1841. szept. 7. 77.
[47] SB 1841. szept. 7. 381—383., Blätter szept. 5. 270., EH 1841. szept. 10. 81.
[48] Gazeta de Transilvania 1841. aug. 24. 136., Satellit 1841. sept. 12. 285—287.
[49] Octavian Lazăr Cosma: Hronicul muzicii româneşti. Vol. III. Editura Muzicală, Bucureşti 1975. 203. ?
[50] SB 1841. sept. 24. 421—422., EH 1841. szept. 28., 101.
[51] SB 1841. okt. 19. 478—479.
[52] Trans 1841. okt. 5. 329—330. Az erdélyi hangversenyek teljes sikerrel jártak. A sok ünneplést már számtalanszor leírták, így ettől eltekintve, csak a hangverseny alatt röpködő papírlapok verseit említem meg, melyekkel az erdélyi szász lakosú városokban dicsőítették a gyermeket. Kijárt ez a hangversenyek jótékony voltának is, de leginkább nemzetiségi jellegüket hangsúlyozták ki. Előbb a nagyszebeni hangverseny kapcsán Dr. Daniel Roth: „An die Frau Gräfin Dionissius Bánffy (nach dem Concerts des Karl Filtsch in Hermannstadt), am 27. August 1841"=Blätter 1841. sept. 5., majd Julie Gräfin Oldofredi-Hager: An Karl Filtsch (nach dem Concert des 3. September 1841.) zur Gründung eines Krenkenhauses.=Blätter 1841. sept. 5. Később J. F. Geltch: Des Künstlers Weihe.=Blätter 1841. nov. 1. írt a szászvárosi hangverseny után, elutazáskor az obligát „Abschieds-Gruss des Mühlbächer Musik-/ Vereins an/Carl Filtsch/ am 28. sept. 1841"=Trans 1841. okt. 5. Dr. Daniel Roth még egyszer — 1845-ben — ezúttal búcsúverset írt a kivételes tehetségű gyermek elhunyta után — Nachruf an Karl Filtsch=Trans 1845. sept. 2.
[53] Jelenkor 1841. 103—104. 425.
[54] Trans 1842. jan. 14.
[55] Andrews 19.
[56] Andrews 21.
[57] Trans 1842. febr. 22., márc. 4., nov. 4., nov. 8.
[58] Klein 667.
[59] uo.
[60] uo.
[61] Klein 669., Trans 1841. aug. 29.
[62] Klein 669.
[63] Andrews 23.
[64] Trans 1843. okt. 17.
[65] Trans 1843. Dez. 5.
[66] Lindenau 49.
[67] Zagiba 141., WZK 1843. 1820—1821.
[68] Lindenau 49.
[69] WZK 1843. Dez. 8. 1952., Dez. 12., 1975.
[70] WZK 1843. Dez. 21. 2023.
[71] Lindenau 48.
[72] Zagiba 141., WZ 1844. Jan. 18.
[73] Zagiba 141., WZ 1844. Febr. 18., WZK 1844. Febr. 17. 280., März 23. 477.
[74] WZ 1844. März 1., März 3., März 22., WATZ 41. sz. 172., 48 198—199.
[75] Tobie 38.
[76] Klein 605.

[77] Klein 607—608.
[78] Klein 608.
[79] Szaunig 127.
[80] Klein 638—639.
[81] Tobie 39.
[82] Andrews 23.
[83] Andrews 19.
[84] Andrews 21.
[85] Klein 643—644.
[86] Klein 663.
[87] Klein 665.
[88] Klein 667.
[89] Klein 669, Lindenau 48.
[90] Klein 670.
[91] Klein 670.
[92] Klein 670.
[93] Klein 671.
[94] Nádor 71—73.
[95] Andrews 17.
[96] uo.
[97] Andrews 25.
[98] Nádor 108.
[99] Andrews 13.
[100] uo. 25.
[101] uo. 26.
[102] uo. 21.
[103] Nádor 72.
[104] Andrews 27.
[105] uo. 28.
[106] Klein 667.
[107] Klein 668.
[108] Lindenau 47.
[109] Lindenau 49.
[110] uo.
[111] Wiener Zeitschrift für Musik, Literatur und Mode 1843. Dez. 21. no. 253. 2023.
[112] Fancsali János: Biedermeier a magyar zenében. Helikon 1—2/1991. 179—194.

Ára: 70,—Ft

FU 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1992 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIII. évf. 4. szám 1992. december

TARTALOM

FÁBIÁN LÁSZLÓ:
Lajtha László művészete 335
Lajtha László 370

FUKÁSZ GYÖRGY:
Gould és Menuhin disputája 376

LEGÁNY DÉNES:
Kodály — a zeneszerző és öröksége 423

BIELICZKY ÉVA:
„Alap-atmoszférája a tragikus harmónia" —
Beszélgetés a 75 éves Mihály Andrással 430

FANCSALI JÁNOS:
Liszt Ferenc erdélyi tanítványai. I. Karl Filtsch (befejező közlemény) 437

Megjelenik a Művelődésügyi és Közoktatási Minisztérium, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MAROTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zenei Tanács címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 117-6222/179
Kiadja a Magyar Zenei Tanács, 1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. Telefon: 118-4243
Felelős kiadó: FORRAI Katalin
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 — közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 140 forint, egész évre 280 forint
Index: 25 563
Szedte a Diamant Kft.

FÁBIÁN LÁSZLÓ:

LAJTHA LÁSZLÓ MŰVÉSZETE

BEVEZETÉS

A bel- és külföldi zenei fesztiválok és díjkitűzések egyik többször dekorált komponistája: Lajtha László, az utóbbi időben néhány nagyobb művével szerepelt nálunk is. A férfikor delelőjén időző magyar zeneszerző munkásságát egyes külföldi empóriumokban mindazonáltal talán jobban ismerik és jobban értékelik mint idehaza. Mostanában kissé szokatlanabb ez a helyzet. Addig ugyanis, míg régebben oly gyakran félreismerték a mi nagy lángelméinket: most nemegyszer viszont túlságosan nagy hűhót csinálunk egy-egy jól beállított kis tehetséggel is. Egyébként pedig mindig többféle oka volt és van ma is az alapjában véve inkább közönyön, mint kelletlenségen és visszautasításon nyugvó hazai állásfoglalásnak. Találunk olyant, melyet a zenészcéh irigysége vagy ellenszenve kezdeményez és terjeszt, olyant, melyért a közönség felel és végül vannak okok, melyeket a szerzőnek személyes viszonyai, személyes magatartása vált ki. Lajtha esetében mindezek az okok fennforognak és nehéz lenne megállapítani, hogy közülük melyik a legnyomósabb? Ne is firtassuk ezúttal ezeket a kérdéseket. Mindenesetre tény, hogy Lajtha László zeneszerzői munkássága még nem lett idehaza annyira ismertté és megbecsültté, mint az ő folklorisztikus tudományos működése. Ez annál inkább feltűnő, mert Lajtha nemcsak igen gazdag és sokoldalú zeneszerzői oeuvre-re tekinthet már vissza és ama kevés magyar zeneszerző közé tartozik, aki több nagyszabású kompozíciót mondhat magáénak, hanem azért is, mert az ő nagy műveire is igen előkelő külföldi kiadót talált. Ópuszai tehát nyomtatásban könnyen hozzáférhetők. Verbunkosai, népi zenekari letétei, de különösen VII. vonósnégyese és IV. szimfóniája viszont annyira megmozgatta most a legszélesebb zenész- és zeneélvező közönségrétegeket is, hogy nem lesz érdektelen, ha Lajtha Lászlóval mint zeneszerzővel ismét behatóbban foglalkozunk.

Amikor Lajtha művészi pályáját szemléljük: lehetetlen azt a hatalmas kölcsönhatást s általában a századforduló első évtizedében kezdődő és azóta Bartók és Kodály jegyében oly fényesen kiterebélyesedett új magyar zenemozgalom kezdeményező, formáló és buzdító jelentőségét figyelmen kívül hagynunk, mely természetesen Lajtha László fejlődési vonalát is a legközelebbről érintette. Senki sincs a magyar komponisták között, akit a nagy magyar zenemozgalomhoz, különösen Bartók Bélához annyira szoros és szerves kötelék fűzne, mint Lajtha Lászlót. Sajátságossá teszi pedig a kapcsolatot az a körülmény, hogy bár Lajtha ezeken a nyomdokokon haladt s a magyar népzenének Bartók és Kodály után ő volt a leghívebb kutatója, ismerője és terjesztője: semmiben sem tekinthető az ő tanítványuknak. Nemcsak azért, mert valójában sohasem tanult a nagy magyar mesterek egyikénél sem — (egyébként csak alig tíz évvel fiatalabb náluk) — hanem azért sem, mert zeneszerzői hitvallása sok közös, sőt egyenesen testvéri vonás mellett mégsem fakadt ugyanabból az anya-

Fábián László (1892—1979) zeneíró-kritikus, Debussy első magyar monográfusa (Debussy und sein Werk, München 1923; Debussy és művészete, Budapest 1926, [2]1957), a 20-as, 30-as években magyar és külföldi napilapok, zenei folyóiratok recenzense, a 20-as évektől tartozott Lajtha László hívei, műveinek értő elemzői közé. *Lajtha László művészete* című hosszabb tanulmánya — amelyből szemelvényeket közlünk — 1952-ben keletkezett. Valóságos tárgya századunk zenéjének, zenei mozgalmainak és recepciójának története. Egyszersmind a Lajtha-jelenség ábrázolásának első irodalmi kísérlete e munka, amelyből a címmel közvetlenül kapcsolatba hozható fejezeteket emeltük ki (A szerk.)

forrásból, fejlődési iránya, igazi művészi credója pedig azután is egészen más istenségeknek hódolt.

Arra a bizonyos szinte testvéri kapcsolatra persze még ma is könnyen lehet rámutatni. Lajtha esetében ilyen utalások egyenesen elengedhetetlenek. A jelen tanulmány minden ez idő szerinti vázlatossága mellett is kissé behatóbb párhuzam látszik okadatoltnak közötte és Bartók meg Kodály művészete között. Már most kell azonban megjegyeznem, hogy eszem ágában sem volt Lajthát pl. Bartók mellé állítani s valamiféle egyenrangúsítást erőltetni. Ilyen rangsorozás ellen elsősorban Lajtha László tiltakozna, akinél jobban kevés zenész van tisztában Bartók alkotó nagyságának rendkívüliségével, s aki éppen azért a lehető legmélyebb kegyelettel és reverenciával viseltetik Bartók kivételes alkotásaival szemben. A később következő párhuzamok tehát távolról sem azt akarják jelenteni, hogy Lajtha egyívású és mellérendelt szerepet tölt be a nagymester Bartók Bélával és Kodály Zoltánnal a zene fejlődése történetében. Lajtha László viszont az egyetlen olyan későbbi nemzedékbeli magyar muzsikus, aki méltó arra, hogy művészetét Bartók Béláéval összehasonlítsuk és egyrészt közötte és Bartók, másrészt pedig közötte és Kodály között afféle összevont párhuzamot rajzoljuk meg.

MAGYAR ZENEÉLET AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ ELŐTT

Lajtha László közvetlenül az első világháború kitörése előtt végezte tanulmányait. Az első tartósabb zenei élményeket az 1909—1914 közötti periódusban nyerte itt Pesten s részben francia és német földön.

Milyen volt Budapest zenei élete abban az időben s mi történt ezalatt külföldön?

Ha erre a kérdésre futólag akarunk felelni, azt mondhatjuk, hogy Budapest képviselte akkor Magyarországot, de ez a hajdan oly szép és nagy ország zenei vonatkozásban korántsem jelentett annyi súlyt az európai koncertben, mint mostanában a kicsi ország láthatólag szegényebb fővárosa. Kissé jobbfajta balkáni tartomány voltunk, mely önállóan legfeljebb mint néprajzi érdekesség jött számításba. Liszt és Munkácsy felkeltette ugyan a figyelmet országunk kimagasló kulturális adottságai iránt is — de ez a renomé csak tiszavirág-életű volt. Bécs s általában a németek kulturális fölénye gyorsan nyomta el az ilyen fellobbanások merész fényeit. Liszt magyarságát mi sem vettük egyébként egész komolyan s most sem vesszük annak — miért követelhettük volna tehát ennek elismerését és méltánylását a külföldtől? A századforduló évei alatt mindamellett sok dagadó önérzet, még több dísz, fény és csillogás és még annál is több szóvirág és illúzió maradt fenn a millenium káprázatából, de mégsem annyi, hogy a mi nemzeti géniuszunkban oly mélyen benne lakozó zenei adottságaink révén csak megkísérleni is merészeltük volna, hogy a Bécstől és a német kulturális felsőbbségtől való teljes függőségi viszonyainkon valamicskét lazítsunk. Zenei téren az akkori Budapest tehát nem volt egyéb, mint Bécsnek többé-kevésbé docilis külvárosa. Ehhez képest alakult nálunk minden. Az Apponyi Albert gróf által oly imponáló remekbe készíttetett Zeneakadémián és a Liszt alapította kitűnő Nemzeti Zenedében sem honolt magyar „függetlenségi" szellem. (Sem politikailag, sem kulturális vonatkozásban...!) Jó lojális, tanáros (bieder) mentalitás uralkodott ezekben a zenei empóriumokban, valamint az azokat kiegészítő Filharmóniai Társaság vezetőségében és egész összetételében is. Valami provinciális, visszfényesen Bécs tükröződését kezdetleges pedantériával visszaadni akaró jellege volt még a mi apáink Budapestjének. A bécsi klasszikusok és Brahms adták a kevés zenekari és kamarazenei hangversenyek gerincét, míg a moderneket Saint-Saëns és Strauss Richárd képviselte. Igaz, hogy akkoriban még sokat muzsikáltak odahaza is. A régi budai patinás házakban gyakran felhangzottak a bécsi kamarazene gyöngyei, melyekhez szintén Brahms járult kissé modernebb és esetlenebb változatokkal. Az Opera már korszerűbb arcot öltött. Saint-Saëns és Goldmark, meg Bizet, Mascagni és Leoncavallo mellett Puccini talált ott biztos hajlékot. Wagner viszont csak a statisztikában és néhány rajongónak forró lelkesedésében élt. Az aránylag jó erőkkel színre hozott germán zenedrámák alig 100 főnyi közönség előtt peregtek le a pompás Andrássy úti műintézetben. Még

1910—12-ben is gyakran történt meg azonban, hogy Wagnernek ez a kicsi pesti köre is keserű csalódottsággal ment haza az Operaházból, mert ott díszlett az előcsarnokban a konok szövegű figyelmeztető tábla, mely szerint műsorváltozás történt és pl. a Walkür helyett a Parasztbecsület és a Bajazzók kerülnek előadásra... A Zeneakadémia igazgatója Wagner híve Mihalovich Ödön volt ugyan — de ezen a nemtörődömségen ő sem tudott változtatni. Budapest, mely akkoriban megszokta, hogy Bécs után kullogjon — még nem érkezett el a Wagner-kultuszhoz, mely ott viszont már nagyjában tombolt. Idehaza egy Mahler, Nikisch vagy Balling átmeneti működése sem tudott ezen sokat lendíteni. Nem volt ugyanis elegendő számú közönségünk. A megfelelő szélesebb rétegek hiányzottak... A földjét és egyéb vagyonát vesztett s a fővárosi hivatalokra ráfanyalodott gentry, vagy pláne Pestre felrándulló módos atyafia legfeljebb az operettet és az orfeumot kedvelte a cigányon kívül, s épp oly kevéssé érdeklődött a zeneművészet magasabb szférái iránt, mint a szintén nemrégiben Pestre érkezett kereskedői és vállalkozói ipart űző polgár. Csak a patrícius pestbudaiak s néhány nagyúri és arisztokrata család képezte a századforduló évei székesfővárosának igényesebb zenei közönségét. Ezeknek a klasszikus hagyományokon kiművelt és itt meglehetős elszigeteltségben élő finom csoportoknak nem kellett ez a fránya indulatokat felkorbácsoló elnagyolt bayreuthi új zeneisten.

Az első világháború alatt hirtelen megnőtt s szinte már eltömegesedett budapesti koncert- és operaközönség pedig még gyermekcipőkben járt. Mindnyájan tudjuk, hogy a pesti zenei közönség javarészét az az értelmiségi pályákra tóduló, vagy azokon már elhelyezkedett fiatalság alkotta és alkotja, melynek apái (és ma nagyapáik) ezekben az időkben — az 1900-as években — a pénzkereséssel voltak elfoglalva és sem idejük, sem érzékük sem volt még a nemesebb és igényesebb zeneművészet iránt. Gyermekeiken, a konzervatóriumokat megtöltő fiaikon és leányaikon keresztül jutottak először kontaktusba a zeneművészettel. Bécsben mindaz egyrészt 1—2 évtizeddel korábban ment végbe, másrészt pedig Bécs bennszülött régi zenei közönsége is oly hatalmas volt, hogy Brahmsnak minden ellenmérge mellett is éppen eléggé népes Wagner-klikkek keletkezhettek, melyek meg-megtöltötték a császári Operaház nézőterét, amikor a Ringet, vagy Tristant játszották. A magyar Wagner kultusz tulajdonképpen csak akkor kezdte meg szerény kiterjedésű szárnyait bontogatni, amikor báró Bánffy Miklós intendáns az első magyar közönségszervezési akciót indította meg s ennek folyománya gyanánt a különböző fővárosi főiskolákat és kollégiumokat is módszeresen kapcsolták bele az Operaház látogatásába. Ez az üdvös intézkedés lassan népszerűvé tette az operákat az új, a nagy hatások és dimenziók iránt fogékony ifjúság köreiben. A budapesti opera- és koncertközönség akkor és ilyenformán kapott frissebb és tömegesebb utánpótlást a fővárosba került főiskolai, majd itt is rekedt vidéki ifjúság soraiból. Ezek a szembetűnően kisebb, de tisztes számú, s nem éppen túlzó mohósággal és feltűnő szakszerűséggel, de komoly bensőségességgel zenét élvező lelkes és egészséges ízlésű elemek egészítették ki a pesti zenei törzsökös közönséget, melyhez persze egy-egy keveset zongorázni tudó mama vagy néni is csatlakozott. Így történt, hogy az első világháború alatt már gyorsan telhetett meg a koncerttermek mellett az Operaház és a hatalmas új Népopera nézőtere is. Az uralkodó planéta ezen új réteg s legfőképpen persze a pestiek számára egyszerre Wagner Richárd lett, akihez azután a haladottabbak még Strauss Richárdot vették hozzá. Némi késedelemmel megindult tehát nálunk is az akkor szinte már egész Európát végigszántó Wagner-láz, melynek fő és alpapi káderei azokból a pesti zenei neofitákból toborzódtak, akiknek szülei múlt századbeli gyermekszobáikban még semmit sem hallottak a magas zenéről harangozni, de akik maguk ma, öreg korukban s annyi balsors és megpróbáltatás után is csodálatosan töretlenül maradtak hívek ahhoz a Wagnerhez, aki a teuton gőgnek oly kíméletlen szószólója volt a zenében és a zenén kívül is.

Persze másfajta és modernebb muzsikáról is esett szó Budapesten, sőt hébe-hóba ilyen modernebb műveket elő is adtak. Pl. Lalo, Franck Cézár, Csajkovszkij is szerepelt többek között... Akadtak azután kíváncsi magyar fiatalemberek s közöttük zenészek is, akik Heltai Jenő, Molnár Ferenc és főképpen Ady Endre szállászcsinálása nyomán Párizsba is elvetődtek s onnan visszajövet egészen furcsa zenei aberrációkról kezdtek regélni. Akárcsak a magyar

festőnövendékek és fiatal festők, akik Munkácsyhoz zarándokoltak, s azután ott Párizsban Manet, Monet, Sisley, Whistler, Renoir, Cézanne és társaik bűvkörébe estek s szintén fejetetejére állított, agyhasadt embereknek való festészeti őrültségekről számolgattak be tátott szájjal hallgató pesti kollégáiknak... Mind több és több ilyen kósza hír került a pesti művészeti, újságírói és zenei berkekbe, s egyszerre csak megjelenik itt Budapesten egy Debussy nevű, szakállas asszír törzsfőnökre emlékeztető, tagbaszakadt úriember és fura hangzású, exotikus benyomást keltő zongoradarabokat játszik, majd ilyesféle dalokat kísér a Vigadó ámuló közönsége előtt, Waldbauerék pedig — akkoriban csupa egészen fiatal fiú — ugyanakkor Debussy felforgatónak mondott összhangzattani elvek szerint kiagyalt vonósnégyesét adják elő... Nemsokára Kún László is új francia szimfonikus művekkel tarkítja az általa megszervezett Országos Szimfóniai Zenekar műsorát. Zágon Géza Vilmos lelkesen kezdi magyarázni Debussy stílusát. A Budapesti Hírlapban Haraszti Emil, egy-két folyóiratban pedig Kern Aurél és mások is írnak a francia zenei renaissance-ról, a Faun délutánjáról, a Pelléas és Mélisande-ról, Dukasról, Ravelről stb. Imitt-amott csodálattal és tisztelettel kezdenek a tegnap még őrülteknek minősített különcökről beszélni. Megalakul az Új Magyar Zene Egyesület, mely a modern zenei törekvéseket van hivatva ápolni s nemcsak a zsenge új magyar muzsikát, meg a modern franciákat óhajtotta propagálni, hanem Muszorgszkijt is kívánta megismertetni Budapesttel. A magyar főváros jóval Bécs után topogott ugyan a Wagner-kultusz terén, — de a modernebb zenében viszont sokkal megértőbbnek kezdett mutatkozni, mint a híres császárváros, mely csúfosan megbuktatta a Schönberget és teljesen értetlenül állott Debussyvel szemben is. Érezni lehetett, hogy Pesten valami friss levegőjárás indult el, de alig csaptak meg első fuvallatai, amikor kitört a világháború s ez véget vetett minden ilyesféle próbálkozásnak és manifesztációnak. A modern magyar zenei mozgalom parányi kis pesti palántája bizony szomorú tengődésre lett ítélve.

Fel kell tenni a kérdést, hogy vajon mozgalmak voltak-e ezek a kis kísérletek a szó tulajdonképpeni, illetve modern értelmében? Felhasították-e a magyar zenei ugart? A csendes vizű, sekély és már pocsolyás illatú magyar zenei kultúra taván magasabb hullámokat vertek-e? Alig! Még akkor sem lehet ezeket a szerény kezdéseket mozgalomnak minősíteni, ha ehhez a fenti kis egyesületesdi munkához a számunkra legfontosabb eseményt: Bartók Béla és Kodály Zoltán fellépését és Weiner Leó ígéretteljes jelentkezését is jóindulatú felnagyoltsággal számítjuk bele a megindult új pesti zenei áramlatba. Nem kétséges ugyanis, hogy voltak itt a fővárosban társaságok, sőt lapok is találkoztak, melyek Bartókról, majd Kodályról, különösen pedig Weiner Leóról itt-ott hevenyészett említéseket tettek. Bartókról sokan tudták, hogy egészen elsőrangú pianista, aki mellékesen hipermodern zeneszerzéssel is foglalkozik, főképpen azonban mint népdalgyűjtőt könyvelték el. Bartók nagyszabású szimfonikus, kamarazenei vagy zongoraművei azonban nem keltettek akkoriban olyan hatást, melynek révén egy komolynak nevezhető mozgalom terebélyesedhetett volna ki. Bartók Bélát egyszerűen efféle szerencsétlen útra tért, önmagával talán meghasonlott kellemetlen muzsikusnak tartották, akit nem is lett volna ildomos mértékadó muzsikus számba venni. Az Új Magyar Zene Egyesület 1911. évbeli alapítása se tévesszen meg senkit. Nagyon szűk és nagyon szerény volt az a kör, melyre ez az egyesület működését kiterjeszthette. Személyi összetétele is egészen felemás volt. Kacsóh Pongrác volt az első elnöke. Balabán Imre a mozgatója és vezetőségében ott volt a Brahms útját zseniálisan tágító, de szilárdan ezt az utat járó Dohnányi mellett a két rettenthetetlennek kikiáltott forradalmár: Bartók és Kodály is. Mindkét revolúciós vezér különben igen fiatalon lett a Zeneakadémia tanára, de roppant dekoratív tanári katedrájukról éppoly kevéssé adtak és adhattak hatásosabb lökést ún. mozgalmuknak, mint ahogyan ezt a negatívumot néhány évvel ezelőtt a Wagner-kultusz gyenge ápolása körül Mihalovich Ödön és gárdája részéről is tapasztalhattuk. A modern magyar és általában a modern zene befogadásához, (sőt mint láttuk a wagneri zene akceptálásához is!) még nagyon hiányosak voltak a mi érzelmi, értelmi és társadalmi előfeltételeink, s legfőképpen hiányzott a megfelelő számú közönség. Már egymagában véve az is jellemző a kezdetleges magyar viszonyokra, hogy Dohnányi Ernő, a klasszikus-romantikus hagyományoknak ez a rendkívül nagystílű képviselője, minden barátsága

és tisztelete mellett, melyet Bartók kivételes tehetsége iránt érzett — merőlegesen szemben állott Bartókéknak esztétikai hitvallásával. Sem testének, sem lelkének nem kellett Bartók „excentrikus" és „érdes" muzsikája, s ennek nemcsak burkoltan adott olykor kifejezést. Igaz, hogy 1917-ben Dohnányi Ernő volt az, aki először játszott egy nagyszabású nyilvános hangversenyen Bartók-műveket (köztük a grandiózus II. Elégiát), s ezekkel a zongoraszámokkal figyelemre méltó nagy sikert aratott — de Bartók zenéjének propagálása ezzel a koncerttel az ő számára már be is fejeződött. Mindamellett nem lehetett kihagyni Dohnányi Ernőt az Új Magyar Zene Egyesületből, hiszen nélküle alig lett volna egy tucatnyi tagja az egyesületnek. A Tango Egisto által a háború alatt fáradhatatlan szorgoskodással előadott Fából faragott királyfi sem szántotta fel mélyebben a magyar zenei talajt. De nem is lehetett nagy az olyan mozgalomnak ereje, melyben egyes vezetők sem hittek! A Kun László-féle modern zenei szeminárium sem vert mélyebb gyökereket. Túlnyomólag fiatal növendékekből összeverődött közönsége a kíséró szülőkkel együtt többet mulatott és csodálkozott, mint tanult és élvezett a Kun László-féle előadásokból. Kirívóan több volt ott a voluntas, mint a vires. Annyira, hogy a modern munkákról egyenesen a felismerhetetlenségig torz képet kapott a hallgatóság. Különösen Debussy és Ravel műveiből. A zenekar kiváló első brácsása nevetve mesélte, hogy a Debussy-féle, s általában a modern francia kompozíciókban következetesen az „Oh du lieber Augustin" című öreg dalt szokta játszani pulttársával egyetemben, s ezt sem a karmester, sem a körülötte ülő kartársak, sem a közönség sem veszi észre... Egy-két idegen szólam ide vagy oda — úgysem számít kakofon partitúrában...

Ilyen volt a modern zene kultusza Magyarországon, amikor Lajtha László tanulmányait folytatta és befejezte annál a Herzfeld Viktornál, akitől a tradíciók pedáns tisztelete mellett szilárd mesterségbeli tudást sajátíthatott el ugyan, de ahol semmiféle modern zenei mozgalomnak még előszelét sem érezhette. Csak ha a magyar zenei életnek azt az erősen németes, mondhatni már tartományi ízű beállítottságát, professzoros szűk akadémizmusát és az európai zenei mozgalmaktól való elszigeteltségét, tehát a fentebb minden kertelés nélkül vázolt valódi magyar zenei helyzetünket vesszük szemügyre, — csak akkor mérhetjük fel Bartók és Kodály forradalmi fellépésének hallatlan merészségét. A két modern magyar muzsikus ti. éppen úgy üzent hadat a nálunk elharapódzott németes kispolgári zenei ízlésnek és a németes klasszika és romantika által kitermelt és már megmerevedett formavázak egyeduralmának, mint a kezdődő Wagner-imádatnak, s ugyanakkor a hejehuja, sallangos magyarkodásnak. Nem csoda, hogy néhány fiatal, köztük persze Lajtha László is, szívvel-lélekkel Bartókék mellé állt, értük hevült, vitatkozott és verekedett és a fiatalságnak minden gőgjével és elfogultságával nézte le a szolíd, jó öreg zenetanárokat és idült zenei kedvtelésekben élő közönségüket. Azokat, akik csökönyösen és kizárólagossági joggal tartottak ki az ő megbízható Schubertjük, Schumannjuk és Brahmsuk és az elfinomodottabbak az ő Chopinjük mellett bizony sokkal kevésbé nemes patinájú, sőt lapos és híg XIX. századbeli divatos német szerzőknél is. Mindazonáltal érdekes és különleges tünet volt Lajtha László esetében, hogy míg a modernekhez húzó pályatársai utánozni is kezdték egy-egy futóbolond hírében álló modern szerzőt — Lajtha László minden forradalmi felbőszültsége és Bartók-pártias lelkesedése mellett még Bartók-stílusban sem kezdett el komponálgatni. Mi volt ennek az oka? Egyéni adottságain kívül kétségtelenül az a tény, hogy Lajtha László már ifjúkorában igen széles körű európai műveltséget szerzett a szülői házban, többfelé járt külföldön, többek között Stavenhagennél is tanult Genfben, úgyhogy az ő zenei impreszsziói nem csupán a pestiekre szorítkoztak. Az a tény, hogy már fiatalon, igen rövid idő alatt is igen sokat látott, hallott és tanult: nyilván függetlenítette őt az egyes stílusoktól.

A temérdek, egymással olykor rokon lelkű, máskor éppen ellentétes benyomások természetszerűleg összeolvadtak, összekuszálódtak, a kontrasztok elmosódtak nála. Lajtha tehát minden órának leszakasztotta virágát, — de mert éppen sokféle virágra tehetett szert ilyenformán: egy virágba sem szerelmesedett bele. Egy forma, egy illat és egy szín sem nyűgözte le annyira, hogy akár átmenetileg is rabja lett volna valamelyiknek. Ifjúkori kompozíciói mégsem bírnak eredeti zamattal. Az összes 1900—1914 körüli zeneáramlatok

tükröződnek bennük s egy kaleidoszkópszerű kompendiumot szolgáltatnak ezen kor zenéjéről. Talán csak Wagneré az egyetlen korabeli divatos nagy muzsika, mely a kezdő komponista ütemeiben nem talált visszhangra.

KÜLFÖLDI ZENEMOZGALMAK 1890–1914 KÖZÖTT

Mi ment egyébként végbe Európában a századforduló körüli két évtized alatt? Wagnernek vitássá már nem tehető győzelme Franciaországot is megragadta. A kitűnő Vincent d'Indy is hiába igyekezett Lisztnek világosabb és muzikálisabb tisztásai felé kijutni: ténylegesen alig tudott megszabadulni Wagner súlyos acélbilincseinek szorításából. Amikor pedig végre belátták a franciák is, hogy a Gesammtkunstwerk tájékán csak szolgai módon való utánzás és topogás, de semmiféle fejlődési lehetőség sem kínálkozik: a wagneri zenedrámák minél sűrűbb és minél tökéletesebb előadására fektették a fősúlyt, míg a kompozíciós igyekezet gall földön is erőteljesebben csapott át a szimfonikus területre. Utóbbin szemmel láthatólag már eldőlt a harc a szimfónia (vagyis az abszolút zenei formák) és a szimfonikus költemény (vagyis a programzene) között. A Berlioz—Liszt alkotta és Strauss Richárd által szemfényvesztő tudással továbbfejlesztett programzene győzött. (Akkor még úgy látszott, hogy véglegesen...) Strauss koronázatlan király lett a modern zene berkeiben! Mint színpadi szerzőt is trónra emelték azon nyomban, amikor sutba dobta bayreuthi mesterének zenedrámai elveit. De alig emésztették meg Párizsban a Wagner diadalának tiszteletére rendezett díszes lakomát: Debussy halk szavú, de nem kevésbé intenzív erejű és gyorsan terjedő ellenforradalmat szított a germán hősi zenei eszmények megtépázására. Botor (vagy inkább kényelmes?) esztétikusok a felszínességet is jelentő impresszionizmus kétes értékű dicsfényét adományozták Debussynek, aki pedig csupa átlelkesültség volt. Az ő forradalma — mint Wagner-ellenes mozgalom is — mindazonáltal igen termékeny talajra talált. Nemcsak francia, hanem olasz, angol, spanyol, orosz — sőt német földön is. Bartók Béla, Kodály ösztönzésére, Debussy fellépéséből merített ihletet és bátorságot az ő külön magyar forradalmának meghirdetéséhez. Az eleinte trisztános szenvedélyességgel átfűtött és kromatikus kéjélvezetekben szenvelgő Schönberg is szakított a Zukunftsmusik apostolával. Az új orosz szerzők éppen úgy Párizsra szegezték szemüket, mint az olaszok, angolok, spanyolok. Velük szemben Brahms, Mahler, Bruckner, Reger és leginkább Strauss jelentették a másik pólust, a germán sarkot — de Wagnerhez ott is már csak a linzi jámbor nagy orgonista maradt változatlanul hűséges. A többiek — kisebbek és nagyobbak — inkább az arányok további felnagyolásában követték a nagynémet varázslót. Hihetetlenül nagy zenekari apparátusra írtak, s témakörük — Liszt programzenei eszményeinek eltúlzása folytán — mindenféle zeneietlen anyagot is felölelt. A tájképfestészettől a szociálpolitikai gondolatvilágig mindent beleszorítottak a nagyzenekar ezerhangú és ezerszínű sípjaiba. Egyik falrengetőnek hirdetett opusz a másikat követte. Nemcsak a fülnek, hanem az agyvelőnek és a szemnek is bőséges táplálékot szolgáltattak — de mind sivárabb zenei élvezetet nyújtottak. A címek és alcímek elképráztató mélyértelműségében és a partitúra sokrétű feketéllésében sebes iramban akarta az egyik szerző a másikat túlszárnyalni. Filozófiai értekezések, vég nélküli, elvont prédikációk, türelmetlen idegeskedések, beteges letargiák, külsőséges hatásvadászatok és költséges tűzijátékok pukkanásai követték egymást a hangversenytermekben. Az átütő nagy sikert, a közönség ámulását hajszolták a szerzők. Így keletkezett a szenzáció mohó keresése, s így született meg a zenében is a reklám alkalmazása. A felcsigázott szenzációéhség csillapítását, a várva várt, a kierőszakolt gyors sikert csak így lehetett kérlelhetetlenül biztosítani. Mindezt az ún. fejlődést a rohamosan megnőtt koncertipar, a zenei hírszolgálatnak, sőt magának a zenekritikának a zsurnalizmusba való átmenetele és elvizenyősödése természetesen élénken elősegítette. Mi itt alig tudtunk valamit ebből a zenei nagyüzemből, mely nyugaton már egyre szélesebb és nyugtalanítóbb méreteket öltött. Az elüzemesedés ugyan olyan tájakra is elvitte a zene kincseit, ahová idáig nem juthattak el, de ezzel a jótéteménnyel szemben sok-sok fonák és egyenesen művészietlen mozzanat — köztük leginkább a feltűnési viszketegség, a letromfolás szorgalmazása, vala-

mint a gátlásokat nem ismerő pénzszerzési vágy —, az igazi művészeti szellem rovására rengeteg kárt is okozott. A nagyzási hóbortban szenvedő Tondichterek mellett nagy, valóban igen nagy zenészek is találkoztak, akik eme betegen felajzott korszellemnek hatása alatt, az épatez le bourgeois receptje szerint is a szenzáció után futottak. Így pl. Szekrjabin is, aki az ő valóban grandiózus zongora- és szimfonikus műveire a fényzongora alkalmazásával óhajtott efemer koronát tenni, s Prometheus c. szimfonikus költeményével aratott rendkívüli feltűnést. Az olaszok is bőségesen gondoskodtak arról, hogy Bizet tanításait olcsóbb, mákonyosabb és drasztikusabb hatásokkal vigyék az ő verista színpadukra. Ezekkel a hol roppant hangos és rikoltozó, hol nagyképűen unalmas, bombasztikus és rendszerint külsőségekben élő eltúlzásokkal szemben, Debussy, az ő forradalmi zenei szintaxisbeli újításai mellett, az igazi és új zeneiség, a bensőséges zenei ihlet, a belső megmámorosodás igézetével lepte meg a világot. A művészeti irányok fejlődése azonban oly gyors tempóban folyik le a mi rohanó időnkben, hogy alig érkezett be Debussy új zenei stílusa — már az ellenhatás is jelentkezett. Utóbbit nem kisebb szerző, mint egy Igor Stravinsky személye képviselte, aki leigázó erejű orosz népi elemekre felépített muzsikájával kemény pörölycsapásokat mért a mámorszürcsöléstől már elernyedő párizsiakra az első világháborút megelőző legendás esztendőkben.

BARTÓK ÉS LAJTHA

Az európai zeneművészetnek a századelőn hirtelen kitágult és változatosan nagy forgószínpadát a fiatal Lajtha László egészen közelről szemlélhette. Nemcsak rossz előadásban hallott itt-ott egyet-mást, mint legtöbb magyar kartársa. Behatóan, közvetlenül tanulmányozhatta a zenei forradalmárok és ellenforradalmárok viaskodását. Egészen ritka előnyt jelentett pedig számára az, hogy már fiatalon is határozott ítélőképességgel rendelkezett, s így képes volt mérleget vonni az egyes zenei stílusok harcából és annak a magyar zenei viszonyokra gyakorolt hatásáról. Konklúziója pedig az volt, hogy senkihez, semmiféle irányzathoz sem csatlakozik. Ahogyan az egyes magyar mesterek sajátos modorát sem kívánta magáévá tenni — éppen úgy az európai zenemozgalmak egyikének sem óhajtott magyar megbízottja lenni. Első kompozíciói valóban beszédesen árulják el azt a sokféle még meg sem emésztett újdonságot, melyet a századforduló körüli új zenemozgalmak feltártak. A nagy hatások, a nagy dimenziók keresése, valami túlméretezettség, zsúfoltság jellemzi a fiatal Lajthát. Semmiféle egyéni, keresetlen naiv hang sem szól nagyot mondani akaró ütemeiből. Különösképpen azonban egy nagy korabeli szerző sem vonta bűvkörébe. Annál erősebben hatott rá ellenben a külső méretek eltúlzásában és ezen belül annak a bizonyos épatez le bourgeois vezérlő eszméjében jelentkező egyik legszembetűnőbb század elejei általános zenei jellegzetesség. A fiatalságnak a nagy szavak, a nagy arányok rendszerint imponálnak, s a nagyképűség sem szokta hatását eltéveszteni. Lajtha sem volt kivétel. S miért lett volna az, ebben az őrült zenei tohuvabohuban? Szemlátomást mintha csupa gigász vívta volna harcát mindinkább zajosabb és kegyetlenebb fegyverekkel a zene századában, annak a legifjabb művészetnek nagyobb dicsőségére, mely lényegénél fogva a legspirituálisabb, a legtranszcendentálisabb tájakra kellene hogy vezessen. Lajthának is imponáltak a kulisszahasogató tuttik, a három- és négysoros zongorapartitúrába szedett darabok, s az egész akkori felduzzasztott zenecsinálási stílus. Ezen általános és összetett hatás alól nem tért és nem is térhetett ki. Mindazonáltal változatlanul megmaradt Bartók heves és őszinte propagálójának és ha nem is szegődött az ő stílusához sem — mégis tőle vett át legtöbbet, amikor 1914 nyarán az inter arma silent musae megállapítással a zenei hangok helyett az ágyúk szavával kellett törődnie. Az a bartóki tanítás pedig, melyet Lajtha László lényegileg ma is híven követ, ami tehát nemcsak az ő, hanem egyúttal a fiatalabb Bartóknak is markáns zeneszerzői és emberi jellegzetességei közé tartozik, s aminek révén Lajtha szellemi vérrokonságba kerül a nagy magyar mesterrel, a következő:

1. A magyar népi zenéhez, s általában a népművészethez, mint a magyar műzene anyaföldjéhez fűződő ösztönös ragaszkodás és annak a népzenei kincsesbányának tudatos felhasználása.
2. A kimondottan férfias, magyar habitus, a kedély- és az érzésvilágnak töretlenül magyar és férfias sajátosságú megnyilvánulása.
3. A nagy zenei formák és a polifon írásmód szeretete.
4. Liszt Ferenc korszakalkotó zeneszerzői jelentőségének és a magyar zene fejlődésére gyakorolt nagy hatásának felismerése és megbecsülése azzal is, hogy őt minden fenntartás nélkül magyarnak és a legnagyobb magyar muzsikusnak kell tekinteni.

Ha már most végig nézünk Bartók hatalmas opuszain és a korunkbeli többi nevesebb magyar zeneszerző munkásságát vetjük össze velük: hamarosan rájövünk, hogy ezeket a fenti jellegzetes vonásokat együttesen és határozott éllel csak Lajtha Lászlónak gazdag, de még mindig fejlődő művészetében fogjuk felfedezni. Kodály Zoltánnal és az utána következő szerzőkkel is többé-kevésbé szorosan köti össze Lajthát az első kapocs, de hiába keressük akár Kodálynál, akár az ő követői táborában a többit. Lajtha persze még sok bartóki rokonvonást árul el a fentebb érintetteken kívül, s természetesen számosak, talán még számosabbak az őket egymástól elválasztó vonalak. Tény azonban, hogy Lajtha László az a zeneszerző, aki a Bartókot és Kodályt közvetlenül követő nemzedékből nemcsak a magyar népi zenéhez való visszanyúlás és a népművészet körében folytatott tudományos búvárkodás következtében teremtett kapcsolataira tekintettel — hanem mélyebb lelkiségi, formaművészeti, különösen pedig ízlésbeli ronkonvonások ill. kölcsönhatások létezése folytán is a legközelebb áll Bartók Bélához és művészetéhez. Nem túlzás tehát azt mondani, hogy Lajtha Lászlóval folytatódik az az egyenes vonal, mely egyetemlegesen Lisztből és a Liszt által csak részben és bizonyára nem szűzi eredetiségében ismert, Bartók Béla, Kodály Zoltán és Lajtha László által később feltárt magyar népi dallamanyagból indult ki, s mely a magyar műzenének oly rendkívüli felvirágzásához vezetett.

Addig is míg egy külön monográfia fog ezzel a témakörrel behatóan és nagyobb rendszerességgel foglalkozni, megkíséreljük felvázolni a kettős, illetve részben hármas párhuzamot, mely egyszersmind a modern magyar zene fejlődésével kapcsolatos néhány fontos hatóerőre vonatkozólag, s általánosságban az új magyar zenemozgalomról készülő nagyobb, részletekbe menő rajzhoz is adhat néhány ceruzavonást.

BARTÓK, KODÁLY ÉS LAJTHA

Az a rádöbbenés, hogy igazán magyar és igazán korszerű zenét nem lehet alkotni, ha a XIX. század klasszika-romantikáját, a dúr és moll skálát, a régi németes formavázakat és egyéb múlt századbeli avult rekvizitumokat változatlanul iránytszabónak tartjuk — Bartókot végleg eltérítette a Zeneakadémiát és az egész magyar zenei életet uraló eszményektől. Tudjuk, hogy a látnoki gondolat Kodály Zoltáné volt. A németes zenei ideáloktól való elfordulás keresztülvitele és általában a magyar zenei fejlődésnek a XIX. század muzsikájától való eltérítésének dicsősége tehát őt illeti. Elsősorban Kodály Zoltánnak köszönhetjük, hogy az elsatnyuló és üres, legfeljebb egy all'ungherese-féle akadémizmusban tetszelgő magyar műzene valóban magyar tartalommal és európai nagyigényűséggel újjászülethetett. Ő látta meg legelőször, hogy a XIX. század zenéje Wagnerrel és Liszttel a fejlődésnek oly magas fokához érkezett el, hogy az eddigi utakon minden további fejlődés szinte már kizártnak látszott. Bartók ezen Kodály-féle felismerés és tanítás alapján és kifejezetten Kodály kezdeményezésére foglalkozott Debussyvel, aki az elöregedett, kitaposott összhangzattani és formai elvek helyébe egészen újakat ültetett el a zene fejlődéstörténetébe. Bartók így nyert további ösztönzést, helyesebben mondva inkább felbátorítást, hogy évek óta tapogatódzva keresett új útját végre megtalálja, illetve, hogy azon határozott léptekkel haladhasson tovább. Lajtha László már készen kapta a Bartók—Kodály, az igazi újító magyar zeneszerzők által kidolgozott utakat és új eredményeket. Azt az útvágást, melyen a magyar zenének pro futuro haladnia kell!

A rajongó szeretet a népi zene iránt és a felfedezők szomjas kíváncsisága az újabb kincsek felkutatása körüli munkában — nem kevésbé fűtötte azonban Lajtha László érdeklődését és hitét a népi zenei elemek iránt. Ő már nem volt újító, de ő is elengedhetetlenül szükségesnek tartotta, hogy végleg búcsút mondjunk egyrészt a klasszika-romantika tartalmi, nyelvtani és formai hagyományainak, másrészt pedig a folyton csak sallangokban, cicomákban, sujtásokban, rossz cigánykodásban és műkedvelő népdalfaragásban megnyilatkozó zenei magyarkodásnak. Lajtha Lászlónak első dolga, hogy a magyar zene új fundamentumai összehordásában tevékenyen segédkezzen. Vikár Béla első nagy népdalgyűjtői munkásságát követően Bartók és Kodály rengeteget tárt fel ugyan a mi eltemetett népdalkincsünkből, de ez az anyag oly kimeríthetetlennek bizonyult, hogy Lajthának is bőven akadt és ma is akad gyűjteni valója. Míg azonban Kodály, a biztos látású, a merész kezdeményező elme véges-végig megmaradt a népdalok teremtette talajon, míg műveinek zenei anyagát túlnyomórészt népdalokból vagy azok foszlányaiból kötött csokrokból állította össze. Lajtha László éppen úgy mint Bartók, nem tekintette a magyar népdalt egyedüli formaalkotó tényezőnek és zenei inspirációja fő forrásának. Bartók és Lajtha is hűséges és olthatatlan szerelemmel csüng ugyan a magyar népdalok ajkán, gyakran fel is használják őket, nagyobb és nem magyaros vonatkozású opuszaik is gyakran adják vissza ennek a magyar népi levegőnek ízét, illatát, sőt fordulataik, frázisaik is hamisítatlan magyar népdalelemeket idéznek — de kifejezett magyar népdalfeldolgozásaikon túl ritkán vesznek kölcsön egy-egy népi témát, s szinte sohasem alkotnak önálló művet egyes népdalok sorozatba állításával. Inspirációjuk, invenciójuk kimutathatóan sokat gazdagodott, színesedett, izmosodott a magyar népdalok ősi ereje által, de nemcsak belőlük táplálkoznak. További elválasztó vonalat alkot közöttük a nagy közös körön belül az, hogy a magyar népdalanyagból Bartókot és Lajthát szinte egyformán a robusztusabb, érdesebb, a férfiasabb magyar nóta- és táncritmus vonzotta, míg Kodály az ő rendkívül balladaszerű, drámai dalfeldolgozásai mellett sok lírai, lágyabb, puhább, lányosabb, meghittebb, édesebb strófát is örömmel örökített meg. Talán a magyar népdalok s általában a magyar vérmérséklet sajátságos megnyilatkozási formája is hozzájárult ahhoz, hogy maga a költői ihlet jellege is hasonlatosnak tűnik fel Bartóknál, Kodálynál és Lajthánál. Közös és igen fontos jellemvonásuk az is, hogy az Én-t kihangsúlyozó egocentrikus, vagy a vágyterhes, epekedő, szerelemre szomjas, erotikus lírát egyiküknél sem találjuk. Mindhárman sokkal férfiasabb, sokkal magyarabb karakterek, semhogy ilyen magyar emberhez nem illő szenvelgésekben és amorózó pózokban élték volna ki magukat. Kodály mindazonáltal a legmelegebb, a legközvetlenebb húrokat pengette és ha azt kérdezné valaki, hogy hármuk közül kiben volt mégis a legtöbb feminin jelleg: gondolkodás nélkül Kodályt kellene megneveznünk, bár benne sem lehetne, még erőnek erejével sem az effemináltságnak, az érzelgős nőies lírának legparányibb nyomait felfedezni. Érzésvilágukban, lelki berendezettségükben is több rokonvonás akad. Mindhármukban van valami határozottan kidomborodó intellektualizmus, mely Bartókban jut a legerőteljesebben kifejezésre. Olykor már cerebrálisnak tetszik egy-egy partitúra oldala, ami a fiatalabb Lajthánál is tapasztalható — de felette ritkán Kodálynál, akit ettől nemcsak líraibb, simulékonyabb kifejezésmódja, hanem veleszületett élénk dekoratív hajlama is megóvott. Bizonyos, hogy egyikük sem alkot a gyermeklélek ösztönösségével. Az istenek könnyű lépteinek gráciájával is ritkán találkozunk náluk. Általában roppant halovány bennük az elbájoló vonás. Mozart éppen azért (s természetesen más szempontból is) a legtávolabb áll tőlük.

Nem lehet vitás, hogy a legszorosabb kapocs Bartók, Kodály és Lajtha között a magyar népi muzsikának, mint a magyar műzene talajának kölcsönös szeretete, felkutatása, felhasználása és feldolgozása körül adódik. Ha azonban figyelmesebben tanulmányozzuk munkásságukat: ezen legszorosabb rokonsági kapcsolataikon belül is figyelemre méltó különbözőségeket fogunk tapasztalni közöttük. Temperamentumaik, adottságaik, érdeklődéseik különfélesége a közös folklór talajából való fakadás ellenére, sőt népdalgyűjteseik, illetőleg feldolgozásaik vonalán is éppen eléggé szembetűnőek. Magától értetődik, hogy más és másfajta népdalanyagnál akad meg Bartók és másnál Kodály, vagy Lajtha. Másképpen is dolgozzák fel az anyagot, amire a későbbi fejtegetések során még rámutatunk. A va-

rietas delectat élvezetében bőségesen lehet tehát részünk. ha akár egy-egy sorozat Bartók-, Kodály- vagy Lajtha-féle magyar népdalfeldolgozást állítunk szembe egymással, akár pedig ha eredeti műveikből játszatunk le néhány opuszt.

Bartók folklór-imádatának egyik rugója az ő művészi spontánságra való törekvésében keresendő. Sokrétű ambíciói közül talán ez fűtötte a legjobban. A művészi kifejezés közvetlensége volt számára az elérhetetlen eszmény, melynek érdekében végezte fáradtságos népzenei kutató munkásságát is. Bartók a népdalban a népszellem legközvetlenebb szüleményét látta, s leginkább ebből a szempontból vonzódott feléje. Bartók a népszellem teremtő erejével és közvetlenségével rokon művészet után vágyakozott, s minden erejével csökkenteni óhajtotta azt a távolságot, azt az űrt, mely a művészeti alkotás és a népszellem terméke, jelen esetben a népdal és a műzene közé ékelődik. Ezért nyúl oly olthatatlan érdeklődéssel a népdalok anyaga után, azért foglalkozik vegyesen magyar, tót, román és — az arab népi zenével. Elsősorban a népdalok, az általa a helyszínen alaposan kitanulmányozott és összegyűjtött népdalok azok, melyek őt megfogják és csak másodsorban fontos számára, hogy a valóban népi géniusznak eme gyermekeit vajon a magyar, vagy más népi szellem dajkálta-e? Kodályt viszont kizárólag csak a magyar népdal, a magyar parasztdal érdekelte. Semmiféle más népnek népi zenéje nem kötötte le. Kodály a magyar műzenét a magyar parsztdalból akarta kiformálni. Egy Petőfi példája lebegett lelki szemei előtt. Nagy költőnk népies gyökerű költészetének mintájára képzelte el az új magyar műzene megteremtését. Ennek a fennkölt célnak érdekében szentelte, mondhatjuk áldozta fel az ő egyébkénti zeneszerzői tevékenységét és alkotó terveit. Lajtha érdeklődését is elsősorban a magyar parasztdal, de mellette a magyar népművészet egyeteme is megragadta. Míg azonban Bartók a népszellemnek mint alkotó tényezőnek titkai kikutatására fekteti a fősúlyt: Lajthát a népi zenének már kibontakozó dallamrajza, a népdalok sajátságos dallamvonalának szűzi muzikalitása fogja meg. Úgy tekinti és értékeli őket, mint a nagy korok és népi kultúrák szellemiségét és érzésvilágát lehelő gregorián dallamkincs utolérhetetlenül gazdag melódiáit, melyeket magáért a dallamvonal szépségéért kell csodálni és szeretni. Lajtha azonban Bartókkal és Kodállyal ellentétben a nyugati népek szintén igen érdekes népi dallamait is nagy érdeklődéssel szemléli. Mindhármuknak mint folkloristáknak közös vonása viszont, hogy számukra a népdal, a népi zene életélményt, belső rezonanciát is jelent, mely gyökerestől van beültetve bennük. Ők tehát nem csupán foglalatoskodnak a folklorisztikus anyag körül, hanem mélyen benne is élnek a népművészet lelkiségében. Azért különböznek ők hárman azoktól a magyar és nem magyar folkloristáktól, akik számára a népi zenei elemek csak érdekesen színes anyagot jelentenek. Azoktól, akik nem látnak bennük többet, mint az üzletekben kapható vágott szárú és hamar elhervadó szép színű különleges rózsákat. Bartók, Kodály és Lajtha kezében a magyar népdal mindig az élő talajban gyökerező, üde mezei virág marad. Ez Bartóknak, Kodálynak és Lajthának egyformán nagy és titkos adottsága.

A zenei anyaföld közösségén túl egyik további, igen jellemző közös vonásuk a németes beállítottságtól való irtózásuk. Mindenesetre ezzel a határozattan kifejezésre juttatott vággyal magyarázható az is, hogy mindhárman szinte teljesen mentesülhettek Wagner szuggesztív hatása alól. Ez az elkülönülés, a németektől való elfordulásnak már tüntető jellege még forradalmibb, még szokatlanabb és felháborítóbb cselekedetnek tetszett a századforduló körüli évek Magyarországának mértékadó társadalmi és szellemi köreiben, mint az ő népdalkutatási munkálatuk és a magyar műzenének ezekkel az idegenszerűnek érzett furcsa paraszti nótákkal való telítése. A modern francia és az eleddig ismeretlen orosz szerző: Muszorgszkij iránt érzett rokonszenvük persze szintén közös sajátosságuk volt. Világnézeteik is határozottan forradalmiak, sőt kimondottan baloldaliak voltak. De erre a közös nevezőre állítva is ugyanannyi különbséget árulnak el egymás között, mint folklorisztikus ízű munkásságaik terén.

Ha a mi zeneszerzőink forradalmiságát nézzük, azonnal szembeötlik, hogy Bartók Béla művészi forradalmisága sohasem szünetelő forrongás volt. Ő maga, egész emberi lénye is állandóan sistergő, dübörgő, fékezhetetlen vulkán benyomását tette. Kodály viszont sokkal nyugodalmasabb vérmérséklet, aki a nem kevésbé hőn óhajtott radikális ízű célokért való eredményes küzdelem után a forradalom vívmányaival okosan megelégszik. Lajtha for-

radalmisága pedig még Kodályénál is enyhébb és átmenetibb fajsúlyú. Kodály mint művész és mint ember egyébként csak egy forradalmat küzdött végig. A sikeres bajvívás után a győzelem által adott helyzet állandósítását kívánta, s ennek jegyében bölcsen berendezkedett. Bartók ellenben sohasem jött ki a forradalomból. Sem mint művész, sem mint magánember. Még legutolsó műveiben is annak mutatkozott. Igaz, hogy többen régebbi méltatói és csodálói közül holmi „ellenforradalmi" rugókat láttak Bartók utolsó alkotásaiban. Eme benyomásnak bizonyos kesernyés ízzel adtak kifejezést — de alapjában véve nem volt igazuk, mert Bartók még állítólagos megtérési igyekezetében is valami progresszív és kifejezetten forradalmi tettet vitt végbe. Az ő eddigi, vagy amerikai környezete és eszméköre ellen lázadozott? Nem tudjuk. Csak az bizonyos, hogy az állandóság, a statikus megállapodottság semmiképpen és semmikor sem elégítette ki. Egy nagy — a kodályival közösen megharcolt — politikai, intellektuális és zenei forradalom lezajlása után még számos kisebb-nagyobb további forradalom szántott végig rajta. Bartók sehol sem tudott maradandóan letelepedni és berendezkedni. Alapjában véve örökké nyughatatlan és olthatatlan kíváncsiságú, tűrtőzhetetlen radikális anarchista volt, aki semmiféle földi vagy pláne földöntúli hatalom előtt sem hajtott térdet. A harmadik (postumus) zongorakoncert második tételének Adagio religioso-jába sem szabad ezt belemagyarázni. Lehet, hogy ez valami pedzés volt. Valószínűbb azonban, hogy csak az amerikai légkör által előidézett átmeneti hangulati elemek, talán a nyomasztó betegség és a honvágy mélaszavú átsuhanását halljuk. De ne időzzünk most ennél a különleges témánál, hanem szorítkozzunk annak megállapítására, hogy Bartók számára végeredményben sem a régi, sem a megújult társadalmi keret, sem az elért művészi eredmény sohasem számított véglegesnek. Ha az emberlakta tájékon túli vidékeken száguldozva és tudatosan utat tévesztve el is érkezett az erdő sűrűjébe ahhoz a bizonyos Cantata profanabeli puha avarral körülvett és csak gúnyában nem járó szarvasok által megközelíthető hűs forráshoz: onnan is további, még távolabbi vidékekre szeretett elvágtatni. Bartóknak nemcsak zenéje, hanem egész érdeklődési köre, ideg- és agyberendezése is ilyen nyughatatlan, újabb és újabb meglepő lávaszerű kitöréseket produkáló elmére és temperamentumra vallott. „Aszociális" lényéről, állandósult művészi és társadalmi forradalmiságának impetusáról, a fonáknak, a csúnyának, a bizarrnak, a kellemetlennek és kínosnak, a megütköztetőnek, a pervertáltságnak feltűnő kultuszáról különbözőképpen lehet vélekedni. Az ő egyéb, a polgári ízlés és életberendezés szempontjából különc, sőt visszataszító érzés- és benyomástömkelegének a művészeti alkotás kereteibe történt betessékelési igyekezete is erőltetettnek tűnhet fel. Sokan a szektásokat jellemző konok csodálattal, mások azonban megbotránkozott hangos anatémával illetik. Senki sem tagadhatja ellenben, hogy ezt a roppant heterogén és minden eddigi szilárd esztétikai és morális alapnak mállasztását elősegítő zenei anyagot egészen rendkívüli szerkesztési technikával tudta állékony nagy formákba sűríteni. Annyi salakkal elegyes tüzes lávát, annyi artikulátlan hörgést, vonítást, zihálást, őrjítő zakatolást, vigasztalan fogvicsorgatást egy zeneszerző sem juttatott még kifejezésre. Minden eddig ismert élvezettől való ilyen „megátalkodott" elrugaszkodást sem tapasztaltunk egy muzsikusnál sem, de sok nagy zeneszerző mámorosabb, aranylóbb, megnyerőbb zenei matériát sem tudott oly lenyűgöző készültséggel megformálni. A zenei kifejezés lehetőségeit ugyan kevés komponista tágította oly széles mederbe, mint Bartók. Páratlan sajátossága még, hogy az ő rendkívüli meredélyeket és szédületesen tátongó, sötét mélységeket fellebbentő fantáziája mégsem ad zenéjének programzenei arculatot. Ha tájékozatlanságból, vagy tudatosan eltekintünk attól, ami a bartóki zenedarabok mögött hömpölyög, ami ott gondolkozásra, kiállásra, komplikált agyspekulációkra késztet: tisztán zenei szempontokból, egyedül a zenei megcsinálás mikéntjéért, magáért a zenei mondanivalóért is érdekelni fogja a zenészembert ez a borzalmasan nagy bartóki oeuvre.

Kodály világnézeti és kedélyvilágbeli távlatai nem meredeznek oly kérlelhetetlenséggel elénk, mint Bartóknál. Nem is oly idegenszerűek s Kodály nem is kívánja, hogy annyira előtérbe nyomuljanak, hogy döbbenetesen kalapáljanak a kottafejek között, Kodály sokkal problémátlanabb muzsikus. Művészetileg és társadalmilag is kiegyensúlyozottabb, egyszerűbb, hajlékonyabb egyéniség. Emberibb mint Bartók. Sem valami démonikus megszál-

lottság, sem a társadalmi keretekből való ingerült, dacos menekülési vágy nem hajtja. Annál keserűbben emészti őt a magyar sors tragikus alakulása felett érzett fájdalom, de a remény piros sugarai is fel-felcsillannak benne. Kodály a magyar parasztdalból font, szerinte kizárólagos jogosultsággal bíró zenei alapra épített magyar műzenével akarta nemzetét megajándékozni, s a magyarság oktató, vigasztaló vatesének, új prédikátorának babérjait óhajtotta magának biztosítani. Egyenletesebb és áttekinthetőbb, átfogóbb, érthetőbb és tetszetősebb zenei nyelve és mondanivalója annál inkább volt erre alkalmas, mert sem érdeklődési köre sem kifejezési eszközei nem lépték túl azt a határt, mely a zenét fogyasztó átlagos közönség, a szakemberek és a zeneélvezők számára is hovatovább megszokottá lett. Ahelyett, hogy primitív, barbár emberi indulatok és diabolikus árnyak ádáz egyvelegében fürkésző füllel és megértő fejbólintással merüljön el: inkább az esztétikailag több kellemet nyújtó virágos ligetek és ilyen emberi beérzések vonzották. Egyszóval a Szépet kereste és azt helyezi előtérbe az érdekes, a kifejező, a szokatlan, a kellemetlen, a brutális, a „romlott" helyett. Kodálynál a dallamvonalnak éppen azért sokkal nagyobb fontossága van, mint Bartóknál. Harmóniai szövedéke is a dallamvonal kiemelését célozza. A magyar dalban rejlő lírai elemeket is sokkal belterjesebben használta ki. Innen van, hogy ehhez a minden férfiassága, méltósága és összeszedettsége mellett is édesdedebb hangvételhez a puhább nónakkordokat s egyéb, az új francia iskola által használt behízelgőbb harmóniai fordulatokat természetes előszeretettel használgatja. Ezáltal persze sokkal több hívet és megértőt szerezhetett s célját el is érte, hiszen kevés zeneszerző részesült oly állandó ünneplésben és hódolatban mint Kodály. Bartók sohasem ízlelte meg a dicsőség tejének és mézének ezt az édességét és bőségét. Kodálynak viszont nem volt oka restelleni, hogy fenékig igya ki a dicsőség kelyhét. Az andalítóbb, a dekoratívabb lírát, sőt a nemes kendőzés művészetét sem vetette meg. Veleszületett szépérzéke franciás példákon finomodott, s legsajátságosabban magyar hangulatvilágú parasztdalai alá nem átallott modern francia harmóniákat iktatni. Kodály népdalfeldolgozásai ennek következtében olyan fülek számára is kedvessé és élvezetessé válhattak, melyek a bartóki roppant kifejező, de olykor bárdolatlanul éles, kemény disszonanciákat kínzóknak érezték. Voltak persze akik nem találták stílszerűnek, hogy Kodály pirospozsgás parasztlányokra Houbigant-parfőmmel szagosított csipkés francia selyemruhát aggat. Kodálynak lett azonban igaza. A nyugatias öltözet és a raffinált illat alatt sem veszett kárba ti. zenéjének tőrölmetszett magyarsága. Simulékonyabb zenei nyelvét pedig, melyet ezáltal is megüthetett: a magyarságnak legszélesebb rétegei és a modern zene számára egyébként tökéletesen elzárt körök is örömmel vették. Kodály stílusának beszédes és kellemes fordulatossága különben minden kendőzés nélkül érvényesült a gyermekkarokban. A Psalmus hungaricus megrázó élménye mellett ezek a zseniális kórusművek öregbítették a legtündöklőbb fénnyel Kodály nimbuszát. Kodály tehát sokkal több gyakorlati érzékkel is rendelkezett, mint a megalkuvásoktól mindig következetesen irtózó Bartók. Jól tudjuk pedig, hogy jobboldali nacionalista körök mily állhatatossággal és szívósággal igyekeztek Bartókot „jobb" belátásra bírni és a maguk szekere elé fogni. Csak egyetlenegy alkalommal sikerült őt rábírni arra, hogy a szabadkőművesek volt székházában, akkor a MOVE házában a Podmaniczky utcában, saját műveiből zongoraestét adjon. Annak ellenére, hogy kitűnően összeválogatott „kezdőknek" való, rövid műsorával hallatlan sikert aratott a számára teljesen új szélsőjobboldali és fajvédő közönség előtt: soha többé nem volt kapható ilyesféle rendezésű ártatlan szereplésre sem. A papi oldalról jövő invitálásokat is visszautasította. A Vigília sorozatos próbálkozásai szintén hidegen hagyták. Legfeljebb gyúnyos fintor futott át a szájszögletén, amikor azt olvasta, hogy túlfűtött fantáziával rendelkező neokatolikus akarnokok benne, a Cantata profana Bartókjában látják az egyelőre még rejtett beszédű, de velejében már az igazi krisztusi tanításokat magában hordozó igehirdetőt, aki hatalmas új pillére lészen a vallásos életnek... Ezzel szemben Kodály nem volt annyira intranzigens. Sem világnézeti, sem egyéb talajon. Nem fordult el a napsütés elől sem. Ha nem is itta oly mohón a verőfényt, mint a délszaki muzsikusok: a kietlen, borongós, ködös égbolt és a mindig háborgó bartóki tenger sem volt éppen az ő igazi eleme. Vérmérséklete mindig békésebb, ízlése mindig választékosabb és polgáriasabb volt. Nem kereste sem félelmetes és fagyos morc démonoknak, sem a bar-

bár, animális indulatú ösztönembereknek zabolátlan durva társaságát. Ő sem italos ember, nem kurjantó, nem táncos kedvű dévaj férfi, de inkább vegyült el egy falusi korcsma népi elemei közé, hogy lege artis végigtanulmányozza a paraszti mulatozás minden fordulatát, színét, meg sava-borsát, mintsem hogy beüljön egy egzotikus lupanarba, hogy ott a Hans Heinz Ewers- és Lengyel Menyhért-féle kicsavart fantáziájú kéjelgésekben találjon gyönyörűséget. Ha nem is ropja önfeledt vigalommal egy éjszakán keresztül a tüzes csárdást, de azért egy szemrevaló, ringó derekú menyecskét szívesen meg-megforgat. Nem kell tehát a sikátorok és csatornák tájékára leszállania, hogy foghíjas, falábú vén boszorkányokkal járjon valami diabolikus danse macabre-t, melytől csak úgy borsódzik a háta a „normális" embernek. Kodály költő és pap, helyesebben mondva kántor, aki a hétköznapok és vasárnapok megszokott összetételű és józan magyar lelkiségű gyülekezetét új dalokra is tanítgatja, de mindig tekintettel van arra, hogy mi az, amit a gyülekezet kíván, mi az, amit bevesz, mi az, ami a híveknek tetszik? Jól tudja, hogy merő idegenszerűségeket, egy távoli, képzeletbeli bizarr világ különleges problémáit és eltúlzott modernségét hiába is óhajtaná az ő magyarjaival befogadtatni. Ha tehát olykor erőteljesebben szorgalmazza, hogy valami excentricitás is ékesítse az ő gazdag hímzésű magyar köntösét: alapjában véve mindig megmarad annak az elbeszélő, illusztráló, dekoratív zeneköltőnek, aki kisebb és nagyobb műveivel egyaránt a magyarság legszélesebb rétegeibe, különösen pedig a fiatalság ezreinek szívébe hatolt bele.

Lajtha tulajdonképpeni forradalmisága egészen rövid életű volt. Amióta az első világháborúból hazajött s újból komponálgatni kezdett: az ő ifjúkori forradalmi viharai már csupán emlékekként éltek s inkább csak néhány kiállásban, néhány hevesebb gesztusban jelentkeztek. Baloldali beállítottságából azonban sohasem engedett. Ma is egy magyarul beszélő és érző citoyen figuráját eleveníti meg.

A szép nagy magyar határoknál Lajtha is jóval messzebbre ment el érdeklődésében, de nem követi Bartókot az őshaza ingoványos pogány tájékára, vagy a nagyvárosi képzelet és dekadencia szülte rút barlangok fülledt és visongó légkörébe. Sok tekintetben Kodályhoz kapcsolódik, sőt még simulékonyabb, mondjuk meg — „mondain"-ebb lesz. Témaválasztásai és művei formába öntésének módjai is különböznek tehát Bartókétól. Kodálytól viszont az választja el, hogy nem ragaszkodik annyira a népdal adta hangulati és formai világhoz. Beszédessége, zenei nyelvezetének folyamatossága megint Bartókhoz közelíti. Az is bartókos jellemvonás Lajthában, hogy nem csinál sem kis, sem nagy zenepolitikát, hanem kizárólagosan csak zeneszerzéssel és néprajzi tudományos kérdésekkel foglalkozik. A fellegvárában, az övéi körében szerzetesi visszavonultságban élő Bartók Bélával, de a társaságiasabb és szűk baráti körén túl közéleti életet is élő, egyébként olimposzi magasságban trónoló Kodállyal is ellentétben, — Lajtha valóban és egészen benne él a magyar zenei és általános kultúrpolitikai forgatagban. Nemigen vesz részt azonban pártok, klikkek, kicsi és nagy, álló és mozgó háborúiban, de sokkal inkább tart fenn kontaktust a magyar társadalom szélesebb rétegeivel is. Nincs suite-je. Tanítványaiból sem alakított afféle pretoriánus gárdát, de baráti köre sem szorítkozik kizárólag csak a „Nyugat" és az 1918—19 évek mozgalmainak pesti szereplőire. Nincsenek kimondott pártszempontjai, tehát nem is oly türelmetlen mások felfogásával és ízlésével szemben. Mivel pártprogram sem köti: nem is oly orthodox még a népdal s általában a folklore elméleti frontján sem, mint néhány idevágó kérdésben pl. Kodály és köre. Addig, míg magyar népdalokat dolgoz fel, vagy ritkább esetekben, amikor a magyar népzene talaján állva készül komponálni: nem látja kizárólagos jogosultságúnak a pentatonikus vonalat s nem ragaszkodik az öncélú modern akkordika alkalmazásához sem. Lajthának egyébként tudományos meggyőződése, hogy az ősi magyar népzene nem épült fel kizárólagosan az ötfokú hangsoron. A gregorián dallamok, a régi hangszeres népi zene és egyéb hatások arra vallanak, hogy szétágazóbbak a gyökerei. A dúr és moll skálába persze Lajtha sem szorítja bele a magyar népdalanyag javát, de nem foglal állást sem ellene, sem mellette. Lajtha népdal-letétei és feldolgozásai tehát — (néhány szórványos kivételtől, mint pl. a Filharmónia által bemutatott, bariton szólóra és nagyzenekarra

írott magyar daltól és verbunkostól eltekintve, mely túlzottan igényes és fényes apparátusa miatt elnagyoltnak is tetszett) — közelebb esnek a kötetlen közvetlen, afféle cigányos nótázáshoz. Lajtha ugyanis szintén a melodikus vonal hajlásaira fekteti a fősúlyt, de ha bármily gazdag kolorittól hemzsegő zongorakíséretet is ad a magyar népdal alá: ez a kíséret, ez a keret sohasem él annyira különleges és fontos életet mint Bartóknál vagy Kodálynál. Lajtha néha inkább kontrapunktikus ötlettel tarkítja és időszerűsíti egyes népdalfeldolgozásait s így jár el néhány folklorisztikus ihletű eredeti művében is. A Bartóknál és Kodálynál oly szembeötlő harmóniai invencióval, a bartóki letipró erejű akkordikával, vagy az ő nyughatatlanul foszforeszkáló, megragadó színakkordjaival épp oly ritkán találkozunk nála, mint Kodály franciás harmóniáinak pompás zöngésével. Nem szorul persze bővebb magyarázatra, hogy harmóniai téren is elsősorban Liszt adott erősebb impulzust Bartóknak s egészen nyilvánvaló az is, hogy ez a lökés ért el Lajtháig. A hangnemeknek Liszt által kezdeményezett szabadabb váltakozásai, a vakmerőbb modulációk, valamint két vagy több hangnem szimultán való felléptetésének lehetőségei (a ma politonalitásnak nevezett hangnemkeveredések) is Bartókon keresztül jutottak el Lajthához. Az első ún. színakkordoknak útjai is hasonlóan ágaztak ki. Míg azonban Bartók ezeket a Liszt-féle kezdeményezéseket Debussyn és Schönbergen keresztül a teljes atonalitásig viszi: Lajtha lényegbevágóan alig ment tovább a Liszt és Debussy által intézményesített összhangzattani szabadságjogokon. A harmóniák szerepének funkcionális volta mindenesetre általánosabban jelentkezik nála mint Bartóknál. A zene főelemei közül különben a ritmus az, mely Lajthánál eleinte a legerőteljesebben és a legegyéniesebb módon érvényesült. Bartókból is látszólag a ritmikus gerincnek lenyűgöző ereje és a bartóki zene ritmikus életének csodálatos gazdagsága fogta meg leginkább. Míg azonban Bartóknál a ritmikus véna nem tolul annyira előtérbe, mert a melodikai, harmóniai és formai tényezők szinte mindig tökéletes ellenpontot alkotnak nála — Lajthánál, különösen alkotó korszakának középső részében, a ritmus sokszor annyira uralkodóvá válik, hogy ezáltal nemcsak az ő mindenképpen Lisztre utaló jellege mellett is roppant egyénies harmóniai világa, hanem sokkal bőségesebb és sokoldalúbb melodikus invenciója is határozottan háttérbe szorul. Lajthának valóban vannak egyes gyorsabb tempóvételű tételei, melyek szinte kimondottan a ritmusból születtek s úgyszólván csak a ritmusból élnek, úgyhogy azokban az egyébként szépséges témákat is ritmusnak érzi a hallgató. Lajthánál a ritmus tehát másképpen keletkezik. Nem vezethető le úgy, mint ahogyan azt pl. a középső alkotó korszakabeli Bartóknál sokszor megtehetjük az ő jellegzetesen doboló, makacs hangismétléseiből. Lajtha ritmusa inkább a témák egyes periódusaiban, egyes melizmáiban benne rejlő, tehát a melodikus vonalban is létező ritmikus életnek erőteljes kialakulásából fejlődik. Ő is nagyon szereti a régi zenei stílusok tételeinek sebesen illanó hangszövedékét, a periódusokat kitevő zenei gondolatok sűrű és élénk zsongását. Míg azonban az ő kedvelt praeklasszikus mesterei megelégedtek magával a pezsgéssel, a hangok önfeledt, gyors pergetésével: Lajtha a régiek könnyed mozgalmasságához villódzó, sercegő modern képleteket is ad nekünk, s ezekkel fűszerezi allegróit és prestóit. A ritmusnak elsodró ereje és markáns, szinte formaalkotó mivolta bizonyos elválasztó vonalat húz Kodály és Lajtha közé, mely csak élesbedik, ha a népdalfeldolgozások szűkebb kereteiből kilépve önálló, nagyobb műveiket hallgatjuk. Kodály a melódia és harmónia, Lajtha pedig a ritmus és melódia jegyében komponál. Ott azonban, ahol a ritmus kényuralmának szelídülése Lajtha melodikus invencióját szabadabban engedi kiteljesedni — tehát a lassúbb tempójú részekben — meglepően gazdagon szárnyalt és igen széles ívelésű melodistának bizonyul. Dallamvonalainak rajza is rendkívül precíz, olykor olyan, mintha kőbe volna vésve egy-egy frázisa. Kodálynál ez minden melodikus mélysége mellett is ritkán vehető észre. Bartóknak egyébként oly átütő erejű és szintén éles rajzú melodikai vonala sem annyira gondos és aprólékos mint Lajtháé. Bartók is mesterien rajzol és persze mesterien fest, de — ha már képzőművészeti kifejezéseknél tartunk — Bartók inkább a tumultuózus Delacroix-t juttatja eszünkbe, míg Lajthával kapcsolatban a görögösebb, mértéktartóbb Ingres nevét kellene felhívnunk.

Mint már említettem: Lajtha nem excellál a harmóniai síkon. E tekintetben sem Bartók-

kal, sem Kodállyal sem mérkőzhet. Mindamellett rokonszenves vonása, hogy az atonalitás vizeire nem csapott át. Zenei konyhájának ezáltal nemcsak végnélkülien csípős sava-borsa, hanem porhanyós finom pecsenyéje és csemegéje is van. Megint Bartókhoz kapcsolódik a polifonikus írásmód művelése, valamint a nagy zenei formák használata terén. A Bartóknál idevágóan is tapasztalható egyensúlyérzék ellenben több ingadozást mutat Lajthánál. A harmincas évek előtt és a harmincas évek legelején számos olyan művet alkotott, melyben a különböző kontrapunktikus kombinációk, különösen a kánonok túltengenek. Magasabb iskolai és technikai szempontokból ragyogó ellenponttani megoldásokra bukkanunk pl. kamarazenéjében, de ezek a bravúrok legtöbbször az igazi zenei tartalom rovására mennek, s Lajtha eme periódusbeli, ilyesfajta tételeit inkább a papíron tanulmányozva teszik érdekessé. Akad persze nem egy olyan magasrendű és nemesveretű, polifon szellemű ifjúkoribb kompozíciója is, mely minden szakértő bámulatát kivívta. Nem hiába üdvözölte pl. M. Hettich, a neves párizsi zenetudós, oly tüntető melegséggel Lajtha Lászlót, akiben Caesar Franck elárvult nagy polifon stílusának méltó folytatóját vélte felfedezni. Amikor Lajtha később mindinkább levegősebb stílusra törekedett és bizonyos egészségesebb homofónia kedvéért a kontrapunktikus zsúfoltsággal felhagyott: mégsem lett egészen hűtlenné magához a többszólamúsághoz! Legújabb műveiben is temérdek polifóniával átitatott rövidebb-hosszabb szakaszt kapunk, de ez a szerkesztési stílus már nem oly merev és nem is hátráltatja többé a zenei gondolat és kifejezés pompás kivirágzását. Bartók kontrapunktikája kétségkívül egyéniebben alakul ki, nem is támaszkodik annyira a praeklasszikus mesterekre, Bachra és elődeire meg kortársaira s persze semmiféle vonatkozásba sem hozható a XIX. század egy kontrapunktikusával sem. Lajthában sokkal erősebben él viszont ezen praeklasszikus korok többszólamúsága, s ez nála nem is titkoltan jut kifejezésre. Kézenfekvő azután az is, hogy a XIX. század — jelesül Caesar Franck nagyigényű polifon művészete és témáinak szélesen ívelt, himnikus jellege — szintén élénk visszhangra talált Lajtha Lászlóban. Érdekesen térnek el egymástól, ha a zenei formák alakulását nézzük. Bartók is szerette a nagy formákat, s többrendbeli ilyen nagyszabású formai megoldást ismerünk tőle. Míg azonban Bartók formái, még legegyéniesebb alakjukban és legérettebb alkotó periódusában is hol a klasszika formáiból, hol pedig Liszt formavázaiból indulnak ki, s legkülönlegesebb építkezési újdonságaikban is utalnak a régebbi formákra: Lajthánál csupán első, ún. kamarazenei korszakában látjuk ennek a formálási elvnek érvényesülését. Lajtha eleinte teljesen megelégedett a szerinte még mindig sok eredeti fordulatot és eltérést engedélyező szonáta-, rondó- és nagy dalformákkal. A formák komplikáltsága terén nem is ment velük oly messzire, mint Bartók, aki a legszélesebb íveltségeket s ezen belül a legmeglepőbb kitéréseket szerette. Olykor valóban már csak egy Bartók tudta ezt az amúgy is nehéz és robbanó töltetekkel teli, minden eddigit szétmardosással fenyegető hanganyagot állékony művészi formába összeforrasztani. Legmerészebb fordulataiban sem szakadt el azonban egészen azoktól a formavázaktól, melyeket a klasszika-romantika idejéből ismerünk. Az érettebb Lajtha viszont kevés átmenettel, szinte egy csapásra a szabad zenei szerkesztésnek adta oda magát. Zenei gondolatait fő-, mellék- és átvezető témák, feldolgozások és reprízek nélkül igyekezett tökéletesnek tetsző formákba gyúrni. E tekintetben Debussyhez s általában az átlátszóbb faktúrájú francia iskolához látszik közeledni. További franciás, nevezetesen szintén Debussyhez húzó vonása, hogy az ő témafeldolgozások s visszatérések nélküli, szabad formálásában sem mutatkozik dogmatikusnak. Akárcsak Debussy, a legszabadabban, a legkötetlenebbül formáló zeneszerző is alkalmaz itt-ott enyhe feldolgozásnak is minősíthető témavariánsokat és reprízeket, ha ezt a forma és a zenei tartalom jellege megkívánja: Lajtha sem zárkózik el a múlt század ezen lényeges és jól bevált formaalkotó tényezőinek bevonásától, ha éppen szükségesnek látja. Egyik kedvelt formaépítkezési szerkezete most egyébként úgy létesül, hogy rövidebb-hosszabb bevezetés után két, esetleg több, egymásnak azonban lényegileg nem alárendelt s egymással kölcsönhatásban sem álló, de rendszerint kiadós hosszúságra szövött beszédes témát vonultat fel, ezeket többé-kevésbé variáltan megismétli, kisebb-nagyobb lélegzetű átvezető rész után codát illeszt hozzá, s ilyenformán kerekded, természetesen kialakuló tételt állít össze. Ennyire világos és egysze-

rű, nagy vonalvezetéssel Bartók jelentős kompozíciói egyetlen tételét sem szerkesztette meg. A formálás tekintetében Lajthát Bartókkal szembeállítva, még nyomatékosabban állapíthatjuk meg azt, hogy Bartók megragadóan egyénies keretezettségű formáiban is rendszerint jobban tisztelte az egyes tételeken belüli zenei anyag és annak beállítása közötti kontraszthatás (s általában a kölcsönhatás) szükségességének elvét — Lajtha Lászlónak viszont most már alig okoz gondot a kontrasztírozás. Amióta végleg elbúcsúzott a klasszika-romantika formavilágától: nem nagyon érdekli már az egyes témák masculin és feminin jellegének kidomborítottsága s azoknak többé-kevésbé észrevehető szembeállítása. De nem törődik nagyobb koncepciójú művei egyes tételeinek ellentétességével sem. Szinte hidegen hagyja az eleddig annyira megszokott, sőt természetesnek tartott s a tételek egymásutánjában megnyilatkozó pregnánsabb hangulati, dinamikai és tempóbeli változatosság követelménye. Formai vonatkozásban Lajthát most elsősorban, sőt szemmelláthatólag csak az foglalkoztatja, hogy mennél hosszabb, mennél dúsabb és közvetlenebb legyen tematikus leleményének áradata. Csupán azt szorgalmazza, hogy az ő választékosan megmintázott gazdag zenei anyaga szépen és természetesen szökkenjen a neki való formába. Jelenlegi alkotókorszakbeli fő gondja tehát az, hogy rendszerint valóban hosszú lélegzetű és finom görbéket mutató tematikus invenciója szabadon és szélesen élhesse ki magát anélkül, hogy a klasszika-romantika „feldolgozás" jellegű agyonsanyargatásait és gátlásait legyen kénytelen elszenvedni. A virágok teljes kinyílásának érett pompáját és örömteljességét érzékeltetve, a franciák ezt l'épanouissement des thèmes-nek nevezik. A nagy formaépítkezéseknek eme módját — a témáknak ilyesféle expozíciójával és elismétlésével — azonban a francia szerzők sem alkalmazták. Lajtha ezt a formálási módozatot nem is tanulta tőlük. Mástól sem. De bármennyire sajátszerű ez a Lajtha-féle új formaépítkezés: ehhez sem szokott mereven ragaszkodni. Addig viszont, míg egy szerző oly kimeríthetetlennek tetsző leleménynek örvendhet, mint mostanában Lajtha László: a formastílusnak ezt a tékozló fajtáját mindenesetre kedve szerint kultiválhatja. Az imént említett formábaöntési elvekből okszerűleg következik azonban, hogy Lajthának vannak egyébként kitűnő és a komplikáltság minden kolonca nélkül is igazán nagyvonalú és világos szerkezetű művei, melyek a kontrasztok és a reprízek mellőzése folytán túlságosan egy síkon mozognak. Nincs meg bennük az a feszültség, melyet a dinamika erőteljesebb, nyersebb változatossága, a vastagabb kontúrok és persze az érzelmi fluktuáció, valamint az indulatok összecsapásának tudatos előkészítése és kiéleződése hoz létre az öregebb szimfonikus zenékben. Az ún feldolgozások (Durchführung) elmaradása következtében Lajtha újabb zeneműveiben nem találjuk meg azt a drámai akcentusú súrlódást sem, mellyel a szonátaformaszerűen felépített egyes tételekben a témák s azok molekulái hajdan egymáshoz tapadtak, majd egymást taszították. Ha pedig sem küzdelem, sőt még csak súrlódás sincs az egyes témák, ill. frázisaik és periódusaik között: a boldogító megpihenések, megbékélések és kibontakozások sem következhetnek be. A felvonultatott témaanyaggal ilyetén való békés bánásmód mellett persze az úgyszintén a változatossági alapon nyugvó praeklasszikus ízű, még mindig divatos tétel- és opuszépítkezési szerkezeteket jellemző elhatároló vonalak sem igen léteznek Lajtha mostani kompozícióiban. Tetézi ezt a hatást az a körülmény is, hogy olykor nemcsak Lajtha egyes tételein belül hiányzik a markáns szembeállítás, hanem maga a tételekre bontott mű egésze is nélkülözi a tételek közötti élesebb kontrasztokat. Lajtha tételei valóban nem ütnek el annyira egymástól, mint ahogyan mi azt általában megszoktuk. Ilyen formálásbeli esztétikai — és érezhetően spontán — elgondolások mellett Lajtha nagyszabású opuszai tehát formailag is gyakran csak egy nagy, bár igen tág, de végeredményben egyetlenegy lélegzetvételre vannak beállítva. Ilyenformán könnyen azt a benyomást kelthetik, hogy lényegileg nincsenek szembeállított tételekre s a tételek nincsenek ilyen egymásnak ellentétes szakaszokra és részekre bontva. Legutóbbi, egészen rendkívüli értékeket mutató IV. Szimfóniájáról nem egészen alaptanul mondotta tehát egy szellemes barátja, hogy egymásután három pazar tűzijátékkal teli scherzót hallottunk, s az egyik alig különbözött a másiktól...

Bartók végeredményben nemcsak a harmóniák kezelése (a „lebegő tonalitás") kérdésé-

ben indult ki Lisztből. A ciklikus építkezés, a témák szabadabb felhasználása s általában a szabadabb formavilág zenei példázatait is nála, meg Liszt egyik legjelesebb követőjénél: Strauss Richárdnál fedezte fel. Első új elképzeléseit formai téren is ott merítette. Ez a kiindulási pont bizonyos pilléreket, támasztékokat, reteszeket, szilárdabb vázakat jelentett számára. Amíg Lajtha is respektálta ezt a szerkesztési elvet: tételeinek tagoltsága is szembeötlően érvényesült. Mióta azonban ezek a szempontok az ő újabb formaépítkezéseiből hiányoznak, az avatatlan hallgató, sőt még néhány Bartók-hívő is, helytelenül ítéli meg Lajtha mostani formastílusát. Legyünk azonban tisztában azzal, hogy aki Liszt nélkül igyekszik Bartókhoz közeledni, s aki ugyancsak Liszt kikapcsolásával temetkezik bele a XX. század élesen tagolt, gyakran már tüntetően aláhúzott száraz neoklasszicizmusának sablonos és hideg fellegváraiba: az minden általa hódolat tárgyává még nem tett stílust s általában minden művészi szabadságot ellenszenvvel fog kísérni. Az újhoz, a szokatlanhoz ti. csak megértő szeretettel lehet közeledni s ezt az erényt — mint később látni fogjuk — leginkább Liszt tanításai révén tehetjük magunkévá a zene berkeiben. A túlhajtott intellektualizmusban élő merev lelkek nehezen veszik észre az olyan újszerű értékeket, melyek nem elsősorban az agy szüleményei. Ilyen beállítottságú elemek méltatlankodtak például Bartókkal kapcsolatban is, amikor amerikai évei alatt el-eltávolodott ettől az irányvonaltól, melyet ők egyedül helyesnek és feltétlenül követendőnek ítéltek. A Balázs Béla, Lengyel Menyhért és Cantata profana által névbecsült utat... Ugyanazok a körök Lajtha újabb műveiben is valami lazaságot, bizonyos kohéziónélküliséget észlelnek. Ez azonban nemcsak a megszokottság hiányérzetének, hanem részben Lajtha művei programmatikus címtelenségének, ill. gyér címei elégtelenségének eredménye. Hallgassuk meg Lajthánál pl. „szimfónia" elnevezésű műveit anélkül, hogy a címre gondolnánk, engedjük, hogy ez a zene minden formatani elkötelezettség nélkül hasson reánk, s akkor ez a hiányérzet azonnal elenyészik. Élvezzük tehát szabadon, minden elfogult formai konzervativizmus nélkül Lajtha László műveit. Élvezetünk szabad folyásának használunk azonban, ha elsősorban Lisztnek, azután néhány Bach-korabeli mesternek és Debussynek formai megoldásai fognak szemünk előtt lebegni. Ha így hallgatjuk meg Lajtha nagyobb kompozícióit: menten indulgensebben fogjuk kötetlen, szabados formáit értékelni.

A lelkiség, a vérmérséklet, a kedély beállítottsága, a hangulatvilág, egyszóval a líra Bartóknál és Lajthánál szinte egyformán férfias. Mint mondottuk, Kodály is alig különbözik e tekintetben tőlük. Míg azonban Kodály leginkább a széles espressivót szereti: Bartók és Lajtha az allegro decisóban és mindenfajta gyors tételben leli kedvét. Bartók is, meg Lajtha is, különösen utóbbi, roppant erőteljes és nobilis kiképzésű cantabile részt is felvonultat, de ezek minden szépségük mellett ritkán oly intenzívek, oly mélyen megindítóak, mint Kodálynak néhány különösen sikerült molto espressivója. Lajtha valóban szinte kifogyhatatlan a minél hosszabb periódusokat felölelő melodikus invencióban. Melosza azonban még nem oly egyénies zamatú, nem is oly sűrített mint Bartóké, s így persze nem hat annyi nyomatékkal, mint Bartóknak érezhetően keményebb és hűvösebb, de áthatóbb melodikai vonalrajza. Bartókban ezenfelül mindig több a sforza, Lajthánál viszont több a nagyvilágiasabb és gyengédebb elegancia s a velejáró választékos ízlés. A Scherzókban azonban egészen egyívásúak. Bartók itt a pokoli fintorokat, Lajtha pedig az iróniát, a hegyes malíciát, a parfőmözött vitriolt szereti s e tekintetben Ravellel mutat fel némi rokonvonást. Üde vigalmat persze ő is ritkán ad. Mindazonáltal épp úgy távol áll Kodálynak rendszerint mélább színezetű „hallgatós" és ritmikailag szegényesebb világától, mint Bartóknak mogorva arccal, olykor keservesen és fékevesztetten lejtett groteszk táncos darabjaitól.

Bartóknál, az ő második alkotó korszakától kezdődően, szinte állandóan tapasztalható a leegyszerűsödési és megtisztulási vágy. Kodálynál ezt nem vesszük észre. Neki szemmel láthatólag szüksége sem volt rá, hogy tisztuljon. Lajthánál viszont eléggé korán és többé-kevésbé határozottan jelentkezik egy bizonyos leszűrtség iránti, azaz klasszicizáló hajlam, melyet a természetes lehiggadás is magával hoz. Ez irányú fejlődése éppen azért távolról sem oly élénk és nem is mutatkozik oly akaratosnak, mint Bartóké. Annál kevésbé, mert hiszen Lajtha az ő ifjúkori stílusának összezsúfolódottságát már sokkal régebben kezdte szel-

lősebbé, áttekinthetőbbé és tetszetősebbé tenni. Mai útirányára is jóval Bartók ún. egyszerűsödési stílusának kibontakozása előtt lépett rá. Erről különben még más vonatkozásban a későbbiekben lesz szó.

Lajtha zenei ihlete, tárgyválasztása nem kevésbé marad gazdag, változatos és egyéni akkor is, ha nem követi Bartókot sem holmi ismeretlen pogány ingoványba, sem az ő legutolsó népszerűbb stílusának jellegzetességeiben, vagy ha nem tart ki oly híven a magyar népdalok adta környezet- és hangulatvilág mellett, mint Kodály Zoltán. Lajtha minden folklorisztikus vagy programzenei pártos elkötelezettség nélkül, sőt a különleges poétikai (irodalmi), indíték mellőzésével, elsősorban a sajátságosan zenei inspirációból kifolyóan talál rengeteg „témát". Ilyenformán tisztán csak zenei mondanivalójával az örömnek, a bánatnak, a gyásznak, az évődésnek, a pajkosságnak, a tréfának, a gúnynak ad erős rezonanciát keltő zenei kifejezést s ez történik, amikor természeti és hangulati élményeit s benyomásait vetíti ki zenei formákba. Muzsikájának ezt az érzelmi tartalmát persze minden alkotó periódusában más és más hangvétellel és technikával juttatja kifejezésre. Egyéb „tartalmat", olyasféle elgondolkodtató, vagy feldúló, vagy megmámorosító s többé-kevésbé szubjektív pluszt, amit Beethoven, Liszt, Debussy vagy Bartók muzsikája gyakran nyújt: Lajtha fiatalkori és mostani alkotásaiban is alig ad nekünk. De elvégre túlnyomórészt ilyen tartózkodóak, tapintatosak és — problémátlanok voltak a Beethoven előtti korok zeneszerzői, s aki szintén így sajátszerűen, illetve kizárólag csak zenei alapon fogja fel a muzsika hivatását és lényét: aligha járhat kietlen úton.

Külön fejezet foglalkozik a Bartókot, Kodályt és Lajthát érintő Liszt-hatások mibenlétével és azok különbözőségével. A nagy kortársak hatásainak megfelelő leméréséhez viszont nem elegendő a most rendelkezésre álló keret, s így csak nagyjában utalhatunk arra a különlegesen érdekes körülményre, hogy pl. Strauss Richárd, Stravinsky, Schönberg vagy Ravel sokkal erőteljesebb és közvetlenebb nyomokat hagytak Bartóknál, mint Kodálynál vagy Lajthánál. Persze közvetlen Debussy-hatások is kimutathatók Bartóknál, de ezek a hatások sokkal intenzívebbek Kodálynál, különösen a harmóniák terén. Lajtha Debussytől viszont inkább csak a szabad formáláshoz kapott ösztönzést. Nem lehet persze kétséges, hogy a kortársaknak Bartókra gyakorolt hatásai csak igen rövid átmeneti időn keresztül és akkor is csupán részletmegoldások tekintetében állottak fenn. Lajthának profilja ugyan korántsem oly éles mint Bartóké, de árnyalatosan sem viselheti magán egy-egy ilyen hatás közvetlen nyomait. Lajtha talán nem is hatolt bele oly intenzíven egy kortárs műhelytitkaiba, mint ahogyan azt Bartók sokszor megcsinálta és valamit azután magáévá tett belőlük. Lajtha mindamellett a korunkbeli egyik-másik zenemozgalom tükörképét adja, de mindig inkább a kép visszáját mutatja. Azt, hogy ő pont nem azt akarja tenni, amit mások csinálnak... Amikor például minden valamirevaló szerző zenekarra írt és a zongorás kamarazenét úgyszólván senki sem kultiválta: a húszas és az első harmincas esztendők Lajthája szinte kizárólag csak zongorás kamaramuzsikát komponált. Ebben a műfajban se utánzott azonban senkit. Brahmstól éppen úgy tanult egyet s mást, mint Franck Cézártól, de egyiket sem követi. Általában hasonlóan járt el a XIX. század kontrapunktikájához való vonzódásával is, amivel egyenesen unikumszámba ment. Egyénieskedő természete egyébként abból is kiviláglik, hogy vonósnégyeseiben és zenekari darabjaiban is — néhány magyaros ihletre visszavezethető rokonvonástól eltekintve — Lajtha egészen más utakat követ, mint Bartók. A különbséget akkor fogjuk jól észlelhetni, ha Lajtha zenéjét nemcsak Bartók, hanem Beethoven stílusához is viszonyítjuk. Lajtha stílusa ti. elsősorban a tiszta zenei formából indul ki s nélkülözi azt a Beethoven és Bartók quartettjeiből és legtöbb szimfonikus műveikből kiömlő bölcselkedő, tépelődő, mély kifejezést kereső, Bartóknál inkább tétován a nihil sötétjét fürkésző, de mindenképpen gondolkodásra indító alhangot, mely ezeknek a szerzőknek igazi esszenciáját szolgáltatja. Lajtha tehát inkább a Beethoven előtti játékosabb, gondtalanabb zenei stílust kívánja visszahozni modern hanghordozással és korszerű beállítással. Azt a fajta zenét, mely nem ismerte a gondolatterhességnek arculatát. Vonósokra írott kamarazenéje általában s kivált ebben a vonatkozásban üt el tehát egyrészt Beethoven utolsó quartett-stílusától, másrészt pedig Bartók vonósnégyeseitől. Zongorás kamara-

muzsikája viszont meglepő módon nélkülözi nemcsak azt az intimitást, melyet az igazi klasszikus kamarazene, a „Hausmusik" nyújt, hanem azt az alapjában véve még mindig háziasnak osztályozható hangulatot is, melyet pl. egy Brahms, vagy egy Franck Cézár tud kamarazenéjének kölcsönözni. Lajtha ugyanis többnyire zenekarszerű hatásokat szorgalmaz a vonósok és a zongora együtteséből. Ezek a kamaraművek tehát egy-egy szimfónia partitúrájának kamarazenei redukciója gyanánt mutatkoznak be. Eme partitúrák pedig inkább még a németes, mint a francia stílushoz való vonzódást árulják el. Amikor Lajtha azután zenakarra kezdett dolgozni: derékszögben állt át a francia oldalra. Elsősorban a hangszerelés technikájára vonatkoztatva mondom ezt. Lajthának ti. választania kellett a német és a franciás hangszerelési iskola között. Ő a leghatározottabban a francia módozathoz kapcsolódott. Mi a különbség a kettő között? Röviden az, hogy míg a németek a sűrű tuttik használata mellett a fa- és rézfúvósszólamokat is kettőzni, sőt többszörözni szeretik — addig a francia iskola a fúvókat s általában az összes hangszer (még a rendszerint en masse felhasznált vonósokat is) egyénileg szereti kezelni, sőt gyakran szolisztikusan aknázza ki őket. Persze nem oly értelemben használja a szóló hangszereket mint Schönberg, aki először a merészen és logikusan kiagyalt s elsősorban az észnek és a szemnek szánt kottavonalat látta és csak másodsorban s esetlegesen gondolt a hangszer lelkére és színére. A franciák a hangszert viszont egy élő és érző hangforrásnak tekintették és így is is alkalmazták. A zenekari hatásokban is mértékletesebbek voltak. Sohasem túlozták el a dinamikus kifejezést, melyet nem sok fúvónak és a battériának sűrű és egyszerre való fülrepesztő megszólaltatásával, hanem a megfelelő hangszer vagy hangszerek helyes regiszterének kifürkészésével és a hangszernek magának adagolt egyénies fortéival érnek el. A franciák egyébként is rendszerint élénken szabadkoznak a kolosszális, a monstruózus és eltúlzott művészeti hatások ellen... A zenekari töltő szólamokat sem a fokozottabb hangosság vagy sűrűbb hangszövedék, hanem a differenciáltabb színhatás kedvéért iktatják be partitúráikba. A németes iskola viszont Weberből és főképpen a francia Berliozból kiindulva, Wagnerrel és Liszttel s utánuk Strauss Richárddal egészen más úton, más eszközökkel és másfajta célkitűzésekkel érkezett el a tökéletesedés legmagasabb fokához. Harminc-negyven évvel ezelőtt egyes zenei társaságokban még divatos volt itt Mahlert, újabban pedig más konventikulumokban megint Bruckert is emlegetni. A németes zenekari stílus uralkodásának hosszú ideje alatt persze sok ízléstelen „Kapellmeistermusik" s általában a katonazenére emlékeztető, legtöbbször feleslegesen masszív, felduzzasztott hangzás jelezte útját. Kiváló képviselői előtt viszont a franciák is mélyen meghajtották zászlaikat. Gounod, Lalo és Delibes óta a franciák azonban túlnyomórészben hátat fordítottak a vaskos hangzásra és a nagy zajra alapított német ízlésű zenekari hatások szorgalmazásának. Debussyvel fejlődött ki azután az a franciás hangszerelési technika, mely a századforduló első és második évtizedében a német instrumentációs iskolával szemben, de vele már teljesen egyenrangú polgárjogot nyert. Az olaszok (Puccinivel az élen), a spanyolok és részben az angolok ezt az orchesztrálási irányt vették át. Miután pedig Lajtha László korán belátta, hogy Strauss Richárdon túlmenni és a zenekar kezelésében rajta túltenni a legönhittebb vakmerőség mellett is hiábavaló, sőt nevetséges próbálkozás lenne, hiszen a fejlődésnek ez az útja szemlátomást már teljesen ki van használva: a több egyéniességet, színt és könnyedebb, változatosabb kezelést engedő, levegősebb, tehát még fejlődésképesebb francia hangszerelési iskolához csatlakozott. Minden előfeltétele, képzettsége és hajlama is oda húzta. Természetesen Liszt és Strauss Richárd hangszerelési fortélyait is magáévá tette, de visszavonhatatlanul a francia vizeken maradt. Dinamikája és általában zenekarának hatása tehát sohasem drasztikus. A barbár és brutális elem is éppen úgy hiányzik belőle, mint a tuttik vastagsága és a rezek csinnadrattája. A hangszerkihasználás és a zenekari hangzás gazdag árnyalataiban és általában a korszerű zenekari faktúrában Lajtha ma már oly virtuóz, hogy nemcsak itthon, hanem világviszonylatban is a legelső zenekari komponisták közé sorozható. Bartókkal sok rokonságot árul el a vonósok kezelésében. Az a sajátságosan magyaros fény, mely Bartók hegedűiből árad — Lajthánál is élénken ragyog. Egyébként azonban alig találkozik Bartókkal a hangszerelés frontján. Bartók ugyanis — az utolsó harminc év egyik leggrandiózusabb

hangszerelő zsenije, aki ezt a ranghelyét egy Ravel mellett is megvédeni képes — ti. egyik hangszerelési iskolához sem csatlakozott. Mindkét iskola titkait és hatáslehetőségeit kitűnően ismerte és fölényesen alkalmazta, mindazonáltal inkább a némethez látszik hajlani. Kodály viszont a cimbalom hatásos és roppant stílszerű szimfonikus zenekarbeli beiktatásán kívül nemigen vet fel különösebben hangszerelési problémákat.

Bartók, Kodály és Lajtha külön-külön stílustörekvésekkel, de szinte egyforma szeretettel kultiválták a kamarazenét. Míg azonban közülük egyedül Lajtha volt az, aki zongorás kamarazenét írt — addig Kodály és Bartók sokkal több hangszeres szólódarabot komponált. Lajtha hegedűversenye, hegedű- és gordonkaszonátái jelentős művek, de az ő egész oeuvre-jében nem játszanak oly fontos szerepet, mint pl. Bartóknál a hangszeres opuszok. A vokális zene terén viszont sem Bartók, sem Lajtha nem alkotott annyit s oly sikerült és kimagasló műveket, mint Kodály. Lajthának dalai és kórusai — akárcsak Bartóknak hasonló kompozíciói — minden tekintetben érdekes és jó alkotások, de jelentőségük még nem éri el zenekari és kamarazenei műveikét. Lajthának az erősen gregoriánból táplálkozó melodikával átitatott miséi talán meglepetést hoznak. Mindaddig, míg elő nem adatnak, a mi korunk magyar zeneéletének nagy triászában tehát Kodály marad az igazi vokális szerző. Nemcsak egyedülálló gyermekkórusaiban, hanem számos dalában is megnyilatkozik a vokális zene iránti nagy elhivatottsága. S ez a sajátszerűsége nyomja rá bélyegét az ő művészetének egyetemére is. Lajtha az instrumentumok iránti hajlamosságában eddig viszont inkább Bartókkal jár együtt s ezt a kapcsolatot még Lisztnek művészete és tanítása teszi közöttük szorosabbá. A Liszt által teremtett eme kapcsolat képezi a következő fejezet tárgyát.

LISZT

Bartók, Kodály és Lajtha helyes megértésének és értékelésének valóban egyik legfontosabb előfeltétele, hogy Liszt Ferenccel külön is foglalkozzunk. Egyébként is, magyar zeneművészetről beszélni s közben Lisztre illő módon nem hivatkozni — hasonlóan értelmetlen dolog, mint pl. a polifon stílusról értekezni és Bachról megfeledkezni. Liszt művészetének és tanításának Bartókra és Lajthára s a magyar zene egyetemének fejlődésére gyakorolt hatását különféleképpen, más és más nézőszögből lehet megmérni. Bizonyos azonban, hogy Lisztnek korszakalkotó jelentőségét sem világviszonylatban, még kevésbé pedig magyar vonatkozásokban nem szabad és nem is lehet leértékelni. Még rosszul értelmezett, kivált pedig hátsó gondolatokkal ékes ún. tárgyilagossági szempontokból sem. Magyar szájból és magyar tollból az ilyesmi egyenesen vétkes eljárásnak minősül. Ha tehát Liszttel akár közvetlenül, akár pedig a magyar zeneművészet egyetemével kapcsolatban kívánunk foglalkozni: a Liszt-problémához mi magyarok csak megilletődött pozitív irányban közeledhetünk. A magyar zeneművészet nem vitásan a magyar parasztdalnak és népi muzsikának szülötte, de bizonyos, hogy első és legfontosabb nevelőszülője Liszt Ferenc volt. A modern magyar műzene ugyanis elképzelhetetlen Liszt nélkül és további fejlődéséhez is csak Lisztből meríthet életképes indítékot. Kodály körének néhány esztétikusa megkísérlette, hogy Liszt nélkül, sőt olykor Liszttel szemben növessze naggyá és hatalmassá az új magyar zene fáját. Balga és nem rokonszenves próbálkozások voltak, melyeket azonban sohasem bélyegeztek meg kellő eréllyel. Igaz, hogy Kodály számára a Liszt-kapcsolat aránylag keveset jelent. Eleinte csak annyit, hogy Liszt romantikájának franciás íze is hozzájárult ahhoz, hogy Kodály oly korán és határozottan térjen el a németek romanticizmusától. Idővel nem egyszer úgy látszott, ill. úgy tüntették fel a dolgot bizonyos körökben, mintha Kodály elfordulni törekedett volna Liszttől. Ha azonban Kodály más pólusokat is keresett — Liszttől, mint magyar muzsikustól később sem lehet őt egészen elvonatkoztatni. Az ő verbunkos feldolgozásaitól függetlenül sem! Egyenesen dőreség lenne tehát azt állítani, hogy Kodály Liszt nélkül foghatott volna hozzá például a Háry János, a Marosszéki vagy a Galántai táncok zeneanyagának feldolgozásához. Akik ilyesféle megállapításokat vagy célzásokat tettek: nem használtak a magyar zeneművészet ügyének. Bartók és Lajtha viszont határozottan Liszt

mellé sorakoznak fel éspedig nemcsak Lisztnek mint újítónak, mint igazi kezdeményezőnek Wagnerrel szembeni viszonyában, hanem abszolút vonatkozásokban, valamint a magyar műzene megalkotása körüli nagy munkásságában is. Liszt hatalmas alkotó géniusza, ihletének páratlan gazdagsága és sokoldalúsága, nemkevésbé pedig a magyar szellemiséggel való telítődése és kifejezési sajátosságai felé való szomjas törekvése, hallatlan formai és szintaxisbeli felfedező útjai, zenekarának és zongorastílusának káprázatos fejlettsége és biztonsága nem maradhatott hatás nélkül eme késeibb két magyar pályatársára sem. Bartókot Liszt néha démonikus inspirációja, a sötétebb regisztereket kedvelő mondanivalója és elsősorban a Liszt-művek zenei megcsinálásának zsenialitása ragadta meg. Bartók ifjúkori kompozíciói, azután az ő megrázó tartalmú és impozáns zongoraletétben megszerkesztett Elégiái, de a későbbi zenekari Gyászinduló és az egyéb műveiben is jelentkező megannyi kisebb-nagyobb fordulat, témafoszlány, zongorakezelési fogás stb. el sem képzelhető Liszt egészen újszerű melódiaképzései, merész harmóniai ötletei és szerkesztési stílusa nélkül. A Sirató énekek sem tartanak túlságosan távoli rokonságot Lisztnek Consolations-jaival és Magyar Történelmi Arcképeivel. De tovább megyünk! Bartók táncdarabjai (magyar és román táncai) számára is a Liszt-rapszódiák néhány tétele szolgáltathatott bizonyos útmutatás gyanánt.

Lajtha sem kerülte el és nem is akarta elkerülni Liszt *általános* művészeti és magyar vonatkozású hatását. A közvetlen Liszt-rokonság azonban kevésbbé mutatható ki Lajthánál, mint Bartóknál. A zenei frázisok határozottsága, az egyes témák sajátságosan zenei éle és azok tisztán zenei rugók által kormányzott modulációi, azután a zongora és a zenekar hangzásának megejtő meleg fénye — ami Lisztet annyira megkülönbözteti a drámai kifejezés elsőségét hirdető, elködösítettebb, irodalmasított és színpadszerű Wagnertől — ellenben Lajthánál is határozottan Liszt-örökségre vezethetők vissza. A zenei program általánosító és inkább csak az inspiráció fajtájára utalni kívánó jellege is Liszt-tanítás, melyet Lajtha teljes egészében vett át. Liszt az ember, a tékozló zenei adakozó, a kezdeményező és bátorító elme is élénk lelkesedést váltott ki belőle. Leginkább azonban a magyaros tematika és ornamentika gyakorlati zenei alkalmazása szempontjából foglalkozott Lajtha Liszttel.

Bartók éppen úgy csodálta Lisztet, mint Lajtha. Mint magyar zenész ő is minden fenntartás nélkül méltányolta azt a szinte páratlan művészettörténeti tényt, hogy a magyar műzene megteremtésének hatalmas első alapjait tulajdonképpen Liszt *egyedül* rakta le. Bartók szintén azon a nézeten volt, hogy Liszt ezen a téren úgyszólván elődök és munkatársak nélkül állott s munkáját a semmiből, helyesebben szinte kizárólag csak a saját erőiből kellett elvégeznie. Magyar zenei múlt úgyszólván nem létezett s az a németes (inkább csak bécsies) kis műzenei kultúra, mely Budán, Pozsonyban, egy-két felvidéki városban s itt-ott egy grófi kastély szűk világában élt, vagy Ruzitska magyar operájának és egyéb énekes játékoknak, népszínműveknek és magyar daloknak vékony füzetű csomója vajmi kevés volt ahhoz, hogy arra egy európai veretű magyar műzenei alapzatot lehetett volna ráépíteni. Erkel Ferenc nagy kezdeményezései sokat jelentettek, de egészen szilárd bázist nem adhattak Liszt számára. Ilyesfajta megállapításokban nem volt és nem is lehetett nézeteltérés Bartók és Lajtha között. Míg azonban Bartók minden Liszt-csodálata és megértése, sőt indulgenciája mellett is tárgyilagosan, de nem kevésbé egyértelműen helytelennek ítélte a nagy magyar lángelme felfogását a magyar népdal eredetéről és annak a cigányzenéhez való viszonyáról, — addig Lajtha ebben a tárgykörben tapintatosan inkább hallgat Lisztről... Külön tanulmányra lenne szükség erről a nagy horderejű magyar Liszt-kérdésről és általában a Liszt-problémáról. Többek között azért is, hogy behatóbban legyen dokumentálható, miszerint a folklore tárgykörében szükségképpen tájékozatlan, de különben oly ösztönösen nagy muzikális lánglelket magában hordozó Liszt Ferencünk mégsem járt azért *minden* tekintetben annyira hamis vágányon, mint ahogyan azt néhány vérmes kedvű, de roppant szűk látókörű magyar népdalszakértő állítja. Bizonyos, hogy Bartóknak és Kodálynak is igaza van. Liszt valóban nagyot tévedett. De ma már nyilvánvaló az, hogy a magyar műzenének nemcsak a magyar parasztdal lehet az alapja. Közismert tény, hogy nem csupán kizárólagosan csak a paraszti dalban nyilatkozik meg az ősi magyar zenei géniusz, mert egyéb, jelesül hangszeres zenei emlékek is éltek és élnek hazánkban. Ezek a tények pedig nemcsak megdöntik egy bi-

zonyos autochtonnak nyilvánított magyar parasztdalstílus egyeduralmi és kizárólagos legitimitási elvének helytállóságát, hanem éppen arra vallanak, hogy Liszt minden alapvető tévedése mellett is ösztönösen nyúlt hozzá valamihez és konzerválni igyekezett valamit, ami szervesen és gyökerében magyar akkor is, ha nem illeszthető bele egy újabb keletű mesterséges teória által teremtett szűkebb skálarendszerbe. A magyar népdal, a ma egyedül eredetinek hirdetett parasztdal kifejlődését ugyanis annyi hatás keresztezte, hogy minden bizonnyal több hangsor nyomta rá bélyegét. A Liszt által felhasznált és az ő példaadóan kitűnő letéteiben átmentett igen terjedelmes magyar nótakincs tehát dúr-moll tonalitása ellenére sem sorozható bele en bloc a városi, az „úri", dilettáns nótafabrikálók műhelyeinek raktárába. Akad ott Liszt verkliken és tangóharmónikákon is agyoncsépelt, de nem kevésbé ragyogó faktúrájú magyar népdalletétei között bőven olyan valódi népi jellegű dal is, mely évszázados múltra tekinthet vissza. A kuruc időknek énekes emlékein kívül gondoljunk csak a régi egyházi eredetű dallamokból kibimbózott ősi magyar népdalokra, vagy az egyes dalokba átment gregorián ízű periódusokra, melyek a Liszt-feldolgozásokból sem hiányoznak. Liszt magyar rapszódiáiban s egyéb magyaros ihletű műveiben talán nem érezzük eme régi népi zenei elemeknek édes-bús, vagy elsodró, tüzes iramát s gyakran hamisítatlan zamatát? Liszt, mint a magyar folklórban nem jártas zeneíró, valóban sajnálatos módon tévedett, amikor az általa ismert nagy népdalanyag eredetére utalt, de mint vérbeli magyar zenész nemcsak helyes érzékkel nyúlt a páratlan magyar dalkincs után, hanem ennek módszeres és stílusos felhasználásával teremtette meg a magyar műzene első állékony és európai viszonylatban is örökbecsű művészi alapját is. Igaz, hogy Liszt magyar nótái között sekélyes alakzatok is előfordulnak. Egészében véve azonban kivételes értékű és igaz magyar gyűjteményt kapott így a mi zenekultúránk. Liszt korszakalkotó magyar zenei hangvételei és befejezett tökélyű formái nélkül még szó sem lehetett volna magyar műzenéről a századforduló körüli, oly nagyfontosságú években!

Lajtha ezeket az egyelőre felszínesen is lazán vázolt gondolatokat expressis verbis nem hangoztatta. Szóbeli célzásokat sem igen tett idevágóan. Egész működése zeneszerzői stílusa, tudományos kutatásainak eddigi eredménye és népdalfeldolgozói tevékenysége is beszédesen mutat azonban rá arra, hogy ő mint népdalkutató és magyar szerző — Liszt nyomdokain *is* kíván haladni... Ezért pedig ab ovo csak elismerés illetheti Lajtha Lászlót! Annál inkább, mert ilyen kiállás roppant ritka a mi magasabb fokú zenei társadalmunkban. Sajnos. A harmincas évek óta, különösen pedig Molnár Antalnak 1936-ban, Somló Bélánál megjelent furcsa vádirata után, úgyszólván a sikkhez tartozott Budapest haladó zenei köreiben, hogy történetesen magyarul is beszélő itteni zenészek egyrészt tüntetően ne tartsák magyarnak a magyar géniusz egyik legtündöklőbb képviselőjét, másrészt pedig Liszt Ferencet mint zeneszerzőt agyoncsepüljék. Szinte már a rosszmájú öreg bécsi Beckmesserrel, Hanslickkal, vetekedve, minden igyekezettel azon voltak, hogy Liszt Ferencből, a világ egyik legnagyobb zeneköltőjéből, afféle Hubay Jenő-féle „briliáns és illusztris", zeneszerzéssel is foglalkozó virtuózt mintázzanak meg... Az ún. Liszt Ferenc Társaság akkori nagyvilági körei, egy-két zongorázó dáma persze épp oly keveset csinálhattak egy komoly zenei aeropagnak ilyesféle állásfoglalásai ellen, mint ahogyan a mi tökéletesen amuzikális kultuszminisztériumunk sem igyekezett egy erőteljesebb magyar Liszt-kultusz kialakulását előmozdítani. Akkori zenei exponense, a kivételesen nagy formátumú, de Liszt szellemiségétől éppen eléggé távol álló Dohnányi sem tudott ezen a félszeg helyzeten változtatni. A magyarországi szégyenletesen elárvult Liszt-kultusz felélesztésére egyébként Lajtha László lett volna Bartók Béla és Major Ervin mellett leghivatottabb zenei kultúrpolitikai és történészi vezető egyéniségünk.

Lajtha Lászlónak nincs egy olyan kompozíciója sem, melyre azt mondhatnók, hogy Liszt hatása alatt készült... Lajtha csupán Liszt egyetemes tanítását tette magáévá anélkül, hogy követőjévé szegődött volna. Már említés történt róla, hogy Lisztnek sem formáit, sem zenéjének tartalmi vonatkozásait nem vette át. Egy szimfonikus költeményt sem írt s a zongorának is — melyet pedig, ha nem is oly kiforrott és kiművelt művészettel mint Bartók, de fölényes pianisztikus készséggel és tudással tart birtokában — alig valamit juttatott. Mindazon-

által Liszttől tanult legtöbbet az új kor muzsikusai közül. Főképpen Lisztnek primer muzsikus volta, az „Urmusiker" volt rá döntő hatással, s az a liszti univerzalitás, mellyel egyformán fogta össze a magyar és európai zenei és általános kulturális erőket. Lisztnek kedvenc tétele, mely szerint a muzsika az, melyet a testvérművészetek szolgálnak és ne a muzsika legyen a szolgáló elem, valamint Lisztnek az ő szimfonikus költeményeiből fakadó és az abszolút zeneiesség elvének lényegéhez hűségesen ragaszkodó tanítása is mély nyomokat hagyott Lajtha Lászlóban. Lisztnek a művészetet, elsősorban pedig a zenét intuícióként való felfogása mellett Lajtha épp oly határozottan tört lándzsát, mint ahogyan magáévá tette azokat az új formai meglátásokat, frazeálási és egyéb technikai újításokat is, melyeket Lisztnek köszönhet a zenei fejlődés. Bartóknál, ennél az egészen ritka arcélű és Lajthánál egyébként sokkal impulzívabb nagymesternél viszont könnyen fedezhetünk fel közvetlenebb Liszt hatásokat is. Lajtha zongorastílusában, kiváltképpen a szolisztikus részekben Liszt és Bartók hatása viszont jobban érződik, mint kamara- és zenekari kompozícióiban.

Lisztnek egyik szembeszökő sajátossága volt a pátosz, a romantikát és a XIX. századot általában jellemző színpadiasság, a kifejezésmódnak aláhúzott deklamáltsága és felcsigázottsága. Wagner ezt a stílusmódot szokása szerint tetemesen elnagyolta, s a zenei szerkesztésbe ennek folyamányaképpen intézményesen vezette be a Liszt által a Faust szimfóniában használt ún. fokozások, a „Steigerung"-ok magával ragadó jellegzetes rendszerét is. Ami Lisztnél minden korabeli pátosz mellett is teljesen muzikális kifejezés maradt: Wagnernél már irodalmi és színpadrendezési, a „Gesammtkunstwerk"-et előmozdító cél volt, melynek érdekében a patetikus gesztusok, s persze azok velejárói: a vég nélküli tematikus hajszolások, kifejezési, dinamikai és indulatbeli módszeres fokozások remekül megfeleltek. Bartók mindig ezen wagneri célok és hatások ellen küzdött. Hol védekezett ellenük, hol meg támadta a romantika szertelen túlzásait, a muzikális tájékokra való eltévelyedéseit és az emfázis iránti hajlamát. Kodály és Lajtha nem törődtek annyira ezzel a problémával. Kodály franciás szellemiségen nőtt, korán érlelődött biztos ízlésével, Lajtha pedig kezdettől fogva szinte tüntetően Liszthez és nem Wagnerhez való állásával többé-kevésbé közönyösen haladhatott el ilyen kísértések mellett. Bartók azonban, aki oly vitézül küzdött a Wagnerben megtestesült németes nagyromantikus egész arzenálja ellen: formaépítkezésében, tételei tagoltságában, kifejezésmódjában és zeneszerzési technikájában, de műveinek beállításában és tartalmi túlfeszítettségükben is bizonyos mértékben ezeknek a körülötte acsarkodó ellenséges állásoknak természetszerű tűzhatását szenvedte. Védekező harcát sikeresen folytatta, de alig van műve, melyben ne lenne valamicske a romantika kelléktárából. Itt van például a „Steigerung"... Persze nem wagneries ízű fokozásokról van szó Bartóknál! Strauss Richárd javított módszerei is csak kezdetben hatottak rá. Bartók előadási módjában, hangvételében, a tribünre, a hangversenydobogóra történő afféle kiöltözöttségében, mondjuk kikészítettségében azonban — ha az homlokegyenest másfajta benyomást is kelt, mint a német iskola nagymestereinél — többé-kevésbé még felismerhetők a romantika csökevényei annyiban, hogy Bartók érzelmi, dinamikai és ritmikai fokozásaiban bizonyos fajta erősen felindult, vagyis patetikus, afféle barokk vonás is el-elvegyül. Ez a vonás egymagában már abban a ténykörülményben is megmutatkozik, hogy Bartók minden idevágó erőlködése ellenére sem tudta műveit holmi felöltözöttség nélkül a nyilvánosság elé bocsátani. Koncertszereplései alkalmával is mindig valami ünnepélyes, szertartásos pózt öltött, melyet sehogysem volt képes levetni. Annál kevésbé, mert „jól állt" neki, szervesen hozzátartozott az ő nagyvonalú, semmiben sem szimpla, semmiben sem hétköznapi egyéniségéhez. Bizonyos póz Bartókot egész pályafutásán keresztül kíséri — bármennyire is küzdött ellene. Utolérhetetlenül plasztikus és elképesztően tökéletes zongorajátéka olykor szenvtelennek és hidegnek tetszett az avatatlanok előtt — de valójában a művészi átélés lázas maximumát nyújtotta. Leplezni akarta — de bizonyos pódiumszerűséget, bizonyos nagyon egyéni pátoszt és mondjuk: barokk nyugtalanságot sohasem nélkülözött. Ez már nyilván Liszt hatás, mint ahogyan a Bartók-művekben rendszerint kialakuló csúcspontok, s az ezeknek révén is kiéleződő kontrasztok, valamint a reprízek alkalmazása is részben Liszttel hozható összefüggésbe. Wagnerrel kapcsolatban azonban még

megközelítőleg sem lehet Bartóknál olyan átmeneti hatásra sem célozni, mint aminőn a kromatika — és általában a trisztános vágyterhesség — tekintetében pl. Schönberg ment keresztül. Ez a nagy (és csak Bartókra, nem pedig Lajtha Lászlóra tartozó) témakör meghaladja persze a jelenlegi kereteket s külön beható tárgyalást kíván. Elégedjünk meg egyelőre azzal, hogy a romantikának semmiféle árnyalat, még mint távoli visszfény, vagy mint külső méz sem igen érződik Lajtha művészetében. Olyan aromantikus egyéniség ő, mint aminőket csak a francia szellemi és művészeti élet tud produkálni, ahol sohasem tévesztik össze a romantika-ellenességet a száraz unalommal, a kihült szívvel, a korszerű tárgyiassággal és a begyepesedett mozdulatlansággal elegyes akadémizmussal.

Liszt volt az első nagy zeneszerző, aki a régi és új kulturális körök összefogására tanított és a művészetek közötti szoros kapcsolatokat is érzékeltette. Utóbbi kérdésekről még külön lesz szó, de már most utalhatunk arra, hogy e tekintetben Lajtha László volt Lisztnek leghívebb és legfejlődésképesebb tanítványa.

Liszt Ferenc technikai, formai, stilisztikai újításai, valamint a magyar zenei fundamentumok lerakása körüli igyekezete, s általában az ő magyar tárgyú és szellemiségű kompozícióinak zenei anyaga volt az, mely tagadhatatlanul a legnagyobb befolyással volt az utána következő nagy magyar zenész nemzetségre. Ez annyira nyilvánvaló, hogy Kodály Zoltán sem tudta ezt a befolyást semlegesíteni, pedig egy ideig lehetőleg Liszttől függetlenül óhajtotta volna a magyar zenei fejlődés, s általában a zene útját járni. Lényegesen szűkebb körre szorítkozik, de nem kevésbé érdekes viszont az a kölcsönhatás, inkább talán ez az ellenreakció, melyet Liszt művészetének érzelmi és gondolatébresztő tartalma, Liszt képzeletének és inspirációjának fajtája idézett elő zeneszerzőinkben.

Liszt művészeti ihlete — a magyaros zenei benyomásokon kívül — közismerten három főforrásból táplálkozott. Az első az ő Istenbe vetett hite, mélységes hitéleti buzgósága és a megszentelő kegyelem teljessége iránt való szüntelen vágyakozása. Ezzel a lelki beállítottságával és romantikus élet- és művészetszemléletével függ össze a művészetnek is quasi vallás gyanánt való felfogása és az ő alkotó és reprodukáló művészi tevékenységének szinte liturgikus, celebrációs jellege. Érzelmi gazdagságának ugyancsak erősen felfokozott második főmegnyilvánulása, az ő második Én-je vitathatatlanul a szerelem volt. Minden fizikai és szellemi, égi és földi megnyilvánulásában. A harmadik pedig az ő színültig telített, kimeríthetetlennek tetsző muzikális vénájából folyt, s a zenei alkotás sui generis és önálló mozgató rugóját is adta.

Liszt fennköltsége, az egekbe való szárnyalása, szívének, lelkének forró vibrálása és csordultig zenével való átitatottsága, az ő egész alkotó művészi egyéniségének összetettsége és annyi intenzitással, annyi meggyőző őszinteséggel, nemes és lángoló hevülettel s grandiozitással való megnyilvánulása páratlan a zene s általában a művészetek történetében. Ebből a hatalmas alkotó művészetből és Lisztnek a magyar és az egész világ zeneművészete érdekében folytatott lelkes és fáradhatatlan reprodukáló, agitáló, segítő és tanítói tevékenységéből minden zenész és művészember rengeteget okulhatott. Mint láttuk — Bartók Béla és Lajtha László kivételesen sokat merített Liszt opuszaiból és egész életének tanításaiból. Mindazonáltal eléggé messze estek attól, ami Lisztnél az inspiráció fajtáját, képzeletének gazdagságát, vízióinak, hallucinációinak színességét, világnézeti beállítottságát és az ő érzelmekben oly dúsan kiömlő lelkiségét, röviden: emberi és művészi vérmérsékletét illeti. Kodállyal együtt mindhárman azonban többé-kevésbé szorosan Liszthez tartoznak a már érintett magyar zenei és általános vonatkozásokon felül abban is, hogy egyikük sem igazi zenedramatikus, egyikük sem vérbeli színpadi muzsikus. Liszt is, leghivatottabb magyar utódai is távol állanak a kulisszák világától. Tudjuk, hogy Wagner iránti vak csodálatból és finom tapintatból Liszt egyáltalán nem írt színpadi művet. Azok a nagy opuszok pedig, melyeket Bartók, valamint Kodály és Lajtha eddig a színházak számára szántak — nem árultak el átütő erejű színpadzenei elhivatottságot. A drámai, sőt olykor a tragikus kifejezés hangjait is erőteljesen szólaltatják meg ugyan — (l. pl. Kodály balladai tárgyú szakaszait) — de a zenedrámának al fresco szerű nagyvonalúságáig és színpadszerűségéhez a lírikus részekben sem jutottak el. Az abszolút zene maradt idáig az ő igazi elemük s kevés a valószínű-

sége annak, hogy Kodályban, vagy Lajthában egy egetverő zenedrámai adottság szunnyadozna, mely még kibontakozásra vár.

Világnézetük viszont annál határozottabban különbözik Lisztétől s ugyanazt mondhatjuk vérmérsékletükre vonatkozólag is. Már szó volt róla, hogy ideológiailag hova tartoznak. Ez a hovatartozóság, nemkülönben pedig a mai koreszmék folytán is szinte teljesen kiküszöbölt romantikus élet- és művészetszemlélet eleve zárja ki azt, hogy akár az istenkeresés útján, akár Erósz bűvöletében Liszt Ferencnek nyomait taposhassák.

Bartók volt a leghajlíthatatlanabb profán nagy zeneszerző. Laicitása azonban nem puszta közömbösség, mely minden szemrebbenés és belső emóció nélkül halad el a szakrális kérdések mellett. Bartóknak a fennálló társadalmi rend és művészeti felfogások szembeni ellenzéki aktivitása éppen eléggé kifejezett és élénk volt, semhogy világnézeti magatartását egyszerű semlegességnek vehessük. Az Élet és a Mindenség, Isten és a világ, s általában a metafizikai szempontok tehát nemcsak hidegen hagyták, hanem ő maga tevékenyen küzdött is ilyen világkép ellen. Aki egyebet és pláne ennek ellenkezőjét állítja: az nem ismerte, vagy nem akarta Bartókot ismerni. A műveiben gyakran felnyikorgó gyötrődések, kétségek és jajgatások hangjai tehát épp úgy nem vallanak a istenkeresés rögös útján való botorkálásra, mint ahogyan némely Bartók szerzeményben azok a végtelenül szublimált rövid megpihenések, vagy azok a kristályos tisztán, szinte fehér izzásig hevített felvillanások sem jelzik az evilágiassági ballasztok alól áhított feloldódást. Bartókot az ő középső alkotó korszakában észlelhető harmóniai szövedékének fejlődése okszerűen az atonalitás felé terelte. Amikor azután Bartók az ún. expresszionizmusban kötött ki s ennek az erőltetett schönberges irányzatnak egyik zászlóvivője lett: nem is lehetett várni tőle, hogy liszti értelemben spiritualizálódhasson. Bartók egy primitív ösztönvilág nyers természeti erőinek és az emberi indulatok ősformáinak, majd agyonkulturált elfajzásuknak szédítően nagy skáláját kelti életre az ő partitúráinak gyakran velőtrázó, olykor diabolikusan vigyorgó, de mindig csak a fizikai, biológiai és idegrendszeri élet határain belül mozgó taktusaiban. Éppen azért nem árad belőlük annak az optimizmusak felemelő és boldogító meleg fénycsóvája, mely Liszt Ferencnek művészetéből és emberi lényéből oly dús lobogással sugárzik. Kodály ellenben korántsem annyira profán, mint Bartók Béla. Kodályban valóban magasrendűen teljesedik ki a népnevelői, a tanítói, a kántori hivatás és — amint azt már hallottuk — ő tekintettel van szeretett népének lelki szükségleteire is, melyeket jól ismer és megfelelően becsül. Zenéjében tehát bizonyos vallásos utánérzések, bizonyos egyházias illatot lehelő hangulatok is tükröződnek. A transzcendentális világ mélyen átszellemesült evokációját azonban hiába keressük nála. Inkább ilyesféle külső megnyilvánulások, afféle momentán érzelmi belehelyezkedések, többé-kevésbé sikerült művészies reprodukciók bontakoznak ki belőle, mint a valóban vallásos élménynek eredeti, állékony és meggyőző erejű átélése. Lajthával kapcsolatban sem lehet elhomályosítani azt a tényt, hogy egyes műveiben Goudimel és Schütz tömjénfüst nélküli egyházzenei stílusából, részben pedig a gregorián dallamkincs birodalmában való alapos tájékozottságából is táplálkozik. Legutóbb komponált „In diebus tribulationis" jelzésű miséje is erre a kettősségre vall. De bármennyire érezzük Kodály és Lajtha egy-egy művének beállítottságából, sőt hangvételéből az Istennel való számolás szükségességének elismerését: roppant eltúloznók a dolgot, ha ebben az igyekezetükben Liszt követését fedeznők fel. Egyikük sem vizionárius. Bartókot és Lajthát bizonyos hanghallucináció vezeti ugyan, de Kodállyal együtt mindhármuk képzelete sokkal inkább földhöz kötött, mint Liszt Ferencé. Semmi misztikus sincs bennük. A művészetnek a vallással, vagy általában valami vallásos rítussal való közelebbi-távolabbi affinitásáról szóló liszti tételt sem tették magukévá. Eszerint egyáltalán nem haladhattak azon a vágányon sem, melyen néhány későbbi hiper-Liszt (az irgalmatlanul bölcselkedő programzenészek egy maréknyi csapata) oly gondterhesen járt, amikor világmegváltási eszméi hirdetésére szánta agyonkomplikált, hamis mélyértelműségtől hemzsegő partitúráit. Bartók, valamint Kodály és Lajtha is sokkal vérbelibb muzsikusok, semhogy ilyen zeneietlen tévutakra kalandozzanak. Az ő számukra ti. végérvényesen szabta meg Liszt azokat a legszélsőbb határokat, melyeket a pogramzene anélkül érhet el, hogy a zene legsajátosabb lényegén erőszakot

kövessen el a komponista. Ezt az alapvető liszti útmutatást Kodály és Lajtha mindenesetre több eszményesítési törekvéssel, Bartók pedig több realisztikus tárgyszeretettel alkalmazta, de egyikük sem igyekszik arra, hogy Lisztnek a természetfölötti világgal való kapcsolatát éreztető misztikusan elragadtatott képzelete szárnyaiba belekapcsolódjon.

Lisztnek hősi triumfáló lírája sem igen kel fel új életre az utódok műveiben. Csak Kodálynál találunk ilyen ihletettségű helyeket a verbunkos ízű népdalfeldolgozásokon kívül. Az aromantikus művészetszemlélet temészetes következménye, hogy a miles gloriosus s a nacionalista trombitaharsogás — de általában a hősi szemlélet is — ma már alig foglal helyet a művészi témakörök választékában. Liszt, a nagyvilági férfiú biztos járásával, még egyformán otthonosan mozgott a szellemes szépasszonyokkal teli finom szalonokban, hercegek, fejedelmek fényes fogadótermeiben és a nemzeti és katonai daliás parádék impozáns mezőnyein is. Az aranycirádás bútorzatú szalonsarkok azonban éppen úgy eltűntek, mint ahogyan ma az uralkodók javarészének termei is bezárultak. Nyalka lovasezredek sem igen szokták már a díszfelvonulások pièce de resistance-ját képezni. Nyilvánvaló tehát, hogy ilyesféle témakörök, s persze a harcias élmények és indulók sem szerepelnek már Lajtha műveiben. Érdekes tünet, hogy egyedül Lajtha volt háborús kombattáns a mi nagy zenészeink közül, de őt sem indította már dalra a katonaélet, pedig derekasan vette ki részét az első világháborúból.

A romantika leáldozásával persze a szerelmi líra szerepe is módosul a zeneművészetben. A Lisztet annyira jellemző és a nem szorosan vett egyházi zeneműveket kivéve úgyszólván minden egyes, látszólag szenvtelen lélegzetű művét is átforrósító nemes erotika többé-kevésbé éppen úgy hiányzik Bartókból és Kodályból mint Lajthából.

Elöljáróban utalás történt már arra, hogy Bartók, Kodály és Lajtha szinte egyformán oly férfias (style male) természetek, akik nemigen találnak gyönyörűséget abban, hogy holdvilágos enyhe estéken halk szerenádokat énekeljenek el sejtelmes lantkíséret mellett a dulcineák balkonjai alatt. Szentimentális szonettekben sem sóhajtják el szívük titkait. Lisztnek sok-sok elbúvó és nyílt vallomását, csókos ígéretét, szerelmes beteljesülését és forró köszönetét nem halljuk tehát viszont sem Bartók, sem Kodály, sem Lajtha ütemeiből. Ők hárman ilyenformán Liszt tanítómesterétől, az első igazi zenei erotikustól: Chopintől sem vettek leckét. Sem a szerelmi, sem a hazafias lírában. Igaz, hogy Liszt sem folytatta Chopin betegesen elérzékenyült, olykor könnyesen merengő feminin líráját, de igaz az is, hogy Chopin nélkül a mi nagy Liszt Ferencünk sem tudott volna oly ellenállhatatlan szerelmi és hősi zenéket írni. A szerelmi líra tehát nem esete a mi szerzőinknek! Kimondottan szerelmi költészete egyiknek sincsen. Kodály és Lajtha azonban sok szépet tudnak mesélni a szerelemről. Elsősorban az ő magyar népdalfeldolgozásaikban. Igazi elbeszélők és illusztrálók. Ízesek, fordulatosak, színesek. Persze lépten-nyomon érezzük, hogy nem ők maguk a főszereplők, nem az ő saját szubjektív érzéseiket tálalják ki az alanyi költőket jellemző leplezetlen őszinteséggel, hiszen elvégre a tiszántúli komoly zsíros paraszt sem szokott ilyesféle bizalmas dolgokról fecsegni... Bartók megindultság nélküli realisztikusabb, de roppant erőteljes zamatú képekkel egészíti ki Kodály és Lajtha különbözőképpen sajátszerű, de alapjában véve egyformán lírikus ízű epikáját.

Liszt a zeneművészetet szinte vallásnak érezte. Ebből is, de Liszt egyéb megnyilatkozásaiból — s magából a romantikus művészetszemléletből is folyik —, hogy Liszt a muzsikában nem csupán afféle l'art pour l'art megnyilvánulást, hanem etikai célt és tartalmat is látott. Liszt szerint a zeneművészet határos a vallással és a filozófiával. Birodalma szintén a végtelen, örökkévaló és természetfölötti régiókban keresendő. Liszt azonban elmélkedés helyett az intuíció alapján áll és az eszményiséget teszi muzsikája tengelyévé. A képzelet és a gondolat közötti határvonalat sohasem kívánta elmosni. Továbbmenően pedig fiatalkori szertelenkedései közepette, de különösen élemedettebb korában kialakultabban jelentkező erős valláserkölcsi beállítottsága okából kifolyólag is a művészetet mindig egy magasabb szellemi világba helyezi, ahol eo ipso nem állhat az erkölcs mezején kívül. Liszt felfogása szerint a művészeti alkotásokban Isten szól hozzánk. Liszt tehát egyenes és határozott etikai alapot is óhajtott adni a zeneművészetnek. Szerinte a művészet a vallás ki-

egészítője, továbbfolytatója, melynek az a hivatása, hogy bennünket a jóra vezéreljen, hogy az emberiség erkölcseit javítsa, nemesítse, hogy a társadalmat szebb és magasztosabb eszmények befogadására nevelje. Liszt eszmevilágában az erkölcs és művészet egybefonódása azért is tűnik oly természetesnek, mert nála a Jó (az erkölcs célja) és a Szép (a művészet célja) tökéletesen összeolvad. A legfőbb Jó és a legfőbb Szép az ő számára szinte szinonim fogalmakat jelentettek. Ez a felfogás nem zárja ki azonban azt, hogy Liszt szellemi és érzéki (hallási) élvezetet is keressen és találjon a muzsikában. Ez a hedonisztikus mellékzönge viszont minden kétséget kizáró módon az etikai követelményeknek volt nála alárendelve. Liszt el sem tudott képzelni olyan művészetet, mely az erkölccsel szemben közömbös lehet s így hatalmas erejét elsősorban ne jó célokra használja fel. A művészetnek az etikával kapcsolatos, eme Liszt-féle felfogását azonban ma már nemigen osztják az élenjáró esztétikusok. Annyiban sem, hogy a művészi tevékenység magasabb küldetésnek tekintendő, melyet csak megszentelt főpapi palástban, megilletődött hivatásérzettel szabad gyakorolni. A modern esztétika nézete kevés kivétellel ma ti. az, hogy a művészet nem erkölcsi ténykedés, s így egyrészt semmiféle erkölcsi megítélés alá sem eshet, másrészt pedig képtelen arra, hogy az erkölcsieskedő felfogás által eléje tűzött gyakorlati célok megvalósítására és erkölcsi eszmények terjesztésére vállalkozhasson, hacsak nem kultúrpolitikai propagatív szempontok szerint használják fel. Bartók, Kodály és Lajtha egyhangúlag a korszerű esztétika álláspontját teszik magukévá, habár Lajthánál ez nem nyilvánul meg oly megingathatatlan határozottsággal mint Bartóknál. Kodály szűkebb körének íródeákjai viszont semmiféle gátlást nem éreznek a tekintetben, hogy olyan zeneszerzőkkel szemben, akik egy vagy más okból nem tetszenek nekik (mint pl. Stravinskyj) — az etikus alap hiányát kifogásolhassák...

Lisztnek legtöbb életrajzírója — különösen pedig azok, akik ezt a tüneményes férfiút személyesen és közelebbről ismerték — azt mondja, hogy Liszt, a művész, éppen olyan nagy volt mint ember, mint barát, mint nagylelkű áldozatkész zenei közéleti faktor. Lisztnek Wagner iránt érzett valóban önzetlen nagy barátsága és tisztelete egyedülálló a művészetek történetében. Annyi jóság, szeretetreméltóság, tékozló barátkozás és minden grandseigneur-i modor mellett is oly mély alázatosság s elbűvölő szerénység, kedvesség és mindenkor és mindenkivel szemben közvetlenül is megnyilatkozó oly nagy segítőkészség és fennkölt humanizmus, mint amennyi Lisztben sűrűsödött össze — nehezen is lakozhat egy önzőnek és gyarlónak teremtett emberben. Liszt volt az a rendkívüli — s ilyen irányban — szent ember. A mi szerzőinkre s általában a magyar zenei életre *ez* a Liszt vajmi kevés hatást gyakorolt! Nálunk — sajnos — emiatt nincs és nem is volt eléggé összefogott és eléggé intenzív a magyar zenei élet. Ezért keseredik el és fásul el sok kiváló művész, ezért kallódik sok nagyszerű talentum. De csoda-e ez? Sem a felebaráti szeretet, sem az abból eredő egyéb erények gyakorlása nem túlságosan divatos időtöltés. Művészek között máshol sincs és nem is volt nagyon szokásban... Liszt példaadása óta pedig különösen nagyot fordult a világ. A művészet fejlődése szempontjából elengedhetetlen mecénások személye és igényük mineműsége is hihetetlenül megváltozott. A barátság erényét mindazonáltal századokon és évezredeken keresztül magasztalják az írástudók s reméljük, hogy ennek a szép erénynek gyakorlása nálunk mostanában csak nyugszik s hogy soha meg nem törő fényével a magyar zenei életet is át fogja majd hangolni és illően átmelegíteni.

Végezetül azonban Liszt Ferenc kései fiainak dicsőségére kell még megmondani, hogy a liszti ihletnek tisztán muzikális rugója élénken él bennük. Bartókban és Lajthában különösen erős ez a visszatarthatatlan zenecsinálási vágy, ez a mindig friss és bőséges potenciával teli alkotókészség. Nemcsak opuszaik száma, hanem az általuk felvetett és imponáló tudással megoldott újabb és újabb, tisztán zeneszerzési mesterségbeli problémák is erre vallanak. Liszt Ferencnek, az egész embernek, az alkotónak, az előadóművésznek, az agitátornak, a barátnak, a szamaritánusnak — nincsenek ugyan örökösei, hiszen Liszt egyedülálló jelenség a művészetek történetében. Volt formailag tökéletesebb, tartalmilag kiegyensúlyozottabb komponistája a zenetörténetnek, de sem Liszt előtt, sem utána hasonló fényességű csillag nem szántott végig a muzsika egén. A magyar zenei véna és általában a

vérbő muzikalitás terén azonban érdemes örökösei vannak ennek a mérhetetlenül gazdag örökhagyónak. Ha ezek az örökösök nem is folytatják mindenben a rájuk hagyott isteni mesterséget: a zenealkotás iránti szüntelen készségben, a zeneszerzői igaz elhivatottságban és a zene, jelesül pedig a magyar zene olthatatlan szeretetében méltó utódai Liszt Ferencnek. Őket — és csak őket — valóban joggal lehet a legnagyobb magyar muzsikus örököseinek nevezni.

KÖLTÉSZET, KÉPZŐMŰVÉSZET, NÉPRAJZ, KÖZÉLET (ADY)

Amióta a zene a XIX. században példátlan irammal a fejlődésnek legmagasabb csúcspontjai felé tartott és rangban, megbecsülésben, tekintélyben ismét egyívásúnak kezdett számítani az irodalommal és a képzőművészetekkel: az egyes társművészetek és a zene közötti kapcsolatok is mindinkább élénkebbé váltak. A zeneszerzők nemcsak verseket és többé-kevébé bárgyú színpadi szövegeket zenésítettek meg, hanem költői, képzőművészeti, koreográfiai, majd filmművészeti, sőt filozófiai, társadalomtudományi és politikai ízű műveket kezdtek el zeneileg magyarázni s költői, festészeti, vagy egyéb gondolati értékeiket kibányászni, kiértékelni, illetve azoknak zenei illusztrációkat adni. A programzenei szimfonikus költemények divatjának hódolva, a századforduló körüli évek zeneszerzői általában azt az összefonódott irányzatot művelték, melyben a zene hol engedelmesebb és szerény, hol meg öntudatosabb és vezető szerepben tetszelgett. Ezen programzenei szempontok folytán, de általában a zeneművészet fontosságának növekedésével kapcsolatban is persze sokkal szélesebb körű lett a muzsikusok érdeklődése. Általános műveltségük is tetemesen emelkedett. Addig míg olyan rendkívüli lángelme, mint egy Bach, vagy egy Mozart intellektuális világa alig-alig lépett ki a zenei cirkulusokból s a templom, színpad, hangversenyterem és iskola által szabott határokon túl legfeljebb alkalmilag — (de akkor sem szellemi rangjának megfelelő elhelyezkedettséggel) — kapcsolódhatott bele korának szellemi és közéleti áramlataiba: Beethoven, majd Berlioz már messze maga után hagyja ezeket a „handwerklich" jellegű kereteket. Ne felejtsük el azonban, hogy pl. Goethe, az emberiség egyik legnagyobb szellemóriása, aki nemcsak az irodalom és a képzőművészetek, hanem a különböző tudományok régióiban is hallatlanul átfogó és alapos tanultsággal rendelkezett s a zenét illetően sem volt éppen tájékozatlan: mennyire halványan és tökéletlenül tudta csak, hogy tulajdonképpen mi a zene s hogy kicsoda pl. egy Beethoven? Az excellenciás államminiszter és költőfejedelem ti. nem rejtette véka alá az ő mindenképpeni felsőbbrendűségének tudatát. Az ő számára Beethoven semmiképpen sem képviselte a szellemi arisztokráciát. A Cimarosa-rajongó Goethe különben nem is annyira Beethoven zenéjének zabolátlanságát, hanem kifejezetten azt sérelmezte, hogy Beethoven hozzá képest sem nem eléggé művelt, sem nem elegendőképpen csiszolt modorú férfiú. Beethoven tehát inkább csak afféle roppant tehetséges és különc muzsikus benyomását tette Goethere, aki egyáltalán nem látta benne a lángelmét és az egyenrangú szellemi vértezettségű elitembert. Milyen lehetett vajon a Beethoven korabeli átlagmuzsikus, ha Goethe így vélekedhetett egy Beethovenről?

Ma persze már ismeretlen a csak éppen írni-olvani tudó, s legfeljebb egy tánctanító nívójáig emelkedő zeneszerző típusa s a nyomában terpeszkedő „Musikant" sekélyes alakja is igen ritka. Társadalmilag és az intellektuális értékítélet szempontjából Beethoven és Berlioz után igazán Liszt emelte fel a zeneművészetet és magát a zenészembert jelenlegi színvonalas rangsorába. Programzenei célkitűzései folytán erre múlhatatlanul szükség volt, hiszen szubintelligens előadókkal bajosan boldogulhatott volna. A különböző nagyvilági, egyházi, képzőművészeti, tudományos s egyéb szorosabb személyi és művészi kapcsolatokat is ő teremtette meg a zene és a muzsikusok társadalma számára. Gondoljunk csak pl. IX. Pius pápa, Hohenlohe, Sainte Beuve, Hugo, Ingres, Delacroix, Kaulbach stb. neveire, akik valamennyien közel állottak Liszt Ferenchez. Ő volt azután az, aki a régebbi kultúrák és azok hordozói iránt az eleddig csak gyér és halovány érdeklődést élénkebbé tette, s ilyen fokozott

érdeklődés felkeltésével nemcsak kegyelettel ápolt nagy kulturális emlékeket és hagyományokat, hanem a muzsikusok részére is gazdag és újabb intellektuális kincsekkel teli bányákat tárt fel. Goethe, Shakespeare, Torquato Tasso, de különösen Dante és az olasz renaissance egyetemes művészetének s ha még régebbre nyúlunk vissza: Szent Ferenc, a gregorián énekek, a régi himnuszok, zsoltárok s általában az Egyház hallatlanul dús imakincsének gyönyörűséges drágakövei, valamint Aquinoi Szent Tamásnak vezetésével az egész középkor, s azután az ókor nagy szellemei is kimutathatóan erős hatással voltak Liszt művészetének fejlődésére. Ezek a hatások Liszt páratlan galvanizáló munkássága révén sokáig tovább fodrozódtak s érezhetően járultak hozzá ahhoz, hogy a XIX. század másokik fele muzsikusainak és zeneélvezőinek ízlése, tudása és főképpen kedélyvilága gazdagodjék, nemesedjék és átmelegedjék, a zeneművészet maga pedig végérvényesen lépjen ki eddigi izoláltságából és bizonyos deklasszifikáltságából.

Egészen természetes tehát, hogy Liszt hazai működése közben bekövetkezett ösztönzéseire a mi cseh—német és az alantasabb társadalmi osztályokból eredő első műzenészeink is mindjobban hozzáláttak ahhoz, hogy kiabálóan hiányos műveltségüket pótolják. A magyarországi ill. egyelőre csak a pesti közönség is fejlődött s a zenében nem csupán kellemes fülingert, hanem tartalmi súlyt is keresett. A zenedarabok finomívű technikai és formai szerkezetébe szintén mélyebben hatolgattak bele. A zeneművészetben tehát immár a többi társművészettel egyenrangúsított szellemi megnyilvánulást is láttak az intellektuális életet figyelemmel kísérő elmék. Bartók fellépésekor, az új Zeneakadémia működésének megkezdése után ez a folyamat a betetőzéshez közeledett. Bartók és azután Kodály bőségesen járult hozzá ahhoz, hogy Magyarországon zenész alatt esetleg mást is értsenek, mint füstösképű cigányt, tinglitangli muzsikust, vagy szűk tárgyismeretekkel bíró szimpla óraadó tanítócskát.

Az új magyar irodalmi és képzőművészeti irányok ugyanakkor szintén élénk életet éltek s különösen a költészet volt az, mely Ady Endre nevének fémjelzése következtében a magyar viszonyokhoz képest egészen szokatlanul sokat beszéltetett magáról. A poézis szinte már olyan téma lett az első világháborút megelőző évek magyarországi értelmiségi köreiben, mint akár a lóverseny, a kártya, vagy egy sikerült operett... Munkácsy Mihály és Paál László után Csók Istvánról és Rippl-Rónai Józsefről is igen sok szó esett akkoriban s amikor azt találgatták a művészeti kérdések iránt érzékkel bíró egyes szerkesztőségekben, vagy néhány fővárosi és vidéki gimnázium és főiskola tanári szobáiban, hogy mi az, ki az, aki ezeket a tehetséges magyar fiúkat úgy megbabonázta: itt is, ott is felhangzott Párizs neve... Ez a tüneményes város volt tehát a távoli kerítő, mely Adyt, a festőket — s nemsokára a mi zenészeinket is bűvkörébe vonta. A fény és a szellemi haladás örök városának akkori avantgardista művészei valóban hatottak a mi ifjú magyarjainkra, de ennél a közvetlen művészi hatásnál is jelentősebb volt magának Párizsnak, a város egyedülálló légkörének erős igézete, mellyel a keleti Duna tájékáról érkezett ifjakat eddigi koloncaik alól felszabadította és a korszerű és igaz nemzeti útra vezette rá. Csók István ecsetére éppen úgy Párizsban kívánkozott a magyar tulipános láda, mint ahogyan Rippl-Rónai fantáziájában is ott Párizsban buggyantak ki az új szenzációk, az új kezdések termékenyítő nedvei. Ady Endrének is Párizs oltotta szívébe az emberi és művészi felszabadulás örök vágyát. Nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy ezeket a mi nagy újítóinkat Párizs nem béklyózta le, nem sajátította ki a maga számára, hanem egyszerűen visszaadta önnönmaguknak és kicsi nemzetünknek. Fiatal alkotóink a szabad magyar szellemiség nagyobb dicsőségére dolgozhattak így tovább, miután saját művészi énjükre rátaláltak. Bartók és Kodály, illetve ezúttal helyesebben Kodály és Bartók a korszellem, az összefüggések és egyéb adottságok logikus rendje szerint szintén csak Párizson keresztül bukkanhattak rá az új magyar zene sajátos útjára és csak Párizs segítségével menetelhettek ezen az úton tovább. Az új anyaggal, technikával és formával rendszerint küszdködő fiatal művészeink temérdek bizonytalanság közepette csak Párizsba lelhettek támasztékot. Nemcsak a francia szellem kifinomodott biztos ízlése és legendás szabatossága, hanem a gall szellemiségnek ezúttal megint újat, frisset és az eddig megszokottnál és divatosabbnál művésziesebbet kereső útmutatásai is szilárd bázist nyújtottak

nekik. Ezek a keresések gyakran az ógörög művészeti eszményekig nyúltak vissza s olykor szédületesen, sőt néha arcátlanul vakmerőek voltak. A francia géniusz egyedülálló sajátossága, hogy ilyen hallatlanul merész művészi kezdeményezések esetében is — alapjában véve rendszerint hagyomány- és formatisztelők is voltak a nagy francia művészek. Főképpen azért lehetett Párizs oly hosszú időn keresztül a modern művészeti fejlődések bölcsője. A művészetek forradalmi, de legtöbbször egészséges és jótékony megújhodásokat inspiráló és tápláló városa.

Az első kapcsolatokat ilyenformán Párizs teremti meg az új magyar zene, valamint az új magyar líra és képzőművészet között. Azok előtt, akik ezt a kapcsolatot annak idején és azután is szemügyre vették, nyilvánvalóvá lett, hogy az új magyar költészet és képzőművészet a legszorosabb kölcsönhatást fogja gyakorolni és élvezni a kibontakozó új magyar zene irányában. Így is történt. Voltak, akik ezekből a kapcsolatokból kiindulva elhamarkodottan azt rebesgették, hogy Bartókban, majd Kodályban megszületett Ady Endre zenei pendantja. Lajtha fiatalkori zsúfolt és tobzódó egyénisége nyomán sokan szintén ilyesféle fejlődésre számítottak. Akik ilyen mohó várakozásokkal voltak eltelve és az ő körülrajongott Ady Endréjük lenyűgöző költészetét, főképpen csókos, vad tivornyáit, halálosan elfogyó öleléseit, vagy magábaszállásait zenére áthangoltan is óhajtották élvezni — bizonyos csalódottsággal kényszerültek megállapítani, hogy Ady egészen más művészegyéniség volt, mint a mi zenészeink. Ha ezek a csalódottak nem voltak történetesen komolyabb igényeket támasztó zeneélvezők: rá- vagy visszafanyalodtak Reinitz Béla Ady-zenésítéseire, melyekről maga a költő mondotta, hogy az ő versei burkolt leglelkét fogták meg... Ha viszont műveltebb zenészek voltak — vagyis ha Operaházuk nem Nagy Endre Andrássy úti kabaréja s Cimarosa-juk nem Reinitz volt —, gyorsan megbékéltek, hiszen jól tudhatták, hogy még olyan közeli affinitások mellett is, melyek pl. egyrészt Verlaine és Fauré meg Debussy, másrészt pedig Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck és Debussy között léteztek: a zenésítő muzsikus hol többet, hol kevesebbet adott vissza a költőből. Tökéletesen és egészen alig fedheti egymást két önálló művészegyéniség.

A művészeti pendantok keresésében nem kell tehát túlzásokba menni. Egyes művészekkel szemben sem szabad holmi összehasonlítások nyomán lehetetlen követelményekkel előállni. A suum cuique elvének érvényesüléséből az egyes művészetekre és az egyes művészekre csak előnyök származhatnak.

Messze esne a jelen tanulmánytól, ha ezt a kérdést is jelesül Ady Endrének a magyar zene fejlődésére gyakorolt hatását kellő bőséggel fejtegetném, de néhány megállapítás mindenesetre szükségesnek mutatkozik. Először az, hogy Ady Endre roppant komplikált egyéniségében rengeteg egymásnak ellentmondó véglet találkozott. Szinte képtelenség tehát, hogy hasonló összetételű temperamentum akár az irodalomban, akár más művészetben még egyszer adódhatna. Az Ady hasonmás után való vágyakozás tehát eleve arra van ítélve, hogy csak ábránd maradjon. Mert nézzük meg közelebbről Adyt! Legnagyobb modern költőnkben valóban a leghatalmasabb faji ösztön mellett nemcsak eltaposhatatlan forradalmi lángok égtek, hanem egészen idegenszerűnek tűnő beütések is kavarogtak. Sötét színű látomásokat, egy nemzeti vates gyakran már ijesztően tragikus vízióit eleveníti meg, de a pénz és a gyönyör is irgalmatlanul vonzza. Keservesen küzd a magyarságért, de ez nem gátolja abban, hogy a tunyaságnak, a lomhaságnak, a kicsapongásnak, a dekadens ábrázatú tékozlásoknak szibarita jellegű megszemélyesítője is legyen. Igaz, hogy megrendítően érzékelteti Istent, de nyomban kötődik vele, sőt Nietzsche bölcseletével hivalkodik. Ősmagyar, Ond vezér sarja, s mégis oly messze érzi magát tőle. Dölyfös, kemény nyakú, egocentrikus ember, de egészen elomolva, fiús alázattal is tud a Mindenható előtt leborulni. Istenkeresés közben azonban túlfűtött extázissal szerelmi dithyrambusokban liheg. Rátarti és büszke az ő magyar nemesi és úri mivoltára, de mélyen megveti az úri hivatal cifra nyomorúságát s a magyar úri társadalom rongy életét. Inkább a Galilei-kör és a Népszava tanításainak szócsövévé szegődik. Elválaszthatatlan szeretettel öleli magához fajtáját, de senki sem ostorozta még oly kegyetlenül a magyart, mint Ady. Látta, dermesztő világossággal látta, hogy micsoda veszedelmekbe rohan, de nem rántotta vissza, nem is akarta, nem is tudta egy jobb

útra vezetni. A legindividuálisabb magyar költő, felelőtlen pénz- és energiapocsékoló, a borital és az élvezkedés mohó rabja, de nem élt előtte magyar művész, akiben a társadalmi nyomor, a szenvedők, a kiuzsorázottak, a szegények iránt annyi őszinte megértés és oly újszerű együttérzés honolt volna. Sokáig lehetne még ezeket a paradox jelenségeket felsorolni... A szorosan vett művészeti stílus táján is minden inkább volt mint egységes a mi Ady Endrénk költészete. Valamennyi művészben többé-kevésbé elegyednek ugyan a klasszika és romantika elemei, de Adyban minden forradalmi modernsége mellett is kétségkívül túltengett valami nagyon egyénies romantikus (inkább utóromantikus) szemlélet. Kifejezésmódjai is a romantikával tartanak rokonságot. Fantáziájának; élményeinek, képeinek sötétes, rőt színe, kitöréseinek vulkanikus jellege, egész lényének olthatatlan szenvedélyessége és felfokozott szenzualitása is mind arra vall. Van azonban egy klasszicizáló, leszűrtebb élményeket visszaadó, formaművész is. Ritka, de gyönyörű példáit ismerjük. Adyban mindazonáltal és elsősorban csak a magyar függetlenségi programon messze túlmenő, radikális forradalmárt, a korhadt és magunkat öreg bálványok lerombolóját látják s ebből az egyébként is közös gyökerű forradalmiságból vontak szűkebb kört Ady, valamint Bartók és Kodály, majd Lajtha körül. Ez részben helyes volt, de ilyenkor gyakran elfelejtették, hogy Ady Endre nemcsak a régi szent templomot fenyegető pogány szkítáknak, Gógnak és Magógnak fia, hanem Hágárnak és Lédának az önkívületig megbabonázott szomjas szeretője is volt. Azután bibliás lélek is lakozott benne s ilyen ember létére és a halottak élén járva sem szűnt meg a vér és az arany megszállottja lenni. Ady tehát más is volt, mint puszta forradalmár... A folytonosan új és új asszonyi zsákmány után futó Don Juan szomjas hajlama nem űzte ugyan — de mindamellett szertelen szeretkezési vágy élt benne. Melyik zeneszerzőnk volt mindebben rokonlelkű párja Adynak? Az övéhez hasonlítható tragikus magyar illúzióhiány az eddigi magyar irodalomban is épp oly ismeretlen volt, mint az ő betelhetetlen szerelmi mohósága. Az alapjában véve fellengzős nemzeti illúziókban élő s egyébként tempós magyar férfitársadalomban sem igen találkozunk sem annyira fekete látású, sem oly zihálóerotikájú vérmérséklettel. Ha pedig mindehhez és többek között még az arany után való dühödt sóvárgást és a bibliás alhangot is hozzátesszük: egészen egyedülálló jelenségként kell Ady Endrét kezelnünk. S valóban: ily páratlanul nagy és sokszínű üstökös volt ő az újabbkori magyar éjszakában, akinek sehol sincs mása.

A lesújtó nemzethalált sejtető látnokiságból, vagy pedig a csapongó és perzselően érzékies vérmérsékletből alig valamit veszünk észre a mi muzsikusaink opuszaiban. Érdeklődési és témaköreik is mások. Ady szociális beállítottságát, vagy annak utórezgéseit is nehezebben fedezhetjük fel bennük. De Adyban sok egyéb adottság is volt, ami viszont rezonanciára talált hol Bartókban, hol Kodályban, hol Lajthában, hol mindhármukban. A közös nagy forradalmi és egyszersmind művészeti forradalmi kérdésekben, az egészen újat akarásban, annak ízig-vérig tiszta magyar tartalmasságában és igényességében, valamint franciás ösztönzésű formába öntési törekvéseikben szorosan egymáshoz simultak, sőt szinte egyívásúak voltak. Nem osztották azonban Ady apokaliptikus látomásainak sötétségét a magyarság jelene és jövője tekintetében. Még Bartókban is több volt a századforduló körüli évek magyar ábrándtengeréből, mint a magyar végzetet ösztönös előérzettel tisztán látó Ady Endrében. Muzsikusaink néhány korszerű jellegű magyar kérdésre meglepő hasonlatossággal reagáltak, de a magyarságról s a művészi stíluseszményről alkotott fogalmaik nem mindig fedték egymást Ady gondolat- és érzésvilágával. A magyarságnak és a modern művészeti törekvéseknek elvégre több arca van. A részletekben, az egyénies vonásokban éles különbözőségek is adódhatnak. Bizonyos azonban, hogy sem Bartók, sem Kodály, vagy Lajtha korántsem áll oly messze Ady Endrétől, mint aminő messzeségbe helyezi el ő saját magát az ősapjával, Ond vezérrel szemben... Az sem kétséges, hogy magyar gyökerű és alahúzottan baloldali szellemiségből táplálkozó forradalmiságuk mellett eléggé számottevő köteléket képez azután Ady és modern muzsikusaink között még az a visszahatás is, melyet főúri, nemesi és értelmiségi vezető köreinkben ébresztettek. A mi akkori mértékadó osztályaink egészen egyformán vetették el Adyékat és Bartókékat. Éppen úgy rásütötték a hazafiatlanság, az érthetetlenség, a meghibbantság és a romboló szándék szégyenbélyegét Ady-

ra és körére, mint az új magyar zenemozgalomra. Ezek az osztályok azóta sem fogadták be szívükbe ezt az irányzatot. Itt-ott elismerik, hogy pl. Ady, vagy Bartók zsenik voltak — de közönséges önámítás lenne azt képzelni, hogy akár az egyiket, akár a másikat az ő igazi dalnokaik közé sorozták volna. Ott ahol azonban a Nyugatosok bebocsátást nyertek: Bartókot és Kodályt is mindig tárt karokkal fogadták. Ezen kapcsolaton belül a mi muzsikusaink egyébként inkább a Nyugatosok intellektuális szárnyához s később Kassák Lajos és Várnai Zseni köréhez, mint közvetlenül Ady Endréhez húztak. Bartók maga pedig a franciák mellett a németek foltosabb, zavarosabb, a szexuális patológiát súroló irodalma felé is kitekintett.

Lajtha, a Nyugatosoknál fiatalabb korosztálynak tagja, természetesen általánosabb és távolibb összeköttetésben állott ezzel az Ady által vezetett irodalmi mozgalommal. Verses műveiket sem igen zenésítette meg. Annál erőteljesebben fordult azonban a régi magyar népművészet és néprajz egész területe felé. Nem csupán a zenével kapcsolatos részeket, a dalokat, szövegeket, táncokat és a régi hangszereket tanulmányozta, hanem minden magyar néprajzi és népművészeti kérdésnek velejéig nyúlt le. Lajtha a népiesség szeretetét nemcsak az íróasztalon és a zongorán gyakorolta. Ő benne élt a magyar nép hétköznapjaiban, ünnepeiben, örömeiben, keserveiben egyaránt. Magáévá tette együttérzésben és a velük való átélésben életük minden ízét, minden derűjét és mostohaságát, összes vigalmaikat és gyászaikat. *E tekintetben fűzi őt a legszorosabb kötelék a szociális hangvételű, a néppel melegen együttérző Adyhoz!* Amennyire közömbösen haladt el Lajtha a napi- és nemzetiségi politikai kérdések, valamint a költő hajdani közéleti magyar eszményei és barátai: Jászi Oszkár, Justh Gyula stb. és kései utódaik személye és igéi mellett — annyira hordozójává válik Ady akkoriban felforgatóan szociális és a magyar sorskérdést és reformakarást érintő gondolatainak. Lajtha László nem harsogta ki, hogy ő Dózsa György unokája és a népért síró, bús, bocskoros nemes, de abban az időben még nem akadt komoly magyar zenész, akit Ady szociális ihletű költészetének belső indítékai és kifejezett családi céljai oly mélyen és őszintén megejtettek volna, mint Lajtha Lászlót. Míg azonban Ady a városi proletár felé is élénk érdeklődéssel fordul: Lajtha csak a földmíves jobbágyok iránt mutat rokonszenvet. Adynál a szegények, az elesettek felé való fordulás természetes adottság, spontán hajlam volt, melyet azonban nem követett mélyebb szociális tanulmány. Lajtha sem folytatott módszeres szociográfiát, de roppant átfogó és aprólékos szakszerűséggel végzett falusi népi irányú tudományos búvárkodásai során ritka hozzáértéssel mélyedt el a magyar falu legbelsőbb életébe. Ezzel nemcsak tarka élénkségű szellemi kölcsönhatást biztosított magának mint zeneszerzőnek, hanem követte e tekintetben például Móricz Zsigmondot az alsóbb néposztályok élete iránti beható érdeklődésben és igaz együttérzésben. Lajtha ilyenformán megelőzte a módszeres, de kevésbé jótékony munkát végző falukutatóinkat a magyar parasztnép lelkivilágának igazi meglátásában és megismertetésében. A magyar nemzetpolitikai és népipolitikai kérdések fókuszait is ezen a síkon látta. A régi Népszövetség Szellemi Kooperációs Bizottságában ugyancsak mélyen hatolt be egyes dunai népek néprajzi és népművészeti problémáiba és igen jelentős, gyakran alapvető fontosságú munkásággal járult hozzá az európai néprajzi tudomány fejlődéséhez. Nem követte azonban Ady Endre példáját a magyar politikai élet és általában az akkori közélet iránti vonzódásban. Ady a vérbeli régi újságíró lázas figyelmével és alkotó közreműködésével csüngött a korabeli magyar politika tárgyi és személyi tusáinak gyakran tragikus színjátékán. Egészen benne élt a kibontakozó magyarországi radikalizmusa légkörében. Lajthát ez a szellemi világ egyáltalán nem bilincselte le. Az ő radikalizmusa és mélyről jövő szociális érzületének húrjai olykor erősebben, merészebben feszültek meg és talán kevesebb volt benne a megalkuvás — de a napi politika hullámaitól nagyon távol állott. A húszas és harmincas évek ún. magyar neobarokk korszakának önhitt és elnagyolt politikai és kulturális szemléletével sem tudott megbarátkozni. Az akkori magyar kulturális életnek sokszor felpuffaszkodott akadémizmusánál sokkal jobban érdekelte őt a szabad és nívós francia szellemi élet világa. A magyar kultúrfölényt különben elsősorban a dunai országok néprajzi alapjellegzetességeinek tökéletes ismeretében, azután a magyar anyag gazdag feltárásában, ill. ezen hol rokon, hol egymástól elütő anyagnak egészen európai veretű felhasználásában vélte megvalósítva látni.

Magyar és franciás általános műveltsége mellett az ókori és különösen a középkori kultúrának, az olasz renaissance műveltségének is alapos ismerője. Firenze, Pisa, Ravenna, de a gall földnek art médiéval-ja is sokoldalúan termékenyítette meg képzeletét. Külföldi kritikusok nem minden alap nélkül mondották róla, hogy kompozícióiban itt-ott Firenze képzőművészeti alkotásainak büszke fénye tükröződik... Lajtha persze már nem nyúl oly mélyen és oly tág karokkal a régi kultúrákba, mint Liszt. Lajtha nem programzenész s már azért sem ragadja meg jobban egy-egy költő, gondolkodó, vagy képzőművész világa, hiszen nem akarja, hogy idegen ötlet szolgáltasson számára közvetlen zenei ihletet. Lajtha semmiféle művészeti, vagy más emberi alkotást sem engedett oly intenzíven hatni magára, hogy annak valami különösebb nyoma maradhasson az ő műveiben. Az eklektikusok egyébként tiszteletre méltó eljárását sem követi. Senkinek procédé-it sem akarja magáévá tenni. Sem zenészét, sem egyéb művészét. Éppen azért irodalmi, vagy képzőművészeti vagy bölcseleti művek gondolatmenetét kötött program nélkül sem óhajtotta zenére áttranszponálni. A költők közül talán csak Áprily Lajos és Tamási Áron, a képzőművészek közül Lechner Ödön s azután Pátzay Pálnak néhány korszerű gondolata hagyott benne hosszan tartóbb benyomásokat. Lajtha egészen egyéni átszűrtséggel tanult meg mindent, amit az előtte eltelt korok zenében és más művészetekben produkáltak, de még félig készen sem vett át semmit. Egészen felolvadt a magyar népi muzsikában — de nem lett rabja. Így van ő a francia kultúrával is. Párizs nem volt az ő Bakonya. A „tűzcsóvás felséges Öröm" sem üli vad torát az ő zenekarában... A romantika bővérű szenvedélyességét s általában a tombolást, a túlfűtöttséget nem szerette. Ez kétségtelenül a francia tanítás eredménye. Lajtha László azonban az a magyar zeneszerző, akiben a mai művészetet leginkább uraló egyetemes problémák, a mai koreszmék és azoknak az előző kultúrákkal való szerves összefüggései a legfigyelemreméltóbb teljességgel jelentkeznek. Igaz, hogy bizonyos szublimáltsággal. A szociális gondolat, a nép mély szeretete is így tolul nála előtérbe. Nem kidüllesztett mellel, hangosan előadott közhelyes szónoklatokkal küzd egy szociális igazságért, holmi különleges ízeket és illatokat sem hajszol a magyar népi világba való belemerülésével, hanem közvetlen és mindig igényes formájú, magasabb művészi kifejezést igyekszik adni az ő szociális érzéseinek és őszinte, keresetlen magyar népi beállítottságának. Lajtha László működésének ez a fajtája nem csupán ritka horderejű zenei mozzanat, hanem a magyar társadalom- és kultúrtörténet egyetemét érintő hatalmas munkának is egyik fontos része.

Annak a nagyszabású kulturális evokációnak és művészeti összefogásnak páratlanul nagyvonalú képét, melyet alig egy évszázaddal ezelőtt Liszt oly beszédesen tárt elénk — ma már nem hozhatja vissza senki. Sem a kiforrott ízlésű és nagy tanultságú, a magyar folklórétól, a gregoriántól és a praeklasszikától egészen Debussyig és azon túl is átfogó tekintettel bíró Lajtha László, sem más korunkbeli zeneszerző. Lajtha muzsikájában mindamellett sok olyan elem rakódott le, mely azt mutatja, hogy a lényeg tekintetében valamit mégis átment ebből a Liszt által hirdetett egyetemességből. Ha ti. nem is mutatkoznak kézzelfogható, konkrét irodalmi és képzőművészeti utalások Lajtha opuszaiban: benne sem az ó- és a középkor, sem az új- és a legújabb kor univerzális kultúrája és eszmeáramlatainak tömege nem talált terméketlen talajra. Magyar vonatkozásban pedig nemcsak a parasztdal és a régi népi hangszeres zene, hanem a kuruc idők és a negyvennyolcas szabadságharc lendülete, vagy az új magyar líra finom esszenciái sem illantak el nyomtalanul belőle. Mindez azonban — akárcsak a régi és modern korok idegen kultúráinak veleje — áthangolódott, abszolút zenévé szublimálódott nála. A programzenei és a művészet-vallási szempontoktól való teljes elkanyarodásával számot vetve is joggal mondhatjuk tehát, hogy alapvetően magyar nép zenei impulzusa, de egyébként mindenképpen önállóságra, egyéniességre és tiszta muzikalitásra való törekvése mellett — Liszt nagyvonalú tanításai a művészetek összefogásáról és a kultúrkorszakoknak egymáshoz való szerves kapcsolatairól Lajtha Lászlóban is elevenen élnek.

Lesznek mindazonáltal most is olyanok, akik óbégatnak azon, hogy a magyar zenéből hiányzik az olyan egyéniség, akit a zene Ady Endréjének nevezhetnénk. Bizonyos, hogy Lajtha sem az. De van talán olyan zeneszerzőnk aki pl. Petőfinek, Vörösmartynak, Madách Imrének szellemi párja lenne? S a világ zeneirodalmának van-e egy Danteja, Shakes-

peareje, Goetheje, vagy hogy a líra területére menjünk át egy Musset-je? Aligha! Nem azért persze, mintha a zeneművészet birodalmából hiányoznának ilyen hozzájuk fogható nagyságok. A zenének is vannak hasonló előkelőségű fejedelmei. Mert ha már kérdezünk: van-e pl. az irodalomnak egy Mozartja? Most azonban nem az egyik író vagy költő és a vele szembeállítható muzsikus közötti ranglétra netaláni különbözőségein, hanem azon van a hangsúly, hogy a zenészek rendszerint és természetszerűleg is egészen mást szoktak nekünk elmondani és más hatást is céloznak az ő kottalapjaik megszólaltatásával, mint amit az írók s költők az ő prózájukkal, szonettjeikkel, ódáikkal és hőskölteményeikkel adni és elérni akarnak. A muzsikusok többet árulnak el abból, ami intuíció, ami szavakkal, értelemmel kimondhatatlan és megfoghatatlan s persze éppen azért kevesebbet nyújthatnak abból, ami a fogalmi és szellemi megismerés, a ráció, az intellektus tájékához tartozik. Ritkán lehet tán egy muzsikust és egy költőt, vagy írót ugyanarra a nevezőre hozni. Egészen más az viszont, amikor egy zeneszerzőt egy költő ihlet meg s a komponista fantáziája így termékenyül meg, hogy azután a saját eszközeivel hozza közelebb hozzánk a költő által szavakkal kifejezésre juttatni akart lírikus hangulat, vagy drámai összeütközés ízét és feszültségét. Innen eredt a programzene gondolata is. Több zeneszerző próbálkozott meg így a nagy költők egyes műveinek zenébe való átültetésével, több remekbe készült opusz, versmegzenésítés, szimfonikus és színpadi mű keletkezett ezáltal és nem egy akad közülük, mely egészen rokonlelkűen szólaltatja meg a szövegben latensen bennerejlő, a szavak között vibráló hangulatot, érzést, indulatot, zakatolást, káprázatot, képszerűséget stb. De azért, mert pl. Beethoven néhány Goethe-mű emocionális tartalmát döbbenetesen jól tudta zenei hangokkal visszaadni, vagy mert Faust küzdelmes és enigmatikus portréját egy festő sem ábrázolta mélyrehatóbb hűséggel és csodálatosabb elevenséggel, mint Liszt Faust szimfóniájának első tétele, vagy mert Musset és Chopin lírájában rokoni húrok is pendülnek: senki sem állíthatja, hogy Beethoven vagy Liszt az egész Goethet, Chopin pedig az egész Musset-et idézi, s így az illető zeneszerző a költő afféle „pendant"-jának lenne tekinthető... Strauss Richárd is hiába írta meg például a Zarathustra zenéjét. Átmeneti filozofáló kísérletének minden erőlködése ellenére sem tartják és nem is tarthatják a zene Nietzschejének. A két nagy elme semmiképpen sem fedte egymást. Don Juanjában pedig lényegesen több van, mint amit Lenau szövege sejtet... Debussy híres Faun zenéje sem adja tökéletesen vissza Mallarmé L'aprés-midi d'un faune-ját, mert az ő rövid zenekari Prélude-je százszor annyit ad tartalomban, érzésben, mámorban és színben, mint amit a nagy szimbolikus költő legelrejtettebb álmaiban is beleálmodott a hosszú vers gondosan beburkolódzó sorai közé. Ezeket a szembeállításokat oldalakon keresztül folytathatnók. Pro és contra. Egyszer a zenészek, egyszer a költők javára. Végeredményben azonban mégsem lehet és nem is szabad ugyanezt kívánni a zenétől, mint a költészettől, irodalomtól és más művészettől. Kár lenne tehát ezt a témát most tovább feszegetni. Az Ady utódlás kérdésének bolygatása sem fontos a zenei szektorban. Elvégre a költészetben is csupán töredékesen találjuk meg Ady szellemét. A tisztultabb, légiesebb Mécs Lászlóban pl. több, de jóval kevesebb is van, mint a neuraszténiás szerelmi és baljóslatú politikai vívódásokban emésztődő Ady Endrében. Elégedjünk meg tehát azzal, hogy Bartók és Kodály néhány Ady verset kitűnően zenésített meg, s hogy egyéb műveikben is hív tanúságtétel van Ady Endre szellemiségének bizonyos oldalai mellett. Az *egész* Ady Endrét azonban ne keressük sehol. A mai magyar zeneművészetben sem. Utóbbi nemcsak más fejlődési feltételek között virágzott ki, hanem részben más célok felé is tartott mint Ady Endrének vérből és aranyból, Dionüszoszból és a Bibliából s nagymagyar nemzeti és politikai tárgyakból táplálkozó költészete. Tegyünk le tehát arról is, hogy Adynak pl. a „Temetés a tengeren", vagy a „Héja-nász az avaron", vagy a „Gare de l'Esten" vagy más erre alkalmas költeményeit szimfonikus formában élvezhessük. Sem Bartók, sem Kodály, sem Lajtha nem is kísérelte meg, hogy ilyen jellegzetes s programzenei feldolgozásra is nyilván alkalmas verseket felhasználjon. Még általánosságban sem merítettek ihletet belőlük. Lajtha László az utolsó két évtizednek legszebb, legmegkapóbb gyászzenéjét komponálta ugyan (In memoriam címmel, nagyzenekarra) de az ő komor hangulatú partitúrájából inkább fájdalmas rezignáció és tompaságában is némi vigaszt ígérő megrázó gyászóda hang-

zik fel, mint annak a zsolozsmával elegyesen vadul tomboló, télies és ködös tengernek iszonyatos zúgása, mely a breton partokon várja könnyel, virággal és félelemmel Ady vörös halálbárkáját. A „Héja-nász az avaron", a vijjogó ragadozók, a csókos ütközetek, a felborzolt tollú madarak egymás húsába való beletépésének tragikus szerelmi víziója és az egész versnek a héják brutális szárnycsattogásához idomuló halálritmusa — nem Lajtha téma... Van azonban egy másik Ady is. Egy szelídebb Ady. Az a bizonyos klasszicizáló költő, aki tartalomban és formában egyaránt remekműveket alkotott. Az „Este a bois-ban", a „Párizsban járt az ősz", vagy „A tó nevetett", vagy pl. az „Álmodik a nyomor" című vers Adyja senkinek zenéjében sem éledt még fel annyi rokonlelkűséggel, mint Lajtha Lászlónál. IV. Szimfóniája első tételének nyugodtan adhatta volna pl. az „Este a bois-ban" címet... De Adynak s minden más művésznek, költőnek, festőnek, szobrásznak, építésznek, zenésznek, azután gondolkodónak s közéleti vezetőnek reá gyakorolt hatása egyaránt oly közvetett, annyi egyéni ízzel telítődött s annyira sajátságosan zenére hangolódott át és annyi váratlan modulációnak van alávetve, hogy Lajthát ebben a társművészetekkel kapcsolatos beállításban sem sorozhatjuk sehová. Semmiféle iskolához, vagy irányhoz és senki mellé sem állíthatjuk. Ez a különleges helyzete okozza azonban azt is, hogy Lajtha úttörői, reformátori szándékok és jellegzetességek nélkül is rendkívül önálló, roppant egyénies és tisztán muzikális arcéllel bír a modern zenemozgalmak útvesztőiben. Ha az ő széles körű kulturális beágyazottságában nem is maradt meg a magyar folklór keretei között: mindenkor egyik legnagyobb külön érdeme gyanánt kívánhatja elismertetni azt a tényt, hogy műveltségének és tudásának valóban ritka mérvű sokrétűsége és zeneszerzői munkássága színvonalasságának magasan európai volta mellett is mindig éreztetni tudja velünk, hogy korának szellemi áramlataiban is gyökeredző, tisztán muzikális jellegű magyar zenét ír.

LAJTHA LÁSZLÓ

Egy francia író Lajtha művészetét a következőképpen jellemezte: fémanyaga (le métal) magyar, verete (la frappe) francia, forgalombahozatala s érvényessége (le cours) pedig az egész világra kiterjed... A jellemzés találó. Nem kétséges, hogy Lajtha zenei ihlete, zenei anyaga elsősorban magyar forrásból táplálkozik, nyilvánvaló aztán, hogy zeneszerzési technikája, formanyelve, különösen zenekari palettája francia kompozíciós műhelyek hatását tükrözi s már ebből a két tényből okszerűleg következik, hogy ilyen zene megértése és élvezése elé a földrajzi határok semmiféle akadályt nem gördítenek.

Ha közelebbről szemléljük Lajtha életművét, e jellemzés nagy vonásokban érvényesülő helyességéről lépten-nyomon meggyőződhetünk.

*

Alig fejezi be egyetemi és zeneakadémiai tanulmányait, sőt azok közepette is, sűrűn utazik külföldre. Lipcsében 3 hónapot tölt s a Thomas Kirche-ben Bach művei hű tolmácsolásának hallgatása mellett a kontrapunktika művészetében is tökéletesíti magát. Más alkalommal Genfbe látogat s ott Bernhard Stavenhagennél — Liszt egyik legkiemelkedőbb tanítványánál — pianista tudását gyarapítja és mélyebben hatol be Liszt műveibe. Később az Országos m. kir. Zeneakadémia hajdani tiszteletbeli professzorának, Vincent D'Indy-nek jóvoltából a francia zeneelmélettel köt mind szorosabbá váló ismeretséget. Az első világháború kitöréséig évenként hosszabb ideig Párizsban tartózkodik s D'Indy haladóan konzervatív útmutatásain kívül Debussy művészetének forradalmi tanításait is felszívja. Első kompozíciói zongoradarabok, köztük egy igen nehéz letétű, Szántó Tivadar kiváló zongoraművészünknek ajánlott Zongoraszonáta. Ezek az ifjúkori művek meglepően bátor, olykor — Bartók szerint is — már vakmerőnek tetsző dolgok. Az izgatottan keresgélő fiatal szerző különböző kifejezési stílusokat gátlástalanul mer összeelegyíteni bennük. Nem egy darabja élénk feltűnést keltett Schönberg Bécsében is... A minden újdonságra gyorsan reagáló, féktelen és akarnok fiatal Lajtha érdeklődésének most már sokrétű körébe egészen különleges elemek is belesodródnak. Mindinkább növekvő megszállottsággal tájékozódik a magyar népi zene, Vikár, Bartók és Kodály úttörő felfedezései felé! 1913-ban a Néprajzi Múzeum zenei osztályának munkatársa lesz. Eljár vidéki gyűjtőutakra s ezt a munkát azután élete végéig a legnagyobb szeretettel s buzgalommal folytatja.

A különböző, egymással gyakran ellentétes hatásokkal viaskodó, erőteljes Sturm és Drang-korszak további kibontakozásának és tisztulásának azonban a háború kitörése akadályt vet. Lajthának 4 nehéz éven keresztül a frontokon kell küzdenie. Kiválóan állja meg helyét s éppen azért mint tüzértiszt és kiváló lovas olyan beosztásokat kap, hogy a szigorúan katonai feladatokon kívül semmiféle szellemi munkába sem tud belefogni. Az inter arma silent musae öreg latin közmondásnak igazsága teljes egészében érvényesül nála. A háborús évek során alig néhány ütemnyi gondolatot vázol fel magának. Hazatérve lassan elkezd újra komponálni. Folklorisztikus munkássága, a Nemzeti Zenedében kifejtett pedagógiai tevékenysége sok időt és energiát rabol. 1921-ben fejezi be első nagyobb opuszát, a Vonósszextettet, majd egymásután következik néhány nagyszabású kamarazenemű: a Zon-

Rádió előadás: 1964. február 16. Lajtha László halálának első évfordulóján.

goraötös, a Zongoranégyes, később a Zongoratrió, valamint az I. Vonósnégyes. Közben elkészül a 20 Népdalfeldolgozás c. gyűjteménye, énekhangra zongorakísérettel. Ez a munkája Bartók és Kodály korábbi hasonló művei nélkül nem képzelhető el, de a Lajtha féle sorozat korántsem tartalmaz másolatokat, többé-kevésbé szolgai utánzatokat. Lajtha egyénies hangvételű, eredeti megoldásokat hozott. Feldolgozásainak mindazonáltal körülbelül az volt a sorsuk, mint Ravel fiatalkori szerzeményeinek a Debussyé mellett... Lajtha is lassan vívta ki magának az önálló népzenei kutató, feldolgozó és tudós rangját.

Első kamarazenei művei ezzel szemben kevés magyaros jelleget árulnak el. A nagy magyar zenei forradalomnak alig volt visszhangja. Ez a negatívum kivált a zongorás kamarazenei műveknél tapasztalható. Meg kell jegyezni, hogy a párizsi Debussy-élmények lecsapódását is hiába kerestük volna bennük. Sőt! Lajtha ebben az időben búcsút mondott első kompozíciói ún. „atonális vadságának" is... Teljesen D'Indynél, még helyesebben a Schola Cantorum elnökének eszményképénél: César Francknál állapodott meg. A Ste Clotilde hajdani nagy orgonistájában Bach legkiválóbb újabbkori örökösét látta s kamarazeneművei Franck kései műveinek, főként a Quintettnek szellemiségét és polifón írásmódját elevenítik fel. Klasszikus diatonika és Franck jellegzetes kromatikája, aztán a gregoriánra utaló modális hajlatok váltakoznak a Lajtha féle ópuszokban is. Nagyon zsúfolt s Franck lágyabb hangjánál általában harsányabb, olykor nyersebb s gyakran orkesztrális hatásokra igyekvő muzsikát kapunk tőle. A kánonok terjedelme s bőséges előfordulása is szembeötlő. Lajtha 1921—1928 körüli — a Kerntler-együttes roppant színvonalas előadásában bemutatott — szerzeményeiben ilyenformán imponáló technikai készültséggel idézi fel Franck kedvenc kontrapunktikus remekléseit. Egyébként ő volt az egyetlen neves magyar zeneszerző, aki Franck zenéjéből indult ki s a nagy francia mester hazai [a templomi ritka orgonázáson túlmenő] kultuszának alapjait megvetette. Baráti körben, a zenedei órákon s a tanári szobábn is hosszasan szeretett Franckról elbeszélgetni. Lankadatlanul magasztalta nagyságát s nem győzte hallgatóságát eléggé arra serkenteni, hogy Bach mellett Franck műveibe is mélyebben behatoljon. A fiatal Lajtha tehát ahhoz a kis csoporthoz érezte közel magát, mely D'Indy által felbuzdítva, Chausson, Ropartz, de Bréville, Bordes, Lekeu stb. részvételével a Franck-iskolát s később a Schola Cantorumot megteremtette. A korszerű újjáélesztési törekvésekkel párosult erőteljes és büszke hagyománytisztelet, nemkülönben a szilárd mesterségbeli tudás — ez volt a Schola szelleme s ez a szellemiség, ez az ízlés s ez a szerkesztési elvhűség jóideig uralkodik Lajtha alkotói munkásságában is. A Hegedű-Zongora Szonatina, az első Gordonka-Zongora Szonáta, sőt részben a díjnyertes III. Vonósnégyes ennek nyomát viseli. Két zongoradarabja: a Scherzo és Toccata szintén ebbe körbe sorolható be. Játszási nehézségeik ellenére is hálás, rendkívül zongoraszerű kompozíciók. A Toccatát annak idején Kabos Ilonka mutatta be osztatlan sikerrel.

Lajtha—Bach-szeretete és a konstruktív szerkesztést kedvelő beállítottsága ellenére — nem kívánt a húszas években Stravinsky „Retour à Bach"-jával bevezetett neoklasszikus irányzathoz csatlakozni. Nem óhajtott az árral úszni... Korszerű kontrapunktikus igényeit Franckkal bőven tudta kielégíteni.

A húszas évek végén a már világhírű Róth-quartett, majd Mrs. Coolidge figyelme is Lajtha felé fordult s III. Vonósnégyese elnyerte a modern zene nagy mecenásnőjének díját. Róthék Mrs. Coolidge pesti látogatásának napjaiban, fényes fogadások közepette mutatták be s aztán sok más nagyvárosban is játszották. Ugyancsak jeles kamarazeneművei hozták össze Lajthát a patinás párizsi kiadóval: Alphonse Leduc-kel. A kiadócégnek Bachon és César Franckon nevelkedett kiváló lektora: M. Hettich csodálattal lapozgatta Lajtha kéziratait s mint a kontrapunktika egyik legkitűnőbb korunkbeli művészét magasztalta. Rövidesen szorosabb szerződéses viszony létesült Lajtha és a párizsi kiadó között. Művei azóta Párizsban látnak napvilágot s első megszólaltatásuk is többször Párizsban ment végbe. Egy ilyen alkalommal Florent Schmitt — a La tragédie de Salomé nálunk is eléggé ismert nagy szerzője — lelkendezve cikkezett róla.

Lajtha most már fokozottabb érdeklődést mutat a zenekar iránt s új irányú tájékozódásáról is főleg különböző zenekari műveiben számol be. A francia hatás a partitúra áttetszősé-

gében, a zenekari hangzás színezésében, a forma kötetlen voltában s mégis kerekdedségének biztosításában, aztán a harmóniai lelemény finom választékosságában s nem utolsósorban a hangszerelés raffináltságában jelentkezik. Liszt emléke pedig nemcsak az öreg magyar cigányok sallang nélküli ízességében s egyes nemes cifrázatú figuratív elemek átvételében, hanem többek között a zenekari hangzás meleg szépségében s a Lisztet annyira jellemző zenekari „lumière"-ben, az egyes hangszercsoportok sajátságos fényözönbe borításában is kifejezésre jut. Több művét ezenkívül a játékosság, a hangulat bohósága is jellemzi. Lajtha művészetét nyilván ez okból *általában* vidámnak, franciásan szellemesnek, könnyednek, s par excellence scherzo-szerűnek minősítették. A köztudatba átment eme általánosítás azonban elhamarkodott volt. A két Divertissement, valamint a vonószenekarra írt „Les Soli" c. Szimfónia, nemkülönben a Capriccio c. táncjáték valóban tele van jókedvvel. Olykor huncutság, csípős tréfa, sok sziporkázó scherzoszerűség is belevegyül, de híg szórakoztató zenével soha sincsen dolgunk. Lajtha inkább a Couperin-re s részben Mozartra emlékeztető kecsesség modern fűszerezettségét nyújtja. Különben igen jellemző az önfeledtnek, játszinak tartott Lajthára a „Les Soli", melyben egy-egy szólózó hangszer körül tömörül a tétel többi zenei anyaga. Figyeljük csak meg a II. tételt, a „Gilles" címűt. A I. tétel „Concert joyeux"-jének tényleg gondtalan vidámsága után Lajtha itt a szintén nem mindig jókedvű! Watteau-nak híres képére, „Gilles"-re, a bohócra gondol, amikor a zenei humor bűvölete közben a nevetés fonákját is észreveszi. Zenéje a fátyolos nézésű, szomorkásan elrévedező, hivatásszerűen mulattató, de belül összetört szívű pojácának portréját adja. Figyeljük a búslakodó brácsa szólóját, Watteau fehérruhás bohócának megkapó érzelmességű zenei megszemélyesítését.

A derűsebb fajtájú barokk, ill. rokokó zene felhőtlenségét a nálunk kevéssé ismert — André Navarra fejedelmi tolmácsolásában egyszer itt is elhangzott — nagy Gordonka-zongora Szonáta is megtöri. Lajtha roppant indokoltan Sonate en Concert címet adott nagystílű, technikai vonatkozásokban is felette igényes alkotásának. Rendkívül megrázó, balladaszerű, igen elgondolkoztató mondanivalóját nagyon sokra tartotta s többször említette, hogy szimfonikusan képzelte el. Egyéb teendők miatt a megkezdett nagyzenekari instrumentáció azonban mindig halasztódott.

A II. világháború folyamán, a nácizmus és a háború számtalan ártatlan halottja emlékére, humánummal teli lelkiségének áhítatával s mélységes együttérzésével írta meg az In Memoriam c. gyakran előadott szimfonikus gyászzenéjét.

A háború befejeztével pedig Hoellering hívására Lajtha egy esztendőt Londonban tölt, ahol a „Gyilkosság a katedrálisban" c. híres Eliot-dráma filmváltozatához komponál kísérő zenét. Talán mondanunk sem kell, hogy a szokásos külsőséges illusztratív filmzenéktől nagyon messze eső partitúrát bocsátott Eliot és filmvállalkozója rendelkezésére. Kéttételes, mindvégig rendkívül koncentrált, magvas szimfóniával fokozta a drámának s hátterének lélekbe markoló hatását. A film nyomán szinte az egész világon nemcsak a költőnek, hanem a zeneszerzőnek is temérdek babér jutott.

*

Lajtha a szimfónia műfajában alkotta legmagasabbra törő s talán legtökéletesebb ópuszait. A régi szimfónia formáját, ill. műfaját viszont csak annyiban veszi tekintetbe, hogy súlyos, fenkölt zenei gondolatokat hordozó, a programmzenéhez nem közelítő, két vagy többtételes zenekari zenét illet ezzel a megjelöléssel. Szimfóniái zenei anyagát egészen egyénies formába ágyazza. Első tételeinek tematikus elemeit ritkán dolgozza fel többé-kevésbé szonátaszerű formában. Ehelyett igen hosszú lélegzetű, több periódusból gyakran aszimmetrikusan összetett, de igen beszédes dallamvonalú témákat, olykor a megszokottnál többet is felvonultat. Exponálásuk után — egy-két tetőpontot alkotó sűrűsödés és súrlódás felfejlesztése közepette — variált s rendszerint sorrendileg is megváltoztatott visszatérést kapunk. A témák hagyományosan előkészített konfliktusát mellőzni szereti. A II. és netaláni többi tétel azután dal, rondó vagy az előbbi formában teljesedik ki. Minden tétel-

ben figyelemre méltó dallaminvenciójának bősége s zenéjének erősen emocionális jellege. Zenekari együttesei pedig az ütők igen gazdag foglalkoztatása mellett több ritkábban használatos hangszert is alkalmaznak. Lajtha tehát a szonátaforma elvetésével, ill. más értelmezésével, de végeredményben a beethoveni nagy szimfónia stílusának a mai nagyzenekari apparátussal történő ébrentartására törekszik. Tiszta és korszerű zenei tartalom megszólaltatásával kívánja célját elérni. Formálásának olykor szabadosnak tetsző freskószerűségében sem veszti el görög-latin példázatokon kifejlődött arányérzékét.

A mélyen megilletődött Eliot-Szimfóniát (a III. Szimfóniát) „A tavasz" c. IV. Szimfónia követi. Csupa optimizmus, derűs, fiatalos életélvezés, szinte tobzódás uralkodik benne. Valóban rendkívül derűs ihlet finom termékével állunk szemben. Szabadon formált I. tételének vidám kezdő tematikáját szép hallgató stílusú rész követi. Dús leleményű, sokrétű témaforgatag lepergése után a tétel a hallgató-dallam elemeivel zárul. A lassúbb tempóvételű II. tételben sűrűvérű férfias és ugyancsak magyar zamatú lírai hevület dalol. A III. és utolsó tétel témaanyaga részben az elsővel tart rokonságot, de élesebb akcentusok tarkítják. A magyar majálisok csengőbongó, olykor hetvenkedő és örömrivalgással teli, de sohasem durva, sosem köznapias zsivaját halljuk... Rondószerű formában, cselesztás és harangjátékos, különben is ragyogó hangszereléssel ejt rabul.

Az V. Szimfónia megint egészen más területre visz. Súlyos tragikummal terhes, a székely keservesekből származtatott tematikával jajong és vívjog, majd a mély vonósokkal szenvedélyes panaszdalt énekeltet, aztán a rézfúvókkal zsolozsmás kórusba fog, hogy a II. tételben az eddigi tűzhányós kitörések után fékevesztett sodrású lihegés reményszegetten zárja le a hiábavaló küzdelmet. Ez a szimfónia Lajthának legsötétebb fényű, egyenesen pesszimisztikus, de roppant hatalmas alkotása. Kiábrándult, komor lelkiállapota ellenében ezúttal is átmenetinek bizonyul. Akárcsak a korábbi napsütéses vigalom. Az 1955-ben befejezett VI. Szimfónia ugyanis már felszabadult, sőt humoros, gyakran évődő hangulatú, pajkos zene. Olykor maró gúny is pezsdíti, a finale egyik szakaszában pedig kánkánt idéző s a tubán (!) felhangzó dévaj tánctéma mulattat. Ady hajdani Párizsának ámulnivaló atmoszféráját eleveníti fel...

*

A Kossuth-díj I. fokozatának korábbi odaítélése után, a VI. Szimfónia írása közben érte Lajthát élete másik nagy s jól megérdemelt kitüntetése: a Francia Szépművészeti Akadémia tagjai sorába választotta. Lajtha, az Académie des Beux-Arts egyetlen magyar tagja, csak sokkal később tarthatta meg nagy tetszéssel fogadott akadémiai székfoglaló előadását, melyet a Sorbonne-on, ugyancsak ünnepélyes keretben lefolyt egyetemi tudományos értekezése egészített ki. Ezen a két előadáson s a nyomukban rendezett nagyszabású szimfonikus hangversenyen Franciaország szellemi elitje Lajthát expressis verbis is adoptív fiává fogadta.

*

A két évvel későbbi VII. Szimfónia ismét erőteljesen dramatikus hangot üt meg. A nagy partitúra döbbenetes megrendültsége a humánum magabízó hangos hirdetésével oldódik fel. A VIII. Szimfóniában puhán zsongó, szinte idillikus kezdés után a meghitt boldogság igen átmelegedett hangjai szólalnak meg, de a hangulat megbékéltségét ilyen elmélázás után nyugtalanító, árnyékot vető hangzások zavarni kezdik... A III. tételben már kínzó árnyak sokasodnak. Rémületet fakasztanak. A vonósok olykori col legno játéka csak fokozza a hátborzongató hatást. Az az érzésünk, mintha a háborgó zenekar Edgar Poe ijesztő fantáziájának torz alakjait kívánná pokoli táncba vinni. Szorongó, vérfagyasztó, pattanásig emelkedő feszültség támad s időnként Lisztnek haláltáncos és mefisztós zenei hallucinációival és rejtélyes vízióival rokon, kísérteties muzsika szabadul ránk. (Ravelnek inkább csak gonoszkodó s ráijesztő törpéjétől: Scarbo-tól messze eltávolodó, félelmetes démónia tart

minket alig felocsudó, izgalmi állapotban.) A rondószerű IV. tételben úgyszólván csupa fortissimo zúg és zakatol. Magyar veretű tematikájának felhasználási módja szintén liszti példákra mutat. Kurucos, hősi zenét hallunk. A tántoríthatatlanság, a kikerülhetetlen végzettel szemben büszkén helytálló, férfias magatartás dübörgő hangzatai fejezik be ezt a rendkívüli, grandiózus alkotást, melynek rokonlelkű előadása Ferencsik karmesteri művészetének egyik kimagasló produkciója volt. Kár, igen nagy kár, hogy nem rögzítették!

A nálunk még bemutatásra váró IX. Szimfónia az előbbieknek betetőzése. Kemény, de nem oly kegyetlen akcentusokkal teli sarokrészek között kifogyhatatlan, elragadó dallamosság, nem egyszer szenvedélyes dalolás virul fel. A lehiggadás és letisztulás folyamatának jelei is feltűnnek. A végletekig kifinomult, aprólékosan kihegyezett, sohasem túlterhelt hangszerelés egészen sajátságos jelleget kölcsönöz Lajtha utolsó szimfóniájának. A rézfúvók, kivált a trombiták sűrűsödő szólamaiban s általában a polifon szövésű, erőtől duzzadó részekben sem nehézkes. Igazi mesterkézre vall. A felöltöztetés, a „kikészítés", a kendőzés hazájában: Párizsban külön bámulatot keltett Lajtha zenekari nyelvének bravúros művészete. A kritika szinte egyhangúlag chef d'oeuvre-ről, a szimfónia történetének egy szép s nagy állomásáról beszélt.

Lajtha a nagyvonalú szimfonikus művek írása közben fiatalságának kedvelt kamarazenélését sem hanyagolja el. Nehány remekbe készült újabb tollrajzzal öregbíti e téren elért sikereit. Bizonyos átvezetéseket is ad a nagyzenekari és a kamaraművek között. Ilyenek a kamarazenekari kompozíciók, köztük a megejtően szellemes Szimfonietták, különösen pedig a III. Suite, mely a legjobb — mozarti — értelemben vett musique legère korszerű típusát, alighanem a legnemesebbet tárja elénk. A szorosan vett kamarazeneművek közül a korábbi II. Vonóstrió a kis együttes kezelési és kiaknázási lehetőségeinek legvirtuózabb fajtáit halmozza, a Quatre Hommages c. fúvósnégyes pedig, magas művészi bevégzettséggel, Jannequin, Couperin, Ravel és Colas Breugnon emlékének hódol. Az 1950-ben komponált VII. Vonósnégyes viszont azért emelkedik ki az újabb kamarazeneművek sorából, mert ízig-vérig magyar ihletésű, de sohasem magyarkodó zenéje a legközvetlenebb kapcsolatot teremtette meg a hangversenytermek közönségével. Friss lendületességét eddig mindenhol — jelesül Tátraiék mértékadó tolmácsolásában — szűnni nem akaró tapsok fogadták.

Lajtha széles körű munkásságából a vokális művek sem hiányoznak. Egyik-másik, pl. a Magnificat, vagy a vegyeskarra s zenekarra szerzett Missa in tono phrigio s a Nadia Boulanger nagy kórusa számára írt Himnuszok modern irányú fejlődésre ösztönözhetik az egyházi zene művelőit. Liszt énekkari kezelésének s általában zenéje emelkedett stílusának ezekben a Lajtha-féle vokális művekben is több-kevesebb nyoma akad.

Lajtha oeuvre-jét többek között még egy teljesen befejezett, ragyogóan szellemes commedia dell'arte szerű opera, egy virtuóz fuvola-koncert, egy Sonate en Concert hegedűre s zongorára stb. egészíti ki. A Madariaga remekül pergő francia verseire komponált vígopera: a Le Chapeau bleu hangszerelésének teljes elvégzését, sajnos, a halál megakadályozta.

*

Az elmondottakat összefoglalva, megállapíthatjuk: Lajthának tulajdonképpeni legnagyobb érdeme az, hogy Bartók és Kodály *után* és a nagy nemzetközi versenyben is nagyot és maradandó becsűt tudott alkotni. Hazájában a két nagymester árnyékában dolgozott s ez mindenképpen nehéz megterhelést, óriási handicapet jelentett. Ismét Ravelt kell emlegetnünk, aki Debussy részbeni kortársaként ugyancsak későn, de nem túlzott későn élvezhette a nem éppen az újítónak, de az egyéni arcélű igen jelentős, élenjáró mesternek kijáró megbecsülést. Reméljük, hogy a zenetörténet Lajtha művészetét is közvetlenül a két nagy elől utáni ranghelyre állítja. Ez mind zeneszerzői, mind pedig tudományos néprajzi síkon okadatolt. A zeneszerző Lajtha a Bartók és Kodály által tört, új magyar úton vitathatatlanul már kényelmesebben kezdhette meg működését, de ezen haladva olyan tájakat keresett fel,

melyeket két nagy elődje nem járt be. Ilyen például a sui generis nagy szimfónia műformája. Új, értékes és sokat ígérő tett volt aztán, hogy a zene magyar fémanyagát francia ötvösművészettel munkálta meg s új volt az is, hogy emellett a zene nyelvén a mediterrán szépségeszményt is hirdette. Ez a két, együttesen kibontakozó sajátosság egy nagy művészünk munkásságában sem észlelhető. Az irodalomban és képzőművészetben sem. A francia hatás mellett elvégre sem Rippl-Rónai festészete, sem Ady csipkés, forró és illatos Párizs-imádattal teli költészete nem borult le a hellén szépségeszmény előtt!

A folklore terén pedig Lajtha nevéhez fűződik nehány addig tekintetbe nem vett vidék átkutatása, amit a széki, hajdúsági, különösen pedig a soproni és vasmegyei eredmények igazolnak s a falusi hangszeres népi zene iránti élénk érdeklődése is tanúsít. Egyéni volt az a törekvése is, mellyel a pentatonikus dallamvonalakon túl is gyakran keresett és talált valódi magyar népzenei emlékeket és a régi magyar hangszerek körül végzett beható tanulmányai nagyrészt szintén kezdeményező és hézagpótló munkák voltak.

Lajtha művészetének és tudós voltának igazi jelentőségét persze csak akkor lehetne kellő módon felmérni s vázolni, ha részletes párhuzamos vonnánk Bartók és Lajtha, majd Kodály és Lajtha munkássága, érzés- és gondolatvilága, szépségfogalma, céljai és eredményei között. A behatóbb Liszt—Lajtha párhuzamra is szükség lenne, hiszen Lajtha nemcsak éppen úgy vélekedett Liszt sokrétű s páratlan jelentőségéről mint Bartók, hanem többet s olyasvalamit is átvett Liszttől, amit Bartóknál viszontlátni nem lehet. Liszt mérhetetlen nagyságú s kútfő jellegű magyar és általában modern zenei komplexus s kiki mást és mást, esetleg homlokegyenest ellenkezőt is tanult tőle. Ezzel a széles körű példaadással magyarázható, hogy Liszt-hatások Bartókon és Lajthán kívül egymástól annyira különböző nagy szerzők művészetében is felcsillanak, mint pl. Saint-Saëns, Richárd Strauss, Szkrjabin, Busoni, Ravel opuszaiban. Terjedelmes párhuzamok és behatások tárgyalása helyett azonban ezúttal mindössze azt rögzítsük, ami a három *magyar* szerzőt köti egybe. Bartók, Kodály és Lajtha közös jellegzetessége mindenesetre zenéjüknek magyarsága, a népi zene s általában a népművészet és a nép töretlen szeretete s — ami fellépésükkor még unikumszámba ment! — a germán szellem hatásának hiánya! Lírájuk is alapjában véve annyiban rokon, hogy minden effeminálтság és érzelgősség nélküli, erősen férfias karaktert árul el.

Lajtha egy ún. „iskolához" sem tartozott. Az École Paris-hoz sem szegődött el. Rólanélküle sorolták be... Bizonyos, hogy fiatalságában a megalkuvás nélküli avantgarde-hoz tartozott. Azóta is állandóan haladó magatartás jellemezte, de bármennyire merész és kíméletlen is volt (pl. a disszonanciák alkalmazásában és nem egyszer az atonalitás súrlódásában is!) — a kadenciális elvhez, a harmóniák funkciós világához éppen eléggé ragaszkodott. Legalább annyiban, hogy az alaphang pillért nyújtó szerepét éreztette. Aromatikus szerzőnek mondhatjuk, de sokszor örvénylő zene s nemes pátosz is van benne. Csak a romantika kinövéseit, fellengzős, dagályos túlzásait ostorozta. Egyébként mélységesen érzelmes, emocionális, gyakran igen felindult zenét írt. Sem a száraz, ún. objektív zenével sem a dodekafóniával és a szeriális kezdeményezésekkel nem tudott megbarátkozni. Amikor erről a kérdésről szó esett: mindig Debussy-re hivatkozott, aki az ablakokat szélesen kívánta kitárni, a szabadságot hirdette és a világért sem tűrt volna új szabályokat, új béklyókat... Stravinsky szeriális tájékozódása meghökkentette. Nem győzött eleget csodálkozni azon, hogy ez a nagy alkotó is behódolt...

*

Lajtha ma egy éve hirtelen távozott el az élők sorából. Nehány nappal elhunyta előtt valami kifűrkészhetetlen, kérlelhetetlen sorszerűség a Szombathelyhez közeli Búcsú községbe vitte s ott egy idős falusi ember régi dalokat énekelt neki. Az egyik különösen megragadta s nyomban lejegyezte. Ez volt az utolsó népdallejegyzése: „Az igaz hitben végig megmaradjunk / Noha e földön szükség nyomorognunk / Sok gyalázatot érette szenvedünk — Aztán meghalunk."

FUKÁSZ GYÖRGY

GOULD ÉS MENUHIN DISPUTÁJA *

Elöljáróban talán nem felesleges indokolni: mi késztethet valakit arra, hogy egy viszonylag eldugott vita tanulságait kezdje faggatni, s összefoglalja ennek a vitának néhány főbb csomópontját? Menuhin ugyanis nyilvánosságra hozta és fontos könyvében összefoglalta azokat a vitapontokat, amelyek a közte és a kanadai zongorista, Glenn Gould között lezajlottak, s az egésznek keretet egy hangfelvétel, s ennek környezete adott.

Mindennek előzményét nem árt meg felidézni: Glenn Gould nem szokványos pályafutása adott lökést ahhoz, hogy egy ilyen vita keletkezzék. Gould, a kiváló kanadai zongoraművész ugyanis nagy sikerű és sok ígéretet tartalmazó pályáját megszakította: miután kiemelkedő sikereket ért el, 1964-ben abbahagyta pódiumművészi tevékenységét. Nagy sikereket ért el a fiatal zongorista (Guerrero tanítványa) eleinte Kanadában, majd 1955-ben már az USA-ban, Washingtonban debütált, átütő sikerrel, amire felfigyel a neves zenekritikus, P. Huma is. Érdemes megjegyezni, hogy első Egyesült Államokban adott koncertjein többnyire a kortárs zene szerepelt műsorán, s nem a szokásos ismert koncertdarabok.

Világraszóló sikerét Bach: Golberg-variációinak előadása, majd lemezrevétele hozta meg, ezzel robbant be a pianisták első sorába.

Koncertek nagy tömegét adta, többek között kirobbanó sikerrel koncertezett a Szovjetunióban is. Mégis úgy döntött, hogy többé nem ad koncertet, s 1964 után csak a lemezfelvételeknek, kazettáknak a készítésével foglalkozik, ebben látta a zenei előadóművészet igazi érvényesülési terepét. (Érdekes megjegyezni, hogy impresszáriója, Homberger megértő volt Goulddal szemben.) Nagyon összetett dolog lenne a végére járni: milyen motívumok működtek Gould-ban, amikor felhagyott a sikeres koncertező élettel. Ebben egészségi, pszichikai motívumok is szerepet kaphattak, de ez sem takarhatja el, hogy ennél sokkal mélyebb és lényegbevágóbb tényezők játszották a prímet: Gould kereste a választ a kor nagy kihívásaira, s mindenekelőtt a zene szerepét kutatta egy megváltozó világban, egy „technikai vagy technizálódó világban".

Gould a koncertekben valami feszültséget látott, „minden koncert egy-egy mérkőzés és nem szerelmi légyott" — ismerjük erről a véleményét. Ennek minden bizonnyal nem kis hatása volt elhatározására. De nem takarhatja el mindez azt a tényt, hogy Gould mindenekelőtt a technika lehetőségeivel foglalkozott, „számára a zongora érintése, technikai működése volt a lényeges" — mint ahogyan barátai ezt értékelték. Minthogy Gould, a kiváló zongorista, aki talán kora egyik legkiemelkedőbb művésze volt, nemcsak a zene iránt érdeklődött, hanem az új kommunikációs formák iránt is, éppen sokoldalúsága révén vált alkalmassá arra, hogy korát messze megelőzve tegye fel azokat a kérdéseket, amelyek joggal váltottak ki vitát sokakkal. Nyilvánvaló módon közeli barátjával, kamarapartnerével, Yehudi Menuhinnal fogalmazódtak meg ezek a vitaproblémák, de nem ennyire manifeszt módon, valószínűleg sokkal szélesebb körben váltott ki vitát Gould fordulata, a koncertezés abbahagyásával. Az kevés lenne, ha indokul

* Részlet egy hosszabb tanulmányból

csak azt ismernénk, hogy Gould nem szerette a koncerteket, az „agresszív remegést", félt a koncert-szituációtól. A probléma lényege azonban nem ebben van, hanem abban a váltásban, ami nem a zene, a zenei előadóművészet abbahagyását jelentette, hanem közegének szubsztanciális megváltoztatását hozta magával. Nem a zene helyett, hanem a zene más eszközökkel való közvetítésével indult el új utakon a kiváló kanadai pianista, Glenn Gould.

Érthető, hogy ez a fordulat igen kevéssé számíthatott nagy megértésre a „szakmában", s ehhez még hozzájárulhatott az is, hogy a zene felé fordulva, befelé fordulva többnyire igen kevés figyelmet fordítottak a kollégák a technika rohamos és agresszív fejlődésére, ennek kihívásaira, amelyek a zene életét is meghatározó módon környezik. A zene egészéről van szó — a komponista, a zenepedagógus, a zenetudós, a zenekritikus tevékenységében is alapvető tényezőként jelennek meg a technikai haladás eredményeképpen keletkezett eszközök, megoldások, s különlegesen fontos változások keletkeztek a zene kommunikációs rendszerével kapcsolatos új lehetőségek (és veszélyek) jelentkezésével az előadóművészet körében, a zenei előadóművészet magában is összetett problématikájában. Ebből a szerfelett összetett rendszerből nem könnyű kiszakítani egy szeletet, hiszen nagyon szorosan összefüggnek egymással a felsorolt területek. Mégis szükséges, hogy viszonylag önálló problémaként kiemeljük a Gould tevékenysége nyomán nyilvánvalóvá vált területet: hogyan kell, lehet fogadni a technikai kihívásait a zenében, hogyan reagáljon a zenei előadóművészet a zene és közönsége új módon jelentkezett kérdéseire, a kommunikációs rendszerek alapvető átalakulása feltételei között — ezek azok a kérdések, amelyek a zene gyakorlatából fakadva megjelentek, s amelyek vizsgálata talán nem lesz felesleges.

Gould nem találkozott nagy megértéssel a kollégák között sem, s az olvasó is sokszor értetlenül áll szemben egy ilyen „pálfordulással". Többször találkoztam magam — kitűnő zenészek, köztük barátaim között is — olyan megállapítással, hogy Gould fordulata „zsákutca volt, ami sehová sem vezet", s ehhez még azt is hozzátették, hogy mennyire egyedi életút ez, amire csakis a gazdag és technikailag magas színvonalon álló Kanada körülményei között kerülhetett sor...

Neves művészek között is akadt ilyen reagálás Gould fordulatára, s ebben sok minden jutott szóhoz. Benne a meg nem értés, de talán a félelem is, hogy a jövő még az eddigieknél is határozottabban tűzi napirendre a zene, az előadóművészet nagy kérdéseit, s ezek megválaszolására talán nem vagyunk eléggé felkészülve... De ez sem kímélhet meg senkit attól, hogy szembenézzen a súlyos kérdésekkel, s feldolgozza magában az új helyzet követelményeit, lehetőségeit és veszélyeit. Nem célravezető a „strucc-felfogás" — ha nem figyelünk fel rá, akkor talán nem is létezik ez a probléma, s a technika kihívásait talán csak kitalálták, az emberiség riogatására...

Menuhin könyvében hangot kapott a probléma — igaz, hogy csak periférikusan, s a kitűnő könyv egyik mellékvonulata tartalmazza a mai korban keletkezett, s a zenetörténet sajátosan feldolgozott menetébe ágyazott kérdéskört, a lemezfelvétel, a technikai berendezések által teremtett új helyzet bemutatásának keretei között. A könyvben Menuhin a zene sorskérdéseit fogalmazta meg, s bármennyire is periférikusnak tűnik ennek az elhelyezése, óriási a jelentősége, hogy az arisztokratikus hallgatással szemben szóvá tette a technikai kihívások létét, a zenére leselkedő veszélyeket, s vita formájában, tulajdonképpen jegyzőkönyvszerűen felsorakoztatott számos érvet és ellenérvet. (Ne tagadjuk: nem célja az ismertetésnek egy szisztematikus feldolgozás, s ne ezt várjuk Menuhintól, ne ezzel a mércével mérjük, az érvek teljességének az igényével.) A megdöbbentőbb viszont az, hogy az 1979-ben megjelent könyv (s magyar kiadása is 1981-es) mind a mai napig nem korbácsolta fel a kedélyeket, s csaknem pusztába kiáltott szó maradt, hiszen lényegében egyáltalán nem folytatódott a megkezdett és nem akármilyen színvonalon publikált vita. Márpedig Menuhin nagy érdeme ebben a tekintetben éppen az, hogy nem ment el szó nélkül a Gould-probléma mellett, s vállalta a nem kis bátorságot igénylő feladatot: felhívni a

figyelmet a technikai kihívások következményeire ebben a keretben a zenei előadóművészet területén, jelezve, hogy a felvétel következtében milyen messzire vezető elmozdulások jelentkeznek már ma is (s várhatóan ezek még nagyságrendileg növekednek a jövőben).

Menuhin könyve alkalmas lett volna a vita generálására, a felelősség felkeltésére. Sajnos, nem így történt, s ez a vita is „elkallódott", s majd csak a jövőben fog ismét napvilágra jutni, csak akkor már ne legyen késő a zene jövője szempontjából...

Gould látványos váltása idézte elő a vitát. Ez hozta magával a latens probléma manifesztté válását, a technika kihívására keletkezett válasz értelmezéseként. Gould megoldása az egyik lehetséges megoldás. Lehet, hogy nem is a legjobb, leghatásosabb. Meglehet, a jövő újabb, s egészen eltérő megoldásokat produkálhat a technika fejlődése körülményei között. Nem is lehet ma sem a célunk valamiféle Gould-apoteózis fellobbantása, Gould kultuszának az elősegítése (bár talán még ez sem lenne egészen felesleges...) Csupán arra kellene szorítkozni, hogy a Menuhin-könyv ürügyén elgondolkodjunk a zene, az előadóművészet egyes sarkalatos kérdéseiről, amelyekről szót ejteni korántsem népszerű dolog. De akár akarjuk, akár nem: ezek élő kérdések, amelyek választ igényelnek, s nem takaríthatjuk meg ezek megkerülését vagy elhallgatását túlságosan sokáig.

EGY VITA TANULSÁGAI

a) A VITÁK TERMÉSZETÉRŐL

Köztudott dolog, hogy a viták többnyire fontos tanulságokat produkálnak. Kiváltképpen tanulságosak a prominens személyiségek közti viták, amelyek gyakran nagy feltűnést keltenek.

A viták hozama nem korlátozódik sohasem valamiféle eredményre, s a viták lezárása és eldöntése gyakran elmarad — jelezve, hogy a döntéshez még nem érettek a feltételek. Az eredmények ugyanakkor jóval kiterjedtebbek lehetnek — a felszínre jutó nézetek és a nézeteket megtámogató érvek gazdag bázist teremtenek, lehetővé téve a vitákban felszínre jutott vélemények továbbgondolását. Ily módon a viták az eldöntésük s eldönthetőségük nyilvánvaló eredményein túlmutató jelentőségűek, még akkor is, ha az eredmények, a döntések, a lezárások elmaradása miatti frusztráció sokszor eltakarja a viták fontosságát. Nem beszélve most az öncélú és felszínes vitatkozgatásról, a „vita a vitáért" szócsépléséről — ami valóban csak rossz hírét kelti a vitáknak — a tényleges viták még lezajlásuk utáni időkben is nagy visszhangot váltanak ki. Sőt, még azt is megfigyelhetjük, hogy az igazi tartalmas viták utóélete sokszor fontosabb, mint maga a vita. A Descartes—Hobbes—Gassendi vita nem csupán a vita ténye miatt jelentős a filozófia történetében — nem is szólva a vita kezdeményezésének műfaji újdonságáról. A vita során napvilágra jutott nézetek, érvek máig ható jelentőségéről nem szabad megfeledkezni, hiszen alapvető ontológiai és gnoszeológiai kérdések megfogalmazását hozta felszínre.

Yehudi Menuhin és Glenn Gould vitája sem korlátozódik a vita időszakára, a Menuhin könyvében napvilágot látott vita szövegére, vagy a Gould videosorozat során megfogalmazott kérdések aktuális, konkrét körére. Jelentőségük jóval nagyobb s éppen ez indokolhatja, hogy jóval a vita lezajlása után, sőt Gould halála után egy évtizeddel keressük a vita hozadékát, azokat a problémákat kihámozva, amelyek messze túlmutatnak a konkrét vita körén és napjainkban is igen aktuálisak, sőt még azt is mondhatjuk, hogy aktualitásuk egyre növekszik az ember, a társadalom, a művészet, illetve szűkebben, az előadóművészet számára. Így érthetjük, hogy a viták utóélete rendkívül fontos lehet, s nagy tanulságokkal szolgál a megfogalmazott vélemények, a kiérlelődött problémák megértése vonatkozásában s a megoldások kutatásának szorgalmazása tekintetében is. A tanulságokat ebben a széles sávban kell keresni, vizsgálva az eldöntés nélkül s még esetleg a mai feltételek közti eldönthetőséget is kétségbe vonva, az érvek és vélemények gazdagsága segíthet saját aktuális véleményünk kialakításában a vita során megfogalmazott kérdésekben.

A technika kihívásaira reagálva ugyanis a zenei előadóművészet alapvető kérdései ke-

rültek terítékre a vita során — homlokegyenest ellentétes megközelítéseket megfogalmazva a művész lehetőségeit illetően: a pódium-művészet, valamint az elektronikus eszközök felhasználására építő művészi tevékenység megítélése körében. Ily módon a *vita maga* is tanulságos, de legalább ennyire tanulságos az *utóélete és üzenete* a művészet megítélésével kapcsolatban (s ez esztétikai, pszichológiai-zenepszichológiai,szociológiai-zeneszociológiai megítélését stb. egyaránt érinti).

A vita szerepe tehát a továbbgondolás serkentésére is kiterjed: újabb érveket és megközelítéseket képes kicsiholni a korábbi érvekre támaszkodva.

Minden vita figyelmet érdemel, ebben a szélesebb értelemben, ahogyan egy klasszikus filozófiatörténeti vita és egy művészeti vita példáján ezt megfogalmazhattuk. A viták (és nem az álviták) tanulságai vitathatatlanok.

b) VITÁK A MŰVÉSZETRŐL, MŰVÉSZEK VITÁI

Sajátos területe a vitáknak az a köre, amelyben a *művészet* sarkalatos kérdései kerültek napirendre. Ezt mutatja a felidézett Menuhin—Gould vita, amely sajnos már nem folytatódhat a két nagyszerű művész újabb és újabb érveivel, elgondolásaival Gould 1982-ben bekövetkezett halála miatt.

A művészeti viták mindig is nagy feltűnést keltettek. Nem érdemes még csak utalni sem, még kevésbé leltárszerűen ismertetni, tartalmilag elemezni pedig egyszerűen lehetetlen azokat a művészeti vitákat, amelyek a művészetet általában, s még inkább az egyes művészeteket érintették — a színházi viták, az irodalom nagy vitái, a képzőművészet, a zene, a filmművészet jellegzetes vitái mindig is nagy érdeklődést váltottak ki.

A művészeti viták két csoportja közül most a kifejezetten a művészetre vonatkozóakat kell kiemelni, s eltekintünk azoktól a nagy feltűnést keltő művészeti vitáktól, amelyek hazai körökben is, valamint nemzetközileg is a művészet által hordozott politikai kérdéseket tartalmazták, s a dolog lényegét tekintve politikai vitának minősíthetőek — olyan politikai vitaként, amely művészi formában jelentkezett.

A művészet par excellence művészeti vitái sokat mondanak, amikor esztéták, kritikusok, művészetelméleti szakemberek stb. vitatják a nagy kérdéseket. Nem értékrendi jellegű a különbség, de mindenképpen külön vizsgálódást érdemelnek azok a művészeti viták, amelyeket gyakorló művészek kezdeményeztek. Kiváltképpen tanulságosak és hitelesek azok a vélemények, amelyeket a kiemelkedő, iránymutató művészek fogalmaztak meg saját gyakorlati tapasztalataik alapján. A művészi tevékenység bázisára épülő művészetelméleti nézetek hitelességére utaltunk ezzel. Ezen nézetek aranyfedezetét nyújtja a konkrét művészi tevékenység élménye.

A viták ezen csoportjának különválasztását talán nem téves alátámasztani olyan vitákkal, amelyeket Bartók Béla, Kodály Zoltán folytattak, vagy amelyeket a Sztravinszkij, Honegger és mások írásaiból ismerünk. Ebből a szempontból figyelmet érdemelnek Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis — a kompozíció új kérdéseit firtató írásai — akárcsak Kocsis Zoltán olyan elméleti elemzései, amelyek mögött a művészi tevékenység széles bázisa húzódik meg (pl. Kocsis Chopin-keringő értelmezései, s az elméleti elemzések alapján készített felvételei, lemezei tárgyiasult formában testesítik meg elméleti felfogásának eredményeit.)

A művészeti kérdések megvitatása — a jelentős személyiségek álláspontjainak megfogalmazása révén — a művészetre vonatkozó nézetek megvitatása mindig is nagyon tanulságos, mindenekelőtt a „szakma" számára, a művészet belső mozgásának ösztönző erejeként. De a „szakma" szűkebb közegének érdeklődési körén is túlmutatnak e viták, a művészet alapkérdéseinek tisztázása során. Még tovább növekszik a viták jelentősége, a művészet számára játszott szerepén túlemelkedve is, amikor e viták a kor nagy sorskérdéseibe kapcsolódnak be, s ezek nem csupán társadalmi-politikai kérdésekként jellemezhetőek. Ha a nagy sorskérdésekhez kapcsolódva keresik a viták a választ a művészet jelenét, jövőjét érintő nagy kérdésekben — figyelembe véve a művészet nagy társadalmi elkötelezettségét, szerepét a társadalom alakulásában — mindezzel a művészet és vitatása beleszól a társadalmi

kérdések tisztázásába is. De ez a függés kölcsönös összefüggést és kölcsönhatást jelent: a művészeti élet környezete, külső „közege" nagy változásainak értékelése a művészet lényege szempontjából, s a nagy változások ebben a szférában mind újabb dimenziókat nyitnak meg, s ezek övezik az ismételten megfogalmazott kérdéseket, amelyek nem egyszerűen ismétlődnek, mivel a verbális megismétlések mögött mind magasabb és magasabb fokra emelkednek, s az ismétlésekbe beleszövődnek a mind újabb megközelítések. Az újabb szituációk élesebbé teszik a problémákat, s ennek megfelelnek a megfogalmazások is — megkövetelve az egyre korszerűbbnek minősülő megoldásokat is. Egyre konkrétabbá válnak, s szakszerűségükben is továbbépülnek a tisztázások, vagy legalábbis a tisztázás iránti igények a művészet vitatása során, a látszólagos ismétlések mögött is.

Amikor a Menuhin—Gould-vita tanulságain elmélkedünk, éppen ezért egyáltalán nem felesleges elgondolkodni azokról a korábbi megközelítésekről, amelyek már napirendre tűzték az általuk is vitatott kérdéseket, a technika szerepét a zene szempontjából. Habent sua fata libelli — s a viták története is szerfelett tanulságos az aktuális jelentkezésükhöz képest is.

Bartók Béla 1937-ben előadást tartott a Zeneakadémián „A gépzene" címmel*. Előadásában átfogóan és sokrétűen fogalmazta meg azokat a sarkalatos kérdéseket, amelyek a zene számára keletkeztek a technikai haladás következtében. Anélkül, hogy kanonizálnánk Bartók véleményét, rendkívül fontos foglalkozni 1937-beli állásfoglalásával. Amikor a technika nyomán keletkezett problémák széles körét a viták során a későbbiekben megfogalmazzák, ezek visszaidézik a Bartók által megfogalmazott problémákat, s a hozzájuk való viszony mindenképpen figyelmet érdemel az újabb tisztázásokban is.

Bartók Béla — a művész és gondolkodó — a művészet, az emberiség iránti felelősségtől áthatva teszi fel előadásában azokat a fontos kérdéseket, amelyek mind a mai napig foglalkoztatják a viták során a gondolkodókat, a művészeket — azzal együtt, hogy Bartók véleményeit sem tekinthetjük a vitákat lezáró álláspontokként, de a később keletkezett vélemények sem értelmezhetőek a viták megnyugtató lezárásának. Bartókot olyan alapvető kérdések foglalkoztatták, mint pl. a technika korának a hatása a hangzó anyagra, a hangforrásokra (természetes és mesterséges hangforrások) a technika hatását a hangszerek átalakulására (vagy megújulására) a zene kommunikációs rendszerének az átalakulására a gépi világ nyomán — az „élő zene" és a „konzerv zene" viszonyára keresve megoldásokat (Bartók sokrétű vizsgálódásai felhívják a figyelmet a zenepedagógia átalakulására a technika nyomán, valamint a gépzene jelentőségére a zenetudomány szempontjából — hogy csak néhány alapvető kérdést említsünk a rendkívül gazdag előadás anyagából). Bármennyire meggondolkodtatóak az előadás gondolatai a zene mai kérdései szempontjából — benne éppen az akkori kérdések dominálnak, s ezért kell az 1937-es előadást a maga történelmi közegében értelmezni, figyelembe véve a több mint fél évszázad által produkált változásokat. 1937 vonatkoztatási alapot jelent, de nem az utolsó szó, nem az sem technikában, sem a zenében. Saját közegében kell elhelyezni és megérteni Bartókot — alapvetően pesszimista zene — féltésével is — s nem lehet kiszakítani konkrét történeti közegéből, amikor az általa szóvátett problémákat értelmezni kívánjuk, a mai viták előképeként.

c) A TECHNIKA KIHÍVÁSA ÉS A MŰVÉSZETEK

A művészetet érintő alapkérdések jelentős része kapcsolódik a mai kor nagy kihívásaihoz. Az eddig említett jelentős művészek által tárgyalt kérdések nagy része is ezeknek a kihívásoknak a felismerését jelzi, s válaszokat keresnek a kihívásokra. Amint az eddiekből is kitűnt: Bartóktól kezdve Menuhinig, Gouldig, a viták félreérthetetlenül napirendre tűzték a technika világa által keltett új problémákat, amelyekkel a művészetnek szembe kell néznie. Mit jelent a technika a zeneszerző számára — mit jelent az előadóművészetben a technika kora, s kiváltképpen a médiák szerepe, az elektronika győzelmes útja? — A művészet

*Bartók Béla összegyűjtött írásai I. kötet. Bp. 1966. (725—734. old.)

nem mellőzheti e kérdéseket, s meg kell keresnie a megújuláshoz szükséges új és még újabb megoldásokat.

Korábban gyakori volt az elzárkózás e kérdések vizsgálatától, mintha a művészet létét, fejlődését nem érintenék a technika által keltett új impulzusok. A technika kora azonban nem hagyja érintetlenül a mai kor egyetlen sejtjét sem, s beleszól az élet minden kérdésébe, ha tetszik, ha nem. Ez a művészetre is érvényes — a művészetre a maga egészében, s minden művészeti ágazat részleteiben — mindez magán viseli a technikai világ létének, jelenlétének a következményeit. Lehet ezeket nem érteni, vagy nem megérteni, lehet nem figyelembe venni — de mindez nem változtat a lényegen, azon, hogy a technikai világ létezik, s behatol az emberi-társadalmi létezés minden szférájába, így a művészet létét is áthatja. Nem véletlen tehát, hogy a művészet legjobbjai ma már gyakran megfogalmazzák a technika művészi érvényű problémáit, válaszolva a technika kihívásaira. Más kérdés, hogy ezek a válaszok mennyire elégségesek, mennyire képesek megtalálni a szükséges megoldásokat. Vitathatatlan azonban, hogy ezek napirendre tűzése ösztönzi a tisztázást, segíti a művészet megújulását.

A kihívásokra érkező válaszok gyakorta jeleznek valamiféle értetlenséget, s nem ritka az olyan pánikszerű reagálás sem, amely egyenesen a „zene végét" vagy legalábbis a hagyományos zene végét prognosztizálja a technika korában. A Kranichsteini Zenei Intézet évente megrendezett munkaértekezletei, a darmstadti tanácskozások 1951 óta lényegében ebben a körben mozogtak. 1951-ben került megrendezésre a *Zene és technika* c. találkozó. A zene és a technika közötti kapcsolatok tisztázásának igénye által vezérelten figyelmet érdemel, hogy a Robert Beyer bevezető referátumában nem kevesebbet állapított meg, mint azt, hogy „a technikai haladás eredményeképpen lezárult a zene fejlődésének ezeréves korszaka". Ez a zene-fogalom megváltozásának szükségességét hozza magával a technika nyomán. Beyer a „technikai zene" valamiféle fejlődésében látja a jövőt: „a technizálás folyamata ... egy új zenei korszakot vezetett be". A technika valóságos hatásait Beyer helyesen mutatja, ki — „Egy technika által kialakított zene megvalósításának eszméje egyáltalán nem olyan utópikus, mint a »zene és technika« problémája gyakorlatában mostanában látszik." A zene igénye az elektroakusztika új hangzó világa iránt realitás. Ugyanakkor nem fogadható el az a vélemény, amely szerint a zene az eddigi anyagi bázisán tovább már nem fejlődhet — amint Beyer vélekedett, jelezve a kihívásra történő reagálásoknak azt a pesszimista, mondhatni pánikszerű fajtáját, ami nem segíti elő a valóságos megoldások kialakítását.*

A mai kor nagy kihívásai között kitüntetett helye, szerepe van a technikai viszonyok hatásának. Ennek szellemében terjedt el a mai kornak olyan jellemzése, hogy korunkat a *technika korának* kell tekinteni. Félreérthetetlenül jelentkeznek korunkban a technika hatásai — a technika világa beleszól mai életünkbe.

Lehet arról vitatkozni, hogy indokolt-e avagy nem korunkat a technika koraként minősíteni. Könyvtárnyi kötet, elemzés látott napvilágot korunk lényegének az értelmezéséről. Sok vita robbant ki a technika megítéléséről korunkban. Ez a megítélés reális vagy eltúlzott módon fogalmazódik meg a technikai viszonyok eltúlzott, technicista értelmezéseként — minden társadalmi viszonyt a társadalom technikai viszonyaira redukálva, azok meghatározó szerepét hangoztatva minden területen — így pl. a művészetet is imigyen ítélve meg technikai jellegűként, amint Max Bense Aesthetica-jában** olvashattuk, ami jellegzetes terméke, vezető szerepű esztétikai kifejeződése a technicista esztétikának. A másik álláspont a kor technikai viszonyait a kor társadalmi viszonyainak szövetébe ágyazva értelmezi — megértve a technika szerepét korunkban*** és beleillesztve a kor bonyolult építményébe. Minden bizonnyal nagyon komplikált dolog elhelyezni a kor technikai viszonyait, s érthető, hogy sok ellenállás alakult ki a „technikai kor" minősítésével szemben. Van olyan vélemény, amely minden kort technikai kornak minősí-

*Vö. Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. Mainz, 1959. 12 old. Az 1951-es munkaértekezlet bevezető előadását, R. Beyer szavait kéziratos előadásvázlatából idéztem, amelyet a Darmstadti Intézet bocsájtott rendelkezésemre.

**Vö. Max BENSE: Aesthetica. Mataphysische Beobachtungen am Schönen. Stuttgart 1954.

***Vö. Fukász: Technikai haladás — áldás és átok (Bp. 1973). Fukász: Munka — technika — kultúra (Bp. 1972) Aradi—Fukász: Művészet és technika (Bp. 1974) — hogy csak saját korábbi megoldási kísérleteimre utaljak e területen.

tene. Technikatörténész álláspont szerint nemcsak a mai kor lehet „a technika kora", hanem a középkort is megilleti ez a minősítés.

Rendkívül sokféle technikaértelmezés keletkezett az elmúlt években. A technika fétisizált felfogásai, akárcsak a technika reális elfogadása is ismeretes. A technikai viszonyok fétisizált értelmezései, a technikai viszonyok túlzott szerepének a hangoztatása maga is jellegzetesen eltérő vélemények összessége, mondhatni: konglomerátuma, hiszen látszólag teljesen szembenálló nézetek egyaránt belefférnek ebbe a fétisizálásba — annak a szellemében, hogy a technikai viszonyokat önállósítják és a társadalmi viszonyok bonyolult szövetéből kitépve minden társadalmi-emberi viszonyt a technikai viszonyok még oly fontos, de nem egyedüli rétegére vezetnek vissza. Ez a redukálás azonban legalábbis kétféle előjellel keletkezett, a technika eltúlzásának pozitív és negatív előjelű felfogásaként.

A technika eltúlzása és szerepének túlbecsülése nyilvánvalóan megjelenik abban a technika-felfogásban, amely minden probléma forrásának, s megoldása kulcsának a technikát jelöli meg. Ez a pozitív előjelű technika-eltúlzás, a technika fétisének az a fajtája, ami nyilvánvalóan a technika nagyhatalmi viszonyaira építve tekinti korunkat a technika korának.

Nem kevésbé a technika eltúlzásának tekinthető, s a technikai viszonyokra redukált társadalom-kép technicizmusának számít az a technika-magyarázat is, amely éppen ellenkezőnek tűnő értékelés alapján a technikát jelöli meg minden baj forrásának: a technika nyomában keletkező bajokkal riogatva az embert. „A technika az ember ellensége" — e vélemény szerint, amely gyakran tekinti az embert modern varázslóinasnak, aki elszabadította a technika szellemét és nem tud úrrá lenni felette. Anélkül, hogy ennek elemzésébe belebocsátkozhatnánk, a redukálással szemben a kiutat abban jelölhetjük meg, hogy nem a technika — a maga tárgyiságában — hanem a technikát alkalmazó ember teheti azt ellenségessé, vagy teheti az emberiség nagy jótevőjévé.

A technika jelenvalósága nehezen vitatható tény. A viták a technika megítélésével, szerepének értékelésével függenek össze. Ennek megállapításával is figyelembe kell venni, hogy korunk, mint a technika kora, nem egyforma súllyal, intenzitással érvényesül a világ különféle régióiban.

A mai kort a technika korának minősíteni mindenekelőtt az iparilag fejlett országok, az indusztriális, a posztindusztriális társadalmak tapasztalatai alapján lehet, kell. Nem feledkezhetünk meg ugyanakkor arról a tényről sem, hogy a technikai kor nem ismer határokat — földrajzi, politikai határokon túllépve behálózza az egész világot. Következményei megjelennek a világ minden pontján, s ezek pozitív lehetőségekkel és veszélyekkel egyaránt szembesítést igényelnek az élet minden szférájában.

A mai kornak a technika koraként való minősítése ily módon nem korlátozódhat csupán a fejlett technikával rendelkező ipari országok, a posztindusztriális társadalmak szférájára. A technika kora a kevésbé fejlett országok, sőt, a fejlődő világ körülményei között is realitás, s erről megfeledkezni, vagy ezt éppen tagadni nagy könnyelműség lenne, tempóveszteséget okozna. Éppen ellenkezőleg: időben kell felismerni a technika világának a létét, vizsgálni kell következményeit, fel kell tárni a benne rejlő lehetőségeket, hogy ezek megfelelő kiaknázására időben sor kerülhessen. Vizsgálni kell a belőle fakadó veszélyeket, hogy ezek elkerülésére megfelelő stratégiát lehessen kidolgozni és alkalmazni. (Bár Magyarország a fejlett technikájú országoktól fényévnyire van elmaradva, s a felzárkózás sok időt és súlyos áldozatokat követel — a technikai fejlesztés gyorsítási programja mellett sem tekinthet el a technika mint világfolyamat ma is meglévő következményeitől, amelyekkel számolnia kell.)

A technikai haladás látványos (vagy kevésbé látványos) folyamatai félreérthetetlenül kihívást intéznek az emberiséggel szemben. Olyan kihívást, amire reagálni kell, s ebben minden késedelem rendkívül káros, hiszen tempóveszteséget okoz.

A technika tanulmányozásának elterjedése tehát valós szükségleteket fejez ki, s nem valamiféle felszínes érdeklődés szenzációhajhászását jelenti. Akkor is így van ez, ha a technika valóságos problémáinak beható tanulmányozását gyakorta pótolják a felszínes technika-magyarázatok, s a pozitív állásfoglalások kidolgozását semmiképpen nem helyettesíthetik a kialakult vélemények kritikai ismertetései, ezek egyszerű tagadása.

A technika tanulmányozását vállaló kutatások között (s még inkább: a kutatási eredmények tudatos gyakorlati felhasználása terén) nagy aránytalanságokat, egyenetlenségeket tapasztalhatunk. Ez részint érthető is: előtérben vannak azok a vizsgálódások amelyek a technika legsajátosabb létezési, működési területére vonatkoznak, tehát a technika termelési (mindenekelőtt ipari termelési), hírközlési és szállítási felhasználásához kötődnek. Ha elfogadhatóak is az így keletkezett egyenlőtlenségek, még ezek ismeretében is feltűnő az elmaradás a technika tanulmányozásának olyan területein, mint pl. a művészet területén a technikai haladás következményeként keletkezett új problémák. A tudományos kutatások nemzetközileg is eléggé ismert és számontartott tematikájában és eredményeiben jóformán alig találhatunk olyanokat, amelyek a művészet körében vállalkoznak a technika következményeinek a feldolgozására.

Technika és művészet — a technikai haladás nyomán keletkezett új problémák, lehetőségek és kockázatok, veszélyek a művészet bármely területén — ennek tanulmányozása megengedhetetlenül háttérbe szorult eddig. Rendkívül ritka dolog e kérdések megfogalmazása is, s még inkább az ezek elméleti feldolgozása, hogy a tudományos kutatás eredményeit a művészi életben hasznosítani lehessen. (Ezért is tekintem feltűnőnek, eléggé ritka kivételnek a zenei életben keletkezett és nagyszerű eredményekkel alátámasztott vitát Gould és Menuhin között, akik éppen a technikában rejlő új problémák értelmezésében állították szembe — a zenei élet menetében is látványosan megjelenő, tárgyiasultnak is nevezhető — véleményeiket. Ez is indokolja, hogy e vita tanulságaival kíséreljünk meg szembenézni, továbbgondolva a vita során felszínre került nézeteket, s az ezeket alátámasztó érveket-ellenérveket, mérlegelve ezek értékét, felhasználhatóságát.)

A probléma aktualitása egyre kevésbé kétségbevonható. Érlelődik a technika és a művészet közötti kapcsolatok elméleti és gyakorlati tisztázásának a szükségessége — ennek egyik jellegzetes mutatója az a konferencia, amelyet az USA-ban rendeztek 1973-ban, a floridai Tampa egyetemén, s amiről Bosserman készített feldolgozást H. I. Shore közreműködésével*.

A konferencia maga is ritka kivételnek számít, aminek jelentős folytatása azóta is hiányzik (ebben szerepet játszhat az ismert amerikai szakítás az UNESCO-val, minthogy a Cultural Innovation in Technological and Postindustrial Societies c. konferencia az UNESCO és az USA UNESCO-bizottsága égisze alatt került megrendezésre. A konferencia elnöke a kiváló tudós és a zene gyakorló ismerője: Max Kaplan professzor volt és résztvevői tudósok, művészek egyaránt nagy szerephez jutottak a vitában.)

d) MENUHIN—GOULD VITÁJA

A művészeti élet azonban egyre sürgetőbben tűzi napirendre a technika által keltett problémák szakszerű, alapos tisztázását a művészet jelene, jövője szempontjából. A kutatások elmaradása nem akadályozhatja e vizsgálódás kibontakoztatását, hiszen létszükséglet a művészet egésze számára a technika beható ismerete, s a benne rejlő lehetőségek, akárcsak a benne rejlő veszélyforrások felismerése, feltárása, az utóbbiak elkerüléséhez szükséges lépések megtétele érdekében. Ezt az igényt jelzi, hogy Menuhin szükségesnek látta a Goulddal folytatott vitájának közzétételét összefoglaló könyvében „Az ember zenéje" c. átfogó munkájában**. Az azóta hozzáférhetővé vált anyag (videokazetták stb.) Gould álláspontjának is széles körű megalapozását tette lehetővé, figyelembe véve, hogy éppen az elmaradt hiányzó elméleti alapvetés híján maga a művész, Glenn Gould törekedett erre az elméleti megalapozásra is. Gould, aki a kor egyik legnagyobb zongoristája volt sajnálatosan korai haláláig, ugyanakkor sokoldalú felkészültségével és érdeklődésével a filozófia, teológia, elektronika tanulmányozásával egybehangzóan jutott el művészi tevékenységében az ismert cezúrához: pódiumművészből így vált olyan művésszé, aki produkcióit elektronikus rögzítéssel tette hozzáférhetővé és nem volt hajlandó hagyományos koncertfellépésre.

* Technology and the Arts: USA. Prepared by Ph. Bosserman and H. I. Shore.

** Y. MENUHIN—C. W. DAVIS: Az ember zenéje. Zeneműkiadó, Bp. 1981 („A dőlt szedésű, függőleges vonallal jelzett részek Mr. Menuhin személyes élményei, tapasztalatai, gondolatai")

A technika kihívása a zeneművészettel szemben látványos reagálást váltott ki azokban a törekvésekben, amelyekkel a nagyszerű kanadai zongorista, Glenn *Gould* keresett megoldásokat a zene lehetőségeire a technika korában. Provokatív állásfoglalásai — ahogyan Menuhin jellemezte ezeket az állásfoglalásokat — „a legprovokatívabb eredmények"-ről szólva — figyelemre méltó vitákat váltott ki. Menuhin foglalta össze könyvében ezeket a vitákat, s ezek részletesebb elemzése előtt talán nem lesz felesleges ismertetni a Menuhin által adott *szöveget,* a viták főbb csomópontjait megfogalmazva.

A következőkben idézem a *könyv szövegét.*

„Az utóbbi időben a muzsikusok tétovázás nélkül kihasználták az ipar nyújtotta lehetőségeket, különösen a hangfelvételek minőségének drámai javulását. A negyvenes évek végén megjelent a hangszalag és csakhamar ez lett a felvételek alapja. Reális lehetőség nyílt arra, hogy a szalagok vágásával tökéletesen hibátlan felvételeket készítsenek. Az ötvenes és hatvanas években kétségkívül túlságosan kihasználták a technika lehetőségeit és az így készült felvételek némelyike egyre inkább gépzenére emlékeztetett. A hetvenes években a hanglemezipar — legalábbis a klasszikus zenében — mind gyakrabban tért vissza a »vágás nélküli« felvételekhez, vagyis egy-egy szimfónia vagy szonáta-tételt, operafelvonást egy ülésben, megszakítás nélkül vettek fel, hogy ne vesszen el az előadás élő sodrása.

Mi több, Hepzibah nővéremmel Beethoven 7. és 10., c-moll és G-dúr szonátájának felvételekor a teljes műveket egyvégtében játszottuk. Délelőtt is, délután is egymás után háromszor végigjátszottuk megszakítás nélkül, mintha koncert-előadás volna, aztán egyszerűen megmondtuk a producernek, hogy válassza ki a legjobbat. Az így készült felvételeknek van valami közvetlen, lenyűgöző vonása, ami hiányzik a toldozott-foldozott felvételekből. A hangszalag csodálatos biztonsági háló, de az akrobatát sem szerződtetik a következő évadra, ha semmi mást nem csinál, csak minduntalan lepottyan és újra felmászik. A nyilvánvaló hibát persze ki kell javítani, mert ami a koncertteremben elviselhető, múló zavar — a hanglemezen megörökítve már egyáltalán nem tűnik véletlennek.

Sok művész viaskodott a hangfelvétel problémáival. Glenn Gould a kanadai zongorista érte el a legragyogóbb egyszersmind legprovokatívabb eredményeket. Miután visszavonult a koncertpódiumról (1964-ben adta utolsó nyilvános hangversenyét), egyedülálló pályafutásnak szentelte életét: kizárólag lemezeket készít, rádió- és tévéadásokban szerepel. Művészi teljességét, rendkívüli kutató szellemét bízvást megirigyelhetné bármelyik muzsikus. Gould gyakran olyan álláspontra helyezkedett a művészet kérdéseiben, amely gyökeresen különbözik legtöbb kollégájának véleményétől — akár az interpretációról, akár a hangfelvételek technikájáról van szó. Örülök, hogy gyakran készíthettem felvételeket Glenn Goulddal a hanglemezgyár stúdiójában. A közelmúltban azt a nehéz kérdést vitattuk meg, hogy milyen az ideális hangfelvétel.

GOULD (épp az imént hallgatta vissza az egyik Bach—Gigue-et: a felvétel „marad") Nos Yehudi ismerd el: ha a hangversenyteremben hallanál ilyen hangzást, nem hinnél a fülednek.

MENUHIN Mégis ráismernék a játékodra. Nincs az az elektronikus bűvészkedés, amellyel tisztává, tökéletessé varázsolhatnád, utólag megváltoztathatnád a szólamok összefüggéseit: ez csakis a játékmódodból fakad, annak szerves része.

GOULD Az a lényeg, hogy a koncertteremben — ott is sokszor játszottam, valójában egyik kasszadarabom volt — nem választhatnám meg szabadon a távlatot, úgy ahogy az imént hallottuk. Ez a mű tömör, klinikai pontosságú, röntgenszerű képe, ugyanakkor mégis meghitt: lehetővé teszi, hogy sajátos módon szedjem ízekre. A pódiumon kénytelen lennék elfogadni egy kompromisszumokkal kialakított perspektívát, amely többé-kevésbé kielégíti az első sorokban ülő hallgatót, éppúgy mint aki a távoli erkély mélyén az állóhelyen szorong. Fölösleges elmagyaráznom, hogy az ember végsősoron olyan perspektívánál lyukad ki, amely ha egyáltalán elfogadható, akkor a földszint közepén ülő hallgató számára az.

MENUHIN Nem szereztem olyan bőséges tapasztalatot a hanglemezstúdiókban, mint te. A magam részéről egyszerűen csak játszom, s a többit megteszi a terem. De vajon nem arra épül-e az egész kvadrofon technika, hogy otthon a szobában a hallgató egy ideális

ponton foglal helyet, valahol középen. Abban a pillanatban, ahogy hárman hallgatják, legalábbis ketten nem lesznek a megfelelő helyen.

GOULD Abszurd zagyvaság, gondold csak végig, hiszen hallgatólagosan azt jelentené, hogy Németországban a papának jutna a legjobb hely, Amerikában a mamának, Franciaországban pedig a szeretőnek.

MENUHIN Elismerem, hogy van olyan kortárs zene, amely nem nélkülözheti azt a metamorfózist, amit ezek a csodálatos berendezések megvalósítanak. Az én muzsikámat azonban, a hegedű egyszólamú hangját nem befolyásolják a kezelőpult nyújtotta lehetőségek, még ha néha történetesen két vagy akár három húron játszom is egyszerre.

GOULD Nem először beszélgetünk erről, Yehudi, és sejtem, mi rettent vissza, hogy teljes egészében kihasználd a technika lehetőségeit: az a tény, hogy az előadó — a hallgató érdekében — kénytelen lemondani egy bizonyos kontrollról. Ezt a magam részéről ösztönző és elbűvölő dolognak tartom és hadd teszem hozzá: esztétikailag és morálisan is helyes.

MENUHIN Lásd be, a zongorista olyan hangszeren játszik, amely bizonyos mértékig idegen tőle. A hang mechanikus közvetítéssel keletkezik, következésképpen az elektronika csupán újabb mechanikus manipuláció, amit elfogadhatunk ha figyelembe vesszük, milyen hatalmas spektrum áll a zongorista ellenőrzése alatt. A hegedűs azonban bensőséges, személyes kapcsolatban áll hangszerével, úgy érzem, ez a gépezet szinte erőszakot tenne rajta. Azt hiszem mindkét szemlélet jogos. Te például úgy érzed, hogy a szalag vágása teszi lehetővé, hogy tökéleteset alkoss.

GOULD Szerintem a vágást emlegetni elterelő hadmozdulat: úgy érzem, belekeverted — és helytelenül — a „tisztesség", az „integritás" fogalmát. A vágás természetesen szöges ellentéte annak, ami a koncerten történik, ahol az ember az első hangtól az utolsóig végigjátssza a darabot — ennek az elavult módszernek azonban semmi köze a technika nyújtotta nagyobb lehetőségekhez. Engem nem érdekel, hogy egy előadás megalkotása egyetlen felvétellel sikerül, vagy 262 magnószalagdarabból vágom össze. Ez egyszerűen lényegtelen.

MENUHIN Felépíted az elképzeléseidnek megfelelő struktúrát és minden jogos, ami ebben segítségedre van. De gondolj csak a Beatlesekre: eleinte a közönségnek játszottak, spontán módon, idővel hozzászoktak a mankókhoz, annak lehetőségéhez, hogy külön vegyék fel az egyes sávokat, és utána rakják össze, hozzáadjanak vagy töröljenek belőle hangokat: aztán egyszeriben nem tudtak közönség előtt játszani, mert a hallgatók mást vártak tőlük, hozzászoktak a mesterségesen előállított hangfelvételekhez.

GOULD Tulajdonképpen pontosan ez történt velem is. Rájöttem, hogy versenyt futok saját felvételeimmel, márpedig ezt igazából senki sem teheti meg. A felvételeim legjobb gondolataimat őrzik.

MENUHIN Ezt nem vagyok hajlandó elhinni. Hallottalak játszani és tudom, hogy ha akarnád, most is olyan koncerteket adnál, amelyek legalább annyira megdöbbentenék a közönséget, mint bármi, amit a stúdióban csinálsz.

GOULD Semmiképpen sem ezen múlik: ha egy színész jól akarja szavalni a „Lenni vagy nem lenni" monológot, eljátszhatja a Hamletet, de tarthat szavalóestet is, ahol szemelvényeket olvas fel, mint Sir John Gielgud. Mindenesetre ahhoz, hogy a megfelelő hangot megtalálja, nem kell gondolatban végigfutnia az első két felvonáson.

MENUHIN Az a lényeg, hogy ismerje a művet, mint egészet, érezze magában minden rezdülését akkor is, ha sohasem játssza el. Sőt, van még valami: gyakran szívesebben olvasom a partitúrát, jobban élvezem, mintha előadásban hallanám. Amíg belső hallásával nem fogja fel az ember, nem tudja eljátszani.

GOULD Akkor mire magyarázod azt a furcsa felfogást, amely más törvényeket szab a muzsikusnak, ha történetesen hangfelvételt készít, mint a színésznek, aki esetenként filmekben is szerepel. A filmszínész esetében teljesen rendjén való, hogy külön-külön játszik el egy sor érzelmi mozzanatot, amelyek azután helyükre kerülnek. Előfordul, hogy a belső felvételeket egy hollywoodi stúdióban készítik, a külsőket pedig a Tűzföldön, a néző azonban teljesen kapcsolódó jeleneteket lát. Mégis hiába magyarázod a hallgatónak, hogy pon-

tosan ugyanez történik, amikor a műről alkotott legjobb elképzeléseidnek megfelelő felvételt készítesz, csalásnak bélyegzik, szélhámosságnak.

MENUHIN Azt hiszem, két különböző világ keveredik itt. Az egyik típus hozzászokott, hogy átélje a dolgokat, a közönség végső soron ezt akarja, ezt tekinti valóságosnak. Azok, akik igénybe veszik a technika lehetőségeit, hogy növeljék a drámai hatást, régimódinak tartják a hangversenyt, amiért nem használja ki a lehetőségeket, sőt, talán bóvlinak, hiszen a közönség beéri azzal is, ami nem egészen tökéletes. Egy hegymászóról készíthetünk filmet például, részletekben, odaállíthatunk egy maketthegyet. A színész nyugodtan félvállról veheti a dolgot, és valószínűleg egyáltalán nem is akar felmászni. Más kockázat viszont az alpinistára leselkedő veszély, aki valóban felmászik a hegyre és ezt nem teheti diribdarabokban. Az egészet egyetlen összefüggő erőfeszítéssel kell véghezvinnie.

GOULD Igen, csakhogy szerintem Yehudi, pontosan arra való a technika, hogy kiküszöbölje a kockázatot, a veszélyt.

Gyanítom, hogy ez a kérdés, amelyben végképp eltérő nézeteket vallunk, mert nem hiszem, hogy az embernek szántszándékkal olyan helyzeteket kell teremtenie, amelyek eleve kockázatosak és veszélyesek. Legalábbis akkor nem, ha egy fejlettebb technika segítségével elkerülhetők. Ez a baj a hangversenytermekkel, ahol a dolgok széteshetnek, a kürtszólamba gikszer csúszhat és így tovább.

MENUHIN Vajon a zenén kívül, más területeken valóban csökkentette a veszélyt és a kockázatot a technikai fejlődés? Nem kockáztatjuk-e azt, hogy elvész az élet érzése, magának a kockázatnak az érzése?

GOULD Nyilván a technikának is megvannak a maga veszélyei, de véleményem szerint a technika célja az, hogy az élet *látszatát* adja.

MENUHIN És te beéred az élet puszta *látszatával?*

GOULD Nos a lemezre rögzített előadás nem pontosan a való élet.

MENUHIN Ezek szerint két különböző síkon kell élnünk. Ha természetes ösztöneinknek engedünk, nem tehetjük apránként, részletekben, hiszen megvan a maguk belső lüktetése. Csak egy bizonyos határig feszíthetjük.

GOULD Nem értek veled egyet. Ha a szerinted eszményi „Lenni vagy nem lenni" ott él a fejedben, elszavalhatod magadnak, akár minden sorát megismételheted. Akkor hát miért ne darabokból állítanád össze egységes egésszé, miért ne húznál hasznot a technika áldásaiból, amikor jótékony fátylat borít mindenre, amit csinálsz.

MENUHIN Kétlem, hogy bárki ezt hozná ki a zongorából, rajtad kívül, bármit tesz is a jótékony fátyol.

GOULD Hagyjuk a bókokat! Miért tiltakozol a gondolat ellen, hogy az ember szétszabdalhat minden egyes hangot és kijelentheti: „Ennek a hangnak ez és az a hangulata, lényege, érzelmi töltése." Tulajdonképpen csak a szövegösszefüggést kell ismerni, az pedig ott van úgyis az ember fejében.

MENUHIN Nem gondolod viszont, hogy ha felvételt készítesz, bizonyos mértékig figyelmen kívül hagyod a hallgatót. Biztos vagy benne, hogy ugyanolyan odaadással hallgat, ugyanúgy koncentrál, mint a hangversenyteremben? Lehet, hogy közben felugrik, különben odaég a szalonna. A koncertterem egyfajta kényszert jelent: egyébként is bizonyos típusú zene közös élmény, például a *Máté-passió.* Arra készült, hogy az egész gyülekezet egy emberként fogja fel és reagáljon rá.

GOULD „Mert ahol ketten vagy hárman egybegyűlnek", ugye. Szerintem azonban nem létezik nagyobb szellemi közösség, mint az, amely otthon születik, a művész és a hallgató között, akik a zene révén társalognak egymással. Mi több, megkockáztatnám azt az állítást, hogy a technika legfontosabb adománya az, hogy felszabadítja a hallgatót: olyan utakon járhat, amelyeket korábban kizárólag az előadó határozott meg. Olyan választási lehetőséget ad, amelyekkel nem rendelkezett azelőtt.

MENUHIN Ettől még nem lesz fölösleges a hangversenyterem, hiszen az ott szerzett élmény az alapvető, továbbra is ez a mérce, ehhez mérünk mindent.

GOULD Bolondság Yeduhi. Mérce volt addig, amíg nem jött valami más, nem váltotta

fel: márpedig pontosan ezt tette a hangfelvétel. Ma vitathatatlanul a hangfelvétel a mérce, ehhez hasonlítjuk a koncertet.

MENUHIN Ha többé soha senki nem mászik fel a hegyre, és be kell érnünk az alpinistákról készített filmekkel, mi lesz velünk!

GOULD Megleszünk olyanok nélkül, akik hegyet tudnak mászni, és véleményem szerint ez alapjában véve jó dolog. Jó néhány halottal kevesebb lesz évente.

MENUHIN Nem, erre nem hivatkozhatsz. Bőségesen pótolja majd a sok értelmetlen halál az utakon.

GOULD Ha tudnék valamilyen technikai megoldást, amivel megakadályozhatnám, megtenném. Biztos vagyok benne, hogy lesz majd ilyen. A lényeg azonban az, hogy a hallgató mostantól kezdve több, mint fogyasztó: az előadás részese. Ha a játszott darab alkalmas volt rá, készítettem olyan szóló-zongora felvételeket, ahol nem két vagy négy, hanem nyolc sávon rögzítettem a hangot — az volt az elképzelésem, hogy valamiképpen összekeverek több perspektívát: egyszerre élt valamennyi mikrofon, utólag válogattam közöttük, sok filmszerű trükkel éltem. Az egyik perspektívához például szükség lehet a zongora belsejéből készített felvételre: a mikrofonok jazz-szerűen gyakorlatilag a húrokon fekszenek. A másik perspektíva esetleg teremvégi akusztikus környezetet rögzít. Az az előnye, hogy a távlatokat egyfajta akusztikus koreográfiában kapcsolhatja össze az ember kivált utólag, ha már eltávolodott magától a felvételtől. Forgatókönyvet készítek — hasonlót a filmrendezők forgatókönyvéhez, — és megfelelő zenék esetében, például Szkrjabinnál, remekül beválik. Biztos vagyok benne, hogy Szkrjabin nem helytelenítené, hiszen tele volt misztikus elméletekkel a művészetek éteri egyesüléséről, az elsöprő erejű transzcendens élményekről meg ilyenekről.

MENUHIN A zongorából kétségtelenül hiányzik valami és ezt pótolhatja a stúdió. A zongora hangja mindenütt teljes hangterjedelmén belül egyforma: a csembalónak legalább három-négy kombinációja van. A hegedűnek négy húrja van. Bartók Szólószonátájának *Melódia*-tétele G-húron indul, aztán a következő frázis D-húron, majd A-n, végül E-n. Felemelkedik, majd ismét alászáll. Mindegyik húr hangja teljesen más jellegű. A zongora esetében azonban elismerem, szükség van a technika segítségére, hogy egy mű minden része különböző távlatot kapjon.

GOULD Én ugyan nem erre gondoltam, bár amit a két hangszer közötti kapcsolatról mondasz, bizonyára igaz. Arra gondoltam, hogy mindig abból indulunk ki, hogy a zongora — a felvétel szempontjából — félúton van a bal és a jobb hangszóró között. Gyakran feltűnt, hogy senki nem törődik valami sokat a perspektíva kérdésével, még azok sem, akik kvadrofon technikával dolgoznak. Haydn-kvartettekhez, vagy Bach-fúgákhoz nem nagyon illik a több-perspektíva technikája, ezt elismerem, a késő romantikus repertoárnál azonban izgalmas úgy játszani a perspektívákkal, mintha orgonát regisztrálnánk. A nagyon tiszta, nagyon közelről felvett hangot például összekeverhetjük egy testes, távoli hanggal, holott szokványos esetben egyik sem fordul elő a hangversenyteremben sem, a hagyományos technikával készült felvételeken sem.

MENUHIN A zeneesztétika mérhetetlenül sokat köszönhet neked, ebben biztos vagyok, hiszen a zongora statikus tárgy. Valamiféle segítségre szorul, és valószínűleg senki más nem tehetett volna érte annyit, mint te.

Glenn Gould ezek után eljátszott két Szkrjabin-prelüdöt az op. 57-es Desirt és a Caresse Dansée-t s csak rá jellemző makulátlan tisztasággal, egyetlen hamis hang nélkül, fenséges látnoki erővel. Ha választhatok egy apró hibái ellenére gyönyörű, és egy tökéletes előadás között, amelyből hiányzik a felvillanyozó életerő, mindig az elsőt fogom választani. Találkozásom Glenn Goulddal azonban minden eddiginél jobban tudatosította bennem az elmúlt fél évszázad során kialakult hangrögzítési eljárások jellegzetes vonásait, és a különbséget a felvétel és az élő előadás között. A legegyszerűbb és máig is a legjobb megoldás az volt, amikor mikrofont akasztottak a terem közepére, és ha nem volt baj az akusztikával, néha meglepően jó eredmény született... Hiszek benne, hogy mindig szükség lesz az élő előadásra... A közönség mindig el fog jönni, meghallgatja a koncertet, az itt és most megszületőzenét, amely fehéren izzik és felvillanyozza az embert.

Menuhin példaként Saljapin lemezére utalt, a Borisz Godunov 1928-i, Covent Gardenbeli előadását rögzítő felvételre: „Sosem felejtem el Saljapin Boriszát. A kénkőszagot semmiféle felvétel nem varázsolhatja elő — még ez a csodálatos Saljapin-lemez sem. Bármilyen intenzív is a zenei élmény, egyszerűen nem tudunk annyira belefeledkezni a muzsika *előadásába*" — fejezi be a Goulddal való vita ismertetését Menuhin könyve.

e) NEM A VITA LEZÁRÁSAKÉPPEN...

Talán érthetővé tudom tenni, hogy e sorok írója zavarban van a vita feldolgozása során. Zavarban voltam a vita első, még csak kutatásaim korábbi szakaszához kapcsolódó megismerése során is. S ezt a zavart nemcsak az elfogódottság okozza, hiszen a vitában nem akárkik vesznek részt. Menuhint a hazai olvasóközönség is valószínűleg jól ismeri. részletesebben bemutatni nem is kell. Annál kevésbé ismert a hazai olvasóközönség előtt Glenn Gould neve, aki az előadóművészek között az egyik legjellegzetesebb volt sajnálatosan rövid élete alatt, hiszen mindössze 50 évet és egy hetet élt — ami a mai átlagéletkor adatait ismerve nagyon rövid, de annál alkotóbb életet jelentett.

A zavart okozza valamiféle szakmai elfogódottság is bennem — s ebben hajdani zongorista múltam, elkötelezettségem is befolyással van talán — azon túlmenően, hogy Gould zsenialitása lenyűgöző, mint muzsikus és mint gondolkodó is olyan hatást gyakorol az emberre, ami alól nem könnyű senkinek sem kivonnia magát. (Régi igazság, hogy a kutató nehezen tudja elkerülni a kutatás tárgyával való azonosulást, vagy legalábbis valamiféle affinitás erősödését. Érthető ez az attitűd, hiszen vizsgálva a kutatás tárgyát, a jelentős személyiséget, nehéz elkerülni a személyiség varázsát, a vele való azonosulásra késztetés következményeit. Ez általában is igaz, s kiváltképpen erősen hat a jelen esetben: Gould életével, zenei alkotó tevékenységével nem lehet másképpen megismerkedni, csakis oly módon, hogy ez maradandó hatással van az emberre. Már ez is valamiféle személyes elfogódottságot eredményez, amit őszintén be kell vallanom.)

A zavar oka továbbá abban is megtalálható, hogy a vita tanulságainak vizsgálata során igen kevéssé lehet annak a lezárását, a vita eredményeit bázisul felhasználni: nincsenek olyan pillérek a vitában, amelyek kívülről orientálhatnának, s amelyekre támaszkodva megnyugtató lezárást, megalapozott állásfoglalást lehetne találni. Maga a vita az, ami tanulságokkal szolgál, s igen kevéssé a vita eldöntése. A tanulságok a vita hozadékaként magának a folyamatnak a termékei — a vitában megfogalmazott állásfoglalások, tételek s a mögöttük felsorakoztatott érvek és ellenérvek ütköztetése késztetheti az olvasót az elemző továbbgondolkodásra.

A vita óriási érdeme maga az a tény, hogy napvilágra hozta és expressis verbis megfogalmazta a művészet számára létfontosságú kérdéseket, amelyek a kor kihívásaira, a technikai világ létére és hatására való reagálás szükségességéből fakadnak. Lehetne ezek mellett szemérmesen elhaladni, nem venni tudomást e problémákról, — ezek léte és hatása azonban nem a tudomásulvételen múlik, olyan objektív tényként kell megítélni, amiből a művészet léte és fejlődése általában, s ezen belül a zeneművészet léte, megújulása is fakad.

A művészet szerteágazó világán belül természetesen óriási eltérések vannak a tekintetben is: melyik művészeti ágazat hogyan reagál a világ kihívásaira! A művészeten — amit gyűjtőfogalomként értelmezhetünk e vonatkozásában — a sok és egyre több művészeti ágazat, műfaj összességét kell érteni. Ezen ágazatok száma is egyre szaporodik, s igencsak komplikálttá teszi magának a művészetnek a fogalmi értelmezését is: sok vita keletkezett éppen abban a kérdéskörben is, hogy számos új törekvés közül melyek és miért számíthatók, számítandók bele a művészet fogalmába. Művészet-e az industrial design és mennyire, a tárgyformáló művészeteket, az ipari formatervezést stb. hogyan kell értelmezni a művészethez való viszonyában — hogy csak egy jellegzetes új problémát megfigyelhessünk a művészet összetettségének dinamikájában.

A művészeten belül a zene mindenkor, így ma is sajátos helyet foglalt el. Sajátos funkciót töltött és tölt be a mai feltételek között is.

A zene számára természetesen másképpen jelentkeznek a kor nagy kihívásai — mindenekelőtt a technikai világból fakadó nagy problémák, lehetőségek és veszélyek — mint más művészetek körében, így pl. a film számára a technika nyilvánvalóan mást jelent, s más dimenziókban is jelentkezik. (Elég talán arra utalni, hogy az egyébként ugyancsak sokat vitatott film — művészet-e a film vagy csupán ipar — létében mennyire kötődik a technika létéhez, hatásához, fejlődéséhez. Talán nem is téves azt vélni, hogy a filmtörténet szoros korrelációban van a technikatörténettel. Ezért is fogalmazhattam meg magam is a film és a technika közötti viszonyok tanulmányozása során azt az összefüggést, hogy a filmművészet tulajdonképpen a művészetek történeti fejlődése és a technika fejlődése metszéspontjában keletkezett és alakul napjainkban is.)

A zeneművészet vonatkozásában a technika hatásai nem ennyire nyilvánvalóak. Mégis jellegzetes következményeket produkál a technika a zene körében is. Ennek felismerését jelenti a Menuhin—Gould-vita is, ami a zene egy sajátos területét, az előadóművészetet érinti mindenekelőtt. (Ennek holdudvarát sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Gould zenei arcképéhez hozzátartozik sokoldalúsága, zenei sokoldalúsága is, hiszen zongoristaként „konkurrál" a karmesterekkel is, igen szellemes Rozsgyesztvenszkij megjegyzése ezzel kapcsolatban: ha Gould karmesterré válik, akkor „letehetjük a karmesteri pálcát" — s a moszkvai konzervatórium karmesterképző tanszakán tananyagként tanította a Goldberg-variációkról készített felvételeket. Gould nem kevésbé érzi, tekinti magát komponistának is.)

Az előadóművészet — bár szűk szelete a zenei kultúránknak, s nem fogja át azt teljesen — magán viseli a technika zenére gyakorolt hatásainak egészét, a zenei élet egészének dimenzióit villantja fel.

A technika zenére gyakorolt hatásainak a tárgyalásában a vita a maga végletességével is zavarba ejt. Mindkét oldalról jelentkeznek a végletesség jegyei, de leginkább a Gould által megfogalmazott véleményekben találunk végletes állásfoglalásokat, (pl. a 262 részből vágott felvétel primátusa az élő koncerttel szemben stb.).

A magam részéről a vita tanulságait keresem, s nem vállalkozhattam valamiféle „igazságosztó" szerepre — ezt valószínűleg teljesen feleslegesnek lehetne tekinteni, s senki sem fogadna el ilyen szerepkörben. Nem is tartok rá igényt. A tanulságok legfőképpen egy folyamat jelenlegi szakaszában jelentkező problémákra utalnak, — nem feledkezve meg a folyamatjellegről, a technika hatásainak dinamikájáról — hiszen a technika maga is átalakul és mai, a vita időpontjában ismert fejlettségi szintjét máris meghaladta az idő. Még akkor is figyelmet érdemel ez a dinamika, ha figyelembe vesszük, hogy Gould a művész mennyire felkészült a technika tanulmányozásában, s mennyire pontosan tudja a technikai berendezések felhasználásának aktuális lehetőségeit s ezek korabeli korlátait is.

A vita nem zárult le, — s azóta sem jutott nyugvópontra, amióta Menuhin és Gould vitatkoztak. Talán nem tévedek, ha azt tartom, hogy mindkét álláspontnak rendkívül fontos elemei fognak még tovább élni, s nem valószínű, hogy egyik vagy másik álláspont „felülkerekedhetne" a vitában. Mindkét tézis — a tézis és az antitézis — továbbélése során érlelődnek a szintézis feltételei — ma még azonban nem minősül a helyzet eléggé érettnek ahhoz, hogy ez a szintézis megjelenhessen. S nemcsak a vizsgált vita mutatja ezt — sokszor végletesen ellentétesnek tűnő álláspontjaival —, hanem az azóta eltelt idő sem vitte különösebben előre a tisztázódást. Korántsem elintézett tehát a kérdés, s nem is lehetünk nagyon elégedettek a technika kihívására adott válaszokkal.

Az imént arra utaltam, hogy zavarbaejtő a vita értékelésének, feldolgozásának a feladata. S ebben nemcsak az elfogódottság jut szerephez, minden tiszteletem az óriásé, Menuhiné, aki a hegedű, a zene „császára" —, de a korszerű reagálás a kihívásra nem mellőzheti a technika új és mind újabb kihívásait, fejlettségi fokait, a belőlük fakadó mind újabb és újabb lehetőségeket, vállalva az ezzel együtt járó problémákat, veszélyforrásokat is. Ezért Gould érdeme, hogy az advocatus diaboli szerepére vállalkozott, s a zenei élet középpontjába juttatta a nagy problémát: mit kezd a zene a technikai világgal, kezd-e vele egyáltalán valamit vagy pedig elmegy a lehetőségek mellett s a veszélyekkel sem számol, ennek következtében

ezek a veszélyek, feszültségek olyannyira felhalmozódnak, hogy eluralkodnak a zenei élet felett, valósággal megfojthatják azt.

Gould a kezdeményező, a mindig újat kereső, s azzal kísérletező szellem nagyon is ellentmondásos szerepére vállalkozott. S nemcsak elméletileg, hanem nagyon is praktikusan, amikor az „élő zene" egyik legnagyobb alakjaként a világszínvonalat jelentő pódiummővész sikereinek csúcspontján visszavonult a koncertezéstől, s 1964 után, életének utolsó évtizedében kizárólag a technikai eszközök keretei között, az elektronikus berendezések felhasználásával vállalta a zenei produkciót — lemezek, kazetták formájában, rádióműsorok, TV-produkciók, dokumentumjátékok stb. készítésével.

Elméleti indoklást is keresett Gould ezen váltásához. Hogy ebben milyen sok és sokféle tényezőnek jutott szerep — egészségügyi problémák, a személyiségből fakadó gondok stb. — itt most másodrendű fontosságúvá válik. A probléma maga a csúcspont, a technika kihívására kellett válaszolni. Hogy ki hogyan fog még választ keresni, azt ma még nem tudjuk. Valószínűleg még sokan és sokféle módon reagálnak a zenei életben a technika kihívására. Ebben a sorban azonban a primátus szintjén kell értékelni Gould nagy tettét — elméleti és gyakorlati erőfeszítéseit — s ez lehet a mérce a jövő felé haladásban is. A 20. század utolsó évtizedében joggal tekint az emberiség az ezredfordulóra, s várja az újat, amit a 2000-es évek hoznak. A művészetben, a zenében is.

Kodály nagy gondolatának megvalósulásában „legyen a zene mindenkié" — vagy a másik variáns: „A zene mindenkié" — olyan tennivalók vannak elrejtve, amelyek a zenei életet kötelezik a kodályi gondolat megvalósítására. (A gondolat mögött, a zene társadalmi feladatainak Platón—Arisztotelész által megfogalmazott, évezredes álmai húzódnak meg, közismert módon.

A technika világa a maga ellentmondásos útján azonban nem egyértelműen kedvez a kodályi eszmék megvalósításának. A negatív hatások is félreérthetetlenek, s gyakoriak azok a víziók, amelyek a jövő évszázadot egyáltalán nem a zenei élet hagyományos keretei között képzelik el, hanem éppen azok radikális tagadásával és a zenei kommunikáció teljesen új formáinak elterjedésével. Az új elektronikus eszközök terjedése a zene, az előadóművészet számára is új kereteket teremt; lemezek, kazetták, CD-lemezek, videokazetták terjedése, színvonaluk emelkedése, hozzáférhetőségük és elterjedtségük javulása, tömegessé válásuk, a rádiózási szokások átalakulásával, a TV és járulékai átalakulásával és terjedésével (parabolaantennák stb. következményei) — ez található a mérleg egyik serpenyőjében. A másikban pedig a koncertlátogató közönség számbeli stb. korlátozottsága (egyre nehezebben jutnak el az élő zene hic et nunc-ját jelentő koncertekre, hogy az élő zene aurájában részesüljenek). Ez az ellentmondás egyre feltűnőbben feszül — kérdés: hogyan lehet, s lehet-e feloldani azt?...

A technika terjedése, viharos gyorsaságú térhódítása a világban, egyre újabb és újabb szintjeinek kialakulása, újabb és még újabb generációinak keletkezése és behatolása az ember életébe, jelentkezése a zenei világban is — mindez kötelez bennünket a technika kihívásának tanulmányozására, a kihívásokra adandó megfelelő válaszok kidolgozását elősegítendő. Ebben a sorban kitüntetett helye van Gould erőfeszítéseinek, próféciájának, s méltó megörökítése ennek az a tény, hogy a Voyager fedélzetén az emberiség üzenetei között, a térben és az időben, a zenét Gould előadásában egy Bach prelúdium és fúga lemeze képviseli. Jogos az az értékelés, hogy Gould a XXI.századot jelenti, s idő kell még ahhoz, hogy az emberiség eljusson ehhez a fázishoz, utolérje a Gould által képviselt szintet.

Mindebből érthető, hogy szakmai elkötelezettségem mellett a technikai világ felismerésével, elismerésével és következményei számbavételével kapcsolatban is a Gould által képviselt álláspontho z érzem közelebb magam. Hiszen ennek a munkának is az az elsődleges célja, hogy elősegítse a technika világával való szembenézést, a művészet, a zene szférájában megkeresse a technikai kihívások megfelelő reagálásait; ennek szolgálatába kell állítani a vita tanulságait.

Zavar ugyanakkor, hogy ebben a vitában Gould álláspontját sem lehet ellentmondásoktól mentesnek megítélni, s ennek túlzásai rontanak a Gould által megfogalmazott pozíciókon is. Bármennyire Gould álláspontja áll hozzám közelebb — s ez látszik az igazság új elemei hordozójának számomra, a technikai világ realitásaival számoló zenefelfogást igényel-

ve — Gould elzárkózása a koncertezéstől sajnálatos tény, ami nem feltétlenül használt álláspontja elfogadtatásának. Aki beleolvas a vita szövegébe, s aki ismeri valamennyire is Gould életútját, mindezeket egybevetve megértheti a vitában kifejtett nézetek valódi értelmét. De minden bizonnyal éppen az adta meg az aranyfedezetét Gould érvelésének, hogy a váltás előtti időszakban a világ egyik legnagyobb pódiumzongoristája volt, akkor is, ha ezt abbahagyta. S a korábbi tapasztalati anyagra támaszkodva, két korszakának az egybevetése során is az első fázis hitelességéből táplálkozva válhatott az azt tagadó, azzal szembenéző álláspont képviselőjévé.

Azt nyilvánvalóan nem lehet tagadni, hogy a vita csakis úgy válhatott tartalmassá, s igazán vitává, hogy egyenlő felek között bontakozott ki — s ez a vita egyik fontos tanulsága. Durvábban fogalmazva: az élő zene álláspontjával, a benne rejlő tehetséggel, zsenialitással szemben a technika világának zenei leképezését nem a tehetség hiányának kompenzáló szándéka fémjelezte. A vita két pólusán tehát nem egyenlőtlen értékek találhatók, hanem a zenei életben is egyenlő értékek állnak szemben. Nem az élő zene zsenialitása áll szemben a tehetségtelenséget a technikai eszközök és trükkök leplébe takaró pszeudo-zenével, hanem a technika eszközeinek felhasználását is a zenei tehetség fémjelzi, a zenei zsenialitás kifejezési, megnyilvánulási eszközként alkalmazza a technikai eszközöket, az elektronikus világ berendezéseit. A technikai átalakulás kihívásaira való zenei reagálás kutatásának hitelességét éppen ezért állapíthatjuk meg e vita elemzése során, s tulajdonképpen szerencsés szituációnak tekinthetjük ezt a helyzetet, amelyben ilyen nagyságrendű muzsikusok fogalmazták meg és vitatták a technikai világ jelentkezésének zenei összefüggéseit, akik esetében nem volt szükséges művészvoltuknak az igazolása s nem kellett bizonyítani.

Egészen más lett volna a helyzet, ha valaki úgy próbálta volna igazolni, elfogadtatni a technika zenei összefüggéseinek a létét, szükségességét, hogy nem rendelkezik a művészi hitelességgel. Nem ismeretlen a gyakori szituáció, amelyet az fejez ki, hogy külsődlegesen közelítenek meg problémákat. A zenei világban is előfordulnak olyan jelenségek, hogy a probléma belső megoldására való törekvés helyett külsődleges eszközöket alkalmaznak. Nem sokat segített volna a zenei élet megújításának, ha a technika révén szükséges változások magyarázatát, indoklását technikai szakemberek szorgalmazták volna, külső pályákon közelítve meg a zene problémáit. (Ez hasonlítana ahhoz a jól ismert képlethez, amikor a komputer-komponisták „magasabbrendűségét" kísérelték meg „bizonyítani" a művészet antropomorf, antropocentrikus lényegéről megfeledkezve, technikai szakemberek, akik nagyon jól el tudtak játszadozni a komputerek adottságaival.

De közben fogalmuk sem volt a zene lényegéről, s az megmaradt számukra olyan hangzó anyagnak, akusztikai törvényeknek kiszolgáltatva, megfelelve, aminek valódi értelme teljesen elsikkadt. Nem elég a fúgák algoritmizálható paramétereinek kiszámítása, s ezek beprogramozása a komputerbe, ettől még a kompozíciók nem lesznek igazán fúgák. Az emberi tehetséget nem pótolja a szabályok felszínes ismerete, alkalmazása. Jól ismert a közelmúltból számos ilyen törekvés, amely csak a dilettánsok számára, vagy az érdekességeket keresőknek, a szenzációhajszolóknak mondhatott valamit, de nem a zenét szerető, zenéhez értő embereknek, szakembereknek).

Ez a kontraszt azt a célt szolgálta, hogy megindokoljam a jelentőségét annak, hogy egy élő probléma megfogalmazása, a belőle fakadó következmények értelmezése nem külsődlegesen, erőszakoltan történt, hanem a maga végletes megfogalmazásaival is belső követelményként került napvilágra.

f) GOULD ÉLETRAJZA HELYETT...

Glenn Gould életútja maga is „megérne egy misét".

Bár már megjelent egy életrajzkötet, G. Payzant tollából, „Glenn Gould: Music and Mind" címmel* — eleddig „hiánycikknek" számít Gould életútjának elemző kritikai feldol-

* Geoffry Payzant: Glenn Gould: Music and Mind. Van Nostrad Reinhold Ed. A Doubleday kiadta J. McGregory összeállításban a Glenn Gould Variations c. kötetet.

gozása, törekvéseinek beható értékelése. Célom mégsem ez volt — nem is rendelkeztem mindazokkal a szükséges információkkal, adatokkal, amelyeket csakis testközelben lehetett, kellett megszerezni egy analitikus életrajz megírásához. Tehát nem is vállalkozhattam volna ennek az életrajzírásnak a feladatára, nem mertem volna ilyen vállalkozásba belevágni. Amit vállalni tudtam, az a Gould-problémának csakis egy szelete. Ennek a rövid, de alkotásokban gazdag életútnak csakis az a mozzanata foglalkoztatott, amely a technika kora által produkált problémáknak a művészet szempontjából történő reagalását jelenti. A technika és művészet, a technikai kor és a zene közötti összefüggések, s kiváltképpen az előadóművészetnek a technika világa, a technikai eszközök és az elektronika által történt átalakítása terén keletkezett elgondolások jelentették számomra azt a területet, amelyet Gould munkássága anyagából megkíséreltem előtérbe állítani, s amihez kitűnő lehetőséget nyújtott a Gould és Menuhin közötti vita, amelynek közreadásával Menuhin könyve oly sokat tett. (Ehhez még azt is tudni kell, hogy Menuhin Gould egyik legközelebbi barátjának számított — noha magányos életében nem kereste a barátkozásokat, s izoláltságában lelte meg kreativitásának egyik fő forrását. Mindketten számot adtak róla, hogy közös művészi tevékenységüket — kamarazenélésüket, szonátapartner együttműködésüket mennyire nagyra értékelték.)

Bár nem tartozik közvetlenül ennek az írásnak a feladatai közé, s mint már jeleztem: egyáltalán nem is tartom alkalmasnak arra, s nem is vállalhatnám, hogy Glenn Gould életrajzi jellemzését, ismertetését adjam, célszerűnek mutatkozik, hogy a téma megértése érdekében, mindenekelőtt a vitában részt vevő két fél (s mögötte: a két alapvetően eltérő, szembenálló felfogás képviseletét jelentő Menuhin és Gould) helyzetének hátterében a kevésbé ismert Gouldról valamelyes értékelést, s még inkább: lényeges adatokat foglaljuk össze. Mindez nem általában, hanem kifejezetten azzal a problémakörrel összefüggésben célszerű, ahogyan Gould a technikát képviselve szólalt meg a zene, a zenei előadóművészet nevében, keresve a technikához fűződő zenei affinitás és a zene reagálása fő vonulatait a mai korban. Márcsak ebből is nyilvánvaló, hogy nem Gould-portrét kívánunk adni, hanem olyan életrajzi elemeket, Gould személyiségének olyan jegyeit, amelyek valószínűsíthetik a technikához való kötődés forrásait, s jelzik, hogy milyen forrásból fakad a technikával való kötődés, vagy lagalábbis a rokonszenv (ami lényegesen több, mint a technikával szembeni gyakori tartózkodás, vagy kifejezett ellenszenv a tagadása; a zenei gyakorlatban ez nemcsak hogy nem ismeretlen, hanem éppen a technikához való viszony fő vonulatát jelenti; nem megalapozatlan a vitában Menuhin jelzése, aki szerint „Gould gyakran olyan álláspontra helyezkedett a művészet kérdéseiben, amely gyökeresen különbözik legtöbb kollégájának véleményétől akár az interpretációról, akár a hangfelvételek technikájáról van szó"). Ez a kutató, innovatív pozíció, a megújítás lehetőségeinek feltárására való törekvés — a hangfelvétel készítésének szférájában Gould legnagyobb s a zenetörténet számára is maradandó korszakalkotó jellemző vonása volt. Ahogyan Menuhin megállapította: „Sok művész viaskodott a hangfelvétel problémáival. Glenn Gould a kanadai zongorista érte el a legragyogobb, egyszersmind a legprovokatívabb eredményeket. Művészi teljességét, rendkívüli kutató szellemét bízvást megirigyelhetné bármelyik muzsikus". Ezért is állapította meg Menuhin, a zeneesztétika értékei szempontjából tárgyalva Gould érdemeit, a vele folytatott vita során: „A zeneesztétika mérhetetlenül sokat köszönhet neked, ebben biztos vagyok, hiszen a zongora statikus tárgy. Valamiféle segítségre szorul és valószínűleg senki más nem tehetett volna érte annyit mint te".

Perdöntő jelentőségűként minősíthetjük Menuhinnak a vitában kifejtett álláspontját Gould értékelése tekintetében: éppen az ellenkező pólust képviselő Menuhin elismerő véleménye jelzi Gould tevékenységének fontosságát. Menuhin a vitában nem fogadja el Gould véleményét, de elismerte Gould álláspontjának jelentőségét, nem vitatta véleményének színvonalát, értékes voltát, s ez sugárzik előbb felidézett soraiból is, amelyeket a vita anyagában könyv formában is megjelentetett. Jóllehet maga a vita nem átfogó értelemben kutatta a technika zenei összefüggéseit, hanem expressis verbis a hanglemezfelvétel kérdései köré csoportosította mondanivalóját, szövegéből nagyon is egyértelműen kicsillan a

technika zenei összefüggéseinek a lemez és a lemezfelvétel körében alkalmazott technika szerepénél jóval szélesebb sávban történő vizsgálata.

Gould nagyságát egyébként már maga az a tény is jelzi — amint már korábban utaltunk rá —, hogy az emberiség üzeneteként a Voyager űrjármű a világűrbe magával vitte a Gould-lemezt, amelyen Bach-prelúdiumot és -fúgát játszik, a zene képviseletében a föld értékeinek reprezentálásaként. Ezzel együtt Glenn Gould ismertsége, népszerűsége talán még a zenei közvéleményben is csekély, — mindenesetre Menuhinétól igencsak elmarad, noha zenei teljesítménye előadóművészként is, a zene egyetemes ügyének profétájaként is korszakos jelentőségűnek tekinthető — már ma is, s még inkább az idő előrehaladásával. Gould előreszaladt az időben. S a jövő évszázad szintjén, a technika vonzatában, látta meg a zene problémáinak sajátos jelentkezési síkjait. Ezért is utaltak rá, hogy ez a kiváló zongorista, aki a XX. sz. egyik legnagyobb pianistája volt, vagy lehetett volna, alkotó erőit a hagyományos előadóművészet síkjairól átállította a zene technikai háttere feltérképezésének sziszifuszi feladataira, s a technikai kihívások zenei reagálására szentelte élete jelentős alkotó szakaszát, a világ nagy sajnálatára szakítva 1964-ben fényes koncertező pályájával.

Sokat segített a Gould-kép közelebbi megismerésében a Canadian Broadcasting Corporation által készített „The Estate of Glenn Gould" c. tévéprogram, benne kétrészes életrajzi áttenkintést adnak „The Portrait" címmel, amelynek a második része az „Extázis és intellektus" címmel is sokat segít a Gould-képlet megértésében. Ugyancsak a CBC készítette, s a Westdeutscher Rundfunk is terjesztette a Bach-év alkalmából azt a háromrészes tévéprogramot, amelyben Gould Bach mélyebb megértéséhez sokat segített: „Das Klangbild", „Die Kunst der Fuge", „Goldberg-Variationen". (A Goldberg ma már valósággal klasszikusnak számít mind a lemezfelvétel szempontjából — hiszen Gould 20 évvel korábbi hagyományos lemezfelvétele után tért vissza a variációk újraértelmezésére, s új felvételt készített, mára modern technika vívmányainak a felhasználásával — mind Gould és a Goldberg-variációk viszonyát tekintve, hiszen éppen ez a lemeze adta meg számára a világhírt, a Great Performances-lemezsorozatban, valamint moszkvai koncertjéhez kapcsolódva a Melodia kiadásában megjelent lemeze alapján is.) A CBC által készített 5 felvétel, Gould halála után állított emléket a nagy művésznek. 1990-ben megjelent a hazai tévéprogramban is, — köszönet érte! — s így sokakat nyűgözött le Gould játéka, személyisége, noha többnyire a szakma emberei lesték a különleges zenei csemegét, a Gould-programokat.

Életrajzának sok alapvető eleme jelent meg ebben a sorozatban, s egy rendszeres életrajz igénye, lehetősége nélkül is nagyon tanulságos ezeknek az elemeknek az összegezése, beépítése egy olyan személyiségrajzba, amely sok vonatkozásban magyarázatot adhat a kiváló kanadai zongorista életét jellemző „rejtélyekre". Ennek alapján a technika zenei összefüggéseinek a feltárásában játszott szerepét talán differenciáltabban érthetjük meg. Erre annál is inkább szükség lenne, minthogy nagy a kísértés a leegyszerűsítésekre s találkozhatni is ilyen egysíkú megközelítésekkel, mint általában is a technika zenei szerepének a megítélésében. Ugyanis Gould a kiemelkedő zongorista volt az, aki nem tagadta a technika kihívásait, s aki magából a zenéből kiindulva igyekezett reagálni rá, a megszüntetve megőrzés jegyében — korántsem a hagyományos zene tagadása alapján (Bach!!). Ezen a bázison kereste a megújulás lehetőségeit, mélyebb analízisre serkentve mindenkit. Ennek gyümölcse a Menuhin-vita is.

Glenn Gould személyiségének összetettsége kicsendül minden megnyilvánulásából. Ebben az összetettségben a tehetség sokoldalúsága is megjelenik: egész életútját, a zene fejlődésére gyakorolt különleges hatását éppen ez az összetettség és sokoldalúság magyarázhatja meg.

Gyakori jelenség ez: a tehetség koncentráltan és diffúz módon egyszerre jelenik meg. Ellentétben a közhittel, amely a tehetség koncentráltságát úgy képzeli el, hogy az csakis egysíkú lehet, — s ez minden más területen a tehetség hiányát vonja maga után, „szakbarbárságnak" nevezve ezt a fajta egysíkúságot — a gyakorlatban az ezzel ellentétes képletek sem ritkák. Valóban létezik a tehetség egysíkúsága is. De legalább ennyire tapasztalhatjuk — ez eléggé látványos, tehát feltűnő módon is jelentkezik — a tehetség kirobbanó koncentráltsá-

gával együtt a sugárzó sokoldalúságot is. Gould éppen ezt a kettősséget jelenti e vonatkozásban: a kirobbanó zenei tehetség mellett érdeklődésének sokoldalúsága is feltűnő, s ebben a szerkezetben nagyon is jellegzetes az a hatás, kölcsönhatás, ami a zenei tehetség más kiemelkedő képességekkel való ötvöződéséből fakad.

A tehetség koncentráltsága egybefonódik a tehetségnek a legeltérőbb területeken való jelentkezésével, ezt nevezhetjük a koncentráltság és diffuzitás szoros kapcsolatának, dinamikus-dialektikus egységének, amire jellemző, hogy az egyes elemek rendszerbe épülnek, nem mechanikus egymásmellettiségben léteznek, hanem a rendszer elemeiként egybefonódnak s egymásra erőteljesen hatással vannak.

Ennek a kölcsönhatásnak szerencsés konzekvenciáit tapasztalhatjuk Gould esetében: sokirányú érdeklődési irányai közül csak egy jellegzeteset emelve ki: Gouldnak (gyermekkora óta) egyik legfontosabb érdeklődési területe volt a *kommunikáció* problematikája. (Gyermekkori élményekre való utalásokkal találkozunk a CBC portré-programjában, ami korai előképet jelez a későbbiekben meghatározó jelentőségűvé erősödő törekvésben: a zenei tehetséget egybeötvözi a kommunikációelméleti problémák meglátásával s ezek megoldására való kísérletezésével. A zene megújításának a fő vonulatai tulajdonképpen ebben a körben jelentek meg, s ezek jutnak kiemelkedő szerephez a Menuhinnal folytatott vita tematikájában is.)

Ha már Gould tehetségének sokoldalúságát említem, s érdeklődésének a tehetség szerkezetén belüli koncentráltságát és ugyanakkor diffúz jellegét jelzem, s ebben a sokoldalú érdeklődés egyik, bár meghatározó mozzanataként emelem ki a kommunikácóelméleti vonások létét, ezzel korántsem képzettségének,vagy éppen iskolai végzettségének minősítésére vállalkozom. Annál is kevésbé, mert Gouldot nem különösebben érdekelte az iskola, az iskolai drill, s tudomásom szerint még a középiskolát sem végezte el. Amennyire nem volt hajlandó az iskola középszerű átlagához igazodni, éppen úgy foglalkoztatta őt mindig is a zene s a zene jobb, teljesebb értése érdekében kereste meg a maga számára a legfontosabb tudnivalókat. Igen magas szinten el is sajátította ezeket, erről tanúskodik, hogy számára a kommunikációelmélet nem redukálódott teoretikus tudnivalók körére, mindenekelőtt a zene kommunikációs hátterét jelentette s ezért is jutott el zenei életének nagy fordulópontjához, a technika nyomán kialakult helyzetre reagálva, a koncertpódiumot felcserélve a lemezek, kazetták, felvételek kevésbé látványos, de szerinte maradandóbb hatású, szélesebb körű, s magasabb minőségi színvonalat jelentő zenei előadói tevékenységével.

Saját tájékoztatása, valamint környezete információi szerint Gould mindig is nagyon érdeklődött a matematika, a filozófia és a történelem iránt. Éppen ezek az érdeklődési körei kapcsolódtak be a zene iránti meghatározó igényébe, s ennek révén jutott el oda, hogy a zene és a zenei előadóművészet számára a megújulás kommunikációs lehetőségeit kutatta. Mint a vitából kitűnik, ennek egyik legjelentősebb területe éppen a hangfelvétel megítélése, szerepének tisztázása az előadásban, s ami emögött van: a zenei előadás és a közönség közötti kapcsolat jellegének, formájának a megítélésével függ össze.

A kommunikációelmélet számára is nagy kérdés a zeneesztétika, de az általános esztétika számára is meghatározó fontosságú: a *zene és a közönség* viszonyának rendkívül összetett problémája. A befogadásesztétika kidolgozatlansága akadályozza ennek teljes terjedelmében való feltárását — bár Hegel joggal emelte ki a befogadásesztétika jelentőségét s a hazai esztétikai kutatás (Almási Miklós) is nagy erővel foglalkozik ezzel — de a közönség szerepe, részvétele a zenei alkotásban elhanyagolhatatlan, a közönség (és a potenciális közönség) megítélése éppen ezért alapvető fontosságú kérdése lehet a zene és a közönség közti viszonynak. Hogyan jut el a zene a közönséghez és mitől lesz valaki a zene közönségévé, a zene elsajátításának, aktív és katarzisra irányuló befogadásának lényeges eltérése a felszínes zenehallgatástól — mindez nem marad meg a kommunikációelmélet szűk szakmai teoretikus kérdéseinek a körében, hanem nagyon is hatékonyan beleszól a zenei élet megítélésébe, a zene és a közönség közötti s mindig is sok vitát, tisztáznivalót kiváltó viszony nagy kérdésébe.

A zene csakis helyben érték, aurája révén — ahogyan Walter Benjamin vélte* s ahogyan tulajdonképpen Menuhin is vélekedik, a zene csakis ebben a formájában, élő zeneként adekvát a zene teljességével, amivel szemben az ún. „konzervzene" csak másodlagos értéket jelent, ahogyan Bartók az élő zene és a konzervzene szembeállítását 1937-ből való, említett előadásában elgondolta —, nyilvánvalóan az ún. konzerv-zene, a gépi zene akkori technikai lehetőségei és színvonala alapján vélekedve.

Az élő zene azonban ma már talán mást vagy mást is jelent. A technika korában, a telekommunikáció és tömegkommunikáció új viszonyai között, az elektronikus kommunikációs rendszerek létrejötte és tömeges elterjedése közepette a zene élő voltának új és a korábbiaktól valamelyest eltérő paramétereit lehet, kell felismerni, alkalmazni. Ezeken mérve a zene élő volta korántsem azáltal állapítható meg, hogy a zenei előadás a néhány száz fős koncertteremben hangzott el, s már nem élő zene, ha rádiós vagy tévés közvetítéssel milliók jutnak hozzá — ha tetszik: akár „élőben" is — ugyanahhoz a koncerthez. Már a zene rögzítésében és terjesztésében, a közönség és a zene közti viszonyok újraalakításában radikális változások jelentkeztek.

A zene megújulásának lehetőségeit kutató szakember számára nem érdektelen az a felkészültség, az az érdeklődési irányultság, ami mindenekelőtt a zenei felkészültséget jelenti, de megalapozott felkészültséget jelent a zene számára releváns életterületek vonatkozásában is. Ezért is meghatározó jelentőségű Gould felkészültsége a kommunikációelmélet terén, — s nem csupán a zene és közönség nagyon összetett és a későbbiekben még részletesen elemzésre szoruló kérdéskörében, hanem ennél sokkal szélesebb körű hatásokkal járó problémakörök vonatkozásában is.

Gould a *kommunikáció* iránt úgy érdeklődött, hogy ezzel párhuzamosan rendkívül behatóan foglalkozott a *technika* új jelenségeivel. Számára nem maradtak idegenek azok a technikai berendezések, amelyek szerephez juthatnak a zene megújításában, a zenei élet legkülönfélébb területeit egyaránt befolyásoló technikai lehetőségekként. Jellegzetes jegye a technika iránti vonzalmának az a kijelentése, hogy „a stúdió a kedvenc helye, ahol a legszívesebben tartózkodik", s ahova kollégáit igen szívesen cipelte el, bemutatva nekik azokat a technikai trükköket, a lehetőségeket, amelyek a zenei felvételek számára megnyíltak. Rendkívüli módon lelkesedett a technikai lehetőségek iránt — s jóval kevésbé terjedt ki érdeklődése a technika által keltett veszélyekre, problémákra, feszültségekre. Azokra az ellentmondásokra, amelyek a zene, a művészet, a kultúra területén oly gyakran fogalmazódtak meg. Olyannyira, hogy éppen ezek a negatív vonásokat hangoztató vélemények terjedtek el a legtömegesebben, háttérbe szorítva a technikából fakadó lehetőségek vázolását, felismerését. Ennek a háttérnek az ismeretében, a kontraszt eredményeképpen annál nagyobb jelentőségű Gould törekvése a technikával való azonosulásra, a benne rejlő lehetőségek feltárására, zenei kiaknázására, mindenekelőtt a zenei előadói tevékenység sokrétű megújítása érdekében.

Szélesebb azonban a technikához való viszonyának bázisa. Gould lelkesedett az autókért (akárcsak korábban Honegger a mozdonyokért — vö. a Pacific 231-gyel). Az autórádió szerves része volt a gépkocsi-használatának — innen keletkezett a Petula Clark-kal való érdekes kapcsolata, akit kocsikázás közben hallott autórádióján és így írt neki, így értékelte az általa képviselt zenei műfajt, mint a „virágnemzedék jelképét". A rádiózás, a tévénézés szervesen hozzátartozott mindennapi életéhez — nála sokszor egyszerre két-két rádió és két-két tévé is működött párhuzamosan.

A stúdióimádat, a gépkocsi, a rádió és a tévé mellett jellegzetes vonása Gould életének a telefónia, amely betölti életét. Szorosan összefügg a telefon szokatlan szerepe Gould életében azzal, hogy meglehetősen elzárkózott életet élt, s az emberekkel való kapcsolata — beleértve rokonait, barátait, kedvenc unokatestvérét, J. Greig-et is —, telefonon keresztül realizálódott. Sokszor órákon át folytatott beható telefonbeszélgetéseket, éjszakába nyúlóan is. A telefon központi szerepére utal az a nem szokásos felhasználása a telefonnak, amelyre

* Walter Benjamin: Kommentár és prófécia. Bp. 1961. 301. l.

akkor került sor, amikor Roxolana Roslak énekesnővel tartandó próbájára nem tudott elmenni — gépkocsija nem működött — s az énekesnő kezdeti megrökönyödését leküzdve végül is telefonon keresztül hozták össze a próbát a zongorakísérő Goulddal...

A technika nagy lehetőségei álltak előtérben Gould technika-megítélésében, s amint a Menuhinnal folytatott vita szövegéből is kitűnik, a zenei anyag felvétele, a hangfelvétel körében is a lehetőségek széles körű bekapcsolásában látta a zene megújításának nagy lehetőségét.

A technika képes kiküszöbölni a rizikót, s a *kockázat* csökkentésével biztonságosabbá teszi a produkciót — hangsúlyozta Gould, amivel szemben Menuhin joggal emelte ki a kockázat szerepének stimuláló hatását. Ezért vitatkoztak a hegymászás valódi és szimulált, technikával megkönnyített fajtáinak a különbségéről, hangsúlyozva, hogy aki minden gikszerrel csak lepotyog, azt nem szerződtetik a következő fázisban. Bármennyire biztonságossá is válik az alpinizmus a technikai berendezések révén, s bármennyire rizikómentessé is válik egy hangfelvétel a vágás technikai lehetőségei révén, — mindez nem helyettesítheti az akciót „élőben", amit nem pótol az élő folyamatnak a látszata — ahogyan ezt Menuhin hangsúlyozta. Már itt meg kell jegyeznem, hogy ebben a kérdésben nehéz lenne Glenn Gould véleményét elfogadni, — egyetértve ugyanakkor a technikai lehetőségek maximális kiaknázásának a szükségességével is. Bár a legtöbb kérdésben az igazsághoz közelebb állnak Gould elképzelései, a radikális újító művész kockázatos véleményei (még a kockázatok csökkentésével érvelő véleményt is ideszámítva) — de ebben a kérdésben valószínűleg Menuhin álláspontja van közelebb az igazsághoz; ez a művészetet ösztönző álláspont, s nem Gouldé, aki a vitában a technika révén csökkenő kockázatok vonzásában látja a jövőt, míg Menuhin joggal ironizál azon, hogy a technika révén az alpinizmusban csökkenő halálesetek számát kellőképpen kompenzálják az országutakon a gépkocsik révén ijesztően megnövekedett számú halálesetek, ugyancsak a technikai vívmányok „jótékony hatásának" eredményeképpen.

A technikához való pozitív viszonynak minden bizonnyal nagy szerepe volt abban, hogy Gould „ragyogó stúdióművésszé és gondolkodóvá lett". ahogyan a róla készült portré megállapította.

Már az eddigiekben is napirendre került Gould egyik legjellegzetesebb vonása — s ez volt a telefónia alapvetően jellemző oka is — s ez Gould törekvése az egyedüllétre. Hogy magányos művész lett volna Glenn Gould — erről sokszor meditáltak környezetében. Pontosan kell fogalmazni, s akkor azt kell mondani, hogy nem egyszerűen Gould magányosságáról van szó, hanem sokkal inkább szándékolt egyedüllétéről. Igyekezett magát kellőképpen izolálni, s ebben látta az alkotóképesség felerősödésének fontos feltételét. Egyedülléte, izoláltsága így nem egyszerűen magányosságot, elmagányosodást jelentett — ismert, hogy az emberekhez való kapcsolata mély, nagyon is humánus volt —, hanem az alkotáshoz szükséges miliő biztosítását célozta. Az egyedüllét, mint az alkotás szükséges feltétele, számára az állandó öröm forrását is jelentette. Ezt az egyedüllétet keretezte szerény, visszavonult élete, lakása — amely inkább zongoragyűjteményével és technikai berendezéseivel, semmint fényűző bútorzatával, berendezésével volt feltűnő. Az egyedüllét — mint az extázis feltétele — ezt fogalmazza meg a Gouldról készített portré második része (amelynek címe is: Extázis és intellektus) jelezve, hogy az extázis és a benne megtestesülő különleges zenei tehetség mennyire szerves egységbe ötvöződött Gould életében az intellektus létével, hatásával, tudatos beépítésére törekedve az egységes zenei tevékenységértelmezésbe.

Nagyon sajátos képletet jelent tehát Glenn Gould személyiségjegyeinek vizsgálata során, alkotóképessége összetevő vonásainak feltérképezése során ez az egyedüllétre való törekvés, aminek meghatározott helye, jelentése volt ebben a szerkezetben, s amelyet pontosan kell értékén mérni. Pszichológiai-szociálpszichológiai elemzések bizonyára alaposan feltárhatnák ennek a képletnek a valódi gyökereit, tényleges komponenseit is —, de erre még eddig nem került sor. Egy ilyen tudományos elemzés, amely a pszichológia bázsisára épít, bizonyára könnyen eloszlathatná Gould magányosságáról kialakított véleményeket, márcsak a magányosság és egyedüllét fogalmi elhatárolása révén is.

(A pszichológia ismert módon pontosan megkülönbözteti e két fogalmat, kimutatva, hogy a magányosság mennyire nem mond ellent a nem egyedüllétnek, a társas kapcsolatoknak sem, — valaki lehet nagyon is magányos a formálisan tökéletesnek tűnő társas kapcsolatok (család stb.) keretei között is. De fordítva is igaz ez az összefüggés: az egyedüllét nem feltétlenül jelent magányosságot. Az egyedüllét lehet hordozója a magányosságnak, de lehet éppen az ellenkező előjellel a magányosságot elhárító tényező is.)

Gould úgy törekedett az egyedüllétre, úgy igyekezett biztosítani a maga számára az ebből fakadó alkotói lehetőségeket, hogy közben nagyon is mély emberi kapcsolatok épültek ki körülötte, s a magábavonultság talaján nagyonis humanizált emberi kapcsolatai tagadják magányosságát. Világát ezért is jellemzik gyakran úgy, hogy Glenn Gould világa a szellem világa — az egyedüllét és extázis világa.

Sokszor minősítették Gouldot titokzatosnak, sőt volt, aki remetének mondta visszavonultsága miatt. Nem sikerorientált volt, hanem mindent a kreativitás vonatkoztatási rendszere alapján ítélt meg. A dicsőség, a siker nem érdekelte — ezért is hagyott fel a koncertezéssel —, bár gyermeki izgalommal foglalkozott a róla készült kritikákkal, eljuttatva azokat környezetéhez, barátaihoz is.

A technika vívmányaival való azonusulás jellegzetes képlete mellett Gould személyiségének elidegeníthetetlen vonása volt a *természethez való vonzódása,* a természet szeretete is. Ragaszkodott Kanadához, Torontóhoz — bár nem lelkesedett az elidegenedett nagyváros magasépületeiért — de különösen ragaszkodott családjának a Simcoe-tó melletti házához, a Torontótól kb. 500 km-re található Wawa település természeti vonzerejéhez, amely alkotásra serkentette Gouldot. El is mondta, hogy legjobb írásait, cikkeit, tévé-dokumentumjátékait, rádiójátékait éppen ez az északi természeti környezet ihlette meg. Így született Wawában való tartózkodása körülményei között „Az Észak gondolatai" c. dokumentumjátéka. A dokumentumjáték mint műfaj lehetőségei egyébként is lenyűgözték Gouldot. A dokumentumjáték lehetőség, hogy „az emberi létről mondjon el valamit". A művészet egészében is alkalmas arra, hogy „védje az emberiséget, az emberi természetet a vadságtól, az önkénytől", — mondta Gould.

Természetszeretete meggyőzően nyilvánult meg az állatok szeretetében. Kutyája dédelgetése, valamint az állatoknak közelsége olykor látványosan, meglepően dokumentálta állatbarátságát. Gould sokat dudorászott, énekelgetett zongorajátéka közben is — sokszor bírálták is emiatt kritikusai, s még környezete is kifogásolta ezt a dúdolgatást. Amikor megkérdezték Gouldot, hogy szokott-e énekelni, a válasza eléggé meglepő volt: „a teheneknek énekelt", s ennél jobb közönsége még sohasem volt. (Életrajzi portréjának megkapó része az, amelyben az állatok között, tehenek előtt énekelt, de az elefántok már nem bizonyultak olyan türelmes közönségnek, mint a tehenek...)

Természetszeretete, szerény, a dicsőséget egyáltalán nem hajszoló életvitele beletorkollott a békességet, a nyugalmat igénylő jellemébe, s a zene is ezt a békességet szolgálja számára. A béke igenlése, a mindenféle önkény és erőszak elvetése, — ez a talaja az alkotásnak. A zene, amely Gould szerint sokkal inkább mentális semmint fizikai aktus, a csodálkozás, a derű állapotát fejezi ki — az értelem használatával, a rend teremtésével.

Gould világa a hangok világa volt, s a zene világát a maga összetettségében értette. Gouldot nemcsak a zene érdekelte, elvontan, hanem a zene az új kommunikációs formák keretei között. Zongoristaként a hangszer technikai működése, technikai érintése volt az egyik legfontosabb kérdés, ám a technika alkalmazása a zene érdekében nem minősül öncélnak a számára. A technika segítségével újra közel kerül az emberhez, az egyénhez a zene, a zenész. Így kell értelmezni, hogy Gould olyan technikai folyamatokban, mint a felvételi technika, a rádiózás-televíziózás, járatos volt a legújabb felvételi technikák terén is.

Ebben az összetett értelemben kell megtalálni Glenn Gould személyiségi jegyeinek szerepét a kiváló művész, a jelentős gondolkodó, a technika kihívásaira reagáló aktív művész életútjának alakulásában, minthogy ezáltal kutatta a zene helyét a jövőben, s kiváltképpen a jövő tömegkommunikációs világában. Nagyon is reális ez a törekvés, s ennek jelentősége egyre inkább növekedni fog, az indusztriális, s még inkább a posztindusztriális társadalmakban.

Kutatva Glenn Gould személyiségének legfőbb összetevő elemeit, valószínűleg nem tévedünk, ha az egyik legjellegzetesebb vonást abban ismerjük fel, hogy Gouldot mindenekelőtt a *kreativitás* jellemezte. Talán még azt is megkockáztathatjuk, hogy éppen ez a kreativitás volt az az integráló erő, ami egybefoglalta a további jellemvonásokat is, amelyeket már eddig is számbavettünk. A kreativitás és ennek igénye — az alkotás törekvései és az ezekhez szükséges feltételek megteremtése — minden téren — ez az a vonás, amit a technika kora nagy kérdéseinek vizsgálatát vállaló kitűnő művész életében megtalálhatunk. Élettörténetét vizsgálók megállapításait is felidézve éppen ez a vonás kerül előtérbe a megítélés során: mindenképpen el kell fogadni, hogy a szokásos sikerorientáltsággal szemben domináló tényező a kreativitás igenlése, a kreatív aktus keresése mindenben. Mi mással, ha nem ezzel magyarázható a sikeres koncertező művész megrázó „pálfordulása", a pódium otthagyása, amely pedig igazán nagy sikereket biztosított számára, míg az elektronikus kommunikációs eszközökhöz való fordulása többnyire csak meg nem értést, vagy jó esetben a nagy művész „eltévelyedésének" tudomásulvételét váltotta ki, illetve hobbynak stb. is beállították sokan. Még olyan vélemény is megfogalmazódott, hogy Gould fordulata legfeljebb Kanada terméke lehet, csakis ott lehetséges az adott viszonyok között ilyen művészi hitvallást megfogalmazni — s ezt a művészi felfogást ennek alapján minősítik egyedinek, s az általános művészeti helyzetet megítélve ilyen alapon tekintik egyszerűen zsákutcának.

A sikerorientáltság szempontjából kirívó koncepció mögött azonban megtalálhatjuk a kreativitás igényét, s ebben az esetben már nem is oly kirívó a siker feladása, s megfontolandó, hogy valóban zsákutcát jelent-e ez a fajta magatartás, és a mögötte található művészeti koncepció: a zene megújításának útjait keresni a kreativitás jegyében.

Ez a vonás, a kreativitás összefügg Gould olyan személyiségjegyeivel, mint pl. a nagyfokú *technikai elhivatottság* — mindig is nagyon érdeklődött a felfedezések iránt, ami mindenféle kreativitásnak is fontos hordozója. A kreativitás igenlése s mindenek fölé helyezése összefügg Gould nagyfokú *nyitottságával*, ez magábafoglalja az új befogadását és elfogadását, az új megoldások és jobb elképzelések szenvedélyes keresését. Érdekes dolog ez a nyitottság, mert ugyanakkor kapcsolódik Gould magábafordulásával is: valóságos ellentmondás ez ebben a személyiségben: a már említett befeléfordulás, ami korántsem jelent „remete-magatartást", noha nem egyszer még ezt is szemére vetették, s különcnek tekintették. Befelé fordultsága tagadhatatlan, s mint jeleztük, barátaival való kapcsolatának is a telefon volt a fő eszköze. De ez az egyedüllét maga is a kreativitás serkentője (különösen a természeti környezetben, amely életrajzírói szerint a legalkotóbb gondolatokat ösztönözte Gouldban). Ez az egyedüllétre való igény ugyanakkor korántsem jelentett magányosságot: nagyonis tartalmas kapcsolatok veszik körül életében — s ez nemcsak édesanyja nagy hatását vagy unokatestvérét (Greig) jelenti. Az egyedüllét így ötvöződik a nyitottsággal s ebben elhivatottsága is kifejeződik. Mindez együttvéve övezi a kreativitás feltételeinek a megteremtésére irányuló törekvéseket: minden eszközzel, minden módon igényelve a keativitást, a sokféleség adta kereteket kiaknázva a műfaji sokféleséget is bekapcsolva ebbe a folyamatba. Hogy ebben egyedülálló-e avagy sem, modell vagy zsákutca ez az életút: ezen tovább lehet és kell vitatkozni. Nem is annyira Gould életrajza megítélése szempontjából, hanem az egész probléma tisztázása érdekében: a kreativitás Gould életében kitűnő bázist teremtett a technika kihívásaira adandó válasz keresésére, annak egyik jellegzetes modelljét produkálva. Ebben van nagy szerepe a sokoldalúságnak és a nyitottságnak.

Glenn Gould zongoraművész-teljesítményének az értékelése nem lehet teljes, ha nem kapcsoljuk össze mindazzal a teljesítménnyel, ami művészi-gondolkodói-emberi totalitásából fakad. Menuhin éppen erre utalt, amikor Gould „művészi teljességét, rendkívüli kutatói szellemét" emlegette vitájuk során. Éppen ezt a sokoldalúságot kell bekapcsolni zongoraművészi kvalitásaira építve, ebből az alapzatból kiindulni, amikor a technika kihívásaira adott válaszait próbáljuk megérteni. Gould sokoldalúsága adja meg az értékelés kiindulópontjait: akit a kommunikáció a maga összetettségében izgat, aki erre kívánja építeni, nagyon is ellentmondásos jellegével egyetemben, a közönséghez fűződő kapcsolatait. Gould látszólag eltávolodott a közönségtől, amikor abbahagyta koncertfellépéseit s ez a felszínen

valóban a közönségtől való elfordulást jelenti. Ugyanakkor Gould ezt éppen ellenkező előjellel teszi: így akar közelebb kerülni a közönséghez, társként emelve maga mellé a hallgatóságot az otthonában, a kiváló produkciók befogadása-elsajátítása keretei között. „Szerintem nem létezik nagyobb szellemi közösség, mint az, ami otthon születik, a művész és a hallgató között, akik a zene révén társalognak egymással. Mi több, megkockáztatnám azt az állítást, hogy a technika legfontosabb adománya az, hogy felszabadítja a hallgatót: olyan utakon járhat, amelyeket azelőtt kizárólag az előadó határozott meg. Olyan választási lehetőséget ad, amelyekkel nem rendelkezett azelőtt" — mondta Gould a Menuhinnal folytatott vita során, jelezve a közönséghez való valódi közeledés folyamatát, az eltávolodás látszatát meghaladó értékkel. Ez pedig nem a közönségtől való eltávolodást jelent, hanem éppen ellenkezőleg: a hallgatóságnak, az igényessé tett közönségnek az alkotás szintjére történő emelését.

A sokoldalúság jellemzi a technikai kihívásokra reagálni szándékozó művészt és gondolkodót: keresi a közönséghez való eljutás mind hatékonyabb, eredményesebb útjait, eszközeit. Mi mással lehet magyarázni azt a tényt, hogy Gould dokumentumjátékokat alkotott, így foglalt állást az általa oly nagyra tartott „Észak" vonzásáról, így „találkozott" Petula Clarkkal, nem személyesen, hiszen csakis a rádión keresztül hallotta dalait.

Dokumentumjátékainak azt a csoportját külön ki kell emelni, amely a zenetörténet számára alkotott maradandót. Négy olyan művet hozott létre, amelyeket zenetörténeti tanulmányoknak is tekinthetünk. Nagy jelentőségű a *Schönberg*ről készített műve — Gould valósággal forrásmunka volt Schönberg megértésében Menuhin számára, ahogyan a nagy hegedűs ezt megfogalmazta, Goulddal beszélgetve. Nem kevésbé tanulságos a Gould által igen nagyra tartott *Richard Strauss*ról készült műve, amelyben különleges helyet biztosít a zeneszerzőnek a modern zene horizontján.

Két előadóművészről is készített hasonló műveket Gould, az egyik Pablo *Casals* művészetét tárgyalja, a másik pedig *Stokowski* életútját kíséri végig, különösen kiemelve affinitását a technikai vívmányok iránt, ami nem kis szerepet játszott saját technikához való vonzódása alakulásában.

Ezek az alkotások tulajdonképpen a zenetörténet-írásnak is figyelemre méltó fejezetei lehetnének, megmutatva, hogy Gould mennyire sokrétűen és intenzíven kutatta a kommunikáció hatékony eszközeit, keresve a mind újabb lehetőségeket a közönséghez való eljutásban.

MENUHIN ÉS GOULD VITÁJÁNAK NÉHÁNY FŐ CSOMÓPONTJA

a) ÉLŐ ZENE — KONZERVZENE ÚJ MEGKÖZELÍTÉSBEN

Amikor a Menuhin—Gould-vita tartalmi vonatkozásainak az áttekintésére törekszünk, talán nem tévedünk, ha a sűrűsödési pontok megállapítása során mindenekelőtt annak a hagyományos problémának a jelentkezését figyelhetjük meg, ami már Bartókot is foglalkoztatta több évtizeddel korábban, nevezetesen a zenei kommunikáció alapkérdését: ez pedig az *élő zene — konzervzene* viszonya.

Bartók 1937-i előadásában a gépzene problémáinak sokrétű elemzését végezte el, nagy felelősséggel szólva a technika nyomán keletkezett új problémák nagy soráról. Valószínűleg nem tévedünk akkor, ha megállapítjuk, hogy Bartókot mindenekelőtt az élő zene féltése vezette, a zenei előadást veszélyeztető mindenféle gépzenével szemben. Ma már nem nehéz megfogalmazni az 1937-i korlátokat, a technika akkori állapotának megfelelő kezdetleges viszonyok szintjén megtalálni a technikai befolyásoktól való félelem rugói közül az egyiket, s talán nem is a legkisebb jelentőségű forrásra ezen az úton haladva bukkanhatunk rá. Az ma már senkit sem érdekel, hogy tételesen egybevessük a több mint 50 esztendő alatt bekövetkezett változások fényében az 1937-i állapotot és a századvég, a kilencvenes évek technikai állapotát (ezt az egybevetést mindenekelőtt a zene területére áttételezett technikai vívmányok körében érdemes elvégezni). A fél évszázaddal ezelőtti kezdetleges zenei-technikai szerkezetekhez képest a fejlődés fényévnyi távolságokat mutat. Ma már a hagyo-

mányos gramofon vagy a detektoros rádió kiállítási tárgy a technikai múzeumokban, s ezen belül is a technikatörténeti részlegekben. A konzervzene minősége, zene volta, adekvát volta az élő zenével joggal foglalkoztatta Bartókot ebben az időben, a köztük lévő eltérések lényegbevágó szintűek lévén.

Nehéz lenne a mai elektronikus eszközök ismeretében a zene technikai hátterét, felszereltségét az imént említett színten értelmezni, a fél évszázaddal ezelőtti körülmények között megmaradva. Valószínűleg közhelynek számít ma már a technikai berendezések alkalmazásának szükségességét, hasznosságát megállapítani a zenei előadás szempontjából. Hiszen a zene számtalan fajtája éppen ezeknek az elektronikus eszközöknek a felhasználása révén vált lehetővé, s a zeneszerzés—zenei előadás közötti kapcsolatok tekintetében is igen közeli a technikai megalapozottság tekintetében ezen berendezések alkalmazásának szerepe a zene életében. S ezt a zene felsőbb régiói tekintetében állapíthattuk meg, amelyeken túllépve, a mai populáris zenélés régiói felé közeledve még inkább feltűnővé válik a technikai szerkezetek szerepe — sokszor meghatározó szerepe (erősítők, szintetizátorok stb.) —, amelyekre a népszerűségében vitathatatlanul magas fokon található zenei régió épül.

Valószínűleg túlságosan leegyszerűsítenénk a dolgot, ha Bartók élőzene-féltését csupán a technika fejletlenségével magyaráznánk, amit érthető módon összezsugorít a technikai fejlődés. Csak arról lenne tehát szó, hogy a fél évszázaddal ezelőtti gramofonok zajosak voltak, nem rendelkeztek megfelelő akusztikai háttérrel, gyenge volt a hang visszaadásának minősége s mindezt a mai csodálatos berendezések, technikai eljárások látványosan kiküszöbölték már...? Azzal együtt, hogy ennek a tényezőnek a szerepét is megfelelő súllyal jelentkezőnek kell tekinteni, valami más is belejátszott Bartók félelmébe. Ez a tényező a zene egyidejűségét jelenti, amit W. Benjamin aurának nevezett. A hic et nunc varázsát valóban semmi sem pótolhatja, s ezt másként mint a zenei előadáson való egyidejű részvétellel, jelenléttel nem is lehet behelyettesíteni. Fontos zeneszociológiai és zenepszichológiai kérdések merülnek fel ezzel kapcsolatban, kutatásuk még a jövő feladata. Csakis ezen az alapon lehet megérteni a zenei előadás varázsát, hatását, jóllehet a zene elsajátítása az egyre tökéletesebb technikai berendezések közvetítésével is csodálatos élményt nyújthat. A sztereofónia-kvadrofónia felfedezése és alkalmazása, a dolby-rendszer bekapcsolása a hangminőség színvonala emelésében, vagy a CD-lemezek tökéletes hangminősége és élettartamuk végtelenbe meghosszabbítására való lehetősége a lézeres technika alkalmazásával — mindez a hagyományos lemez- és rádióprogramokban megjelenő zenei produkciókon túl is nagy előrelépést jelent. Nem kicsi a szerepe a képmagnó alkalmazásának a tv fejlődése mellett a zenei produkció rögzítése és ismételhetősége terén: a nagyszerű koncertek videokazettára való rögzítése és tetszés szerinti reprodukálhatósága ma már elvileg új helyzetet jelent a fél évszázaddal ezelőtti helyzethez képest.

Elvileg új helyzetben jelennek meg az élő zene kérdései a mai viszonyok között, s a pillanatokon belüli ezredfordó beköszöntése fényében: a 21. század számára az élő zene és ennek lehetőségei mást jelentenek mint a középkor vagy akár a 20. század első felének zenei lehetőségei voltak. A konzervzene egyre kevésbé marad pejoratív jellegű jelzővel ellátott zeneként, valamiféle másodrendű zenefajtaként a háttérben, s egyre növekszik a jelentősége a zene valóságos terjedése nagyhatású eszközeként. Figyelembe véve a jövő társadalmi-gazdasági-kulturális viszonyait, a zenéhez való hozzájutás feltételeinek arányát a zene iránti igények alakulásával nagyon valószínű, hogy az élő zene részaránya nemhogy növekedhetne, hanem éppen ellenkezőleg jelentős csökkenést fog mutatni az elkövetkező évtizedekben. Más szavakkal: nem épül annyi új koncertterem, nem létesül annyi új zenekar, zenei együttes, nem nő a zenei szakemberek, a kiváló muzsikusok száma olyan mértékben, hogy ennek alapján lehetne számítani az élő zene rohamos terjedésére, hogy a zene valóban mindenkié lehessen.

De ha nem lehet számítani az élő zene terjedési feltételeinek ilyesfajta megteremtésére, milyen más lehetőség adódik a zene terjedésére, mint a zene tömegkommunikációs eszközök révén való terjesztése, a zenei produkciónak az elektronikus eszközökkel való

tömeges eljuttatása azokhoz, akik talán soha nem juthatnának el színvonalas koncertekre.

Amikor a Gould által felvetett problémák igazi jelentését keressük, nem feledkezhetünk meg a zene terjesztésének ezen feltételeiről, a zene valóságos perspektíváiról a jövő társadalmában, a „technikai kor" viszonyai között.

Az élő zene—konzervzene viszonyának problémáit tehát majd egy olyan dimenzióban is kell értelmezni, ami a *zene kommunikációs rendszerét* illeti: mi a zenei kommunikáció szerepe a zene életében, s miképpen alakulhat ez a kommunikációs rendszer a jövőben... Nem véletlen, hogy Gould szerepét sokan a jövő század vetületében értelmezik, s a zene technikai eszközökkel való terjesztése szükségességének a felismerése valóban a „jövő zenéje", — vagy legalábbis egyre inkább a jövő kérdése — de már a mai viszonyok között is egyre nagyobb a jelentősége, hogy miképpen jut el a zene a közönséghez (vagy potenciális közönséghez), a közönséggé válás azon múlik-e, hogy eljut a koncertre, megteremti-e az ehhez szükséges feltételeket (kiváló produkcióért hadakozók között sikerrel jut jegyhez másokkal szemben, vagy reménytelen bejutni, ugyanakkor csak gyenge produkciókhoz juthat hozzá, amelyek viszont kevéssé emelik a zenei élmény presztízsét). De hozzá juthat a kiváló zenei produkcióhoz lemezen, kazettán, CD-lemezen, videokazettán — s a technikai berendezések lehetővé teszik a zene elsajátítását, ha nem is a szó eredeti értelmében vett „élő zeneként", de nem is az eredeti értelemben vett „konzervzene", minőségében.

Kérdés, hogy reális-e s mai viszonyok között, s az előbb jelzett feltételek között az „élő zene" kizárólagos jogainak a hangoztatása, mennyire szolgálja ez a zene ügyét, s megoldást ad-e az előadóművészet körében keletkezett problémák megoldására. A ma — és a jövő — viszonyai között egyre erőteljesebben fogalmazódnak meg a „konzervzene" létjogosultságának újragondolására irányuló törekvések, (s mindezt ebben a vonatkozásban csupán az előadóművészet terén értem, nem foglalkozva ebben a keretben, a technikai vonzatában a zeneszerzés ugyancsak alapvető fontosságú kérdéseivel).

Az „élő zene" terjedésének radikális tágítására korlátozottak a lehetőségek. Ezért is relativizálódik a két szféra közötti határ, s a zene egyenjogú rétegévé emelkedik a produkciónak az a része is, amely a „scripta manent" jegyében nem korlátozódik az egyszeri elhangzás semmi mással sem helyettesíthető minősítő jegyére. Ennek szellemében kell továbbgondolni a Gould által megfogalmazott programot, nem tagadva a technikai berendezések tudatos felhasználásával produkált zenei anyag jelentőségét, valamint esztétikai-zenei értékét. Túl kell ma már lépni az „élő = értékes" illetve „konzervzene = értéktelen" dichotomikus felfogásán, a technika korában keletkezett lehetőségek és szükségletek kielégítésében keresve a nem „verba volant" képében jelentkező zenei anyag létjogosultságának alapjait, indokait.

A Menuhin—Gould-vita e problémát egyik sajátos vetületében tűzte napirendre, nevezetesen: a zene felvétele keretei között. Figyeljünk fel a vitatézisek indító alapjaira: egyik fél sem vonja már kétségbe a felvétel létjogosultságát, értékeit, s a szembenállás már nem a hagyományos módon fogalmazódott meg. A zene értékes volta már nem abban a sarkított szerkezetben jelenik meg, amely már elnevezésével is „konzervzene"-ként másodrendűvé degradálja azt, ami nem a hagyományos koncertelőadást jelenti. A vita már nem arról folyik a mai körülmények között, hogy szükség van-e a zenei felvételekre; lemez, kazetta, CD stb. egyaránt belefér ebbe a keretbe, akárcsak a rádióprogramok, a tv-közvetítések stb. amelyek valamilyen formában nagyon is elterjedt és népszerű koncertéletet jelentenek, s akár egyéni, akár közösségi zeneélvezetet adhatnak.

A közönség fogalmának átalakulását figyelhetjük meg ebben a vitában, újrafogalmazva a korábban szűken értelmezett fogalmat s belefoglalva a felvételek révén a zenéhez hozzájutók igen széles körét ebbe a keretbe. Alapvető kommunikációelméleti (és -gyakorlati) kérdésekhez jutottunk el ezen az úton haladva: a zene kommunikációs rendszerének olyan átalakulását tette lehetővé — és követelte ki — a technika kora, amely az előadás közönségét nem szűkíti le az élő koncert „élő zenéjének" a hallgatóságára. Aki megszerzi a modern médiákkal elsajátítható zenét a maga számára, s azt hallgatja-nézi is, az nem rekeszthető ki a közönség fogalomköréből csak azon paraméter alkalmazása révén, hogy jelen volt-e az

eredeti elhangzás pillanatában vagy sem. A kommunikációs rendszer átalakulása, a zene és közönsége viszonyának átalakulása áttöri azt a szűk keretet, amely az elhangzás és az egyszeriség révén feszült a zene közönséghez való eljutása elébe. Radikálisan új eleme a közönséghez való viszony ezen új rendszerének a megismételhetőség, ami egyszer s mindenkorra elhárította a csak-egyszeriség „verba volant"-ját, s a rögzítés révén ismételhetővé tette a produkcióhoz való hozzájutás kereteit. A megismételhetőség lehetőségeinek megteremtése egyszersmind radikálisan kitágítja a zene közönségének körét: a hagyományos élő zenéhez hozzájutók szűk köre mellett tömegek kapják meg a médiák révén a zenét. A vita metamorfózisait kell nyomon követni ahhoz, hogy megérthessük: az élő zene fogalma ebben a vitában lényegesen eltér a korábbi megfogalmazásokhoz képest. Legalább ennyire megváltozott a másik póluson jelentkező fogalom, a konzervzene jelentése is. Amint az előzőkben megkíséreltük ennek a hátterét megrajzolni, abból talán kitűnik, hogy e fogalmakat nem lehet megmerevített formában értelmezni. Az élő zene és a konzervzene fogalmi elemzése kötelez a fogalmak dinamikájának feltárására. Legalábbis a viták során megfogalmazódott álláspontok kifejezik ennek a dinamizmusnak az érvényesülését: naiv tévedés lenne a hagyományos, korábbi álláspontok ismételgetése, megfeledkezve a változásokról, amelyek a fogalmi kereteket is új és még újabb tartalommal tölthetik meg. Miközben a fogalom eredeti jelentése nem vesztette érvényét — az élő zene a maga teljességében ma is, mindig is, s nemcsak a múltban jelentette a zenei produkciónak azt a csúcsát, amire mindig is törekedni kell (s ebben a vonatkozásban korántsem megnyugtató a vitában megfogalmazott két álláspont: Menuhin hangsúlyozta, hogy „...nem lesz fölösleges a *hangversenyterem,* hiszen az ott szerzett élmény az alapvető, továbbra is *ez a mérce,* ehhez mérünk mindent" — tehát az etalont mindig is a koncert élő zenéje jelenti e felfogás szerint. Gould erre eléggé „érdesen" válaszolt, az etalon értelmezését keresve: „Bolondság, Yehudi! Mérce volt addig, amíg nem jött valami más, nem váltotta fel: márpedig pontosan ezt tette a hangfelvétel. Ma vitathatatlanul a *hangfelvétel a mérce,* ehhez hasonlítjuk a koncertet.")

Nem vitatva a koncert meghatározó jelentőségét, az már nem mellékes, hogy egyre gyakrabban fogalmazódik meg az etalon kérdése, az autenticitás a zenében — ahogyan ezt pl. Sztravinszkij az „Életem"-ben leírta, kifejezetten a technikai vívmányok következtében lehetővé vált rögzítés eredményeképpen.*

Számtalan érv fogalmazódott meg ebben a vitában éppen a rögzítés, a rögzíthetőség következtében keletkezett új feltételeknek megfelelően. De maga a rögzítés sem lehet az abszolútum, s még Sztravinszkij véleményét is tovább kell gondolni, aki a zeneszerző saját maga által előadott művének technikai rögzítettségében, a felvételben jelölte meg az autentikus felfogást, amitől nem szabad eltérni. Csak éppen azt a kérdést nem szabad elhanyagolni, hogy melyik felvétel jelenthet etalont — ugyanis gyakori dolog, hogy több felvétel között lehet, kell választani, s ezek között megfigyelhetők a jellegzetes eltérések.

Iskolapéldája az eltéréseknek, s ebben a koncepcióbeli továbblépésnek Bach Goldberg-variációinak rögzítése Glenn Gould előadásában. Az 1955-i lemez, Great Performances sorozatban (majd a moszkvai felvétel a Melodia-sorozatban) nagyszerű koncertprodukciót rögzített, a maga technikai korlátozottságával együtt. Sokat mond azonban a videofelvétel, a Canadian Broadcasting Corporation felvétele (ezt azután átvette a Westdeutscher Rundfunk — a Bach-jubileum alkalmából háromrészes sorozatot adott Gould előadásában, s ennek a harmadik része volt a Goldberg-variációk). Gould itt megindokolja a felvétel megújítását: a több mint húsz év alatt nem csupán a sztereó felvételek, és a dolby eljárás felfedezése teszi szükségessé az új felvételt, hanem saját koncepcióbeli előrelépése is. Így ad új jelleget a nagyszerű videofelvétel a korábbi lemezekben tapasztalthoz képest. (Zeneakadémiai hallgatóimmal együtt évek óta elemezzük ezt a váltást, egybevetve a korai felvételt — amely még koncertező időszakának a terméke — a későbbivel, azzal a CD-lemezzel, amely a második fázisban készült, valamint a videofelvételt, Gould értelmezésével. Köszönet érte a Zeneakadéma végzős hallgatóinak.)

*Sztravinszkij: Életem. Bp. 1969. 135—138. old.

Megdöbbentő élmény és nagyon tanulságos az előrelépés: hogyan lehet a variációk egymásmellettiségét felcserélni egy rendszerbe foglalt koncepció érvényesítése nyomán keletkezett előadással.

Ha abból indulhatunk ki, hogy maga a probléma mennyire változik a viták során s mennyire alapvető jelentőségű, hogy ne merevítsük meg egy adott pillanatban a vita álláspontjait, figyelembe kell vennünk, hogy Gould és Menuhin véleményeltérése nem a hagyományos szinten ismétli a korábbi vitákban megfogalmazott véleményeket. Míg korábban a konzervzene és az élő zene fogalmilag határozottan álltak szemben egymással, addig a hangfelvétel technikájának magasfokú ismeretével rendelkező Goulddal szemben Menuhin nem a felvétel tagadásának pozíciójából vitatkozik, e nézeteltérések a *felvételen belüli* kérdésekben jelentkeznek. Nevezetesen: Menuhin a hangfelvétel koncertszerű jellegének a híve, míg Gould a stúdióbeli elektronikus manipulációt részesíti előnyben, a felvétel részekből, — ha szükséges, „262 részből", mint Gould mondja — való felépítését tartja a legjobb megoldásnak.

Ez már lényegesen eltér a korábbiakban tapasztalt vélemény-szembenállásoktól, a felvételek, a „konzerv zene" hagyományosan értelmezett felfogásának tagadásától. Más síkra tevődött át a vita: s ebben a vonatkozásban már nem a rögzítés tagadása, hanem annak jellege a vita tárgya. Korántsem egyértelmű ebben a két szembenálló nézet igazságtartalma. Technikai feltételektől stb. függ, hogy mennyire lehetséges koncertjellegű felvételeken tökéletes produkciót megvalósítani — erre ma elég erős törekvés tapasztalható a lemez- és CD-lemez-készítésben, nem is eredménytelenül.

A habent sua fata libelli analógiájára már jelzett formaváltozások a vitakérdések szerkezetének, jellegének átalakulását is jelzik: a vita történetének figyelembevétele megköveteli a konkrét szituációban továbbépülő folyamat jelleg érvényesülésének megértését: ennek alapján kell megállapítani, hogy Menuhin és Gould vitája újabb fázist, szintet jelent ebben a vívódásban, amely keresi a zene helyét, szerepét, a zene változásainak jellegét — a technika kihívásaira válaszolva. Ezért is fontos, hogy az élő zene-konzerv zene vitában ez a fázis már a felvételen belüli kérdések megvitatását hozta magával, s ebben már a határok kezdenek kirojtosodni a két korábban esetleg mereven szembenálló nézet között: ma már nem a rögzítés ténye vitatott, hanem annak hogyanja, a rögzítés jellege.

Ha egyfelől Menuhin oldaláról jeleztem a közeledést, vagy pontosabban: az álláspont néminemű formaváltozását a korábban megfogalmazott véleményekkel szemben, akkor most a másik oldalon is megfigyelhetjük Gould véleményének valamelyes oldódását annyiban, hogy (az egyik TV-programban ezt meg is fogalmazza) ezek a felvételek legalább annyira koncert-jellegűek, mintha nagyközönség előtt játszana. Utal is arra, hogy az egyik Bach-művet most játssza el először és utoljára — koncertszerűen, egyfolytában — és a Goldberg-variációkat tartalmazó tv-program is felér egy koncert természetével, hiszen a mű bemutatása és saját álláspontjának vázolása mellett (miért tért vissza 25 év után ugyanarra a remekműre, mi a jellege az újrafelvételnek) Gould egy teljes koncertet kitevő programot játszik el a variációk bemutatásával.

Mindezzel együtt a vita is a keret-témát tartalmazza: a zene mint élő anyag milyen viszonyban van a technikai kihívás nyomán keletkezett „konzervzene" lehetőségekkel — élő-konzervzene...

b) A ZENEI ELŐADÁS AKUSZTIKAI FELTÉTELEI

A „konzervzene", mint a felvétel, a rögzítés hogyanjának rengeteg kérdése került napirendre e vita során — s általában is vitatott az előadóművészetben. Ezek között is jellegzetes helyet foglalt el — mindenekelőtt — Gould értelmezésében az előadás *akusztikai* feltételeinek értelmezése, alakítása. Gould felfogásában a koncertterem akusztikailag olyan, amilyen. Valóban nagyon eltérőek a hangversenytermek akusztikai feltételei, a kiváló akusztikájú termek csekély száma köztudott. Ezzel szemben sok terem állít valósággal leküzdhetetlen akadályt a jó koncertekkel szemben.

A hangfelvétel többek között ezeknek az akusztikai anomáliáknak a leküzdésére is lehetőséget teremt: a zene előadásához kapcsolódva meg kell komponálni az ehhez legalkalmasabb akusztikai feltételeket is. Ez pedig csakis a felvétel velejárója lehet, a „konzervzene" ennyiben nagy előnyöket biztosít az akusztikai környezet megkomponálásában. Gould erre utal, amikor ezt mondja: „A koncertteremben... nem választhatnám meg szabadon a távlatot. A pódiumon kénytelen lennék elfogadni egy kompromisszumokkal kialakított perspektívát, amely többé-kevésbé kielégíti az első sorokban ülő hallgatót, éppúgy mint aki a távoli erkély mélyén az állóhelyen szorong. Fölösleges elmagyaráznom, hogy az ember végső soron olyan perspektívánál lyukad ki, amely, ha egyáltalán elfogadható, akkor a földszint közepén ülő hallgató számára az." — Erre reagált Menuhin a vitában egy spontaneitást sugárzó egyszerű válasszal: „A magam részéről egyszerűen csak játszom s a többit megteszi a terem." — S ehhez hozzáfűzte kételyeit a technika akusztikai lehetőségeivel kapcsolatban: „De vajon nem arra épül-e az egész kvadrofon technika, hogy otthon a szobában a hallgató egy ideális ponton foglal helyet valahol a középen. Abban a pillanatban, hogy hárman hallgatják, legalábbis ketten nem lesznek a megfelelő helyen". Gould „érvei" kissé „zaftosak" erre: „Abszurd zagyvaság, gondold csak végig, hiszen hallgatólagosan azt jelentené, hogy Németországban a papának jutna a legjobb hely, Amerikában a mamának, Franciaországban pedig a szeretőnek."

Menuhin reagálása figyelemre méltó a kortárs zene szempontjából, értékelve a technikai lehetőségeket. „Elismerem, hogy van olyan kortárs zene, amely nem nélkülözheti azt a metamorfózist, amit ezek a csodálatos berendezések megvalósítanak."— De ezzel a hegedű sajátos hangszer mivoltát állította szembe, amiről még külön is érdemes lesz szólni, minthogy a hangszerek jellegében Menuhin lényeges eltéréseket állapított meg a technikához való viszony szempontjából. „Az én muzsikámat azonban, a hegedű egyszólamú hangját nem befolyásolják a kezelőpult nyújtotta lehetőségek, még ha néha történetesen két vagy akár három húron játszom is egyszerre." De emellett is hangsúlyozta Menuhin — Gould játékát minősítve egyben —, hogy a technika nem pótolhatja a művészi nagyságot. Gould jellemezte a technikai lehetőségeket ily módon: „Nos Yehudi ismerd el, ha a hangversenyteremben hallanál ilyen hangzást, nem hinnél a fülednek." Menuhin válasza: „Mégis ráismernék a játékodra. Nincs az az elektronikus bűvészkedés, amellyel tisztává, tökéletessé varázsolhatnád, utólag megváltoztathatnád a szólamok összefüggéseit, ez csakis a játékmódból fakad, annak szerves része." Gould véleményére is hasonlóképpen reagált, amikor a hangfelvételt Gould mint legjobb gondolatainak az őrzését minősítette (Gould: „A felvételeim legjobb gondolataimat őrzik"). Menuhin: „Ezt nem vagyok hajlandó elhinni. Hallottalak játszani és tudom, hogy ha akarnád, most is olyan koncerteket adnál, amelyek legalább annyira megdöbbentenék a közönséget, mint bármi, amit a stúdióban csinálsz." — Gould is hajlik efelé, hiszen a következő mondattal lépett tovább. „Semmiképpen sem ezen múlik." Gould többször is visszatért az akusztikus feltételek tudatos alakítására, egészen addig jutva el, hogy valóságos „akusztikus koreográfia" megtervezését tartotta szükségesnek a felvételek minősége érdekében. Sőt, a sávok kombinálásával, a vágással elérhető ideális feltételeket emelte ki, hangoztatva, hogy sok „filmszerű trükkel" élt ennek során, „összekeverve több perspektívát". „A távlatokat egyfajta akusztikus koreográfiában kapcsolhatja össze az ember, kivált utólag, ha már eltávolodott magától a felvételtől."

A zongora—hegedű összehasonlítás újból és újból felmerült a technikához való viszony szempontjából. Most azt az elemet emelem ki, amely az akusztika vonatkozásában figyelemre méltó. „Arra gondoltam — mondta Gould — hogy mindig abból indulunk ki, hogy a zongora — a felvétel szempontjából — félúton van a bal és a jobb hangszóró között. Gyakran feltűnt, hogy senki nem törődik valami sokat a perspektíva kérdésével, még azok sem, akik kvadrofon technikával dolgoznak, Haydn-kvartettekhez vagy Bach-fúgákhoz nem nagyon illik a több perspektíva technikája, ezt elismerem. A késő romantikus repertoárnál azonban izgalmas úgy játszani a perspektívákkal, mintha orgonát regisztrálnánk. A nagyon tiszta, nagyon közelről felvett hangot például összekeverhetjük egy testes, távoli hanggal, holott szokványos esetben egyik sem fordul elő a hangversenyteremben, sem a hagyományos technikával készült felvételeken."

A zene technikai eszközökkel való megalapozása, segítése — a jelen pontban az akusztikai feltételek javítása érdekében tett lépéseket felsorolva a vitából — megmutatja a technikában rejlő nagy lehetőségeket, s az ezek kiaknázására való törekvésben a kiútkeresés sokféle megoldására tett erőfeszítéseket, vitákat.

c) HANGSZEREK KÜLÖNBSÉGE (ZONGORA, HEGEDŰ)

Már felvillant az előzőkben is — s ezt kell a következőkben kiemelni —, a hangszerek közötti különbség megítélése a technikai eszközökhöz való viszony tekintetében. Menuhin a hegedű speciális jellegét emelte ki, s állította szembe a zongora adottságaival, s ezen a nyomon haladva jutott el olyan különböztetésig, ami a zongora esetében indokoltnak tekinti a technika segítségét, de a hegedű esetében tagadta ennek szükségességét.

Zongora és hegedű — az alapvetően eltérő technika-vonzatok egyik magyarázatát kapja Menuhin értelmezésében. A zongora „degradálására" talán nem kerül sor, de a zongora mechanikus-gépi jellegét állította szembe a hegedű személyes jellegével. (Itt érdemes visszautalni Bartók híres gondolataira a természetes és mesterséges hangforrásokra — ugyanakkor ismételten felmerül a természetes hangforrás további értelmezésének szükségessége. Nincs szükség addig mesterséges hangforrásokat bekapcsolni a zenébe, ameddig a természetes hangforrások kimeríthetetlen bősége rendelkezésre áll. Igen ám, de a mesterséges hangforrások körébe mi tartozik? — ez a kérdés. Azonos-e ezzel a fogalommal a gépzene, az 1937-i stádiumnak megfelelően, vagy a mai körülmények között az elektronikus zene stb., a zörej, mint zenei hangforrás. Ezen a nyomon elindulva azonban egészen odáig lehet eljutni, hogy az énekhangtól eltekintve minden hangszer bizonyos fokig mesterséges hangforrásnak is számíthat, még a Menuhin által kiemelt hegedű is. Természetes hangzást csakis a vokális zene jelenthetne ebben az értelmezésben, továbbvezetve a kiinduló álláspont konzekvenciáit.).

Menuhin a zongora jellegét így értelmezi: „Lásd be, hogy a zongorista olyan hangszeren játszik, amely bizonyos mértékig idegen tőle. A hang mechanikus közvetítéssel keletkezik, következésképpen az elektronika csupán újabb mechanikus manipuláció, amit elfogadhatunk, ha figyelembe vesszük, hogy milyen hatalmas spektrum áll a zongorista ellenőrzése alatt. A hegedűs azonban bensőséges, személyes kapcsolatban áll hangszerével, úgy érzem, ez a gépezet szinte erőszakot tenne rajta." — mondta Menuhin. A hegedű jellege valóban eltérő a zongoráétól, noha a „személyes, bensőséges kapcsolat" nem vitatható el a zongorával való kapcsolattól sem. A kész hangok valamint a hangképzés folyamatában való részvétel miatt a hegedűs — és még sok más hangszeres, de mindenekelőtt az énekes — valóban más helyzetben van, mint a zongorista. Ezzel együtt másodrendű vagy sokadrendű dolognak számít a technika alkalmazásának szükségletéhez viszonyítva a hangképzés eltérése. Márpedig Menuhin szerint a technika „erőszakot tenne" a hegedűn — miközben ezt nem állítja a zongora vonatkozásában.

A két hangszernek ez a fajta szembeállítása valószínűleg eltúlzottnak tekinthető a technika hatása vonatkozásában, jóllehet a zongora mechanikus szerkezete nyilvánvalóbban „technikai jellegű" mint a hegedű szerkezete. De Menuhin vissza is tért erre a különbségtételre a vitában. „...a zongorából kétségtelenül hiányzik valami, és ezt pótolhatja a stúdió. A zongora hangja mindenütt teljes hangterjedelmén belül egyforma: a csembalónak legalább három-négy kombinációja van. A hegedűnek négy húrja van. Bartók szólószonátájának *Melódia*-tétele G-húron indul, aztán a következő frázis D-húron, majd Á-n, végül E-n. Felemelkedik, majd ismét alászáll. Mindegyik húr hangja teljesen más jellegű." — hangsúlyozza a zongorától eltérő adottságok következményeit. Mindezt azért, hogy a kontraszt még erősebb legyen: „A zongora esetében azonban elismerem, szükség van a technika segítségére, hogy egy mű minden része különböző távlatot kapjon." Gould nem száll ezzel vitába, s reagálása elfogadó: „Én ugyan nem erre gondoltam, bár amit a két hangszer közötti kapcsolatról mondasz, bizonyára igaz" — s a felvétel követelményeit hangsúlyozva a bal és jobb hangszóró közötti elhelyezkedést emelte ki.

Nem feladatunk, hogy hangszertörténeti elemzéseket végezzünk — bár ezekre nagyon is szükség lenne —, a két hangszer közötti viszony tekintetében. *A hangszertörténeti — s ebbe belekapcsolva a technikatörténeti vizsgálódásokat is — ez a zenetudományi kutatásnak fontos feladata s jelentős adóssága.* A hegedű és zongora közti különbségeknek a kiemelése a konzervzene szempontjából, annak létjogosultságát megalapozva, s a technika szerepét illetően a zene az előadóművészet megítélésében messzire vezethet, beleértve a „régi zene" oly sokat vitatott kérdését is. Most azonban csakis azt a megközelítést kell alapul venni s kiemelni magából a vitából is, amely a technika alkalmazásának létjogosultsága vonatkozásában tett különbséget a hegedű és Gould hangszere, a zongora között. Ad abszurdum vezetve a vitának ezt a fonalát, még azt is meg lehetett volna fogalmazni, hogy a technika a mai világban segítsen a zongora működtetésében, de a hegedűjátékot nem szabad a technikai berendezésekkel kapcsolatba hozni. A hegedű mintha semleges lehetne a technikai világ hatásaival szemben, s mintha a konzervzene hadállásaival szemben az élő zene bástyájaként lehetne értelmezni, ma, a technika korában is. Bár idáig nem jutottak el a vitában — s maga Menuhin nagyon is helyesen törekedett a technikai rögzítés által nyújtott lehetőségeket felhasználni, ennek sok kiváló felvétele a bizonyítéka —, talán mégsem lehet felesleges eddig az abszurd álláspontig elvezetni a vita folyamát, amely a hangszerek különbsége alapján tett megkülönböztetést a technika kihívására adandó válasz vonatkozásában.

d) TECHNIKA ÉS RIZIKÓ (ALPINISTÁK)

Az élő zene—konzervzene vitának egy lényeges pontja volt a *kockázat, a rizikó* hatása, vagy éppen elkerülése a szerepe az előadóművészetben. A vita szövegéből kitűnik, hogy a szemben álló nézetek eléggé jellegzetes módon tartalmazzák a kockázatvállalás megítélésének olyan képleteit, amelyek a technikai világ hatására eltérő vonzatokat hoztak létre. Gould éppen a kockázat csökkentése érdekében tartja fontosnak a hangfelvétel által teremtett lehetőségeket, amelyek az élő koncerten óhatatlanul felmerülő zavarokat hivatottak elhárítani. (Lehet hogy éppen ezeknek a kockáztatásoknak a vállalása vagy pedig ezek megszüntetése körüli tépelődés pszichikai, egészségügyi vonatkozásai adhatnának kulcsot kezünkbe a Gould-fordulat pontosabb megértéséhez... Közismertek azok a stresszhatások, amelyek a pódium-szituáció következményei, s amelyektől nem sok művész mentes,vagy legalábbis nem sokan tudják magukat megkímélni, mentesíteni.)

A másik póluson Menuhin viszont éppen a kockázat általi stimulálás pozitív hatását emelte ki, s ezért tartotta feleslegesnek a technikai „mankók" alkalmazását, erre építve az élő zene koncertjellegének primátusát a hangfelvételekkel szemben.

A biztonságérzet, a rizikó csökkentésének igénye Gould technika-koncepciójának szerves része, s egyik legdöntőbb tényezője. Ennek fontos eszköze a vágás, s amint Gould kifejtette, őt nem érdekli, hogy mennyi részletből épül fel a produkció, ha kell, akár 262 részből lehet vágni, a magnószalag darabokat összeillesztve. Menuhin az alpinista példáját idézi fel, a darabokból összeillesztett vágás ellenpéldájaként. „Egy hegymászóról készíthetünk filmet részletekben, odaállíthatunk egy maketthegyet. A színész nyugodtan félvállról veheti a dolgot, és valószínűleg egyáltalán nem is akar felmászni. Más kockázat viszont az alpinistára leselkedő veszély, aki valóban felmászik a hegyre, és ezt nem teheti diribdarabokban. Az egészet egyetlen összefüggő erőfeszítéssel kell véghezvinnie." A vágás és a vágás lehetetlensége antinomikus szembeállításának magyarázataként az alpinista,
mint a koncertpódium-előadás szimbóluma jelenik meg (ha ez nem is egészen pontos. De hát tudjuk: minden hasonlat sántít, s ez is...)

Gould kiemeli a vitában szembeállásuk lényegét, a technika felhasználásának következményei tekintetében, éppen ebben a kérdésben ütköző nézeteket produkálva. „Igen, csakhogy szerintem, Yehudi, pontosan *arra való a technika, hogy kiküszöbölje a kockázatot, a veszélyt.* Gyanítom, hogy ez a kérdés, amelyben végképp eltérő nézeteket vallunk, mert nem hiszem, hogy az embernek szántszándékkal olyan helyzeteket kell teremtenie, amelyek eleve kockázatosak és veszélyesek. Legalábbis akkor nem, ha egy fejlet-

tebb technika segítségével elkerülhetőek." — S a példa is eléggé triviális: „Ez a baj a hangversenytermekkel, ahol a dolgok széteshetnek, a kürtszólamba gikszer csúszhat be és így tovább."

Itt már túllépett a vita az élő és konzerv zene közötti viszony esztétikai értékeinek eltérését tárgyaló szinten. Új dimenziót jelent ebben a vonatkozásban a technika alkalmazásának a veszélymentesség tekintetében játszott szerepe az előadóművészetben. Minden bizonnyal további tisztázásokra lesz szükség a rizikó, a kockáztatás stimuláló hatásának megítélésében, s valószínűnek tűnik fel, hogy ebben a tekintetben Menuhin véleménye közelebb van az igazsághoz (ha az ösztönző szerep esztétikai következményeire szorítkozunk, s a produkció minősége vonatkozásában értelmezzük az ösztönzés következményeit.) Megint más a megítélés alapja, a veszély elkerülésének vágya által diktált felhasználása a technikának, ha a békés, nyugalmas élet iránti igények pszichikai alapjait vesszük kiindulópontként — ahogyan Gould álláspontját értelmezhetjük. Menuhin ennek alapján is viszi tovább a vitát a technika, mint veszélyteremtő tényező hatásaira utalva, valamint a technika következményeként, a valóságos és a látszatélet szembeállításának felvázolásával, jelezve a technikai segítség rizikócsökkentő szerepének következményeit.

A technika a közlekedésben valóban súlyos veszélyeket is rejt magában — rengeteg közlekedési baleset, katasztrófa ténye erre önmagában is figyelmeztethet. Ez eléggé általános kiindulópont a jól ismert technikaellenesség érvrendszerében, a technika ellenségesen áll szemben az emberrel, nem barát, hanem ellenség a sok baj felidézésével. Nem áldás, hanem átok az emberiség életében, — amint erről 1973-ban megjelent könyvemben igyekeztem képet adni* annak érdekében, hogy a technikában rejlő lehetőségek kiaknázását vállaljuk. Annál is inkább, mert nem a technika a veszélyek forrása, hanem a technikát alkalmazó ember, társadalom, aki érti vagy nem érti, elfogadja, vagy tagadja a technika szerepét, lehetőségeit.

Gould a technikát a kockázatok, a veszélyek csökkentésének eszközeként ítéli meg az előadóművész szempontjából. Csak éppen az a kérdés, hogy a technikai segítség igénybevétele mennyire marad meg az előadóművészet keretei között, vagy mennyire lép túl a zenei művészet körén — a vita voltaképpen erről folyt a két nagyszerű művész között, keresve a zene határait, s azt a limitet, amelyen túl a zenei produkció már nem is zenei, hanem metazenei produkciónak számít.

Menuhin így tette fel a kérdést: „Vajon a zenén kívül, más területeken valóban csökkentette-e a veszélyt és a kockázatot a technikai fejlődés..." S ehhez kapcsolta a másik leágazást: „Nem kockáztatjuk-e azt, hogy elvész az élet érzése, magának a kockázatnak az érzése". Gould válasza eléggé meglepő, az élet látszatának produkcióját vállalva a technika rizikómentessé tévő alkalmazása révén. Gould ugyanakkor nem tagadja a technika által keltett veszélyeket — noha a válasz második részében azonnal továbblép: az élet és az élet látszata megkülönböztetése képében leselkedő csapdába belépve. „Nyilván a technikának is megvannak a maga veszélyei" — mondja Gould, majd azzal folytatja, hogy „véleményem szerint a technika célja, hogy az élet látszatát adja."

Menuhin a rizikó és ennek elhagyása következményei oldaláról közelít ismét az alpinista példázatával ehhez a gondolatmenethez. „Ha többé soha senki nem mászik fel a hegyre és be kell érnünk az alpinistákról készített filmekkel, mi lesz velünk?" Gould lakonikus rövidséggel válaszolva tulajdonképpen a vitán túl is megfogalmazott gyakori véleményt hangoztat: „Megleszünk olyanok nélkül, akik hegyet tudnak mászni és az a véleményem, hogy ez alapjában jó dolog. Jó néhány halottal kevesebb lesz évente." Menuhin véleménye mögött a jól ismert alpinista szemlélet található, az anekdota szerint bemutatva a hegymászás célját: miért kell megmászni a hegyet — mert ott van... Gould viszont a racionalitás jegyében tagadja ennek szükségességét, a veszély és kockázat lehetséges megszüntetése érdekében.

Nem valószínű, hogy a technika rizikócsökkentő és rizikókeltő hatásainak felvillanása vadonatúj szempontot hozna be a technikavitába: a technika ellentmondásos jellegű fel-

* Fukász: technikai haladás — áldás és átok Bp. 1973. Akadémiai Kiadó.

használási konzekvenciái jól ismertek, azzal együtt, hogy a technika hatásai nem a technikát, hanem felhasználását és felhasználóját, az embert minősítik. Menuhin ugyanis a hegymászás eltűnésének Gould általi prognosztizálására, a kevesebb halottra úgy válaszolt, hogy „Bőségesen pótolja majd a sok értelmetlen halál az utakon" Gould reagálása a technikai „optimizmus" ebben is. Gould így válaszol: „Ha tudnék valamilyen technikai megoldást, amivel megakadályozhatnám, megtenném. Biztos vagyok benne, hogy lesz majd ilyen" (s emögött nem árt meg tudni, hogy Gould rengeteget autózott, tehát gyakorlati tapasztalatai is bőségesen lehettek). De erről a vágányról a rizikómentesség hallgatóra gyakorolt következményeire váltott át, kimutatva, a lényeg éppen abban van, hogy a hallgató már „több mint egyszerű fogyasztó", s a technikai segítség eredményeképpen az „előadás részese".

A másik leágazás elvezet egy további nagy kérdéshez, ami az élő zene és a konzerv zene viszonyát érinti, a technika felhasználása, a hangfelvétel és a *vágás* „kockázatmentesítő" értelmezéséhez kapcsolódva. A vágás megítélésében a vitapartnerek szembenállása már ismert. Mégis tanulságos kiemelni ennek néhány további elemét. A kétféle vélemény szembenállását elismerő és elfogadó Menuhin ennek nyomán mondja: „Azt hiszem, mindkét szemlélet jogos. Te például úgy érzed, hogy a szalag vágása teszi lehetővé, hogy tökéleteset alkoss". Gould a vágásra való utalás jogosságát vitatja, de a vágás és a koncertszituáció gyökeres eltéréseit emeli ki ennek során. „Szerintem a vágást emlegetni elterelő hadmozdulat" (legalábbis a szövegösszefüggésből kiderülő éppen aktuális vitakérdés tekintetében, ami a hegedű jellegzetesen eltérő mivoltát állította szembe a zongora jellegével). „Úgy érzem, belekeverted — és helytelenül — a »tisztesség«, az »integritás« fogalmát. *A vágás természetesen szöges ellentéte annak, ami a koncerten történik,* ahol az ember az első hangtól az utolsóig végigjátssza a darabot — ennek az elavult módszernek azonban semmi köze a technika nyújtotta nagyobb lehetőségekhez."

Ennek a leágazásnak a nyomon követése elvezet a kockázat érzése és az „élet érzése", elveszítése konzekvenciájához a technika nyomán, ahogyan Menuhin véli. (Lehet-e azonosságjelet tenni az élet érzése és a kockázat közé — ez további vitatható kérdés.)

e) ÉLETSZERŰSÉG, ÉLET ÉS LÁTSZATA

A technika eszközeinek alkalmazása, s ennek nyomán az „élő zene" pozícióinak meggyengülése ismert vitájának a „kockázat-mentesség" révén megfogalmazott újabb dimenziójához jutunk el ebben a vitában is, amikor a rizikók csökkenésének következményeit Menuhin az „élet érzésének az elvesztése" megfogalmazásával jelezte. Ez az a pont, ahol eljutottunk *az élet és az élet látszata* ütközőpontjához, a technikai eszközökkel megtámogatott zene létjogosultságának vitatása során.

Visszavezet ez a megközelítés az előadás hic et nunc-ját hangsúlyozó követelményéhez, ahhoz az AURA-koncepcióhoz, aminek tényleges tartalmának a kifejtése még hiányzik. (W. Benjamin fogalmazta meg kategóriát, de már Bartók is erről beszélt előadásában 1937-ben.)

A hangfelvétel mennyire fér bele az „életszerűség" fogalmába, ebbe a keretbe, vagy pedig mennyire lóg ki abból — a vita ezt a megközelítést hozta, a rizikó megszüntetése, a művészet, az előadás „veszélymentessége" igényeinek megfogalmazása, illetőleg a veszélyérzet, a kockázat stimuláló szerepe elfogadása keretei között.

Gould a technika felhasználásának következményeként vállalja „az élet látszata" elfogadását is — s valószínűleg el kell gondolkodni ennek a véleménynek a jogossága fölött. Minden bizonnyal fogalmazási, vagy terminológiai kérdésekhez is vezetne, a „látszat"-fogalom használata talán nem eléggé pontos és végiggondolt ebben az esetben. Gould ugyanis a technika veszélyeinek elismerését azonnal összekapcsolta a vitában azzal, hogy a „technika célja az, hogy az élet látszatát adja." — Amire Menuhin érthető módon csapott le azzal a kérdéssel, hogy „És te beéred az élet puszta látszatával..." A hanglemez mint az élet látszata így válik ütközőponttá a vita során.

A látszat és a valóságos élet fogalmi szembeállítása talán nem jelenti episztemológiai pontosságú igényeknek megfelelő vélemények megfogalmazását. De mindenképpen felelevenîti a költői képből jól ismert dilemmát — a valódi és az igaz nem azonosak egymással. Elég-e a valóságot (mutatis mutandis: „az élet valósága"), vagy pedig az élet igazságát kell-e keresni, (ha ez még a látszat mögé bújik is...)

Ezt a megközelítést célszerű figyelembe venni, amikor a Gould által megfogalmazott választ megismerjük, minthogy annak az első jelentése, felszíni megközelítése talán nem lenne elfogadható, s csakis a továbbgondolás adhat újabb kapaszkodókat a vita értelmezéséhez, illetve a valóságos vitaproblémák felismeréséhez. Mindenesetre megállapítható, hogy az élet és az élet látszata szembeállításával ez a vita is kapcsolódott az élő és konzerv zene közötti viszony sokszor előkerülő megvitatásához.

Nem valószínű, hogy elfogadható a vitában Gould azon álláspontja, ami részint az élet látszatának minősíti a technikai eszközök alkalmazásával keletkezett zenét, részint pedig ennek elfogadását tartja célszerűnek az élettel szemben. Gyanítom, hogy a kérdés megfogalmazása már maga sem elég pontos, mert a technika és az élet látszata között tesz egyenlőségjelet az előadóművészet szempontjából. Másrészt az sem tekinthető elfogadhatónak, hogy a látszat egyenértékű, vagy talán magasabbrendű az élethez képest. A „kockázat elvesztésével az élet érzésének az elveszítése" megközelítése Menuhin által mindenesetre Gould válaszában a „technika mint az élet látszatát adó" tényező került megvilágításra, majd „az élet látszatának" elfogadását hangoztatta Gould. Ezzel együtt elismerte: „Nos a lemezre rögzített előadás nem pontosan a való élet". Menuhin az élet két síkjának összehasonlításához jutott el — ismét a vágás, a részekre bontott zenei felvétel gondjaihoz térve vissza ezáltal is: „Ezek szerint két különböző síkon kell élnünk. Ha a természetes ösztöneinknek engedünk, nem tehetjük apránként, részletekben, hiszen megvan a maguk belső lüktetése. Csak egy bizonyos határig feszíthetjük."

Az életnek és az élet látszatának szembeállítása utal egy nemcsak verbálisan közelálló fogalomra, hanem ami a dolog lényege tekintetében is nagyon közel van a vitában felvetett kérdésekhez. Nevezetesen: az élet a látszattal szemben alapja lehet az *átélés* oly szükséges folyamatainak is. Márpedig ezt senki nem vitatja, a tudatosságot oly nagyra tartó és igénylő Gould is kiindulópontnak tekinti: művészeti átélés nélkül nem létezik művészet. Átélés nélkül lehetetlen a legprecízebben megszerkesztett előadás is. A zene, a zenei produkció színvonalának egyik legfőbb, meghatározó tényezője a tehetség kifejeződése a zenei átélésben, amit megalapoz a tudatosság és a felkészültség magas foka. (Ez volt a „Extázis és intellektus" összekötő eleme, ahogyan a Gould-portréban a kanadai TV szerencsésen ragadta meg ezt a kettősségben megtestesülő egységet, jelezve az átélés meghatározó jelentőségét a zenében, a zenei produktumban.)

Menuhin a két koncepciót is ennek kapcsán állítja szembe egymással: „Azt hiszem két különböző világ keveredik itt. Az egyik típus hozzászokott, hogy átélje a dolgokat, a közönség ezt akarja, végső soron ezt tekinti valóságosnak. Azok, akik igénybe veszik a technika lehetőségeit, hogy növeljék a drámai hatást, régimódinak tartják a hangversenyt, amiért nem használja ki a lehetőségeket, sőt talán bóvlinak, hiszen a közönség beéri azzal is, ami nem egészen tökéletes." — S ezután kezdi az alpinista-példáját bevezetni, amit az előzőkben már felidéztünk. A valóságos világ képletét, ami a közönség igénye — már a koncertre eljutó csekély számú közönségé, mert a közönség körébe tartozó egyre nagyobb hányad nem ezt a valóságot veszi alapul, hanem a lemez, a kazetta valóságát, az átéléssel kapcsolja össze.

Az élő zene fogalmi értelmezése — újraértelmezése — az eredeti valóban nagyon szűk konceptualizálással szemben a hangfelvétel tényét már nem utasítja el az élő zenével szembeni „másodrangú zeneként", pótszerként, konzervként. Más kérdés, hogy a felvétel mennyire kötődik szorosan a felvétel során a koncerthez, vagy mennyire szakad el attól.

f) ZENEI PRODUKCIÓ ÉS A KÖZÖNSÉG

Már az előzőben kifejtett élet-látszat élet vitaprobléma is felvetette ismételten azt a fő kérdést, ami körül a vita valóságosan is folyt: a *közönség* megítélését. Még szélesebben megfogalmazva: a zene beteljesülésének színképébe beletartozik a zene és közönség viszonya, ami nélkül a zene még nem lehet egész. A zene kommunikációs rendszerének újragondolásához járult hozzá Menuhin és Gould vitája, s ez jóval többet tartalmazott, mint amire már korábban utaltunk, az élő zene — konzervzene fogalmi újragondolása igényeit megfogalmazva.

A közönség fogalmi elemzése olyan esztétikai-szociológiai feladat, amely alapot adhat egy logikai kategória pontos megfogalmazásához. Tény, hogy a mai feltételek között — s még kevésbé a holnap viszonyaira gondolva — nem állhatunk meg egy statikus közönségkép meghatározásánál. A közönség szerepe a zene kommunikációs rendszerében nem szűkülhet le a koncertjegyet vásárlók körére. A közönség ma és holnap táguló-szűkülő kört jelez, ha csupán a koncertlátogatók körével kívánjuk azonosítani. Táguló — amennyiben a zene iránti igényeket vesszük alapul. Szűkülő — amennyiben az átmenet korában az anyagi-technikai lehetőségek szűkösségét vesszük figyelembe. De ebben az értelemben is kiáltó szükségesség a hagyományos közönség fogalom radikális felülbírálata, s a modern közönségkép kialakítása. Ez lehet a koncertszervező intézmények igénye, de még inkább a zenei nevelés, a zene mint szabadidő-tevékenység gondozása megközelítésében jelentkező értelmezés igénye.

A vita ezt a dimenziót is tartalmazta — s ennek bizonyos összefüggéseire már korábban is utaltunk. Most a vitának azt az elemét szeretném kiemelni, amely a közönség fogalmának nem a jelen — jövő, a reális — virtuális vonzatait tartalmazza, nem a valóságos és a potenciális közönség keretei megrajzolásának körében kell továbblépni. A közönség fogalom vizsgálata esztétikai vonatkozásait elemezve a vita lényeges új mozzanatokat tartalmazott, amelyek a zenei kommunikáció alapkérdéseit érintik.

A vita egyik legtöbbet érintett kérdése tulajdonképpen a közönség szerepe, megítélése, helye tisztázása volt, — olyan vonatkoztatási rendszer elemeként, sőt alapjaként, amelyre minden más kérdés is rezonált, vagy éppenséggel ráépült. A sokféle kérdéskör közül azonban kiemelést érdemel még a következőkben külön is *a közönség helye a zenei kommunikációban,* — az a megközelítés, amelyet Glenn Gould a technikai eszközök tudatos felhasználása nyomán a közönség helyzetének alapvető megváltozásaként állapított meg. Míg egy hagyományos esztétikai nézőpont ismert módon kirekesztette a közönséget a zenei alkotás folyamatából, — az alkotás a zeneszerzőre tartozik, s talán még az előadóművész is helyet kaphat ebben a szerkezetben, de többnyire csak alárendelt szerepre korlátozva az alkotás értelme szerint, ami eleve zavaros és szűk látókörű nézet, hiszen mereven elválasztotta a zenei produkció és reprodukció köreit, mintha a reprodukció nem bírna produktív értékekkel — addig Gould éppen azt emelte ki, hogy a technikai eszközök alkalmazása nyomán a *zenei produkció részesévé válik a közönség.* Beleépül az alkotás folyamatába, nem passzív befogadója, hanem maga is aktív részesévé válik a zenélésnek. „A lényeg az, hogy a hallgató mostantól kezdve több, mint fogyasztó: az előadás részese." — mondta Gould. A passzív szerep átváltása aktívra — ez a fő fordulat.

g) TUDATOSSÁG ÉS TEHETSÉG

Nem lehet megkerülni a vita tanulságait kutatva Menuhin és Gould véleményeinek elemzése során a művészetet, s kiváltképpen az előadóművészetet mindig is nagyon foglalkoztató kérdést: mi a szerepe a *tudatosságnak* a művészi alkotásban. Van-e egyáltalán szerepe, létjogosultsága, s a tudatos mozzanat belefér-e a művészi talentumba; nem arról van-e szó, amint az sokszor megfogalmazódik: a tudatossággal a hiányzó tehetséget, a művészi elhivatottságot akarják pótolni... A tudatosságot ennek során csaknem azonosítják a tehetségtelenséggel, vagy legalábbis a középszerűséggel, szembeállítva ezzel a művészi

alkotói képességeket, amelyeket éppen a tudatossággal szemben, azt kizárva kísérelnek meg értelmezni.

Tudatosság és tehetség antinomikus szembeállítása — ez a hagyományos képlet, amiben a tudatosságnak igen kevés babér teremhet... A tudatosságot természetesen tovább kell bontani, értelmezni, elemezni kell a tudatosság tartalmát, kibontani e fogalom fő kellékeit, s megkeresni, hogy melyek azok a feltételek és eszközök, amelyek a tudatosság érvényesítéséhez szükségesek. Mindenképpen el kell kerülni a tudatosság fogalmi elemzése segítségével azokat a leegyszerűsítő nézeteket, amelyek az előbb említett antinómiába építve a tudatosságot nemes egyszerűséggel azonosítják a tehetségtelenséggel, s a művészi tevékenység átélt magas színvonala helyett ennek tudják be „a művészet iparosainak" szürkeségét, középszerűségét, — hogy ne ragozzuk tovább a dolgot, mert ezen a nyomvonalon haladva eljutunk a profi művészettel szemben az amatörizmust, vagy éppenséggel a dilettantizmust védelmező, s azt a tudatos elem mögé dugdosó felfogás meghirdetéséhez.

Nem újkeletű ez a nézet, s joggal váltottak ki ilyen reagálásokat azok a túlzó nézetek — ilyen volt a maga idejében a nagy francia filozófus, Diderot véleménye is — amelyek túlhangsúlyozták a tudatosság szerepét a művészi alkotásban (ilyen nézeteket fejtett ki Diderot pl. a színész-paradoxonban*). A tudatosság alkalmazása a művészi alkotásban rendkívüli jelentőségű, ha ezt megalapozza a művészi tehetség, s ennek hatékony kibontakoztatásában játszik szerepet a tudatosság, a felkészültség és szakmai hozzáértés. De nem helyette — ahogyan ez oly gyakran megesik, s éppen ez a torzulás teszi indokolttá a szembenállást a tudatosság igényeivel.

A művészi elkötelezettség és tehetség, a művészi átélés nagy segítője lehet az intellektuális erő, a tudatosságnak ebben lehet nagy szerepe, ahogyan oly sok művész esetében ezt egyértelműen megfigyelhetjük. (Ennek az sem mond ellent, hogy ez a tudatosság sokszor elmarad vagy igen alacsony szintű kiváló művészek esetében — s általában ez az érv a tudatosság ellen. Tagadhatatlan, hogy a tudatosság, a tanulás és a felkészülés hiánya sem akadályozza meg sok nagy művész nagyszerű művészi teljesítményét. Ezt elismerve, ezzel a képlettel is szembe kell nézni, bármily nehéz helyzetbe is kerül az érvelés. Ugyanis arra kell a figyelmet felhívni, hogy a tudatosság híján született művészi teljesítménnyel szembe kellene állítani ugyanannak a művésznek olyan produktumát, amelyben viszont már hat a tudatos elem is, s ezen az összehasonlításon keresztül lehetne a tudatosság értékét ebben az említett esetben is megmérni. De ilyen feltételes módok alkalmazása mindig kétes értékű, — így ebben az esetben is kétes az összehasonlítást igényelni, ha nincs mivel...)

A művészképzésnek ebben az értelemben lehet hasznos része az intellektuális erők kibontakoztatása, hogy ez beleépüljön a művészi tehetség érvényesülésébe.

A vita anyagának tanulmányozása elvezetheti az olvasót annak megfogalmazásához, hogy a technika kihívása nyomán az előadóművészek előtt még a korábbiaknál is nyilvánvalóbbá vált a tudatosság szerepének újragondolása a művészi tevékenységben. A technika kora a korábbiakhoz képest mérhetetlenül felnagyítja, megsokszorozza a tudatos mozzanat szerepét a művészetben, nem utolsósorban az előadóművészetben, s nagyon látványosan a zenei előadóművészetben. (Nem fér bele ebbe a vizsgálódásba a zeneszerzői munkásságban a tudatosság szerepe ettől elvileg és lényegében eltérő működésének vizsgálata — a Menuhin—Gould vita bázisán maradva, s e vita szövegszerűen megfogalmazott problémaköreit elemezve nem is lenne célszerű továbblépni és túllépni az adott kereteken. Jóllehet, nagyon is lényeges volna megvizsgálni a tudatosságnak egy szélesebb sávban jelentkező szerepét, a művészetben általában — ez az esztétikai kutatásnak, de a művészetpszichológiai és művészetszociológiai kutatásnak, zenei tudományos kutatásnak fontos feladata lenne. A modern zene nem közelíthető meg a komponista számára ezen tudatos elem működtetése nélkül, s ezt bizonyítja a kortárs zeneszerzők egész élete, munkássága is.)

* Diderot: Paradoxon a színészről. Diderot Válogatott Filozófiai Művei. II. kötet. Filozófiai Írók Tára XII. köt.. Bp. 1915. 1—54. old.

A művészet, a zene, s ezen belül a zenei előadóművészet alapkérdései közé tartozik éppen ezért a tudatosságnak nagyon pontosan körülhatárolt, de következetesen végigvezetett problematikája, — enélkül nehéz ma már az előadói aktivitást megítélni. Adós ennek pszichológiai értelmezésével a tudomány, de nem jobb a helyzet a zenetudományi kutatások terén sem. Adós továbbá az esztétika, ezen belül a zeneesztétika is ennek feltárásával. Márpedig ez a tisztázatlanság félreérthetetlenül befolyásolja a gyakorlatot s a művészképzés folyamatait, ezekben a felkészültség jellegének, tartalmának, szerkezetének s ebben a tudatosságnak megítélését is.

Nem feladatunk a tudatosság elméletének vizsgálata s a zenei előadásban a tudatosság megítélésének általános képlete. Annál inkább kell törekedni egy korlátozottabb cél megvalósítása érdekében annak a megvizsgálására, hogy Menuhin és Gould vitájában hogyan jelentkezett a tudatosság problémája, hogyan fogalmazódott meg a technika kihívására a válasz keresése során a tudatosság értelmezése, alkalmazása.

Menuhin is, Gould is sokszor tértek vissza a viszonylag rövid vita keretei között is a zenében a tudatosság szerepének a megítélésére, értelmezésére. Menuhin nézeteiben dominált a technikai korban, az akusztikai viszonyok megítélését igénylő felfogással szemben a zenei *spontaneitás* meghatározó szerepének a hangsúlyozása. „A magam részéről egyszerűen csak játszom, s a többit megteszi a terem" — mondta Menuhin a precíz akusztikai feltételeket aprólékosan vizsgáló Gould véleményével szemben. Az „egyszerűen csak játszom" kifejezés félreérthetetlenül a spontán zenei teljesítményt jelenti, azzal szemben, hogy Gould a technika lehetőségeinek sokrétű kutatását és kiaknázását tartotta fontosnak. Menuhin a spontaneitás szerepét szembeállította a „mankókkal" (s a Beatlesek történeti fordulatára utalt — „eleinte a közönségnek játszottak, spontán módon, idővel hozzászoktak a mankókhoz, annak lehetőségéhez, hogy külön vegyék fel az egyes sávokat és utána rakják össze, hozzáadjanak vagy töröljenek belőle hangokat: aztán egyszeriben nem tudtak közönség előtt játszani, mert a hallgatók mást vártak tőlük, hozzászoktak a *mesterségesen előállított hangfelvételekhez*" — s a tudatos szerkesztést rögtön egybekapcsolta a felvétel, a vágás technikai lehetőségeinek problémáival. Joggal, mert a technika kihívásának kell megfelelni a tudatosság—spontaneitás dichotomikus értelmezése merev szembeállítása vagy oldása érdekében.

Menuhin többször is visszatért a felvétel, a vágás kapcsán a tudatos szerkesztés kérdésére. Árnyalt a vitában az a megközelítése, amely szerint: „Azt hiszem mindkét szemlélet jogos. Te például úgy érzed, hogy a szalag vágása teszi lehetővé, hogy tökéleteset alkoss. Felépíted az elképzeléseidnek megfelelő struktúrát és minden jogos, ami ebben segítségedre van". Gould valóban egy tudatos technikai megközelítés jegyében értelmezi az alkotás lehetőségét, jellegét. Mindezt igencsak sarkított megfogalmazással, hiszen a felvétel felvagdosását emeli ki a legjobb eszközként, szembeállítva a koncertterem szűkebb lehetőségeivel — ahogyan erről a felvétel, a vágás technikai eszközeinek értelmezése során a vita sarokpontjaként kell vizsgálódni a szembenálló nézetek és ezek érvrendszere végiggondolása során.

Kevésbé sarkított Menuhin véleménye, bár ő is kiemeli a tudatosság és spontaneitás szembenállását a technika alkalmazása kapcsán: „Azt hiszem, két különböző világ keveredik itt. Az egyik típus hozzászokott, hogy átélje a dolgokat, a közönség végső soron ezt akarja, ezt tekinti valóságosnak. Azok, akik igénybe veszik a technika lehetőségeit, hogy növeljék a drámai hatást, régimódinak tekintik a hangversenyt, amiért nem használja ki a lehetőségeket, sőt talán bóvlinak, hiszen a közönség beéri azzal is, ami nem egészen tökéletes." A kulcsszó a „régimódi" koncepciónak megfelelően az „átélés" kifejezése — ami szembenáll a tudatos szerkesztés technikai eszközeivel.

Ugyanerről Gould az ellenkező pólust emeli ki: a felvétel és az egybeszerkesztés technikai manővereit a közönség csalásnak bélyegzi: „Amikor a műről alkotott legjobb elképzeléseidnek megfelelően felvételt készítesz, csalásnak bélyegzik, szélhámosságnak".

Amikor a művész a felvételnél alkalmazott technikai bravúrokat emeli ki, látszólag csak egy technikai megoldás létjogosultságát hangoztatja. Ez sem kicsiség, s a vita ebben a kér-

désben is indokolt. Főként oly módon, hogy a vitában megjelenő álláspontok eléggé sarkítottak, s nem nélkülözik a túlzásokat sem. (Talán nem szükséges külön is kiemelnem — ez kitűnik az eddigiekből is — hogy a tudatosság megítélésében, a művészi tevékenység hatékonyságának megalapozásában véleményem közelebb áll Gould felfogásához, mint Menuhin véleményéhez. Valóban nagyobb lehetőségek rejlenek a technika eszközeit tudatosan alkalmazó művész számára a ma, a jövő zenéjében ezen az úton, mint a spontán zenélés hagyományos keretei között. Ugyanakkor nem tartom valószínűnek, hogy Gould nézete lenne a helyes a koncert élő valóságának létjogosultságát tagadva, valamint a felvétel rengeteg darabra szabdalása létjogosultságának a hangoztatásával: „A vágás természetesen szöges ellentéte annak, ami a koncerten történik, ahol az ember az első hangtól az utolsóig végigjátssza a darabot — ennek az elavult módszernek azonban semmi köze a technika nyújtotta nagyobb lehetőségekhez." — Elavult módszernek tekinteni a koncertet elfogadhatatlan, mégha a technikai vívmányok alkalmazása tekintetében az igazságnak nagyobb darabját látom is Gould véleményében megfogalmazva. Sokkal indokoltabb lenne megkeresni az egészséges arányokat, átmeneteket a hagyományos koncertezés és a technikai berendezéseken produkált zene között, egybefoglalni a koncertek semmi mással nem pótolható varázsát a lemezek, kazetták stb. ugyancsak vitathatatlan előnyeivel.)

Ez a nézet még sarkítottabban jelenik meg a Gould szavainak folytatásában, amikor lényegtelennek tekinti a vágással darabokra szabdalt mű integritását: „Engem nem érdekel, hogy egy előadás megalkotása egyetlen felvétellel sikerül, vagy 262 magnószalagdarabból vágok össze. Ez egyszerűen lényegtelen".

Már más vonatkozásban említettem, hogy Gould technikafelfogásában mennyire erőteljesen érvényesülnek a felvétellel kapcsolatos elképzelések, eljárások. Ezek kulcspontja volt a *vágás* alkalmazása, ami kapcsolódik a forgatókönyv-készítéshez is, és más vonatkozásban a filmszínész sajátos szerepe is napirendre került a vita során. Nem lehet nem észrevenni, hogy Gould előadóművészi koncepciójában mennyire erőteljesen jelen van a *filmművészet* hatása (utaltunk rá, hogy kacérkodott a filmrendezéssel is, amellett, hogy számos dokumentumjátékot készített, rádióműsorokat, tv-programokat alkotott — mindez egyaránt a filmmel való rokonság létére utalt.).

A vágás köztudott módon kifejezetten a filmszakma találmánya és innen szivárgott át más területekre, többek között a hangfelvétel eszközévé is ennek nyomán vált. A vágás (valamint a montírozás stb.) jellegzetesen filmes eszköz, amely ma már a filmalkotásban semmiképpen sem alkotják vita tárgyát. Más kérdés, hogy ez az eszköz mennyire alkalmas a hangfelvétel filmen túli rétegeinek megalapozására (itt nincs szó a filmalkotás hangösszefüggéseinek megteremtéséről). A vágás — ha kell 262 darabból — művi módon produkálja a zeneművet, s kiemeli eredeti folyamatos menetéből. Úgy, ahogyan a film esetében ez történik, hiszen a filmfelvétel sohasem egy folyamat, hanem részekből áll össze, s a filmalkotásnak nem mellékszereplője az a vágó, aki ezt a műveletet elvégzi. Kérdés, hogy mennyire adaptálható a film eszközeként ismert vágás a zenére.

A vágás, mint filmi eszköz alkalmazásának kerete, a forgatókönyvnek ugyancsak a filmtől kölcsönzött eszköze. A forgatókönyv megadja azt a keretet, programot, amihez illeszkednek a vágás során keletkezett részek. (Ezen belül még a részforgatókönyv is megjelent: az akusztikai forgatókönyv, amely a hangzás akusztikai feltételeinek tervezését szolgálta.)

A felvétel, a hang rögzítése során a hangot „előállító" muzsikus tevékenységének értelmezése is összetett dolog. Legalábbis ennek elemzése során Gould ismételten a film analógiáját idézte fel, a színész és a filmszínész funkcióját összehasonlítva. A színész és a filmszínész számára adott feltételek eltérését a vágással alapozta meg. A filmfelvétel és a hangfelvétel készítésében közreműködő művész szerepét ennek jegyében vizsgálta Gould. „Akkor mire magyarázod azt a furcsa felfogást, amely más törvényeket szab a muzsikusnak, ha történetesen hangfelvételt készít, mint a színésznek, aki esetenként filmekben is szerepel. A filmszínész esetében teljesen rendjén való, hogy külön-külön játszik el egy sor érzelmi mozzanatot, amelyek azután helyükre kerülnek." — ezek után extrém helyzet adja a példázatot. „Előfordul, hogy a belső felvételeket a hollywoody stúdióban készítik, a kül-

sőket pedig a Tűzföldön, a néző azonban teljesen kapcsolódó jeleneteket lát". A vágás mindent a helyére tesz a film esetében. Ennek jogosságát követeli a zene számára is, amikor folytatja az összehasonlítást a vita során: „Mégis hiába magyarázod a hallgatónak, hogy pontosan ugyanez történik, amikor a műről alkotott legjobb elképzeléseidnek megfelelő felvételt készítesz, csalásnak bélyegzik, szélhámosságnak".

Gould vágás megközelítése nem váltott ki megfelelő reagálást Menuhinból, mert erre az alpinista-hasonlat a válasz. „Egy hegymászóról készíthetünk filmet például részletekben, odaállíthatunk egy maketthegyet. A színész nyugodtan félvállról veheti a dolgot és valószínűleg nem is akar felmászni. Más kockázat viszont az alpinistára leselkedő veszély, aki valóban felmászik a hegyre, s ezt nem teheti diribdarabokban." A színpadi előadás, a muzsikus játéka ezek szerint az alpinista egyhuzamban végzett aktusa, de a filmszínész más: ott a vágás tesz csodát... Gould a Hamlet-monológhoz sem tartja szükségesnek az első két felvonáson végigfutni, hanem szemelvényként szavalóesten is előadhatja a monológot (mint Sir John Gielgud).

Azzal együtt, hogy Gould vágás felfogását a maga abszolutizált formájában nehéz lenne elfogadni, s ezzel joggal kell szembeállítani a mű egészének integritását (mellékesen ezt Gould is hangoztatja közben, saját felfogásának ellentmondásos menetét jelezve ezzel is, ami egyáltalán nem meglepő, hiszen rendkívül komplikált művészeti kérdésekben foglalt állást véleményével a vitában).

h) AZ ANALITIKUS GONDOLKODÁSMÓD

Ennek a felvételtechnikai kérdésnek a hátterében azonban további problémák húzódnak meg. Nem egyszerűen az a kérdés, hogy az alkotás több száz darabkából tevődik össze, vagy pedig a maga egységes folyamatában születik meg, egyetlen áramlattal amit nem szabad megszakítani. A mű integritásának értelmezésében a *gondolkodás* koncepcióinak ütközése is felsejlik. Mégpedig a tudatosság filozófiai-metodológiai alapjaiig nyúlva vissza: ez pedig a Gould által megfogalmazott *analitikus gondolkodásmód* jelentőségét jelzi. A Descartestől örökölt analitikus gondolkodásmód, amit a geometria ismert módon tudott felhasználni (analitikus geometria — Descartes „találmányaként") igen fontos eszköz a tudatos megközelítés számára. A zeneművek analitikus tanulmányozásától az út egészen a produkció analitikus felépítéséig vezet, beleértve ebbe még az akusztikai feltételek megkomponálását is. Gould ennek mesteri alkalmazásáról tett tanúbizonyságot, amikor a vágás keretei között a hangzó anyag analitikus tanulmányozásának jelentőségét emelte ki. Egy Bach Gigue eljátszásához kapcsolódva mondta: „Az a lényeg, hogy a koncertteremben — ott is sokszor játszottam, valójában egyik kasszadarabom volt — nem választhatnám meg szabadon a távlatot, úgy, ahogy az imént hallottuk. Ez a mű tömör, klinikai pontosságú, röntgenszerű képe, ugyanakkor mégis meghitt: lehetővé teszi, hogy sajátos módon szedjem ízekre." — S a dolog akusztikai vonatkozásait említette mindenekelőtt, amit a koncertterem feltételei nem tesznek lehetővé míg a hangfelvétel a hang minősége tekintetében akusztikailag is vizsgálható.

Gould produkcióiban nyomon követhető ez a szemlélet: a műveknek „ízekre szedése", hogy ennek az analízisnek a segítségével teremtse meg a szintézist, egybeépítse a művet. (Erről vallott Gould a Bach-sorozat harmadik, záró adása során, amikor a Goldberg-variációkat játszotta el. Az ehhez fűzött megjegyzések során kiemelte, hogy mindenképpen törekedett egységbe foglalni a variációkat, hogy ne maradjon pusztán egymás melletti harminc variációként ez a remekmű. Gould beszélgetőtársával ennek az analitikus eljárásnak a szempontjait tisztázta, hogy majd ennek alapján ne pusztán ismételgetésnek tűnjék pl. az első kilenc variáció, s így legyen képes egy vitathatatlan szintézist létrehozni Bach kompozíciója.)

Erre az analitikus megközelítésre a vita során is több alkalommal vissza-visszatért Gould, ezzel is jelezve, hogy mennyire szerves alkotó eleme gondolkodásának, s ennek közvetítésével alkotó tevékenységének is ez az analitikus módszer. Menuhin zseniális példájával az

alpinistát idézi meg, aki nem tudja részletekben teljesíteni feladatát, s egyszerre kell megmásznia a hegyet. A való élet és ennek rögzítése kettős jelentését hangsúlyozta, s ennek alapján jutott a konzekvenciára: „Ezek szerint két különböző síkon kell élnünk. Ha természetes ösztöneinknek engedünk, nem tehetjük apránként, részletekben, hiszen megvan a maguk belső lüktetése." A Hamlet-monológra is ez áll. Erre reagált úgy Gould a vitában — megint csak hangsúlyozva a részekre bontás létjogosultságát, az analitikus megközelítés előnyeit. „Nem értek veled egyet. Ha a szerinted eszményi »Lenni vagy nem lenni« ott él a fejedben, elszavalhatod magadnak, akár minden sorát megismételheted. Akkor hát miért ne darabokból állítanád össze egységes egésszé, miért ne húznál hasznot a technika áldásaiból, amikor jótékony fátylat borít mindenre, amit csinálsz." Valósággal Gould hitvallását jelenti ez a néhány szó, amelyben a technikai áldásokhoz kötődve hangsúlyozza a részekre bontás előnyeit, hogy azután ezekből lehessen építkezni, egységes egésszé alakítani a művet. Az analízis vitathatatlanul a zenei előadói tevékenység tudatosságának jellegzetes, fontos eszköze, gondolkodási, alkotási módszere, tevékenységi módja.

Gould szembeszegezi Menuhinnak a kérdést, miért fél, miért tartózkodik a technikától. „Miért tiltakozol a gondolat ellen, hogy az *ember szétszabdalhat minden egyes hangot* és kijelentheti: »Ennek a hangnak ez és ez a hangulata, lényege, érzelmi töltése«. Tulajdonképpen csak a szövegösszefüggéseket kell ismerni, az pedig ott van úgyis az ember fejében."

A vágás, a keverés ennek az analitikus megközelítésnek az eredménye, része. Ez ad lehetőséget egy megalapozott szintézis megteremtésére. Gould elmondta, hogy a felvétel körülményei a technika révén lehetővé tették számára ezt a kettős megközelítést — az analízist és a szintézist egybekapcsolva.

Gould a tudatosságot, az analitikus gondolkodás következményeit értelmezve a technikai vívmányok által keltett lehetőségek révén, ennek alapján jut el ismét a zene és közönség viszonyának oly sokat tárgyalt és annyira fontos kérdéséhez: a közönség passzív befogadója-e a műnek vagy pedig aktív részese annak? A befogadás-esztétika, amelynek alapjait Hegel rakta le, s amelynek kutatására oly nagy szükség van napjainkban is, a technika révén így új lehetőségek megnyitására támaszkodhat. „A lényeg, hogy a hallgató mostantól kezdve több mint fogyasztó: az előadás részese." A technika lehetőségeinek a kiaknázása a vágás és analizálásra épülő szintézis alkalmazásával a sávok manipulálását is jelentette Gould számára. „Ha a játszott darab alkalmas volt rá, készítettem olyan szóló-zongora felvételeket, ahol nem két vagy négy, hanem nyolc sávon rögzítettem a hangot — az volt az elképzelésem, hogy valamiképpen összekeverek több perspektívát: egyszerre élt valamennyi mikrofon, utólag válogattam közöttük, sok filmszerű trükkel éltem. Az egyik perspektívához például szükség lehet a zongora belsejéből készített felvételre: a mikrofonok jazz-szerűen gyakorlatilag a húrokon fekszenek. A másik perspektíva esetleg teremvégi akusztikus környezetet rögzít. Az az előnye, hogy a távlatokat egyfajta akusztikus koreográfiában kapcsolhatja össze az ember, kivált utólag, ha már eltávolodott magától a felvételtől. Forgatókönyvet készítek — hasonlót a filmrendezők forgatókönyvéhez — és megfelelő zenék esetében például Szkrjabinnál, remekül beválik." A hosszú fejtegetés a vita során alkalmas annak a bemutatására, hogy mennyire a technikai lehetőséghez kötődnek azok a megközelítések, amelyekkel az analitikus gondolkodásmódot alkalmazva Gould a felvétel keretei között törekedett a maga megoldásaira. Ebben az analízisre épülve vált lehetővé a sávok összekapcsolásával, a szintetikus konstrukció.

A vita során megfogalmazott nézetek, ezek szembenállása és bizonyos fokú egybehangzása vagy legalábbis közeledése jelzi, hogy Menuhin és Gould a lényeget tekintve eléggé eltérő módon ítélték meg a tudatosság és spontaneitás szerepét a zenei előadóművészetben. A felhasznált argumentáció mindkét oldalról nagyon tanulságos, bár az érvek, egyik oldalról sem adnak egyértelmű választ a felmerült kérdésekre. Az viszont kétségtelen, hogy maga a vita-téma, a tudatosság szerepének megítélése, s ebben az analitikus eljárás mennyire szorosan kötődik a technikai vívmányokhoz: a technikai szerkezetek, berendezések, eljárások tették lehetővé a zenei tevékenység keretei között e problémáknak még csak a megfogalmazását, s még inkább a zene számára legmegfelelőbb megoldások kutatását. Nem le-

het szó nélkül elmenni Gould törekvései mellett, s a hagyományos zenélés spontán romantikája szintjén megmaradni, amikor a technikai kihívások éppen ezen a téren hoztak sok újat — ebben a lehetőségek kitágulását is, de ugyanakkor olyan veszélyeket is felidézve, amelyekkel tudatosan szembe kell nézni, hogy ezeket elhárítható a művész, a gondolkodó.

A technikai haladás keretei között kialakult új viszonyok nemcsak a zene közegét, környezetét változtatták meg, hanem magának a zenének az értelmezésében is új távlatokat nyitottak meg. Ez a helyzet ébresztette fel Gould elképzeléseit, s ennek köszönhető, hogy kitekintett a hagyományos zenélés keretei közül, s a koncertezéssel szemben az elektronikus eszközökkel történő rögzítés útjára lépett, a zene színvonala, terjeszthetősége okából, s egyszersmind a *zene új emberi dimenzióinak* a megnyitása érdekében is (a közönség és a zene viszonyának radikális átalakulását prognosztizálva a technikai eszközök tudatos alkalmazása nyomán, a minek eredményeként a közönség pozíciója alapvetően megváltozik. A közönség hajdani *fogyasztói* pozíciója helyébe a zenei alkotás *részesévé* válás perspektíváját rajzolta meg a vitában, ami talán a legtöbb, amit a technika révén is megújított zenei élet magával hozhat, a zene elsajátítása modern koncepciójaként, a zene élete megújítása jegyében.

Fogyasztóból alkotótárssá válni — a közönség szerepének teljesen új megítélése ez, ami beleilleszkedik az alkotás újszerű felfogásába is, kiemelve a zenei alkotás hagyományos szerkezetéből annak új megítélését, amiben a komponista és az előadóművész mellett a közönségnek, mint befogadónak is alkotói szerepe lehet: részese és nem pusztán fogyasztója a zenének.) Mindez azonban nem történhet meg anélkül, hogy ennek feltételei ne érlelődnének meg: ehhez a közönség átalakulása, valamint az előadóművész szerepének az újraértelmezése is szükséges. Az előadó nem számol passzív hallgatósággal többé, olyan közönséggel, amely részt vesz a koncert előadásán — ki milyen motívum következtében, ez teljesen érdektelen. Nem, a művész a koncerten is (s ez a koncerttől elfordult Gould esetében sajnos hiányzik, a koncertezést abbahagyva kiiktatódott a művésznek az élő koncerten is megváltozott szerepe, a közönség aktivizálására való törekvés), a rögzített produkciók révén is, ezek hatásának kiszámításával, hatékonysága emelése feltételeinek a növelésével alapozva meg a művész — közönség-viszony újszerű rendezését.

A vita ebben a vonatkozásban sem zárult le — nem is fejeződhetett be, hiszen a tudatosság megítélése a zenei produkcióban mindig is vita tárgya volt, lehetett. Menuhin és Gould nagy szolgálatot tettek azáltal, hogy megfogalmazták a sok vonatkozásban szembenálló véleményeiket, s ezzel serkenthetik a továbbgondolást, a vita folytatását. Ha közreműködésükkel nem is — ez már sajnos lehetetlen. De éppen a vitázók iránti kellő tisztelet diktálja, hogy nem szabad figyelmen kívül hagyni, mellőzni az általuk felvetett problémákat, hanem ezeket ismételten napirendre kell tűzni, keresve a mind újabb lehetőségeket, megoldásokat, s szembefordulva a kétségtelenül feltornyosuló veszélyekkel, keresve ezek elhárításának a lehetőségeit, útjait, eszközeit. Ezt követeli meg a zene jövője, de ezt sürgeti a technika továbbfejlődése is: mind újabb és újabb meglepetésekkel szolgál, a technikai vívmányok mind újabb generációi tűznek napirendre további ellentmondásokat a zene fejlődésében, amelyekkel tudatosan kell szembenézni, keresve a kiutakat, kiaknázva a mind újabb lehetőségeket.

A tudatosság igényeinek megfelelni — Gould koncepciójában ez a zenén túlmutató rétegeket is mozgósított. Ez mutatkozik meg az analitikus gondolkodásmód alkalmazásának igényeiben — az analízis és szintézis egységét produkálva ezáltal, amit a zenei teljesítményben is realizált. A sok vonatkozásban megfogalmazott analitikus módszer, a zenemű részeire bontása, sőt, az egyes hangok analízise révén elért ideális hangzás igényének megfogalmazása sajátos módon kapcsolódott a Gould által „szövegösszefüggésnek" nevezett átfogó koncepcióhoz. Az akusztikai rendszer megtervezése kapcsán említi azt az „akusztikus koreográfiát", amely a kereteket adja meg. Az sem tekinthető véletlennek, hogy Gould eljutott egészen addig a pontig, amikor a zenei produkcióhoz valóságos *forgatókönyvet* készített, ezt a forgatókönyvszerű pontosságot tekintette szükségesnek a részletek egybefoglalásához, az analitikus módszer alkalmazásához, akárcsak a filmrendezők teszik alkotásukhoz.

Félreérthetetlen tehát ebben a vonatkozásban is a tudatosság igényének egyértelmű megfogalmazása, tudomásulvétele és hangoztatása is, ami valószínűleg nem független Gould rendkívüli sokoldalúságától, sokrétű felkészültségétől. Éppen ez a sokoldalúság magyarázza meg Gould „kirándulásait" a zongoraművészi pályán túli területekre — rádió- és tv-programok készítése, dokumentumjátékok készítése, irodalmi tevékenység, cikkek, tanulmányok írása stb. Ebből a sokoldalúságból fakad, hogy Gould eljutott még ahhoz a ponthoz is, hogy kacérkodott a filmrendezői pályára való lépés gondolatával is. A forgatókönyvszemléletnek tehát még ilyen háttere is van, amit érdemes figyelembe venni, a tudatosság követelményének megfogalmazása és érvényesítésének elemzése során.

A tudatosság Gould teljesítményének szerves alkotóeleme volt — ez jutott kifejezésre az említett tv-programok között a Gould életrajzát felidéző kanadai film címadásában is; a róla készült portré második részének ezt a félreérthetetlen címet adták a program készítői: „Extázis és intellektus". Az extázissal jelzett páratlan tehetség és művészi átélés, a művészi formálás nagyszerűségébe beleilleszkedett az intellektus ereje. Gould gondolkodói attitűdjei sokat adtak hozzá az igazán nagyszerű művészi „extázis" maradéktalan érvényesüléséhez. De nem is ez lenne a probléma, hanem a hozzá kapcsolódó intellektus felfedezése, (vagy talán rehabilitálása a művészet, a zene számára). Éppen ezért kell, lehet a vita anyagát tanulmányozva joggal hozzátenni — nem csupán „háttér-információként", hanem a dolog lényegéhez kapcsolódva — ennek a tv-programnak nagyon is tanulságos mondanivalóját. Gould valóban sokat tett annak érdekében, hogy a zene magábaszívja az intellektus alkotó erejét, s feldolgozza annak értékeit. Menuhin ezt értékeli a beszélgetés utolsó fázisában, amikor kiemeli Gould teljesítményének nagyságát — s ezt nemcsak zongoraművészként minősíti: „A *zeneesztétika*(!!) mérhetetlenül sokat köszönhet neked, ebben biztos vagyok, hiszen a zongora statikus tárgy, valamiféle segítségre szorul, és valószínűleg senki más nem tehetett volna érte annyit, mint te."

Az utóbbi időben sem vált eme vitája időszerűtlenné a tudatosság megítélésében — s valószínűleg ezt még hosszú ideig kell folytatni, megkeresve az éppen aktuális szituációkhoz kötődő mind újabb problémákat, a megoldási elképzeléseket, s az ezekhez kapcsolódó érveket és ellenérveket. A többiekhez hasonlóan messze mutató — s előremutató — vitájuknak ez a rétege is.

i) A ZENE ÉS KÖZÖNSÉGE

A technika kihívásának a zenei előadóművészet csakis úgy felelhet meg, ha a Gould-i koncepció — vagy valami hasonló, vagy éppen ettől eltérő felfogás — jegyében válaszolni tud arra a nagy kérdésre, hogy *miképpen jut el a zene a közönséghez!* Zene és közönség viszonya — ez a mai kor zenekultúrájának egyik alapkérdése. Már több ízben előtérbe került ez a probléma a vita tárgyalása során. De attól függetlenül is ugyanoda kell eljutnia minden felelősséggel gondolkodónak, aki a zenét félti és keresi azokat az utakat, amelyek a zenét alkalmasak a közönséghez elvezetni, vagy fordítva, amely utakon a közönség képes eljutni a zenéhez, s nem érzi magát elrekesztve a zenétől, amelyet hol felesleges arisztokratikus játéknak minősítenek, s ezért zárják el a zenéhez közeledő tömegeket a zenei élményektől, hol pedig valóban mesterkélten arisztokratikus elefántcsonttoronyba zárnak, s „elegánsan" vagy kévésbé így — de eltitkolnak a „misera plebs"-től (ha ez nem is misera plebs romana, hanem americana vagy hungarica). Létkérdés a zene számára, hogy eljut-e a közönséghez, élvezi-e valaki a zenét, vagy pedig „a nyilvánosság kizárásával" kerül sor zenei eseményekre, — mint oly sokszor megfigyelhetjük a kortárs zenei rendezvények esetében, amelyek nagyon is szűk hallgatóság előtt zajlanak, szinte csak a „szakma" számára szólnak, mert igencsak kevesen jutnak el a „misera plebs" soraiból a kortárs zene élvezetéhez. Mi ennek az oka? — e kérdés nagyon messzire vezetne. Különösen olyan országban, mint Magyarország, amelynek zenei nevelése köztudottan világszerte nagy figyelmet váltott ki, igencsak meglepetést okoz, hogy ennek a zenei nevelési rendszernek a hozadéka mennyire gyatra eredményeket produkált. (Magam is gondban voltam, amikor erről kellett

beszámolnom a USA-ban New Harmony-ban tartott UNESCO-tanácskozáson („Art education — lifelong education" témakör). Kanadai, angol, amerikai kollégák joggal firtatták a zenei nevelés magyarországi eredményeinek bemutatását, s kénytelen voltam ennek ellentmondásos voltát feltárni, jelezve, hogy nem maga a szisztéma ennek a magyarázata, hanem valószínűleg az, hogy rosszul csináltuk, s a mi munkánknak a kritikája, hogy elmaradt a kortárs zene hivatott, szakavatott közönségének felnövekedése. (Nemcsak a hazai zenei nevelés okoz gondot, a zenéhez való viszony alakulásának feltételeit illetően. A Nomura Center által Párizsban, az UNESCO-ban, 1990 szeptemberében rendezett világkonferencián is kénytelen voltam a zenei nevelésről tartott előadásomban ennek az ellentmondásairól szólni, s ennek a visszhangjaként éppen a nagyszámú japán résztvevő oldaláról tapasztaltam megértést. Márpedig a japán zenei nevelés sem tekinthető elmaradottnak, sőt köztudottan a zenei nevelés világfolyamatának élvonalába tartozik. Köztudott, hogy a Yamaha-rendszer mennyire sikeres a zenei nevelés terén, minőségileg, valamint mennyiségi tekintetben egyaránt.)

Zene és közönség viszonyának alakulása nélkül nem lehet beszélni a zene jövőjéről. A zene eljutása a közönséghez — s ehhez a közönség alakítása, nem csupán spontán alakulására számítva, hanem nagyon is tudatosan formálva az új közönséget, a közönség növelését, a zene befogadó közegének a létrehozását — enélkül a zene önmagába fordulva létezne s lételemét vesztené el. Mindig is alapkérdésnek számított a zene eljutása a közönséghez. Ez a közönség szűkebb, vagy tágabb volt, az udvarházak, a fejedelmi udvarok közönsége vagy templomi hívők közösségeként — de a közönség reagálása, a zene befogadása a közönség által mindig is a zene lételeme volt, s maradt ma is. Nem véletlen, hogy Gould és Menuhin véleménycseréje is ekörül forgott, s voltaképpen minden vitatéma erre e kérdésre futott ki, akár az élő zene — konzerv zene problémája merült fel, akár a hangfelvétel minőségéről és jellegéről volt szó, a közönséghez eljutás akusztikai feltételeit vizsgálva, akár a tudatosság és spontaneitás szerepéről, funkciójáról folyt a vita — végig csakis arról volt szó, hogy a közönség, a „szent közönség" mennyire juthat el a zenéhez, eljut-e, vagy pedig elzárul a zene árama a közönség elől. Alárendelt jelentőségű ebben a vonatkozásban az a kérdés is, hogy analitikus vagy szintetikus zenefelfogást kell-e érvényesíteni a zene értelmezésében és rögzítésében, felbonthatóak-e a zenei hangok részeikre vagy pedig úgy szólnak, ahogyan éppen megszólalnak és felesleges ennek értelmezésébe bocsájtkozni.

A közönség jellegének, természetének ismerete a közönség átalakításának tudomásulvétele nélkül meddő dolog volna mindezeket a kérdéseket vizsgálni s nem véletlen, hogy direkt és indirekt módon egyaránt újból és újból felbukkantak a közönség értelmezésének kérdései.

Menuhin a zene hic et nunc-ja mellett érvelve is a *közönség mint közösség* szerepének felvázolására hivatkozott, s a közönség elsilányulása veszélyeinek felvázolására utalt (a közönség szerepváltásai zavart okozhatnak, hiszen a koncert hallgatását megszakítva a konyhába szaladhatnak ki, s ez már nem közönségszerep, mert alapvetően eltér a koncerten gyakorolt szereptől, ahol a közönség csak közönség lehet). Menuhin véleménye a vitában a hallgató figyelembevétele mellett érvelt. „Nem gondolod, hogy ha felvételt készítesz, bizonyos mértékig figyelmen kívül hagyod a hallgatót? Biztos vagy-e benne, hogy ugyanolyan odaadással hallgat, ugyanúgy koncentrál, mint a hangversenyteremben? Lehet, hogy közben felugrik, különben odaég a szalonna." — utalt az említett szerepváltásra. (Zenehallgató közönségből szalonnasütő szerepre vált át.) Ezzel szemben az élő zene, a koncertteremben való hangversenyhallgatás nem enged meg ilyen szerepváltásokat. „A koncertterem egyfajta kényszert jelent: egyébként is bizonyos típusú zene közös élmény, például a *Máté-passió*. Arra készült, hogy az egész gyülekezet egy emberként fogja fel és reagáljon rá." — mondta Menuhin, a közönség mint közösség funkcióját hangoztatva. S ez valóban alapvető jelentőségű minőségi jegye lehet a közönségnek — nemcsak etimológiai kérdés az egy betű eltérés a közösséghez képest.

A közönség tartalmi jegyeinek vizsgálata Gould homlokegyenest ellenkező előjelű koncepciójában is nagy szerepet kapott. A hangfelvétellel közönségként minősülő közönség

jellegének közösség mivoltát Gould sem tagadja, éppen ellenkezőleg: éppen ebben látja az igazán közösséggé válás alapjait. „Mert ahol ketten vagy hárman egybegyűlnek" — mondja Gould a közösség jellemzéseként. „Ugye. — Szerintem azonban nem létezik nagyobb szellemi közösség, mint az *ami otthon születik, a művész és a hallgató között,* akik a zene révén társalognak egymással. Mi több, megkockáztatnám azt az állítást, hogy a technika legfontosabb adománya az, hogy felszabadítja a hallgatót: olyan utakon járhat, amelyeket korábban kizárólag az előadó határozott meg. Olyan választási lehetőséget ad, amelyekkel nem rendelkezett azelőtt."

Menuhin erre azzal reagált, hogy ettől még nem lesz szükségtelen a hangversenyterem. Ez a mérce továbbra is, amihez a zenei produkció minőségét mérni kell.

A zenei közönség mibenléte volt tehát a vita témája. A zene közönségének közösséget teremtő ereje mindenképpen fontos érv a vitában, ami Menuhin véleményében fogalmazódott meg. Ez összefügg azzal a hit et nunc-al, ami a zenei produkción való jelenlét nélkül nehezen képzelhető el. A közös élmény ereje valóban alkalmas arra, hogy közösséget hozzon létre, s az alkalmi közösség ereje nagy lehet, ha az előadás nagyszerűsége alkalmas magával ragadni a közönséget.

Valószínűleg ebben a kérdéskörben találhatjuk meg a vita sarkalatos pontját, a rendkívül szerteágazó vitatémák között minden bizonnyal ez viszi a prímet. Nem is képzelhető el a zene jövője, s a jövő érdekében a zene megújulása, s ebben az előadóművészet szerepe annak a tisztázása nélkül, hogy miképpen alakul a közönség, amelyhez a zenének el kell jutnia. (Érdekes zenetörténeti, zeneszociológiai fejtegetések következhetnének ezen a helyen, ha erre megfelelő terjedelmi lehetőségek adódnának, s nem vezetne ki ez a gondolatsor az alapkérdések köréből. Mindig is meghatározó szerepe, jelentősége volt annak, hogy kikből és hogyan tevődik össze a közönség — kikből áll az aktuális közönség, s kikre lehet közösségként számítani — s csupán a legterjengősebb „lila gőz" szellemében fogalmazhattak egyesek oly módon, hogy „őket a közönség nem érdekli", lehet, hogy „csak az íróasztalnak, önmaguknak, vagy pedig a jövőnek alkotnak". Ez inkább komponistai attitűd lehet. Az előadóművész még ezekkel az arisztokratikusnak is csak nagy jóindulattal tekinthető zavarosságokkal nem foglalkozhat: a közönséghez akar eljutni, produkciója csakis a közönség vonzatában válik kerek egésszé, anélkül csak suta torzó maradhatna.

A közönség értelmezése a vitának az az alapkérdése, amelyben nem is nagyon lehetne igazságot tenni. A felidézett vélemények diametrálisan állnak szemben egymással, hiszen a *közönség közösséggé formálódása a* koncerten az egyik legnagyszerűbb élmény, amit a zene elérhet az emberekhez eljutva. A zene közösségformáló szerepe, egyáltalán a közösségteremtésben felfedezhető tényezők között is különleges helyen van, megkülönböztetett fontosságú. Menuhin joggal tapintott rá ezzel a lényegre, s a közösség erejének a felidézése valóban hozzátartozik ahhoz a AURA-hoz, ahhoz a hic et nunc-pozícióhoz, ami kifejeződik abban, hogy csakis ennek a keretei között lehetséges a zenéből táplálkozó, s oly nehezen elérhető, megszerezhető közösségi kapcsolódások létrehozása is. (Más kérdés, hogy ez a közösség tartós vagy ideiglenes, többnyire korántsem tekinthető tartós közösségnek, alkalmi összetalálkozásból születő és pillanatnyi közösségi vonzatokat kifejező eredmény. Ennyiben a közösség fogalmi elemeinek vizsgálata nem lehetne nagyon eredményes egy koncertlátogató közönség esetében. De ha elfogadjuk a zenei produkció koncerten történő közösségteremtő erejét, akkor a Menuhin-koncepció igazát is el kell fogadnunk.)

Ennek a véleménynek az ismerete, akceptálása mellett azonban nem lenne szerencsés kétségbe vonni Gould felfogásának a jogosságát. Nevezetesen: a közönség közösséggé formálódása nem kizárólag a koncertterem közönségének adatott meg, az otthoni környezet is alkalmas a zenei élmény hatására, közösséget produkálni. Megszívlelendő az az álláspont is, amely szerint „nem létezik nagyobb szellemi közösség, mint ami otthon születik, a művész és a hallgató között". A közösség átformálódása nemcsak személyileg, hanem funkcionálisan is bekövetkezik ennek révén. A művész és a hallgató (akár CD-t, akár kazettát, akár lemezt, akár rádiót, akár tv-t hallgat) „a zene révén társalognak egymással" — mondja Gould.

Éppen ebben a megközelítésben jutunk el a Gould-koncepció egyik leglényegesebb eleméhez, ahhoz, ami a technikai eszközök tudatos felhasználásához kötődik, s a közönség újraértelmezésébe is beletorkollik. Ez a közönség jellegének átalakulása, a kommunikációelmélet korábban más-más megközelítésekben jelzett konzekvenciáinak Gould általi felismerése, s ennek a közönség vonatkozásában is történő értelmezése. Ez lehetett az egyik fő motívuma annak a váltásnak, amelynek során Gould otthagyta a koncertpódiumot. S ebbe a váltásba beletartozik az a vélemény is, amely szerint az igazi közösséget az otthon, zavartalan körülmények közötti produkcióélvezés hozza létre, a „zene révén társalgó művész és hallgatók közötti kapcsolat tartalmaként. Noha ez szokatlan értelmezése a közösségnek, mégis figyelmet érdemel, a benne rejlő gondolat nem elvetendő, mert ennek a kapcsolatnak igen mély értelme van, bár a hangversenylátogatás adatainak szemszögéből korántsem kedvező eredményekkel járhat.

A közösség fogalmi értelmezése messzire vezetne. Mégis érdemes ebben az első megközelítésben is vázolni a közönség átformálódása és közösségfunkciót teljesítő tartalmának Gould-féle nézetét, mert ez a technika korának egyik legjelentősebb következménye a zenei előadóművészet szempontjából. S még inkább a technika utáni korszaké, a következő évszázadé, a 21. századé, az ezredforduló ígéretéé, amivel szembenézni nem könnyű és korántsem népszerű dolog. Legalábbis a hagyományos szemlélet jegyében, amely nehezen tűri el a szokványostól való eltérést. Márpedig a közönség újfajta értelmezése igencsak eltér a megszokott felfogástól, attól a hagyományos közönségképtől, amibe nagyon is jól beleillik a közönség közösséggé formálódásának képlete is, ahogyan azt az imént Menuhin véleményét felidézve megkíséreltem bemutatni. Anélkül, hogy a korábbiakban már felvázolt — vagy legalábbis felvillantott — véleményeket megismételném, Gould felfogásának sok metszete vezetett el a kommunikációelméleti megközelítéséből fakadó közönségkép kialakításához, s ezért talán szükségtelen ismétlésnek is tűnhet a közönség átértelmezésével kapcsolatos sokféle vonatkozási rendszer ismételt bekapcsolása ebbe a képbe is.

Kulcskérdés a közönség megítélése. Mitől közönség a közönség? — Attól-e, hogy megvette a jegyet és elment a koncertre, vagy talán más ismérveket is érdemes emellé odatenni. Például olyan paramétereket, amelyek a közönségként megjelentek felkészültségét illeti (partitúrával a kézben izgatottan követi nyomon az előadást, árgus szemekkel és fülekkel vadászva a kottától való eltérésekre, gikszerekre „nos, ezt én tudom" felkiáltással „tetten érve" az előadót). De ha nem is ezt a felkészültségi szintet tekintjük, hanem olyan paramétereket kapcsolunk be, hogy mit óhajt kapni a koncerten résztvevő hallgatóság — élvezi-e a zenét, a zene fogyasztójaként kap-e valamit, azaz a zene elsajátítása-e a célja vagy pedig csak a jelenlét a koncerten (mellőzöm a sokak által gúnyos felhangokkal emlegetett szituációt: a közönség egy része valósággal happeningként éli meg a koncertet, „ott voltam", (vagy éppenséggel divatbemutatói attitűdökkel lehet megérteni motiváltságát stb.). A hagyományos „élő zene"-koncepció mindezt zárójelbe tette, s mellőzte a közönség valóságos elemzését. Ehhez képest Gould finomabb elemzést adott a közönség megítélésével kapcsolatban. Messze túlnő ez a fajta közönségértelmezés a korábbi pejoratív értelemben használt „konzerv zene" kifejezéssel illetett pseudo-közönségképen, amely mintha a közönségből eleve kirekesztené mindazokat, akik „nincsenek jelen". Bár az aura elvesztésének veszélye reális, bár a közösség alkotásának Menuhin által vázolt képlete indokolt, a koncert keretei közötti részvétellel, nem kétséges, hogy a Gould által felvillantott (s nem kifejtett) gondolatok új dimenziókat nyitnak meg, a közönség értelmezésével, funkcióival kapcsolatban is.

Bár a hagyományos közönségreagálások között Gould joggal utal a technikai berendezések által produkált előadásokkal szembeni fenntartásokra, amelyek csalásnak, nem valóságosnak tekintik a vágással, hangfelvétellel született produkciót, s ezzel azt állította szembe, hogy a közönség „beéri a bóvlival is", ami nem tökéletes, de az átélés örömét ez biztosítja a közönség számára s ezt tekinti valóságosnak, a nem valóságosnak ítélt felvétellel szemben — ahogyan ezt vitapartnere említette. A modern közönségkép új vonásait emelte ki Gould, a nem koncerttermi feltételek közötti „nagyobb szellemi közösség" felvázolásával,

ami a művész és a hallgató között keletkezik, valamint az új utak lehetőségével. Gould éppen a technika adományának nevezi a hallgató felszabadítását: a hallgató ezáltal olyan utakra térhet, amelyek újak ahhoz képest, amilyeneken korábban kellett járnia, azáltal, ahogyan ezt az előadó meghatározta számára.

Akár a nagyobb szellemi közösség létét emeljük ki, akár az új utak választásának a lehetőségét, mindkét vonással a közönségnek azt a természetét emelte ki Gould, amely a *fogyasztóból résztvevővé, alkotótárssá felemelt* közönség képletével kapcsolatos.

A közönség szerkezetének tárgyalásában valóban az a legfőbb kérdés, hogy miképpen lehet ezt a transzformációt elérni. Kiváltképpen fontos a kérdést így feltenni egy ún. fogyasztói társadalomban, márpedig Kanada stb. valóban ilyen minősítéseket kapott, s ezt csak tetézi a posztindusztriális társadalomba való átmenet időszakának sok társadalmi feszültsége: jól ismert az a kérdés, hogy a fogyasztás bőségének elérése után mi következik... (vö. Galbraith: A bőség társadalma c. könyvének gondolataival). A zene „fogyasztása" helyébe a közönséget túlemelni a fogyasztói pozíción — résztvevővé, alkotótárssá tenni, az előadóművész valóságos partnerévé emelni: ez a közönség „mennybemenetelét" jelenti, s minőségileg magasabb rendű szintet jelent a korábbi közönségpozíciókhoz képest.

A közönség esztétikai megítélésének már korábban is említett alapkérdései közé tartozik a már Hegel óta vizsgált nagy kérdés: mi a szerkezete az alkotásnak és mennyiben részese az alkotásnak három szereplőréteg: a komponista, az előadóművész és a közönség (vagy befogadó, elsajátító vagy alkotótárs stb.). A kommunikáció elméletének is nagy kérdése ez, de még sokkal inkább a gyakorlat által napirendre tűzött kérdés: a közönséghez való viszony mennyiben merül ki azzal, hogy a muzsikus kiáll a pódiumra és a produkciójával (jó esetben) elbűvöli a jelenlevőket. És utána! És előtte! — A folyamatnak milyen elemei vannak és ezek hogyan illeszkednek egymáshoz és miképpen alkotnak együttvéve olyan szerkezetet, amit együttesen kell az alkotás tartalmaként tárgyalni. (Ehhez természetesen az alkotásnak egy korszerű tágabb értelmezése szükséges, ami túlmegy a hagyományos igen szűk alkotás—teremtés-felfogáson — ahogyan egy korábbi könyvemben erre kísérletet tettem — vö. Fukász: Munka és alkotás, Bp. 1970.) Ebbe az alkotáskoncepcióba illesztette be a közönség alkotói minőségének meghatározásával az új zenei elsajátítás modern felfogását Gould, a közönség modern felfogásával.

A közönség fogalmi értelmezésének egy újabb mozzanatára is ki kell térni, annál is inkább, minthogy Menuhin egy mellékes utalást tett, ami magyarázatra szorul. Ez pedig az a tény, hogy a zenei alkotás eljuttatása a közönséghez hogyan történik — ebben a zene specifikumainak egyik jellegzetes oldala mutatkozik meg. A *zene leírt és hangzó formái*nak viszonyáról van szó. Mi a zene valójában — ha ezt a kérdést tesszük fel, a válaszok kettéválhatnak. Zene az, amit a komponista a kottapapírra írt (és itt most el kell tekinteni a notáció nagyon is eltérő formáitól, s egyáltalán a notáció létére kell utalni). Egy másik válasz arra utalhat, hogy a zene az, ami elhangzik, s amíg erre sor nem kerül, addig a zene el van zárva a közönségtől.

Menuhin a vita során — helyesen — a mű mint egész, koncepciózus ismeretét igényli, de ezután rögtön a zene partitúra formájának a primátusát fogalmazza meg. „Az a lényeg, hogy ismerje a művet, mint egészet, érezze magában minden rezdülését, akkor is, ha sohasem játssza el". A mű mint egész ismerete — a mű elsajátítása a totalitás jegyében mint az előadóművészet alfája és omegája olyan felfogást tartalmaz, aminek jelentőségét nem lehet eléggé aláhúzni. Van azonban a gondolatnak egy olyan toldaléka, amit szóvá kell tenni, márcsak azért is, mert Menuhin mindezt azzal folytatja: „Gyakran szívesebben olvasom a partitúrát, jobban élvezem, mintha előadásban hallanám. Amíg belső hallásával nem fogja fel az ember, nem tudja eljátszani."

A zene mibenlétének kétféle értelmezése figyelmeztetést tartalmaz, amennyiben a közönség oldaláról igyekszünk a kérdést tisztázni. Más a helyzet az előadóművésszel kapcsolatban — ebben a vonatkozásban Menuhin joggal figyelmeztet az előadó felkészültségének arra az elemére, hogy a partitúrából ismerkedjék meg a művel, s belső hallásával fogja fel a művet mindenekelőtt. A közönség oldaláról a mű elsajátítása azonban igen kevéssé re-

dukálható a mű partitúrából való megismerésére, elsajátítására. Ha a közönség megelégedhetne a partitúra megismerésével — mellőzve az előadóművész közvetítését — nagyon is szűk körre korlátozódna a közönség köre. Aki a „trapa" tanulásával eljutott a partitúra alapos ismeretéhez szükséges készültséghez, az nem igényelné a zene elhangzását. A zene mint hangzó anyag megköveteli, hogy az írott zene „lefordíttassék" s a fordító a közönség és az írott anyag között az előadóművész, aki a zene elhangzásával teszi hozzáférhetővé a közönség számára a zeneművet.

A zene tehát ennyiben olyan sajátos művészet, amely „fordítást" igényel, az előadóművészet pedig ezt a tolmácsfeladatot is ellátja. (Hogy ez mennyiben tolmácsolás — s ebben a reprodukció mellett mekkora szerepe, aránya van a produktivitásnak, ez már továbbvezetne. Az előadóművészetet mindenképpen a produkció és reprodukció dinamikus egységének kell tekinteni, tehát nem „szolgai tolmácsolásról" van szó.) Menuhin, amikor a partitúrát előnyben részesítené az elhangzó zenével szemben — alapvető felfogásától, a zene spontaneitásától fordul el, s nagyon is a zenei tudatosságot emeli ki; „gyakran szívesebben olvasom a partitúrát" — s még összehasonlítást is ad: „jobban élvezem, mintha előadásban hallanám."

A közönség számára azonban a nem elhangzó zene igen kevéssé számít zenének. Zenévé azáltal válik, hogy elhangzó zeneként hozzájut — s ez az elhangzás élő koncerten, vagy lemezen, kazettán, CD-n stb. egyaránt megtörténhet. Ezért emeltem ki átfogó érvénnyel a zene specifikumaként a zenei kommunikáció szempontjából a tolmácsolás szükségességét — ez az előadóművészet minden fajtáját egyaránt tartalmazza, a közönséget pedig minősíti, annak lényege megragadásával.

LEGÁNY DÉNES:

KODÁLY – A ZENESZERZŐ ÉS ÖRÖKSÉGE

KURTÁG GYÖRGY ÉS SOPRONI JÓZSEF KOMPOZÍCIÓINAK ELEMZÉSÉVEL

Az alábbiakban Kodály és Bartók zenei stílusának néhány gyökerére szeretnék rávilágítani, valamint megmutatni oly utakat, melyek az ő művészetüktől a kortárs zenéhez vezetnek el bennünket.

Vizsgálódásainkat kezdjük Kodály Hét zongoradarabjának I. tételével. A teljes sorozat 1917—18-ban született a harmadik tétel kivételével, melyet Verlaine két sora 1910-ben ihletett. Az első kompozíció — az első tétel — mintegy bevezetője a teljes sorozatnak, és zenei „névjegykártya"-ként magán viseli a zeneszerző 1917—18 körüli stílusának főbb vonásait. A kompozíció imitációsorral indul, mely mélyebb fekvésből törekszik magasabb oktávákba. Az induló *E*-hangot basszus dallammotívum folytatja, majd az imitációsor második tagja (3. ütem) egy hangközzel (vagy hiányos akkorddal) kezd, melynek csúcshangja a szoprán-orgonapontként szereplő kezdő *E*. A folytatás ez esetben tenorfekvésű dallam, melyen keresztül elérkezünk a hosszú *E*-hangra adott válaszhoz: a basszus orgonaponthoz. Efölött szól az imitációsor utolsó tagja oktáverősítéssel az alt (mezzoszoprán) és szoprán szólamokban. Végezetül a felhangzó hangközsorozat elvezet bennünket a Debussy és Ravel stílusának hatását jelző gyönyörű akkordmenethez. (Ide vág, hogy Kodály művei között találunk Meditáció-t Debussy egyik motívumára.) A magas regiszterből fokozatosan ereszkedünk alá a 15. ütem *B*-hangjára, mely nemcsak a tétel aranymetszésében található, hanem a kezdő és záró *E*-hangok oktávkülönbségének felezőpontja is (tritonusztávolság). Az aranymetszési terület után egy hol diatonikus, hol kromatikus lépésekben ereszkedő basszusmenetet hallunk; efölött a dallamban *A isz*-ról (enharmonikusan *B*-ről) *E*-re ívelő ismételgetett felütések hangzanak, így a tritonusz-hangköz itt is jelen van. Befejezésül a legutolsó basszushang (*Cisz*) fölött megszólaló *E* újra létrehozza a tétel indításakor felhangzó első hangközt. E kisterc tökéletes keretbe foglalja az egész kompozíciót.

Hogyan épül fel Bartók 14 bagatelljének nyitó tétele; milyen bevezetést komponált kollégája a sorozathoz?

Első pillantásra egy nagyon szokatlan tény ötlik a szemünkbe: a felső szólamnak 4 kereszt, az alsónak 4b az előjegyzése. Ezt látva felmerül bennünk a gyanú, hogy két különböző tonalitás van egyszerre jelen: e kompozíció bitonális. Melyik ez a két hangnem? A felső szólam lépcsőzetesen emelkedő *cisz*-moll pentachorddal indul, alatta ereszkedő c-fríg pentachordot hallunk. Ha e két pentachord hangjait közös rendszerbe szedjük, Bartók zenéjében oly gyakori egyik distancia- (modell-) skála nyomait figyelhetjük meg. (*1. példa, 425. l.*)

Vannak Kodálynak és Bartóknak közös gyökerei a múlt zenéjében? Bizonyos értelemben igen, például Liszt kései műveiben. Hallgassuk meg Liszt „Szürke felhők" (Trübe Wolken) c. zongoraművét! Az utolsó előtti (öt különböző hangból álló) akkord szinte tökéletesen szimmetrikus: középen egy bővített hármashangzat helyezkedik el, alatta tritonusz szól, a

(E cikk a „Bulletin of the International Kodály Society Vol. 16. No. 1. Spring 1991"-ben megjelent eredetinek a magyar nyelvű változata. Eredetileg előadásként hangzott 1988-ban a San Houston University Kodály Study Tour számára.)

hangzat tetején pedig (a felső tritonusz helyett) tiszta kvintet hallunk. E szimmetrián belüli kis változtatás egy rendkívül disszonáns akkordot eredményez, mely súrlódást a központi és csúcshangok alkotta alterált oktáv (nagy szeptim) hozza létre. (*2. példa, 425. l.*)

Liszt prófétai álma, mely szerint zeneszerző barátja és veje, Wagner Velencében fog elhunyni, s utolsó útját gondolán teszi meg, ihlette az I. gyászgondolát (Trauer-Gondel No. 1.). A kompozíció három részre bontható. Az első rész egy *E*-basszushangú, tág szerkesztésű bővített hármashangzat (kvart-szext) felbontására épülő osztinátó-kísérettel indul. A hangzat középső (centrális) hangját állandó felső, félhanglépéses váltóhang díszíti. Fölötte a dallam akkordhangokkal indul, majd, eltávolodva e hangzástól, disszonáns hangközöket, alterált oktávokat hoz létre a kísérethez viszonyítva. (*3. példa, 425. l.*). A második formaegység az első pontos, nagy szekunddal lejjebbi transzponálása: a basszus-osztinátó *D*-n kezdődik. A harmadik formarész indítása *C*-ről felhangzó új transzpozíciót ígér, de — mint szekvenciális menetekben oly gyakran — e harmadik egység az előbbi zenei anyagnak ismétlés helyetti variációja, a következő basszusmenettel: *C* — (átmenő *H*) — *B* — (átmenő *A*) — *Asz*. E menet utolsó hangja (*Asz*) lesz az egész kompozíciót elindító bővített kvart-szext akkord alaphangja; s később, *E*-re lépő basszussal újra létrejön a kezdő harmónia. A teljes mű egy *E*-től *E*-ig diatonikus főhangokkal (és a harmadik formarészben kromatikus színezőhangokkal) ereszkedő basszusvonalra épül.

Kodály Székelyfonójában találjuk egy igen szép és nagyon szomorú népdalunknak („Tőlem a nap úgy telik el") a feldolgozását. (Szerepel a „Magyar népzene" sorozat V. kötetében is.) A bevezetésszerű nyitó hat ütem tartott szopránja (szoprán orgonapontja) alatt a basszus diatonikus ill. kromatikus lépésekkel ereszkedik. (*4. példa, 425. l.*)

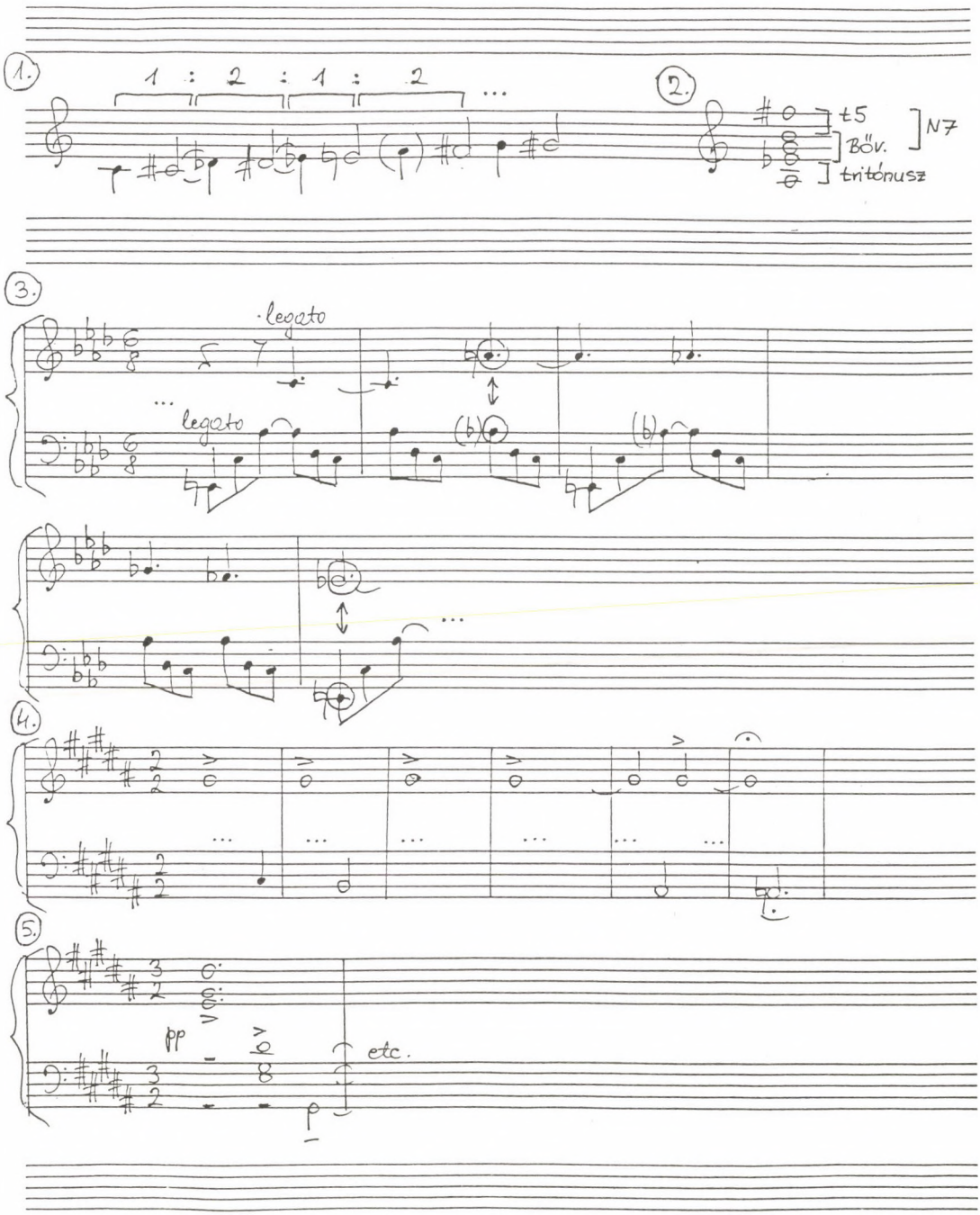
A teljes kíséret gyönyörű harmóniasorra épül, három rétegben: a szopránfekvésben megszólaló harmónia megismétlődik oktávval mélyebben, s ezen keresztül érjük el az akkord basszushangját. (*5. példa, 425. l.*)

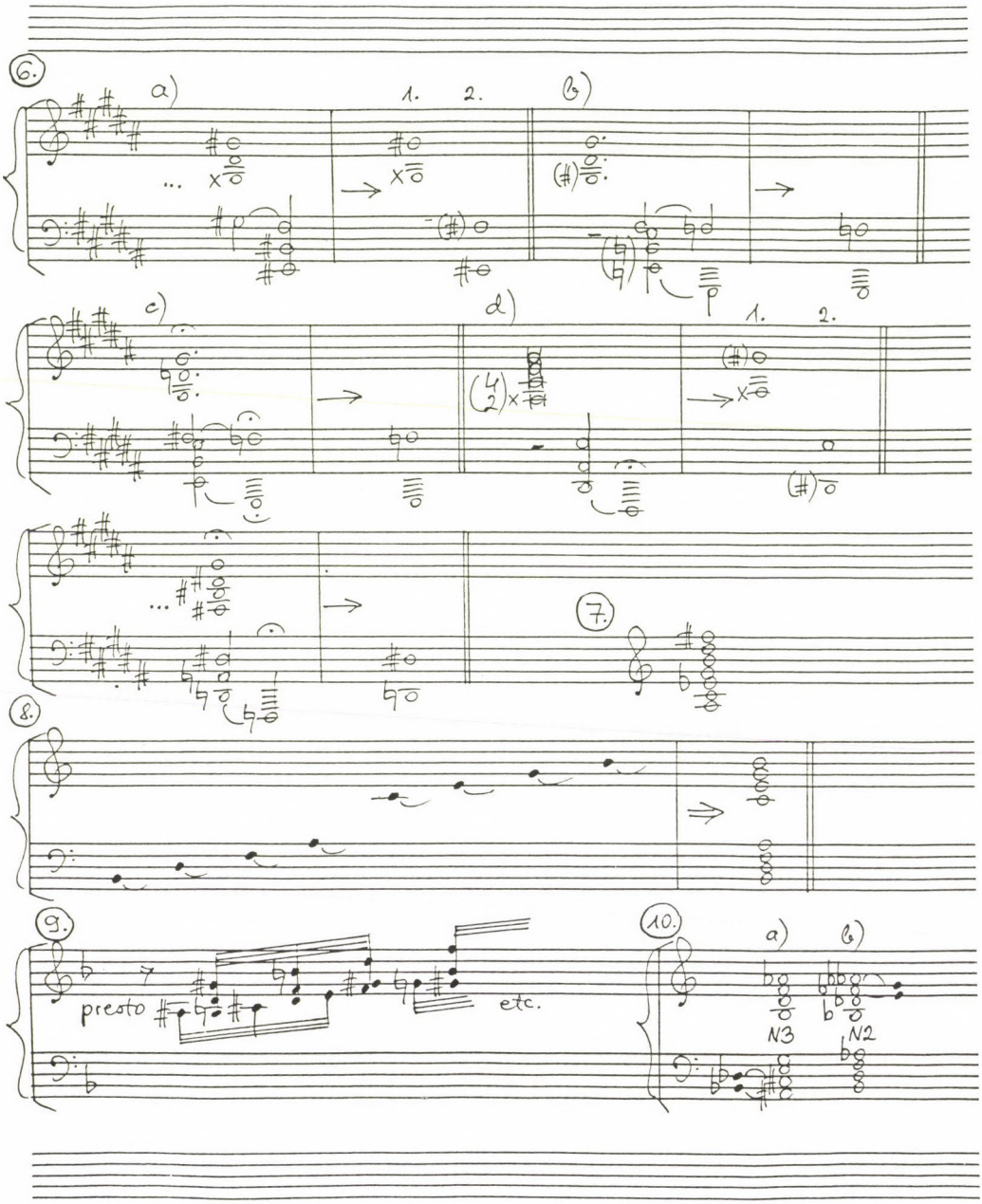
Nemcsak az eredeti népdalsorok dallama és az egy-egy akkordon belüli irányok ereszkedőek, hanem a teljes harmóniaváz, ideértve a basszusmenet is. Ezáltal jut a népdal keserű bánata tökéletes kifejezésre. A basszusmenet itt is előbb diatonikus, majd a későbbiek folyamán kromatikus lépésekkel ereszkedik: *Gisz — Fisz — Eisz — E — Disz — D*. E vonal indító hangja a kezdő szoprán orgonapont *Gisz*-e, záróhangja pedig ettől tritonusz-távolságra van. A kromatikus lépések megjelenésével egyidőben majdnem valamennyi harmóniában megszólal az alterált oktáv hangzás. (*6. példa, 426. l.*)

A coda-szerű akkordmenetben újból halljuk a főrész basszusvonalának főbb lépéseit: leszállított kezdőhangról (Gisz helyett G) ereszkedünk diatonikusan alá felemelt záróhangra (D helyett Disz). A menetből „hiányzó" kromatikus lépések e változtatásokba, alterációkba vannak elrejtve. Végezetül a Disz-basszushang fölött a kezdő tonalitásba érkezünk vissza egy igen kifejező Gisz Maggiore-minore kvart-szext váltással.

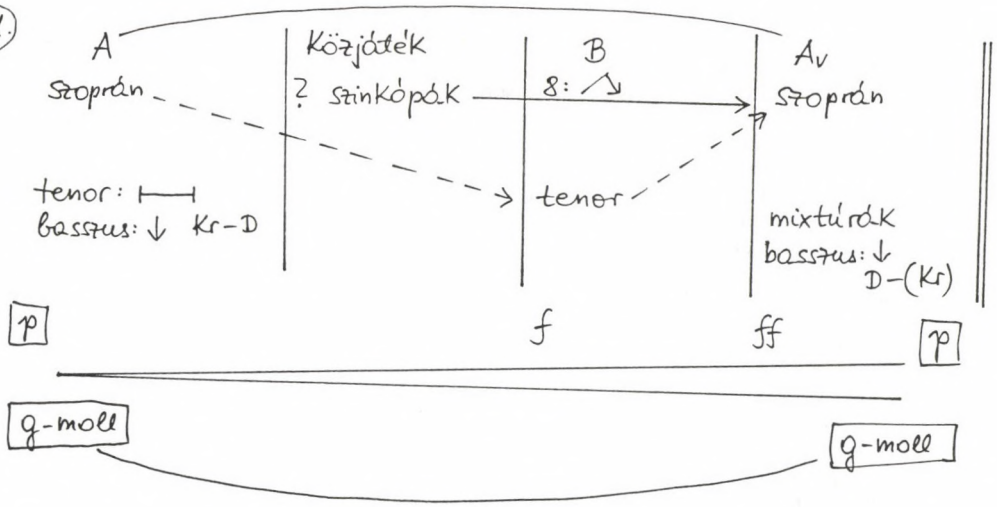
Térjünk vissza egy gondolat erejéig Liszt Szürke felhők c. műve utolsó előtti akkordjához (2. példa). Kiegészíthetnénk e harmóniát hét szólamú, terc-építkezésű akkorddá (*7. példa, 426. l.*) (*C* helyett *Cisz* nem állhatna, hiszen a *Cisz-Esz* hangzó nagy szekund. *Disz* nem szerepelhetne a *D* helyett, mivel akkor a már jelenlévő *Esz* szólna oktávval feljebb is.) Liszt időskori műveiben gyakran találunk ilyen struktúrákat. Vegyük példának Ossa arida c. orgonakíséretes férfikari művét, melynek orgona-bevezetője hasonló építkezésű. (*8. példa, 426. l.*)

Haláltánc c. zongoraversenyében — mely lényegében a Dies irae témára komponált variációsorozat — is hallunk hasonló harmóniákat. A mű elején — témarészletek között — három zongora-kadencia szerepel. Az elsőnek az indítását láthatjuk a *9. példában (426. l.)*. Két szűkített szeptim hangzat felbontása szól: egyikük *B*-ről indul (a bal kézben), míg a másik *H*-ról (a jobb kézben). Ha e két akkord nyolc különböző hangját egy oktávon belül játsszuk, szinte kortárszenei cluster-ként hat. Hogyan építhetnénk fel ebből a hangzásból egy nyolc szólamú harmóniát? Ha a *B*-ről induló szűkített szeptimet helyezzük alulra, egy kizárólag tercekből építkező nyolc szólamú akkordot kapunk, melynek centrális hangköze nagy terc. (A többi hangköz kis terc.) A két szűkített szeptim fordított elhelyezésével azon-

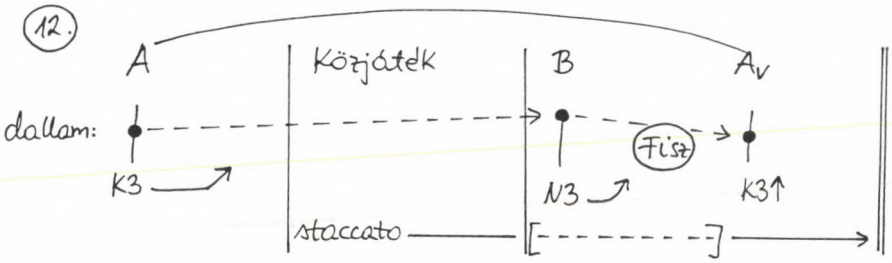

1.
1 : 2 : 1 : 2 ...
2.
±5
Bőv.
tritónusz
N7
3.
legato
legato
4.
5.
pp
etc.


6.
a)
1.
2.
b)
c)
d)
1.
2.
7.
8.
9.
presto
etc.
10.
a)
b)
N3
N2

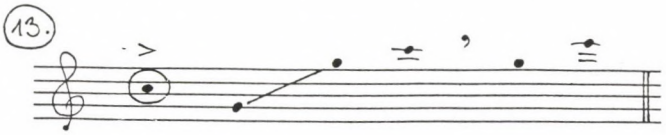
11.


A
Közjáték
B
Av
Szoprán
? szinkópák
8:
Szoprán
tenor: ⊢
basszus: ↓ Kr-D
tenor
mixtúrák
basszus: ↓
D-(Kr)
p
f
ff
p
g-moll
g-moll

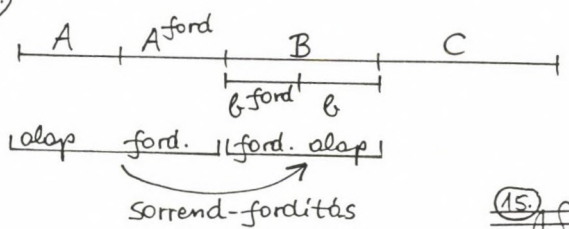
12.


A
Közjáték
B
Av
dallam:
Fisz
K3
N3
K3↑
staccato

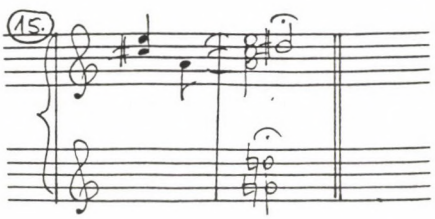
13.



14.


A
A ford
B
C
B ford
B
alap
ford.
ford. alap
sorrend-fordítás

15.



ban Bartók híres α-akkordját kapjuk meg: nagy szekundra fölfelé-lefelé szimmetrikusan épülő két szűkített szeptimet. (*10. példa, 426. l.*) (Az alfa-akkordban egyébként négy különböző alterált oktáv hallható.)

Kodály Hét zongoradarabjának második tétele a Székely keserves. A népdalnak három strófája hangzik el, háromrészes formát alkotva. Az első versszak dallamát a szopránban halljuk. A kísérő harmóniákban a tenor orgonapont alatti basszus előbb kromatikusan, majd egy diatonikus lépéssel ereszkedik. Az első és második versszak között rövid közjáték csendül fel, melynek új ritmikai eleméről hamar bebizonyosodik, hogy szinkópalánc. Mihelyt ez észrevehető, rögtön új variációs elem lép be a zenei anyag folyamatába: oktávváltások. Mindkét új elem (szinkópalánc, oktávváltások) kíséretként végigköveti a második versszak tenorban hangzó dallamát. A harmadik strófa közjáték nélkül, azonnal indul; a dallam — visszatérésként — újból a szopránba kerül. A harmóniai kíséretben kromatikus átmenő hangokkal színezett diatonikusan ereszkedő basszusmenet fölötti mixtúrák hallhatók. Pianótól fortissimóig megkomponált hatalmas crescendo íveli át az egész művet, melynek végén — harmóniai és dinamikai keretként — ismét felhangzik a kezdő piano g-moll akkord. (*11. példa, 427. l.*)

Soproni József Jegyzetlapok c. sorozatának I. kötetében találunk egy kortárszenei siratót (No. 42.). Szintén háromrészes forma, s — a kodályihoz hasonlóan — rövid közjáték található az első két versszak között. Az első formarészben (versszakban) a zenei anyag a zongora középfekvésében szól. A közjáték új eleme, a staccato-sor nincs jelen a magas oktávákban hangzó második versszak folyamán, hanem az ismét középregiszterű harmadik rész coda-szerű befejezését színezi. Valamennyi versszakban jelen van egy felfelé ívelő terchangköz. Az első versszak *H* szoprán-orgonaponttal indul. A kezdő motívum után egy megkomponált arpeggióban felhangzó cluster következik, melynek első hangja *D*. A nyitó rész (kis) terclépése tehát *H — D*. Az utolsó versszak visszatérésképpen — e terclépéssel indít. A középső formarészben a darab körülbelüli aranymetszésében felhangzó *Fisz* dallami csúcshangot *C — E* nagyterclépés készíti elő. Az igen szép kis kompozíció Kodály Székely keservesének közeli kortárszenei rokona. (*12. példa, 427. l.*)

Következzék ugyane Soproni-sorozatnak egy másik tétele: „Tizenhatodok" (No. 20.). Tipikusan bitonális kompozícióról van szó. A felső szólam fehér billentyűkön, az alsó feketéken hangzik fel. Mind a dallam, mind a kíséret négysoros. A fehér billentyűkön felhangzó hétfokú szólamot tekinteném vezető zenei anyagnak, dallamnak, melynek mindegyik sora más-más moduszban szól. A kezdő mixolíd sort eol követi. A fríg harmadik sor az első egység tükörfordítása. A negyedik sort, melyet rövid „codetta" követ, ion hangsorúnak nevezném hangsúlyos staccato kezdőhangja és kerethangjai miatt. (*13. példa, 427. l.*) A pentaton kíséret valamennyi sorának különböző a főhangja. A komplementer ritmusból kifolyólag, az egyes szólamok szünetei ellenére állandó tizenhatod-lüktetés szövi át az egész darabot. A bitonalitás a negyedik formarész elején kap igen jelentős szerepet, így e sor válik a legfontosabbá valamennyi közül.

Egy másik szép és rendkívül izgalmas négysoros szerkezetet figyelhetünk meg Kurtág György Játékok c. sorozatának II. kötetében: „Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelem..." (12. oldal a) tétel). Az első két sor (első két ütem) egymásnak tükörfordítása. A harmadik sor ellentétes irányú tükörfordításban felhangzó két részre bontható. Az irányok megváltozása miatt e sor nyitva marad, s belevezet a záró hosszabb negyedik sorba (*14. példa, 427. l.*). Mind Soproni József előző darabjában, mind e kompozícióban a tükörfordításnak igen jelentős szerepe van, valamint mindkét tételben a leghosszabb és legfontosabb sor a záró (negyedik) formarész. Soproni kompozíciójában a két szólam együtthangzása bitonalitást hoz létre. Kurtág művében a kíséret állandó kvintpárhuzamai különböző regiszterekben szólnak. A jobb kéz líd záróakkordja alatt megszólaló utolsó tiszta kvint a líd hangsor két leszállított hangjából építkezik (*15. példa, 427. l.*). A reneszánsz „*ta*" színezőhang funkciója ezáltal megkettőződik.

Befejezésül Kodály Hét zongoradarabjának azon tételével szeretnék röviden foglalkozni, melyik nem 1917—18-ban, hanem jóval korábban született (No. 3.); „Esik a városban"

címen ismert számunkra e mű. A bűbájos kis kompozícióban különböző zenei elemek festik meg az esőcseppeket: staccatók, arpeggiók, valamint a korábbi arpeggiók staccato felbontásban.

A mű a jobb kézben felhangzó (későbbi) kíséret staccatóival indul. Egy ütemmel később e staccatókról bebizonyosodik, hogy szinkópaláncot alkotnak. Az arpeggiók megjelenésükkor regiszterváltással (oktávváltásokkal) párosulnak. Mind a szinkópalánc, mind a regiszterváltás fontos elem volt a Székely keserves második versszakában. A sorozat első tétele *E*-hangról indulva egy oktávval mélyebbi *E*-re érkezett, s codájában ismételgetett felütéssort hallottunk. Az „Esik a városban" dallama *Asz*-on kezdődik, két oktávval lejjebbi *Asz*-on végződik, és a codettát itt is megismételt felütések alkotják. E jellegzetességeken keresztül rejtett stiláris kapcsolat figyelhető meg a Hét zongoradarab első három tétele között.

BIELICZKY ÉVA:

„ALAP-ATMOSZFÉRÁJA: A TRAGIKUS HARMÓNIA"

BESZÉLGETÉS A 75 ÉVES MIHÁLY ANDRÁS ZENESZERZŐVEL

Évtizedekkel ezelőtt kezembe került Mihály Andrásnak egy fényképe. Feltűnt, hogy arcán a számtalan ránc milyen szabályosan rendeződik el. Vajon milyen örömök, bánatok, érzések, gondolatok szántották arcára ezeket a ráncokat — a Sors árkait. Milyen események, történések rejtőznek mögötte? Hiszen Mihály András mindig jelentős helyet foglalt el a magyar zenei életben. Több embernek való munkát végzett el mint csellóművész, kamarazenetanár, karmester, zenepolitikus, mint a Rádió zenei lektora, az Operaház igazgatója és mint zeneszerző.

Jó ideje gondolok rá: megengedné-e, hogy a magam módján megfejthessem a titkait? Ezzel a rég óhajtott kívánsággal kerestem fel otthonában.

Óvatosan — hogy meg ne bántsam — említettem neki, hogy valamikor mennyire megfogott az arcán levő ráncok „művészi elrendezettsége". Jót nevetett rajta.

— Engem a Ferencsik szokott volt ugratni a ráncaim miatt. Azt mondta, hogy csak egy, nálamnál ráncosabb embert ismer Magyarországon, és az a Palotai Boris.

Kellemetlen dolog tulajdonképpen, mert elrontja a képet. Az arcbőröm rugalmatlanná vált egy idő után, és megőrzi azt, hogy hogyan szoktam tartani a vonásaimat, amikor mosolygok, amikor dühös vagyok stb. Sőt, mindez megmarad, mintegy rögzül. Így valóban tükrözi a belső történéseket. Tóth Aladár mondta azt — valószínűleg a ráncaim jellemzéseként is —, hogy az én alap-atmoszférám a tragikus harmónia.

— *Raics István mesélt az Ön ifjúkori otthonáról, ahol az édesanyja, a testvérei és barátai társaságában gyakran felcsendültek a kamarazene hangjai. Úgy látszik, hogy ez az indíttatás elkíséri egész életében. Talán azért vált közösségi emberré és nagyszerű kamaramuzsikussá.*

— Igen, igen. Raics Pista még járt hozzánk a Damjanits utcába. Az én mamám zongorista volt, de amikor elkezdtek jönni a gyerekek — négyen voltunk testvérek — akkor abbahagyta a zongorázást. Azonban a művészi érzéke és érdeklődése mindvégig megmaradt. Nagyszerű ember volt, kézben tudta tartani a gyerekeit anélkül, hogy sok lelki prédikációt tartott volna. Tőle örököltem a családhoz való ragaszkodást. Sose fogom kiheverni, hogy milyen csúfos véget ért szegény...

Ami pedig a házimuzsikálást illeti... Korán elkezdtem zenét tanulni. Párhuzamosan csellóztam és komponáltam. Mindjárt az elején nagyon vonzódtam a kamarazenéléshez. El sem tudtam volna képzelni, hogy egész életemben csak a csellóirodalommal foglalkozzak. Hiszen köztudomású, hogy nem tartalmazza a legnagyobb remekműveket. Van köztük vagy 15 nagyszerű mű. De hogyha valaki cselló-virtuóz akar lenni, akkor elsősorban nem ezeket játssza, hanem bizony másodrendű műveket. Ezért én már korán elhatároztam, hogy mással is fogok foglalkozni. 1949-ben lettem a Zeneakadémián kamarazenetanár, és akkor abba is hagytam a csellózást. Hiszen a hangszeren való játék olyan technikai karbantartást kíván, amit én csak napi hat órai gyakorlással értem el. Mert ügyes voltam ugyan a csellózásban, de nem olyan született tehetség, aki kevés gyakorlással is színvonalasan tud játszani. Beláttam, hogy nekem ilyen sok időm a hangszerre nem lesz — más egyéb tevékenységem miatt, ezért lettem hűtlen a hangszerhez.

Valójában az ifjúkori házimuzsikálástól vezetett az utam a kamarazenetanári pályához, amit immár 43 év óta művelek.

— Szőllősy Andrástól hallottam a következő történetet. Ő 1945-ben az Operaházban kezdett dolgozni. De az akkori igazgatóval, Komáromy Pállal nem tudtak szót érteni. Így hamarosan el kellett hagynia az első munkahelyét. De Komáromy Pál sem maradt sokáig az igazgatói székben, mert „egy csellista közbeszólt". Ez a csellista Ön volt.

— Budapest ostroma alatt nagyon sokan az Operaház pincéjében találtak menedéket. Többek között itt tartózkodott Komáromy Pál basszista is. Az ostrom utáni hetekben hogy, hogy nem Székely Mihállyal és Nádasdy Kálmánnal együtt direktóriumot alakítottak, és elkezdték beindítani az Operaház működését. Aztán úgy alakultak a dolgok, hogy Székely és Nádasdy kiváltak ebből a triumviátusból. Komáromy egyedül maradt az óriási feladatra. Lehetett látni, hogy még rendezett körülmények között sem lett volna alkalmas egy ilyen nagy művészeti intézmény vezetésére. Hát még akkor. Sokan — a közéletben működő zenészek közül gyanakvással figyeltük a tevékenységét. Fölmerült bennünk, hogy valahogy el kellene őt onnan távolítani. Jó alkalomnak tűnt az akkori B-listázás. Egy bizottság alakult, amelynak én is tagja voltam. Az elnök Oltványi Imre nevezetű kisgazdapárti tag volt, zenészek közül rajtam kívül még Veress Sándorra emlékszem. A művészeti körök egyetértésével Komáromy Pált egyszerűen B-listára tettük, és eltávolítottuk az Operaház igazgatói székéből.

Szegény Komáromy nyilván nagy keserűséggel vette tudomásul, hogy őt hirtelen kipöndörítették onnan. Valljuk be, hogy az Operaház igazgatójának lenni, az az egyik legnagyobb zenei méltóság. Szolgálat ugyan — minden adminisztrátor szolga, ha jól csinálja a dolgát — de hát egy nagyon magas szinten való szolgálat. És ő erre teljesen alkalmatlan volt. Ha visszagondolok rá, még ma is biztos vagyok a szándék helyes voltában. A formát azonban ma már nem vállalnám. De hát bizonyos vezetőket el szoktak távolítani a helyükről, főleg olyan viharos időkben. Mindig az a kérdés, hogy jobbá válik-e a zene helyzete a változástól, vagy rosszabbá. Akkor egyértelműen jobbá vált. Hiszen lehetőség nyílt arra, hogy egy nagyszerű ember, Tóth Aladár vehesse kezébe az Operaház irányítását. Ezzel elkezdődhetett a dalszínházunk egyik fénykora.

— 1946-tól kezdve — amikor már Tóth Aladár volt az igazgató — Ön is tagja lett az Operaháznak, először a zenekarban mint szóló csellista, majd mint főtitkár.

— Tóth Aladár nekem nemcsak igazgatóm, hanem atyai jóbarátom, tanácsadóm és példaképem volt. Ő vezetett be az opera rejtelmeibe. Nagy szerencsém volt az is, hogy ezekben az években itt működött Otto Klemperer, mint vezető karnagy. Sokat beszélgettem vele, csellóztam a zenekarban a keze alatt, néztem az előadásait, hallgattam a hangversenyeit. Életreszóló tanulság volt nekem az Operaházban töltött négy év.

— Tóth Aladártól sokat tanulhatott. Fel tudta ezt használni, amikor — több mint 30 év múlva — 1978-ban Ön lett az Operaház igazgatója?

— Legalábbis igyekeztem. Tudja, az úgy van, hogy az emlékek folyton súgnak. Hogy mit csinált volna Tóth Aladár egy bizonyos szituációban, kinek adta volna ezt a szerepet, melyik darabot tűzte volna műsorra stb. De hogy valóban azt tettem-e, amit ő is tett volna, nem tudom. Mert olyan emberi emlékezet, amelyik pontosan tudja, hogy mit, hogyan kell csinálni, hogy az valakinek a szellemében legyen, olyan emlékezet nincs. De azt megfogadtam, hogy ugyanazokat az alapelveket fogom érvényesíteni, mint a példaképem Tóth Aladár.

— Ha végiggondolom az elmúlt évtizedeket, nem tudnék mondani egy harmadik embert — Lehel György és Ön mellett, aki olyan sokat tett volna a kortárs magyar zenéért. Nem volt Önök között bizonyos konkurencia, vetélkedés vagy átfedés emiatt?

— Ó, egyáltalán nem. Sőt inább kiegészítettük egymást. Lehel Gyurival én nagyon korán megismerkedtem. 1945 után még tanár-növendék kapcsolat is kialakult közöttünk, hiszen ő azután kezdte a pályáját a Rádióban. Nagyon ügyes kezdő volt, mert mindenféle mumkát el tudott végezni, amit rábíztak. Örültem, hogy lépésről lépésre ment fölfelé, a különböző beosztásokban. És végül a Rádiózenekar vezető karmestere lett.

A Rádió elsőrangú feladata a születő zenéknek a felvétele és továbbjátszása. A Rádiózenekar szinte erre a feladatra szerveződött. Ez anyagi okokból is természetesnek tűnt, hiszen a többi koncertzenekarnak sokkal bonyolultabb gazdasági körülmények között kell a műsorukat összeállítani.

Lehel Gyuri különösen a magyar zeneművek felvételében szerzett hervadhatatlan érdemeket. Kitűnően megtanulta a darabokat, gondosan próbált, jó kapcsolatot alakított ki a zeneszerzőkkel. Tehetséges, megbízható, igazi zenész szellemű ember volt.

Lehel Gyurival mi egyáltalán nem ütköztünk, hiszen ő mindig nagyzenekarokkal foglalkozott, én pedig az ő élete folyamán még inkább kamaraegyütteseket vezényeltem, elsősorban a Budapesti Kamaragyüttest. Különben is baráti volt közöttünk a kapcsolat. Amikor arról volt szó, hogy a Csellókoncertemet hanglemezre rögzítik, akkor én mindjárt ő rá gondoltam. Ő mutatta be a másik fontos darabomat, a III. szimfóniámat is. Mondhatom, hogy fenomenális előadást produkált belőle. Gyurit nagyon izgatta az operaházi vezénylés is. Először Lukács Miklós hívta meg Balassa Sándor: Az ajtón kívül című operájának vezénylésére. Erre a rádióbemutató után került sor. De a Puccini Pillangókisasszony című operájának felújítására már én adtam neki lehetőséget. Szóval a mi kapcsolatunk teljesen zavartalan volt — egészen haláláig.

— *1968-ban megalakult a Budapesti Kamaraegyüttes, melynek Ön volt az alapítója és vezető karmestere.*

— Véletlenül alakult meg. Éppen együtt volt a növendékeim között egy olyan gárda, amelyikkel — én úgy ítéltem meg — nagyszerűen elő tudjuk adni Schönberg Pierrot lunaire című darabját. Igaz, hogy egy teljes évig készültünk rá. De ez csak egy improvizatív feladat volt. Az, hogy végleges, önálló intézménnyé vált az együttes, az azért történt, mert Darmstadtból kaptunk egy meghívást. Azt kérték tőlünk, hogy mutassuk be az új magyar zenét a darmstadti nyári tanfolyamon. Akkor nekiálltunk, és megtanultunk egy kortárs magyar művekből összeállított műsort.

— *Ez a darmstadti és az utána következő budapesti bemutatkozás óriási feltűnést keltett. Így aposztrofálták: „Zenénk további útján mérföldkő jellege van". Érdemes talán idézni egy beszámolóból, amely a Muzsika c. folyóiratban jelent meg:*

„Darmstadt modern zenei fesztiválján átütő sikere volt a Budapesti Kamaraegyüttesnek, amely Mihály András vezetésével a mai magyar termésből adott kereszmetszetet. Lényegében ezt a műsort ismételte meg az együttes a Zeneművészeti Főiskola kistermében rendezett koncertjén, amely egyúttal művek és megszólaló apparátus bemutatkozása is volt. A Budapesti Kamaraegyüttes kiváló muzsikusokból áll. Mihály András pedig évtizedek pedagógiai gyakorlatával, elemző és összegező hajlamával, erős arcélű művészi felfogásával áll az együttes élén. S miként régebben is felfedezésszámba menő produkciókat köszönhetünk neki a XX. század zenéjének világából, ezúttal is bátran nekivágott az újnak, a felfedezést érdemlőnek s nemcsak művészi, hanem kivételes szervező tehetséggel tudta elérni azt az eredményt, amelynek tanúja lehetett a Darmstadtban újra áhítozók serege, s itthon az új magyar zeneszerzés iránt érdeklődők sokasága. Éppen ezért tudott érvényesülni a művek mondanivalója annyira tökéletesen, mert Mihály tökéletesen át tud lényegülni a művekbe. Modern szellemű vezénylése, leszűrtségre törekvő interpretálása az ugyancsak modern szellemű muzsikusgárda élén idehaza is eszményien szolgálta az új zene ügyét." És a hangverseny műsora: Székely Endre: Musica notturna, Darvas Gábor: Medália, Maros Rudolf: Kamarazene 11 hangszerre, Durkó Zsolt: Dartmouth Concerto, Mihály András: Három tétel kamaraegyüttesre és Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai.

— A Budapesti Kamaraegyüttes elvei között is — hasonlóan a Rádiózenekarhoz — az volt az első, hogy a magyar zeneszerző kollégák műveit bemutassuk. Ezt be is váltottuk, körülbelül húsz éven keresztül.

— *És aztán?*

— És aztán? Erre szoktam viccesen mondani, hogy a növendékeim kiöregedtek. Amikor már elkezdtek nyugdíjba menni, lassanként kifáradt a dolog és akkor abbahagytuk.

— 1962—78-ig Ön a Magyar Rádió zenei lektora volt. Ez nagyon fontos megbízatás. Hiszen Ön döntötte el, hogy a zeneszerző kollégáinak melyik műve mehet a Rádió műsorában. Tehát Ön adott zöld utat egy kompozíciónak, vagy pedig stop jelzést.

— Igen, a lektor feladata, hogy engedélyezze a darabokat. Tehát el kell olvasni elvileg mindent, ami még nem ment a Rádióban, és jelezni hogy mi az, ami odavaló. Persze ez önmagában véve nem olyan nehéz dolog. Hiszen annyira ismerjük egymást — legalábbis abban az időben én elég jól ismertem minden kollégám munkáját, stílusát. Bizonyos név már garancia arra, hogy a kezéből selejt nem nagyon jön ki. Persze azért nagy a felelősség, így én mindent elolvastam az utolsó hangig, ami a magyar zenében született.

Ezt a munkát nagyon szerettem csinálni. Hiszen elsőkézből informálódhattam arról, hogy mi történik a magyar zenében. Azt is jelentette, hogy munkakapcsolatba kerültem a kollégákkal. Passzívan nem érdemes csinálni. Úgy, hogy csak várom, mikor milyen kottaanyag jön be, elolvasom és eldöntöm, hogy alkalmas, vagy nem alkalmas a rádiófelvételre. Ez így kevés. Fontosabb, hogy figyeljünk — főleg a pályakezdő, fiatal kollégákra, hogy milyen irányban fejlődnek. Olyan komponisták jelentkezésénél lehettem én — egy ilyen segítő, figyelő ember — mint például Balassa Sándor, de bizonyos mértékig Durkó Zsoltnak, Bozay Attilának, Sáry Lászlónak, Jeney Zoltánnak is. Ez nem azt jelenti, hogy mindennel lelkesen egyetértettem, amit ezek a fiatal kollégák csináltak. De részben a lektori munka, részben pedig az előadói tevékenység következtében elég szoros kapcsolat alakult ki a fiatalabb zeneszerzőkkel. Mindenesetre érdeklődtem munkájuk iránt és igyekeztem segíteni. Hogy ez aztán mennyire tényleges segítség? Hiszen volt abban kritika is. És a kritikát ma kevésbé divat komolyan venni, mint régebben. Manapság a legtöbb zeneszerző úgy érzi, hogy a kritika annyit jelent, hogy valami nem sikerült. Pedig ez így nem igaz. A kritika csak annyit jelent, hogy valamit kellene még csinálni, hogy jobb legyen. Ha annál a darabnál nem is, de egy következőnél esetleg megfogan az a praktikus zenei tanács, amit én próbáltam adni a kollégáknak.

Nekem mindenesetre nagyon izgalmas dolog volt így benne lenni egy fejlődő, sokféle irányba haladó zenei életben, és szinte rajtatartani a kezemet a pulzusán.

— Most visszatekintve az akkori zeneszerzésre, valóban olyan izgalmas volt?

— Ha ennyi idő alatt egy ország zenei életéből kijön mondjuk, csak egy Kurtág, egy Durkó, egy Balassa, egy Bozay — az már jó eredmény. És azért van még más is. Szőllősy András például, aki hosszú évek hallgatása után hirtelen mint egy üstökös jelent meg darabjaival.

Tulajdonképpen még az is figyelemre méltó esemény, ha nem sikerül valami, amikor rossz irányban halad az ember, amikor bajokat érez. Maga a tevékenység nagyon izgalmas. Biztos, hogy mindig jót akartunk csinálni, de nem biztos, hogy mindig jól sikerült. Még az irányzatokban sem, amely vagy túl primitív vagy túl bonyolult lett. Az ilyesmi el tud veszni használhatatlanul, vagy pedig zsákutcába torkollik. De akkor is érdekes. Mindent észre kell venni.

Végül is 3—4 magyar zeneszerző neve az egész világon ismert, és munkásságuk beletartozik a XX. század pozitív eredményeibe. Hiszen előadják a darabjaikat, jelen vannak.

— Amikor az új művek felvételét a Rádióban egy bizottság lehallgatta és elbírálta, akkor természetesen ott volt Ön is. Faludi Rezső, a zenei főosztály akkori vezetője egyszer azt mondta, hogy Mihály András úgy világított közöttük, mint a fáklya.

— Hát nézze. Abban a bizottságban nekem volt a legtöbb tapasztalatom a kottaolvasásban és az előadóművészetben. Most töltöm a Zeneakadémián a kamarazene-tanításomnak a 43. évét. Ez olyan rutint ad az embernek, hogy meg tudja ítélni, hogy az a zenész — akinek a művét éppen hallgatjuk — mennyi mesterségbeli tudással és igénnyel, milyenfajta érzésvilággal állt neki a mű komponálásához. Nem hiszem, hogy ez valami velem kapcsolatos, egyedülálló dolog lenne. Azok a zenészek, akik ezen a pályán hosszú időn keresztül működnek, és nem vesztik el az érdeklődésüket, azok hasonló nagy tapasztalatra tesznek szert.

— A nagy tudás és a gyakorlat mellett is kell lenni Önben valamiféle olyan tehetségnek, amely mindig, minden vonalon kiemelte.

— Én tulajdonképpen egy kamarazenetanár vagyok, aki komponált is, dirigált is, meg mindenfélét megpróbált. Az igaz, hogy mindig mindenhez hozzászóltam, amikor csak lehetett. De hogy vezetői tehetségem lett volna? Nem tudom. 1945 után a Kommunista Párt Zenei Bizottságának az elnöke voltam, ami 1950-ben megszűnt. De utána ... vezető pozícióban — voltam ugyan az Operaház igazgatója is — de olyan általános, az egész zenei életre kiható vezető pozícióm nem volt. És az az igazgatás is későn jött.

De nyilván az én állandó újat és újat csinálni akarásom vitt előre. Amely soha nem nyugodott bele abba, hogy most már tanítottam eleget, jön a nyugdíj és a jól kipihenem magamat. Ehelyett újabb dolgokat is kipróbáltam.

— *Külső szemmel nézve, úgy tűnik, hogy Önnek nagyon sikeres pályafutása volt. Most mégis megkérdezem, volt-e olyan korszak az életében, amikor az érezte, hogy nem sikerült megvalósítani az elképzeléseit?*

— Olyan korszakom nekem mindig volt, amikor úgy éreztem, hogy nem sikerült valamit megvalósítanom. Ami — szerintem — egy jó zenésznek természetes állapota. Különben nem tudna előrehaladni. Zenésznek lenni, az egy eléggé belső rágódásokkal megterhelt élet. Soha egy percig nem unatkozik az ember. De arról szó sincs, hogy akár a zeneszerzői, akár a karmesteri munkámmal vagy bármivel meg lettem volna elégedve. Van erre egy szép példám. Volt olyan idő, amikor Kodály elég idős volt már, és minden évben minden darabját előadtuk. Az egész zenei élet attól félt, hogy meghal és nehogy kimaradjon a műsorból valami. Mellette ültem az egyik ilyen koncerten. Kodály odafordult hozzám és azt mondta: „Azt hiszik, hogy énnekem élvezet az, ha így ömlesztve eljátsszák a darabjaimat. Pedig én már csak a hibákat hallom belőlük."

— *Az Ön elégedetlenségének külső, vagy belső indítékai voltak?*

— Tisztességes zenész mindig saját magára gyanakszik, nem a külső körülményekre. Egy darab olyan, mint a szerzője. Nem lehet senkire sem hivatkozni, ha nem sikerül. Olyan lesz, amilyen az illető tehetsége, keménysége, úttalálási képessége. Egy zenész úgy nézheti a darabjait, mintha tükörbe nézne.

— *Ön melyik darabját nézi, hallgatja szívesen?*

— Nehéz kérdés ez. Hiszen minden korszakban más volt a hozzáállásom. Például a három Apokrif dal nagyon személyes üzenet. Én írtam a szöveget is hozzá. A családomról szól. Az első feleségemről, aki azóta meghalt, a gyerekeinkről, akik felnőttek és bátyámról, aki nagyon beteg volt abban az időben és meghalt ő is. Szóval beleírtam mindent, ami a legközvetlenebbül foglalkoztatott. Ez például nagyon közel áll hozzám, pedig nem vagyok meggyőződve, hogy a legszebb zenét írtam rá, amit csak lehetett volna. Szeretem a III. szimfóniámat és a II. kvartettemet is. Jó barátom volt Benjámin László költő, azért olyan szép emlék az ő három gyerekéről szóló 3 miniatűr. A verseket olyan spontánul sikerült megzenésítenem, amilyennek akartam. Ez nagyon fontos a zeneszerzőnél. Mert mindig van egy általános kép arról, hogy mit akar csinálni. Az ember szeretetét egy darabja iránt talán befolyásolja az, hogy mennyire sikerült megvalósítania az eredeti elgondolását. A Csellókoncertemre azt mondhatom, hogy olyan lett, amilyennek akartam. A III. szimfóniám is. De nagyon sok minden nem olyan lett.

— *Mit komponál jelenleg?*

— Sajnos, mostanában semmit. Amikor az Operaház igazgatójának kineveztek, akkor még azt hittem, hogy párhuzamosan fogom csinálni a zeneszerzéssel. De lehetetlen volt. Nemcsak az idő hiánya miatt, hanem mert megváltozott a gondolkodásom módja. Más dolgok váltak fontossá. A zeneszerzési ihlet azóta sem jött vissza. Ezt nagyon sajnálom. És még mindig reménykedem, hogy talán, majd...

— *Mi a véleménye a médiaháborúról, amely jelenleg dúl...*

— Azt hiszem, hogy a háború a médiáknak a politikai részére irányul. Egy hatalmi harc, amely akörül folyik, hogy milyen legyen a tájékoztatás. A zenét nem hiszem, hogy ez túlságosan érintené. Mert nem tudok elképzelni magyar zenészt, vagy magyar zenei menedzsert, aki valami döntően új fordulatot tudna adni a Rádió eddigi zenei gyakorlatához. Arról van szó, hogy a Rádió teret teremt a jó zeneszerzőknek. Jó alatt egy elég széles kört értek. Hi-

szen ebben mindig óvatosnak kell lenni, mert a lektornak mindig gondolnia kell arra, hogy őneki egy korlátja van: a saját ízlése. És létezik az, hogy az ember nagyokat téved. De ha tisztességes zenész a lektor, akkor körülbelül ugyanazt a 200 magyar zeneszerzőt tudja elképzelni a Rádió műsorában, mint a másik lektor. A Rádió pedig — úgy hiszem — mindig is feladatának fogja tartani, hogy ezek közül a legtehetségesebbeket az átlagon felül lássa el feladatokkal és lehetőségekkel.

Nem hiszem, hogy ezen a helyzeten bármiféle háborúval változtatni kellene. Ami a médiaháború politikai oldalát érinti, azt én nem tudom megítélni.

— *A változások korát éljük. De valahogy hiányzik az a lelkesedés és optimizmus, ami 1945-ben megvolt.*

— Könnyű volt akkor lelkesedni. Nyugodtan lehet azt mondani, hogy tízmillió ember úgy érezte magát, mint Lázár a feltámadás után. Mindenki örült az életnek. És akkor gyönyörű dolgokat ígértek nekünk. Sajnos, az ígéreteket csak megcsillogtatták előttünk. Aztán mennyi minden bizonyult hazugságnak, mennyi vezetett félre és milyen piszkok voltak benne, ez más kérdés. De az, hogy akkor lelkesedés volt, az a programnak szólt. Ma ilyen szép programot senki sem ad. Mert az, hogy felszólítanak bennünket az üzleti életre és a piacgazdaságra, az nem új dolog. Mert aki a 20-as években volt gyerek, az tudja, milyen a piacgazdaság. Az nem annyira lelkesítő. Csak akkor, ha a leggazdagabb országokat nézzük, a régi NSZK-t, az Egyesült Államokat, Franciaországot vagy Hollandiát. De mindenkinek az jut az eszébe, hogy nemcsak gazdag és sikeres országok vannak, hanem elmaradott és szegény országok is. Tehát most inkább egy általános várakozás jellemző. Mindenki arra a jelre vár, hogy mi a sikeresek közé fogunk tartozni. Hiszen ennek is megvan minden lehetősége.

De az igaz, hogy különösebb lelkesedés nem tapasztalható. Az emberek egyénileg is azzal vannak elfoglalva, hogy de jó lenne a sikeresek közé tartozni. De ez nem olyan egyszerű. Nem tudom, hogy én hogy kezdenék pályát manapság.

— *Akkor beszéljünk arról, hogy mit fog csinálni Svédországban, ahova most utazik?*

— Svédországban dirigálok. Korábban tanítottam egy nagyszerű iskolában, amit a Stockholmi Rádió tart fenn. Aztán tanítottam másfelé is. Utána kezdtem el vezényelni kamaraegyütteseket és zenekarokat. Végül kialakult a jelenlegi helyzet, hogy minden évben két hónapot töltök Svédországban. Nagyon szeretem a svédeket. Kedves emberek, jó zenészek és hálásan fogadják, ha komolyan foglalkoznak velük.

Ezenkívül nyaranként megyek az angliai Darlingtonba, ahol szintén igen jól érzem magam, mert tanítok, dirigálok, operával foglalkozom.

— *Fizikailag hogyan bírja ezt a munkatempót? Van valami titka, vagy speciális életmódja?*

— Rájöttem arra, hogy csak rosszat tesz az embernek, ha kíméli önmagát. A növendékeimnek szoktam is mondani, hogy ha kímélik magukat (ami bizony előfordul), attól nem fognak tovább élni, nem lesznek kevésbé fáradtak. A fáradtság szerintem normális jelenség, amit az ember kialszik. Különösen a szellemi munkás vigyázzon arra, hogy munka közben ne féltse önmagát, hanem az intenzitása, a koncentrációja csak arra a dologra irányuljon, amivel foglalkozik. Meg fogja látni, hogy a test engedelmeskedik. Mert a szellem uralkodik a testen, mindaddig, amíg erre mód van. Mindenféle nyűgöt, amit a test rak rá az emberre, azt én utálom, és próbálok megszabadulni tőle. Csak azt érzem természetes állapotnak, ha van egy jó kis munka, amire figyelhetek.

— *És a szellemi, lelki megpróbáltatásokat hogyan tudja elviselni?*

— Azt is azzal, hogy másra koncentrálok. A zene nagyszerűen gyógyít. Vagy mondjuk inkább úgy, hogy beburkolja ezeket a fájdalmakat. A veszteségeket, igazi lelki fájdalmakat nem lehet gyógyítani. Amikor még friss, akkor az ember figyelmének előterében van. Akkor például egyszerre fontos lesz az, hogy milyen színű legyen egy hang valamelyik Schubert-szimfónia melléktémájában. Hiszen a fájdalom létezik akkor is, ha belehalok, és létezik akkor is, hogyha zenébe burkolom, mint egy kristályba és ott tartom.

— *Beszélgetésünk végén elmondhatom, hogy találkoztam egy emberrel, aki a fiatal zenész kollégák útját atyai szeretettel segíti, az élet nehézségeit derűsen viseli, ma is aktív, és a*

75 évét bölcsességgel kamatoztatja. Sikerült-e megfejteni titkait? Nem hiszem. Ez a mostani csak „titok-nyitogató" beszélgetés volt Mihály András portréjához.

Születésnapján kívánom, hogy mielőbb találjon rá az operaházi igazgatás közben elveszített zeneszerzői múzsájára.

(Készült: 1992. IX. 1.)

FANCSALI JÁNOS

LISZT FERENC ERDÉLYI TANÍTVÁNYAI

I. KARL FILTSCH (BEFEJEZŐ KÖZLEMÉNY)

Mennyire hatott, mennyire maradt meg Karl Filtsch a társadalom emlékezetében — nos erről sajnos igen lehangoló adataink vannak. Amennyire lelkesedve írt ő vagy Josef bátyja a társaságbeli föllépésekről, annyira nem találtam ennek semmilyen nyomát a számomra hozzáférhető emlékiratokban.

Metternich Bécsben,[113] Berlioz,[114] Marie d'Agoult,[115] G. Sand,[116] Párizsban nem írt róla. De ennél érdekesebb, hogy maga Liszt Ferenc,[117] sőt, Chopin sem említi leveleiben.[118] Így nemcsak művészetének értékeléséről, hanem még haláláról sem találunk egyetlen említést, azoktól kik a legközelebb álltak hozzá, ismerték és valószínűleg — becsülték.

De lássuk, mikor is találkoztak először, Liszt Ferenc — az elismert, ünnepelt zongoraművész — és Karl Filtsch — az erdélyi kisvárosból Bécsbe került csodagyermek. Olvassuk újra Irene Andwèrs írását. Épp ő, ki annyira kicsinyesnek tartja, írja: Mikor Liszt Ferenc 1838-ban Bécsbe jött *"Hospitality was carried to excess and the aristocrats were eager to welcome all celebrities:... all opened their homes, but none as liberally as Countess Bánffy nee Schilling-Canstadt."*[119] Majd a gyermek egy levelét idézi: *"I have become great friends with Thalberg and Liszt.."*[120] Ez év tavaszán körülbelül április 10-től május 26-ig, Liszt Bécsben tartózkodott, hol tíz alkalommal hallhatták a zongoravirtuózt, szerintem tehát immár bizonyítottan állíthatom — ekkor ismerkedett meg Karl Filtsch-csel. Ez pedig, minden más későbbit két évvel [!] megelőző időpont.

Újra Bécsben játszott Liszt 1839. novemberében, de erről nem maradt fenn Karl írásos emléke.

Ellenben 1840. január—március között megint találkoztak, ezt a fiú bővebben írja meg szüleinek: *"Franz Liszt is in Vienna now. I have been to all [!] his concerts and also met him often [!]. I played to him at Countess Amadei s house. I wanted to kiss his hand but he said No, this will never do; we are comrades." And carrying me back to the piano he accompanied my improvisation playing the thunder with the left and the lightning with the right hand. I never heard anything so beautiful in my life! My dear people, that fellow can play! He gave me his transcription of Schubert s Serenade and wrote the dedication To the prodigy of Transylvania"*[121]. A fenti sorok Karl-tól származnak, ennél szebben nem jellemezhető Liszt Ferenc jóakarata gyermek-művésztársa iránt.

A találkozásokat Karl egyértelműen gr. Bánffy Dénesné Schilling Johannának köszönhette, hisz mint láttuk, ő különös vonzalmat mutatott a zene iránt. Ennek további bizonyítékait bőven olvashattam Liszt későbbi, 1856—1858. közötti levelezésében. Kilenc levélben említi a grófnőt és amint látni fogjuk, a nemes hölgy eléggé közeli ismeretségben volt Carolyne Sayn-Wittgenstein-nal is! Kiderült — Vrabély Szerafin — a Liszt-tanítvány Tausig későbbi felesége is Bánffyéknél lakott ez idő tájt.[122]

Majdnem húsz évvel az 1838-as Liszt—Filtsch találkozás után, a Liszt — gr. Bánffy Dénesné ismeretség semmit sem veszített értékéből. Először 1856. jan. 19-én írt Liszt Carolyne-nak a grófnéről: *"J'ai a peine vu la moitié du monde que je dois voir. [!]... Mme Bánffy m'a accueilli les bras ouverts."*[123] Mintegy kételyeinket eloszlatandó, két héttel később

megtudhatjuk tőle, melyik Bánffy grófnéről is van szó: *"En fait d'anciennes connaisances j'ai revu... la Comtesse Banffy (née Baronne de Schilling-Russe) que j'avais revue l'été dernier a Weymar et chez laquelle j'ai retrouvé le Baron Jossika..."*[124] Majd a grófné jóakaratáról: *"In the way of society, I've only seen... Countess Banffy. The latter gave a large party for my benefit, where Madame Schumann and the Marchesis did the musical honors on the program. Before leaving Saturday, I will diner (at 4 o clock) at Mme Banffy's, who is most friendly toward me, and who plans to see us at Weimar."*[125] Ősszel újból fölbukkan a grófnő neve, Liszt így ír róla Carolyne-nak: *"...nous avons fait le tour de l'illumination avec mes deux cousins et une tres joile personne de 16 ans de Presbourg... La Csse Bánffy a offert de la prendre chez ellen et vous la verrez probablement a Weymar..."*[126] Mennyire közeli volt a társadalmi kapcsolatuk, kiderül a folyamatos bécsi és weimari találkozásokból is. 1858 tavaszán írta Carolyne-nak: *"Mme Bánffy... m'a chargé de 1000 choses pour vous..."*[127] Majd Pestről tudósítja: Tausiggal is kapcsolatba lépett tervezett föllépésének ügyében.[128] A következő levélben pedig leírja, miként folyt le az estély Bánffy grófnénál: *"A vant-hier, il y a eu aussi grande soirée chez Mme la C^sse^ Bánffy. Tausig et Laub y ont joué. Le Cte Lanckoronsky ayant refusé aux chanteurs italiens la permission d'y chanter, j'ai pris sur moi de dédommager Mme Bánffy de ce désappointement. Il l'avait extremement irritée, si bien qu elle avait ecrit une lettre des plus tapées au Cte Lanckoronsky; mais je l'ai priée de ne pas la lui envoyer. En revanche, j'ai joué deux morceaux a la fin de la soirée. Qui ont obtenu beaucoup plus de succés qu'ils ne méritaient. La réunion était des plus élégantes. A u nombre des invités se trouvaient le P^ce^ Wolkonsky, nommé ministre a Dresde en remplacement de Schröder, fils de la P^sse^ Zénaide Wolkonsky, et sa femme, la P^sse^ Khevenhüller, soeur de Félix, et sa fille, la P^sse^ Brezenheim, la D^sse^ d'Acerenza, soeur de la D^sse^ de Sagan, une charmante jeune femme, la C^sse^ Zamoyska, les Batthyany, Brunswick, etc. En fait de bourgeois, je n'y ai remarqué que Laube, directeur du théatre de la Burg, et sa femme. La Comtesse m'a déja chargé plusieurs fois de ses meilleurs souvenirs pour vous, et je vous apporterai deux petits objets viennois pour vous et Magnolette, de sa part. Elle et ses connaissances ont fait feu et flamme aux deux exécutions de ma Messe, et disent tout haut que les journalistes qui s'avisent de me critiquer, sont des »infâmes«! Malgré toute mon antipathie contre la musique de salon, j'ai cru qu'il valait mieux m'accorder a son plaisir pour cette fois — d'autant plus qu elle n'a pas commis la moindre indiscrétion a cet égard, et qu'elle nous veut sincerement du bien."*[129]

A Liszt-mise kapcsán keletkezett sajtóviharban Bánffy grófné és köre, a szerző pártjára állt! Ugyanerről az estről még egyszer írt Liszt Carolyne-nak: *„Beyond that, I was not willing to play a Solo. I left this extra exclusively to Mme Banffy; and the musical evening (or rather night, since we sat down to eat at 10:15 and didn't begin to have any music until after midnight) ended with a 4-handed march by Winterberger and myself. Tausig and Daniel, who had been invited, stayed home —"*[130] de visszhangját még Löwenbergből is megküldi: *„Voici dans la Kreuzzeitung une petite note sur la soirée de la C^sse^ Bánffy, No du 21 Avril, Mercredi, qui donne une version politique au procédé obligeant que j'ai eu pour elle! Si cela continuait de ce train, on m'obligerait bientot a aller rejoindre notre ami Wagner a Zurich,"*[131]

Itt megszakadnak gr, Bánffy Dénesről szóló sorai, úgy vélem mégis — Liszt, ismeretlen, elfelejtett támogatóját fedeztük föl, ki húsz év távlatában is szakadatlan barátja maradt a művésznek.

Rendkívül értékes azon kottatartó, a bécsi Liszt-hódolók bevésett neveivel, melyet Gábry György leírása alapján ismerünk.[132] Augusz Antal neve a tervezett sorokon kívül [!] jelenik meg, szerintem miután már — legalábbis — az első sorok már bevésettek. A szigorú betűrend szerint Gräfin Bánffy semmiképp sem lehetett listavezető, hacsak nem az ajándékozás kezdeményezőjét akarta volna ilyenformán kiemelni — épp jómaga. E kevésbé rokonszenves igyekezeten nem csodálkoznék túl erősen, hisz maga Széchenyi István sem volt elragadtatva Schilling Johannától. De ennél közelebbi véleményt olvashattunk Josef Filtsch tollából — ő többször elégedetlen a grófné erőszakosságával. Mindez ugyanakkor semmit le nem von a zenéért tett szolgálataiból [!] Hisz Karli velencei sírkövét is ő állíttatta,

az ott ábrázolt nőalak pedig — egyesek szerint — a gyermek lelki édesanyja, saját maga volna. Úgy vélem, az említett kottatartó is Bánffy grófnénak köszönhető.

Karl Filtsch Liszt-tanítvány voltát az immár régóta ismert levél bizonyítja:

An Carl Filtsch

Compiegne, Mercredi matin

Lieber herziger Tausendkünstler,

Wie leid thut es mir Ihnen morgen zu unserer gewöhnlichen Stunde faux bond zu machen! Ihre fausses notes wären mir gewiss viel angenehmer! mais a moines de vous arranger de façon a ce qu on vous entende des tours de Notre-Dame au Dome de Cologne, il y aura impossibilité matérielle a continuer nos especes de leçons, attendu que demain soir je serai déja arrivé a Cologne.

Si je reviendrai, et quand je reviendrai-je n' en sais trop rien. Quiqu il arrive, gardez-moi un bout de bon souvenir, et comptez sur mon affection et mon dévouement sinceres.

F. Liszt

Mille choses affectueuses a votre frere Joseph. Et encore Adieu — je vous embrasse de coeur.[133]

A levél időpontját ez idáig nem sikerült rögzíteni. Most, elolvasva egy másik levelet — melyet a tanítvány Karl Filtsch, írt 1842. augusztus 29-én: *„Liszt ist so genereux und gibt mir bis Chopin vom Land wieder zurück kömmt ein paar Lectionen,"*[134] úgy vélem a kérdéses időszak, mikor Liszt Párizsban Karl Filtschet zongorázni tanította — 1842. augusztus 7-től kezdődhetett.[135]

Az előbbi Liszt-levelet pedig az erdélyi német sajtó első kézből értesítve Karl párizsi napjairól, *még 1842 [!] őszén leközölte*[136]

Ugyanezen levélhez kapcsolódik a bécsi Julius Wächter Lisztnek írt későbbi levele 1876. április 16-án:

Wien, anm 16ten April 1876.

Hochwohlgeborner Herr!

Vor mir liegt ein Schreiben von Ihrer Hand, datirt von Compiegne im Frankreich im Anfang der 40er Jahre, welches also lautet: Lieber herziger Tausendkünstler!...

Nahezu ein Menschenalter liegt zwischen jener Zeit und heut und es wäre vermessen von mir, Sie mein Herr! errathen lassen zu wollen, an wen Sie einst diese Zeilen richteten.

In den Lagunen Venediges, auf der Insel San Cristoforo nächst Murano liegt seit dem 11ten May 1845 die sterbliche Hülle dessen im Grabe gebettet, der einstens als jung-anstrebender Tonkünstler sich Ihre auszeichnenden Wohlhollenes erfreute.

Das Monument, welches das einsame Grab beschützt, trägt die Inschrift:

„Es weint die Kunst,
Der Himmel freuet sich,
Zu ewigen Harmonien schwang sich empor
Der Töne Meister
Karl Filtsch."

Welches Recht steht mir zu, den höhern, den allgewaltigen Meister im Reiche der Töne, welchem Gott ein langes und glorreiches Leben schenkte, an ein früh verblühtes Künstlerleben zu erinnern? Das Recht der Jugend-Freundschaft zu jenem Bruder Joseph, dem Ihr Gruss von Compiegne mit gegolten. Doch zur Sache.

Die Kommunal-Verwaltung der Stadt Venedig hat zur Erweiterung des allgemeinen katholischen Friedhofes von San Cristoforo die gänzliche Auflassung des angrenzenden lutherischen Friedhofes beschlossen, auf welchem Karl ruht. Bis längstens Ende 1876 sollen

die Gebeine und Grabsteine jener Verstorbenen, deren Andenken man erhalten wünscht, durch deren Angehörige auf einen andern Raum übertragen werden.

Die Gebeine von Karl Filtsch auszugraben und in das Familiengrab seiner verstorbenen Eltern nach Mühlbach in Siebenbürgen übertragen zu lassen, wird eine heilige Pflicht der überlebenden Geschwister sein und dazu reichen deren karge Mittel wohl noch aus. Karles Grab ziert aber auch ein in die Friedhofsmauer angefügtes Monument von weissen kararischen Marmor, welches ihm die Pietät seiner Pflegemutter und Beschützerin, Gräfin Dionys Bánffy, setzen liess. — Ein Cheru rub führt Karl an der Hand in die himmlischen Höhen ein.

Das Monument hat, auch abgesehen vom seiner Beziehung zu einem aus Ungarn abstammenden Künstler, als Kunstwerk einen nicht zu unterschätzenden Werth und nachdem Venedig heute nicht mehr zu Osterreich gehört, so läge die Idee seiner Übertragung nach einem geeigneteren Standorte in der Heimat des Verstorbenen wohl am nächsten. Geschieht dies nicht, so ist das Kunstwerk der Demolirung und Vernichtung Preis gegeben, denn die Mauer muss abgetragen und der Boden für neue Gräber geebnet werden.

Zu einer Auslage für die Uebertragung nach Siebenbürgen reichen die materiellen Mittel der verarmten Verwandten nicht aus, denn sie erfordert einige hundert Gulden.

Selbst der Ihnen persönlich wohlbekannte Josef Filtsch, Karls Begleiter auf dessen Kunstreisen, welcher hier in Wien in bürgerlicher Wohlhabenheit lebte, ist durch die 1873-er Krisis und die nachfolgende Entwerthung vollständig zum Betler geworden, so dass er sein Leben und das seiner zahlreichen, in Nizza vom Unterrichtgeben vegetirenden Familie hier in Wien mit Stundengeben auf dem Fortepiano mühselig fristet Doch genung! Ihr grossmüthiges Herz ahnt, um was ich bitten will. Ich bitte um Ihre Vermittlung, dass Karl Andenken der Nachwelt erhalten werde.

Mit ausgezeichneter Hochachtung ergebenster Diener
Oberbergrat Julius Wächter
Wien. Weiden,
Rainergasse No. 16. Th. 17.[137]

Továbbra is kutatok Liszt válaszlevelét keresve. Ugyanakkor Lindenau szerint, a sír és a sírkő 1895-ig helyben maradtak, így Liszt mégoly segítőkész válasza is semmissé vált halála után.[138]

Lezárva a sokat idézett levél ügyét, természetesnek tartom, hogy Párizsban Liszt Ferenc többször találkozott a kis Filsch-csel, de az egésznek egyelőre alig találtam nyomát. Ne feledjük azon időszakot, mikor Chopin — Liszt családja, édesanyja, gyermekei szomszédságában élt, lakott.

Van még egy Filtsch—Liszt összefüggés, melyben ők maguk személy szerint nem vettek részt. Mikor Karl legfényesebb zenei perspektíváját akarták megjósolni, leginkább Liszthez hasonlították a korabeli zenekritikusok. Tették ezt leginkább Erdélyben, hol eddig alig jutottak közel az európai előadóművészet vezető irányzatához, de ahol ugyanakkor a hírek átszűrése, elemzése után helytálló értékítéletek születtek.[139]

Kolozsvár kivételesen figyelmes volt ez ügyben is. Itt fedezték föl, hisz kolozsvári magyar lap írt először róla. A már idézett cikkből ezúttal további részleteket említünk meg: *„...A fiúcska alig 5 évű, kisded zömök, ép testű, eleven, nagy fekete szemű, mely teremtő lélekre mutat. Valami egy év óta tanul játszani atyjától, több darabokat tud játszani a' fortepianon a' legpontosabb tactusban, és hibátlanul: keze még csak 7 hangot érvén-el, csudára méltó sebeséggel, szökik még is a' nyolcadik és több hangokra, 's hogy gyenge ujja a' keményebb nyomású tasteneket lenyomhassa, a' mellette lévőnek sebess rávetésével segíti a lenyomást, mely ujját, ha szüksége van reá, ismét sebességgel tudja használni más hang nyomására. Énekel is apróbb népdalokat, melyekhez ügyesen maga alkotja a fortepiano követéseit. Beszéll/sic!/ magyarul és németül...*"[140]

Kezdettől fogva megfigyelhető: az erdélyi magyar sajtó soha nem tartotta magyarnak, örömét csak a gyermek erdélyi voltának kihangsúlyozásával fejezte ki: „honfi", „hazánkfia" ő, mindnyájunk dicsősége!

Csak gyaníthatjuk kik voltak ott, a zenekari tagokon kívül azon emlékezetes kolozsvári zenekari próbán: Elsősorban gondolok Ruzitska Györgyre, az együttes akkori karmesterére, de nem zárhatjuk ki Brassai Sámuelt sem. Ő 1834-től itt élt rendíthetetlen zenebarát volt, semmiképp sem szalaszthatott el egy ilyen élményt.

Ők, innen irányították továbbtanulásra — helyesen— Bécsbe,[141] itt választották elsőként, bármely más intézmény előtt a helybeli zeneconservatorium tiszteletbeli tagjai sorába a Filtsch-testvéreket.[142]

A helybeli magyar sajtó — az „Erdélyi Híradó" —, egész életútján végigköveti a kis szász csodagyereket.[143] Elhunytát 1845. június 17-én jelzi, majd bőven értesít arról az ünnepélyes rekviemről, mely a kolozsvári luteránus templomban tartatott aug. 16-án, Karl Filtsch emlékére. Tudomásunk szerint *egyedülálló* és méreteiben megható volt a gyászmise, melyen Mozart Rekviemjét adták elő a zenekonzervatórium tagjai. *„A múlt szombaton aug. 16-án az idevaló lutheranum templomban egy szívreható halotti ünnepély tartatott, a Velenczében idei május 11-kén korán elholt ifjú művész hazánkfia Filtsch Károly emlékezetére. A helybeli conservatorium tartotta azt, és szép reménnyel biztató, remek tehetségű, a' gyermekkorban már koszorús tagjának sírjára azzal igen szép virágszálat tett. Az egésznek czélszerű intézése Ruzitska György úrnak nagy becsületére válik. Mozart requiemje volt az ünnepélyre igen jól választott darab, mely a conservatorium tagjai által nagy pontossággal és szívrehatólag elénekeltett. Az innepélyt, melyre számos és díszes közönség volt egybegyülve a' zenés kar-dal nyitá meg, és fejezte-bé. Közben alkalom szerinti beszédet tartott a' templom közepén állva főkormányszéki írnok Greissing Vilmos, egy sok oldalú míveltséggel bíró ifjú Brassóból, s abban az ifjú művész élete főbb pontjait eleven és költői tehetséggel rajzolá. A' jelenlévők megilletődését és részvétet lehetett észrevenni. — Meglepő volt, hogy szentegyházban ilyen gyász-innepélyi szertartás világi ember által vitetett-véghez; minek oka, vagy inkább okozója a közvéleményben nem is maradott érdemlett megjegyzések nélkül. Nem minden szolgálja az Istent tettel, ki annak igéjét szóval hirdeti."*[144] Az eddig ismeretlen gyászbeszédről a következőket írta a sajtó: *„Itt közöljük a főlap mai számában tett igéretünk szerint a Filtsch Károly aug. 16-n tartott gyászinnepélyén Greissing Vilmos úr által elmondott beszédéből az ifjú művész élte főbb vonásait. — Filtsch Károly az 1830-k év május 28-n Szászsebesen született. Már csecsemő korában látszott, hogy Euterpe felkentje váland belőle. Még mielőtt beszélni tudott, a zongorát illetvén történetesen egy terczet billentett-meg s örömteljes mosoly s lelkesedés foglalta-el egész valóját. — 1835-ben édes atyjával Kolozsvárra jövén, 5 éves korában egy zenészeti előadás alkalmával szerfeletti eleven játszása, mint szintén a hangnemek és eljátszott darabok ritka pontossággali megkülönböztetése által minden jelenlévőket bámulásra ragadott. 1837-ben Nagyszebenben mlgos gróf Bánffi Dénesné, a' gyermeket hallva, rendkívüli talentuma miatt Bécsbe vitetni óhajtá, holott Mittag és Sechter vezetésére bizatott. 1841-ben honába tér látogatás végett s Pesten, Kolozsvárt, Szászsebesen, Nagyszebenben és Brassóban, hangversenyeket ad jótékony czélokra. Itt helyben két hangversenyt adott a conservatorium és ágostai egyház 's oskola számára, mely alkalmakkor nagy számú hallgatóit, elővarázsolt tiszta hang, biztos fogás, körébeni alapos jártasság, elevenség által méltó bámulásra ragadá. Mégugyan ez év tavaszán, fenn említett magas pártfogó asszonya és testvér bátyja kíséretében Bécsbe vissza s onnan Párizsba ment, hol 1 1/2 évig mulatása alatt, az őtet atyailag szerető virtuóz és lyrikus hangköltész Chopin oldala mellett volt szerencsés lenni. — Innen 1843-ban Angliába ment, s' Londonba is a' Chopin oskolájából kikerült ifjú zongora hős, mindenkit bámulásra ragadván, Albion ifiú királynéja termeiben hangoztatni zeneműveit szerencsés volt, 's nagy hír névvel koszorúzva Bécsbe visszatért. Itt a legelső hangművészek sem tagadhatták-meg tőle az elsőséget, bár ha azt nyiltan kimondani vonakodtak. Három hangversenyt adott Bécsben, a' ki is hirdetett negyedikre gyengélkedő egéssége miatt már fel nem állhatott, hanem orvosi tanács következtében a közelebbi tavasszal Velencze szelídebb ege alá vonult. Júniusban 1844-n még egyszer honába rándult övéihez s tavaszszal ismét teljes felgyógyulása végett Velenczébe vitetett. De f. év május 11-én éjfél után 1 órakor megholt. Földi részeit ugyanott — az ádriai tenger lagunáiban eső Isole di Santo Christophore nevű sziget bírja. Emléke élni fog közöttünk. Béke hamvainak."*[145]

Kolozsvár és muzsikusai, közöttük elsősorban Ruzitska György Karl Filtsch életútjának kivételesen aktív segítői, figyelői voltak, róluk eddig méltatlanul megfeledkeztünk.

Karl Filtsch, Schilling Johanna és környezete nemzeti hovatartozása kétségtelen. Mily magyar szereplői voltak Karl rövid életének?

Egyedül gr. Bánffy Dénes — ő is származása szerint felerészben! Róla egyetlen említést találtam, de oly városban, oly korban nevelkedett, mely az erdélyi magyarság szellemi kibontakozását teljesítette ki. Ebben, az erdélyi nemesség önzetlen részvétele — ragyogó példakép.

Semleges szemlélő, Meyerbeer írta Fétisnek: *„Er begleitet mit seinem ältern Bruder, der ihn nie verlässt, seinen Protector, einen v o r n e h m e n ungarischen Cavalier, den Hrn Grafen Bánffy...“*[146] Furcsa, de ezidáig csak feleségét tartották a Filtsch-gyermek mecénásának. Valószínűbb — Johanna ezt semmiképp sem férje akarata ellenére tette! Fölelevenítve Dénes gróf fiatalkori zenei neveltetését, élményeit, bizony másként értékeljük a történteket.

Bánffy György és a bécsi születésű Palm Jozefa fia a kolozsvári Bánffy-palotában, számtalan házi hangversenyt hallhatott.[147] A hagyomány szerint édesanyja Mozart-tanítvány volt, Erdélybe jövetelét követően, 1778-ban az ő házánál muzsikált Schreier János.[148] Később, Kolozsvárt, gyermekeit Polz Antal zongoramesterre — kétségtelenül a korabeli Kolozsvár legtekintélyesebb muzsikusára — bízta[149]. Hisz Polz-ot választották az 1819-ben alakult zeneconservatorium első igazgatójává[150]. Bánffy gubernátor háza tehát közismert volt zeneszeretéről, házi hangversenyeiről, így nehezen hihető mindezek megszűnte házassága után. Sőt, szerintem, — ezentúl gr. Bánffy Dénest Karl Filtsch támogatásában egyenlő félként kell számítani feleségével, Schilling Johannával. Igaz, a gyermek gondozásában talán jártasabb egy nő, de ne feledjük: Josef Filtsch többször panaszkodott épp a bárónő nyersessége miatt!

Nevelői zeneelméleti fölkészültségéről is gondoskodtak így a kis Karl zeneszerzéssel is próbálkozott. Josef bátyja zongoraművei leginkább testvére hangversenyein hangzottak el. Közülük Josef „Melodies hongroises“ jól időzített megjelenése 1841. nyarán valószínűleg a magyarországi hangversenykörút előfutára akart lenni.

Elgondolkoztató Karl Filtsch Erkel Ferencnek ajánlott Etude-je, mely a pesti J. Wagnernél jelent meg, Mona Ilona szerint 1845 előtt. Eddig majd semmit nem tudtunk a gyermek és a budapesti zeneszerző kapcsolatairól, így az ajánlás okáról, fogadtatásáról sem. Föltételezem személyes ismeretségüket, mégpedig két lehetőségre gondolva: elsősorban Erkel kolozsvári évei alatt, másodsorban Pestre való költözése után. Másképp, érthetetlen lenne az Erkelnek dedikált, kései Karl Filtsch-mű gesztusa.

KARL FILTSCH SZERZEMÉNYEI

NYOMTATÁSBAN

op. 1. Andante et Nocturne, Pfte., Pietro Mechetti quondam Carlo, Wien. Anzeige in W—Z No. 184. 6. Juli. 1841.[151]

op. 2. Introduction et Variations sur un motif favori de 1' opera Il Pirata de V. Bellini, Pfte., Pietro Mechetti quondam Carlo, Wien. Anzeige in W—Z No. 247. 7. Sept. 1842.[152]

op. 3. Premieres pensées musicales. Romance, Barcarole, Mazurka, Piano., Pietro Mechetti quondam Carlo, Wien. Anzeige W—Z No. 314. 13. Nov. 1843.[153]

op. 8. Étude pour le Pianoforte, J. Wagner, Pest. 1845 előtt.[154]

Posthumus: Impromptu b-moll. C. A. Spina, Wien.

Impromptu Ges-dur/Chopin föladata/. C. A. Spina, Wien.

Adieu c-moll. Das Lebewohl von Venedig./11. sept.

1844. Szászsebes/.C. A. Spina, Wien.[155]

KÉZIRATBAN

Choral Desz-dúr, 1839. Oeuvre?[156]

Impromptu Gesz-dúr. Év:? Chopin javításaival[157]

Beethoven c-moll zongoraversenyének kadenciája?[158]
Saját szerzeménye, melyet a császári család előtt játszott?[159]
Scherzo?[160]
Zongoraverseny?[161]

JOSEF FILTSCH ZENESZERZEMÉNYEI

NYOMTATÁSBAN

Mélodies hongroises pour le piano, Pietro Mechetti, Vienne[162]
Elegie et Nocturne op. 2., Pfte, Pietro Mechetti 1854[163]
Sons plaintifs d' un Exilé. op. 3. Pfte., Pietro Mechetti 1854.[163]
Un moment du Bonheur. op. 4. Pfte, Pietro Mechetti 1854.[163]
Deux Etudes de Salon. op. 5. Pfte. Pietro Mechetti 1854.[163]
Sons d Adieux, Serenade. op. 6. Pfte, Pietro Mechetti 1854.[163]
Trois Morceaux pour Piano. op. 7—9., Pietro Mechetti.[164]

KÉZIRATBAN

Variationen auf „Gott erhalte". Pfte, 1838 körül?[165]

RÖVIDÍTÉSEK

Andrews=Irene Andrews née Filtsch: About one whom Chopin loved. London 1923.
Blätter=Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde. Kronstadt
Bp=Budapest
EH=Erdélyi Híradó (Kv)
JF=Josef Filtsch
KF=Karl Filtsch
Klein=Marie Klein: Karl Filtsch. Ostland, August-September 1920. Hermannstadt.
Kv=Kolozsvár
L=Levél
Laki=Lakatos István: Filtsch Károly, a Chopin-tanítvány. In: Lakatos István: Zenetörténeti Írások. Kriterion, Bukarest 1971. 56—66.
LBr=Franz Liszt's Briefe. I—VIII. Kiadta Le Mara. Leipzig. 1893—1905.
LF=Liszt Ferenc
Lindenau=Bernhard Lindenau: Carl Filtsch. Archiv für Musikforschung 1940. no. 1. 39—51.
M+J=Múlt és Jelen (Kv)
Nádor=Dr. Nádor Tamás: Liszt Ferenc életének krónikája. Zeneműkiadó, Budapest 1975.
OSzK=Országos Széchenyi Könyvtár, Zeneműtár, Budapest
Pa=Párizs
SB=Siebenbürger Bote (Nagyszeben)
Tobie=Hans Tobie: Carl Filtsch ein Kapitel der Musikgeschichte Siebenbürgens. Forschungen zur Volks- und Landeskunde, Bd 12., Nr. 1. 1969. 37—48. Bukarest.
Trans=Transsylvania (Nagyszeben)
Ürmössy=Ürmössy Lajos: A kolozsvári zenekonzervatórium története 1819—1878.
W=Bécs
WATZ=Wiener Allgemeine Theater Zeitung (W)
WZ=Wiener Zeitung (W)
WZK=Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode (W)
Weinmann=Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2., Folge 10. Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo, von Alexander Weinmann.
Zagiba=Franz Zagiba: Chopin und Wien. H. Bauer-Verlag, Wien. 1951.

[113] Mémoires documents et écrits divers laissés par le prince de Metternich chancelier de cour et d'état publiés par son fils le prince Richard de Metternich, classés et réunis par M. A. de Klinkowstroem. I—VIII. Pa, E. Plon et Cie. 1883.

[114] Correspondance inédite de H. Berlioz 1819—1868 par Daniel Bernard. Pa, Calmann Lévy 1879., H. Berlioz: Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. I—X. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1903—1912.

[115] Marie d'Agoult: Meine Freundschaft mit Franz Liszt. Dresden 1930., u.ö.: Comtesse D'Agoult: Mémoires 1833—1854. Pa 1927., Marie D'Agoult: Memoiren. I—II. Dresden, Reissner 1928.

[116] George Sand: Histoire de ma vie. I—X., Daniel Stern: Mes Souvenirs. Pa, 1877.

[117] LF: Briefe an Marie Gräfin d'Agoult. S. Fischer Verlag Berlin 1933., Franz Liszt's Briefe an seine Mutter. Breitkopf u. Härtel. 1918., LBr. I—VIII. Breitkopf u. Härtel (1893—1905); Legány Dezső: Unbekannte Presse u. Briefe aus Wien. 1822—1886. Corvina Bp. 1984., Prahács M.: Franz Liszt Briefe aus ungarische Sammlungen. 1835—1886. Bp. 1966., LF válogatott levelei (1824—1861), válogatta: Eckhardt Mária. Zeneműkiadó Bp. 1989.

[118] Correspondance de Fréderic Chopin. La gloire 1840—1849. Recueillie, révisée, annotée et traduite par Bronislas Edouard Sydow... Richard Masse Editeurs, Pa., Scharlitt, Bernard: Friedrich Chopin's gesammelte Briefe zum erstenmal herausgegeben u. getreu im deutsche übertragen von... Leipzig 1911. Breitkopf u. Härtel.

[119] Andrews 13.

[120] uo. 17.

[121] uo. 17., kiadta Haslinger 1840-ben.

[122] Franz Liszt: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Bd. IV. No. 236. 2. Sept. 1856. 329. o.

[123] uo. Bd. IV. No. 215. 19. Janvier 1856. 299. o.

[124] Franz Liszt's Briefe (an eine Freundin) (Agnes Street, geb. Klindworth). Bd. III. Leipzig 1894. No. 35., Prague, 3. Fevrier 1856. 62. o.

[125] The Letters of Franz Liszt to Carolyne zu Sayn-Wittgenstein. University Press Cambridge 1953. Letter 30. Wien 31. jan. 1856. 80. o.

[126] Fr. Liszt: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Bd. IV. No. 236. 2. sept. 1856. 329. o.

[127] uo. No. 310. Wien 28. mars 1858. 418. o.

[128] FBr Bd. I. No. 201. Pest 6. apr. 1858.

[129] Fr. Liszt: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Bd. IV. No. 317. 16. Avril 1858. 432—433. o.

[130] The Letters of Franz Liszt to Carolyne zu Sayn-Wittgenstein. Harvard University Press Cambridge 1953. Letter 42. Prague, April 20. 1858.

[131] Fr. Liszt: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Bd IV. No. 319. 24 Avril 1858. 437. o.

[132] Gábry György: Liszt Ferenc bécsi környezete. In=Zenetudományi dolgozatok 1978. Bp. 97—105.

[133] FBr Bd. I. No. 36. 47. o.

[134] Klein 664., v. ö. Lachmund, C.: Mein Leben mit FL. 1970. 300.

[135] Paul Kaufmann: Franz Liszt am Rhein. Die Musik, Nov. 1933. 118—121.

[136] Trans 1842. Nov. 4. 87. sz. 365—366.

[137] La Mara: Briefe hervorragender Zeitgenossen an Fr. Liszt. I. Leipzig 1895. No. 164. 226—229. o.

[138] Lindenau 51.

[139] Honművész 1841. jún. 20., Jelenkor 1841. jún. 19., M+J 1841. aug. 10., SB 1841. sept. 24., Trans 1841. június 22. 1842. nov. 4.

[140] EH 1835. június 2. 353—354.

[141] uo.

[142] Lásd 38—40. jegyzet.

[143] EH uo., 1841. aug. 9., aug. 17., szept. 7., 1845. jún. 17., M+J 1841. aug. 10., aug. 13., 1845. aug. 19.

[144] M+J 1845. aug. 19.

[145] Hon és külföld 1845. aug. 19.

[146] Trans 1842. nov. 4. 87. sz. 365—366.

[147] Brandsch, G.: Musikpflege in Siebenbürgen um 1800. In=Siebenbürgische Vierteljahrschrift. 1940. 149.

[148] Szabolcsi Bence—Tóth Aladár: Zenei Lexikon. Bp. 1935. II. 472.

[149] Biró József: Erdélyi kastélyok. Bp. 1943. 132.

[150] Ürmössy 6—7.

[151] Weinmann 93.

[152] Weinmann 96.

[153] Weinmann 103.

[154] Liszt Ferenc Zeneakadémia Könyvtára, Bp. — Z 2045.

[155] Lindenau 51.

[156] Andrews 7—1., 7—2.

[157] Andrews 6—1. bis 6—5.

[158] Bécsben előadva a Musikverein-ban, 1841 elején?

[159] Tobie 39. szerint 1841 áprilisában.

[160] Lindenau 49., WZ 1844. Jan. 18. 135. Előadva 1844. jan. 11-én

[161] Az utolsó, immár betegség miatt elmaradt bécsi hangverseny műsorán, 1844. március 3-án. WZ márc. 1., 3., 22.

[162] Weinmann 93.

[163] Weinmann 135.

[164] Brockhaus Riemann Zenei Lexikon. I. Zeneműkiadó Bp. 1983. 575.

[165] M. Saphir hallotta egy bécsi nemesi család zeneestjén, hol Karl játszta — Blätter 1838. 1. 7—8.

Ára: 70,—Ft