

Kötőlepel

MAGYAR ZENE

19 **1** 82



7057



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1982. XXIII. évfolyam

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK

	Szám	Oldal
BÁRDOS KORNÉL:		
A községi iskolarektor zenei kötelességei a 17. században	1	5
BERLÁSZ MELINDA:		
Da capo al fine. Ismétlődő segélykiáltások a népzene kutatás léteért (1946-1950)	1	10
BÓNIS FERENC:		
Szabolcsi és Kodály. Adatok kettejük kapcsolatához	4	353
BREUER JÁNOS:		
Monotematikus koncepciók Kodály Zoltán hangszeres műveiben	1	18
DOBSZAY LÁSZLÓ:		
„Missa mundi”	1	21
FALVY ZOLTÁN:		
Ornamentáció a trubadúr zenében	1	37
FERENCZI ILONA:		
Az Eperjesi Graduál antifonáinak dallam- és szövegforrásai	1	49
HOFFER TAMÁS:		
Analógia a népzene és a tárgyakat formáló népművészet stílus-korszakai közt	1	70
ITTZÉS MIHÁLY:		
Kölcsey-megzenésítések Kodály Zoltán Op. 6-os dalsorozatában	4	339
ITTZÉS MIHÁLY:		
Molnár Anna. Székely népballada Kodály Zoltán vegyeskari feldolgozásában	3	255
KÁRPÁTI JÁNOS:		
Az „Egyetemes zenetörténet” néhány metodológiai problémája (Kelet-Európa)	3	223
KÁRPÁTI JÁNOS:		
Elmélet és gyakorlat eltérése a japán buddhista énekekben	2	115

KODÁLY ZOLTÁN:		
Három elfeledett írás (Közreadta: Bræuer János)	4	335
KROÓ GYÖRGY:		
A szfinksz mosolya. Adalék Bartók és a századelő kapcsolatához	1	76
KUBINYI ANDRÁS:		
A pásztói Szentlélek-ispotály a középkorban	1	81
LÁSZLÓ FERENC:		
Kodály-levél Enescu hagyatékában	4	414
LEGÁNY DEZSŐ:		
A zene alakváltásai a kiegészítés első szakaszában. II.	1	102
MARÓTHY JÁNOS:		
A folklór esélyei	1	85
SÁRHELYI JENŐ:		
Kodály Zoltán Békés megyében I.	4	421
SÁROSI BÁLINT:		
Hangszeres dallamok szöveggel	1	89
SÓLYOM GYÖRGY:		
Barokk és klasszika között. Műfaji átalakulás és műfaji tudat	3	233
SOMFAI LÁSZLÓ:		
Nyersforma, kidolgozás, javítás Haydnnál (Op. 71/D-dúr vonósnégyes-menüett)	2	120
STRÉM KÁLMÁN:		
Adatok településeink mai zenei életének jellemzéséhez	3	283
SZABÓ HELGA:		
Kodály Zoltán széljegyzetei	4	372
SZENDREI JANKA:		
Van-e ciszterci hangjegyzírás?	2	129
SZIGETI KILIÁN:		
A gregorián ének ritmus-kérdése a magyar középkori gyakorlatban	2	138
TARI LUJZA:		
Két népszokás-dallamunk és európai kapcsolataik	2	146
TÖRÖK JÓZSEF:		
Középkori latin nyelvű irodalmunk liturgiátörténeti adatainak értékelése	2	162
UJFALUSSY JÓZSEF:		
Rajeczky Benjamin köszöntése	1	3
ULMANN PÉTER:		
Kéziratosság a 20. században	2	168
VALTER ILONA:		
A pásztói monostor feltárása	2	180
WILHEIM ANDRÁS:		
Erik Satie gregorián parafrázisai	2	191

DOCUMENTA

Öt Kodály-karmű keletkezéstörténetéhez (Mátyás János) . . .	3	309
Paraszi életrajzok a Pátria népzenei hanglemezek tükrében II. (Gábry György)	3	295
Stravinsky első budapesti szerzői estjének kritikai fogadtatása. A zeneszerző születésének 100. évfordulójára (Breuer János) . .	2	199

KÖNYVEKRŐL

Kárpáti János: Kelet zenéje (Fittler Katalin)	2	218
Szerk.: Bónis Ferenc: Így láttuk Bartókot (B. J.)	1	112
Zolnai László: A magyar muzsika régi századaiból — Falvy Zol- tán: A magyar zene története (Barlay Ö. Szabolcs)	3	329
Yehudi Menuhin — Curtis W. Davis: Az ember zenéje (Fittler Katalin)	3	326



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIII. évf. 1. szám

1982. március

UJFALUSSY JÓZSEF: Rajeczky Benjamin köszöntése	3
BÁRDOS KORNÉL: A községi iskolarektor zenei kötelességei a 17. században	5
BERLÁSZ MELINDA: Da capo al fine. Ismétlődő segélykiáltások a népzene kutatás létéért (1946—1950)	10
BREUER JÁNOS: Monotematikus koncepciók Kodály Zoltán hangszeres műveiben	18
DOBSZAY LÁSZLÓ: „Missa mundi”	21
FALVY ZOLTÁN: Ornamentáció a trubadúr zenében	37
FERENCZI ILONA: Az Eperjesi Graduál antifonának dallami és szöveges forrásai	49
HOFER TAMÁS: Analógia a népzene és a tárgyakat formáló népművészet stílus- korszakai közt	70
KRÓÓ GYÖRGY: A szfinksz mosolya. Adalék Bartók és a századelő kapcsolatához	76
KUBINYI ANDRÁS: A pásztói Szentlélek-ispotály a középkorban	81
MARÓTHY JÁNOS: A folklór esélyei	85
SÁROSI BÁLINT: Hangszeres dallamok szöveggel	89
LEGÁNY DEZSŐ: A zene alakváltásai a kiegyezés első szakaszában — II.	102
KÖNYVEKRŐL Szerk.: Bónis Ferenc: Így láttuk Bartókot (B. J.)	112

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén

1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179

Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.

Felelős kiadó: SIKLOSI Norbert

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.

Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

32.5986.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

UJFALUSSY JOZSEF:

RAJECZKY BENJAMIN KÖSZÖNTÉSE

Nagyon tisztelt és nagyon szeretett Dr. Rajeczky Benjamin, drága Béni Bácsi, — kedves kollégák, kedves barátaink, tisztelt vendégeink!

Nem tudom, nem is akarom eldönteni, vajon az öröm nagyobb-e vagy a megtiszteltetés, hogy nyolcvanadik születése napja alkalmából köszönthetjük Rajeczky Benjamins. A kettő köszönetté egyesül azért, hogy munkásságával, lényével, jelenlétével megteremti ezt az alkalmat.

Vállalkozhatnám most arra, hogy pályaképet vázolok Rajeczky Benjamin eddigi életútjáról, tudományos és nevelő munkásságáról. Ezt nem teszem, egyrészt azért, mert tevékenysége folyamatos, szemünk láttára gyarapszik, gazdagszik tovább. Nem teszem másrészt azért, mert ahogy körültekintek a tisztelt Jelenlevőkön, úgy látom, mindannyian jól ismerik őt és művét nem csupán olvasmányokból, hanem sokan közülünk személyes, mindennapos érintkezésből.

Arra is könnyen csábíthatna az alkalom, hogy személyes emlékeket idézek abból az időből, amikor a Berlász Melinda által emlegetett „segélykiáltásoknak” a népzene kutatás megmentéséért már valami szerény fogamatja is kezdett mutatkozni, s én magam az akkori minisztériumban hivatalnokként adminisztrálhattam Lajtha László és Rajeczky Benjamin közösen végzett népzenei gyűjtő, lejegyző, közlő munkáját.

Ehelyett ez alkalommal szívesebben emelem ki ünnepeltünk tudósi és emberi személyiségének jellemző kettős vonását.

Ha manapság a tudományos közéletben valakit meg akarnak dicsérni — mert erre is van azért példa — ezt két jelzővel teszik. Az egyik jelző a már-már rutinosan elkoptatott „komplexitás” mint attribútum. A másik nagy dicséret az, ha valakit „iskolateremtő mesterként” emlegetnek. Egyben — különösen a közelmúltban — élénk viták is folytak arról, hogy a tudományos munkára nem káros-e a pedagógiai, a nevelői tevékenység.

A magyar zenetörténeti múltnak több nagy egyénisége, de legközvetlenebbül éppen maga Rajeczky Benjamin eleven példájával tanúsíthatja, hogy a tudományos és a nevelő munka nem hogy akadályozná, hanem ellenkezőleg: egyik a másikat erősítve, mintegy climax módján, lépcsőzetesen emeli egymást és kettejük egységét mind magasabb fokra. Vajon miért is nevezi a hagyomány a legnagyobb tudás birtokosát doctornak, azaz tanítónak, ma-

Rajeczky Benjamin 80. születésnapja tiszteletére 1981. november 21-én tudományos ülészeket rendezett a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi és Kritikai Szakosztálya. Az elhangzott előadások a Magyar Zene 1982/1. és 2. számában jelennek meg. (A szerk.)

gisternek, azaz mesternek, ha nem azért, mert a tanításban látja kiteljesedni az igazi, termékeny tudományt?

Rajeczky Benjámín munkássága nem csak abban „komplex”, hogy a zenetudomány különböző ágazataié s más humaniorákat egyesít, hanem a kutatás és a tanítás egysége tekintetében is. A teljes tudósi és nevelői odaadás elválaszthatatlan egységéből fakad tudományának emberközelsége, élet-szerűsége. Ezért az ő tudásának elméletisége sem üres elméletiség, hanem theória, elven szemlélet a szó eredeti, valóságos jelentése szerint. Közvetlen tanítványai beszélhetnének arról, hogyan kérte számon tőlük a filológiai akribiát, az adatok, a tények, az irodalom feltétlen ismeretét, tiszteletét és egyben kritikáját. Nála, az ő tudományában ez az akribia nem tudákos magamatogatás, hanem a tudomány realitásának hitelesítője, aranyfedezete.

Mi ezúttal valamennyien szívből kívánjuk, hogy éljen és tanítson még bennünket nagyon sokáig jóságos szigorával, töretlen jó egészségben.

Most pedig, kérem engedjék meg, hogy rövid köszöntésünk summája elhangozzék a nemzetközi tudományos érintkezés hagyományos közös nyelvén, latinul is. Ez illik Rajeczky Benjámínhoz, ez illeti meg őt tudományának nemzetközi rangjánál fogva, e hagyományoknak személye szerint is ki-váló ápolóját, őrzőjét.

Salutem dico vobis omnibus, collegis, amicis et hospitibus, qui hodie magistro, collegae et amico nostro doctissimo et dilectissimo Benjaminso Rajeczky gratulatum convenistis.

Multum et merito laudantur in nostis diebus doctores ii, qui non unam solum artem ac disciplinam colant, sed plures earum complexi, vicissitudines et rationes intimas perspicientes in ultima principia rerum et scientiarum penetrent. Non secus cum laude nominantur er enumerantur pauci, qui scientias suas non solum novis inventis amplificent, sed etiam vias ac modos artis suae aliis iunioribus monstrantes discipulos educunt et veluti scholae cuiusdam magistri exemplo suo cultum ac humanitatem propagant.

Ecce nos fortunatos, qui virum egregium expertum, in diversis musicae disciplinis peritum habemus, magistrum doctum scholae in musicis eximiae, quem nunc octoginta annos natum in firma valetudine inter discipulos suos et inter discipulos discipulorum nobis salutare licet et decet. Nam quod est primordium et argumentum, qui est finis huius scholae cui tu, carissime, praeses? Nil aliud nisi ipsa musica viva humana, quotidiana simul et semperpiterna.

Amice mihi honoratissime et dilectissime, optamus tibi ut vivas, vigeas, studeas et doceas multos annos, colens et augens hortulum artis et scholae nostrae.

BÁRDOS KORNÉL:

A KŐSZEGI ISKOLAREKTOR ZENEI KÖTELESSÉGEI A 17. SZÁZADBAN

ADATOK A 17. SZÁZADI ISKOLÁK ZENÉJÉHEZ

1663-ból és 1669-ből való az a nemrég megtalált két iskolarektori szerződés, amelyek alapján jogos szólnunk a 17. századi kőszegi iskola zenéjéről úgy, hogy a korabeli magyarországi iskolák muzsikájának nívóját is értékeljük.

A két dátum által jelzett évek figyelemre méltó évtizede a 17. századnak először azért, mert ekkor még Buda felszabadulása előtt vagyunk. Az ország közepe a töröké, de a kétharmad rész a királyi Magyarországhoz és Erdélyhez tartozik. Ez utóbbi városokban Zágrábtól Kőszegen, Pozsonyon át Bártfáig, Kassától Kolozsváron át Brassóig, Nagyszebenig az ország nagyobbik részében virágzó iskolák működnek.

Tekintettel arra, hogy az iskolák egyházi vezetés alatt állanak még a szabad királyi városokban is, hisz itt is a városnak a felekezeti hovatartozása határozza meg a város jellegét, ezért fontos évtized ez a reformáció és az ellenreformáció küzdelme szempontjából is. Mintegy lezáró szakasza az 1606-os Bécsi, majd 1645-ös Linzi béke korszakának, amely a protestantizmus vallásszabadságát biztosítja olyan mértékben, hogy a városok többségében az egyeduralmukat eredményezte. Jó néhány városban akár Erdélyben, akár Kőszegen a katolikusoknak se papot, se iskolát nem engedélyez az evangélikus városi tanács. Másutt, mint pl. Sopronban 1636-tól kénytelenek eltűnni a jezsuita gimnáziumot. Ennek jelenléte viszont igen hasznos rivalizálásra készíteti zenei téren is az evangélikus gimnáziumot. Ahol pedig az ellenreformáció már győzött, mint pl. Győrött vagy Pápán, a protestáns iskolák egyelőre még működhetnek.

A Wesselényi-összeesküvést követő megtorlás címén 1671—74 között indul el aztán az erőteljes ellenreformációs hullám. Főleg a királyi Magyarország városaiban változtatja meg az iskolák felekezeti térképét. A protestáns iskolák kiszorulnak a belvárosokból, sőt néhány évre kénytelenek bezárni kapuikat is. Majd az 1681-es soproni országgyűlés jelöli meg az ún. artikulás helyeket, ahol a Thököly-hadjárat átmeneti sikere után protestáns iskolák is működhetnek. A mi évtizedünk tehát még a protestáns vallásszabadság jegyében telik.

Szigorúan a zene szempontjából ebben az időben két csoportba oszthatjuk iskoláinkat. Az elsőbe a református és unitárius, a másikba az evangélikus és katolikus (jeszuita és piarista) iskolák tartoznak. Szabolcsi és Csomasz

Tóth kutatásai alapján jól tudjuk,¹ hogy az éneklésnek az istentiszteleten, a temetésen, a kántálásban s egyéb alkalommal fontos szerepe volt a református és az unitárius iskolákban. Sárospatak, Debrecen, Marosvásárhely, Nagyenyed, Gyulafehérvár, Kolozsvár iskolai törvényei pontosan körülhatárolják az ének szerepét, megszervezik a tanulók kórusát. Hetente legalább kétszer énekórát írnak elő. Mégis az ortodox, majd a puritán felfogás leszűkíti az éneklést csak egyszólamúságra. Négyszólamú kórusról csak a 18. században hallunk először. Annak ellenére, hogy Bethlen Gábor szereti és áldoz sokat a zenére, Comenius pedig az 1651-es tantervezetében a délutáni órákat kifejezetten a hangszeres muzsika tanítására jelöli meg, mégis több mint egy évszázadig kell várni, míg álma megvalósulhat Patakon és másutt. Orgonáról a legelső adat Nagyenyedről van a 17. század végéről. Debrecen városi tanácsa pedig lépten-nyomon tiltja a hangszeres zenét, sőt 1660-ban a visszaélések címén még a diákok kántálását is.²

Más a helyzet az evangélikusoknál és a katolikusoknál: A diákok énekara az európai többszólamúság repertoárjából énekel zenekari kísérettel — a szabad királyi városokban a toronyzenészek közreműködésével is — az istentiszteleten, a temetésen, az iskolai ünnepélyeken és az iskoladrámák kíséretében. A kántálásokat, a családi köszöntéseket is hangszerekkel és többszólamú énekkel színesítik. Általában hetente négyszer 12—1 óra között szerepel a gimnáziumokban ének- és zeneóra. Az idegenből jövő tanulók felvétele első követelményének szinte mindenütt előírják az evangélikusok, hogy zenében jártasak legyenek. Eltartásukról a polgárság gondoskodik. A jezsuiták és a piaristák konviktusaik növendékeiből szervezik a kórust, de volt tanítványaikat és külső zenészeket is alkalmaznak.

Sopronban a jelzett évtizedben 1656 óta, Rauch András halála után Psyllius Lukács zeneszerző vezeti az evangélikus gimnázium kórusát. 1658-ban a magyar evangélikus gimnázium avatásán a színdarab kíséretéről és az asztali zenéről is az ő együttese gondoskodik. A toronyzenészek náluk is, a jezsuitáknál is közreműködnek, az utóbbiakat a nagyobb ünnepek alkalmával az Esterházyak kismartoni zenekarának fúvósai is kísérik. Pozsonyban az evangélikus gimnáziumban Samuel Capricornus távozása után 1657-től a Sopronból érkező Kusser János vezeti a kórust, de itt is a párhuzamosan működő jezsuita gimnázium rendszeres zenéjéről nevezetes. Nagyszombatban a katolikus központban a jezsuiták vezetik Pázmány egyetemét, a gimnáziumot, a szemináriumot és a nemesi konviktust. Naplójuk tanúsága szerint zenekaruk látja el az ünnepek zenéjét és az iskoladrámák kíséretét, miként Trencsénben és Szakolcán is. Körmöcbányán 1662-ben hal meg Stirbicz János, aki az evangélikus gimnáziumban évtizedeken át nevelte a diákokat zenére. Munkáját János Keresztély nevű fia folytatja. Besztercebányán, Selmecebányán és Rozsnyón a régi evangélikus iskolatörvények szellemében él a többszólamúság. Ebben az évtizedben is a diákok és a tanárok közös kántálásairól és a zenés iskoladrámákról írnak. Az utóbbi két városban a század közepétől a jezsuita gimnázium is gazdagítja a város zenéjét.

¹ Szabolcsi Bence: A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje. Újabb kiadás: A magyar zene évszázadai II. B.-pest 1961., 20 skk.; Csomasz Tóth Kálmán: Maróthi György és a kollégiumi zene. B.-pest 1978., 16 skk.

² Városi jegyzőkönyv 1660. jan. 12., 32. l.

A szepesi és a sárosi városok közül a lőcsei evangélikus gimnázium zenéjét Samuel Markfeldner, a szepesváraljaiét az 1657-ben meghalt Jan Simbraczky neve fémjelzi. A késmárki iskolának muzsikájáról, miként az udvar zenéjéről is a Thököly család gondoskodik. A bártfai gimnázium sem marad alul, hisz a neves Zarewutius Zakariás biztosítja zenéjének a nivóját. 1667-től János nevű fia lesz a város organistája, aki apja vezetésével az evangélikus gimnázium kórusában nőtt fel. A századból fennmaradt legértékesebb kottaanyagunk, a Bártfai-gyűjtemény jó néhány motettáját és Zarewutiusnak műveit is éneklik a gimnázium énekesei. Az eperjesi evangélikus gimnázium éppen 1667-ben lesz tíz évfolyamos főiskolai jellegű líceum. A tőrőcszentmártoni könyvtárban talált kézirat bejegyzései arról értesítenek, hogy 1668—73 között gyakran hangzott fel zenés iskoladráma náluk.³ Az 1635-ből való, jelenleg a legelső magyar nyelvű többszólamú anyagot tartalmazó Eperjesi Graduál pedig arra utal, hogy a magyar evangélikus iskola diákjai magyar nyelvű többszólamú műveket is énekeltek rendszeresen ezekben az időkben.

Kassán 1660-tól a jezsuiták vezetik az akadémiát és a gimnáziumot, de a Szent Erzsébet domban még az evangélikus diákok énekelnek és Czeglédy István református iskolájának tanulói — ha nem is hangszeres zenével — de énekkel kísérik 1667-ben az évvárón játszott színdarabot. Erdélyben a századok valamennyi iskolájában értékes zenét találunk. Brassóban a Honterus által alapított és a zenéjéről híres gimnáziumban ezekben az években cseperedik fel az 1656-ban született Croner Dániel és jut el olyan fokra, hogy 1675-ben már az első zeneelméleti munkáját írja le Brassóban. Segesvár, Beszterce és Meggyes evangélikus iskolai törvényei a hangszeres zene rendszeres tanítását írják elő. Nagyszebenben az 1660-as években Gabriel Reillich működik. Fennmaradt művei alapján megállapíthatjuk, hogy értékes műveket énekeltek diákjaival. — Zágráb és Győr gimnáziuma naplójának sűrű zenei bejegyzései is igazolják a közismert tényt, hogy a jezsuiták nevelésük egyik legfontosabb eszközének a zenét tartották. De hasonlót tapasztalunk az ekkor már működő podolini és privigyei piaristáknál is.

E színes keret felvázolása után kérdezhetjük, mi indokolja, hogy a két kőszegi szerződéssel külön is foglalkozunk? Válaszunk: 1. Ez az iskola nem volt gimnázium, hanem csupán három tanerős ún. latin iskola, amelyet al-gimnáziumnak értelmezhetünk, s mégis központi helyet kapott benne a zene. 2. A többi szabad királyi várossal ellentétben őket nem segítették a toronyzenészek, mert csak 1715-ben alapította Kőszegen gr. Nádasdy Ferenc a toronyzenészi intézményt. A maguk erejéből alkották az iskola kórusát és a zenekarát, amely 1571-től a Szent Jakab templomban muzsikál. 1615-től a magyaroknak is van templomuk és iskolájuk, de csak annyit tudunk, hogy a Szent Jakab templom énekkarát ezen iskola tanulóiból is kiegészítik,⁴ és a latin iskola rektora a két iskola növendékeit az évente négyszer tartott úrvacsora énekeire együtt készíti elő.

Kőszeg 1491-től osztrák zálogbirtok lett. III. Ferdinánd 1647-ben visszacsatolja az anyaországhoz és 1648-ban ismét szabad királyi város. Mint az

³ Martin, Matica Slovenska M 7 597. sz.

⁴ Városi jegyzőkönyv 1639. febr. 7., 10. l.

iskola patrónusa a városi tanács nevezi ki és fizeti a latin iskola rektorát és két kollégáját, akik közül az egyik az orgonista. Fizetésüket a számadáskönyv szerint az evangélikus egyház kiegészíti. 1660—73-ig Hittel Kristóf az orgonista, aki szükség szerint a rektort is helyettesíti.⁵ Az 1663-as szerződést Stockmann Kristóffal, az 1669-eset pedig Ruthkay Györggyel köti a város.⁶

A teljesen egyező szövegű iratok 15 pontjából hét pont zenei vonatkozású. A 3. pont szól az úrvacsora énekeire való előkészítésről, amelyet már említettünk. Az 5., 6. és 12. pont foglalkozik a rektor által vezetett kórus és zenekar szereplési keretével. Ezek az istentisztelet, a temetés és a kántálás. Lelkére köti a rektornak, hogy vasárnap és ünnepnap időben készítse elő a megfelelő helyen felnyitva a hangszeres kottákat és az énekeket, hogy a hangszó után azonnal kezdhesék az istentiszteletet. Legyen gondja arra, hogy a kórus tagjai a kottaállványok előtt állva figyelmesen énekeljenek, ne rendetlenkedjenek, ne fecsegenek. A hiányzók büntetésére humánus eljárást ír elő: A hiányzókat úgy büntesse meg, hogy a kántálásból befolyt és a rektorra bízott összeg elosztásánál az ilyeneket mellőzze, a szorgalmasokat viszont jutalmazza. A városi jegyzőkönyv 1660-ban Hittel orgonista felvételével kapcsolatban évente hét kántálásról szól, amelyekben a tanárok és a diákok egyaránt részt vesznek. — Részletezik a szerződésben a rektor feladatát az evangélikusoknál szokásos három típusú temetésen. A szöveg alapján csak a harmadik, az ún. prédikációs temetésen biztos a kórus és a zenekar szereplése. Ezen ugyanis a háznál többszólamú motettát énekelnek, a templomban pedig a zenekar gyászzenéje vezeti be a prédikációt.

A 13. pont fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy az átadott leltár szerint viselje gondját a hangszeres kottáknak, az énekeskönyveknek, a hangszereknek és a kórusnak. A számadáskönyv alapján tudjuk, hogy a kották, a hangszerek beszerzéséről és javításáról is kellően gondoskodtak.

Sok haszonnal, de nehézségekkel is járt az országserzte ismert és említett evangélikus hagyomány, amelyről a 7. pontban igen reálisan írnak: Az idegenből érkező tanulni vágyó ifjak közül csak azokat vegye fel, akik értenek a zenéhez, megígérik, hogy legalább egy évig helyben maradnak s szorgalmasan tanulnak. Lakásukról és ételmezésükről a polgárok gondoskodnak. Ügyeljen azonban tekintélyére, fegyelmet tartson köztük, hogy ne éljenek vissza a polgárság jóságával. Azt se tűrje, hogy nyilvános kocsmákban s főleg gyanús zugokban tartózkodjanak, lakomákat, táncokat rendezzenek s más illetlen dolgokban vegyenek részt. — Tudjuk, hogy Németországból és Ausztriából ezekben az évtizedekben sok evangélikus diák keresett menedéket Magyarországon és lett a gimnáziumok kórusainak értékes tagja, hogy csak Samuel Capricornust említsük, aki 1640-ben a soproni gimnázium kórusában énekelt.

A 10. pont a szerződés legszebb része. A zenetanítás fontosságát hangsúlyozza. Mintha csak Kodály lelke szólna a kőszegi városi tanács hangjában. Érdemes idéznünk: „Különös gondja legyen a rektor úrnak, hogy az

⁵ Uo. 1660. jún. 9. és júl. 15.; Ev. gyülekezeti lt. számadások Fasc. I. 15—29.

⁶ Uo. 1663. ápr. 30. Fasc. I/11.; Ugyanennek a város tulajdonában levő példánya másolatát dr. Bariska István főlevéltárostól kaptuk meg köszönettel.; 1669. jún. 13. OSZK Föl Germ 701. sz. Még ismerjük Olearius János Rudolf szerződését (1683. aug. 10.), amely a Thököly csapatok távozása után 1683 szeptemberében már érvényét veszítette: Ev. gyülekezeti lt. Fasc. II/4.

arra alkalmas fiúkat zenére tanítsa. Úgy haladjanak, hogy muzsikájukkal Is-
tennek és a gyülekezetnek szolgálhassanak. A zene iránti lelkesedést olyan
mértékben keltse fel bennük, hogy kitartsanak a tanulásban s így mindjob-
ban haladjanak előre a tudásban, mert a zenei tudásukkal mindenütt boldogulhatnak és megfelelő eltartást érdemelhetnek ki maguknak. Ezért na-
ponta rendszeresen tartson egy zeneórát számukra. Amennyiben viszont
rendkívüli órákra is szükség van, azoktól, akik ezt kívánják, külön díjazás-
ban részesül.”

A muzsika fontosságát hangsúlyozó és ezt elváró hét pont áttekintése
után úgy látjuk, csupán az iskolai ünnepélyek és az iskoladrámák zenéjéről
nem szól a szerződés, de ezeket már részletkérdéseknek tarthatjuk. A szer-
ződés szövege alapján biztosak vagyunk abban, hogy Kőszeg latin iskolája
s talán jó néhány hasonló társa az országban vetekedett a híres gimnázium-
ok, Sopron, Pozsony és a többi zenéjével. Betöltötte a korabeli hivatását,
pedig ekkor már meg voltak számlálva a napjai. Az 1681-es soproni ország-
gyűlés ugyanis Kőszeget nem jelölte ki artikuláris helynek. Az iskola meg-
szűnt, s 1675-től már a jezsuita diákok muzsikáltak a Szent Jakab templom-
ban. Az evangélikus egyeduralmat most a katolikus egyeduralom váltotta
fel. Ámde a kőszegi 17. századi iskolarektor s maga a városi tanács zene
iránti szeretetének és elkötelezettségének — úgy érezzük — van mondani-
valója még Kodály országában 1981-ben is. A tanulságokon érdemes elgon-
dolkodni!

BERLÁSZ MELINDA:

*DA CAPO AL FINE — ISMÉTLŐDŐ SEGÉLYKIALTÁSOK
A NÉPZENEKUTATÁS LÉTÉÉRT (1946—1950)*

A tudós pályájának, életútjának érdemei között az egyik legmaradandóbb érték a következetesség, a kezdő lépések és a késői törekvések összhangja, összevethetősége. Amikor Rajeczky Benjamin munkásságának egyik, már-már homályba tűnő periódusáról szólunk, tudjuk jól, nem a legjelentékenyebb tudományos teljesítményekre figyelmeztetünk. Csupán arra, hogy munkásságának voltak olyan időszakai, amikor egyéni törekvéseinek háttérbeszorításával szinte kizárólagosan népzenei közgyűjteményünk életbenmaradásáért, létéért kellett küzdenie.

Arról a küszködéssel teli néhány évről beszélünk, amelyet Rajeczky Benjamin 1946 őszétől a Néprajzi Múzeum népzenei gyűjteményében töltött. Azokra a roppant nehézségekre, mostoha körülményekre emlékezünk, amelyekkel itteni megbízatásában számolnia kellett. A háborút viszonylagos épességben átélt gyűjtemény helyzetéről volt szó, Bartókék és a magyar népzene-kutatás hőskorának összegyűjtött értékeiről, a fenyegető pusztulás tendenciáinak lassításáról és egyáltalán a népzene-kutatói munka létfeltételeinek újbóli megeremtéséről.

Amikor 1946 nyarán Lajtha László segítségül hívta Rajeczky Benjaminget, tudta, hogy kit hív, s a vállalkozó tudós ugyancsak tudatában volt annak, hogy e helyütt szüntelen harcok színterére lép, beláthatatlan felelősség terheit vállalja magára. E döntéssel Rajeczky Benjamin munkásságának új fejezete kezdődött. A tekintetben is, hogy ekkortól vállalt állami irányítású közintézménynél állást.

Ő maga, egyik, 1958 őszén kelt életrajzában a következő néhány mondatban összegezte ezt az időszakot: „[...] 1946-tól a VKM felkérésére [...] a Néprajzi Múzeum népzenei osztályán végeztem szolgálatot, 1949-től a Tud. Akadémia díjazásával. 1950-től a Néprajzi Múzeum kinevezett tisztviselője vagyok.”¹

E csupán a legszükségesebb tényeket rögzítő életrajzi részlet semmit sem tár fel az itt folytatott tényleges munkájáról. Ma már egyre kevesebb azon kollégáknak száma, akik még őrizhetik emlékezetükben mindazon tényeket és törekvéseket, amelyeknek eredményeképpen e történeti értékű népzenei tár átvészelte a háborút, s mindazon szűkös és viszontagságos körülményeket, amelynek részese volt.

¹ MTA Zenetudományi Intézet Irattára.

Őrzőinek sorában volt Rajeczky Benjamin is. Éppen a háborút követő eszmélés, nincstelenség éveiben, nem egyszer félévekig-évekig magára maradvra, személyes közbenjárásával próbálta biztosítani a fennmaradás és a megőrzés tárgyi és emberi feltételeit.

A Néprajzi Múzeum Adattárában megőrzött dokumentumok műfajukat tekintve a hagyományos irattári beadványok, kérvények, jelentések típusába tartoznak. E múzeumi gyűjtemény félévszázados történetét kísérő iratok hangvételiükben, tárgyi követelményeikben mégis messze túlnőnek a hivatalos irat-műfaj korlátain. Közlésmódjukon számtalanszor áttör egy személyesebb szféra hangja, az ügy iránti felelősség láza. A létfeltételeiért kiáltó tudományág mindennapi küzdelmeinek során hol enyhült, hol élesedett e népzenei tárgyú iratok tónusa. A háborút követő években e tónus kényszerűen súlyossá vált.

A következőkben három csoportban tesszük közzé azokat a tudománytörténeti dokumentumokat illetve dokumentumrészleteket, amelyek Rajeczky Benjamin múzeumi szolgálatának kísérői, személyes produktumai voltak.

I. ALKALMAZÁSÁNAK ÉRDEKÉBEN

Két levélrészletet adunk közre bevezetésül, amelyek Lajtha László Rajeczky Benjamin múzeumi alkalmazásáért folytatott közbenjárásának dokumentumai. Nem kevesebb, mint három évre volt szükség ahhoz, hogy Rajeczky Benjaminget a múzeum kinevezett munkatársaként alkalmazza.

1.

[Lajtha László kérvénye a VKM miniszterhez]²

1946. június 14.

Miniszter úr!

A Néprajzi Múzeum folklóre és népzenei gyűjteményének tisztviselői létszáma sohasem volt kielégítő, de sohasem volt olyan száználmas, mint most. Régebben mindig dolgozott a gyűjteményben 2—3 önkéntes fiatal munkatárs, akik sajnos azért hagyták el a Múzeumot, mert itt kinevezésre hiába vártak. Ezeken kívül legutóbb egy gyakornok és egy gépirónó volt hozzám beosztva [...] A gépirónót néhány éve elvették [...] teljesen egyedül vagyok [...] segítségre sehonnan nem számíthatok. De különben is lehetetlennek tartom, hogy [...] alkalmi munkásokra bízunk hivatalos múzeumi munkát.

[...] már most kérem kell egy nélkülözhetetlen tisztviselő alkalmazását [...] dr. Rajeczky Benjamin igen képzett muzsikusként, kitűnő zenetörténész, aki a népzene és az egyházi muzsika határterületein bújarkodik [...] Ma népzenei szaktudósokban [...] nagy a hiány [...] Rajeczky Benjamin tanár urat a Magyar Nemzeti Múzeumban az egész magyar közművelődés szempontjára

² Lajtha László 1946 nyarától a Néprajzi Múzeum megbízott igazgatói tisztét látta el. Kérése a vonatkozó időből való. NM Adattára EAD gyűjtemény 113/1946. sz.

ból [...] nagyjelentőségű munkakör várja [...] Ő nagy örömmel vállalná beosztását, melyet életcéljának tekintene.

2.

[Lajtha László kérelme a Néprajzi Múzeum Főigazgatójához]³

1949. jan. 15.

Főigazgató úr!

[...]Osztályvezetői felelősségem teljes tudatával és súlyával jelentem ki, hogy a népzenei osztály számára ez állás betöltése létkérdés.⁴

A háború alatt s után a munkaerő hiányában felhalmozódott elmaradhatatlan tennivalók ma oly mértékben torlódtak össze, hogy az állást betöltő tisztviselő nélkül még csak a múzeumi anyag épségéért sem vállalhatok felelősséget [...] A gyűjtés, lejegyzés, támlapkészítés, másolás, katalóguskészítés, hangszergondozás, végül a közönség és a szakemberek kiszolgálásának munkáját egyetlen ember el nem láthatja.

Ma a feladatok megsokszorozódtak. Munkatárs nélkül [...] az osztály működésének a legnagyobb részét be kellene szüntetnem [...]

Rajeczky Benjamin európai hírű szakember és legszélesebb látókörű népzenei kutatóink egyike. A legnehezebb időkben, hűséggel, kitartással, bevált szakértelemmel látta el a feladatát. Önfeláldozására jellemző, hogy vidékről járt be hivatalába s így segítette a Népzenei Osztályon.

Mást javaslatba hozni nem tudok. Fiatal, kezdő számításba sem jöhet. [...] Ezenkívül oly tisztviselőre van szükség, aki esetleges távollétemben a Népzenei Osztályt vezetni is tudja [...]

II. A KUTATÁS NEVÉBEN

Idézetek Rajeczky Benjamin múzeumi beadványaiból

1.

[Helyszíni jelentés a háborút követő évek munkafeltételeiről]

1949. jún. 20.

Az 1945. év teljes holtpontja után a Népzenei Osztály életrekelése különösen nehéz feladatnak mutatkozott: egyetlen megmaradt tudományos tisztviselőjére az egész Múzeum munkájának felelőssége hárult.⁵ A népzenei gyűjtemény anyagát hely hiányában elraktározva kellett tartani.

³ NM Adattára, EAD gyűjt. Nz. O. 8/1949. sz. A levél címzettje dr. Vargha László főigazgató.

⁴ A hadifogságból vissza nem tért Dincsér Oszkár megüresedett állásáról volt szó.

⁵ NM Adattára, Nz. O. 23/1949. sz.

A helyreállítás lehetőségét a *testületi munka* eddig nem tapasztalt jelentkezése adta meg. Az [...]együtműködés nyomán 1946-ban, ha ideiglenes helyiségben is, de már a fonográfhengerek és a támlapok revíziójához lehetett látni. 1947-ben az egyetlen használható állapotban maradt fonográfal megkezdődött a hengerek lejegyzése ...

A 3 éves terv első beruházásaival 1948-ban műszereinket használható állapotba hoztuk [...] Az 1949. évben [...] a lejegyzések üteme meggyorsult; [...] együttműködünk a Tud. Akadémia nagy népdalkiadványában [...]

2.

[A technikai berendezés alapvető feltételeiért]

1948. IV. 5.

A népzenei osztály nem rendelkezik a hanglemezek lejátszására szükséges *gramofonnal*. A lemezek lejegyzése sürgős szükségesség. Beszerzés esetén a legajánlatosabb egy elektromos lemezjátszó és erősítő készülék, mely lehetővé teszi a hanglemezek kiméletes használatát.

A népzenei osztály két elektromos *Parlograph*-ja a jelen állapotban nem használható, másutt nem is értékesíthető, felszerelése is hiányos. A két készülékből viszont összeállítható egy, melyet át lehetne alakítani a hengerek lejegyzési céljára [...]⁶

3.

Beszerzési javaslat

1949. II. 9.

A Népzenei Osztálynak jelenleg egyetlen korszerű, a látogatók számára bemutatható, a külföld felé valóban reprezentáló anyaga a népzenei hanglezgyűjtemény.

Ez a gyűjtemény is csonkán áll, mert a 116 számból álló sorozatban két számnak sem fekete lemeze, sem matricája, 7-nek csak fekete lemeze, 1-nek csak matricája van elkészítve [...]

A lemezekre bemutatásokon is állandó szükség van [...] A teljes matricasorozat nélkül pedig nem is gondolhatunk az annyira égetően szükséges külföldi lemezcserre akció megindítására.

Ez okokból a Népzenei Osztály a matricák és a lemezek pótlását tartja a legszükségesebb beszerzési feladatnak.⁷

⁶ NM Adattára, EAD-1948.

⁷ NM Adattára, Nz. O. 11/1949. sz.

4.

[A pusztuló fonográfhangerek megőrzésének érdekében]

Költségvetési tervezet⁸

1950. nov. 27.

A Néprajzi Múzeum fonográfhangér gyűjteményének gramofonlemez áttételére vonatkozóan Kertész Gyula ajánlatot tett [...] Bemutatta nekem a néki átadott fonográfhangerek Gevafoon áttételét, amellyel teljesen meg vagyok elégedve.

[...] ilyen módon lehetővé válik Vikár, Bartók, Kodály, Lajtha fonográfhangereinek nemcsak múzeológiai szempontból való megmentése, hanem közforgalomba való hozatala is.

5.

[Töredékek egy 1949. évi költségvetéshez fűzött indoklásból]⁹

1949. [január]

A Népzenei Osztály önállóságának első következménye az, hogy írószerekkel kell ellátnia magát [...] Kótapapiros kell a lejegyzésekhez, levélpapír sűrű levelezésünkhöz [...] Költségvetésünk e tétele minimális lévén nem ki-sebbithető.

Ugyancsak a legszerényebbre szabtam [...] a „katalógus készítés” tételt [...] E tétel az osztály *mindennapi életét* biztosítja és azt, hogy kutatónak, közönségnek a rendelkezésére állhat [...]

[...] Az eddig felsorolt 3 költségvetési tételünk a Népzenei Osztály egyszerű, *mindennapi létéhez* kell. Munkacélját, a gyűjtést csak úgy töltheti be, ha megkapja a [felsorolt] költségvetési tételeket [...]

[...] Hangszergyűjteményünk kezeletlenül, ládában hever. Minden muzeológus beláthatja tehát a 15., 16. számú tételek szükségességét.¹⁰

III. A TÁRSADALMI ÉRDEKLŐDÉS ELŐTERÉBEN

Az 1949/50-es év fordulóján a népzene és a népzene kutatás kérdései az érdeklődés tágasabb körébe kerültek. Az eddigiekben idézett „pusztába ki-áltó” szavaknak ebben nem volt részük. Más irányból, a zenei közélet megújításának eszmei, ideológiai síkjáról érkeztek a változást sürgető követelmények. Lajtha és Rajeczky kétségbeesett panaszai elsősorban a Múzeum és az illetékes felettes szervek hivatalos csatornáinak csendes útját járták, olykor orvoslást nyerve, több ízben megoldatlanul maradva.

1949-ben a Rádió riportot készített a Múzeum munkatársaival. 1950-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi Szakosztályában meg-

⁸ NM Adattára, Nz. O. 29/1950. sz.

⁹ A fogalmazás stílusából arra következtethetünk, hogy e beadványt Lajtha László írta.

¹⁰ NM Adattára, Nz. O. 2/1949. sz.

kezdődtek a magyar népzene kutatás kérdéseivel foglalkozó viták, amelyekkel kapcsolatosan a magyar népzenei kiadványok megindításának lehetősége is reális fénybe került.¹¹

Itt, a Néprajzi Múzeum falai között is egycsapásra középpontba került a Népzenei Osztály helyzete. „Figyelmeztetésül” egy 1950 tavaszán kelt, Szabad Nép-beli cikk szolgált. A *Haladó hagyományaink* címen megjelent írás élesen bírálta a késlekedő népdalkiadványaink körüli huzavonát, és a tudományos kutatók túlzott „aggályoskodását”. A megújítandó magyar zeneszerzés oldaláról sürgette a forrásul szolgáló népzenei kiadványokat, természetesen a kutatás helyzetének ismerete nélkül.

E naivan jóindulatú, ugyanakkor szakkérdésekben teljesen tájékozatlan írás végül mégiscsak felmérhetetlen eredményeket hozott. Hatására a Múzeum vezetősége kénytelen volt szembenézni a Népzenei Osztály súlyos helyzetével.

Szakszemponturni írásos felmérés történt a múzeum vezetőjének megbízásából. E hat pontban summázott vizsgálati eredményt követően további felmérő jelentést kértek az osztály megbízott vezetőjétől, Rajeczky Benjamtól is.

Ma már egyértelmű, hogy a szóbanforgó akció politikai kérdésként közelítette meg a háború utáni népzene kutatás helyzetét, és korántsem a múzeumi gyűjtemény áldatlan állapota orvoslásáért indult. Kétségtelen, hogy elsősorban nem a kutatás érdekei vezették a Szabad Nép cikkíróit 1950 tavaszán. Az új magyar zeneszerzés perspektíváinak érdekében szóltak, távolba tekintő terveiknek praktikus forrását sürgették, és nem kis elmarasztalással illették a kutatói „aggályoskodást”, mint a népzenei kiadványok késleltetőjét.

Ennek az 1949/1950 körül kezdődő népzenei akciónak három egymást követő dokumentumát, illetve annak részleteit adjuk közre. Elsőként a Szabad Nép „figyelmeztető” cikkének vonatkozó bekezdését, ezt követően a Múzeum vezetőségének felmérő jelentéséből kiemelt részleteket, és végül Rajeczky Benjamin Pro Memoria című írását, amely — bár a szakmán kívüliek tájékoztatására készült — az egyik legmaradandóbb történeti forrás a néprajzi múzeum gyűjteményéről. E fogalmazvány páratlan tömörséggel summázta a gyűjtemény történetét, s egyúttal annak sajátos csoportjairól és aktuális gondjairól is egyértelmű tájékoztatást adott. Méltó öröksége Rajeczky Benjamin múzeumi éveinek.

1.

[Részlet a Szabad Nép „Haladó hagyományaink” című cikkéből]¹²

[...] Több ezer összegyűjtött dallam vár kiadásra régóta a Néprajzi Múzeumban s lenne egyik kiindulópontja új zenénknek. De mi van népdalkiadványainkkal? [...] ideje volna véget vetni felszabadulásunk után a hatodik

¹¹ Ekkor merült fel a magyar népzene hangszeres anyagának kiadási terve. Eredményeként jelentek meg az ötvenes évek során Lajtha Népzenei monográfiák c. gyűjteményei.

¹² Szabad Nép, 1950. május 14.

esztendőben a népdalkiadványaink körül tapasztalható huzavonának, a kiadásra előkészítő illetékesek „roppant nehézségekkel” védekező tudományos aggályoskodásának!

2.

[Részletek a Múzeumi vizsgálat eredményét rögzítő jelentésből]¹³

1950. május. 16.

1. A Népzenei Osztálynak jelenleg csak egy valóban munkaképes tisztviselője van.
2. A Bartók és Kodály kezeirésével írt támlapok a jelenlegi állapotban teljesen hasznavehetetlenek.
3. Kívánatos volna a támlapok állandó másolása.
4. A Népzenei Osztály technikai felszerelése teljesen elavult.
5. A Népzenei Osztályban kb. 4232 viaszhenger van tárolva, mindegyik több dallammal. Ezeknek egyrésze már menthetetlenül elpusztult. Egy része megmenthető volna, ha fekete lemezt készítenének belőle.
6. A felszabadulás óta Rajeczky Benjamin szerint a Népzenei Osztály csupán 3200 Ft támogatást kapott.

3.

*Pro Memoria a Népzenei Osztály helyzetéről*¹⁴

1950. május 23.

1. A népzenei gyűjtemény legrégebb csoportja a fonográf-henger-gyűjtemény. Nemcsak azért értékes, mert időben az első a maga nemében, hanem azért is, mert az 50—60 évvel ezelőtti népdalkultúra hangzó képe. A [...] gyűjtemény alapját három nagy csoport: Vikár, Bartók és Lajtha gyűjtése adja (3000 henger). A többi gyűjtő: Kodály, Molnár, Manga, Dincsér, Veress stb. jóval kisebb hengerszámmal szerepel. Az anyag jelentős része olyan területről származik, mely a mai gyűjtőnek hozzáférhetetlen és olyan dallamokat őriz, melyek a mai gyakorlatban vagy többé már fel nem lelhetők, vagy jóval szegényebb előadásmódban élnek. A hengerek közül kb. 700 db lejegyzetlen, 200 db eltörött, illetve Bartók értékelése szerint használhatatlan, vagy elpenészesedés miatt kiselejteződött.

2. Népzenei gyűjteményünk másik része hanglemez-matricákból és fekete lemezekből áll. A NzO. feladata a matricákat konzerválni és megőrizni, továbbá a róluk készített fekete lemezeket [...] lejegyezni [...]

3. A közönség kiszolgálása szempontjából a Nz. O. legfontosabb része a

¹³ Az irat címe: A Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályának kérdése. 1950. május 16. A gépelt iratot Szendrey Akos főig. h. írta alá.

¹⁴ Rajeczky Benjamin, Pro Memoria a Népzenei Osztály helyzetéről. 1950. május 23. NM Adattára, Nz. O. 14/1950. sz.

támlapgyűjtemény. Akár intézmények, akár egyének jönnek anyagunk tanulmányozása céljából csak a lejegyzett anyagot, azaz a támlapokat tudják használni. Anyagiak hiányában és éveken keresztül sürgetéseink ellenére 2000 támlap nincs felkartonozva, tehát romlik, egyre használhatatlanabbá válik. Ugyancsak az anyagiak elmaradása miatt a megkezdett cédulakatalógus készítése is félbemaradt, holott legalább négy katalógusra lenne szükség [..]

A jelen helyzetben a Nz. Oszt.-nak egyetlen munkaereje van, akinek a közönség kiszolgálása, a költségvetések és jelentések elkészítése mellett a felvételek lebonyolítására, a helyszíni gyűjtésre, főleg pedig a sok időt igénylő lejegyzésre (a támlapok elkészítéséről nem is beszélve) alig marad ideje [..]

*

E mondatnál megszakítjuk az idézetet. Nem nehéz felismerni a tények, a panaszok rímelését, szinte szó szerinti egybevágóságát az elsőként idézett 1946-os kérelemmel. A kör négy év alatt bezárult. S a történeti események kis változásokkal hányszor ismétlődnek azóta is e gyűjtemény sorsának utóbbi évtizedeiben.

BREUER JÁNOS:

MONOTEMATIKUS KONCEPCIÓK KODÁLY ZOLTÁN HANGSZERES MŰVEIBEN

Az instrumentalista Kodály Zoltán jóformán valamennyi, saját zenei anyagából komponált, ciklikus alkotásában kutatta a monotematikus megoldások különféle lehetőségeit. Ezekben az alább áttekintendő kompozíciókban a monotematika nem mechanikus formai eszköz, a művek újabb tételeiben visszatérő tematikus anyag nem idézet, nem változatlan alakjában megismételt elem, hanem rugalmas variáció. A monotematika szükséges kiegészítő jelzője tehát a variativitás.

A zeneszerző-növendék Kodály hangszeres dolgozatait, próbálkozásait nem ismerjük ma még. A műhelyből legkorábban kikerült ciklikus instrumentális alkotás az Op. 2. I. vonósnégyes. Ez az 1909-ben befejezett alkotás a monotematikus szerkesztés teljes fegyverzetében láttatja a zeneszerzőt. Ez Kodály egyetlen műve, amelyről részletező zeneszerzői autoanalízis készült (a darab 1910-es zürichi előadásának műsorfüzetébe). „*A bevezetés magyar népdaltéma, amely mottóként áll az élen*” — kezdi elemzését Kodály s első kottapéldájában idézi a Lement a nap a maga járásán dallamát. Ebből a mondatból a mű valamennyi elemzője azt a következtetést szűrte le, hogy az I. Quartettnek mintegy alapanyaga volt a dal. Kodály 1963-ban maga helyesbített Lutz Besch-sel beszélgetve: „[...] *első vonósnégyesem első tétele valóban úgy hat, mintha egy népdalból akartam volna vonósnégyest írni. De az igazság ennek épp az ellenkezője. Az első fele már majdnem kész volt, amikor észrevettem, hogy az első témám bizonyos rokonságot mutat egy népdallal, olyannyira, hogy azt mondhatnánk, ebből alakult ki. Ezért utólag a népdalt, mint valami jeligét, a tétel élére tettem, de a mű nem ebből származott, nem azzal kezdtem neki, hogy a népdalt szonátaformában dolgozom fel, mert mindjárt tudtam, hogy ez lehetetlen.*”

1910-es autoanalízisében felhívta a figyelmet monotematikus formatervények egy részére, nevezetesen arra, hogy a nyitó Allegro fő- és melléktémája, a lassú tétel fő témája és fugatomotívuma egyazon törzsből származik. Nem említi azonban, hogy mindezeknek tematikusan rokona a Scherzo főrésze és triója is. A variációs finálé bevezető zenéjének monotematikus formálására sem a teljesség igényével utal a zeneszerző. Megemlíti a nyitótétel elemeinek visszatérését, de nem szól arról, hogy a scherzo anyaga is visszatér. Az előzmények felvillantásával mintha a IX. szimfónia „O Freunde, nicht diese Töne...” gesztusát idézné meg a zeneszerző. Elemzésében arról sem szól, hogy a variációk némelyikébe is beleszövi a zenei mottó egyik-másik fordulatát, sőt arról sem, hogy a variációs téma is két téma voltaképp az

egyik dalszerűen — műdalszerűen — zárt, a másik a finálé bevezető részében már bemutatott nyitott téma.

(Különös motívumvándorlás terepe az op. 3 jelzésű Kilenc zongoradarab. Igaz, nem mono-, hanem éppenséggel inkább politematika jellemzi, amennyiben a második darabtól kezdve mindegyik önálló tételében felbukkan az előzményként hallottak egy, vagy akár több eleme. Zongoradarabok látszatra laza fűzérének ezek a vándorló motívumok tartják valóságos ciklusként össze. Meglehet, a Valsette azért maradt ki az op. 3 későbbi kiadásaiából, mert benne efféle tematikus összefüggésnek nyoma sincs. Lehetséges, hogy a már 1907-ben elkészült Meditáció is éppen ilyen megfontolás eredményeképpen nem került bele az Op. 3-ba.)

Az Op. 4 Szonáta gordonkára és zongorára két-tételesre redukált végleges formájában kétféleképp is hivatkozik a vizsgált formai elvre. Kvart-kvint hangköz a lényeges tartalma a lassú nyitótétel kezdetének s a gyors finálé kezdetének egyaránt. Valóságos formai bilincsként hat, ahogyan Kodály, a zárótétel táncos lüktetését megakasztva, kóda-hatással a lassú tételt hozza vissza, mint valami apoteozist. 1910-ben Kodály még bizonytalan, két- vagy három-tételes formájában véglegesítse-e szonátáját. 1910. március 12-én, a párizsi ősbemutatóan — kérésére — nem játsszák a gyors nyitótételt, öt napra rá, budapesti szerzői estjén igen. A döntés hamar megszülethetett; egy év múlva, 1911-ben, Molnár Antal már a két-tételes szonátáról ír.

Az op. 7 Hegedű-gordonka Duóban Kodály megint más megoldást választ. A finálé lassú bevezetőjének fantáziaszerűen oldott ütemeiben idézi vissza az előző tételek legfontosabb tematikus pillanatait. Az op. 8 Gordonkaszonátában, úgy tűnik fel, a hangszeres virtuozitás újszerű hatásai szükségtelessé teszik a monotematikára való hivatkozást. De ez nincs teljesen így! A zárótétel kidolgozásában, ha nagyon elváltoztatva is, felhangzik a mű nyitótételének indító gesztusa s középső, lassú részének anyaga egyaránt. A II. vonósnegyesben — op. 10 — Kodály monotematikus technikával nem él. Talán, mivel a mű nyitótételének anyaga annyira homogén és kontrasztok nélküli, hogy az már önmagában is szinte monotematikus konstrukciónak hat.

Annál több új javaslata van a monotematikára a kamaraművek vonulattal záró op. 12 jelzésű Szerenádnak. A lassú tétel csúcspontot megcélzó középrészében az I. hegedű egyszerre csak a nyitó Allegro főtémáját rajzolja körül. S hogy könnyebben reálismerhessünk, a kísérő szólamokban ott lüktet a mű nyitótételében a főtémát oly konokul kísérő ritmusképlet. Az I. hegedű rákövetkező kacér kadenzája a kezdőtétel melléktémájára írt fantázia. S ez utóbbi tematikus anyag eléggé teherbíró ahhoz is, hogy még alaposabb átalakítással a finálénak is melléktémájául szolgáljon.

Kodály mindezekről a zeneszerzői praktikákról, mint műhelyének magánügyeiről, nemigen beszélt. Amikor — 24 évvel a Szerenád után — újabb ciklikus hangszeres művet írt, a Csendes misét, így nyilatkozott: „A szokásos ismétlődéseken kívül [...] csupán egy motívum ismétlődik, mégpedig az »Agnus Dei« »Qui tollis« része, mely a »Gloria« »Qui tollis« részével egyező.” Nem hitt azonban Kodálynak — s tegyük hozzá: joggal — a mű kórusos változatának elemzője, Kerényi György, aki a Missa brevis frissen nyomtatott kottáját ismertetvén a Magyar Kórus folyóirat 1945. decemberi számában, nyomtatékkal hívta fel a figyelmet a mű ennél sokkal szerteágazóbb

tematikus összefüggésrendszerére, variatív-monotematikus princípiumaira.

Az utolsó ciklikus hangszeres Kodály-opus, a Szimfónia, bár tételeinek koncepciólása időben igen távoli, hangközszimbólumaival, kivált a kvartkvint dallamalkotó erejének érvényesítésével szintén bizonyos monotematikát körvonalaz.

Hogy ne essek formatanászok közismert hibájába, valamely felismerés tűzön-vízen, magán a műalkotáson is keresztülgázoló érvényesítésébe, jelzem itt, hogy Kodály Concertója, az eddig elmondottak szerint nem monotematikus. Azt csupán formális logikával mondhatnám, hogy a kompozíció nem ciklikus, hiszen a Largo akkor is lassú tétel, ha előzménye, következménye egyaránt attacca hallatszik. De talán a Gordonka-zongora szonátára emlékezik vissza Kodály itt, amikor — bár nem a végső kicsendítés szándékával — a Largót rekapitulálja.

E madártávlati áttekintésből is bizonyosnak tekinthető, hogy oly tudatos zeneszerzői műhelyben, amilyen a Kodályé volt, a monotematikus megoldások nem tekinthetők véletlennek, a pillanatnyi inspiráció hatásának. A jelenség hiteles magyarázatával azonban aligha szolgálhatok; talán, ha Kodály levelezése nyilvánosságra kerül, megerősítést, vagy cáfolatot nyer gondolatmenetem. De ez sem bizonyos, hiszen az általam ismert Kodály-levelek sokkal gyakorlatiasabb dolgokkal foglalkoznak, mint amilyenek saját kompozícióinak formai struktúrái. A nyilatkozatokkal a nyilvánosság elé lépett Kodály sem nyitott ablakot műveinek formatanára, hacsak azon a mondat-törmeléken el nem tőprengünk, amit Lutz Beschnek mondott 1963-ban: „[...] a darab vagy monotematikus, vagy két témája van.”

Mégis, úgy vélem — „tárgyi” bizonyíték hiányában is —, hogy Kodály a variatív monotematika különféle változatainak alkalmazásával azoknak a ciklikus elrendezésű kompozícióinak a formai gerincét erősítette meg, amelyekben népdalt, közösségi eredetű népies — vagyis évszázados gyakorlatban kipróbált — materiát nem használt fel. Vagyis: a témákban is saját invenciójú alkotásaiban. A monotematika, mint cseppet sem merev és éppen nem sablonná egyszerűsített formálási elv ilyenformán azt a kollektív erőt pótolja, amelyet Kodály műveinek egy szám szerint is nagyobb vonulatában népdalból, egyházi népénekből, verbunkosból, tehát mindenképp kollektív zenei gyakorlat részét képező zenefajtákból merített. E feltevésemet, mint ellenpróba látszik igazolni az Op. 11 Hét zongoradarab, amely monotematikus elgondolást nem tükröz, tartalmaz azonban két népdalfeldolgozást, a *Székely keserves* és a *Székely nóta* címűt. Kodály az op. 11-ben ilyenformán a közösség erejére bízta a ciklus kohézióját, bár egyes tételei stílusban — hangban elterőbbek, mint az Op. 3 zongoradarabjai.

DOBSZAY LÁSZLÓ:

„MISSA MUNDI”

A gregorián egy olyan sokszázéves, szívós hagyománynak egy bizonyos kikristályosodott változata, melynek dallamait keletkezésük után évszázadokkal írtak le először.¹ E tény egyes kutatókat arra késztet, hogy szinte minden zenetörténeti vizsgálatot kilátástalannak tartsanak;² másokat viszont éppen arra, hogy gondos analízis és összehasonlítás útján próbáljanak behatolni a szájhagyományos századok homályába, föltárják e gazdag zenei anyag különböző korú, stílusú, eredetű rétegeit.³ A ma kezünkben tartott kódex-kották ugyan nem egyeznek hangról hangra valami ősi kanonizált dallamokkal, de a régi szájhagyományos kultúrák és szakrális zenék stílusainak, típusainak szívós fennmaradására egyre több a bizonyíték.⁴

A gregorián különböző korokból származó történeti rétegeiről fest mesteri képet „Mi a gregorián?” c. új könyvében Rajeczky Benjamin. A legősibb tételek közé sorolja a vatikáni kiadás szerint 15. számú miseformula Gloriáját, s E. Werner nyomán régi zsidó dallam-párhuzammal összevetve idézi.⁵ E Gloriát P. Wagner szillabikus szövegkezelése és zoltár-szerű recitációja miatt tartja ősi dallamnak („ez az eredeti és a liturgiának megfelelő egyetlen Gloria” — mondja⁶), s e véleményét elfogadja Stäblein is.⁷ Mellé sorolja még Wagner a 16. mise Kyrie, a 18. mise Sanctus-Agnus tételét is, mint a gregorián őstörténetbe visszanyúló, legrégebb ordináriumtégeket.⁸ E sorozat a karthauzi liturgiában ciklikus egységként szerepel,⁹ a közelmúltban pedig a hivatalos római kiadványok is egymás mellé állítva ajánlották terjesztésre.¹⁰ Az 1978-as solesmesi Liber Cantualis „Missa primitiva” elnevezéssel a többi ordináriumtól elkülönítve, az Ordo Missae-be illesztve közli,¹¹ más kiadványok Missa Mundi néven idézik.¹²

Melyek a tudományos irodalom érvei az első ízben csak a 11–12. században följegyzett tételek ősisége mellett? A liturgia-történet úgy tudja, a miseordinárium éneklése eleinte a népre tartozott — ennek megfelelői az em-

¹ Vö. Rajeczky B. 1981:12.

² W. Apel 1958:75–7, 82.

³ Rajeczky B. 1976:7–17., 22–27. Vö. B. Stäblein 1955:1062. Rajeczky B. 1981:52–4.

⁴ Rajeczky B. 1981:89.

⁵ Rajeczky B. 1981:30.

⁶ P. Wagner 1921:451–2.

⁷ B. Stäblein 1955:309. Sőt az egyébként általában szkeptikus W. Apel is (1958:82.).

⁸ P. Wagner 1921:440–1., 456. Vö. B. Stäblein 1975:45.

⁹ B. Stäblein 1961:156.

¹⁰ Például a Kyriale Simplexben.

¹¹ Liber Cantualis. Solesmes, 1978:15–37.

¹² Így pl. az új egységes német énekeskönyv (Gotteslob).

lített szillabikus dallamok.¹³ Ezt a 6—7. századtól a Schola veszi át — a funkcióváltást tükrözik a melizmatikus, majd később a többszólamú ordinárium-kompozíciók. A szillabikus tételek stílusa alapvetően eltér az ezredvégnék — az ordinárium-komponálás felvirágzási korának — gregorián stílusától.¹⁴ Megfontolandó az is, hogy e dallamok nem illeszthetők be a 8 tónus rendszerébe, s csak mint tiszteletet érdemlő ősi hagyomány kaphattak helyet a későbbi századokban.¹⁵ Rajeczky Benjamin felhívja a figyelmet a Sanctus és a Miatyánk-dallam motivikus hasonlóságára.¹⁶ Mások a Gloriának egyéb, biztosan az 5—6. század előtti tétélekkel (Te Deum, lamentáció) való dallamrokonságával érvelnek.¹⁷

Néhány kutató mégis kétséget támaszt e föltevésekkel szemben. Eleve kételkednek abban, hogy a második évezredből való feljegyzések azonosíthatók — 6—800 évvel korábbi dallamállapottal.¹⁸ Joggal utasítják el azokat az érveket, melyek pusztán az egyszerűtől a komplikált, a szillabikustól a melizmatikus felé haladó fejlődés eszméjén alapulnak. Felhívják a figyelmet a középkor folyamán kimutatható egyszerűsítési törekvésekre is.¹⁹

Következő megfigyeléseink talán újabb bizonyítékot adhatnak a ciklus ösiségéhez, s zenetörténeti jelentésére is rávilágíthatnak.

*

A szakirodalom több ízben rámutatott arra, hogy a tárgyalt *Sanctus* a zeneileg is alapvető recitatív tételnek, a *prefáció*nak folytatása, lezárása.²⁰ (1. példa.)

Hasonlóképpen összetartozik zeneileg a *Pater Noster* (Miatyánk), a Pax Domini békekívánság és a 18. formula *Agnus*-a: ugyanannak a motívum-anyagának más-más változatai.²¹ (2. példa.)

Rajeczky Benjamin utal a Sanctus és a Pater Noster hasonlóságára:²²

¹³ P. Wagner 1921:430. Vö. B. Stäblein 1949—1951:149.

¹⁴ Rajeczky B. 1981:129—132.

¹⁵ A 18. Sanctus „amodális” minősítése: P. J. Thannabaur 1962:43. A valaha valószínűleg egyetlen ordináriumot a divatos dallamok szorították lassanként háttérbe, s emez azokhoz képest szegényesnek tűnt; így egyszerűségének hangulati indokolást adva a hétköznapi, gyászmisék énekanyagává tették. Vö. P. Wagner 1921:436—7. W. Apel 1958:26—7., 405—410., 415—6., 514. D. Johner 1940/1953:415. B. Stäblein 1949—1951:149.

¹⁶ Rajeczky B. 1981:57.

¹⁷ B. Stäblein 1956:309.

¹⁸ P. J. Thannabaur 1963:1350.

¹⁹ B. Stäblein 1958:1934. P. J. Thannabaur 1962:50—1.

²⁰ P. J. Thannabaur 1962 katalógus 41. sz. Kora, variánsai: uo. 66., 72—5. A prefációról B. Stäblein 1962a: 1536. Változatköre, a szubtonális és szubszemitonális megoldásokról P. Wagner 1921:69—78. és Rajeczky B. 1976:111—19. A Sanctus-szal való összefüggésről B. Stäblein 1962a: 1537. P. Wagner 1921:456. D. Johner 1940/1953: 415. W. Apel 1958:416. Rajeczky B. 1981:56—7. De kétli P. J. Thannabaur 1963:350. — NB. Példáink, ha külön nem jelöljük, a hivatalos római kiadványokból valók (Missale, Kyriale stb.). Az idézett kottapéldákat az összefüggések megvilágítására egységes rendszerbe transzponáltuk. — a: Esztergomi Missale Notatum fol 132 v (szubtonális prefáció); b—c: Missale Romanum, Liber Usualis (szubszemitonális prefáció a Sanctus-szal; vö. a prefáció bevezetésével).

²¹ P. Wagner 1921:65., 449. Vö. W. Apel 1958:419. B. Stäblein 1949—1951:149. A milánói Pater Noster dallam a szubtonális római prefációval egyezik; lásd magyarázattal P. Wagner 1921:59—61. A vatikáni 18. Agnus változatkoréhez lásd B. Stäblein 1949—1951., továbbá az „ó-római” Agnus-dallamot: MonM II:524. A római Pater Noster változatairól, mozgékony recitációjáról lásd P. Wagner 1921: 61. — Példánk: a ciszterci Pater Noster változat és a 18. Agnus (P. Wagner 1921:66., 449.).

²² Rajeczky B. 1981:57. A prefáció és Pater összefüggéseiről B. Stäblein 1962b:1535. P. Wagner 1921:69. A Pater Noster változatokról jó áttekintést ad, de egymással való rokonságukat nem elemzi B. Stäblein 1962a.

a trichord (illetve kibővítve: tetrachord) recitációt mindkét tétel végén ugyanaz a hozzákapcsolt alsó kisterces motívum egészíti ki (3. példa).

A Pater Noster-hez igen közel áll a milánói rítus *Credo* dallama.²³ Amannak trichord-recitálása és kadenciaképzésén kívül föllelhető benne a tétel végén az alsó kiegészítés is. Sőt az alsó kisterc itt záróhanggá válik. (4. példa.)

A finális-különbség is középkor előtti zenei állapotnak felel meg. A dallam lényegét a benne használt fordulatok alkotják, a záróhang megváltozása, mely a későbbi szemlélet szerint alapvető hangnemi különbséget jelentene, itt csupán esetleges variáns.²⁴ Ad libitum jellegét mutatja, hogy a Pater Nosternek egyes forráscsoportokban megőrzött változata szintén nem a törzshangok magasságában, hanem a kiegészítő hangon zárja a tételt.²⁵ (5. példa.)

A Sanctusnak inkább hangkészlete, mozgékony recitációja, zárlatképzési megoldásai stabilak, semmint konkrét hangmenete. Sőt a szillabikus Sanctus-tétel variánsain kívül²⁶ ezt a nyelvezetet használja néhány kissé díszítettebb változat is.²⁷ (6. példa.)

Bár e tételek kottaképe szemre inkább a késői melizmatikus ordináriumokéra hasonlít, valójában mediterrán jellegű mozgatót recitáció állhat mögötte.

Különleges formában, de ugyanezen a nyelven beszél a milánói *Gloria*-dallam is.²⁸ A trichord mag 2. és 1. fokát használó merev recitáció, a szakaszok végén kibővülve a 3., sőt 4. fokot érintő kis ornamenssel. Az „amen” szónál azonban — éppúgy, mint a Credo és az idézett Pater Noster változat is — az alsó kistercre száll alá.²⁹ (7. példa.)

A mozarab *Pater Noster* minden szakaszban bejárja a teljes, kibővített ambitust.³⁰ Alább említett változatai a sorkezdetnél a gregorián „et ne nos” szakaszát idézi; a sorvég a főnti „amen”-lecsúszásnak (és párhuzamainak) szillabikus megfelelője; a sorközép viszont a római Pater Noster főszakaszának sorozatos zárataival vág egybe (8. példa).

Mintthogy azonban ezek az elemek versről versre ismétlődnek, itt zsol-tár-szerű fixált keretbe szorul a folyékony, szabad prózára termett zenei nyelv.³¹ Az alsó réteg sűrű használata miatt pedig a tonális hangsúly annyira áttevődik az *é-g-á* csoportra, hogy a főnti példákkal való rokonságot csak a teljes tipológia mutatja ki.

²³ AntMissMed: 611—3. Vö. B. Stäblein 1952:1769.

²⁴ Vö. Szabolcsi B. 1946:9.

²⁵ Vö. Szendrei J. „Pater Noster” cikkét a Magyar Zenetörténet I. kötetben (megjelentés alatt). Példánk: Zágrábi Missale MR 133: fol 17v.

²⁶ P. J. Thannabaur 1962:73—5.

²⁷ A vatikáni 15. miseformula Sanctusa (vö. a 16. Sanctus-szal; W. Apel 1958:416.); milánói feriali Sanctus; AntMissMed: 614. (vö. a festívus dallammal, ou. 614.; W. Apel 1958:476.). Mint a prefáció szubszemitonális változatokörében, úgy a milánói dallamokban is eltörlődik a *g-á-h-(c)* központ (*g)-á-h-c* hangkészlet felé; az alsó kiegészítés az idézett dallamokban hiányzik.

²⁸ AntMissMed: 604.

²⁹ Melizmák nélkül a tonus simplexben: uo. 606. Ez utóbbinak egyes helyei még világosabban összehangzanak a Sanctus-szal (pl. Cum Sancto . . . Patris), de végén csak szekundál száll alá. Talán nem független e dallamtól az uo. 607—611. oldalakon olvasható két díszesebb Gloria sem. Vö. W. Apel 1958:409—410. Az „archaikus itáliai dallamtípusról” B. Stäblein 1956:307.

³⁰ B. Stäblein 1962a:944 és 1955:1038. P. Wagner 1921:58—9., vö. 62.

³¹ Vö. a Commemoratio brevis 4. zsolnártónusával, lásd P. Wagner 1921:90. Egybevág egyik lamentáció-tónussal (B. Stäblein 1960:137.; „ein altes Gerüst”). Vö. H. Besseler 1931:37.

A mozarab, zoltár-szerű Pater Noster dallamainak pontos megfelelője — csak éppen a vegyes beosztású himnikus prózaszöveghez szellemesen alkalmazva — a római 15. formula Gloriája.³² (9. példa.)

Szinte várhatjuk, hogy az őskeresztény költészet másik emléke, a *Te Deum* is ezt az alapnyelvet fogja használni. Annál inkább, mert újabb kutatások szerint eredetileg különleges húsvéti prefáció volt (Sanctus-betéttel), ám legkésőbb szent Benedek korára már közösen énekelt ún. himnusszá vált.³³ A *Te Deum* dallamában más recitatív műfajoknál alkalmazott formulák tudatos elrendezésben, a szöveg-szakaszoknak megfelelően váltják egymást.³⁴ A második formulában ismerhetünk rá a 15. Gloria kissé díszített változatára. (10. példa.)

Az eddig idézett dallamok törzshangjai *g-á-h* trichord voltak. A prefáció-tónus ismertebb, ún. szubszemitonális dialektus-változatában a trichord legfelső hangja kiegészül felső váltóhangjával, sőt tubahangja feltolódik. Így a trichordból tetrachord válik, abból *g-á-c* triton-gerinc emelkedik ki.³⁵ (11. példa.)

Ezt a formát használja az eredetileg szintén prefáció jellegű húsvéti örömhíradás, az *Exultet* is. Míg az alsó kisterc kiegészülés a prefációhoz szorosan kapcsolódó Sanctusban jelent meg, a *Te Deum* pedig két külön szakaszba osztotta a törzshangokban járó és a lefelé kiegészített dallamelemeket, az *Exultet* művészileg felépített kompozíciója minden szakaszban kibontja a teljes gondolatot.³⁶ (12. példa.)

Nem beszéltünk még a Missa Munda *Kyrie-tételéről*.³⁷ A dallam lényege egy exponált *á-h* zárlat, melyhez bevezetésként csatlakozik az első résznél *g*, a második egy felső *d'* kanyar. Itt is trichord motivikával van tehát dolgunk, de a kadenciák nem a próza-recitációban megszokott *g* vagy *á*, hanem a könnyörgő akklamációhoz illő *h* hang. Az utolsó szakaszban ismét megjelenik a már jólismert alsó terces kiegészítés. Bár több szerző ezt csak a Gloriához átvezető, utólagos bővítménynek tekinti³⁸ (13. példa), a vizsgált jelenséget a bemutatott analógiák (pl. milánói Gloria) ismeretében a dallameszméhez hozzátartozó — bár ad libitum alkalmazható — elemnek látjuk. Annál inkább, mert az itt fölhangzó $\begin{bmatrix} c \\ a-h \end{bmatrix}$ a *Kyrie*-dallam nem elhanyagolható rokonaihoz vezet minket. Az esedező invokáció trichord-változata „ora pro nobis”

³² A dallam azonban a vatikáni kiadáshoz képest variábilis, lásd pl. a domonkos változatot *Graduale OP* *134. Vö. P. Wagner 1921:451. B. Stäblein 1956:309. Koráról, más műfajokkal való összefüggéséről B. Stäblein 1955:1058.

³³ E. Kähler 1958.

³⁴ Vö. P. Wagner 1921:225—8. W. Apel 1958:509. (zsidó párhuzammal). K. Schlagger 1966:166. (más műfajokkal rokonítva; itt további irodalom is). A dallamformulák elosztásáról Szendrei J. 1977:105—9.

³⁵ Vö. Rajeczky B. 1976:111—9.

³⁶ P. Wagner 1921:232—4. (a prefációhoz és a 15. Gloriához igen hasonló változatok is!) B. Stäblein 1954. Példánkban nem a *Liber Usualis* — késői — változatát idézzük, hanem a stílusán elsődlegesebb alakok képviselőjeként az *Esztergomi Missale Notatum* fol 114v forrást.

³⁷ M. Landwehr-Melniczki 1955:217. sz., a 10. századtól dokumentált. Tanulságos a tétel funkciójára nézve a 16. századi német nyelvű adat is: W. Bäumker 1883:II. 392. sz. A tétel korára vonatkozó megfontolásokkal B. Stäblein 1958:1934.

³⁸ P. Wagner 1921:441. W. Apel 1958:406. Ilyen átvezetés valóban más *Kyrie-tételeknél* is kimutatható, pl. M. Landwehr-Melniczki 1955:34. Viszont ugyanilyenekkel a milánói *Kyrie*-ben is találkozunk, holott azok a Gloria után állnak (*AntMissMed*: 606., 635.).

szöveggel a *litániának* is visszatérő refrénje;³⁹ egy speciális és igen ősi litánia-műfajban, a nagyheti *Kyrie puerorum*-ban ugyanezzel a $\begin{matrix} a \\ c-h \end{matrix}$ megoldással lesz a latinra fordított Kyrie-válasz hordozója.⁴⁰ (14. példa.)

Hogy valóban hagyományos esedező formuláról van szó, azt Besseler egy babiloni zsidó refrén-dallammal igazolja.⁴¹ (15. példa.)

A 16. formula Kyriéjének egyébként ugyancsak megvannak szerény hajtásokkal ékesített változatai, mint az imént tárgyalt egyszerű Sanctusnak.⁴² (16. példa.)

*

Tapasztalataink alapján néhány stilisztikai és történeti következtetést is levonhatunk:

1. A számos kutatótól legősibbnak tekintett, a többi Ordinarium stílusától erősen különböző Kyrie-, Gloria-, Sanctus és Agnus tételek nem külön-külön kompozíciók, hanem zeneileg egymással is, sok más régies műfaj példáival együtt lényegében azonos ideának, makámnak variációi.⁴³ A mise állandó tétel-sora tehát — a Pater Nostert és a prefációt is ideszámítva — eredetileg egyetlen dallamtípust, funkcióját nézve: ima-(prex-)tónust használt. A mise e korban zeneileg az imatónus variánsainak, a pszalmódiából kifejlesztett proprium-tételeknek és a lectió-tónusoknak változtatásából állhatott.

2. Ezt a lényegében recitatív, de mozgatott tubájú dallamtípust, szinte zenei nyelvet az egyes műfajok bizonyos eltolódásokkal alkalmazzák. Így az egységen belül a tételek elkülönítése is, kapcsolódása is biztosított.⁴⁴ A különböző hatásokat a következő eszközökkel érik el: a/ Merev recitáció vagy dallamos recitáció (pl. milánói Gloria — római Sanctus). b/ Szabad, prex-jellegű recitáció, vagy kötöttebb, zsolttár-szerű ill. quasi strófás forma (pl. római Miatyánk — 15. Gloria, Te Deum — Exultet). c/ Szillabikus alak vagy szerény ornamentika (pl. 16. Kyrie — 15. Kyrie). d/ Eltolódások a hangkészlet használatában (pl. *g-á-h* recitáció a római Miatyánkban; *g-á-c* a Te Deumban; a kisterces szakasz vagy záróelem, vagy állandóan visszatér: római Sanctus — vö. mozarab Pater Noster). e/ A tri- ill. tetrachordon belül szakaszosan alkalmazott formulák, kadenciás megoldások variánsai (pl. *re* hang kerül forgatás *d-r-m-r* sztereotípiákkal a milánói Credóban, *m-r-d-r* formulával a pre-

³⁹ P. Wagner 1921:261. (*f-g-á* transzpozíció), 262. (*c-d-é*). A régi litánia-dallam több formulája is kapcsolatba hozható Kyrie és Agnus tételekkel. A „frig” formához lásd még M. Landwehr-Melnicki 1953: 7. B. Stäblein 1960b tanulmányban felsorolt legrégibb litániatípusok éppen refrénjükben lényegében egy alapgondolatra vezethetők vissza.

⁴⁰ A: P. Wagner 1921:261. b: Zágrábi Intonarium MR 10 fol 35. A Kyrie Puerorumról lásd Szendrei J. cikkét a Magyar Zenetörténet I. kötetben (megjelenés alatt).

⁴¹ H. Besseler 1931:35.

⁴² A vatikáni 15. és 16. formula Kyriéje. Vö. W. Apel 1958:407. (Esetleg az egyéni motívumok 4. Glóriák *f-r-d-r-m* zárómotívumai is lehetnek ennek származékai.) Itt említjük meg, hogy a Glóriák közt néhány díszített változat is esetleg az általunk tárgyalt stílus fejleménye; így a római 11., továbbá az „ó-római”, lásd MonM II: 522., s főként a 603. oldalon közölt, a végén kisterces leereszkedéssel.

⁴³ Vö. Rajeczky B. 1981:102—3. G. Reese 1942:10.

⁴⁴ A kapcsolatok tisztázása alapján megoldható az egyes tételek optimális transzpozíciója.

fációban⁴⁵); az *á* és *g* zárlatok szabad változtatásából adódó periodicitás pl. a prefáció bevezető dialógusában; *á-h* lépésű zárlattal képzett esedező formula a litániában, a Kyriében, a Sanctus közepén.

3. A tételek rokonsága nem úgy magyarázandó, hogy egyik tétel dal-lamát a másokra alkalmazták, tehát nem a középkori kontrafaktum tech-nikával, hanem úgy, hogy egy egységes, képlékeny zenei nyelvezet került árnyalatnyi módosulásokkal használatba, s helyenként ill. műfajonként más-más módon nyert megszilárdult alakot. Ez világosan a gregorián legnépze-neibb korszakába vezet minket.⁴⁶ A stílus-kezelésre nézve jó analógiát kínál a magyar sirató: a hangkészlet, motivika, nyugvóhangok elvi lehetőségei egy területre érvényes nyelvi formát, kifejezési készletet bocsátanak rendelkezésre. Ezen belül az eszközök közti válogatással más-másképpen realizálódik és szilárdul meg a típus egy-egy szűkebb körzet, azon belül falu, sőt egyén gyakorlatában.⁴⁷ Éppen ezért a vitakérdés helyes megformulázása nem az, hogy milyen korú a 11. században lejegyzett Sanctus, hanem hogy a stílus, a makám milyen régi.⁴⁸

4. Erre vonatkozóan pedig nyugodtan felelhetünk, hogy a Rajeczky-könyv szerinti első stílusorszakba sorolandó.⁴⁹ Elsősorban azért, mert a makámnak, vagy mondjuk inkább stílusosan: nomosznak és a dallamegyednek ilyen vi-szonya már az 1. ezred utolsó századainak gondolkozásától is idegen. De ide-gen attól a konkrét dallamtípus is. Végül pedig az első félezredre mutat az is, hogy e nyelvezet éppen a legősibb szöveganyaghoz kapcsolódik.

Következtetésünk: nem egyszerűen régi tételekkel van dolgunk, hanem egy ősi keresztény zenei nyelvvel, stílussal, egy műfajonként kissé átalakuló, lényegében egységes ima-(prex-)tónussal, mely az egész misén végigvonul stilizált beszédességével. Külön kutatást kívánna e stílus eredetének kérdése. De úgy hisszük, antik vallási és közeleti kultikus hagyománynak, ott használt oratorikus stílusnak keresztény alkalmazásával, stilizálásával, s bizonyos fokú racionalizálásával alakulhatott ki,⁵⁰ valószínűleg már az első keresztény századoktól kezdve, de legkésőbb a 4–5. századig bezárólag.

IRODALOM

AntMissMed = Antiphonale Missarum juxta ritum sanctae ecclesiae Me-diolanensis. Romae. 1935.

W. Baumker 1883. Das katolische deutsche Kirchenlied in seinen Sing-weisen . . . II. Freiburg im Breisgau.

H. Bessler 1931. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Pots-dam.

⁴⁵ Vö. mágikus jellegű népszokás-dallamokkal, így pl. a magyar Sárdó-dallammal, lásd MNT II. 96–98. sz.

⁴⁶ Rajeczky B. 1981 :127.

⁴⁷ Rajeczky B. 1966 :52–5.

⁴⁸ A 18. Sanctust egy variánsokban megmaradt dallamforma késői alakjának tartja P. J. Thannabaur 1963:1350. — Fenti megfogalmazásunk természetesen nem tagadja a kikristályo-sodott alakok történeti kutatásának fontosságát.

⁴⁹ Rajeczky B. 1981 :14–31.

⁵⁰ Rajeczky B. 1981 :20. (pl. a Pater Noster dallam hellenista gyökereiről).

Graduale OP = Graduale juxta ritum sacri ordinis Praedicatorum. Romae. 1936.

D. Johner 1940/1953. Wort und Ton im Choral. Leipzig. (Második kiadás.)

E. Kähler 1958. Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalmes in der alten Kirche. Göttingen.

M. Landwehr-Melnicki 1955. Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters. Regensburg.

MGG = Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel u. Basel.

MNT II = Magyar Népzene Tára II. Jeles napok. (Kerényi Gy.) Budapest. 1953.

MNT V = Rajeczky B. 1966.

MonM = Monumenta Monodica Medii Aevi II. Die Gesänge des altrömischen Graduale. B. Stäblein; M. Landwehr-Melnicki, Kassel etc. 1970.

Rajeczky B. 1966. Magyar Népzene Tára V. Siratók. Budapest.

Rajeczky B. 1976. Rajeczky Benjamin írásai. Budapest.

Rajeczky B. 1981. Mi a gregorián? Budapest.

G. Reese 1942. Music in the Middle Ages. London.

K. Schlager 1966. Das einstimmige Te Deum. MGG 13: col. 164—8.

B. Stäblein 1949—1951. Agnus Dei. MGG 1: col. 148—156.

B. Stäblein 1952. Credo. MGG 2: col. 1769—1773.

B. Stäblein 1954. Exultet. MGG 3: col. 1673—6.

B. Stäblein 1955. Früchristliche Musik. MGG 4: col. 1036—1064.

B. Stäblein 1956. Gloria in excelsis Deo. MGG 5: col. 302—320.

B. Stäblein 1958. Kyrie. MGG 7: col. 1931—1946.

B. Stäblein 1960^a. Lamentatio. MGG 8: col. 133—142.

B. Stäblein 1960^b. Litanei. MGG 8: col. 989—1003.

B. Stäblein 1961. Messe. Die lateinische Messe. MGG 9: col. 148—158.

B. Stäblein 1962^a. Pater Noster. MGG 10: col. 943—950.

B. Stäblein 1962^b. Präfation. MGG 10: col. 1535—7.

B. Stäblein 1975. Schriftbild der einstimmigen Musik. Leipzig.

Szabolcsi B. 1946. A régi nagykulturák dallamossága. Ethn. 1946:1—13.

Szendrei J. 1977. Első hangjegyes népénkünk. A Te Deum-dallam magyarországi története. Népzene és Zenetörténet III:102—132, 262—277.

P. J. Thannabaur 1962. Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts. München.

P. J. Thannabaur 1963. Sanctus. MGG 11: col. 1348—1355.

P. Wagner 1921. Einführung in die gregorianischen Melodien. III. Gregorianisch Formenlehre. Leipzig.

a)

b)

Cum quibus et nostras voces ut admitti jure-ty deprecamur supplici confessori- - ne dicentes:

c)

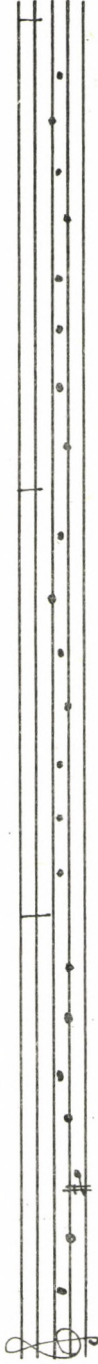
dicentes:

sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua...

... Hosanna in excelsis. cf. Per omnia saecula saeculorum, amen.

Et ne nos in-ducas... Hosanna in excel-sis

4.



Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae



visibilium omnium et invisibilium --- et apostolicam Ecclesiam,



confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum. Et expecto resur-



rectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Pater Noster:



...dimittimus debitum nostris, et ne nos inducas in tentationem...

5.

Et ne nos... sed libera nos a ma-lo

Et ne nos... sed libera nos a malo.

6.

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth, Pleui sunt caeli et terra gloria tua...

7.

gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis... Tu solus al-

tissimus Jesu Christe

Credo: cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris Pater Noster

Amen

Et ne nos... nos a ma-lo.

8.

Fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra

(et ne nos inducas...) (sicut et nos dimittimus...)

(libera nos a ma-lo)

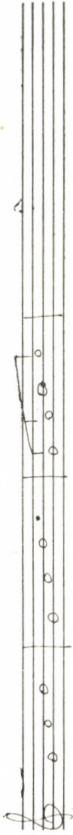
9.

gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te,
 benedicimus te... Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Pa-tris. A-men

10.

Tu Patris sempiternus es Filius. Tu ad liberandum suscepturus hominem
 non horruisti Virginis uterum.

11.



12.

Exultet jam angelica turba caelorum, exultent divina mysteria,
 et pro tanti regis victoria tuba intonet saluta-ris.. TE DEUM:
 ... Te gloriosus apostolorum chorus ... iudex crederis esse venturus...

13.

Kyrie e-lei-son; Chri-ste e-lei-son. Kyrie e-lei-son. Kyrie e-lei-son.

Gloria...

14.

a)

Kyrie e-lei-son. Chri-ste audi nos... Sancta Ma-ri-a ora pro nobis

b)

Domine mi-se-re-re nobis

15.

36

Handwritten musical notation for exercise 15 on a single staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody consists of several measures with various note values and rests. A slur covers a group of notes, and a triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. A handwritten 'Ry' is written below the staff.

16.

Handwritten musical notation for exercise 16 on three staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody is written across three staves. The first staff has a handwritten 'Kyrie.' below it. The second staff has a handwritten 'Christe.' below it. The third staff has a handwritten 'Kyrie.' below it. There are some bracketed markings above the first staff.

FALVY ZOLTÁN:

ORNAMENTÁCIÓ A TRUBADÚR ZENÉBEN

A trubadúr zene 150 éves életéből alig néhány száz dallam maradt ránk. A költészethez képest nagyon kis szám. A zenetörténet számára mégis rendkívül fontos forrásanyag, különösen akkor, ha a vele egykorú írásban fennmaradt zenei kéziratokra gondolunk, akár a limoges-i Saint Martial többszólamú liturgikus kéziratokra, vagy az egyházi használathoz ugyancsak közel álló spanyol cantigák-ra, nem kevésbé magára a gregorián repertoárra. Az európai liturgikus zene mellett és környezetében 3—400 udvari használatra készült lírai dal képviseli a középkorból írásban is tanulmányozható világi zenét, főként szerelmi, ritkábban politikai témákkal.

A trubadúr zene kutatása igen hullámzó volt az elmúlt időben. Néhány tudós egész életét áldozta rá, gyakran pedig a perifériára szorult. Ezt az magyarázza, hogy a néhány alapkézirat és alig egy tucatnyi töredék ismeretében, a dallamok közlésével, kimerítettnek tűnhetett a trubadúr-kérdés. A kimerítettség fogalmát Gennrich publikációi jelezték, aki gondos filológus volt, s nemcsak a kéziratok dallamait közölte, hanem az összefüggésekre is utalt.

Az eddigi kutatás a kérdést két oldalról közelítette meg: egyrészt a költészet felől, másrészt az időben rokon zenei jelenségek felől. Így alakult ki az az általános kép, hogy a trubadúr zene udvari zene; zenei értelmezéséhez, interpretációjához pedig a modális ritmika elmélete és gyakorlata elegendő. A modális ritmus elméletét a legújabb időkben Gennrich publikációi, a szerző sajátos *egyéni* értelmezésével csak megerősítették. Legutóbb a provanszál-spanyol területen neutrális notációval jelent meg egy trubadúr dalgyűjtemény: I. Fernandez de la Cuesta—Robert Lafont: *Las cançons dels trobadors*. Tolosa 1979.

Különös módon a trubadúr zene újabb revízióját napjaink előadóművésze inspirálta. A gyakorlati muzsikusként számtalan nehézséggel került szembe, amikor valamelyik trubadúr-művet elő akarta adni. A modális ritmus gátakat emelt számára. Segítséget csak a mediterrán népek zenéjében talált: e népek vokális előadástechnikájában, valamint a népi hangszeresek kísérőjellegű játéktechnikájában.

A zenetörténeti irodalom a különböző korszakok zenéjének hiteles interpretációjához leggyakrabban az ornamentáció kérdését igyekezett tisztázni. Általában úgy vélték: ha az ornamentációt helyesen értelmezik, megtalálják a zenei előadásmód kulcsát. A műzenei ornamentációnál bizonyára így is van, amint azt Donington, R. (*The Interpretation of Early Music*, London

1963) nagyszabású, alapos könyve bizonyítja, sok más korábbi munka mellett.

Felmerül a kérdés: vajon milyen kategóriába sorolható a trubadúr zene: középkori műzene vagy középkori népzene? Miután ezt a kérdést ilyen kategorikusan eddig még nem kellett tisztázni, választ sem keresett rá a kutatás.

Kutatómunkánk sok éves tapasztalata és a kéziratok beható tanulmányozása afelé a vélemény felé terel, hogy a trubadúrzene közelebb állt a középkori népzenehez, mint a középkori műzenéhez, még a vele analóg műfajokhoz képest is (mint amilyen a *trouvère*-zene, vagy amilyen a *Minnesang* volt). A kérdéskomplexusba beletartozott az is, hogy a trubadúrok feladatahoz elsősorban a textus, a költemény elkészítése tartozott; ha kellett, zenét is alkalmaztak hozzá, gyakran vettek kölcsön más költeményektől dallamot. Emiatt sok a kontrafaktum.

Ha egy trubadúr *zenei* stílusáról akarunk beszélni, sokszor egészen más eredményre jutunk, mintha ugyanannak a trubadúrnak a *költeményeiről*, költészeti stílusáról akarnánk szólni. Azt a különleges tényt talán említeni sem kell, hogy a *zene* 85⁰/₀-ban lírai költeményekhez járult, a *cansokhoz* (Gennrich a *cansokat* az „*Oda continua*” és „*Kanzone*” kategóriákba sorolta), és azt sem, hogy *több* kéziratban (3-ban) összesen csak 5 szerzőnek a dallama maradt fent: Ventadorn-nak *három* (1150—1180), Vidal-nak *három* (1180—1206), Floquet de Marseille-nak *négy* (1180—1231), Faidit-nek *hat* (1185—1220), Berbezil-nek pedig *egy* (1200 körül). A több kéziratban fennmaradt trubadúr dalok azzal a meglepetéssel szolgáltak, hogy bár azonos költeményekről volt mindig szó, a dallamok mégsem voltak azonosak. Szerencsés esetben a dallamszerkezet lehetett azonos. A dallamszerkezeti azonosságokon belül az *eltéréseket* bizonyos intervallumok különböző töltő-hangokkal való kitöltése jelentette.

Mielőtt a trubadúr zene ornamentációs kérdéseire térnék, magát az ornamentáció fogalmát szeretném tisztázni — ha lehet —, bár a definíciók csak egy-egy zenetörténeti korszakra érvényesek, néha csak egy műfajon vagy típuson belül állják meg helyüket. A Larousse de la Musique (1975. Vol. II. p. 146.) *Ornaments* címszavánál ezt olvasni: „Terme qui désigne toute broderie ou tout agrément servant a accentuer l'élément expressif et décoratif d'une mélodie.” A *broderie*-t így határozza meg: „Note succédant a une note réelle, pendant la durée d'un accord quelconque, par degré conjoint inférieur ou supérieur, retournant ensuite a cette note réelle.” Az *agrément* Larousse szerint: „Notes ou groupes de notes ajoutés dans le courant d'une phrase musicale, pour l'orner ou verier un reprise, et figurés par des signes spéciaux ou de »petites notes«.” (Ez az utóbbi csak a XVII. század utáni díszítésekre használatos.) A francia nyelvben tehát három kifejezés összessége határozza meg az ornamentáció fogalmát. Különböen a nyelvek általában több kifejezést használnak. A német Riemann *Sachteil*-kötete (p. 1028/II.) például korszakokra bontja a címszót. Az általános meghatározás Riemann szerint: az ornamentáció a díszítéseknek és bizonyos ritmikus változtatásoknak összefoglaló elnevezése; egy dallamon belül különleges jelekkel vagy kisebb hangokkal jelzik. Eredete az improvizáción alapul. A díszítés különböző hangtávolságok melodikus kitöltését vagy az egyes hangok körüljárását jelentette.

A középkorra vonatkozó rész Riemann-nál: „Bereits aus dem Mittelalter sind bestimmte Zeichen für gewisse Verzierungen (z. B. Plica und Quilisma), auch die Praxis der Improvisation sowohl einzelner Figuren als auch ganzer zusätzlicher Stimmen bekannt. Die Quellen erstrecken sich auf geistliche (Gregorianischer Gesang, Notre-Dame-Schule) und weltliche Musik (Trobadors, Trouveres). So wie die europäische Verzierungskunst des Mittelalters sich auf die Tradition der Antike stützte (die ihrerseits orientalische Einflüsse aufgenommen hatte), so entwickelte sich das Verzierungswesen der Renaissance aus dem Mittelalter, ...”

A középkori zene egyik műfajának ornamentációs kutatásához a fenti szempontokat tartottuk kiindulópontnak. Véleményünk szerint az improvizációt nem kereshetjük a fennmaradt trubadúr kéziratokban. Viszont a kéziratok beható vizsgálata meggyőzhet arról, hogy a 12., illetve a 13. században leírt dallamok némelyike elvezet addig a pontig, ahol már különbséget tehetünk a főhangok és a díszítésre szánt mellékhangok között. Kutatásaink első állomásaként végigelemeztük a trubadúr-literatúra R jelű kódexét. A kódex 1300 körül készült, a provanszál nyelvterületről származik. Jelenlegi őrzési helye Párizs: Bibl. Nat. Signaturája: franç. 22.543. Notációja korai quadráta, de nem menzurális. Két hasábon közli a textust. Minden költemény előtt feltünteti a trubadúr nevét, néha a költemény keletkezési korával együtt. Az első verszak fölött van a dallam, ahol az egyes dallamhangok és a melizma-csoportok jól elkülönülnek a szöveg szótagrendje szerint. A kéziratból négy példát mutatok be.

1. Az első egy *szillabikus* dallam. Minden szövegszótagnak egy hang felel meg. A költemény 11 sorból áll. 8 és 9 szótagos sorok szabályosan váltakoznak. A szerző Bertran de Born, Salagnac-ban (Dép. DORDOGNE) és Autafort-ban működött. Működési ideje: 1180—1194, tehát a trubadúrok periodizációja szerint a 2. korszakban élt. A szövegkezdő iniciálé fölött egy fejnélküli alak fidulán játszik, az első dallamsorban pedig egy alak áll vagy táncol, miközben kezével tapsol. Mindkettőt utólag rajzolták be. (L. a 42. oldalon.)

2. A második példa az előbbi ellentéte. A szótagok szerint itt is jól elkülönülnek a dallam-csoportok; a 7 sorból álló versszakok sorai 7-es, 8-as és 10-es szótagokra oszlanak. A dallam rendkívül ornamentális, csaknem minden szótagot egy melizma-csoport díszít. A szerző Peire d'Alvergne, működési ideje az első trubadúr korszakhoz tartozik: 1158—1180. Provanszál területen élt, összesen 2 dallama maradt fenn. (L. a 43. oldalon.)

3. A harmadik példa ugyancsak nagyon díszes; a nagy ambitusnak számító kvint távolságot többször melodikus ornamentációval tölti ki. A 7 szótagos sorokban gyakran csak az első vagy az utolsó szótagok szillabikusak. A szerző Giraut Riquier, az utolsó trubadúr, egyben az utolsó korszak reprezentatív egyénisége, több tucat dallama maradt fenn. 10 évig élt Bölcs Alfonz udvarában, ahol vagy részt vett a *cantigák* megalkotásában, vagy legalább ismerte őket. A kéziratban ezúttal évszám is van Riquier neve után: 1275. (L. a 44. oldalon.)

4. Negyedik példát a 2. korszakból választottunk. A dallamban jól elkülönül az ornamentáció a szillabikus részekről. Kétsoroként változik a kadenciális díszítés a következő rend szerint: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. A dallamsort akár három főrésze is oszthatják a kadenciális díszítések. A szerző Raimbaut de Vaqueiras: 1180—1207 között működött. 7 dallama maradt ránk. (L. a 45. oldalon.)

A bemutatott példák között volt ornamentáció nélküli dallam, volt két igen szépen díszített dallam és volt egy olyan, ahol a sorzáró vagy sorzárlatot előkészítő díszítésnek határozott funkciója volt. Példáimmal azokat a lehetőségeket kívántam demonstrálni, amelyek nyilvánvalóvá teszik a trubadúrzené ornamentációs törekvéseit.

Az ornamentáció a trubadúroknál tehát nem egy alacsonyabb vagy magasabb fejlődési fokozat, hanem mind az első, mind az utolsó korszakban eleven, élő praxis.

Az ornamentációs lehetőségek felismerésén túl a módszeres, elemzőmunka során bizonyos kategóriákat is össze lehetett állítani anélkül, hogy ezek még egy végleges ornemens tipológiát jelentetnének a trubadúrzenén belül. Az elemzés *egyik* alapelve szerint a felmérés csak a 3 hangnál bővebb melizmacsoportokra terjedt ki, tehát a négy és a négynél több hangból álló dallamcsoportokra. Az elemzés *második* szempontja az volt, hogy a díszítőhangok az első és az utolsó hang között mennyit és miként mozognak. A *harmadik* szempont a csoportok intervallumaira terjedt ki: az első és utolsó hang közötti távolság lett az egyik legfontosabb kritérium, mert a dallamvonal maga utalt az ornamentáció létezésére. Az említett forrás közel 150 dallamot tartalmaz, ez csaknem fele az ismert trubadúrdaloknak. Az idevágó *grafikon* hangközök szerint csoportosítja a dallamcsoportokat. (L. a 46. oldalon.) Azt mutatja, hogy a díszítések nagy része az azonos kezdő és záróhangok között keletkezett; ezzel teljesen megegyezett az első hanghoz képest felfelé lépő nagyszekund és hasonló számarányt mutat a lefelé lépő kvart. A prim, a szekundok (kis- és nagyszekund), valamint a lelépő kvart az összes megvizsgált formációnak az 5/6-od százalékát adta, míg az 1/6-odban foglaltak helyet a kis- és nagyterc távolságok, a felfelé lépő kvart, és a lefelé lépő kvintek, a szextek és a szeptimek. E két utóbbi nagyon ritka volt. Egyáltalán nem találunk felfelé haladó díszítést kvinttől felfelé, a terc és a kvart volt az utolsó, de azok is nagyon kis számban.

A díszítések jellegéről általában elmondhatjuk, hogy két hang között az íves, *ívelő* formát preferálják és ritkábban a *körüljárást*, vagyis a kezdő és záró hangok alulról vagy fölülről való megkerülését, bár erre is vannak példák. Az azonos hangok közötti díszítés esetében egyharmad a „körüljáró” típus és kétharmad az „ívelő” típus. Miután 4-vonalas szisztémában készült a kódex, a diatónia jegyében írtuk át a dallamokat. Fel kell azonban tételeznünk, hogy a díszítések között gyakran használtak glisszandós megoldásokat, ami egyenesen a mediterrán előadói praxisra utalna. Ezt azonban nem lehet bizonyítani, így meg kell maradnunk a középkori vonalak közé szorított dallamok átírási lehetőségei között. Néhol megjelenik az a hangjegyforma, amely a menzurális notációban a plicá-hoz áll közel. Ez viszont minden esetben a

díszítést jelentené, ha tudnánk, hogy egy-egy ilyen kiegészítő vonás, amely a quadrata hanghoz járult, milyen hangterjedelmet foglalt magában. Ha tudnánk, még gazdagabb lehetne a díszítő csoportok sorozata. Bemutatjuk az azonos kezdő-záró hangú példákat és a lefelé lépő szekundot. (L. a 47—48. oldalon.)

A példák értékelésekor meg kell jegyezni, hogy a példák mennyiségileg bizonyosan még módosulnak, ha a többi trubadúr-dal is feldolgozásra kerül, de a típusok alighanem a fentiekből is jól láthatók. Az *ívelő* típusnál akár lefelé, akár felfelé mozog a dallam, általában a terc-távolságig terjed a díszítés; a *körüljáró* típusnál pedig az alsó vagy a felső szekundig. Mindkét esetben találni ettől eltérő díszítéseket, de az átlagot ezek képviselik.

A kérdés további hosszas kutatómunkát igényel. Ez az első vázlat azonban nem hagy kétséget felől, hogy a trubadúrzene nem nélkülözte az ornamentációt. Hogyan is tehetne volna abban a középkorban, amelyben a díszítőelemek oly nagy szerepet játszottak, amelyben az épületek, könyvek ritkán maradtak díszítés nélkül — s amelyben a díszítéssel nagyon sok mindent ki tudtak fejezni.

Záradékkul álljon itt Régine Pernaud néhány mondata: „L'ornement, dans l'art roman surtout, n'est du reste dispensé qu'avec une extrême économie, aux rencontres de lignes ou de volumes, aux baies (fenêtres, portails . . .), aux corniches. Il fait penser aux séquences ornées qui interviennent parfois dans le plain-chant, exprimant comme elles un élan qui enrichit l'ensemble de la mélodie. Enfin il est puisé à quelques thèmes très simples.

Ces thèmes d'ornement qui sont à l'expression plastique ce que les notes de la gamme sont à l'expression musicale. . . . Quelques motifs, toujours les mêmes, qu'au demeurant on retrouve dans d'autres civilisations, semblent avoir constitué comme l'alphabet plastique d'un temps où l'on ne s'est aucunement soucié de représenter la nature, l'homme, la vie quotidienne en tant que tels, mais où le plus humble trait, la plus modeste touche de couleur signifiaient une réalité autre, animaient une surface utile en lui communiquant quelque reflet de la beauté de l'univers visible ou invisible. Ces motifs parcouraient toute la création romane, indéfiniment renouvelés, parfois semblables à eux-mêmes comme ces chevrons ou »rubans plissés« qui soulignent inlassablement les arcades, parfois aussi développés jusqu'à donner naissance à d'aberrantes végétations, à des êtres monstrueux.”

ies. e dis nom q p to roquet. lay se loqua e lay sena. El dze
 guossallo rozi. qf sa p so nolai formu. ti q aualaris fen.
 et at no fo ti le guant. q p el fde dos colps fcaz. si conas
 nol nolet e figa. El dices us penti lombard. q dama
 soue si darta. z el es adq eys parie. p qut sonet. fay goliard.
 ab moa. amantoz bistart. e lay apelom colser. **H**eyr
 diluix a tal uoz. q cita coin gromolte por. e layas trop
 a tota ge. p o mayre ef de tot. ab em pauc estiano sos mot
 p. dalu canly capnas lisclo lo etc.



reionale bruis rois. e lo lonce fets. can laya

blanca bruis. iuelh que blanc e byuell. mos saberr
 don mos rois me fig. em fluris. pue tels uerit al

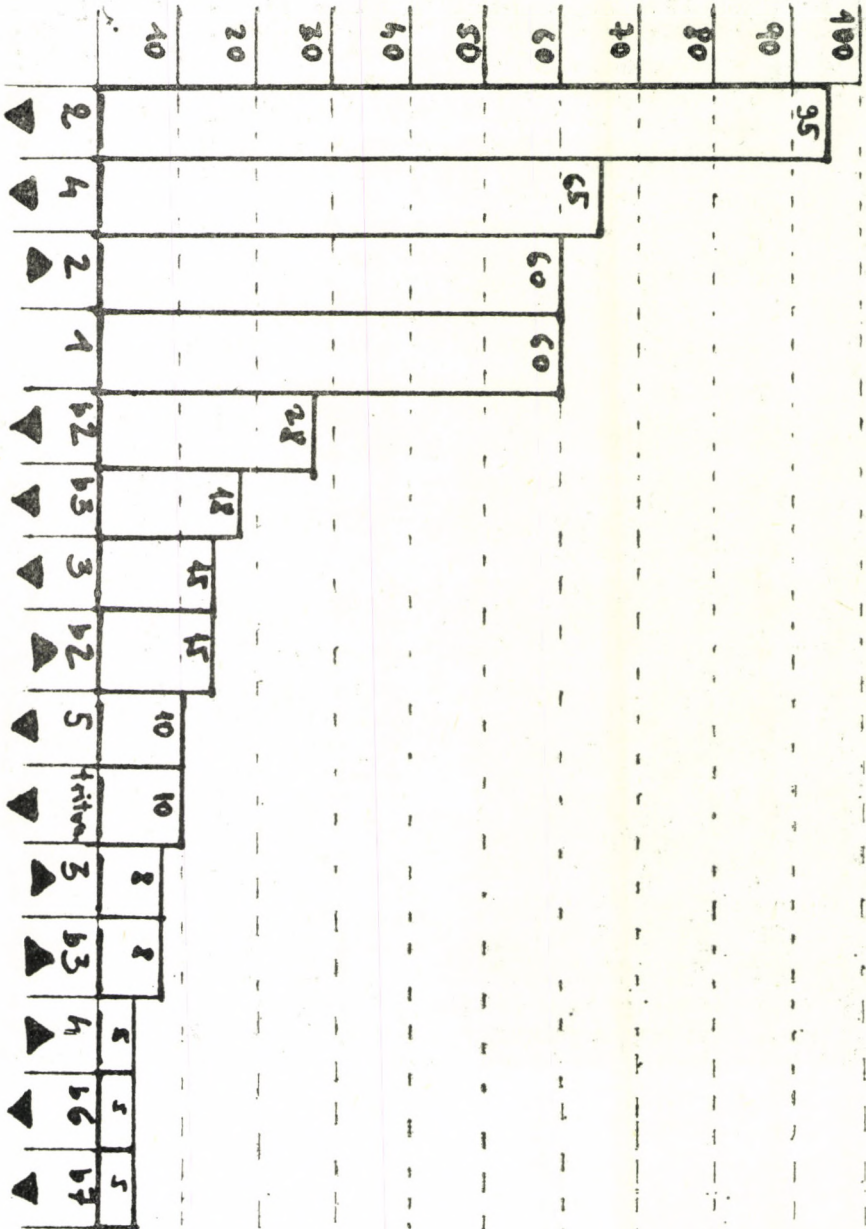
ells uer clarit los guarico. p que semay enre las nou

els freys. lo roshibis el roin el gay el ptes. **Q**uany
 moa loame deuezit car pauc ual colar m iners a lers se
 lay qf es adis. camoz uol gang e creys. vials emes. e q sta
 iau al ora qe destris. be par qzelli uolrester. **M**aya
 eu no say cala captenes me sdr. ama ma cdf. o uueu ro
 enars ualre. tal q tens h uallais. cab eqre del dig meue
 destris. camem ql melho laye e dignl dteay. o pus nay cor
 me pes car noiege.

En uoy e lay e ce qf uer. camoz
 enguine magren. lumam nstz claurab plere. li ab plor el
 auras no. maye uou nam maye o q nay. qfser uer e sel qe
 uol es manent. o menora. fultre fono. rila. quada o rila

dreus teni tan uos uell castel. **C**lor e ioude ab au
 nes fuisda. domner de vos gent eufentari. libe an puet
 tonar qe pto mellis gauri. e p ma fe si maucam fog.
 quicu ni mos chaul ni mamors uos plagues. lo melho tel
 mo agri e uos casties. e de trutin e puest o dir puer. cur
 auir o an e p ueier. **B**els cuaters chaupmes e m
 ces. e finamors qe sobie lona sep. q ten uos por me deu
 ra ualer. andreg amors aune rei no esp. 2. ambaur de re

Om agradiuents ni pastores. ni clar temps
 ni fuell de guarrier. car mos enaus ni par destrier. e
 nig mey maier gauri colord e son malnig nig mey
 lezet. e telespat mey esp. car sim sol amors e donneys
 tener gay co say lugal pds. e pul dandup ni tu par
 nis. com homs illihaz e marris. totantia iudam lomb
Car damors
 mes kalhar la flor
 els tos gurs el frug
 els espier de saun ab lauent meyer. e robana ptes e u
 lors. em fapc tris rier cab. ar ma tonar daur bas charet.



102, 182, 204

167, 206, 217, 185, 188, 179

103, 215

22, 200, 194, 151, 211, 213, 217, 220

214, 193, 198, 201, 204, 208, 209, 210, 214, 28

183, 215

52, 87, 89, 98, 139, 150, 194, 198, 200, 214, 116

65, 30, 51, 57, 100, 134, 167, 183, 203

185, 196, 211, 212, 217

57, 84, 102, 141, 197, 211, 215, 217, 80, 200, 211, 217

13, 132
 138

134
 100

219
 153, 188

15, 104,
 210
 108, 122

88, 87,
 194, 218
 209

83
 140

86
 87, 92, 97, 103, 109,
 113, 123, 127, 197, 199,
 200, 201, 202, 203, 204, 205

208, 211
 88, 134,
 196, 208

19, 99, 102,
 204, 219
 84, 94, 137
 gliss. melkür

208

FERENCZI ILONA:

AZ EPERJESI GRADUÁL ANTIFONIÁNAK DALLAM- ÉS SZÖVEGFORRÁSAI

A 16—17. századi magyar nyelvű protestáns graduálok a középkori zene egy részét megőrző és továbbvivő reformáció egyházának liturgiáját tartalmazzák. A graduálok dallamainak összegyűjtésével és feldolgozásával Csomasz Tóth Kálmán és Bárdos Kornél foglalkozott. Munkájuk eredményeképpen jelentek meg az Eperjesi Graduálról,¹ a himnuszokról² és a passiókról³ készült összefoglaló tanulmányaik. A hórákhoz és a miséhez tartozó graduáltételek teljes feltérképezéséhez azonban még hiányzik az antifonák, valamint a csekély számban fennmaradt invitatóriumok, rezponzóriumok, versiculusok, benedictiók, továbbá az introitusok, prózák, litániák, a Kyrie puerorum és a mise állandó tételeinek feldolgozása.

A 25 teljes vagy töredékes graduál és graduál-jellegű énekeskönyv katalogizálása után mintegy 750 szöveges, nagyrészt dallammal is ellátott, szorosabb értelemben vett liturgikus tételt sorolhatunk fel. Legtöbb tétellel képviselt liturgikus műfaj az antifona: közel 500 maradt fenn. Az antifonák nem mindig megbízható, vagy éppenséggel értelmezhetetlen lejegyzése, de nem utolsósorban a tételek eredetének meghatározása miatt célszerű és indokolt a középkori latinnyelvű forrásokkal való egybevetés.

Vizsgálatunkhoz az 1635 és 1652 között írt Eperjesi Graduált választottuk ki, azt a forrást, mely összeállításában, a fordítások felhasználásában és a többszólamú tételeknek a liturgiába építésével sajátos helyet foglal el a hasonló típusú magyar nyelvű kéziratok között. Tartalmaz több száz olyan tételt is, mely csak ebben a forrásban fordul elő, azonkívül a liturgiára vonatkozó megjegyzései igen pontosak és részletezők.

Az antifona, mint a zsoltárok előtt és után énekelt keretvers a reformáció egyházában a reggeli, de különösképpen az esti istentiszteleteknek volt fontos alkotóeleme. Az eperjesi magyar nyelvű evangélikus iskola használatára készült graduál mintegy 600 tételének közel a fele, 268 tartozik ebbe a liturgikus műfajba. (Ennél többet csak az 1636-ban nyomtatott Öreg Graduál mutat fel, mely azonban egységesítő törekvése és összefoglaló jellege miatt nem tekinthető egyedi forrásnak.)

¹ Bárdos Kornél: Az Eperjesi Graduál I. Gregorián kapcsolatok. Zenatudományi Tanulmányok VI. Budapest 1957. 165—198. o., valamint Csomasz Tóth Kálmán: Az Eperjesi Graduál II. Kórusok és népénekdallamok. Uo. 199—264. o.

² Bárdos Kornél—Csomasz Tóth Kálmán: A magyar protestáns graduálok himnuszai. Népzene és Zenetörténet III. Budapest 1977. 134—256. o.

³ Bárdos Kornél: Die Variation in den ungarischen Passionen des 16—18. Jahrhunderts. Studia Musicologica 1963. 289—323. o.

Az Eperjesi Graduál 268 antifonájából 150 kizárólag ebből a magyar nyelvű forrásból ismert, ezért is érdemelnek külön figyelmet. A hátralevő 118 antifonából 40 az általános gyakorlatot tükrözi, vagyis mindegyik antifonákat is tartalmazó 16—17. századi forrásunkban szerepel. Néhány antifona az Eperjesi Graduálon kívül csak az Öreg Graduálban fordul elő, s mintegy harmincat előzőleg már a 17. század eleji Spáczay Graduálban is lejegyeztek. Vannak olyan antifonák is, melyek az egységes forráskört alkotó Batthyány, Óvári⁴ és Ráday Graduálokön kívül minden forrásban fellelhetők. A különböző graduálok antifonáival való szórványos megegyezések vagy hasonlóságok azonban inkább a közös középkori latin anyag felhasználásából, nem pedig a közvetlen egymásra hatásból vagy átvételből erednek.

A nagyszámú egyedi antifona megjelenését az magyarázza, hogy az Eperjesi Graduál szerkesztője több olyan tételt von be az ünnepi liturgiába, mely a középkor bőséges antifonatermésének és liturgiájának általános része volt, de a későbbi kéziratokba nem került át. Mintegy 100 csak itt fellelhető evangéliumi szövegeket megzenésítő antifona több középkori kódexünkben nyomkövethető. Az unicumok számát az is növeli, hogy a graduál a Szentháromság ünnepét követő vasárnapokra két antifonasorozatot közöl: először 25, majd 27 vasárnapra. Az első sorozat, az ún. „series tonorum” elvet követi, vagyis az antifonák a vasárnapok számának megfelelő tónusban haladnak egészen a 8. tónusig, s így a 25 vasárnap három teljes tónussorozatot tesz ki. Mivel a kézirat összeállítója nem talált ehhez az elvhez megfelelő mintát, ezért új kompozíciókat használt fel, s ahol esetleg a sorrendben következő tónus a latin antifonák tónusával megegyezett, ott sem a meglevő, hanem az újonnan alkotott antifonát helyezte a sorozatba. A másik, a kézirat egészébe szervebben beépült sorozat vasárnaponként általában 3—3 antifonát tartalmaz: kettőt evangéliumi szöveggel, egyet a Zsoltárok könyvéből. Az egyazon evangéliumi textusból merített két antifona sorrendje a középkori forrásokból megismert sorrendhez viszonyítva néha fordított; először a szöveg összegezését vagy a tanulságot írták le, majd egy, az egészből kiemelt részletet („Valának pedig, akik öttek vala” — „Szánom a sereget, mert imé már harmad napja”: „Álnok szolga, minden adósságod” — „Légy békével hozzám, és mindeketek megfizetek”). A zsoltárszövegre készült antifonák egy része érdekes módon az 1626-ban kiadott Káldi fordításon alapul! A vespera jelentős részét alkotó zsoltárok recitáló előadásához valószínűleg jobban megfeleltetett a katolikus fordítású szöveg, így a hozzájuk tartozó antifonákat, közel harmincat a Káldi fordításból alkalmaztak a meglevő dallammintára. Végül néhány unicum helyét az magyarázza, hogy a liturgiába eddig elő nem forduló bibliai szakaszok vagy más gregorián műfajból átvett, esetleg újonnan költött szövegek megzenésítését is felvették.

Mivel egyetlen konkrét forrást sem tudunk kimutatni, melyből az Eperjesi Graduál tételeit származtathatnánk, ezért az antifonákat a középkori magyarországi gyakorlatra általánosan jellemző kódexek antifonáival vetjük egybe. Az összehasonlításnál a pozsonyi Antifonálékból indultunk ki, s

⁴ Czeglédy Sándor: A Batthyány-kódex és az Óvári Graduál közös leírója. Magyar Könyvszemle 1961. 247—263. o.

csak egy esetben jelöltük meg a Szepesi Antifonálét forrásként.⁵ Ez utóbbit, bár graduálunk keletkezési helyéhez közelebb esik, csonka tartalma miatt nem vehettük alapul.⁶

A bemutatásra kerülő példák azt mutatják, hogy a protestáns gyakorlatba általában a kisebb terjedelmű antifonák kerültek át. Ez alól csak néhány antifona, köztük a jellegzetesen magyarországi „A diebus antiquis” volt kivétel. Az Eperjesi Graduálból még az általános használatú, de terjedelmes „Benedicat nos Deus Pater” is kimaradt, mely egyébként tizenegy magyar nyelvű forrásban szerepel, az Öreg Graduálban háromszor is.

Az ünnepkörök szerinti összeállítást tekintve a graduálok antifonái általában ugyanazon a helyen szerepelnek, mint a középkori forrásoké. Az évközi vasárnapi latin antifonákat azonban más helyre is beilleszthették: pl. a „Ne reminiscaris Domine” antifona az Eperjesi Graduál nagyheti liturgiájában kapott helyet. Ezenkívül olyan ünnep antifonáját is felhasználták, mely nem is került át a reformáció egyházának gyakorlatába. Így az Aprószentek ünnepére írt „Vox in Rama” tételt a protestáns graduál szerint Circumcisiókor énekelték.

Hogyan maradtak fenn a középkori antifonák a magyar szöveggel, milyen mértékben változtak a gregorián dallamok és milyen szövegi változtatásokat figyelhetünk meg? — ezt szeretnénk a párhuzamba állított latin és magyar példákkal bemutatni.

1. A legnagyobb csoportot azok az antifonák alkotják, melyek nagyvonalakban vagy teljesen megegyeznek a középkori forrásokkal. Ilyenkor általában nem túl exponált helyen jelentkezik egy-egy szekund vagy terc hangközeltérés. (Mindemellett figyelembe kell vennünk, hogy az Eperjesi Graduál tételeinek lejegyzése néha pontatlan és rövidebb-hosszabb szakaszoknál terc, nemritkán szekund távolságnyi az elírás.) A fordítási eltérések miatt a szöveg sorhatárai nem mindig egyeznek a középkori dallam szövegi sorhatáraival, ezért a magyar nyelvű dallamok formálása is szükségképpen eltér a latin mintától. Előfordul, hogy a melizmák szótagokra bomlanak, vagy kevesebb szöveg esetén a különböző hangokra eső szótagok melizmákká állnak össze. Több szöveg megzenésítése hangismétléssel is megoldható, kevesebbnél pedig elmaradhatnak a latin forrás hangismétlései [1. a)—e) példa].

2. A középkori antifonák vizsgálatakor szembevetünk, hogy a különböző tónusokban mennyire uralkodóvá vált egy-egy dallamminta, melyre több eltérő hosszúságú szöveget is ráhúzhattak. Ezzel a jelenséggel találkozunk az Eperjesi Graduál olyan magyar nyelvű antifonáinál is, melyek szövegét középkori forrásból nem ismerjük, de az új szöveg mögött valamelyik jólismert antifona-modell tűnik fel [2. a)—b) példa].

3. A már említett Szentháromság vasárnapi tónussorozatban olyan új kompozíciókat is találunk, melyek a soronkövetkező vasárnap számához igazodva semmilyen középkori előzményhez nem kapcsolhatók. Ezek az antifonák, bár szövegük a liturgikus anyagban nem ismeretlen, zeneileg teljesen új kompozíciók, természetesen sok ismert dallamminta és formula felhasz-

⁵ Felsorolásukat l. Szendrei Janka: A magyar középkor hangjegyes forrásai. Budapest 1981. Az összehasonlításához felhasznált kódexek (Knauz 1, 2, 3 és Szepesi Antifonále) ismeretése az 59., 67. és 68. o.-on található.

⁶ A források egybevetéséhez az MTA Zenetudományi Intézet középkori zenével foglalkozó csoportjának katalógusait, dallamkiírásait használtuk fel.

nálásával. A „series tonorum”-hoz alkalmazkodva például a 2. tónusú antifona helyett 1. tónusú, az 1. tónusú helyett 3. vagy 5. tónusú antifona szerepel a magyar változatban. Az 1. tónus reprezentánsa, a „Primum querite” „saját” tónusán kívül a 15. vasárnaphoz tartozó 7. tónusban is fennmaradt [3. a)—d) példa].

4. A tónus megtartásával sincs biztosítva a középkori mintához való alkalmazkodás, mert a viszonylag kis hangterjedelmen belül is többféle kezdő- és záróformula s számtalan olyan variálási lehetőség létezik, mely a zene menetét teljesen más irányba tereli. Egy clivis hangjainak felcserélésével például más hangra rendeződnek a rövidebb-hosszabb szakaszok és a dallamformulák sorrendje is megváltozhat. Következő antifonáink az azonos szövegű, egy tónuson belüli különbözőséget illusztrálják, a második esetben középkori előzmény nélküli szöveg két variáns megoldásával [4. a)—b)].

5. Bár a hagyományos anyagból indul ki néhány eperjesi antifona, de a kezdeti megegyezés után más tónus felé kanyarodik és abban is zár. Még az antifonák közepén, a formailag elkülönülő második rész elején is előfordulhat, hogy két különböző tónusban is található hangközsorozatok, formulák: mintegy a közös motívum felhasználásával más tónusba érkezik az antifona. Ilyen közös motívumot találunk a „Quid faciam” és a lerövidített „Mit mivellyek” antifonák indításánál is (5. példa).

6. A latin és a magyar nyelvű antifonák szövegeinek egybevetésénél többféle változtatási eljárás figyelhető meg. A magyar nyelvű változatban a középkori mintának gyakran csak az első része vagy a második fele jelenik meg. A szövegösszevonás, a párbeszédes részek lerövidítése vagy kihagyása eredményeképpen is több kisebb antifona származtatható. Az „Osanna filio David” magyar változatából a két utolsó sor marad le. A „Cum vocatus fueris ad nupcias” második fele szerepel az Eperjesi Graduálban, mely a hasonló indítás ellenére is másfajta tónusban zár. Az egyik hosszabb latin tétel elejéből és végéből az elbeszélő részek kihagyásával két rövid antifona jön létre [6. a)—c) példa].

7. A szövegváltoztatás másik módja az, amikor a fordító elhagyja a latin formából ismert bevezetést és rögtön a lényegesebb mondanivalóval kezdi a szöveget. Ellenkező esetben az antifóna elé elbeszélő jellegű vagy értelmező szöveget illeszt [7. a)—c) példa].

8. A graduálban az sem ritka, hogy azonos vagy tartalmilag hasonló fordítással egy-egy antifona többször is előfordul. A szövegi eltérés lehet szórendcsere következménye, de a fordításkor használt eltérő szavak alkalmazásából vagy az adott dallammintára készült tartalmi fordításból is adódhat egy-egy újabb változat. A kenyérszaporítást megelőző „Misereor super turbam” tétel indítása kétféle szöveggel is szerepel: „Szánom a sereget” és „Keresülöm a sokaságot”. A „Sede a dextris meis” háromféle értelmezésben következik egymás után (8. példa).

9. Összehasonlító vizsgálatunk végére maradtak azok az antifonák, melyek a középkori liturgiában még nem szerepeltek, de a protestáns gyakorlatban (legalábbis a reformáció másfél évszázadában) általánossá váltak. Szövegüket valamelyik bibliai szakaszból, páli levélrészletből, eddig nem alkalmazott evangéliumi versekből merítették vagy újabbat költöttek. Az új liturgiába felvett új tételek közül legsikerültebb az 5. tónusban megfogalma-

zott közismert szöveg: „Ha embereknek és angyaloknak nyelveken szólnék” (9. példa).

Mint az ismertetett példák mutatják, a magyar nyelvű antifonák dallami vagy szövegi tekintetben a középkori liturgikus forrásokból megismert alakzatokat követik. Az új szövegekre készült tételek — bár hagyományos eszközökkel élve — a 16—17. századi kompozíciós repertoárunkat gazdagítják. A hazai protestáns graduálok liturgikus szerepének és eredetének pontosabb meghatározásához a korabeli német és cseh nyelvű hasonló típusú zenei kéziratokat és nyomtatványokat is meg kell ismernünk, ezért további vizsgálatinkba egyre több közép-európai forrást szeretnénk bevonni.

I. a-e

a, kn 2 flv

EG f2g

A di-e-bus an-ti-quis nos au-di-vi-mus ex o-re pro-phe-ta-rum

Re-gi-na-pok-tul fog-va, ha-lot-tuk a Pro-phé-tak szá-já-búl

quo-ni-am i-pse est qui ven-tu-rus est cu-ius vir-ga flo-ru-it

mert ö a ki el jö-ven-dő, a ki-nek vesse-je meg vi-rá-go-zot,

de ra-dice jes-se hu-ius im-pe-ri-um re-gni su-per om-ni-a re-gna mun-di. Benedictus

a Ie-se gyo-ke-ré-bül, ki-nek or-szá-gának birodalma vagy-on, a vi-lágnak min-den or-szá-ga-in.

6, Kn 2 f 99 v

Mis-sus sum ad o-ves que pe-ri-e-runt dōmus Is-ra-el di-cit Do-mi-nus. Conserva
EG f 85 v

Nem küldet-tem ha-nem csak az Is-ra-el ha-za - nak el ve-szett ju-ha-i - hoz.

6, Kn 2 f 31

Dif-fu-sa est gra-ti-a in la-bi - is tu-is
EG f 43

Káldi: A nya-ias-ság el ter-je-dett a te a-ja - kid-ban:

pro-pter-e-a be-ne-di-xit te De-us in ae-ter-num. Eructavit
érték al-dott meg té - ged az is-ten ö-rök-ké.

djkn 1 f 113

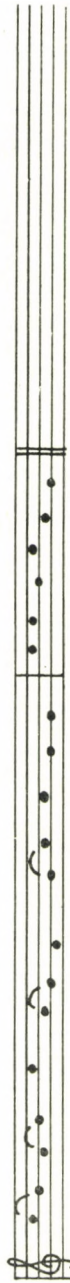


Et val - de ma - ne u - na sab - ba - to - rum ve - ni - unt ad mo - nu - men - tum

EG-f193



Hus - vet nap - ian haj - nal - ban in - dül - ván, iu - ta - nak az ko - por - - so - hoz



or - to jam so - le al - le - Lu - ia. Benedictus



az nap im - mar fel kel - vén al - le - Lu - ia

2. a-b

a, Kn 3 f 142

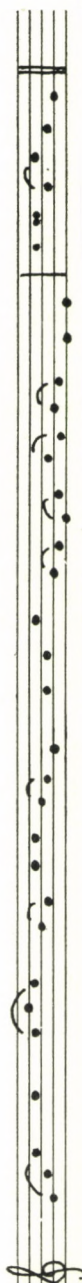


Qua-ndo na-ta est vir-go sa - cta - tis - si - ma tunc il - lu - mi - na - tus est mun - dus

EG f 63v



I - me ki - röl az Prophetak szöl - nak va - la :

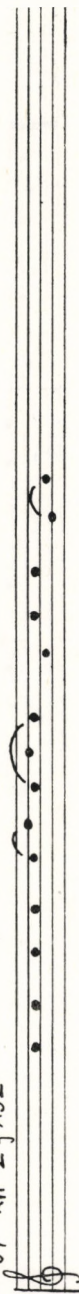


stirps be - a - ta, ra - dix san - cta, et be - ne - di - ctus fru - ctus e - ius. Magnificat



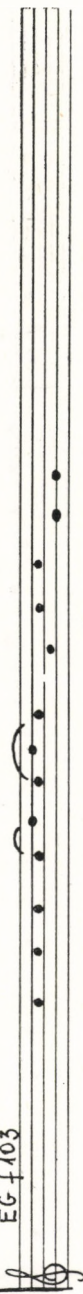
el jöt a krisztus, erölyünk azért mind - nya - ian mi ke - resztyé - nek al - le - lu - ja.

b, Kn 2 f 132

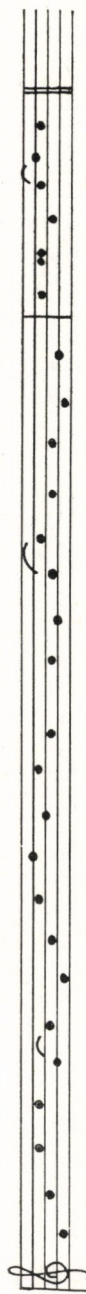


Ze-lus do-mus tu - ae co-me-dit me

EG-f 103



Al-dot U-r Js - ten se-gély meg' min-ke-t



et op-pro-bri-a ex-pro-branti-um ti-bi ce-ci-de - runt su-per me. Saluum me fac



és te ne-ved-nek di-czössé-ge-irt szá-ba - díz meg' min-den go-noz-tul.

3. a-d

a) Szep. f 85v

Quae-ri-te pri-mum regnum De-i et iu-sti-ti-am e-ius

EG f 308v

Ke-res-sé-tek e-lő-szer az Is-ten or-szá-gát és az ö-i-gas-sá-gát:

EG f 292

Leg'e-lő-szer kere-sé-tek az Is-tennek or-szá-gát és annak i-ga-sá-gát

et haec om-ni-a adii-ci-en-tur vo-bis, al-le-lu-ia Euouae

és mind hoz-za-a-dat-nak nek-tek e-zek: At-le-lu-ia

s-mind e-zek hoz-za-jok a-dat-tat-nak bé-nék-tek.

b, kn 1 f 29v

Te u-num in sub-stan-ti-a tri-nu-m in per-soni-s con-fi-te-mur. De-fecit
EG-f 260v

[T]je-ged egy-nek a-lat-ban es ha-ro-m-nak sze-mel-ben i-gaz hit-tel vallunk min-den-ko-ron fel-sé-ges Ur Is-ten

c, Kn 3 f 50v

Om-nes qui se ex-al-tat hu-mi-li-a-bi-tur
EG f 291v

Min-den á ki fel ma-gasztal-lya ma-gát meg'a-laz-ta-tik:

et qui se hu-mi-li-at e-xal-ta-bi-tur. Euouae
és á ki meg'ala-za ma-gat fel ma-gaz-tal-ta-tik.

d. Kn 3 f 45v

Pre - cep - tor per to - tam no - ctem la - bo - ran - tes
 ni - chil ce - pi - mus

EG-f 291

sem-mit nem-fog-tunk,

Paranczola je-sus, mind az éy - czaka fa - ra - doz - van

in ver - bo au - tem tu - o
 la - xa - bo re - the. Euouae.

de meg is a te pa - nan - czo - la - tid - ra meg vetem az ha - lot.

4. a-b

a, Kn 3 f 46v



At-tendi - te

EG f 291v



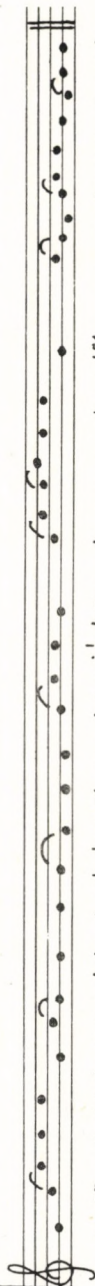
a fal-sis pro - phe-tis

O - ja - tok meg' ma-ga-to-kat az ha-mis Pro-phe-ták - tól,



qui ve - ni - unt ad vos in ve-stimentis o-vi-um

in-trinsecus au-tem sunt lu - pi ra - pa-ces...



ki jö - nek ti hozza - tok ju - hok - nak ru - ha - já - ban: de on - nan be - lől

ra - ga-do-zo farka - sok.

b, EG f 293



Bi-zál le - á - nyom à te hi - ted meg gyo - gyi - tot té - ged

EG f 315



[B]iz-zál le - a - nyom à te hi - ted meg gyo - gyé - tod té - ged.

5.

64

Kn 3 f 47

Quid fa - ci - am quia Do - mi - nus me - us au - fert a me vil - li - ca - ti - o - nem...

EG f 303 v

[M]it mi - vel - lyek, hog' im az U - nam el - vészi tö - lem a sá - fár - sá - got.

6. a-c

a, Kn 1 f 88 v

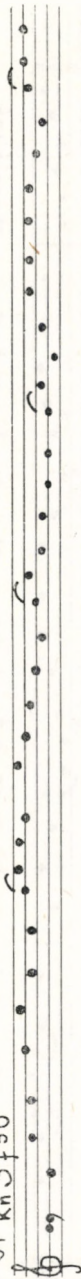
O - san - na fi - li - o Da - vid be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

EG f 103

Di - czős - seg Da - vid - nak Fi - a - nak, ál - dot a ki jöt az Ur - nak ne - vés - ben,

rex Is - ra - el o - san - na in ex - cel - sis. Celi enarrant

Br. Kn 3 f 50



Cum vo-ca-tus fu-e-ris ad nup-cias re-cum-be in no-vis-si-mo lo-co ut ci-cat ti-bi qui te in-vi-ta-vit



a-mi-ce a-scen-de su-pe-ri-us et e-rit ti-bi glo-ri-a co-rum si-mul discumbentibus al-le-luia. E-u-uae

EG f 292



Ba-ra-tom üly fel-lyeb, a-ktor tisz-te-séged leszen te-néked mind az egy-tem-ben le-te-le-ped-tek e-lőt.

C₁ Kn2f 79v



Do-mi - ne sal - va nos pe - ri - mus im - pe - ra et fac De - us tran - qui - lita - tem ma - gnam

EG-f48v



U - ram sa - ba - o - th meg - minket el - ve - sü - nk.

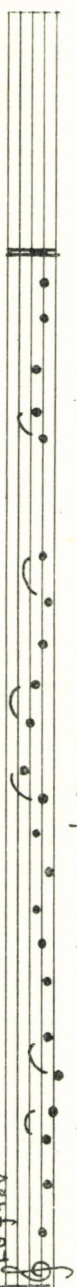


Por - ro ho - mi - nes cum vi - dis - sent quod fe - ce - rat si - gnum di - ce - bat



qua - lis est hic, qui - a ven - tis im - pe - rat et ma - ri et o - be - dit e - i. Magnificat.

EG-f48v



Mi - ne - mö ez, mert a sze - lek e - s a ten - ger en - - ged - nek ne - ki.

7. a-c

a, kn 3 f50v

Di-xit Do-mi-nus pa-ra-li-ti-co con-fi-de-fi-li

EG f 312v

[M]on-da Je-sus az i-na-sza-kat-nak: Biz-zal fi-am

EG f 292v

Légy jo re-menség-ben Fi-am

re-mit-tun-tur-ti-bi pec-ca-ta-tu-a. Euo-uae.

meg' bo-czat-tat-nak ne-ked à te bü-ne-id

meg' bo-cza-tat-tak ne-ked à te bü-ne-it

b, Kn 3 f 3

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef. The melody is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes. The lyrics 'Non vos re-lin-quam or-pha-nos al-le-lu-ia...' are written below the staves.

EG f 225 v

[M]on-da Christus az ő ta-nítva-nyé-nak, nem had-lak té-tet-et ar-va-jul Al-le-lu-ia.

c, EG f 193 v

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef. The melody is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes. The lyrics 'Fel tá-madván az Christus meg ie-le-nék az ő ta-nít-ua-hé-nak ezt monduen;' are written below the staves.

Fel tá-madván az Christus meg ie-le-nék az ő ta-nít-ua-hé-nak ezt monduen;

Kn 2 f 208 v

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef. The melody is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes. The lyrics 'Pax vo-bis e-go sum al-le-lu-ia no-li-te ti-me-re al-le-lu-ia. Laudate pueri bé-kes-ség légen te né-ked, al-le-lu-ia, he fél-le-tek sem-mit mert én ua-gók al-le-lu-ia.' are written below the staves.

Pax vo-bis e-go sum al-le-lu-ia no-li-te ti-me-re al-le-lu-ia. Laudate pueri

bé-kes-ség légen te né-ked, al-le-lu-ia, he fél-le-tek sem-mit mert én ua-gók al-le-lu-ia.

8.

kn 2 f 69

Se-de a dex-tris me-is di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o. Dixit Dominus

EG f 261

[É] ne-kel-lyünk ke-resz-tyé-nek, a Christu-snak ki-ra-ly és Pa-pi mél-to-sá-gath.

EG f 261

[Ü]ly en-né-kem jób ké-zem fe-lől mon-da az A-tya Is-ten az Fi-u Is-ten - nek.

EG f 261

[É]gy ha-tal-mu-lé-gyén ve-le-m, A-tya Ur Is-ten mon-da az ö szent Fi - a-nak.

9.

EG f 263v

[p] Ha em-be-rek-nek és An-gá-lok-nak nyel-ve-ken szol-nék, de sze-re-te-tem nem vől-na,

ol-lyan vől-nék, mint az zengő ércz, és az pen-gő ezim-ba-lom

HOFER TAMÁS:

ANALÓGIA A NÉPZENE ÉS A TÁRGYAKAT FORMÁLÓ NÉPMŰVÉSZET STÍLUSKORSZAKAI KÖZT

A Bartók Béla és Kodály Zoltán által az 1920-as, 1930-as években kifejlesztett modell a magyar népzene stílusrétegeiről nem csupán a népzene-kutatásban, hanem általában a magyar népi kultúra feltárásának történetében is kimagasló, egyedülálló eredmény volt.¹ A tárgyi néprajzi és folklorisztikai kutatás valamennyi területén élt ugyanis a remény és a törekvés, hogy a paraszti műveltség elemeiben kimutassák a különböző történeti korszakok örökségét és rekonstruálják a történeti alakulás menetét. Erre az általános feladatra adott világos, szuggesztív megoldást a Bartók—Kodály modell, amelyik formai elemzés révén a történeti fejlődésmenettel összhangba hozható stílus kategóriákhoz jutott. A régi stílus a honfoglalás előtti őstörténethez kapcsolódott, az új stílus a modern Magyarországhoz. A kettő között, a Bartók Béla által a „vegyes osztályba” sorolt dallamok közt pedig kimutathatóak voltak a középkor és az újkor különféle kulturális érintkezései.

Mai tekintetünkkel visszanézve meglepő, milyen hosszú ideig nem merült fel igény vagy törekvés arra, hogy ezt a népdalok dallamaira kidolgozott történeti rétegződés-modellt szembesítsék a magyar népi kultúra más területein végzett kutatásokkal. 1930-ban jelent meg például Györffy István Cifraszűr könyve.² Ebben egy új öltözködési és díszítőstílus 19. századi gyors, országos elterjedését rajzolta meg, egy olyan folyamatot, amelyre joggal lehetne alkalmazni Bartók Bélának az új népzenei stílus elterjedését jellemző szavait: „szökőárszerű”, „forradalmi”. Györffy István azonban nem gondolt arra, hogy a cifraszűr elterjedése kapcsolatban állhat azzal az ízlésváltozással, amit az új népdalstílus uralomra jutása tükröz. De Bartók Béla vagy Kodály Zoltán se gondolt arra, hogy itt analógia állhat fenn.

Mindezt magyarázza az az — ebben a korban korántsem egyedül a magyar néprajzra jellemző — elemekből összetett, mai terminussal „additív” kultúrákép, amelyben egyes jelenségeknek, ekéknek, háztípusoknak, dallamoknak, balladaszövegeknek külön-külön egymástól függetlenül lehetett nyomozni a történeti alakulását, európai kapcsolatait. A tárgyi néprajz, vagy szorosabban a népművészet területén kidolgozott rétegződés modellek azonban leginkább csak Bartók „vegyes osztálya” mellé adtak párhuzamokat. A régi stílusnak megfelelő ősi elemek ugyanis annyira elemiek és egyszerűek voltak, híjával az előmagyarokra utaló speciális vonásoknak, hogy csupán

¹ Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest, 1924. — Kodály Zoltán: Zene. In: A Magyarság Néprajza. Budapest, é. n. IV. 9—80.

² Györffy István: A cifraszűr. Budapest, 1930.

egy általános eurázsiai régészeti előidőre utaltak.³ Az új stílusok fölismerése viszont elmaradt, illetve csak lassanként rendeződött egységes képbe. Maradt így annak a hangsúlyozása, hogy a népi kultúrában különböző korszakok szálománya egymás mellett él. A Magyarország Néprajzára, ahol Kodály Zoltántól „A magyar népzene” is megjelent, az egyes tárgyköröknek ez az elkülönített, egymástól független tárgyalása volt a jellemző, csupán Viski Károly egy érzékeny mondata utal arra: „Mindmáig kevésbé számoltunk azzal, hogy a nép díszítőművészetét a maga története folyamán ugyanazok a tényezők alakítják, mint más néprajzi tárgycsoportokét: a házét, öltözetét, zenéjét, költészetét, szokásokét.”⁴

Közbevetve, anélkül, hogy a Bartók és Kodály stílusréteg modell kialakulásának, eltérő interpretációinak, egyáltalán zenei tartalmának kérdéseit érinteném, szeretnék kitérni arra a kétféle történeti megközelítésre, amit kidolgozásánál használtak. Az egyik a recens dallamanyagban filológiai összehasonlításokkal, formai elemzéssel különböző korokból eredeztethető rétegek megkülönböztetése. Ezt a kutatási célt, elemzési feladatot korábbi nemzedékek kutatói is többször kitűzték — ha nem is tudták Bartókhoz és Kodályhoz hasonlóan megközelíteni. A Magyarországi Néprajzi Társaság alakuló közgyűlésén, 1889-ben a paraszti tárgyi világra vonatkozóan Herrmann Antal így fogalmazta meg: „E tárgyak a nép múltjának mintegy megjegecsesedett tanúi, kultúratalaja képződésének úgyszólván geológiája, művelődési történetének ... archívumai, amelyekből egykoron talán fénysugár derülhet az ősidők homályára ... Mert a népélet használati tárgyain otthagyja nyomát valamennyi történelem előtti és történeti korszak, minden átalakulás, a lakóhely minden változása, a más népekkel való minden érintkezés.”⁵ Ez a „geológiai” felfogás passzív, a hagyományokat kitartóan őrző parasztságot tételez fel — még ha Bartók hangsúlyozta is, hogy ez a megőrzés állandó variálódásban történik.

Az új stílus fogalmának kidolgozásánál azonban Kodály Zoltán és Bartók Béla hivatkozott az általuk megismert paraszti nemzedékek különböző népdalismeretére és különböző zenei ízlésére, épp ebből következettek az új stílusnak, a „fiatalság dalainak” recens eredetére s az öregek által őrzött régies dallamállomány végleges kiszorulására, pusztulására. Megfigyelték tehát a viselkedés, a kifejezések, a paraszti műveltség más területein is ismert nemzedékek szerinti különbségeket, de egyben egy folyamatban levő történeti változást is. E változás háttérében nagyon is aktív parasztemberekre gondoltak, akik megváltozott ízlésük szerint tömegesen alkotnak új és eredeti formákat és szinte a kutatók szeme láttára vetnek el egy évszázadok alatt összegyűlt régi zenei repertoárt.

Kezdetben a tárgyfilológiai, szövegfilológiai néprajzi kutatások szinte kizárólag a Bartók—Kodály modell „geológiai” összetevőjére irányították a fi-

³ Vö. Viski Károly: Díszítőművészet. In: A Magyarország Néprajza. Budapest, é. n. II. 274—395., különösen 379—384. — A folkloristák szkeptikus álláspontjához a honfoglalás előtti réteget illetően: Hans Honti: Zum Eingliederungsproblem der ungarischen epischen Überlieferungen. Ungarische Jahrbücher 18 (1938) 153—174.

⁴ Viski Károly: i. m. 276.

⁵ Herrmann Antal: Hazai néprajzi múzeum alapításáról. Ethnographia I. (1889). 20.

gyelmet.⁶ Azok a kutatások azonban, amelyek lassacskán, Györffy István említett Cifraszúr könyvéhez hasonlóan történetileg pontosan azonosítható paraszti nemzedékekhez kötötték a magyar népviselet, népművészet egyes lokális stílusainak kibontakozását, lehanyaglását, előkészítették a talajt arra, hogy ezeken a történetileg bemért, meghatározott parasztemberekén, paraszti nemzedékeken keresztül kapcsolatot lehessen keresni a népzenei változásokkal. Előtérbe kerültek Bartók és Kodály megállapításai az új stílusról, a közvetlen előttük járó falusi nemzedékek izlésváltozásáról.

A népzenevel való egybevetés gondolata mégis csak lassacskán ért meg. Györffy István, Viski Károly, Bátky Zsigmond elsősorban még azért érvelt, hogy a cifraszúrt, a székelykaput, a matyó viseletet és hímezést kiemelje az Attila palotájával és a keleti színpompával való romantikus magyarázatok köréből és megmutassa, hogy történetileg meghatározható, a nemzeti történetében elhelyezhető paraszti nemzedékek kezén alakultak ki. Csak több évtizeddel az első eredmények után derült ki, hogy a fordulópontok számos részterületen ugyanazokra a generációkra esnek. Egyes fazekasközpontok személy szerint azonosítható mestereinek és készítményeiknek időrendbe állítása, a viselet és lakáskultúra módosulásainak több helyi elemzése egyaránt hasonló időrendet mutatott.⁷

Ma már sokrétű tényanyagra, sokféle bizonyítékra hivatkozhatunk, ha azt kérdezzük: vajon a 18. század legvégétől a századfordulóig a népi kultúra számos területén, építkezésben, a lakás berendezésében, öltözködésben, díszítőstílusokban, népszokásokban, zenében és táncban lezajlott változások összefüggenek-e egymással s esetleg közös, mélyebben zajló folyamatokra vezethetők-e vissza? A válasz kereséséhez fogalmi eszközöket kínálnak a régebbi additív kultúrakép helyébe lépő különböző integratív kultúra-modellek, amelyek rendszerszerűen képzelik el a műveltség különböző területei közt a kapcsolatokat.

Bár napjainkban ezekről az összefüggésekről már esik szó a néprajztudományban, és a Magyar Néprajzi Társaság 1976-ban vándorgyűlést, tudományos ülésszakot is szervezett a paraszti expresszív kultúra különböző tartományokban kibontakozó új stílusok összefüggéseinek megvitatására,⁸ hangsúlyozni szeretném, hogy még jobbra csak kérdések és kutatási feladatok megfogalmazásánál tartunk.

Legkönnyebb, leginkább kézenfekvő analógiákat keresni az új stílusok társadalmi funkciójában, szociológiai jellegzetességeiben — a korábbi stílusokkal szembeállítva. Ilyen az „alkalomhoz kötöttség” csökkenése, lazulása, amit az új stílusú népdalról Bartók már 1914-ben megállapított,⁹ vagyis az élet rituálisan kötött rendjébe való beágyazottság föllazulása. Martin György hasonló sajátosságot figyelt meg az új táncstílusnál és odáig ment, hogy java-

⁶ Szabolcsi Bence is „zenegeológiai rétegekről” beszél, vö. *Morgenland und Abendland in der ungarischen Volksmusik*. Ungarische Jahrbücher 18 (1938) 211.

⁷ A népművészeti kutatásban a stíluskorszak fogalmak kialakulását nyomon követi, irodalmi hivatkozásokkal: Hofer Tamás: Három szakasz a magyar népi kultúra XIX–XX. századi történetében. *Ethnographia* LXXXVI (1975) 398–414.; — Uő.: XIX. századi stílusváltozások: az értelmezés néhány lehetősége. *Ethnographia* LXXXVIII (1977) 62–80.

⁸ Andrásfalvy Bertalan—Hofer Tamás (szerk.): *A népművészet tegnap és ma*. Budapest 1976. I. — A tanácskozás több előadása utóbb megjelent az *Ethnographia* 1977/1. számában.

⁹ Bartók Béla: A hunyadi román nép zenedialektusa. *Ethnographia* XXVI (1914) 108–115., idézi: Martin György: Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. *Ethnographia* LXXXVIII (1977) 31.

solta a „szórakozó tánc” kifejezést, az immár a szertartásszerű keretektől függetlenedett új táncok jellemzésére.¹⁰ A tárgyakat formáló népművészetben — annak ellenére, hogy a tárgyak, ruhadarabok számának és változatainak gyarapodása kifejezésként való használatukat rendkívül árnyaltta, differenciáltta tette — szintén megfigyelhető ez a profanizálódás, a kötöttségekből való kiválás. Szemben az egyetlen régi jegyajándékkal, ami azonban erkölcsileg és Isten-ember előtt jogilag megkötő erejű volt, a lányok s legények között az ajándékváltás sokféle formája alakulhatott ki, de az ezekkel való élés többé-kevésbé tetszőlegessé vált, a hozzájuk kapcsolódó morális kötelezettségek elhalványodtak.¹¹ Meg lehet kockáztatni, hogy ebben a korszakban válik a népművészet, legalábbis egyes tájakon, „díszítő művészetté”, amikor a lakás berendezésének számos tárgya például jószereivel már csak a pompát szolgálja. Végeredményben mindezekben a jelenségekben elmozdulást láthatunk az archaikus társadalmak művészettípusától, amelyikben ének, zene, tárgyak egyaránt a világképpel, vallásos elképzelésekkel, rítusokkal összefonódva szerves egységet alkottak a polgári társadalom autonóm művészete felé.¹²

Bizonyos külső hasonlóság sejthető az új stílusok között kialakulásuk elterjedésük külső megfigyelők által leírt gyors tempójában, szinte erőszakos jellegében. Bár az új népdalstílus uralomra jutásának pontos időrendjéről még vita folyik, Bartók Béla olyan drámai kifejezésekkel, mint: „szökőár”, „zenei forradalom” adta vissza az általa észlelt változás dinamikáját. A tárgyak világában az időrend rekonstruálásához már több forrás van a segítségünkre, így hatósági tilalmak, ellenintézkedések, egykorú megfigyelők sorozatba rendezhető beszámolóí, például a viselet változásáról. A hatóságok ingerült és túlméretezettnek tetsző reakciója például a cifraszűr gyors terjedésére — az egyik dunántúli megye az országgyűléssel kívánt törvényt hozatni a cifraszűr ellen — a jelenség újszerűségét is, s a terjedés rohamosságát is érzékelteti.¹³ Ahol a fönmaradt datált tárgyak, így cserépedények, bútorok statisztikái vagy a működő műhelyek, kézműves mesterek számának változása következtetésekre ad lehetőséget a népművészet körébe sorolt tárgyak termeléséről, ott szintén meredeken fölfutó, egy-két évtized alatt többszörösére emelkedő görbéket kapunk.¹⁴ Zenénél, táncnál, de a cifraszűr elterjedésénél is markáns késéssel érte el a folyamat Erdélyt.

A profanizálódással, az ízlés gyors változásával állhat kapcsolatban, hogy az új stílusokban megnő az egyéni kezdeményezések játéktere. Martin György úgy találta, hogy az új táncstílus két meghatározó műfajára, a verbunkra és a csárdásra az individuális rögtönzésnek — a magyar táncok e korábban is meglévő sajátosságának — a szélsőséges kibontakozása jellemző. Az új táncok formakincse valójában köznapibbá, egyszerűbbé lett, ritmusuk is leegyszerűsödött — a mikroformák szintjén viszont „nagy mértékű egyéni szétágazás”, burjánzó egyéni variálás mutatkozik.¹⁵ A tárgyakat formáló népművé-

¹⁰ Martin György: i. m.

¹¹ Hofer Tamás: i. m. (1977) 65.; — K. Csilléry Klára: A szerelmi ajándék a magyar parasztságnál. *Ethnographia* LXXVII (1976) 103–132.

¹² Hofer Tamás: i. m. (1977) 65.

¹³ Hofer Tamás—Fél Edit: Magyar népművészet. Budapest, 1975. 35–37.

¹⁴ Hofer Tamás: i. m. (1975); — K. Csilléry Klára: A magyar népművészet változása a XIX. században és a XX. század elején. *Ethnographia* LXXXVIII (1977) 14–30.

¹⁵ Martin György: i. m. 36–37.

szetben a változások, újítások felgyorsuló sora szintén növekvő egyéni kezdeményezésről tanúskodik. A kézművesek és a parasztemberek, pásztorok által készített műfajokban egyaránt megnőtt az azonosítható, fölismerhető egyéni alkotók száma, kibővült az egyéni választási lehetőségek köre.

Ezek a megfigyelések ma még nagymértékben személyes benyomásokon, személyes anyagismereten és nem pontos számszerű összehasonlító vizsgálatokon alapulnak. A főtevések hitelét azonban növeli, hogy különböző kiindulópontonról több kutató is hasonló véleményre jutott. Az egyéni variálás föl szabadulása mellett egyébként a népművészetben is megfigyelhető a formakincs leszűkülése. Mezőkövesden például a korábbi geometrikus: vagdalásos-laposöltéses és szálszámolásos és a sokféle öltésformával kivitelezett többféle szabadrajzú hímzést a „matyó stílus” uralomra jutásával voltaképp egy igen egyszerű technikával dolgozott, egyéni változatai ellenére is körülhatárolt sávban mozgó egyetlen díszítőmódor váltotta fel. Ez talán párhuzamba állítható azzal, hogy az új stílusú népdalnak a régi stílusúnál számszerűen több dallamcsaládja valójában a dallamépítésnek egy szűkebb körében mozog. Rajeczky Benjamin rámutatott arra is, hogy a régi dallamokhoz kapcsolódó sokféle előadásmódot, énektechnikát az új stílussal voltaképp egyetlen regiszter váltotta fel.¹⁶

A népművészet különböző ágaiban megfigyelt többé-kevésbé analóg változások mögött a paraszti magatartásnak, a paraszti társadalomnak a megváltozása sejthető. Kilépés a régebbi jobbágy-paraszti közösségek viszonylagos zártóságából, önellátásából, lassan módosuló hagyományörzéséből. Erről a változásról tanúskodnak a falusi, mezővárosi földművesek növekvő külső piaci kapcsolatai és fokozatos bevonásuk a nemzet politikai életébe. Úgy tűnik, e korban parasztlak és nem parasztlak növekvő tudatossággal érzékelték a kultúra osztályok-rétegek szerinti és regionális különbségeit és ez a megnőtt kulturális tudatosság erősítette e kifejezési formák társadalmi pozíciókat azonosító, jelölő szerepét. Ebbe a tudatosságba új mozzanatot hozott a nemzeti kultúra kiépítése, mely a parasztságba is bevitte saját hagyományai nemzeti jelentőségének ismeretét.¹⁷

Ezeket a következtetéseket ma már Európa más tájain végzett néprajzi kutatásokkal is alá tudjuk támasztani. Korábban a néprajzban, történettudományban a hagyományos paraszti életforma és a kapitalista gazdaság, a gyár-ipar, az urbanizáció találkozását egyirányú folyamatként képzelték el, amelyben a modern gazdasági, társadalmi, kulturális hatások kikezdi, majd végleg föl morzsolják a hagyományos falusi életformát. E helyett a leegyszerűsített kép helyett az új kutatások egy több szakaszos folyamatot állítanak elének. Eszerint már nemzedékekkel azelőtt, hogy a vasutak, gyáripari termékek, ipari-városi munkalehetőségek átalakító hatása elérte volna a falukat, megindult a hagyományos gazdálkodás és a társadalmi kapcsolatok átrendeződése a növekvő piaci kapcsolatok, pénzforgalom s a feudális keretek fokozatos lebontásának hatására. Viszonylagos jómód, a falukon belül növekvő

¹⁶ Rajeczky Benjamin: Régi és új énekstílus a magyar népdalban. In: Rajeczky Benjamin írásai. Budapest, 1976. 241–245.

¹⁷ A nemzeti tudatosság kérdéséhez az új népművészeti stílusokban: Hofer Tamás—Fél Edit: i. m. 39.; — Martin György: i. m. — Az új önértékről: Szabolcsi Bence: Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez. In: Népzene és történelem. Budapest 1954. 26–38.

osztálykülönbségek és a falusi kultúra formáinak még a paraszti életstílus keretein belül folyó differenciálódása és kidolgozása jellemzi ezt a szakaszt. A kontinens gazdasági fejlődésben elől járó központi területeit (Franciaországot és Angliát, ahol már a 17. századtól nemigen beszélhetünk parasztkörülvevő tájakon, így a hagyományos falusi életformák felbomlása elé mintegy 100 esztendőnyi „paraszti aranykor” iktatódt be. Svéd kutatók saját hazájukban ezt az időszakot 1770 és 1870 közé helyezik és rámutatnak, hogy „az új helyi kulturális formák rendkívül megélenkülte termelése” voltaképp ekkor hozta létre a népművészetnek, paraszti társaséletnek számos olyan elemét, amit utóbb a néprajztudomány a svéd nemzeti kulturális örökség részeként kanonizált. E kor parasztjai „kimunkálták az építkezés és lakásberendezés, az öltözködés és más kifejező formák rendszereit, társadalmi életük ritualizálódott. Ez volt a népművészet és a népzene aranykora.”¹⁸

Visszatérve a kiinduló kérdéshez, úgy látszik, hogy Bartók és Kodály modelljéből az új stílusra vonatkozó megállapítások az egész magyar parasztság életében, kultúrájában bekövetkezett mélyreható változásokra mutatnak rá. Sőt rámutatnak egy olyan általános folyamatra, amelynek megnyilvánulásai az egész kontinens hagyományos falusi kultúráinak történetében megtalálhatók. Ezzel kiindulópontot adnak magukhoz a stílusváltozásoknak, műveltségi mozgásoknak az összevetésére a más országok népművészetében, népzenejében megfigyelt mozgásokkal. Így az egyes dallamok, tárgyformák, díszítőelemek, táncmotívumok keletre és nyugatra vezető kapcsolatai mellett maguknak a stílusváltozási folyamatoknak a jellege, időzítése is támponttá válik a magyar népi műveltség európai helyzetének pontosabb meghatározásához.

¹⁸ Orvar Löfgren: Historical Perspectives on Scandinavian Peasants. *Annual Review of Anthropology* 9 (1980) 187–215. — Egy ehhez hasonló értelmezés lehetőségét igen korán kifejtette Vargyas Lajos. Vö. Vargyas Lajos: *Hagyomány és Kultúra. Társadalomtudomány* 1943. 289–290.

KROÓ GYÖRGY:

A SZFINKSZ MOSOLYA

(ADALEK BARTÓK ÉS A SZÁZADELŐ KAPCSOLATAHOZ)

A Symphonia Domestica első előadásait követő kritikai visszhang váltotta ki Richard Strauss ironikus kérdéseit, amelyeket Oscar Bie-hez írott, valószínűleg 1904-ből származó levelében olvashatunk. „Ist es nicht wunderschön, heute, weil man einem Orchesterstück einen Titel als literarisches Programm beigegeben hat, unter die Programmusiker gerechnet zu werden (wissen Sie vielleicht den Unterschied zwischen Programmusik und wirklicher Musik? Ich nicht!) — morgen dafür, wenn es einem einfällt, die dichterische Idee ganz zu verschweigen oder nur anzudeuten, als reuiger, in den Schoss der allein seligmachenden absoluten Musik (wissen Sie vielleicht, was absolute Musik ist? Ich nicht!) zurückkehrender Sohn gefeiert zu werden? [...]” A Symphonia Domestica partitúrája ugyanis a Scherzo előtti ütemeket kísérő tréfás szövegtől („Die Tanten: Ganz der Papa!” „Die Onkels: Ganz die Mama!”) és a Wiegenlied felirattól eltekintve egyetlen programra utaló szót sem tartalmaz. Az első európai előadás (Frankfurt am Main, 1904. június 1.) műsorfüzetéből egyértelműen úgy tudjuk, hogy a komponista a várt-élt várt részletes program-magyarázattól kifejezetten elzárkózott és így a Symphonia első hallgatói csupán a főszakaszok, mondhatni tételek rövid feliratai alapján tájékozódhattak. Az első tételben a zeneszerzői kommentár kizárólag a három témát azonosította drámai karakterként: férj, feleség, gyerek; a Scherzo feliratai: „Elternglück — kindliche Spiele”, a lassú tételé: „Schaffen und Schauen — Liebes-Szene — Träume und Sorgen”, a kettősfügát tartalmazó fináléé: „Lustiger Streit — fröhlicher Beschluss”. Nemcsak a kommentátorok kényszerültek saját interpretációra — az 1905. február 25-i londoni előadásra például lecture-ök készítették fel a közönséget —, olyan nagy zenész is mint Busoni, mivel a szerinte Strausstól megszokott konkrét ábrázolást várta a műtől, csalódottan ír a partitúráról: „In diesem Stück versagt die Deutlichkeit musikalischer Illustration (ich habe es nur gelesen) — nur das Kindergeschrei ist (wenn man den Titel vorausweiss) nicht misszuverstehen.” Azaz Busoni számára ez a zene nem eléggé konkrétan ábrázoló. Éppen ellenkező oldalról közeledett a műhöz és a problémához Romain Rolland. Miután az Elzász-Lotharingiai zeneünnepélyen kétszer is végighallgatta a kompozíciót, 1905. május 29-én Párizsból a zeneszerzőhöz írott levelében többek között így fogalmaz: „... après la répétition [...] j'étais un peu choqué par votre programme: il m'empêchait de juger l'oeuvre en elle-même. Ce n'est que le soir, au concert, que je l'ai vraiment entendue, en oubliant tout programme [...] A quoi bon ce programme, qui rapetisse et puérilise l'oeuvre?

Elle s'en passe si bien. Il suffit que vous mettiez: »Sinfonia Domestica«, sans aucune autre indication. C'est une Symphonie régulière. Libre à vous de vous tracer le programme que vous voulez. Mais pourquoi le publier? On ne voit dans un programme que de faits assez médiocres. Ce qui fait l'intérêt de l'oeuvre, ce n'est pas l'expression de ces faits, mais des puissantes forces intérieures que suscitent ces faits. Le programme ne peut qu'égarer l'attention et fausser le caractère de l'oeuvre. [...] Gardez à la musique son mystère. Gardez au sphinx son sourire." Strauss július 5-én kelt válaszlevelében először kijelenti, hogy ő egyáltalán nem adott programot a mű mellé („gar kein Programm beigegeben”), majd általában kifejti felfogását a programról. „Für mich ist das poetische Programm auch nichts weiter als der Formen bildende Anlass zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen; nicht, wie Sie glauben, bloss eine musikalische Beschreibung gewisser Vorgänge des Lebens. Das wäre doch ganz gegen den Geist der Musik. Aber dass die Musik nicht in reine Willkür sich verliere u[nd] ins Uferlose verschwimme, dazu braucht sie gewisser Form bestimmender gränzen u[nd] dieses Ufer formt ein Programm. Und mehr als ein gewisser Anhalt soll auch für den Hörer ein solch analytisches Programm nicht sein.”

Rolland nem restell újból tollat ragadni, hogy a számára oly izgató vitában (programzene és tiszta zene vitájában) még pontosabban tisztázza a fogalmakat. „Mais si le Scherzo, l'Adagio et le Finale de la »Domestica« sont ou peuvent être entendus comme musique pure, qui a sa source dans les emotions personnelles précises, — ne croyez-vous pas que l'Introduction de la Domestica renferme un élément plus descriptif, en tout cas plus objectif?” És mint pár sorral később olvassuk, a Heldenleben-nel összehasonlítva, Rolland számára „dans la Domestica, le point de départ me paraît moins subjectif et lyrique, qu'objectif et descriptif”. Világos, hogy már nem a program *feliratokról*, a szövegről, hanem a zene karakteréről (subjectif et lyrique ou objectif et descriptif”) van szó. Ám Rolland arra is vizsátér, s egy jövendő párizsi előadás alkalmára a lehető legrövidebb címszavakat javasolja. „Par exemple, pour le Scherzo: »Bonjour familial, jeux enfantins« (ou »l'Enfant«), pour l'Adagio: »La Nuit« [...] Pour le Finale [...] »Finale et Double fugue« est, je crois, préférable à tout commentaire. Il n'y a que le premier morceau, l'Introduction, qui paraît nécessiter une sorte de petite table thématique des trois personnages.”

Mi köze ennek a vitának, egyáltalán a Symphonia Domesticanak Bartókhoz? Nem kevesebb, minthogy a magyar zeneszerző, miután 1904. november 23-án Gustav Mahler vezényletével, a Tonkünstler zenekar tolmácsolásában az első bécsi előadás alkalmával meghallgatta az új Strauss művet, 1905. január 31-én egy magyar zenei szaklapba, a Zeneközlönybe ismertetést írt arról. Mielőtt megismerkednék Bartók cikkével, még egyszer hangsúlyozzuk, hogy a szerzőtől származó program-magyarázat nem létezett, s hozzátesszük, hogy a bécsi előadáshoz kinyomtatott műsorfüzet műismertetést nem tartalmazott. Nincs kizárva, hogy cikke elküldése előtt Bartók megismerte a Die Musik 1904—1905-ös évfolyamának január 2. füzetét, Richard Strauss különszámát, Wilhelm Klatte ismertetésével a Symphonia Domestica-ról. Tény azonban, hogy a Die Musik programszövegének egyetlen motívumától eltekintve („Kindchen wird müde, die zärtlich besorgte Mutter will es zur Ruhe

bringen. Baby sträubt sich zuerst [...] muss sich aber bald fügen") Bartók cikke semmiben sem visszhangozza Klatte szövegét. S tény az is, hogy Bartók írása bevezetésében félreérthetetlenül leszögezi, hogy „a tematikus ismertetésnél kiterjeszkedünk a program vázlatának közlésére — már amennyire ez (a partitúrában található egynéhány rövidke kis megjegyzésből) s a zenéből megállapítható”. Ebből arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a magyar zeneszerző, aki első nagyszabású művét a szimfonikus költemény műfajában írta (Kossuth), a lelkes Richard Strauss „tanítvány”, akit — mint 1918-as Önéletrajzában olvassuk — zeneszerzői „stagnálásából” az Also Sprach Zarathustra „mint villám ragadta ki”, s aki 1903 januárjában Bécsben a Tonkünstlerverein egyik hangversenyén a Heldenleben partitúrájának briliáns zongoraletételével keltett bámulatot — az itt következő programot valóban a partitúrából, azaz a zenéből s a kottában „található egynéhány rövidke kis” feliratból olvasta ki. (Bartók elemzése: in Bartók Béla összegyűjtött írásai. Szerk.: Szöllősy András. Zeneműkiadó Budapest, 1966. 707—714. old.)

Bartók tehát konkrét képeket, hangulatokat, valóságos jeleneteket aszociált a zenéhez; noha — szinte szószerint azonosan Romain Rolland pár hónappal későbbi, fentebb részben már idézett véleményével — úgy vélte, hogy „A bevezetés kivételével az egész teljesen abszolút zenei számba mehet.” S mintha Richard Strauss véleményét is („Und mehr als ein gewisser Anhalt soll auch für den Hörer ein solch analytisches Programm nicht sein”) előlegezné, amikor így folytatja: „Azonban mindenesetre érdekelheti a hallgatót, hogy minő érzelmek hatása alatt írta a szerző művét (Strauss: „das poetische Programm ist [...] der Formen bildende Anlass zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen”). Kizárólag ez a feltevés indított bennünket arra, hogy a partitúra megjegyzései nyomán programot is közöljünk.”

Mindez inkább három jelentős európai muzsikuskénti gondolkodásáról készült 1905-ös pillanatfelvételnél tűnhetne, vagy éppen csak adaléknak a programzene, szimfonikus költemény — s a tiszta zene (abszolút zene) századeleji megítéléséhez a Symphonia Domestica ürügyén, ha nem tudnók, hogy a szimfonikus költemény valójában Bartók színpadi műveinek, általában zenedrámái gondolkodásának, sőt zeneszemléletének volt az előiskolája és maradt modellje, mértéke egész életén át. Vagyis azt a keskeny, biztos ösvényt, ami — Romain Rolland szavaival élve — a „l'expression des faits” és a „l'expression des puissantes forces intérieures que suscitent ces faits”, más szavakkal az „objectif et descriptif”, illetve a „subjectif et lyrique” között húzódik, Bartók számára a Richard Strauss-i ars poetica (nem gyakorlat!) szellemében értelmezett szimfonikus költemény jelentette. Ebben a tekintetben élete végéig a 19. század neveltje maradt. Egy 1917-es nyilatkozatában (Magyar Színpad, május 12.) balettjét, A fából faragott királyfit zeneileg olyan „szimfonikai költeménynek” nevezi, amelyre táncolnak, és a mű leírásakor szimmetrikus (hídforma) szerkezetét emeli ki, vagyis azt a tulajdonságát, amelyet a Symphonia Domestica-val kapcsolatban így jellemezett: „Az egész abszolút zenei számba mehet”. Ezt vették észre első magyar kritikusai is, például Molnár Antal, aki ezt úgy fogalmazta meg, hogy Bartók „színpadi munkáit is szimfonikus beállítással készíti.” S valóban pantomimját, A csodála-

tos mandarint is — mint ezt az 1919 és 1931 közötti időszak három verziójának összehasonlítása bizonyítja — az eredeti, elsősorban descriptif partitúrától és kissé naturalista dramaturgiától fokozatosan távolodva úgy alakította át, „dass die Musik ohne irgendwelche Änderungen auch ohne Bühne aufgeführt werden kann...”, azaz a zenei kifejezést a pantomim színtről (l'expression des faits) a szimfonikus költemény szintjére (l'expression des puissantes forces...) emelte. De vajon nem erre utalt-e már első színpadi művével, az operával kapcsolatban is? A kékszakállú herceg vára bemutatója előtt, amikor azt nyilatkozta, hogy „a cselekmény csupán két személy lelki konfliktusát adja és a zene is csak ennek elvontan egyszerű ábrázolására szorítkozott”? S nem ugyanígy hallotta-értelmezte ezt az operát Kodály Zoltán is, akár a „symphonie à tableaux”, akár a „drame accompagné d'une symphonie” kifejezéssel élt 1921-es, a Revue Musicale-ba írott recenziójában?

Ha már most megfordítjuk vizsgálódásunk irányát és nem az „expression des faits”, mondjuk a színpadi zene műfajától közeledünk a szimfonikus költemény felé, hanem Bartóknak az ún. abszolút zene kategóriájába eső műveiből indulunk ki, ugyanerre a keskeny ösvényre bukkanunk. Nemcsak fiatalkori zongoraműveiben uralkodó a 19. századi zsánerekép, más szóval a programkiindulás (lásd a Tizennégy bagatell két utolsója, a Tíz zongoradarab és a Vázlatok túlnyomó többsége, s természetesen a címmel is meghatározott Két elégia, Négy siratóéneke, Három burleszk); ilyen jellegű szinte mindegyik e korból való zenekari kompozíciója is, 1907-es önéletrajzi vonatkozású Hegedűversenye, a részben abból kiszakadt Két portré (Ideális, Torz), a két kép (Virágzás, A falu tánca); a Négy zenekari darab meg egyenesen három színpadi műve summájának, valamiféle latens balettnek tekinthető. Ha nem is soroljuk fel ehelyt a tízes-húszas évek mindama kompozícióit, amelyek mögött népdalszöveg, népdalszituáció, népdalkarakter áll, tehát amelyekben a program à propos kitapintható, legalább utaljunk a Bartók irodalomban alig emlegetett két ismert tényre. 1. Bartók 1927. október 30-án az Universalnak írott levelében minden további nélkül hozzájárult egyik szimfonikus koncertdarabjának, az 1923-as Táncszvitnek utólagos balett-adaptációjához. 2. A zenekari Concerto, első, Amerikában komponált szimfonikus műve egy már 1939-ben megfogant és Ralph Hawkes által ballet symphonique-ként emlegetett ötletéből nőtt ki s mint Bartók levelezéséből köztudott, a kompozíció öt tétele nem véletlenül visel programcímet: a zeneszerző 1944 januárjában egy New York-i balettverzió realizálásához maga készíti el — szívesen — e „szimfonikus költemény” zongoraletétjét. Ez a meglepő tény valószínűleg nem fordulat a musique descriptive felé, mint sokan gondolták, hanem következetes kitartás a miáltalunk keskeny ösvénynek nevezett életúton, amelynek előző állomásai könnyen felismerhetők a Kontrasztok és a Divertimento verbunkos zsánereiben, az V. vonósnégyes utolsó tételének groteszk (allegretto con indifferenza) epizódjában és a VI. Quartett Marcia és Burletta tételeiben. De nem a címek megléte, nem a színpadi adaptáció ténye és lehetősége a perdöntő, hanem Bartók zene-szemlélete. Hogyan is fogalmazta Romain Rolland Richard Strausshoz írott levelében? „Renoncez décidément à ces programmes analytiques: ce qui n'empêcherait pas votre musique d'être le plus exactement, le plus minutieusement vraie, et de peindre des sentiments et des scènes précises.”

A Symponia Domestica-val jellemzett pillanat tehát — amit e cikk kiindulásul választottunk — maradandóvá, egy életen át érvényes ars poeticává vált Bartók számára. Tulajdonképpen minden műfajban a szimfonikus költemény neveltjeként komponált, hiszen egész zeneszemléletét az határozta meg. De mintha a fiatal Richard Strauss praxisának konkrét tényei (l'expression des faits) helyett egyre inkább a Liszt-féle ideák-érzelmek „ábrázolását” vagy éppen a Strauss által vallott „dichterische Idee” kifejezését tartotta volna a szimfonikus költemény „feladatának”. Mint A csodálatos mandarinnal kapcsolatban írta, az ő zenéje lelki folyamatokat akar kifejezni: „diese Musik will nämlich . . . seelische Vorgänge ausdrücken” (milyen különös! a „seelische Vorgänge” kifejezés éppen a Strauss által használt „Vorgänge des Lebens” keresztríme!). Bartók műveinek láthatatlan programja tehát végül is nem több s nem kevesebb, mint amit Richard Strauss „der Formen bildende Anlass zum Ausdruck [...] der Empfindungen”-nek nevezett. S mintha Romain Rolland Strausst figyelmeztető szavai Bartókot vezérelték volna egy életen át: „Gardez à la musique son mystère. Gardez au sphinx son sourire”.

DR. KUBINYI ANDRÁS:

A PÁSZTÓI SZENTLÉLEK-ISPOTÁLY A KÖZÉPKORBAN

1487 halottak napján Pásztó mezőváros lakosságát különös esemény izgatta fel. Mialatt Bálint plébános és a házában lakó István, volt szentjakabi plébános, egyben a mezőváros egyik földesurának, Dobozi Dánffy Andrásnak volt káplánja a templomban az ünnepi misét celebrálták, addig Pásztó egy másik földesura, Pásztói János, szolgálival a plébániára tört, feltörvén mind a plébános szobáinak, mind pedig István pap kamrájának ajtait, és az épületet kirabolta. Bálint plébánostól elvittek 91 aranyforintot, 6 márka ezüstöt, két kupát, valamint egy 25 aranyforint értékű színarany keresztet. István pap feltört ládikájából 58 forintot, továbbá Dánffy András két aranyozott övét rabolták el. Az ügyben Mátyás király parancsára húsz személyt hallgattak ki, köztük a két károsult papon kívül Lukács pap ispotálymestert, Imre papot, a pásztói káplánt, valamint Péter papot, a Szt. László kápolna igazgatóját.

Ez a hatalmaskodási ügy több szempontból is igen tanulságos a későbbi kutató számára. Egyrészt mutatja, hogy a mezővárosban, ahol pedig ciszterci szerzetesek is éltek, viszonylag jelentősebb számban világi papok is működtek, még pedig aránylag jó módban. Másrészt ispotálya is van a mezővárosnak, végül pedig a pásztói birtokosok közötti viszály jelentős zűrzavarokra vezethet. Az említett hatalmaskodásnak ugyanis a két pap csak szenvedő alanya volt: Pásztói János birtoktársán, Dánffy Andrásnak akart ütni, a panaszt is ez utóbbi nyújtotta be Mátyás királynak. Igaz, Dánffy maga sem volt sokkal jobb Pásztóinál. Az előbbi ügy után, de még a vizsgálat befejezése előtt, 1488. január 20-án Dánffy emberei Pásztói János néhány pásztói zsidóját vetette Szentjakabon fogságba. A hatalmaskodásoknak nem egyszer tragédia lett a vége. 1509-ben pl. Pásztói Gábor és György a velük az egri püspöki szentszék előtt pereskedő András deák pásztói tanítót a plébánia temetőjében elfogták, pásztói kúriájukba vonszolták, ott pedig agyonverették. Ez annál súlyosabban esett a latba, mivel a tanító acolythus volt, azaz az alsóbb egyházi rendek legmagasabb fokát már felvette, így pedig klerikusnak számított, akinek fizikai bántalmazása kiközösítéssel járt.

Hasonló eseményeket — akár másutt a középkori Magyarországon — még szép számmal idézhetnénk Pásztó történetéből, de ezek egyáltalán nem jelentik azt, mintha a birtokosok között állandó harc lett volna, vagy, hogy az egyházi személyeket rendszeresen bántalmazták volna. Huizinga mutatott rá annak idején a középkorvégi ember furcsa kettősségére: ugyanabban az egyénben meg lehet találni a jámborság legtúlzottabb formáit, és annak ellenkezőit is. Erre utal magának a pásztói ispotálynak a története is. Az 1487-es

pásztói plébániakirablás szervezője, Pásztói János és rokona Mihály, mint a pásztói Szentlélek ispotály és templom kegyurai és „speciális gondviselői” 1503-ban nyugtatták egykori ellenfelük, Dánffy András özvegyét, Borbála asszonyt és újabb férjét, Szepetneki Sebestyént, hogy készpénzben kifizették azt a 300 ft-ot, amelyet néhai Dánffy András végrendeletileg a Szentlélek egyház ispotályának hagyott. Ez akkori fogalmak között hatalmas summa pénz volt. Pásztói János azonban még tovább ment az ispotály támogatásában. Ugyanezen 1503. év Szt. Mihály napján tíz évre átengedte a pásztói Káposztásnak nevezett malmot a helyi Szentlélekről nevezett ispotály templomának azzal, hogy az ispotály mindenkori mestere köteles legyen ezért tíz éven át minden szerdán a bűnösökért misét celebrálni, valamint minden évben egyszer „a mi urunk Jézus Krisztus négy passióját” elmondani. Bár az oklevél a „dicere” igét használja, melynek alapjelentése a beszélésre utal, de van az igének éneklés jelentése is, úgy, hogy nézetem szerint Pásztói a passio éneklését követelte meg az ispotály esetleg egymást követő mestereitől. A nagy számban fennmaradt középkorvégi kegyes alapítványok között Pásztói János egyik kívánsága sem tartozott a gyakoriak közé. Szokatlan a bűnösökért mondatott szerdai mise, és nem különösen gyakori a passio-éneklés megkövetelése sem, noha a passio eseményeinek gyakori képzőművészeti tükröződése ennek mély hatásáról tanúskodik.

A lényeg azonban ebből az, hogy Pásztón állott egy Szentléleknek szentelt ispotály templommal, amelynek kegyura a Pásztói család volt, és amelyben állandóan egy felszentelt pap volt az ispotálymester. A gótikus Szentlélek templom ma is áll a városban, bár a hozzá tartozott ispotálynak már nincs nyoma. Első említése 1444-ből származik: nyilván ezt értik a torony nélküli kőtemplom alatt, amelyhez temető is tartozik. Ez utóbbi nyilvánvalóan az ispotály temetője lehetett. Annak ellenére, hogy az ispotályt a hozzá tartozó templommal együtt nyilvánvalóan a földesúr alapította, aki a kegyuraságot is megtartotta, pusztá léte is a sok földesúr között megoszló Pásztó városiasságára utal.

A középkori ispotályaink történetéről ma sem tudunk sajnos sokkal többet, mint amennyit kb. 40 évvel ezelőtt Pásztor Lajos és Somogyi Zoltán megírt. Az ő eredményeik ellenére ma is kísért még az a felfogás, amely az ispotályoknak elsősorban betegápolási szerepét emeli ki, pedig ezek elsősorban szegényházak, aggodalmashelyei voltak, és — noha az ispotály beteg lakóit természetesen ápták is — elsősorban mégis lelkigondozásukkal törődtek. Amivel az eddigi irodalom viszont nem foglalkozott, az az ispotályok várostörténeti jelentősége. Egy ispotály megléte, épp úgy mint egy koldulórendi kolostoré, ahogy arra Fügedi Erik rámutatott, mindig egy település városiasodottságára utal. Sajnos, jelenleg még nem állíthatjuk, hogy valamennyi középkori magyar ispotályról tudunk, de amit tudunk, az ezt a feltevést támasztja alá.

Jelenlegi tudomásunk szerint a középkori Magyarországon — nem számítva a már egyre kevésbé ispotályt fenntartó johannitákat — 67 településen 86 ispotályt ismerünk. A településekből 26 szabad királyi, vagy azzal hasonló jogállású város volt. Ezen teljes jogú városok közül egyelőre négyről nem tudjuk, hogy lett volna ispotály, de ezek olyan jelentéktelen helységek, mint Kisszeben, vagy Libetbánya. Kilenc püspöki székvárosban is találunk ispo-

tályt, és ha hozzá számítjuk a szabad királyi város Esztergomot és Zágrábot, akkor azt mondhatjuk, hogy a püspöki székhelyek zöme rendelkezett ispotállyal. A többi ispotály közül 29 mezővárosban épült, és csak három faluban. A jogilag mezővárosok között azonban olyan településeket találunk, mint Debrecen, Gyula, Késmárk, Lippa, Miskolc, Pápa, Torda, Trencsén, Újlak, Ungvár. Azt mondhatjuk, hogy a 29 mezőváros közül egyetlen sem tartozott jelenlegi ismereteink szerint a jelentéktelenebb településekhez, ami azt mutatja, hogy Pásztó is városias szerepet töltött be.

Az ispotály Szentlélek-titulusa is jellemző. Ismert ispotályaink közül 21-nek volt ez a patrocíniuma, ezt követte 19-el Szt. Erzsébet, azaz 24,4, ill. 22,1⁰%. Az arány viszont nagyobb lehet a valóságban, mert tíz ispotály titulását egyelőre nem ismerjük. Az oly gyakori Szentlélek-patrocínium az ispotályok esetében nyilván a Magyarországon is működő egyik ispotályos szerzetesrend, a Szentlélek-rend hatását tükrözi, amelyhez nyolc ispotály tartozott ekkor hazánkban. Felmerül ezért a kérdés, hogy a pásztói ispotály nem volt-e esetleg ettől a szerzetesrendtől fenntartva. A kérdést nemlegesen válaszolhatjuk meg: az ismert pásztói ispotálymester világi pap, a többi adat sem utal a rendre, végül a Szentlélek-rend magyarországi tevékenységére vonatkozó adatok sem említik Pásztót. Mégsem érdektelen az összehasonlítás a pásztói, és ennek a jelentős ispotályosrendnek az ispotályai között. A Szentlélek-rend, és egy másik hazánkban működő ispotályosrend, a Szent Antal-rend társházai, vagyis ispotályai a középkor végén ugyanis gyakorlatilag teljesen a városi hatóságok kegyurasága és felügyelete alá kerültek olyan mértékben, hogy a városi tanácsok saját jelöltjeiket, világi papokat, állítottak az ispotályok élére, igaz, ezeknek utána be kellett lépnie a rendbe. Ez történt pl. a segesvári antonita és a marosvásárhelyi Szentlélek-rendi ispotályban is. A városi, mezővárosi ispotályok zöménél ugyancsak a városi tanács a kegyúr. Más a helyzet Pásztón (és több más városban): itt a tanács helyett a földesúr a patrónus.

Igaz, a féltucatnyi földesúr között megoszló Pásztó tanácsa nyilván kisebb hatáskörrel rendelkezett mint pl. a királyi Miskolc mezőváros, de éppen ezért nem jelentheti-e a földesúri kegyuraság előző megállapításunk cáfolatát: azaz az ispotály nem Pásztó városiasodottsága mutatója, hanem csak a földesúri család jámborságáé? Nos, az előbb említettük a pásztói zsidókon elkövetett hatalmaskodást. Zsidók már a XV. sz. elején is éltek Pásztón. A zsidók letelepedése épp úgy utal a városiasodottságra, mint pl. egy koldulórendi kolostor. A középkorvégi Magyarország 30 helységében tudjuk egyelőre kimutatni zsidók megtelepülését. Köztük 11 szabad királyi város (ezekből kettő egyben érseki, ill. püspöki székhely), öt egyéb püspöki székváros, valamint 14 mezőváros. A 30 zsidók lakta helység közül húszban volt ispotály is.

Pásztó városiasodottságára utal a már 1417-ben említett fürdője, de lakosságának összetétele is. Egy 1480-as hatalmaskodási ügygel kapcsolatban 38 pásztói lakos, pontosabban jobbágy nevét sorolják fel. Közöttük 8 iparost, három kovácsot, két szabót, valamint egy-egy képirót, molnárt, szűcsöt és vargát találunk. Ez elég jelentős iparosodottságra utal, pedig a kézműves-ség differenciáltsága valószínűleg még magasabb volt. Néhány évvel később, a plébános kirablásával kapcsolatban pl. egy pásztói tímárt is kihallgatnak.

Különösen érdekes, hogy olyan városias iparág képviselőjét, mint a képirót, azaz festőt is megtaláljuk itt.

Mindezek után azt hiszem nyugodtan állíthatjuk, hogy a Szentlélek-ispotály valóban Pásztó városiasodottságának mutatója. Nem az alapító, ill. kegyúr személye az érdekes. Jelentősebb városainkban is találunk magánosok által alapított, sőt feudális úr kegyurasága alá tartozó ispotályt is. Püspöki székhelyen olykor a székeskáptalan a kegyúr. A lényeg az, hogy az alapítótól teljesen függetlenül ispotályt csak jelentősebb, és pedig gazdaságilag jelentősebb helységben alapítanak, hiszen csak ott van olyan vagyoniilag differenciált lakosság, amely igényli az ispotály karitatív tevékenységét. Azon sem csodálkozhatunk, hogy ebben a lelkigondozás különös szerepet kapott. Ebbe nagyon jól beleillett a Pásztói János által a bűnösökért elrendelt votívum és a passio-éneklés is, míg a Dánffy által a Szentlélek egyház ispotályának hagyott hatalmas összeg inkább a karitatív tevékenység támogatását jelentette.

FORRÁSOK

1487: Magyar Országos Levéltár Mohács előtti gyűjtemény (a továbbiakban: Dl.) 97 468. 1488: Dl. 97 469. 1509: Dl. 90 296. 1503, Dánffy adománya: Dl. 97 565. 1503, Pásztói János alapítványa: Dl. 97 567. A középkori ispotályok történetére: *Pásztor Lajos*, A magyarság vallásos élete a Jagellók korában, Bp., 1940, valamint *Somogyi Zoltán*, A középkori Magyarország szegényügye, (Palaestra Calasanciana 37. sz.) Bp., 1941. A koldulórendi kolostorok szerepére: *Fügedi Erik*, Kolduló barátok, polgárok, nemesek. Tanulmányok a magyar középkorról, Bp., 1941, 85-88. Az ispotályok névsorát *Pásztor* és *Somogyi* állították össze, a náluk idézettekén kívül adatok maradtak fenn ispotályra a következő városokban: Csanád, Esztergom, Gyöngyös, Korpona, Meggyes, Sárospatak, Temesvár, Zengg, Zsolna. (Nem számítva a johannitákat.) A zsidóságra a Magyar-zsidó oklevéltár köteteit, valamint *Scheiber Sándor*, Héber kódexmaradványok magyarországi kötéstáblákban. A középkori magyar zsidóság könyvkultúrája, Bp., 1969, c. könyvét használtam. Az 1480-as adat: Dl. 97 418-97 419. L. még Pásztóra: *Valter Ilona*, Pásztó, a középkori oppidum, Városépítés 1976. évf. 1-2. sz. 26.

MARÓTHY JÁNOS:

A FOLKLÓR ESÉLYEI

A folklór a tömeges zenei alkotóképesség egyetlen elismert területe. Itt, mint Bronson mondja, „minden variáns őstípus, mert nincs hiteles eredeti”; még ugyanaz a népzeneész sem ismétli ugyanazt a dallamot változtatlanul; a népénekesek emlékezetében nem „a szavak és hangok rögzített, betanult sorozata” él, hanem egy-egy dal „cseppfolyós eszméje, amely számukra sohasem létezett másként, mint friss földézésekből, olyan énekesek révén, mint ők maguk”.

Személyes változatainkat csak olyan zenére alkothatjuk meg, amelyet a magunkénak tekintünk. Ez az egyik oka annak, hogy a romantikus antikapitalisták a folklórt a művészi alkotás még el nem idegenedett fajtájaként dicsőítették. Úgy látszik, a tömeges alkotóképesség a klasszikus népművészettel együtt él vagy pusztul. Más műfajokat, a slágertől a szimfóniáig, lehet meghallgatni, szeretni, gyűlölni, betanulni, előadni, megvásárolni, gyűjteménybe helyezni — de azt senki sem várja, hogy variánsokat alkossunk belőlük.

Ez a fogyasztói viszony persze idővel magára a népzeneire is áterjed: az is válhat pusztán hallgatásra, betanulásra, megvásárlásra szolgáló terméké. De most a folyamat fordítottja érdekel: kiterjedhet-e a „folklorisztikus viszony”, tehát egy adott zenét a magunkénak tekintő, s ezért személyesen formáló magatartás a folklóron kívüli területekre is? A folklór esélyeit ugyanis két oldalról mérlegelhetjük. Az egyik, hogy a folklór része lehet-e korunk egyetemessé váló zenefogyasztásának, a másik épp fordítva, hogy ez az egyetemessé váló zenefogyasztás maga átalakulhat-e olyan aktív-személyes viszonyra, amely a dolog *lényegét* tekintve folklorisztikus. Igazából ezen az utóbbin dől el, vannak-e a folklórnak valódi esélyei.

A kérdésre máris több pozitív válasz van, mintsem gondolnánk. Vaskos bibliográfiát állíthatunk össze a hivatásos zene folklorizálódására vonatkozó kutatásokból, az egyházi népénektől a ponyva, utcai nóta, régebbi és újabb műdal különféle válfajaiig. Itt már nem az adott zenélés tárgya, csupán a létformája folklorisztikus. A nép viszont ilyen esetekben is annyira gátlástalanul él a maga szuverén formálásmódjával, annyira hiányzik belőle a Bildungsbürger tárgyitisztelete, hogy a „népi”-t az „elnépiesedett”-től, a „lidové”-t a Václavék-i értelemben vett „zlidovelé”-től néhány esetben még Bartók vagy Lajtha sem tudta megkülönböztetni.

E téren nehéz volna meghúzni azt a határt, amelyen belül a népművészet még asszimilálni tud. Akár operazene is folklorizálódhat. Hogy ez milyen

széles méretekben megtörtént Erkel Hunyadijának „Cselszövő kar”-ával, azt Kodály már 1921-ben világossá tette. Igaz, hogy ehhez a summáslányoknak nem kellett operába járniuk, hiszen indulóként bármelyik katonai rezesbandától hallhatták.

Ellenvethető, hogy mindez még nem jelenti a folklór határainak kiterjesztését, hiszen minél folklorisztikusabb minőséget ölt egy idegen anyag bekebelezése, annál inkább visszakerültünk az *eredeti* folklorisztikus kiinduláshoz. A „De jó volna mindig élni” hiába ered XIX. századi népies dalszerzőktől, kiskunfélegyházi változatát Lajtha 1930-ban mégis érthető módon gyűjtötte föl régi stílusú népdalként. Önmagába visszatérő körben járunk?

Inkább egyre szélesedő körről van szó. Amikor a népzeneész, népénekes idegen anyaghoz nyúl, s azt annyira a magáénak tekinti, hogy belátása szerint bánik vele, egyben meghatározza a maga személyes viszonyát egy olyan zeneiséghez, amely addig kívül esett a látókörén. Tehát egyfajta elsajátítás, *Aneignungsprozess* megy végbe, a szó marxi értelmében. Ilyenkor sem az elsajátító, sem az elsajátított nem marad változatlan. A pentatonizáló, ereszkedő, szekund-kvart-szeptim hangsúlyos népi mintákat szét kell feszíteni, hogy képesek legyenek egy nagyobb hangkészletű, akkordfelbontásos-kupolás zeneiség visszaértelmezésére; a dudajátékos új eszközöket dolgoz ki, hogy a maga közegében egy induló- vagy habanéra-karaktert érzékeltetni tudjon. Ugyanakkor az eredeti forrás érzelmes-patetikus vagy egyenesen fennkölt attitűdjei néhol valósággal brechties elidegenítő eljárásan mennek keresztül, amikor a színpadias környezetből a népelet nyers realitásai közé kerülnek. Ami a „Cselszövő kar”-ral mondjuk egy summás búcsú körülményei közt történik, az valóban minden tekintélytisztelést nélkülöző, emancipált népi magatartásmódot sugároz.

Az ilyesmi nem okvetlenül egyedi eset, egész új népzenei stílusok születhetnek korukbeli „pop-zenék” elsajátításából, néha több évszázados refolklorizációs folyamatok során. Ez dönti el a vitát Szabolcsi kétkedve fogadott föltevéséről az új magyar népdalstílus sok évszázadra és sok idegen zeneiségre kiterjedő háttérét illetően. Az eredmény valóban csak a XX. századra érik meg; de a XV—XVIII. századi időköz ezt készíti elő.

Korunk olyan divatos kulcsszavai, mint az „informális” vagy a „kreatív”, ebben az értelemben nem pusztán azt magyarázhatják, miért képes a népénekes, mindenestre a templom vagy akár a munkásotthon hivatalos-ritualizált keretein kívül, még himnikus szertartási énekekből is személyessé átértelmezett népdalokat formálni — ennek példatárát Lajthától Lloydig máris sokan gyarapították. Az is beigazolódhat, hogy az akadémikus tradíciók iránti népi tiszteletlenség nem egyszerűen romlást, hanem pozitív új minőségeket is produkálhat — bár elátkozza őket százszor Pusztaszer vagy a Conservatoire. „Az indián azért dobol úgy, ahogy dobol, mert nem tud jobban” — vélték az első amerikai népzene kutatók; Riemann pedig még századunkban is kirohant azok ellen, akik bennszülöttek „rosszul fúrt sípjaiban” vagy „színesbőrű nőszemélyek kérdéses énekteljesítményeiben” valami figyelemre méltót találtak. Ilyen szempontból egyszerűen az vezetett a századunk egész zenei köznyelvét forradalmasító jazz létrejöttéhez, hogy a négerek az európai indulókat és tánczenéket nem tudták tisztességesen lejátszani.

„Mennyire muzikális az ember?” John Blacking ilyen címet adott fölka-

varó tartalmú könyvének, amelyből kiderül, hogy a zenélés elvben éppoly normális és egyetemes emberi képesség, mint a járás vagy a beszéd. A polgári társadalom tette reszorttá, *együtműködési* alkalomból *rivalizálás* tárgyává — de ezzel együtt ma is sokkal több embert tekinthetnénk muzikálisnak, ha normáink nem egy meghatározott zeneiség akadémikus ismérveire épülnének.

A zongoraóráját bliccelő kamasz nem okvetlenül a Fradi-pályára, hanem esetleg popkoncertre megy; tehát *zenétől zenéhez menekül*. Ezúttal minden vitát mellőzve a „pop” zenei értékéről, csak arra a tapasztalatilag ellenőrizhető tényre utalok, hogy amennyire a triviális zene mai terjedéséből kikapcsolódott a hagyományos zenei írásbeliség közvetítő szerepe, annyira növelte a fül differenciáló képességét a közvetlen akusztikus és elektroakusztikus terjedés. Egy-egy közepes amatőr gitáros füle bonyolult, többszörösen alterált hangzatok fölismerésére válhat képessé, pusztán ama szenvedélyes szándéka folytán, hogy a hallottakat reprodukálja. Néhány évtizede még szokatlan antifunkcionális akkordfűzések, mikrohangközök, melizmatikus ének-módok, ritmikai aszimmetriák, poliritmikus alakulatok mára a zenei köznyelv természetes tartozékai lettek. A technika — az elektroakusztikus forradalom révén — az esztétikai elsajátítás ellenlábásából társává és eszközévé válhat, mivel megnyitja az utat bármely hang produkálása, reprodukálása és bármely más hanggá való átalakítása felé. Gyakori tapasztalat, hogy az új nemzedékeknel a műszaki és a zenei érdeklődés együtt jár, hogy az új technológiák az akusztikus művészet aktív-kreatív művelésének sajátos módjává alakulnak.

Charles Ives, akit boldoggá tett, ha triviális zenészek „eltértek a harmóniai és ritmikai illendőségtől, ha pl. a banda egy tagja rossz hangnemben volt vagy elvétette az ütemet, vagy egy táncmulatságon polkához játszott, míg a többiek keringőt kísértek”, egyben olyan korról álmodott, ahol „az iskolásgyerekek negyedhangokban füttyülnek majd népszerű dallamokat”, ahol „a krumplicját ásó ember a maga eposzait, a maga szimfóniáit (vagy, ha kedve tartja, operáit) lélegzi ki”, s közben „figyeli derék gyermekeiket, hogyan építik a *maguk* jókedvéből a *maguk* témáit a *maguk* szonátáihoz, a *maguk* életéről”.

Utópia persze, ha a hagyományos kisárutermelőtől várjuk, hogy a hagyományos koncertműfajokat formálja a sajátjaként. De nem utópia, hanem realitás, hogy az új akusztikus birodalmak meghódításában számos találkozási pont adódik akár a legköznapibb és a legavantgardisztikusabb gyakorlatok közt. A csajkáját püfölő és a csomag Kossuth letépett papírdarabkáját szájához tapasztó cigány éppúgy a *tárgyi világ átzeneiesítésének, tehát átemberiesítésének* új lehetőségeit tárja föl, mint a *Stone Music* kavicsait csörgető Christian Wolff. A „tolópotmétert” hasonló céllal kezelheti Luigi Nono, mint az amatőr popzenész. A bartóki zene osztinatizmusát tanulmányozó Stockhausen akár a Locomotiv GT-ben is eszközölhetett volna néhány hasonló megfigyelést.

Ha ez a tarka szombati abrosz legalább annak a fölismerésére ösztönöz, hogy a folklór igazi esélyei számos esetben a folklóron kívül rejlenek, s hogy a folklór maga is csak mint az emberi *Aneignungprozess* egy formája bír igazi életerővel, akkor segíthet további területeket nyitni egy új, akadémizmus-

tól mentes zenetudományi *Aneignungsprozess* számára, mielőtt még ez maga is akadémiássá válnék.

S így mindez talán mégsem lesz „Dommage à Rajeczky”, hiszen ő éppen a zenei szaktárgyak mögötti eleven életet kutatja, merészen áthágva a liturgikus zene és népzene, népzene és zenetörténet közti akadémikus sorompókat, amikor a *vox coelestis*-nek is *vox humana*-ként ad teljesebb értelmet.

SÁROSI BÁLINT:

HANGSZERES DALLAMOK SZÖVEGGEL

Előadásommal ahhoz a rövid áttekintéshez csatlakozom, melyet „strófa előtti” dallamainkról Rajeczky Benjamin 1967-ben az IFMC (Nemzetközi Népzenei Tanács) dallamrendező munkacsoportjának radziejovicei (Lengyelország) munkauülésére készített. Rajeczky gyermekjáték- és szokásdallamokon mutatta be a strófa előzményeit, az ütempár-ismétléstől a laza kétsoros-ságig.¹ Magam ezúttal a hangszeres népzene tájain böngészve mutatok be néhány, a „rég stílus”—„új stílus” országútjától többnyire félreeső, a hagyományban mégis mélyen gyökerező s ezért figyelemre méltó dallamképződ-ményt.

Tudjuk, hogy hangszeren vagy egyszerűen csak hangkeltő eszközön, zenén kívüli céllal megszólaló ritmusképletnek, jelződallamnak is előfordul vokális változata. Ilyen, mikor a kanász szöveggel mondja el, mit fúj reggelenként a kanásztülkőn:

Kenyeret kettőt, hármát, szalonát
Hajtsd ki a disznót, b . . . meg az anyád.

vagy:

Kenyeret négyet, ötöt, hatot
Hajtsd ki, k . . . , a malacot.²

Romhányban (Nógrád m.) réztrombitás pásztor trombita jelzését énekelt dallammal idézik (1. dallampélda).

A katonák dob- és trombitajelzéseinek általában ugyancsak van ritmus-, illetve ritmus- és dallamrögzítő szövegük. A következő *dobszót* Jókai idézi, Szeretve mind a vérpadig című regényében:³

Kenyeret, kenyeret kettőt, kettőt
Csontot, csontot másfél fontot.

¹ Vorstrophiche Formen in Ungarn. Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Hrg. Doris Stockmann und Jan Steszewski. Kraków (1973).

² Az elsőt 1961-ben a Bihar megyei Cserekerten vettem magnetofon-szalagra: AP 3968 c. A másodikat több helyen hallottam az országban (palóc vidék, Győr-Sopron m.); először Bujákon (Nógrád m.) jegyeztem le, ugyancsak a 60-as évek elején.

³ Olcsó könyvtár kiadás III. köt. 83. Ugyanezt l. még a Három királyok csillaga c. Jókai-novellában is.

A tekerő recsegtetőjének ritmusa Szentesen: „Verebet fogtam, koppan-
tottam.” Ilyesfélék mondanak, egyebek között, a tállyai szőlőőrzők kereplői:
„Verebet fogtam, verebet fogtam.”⁴ Ezek tehát emlékeztető — a hangszeres
megszólaltatás jellegzetességeit, főleg ritmusát hangsúlyozó — szövegek. Né-
melyikük emellett, vaskos csattanójával, bizonyos szórakoztató szándékról is
tanúskodik.

Zenei területre lépve, mindenekelőtt azt a körülményt kell szem előtt
tartanunk, hogy a hagyományos paraszti életben a hangszeres zene legin-
kább tánchoz szól. A táncosoknak a kifejezett hangszeres zenéhez is van „mon-
danivalójuk”: a tánc ritmusához alkalmazkodva, táncszókat—táncrigmusokat
kiabálnak. Hogy a táncrigmust (a szöveghez egyszerűsített hangszeres dal-
lamra) énekeljék is, ez a magyar nyelvterületen már a századeleji gyűjtések
idején is kivételes esetnek számított. Kodály — az adat hitelességében is ké-
telkedve — „egyedülálló kuriózum”-ként közöl egy szöveggel ellátott hang-
szeres csürdögölő dallamot.⁵ Ugyanott, *A magyar népzene* című könyve
hangszeres fejezetében viszont az ütempáros dudazenéről, az *aprájáról* meg-
jegyzti, hogy: „Szövege nincs, legfeljebb rövid táncszókat fognak rá.”⁶ Szá-
munkra ma úgy látszik, a táncszók számos esetben rajta maradtak a dallam-
mon. A duda népi tánczenénkre tett hatását tárgyalva, Vargyas Lajos már
olyan szöveges dallamokra hívja fel a figyelmet, melyek egyenesen „az ap-
rája zenéből szakadhattak ki”. Ő azonban ezek közül csak a hexachord mo-
tivikájukat (*d' s s f m f s*) vizsgálta és tekintette jellemzőnek.⁷ Tovább tágít-
va az ütempáros zenéből fejlődő vokális strófikus dallamok körét Paksa Ka-
talin a *Székely fonó*-ban is felhasznált „Rossz feleség” ballada dallamait és
néhány egyéb dallamot tanulmányozott. Ezeknek a jellemzően *rubato* és *gius-
to* részből álló dallamoknak a második — giusto — fele ugyancsak hangsze-
res-ütempáros származásról tanúskodik.⁸

Úgy tűnik, hogy vokális zenénkben az eddig többé-kevésbé már azono-
sítottak mellett viszonylag még sok és sokféle olyan dallamszerkezet van,
mely hangszeres eredetre enged következtetni. Ezek felderítése azért fontos,
mert, ha többnyire csak elmosódó nyomokban is, hangszeres zenénk hajdani
gazdagságát dokumentálják. A példák bemutatását olyan dudautánnal kez-
dem, amelyenkről negyedszázaddal ezelőtt Vargyas Lajos is értekezett (*2.
dallampélda*). E dudanóta szövege egyértelműen utal a dudazenére. A dallam
első három üteme a duda megszólaltatását utánozza („dudaelőjáték”), ezt a
szoros értelemben vett „dudanóta” követi, ami tk. kétsoros kanásztánc-képlet,
majd *aprája* következik. Az összefüggő értelemre nem sokat adó, táncrigmus-
szerű szöveg, a ritmushoz való alkalmazkodásával („hét tél, hét nyár”) és vas-
kos tréfás karakterével egy kategóriába sorolható a fentebbi ritmusrögzítő
szövegekkel.

A következő példa szövegének és dallamának ismertető jelei azonosak

⁴ Domokos Pál Péter által a Népművészeti Intézet számára 1951-ben Tállyán (Borsod m.)
végeztet gyűjtésből.

⁵ Kodály Z.: *A magyar népzene*. Budapest, 1969, 90.

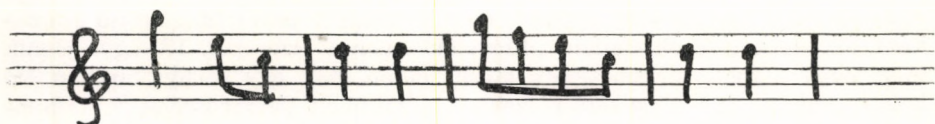
⁶ Kodály i. m. 91.

⁷ Vargyas Lajos: *A duda hatása a magyar népi tánczenére*. Az MTA Nyelv- és Irodalom-
tudományi Osztályának Közleményei VIII. 270—71., valamint németül: *Studia memoriae Belae
Bartók sacra*. Szerk. Rajeczky Benjamin és Vargyas Lajos. Budapest 1956. 503—540. lap.

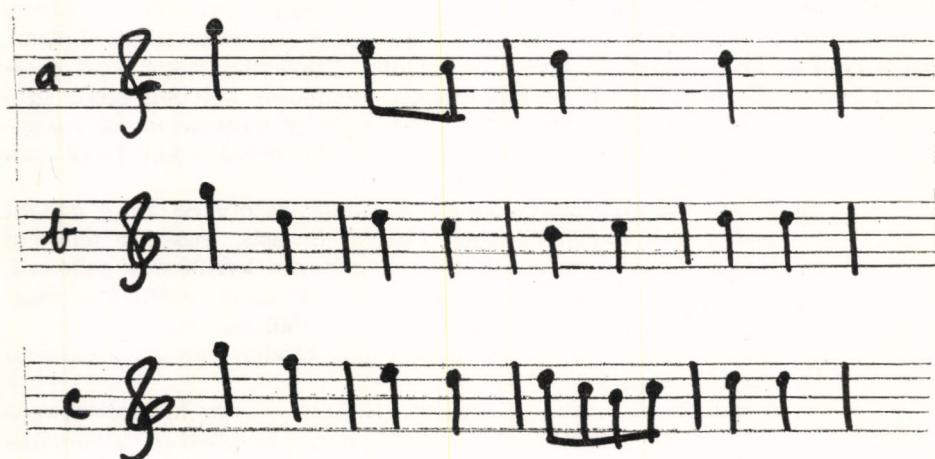
⁸ Paksa Katalin: *Hungarian Folksongs Amidst Twin-Bar and Strophic Structures*. *Studia
Musicologica* 19 (1977) 11—37.

ezzel, a bakonyi dudanótáéval. A vitnyédi férfi énekes önálló dudanótaként, sőt — saját bemondása szerint — több dudanótaként énekelte (3. *dallampélda*). Az „A csarnokban az író” szövegrész fölötti megismételt dallamsort lehet a strófikus dudanóták felől is szemlélni; ez esetben e két sor töredéknek számít. De a dudazenében s az erdélyi hangszeres zenében viszonylag sok ehhez hasonló kétsoros szerkezet található, s ezek nagyobb része feltehetően nem széttöredezésből származik: az ütempáros zene szemszögéből nézve inkább közvetlen előzménye a négysoros szerkezetnek.

A vitnyédi dudanóta kezdő ütempárját megismételve, tulajdonképpen kanásznóta-sort kapunk.⁹



Ezt az ütempárt a dudán játszott zene egyfajta koncentrátumának tekinthetjük. Belülről is kitégítható dudanóta, sőt kanásztánc sorrá:



Népzeneinkben nem ritka az a strófa, melynek első fele ilyenféle dallamsor, megismételve; második fele pedig az ütempáros eredetről nyíltabban árulkodó, *aprája*-szerű dallam. Alábbi példánk ezek közé tartozik (4. *dallampélda*). A 3–4. sor — megismételt B sor — értelmetlen szövege is közvetlen hangszeres eredetre utal. Ugyanebbe a kategóriába sorolható a következő, sokak által esetleg csak „népies”-nek tekintett dallam. A dal múlt századi közlője, Szini Károly, használati utasítást is ad hozzá: „Bor közben” (5. *dallampélda*). Hogy e dallam valóban a dudanótákhoz húz, azt olyan dudu-dallammal is igazolhatjuk, mely teljes szerkeztét és különösen első két sorának

⁹ A kezdő ütempár közeli változatát strófikus kanásztánc folytatásaként l. A magyar népzene tára VI. 202. sz.

dallamvonalát tekintve, közel áll hozzá (6. dallampélda). E dal szabályos vokális versszak, az adatközlő dudautánzó asszony is szöveggel énekl, holott a több darabból álló dudautánzat nagyobb részét dúdolva adja elő. A hangszeres nyomokat kereső szemnek legfeljebb az tűnhet fel a szabályos strófában, hogy ezzel a jellegzetesen megszaladó, aprózó kezdetű 3—4. sorral más összefüggésben, más táncdallamokban is lehet találkozni. Például a közismert *Erdő mellett nem jó lakni* . . . szövegű népies csárdásban. A dallam két felének összekapcsolása tehát improvizáltság emlékét őrzi. Igaz, ezúttal a két dallam első fele is sok egyezést mutat: ritmusban azonosak, dallamvonalban valamelyest hasonlóak. Ez a hasonlóság azonban nem a közvetlen variánsképződés eredménye, hanem egy azonos tágabb zenei sémának az érvényesülése. A 3—4. sor a Bartók által gyűjtött és a 15 magyar parasztdal utolsó száma-ként feldolgozott dudu-dallam „függelék”-ében is szerepel. Itt úgy jelenik meg, hogy a motívumismétlések között előbb csak egy sornyi bukkan elő belőle, majd — az *aprája* záró részeként — mindkét sor megszólal (7. dallampélda).¹⁰ Kerényi György jegyzete szerint az *Erdő mellett* . . . dallam legkorábbi lejegyzett változata is, 1850 tájáról, hangszeres darabban — „Huszár dal és csárdás” — maradt fenn.¹¹ Gyermekdalaink között több változata fordul elő s ez nem mond ellene a tánchoz szabott hangszeres eredetnek.¹² Az ütempáros hajlam és a mozgáshoz való kötöttség lehetővé teszi az átmenetet hangszeres tánczene és gyermekdal között. A I-es szám alatti dallamcsoporttal az *Erdő mellett* . . . dallam közelebbi és távolabbi rokonságát kívánom jelezni. E rokonságnak — feltételezett ütempáros kötetlenségből adódóan — túlságosan nagy a „szóródása” ahhoz, hogy dallamtípusról beszélhessünk (8—26. dallampélda). A dallamok közös jellemzőit a következőkben foglalhatjuk össze:

- a) Négysoros vagy nagyjából annak minősíthető versszak. A dallam első felére a negyedekben történő mozgás, második felére a megszaladás, a nyolcad értékek előtérbe kerülése a jellemző. (Kivétel a 22. sz. dallam, mely csupán azért került ide, mert második fele nagyjából azonos a 21. sz. dallaméval.)
- b) Többnyire a felső oktávon kezdődő, minden esetben ereszkedő dallamvonal.
- c) A dallam első része — csekély kivétellel — egy hangról-hangra megismételt dallamsor; második része feltehetően ütempáros maradvány. E feltevést nemcsak a csökevényben megőrzött ütempár-ismétlések (általában csak egy-egy ismétlés) igazolják, hanem még inkább alátámasztja ennek a dallamrésznek a sokfélesége, improvizáltsága, a dallam első feléhez nem éppen szoros kapcsolódása. Figyelemre méltó, hogy míg a dallam első fele többé-kevésbé összehasonlítható, második fele szinte annyiféle, ahány előfordulás. (Mindamellert tanulságos megfigyelni,

¹⁰ Érdekes, hogy Bartók ezt a zárást a feldolgozásban kihagyta, valószínűleg azért, mert túlságosan emlékeztet a polgári körökben is közkedvelt „Erdő mellett nem jó lakni” dalra. Különben pedig az egész darabról megjegyzi: „a legszebb, zeneileg legértékesebb magyar dudaszó . . . Függelékében sokkal nagyobb a változatosság, mint az eddigiek akármelyikében.” Az eredeti lejegyzést l. A hangszeres zene folklórja Magyarországon. (Legutóbb: Bartók Béla Összegyűjtött írásai I. Szerk. Szöllősy András. Budapest 1966. 69. Az idézet lapszáma: 70.)

¹¹ Kerényi György: Népies dalok. Budapest 1961. 52. és jegyzet.

¹² A magyar népzene tára I. Budapest (1951) II. kiadás 1957. 856., 943., 953., 954., 956. sz.

hogy lényegében azonos zenei gondolat hányféleképpen fejeződik ki a 8—12. sz. dallamok első felében is, de még inkább második felében. Ugyanígy észre kell vennünk, a 18—19. és a 21—22. számú variáns pár dallamainak lényegbeli azonosságát a meglehetősen eltérő szerkezeti megoldások ellenére is.)

- d) Hangszeres és szöveges előfordulás egyaránt lehetséges. A szövegek dolgában is észlelhető bizonyos fokú stabilizátlanság, alárendeltség a dallammal szemben (ritmuskiszolgáló hajlam, a dallamhordozó szerep elsődlegessége vagy éppenséggel értelmetlen szótagok.)

A duda több évszázadon át volt elsőrendű — többé-kevésbé hivatásos — eszköze a táncos mulatásnak. Mikor azonban hangszeres stílusmeghatározó szerepét hangsúlyozzuk, nem feledkezhetünk meg a mellette és kívül meg szólaló egyéb hangszerekről; főleg a hegedűről. A dudastílust sejtető hatást nem kell feltétlenül és közvetlenül a dudától származtatnunk. Emellett a vokális zenében fellelhető hatás természetesen lehet másodlagos is: hangszeres (dudához is illő) motívumokat, fordulatokat tartalmazó vokális dallam, az erőteljes hangszeres stílus környezetében, hangszertől függetlenül is létrejöhett.

A magyar nép között használt dudára — legalábbis arra, amit századunkban az élő hagyományból még megismerhettünk — nem jellemző a moll jellegű hangsor. A következő dallamcsoport dallamait mégis a moll terc körüli dallammozgás kapcsolja a dudazenéhez (27—37. *dallampélda*). Közös bennük a *g a b* tartalmú (alkalomadtán a moll pentachordig is kiterjedő: *g a b c' d'*) ütempár. Egyébként pedig igen változatos, laza szerkezetűek. Van bennük az *Erdő mellett*... modellhez igazodó szerkezet (31. és 36. sz.), megismételt *A* sorból és megismételt *B* sorból álló vagy ettől csupán a harmadik sor végződésében eltérő négysoros dallamstrófa (28., 29., ill. 34. sz.); van különböző kadenciával megismételt két sor (35. sz.),¹³ van *aprája*-szerű képződmény (27., 32., 33., 37. sz.; ide is húz a 29., 34. és 35. sz.). A 36. és 37. számú dallam „levelibe van/vót” ütempárja azonos az I. dallamcsoport 18. számú — Színi gyűjteménybeli — dallama 3. sorának ütempárjával. A szövegtelen 32. számú dallam karácsonyi éjféli misén, orgonán játszott templomi „dudálás”. A szövegekben a *le, li* — egyáltalán a kiemelten *l*-es — szótagokat: „tele voltak”, „levelibe”, „libabőr”, „Gellén”, „áll-e, dudáll-e”, „feláll-e”) érdemes összevetni az előző dallamcsoport 14. dallamának „tililili” szövegével, a vitnyédi dudanóta (3. sz.) „nem lepi be, belepi” szavaival, a „két teli tállal betálótak...”-féle dudanóta-szövegekkel. Az ilyen hangutánzó jellegű szövegrészek maguk is leleplezői a dallam hangszeres kapcsolatainak.¹⁴ Figyelmet érdemelnek a többi hangutánzó kifejezések is: „gyerere”, „cserere”, „nyenyenyé”, „retyetye” (28. sz.), „dúvó dúvó dúvódu” (35. sz.). Ez utóbbi talán

¹³ Az Arany János népdalgyűjteményből idézett dallam végén a XIX. században *úvatos l, f m si, l*, fordulat könnyen kicserélhető egy szervezesebb és természetesebb fordulatra (pl. *l, t, d t, l*-ra). A gyűjtemény zenei gondozója, Kodály, egy további, két sorral kiegészült változatra is felhívja a figyelmet. Talán részben ennek a *kibővített* változatnak köszönhető Kodálynak a dallamhoz fűzött megjegyzése: „töredékek látszik”.

¹⁴ Ide kívánczolnak a annak megjegyzése, hogy *tilinkó, tilinka, pipilinka* szavunk furulyát vagy furulyafélet jelent (a finneknél: *pilli*) s hogy Szeged környékén a duda neve, egyebek közt, *tiliduda*.

kapcsolatba hozható a vonós kísérőformula megjelölésével, a *duválással* vagy *dúvóvel*. Az érthető szövegek nem túlságosan koncentrált tartalma és többé-kevésbé vaskos-tréfás jellege ugyancsak táncos és hangszeres háttérre enged következtetni. A *Megfogtam egy szűnyogot . . .* dallamának (34. sz.) egy lazán szerkesztett, alkalmi tréfás szöveggel ellátott változatát — „Egyszer a nemes Kunság egy ártányt vitete . . .” — Pálóczi Horváth Ádám is közli.¹⁵ Egy másik XIX. századi változatát pedig — „Még azt mondják nem illik a tánc a magyarnak” kezdetű szöveggel — Arany János népdalgyűjteményében éppenséggel „Duda-nóta” megjelöléssel találjuk.¹⁶

Mintegy függetlenül a II. dallamcsoporthoz, a III. csoportban olyan ütempáros dallamok kerültek, melyekben viszont a dúr terc körüli mozgás a jellemző. Ebből is sokféle van, szöveges és hangszeres *aprájától* (38., 41., 45., 46. sz.) négy soros „lakodalmas” strófaig, XVI. századi ütempáros hajdútánc-dallamtól templomi „dudá”-ig és 19. századi népies dalig (42., 43., ill. 44. sz.). A 45. és 46. sz. szöveges *aprája* elsősorban a záróformulák megértésében segít. Ritka, de a rögtönző zenében nem meglepő eset, hogy az adatközlő a gyűjtő által személyi adatot is dallamra mondja. A 43. sz. dallam jellegzetes *g a h*-ra épülő motívuma a Szabolcsi által közölt XVI. századi táncdallamok közt még háromban fordul elő.¹⁷

A szerteágazó és jórészt talán csak többszörös áttétel útján érvényesülő — ezért nem mindig egyértelműen azonosítható — dudazenei hatás jellemző megnyilvánulása az, mikor az alaphangon és alsó kvartton változtatott dudakíséret válik dallammá. A IV. dallamcsoport a dudakíséret hatását mutatja be. A 47. sz. dallammal a századforduló táján Szőregen, a szöveg tanúsága szerint is („lepoje, dobroje”) a szerb dudások játékát utánozták. 3—4. ütem egyértelműen idézi a dudakíséretet. A további rész pedig ütempáros zene, a fentebb tárgyalt dúrterces típusból. Ugyanebből a kétfélelőből alakulhatott ki az „ungarescha” dallam is (53. sz.). A 48. sz. dallam „zimezum”-ja ugyancsak egyértelműen utal a dudakíséretre. A *Hej sár elő, sár elő . . .* (49. sz.) dallamában úgy lett a változó kíséretből ütempár, hogy annak kvart hangközét skálaszerű lépések töltötték ki. Ugyanilyen ütempár van — „értelmes” szöveg fölött — a Színi-gyűjteményből idézett 50. sz. dallam második részében. Az 51., a gyűjtő szerint leginkább lakodalmi mulatáshoz énekelt dalnak ugyancsak a második fele árulja el a dudakíséret hatását. A *Tolnai lakodalmas* (52. sz.) részlete már olyan figurált változat, amely feltehetőleg a hegedű közvetítésével jutott el odáig, hogy 1847-ben zongoraletétben is kiadják. Az összeállító, Riszner József,¹⁸ a Tolnai lakodalmas *Friss*-ében hat táncdallamot használ fel s ezek mindenike után eljátszatja ezt a *Codának* nevezett részletet — amit tehát ő is közjátéknak és utójátéknak tekint. Egyébként

¹⁵ Ötödfélszáz énekek. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest 1953. 271. sz.

¹⁶ Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest 1952. 1/46. sz.

¹⁷ Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar tánczenéje. A magyar zene évszázadai I. Budapest 1959. 202., 203. és 205. Nagyterces ütempár van a 200. lapon közölt ungareschaban is, itt 53. sz.

¹⁸ Az összeállító nevét és a kiadás évszámát Major Ervin jegyzetéből tudjuk; I. A magyar zongoramuzsika 100 éve. Budapest 1954.

éppen ez idő tájt, a század közepén, hangzik el a panasz arról, hogy: „A magyar *codat* vagy gyors cifrázatokat is kezdik már pesti zenészeink elhagyni.”¹⁹

*

Az eddig elmondottakból úgy látszik, hogy hangszeres zenéinkből a legtöbb hatás a dudazene útján származott vokális zenéinkbe. Ne feledjük azonban, hogy a duda hatásának viszonylag nem nagy számú, nem bonyolult és többnyire jól észrevehető jelei vannak. Emellett, dudának tulajdonítható hatás származhat pl. a régi vagy régies, kevésbé „technikás” hegedűjátékból is. Az erdélyi hegedűzenében, fejlett hegedűtechnikájú közjátékból is. Az erdélyi hegedűzenében, fejlett hegedűtechnikájú közjátékok nagyobb száma mellett egyszerűbb — csekély módosítással vokális előadásra is alkalmas — közjáték-részleteket is lehet hallani. Az *Ungarische Wahrheitsgeige* (1683) tanúsága szerint XVII. századi hegedűseink is jól megragadhatóan, ismételtetően — vagyis bizonyára a vokális gondolkodás számára is asszimilálhatóan — játszották hangszeres darabjaikat: „Die Ungrischen Geiger gewehnen sich nicht allerhand *Colleraturen*, sondern verbleiben bey einer wol gefasten und erlerneten auch wohl anständigen Leuffel so sie etwa 2. oder 3. mal repetiren.”²⁰

A hagyományos hegedűzenének a szöveges dallamokban rögződött hatásáról több és rendszerezhető mondanivalónk akkor lesz, ha majd az erdélyi tánczene alaposabb átvizsgálásán túl leszünk. Mint az eddig bemutatott példák is sejtetik, sok apró meglepetést tartogatnak még a múlt századi dalgyűjtemények is. A hangszeres tánczene ugyanis a legszélesebb híd népi és népies zene között. Sok olyan hangszeres dallam kapott XIX. századi vagy esetleg korábbi polgári ízlés szerinti szöveget s vett fel műzenei fordulatokat, aminek eredeti helye hangszeres népzeneinkben van. Befejezésül ilyenekből mutatok be röviden még hármat, Színi gyűjteményéből (54—56. sz.). Csekély változtatással mind a három a dudán is hitelesen szólna. Mindháromban felismerhető az ütempáros szerkezet nyoma: az 54—55. sz.-nak az elején, az 56. sz.-nak a második felében. Kettőnek tréfás, profán, táncos, a dallamnak alárendelt szövege van, a harmadik meg éppenséggel értelmetlen szövegű (Színi: „Értelmetlen tréfás dal a sárospataki diákságnál”). A „lőhájú dégely végely” részlet feltehetően a hangszeres hangzást kívánja utánozni; a fölötte levő apró-szerű dallam pedig annyiban lóg ki az igazi duda-apróják közül, hogy a domináns és tonika akkordváltásokat világosan, ütemenként hangsúlyozza s ezzel önkéntelenül is a vonós cigánybanda hangzására emlékeztet. Ugyanígy, a másik két dallamban a helyenként világosan kifejezett harmóniai háttér s a hegedűhöz jól illő dallammozgás feledteti a dudát s juttatja eszünkbe a cigánybandát.

Áttekintve az elmondottakat megállapíthatjuk, hogy hangszeres népzeneink némely területen széles határsávban keveredik szöveges dallamokkal, s hogy emezek között sok van olyan, mely mint újabb épület a régi falakat, korábbi hangszeres emléket őriz.

¹⁹ Patay József: Igénytelen jegyzetek... Magyar- és Erdélyország Képekben IV. Szerk. Kubinyi Ferenc és Vahot Imre. Pest 1854. 125. Idézi Sárosi B.: Cigányzene... Budapest 1971. 88.

²⁰ Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar főúri zenéje. A magyar zene évszázadai. Budapest 1959. 225.

Kiadatlan kották:

Az AP-vel (= akadémiai pirál lemez) kezdődő számok a Zenetudományi Intézet népzenei archívumában található hangzó és lejegyzett anyag jelzetei. (Az 1., 3., 10., 11., 21., 24., 25. és 26. kottapélda.)

A leltári számok ugyancsak a Zenetudományi Intézet népzenei archívumában őrzött (hangzó dokumentum nélküli) lejegyzések számai. (A 4. és 13. kottapélda.)

Az MH-vel vagy MF-el (= múzeumi fonográf-henger) kezdődő számok eredeti hangfelvétele és lejegyzése a Néprajzi Múzeumban, másolata a Zenetud. Int. népzenei archívumában található. (A 6., 23., 27., 37. és 46. kottapélda.)

Az F-es számok az 50-es években Lajtha László által, a Pátria hanglemezsorozat folytatásaként készített hangfelvételek számai. (A 40., ill. a 6. kottapélda.)

(A 12. kottapélda a Kolossa Tibor, a 10., 15., 41. és 45. kottapélda a magam, hangfelvétel nélküli és leltározatlan gyűjtése.)

Kiadványok:

Almási István: Szilágysági magyar népzene. Bukarest 1979. (17. kottapélda.)

Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest 1952. (19., 22., 33. és 35. kottapélda.)

Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest 1924. (34., 48., 49. kottapélda.)

Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közreadja Szöllősy András. Budapest 1956. (7., 38., 39. kottapélda.)

Békefi Antal: Bakonyi népdalok (II. kiadás). Veszprém 1977. (4., 14., 31., 32., 36. és 51. kottapélda.)

Békefi Antal: A bakonyi pásztorok zenei élete II. Népi hangszerek, hangszeres zene. A Veszprém megyei múzeumok közleményei 13/1978. (30. kottapélda.)

Domokos Pál Péter, Rajeczky Benjamin: Csángó népzene I. Budapest 1956. (29. kottapélda.)

Járdányi Pál: Magyar népdaltípusok I. Budapest 1961. (16. kottapélda.)

Ötödfélszáz énekek, Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest 1953. (28. kottapélda.)

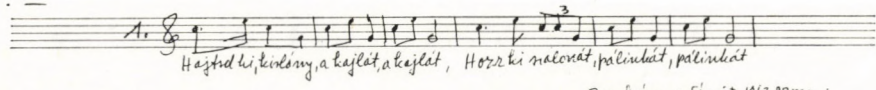
Romániai magyar népdalok. Közzéteszi Jagamas János és Faragó József. Bukarest 1974. (42. kottapélda.)

Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai I. Budapest 1959. (43. és 53. kottapélda.)

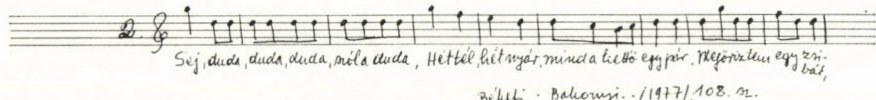
Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai. Pest 1865. (5., 9., 18., 44., 50., 54., 55. és 56. kottapélda.)

Tolnai lakodalmas. Pesten (1847), Treichlinger Kiadó. (52. kottapélda.)

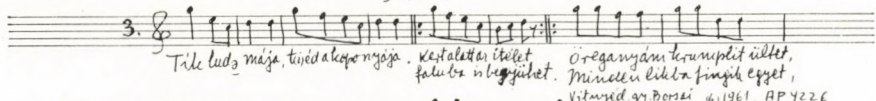
Ökrös László: A szőregi tökcitűrások. Alföldi Tudományos Gyűjtemény 1946—47, 146. (47. kottapélda.)

1.  Hajtsd ki, kioldog a kajlat, a kajlat, Hozz ki maionát, palinubát, palinubát

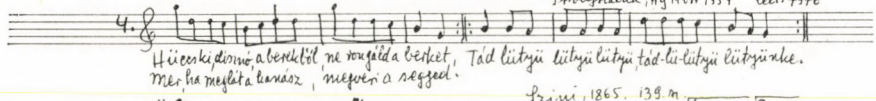
Ronahány, Gy. Sörri B. 1963, AP 5982 d
 És az-után etesd meg, itasd meg, U-tól-jára jö[ld]gyakid meg, jö[ld]gyakid meg.

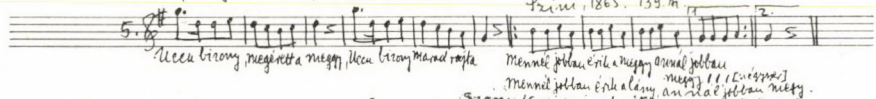
2.  Sij, dudu, dudu, dudu, mila dudu, Hettel, bittnyót, mind a kettő egy pör. Mészáros egy zsi-
Bécsi: Balonyi. /1977/108. sz.

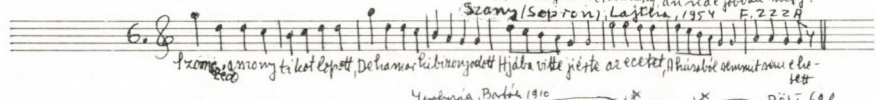
míg voltak egyirányú elváltta sar-ka | Édes-kedve keményemong kéngyörűjén rajta.
 felállt az []-ra,

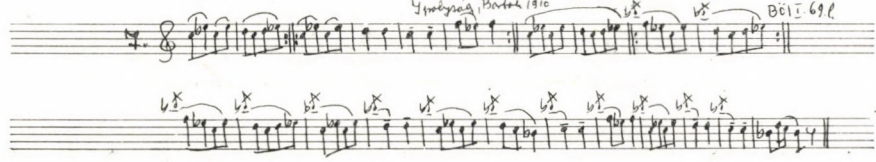
3.  Tile ludó mája, tövíd a koponyója. Kestalett a itélet | O-reganyam kórumplet idlett,
 faluba n legyűllet. Minélle lilela fingsch egyet,
Vitayed, Gy. Borsai, 1961, AP 422 E

Belle tesszi, kivácsi, nemlepi be, belepi, A csar. volubam ar i-ro. Nemlepi be, belepi, belepi
 Belle - fullalt a bi-rt.
Ymolymella, Hg Titov 1854, Coll. 7976

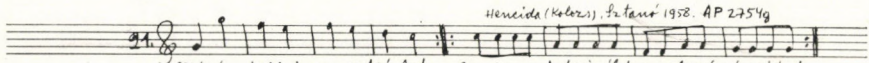
4.  Hiecski domo a beréltől ne vungáda beréket, Tád litgyi litgyi litgyi, tad-li-litgyi litgyinke.
 Mer, ha meglát a kancsáz, 'mepveri a szegzed.

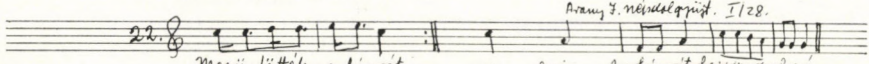
5.  Uccu birony megmotta meggy, Uccu birony marud rofla | Menné jeltan erik a meggy, osenai jeltan
 Menné jeltan erik a meggy, osenai jeltan meggy.
Pezsi, 1265. 139. m

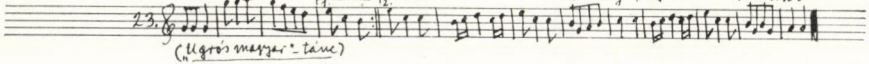
6.  Szony (Soyron), La jétha, 1954 F. 222 A
 Szony (Soyron) ti két éppott, De hamar kibironyjodott Hjada vöke jépte az ecetet, Ahánálbe osmutom e le-
Ymolymella, Borkó 1910

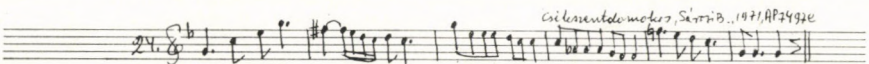
 *Böci 69 d*

X

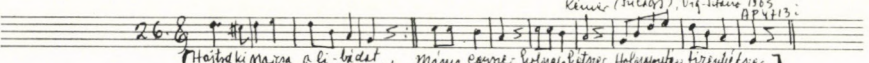
21.  Hencsida (Kékes), Székely 1938. AP 27549
 Mát én töltöttem meg a pohár, Apró csipőket emélek, avval a ví-á-ri-á-járok.
 Fa-zé-kes-i-nas-nak'állok.

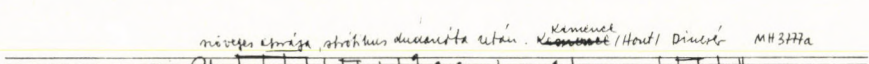
22.  Arany J. névelésgyűjt. I/28.
 Megii-tétlek, a li-rot Egymagytökkel, hogy megírt. Ej, haj be hát vot, beje szörnyesre, vot.

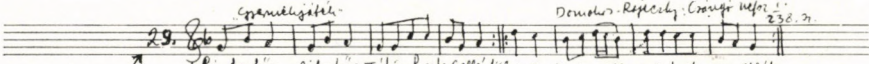
23.  udvardi, Getha MH 41906
 (Ugrós magyar-tánc)

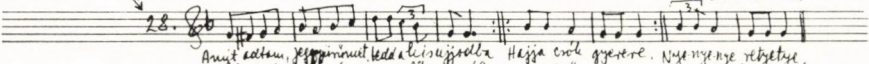
24.  Csikszentdomokos, Székely, 1971, AP 24926
 („Cra-olós”)

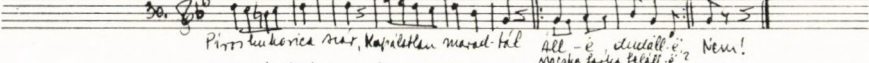
25.  Kémer (Békésy), Vig. Tánc 1963 AP 4750
 Mát minélünk, úgy kőre Adja, sőt enge-kend Tralalala - - - - - Lalalala - - - - -
 nek, nek.

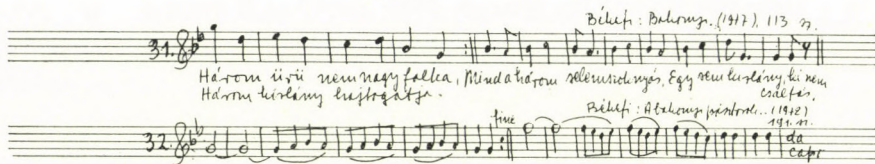
26.  Kémer (Békésy), Vig. Tánc 1965 AP 4713
 Hőjöd ki marra a li-bádat Mama egyre, kelnapkötőre, Holnapra, füzendikre.]

27.  Kémer (Békésy) / Hort / Diment' MH 3777a
 névcs. emiza, stórhús ducan'ita után.
 Telle velték kékivel, |; telle velték tükével!

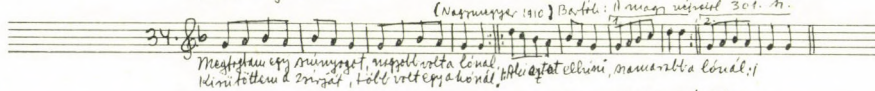
29.  Demeter-Répech, Csángó népd. I/230. 71.
 spánkijáth-
 Téli-babör, lili-babör, Takam herka gellikötöl. Dil-dil, daruld! Futakutya mekkiláb.

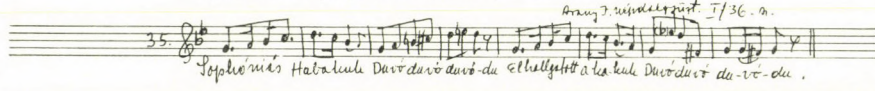
28.  PHA. 102.02.
 Anut adtam, jegygyűrűt kedve kisujjára Hejja csak gyere, Nyenyene, rebtyege.
 Ha kemény is, ha bonyolult, megpárház? rka. Gyöngyöri cserece.

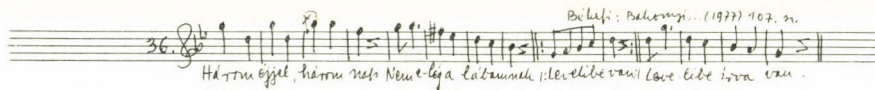
30.  Békés: A bekési népdarab. II. (1942), 163. m.
 Pirtóku herce mar, Kapalekán marad tal all - e deudall? Nem!
 x a c-c-aszám hiánya. mámmán hiiz
 vacsra farka felülé?

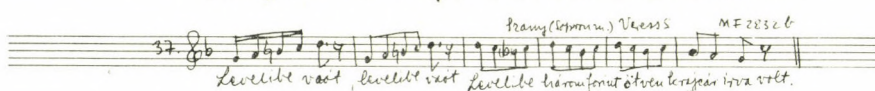
31.  *Bécsi: Budapest. (1917), 113 n.*
 Három úri nem nagy falca, Mind a három állománckor, Egy nem kártyos, ki nem
 Három tisztye kistáncza. *Érték: Budapest. (1912) 116 n.*

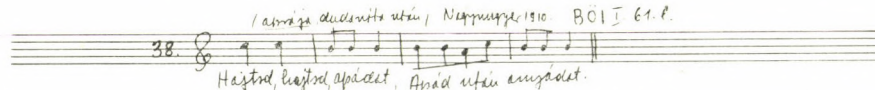
33.  *Arany J. népdalgyűjt I/27 n.*
 Meghalt a jubor, o-da a jubor, Ki mondja meg a te-tjének! Paldó, me!

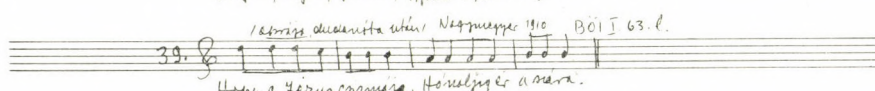
34.  *(Nagygyörgy 1910) Bécsi: A nagy népdal 301. n.*
 Meghaltam egy menyegyet, megöltöttem lóval, Kémi tótham a menyét, lódt volt egy a kóndi, Hát ottat elbíni, memarabba lóval!

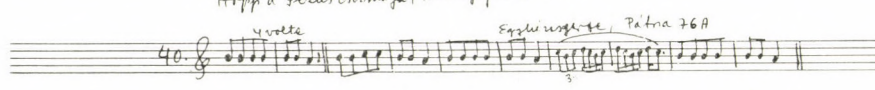
35.  *Arany J. népdalgyűjt I/36. n.*
 Soproniák, Habakuk Duro duró duró du et hüllgette a kakul Duro duró du-vo du.

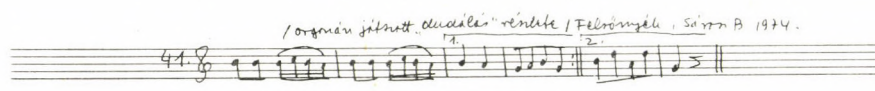
36.  *Bécsi: Budapest... (1917) 107. n.*
 Három éjjel, három nap, Német-lyá labanunk! Levelibe vani leve libe isva van.

37.  *Prany (Koprony) Vécse MF 28326*
 Levelibe vaet, levelibe vaet Levelibe háromforint ötven kerepén isva velt.

38.  *1. arany dicsántha után, Nagygyörgy 1910 BÖI I 61. f.*
 Házsd, házsd, apácát, Apácát után anyádát.

39.  *1. arany dicsántha után, Nagygyörgy 1910 BÖI I 63. f.*
 Hopp a férus crámja, Hosszujár a csara.

40.  *4. velle Egzli usza-t, Patra 76A*

41.  *1. orgonán játszott "dicsálat" vérdite / Felbontás, Sáron A 1974.*

LEGÁNY DEZSŐ:

A ZENE ALAKVÁLTÁSAI
A KIEGYEZÉS ELSŐ SZAKASZÁBAN — II.

A két falu, melynek énekkaráról itt röviden szó lesz, a nyugatról Alsó-Fehér, északkeletről Maros-Torda, keletről Udvarhely megyével határos, egykori Kis Küküllő megyében fekszik, annak székhelyétől, Dicsőszentmártontól keletre mintegy 15—18 kilométerre. Olyan kicsi falvak, hogy ma is csak 800—900 lakosuk van, és a részletesebb térképeken sem lelhetők fel. Az egyikről „A szászcsávási hagyományos harmónia” címmel Szabó Csaba adott számot,⁹⁷ nem egy, az utóbbi időkben nagyrészt általa lejegyzett és éppen a pillanatnyilag kéznél levők rögtönzéses előadásmódjával megszólaltatott többszólamú énekük közreadásával. Stílusuk vitathatatlanul a református kollégiumok egykori cantusainak gyakorlatát őrzi, teljes virágjában, már mintegy vagy legalább 150 éve. Ma is úgy tartják őket nyilván, mint Erdély egyik legkiválóbb falusi kórusát. Az énekkarnak jelenleg is csak fiúk és férfiak a tagjai, ennyiben „dalárda” típusú. Minden másban: előadásmódban, a szólamok kórusfelrakásában, rögtönzéses szólam- és harmóniakombinációkban, repertoárban, az éneklés alkalmában nem dalárda. A fennállásukra vonatkozó legkorábbi adat 1837-ből datálódik.⁹⁸ A Szászcsávás elnevezésben egyébként csak a név kezdete „szász”, a falu lakossága magyar. A másik helység egy ugrásra van tőlük. Dombó a neve. Ott 1841 decemberében pórnéphez tartozó, 24—60 éves 25 személy „Olvasó és Éneklő Társaság”-ot alapított. Ők akkor — célkitűzésüknek megfelelően — hetente háromszor összejönnek este, amikor is gazdasági és más szükséges ismereteket tartalmazó „íráskolvasó”, és azután kórtanulmányozás céljából harmóniás éneklésben gyakoroltatnak”. Fél év múlva Kocsis Márton másodelnök és ifj. Miklós János tárnok (pénztáros) mindannyiuk nevében nyilvánosságra hozta törekvéseik célját: az általános erkölcsi és szellemi színvonal emelését, a házi és mezeti gazdaság fejlesztését, iskolaalapítást, a nyári időre 3-tól 8 éves korig kiseddítő intézet felállítását és hasonlókat. Megalakulásuk után másfél évvel már beszámolhattak óvodájukról és az iskolatanító vezetésével esténként összejövő, 40 főre növekedett társaság ének- és kottatanulásáról. Erre országos adakozás kezdődött Erdélyben a falu erejéből odáig fejlesztett dombói nép- és kiseddítő iskola javára.

⁹⁷ Zenetudományi Íráskolvasók (szerk. Szabó Csaba). Bukarest. 1977. (Szabó Csaba tanulmánya a 109—123. oldalon található.)

⁹⁸ Szabó Csaba ezt és az énekkar történetére vonatkozó minden adatot Nagy Lászlónak, a falu 1970-es évekig volt lelkészének kéziratok munkájából merítette. Nagy László kutatásai alapján közli, hogy a falusi énekkart Belle József (1780—1850) tanító szervezte meg annakidején, aki 1790—1801 közt Székelyudvarhelyen tanult és Szászcsáváson 1807-től haláláig működött.

Ezek és a hasonló törekvések voltak nálunk a csirái az igazi, széles alapokra épülő kóruskultúrának. Nem csodálkozhatunk azon, hogy külföldre ilyen falvakhoz és felsorolt városokhoz viszonylag közeli helyről — tehát közeli művelődéskörből — jutott el először a magyar kóruskultúra híre és hangja. A kivitelezők a Havi Mihály, Szabó József és Szerdahelyi József igazgatása alatt 1845—46-ban Kolozsvárt működött dalszínész társaság tagjai voltak, vagyis olyan helyen szereplők (talán részben onnan is származók), ahol a „cantus”-nak s vele a férfikari énekkultúrának komoly hagyományai és értékmérői alakultak ki. Amikor 1846 tavasza előtt elhatározták, hogy Havi és Szabó igazgatása alatt egy részük „Kolozsvári népdalnok társaság” névvel külföldre megy vendégszerepelni (későbbi útvonalukból ítélve főleg olyan helyekre, ahol magyarokból áll katonai alakulatok állomásoztak), nem valódi értelemben vett énekkart alkottak, hanem vegyes csoportot, melyhez táncosok (Foltiny, Kaczvinszkyné), színészek (Szabó József, Bartók József és neje) is tartoztak, de fő erejük a 12 tagú négyyszólamú, kiváló férfikar volt.⁹⁹ Külföldön is, itthon is férfikar aratta a legnagyobb sikert. Műsoruk vegyes volt, mint a társulat összetétele, mindenhol azonban az első szám a férfikarnak jutott, mert azzal máris meg tudták ragadni közönségük érdeklődését. Az alkotta fő törekvésüket, hogy legfőképpen az akkori értelemben vett magyar népdalokat, amellet magyar operarészleteket, néptáncokat és a magyar nép életének egyes jeleneteit (toborzókat, néplakomákat, katonafogdosást) vigyék a hallgatóság elé.¹⁰⁰ Egy rövidebb és egy hosszabb nyugati utat tettek meg. A rövidebb út Dél-Ausztrián át az akkor osztrák uralom alatt élő olasz nyelvterület egy részére terjedt ki és 1846 június végétől október közepéig tartott.¹⁰¹ Utána a pesti Nemzeti Színházban szerepeltek, majd Pécsen tel-

⁹⁹ Közéjük tartozott a gyergyószentmiklósi (Csík megye) születésű Havi Mihály (tenor), Zólyomi (tenor), a szolnoki Follinus János (tenor), Philippovich István (basszista), bizonyára Kaczvinszky János (bariton) szintén. Belőlük kerültek ki a szólisták is (többnyire Havi és Follinus), de a kórus teljesítménye messze felülmúlta a szólistákét. Böhm Gusztáv volt a karmesterük, aki 1863-ban a pesti Nemzeti Színház rendezője lett. Többen is a társulatól később színiigazgatóként működtek (lásd e tanulmánynak a vidéki dalszínész társulatokról írt szakaszát, Magyar Zene 1981/4. 407—410. old.).

¹⁰⁰ Magyar operákból külföldön és onnan Pestre visszasérkezve egyaránt Thern Károly „Tihany ostroma”-ból (1845) a harcra hívó jelenetet és Erkel Ferenc „Hunyadi László”-jából (1844) az I. felvonás végjelenetét adták elő, mely utóbbiról egy újságnyelilatkozatában Havi azt írta, hogy Erkel nagyon vonakodott bármit is engedélyezni előadásra operájából — ez volt, sajnálatukra, az egyetlen részlet, amit igen nehezen megkaptak. Táncszámokból a Csikóstáncnak volt a legnagyobb sikere. Hazatérve itthon — és bizonyára külföldön is — előadtak egy „Sobri” nevű haramia-életképet, a pesti Nemzeti Színházban egy „Kaluzsér” elnevezésű Alsó-Fehér megyei román néptáncot is eljártak. Hogy az énekszólóként előadott „Beteg leány”, „Szerelmi panasz” kinek a műve volt, nem lehet tudni, de talán Böhmé, mint a „Pécsi emlék”. Enekkaruk számos helyen előadta Egressy „Szózat”-át, melynek ezek voltak első külföldi előadásai. Azt sem tudhatjuk pontosan, hogy népdalok címen mit énekeltek kórusuk, és kinek a feldolgozásában. Visszatértükkor a Nemzeti Színházban műsoruk elején 5 rövid karművet énekeltek, melyek közül különösen Weber „Lützow vadászai” és még inkább 2 „népdal”: a „Kidült a fa mandulástól” és a „Hej, haj, magyar ember összeveri bokáját” aratott nagy sikert.

¹⁰¹ Előadásaiuk színhelye: Pettau (ma Ptuj, Jugoszlávia; 3 fellépés), Marburg (ma: Mari-bor, Jugoszlávia, 4 fellépés), Graz (VII. 23-tól 26-ig), Rohitsch-Sauerbrunn fürdő (ma: Radenska Slatina, Jugoszlávia; 3 fellépés, melyek egyikét a zágrábi hangversenyéről oda visszatérő Liszt is nagy érdeklődéssel meghallgatta), Trieszt (4 fellépés), Velence (több fellépés), Udine, Görz (ma: Gorizia, Olaszország; 3 fellépés), Fiume. A külföldi lapok közül az osztrák Csikóstáncot dicsérte a trieszti, mindig zsúfolt ház előtt lezajlott előadásairól a L'Osservatore Triestina, a velenceiekéről a Gazzetta di Venezia számolt be. Legnagyobb sikereiket a férfikari számmal, a két operarészlettel és a Csikóstáncal érték el. A Hunyadi László I. felvonásának fináléja Velencében annyira közkedvelt lett, hogy a Szent Márk téren a katonazenekar és a polgári zenekar felváltva játszotta.

tek ki, ahol november 10-én kezdték előadásait.¹⁰² Második, jóval hosszabb útjukat 1847 nyarán kezdték meg számos bécsi fellépéssel, majd szerepléseiket Berlinben, Koppenhágában, Hamburgban folytatták s 1848-ban Párizsban, ahol a forrongó francia nép kitörő lelkesedéssel hallgatta előadásukban az utcán is és a forradalom utcai csomópontjain tüntetően velük rokonszenvező idegen nép „Szózat”-át — ahogy a franciák akkor hitték és mondták, e „magyar Marseillaise”-t — és saját „Marseillaise”-üket. Onnan Amerikába hajóztak volna tovább, ha nem tör ki itthon a forradalom, melynek hírére hazasiettek.

A cantusok, a belőlük sarjadt falusi énekkarok, az operaénekesekből összeállt férfikar, a katolikus iskolákban működő kórusok, melyeknek valószínűleg nem kizárólag Pécs esetében már a 18. században is túlnyomóan magyarok voltak a kórusvezetők — ellentétben az akkori és ottani katolikus templomok zenekarainak vezetőivel és tagjaival — az áttérés a katolikus templomok kismiséin a honi nyelvű népénekekre, melyeknek eredményeként a horvát ajkúak Pécsen már a 18. század első negyedének végén többszólóan énekelnek,¹⁰³ mindez előkészítette a talajt a nem csupán külföldi áramlatként, hanem belső igényből is fakadt dalárda mozgalomhoz. Kialakulásával és terjedésével részletesen nem foglalkozom, mert Maróti Gyulának a Zenetudományi Intézetben őrzött és számos folytatásban írt eddig kéziratosa munkája, a „Fejezetek a magyar karkultúra történetéből” részletekbe menően, az előadott kórusművek incipitjeit is beleértve e témakört gondosan felöleli. Ehelyett csupán a dalárdák célkitűzéseire, társadalmi szerepére és társadalmon belüli fokozódó osztódásaira, osztály vagy réteg elkülönüléseire és összetételére térek ki, vagy hozok fel példát Maróti Gyula tanulmányának kiegészítéséül.

Mindenekelőtt a kiegyezés évében alapszabályokba foglalt célkitűzéseik nagyon hasonlóak voltak, és szervezetük, felépítésük kifejezetten demokratikus irányt vett. Az a cél vezette őket, hogy műveljék a dalt és zenét, általa mozdítsák elő a társaséletet, fejlesszék a közönség ízlését. Természetesen ehhez az alapvető célkitűzéshez helyenként különféle kiegészítések járulhattak. Az Érsekújvári Dalegylet alapszabályaiban különösen azt tűzte ki céljává, hogy a magyar karéneket karolja fel, és hogy a karénekes utánpótlást is vállalja. Ez utóbbi vállalás sok dalárdát vagy zenei intézményt jellemez: a Pestbudai Hangászegylet ilyen törekvéséből jött létre már 1840-ben a Hangászegyleti Énekiskola, az 1867-től Nemzeti Zenedének nevezett zeneoktatási intézmény alapja. Minden dalárda kimondotta, hogy bárki lehet tag, aki az egyleti kötelezettségeket vállalja. Számos dalárda, így a pécsi is azonban ezt ahhoz kötötte, hogy a jelentkezőt a választmány titkos szavazással el is fogadja. A választmányt viszont az évi közgyűlés választotta meg, ugyancsak titkos szavazással. A titkos választójog hangsúlyozása a dalárdákon belül ezeknek az intézményeknek egyik legdemokratikusabb vonása volt. A Kolozsvári Dalkör még azt is szükségesnek tartotta hangsúlyozni, hogy nemzeti, vallási és rangkülönség nélkül bárki lehet tagjuk. A daládatagok kétfélek voltak: működő tagok és pártoló tagok (utóbbiaknak a száma minden dalár-

¹⁰² Két Szigligeti—Erkel népszínművet (A zsidó; A rab) és egy Szigligeti—Szerdahelyi népszínművet (A szökött katonája), továbbá operákat (Az ezred lánya, Norma) adtak elő.

¹⁰³ Bárdos Kornél (Pécs zenéje), 69—70. oldal.

dában jóval nagyobb volt, gyakran nyolcszorosa-tízszerese a működőkének). Általában az lehetett működő tag, aki a heti két próbát vállalta, s a karnagy megállapítása szerint megfelelő énekhanggal rendelkezett. A működő tagoktól vagy nem kívántak tagdíjat, vagy csak csekélyebb havi (tan)díjat fogadtak el. A pártoló tagok ennél mintegy kétszer magasabb havi tagdíjat, vagy egész évi díját rendszerint a közgyűlés vetette ki, vagy már az alapszabályokban rögzítették. Rászorulók (például a Kolozsvári Dalkör alapszabályai szerint) fizetés nélkül is lehetnek rendes működő tagok. Mindezekért a dalárdák mindkét fajta tagjaiknak és azok családtagjainak ingyen jegyet biztosítottak az évenként általában 4 dalestjükre, és működő tagjaik énekes képességéről gondoskodtak. A legtöbb dalárda, mint például a dunaföldvári, az évi 4 dalesten kívül még más előadások, mulatságok, kirándulások szervezését is vállalta tagjainak.

A dalárda-mozgalom tulajdonképpen már a reformkor utolsó éveiben elkezdődött. Budán, Kecskeméten már 1844-ben, Pécsen, Nagykanizsán 1845-ben működött dalegylet. Az abszolutizmus ugyan időlegesen megakasztotta e folyamatot, mégis az abszolutizmus későbbi éveiben a mozgalom lassacskán terjedt, s a kiegyezés után robbanásszerűen kiterelődött. Együtt járt a polgárosodás fejlődésével. Ez adta meg társadalmi jelentőségét: elősegítette a polgári társadalomba való átmenetet. A mozgalom növekedésének üteméről elég összevetnünk az egyévnyi időközzel megtartott két országos dalárünnepély adatait. Az 1867. évi aradi országos dalárünnepélyre, melyet augusztus 9-től 12-ig rendeztek meg, a hazai 80 dalegyletből 43 jelentkezett részvételre, de közülük 12 csak képviselőt küldte el, a versenyre pedig a jelentkezőkből 14 egyesület állt ki. Nagyjából 600 működő tag gyűlt össze a jelentkezett dalegyletekből, akiknek oda- és visszautazására a vonatjegyárakat felére csökkentették: még nem zenei körökben is közügyként fogták fel ezt az országos ünnepélyt. A mintegy 600 megjelent tag imponáló szám volt, különösen egy előző évben lezajlott (osztrák—porosz) háború után s a kiegyezés első évében. Noha sokan nem nézték jó szemmel a dalárda mozgalmat, mert legtöbbjüknek a dalestje poharzásba és táncmulatságba torkollt,¹⁰⁴ a következő, 1868. évi debreceni országos dalárünnepélyen már 60 dalárda képviseltette magát, 25 vett részt a versenyen és közel 1000 dalárdatag jelent meg. A mennyiségi fejlődés egy év alatt igen nagy volt, a minőségi azonban aligha állt vele arányban, sőt mindinkább differenciálódott. Ugyanígy pár éven belül megkezdődött köztük egy névválasztásban is megmutatkozó elkülönülés aszerint, hogy milyen társadalmi osztály, réteg, vagy eredet állt mögöttük. Kezdetben úgy látszott, hogy mind helysége szerinti dalegyletnek vagy dalárdának fogja nevezni magát. Egy részük azonban idővel éppen névválasztásban pontosabban meghatározta, hogy nemcsak földrajzilag, hanem jellegében, tagjai összetételében, vagy múltjában hová is tartozott. Legkorábban a „cantus” eredetűek határolták el magukat. Nem valamennyi, mert például a Baumgartner János, volt huszár katonakarmester által kitűnően vezetett Kecskeméti Dalárda nem célzott a tulajdonképpeni „cantus” eredetére.

¹⁰⁴ Ábrányi Kornél nyíltan tudomásukra hozta, hogy a dalegyletek csak akkor emelkedhetnek ki számos ember által gúnyolt alárendelt helyzetükből, ha felhagynak a dalestélyek ilyen folytatásával (Zenészeti Lapok. 1867. VI. 23.). Ezt Ábrányi nagyon a szíven viselte, mert főszerepet játszott a dalárdamozgalomban.

De amikor az abszolutizmus első tombolása után itt-ott kezdek a már régebben meglevők megszólalni, Sárospataki Éneklő Kórusnak nevezte magát az egyik (1854), Kunszentmiklósi gymnaziális Énekegyletnek a másik (1865). A debreceni országos dalárünnepségen, 1868-ban pedig a két legfontosabb cantus eredetű ezzel a névvel szerepelt: Debreceni Főiskolai Énekkar, Sárospataki Főiskolai Énekkar. Az elhatárolódás másik iránya a polgári jelleg hangsúlyozása volt némely dalárdánál,¹⁰⁵ nem sokkal később az iparos mivolt feltüntetésé.¹⁰⁶ A „paraszt dalárda” elnevezést egyetlen dalárda sem vállalta, nyilvánvalóan a „paraszt” szó lekicsinylő, becsmérlő értelmezése miatt. A nem paraszti tagok az ilyen nevet vállalóból bizonyára azonnal kiléptek volna. Pedig az 1868-ban már fennállt békési, bicskei, csurgói, dunaföldvári, jászberényi, hódmezővásárhelyi, szarvasi, szolnoki dalárda s az 1872-ben alakult s 1912-ben 40 éves fennállását ünneplő Nagyszalontai Dalárda tagjainak kisebb-nagyobb hányada feltehetően paraszti eredetű volt.

A társadalmi összetételt illetően érdemes megnézni, hogy a kor egyik legkiválóbb dalárdája, az 1862-ben alakult Pécsi Dalárda¹⁰⁷ első évében — és utána is jó ideig alig változva — a 38 működő tagjához milyen foglalkozási ágakból nyerte 346 pártoló tagját. Megoszlásuk a következő volt: 72 kisiparos, 63 kereskedő, 41 tisztviselő, hivatalnok, 23 ügyvéd, 22 magánzó, 20 mérnök, bányamérnök, 19 háztartásbeli, 13 birtokos, 10 orvos, 8 tanár, tanító, igazgató, 6 katonatiszt, 5-5 gyógyszerész, pap 4-4 vendéglős, bíró, 3-3 arisztokrata, bérlő, főszolgabíró, erdőmester, 2-2 bányatulajdonos, gyáros, tisztartó, nevelő, munkás (utóbbiak 1 mozdonyvezető, 1 bányász), 9 egyéb (köztük a polgármester, a királyi biztos, a városi főkapitány, a várkapitány, a püspöki uradalmi kormányzó). Pécsnek akkor kerekén 21 500 lakosa volt, tehát lélekszáma három és félszer-két és félszer kisebb volt Szegednél, Szabadkánál, Hódmezővásárhelynél és kisebb sok más városnál, de a városiasodás fokát és a lakosság számát egybevetve a főváros (Pest és Buda) után az ország 8-ik legfontosabb városának számított.¹⁰⁸ Ha pártolótagonként átlagban csak 4 családtagot veszünk tekintetbe, akkor e dalárdát a közvetlen pártolókat illetően a lakosság 7,5%-a támogatta (nem számítva a dalárdai tagság nélküli közreműködőket és a közönséget a dalárda rendezvényein), ami komoly arányú érdeklődés egy zenei művelődési intézmény iránt. Az érdeklődők alsó szintjét a kisiparosok, kereskedők, hivatalnokok alkották: belőlük került ki a pártoló tagoknak több mint a fele. A többiek kevés kivétellel (2-2 nevelő, tanító, munkás, 4 vendéglős) társadalmi rangra mind magasabban álltak. Bizonyára más városokban szintén hasonló volt a helyzet, vagyis a dalárdák támogatóinak zöme a kispolgári szintig eljutott rétegekből kerülhetett ki, kisebb hányada pedig az afölött állókból. A parasztságnál is ugyanazt feltételezhetjük: azok kerülhettek egy-egy dalárda vonzáskörébe, akik

¹⁰⁵ Miskolcon az egyik 1858-ban alakult dalárda a Polgári Dalárda nevet vette fel, mint később a Szegedi Dal- és Zeneegyletből 1868-ban kivált Polgári Dalárda. A váci Polgári Dalkör a „Hölgy-Dalfűzér”-ével együtt már 1871 előtt szerepelt. A Pesti Polgári Dalkör 1873-ban alakult meg a Ferencvárosban, hosszú életűnek: 1923-ban megünnepelte 50 éves fennállását. A Kolozsvári Polgári Dalegylet alapszabályait 1875-ben hagyták jóvá (tehát 2-3 évvel korábban alakulhatott meg).

¹⁰⁶ A Marosvásárhelyi iparos polgári Dal- és Olvasóegylet alapszabályait a minisztérium 1872-ben hagyta jóvá. A Kolozsvári Iparos Dalkör 1874-ben alakult: 1914-ben ünnepelte 40 éves fennállását.

¹⁰⁷ A korábban alakult pécsi dalárda időközben megszűnt.

¹⁰⁸ A sorrendet lásd e tanulmány I. részében, Magyar Zene 1981/4. 405. oldal.

műveltségi és anyagi szinten a kispolgárságot elérték. Ennél mélyebb rétegekbe a dalárda-mozgalom csak ott nyúlhatott le, ahol kifejezetten munkásdalárdák keletkeztek.

A Pécsi Dalárda megalakulását és első évi működését arról szóló évkönyvében a népdal és abból kifejlődő műzene felkarolásának szükségességére és ezáltal a nemzeti fejlődés előmozdítására történő hivatkozással kívánta igazolni. Azt vallották: „E népdal a nemzet közvetlen termése, a nemzeti szellem kifolyása, jellemének és természetének virága. Nem zeneművész szerezte ezt; ezek csak fölhasználták a létező elemeket, fölismerték, mit lehet belőlük alakítani, s úgy építik ki belőlük mai műzenénk nagyszerű és gyönyörű templomát.” ... „És ezen, a dalnak az emberi szívre, kedélyre visszahatásából következik, hogy menyinyivel nemesbítetik a zenészeti kifejezés a dalban, annyival inkább hat ez viszont a szív nemesítésére is. Mintegy neveltetik általa a lélek; — és a mely nép dalai tökéletesbítetnek, arról ellehet mondani, hogy más tekintetekben is a haladás ösvényére lépett. Minden oly egyesület tehát, mely e fejlesztést, e tökéletesbítést tűzte ki céljaul, a nemzeti fejlődés egyik emeltyűjeként tekintendő; s mindazok, kik ily egyleteket pártfogolnak, a mellett hogy érzéseik műveltségéről tesznek tanúságot, még a nemzeti fejlődés magasztos tényét is mozdítják elő, és ezért hálás köszönetet érdemelnek. Ily egyesület a Pécsi Dalárda, melynek működő tagjai, egyedül a nemes célú tartva szemek előtt, nem kíméltek fáradságot és munkát, hogy azt minél inkább megközelíthessék; pártoló tagjai pedig anyagi áldozatot hozva lehetségessé tevék az egylet alakulhatását és fönnállását.”¹⁰⁰

A dalárda vezetését a 32 éves Wachauer Károly székesegyházi karnagyra bízták, hogy azt más városok és főleg a külföldi példájára a már létezett, de megszűnt dalkör hamvaiból támassa fel, melynek kottatárát¹⁰⁰ az érdemdús, 62 éves Schmidt Péter, tanítóképzőintézeti zenetanár, székesegyházi orgonista és buzgó zeneszerző (3 magyar stílusú mise férfikarra, 4 latin mise férfikarra stb.) őrizte meg. 1861. november elején határozták el megalakulásukat és a dalárda elnökévé titkos szavazással Schmidt Pétert, helyettes elnökké Varga Ferencet választották (aki egyúttal másodkarnagy lett). Az évkönyvben közölték megalakulásuk egész történetét, az első évben gyakorolt 65 magyar (főleg Egressy, továbbá Huber, Lorenz, Thern, Doppler F., Veszter, Erkel: Hunyadi László-ból kardal, névtelenül: „Csárdás”, „Szemedből”, „Vigan társak”) és német (főleg Storch, továbbá Spohr, Mendelssohn, Kreutzer, Zöllner, Beethoven: Die Ehre Gottes és a rabok kara a Fidelió-ból, Lachner, Wagner: Tannhäuserből Auszug der Pilger és Heimkehr der Pilger, Schubert: Widerspruch) kórusmű jegyzékét, melyekből 17 kivételével a többi elő is adták. 1861 szilveszterétől 1863. május 1-ig megrendezett első évadjukban, alapszabályaik szerint, 4 dalköri estet rendeztek. Emellett 2 nagy jótékony célú hangversenyt adtak (az árvízkárosultak és a magyar írói segélyegylet javára) a színházban, majálist tartottak a pécsi szentelepen, kétszer szerveztek szilveszter-estet dal- és táncmulatsággal és kétszer tisztelegtek szerenád-dal egy-egy előkelőségnek. Dalköri estjeiken a helybeli vértés ezred zeneka-

¹⁰⁰ A Pécsi Dalárda első évkönyve az 1862/3 évre. Pécs, 1863. 4—5. oldal.

¹¹⁰ Az Odeon I—II. kötetének 271 és az Orpheus I—II. kötetének 243 kórusművet tartalmazó anyaga, valamint további 243 magyar és német szövegű kórusmű.

ra működött közre, kórus-előadásaikra bevonták a tanítóképző 18 tanítójeleltjét, és a téli időszakban vásár- és ünnepnapokon, az egyesület helyiségében, működő tagjaik és más helybeli művészek, jól képzett műkedvelők részvételével színvonalas kamarazenei hangversenyeket rendeztek (kvintettek, kvartettek, triók, szonáták stb.). A Pécsi Dalárda tehát dalköri estjeit és mulatságait elsősorban a kispolgári pártolóinak, az azoknál zeneileg lényegesen színvonalasabb hangversenyeket és kamarazenei estjeit pedig a kispolgárságnál műveltebb pártoló tagjainak és egyéb, zeneileg művelt közönségnek rendezte meg.¹¹¹ A korabeli Magyarország vidéki zenei intézményei közül a Pécsi Dalárda a legkülönbözőbb zenei ízlésű és érdeklődésű hallgatósághoz forduló műsorpolitikájával, e legszélesebb nyitásával és kiváló színvonalával a zenei együttesek élcsapatába tartozott.

A múlt századi polgárosodással ellentétben a parasztság zenei világára utaló akkori adatok jóval információszegényebbek. Ezt részben a falvak zárt, művelődési téren is túlnyomóan önálló életformája okozta. Ezért mindössze a már ismertetett mozaikokból lehet róluk képet alkotni, ami biztosan csak külsőleg, inkább az onnan kimozdulókra támaszkodó megközelítés.¹¹² Kérdés emellett még, hogy e „kimozdulók” mit mutattak olyan helyeken: a városokban, ahol tőlük és róluk valamit az utókornak feljegyeztek. Azt-e és mennyit abból, ami a falun valóban élt, vagy hihetőleg inkább olyasvalamit, ami a városban érdeklődést kelthetett.¹¹³ A falvak zenei élete általában eléggé gazdag és színes kellett hogy legyen, és mindenesetre a ma is élő szászcsávási hagyomány, meg a Dombórról fennmaradt adatok arra vallanak, hogy bizonyára nem egy helyen sokkal színvonalasabb volt annál, amilyenek a kor vagy az utókor feltételezte.

A kiegyezéskor Magyarország lakossága — Horvátország nélkül — tizenhárom és fél millió fő volt. Ennek hozzávetőleg 70⁰/₀-a őstermelésből élt

¹¹¹ Második működési évükben, 1863–64-ben májustól májusig a betanult 50 és abból előadott 30 férfikari mű közt már számos, túlnyomórészt anonim feldolgozású „népdal” szerepelt (Kidült a fa”, „Jegenyefa”, „Fátyol borítja”, „Magyarország”, „Az Alföldön”, „Itt a tavasz”, „Sárga csikó”, „Aldom azt a pillantást”, „Ki vagyok én”, „Kicsiny a lány”, „Falu mentén”) a Palotási („A csónakos”), Huber („Edes lánykám”), Thern („Kérdeztem a rózsát”), Pichler („A vigasztaló”), Erkel (Bordal a „Bánk bán”-ból) nevével megjelölt művek mellett. A kamarazene esteken Schumanntól énekelték a legtöbb dalt, szóló zongora, hegedű-zongora, gordonka-zongora szonátákban Beethoven műveire esett a hangsúly (op. 2. op. 12. Nr. 1–3. op. 24 „Tavaszi szonáta”, op. 30. Nr. 2. op. 47 „Kreutzer szonáta”, op. 69), akár csak zongoratrióknál is (op. 1. Nr. 1. op. 97 „Főhercegi trió”) és rajta kívül Hummelre (op. 23), Fescára (op. 12); kvartettek-oktetek terén egy-egy Haydn és Mozart vonósnégycset, egy-egy Beethoven (op. 4) és Mozart vonósötöst, Hummel zongorás szettetjét, Mendelssohn (op. 20) oktettjét, zongorán 4 kézre egy-egy Meyerbeer, Weber, Mendelssohn nyitányt (sbt.) adtak elő. Hangversenyeknek legfőbb számai Mozart g-moll szimfóniája és „Don Juan”-nyitánya, a zenekarral kísért Hummel a-moll zongoraverseny (op. 85.), az ugyancsak zenekari kísérettel előadott Mendelssohn zongorás Capriccio (op. 22), a zongorakísérettel megszólaltatott Mendelssohn hegedűverseny és Joachim „Magyar hegedűverseny”-e, Bériot 2. hegedűversenye, Vieuxtemps-től a „Don Juan” duó, „Reverie”, Székelytől a „Bodrogközi emlék” zongorarapszódia volt.

¹¹² Lásd főleg e tanulmány I. részének 417–421. oldalát, Magyar Zene 1981/4.

¹¹³ Hasonló problémákra hívja fel a figyelmet Maróthy János a paraszti népdalokon kívül a munkáshagyományok még nehezebb felkutatásának tekintetében („Zene és polgár, zene és proletár”. Budapest, 1966. Lásd a 243. oldalt).

s csak 10⁰/₀-a bányászatból és iparból.¹⁴⁴ Ha a nagy tömegű parasztság zenei életéről oly áttételesen lehet csak tájékozódni, még inkább vonatkozik ez a munkásságra. Nemcsak 10⁰/₀-os arányszámuk miatt, melynek igen nagy hányadát a kisiparosok alkották, tehát nem valódi értelemben vett munkások, hanem azért is, mert éppen a legrégebb munkásréteg: a bányászok zöme olyan vidékeken élt, melyek kívül esnek az ország mai területén. A ma felkutatható adatok e legkorábbi munkásréteg egykori zenei életéről ezért még szórványosabbak a parasztság zenei kultúrájára vonatkozóknál. Nem véletlen, hogy Pécsről van a legkorábbi, 1785-ből származó információ egy, a csehországi Gottesgabentől Pécsre költözött Krausz nevű bányásznak és fúvószenekari társainak odatelepüléséről.¹⁴⁵ Egészen valószínűtlen, hogy az akkori Magyarország többi bányavidékén sehol sem lett volna hasonló bányászzenekar. De nem tudunk róluk: túl fekszenek határainkon. E 18. századi adatnál 4 évtizeddel későbbi a következő szórványtájékoztató, ha ezt egyáltalán bányászzenekar létezésének, és nem csupán a köztük leghamarabb kialakuló sorsközösségi felismerés, testületi szellem esetleg még zenekarig el sem jutott, de részben már zenei megnyilatkozásának tekinthetjük: 1823-ban, Máramaroszigeten a király születésnapjának ünnepére (amit az egész országban kötelezően megültek) a sóvágók a maguk zászlaja alatt dobszóval jöttek el. A katolikus templomban Verzár Gergely főesperes misézett, „melly alatt — a korabeli tudósítás szerint — a kellemetes és mesterséges műzika szüntelenül zengett.” Utána Gerzon Antal mármarosai kamarai kormányzó 36 főre ebédet adott, s amikor a királyt éllette, a „trombiták harsogása” követte kívánságait. A dobosok biztosan e sóvágók közé tartoztak, s felvonulásuk már az egymásra utaltság s a bányászok közt nagyon korán megmutatkozó testületi szellem tudatos felismerését és érvényesítését tanúsítja, a „mesterséges muzsikát” játszó és a trombitások azonban ugyanúgy lehettek katonazenekari tagok, mint bányászok. Annak a zenekarnak a hovatartozásáról sem tudunk közelebbi részletet, amely a Rákóczi-induló hangjaival vezette Szepes megyében, 1861-ben, a Szepesváraljáról Lőcsére felvonuló választókat. Csakis rezesbanda lehetett, mert cigányzenekar hangja ilyen hegyen-völgyön felvonulásban elveszett volna. Egészen valószínűtlen, hogy katonazenekar lett volna: nem az abszolutizmus urai szervezték e felvonulásokat. Vagy valamilyik nem messzi bányából (esetleg Gölncibányáról) hozták, vagy egyik város rezesbandája volt.

¹⁴⁴ Az arányok megoszlását a régi népszámlálások foglalkozási statisztikáinak nem eléggé megkülönböztető osztályozási csoportosítása miatt az őstermelésnél nem lehet pontosan megállapítani. Az 1869. évi népszámláláskor ugyanis a 67,1⁰/₀-kal nyilvántartott őstermelőktől elkülönítve „személyes szolgálatot teljesítők” címmel 16,8⁰/₀-ot kitevő közös csoportba sorolták a napszámosokat, altiszteket és házi cselédeket, holott a napszámosok nagy hányada az őstermelésben dolgozott, tehát oda számítandó. A többi foglalkozási ágak megoszlása az 1869-es népszámlálásban: bányászat és ipar 10⁰/₀, kereskedelem és hitel 1,5⁰/₀, szállítás 0,4⁰/₀, közzolgáltatási és szabad értelmiség 1,6⁰/₀, háztulajdonos, járadékos és nyugdíjas 1,1⁰/₀, véderő 1,5⁰/₀. Lásd: Katus László: A tőkés gazdaság fejlődése a kiegyezés után (In: Magyarország története 1848–1890. Budapest, 1979. 924–25. oldal). Ugyanott Katus elvégzi e helytelenül egy kalap alá vett 16,8⁰/₀ megfelelő szétbontását a későbbi, részletesebb 1880-i és 1890-i összeírás tanulságai szerint, és a napszámosok megfelelő hányadát az őstermeléshez sorolva az 1869-i népszámlálás következő korrekciójához jut (926. old.): őstermelés 75,9⁰/₀, bányászat, ipar 10⁰/₀, kereskedelem, hitel, szállítás 1,9⁰/₀ (az őstermeléshez nem számítható) napszámosok 2,7⁰/₀. Így a keresőből 90,5⁰/₀, míg az összes egyéb kereső (értelmiség, háztulajdonos, járadékos, nyugdíjas, véderő, altiszt, házi cseléd) 9,5⁰/₀.

¹⁴⁵ Bárdos Kornél (Pécs zenéje), 84–85. oldal.

Hazai munkáskórusok őseként az első gyanítható nyom 1861-re megy vissza. Már ekkor létezett Szegeden az iparossegéd-egylet keretében egy dalárda Hánki Mihály Edé karnagy vezetésével. Belőle alakult 1864-ben az 1867-ig fennállt Szegedi Dalárda, ugyancsak Hánikval az élen. Az iparossegédnek és a munkásnak a helyzete és szerepe akkor igen közel esett egymáshoz; inkább csak az a politikai tudatosítás hiányzott még belőlük, ami a későbbi, 1868-ban megkezdődő magyarországi munkás szervezkedések során bontakozott ki fokozatosan. Egyébként az abban az évben Pesten kicsirázó tömörülésekben a kisipari szakmák számos képviselője: cipészek, asztalosok, szabók is részt vettek. A mozgalom egyik vezetője, Hrabje János is asztalos volt.¹¹⁶ Éppen ezért valószínűleg lehetetlen megállapítani, hogy a nem sokkal később keletkező iparos dalárdáknak nem voltak-e munkástagjai, miként az sem lesz tisztázható, volt-e szerepük a munkásdalárdákban kisiparosoknak és iparossegédeknek is. Bizonyára az ilyen korai dalárdákat kölcsönösen előfutároknak tekinthetjük, inkább úgy, hogy az iparos dalárda előbbutóbb munkás-dalárda alakítására is ösztönzőleg hatott. Külföldön az első munkásdalárdát Bebel a lipcei iparos önképzőkörben alapította, 1861-ben. A MÁVAG férfikarának, az „Acélhang”-nak a megalakulását 1873-ra teszik, holott annak már jóval korábban kellett — esetleg közben szünetelő, vagy a vasútnál más üzemegységben létezett — előzményének lennie. A Zenészeti Lapok 1868. október 11-i számában ugyanis azt írta, hogy a pesti vasúti munkások dalárdát alakítottak — egy is közülük sokkal többet ér sok cvikkeres naplopónál.¹¹⁷ Ez biztosan nem volt azonos az 1868. február 16-án megalakult Buda-Pesti Munkásegyletben szerveződő dalárdával. E munkásegylet támogatói közé tartozott a később Liszttel szoros kapcsolatra lépő Jókai Mór és Vidats János.¹¹⁸ Az egylet március 15-i összejövetelén tűnt fel a 7 éves (akkor Bánffy Rezsőnek nevezett, de valójában) Raimann Rezső zongorajátékával. „Maga Erkel Ferenc is gyönyörködött benne, s jövőt jósolt neki” — írta a korabeli tudósító. Az egyleti tagok akkor határozták el dalárda alakítását. Hogy a dalárda-mozgalomban nagyon aktívan résztvevő Erkel az egyesület összejövetelén hallotta-e a kis zongoristát, vagy máshol, s vajon volt-e szerepe abban, hogy épp azon az összejövetelen határozzák el dalárda alakítását, a szűkszavú hírekből nem lehet eldönteni. Erkelnek Jókaihoz fűződő régi barátsága, a mindennapi élet úgynevezett kisembereihez való vonzódása, az ugyanazon év végéről feljegyzett hír, mely szerint a kis zongoristának Erkel a tanára, valószínűsíti, hogy Erkel jelen volt azon az összejövetelen. A Buda-Pesti Munkásegylet dalárdája 1868. március 29-én lépett fel először, az egylet gyűlésén,¹¹⁹ s természetes, hogy mint friss képződménynek még nem is lehetett a többi dalárdától eltérő repertoárja. A Buda-Pesti Munkásegyletnél egy héttel korábban megalakult pesti Általános Munkás-

¹¹⁶ S. Vincze Edit: A magyarországi munkásmozgalom kezdetei (In: Magyarország története 1848–1890. Főszerk.: Kovács Endre, szerk.: Katus László. Budapest. 1979. 867–70. oldal).

¹¹⁷ Ezt a hírt erősíti meg Maróti Gyula, említett tanulmányorozatának a IV., az 1869–72 közti időszakot felölelő részében (ott 35. old.), ahol az Általános Munkás Újság egyik 1870. évi számára támaszkodva arról írt, hogy 1870 júniusában a Pesti Munkásképző Egylet zász-lajának leleplezésekor az Államvasutak Munkás Enekkara szerepelt Bruckmüller karnagy vezényletével.

¹¹⁸ S. Vincze Edit, 867. old.

¹¹⁹ Maróti Gyula a III., 1867–70-ről szóló részében említi (25. old.) a korabeli Munkások Újságja hírére hivatkozva; onnan veszi (1868. IV. 18.) azt a tájékoztatást is, hogy a gyűléseken a dalárda műsora a Szózatból, Rákóczi-indulóból, Kossuth-nótából állt.

egylet, mely a jövő záloga lett, s egy éven belül a másik munkásegylet tagjait, annak gyors szétesése után magába olvasztotta, eddigi ismereteink szerint nem alakított dalárdát. Nem biztos, hogy erre egyáltalán szüksége lett volna. Míg ugyanis a legrégebb munkástömörülések nálunk a bányászok soraiból kerülhettek ki, az osztályhelyzetükre legkorábban ráeszmélőké a nyomdászok tömörülése lehetett. Mindkét fent említett fővárosi munkásegylet megszervezésének gondolata az itteni Nyomdászok Önképző Egyletében merült fel.¹²⁰ Arról tudunk, hogy a Budai Nyomdászok és Betűszedők Dalárdája 1873. július 19-én hangversenyt adott.¹²¹ Megalakulásuknak időpontjáról még nincs adat; lehet, hogy már pár éve létezett. Akkoriban a főváros területén az említettek kivül más munkás zenei intézmény is keletkezett. Maróti Gyula említi az 1870. évi pesti országos dalárdaünnepségek kapcsán, hogy az augusztus 21-én a Vigadótól a Király utcán át a Városligetig haladó menetben, az élen lovagló városi huszárok után a Pesti és Óbudai Tűzoltók Kara menetelt Széchenyi Ödön gróffal és a hajógyári munkások zenekarával. Ezeket követték a dalárdaegyletek lobogói.¹²²

A vidéki munkásságnak először Temesvárott támadt komoly, nemzetközi kapcsolatokat fenntartó szervezete.¹²³ Érthető tehát, hogy az első vidéki munkás-dalárda is ott alakult meg. A Temesvári Gyárkúlvárosi Dalkör alapszabályait 1877-ben hagyták jóvá.

Mindez, ami itt a munkásság különböző csoportjainak zenei életére vonatkozólag fellelhető, csupán külső keret. Olyan belső tartalmi összefüggésekre aligha lehet valamikor is rámutatni, melyekből kapcsolatokra következtethetnénk a Pesten valaha évente rendszeresen összejött vidéki juhászok s a fölbomló céhek körében űzött zene, a városi és falusi szegény rétegek zenéje és a munkásság közt. Pedig azokból a körökből származtak a munkásság hazai tagjai, e hagyományokat nagyon is őrző és ugyanakkor, ahogy osztályöntudatuk fejlődött, egyre inkább internacionális nyitású rétegekből. A tartalmi összefüggések vizsgálatának egyik fő akadályja azonban e régi, még munkásságig el sem jutott elemeknek csupán szájhagyományra, hallás utáni zenélésre szorítkozása, másik hogy a munkásság nálunk sok különféle nemzetiségű egyedből — tehát sok, különféle folklórból — állt eggyé, s emiatt is ebben a korai szakaszában bizonyára még nem tudott más zenével élni, mint az általa hallott, környező többi dalárdák, fúvószenekarok.

¹²⁰ S. Vincze Edit, 870. old.

¹²¹ A Pester Lloyd előzetes, 1873. VII. 9-i híre.

¹²² Maróti, IV. (35. old.) a Népszava 1870. VIII. 28-ból.

¹²³ S. Vincze Edit, 872–73. old.

KÖNYVEKRŐL

Szerk.: Bónis Ferenc

ÍGY LÁTTUK BARTÓKOT

Zeneműkiadó Budapest, 1981

36 visszaemlékezést ad közre Bónis Ferenc, túlnyomó többségükben általa készített interjúkat, inspirált írásokat. A ciklus jó két évtizeden át formálódott, az első visszaemlékező szavait a szerkesztő 1958-ban rögzítette hangszalagra. Csupa jelentős személyiség szólal meg a kötetben, amely illeténmód rendkívül értékes információkat — tömérdek újat is — ad Bartók szerzteágázó munkásságához, személyiségéhez egyaránt. „Alulreprezentált” csupán a népzene gyűjtő Bartók; Gergely Pál, Veress Sándor szól erről, holott megszólaltatható lett volna Bartók két, közöttünk élő egykori akadémiai munkatársa: Kerényi György és Rácz Ilona. Elsősorban a magyarországi, illetve külföldre származott magyar kortársak emlékeit örökíti meg a szerkesztő. Külföldiek: Hans W. Heinsheimer, Aja Petzold-Müller, Paul Sacher. Ám, ha számuk fogyatkozik is, 1958-tól talán szóra lehetett volna bírni azokat a muzsikusszemélyiségeket, akik a Szovjetunióban, a szocialista országokban (elsősorban Csehszlovákiában, Jugoszláviában, Romániában) őriztek személyes emlékeket Bartókkal való személyes találkozásaikról.

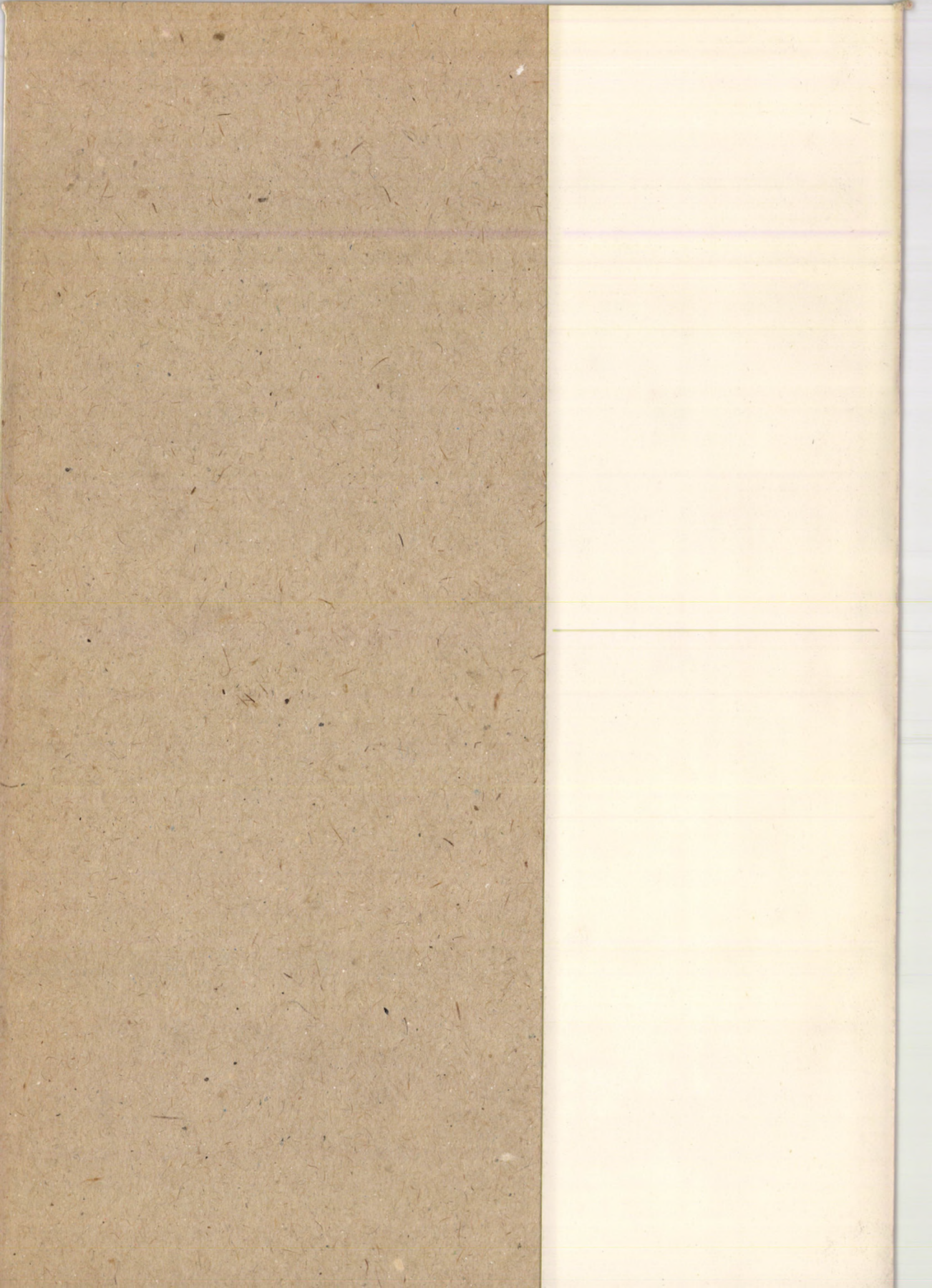
A gyűjtemény mindenképp fontos

könyv, méltó hozzájárulás a Bartók-centenáriumhoz. Az emlékezők nem a saját személyiségük előtérbe állítására, Bartók életében játszott szerepük felértékelésére törekedtek, hanem az ilyenkor óhatatlan és — tegyük hozzá — nélkülözhetetlen szubjektív érzések kifejezésével is a tárgyra irányítják a figyelmet. Az egész kötetre az az alázat jellemző, amelyet szavakba Egon Kenton, a Waldbauer-vonósnégyes egykori tagja öntött: „[...] *tisztelője és bámulója voltam Bartóknak, de barátjának nem nevezhetem magam.*” (76.)

Egyet kell érteni a szerkesztővel, hogy itt-ott — ritka esetekben — nyilvánvaló tévedéseket sem korrigált, a nyilatkozó személy érzékenységét tapintatosan nem sértette. *A Brácsakoncert teljesen kész volt, eltekintve a hangszerelésről és néhány brácsatechnikai problémától [...]* — mondja Serly Tibor (177.); ismeretes, hogy ez egyáltalán nem felel meg a valóságnak, de éppen, mert köztudott, kár lett volna sérteni a Bartók körül nagy érdemeket szerzett Serly — emlékét. A visszaemlékezésekre egyebekben az efféle tévedés éppen nem jellemző. A megszólaltatott személyek többnyire, ha minden részlettel kapcsolatban nem is, tényszerűek, pontosak, ez adja szavaik szubjektív hitelét.

A könyvet értékes — részben új — illusztrációs anyag teszi teljessé Használhatóságát pedig jelentékenyen növeli, hogy nemcsak névmutatót tartalmaz, hanem a megemlíttet Bartók-kompozíciók mutatóját is.

B. J.



Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
 A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA —kivánságra— a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
 A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat könyvtérjéhez kiegészíti.

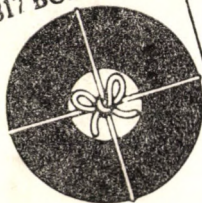
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének évenkénti kiegészítésétől számított beérkezésétől számítva 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.
 Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
 Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta

1817 BUDAPEST



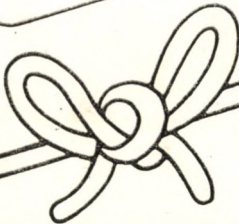
Ha katalógust kér,

aláhúzással jelezze érdeklődési körét:
 Zenekari művek, versenyművek, kantáta,
 oratórium, egyházi zene, opera, kórus-
 művek, hangszer szólók, kamarazene,
 mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____

aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelesspéldány

MAGYAR ZENE

19 **2** 82



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIII. évf. 2. szám

1982. június

TARTALOM

KÁRPÁTI JÁNOS:	
Elmélet és gyakorlat eltérése a japán buddhista énekekben	115
SOMFAI LÁSZLÓ:	
Nyersforma, kidolgozás, javítás Haydnnál (Op. 71/D-dúr vonós- gyes-menüett)	120
SZENDREI JANKA:	
Van-e ciszterci hangjegyzírás?	129
SZIGETI KILIÁN:	
A gregorián ének ritmus-kérdése a magyar középkori gyakorlatban	138
TARI LUJZA:	
Két népszokás-dallamunk és európai kapcsolataik	146
TÖRÖK JÓZSEF:	
Középkori latin nyelvű irodalmunk liturgiátörténeti adatainak ér- tékelése	162
ULLMANN PÉTER:	
Kéziratosság a 20. században	168
VALTER ILONA:	
A pásztói monostor feltárása	180
WILHEIM ANDRÁS:	
Erik Satie gregorián parafrázisai	191
DOCUMENTA	
Stravinsky első budapesti szerzői estjének kritikai fogadtatása. A zeneszerző születésének 100. évfordulójára (Breuer János) . . .	199
KÖNYVEKRŐL	
Kárpáti János: Kelet zenéje (Fittler Katalin)	218

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9-11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.

Felelős kiadó: SIKLOSI NORBERT

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hirlapirodánál (KHL, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.

Index: 25 563

HU ISSN 0025-0384

82.7845.66-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

KÁRPÁTI JÁNOS:

ELMÉLET ÉS GYAKORLAT ELTÉRÉSE A JAPÁN BUDDHISTA ÉNEKBEN*

A buddhizmus időszámításunk hatodik századában, kínai és koreai közvetítéssel jutott el a japán szigetekre. Valamennyi szektájának liturgikus gyakorlatában fontos szerepe volt az éneknek, és ahhoz kapcsolódóan bizonyos hangszeres zenének. A számos szekta közül azonban kiemelkedik kettő, mely szilárdan őrzött hagyományaival igazi iskolája lett az indiai eredetű buddhista énekek, az ún. sómióknak (shomyo). A tendai szektát Dengjo Daisi alapította 784-ben a Kyoto melletti Hiei-Zan hegyi kolostorban, és azóta is az tekinthető a tendai iskola központjának. A singon szekta központja pedig a Koja-Szan hegyi kolostor lett, melyet Kobo Daisi alapított 816-ban.

A sómió hagyományáról a 9. századtól kezdve viszonylag gazdag irodalom tanúskodik: részben történeti feljegyzések a nagy mesterek életéről és működéséről, részben elméleti traktátusok és — kisebb mértékben — dallamlejegyzések. A sómió notáció történetének első jelentős alakja a tendai szekta-hoz tartozó Rionin volt, aki a 12. század első évtizedeiben viszonylag fejlett, de pontos hangmagasságot nem rögzítő, lényegében neuma-elvű dallamlejegyzést dolgozott ki. A singon szekta mesterei is jelentős mértékben fejlesztették tovább a sómió elméletét és gyakorlatát. Kakuinak hívták azt a szerzetest, aki a 13. században a góin-hakaze vagyis az ötfokú lejegyzés bevezetésével — kissé hasonlóan az európai Guidóhoz — egzaktabb irányba terelte a buddhista liturgia azelőtt csupán az emlékezetre építő zenei gyakorlatát.

A 13. századból származik a sómió első nagyszabású elméleti rendszerezése is, mely a tendai szekta-hoz tartozó Tancsi (1163—1240) műve volt. Az 1233-ra datált nagy tekercs-kézirat, a Sómoió Jódzsinsu a buddhista világ „Ars nova”-jaként hatott, mivel heves ellenkezést váltott ki a liturgia konzervatívabb képviselőiből. A Sómoió Jódzsinsu elméleti alapjait két és fél évszázaddal később a singon szekta-hoz tartozó Csóe fejlesztette tovább a buddhista liturgia mindmáig legnagyobb munkájában, az 1498-ból való Gjószan Taigaisu-ban.¹

Ebben a hatalmas munkában részletes kidolgozást nyert a sómió teljes elméleti rendszere a hangsorok, dallamstruktúrák és ritmikai-metrikai mo-

* E szám kilenc tanulmánya a Rajeczky Benjamin 80. születésnapjának tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, 1981. november 21-én elhangzott előadás (az ülésszak előadásainak első csoportja folyóiratunk 1982/1. számában jelent meg). Frigyesi Judit és Laki Péter — külföldi tanulmányútjuk okán — eleve nem felolvasásra szánt hozzájárulása a folyóirat következő számában lát napvilágot. (A szerk.)

¹ A két nagy tekercsből álló kéziratnak 1515-ben készült el a második, teljesebb verziója. Ezt nyomtatták ki fametszetes formában 1646-ban. Vö. Eta Harich-Schneider: *A History of Japanese Music*. London, 1973. 327—333. p.

dellek aprólékos leírása és összefoglalása alapján. Az ezt követő korok elméleti irodalma ehhez semmi lényegeset nem tett hozzá, legfeljebb csak árnyalta. A történeti források szerint a 17—18. században a sómió kifejezetten hanyatlásnak indult, minden bizonnyal politikai és társadalmi tényezők hatására. Csak a 19. században bontakozott ki az a tudatos felélesztő mozgalom, amely megkísérelte ismét összefoglalni és rendszerezni a különböző szekták miatt amúgy is szerteágazó sómió-gyakorlatot.

A sómió újabb reneszánszának lehetünk tanúi napjainkban, különösen a Japánban is érvényesülő modern tudományos megközelítés eredményeképpen. S bár egy részről a liturgikus hagyomány szomorú meghamisítását tapasztaljuk (pl. a harmónium alkalmazását), a másik részről ragyogó hanglemezkiadványok és tudományos tanulmányok tanúskodnak az életbentartás biztató törekvéseiről.²

Az újabb tanulmányok — legalábbis tudomásom szerint — mindeddig nem foglalkoztak kellő súllyal a nagy középkori elméleti irodalom és az élő praxis szembesítésével. Egyedül Kataoka professzor MGG-beli cikkében olvashatunk futó utalást arra vonatkozóan, hogy a sómió 17—18. századi hanyatlása következtében bizonyos szakadék keletkezett az írásban rögzített tanok és a valóságban élő énekek között.³ Az európai zenészeknek viszont, talán épp kívülállása miatt, miután nem ismer bizonyos rejtett láncszemeket, annál inkább szembetűnő az elmélet és a gyakorlat divergenciája.

Mind a 13., mind pedig a 15. századi nagy elméleti traktátus szerint a sómió-elmélet kardinális pontja a kínai hagyománytól változatlanul átvett két anhemitonikus ötfokú hangsor: a *d-r-m-s-l* szerkezetű *rio* és a *s-l-d-r-m* szerkezetű *ricu* skála. A japán elmélet azonban ezzel a két hangsorral együtt adaptálni törekedett a kínai *lü* tizenkétfokú transzpozíciójának elvi lehetőségét, egy olyan bonyolult rendszert, amely a liturgikus célokat szolgáló vokális repertoár gyakorlatában szinte megvalósíthatatlan.

Ezt az ellentmondást feloldani látszik a sómió elméletének az a továbbfejlesztése, amely a tizenkét transzpozíciós lehetőségéből öt moduszra csökkenti a repertoár modális körét, mégpedig a D, E, G, A és H-ra épülő — részben *rio*, részben *ricu* szerkezetű — hangsorok kiemelésével.

Az anhemitonikus ötfokúság létét, életerejét a repertoár szillabikus, recitáló ún. *tendoku* rétegében viszonylag tisztán megfigyelhetjük. Itt, anélkül, hogy bizonyos kronológiát vagy tervszerűséget feltételeznénk, a repertoár egyes darabjaiból még az ötfokú hangkészlet kikristályosodását is nyomon követhetjük. Vegyünk szemügyre elsőnek egy mindössze három fokon mozgó recitálást.

² Eta Harich-Schneider: „Le chant bouddhique japonais: le sho-myō” in: *Encyclopédie des musiques sacrées*. Publiée sous la dir. de Jacques Porte. Vol. I. 199—213. p.

Gido Kataoka: „La musique de la liturgie bouddhique au Japon” in: *Centre d'Etudes de Musique Orientale* Bulletin No. 2, Paris, 1968.

Hanglemezek:

„Buddhist Music” in *The Music of Japan* Vol. IV. *A Musical Anthology of the Orient* — UNESCO Collection. Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2015.

Shomyō Tendai. Polydor MN 9001-1/4.

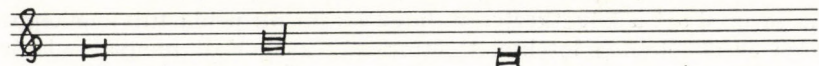
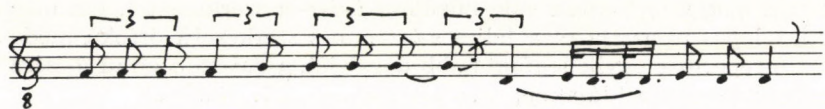
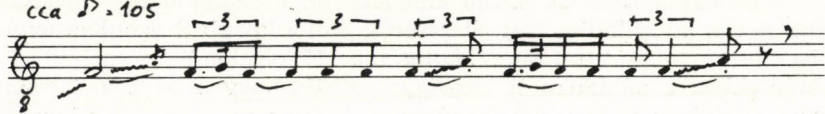
Shomyō Shingon. Polydor MN 9002-1/4.

Tendai-shū daigenryū shomyō daizen. King Record KGT 1-12.

³ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ... Hrsg. von F. Blume. Band 12, 643—649. hasáb.

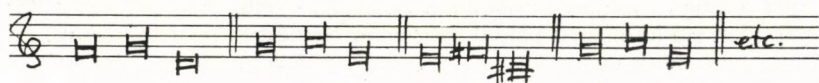
1.

Parlando
cca $\text{♩} = 105$



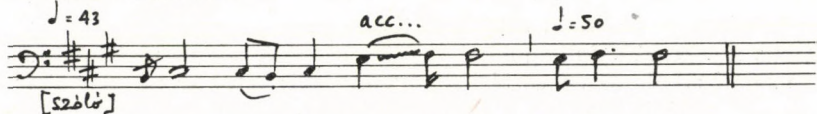
Nagyon jól megfigyelhetők az egyes sorok, illetve részek végén állandósuló d-r-l szerkezetű „terminációk”.⁴ Külön érdekessége ennek a példának, hogy

2.

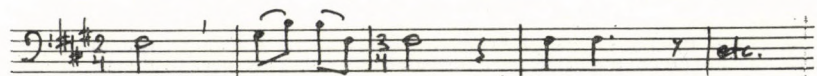
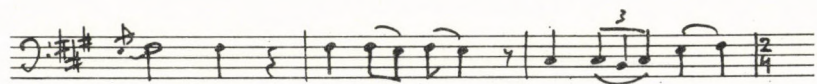
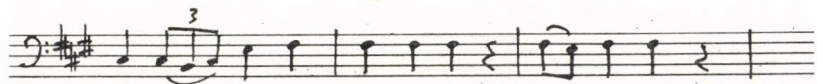
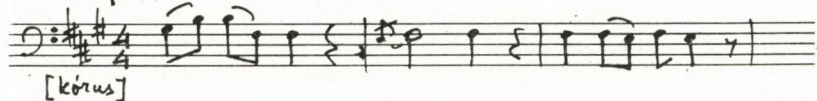


3.

Poco rubato
 $\text{♩} = 43$



Quinto



⁴ Az egyszólamú vokális tradíció hasonlósága miatt használjuk az európai gregoriánus terminusait.

az énekes a „tenort” és a hozzá kapcsolódó „terminációt” különböző síkokba csúsztatja, mintegy élve a hangnemváltás — Bräilloiu terminusával „métabole” — lehetőségével.⁵ A sómió elmélete az ilyesféle hangnemváltásokat *hennon* néven kodifikálta, mai létezéséről, előfordulásáról azonban az irodalom igen bizonytalanul tudósít. (2. kotta, l. a 117. oldalon.)

Már ebben a példában is megfigyelhettük, hogy a nagyon konstans *d* fokról a díszítések *m*-ig is fel-felcsúsznak. Ezért nem meglepő a háromfokú pentanon mag négyfokúvá való bővülése *l-d-r-m* szerkezettel. Ezt már csak egyetlen lépés választja el a teljes *s-l-d-r-m-s* szerkezetű ötfokú modusztól. A sómió-repertoár egyik legfontosabb darabját, a *dai-szan* című dicsérő ének idézzük ennek példajaképpen. (3. kotta, l. a 117. oldalon.)

Példáinkat a tendai iskola repertoárjából merítettük, mivel ezt az anyagot sikerült a lehetőséghez képest legjobban átvizsgálni. Ennek alapján merhetjük levonni azt a következtetést, hogy az iménti példa tulajdonképpen az *egyetlen* az elméletileg lefektetett ötfokúság gyakorlati megvalósulására: a *ricu* típusú anhemiton ötfokú sor tiszta és egyértelmű jelentkezésére.

Kérdés azonban: vajon a rio típusú hangsorra miért nem találunk példát? A Polydor 4 lemezből és a King Record 12 kazettából álló tendai gyűjteményei alapján merjük kimondani, hogy az előbbi *ricu* példához hasonló, egyértelműen rio hangsorú példát még csak részletben sem találtunk. Feltűnő ezzel szemben, hogy viszonylag nagy számban fordulnak elő olyan dallamok, amelyek hangsora *m-s-l-d* szerkezetű.

Eddigi idézeteinkben főképp szillabikus, recitáló — mondhatnánk „pszalmodizáló” — típusokat mutattunk be. A sómió repertoár egy tekintélyes részében azonban — csaknem túlnyomó többségben — gazdagon díszített, melizmatikus szerkezetű dallamokkal találkozunk.⁶ A sómió melizmatikus stílusában sajátos dallamszerkesztési elv érvényesül: két, három vagy akár több hangból álló melódia-elemek, tipikus fordulatok, dallam-modellek egymáshoz fűzéséből jön létre a dallam. Ezeket a dallamelemeket, modelleket mindkét nagy iskola a maga hagyományai szerint őrzi és rendszerezi. Nos, a tendai iskola mintegy húsz különböző melódiaelemét vizsgálva arra a megállapításra jutunk, hogy legtöbbször három-négy hangból álló, *m-s-l*, illetve *m-s-l-d* szerkezetű. Néhány példa erre.

4.



⁵ Constantin Bräilloiu: „Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)” in C. Bräilloiu: *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacé par. G. Rouget. Genève, 1973.

⁶ Hogy a szillabikus-recitáló és a díszített-melizmatikus anyag milyen liturgikus funkcióban válik el egymástól, erre ezúttal nem térhetünk ki. Mindenesetre annyi elmondható, hogy a szutrák felolvasására inkább a szillabikus, a himnusz-típusú dicsőítés, az ún. *szan* vagy *bai* előadására pedig a melizmatikus forma használatos.

Észre kell azonban vennünk azt is, hogy ezekben a dallam-modellekben bizonyos fokok ingadoznak, s az anhemitonikus szerkezet helyébe gyakran hemitonikus szerkezet kerül. Legjellemzőbb a *m-s-l-d* szerkezet *m-si-l-d*-vá módosulása. A nagyterc feletti félhang megjelenése mellett a nagyterc alatti félhang is előfordul, s ezáltal — ha teljes egészében nem, de töredékeiben — a jellegzetes japán *hemitonikus* pentatónia körvonalai bontakoznak ki. És ez annál is jelentősebb, mivel a sómió-repertoár gazdagon díszített, melizmatikus stílusában, mely történetileg a legrégibb réteghez kapcsolódik, a kínai típusú vagy eredetű anhemitonikus ötfokúságot legfeljebb csak nyomokban találhatjuk meg.

5.



Mindez arra figyelmeztet, hogy a nagy középkori traktátusok elméleti rendszere a kínai típusú anhemiton alapskálákkal csupán fikció, és nem egyéb, mint az akkor legmagasabb fokú művészetnek tekintett udvari zene, a *gagaku elméletének mesterséges átültetése*. A buddhista vallásgyakorlathoz kapcsolódó vokális hagyomány, a sómió azonban ennek többé-kevésbé ellenállt, és kialakította a maga sajátosan japán — a népi környezethez jobban alkalmazkodó — stílusát. S miután a japán népzeneben a félhangos pentatónia fontos szerepet játszik, a sómió gyakorlat is ennek megfelelően módosult.⁷

Mindez a jelen pillanatban még csupán hipotézis. A pontosabb, véglegesebb választ csak az egyéb iskolák stílusának áttekintésével és — főképpen — japán kollégáink segítségével tudjuk megfogalmazni.

⁷ Egy ellenpéldával is igazolható, hogy a nép zenei érzéke, a környezet mennyire döntő szerepet játszik a japán buddhista énekben. A kínai buddhista liturgiában — egy Taivan szigetéről származó hangfelvétel (Lyrichord LLST 7222) tanúsítja — világosan felismerhető a kínai zeneérzék ösztönös és megrendíthetetlen anhemitoníája.

SOMFAI LÁSZLÓ:

NYERSFORMA, KIDOLGOZÁS, JAVÍTÁS HAYDNNÁL

(OP. 71/D-DÜR VONÓSNÉGYES-MENÜETT)

A mű genezisének — azon belül elsősorban a legelső írásos feljegyzéseknek (változatoknak), vagy az első végigskiccelt tételfogalmazványoknak — tanulmányozása és interpretálása természetesen nem pusztán kíváncsiság. Merő önhittség ugyan a lelemény forrásának, az alkotó intellektus emlékeztetés és kombináció-kapcsolásainak leleplezésében bízni (ehhez még a Beethoven-nél nem ritkán több száz kéziratlapnyi nyersanyag sem elegendő). A geneziszvizsgálat mindazonáltal, kellően gazdag forrásláncolat esetén, a legjobb, vagy az egyetlen módszer, hogy olyan döntések és töprengések konkrétumainak sorát lássuk magunk előtt, amelyek az alkotó mércéje szerinti „jó” és „jobb” megoldásokról, vagy amelyek ösztönösen meglelt szerkezet-, illetve koncepcióötletek tudatos, strukturált kibontásáról tudósítanak.

Haydn jellegzetes kétfázisú (*componieren, setzen*) munkamódszerében¹ a lényegében definitív partitúra-leírást megelőző vázlatos folyamatfogalmazványok a zenemű legérdekesebb keletkezési dokumentumai, mert — Haydn kései vallomását idézve — „...ha már végre rátaláltam az ideára, csak arra törekedtem, hogy a művészet szabályai szerint fejlesszem és bontsam ki”. Hogy mit tartott szabálynak, logikus kifejlesztésnek (tehát a korszak köznyelve, a zeneszerző magánstílusának nyelve szerint természetes, de érdekes kibontakozásnak), azt leginkább éppen ezek a fogalmazványok fedik fel. Azzal, ami bennük első gondolat; ami javítás; ami le sincs írva; ami a munka pillanatában egyelőre megoldhatatlan.

Sajnos, kevés fogalmazványa maradt fenn. Például érett (az op. 9-től kezdve írt) vonósnégyeseinek csaknem a feléhez van autográf forrás (legalább töredék), de e kb. 650 kéziratoldalnak alig 4⁰/₀-a nem hagyományos partitúra-tisztázat, hanem valamilyen fogalmazvány. Végül is csak két olyan tétel akad, amelynek mind vázlatos fogalmazványa, mind autográf tisztázata fennmaradt, azaz a hihetőleg teljes forráslánc birtokában foggathatjuk az impurumot. Az egyik fogalmazvány az 1772-es esztendő termése, egy Poco

¹ Részletesebben: Somfai, *Opusz-tervezés és újítás Haydnnál* (in: Magyar Zene 1980/2., 135—136.).

² Ezt faksimile és diplomatikusan átírt formájában, kísérő tanulmánnyal, megjelentettem: Somfai, „*Ich war nie ein Geschwindschreiber*”: *Joseph Haydn's Skizzen zum langsamen Satz des Streichquartetts Hob. III:33.* (in: Larsen—Fschr., København 1972, 275—284.); majd az autográf írásaktusainak alapos vizsgálata után újra tárgyaltam: Somfai, *An Introduction to the Study of Haydn's String Quartet Autographs* (in: *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*, Cambridge, Mass., 1980, 22—24., 39—48.).

Adagio (op. 20/g^{III}) teljesnek tetsző felskiccelése,² a másik egy 1792-ben írt Menuet (op. 71/D^{III}) trióig tartó főrésze — beszámolóink tárgya.

A műalkotás nyersformájának — a zeneszerző önmaga számára készült emlékeztető kottafeljegyzésének — teljes megértése és tárgyilagos értékelése lényegében lehetetlen, hiszen szubjektív megítélések sorozata segíthet csak abban, hogy az írásfolyamat fázisait, megtorpanásait, különböző idejű rétegeit többé-kevésbé rekonstruálni tudjuk. Igazság szerint nem volna szabad megelégedni az e fajta ritka vázlat- vagy fogalmazvány anyag egyszerű Urtext közlésével,³ hanem egyidejűleg kellene kiadni (1) az 1:1 méretarányú kézirat-hasonmást, (2) annak minden tekintetben hű, ún. „diplomatikus” átíratát, sőt ha szükséges, (3) mellékelni kell egy alapos forrásleírást, amely az eredeti kéziratról és annak írásaktusáról közli a faksimilében elvesző árnyalatokat, tintaszín-féleségeket, és mindazt, amit csak a kérdés igazi szakértője tud kiolvasni Haydn kezevonásából.

A D-dúr Menuet-főrészt fogalmazványa kislakú, álló formátumú 10 soros kottalap 1—6. sorában található; alatta 14 taktusnyi tételkezdet (d-moll 2/4, Andante-féle karakter), talán ugyanahhoz a D-dúr vonósnégyeshez felírt, azonban utóbb elvetett főtéma-ötlet.⁴ Mindezt nagy valószínűséggel 1. londoni útjáról Bécsbe visszatérve, 1792 őszén írta le Haydn,⁵ mint ahogyan (az 1793-as keltezés ellenére) még ugyancsak 1792-ben elkészült a vonósnégyes partitúra tisztázata is.⁶ A kulcs-, előjegyzés-, tételcím és tempó nélküli fogalmazvány 1-soros kottafeljegyzésnek indult, amely azonban a 6. taktustól a szokásos 2-soros (violin- és basszus-kulcsos) fogalmazványként folytatódik.

Ha egyelőre figyelmen kívül hagyjuk a végleges változat legelső ütemét (ezt a „nulladik” ütemet, mint látni fogjuk, utólag toldotta be partitúra tisztázatába Haydn), a fogalmazvány (1. kotta) és a befejezett partitúra (l. *Joseph Haydn Werke* XII/5, 129—130) között csak két ponton mutatkozik eltérés. A Menuet-főrészt záró ütem hiányzik a fogalmazványból (5—6. sor, ezt jelölöm [27.] ütemszámmal), hiszen az egy *pro domo* feljegyzésben Haydnak evidens volt. Van azonban egy látszólag plusz-ütem, a 3—4. sor legvégén (átíratomban 19^a), amely megismétlődik az 5—6. sor elején (19^b). Az urtext közlésből talán nem derülne ki, a faksimiléből természetesen kiviláglik: Haydn először elegendőnek tartotta a repríz-rész elejéig leírni a zenei anyagot, a visszatérés első taktusa még éppen kifért a kottarasztrálra. Azután — nyomban, vagy csak később? nem fogjuk megtudni — más texturális elképzelése támadt a reprízről (lásd 20—24.), amit szükségesnek tartott papírra vetni. Ezt a pótlólagos leírást, zeneileg nagyonis érthetően, a repríz-rész első ütemével (19^b) kezdte — vagyis a fogalmazvány 19^a és 19^b taktusa egy és ugyanaz az ütem.⁷

Van-e lényeges harmóniai, szólamszövevényi, felrakásbeli eltérés a sokszor csak jelzésszerű fogalmazvány és a kidolgozott partitúra között? Tulajdon-

³ A *Joseph Haydn Werke* összkiadás sajnos csak a diplomatikus átírásokat közli.

⁴ Egy D-dúr vonósnégyesben a d-moll lassútétel inkább Haydn korábbi alkotóperiódusaiban jellemző; az op. 71/D lassú II. tétele végül egy A-dúr 3/4 Adagio.

⁵ A kéziratlap másik oldalán 1792 őszén komponált és decemberben már ki is nyomtatott menüettekhez tartozó skiccek találhatók (Hob. IX:11.).

⁶ Részletesebben: Somfai, *An Introduction* ... (14—17.).

⁷ A *Joseph Haydn Werke* diplomatikus átírása (XII,5 222) nem számozza a vázlatos fogalmazványok ütemeit és ezzel tulajdonképpen nem foglal állást a kétszer leírt 19. taktus kérdésében.

Haydn fogalmazványja:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19^a

19^b 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. [27.]

1. kotta

Menuet
Allegro

Musical score for measures 1-8. The score is written for four staves: two treble clefs (right hand) and two bass clefs (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Musical score for measures 9-18. The notation continues with similar rhythmic patterns and articulations. Measure 9 begins with a fermata over the first note. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 18.

Musical score for measures 19-28. This section continues the piece with consistent rhythmic and melodic motifs. Measure 19 starts with a fermata. The score ends with a double bar line and repeat dots at the end of measure 28.

képpen nagyon kevés, az egyszerű szólam-kitöltéseken (pl. 4., 8., 15.) kívül csak két figyelemre méltó változtatás. A téma karakterét elég jelentősen befolyásolja a $\text{p p } \downarrow$ kíséret $\text{p p } \downarrow$ formára változtatása (2. kotta):

fogalmazvány:

partitúra:

2. kotta

növekszik a szomszéd ütemek kohéziója, szinte észrevétlenül valóban *Allegro*-vá gyorsul a Menuet. A másik fontos szólamvezetési-texturális változtatás — tényleg javítás — az ismétlőjel utáni középrészben tűnik fel (3. kotta):

fogalmazvány:

partitúra:

3. kotta

a némiképp tanáros 3-szólamúságot levegősebbre fogalmazta át Haydn, ki-domborítva a primhegedű-cselló felelgetését.

Egy harmadik javítás, s mind közül ez a legizgalmasabb, csak akkor fogamzott meg Haydnban, amikor már tisztába írta a partitúrát, sőt talán — én így vélem — muzsikusaival ellenőrzésként át is játszotta. $9 \parallel 9 + 9$ ütemes menüett-főrészét kibővítette egy legelső taktussal (az imént „nulladik”-nak mondott ütemmel), ezáltal $4 + 5 = 9$ -ről $5 + 5 = 10$ -re változtatva az első frázist, az ismétlőjelig tartó részt. A páratlan ütemszámú, az aszimmetrikus hosszúságú periódusok éppenséggel nem ritkák Haydn zenéjében, sőt okkal hisszük, hogy bizonyos alkotóperiódusaiban, egyebek közt vonósnégyeseiben, nagyonis foglalkoztatta az $5, 5 + 5, 7, 7 + 7$ stb. ütemnyi témaképzés. A páratlan számok azonban néha félrevezetnek, mint ezúttal is. Nem a totális aszimmetria irányában „javít” Haydn 1792-ben, hanem ellenkezőleg: egy amúgy valóban különleges pulzálású anyagban megteremti az *ütempár*-lücketés ritmikusságát.

Milyen volt a 9-ütemes *ősforma* (4. kotta: felső sorpár) belső lücketése, motivikus-harmóniai artikuláltsága? Nem valamely teória alapján közelednék a problémához, hanem empirikus úton, ahogyan az a négy muzsik, akikre Haydn rábízta darabjának realizálását. Egy forte tételkezdésű darabban a legelső zenei anyagnak első taktusa automatikusan súlyossá vált — súlyosabbá, mint az utána következő —, ha csak valamilyen kiemelt kompozíciós fogás nem éppen az ellenkezőjét diktálta, hogy ti. az 1. ütem Auftakt, s az igazi *guter Takt* a 2. ütem. Az eredeti fogalmazás szerinti 1. taktus (szólóhegedűn staccato auftakt-negyedek; a többi szólam szünetel) egyértelműen súlytalan, ugyanis a 4-szólamban, I. fokon induló 2. ütem texturális erős akcentusa magához vonzza a súlyt. Négy ütemmel később ugyanez az 1-szólam → 4-szólam helyzet ismétlődik, vagyis végleg stabilizálódik a súlyosabb-súlytalanabb taktusokból képződő *ütempárok* természetes pulzálása.

Haydn eredeti 9-ütemes periódusának magja (legalábbis elméletileg, mert ebben a lecsontozottságában valószínűleg fel sem merült az ő képzeletében) természetesen egy szabályos 8-ütemes forma (5. kotta): az előtag kvartszeksztt, az utótag alaphelyzetű akkordfelbontás köré rendezi el lényegében ugyanazt a motívum készletet. A két ambitust áthidaló taktus (itt: 4. ütem) akkordfelbontása mintegy logikussá teszi, megköveteli, hogy az előtagra is hasonló taktus vezessen fel — s ezzel már 9-ütemes a periódus. A motívumok és az azokat megtámasztó harmóniak pozicionálásában (6. kotta) persze benne rejlik egy sor egyensúly-billentő vonás. Elsősorban nem is a kétféleképp megharmonizálható ② ill. ③ ütemek szignifikánsak, hanem például az, hogy az utótagot záró (súlytalanabb) ④ ütem motívuma pontosan megfelel az utótagbeli (súlyos) ① ütemnek, vagy hogy a ④ ütemek rendre egyszólamú, illetve unisono taktusok, ezáltal az oldódás, a zárás pillanatában „üresség”-, várakozás-, gyanú-érzet keletkezik. A kettősvonal utáni középtag első taktusai mindenesetre zökkenő nélkül vinnék tovább a megszilárdult *ütempár*-ritmust.

De mi történik, ha — ahogyan a kotta kéri, és ahogyan Haydn is természetesen tartotta — megismételjük a menüett első periódusát? Megáll az *ütempár*-„malom” (lásd ismét a 4. kottát), mert a súlytalanabb unisono zárótaktust a teljesen súlytalan, Auftakt-érzetű hegedű-ütem követi. Haydn egy utólagos, a partitúra tisztázatban eszközölt betoldással javított (4. kotta: alsó sorpár). A cselló motivikailag sokoldalúan szerves staccato-akkordfel-

erős texturális akcentus

utólagos betoldítás

4. kotta

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. The score is written on ten staves. The top five staves are for the voice, and the bottom five are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains five staves, and the second system contains five staves. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The voice part has melodic lines with various ornaments and accents. Annotations in Hungarian are present: 'erős texturális akcentus' (strong textural accent) with arrows pointing to specific notes in the first system, and 'utólagos betoldítás' (retrospective insertion) with a bracket under the first two staves of the second system. The piece is identified as '4. kotta' (4th part) in a box at the bottom right.

① ② ③ ④

előtag: T D TSD T
 utótag: T S D T
 unisono
 ifemek

6. kotta

5. kotta

7. kotta

bontása kipótolja a hiányzó láncszemet: teljes ütempár áll a tétel elején. A $2 + 4 + 4$ ütemes formarészben azért marad egy csipetnyi aszimmetria, a periódus elő- és utótagját bevezető „függöny”-ütempár, a 10 ütem azonban semmiképpen nem $5 + 5 = 10!$

A menüett főrész azonban legvégső, kijavított formájában is $10 \quad 9 + 9$ ütemnyi. Mi történik az ismétlőjel utáni (egyébként ugyancsak megismétlendő) $9 + 9$ taktusban? Itt nem toldott be Haydn ütempár-mentő taktust? Nos ezúttal nem javított. A két „szabálytalan” 1-ütem (mint a 7. kotta mutatja) nagyonis jól funkcionál a maga környezetében: az egyik, a témafeldolgozó középső szakaszban, szekvencia láncszeme; a másik, a téma-repríz kezdetét jelentő hegedű-ütem, a maga beszúrás-jellegű, zökkenő anyagával éppen a kívánatos méretű artikuláció, formai agogika.

*

Végül is mennyit fedett fel a „végre megtalált ideáról” s a „művészet szabályai szerinti” kibontásról a mű genezisének hihetőleg teljes írásos anyaga, a folyamatfoglalmazvány és az abból készült partitúra tisztázat? E vonónégyes Menuet-főrész esetében nem sokat. Igaz, tanúi voltunk, hogy a zongora melletti folyamatfoglalmazvány kialakításakor szakaszonként haladt csak előre Haydn (1.: az ismétlőjelig; 2.: a középrész a repríz első üteméig; majd utólagos szándékként, 3.: a kísérőtextúrájában variált repríz). Igaz, láttuk itt-ott nyomát a „művészet szabályai szerinti” utólagos igazításnak (mint amilyen pl. a témát kísérő ritmus korrigálása; az ismétlőjel utáni taktusok szövés módjának fellazítása), s egyáltalán: hangról hangra elemezhetnénk mindazt a szólamvezetési finomságot, amiben a négy vonóhangszerre írt partitúra különbözik a nyersformától (pl. a brácsa szerepe az első D-dúr akkordban; a primhegedű lehajló motívumában a záróhang negyedről nyolcadra igazítása⁸ stb.).

Döntő változtatás jószerivel csak a tételt kezdő „nulladik” cselló-ütem utolsó pillanatbeli betoldása. Ez legalább értékelhető adat. Mert ha a különös módon aszimmetrikus téma-periódus „kitalálásának” nincs is írásos nyoma (hiszen addig kezébe sem vette Haydn a tollat, amíg nem sikerült a zongora mellett megalkotnia az eredetiségnek számító tételkezdő zenei gondolat tematikus—formai kontúrajait), legalább eltöprenghetünk a javítás kiváltó okán. Azon, hogy mit jelent ez az apróság az előadás, az ismétlőjelek érvénye szempontjából, vagy a harmonikus formai keretek közé rejtett haydni különlegességek—aszimetriák esztétikai értelméről.

⁸ Ez a negyedről nyolcadra rövidítés természetesen inkább csak ortográfiai pontosítás, hiszen a *movimento ordinario* elv szerint eleve leírt értékénél rövidebb az ilyen hang, s fogalmazványában egy helyen (14. ü., talán a 13. ütemben is) staccato vonást tett Haydn a záróhangra. — Érdekes, mintegy a téma karakterének lényegére mutat rá, hogy a hegedű első ütemének negyedeit már a fogalmazványban is staccato vonásokkal jelöli Haydn.

SZENDREI JANKA:

VAN-E CISZTERCI HANGJEGYÍRÁS?

Van-e sajátos ciszterci hangjegyzírás? Hogyan illeszkedik a középkorból fennmaradt néhány magyarországi ciszterci kódextöredék az európai notáció-fajták körébe?

Aki e két, egyszerűnek tűnő kérdéssel a zenepaleográfiai szakirodalomhoz fordul, valóban meglepődhet a válaszok sokféleségén. Úgy látszik, a középkori ciszterci kolostorok hangjegyzírásának meghatározása még nem megoldott, ugyanakkor olyan feladat, mely napvilágra hozza a paleográfia egyre többek által emlegetett terminológiai tisztázatlanságait.¹

Van-e sajátos ciszterci hangjegyzírás? Dom Suñol (1935) általános irányelvvel felel: a rendek — s itt a XII. századtól jelentkező, központosított rendekről van szó — nem szerkesztettek külön notációt, hanem általában adaptálták vagy utánozták a mintakönyvön keresztül az anyaország írását.² P. Wagner szerint (1912) a ciszterciek részben kvadrát-írást művelnek — a XIII. századi német területen is! —, részben a „gótikus neumatípushoz közelednek”; korai forrásaik pedig, olykor német scriptoriumokban is, francia neumaírással készültek.³ Hasonló felsorolással válaszolt már a *Paléographie Musicale* 2—3. kötete is (1891, 1892). A ciszterci kéziratok e műben egészen különféle notációknál elosztva szerepelnek: olasz, német, metzi és kvadrát.⁴ Teljesen új meghatározást ad az előzményekhez képest J. Hourlier (1951): nem felsorol, hanem kiemel egy notációt. Szerinte a ciszterciek a XII. században metzi hangjelzést vettek át, s annak széles körű európai elterjesztésében döntő szerepet játszottak.⁵ Ezt a határozott tételt felbukkanása óta sokszorosán ismételte az irodalom, s láthatóan befolyásolta a kutatókat abban, hogy a metzi notáció szerepét a rendnél kiemeljék.⁶ Hatással volt az európai ciszterci gregorián monográfusára, Marosszéki Rudolfra is. Az ő fogalmazása szerint (1952) négyféle hangjelzéssel élnek a rend kódexei: olasz-metzi keverékírással, kvadráttal, e kettő közötti átmeneti megoldással; végül a német kéziratokban egy — csak körülírással megfogható — negyedik fajta jelentkezik, mely rokon az első (olasz-metzi) írással, de metzi vonásai erősebbek,

¹ A terminológiai problémákról M. Härting 1963:85—87. G. Göller 1969.

² G. Suñol 1935:387.

³ P. Wagner 1912: II. 328—9., vö. 449—468.

⁴ *Pal Mus* II (1891): Pl. 39. *Pal Mus* III. (1892): Pl. 144/A. vö. 136.; 175/B, *Pal Mus* II. (1891): Pl. 49.

⁵ J. Hourlier 1951:153—7.

⁶ W. Lipphardt 1961 (MGG 9): Sp. 1620. M. Pfaff 1972:319. R. Flotzinger—G. Gruber 1977:68. stb.

s a német „gótikus” notáció hatását is viseli.⁷ E felosztás mellett azonban kiemeli Marosszéki, hogy a középkori ciszterci kéziratot gyakorlottabb kutató első látásra felismeri. Jellegetes ismertetőjelnek nem a notációt tartja, hanem egy tagadhatatlan „családi levegőt” (air de famille), általános „szellemet” (esprit), „citeaux-i stílust”.⁸

A solesmesi bencések graduálékra vonatkozó forrásösszeállítását is befolyásolta Hourlier metzi elmélete, mikor 1957-ben a ciszterci hangjelzéseket három csoportban regisztrálta: a metzi, a kvadrát és a vonalrendszeres német írásokéban.⁹ A részletes leírásoknál differenciáltabb meghatározást ad: „notation cistercienne allemande”, „notation messine cistercienne”.¹⁰ A Marosszéki által jelzett közös vonásra tehát ezek a meghatározások is utalnak, de konkrét paleográfiai értelmezés nélkül.

S. Corbin 1977-ben — elfogadva Hourlier minősítéseit — még a lotharingiai (metzi) írás művelői és terjesztői között említi a cisztercieket.¹¹ Egy jegyzetben azonban már fenntartásait is közli.¹² Eszerint Hourlier tételének értéke relatív. Tény ugyanis, hogy sem a francia ciszterci apátságok anyagában, sem a nagy portugáliai hagyatékban nem mutatható ki lotharingiai neuma, csak tiszta *francia* notációs feljegyzések. Hosszú listát tesznek ki azok a kódexek is, melyekben lotharingiai befolyás nyoma nélkül kvadrát hangjegyírás van. Végül — írja — figyelemreméltók e tárgykörben Ambrosius Schneider kutatási eredményei: a *német* himmerodi kolostorban is — 1115-ös Clairvaux-i alapítás — francia neumaírásos kódexek maradtak fenn.¹³

Feltűnő, hogy a ciszterci kottairás kérdésénél S. Corbin nem hivatkozik B. Stäbleinre, akinek pedig a tárgykörben forradalmian új véleményt nyilvánító könyve, 1975-ből, bibliográfiájában fel van tüntetve. Stäblein szerint e rend kottairó gyakorlata a *francia* (közép-francia, azon belül burgundi) neumákat fejlesztette *típusos ciszterci írássá*; a metzi notációval való kapcsolat tévedés.¹⁴ E megállapítást a középkori *német* terület ciszterci kézíratainak elemzése érlelte meg, ami nem véletlen: a hagyományörző német scriptoriumok gotizáló technikája az eredeti neumaformákat világosan és sokáig épen, felismerhetően tartja. Stäblein új tételének egyelőre nincs igazi visszhangja. Nincs visszhangja a lengyel kutatók körében sem, akik pedig hasonló forráskörből: a német terület ciszterci íráskultúrájához szervesen csatlakozó hatalmas mennyiségű kéziratanyagból szűrhetik le eredményeiket. Ők Feldmann után, aki 1938-ban a rend sziléziai ágának metzi, kvadrát és gótikus hangjelzéseiről számolt be,¹⁵ újabban „négy vonalon német típusú neumaírásról”, vagy metzi notációról beszélnek (Hinz, E. és Maciejewski, T. 1969; Sutkowski, A. 1965).¹⁶ J. Morawski 1977-ben azt írja, hogy ciszterci kézírataik hangjelzése a különböző helyi hagyományok szerint más és más (tehát metzi, gótikus), s bár a tárgy még további kutatásokat kíván, egyelőre úgy látszik, hogy nem volt sajátos ciszterci hangjegyírás. Kivételképpen tünteti

⁷ Marosszéki S. 1952:31—6.

⁸ Uo. 29—31.

⁹ Le graduel romain II (1957) : 182—3.

¹⁰ Uo. Cis 4, 5; vö. Cis 8, Cis 3, stb.

¹¹ S. Corbin 1977:3 . 88.

¹² Uo. 22. jegyzet.

¹³ Lásd még A. Schneider 1952/53.

¹⁴ B. Stäblein 1975:32., 56., 120—1. (Abb. 11.).

¹⁵ F. Feldmann 1938:24., 29—30.

¹⁶ E. Hinz 1969. T. Maciejewski 1969. A. Sutkowski 1965.

fel a kvadrát kódexeket, s néhány XII. századi pomerániai töredéken a „francia másoló keze munkáját”.¹⁷ Az igen jelentős lengyel ciszterci tradíciót S. Corbin is számontartja, 1977-ben erről mint „lotharingiai” kottairásról ad elemzést.¹⁸ S bár az elemzés maga számos *francia* sajtóságra hívja föl a figyelmet, a minősítést ez nem befolyásolja.¹⁹ A cseh kutatók (J. Hutter 1930, V. Plocek 1973) értékelése szerint a cseh területnek — a lengyelekével egyébként formailag teljesen azonos — ciszterci kottairásai „gótikus notációk” (Hutternél: „system virgálni”).²⁰

Az ellentmondásos helyzetkép alapján arra gondolnánk, hogy az egyes paleográfusok más-más forrásanyagot vizsgáltak át, s különféle alapokról általánosítottak. A ciszterciek kottairása eszerint — az elszórtan jelentkező kvadrát írásoktól eltekintve — egyszerűen területenként változó lenne, ami egyébként az erősen központosított rendnél ugyancsak meglepő.²¹ De nem így van. A különféle notáció-meghatározások egy és ugyanazon, jól nyilvánított kódex-állományra vonatkoznak. Ugyanazt a morimondo-i kottairást például, melyet a Paléographie Musicale 2. az olasz notációk sorában közöl, megjegyezve, hogy német befolyást is mutat,²² Hourlier és Corbin metzi, illetve lotharingiai hangjelzésnek, Marosszéki olasz-metzi keveréknek mondja.²³ A Zwettl-i scriptoriumnak ugyanaz az írása jelenti Hourlier számára a metzi notáció ciszterciek általi keletre telepítésének fő bizonyítékát, melyet Stäblein összefoglaló Schriftbild-je a francia notáció második történeti korszakához mintapéldaként közöl.²⁴ Aldersbach XII. századi vonalas notációja P. Wagner szerint francia, Marosszéki szerint gotizáló metzi, a solesmesi benecsek graduále-listája szerint német, W. Lipphardt szerint metzi hangjelzés.²⁵ S a sort folytathatnánk.

Világos tehát az irodalomból, hogy az információk tarkaságára itt nem a ciszterci hangjegyzírások sokfélesége, hanem a későközépkori gregorián paleográfia terminológiai bizonytalansága a magyarázat. Maga a notáció-hagyomány inkább egységes. Valóban igaz, amit Marosszéki érez: a ciszterci kéziratok első látásra felismerhetők. Hogy fogható hát meg konkrétan az írások egysége, és mi az oka az ellentmondó minősítéseknek?

A gregorián paleográfia terminusai a hangjegyzírástörténet első, legkorábbi korszakának tanulmányozása során alakultak ki, s *annak* jelenségeit képesek többé-kevésbé megnevezni. A vonalrendszer bevezetésének korát (1050 kb. 1200), mely egybeesik tehát a ciszterci rend felvirágzásával, már nem követik. E kor érdekes produktumai a diasztematika által igényelt új neuma-csoportosítások — a kottajeleknek addig különböző notációkból való egybeválogatása, s így régi elemekből új összetételű jelrendszerek alkotása.

¹⁷ J. Morawski 1973 és 1977:57—63.

¹⁸ S. Corbin 1977:388.

¹⁹ „Pes und virga zeigen, wie in der französischen Notation, ein Köpfchen auf der linken Seite...”, vagy negative fogalmazva: „Weiter ist die lothringische Schrift der polnischen Zisterzienser zu nennen, deren Eigenheit im eigentlichen Bereich der Lothringer Neumen nicht begegnet”. S. Corbin 1977:371.

²⁰ V. Plocek 1973: I. 49. sz. (facsimile: II. 818.); II. 144. sz. (facsimile: II. 828.); vö. J. Hutter 1930: II. 54—60. oldal és I—II. tábla; 86—9. oldal és XI. tábla.

²¹ Marosszéki S. 1962:29—31 (részletek a notáció gondosságát, a zenei anyag egységét kívánó rendi utasításokból). Vö. S. Corbin 1977:367.

²² Pal Mus II (1891): Pl. 39.

²³ J. Hourlier 1951:156 (az 5. jegyzetszám előtt 1414 jelzet olvasandó!); vö. Le graduel romain II (1957): Cis 8. S. Corbin. 1977:388. Marosszéki S. 1952:31—32.

²⁴ J. Hourlier 1951:154—5. B. Stäblein 1975:120—1., Abb. 11.

Az egyszólamúság e másodlagos kottairási szisztémáinak mindaddig nincs egyértelmű megnevezése, sem pontos leírása.²⁶ Még kevésbé van az utolsó fejlődési periódus, a XIII. századtól XVI. tartó időszak jellegzetességeinek. A szokásos egyszerűsítő felosztás (gótikus és kvadrát írások) immár teljesen eltekint az egyes neuma-szerkezetek és a jelrendszerek összetételének vizsgálatától, s csupán az írástechnika oldaláról jellemez. S mégis, az írásmeghatározások ezt nem veszik tekintetbe. Teljesen egyenértékű terminusként forogtatják a XI. századi értelemben vett notációneveket és a későközépkori „gótikus” elnevezést, nem törődve vele, hogy az utóbbi nem is egy notációt jelöl, hanem hasonló toll-technikával készült, ám különféle összeállítású és felépítésű hangjegy-rendszerek sorát. Lehet „gótikus” — helyesebben: gotizáló-dott — akár a francia, akár a lotharingiai, vagy valamelyik német jelrendszer, s íródhatnak gótikus tollkezeléssel a XII. század másodlagos neuma-összeállításai is.²⁷ Ugyanígy elégtelen a notáció meghatározásánál csupán a kottafajnek rendszerint későn kialakult mértani alakja szerint való elnevezés (pl. „rombikus”).

A középkori ciszterci hangjegyírás feltűnően bizonytalan minősítése ennek a terminológiai zűrzavarnak a függvénye. Pedig egyszerű a módja, hogy e bonyolult világban tisztán lássunk: minden notáció-meghatározásnak világosan külön kell megadnia a hangjelzés szerkezeti jellemzését, s külön színezeti sajátosságainak leírását. A szerkezeti jellemzés az egyes neumaformák felépítéséről (a mozgásrajzokban a hangok egymáshoz viszonyított helyzetéről) és teljes listájukról, vagyis az összeállításról ad számot. Tartalmilag sokkal hasznosabb, ha elnevezések helyett sorbeszedett jelrendszert közöl. A színezeti leírás viszont az írástechnikát, a vonalvezetést, tollkezelést, s a díszítő, stilizáló eljárásokat ismerteti. Ezzel a módszerrel a ciszterci hangjegyírás is világosan körülírható, sőt még arra is fény derül, hogy miért nevezhették ki-váló kutatók hol francia, hol német stb. jellegűnek.

A ciszterci kottairás — legutolsó, hanyatlási korszakától eltekintve — szerkezeti felépítését illetően valóban francia notáció: XII. századi középfraancia (burgundiai) neumák együttese. (Virga a szártól balra elhelyezkedő kottaféjjel; pes szintén a szártól balra kiképzett két hanggal; kétféle clivis; a scandicus archaikus akcentus-neumaként; cephalicus mint írott s-alakzat; díszítőjelek a XII. századi állapotnak megfelelően megszűrve²⁸.) A vonalrendszer a kiállításában is őrzi a XII. századi burgundiai szokásokat: a 4 vonalat,

²⁶ P. Wagner 1912: II. 328. Marosszéki S. 1952:32. (4. jegyzet). Le graduel romain II. (1957): 77. W. Lipphardt 1961 (MGG 9): Sp. 1620.

²⁷ A jelkeveredésnek és a Guido-féle reformok bevezetésének kapcsolatára utal W. Lipphardt 1961 (MGG 9): Sp. 1620. Vö. M. Härtling, 1963:85—7. A XII. századi magyar és délnémet notáció hasonló értelmezéséhez Szendrei J. 1982.

²⁸ Részletes kifejtése: Szendrei J. 1982.

²⁹ Lásd a következő facsimiléken: B. Stäblein 1975: Abb. 11 (Zwettl). J. Smits van Waesberghe 1953: Tab. 8. B. Stäblein 1961 (MGG 9): Taf. 9., Abb. 2. H. Hüschen 1968 (MGG 14): Sp. 1325—6. (Aldersbach). Marosszéki S. 1952: facsimile a 81. oldal előtt, facsimile a 97. oldal előtt, a 112. oldal után; vö. Pal Mus II (1891): Pl. 39. (Morimondo). Pal Mus III (1892): Pl. 144/A. Marosszéki S. 1952: facsimile a 113. oldal előtt (Pairis). Lengyel és cseh terület: Musica Medii Aevi I (1965): 4, 23, 29, 30, 31, 32. facsimile. III (1969): 10—19, 21—23. facsimile. VI (1977): 41, 42, 44—47, 51, 52. facsimile. J. Morawski 1973: 22, 26, 27, 51, 62, 71, 76, 131, 138, 234, 251—255, 260—262, 264—265. oldal facsimiléi. F. Feldmann 1938: 28. oldal facsimile. J. Hutter 1930: II. I—II., XI. facsimile. V. Plocek 1973: 818, 828. oldal facsimile. S. Corbin 1977: Tab. 14. A neuma-szerkezetekhez alapul vett francia minta: H. Hüschen 1968 (MGG 14): Taf. 73 (tévesen „Brevier” felirattal). Vö. pl. B. Stäblein 1956 (MonMon I): 3. facsimile; Pal Mus III (1892): Pl. 1958, stb.

Neuma-szerkezetek a ciszterci hangjegyírásokban

száll. alap- egység	clivis	pes	scandi- cus	climacus	torculus	porrectus	cephalicus	kulus	custos
---------------------------	--------	-----	----------------	----------	----------	-----------	------------	-------	--------

Zwettl, 12. század vége: Stäblein 1975. Abb. 11.

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
			nem fordul elő			nem fordul elő			nem fordul elő

Heiligenkreuz, 1220 körül

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Morimondo, 12. század. Marosszéki 80, vö. 113, 96, 13. sz.: Pal Hus 2, Pl. 39.

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Aldersbach, 12. század. MGG 9, Taf. 9, Abb. 2. vö. 14. sz.: MGG 14, Sp. 1325-1326.

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
						nem fordul elő			

Sedlec, 13. század. Plocek II: 144. sz., vö. 828. old; Hutter II, I-II.tábla; vö. Monast. S. Coronae in Bohemia 13-14. sz. Plocek I: 49. sz. vö. II. 818. old.

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
									nem fordul elő

Lubiazu, Wrocl. UB I F 399, Morawski 1977: Taf. 41. Corbin 1977 Taf. 14. (13. század)

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Lubiazu, 1280-90 körül, Wrocl. UB I F 401, Morawski 1977: Taf. 42.

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Nevers, 12. század, Paris, BNat n. a. lat. 1235; Stäblein, Mon Mon 1: 3. facs.

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

a Guido-i (piros-sárga) színézést, az F-kulcs és a custos különleges formáját; sőt egészen sokáig megtartja a speciális francia írásirányt²⁹. (1. példa.)

Ez az állandó szerkezeti felépítés azonban többféle *színezeti* köntösben valósul meg — s ez a tény az ellentmondó notációmínősítések forrása. Francia területen a neumák kvadrát hangjegyekké fejlődnek; német és közép-európai területen a gótikus tollkezelés őrzi eredeti formájukat; Lombardiában a középolasz notáció ductusa befolyásolja őket. (2. példa.) A fejlődési vonalak csak lassan ágaznak szét: a XII. század végén, XIII. elején még szembetűnő a „points liés” technikájú, s a gotizálódó vagy olasz modorban stilizált jelrendszer szerkezeti egysége.³⁰ És fordítva: ekkor még látható, hogy a kvadrát felé tartó neumaírások nem egyformák, s hogy nem minden gotizálódó jelrendszer német összetételű. Később a vidékenként szétváló *színezeti* tulajdonságok egyre feltűnőbbek. Egészen más technikával rajzolják ugyanazt a hangjelzést a latin országokban, mint az Alpokon túli vidékeken: szétágazik a ciszterci hangjegyírás kvadrát és gotizáló ága. Majd a kapcsolat a két ág között megszakadván, mindkét ág a saját földrajzi környezetének is hatása alá kerül. A konzervatív írásterületen ez lassú folyamat — az eredeti francia neumaformák itt gotizálva is sokáig felismerhetők. Mégis: a XIV. században még a sziléziai ciszterci kódexek jelrendszerén is fokozatosan úrrá lesz a helybéli német vagy metzigót notáció, s megszűnik ezzel a kottakép sajátos „rendi” jellege.³¹

A kotta-elemzésnek ezek az eredményei megfelelnek mindannak, amit a középkori ciszterci rend stílusa, története alapján várhattunk. Mind a reform-szellem, mind a központosítási törekvések érvényesültek a notációban is. A reform-szellem: nagyon feltűnő, hogy e szerzetes-ágnak már legkorábbi, XII. századi kódexei is — jelenleg egy kivételtől tudunk — vonalra tett, Guido-i hangjelzések.³² Német területen ezek a korban még úttörő kísérletnek, kirívó példának számítanak. S a központosítási törekvések: eleinte a legtávolibb új alapítások is középfrancia neumaírást másoltak, tanultak. A neuma-szerkezet őrzése gondos volt.³³ Ugyanakkor az erős asszimilálódnak, mély meggyökerezésnek jele a ciszterci kolostorok hangjelzésében a *helyi*, területileg jellemző írástechnikák érvényesítése. A *saját* technika rávitele a kívülről kapott jelrendszerre mindig a teljes birtokbavétel tanúja. Az intézményi egységnek és kötöttségnek (ezt a francia jelrendszer szimbolizálja), valamint a földrajzi és művelődési körzetek igényeit követő tagolódásnak ilyen finom megvalósítására nincs még egy olyan tökéletes példánk, mint a ciszterciek középkori (XII—XIII. századi) hangjelzése.

²⁹ Lásd az előző jegyzetben megadott facsimilét. Vö. B. Stäblein 1975: táblázat a 32. oldal után. S. Corbin 1977: Anhang I. tábla (az írásirányok feltüntetésével).

³⁰ Lásd a 26. jegyzetben megadott facsimilét, vö. Marosszéki S. 1952: Tableau I.

³¹ Pairs XII. századi kottaképein a virgafej már fordított fekvésű a franciához képest (metzi befolyás a metzi írásterületen fekvő kolostornál), lásd Marosszéki S. 1952: facsimile a 113. oldal előtt; Pal Mus III (1892): Pl. 144/A. A metzigót notáció hatása alá került ciszterci hangjelzések lengyel területről: J. Morawski 1973: 33, 34, 52, 63, 194 stb. oldal (XIV. század).

³² Kiemeli Marosszéki S. 1952: 31. Vajon a notáció vonalra dolgozása a XII. századi kolostori környezetben történt? A kérdés vizsgálata fontos volna, mert az igenlő felelet magyarázatot adhatna esetleg a kottakép néhány apró különlegességére is.

³³ „Praemunitos autem esse volumus, eos maxime qui libros notaturi sunt, ne notulas, vel conjunctas disjungant, vel corjunctas disjunctas; quia per hujus modi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo...” — írja az Antiphonale bevezetője (vö. Marosszéki S. 1952: 29; ugyanott további hasonló tartalmú előírások), s hogy ezeket valóban figyelembe vették, az eredmény igazolja.

Vajon részese volt-e Magyarország is ennek az érdekes írástörténeti folyamathoz? Bizonyára — bár a rendnek nálunk más volt a szerepe, mint a keletnémet vagy a lengyel területen. Forrás-állományunk pedig nagyon hiányos: az első két századból (XII—XIII.) kottás ciszterci emlékünk nem került elő. Mégis feltételezhetjük, hogy az elegáns, arisztokratikus finomságú középfrancia neumák nálunk is megjelentek: ha Pontigny, mint egy XII. századi jegyzékből tudjuk, teológiai, patrisztikus stb. könyveket kölcsönzött a magyarországi Egres kolostorába,³⁴ az alapításhoz nélkülözhetetlen liturgikus könyveket oda nyilván már előzőleg eljuttatta.

Nem tudjuk azonban, hogy a megismert írásfajta továbbművelése vajon hogyan folytatódott. Legkorábbi fennmaradt ciszterci kottáink XIV. századi töredékeken olvashatók: gotizáló technikájukkal, s részben már elhomályosult jelrendszerükkel leginkább a korabeli sziléziai forrásoknak felelnek meg.³⁵ Vajon a hazai írástörténet eredményei vagy jövevények az északi szomszéd-ságból? Egyelőre el nem dönthetjük.

A ciszterci kottás kódexművészetet rajtuk kívül jelenleg csupán egy kvadrát-írásos, XV. századi Antifonále-töredék képviseli anyagunkban.³⁶ A hangjegyírás-történet szempontjából értelmezni ezt is csak újabb dokumentumok felbukkanása után tudnánk. Ezek világíthatnának rá ugyanis a szórványos emlékek valódi forrásértékére, az általános gyakorlatra, egyes kolostorok helyi szokására, az alkalmi kölcsönzésre, az anyagolostorokkal való kapcsolattartás dokumentumára. S mindezek eredményeképpen: a középkori ciszterci rendnek a magyarországi zenei művelődésben játszott szerepére.

IRODALOM

S. Corbin 1977. Die Neumen. In: Palaeographie der Musik (hrsg. von Wulf Arlt), Bd. I. Fasc. 3. Köln.

F. Feldmann 1938. Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Breslau.

R. Flotzinger—G. Gruber 1977. Musikgeschichte Österreichs. I. Graz.

G. Göller, 1969. Zur Bezeichnung der Neumen in der germanischen Choralnotation des 12. bis 14. Jahrhunderts. Kirchenmus. Jb. 53., 99—100.

M. Härtling 1963. Der Messgesang in Braunschweiger Domstift St. Blasii. Regensburg.

E. Hinz 1969. Notacja Muzyczna Gradualu rkp. 118/119 z Biblioteki Seminarium Duchownego w Pelplinie. In: Musica Medii Aevi. III. 43—58. Kraków.

³⁴ Mackovich V. 1935. Lovass Gy. 1938.

³⁵ Hymnarium a XIV. század elejéről; OSK, jelzetlen töredék a bártfai Ms Mus 1-ből, 10 csonka folio. Lásd Szendrei J. 1981: F 298. sz. — Antifonále a XIII—XIV. század fordulójáról; Bp. Egyetemi Könyvtár, Fragm lat. 281 (előzetes jelzet, a kéziratot közvetlenül feltárása után Mezey László szívességéből ismertük meg); cca fél folio. Vö. Szendrei J. 1981: 284. jegyzet. Mezey L. 1978: 76: említés a Pornónak tulajdonított kódexek sorában. A Hymnarium notációjában a kottafejek fekvése már módosult — a szár közepén, vagy kissé attól jobbra rögződik —, az Antifonale kottája még klasszikus ciszterci írás, francia szerkezetekkel, erősen gotizálva.

³⁶ Nagykálló, ref. lelkesívi hivatal: 1754—56. évi anyakönyv kötése. Vö. Szendrei J. 1981: F 468. sz. és 48. old. A töredék liturgikus meghatározását Szigeti Kiliántól kaptuk.

- J. Hourlier 1951. Le domaine de la notation messine. *Revue Grégorienne*, XXX: 96—113., 150—158.
- J. Hutter 1930. *Ceská notáce. II. Nota choralis*. Praha.
- H. Hüschen 1968. Zisterzienser. In *MGG 14: Sp. 1322—1336*.
- Le graduel romain II (1957), Edition critique par les moines des Solesmes. Les Sources. Solesmes.
- W. Lipphardt 1961. Die mittelalterliche Choralnotation. In *MGG 9: Sp. 1611—1628*.
- Lovass Gy. 1938. Egy középkori francia kolostor könyvei Magyarországon. *EPhK 224—6*.
- T. Maciejewski 1969. Kyriale cysterskie w najstarszych rekopisach polskich: XIII i XIV wiek. In *Musica Medii Aevi III: 59—90*. Kraków.
- Mackovich V. 1935. A magyar-francia cisztercita kapcsolatok történetéhez. *EPhK 269—288*.
- Marosszéki S. 1952. Les origines du chant cistercien. Citta del Vaticano.
- Mezey L. 1978. *Fragmenta Codicum*. MTA I. Oszt. Közl. 30:65—90.
- J. Morawski 1973. *Polska liryka muzyczna w sredniowieczu*. Warszawa.
- J. Morawski 1977. Notacja muzyczna sekwencjarzy cysterskich. In *Musica Medii Aevi VI: 36—64*. Kraków.
- Musica Medii Aevi: Redakcja Jerzy Morawski. Idézett facsimilék az I. (1965), III. (1969) és VI. (1977) kötetből*. Kraków.
- Pal Mus II (1891) és III (1892): *Le répons-graduel „Justus ut palma”*. Par les Bénédictins de Solesmes. Solesmes.
- M. Pfaff 1972. Gestalt und Überlieferung der gregorianischen Gesänge. In: *Geschichte der kath. Kirchenmusik: 311—323*. Kassel.
- V. Plocek V. 1973. *Catalogus codicum notis musicis instructorum. I—II*. Pragae.
- A. Schneider 1952/53. Scriptorium und Bibliothek der Cisterzienser-Abtei Himmerod in Rheinland: Zur Geschichte klösterlichen Bibliothekswesens im Mittelalter. *Bulletin of the John Rylands Library XXXV: 155—205*.
- J. Smits van Waesberghe 1953. *De musico-pedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*. Florentiae.
- B. Stäblein 1956. *Hymnen. Monumenta Monodica Medii Aevi, Bd. I*. Kassel.
- B. Stäblein 1975. *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig.
- G. Suñol 1935. *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*. Paris—Tournai—Rome.
- A. Sutkowski 1965. Cechy paleograficzne notacji muzycznych w polskich rekopisach sredniowiecznych. In *Musica Medii Aevi I: 53—68*. Kraków.
- Szendrei J. 1981. *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest.
- Szendrei J. 1982. *Hangjegyírás tanulmányok a magyar középkorból*. (Sajtó alatt.)
- P. Wagner 1912. *Einführung in die gregorianischen Melodien. II. Neuenkunde*. Leipzig.

SZIGETI KILIÁN:

A GREGORIÁN ÉNEK RITMUS-KÉRDÉSE A MAGYAR KÖZÉPKORI GYAKORLATBAN*

„A zene elhangzik, és az a sokféle segédeszköz, amellyel a kutatás az elhangzott zenét rekonstruálni igyekszik, legfeljebb csak megközelítő képet adhat, de az eredetit nem tudja visszahozni. A zene mindig délibáb marad” —, mondja Peter Gülke a régi zene korhű előadásának problémájával kapcsolatban.¹ Majd így folytatja: „A zenekutatónak ezzel a *tűnő* dologgal kell foglalkoznia, vagyis azzal a paradoxonnal, hogy előbb reprodukálni kell azt a zenét, amelyet tanulmányozni akar.”²

Gülke bölcs megállapítása eleve igazolja alábbi eljárásunkat, és megóv attól, hogy a gregorián ének középkori ritmus-kérdését pusztán megérzésre, vagy önkényesen megállapított elméletre alapozzuk. Gülke elveinek értelmében a fennmaradt neumas kódexek irányításának és a másfél évezredes hagyománynak összeegyeztetésével meg kell kísérelnünk a gregorián ének korhű előadását, s annak alapján kell levonnunk a gregorián ritmus kérdésére vonatkozó megállapításokat.

Ezen eljárás terén bizonyos mértékig szerencsés helyzetben érezzük magunkat. A magyarságnak ui. nem kellett sajátos magyar éneklési módot kialakítania, mivel a gregorián éneket együtt ismerte meg az éneklésnek nyugaton kialakult félezeréves gyakorlatával. Azok a — túlnyomórészt délnémet — papok, akik a kereszténységet s vele a liturgikus éneket az ezredforduló táján őseinkkel megismertették, a gregorián ének megtanításához nemcsak neumas kódexekről gondoskodtak, hanem elsősorban gyakorlati énekmesterekről.

A kótából való éneklés kezdetleges tudományával csak az ezredforduló táján lepte meg arezzoi Guidó a zenei világot. Találmánya nem terjedt el olyan villámgyorsan, hogy a hazánkba jövő térítők szolmizálva taníthatták volna az első századok magyar klerikusait a gregorián énekre. Ha Szt. Gellért nagyobb legendája a keletkezés korának állapotait tükrözi, akkor a magyar káptalanok növendékei századokon át délnémet vagy délnémet iskolázottságú mesterektől tanulták az éneket, akiket a legendáris Valter mester szimbolizál. A délnémet énekiskolák pedig a legtovább álltak ellen a vonalrend-

* Szigeti Kilián, a tudós bencés szerzetes, alig egy hónappal a Rajeczky Benjamingot köszöntő ülés után, 1981. december 26-án eltávozott az élők sorából. A középkori magyar zene, az orgonatorténét és -építés kiváló kutatóját, szakértőjét, mindig segítőkész jóbarátot vesztett el benne zenetudományunk, a MAGYAR ZENE 1968 óta hűségese tanulmányíróját (Breuer János).

¹ Peter Gülke: Szerzetesek, polgárok, trubadúrok, Bp. 1979. 18.

² Uo. 19.

szeres neumaírásnak, s így eleve elzárkóznak Guidó találmányának gyakorlati alkalmazásától.

Alapos kutatások bebizonyították, hogy az összes fennmaradt magyarországi kódexek és kódextöredékek a 12. század végéig St. Galleni neumákkal vannak ellátva.³ Hazánkban tehát az ének tanítása a 12. század végéig két-ségkívül „viva voce” történt.

A „viva voce” tanítás az ezredforduló utáni első századokig általános volt Európában. A mester által előénekelte dallamot a növendék hallás után annyiszor ismételte, míg végül hibátlanul el tudta énekelni. A St. Galleni neumák csak a dallam hajlásának irányát mutatták számára, de nem a hangközöket.⁴

A „viva voce” tanulással viszont a magyar klerikusok nemcsak a dallamot sajátították el, hanem vele együtt annak előadásmódját, a dallam ritmusát is.

A liturgia énekanyaga Magyarországon lényegében azonos volt az európaiával. Amit a magyar szentek liturgiája kapcsán a századok folyamán ehhez akár magyar, akár itt működő idegen mesterek hozzáadtak, az a hatalmas repertórium mellett eltörpül.

A sajátos magyar énekanyagot három csoportba kell osztanunk.

1. Született a magyar középkor első felében néhány olyan kompozíció, amely szorosan követi az ősi gregoriánus stílusát, annak formuláit használja, dallamfordulatait utánozza. Ilyenek a magyar szentek zsolozsmájának korai antifonái.

2. A második csoportot a magyar szentek miséjéhez írt saját Alleluják képviselik. Ezek stílusban eltérnek a hagyományos gregoriánustól. Érződik már rajtuk a modern (dúr) tonalitás. Az ilyen énekeket középkori korálisnak mondjuk.

3. A harmadik csoportot alkotják a himnuszok és sequentiák. Főleg az utóbbiak stílusa esik messze az ősi gregorián énekektől, néha már előfutárai a menzurális zenének.

Mi itt csak az első csoporttal foglalkozunk, amely stílusában azonosnak vehető az ősi gregorián énekinccsel. Ennek előadásmódjára áll mindaz, amit fentebb a „viva voce” énektanítással kapcsolatban mondtunk.

A St. Galleni énekiskola nem ok nélkül ragaszkodott a maga vonalrendszer nélküli neumaírásához. Hamarosan kitűnt, hogy Guido nagyszerű találmányának megvoltak a maga hátrányai is. A hajlékony dallamoknak szolmizációs szótagokkal való éneklése lassankint motorikussá tette az eredetileg ritmikus nüanszokkal díszített melódiát. A vonalrendszerre írt neumák általában mellőzték a ritmikai nyújtásokat, majd elhagyták a díszítő neumákat. Így a késői középkorra túlzottan kiegyenlítetté vált a gregorián ének hangjainak éneklése. (Ebbe erősen belejátszott a menzurális ének térhódítása is.) A St. Galleni iskola a legtovább őrizte a gregorián ének ősi rit-

³ Korábbi, saját kutatásainkon (Denkmäler des Gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter, Studia Musicologica 1963. 129–172.) kívül ugyanerre az eredményre jutott Szendrei Janka: A Magyar Középkor hangjegyes forrásai, Bp. 1981. 21.

⁴ A középkori énektanításra legkorszerűbb, széleskörű irodalomra épülő összefoglalás: Joseph Smuts van Waesgerghe: Musikerziehung, Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter, Leipzig, 1969. (Musikgeschichte in Bildern, Band III.) 25.

musát és hajlékony előadásmódját, mint az neumaírásán szemmel láthatóan bizonyítható.

A későközépkori neumaírás különböző változatainak módszeres egybevetése meggyőz arról, hogy egyik sem törekedett menzurális jelölésre. Vagyis a neumák egyes hangjai nem jelentettek különböző időértéket. A „notatio quadrata”-nak a többszólamúság korában időmértékessé lett neumái (virga, punctum, rombus) a középkor folyamán még egyenlő időértéket képviseltek. Azt mondhatjuk, hogy a középkor végéig a gregorián neumaírás (értve rajta a fejlett vonalrendszeres hangjelzést) nem törekedett a ritmus jelzésére. Nyújtást egy-egy hang kétszeres kiírásával fejezett ki. A hang értékének osztására nem volt megfelelő jele.

Az elmondottak alapján nézzünk néhány példát a sajátos magyar anyagból. A *Codex Albensis* néven számon tartott, 12. századi, legrégebb ismert magyar Antiphonale fol. 50^v oldalán találjuk Szt. Gellért vértanú püspök egy antifonáját vonalrendszer nélküli St. Galleni neumákkal. (1. ábra)⁵ A neumák közt szereplő quilismák s a neumák ritmusjelei bizonyítják, hogy az első századokban hazánkban a St. Galleni iskola stílusában, hajlékony, változatos ritmusban énekelték a gregorián dallamokat. Ilyen szellemben született Szt. Gellért antifonája is, kétségtelen magyarországi szerző műveként.

Ugyanezt az antifonát jó 300 évvel később vizontlátjuk egy pozsonyi Antiphonaléban. (2. ábra)⁶ De ekkorra a vonalrendszerre lejegyzett dallamból már eltűntek a díszítő jellegű quilismák. Helyüket a dallam egyszerűen átugorja. A ritmikai jelzéseknek nyoma sincs. A kódex egyetlen nyújtást nem jelez. A neumaírás itt elvben csupa egyenlő időértékű hangokat mutat.

Tegyük most kísérletet annak megállapítására, hogy a magyar középkorban, pontosabban annak második felében, a vonalrendszeres hangjelzés elterjedése után — ténylegesen nagyjában egyenlő időértéket jelentettek-e a neumák egyes hangjai?

Egy 1500 körüli brassói magyar Gradualéban találjuk a Szűz Mária misékben éneklendő „Benedicta et venerabilis” kezdetű gradualét, amelynek Versus-melizmája tropussal van ellátva.⁷ Az egy szótagra eső 31 hangból álló melizmát a brassói Graduale 31 szótagból álló tropus szöveggel közli. A tropussal bővített szöveg a következő (a tropus-szöveget aláhúzva adjuk!):

„Virgo casta nobis asta ne nos draco strigis ledat iuva castissima, regia sanctissima Dei Genetrix quam totus non capit orbis, in tua se clausit viscera factus homo.”

Vessük egybe a tropizált változatot az eredeti melizmás énekkel. (3—4. ábra). — Hogy a tropussal ellátott változatban az egyes hangokat a szövegnek megfelelően nagyjából egyenlő időértékben énekelték, az nem lehet kétséges. Annál inkább nem, mivel a tropusszöveg ritmikus jellegű és egyenletes szótagolást igényel.

Az sem kétséges, hogy ugyanezt a dallamot melizmás alakjában is egyenlő értékekkel énekelték. Ellenkező esetben ui. aligha töltötte volna ki a tropus

⁵ A kódexet Szendrei i. m. C 39. jelzettel közli. — Facsimile kiadása: Falvy Zoltán—Mezey László: *Codex Albensis* (Monumenta Hungariae Musica I.) Bp. 1963. fol. 50^v.

⁶ A kódexet Szendrei C 3. jelzettel közli.

⁷ A Gradualét Nagyszebenben a Brukenthal könyvtár tárlójában találtuk, jelzet nélkül. Szendrei C 38 jelzettel idézi. A kérdéses rész a kódex 152v—153. fólióján található.

írója az egyes hangokat egy-egy szótaggal. Azt is tudnunk kell, hogy szokás volt a tropust a melizmával együtt énekelni. Vagyis míg a kar ill. az előénekesek kis csoportja a melizmát énekelte, addig egy szólista ráénekelte a tropust. Ez viszont csak azonos ritmizálás mellett volt lehetséges.

Hasonló példát többet is idézhetnénk pl. a tropizált Kyriék és más énekek közül.

Ilyen irányú további részletes vizsgálatok alapján kimondhatjuk, hogy a magyar középkor első két századában a gregorián éneklés a St. Galleni iskola szellemében, a vonalrendszer nélküli kódexek ritmikai jelzései szerint történt. A dallamoknak vonalrendszerre való rögzítésével párhuzamosan az ősi gregorián ritmus veszendőbe ment, s a 13. századtól kezdve előtérbe lépett a dallamoknak kiegyenlített időértékű, kevésbé művészi, monotonabb előadása, ami a barokk korban átment a korális ének menzurális értelmezésébe.

~~...~~
Englisch **Abbaulei** **...**
 Ein fähig ... **Seda** ... **Januar** ...
 einq; legemus ...
 solim; ... **Indagetur** ...
 fecit ... **abrahami** ...
 finibus ...
 adion; ... **domestica** ...
 ut hinc ... **plurimae** ...
Ses ... **Gregorius** ...
Chloria ... **Gregorius** ...
 eius ... **splendor** ...
 abul xp̄o ... **Indit** ...
 connecte ... **Gregorius** ...
Gregorius ... **Gregorius** ...
 sup ... **Gregorius** ...

1. abra

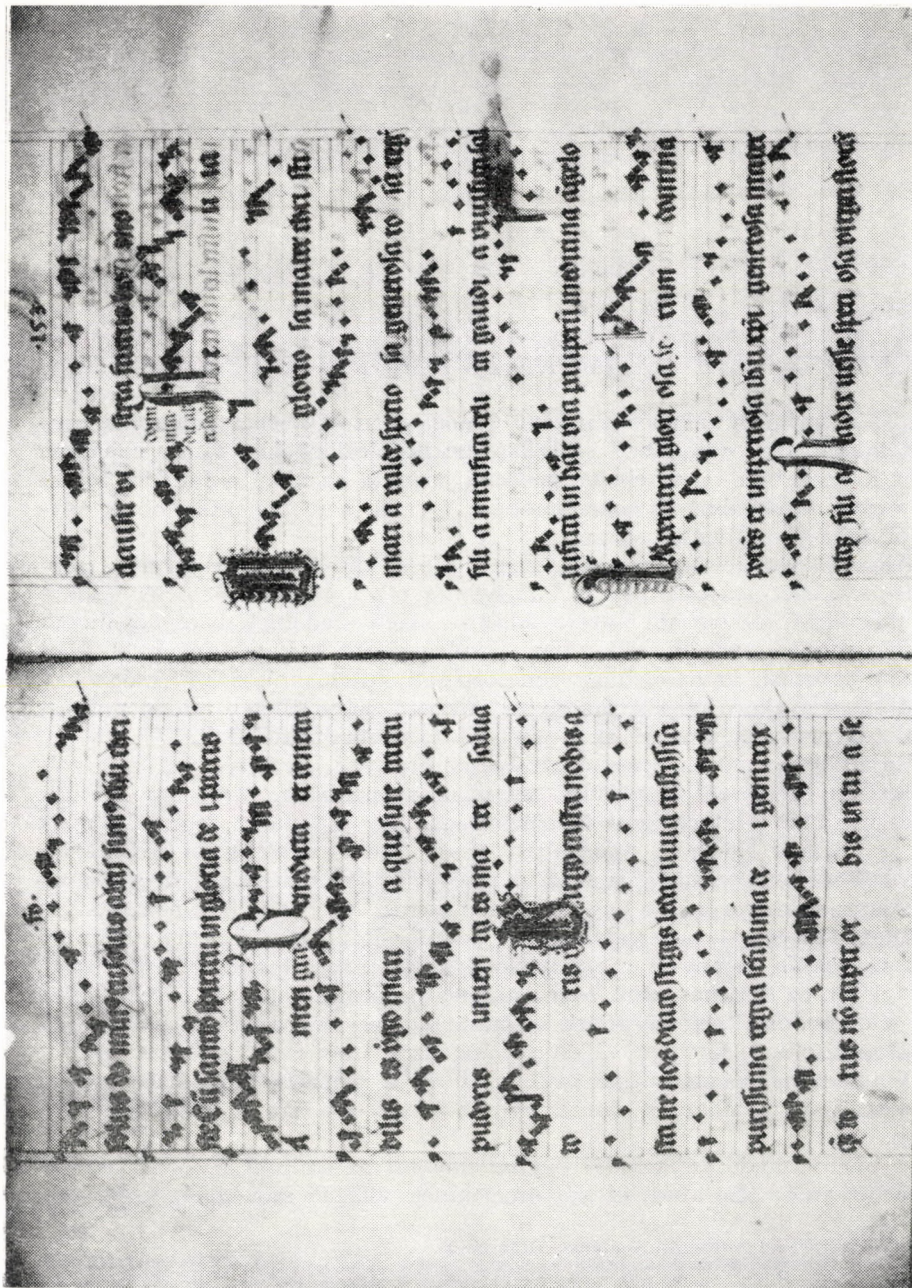
ris. *∇*. Vir-go De- i

Gé-ni- trix, quem to- tus non ca-pit or-

bis, in tu-a se clau- sit ví- sce-ra * fa- ctus

ho- mo.

3. *ábra*



TARI LUJZA:

KÉT NÉPSZOKÁS-DALLAMUNK ÉS EURÓPAI KAPCSOLATAIK

„... A primitív népelet mindenütt meglepően egyforma vonásokat mutat, s inkább csak viseletben és külsőségekben különbözik, mint jellemben és gondolkodásban. ... az eleven szellemi jelenség azonban a fejlődés folyamán egyre gazdagabbá és sokszínűbbé ...” válik, s jobban különbözik egymástól, mint primitív állapotban.

Akár alapgondolatul választhatnánk Babits Mihálynak ezeket a — népzeneire is találó — sorait.¹ Egész történelmünket, s benne zenetörténetünket a — már eleve sok színből összetevődött — keleti eredetnek és az ugyancsak többféle nyugat-európai szomszédnépi kultúráknak a hatásából keletkezett ötvözte jellemzi. Érthető, hogy zenetörténeti kutatásunk e kettősségnek a hű tükre, s gyakori kérdés, mennyire internacionális, illetve miben magyar az a zenei nyelvezet, amelyet az évszázadok folyamán beszéltünk.

Rajeczky Benjamin egész életműve az arányok keresését, sőt ezen túlmenően az egészséges egyensúly megtalálását példázza. Mert bár minden mondanivalóján átüt nyugati iskolázottsága, egy pillanatra sem feledkezik meg a magyarságnak a régmúltba vesző zenei történetéről.² Kodály—Szabolcsi szellemével átítatva teszi magáévá W. Wiora európai népdal-konceptióját, s felmerül benne egy európai népzenei katalógus létrehozásának a gondolata.³ Csak e — már valóságos — „európa-katalógus” használatakor jövünk rá igazán mennyire megszívlelendők Rajeczky Benjamin azon sorai, amelyekben az összehasonlító zenekutatással kapcsolatban arra figyelmeztet, hogy a dallamok elterjedtségének vizsgálatakor ne elégedjünk meg általános megállapításokkal. Ehelyett „Konkrét fogódzók után kell nyomoznunk.”⁴

Véletlen egybeesés, mégis intő jel, hogy a nemzetközi párhuzamokkal rendelkező szokásdallamok számát épp az ő születése napját ünnepeelve gyarapíthatjuk.

A bemutatandó két népdal egyike emellett az említett lakodalmas szokáskörből való: „Ne aludj el két szememnek világa” szöveggel „hajnalozó,

¹ A magyar nép jelleméről, Budapest, 1981. 24—25.

² Ekés bizonyítéka ennek az MNT V. *Síratók* kötete. Kiss Lajossal együtt sajtó alá rendezte és a bevezető tanulmányt írta Rajeczky Benjamin, Budapest, 1966.

³ A tényleges munkát Vargyas Lajos kezdte meg Rajeczky Benjamin munkatársainak segítségével. A katalógus jelenlegi rendjének kialakítója és a további gyarapítás irányítója Ferenczi Ilona.

⁴ „Adalék felvidéki lakodalmasaink dallamstílusához” Budapest, 1957. In. Rajeczky Benjamin írásai, szerkesztette Ferenczi Ilona, Budapest, 1976. 225.

hajnalkiáltó ének"-ként élt Nyitra megyében,⁵ s más adatok szerint aratási-és fonóbeli dalként is használatban volt.⁶

A dallam Rajeczky Benjamin mindenre kiterjedő figyelmét sem kerülte el, kedves gyűjtőhelye, Menyhe (Nyitra megye) egy előadója képviselőként a Magyar Népzene c. hanglemezsorozatára is felveszi⁷, mint a Zobor vidék lakodalmi zenéjét képviselő dallamot, más alkalommal pedig ritmikai szempontból foglalkozik vele.⁸

Idézzük fel a dallamot a lakodalmi — ill. aratási szöveggel. (1. kottapélda.)

Első ránézésre föltűnik, hogy a dallamra nem érvényesek az átlagos magyar népdal-ismérvek; szembeötlő mindenekelőtt a kétsorosság. Maga a hexachord hangsor is szokatlan ebben a fölfelé kvinttel lendített-indításos formában⁹ mindez finom, parlando-rubatóval enyhített aszimmetriába zárva. Változó, bár nem szokatlan az 1. sor kadenciája is; hol az alaphangra zár, hol a VII. fokra ereszkedik le. Mindezek a jellemvonások ugyanakkor Európa és a Földközi-tenger mellékének legrégebbi zenei rétegeire is érvényesek. Nem véletlen, hogy e dallamot a Magyar Népzene Társaság új Típustervezetében is a „Régiés, kis ambitusú dallamok” cím alatt összefoglalt részben, a különböző egyedi dalokat tartalmazó gyűjteményben találjuk meg, mint a magyarban kevésbé jellemzőt, ellenben egy közös európai — s főleg szokásfunkcióban élő — réteghez tartozót.¹⁰

A dallam európaiságának bizonyítására Kodály Zoltán mutat be egy XIII. sz.-i spanyol egyházi énekváltozatot.¹¹ Domokos Pál Péter a dallam — mint ma már tudjuk — egy altípusának¹² a „Dúsgazdag” c. iskoladráma-, ill. népi színjátékdallamnak írásos dokumentumai mellé állít bukovinai székesegyházi népénekpárt.¹³ Ez utóbbinak XVII. sz.-i írásos feljegyzését Szabolcsi Bence,¹⁴ majd Papp Géza közli,¹⁵ Lajtha László pedig sopron megyei virrasztó-énekszöveges változatait jelenteti meg,¹⁶ de egyikük sem mutat rá a lakodalmas és az egyházi népének kapcsolatára.¹⁷

Maga a Lakodalmas kötet a „Ne aludj el...” dallamnak egy moldvai csángó menyasszonysírató változatát is tartalmazza, de a típusazonosságot

⁵ Közli: MNT III/A *Lakodalom*, sajtó alá rendezte Kiss Lajos, Budapest, 1955. 3–7. sz.

⁶ Kodály Zoltán: A magyar népzene, Budapest, 1960-as kiadás 47., valamint közli: MNT II. *Jeles napok*, sajtó alá rendezte Kerényi György, Budapest, 1953. 304. sz.

⁷ Hungarian Folk Music 2. LPX 18 001–4, 1972. IV/B 3/a. Kísérőfüzet: 48.

⁸ Zur Frage der asymmetrischen Rhythmen in der ungarischen Volksmusik. In Festschrift Felix Hoerburger (évszám nélküli) klny. 88.

⁹ A hangsor tulajdonképpen 7 hangból áll, de 7. hangja inkább csak színezőelem.

¹⁰ Az MNT új típustervezetét Dobszay László és Szendrei Janka készítette. A szóbanforgó csoport a tanulmány részben a XIV/C 96. alatt, a támlapok közt pedig a 120 660/0. sz. alatt található. A jelenleg is kéziratban levő tanulmány használatának szíves engedélyezéséért ezúton is szeretnék köszönetet mondani.

¹¹ Kodály i. m. 48.

¹² L. 10-es jegyzet.

¹³ „Két zenetörténeti dokumentum I. Spielberger Márton hangjegyes ódái”, in Zenetudományi Tanulmányok VII. Budapest, 1959. 596.

¹⁴ In A magyar zenetörténet kézikönyve, Budapest, 1955. 51.* 4/a.

¹⁵ In A XVII. század énekelte dallamai, Budapest, 1970. 122. sz. A jegyzetekben megtalálható a dallammal foglalkozó teljes addigi irodalom is.

¹⁶ Budapest, 1956. 133–134. sz.

¹⁷ Kivétel ez alól Kodály, aki az MNT III/A kötetében figyelmeztet a típusazonosságra, s bukovinai székesegyházi és szlovák népi változatot közöl a jegyzetekben, 928.

Jelleghénél fogva nem tér ki az azonosságra a legfrissebb közreadás sem: Szendrei Janka—Dobszay László—Rajeczky Benjamin: XVI—XVII. sz.-i dallamaink a népi emlékekben, Budapest, 1979. II/122. (A kötet elsősorban egyházi népénekváltozatokat tartalmaz.)

szintén nem említi.¹⁸ E változatban az első sor (5 + 4 szótag) választóvonalának két utolsó hangja az északi enyhén köríves e-d-c-d megoldás helyett az a-d-d-c szabályos ereszkedést válsztja, melyet a következő 3 töltelék szótag c-ről indítva egyenként vezet le a-ig. Így az északi és moldvai dallam zárata egymás fordítottja, illetve a tényleges 1. sor zárlatban a moldvai a nyitrainak vagy tonális variációja (f, illetve a) vagy szekundmenettel létrejött, elcsúsztatott változata (g, illetve a). (2. kottapélda.)

Távolabbi magyar változatot idézhetnénk még Baranya megyéből,¹⁹ de tanulságosabbnak ígérkezik a nemzetközi összehasonlítás.

Kötetlen ritmika, a magyar dallam északi változatának vonulatával szinte azonos elrendezés jellemzi a következő *norvég* pástordallamot (3. kottapélda), melynek rövid, 2. része alig több, mint egy önmagában dúsan díszített zárlat.

Szent Miklósról szól a következő *bolgár* ének, mely az előzőhöz képest szinte bőbeszédűnek tűnik. Emellett a dallam az egyes tagolható egységeken belül meglehetősen kis ambitusban mozog, s kötetlenebb formákhoz, erőteljesebb improvizációs gyakorlathoz szokottság érzik ki belőle. (4. kottapélda.)

Már az eddigi példák többfélesége is mutatta, hogy kötött a hangrendszer, de kötetlen a felhasználása. Nagyjából kötött a forma, de azon belül kötetlen a metrum és a dallam ritmusbaöntése — az utóbbi nyilván a nyelvnek is függvénye. A ritmus a szimmetrikus tagolásútól a szabad recitatívig, a dallamok előadása giustótól rubátóig terjed. Bartók előbb Bihar megyéből közül két román kolinda dallamot, majd a Colinda kötetben B III/f. alatt Arad, Bihar, Hunyad, Kolozs, Maros-Torda, Torda-Aranyos, Szatmár, és Torontál megyéből összesen 43 dallammal képviselve (leszámítva az egyéni variáció-jelzéseket) mutatja be e dallamtípust (72. sz.—73. ss. sz.). E dallamok mixolidtól a dúr-moll hexachordig, a kis lépéses mozgástól a nagy ugrásosig terjednek, előadásban pedig a szabadabb és szimmetrikusabb alakzat között ingadoznak. Emellett, mint a magyarban is, változóak a félsorok, ill. az első sorok záratai. (5. kottapélda.)

A népzene válóságos életének sokféleségére, egyazon dallamtípus rugalmas felhasználásának illusztrálására mutassunk újabb *norvég* példát. Ezt már a szimmetrikus metrum, szabályos verselés, négy sorra rendeződött forma jellemzi — későbbi korszak fejleménye. Zárlatában b-asz-g, frigre változó záróformulával találkozunk, mely a zoborvidéki változatok közt is nem egyszer felbukkant, mint b-g közti lehetséges hang. (Egyazon strofán belül megjelent a is asz is, sőt a kettő semleges alakja, mint *norvég* példánkban. (L. még a bővített 2-el is színezett román változatokat.) (6. kottapélda.)

A kör utolsóak bemutatandó tagja Szent Alexről szóló legenda Közép-Olaszországból. A XIII. sz. óta vannak róla történeti feljegyzések, s mai népi elterjedtsége is igen nagy.²⁰ A dallam már sokkal hosszabb, mint az eddigi felsorolt példák bármelyike, s versénél fogva ugyancsak 4 sorra tagolható. Zeneileg azonban sokkal erősebb benne a két-sor, (illetve itt már 2-részség)

¹⁸ MNT III/A Egyazon dallamnak ugyanattól az előadótól származó változata, különböző idejű feljegyzésben Szabófalváról, 295—296. sz.

¹⁹ MNT III/A 292. sz. a moldvai változatokhoz áll közel.

²⁰ In Documenti Originali Del Folklore Musicale Europeo, Italia I. Antologia documentaria e critica ordinata e commentata da Roberto Leydi, Vedette VPA 8082. Kísérőfüzet: 13.

érzet; erős, határozott lezárása van *b*-vel az első résznek, ill. *b*-asz-*g* fríg zár-lattal a 2. résznek. (A belső zárlatok: 5, VII a magyarhoz képest eltolódva je-lennek meg.)

A középregiszterben való dalolás, a lány nyelvhez társuló lágyan olvadó díszítőhangok használata elsősorban mediterrán hangvételét jelzik, de az élő előadásban jól hallható enyhént vibrált záróhangok, a kissé zárt torokállás és ennek részbeni következménye: a nazális hangszín, magyar szöveggel akár palóc, moldvai csángó, vagy mezőségi előadássá is tehetné. (7. *kottapélda*.)

Az alapanyag azonossága igen sokfélévé válik a területi-nyelvi eltéréseknek, a stílusbeli elváltozásoknak, s a különböző célú használatnak (egyházi vagy világi szöveghasználat) megfelelően. Előadásmód szempontjából nagy-jából mégis egységesek; a speciális területhez tartozó előadói koloriton is át-út a közös európai, illetve mediterrán eredetű hangvétel. Talán túlzó felte-vés — erre nézve viszont a mai tánczene és jazz a legjobb bizonyíték —, hogy az egyes dallamok (sőt típusok) saját előadói stílusukkal mint lényeg-ükhöz tartozóval terjedhettek térben, melyet az idő fedett be az egyes spe-ciális területi előadói modorral. Bizonyos dallamok esetében maga a szokás volt a konzerváló, így az archaikus elemek az egyes dallamok előadói modo-rában is erősebben megrögződhettek a népszokásanyagban. Különbömi más-sal magyarázhatnánk az azonos típusú francia és magyar balladák egyazon hangvételét, tempóazonosságát, melyet Vargyas Lajos (a dallamunkhoz egyéb-ként nagyon közelálló „Rákóczi korcsmában...” „Angoli Borbála” stb. típu-sokban) kimutatott?²¹ Közös eredetű nyelvezetnél annál több egyezésnek kell lennie, minél régebben tudunk visszamenni az időben. E dallamtípus szálai a gregoriánig, sőt méginkább egy azt megelőző közös kultúráig nyúlhatnak vissza. W. Wiora az ilyen VII—I zárlatos 2 részes pentachord-hexachord, kis szótagszámú típust mint ősréteget értelmez, s bizonyítására gregorián, gott-schei német lakodalmas, 1200 körüli francia refrain, román hora, arab és orosz stb. példát hoz fel.²² Idézzünk fel közülük néhányat: (8. *kottapélda*.)

Rajeczky Benjamin — kinek számára a népi előadásmód kérdése mindig is a zene történetiségével egyenrangú (sőt azt kiegészítő) kutatási területe volt²³ —, nemcsak általában ösztönöz bennünket az élő előadás fontosságára, hanem arra is figyelmeztet, hogy az előadásmódnak ne csak egyik, vagy másik elemét, hanem lehetőleg mindegyiket próbáljuk megragadni (díszítésmódo-kat, ritmikai elváltozásokat, a tempót, hangszínt). Másik dallamunkat ennek szem előtt tartásával vizsgáljuk meg. Magyar példánk betlehemi szokásdal-lam, „Mostan kinyílt egy szép rózsavirág” szöveggel jóformán az egész ma-gyar nyelvterületen ismert.²⁴ (9. *kottapélda*.)

XVI. sz.-i jegyei kétségtelenek, s ismeretes, hogy a „Megkötöm lovamat piros almafához” (virágének), „Azt mondják nem adnak engem galambom-

²¹ „Egy francia—magyar dallamegyezés tanulságai” Néprajzi Ertesítő XL, 1958. 159. Ra-jeczky Benjamin e kérdést tovább elemezve újabb nemzetközi egyezésekre mutat rá a bal-ladák előadásában, s megjegyzi, hogy a magyar „... attitűd a régi európai hagyomány része.” In „Régi és új énekstílus a magyar népdalban.” Rajeczky id. gyűjteményes kötet, 1976. 242—243.

²² Europäischer Volksgesang (Gemeinsame Formen in charakteristische Abwandlungen), Köln, 1952. 27. 1/a—f.

²³ Az idézett gyűjteményes kötetben sorrendben l. „Kötött ritmusú-e a gregorián?” 83—89., „Későgregorián cífrázatok párhuzamai a magyar népdalban”, 90—99., „A gregorián cífrázat kérdéséhez”, 100—103., valamint a 21. jegyzetben idézett tanulmány.

²⁴ Közli: MNT II. 387 sz./1., valamint 586—588.

nak” (népdal) illetve a szlovák himnuszig terjedő fölfelé terccel-szekvenciázó típusba tartozik. Ezúttal két kevésbé ismert darabot állítunk mellé, egy hangszeres canzonettát és egy XVIII. századi kórusfeldolgozást.²⁵ (10. kottapélda.)

A magyar betlehemes dallamot érdemes összehasonlítaniunk 8. kottapéldánk dallamaival. Az első sor záratainak különbözősége (a magyar 1., a nemzetközi dallamok VII. fok zárlatúak) ellenére meglehetősen azonos dallamelvvel állunk szemben. Az erdélyi és az alföldi énekes nem követi a szimmetrikus felosztást, hanem ellenkezőleg: az egyes sorokon belüli gyakori leállásokkal, a strukturális melizmák határát súroló díszítőhangok, valamint trillavibrátók alkalmazásával időben messzebb van, mint a XVI. sz.-i forma. A nemzetközi népzeneirodalomban aránylag kevés pontos megfelelője akadt a dallamnak, közülük való a következő — szövegében a miénkhez igen közelálló — példa. (11. kottapélda.)

A szabadon tagolt, sorszerkezetet nélkülöző, vagy épp csak jelző l,-t,-d-r-d-t,-l, illetve s, ívet bejáró indítású recitatív dallamoknak ugyanakkor igen tág a tere. (Különösen jellemzőek egyes bolgár, makedón, görög vidékeken.) Közös jellemzőjük, hogy az 1. nagyobb megállást szívesen helyezik a VII. fokra (vö. újból a 8. példa dallamait). A következő szardíniai „váltóének”-es egyházi népdallamban²⁶ viszont már szabályos, a magyarral megegyező terc-szekvenciás a továbbmenetel. Véletlen, vagy a már említett stílus-vándorlás következménye, hogy a magyar énekes és a szárd előadás tempóban és hangnemben megegyezik. (12. kottapélda.)

Igen magas fokú — aktív gyakorlatban csiszolódott — többszólamú díszítés jellemzi az előadást, mely mögül csak épphogy kivillan itt-ott a szólóhangja. A férfiaké a magas regiszterben is erőteltetés nélkül de kellő erővel szól, szövegmondásukat sem homályosítja el a hangokkal való bibelődés. (Szövegüket ennek ellenére nem értjük, szardíniai dialektusban szól.) Mindez felvet egy énektechnikai kérdést. Bárki maga is meggyőződhet róla, hogy a zártabb torokállás énekben (beszédben) nazálissá, de egyben könnyebbé teszi a hang képzését. Az egyes hangok képzésére kisebb hely, ugyanakkor hosszabb idő áll rendelkezésre, s ez lehetővé teszi az igen gyors hangoknak is a könnyű megszólaltatását. Technikailag ez a kis mozgás indokolja a díszítőhangok finomságát, s egyben az érthető szövegmondást is. (Ugyancsak kisebb térben kell mozognia a nyelvnek, s nem vész el a tényleges zenei hang és a beszédhang megszólaltatása közti idő.) Ez a technika nem fárasztó, ennél fogva dinamikailag sem behatárolt, kellő erővel lehet vele énekelni hosszan. (Vizsgálandó azonban, mikor mit miért, mely területen énekelnek inkább dünnyögve, vagy pedig a kiabálás határát súrolva, hogy két szélsőséges példát említsünk.) A kis réses torokállást kényelmesebb emelt fejjel (vagy akár kézzel megtámasztott állal, száj elé tartott kézzel, vagy a vállra-nyakra kissé leszorított torokkal) intenzíven mozgásban tartani, mint ahogy a népi hegedűs számára is elsősorban kényelmi — de egyben technikai szempontok szabják meg, hogy hangszerét inkább melléhez szorítva tartsa. Hogy e tartás eredetileg az éneknek a beszédől való különbözőségéből

²⁵ Mindkettő in: Szabolcsi i. m., 29*/k, valamint 69.*/a. Utóbbinak csak a dallama XVI. sz.-i, vagy korábbi, maga a kórusfeldolgozás Maróthi György műve.

²⁶ Bartók terminológiája a rezonanzorikus formára, l. Bartók Béla: Melodien der rumänischen Colinde. (Wien, 1935.) In Ethnomusicologische Schriften, Faksimile-Nachdrucke IV., Budapest, 1968. XXXVI—XXXVII.

adódott, vagy maga a hangképzés megkönnyítése iránti igény fejlesztette ki, nehéz lenne ma már megmondani. Tény, hogy nemcsak nálunk, s nemcsak Európában, hanem az egész világon élnek vele.

Egyszer talán majd olyan európai (nemzetközi) katalógus kialakításán is törhetjük a fejünket, mely a népdalok valóságos létezőmódját: mindenkori élő előadását is tekintetbe veszi. Ehhez Rajeczky Benjamin már többféleképpen is megadta a kezdő lökést. Kívánjuk magunknak, hogy még sokáig segítsen bennünket a helyes út kijelölésében!

1.

Rubato ♩ = 80

1. Né-á-ludj-él, ki-ét szé-mém-né-ká vi-lá-gá,
Mér-tő máj föl-kél pi-ros háj-nál csil-lá-gá.

2. Egy-ik csil-lág Kas-tyá-ló Já-nos csil-lá-gá,
m-Má-sik csil-lág Po-tu-só An-ni csil-lá-gá.

3. Á-kit ád-tám, á jegy-gyű-rót ád-dá vissza,
Homály fog-tá gyi-émánt-követ, nem tyisztá.

Menyhe (Nyitra), Fülöp Máténé Gál Ilona (63). 1938. VII. lej. Rajeczky.

MNT II./ 304.



E- gisz vá- ras mind a- lu- szik, héj, nom, héj,



ma- ga Já- nos nēm a- lu- szí- ka, héj, nom, héj.

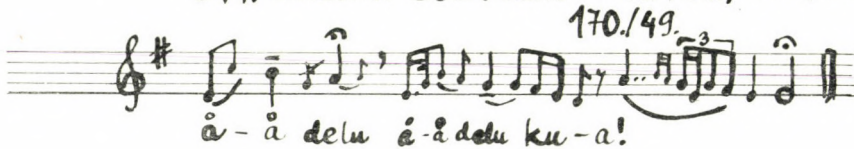


Csitár (Nyitra), Péli Ilona (52).

Kodály, 1907., 1914. V.

3.

O. M. Sandvik: Østerdals Musikken, Oslo, 1943.



4.

V. Sztoin: Chants populaires bulgares du Timok,
à la vita, Sofia, 1928.

3667. szám



x) (Círill betűs szövegének körletét
ezzáttal mellőzzük.)

2.

MNT III/A/295.

Poco rubato ♩ = 208

1. A-lá szá lel rij-já-l, nyir-já - szá, lá doj lá,
 Jö e-lá nyi - ril szá vi-szen el, ó lá doj lá.

2. Úd megəmusztrál, mind ez idegenə, lá doj lá,
 Köszd megə csak jól fel keszkenyövelə, lá doj lá.
3. Úd eləhagyadə tətád szá mämäd, lá doj lá,
 Hugod sz ez öcsjed, úd elhagyadə, lá doj lá.
4. Úd megəmusztrálnak magadat, lá doj lá,
 Mind əggy idegentə, fölgyi látvánt, lá doj lá.
5. Ud megərijuadd magadat künd, lá doj lá,
 Nëm tudja szénkiə csak a nigy falə, lá doj lá.
6. Bezegə nehez ez idegennél, lá doj lá,
 Nem ura megmondđ nincs szénkinek iszə, lá doj lá.
7. Ne buszujjon, tət', sze mämä isz ne, lá doj lá,
 jElmentem magamə túl edə 'z útba, lá doj lá.
8. — — — buszujok — — — — — — — — — — lá doj lá,
 Töböt lyány nem vagyak szoha iszə, lá doj lá.

↑ Szabófalva (Moldva), Varga Ferencné Dumea Anna (70). Jagamas, 1953. IX.

↓ 296.

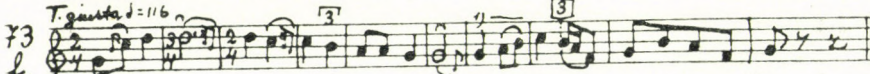
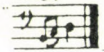
és 1952.

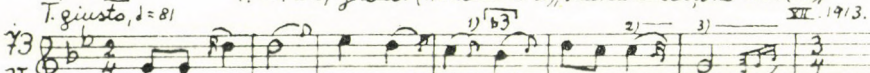
Parlando rubato

1. Rij-jan nyi - rá-szə e huz - zao ləndə, lá doj ləd,
 Jö nyi - rilye ho' vi-szi, el o, lá doj ləd.

5.

Bartók: Kolinda

8, 8, 6, 3, 3] M. F. 677a, Delan (Bihar), 2 fete (10-17), IX. 1909. (Cânt. d. Bih. 249.)
 T. gaita, $\text{♩} = 116$
 73 f. 
 84p. Co-lo sus pă - du-pă lu-nă, Co-lo sus pă du-pă lu-nă, Co-rin-de mi Doama',
 Var.


8, 10, 3, 4] F. 1072c, Ghelar (Hunedoara), Măria Lăcutoni Eric (22) XII. 1913.
 T. gaita, $\text{♩} = 81$
 73 v. 
 79b. Co-lo sus și - măi în - su - su, Co-lo sus și -
 măi în - su - su, și - mi - nea - ța lui Cră - ciu - nu,
 2. str. Var.

 - ciu

8, 6, 3, 3] M. F. 911a, Bistra (Turda Aries), un om, III. 1910.
 Parl., $\text{♩} = 116$
 73 x. 
 56. Dormi tu, domn bun, săi nu dor - mi, Dormi tu, domn bun, -
 sau - nu - dor - - mi, - și - a nost' Dom - nu - ă - Dum - ne - zeu ?
 f.

8, 16, 32, 64
T. gainto, ♩ = 132
F. 1260 b, Orșova (Mureș Turda), Măria Lăteș (22), IV. 1911.

84 k. R. R-udri gar-dă, ior n'a-u-doi, R-udri gar-dă, ior n'a-u-doi
Toa-că'n cer și sluj-ba'n ra-i, Toa-că'n cer și sluj-ba'n ra-i?
2. str. Var.

8, 8, 6, 4, 3
Parl., ♩ = 204 (acc. 4 str.) - 240
M. F. 2015 a, Bulex (Bihor), un om bătrân, II. 1912.

73 i. Sfin-ti la Dum-ze--ze-ii, Sfin-ti Sfin-ti la Dum-ze-ze-ii, Sfin-ti, Co-rin-đemi Doam-nă,
2. str. 2. str. 4. str.

6.

FLP 101
Norsk Folkemusik,
A/2. (Hanglemez)

♩ = 96

Heimo og nykken x3
2. vers:

7.

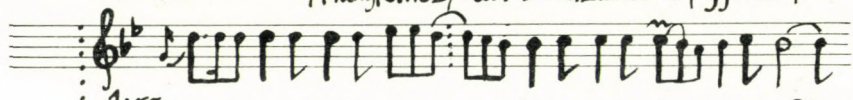
VPA 8082

Italia, vol. 1.

Antologia a cura di R. Leydi, B/5.

$\text{♩} = \text{cca } 88$

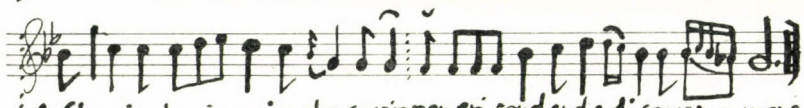
(Hanglemez, Tari L. vázlatos lejegyzése /



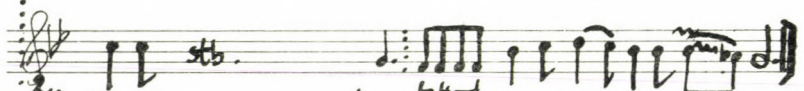
1. vsz. Quanne che Sant'Alessio prese moje, subitamente li capelle fè.



2. vsz. Jo di sposare a te mi era assai conten(te)... Già - como



1. Che cie Lesie mie che suspir, non eri condenda di sposar a mene



2. Jo a San - ite se tu mi prumetti d'ari - veni - re.



(Fardo olaszra:)

1. Quando Sant'Alessio prese moglie,
Subito gli vennero i capelli bianchi.

- Che cos'hai Alessio mio che sospiri,
non sei contento di avermi sposata?
stb. /

8.

W. Wiora: Europäischer Volksgesang... x)

1/2 Israel es tu Rex ... stb.
(Gregorian)

The first staff of music is in treble clef with a 1/2 time signature. It features a melodic line with a mix of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

Voar Mineisch ... stb.
(Gottsche)

The second staff of music is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with a mix of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

Casevus dit c'Amours l'ocist ... stb.
(francia)

The third staff of music is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with a mix of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

x) (A példák a 27. oldalról valók.)

MNT II/587.



Ot-tan kinyílt é-gy ró-zsa szép vi-rág,
a-kit ré-gén ó-haj-tott a vi-lág,
ki-bim-bód-zott tün-dök-lő szép zöld ág,
nem ki-rá - ji mél - tó - ság,
ki-bim-bód-zott tün-dök-lő szép zöld ág, n-
nem ki-rá - ji mél - tó - ság.

AP 8242/i (F 107/a)

Kászonyfalu (Csik m.)

♩ = 60 férfi; gy. Kodály Z. 1912.
Éf. Tarr L. 1978

m Mostan kinyílt éjg³ szép³ r³o-zsa vi - ra - g²,

Ki-t³ rég³ hogy vár³ mind az egész³ vi - la - (g).

(mf) B³ötle - hem - be kibimbo - zo - t³ z³o - ld ág,
poco rall.

Ki - rá - ly - a² né - m - bö - l me - l - tő - sá - g.

10.

b) Canzonetta-dallam Giovanni Stefani „Affetti amorosi“ együtteményéből (1621)

An-gio-let-ta, Tropp'in fret-ta Tu mi la-sci Et a-ban-do-ni
E fur-ti-va E la-sci-va A no-vel-lo-a-mor-ti do-ni.

a) A „Brunnquell aller Güter“ szöve. német koráldallam négyszólamú magyar verziója Maróthy György kiadványában: „A Soltároknak Négyes Nótáik“ (Debrecen 1743)

Diszkant
Alt
Tenor
Basszus

{ E vi-lágmí-ol-ta Fennáll, ő mi-vol-ta Sü-rü-vül-to-zás
{ Min-den dolga in-ség, Nyögés, kese-rü-ség És á-hi-to-zás

Nin-esen ben-ne ál-lan-dó-ság; Min-den hi-a-ba-va-ló-ság.

11.

A. Maissen - A. Schorta - W. Wehrli: Rätoromanische Volkslieder,
Die Lieder der Consolazione dell'anima devotissima,
Basel, 1948/43.12.

In fejt naschius en Betlehem, alleuja, che dei legnar Jerusalem,
a-llu-ja-a-llu-ja.

12.

Collection Universelle
 Italiens / Sardaigne / II.

Lento 14/1. Établie par C. Brăiloiu

solo: / Hanglemes/

si-gno-ri

solo: *

Ma-ri-a

Ma-ri-a

x) (szárd, dialektus, seregfortányai jelölve,
 Tan L. várlatos lejegyzése /

TÖRÖK JÓZSEF:

KÖZÉPKORI LATIN NYELVŰ IRODALMUNK LITURGIATÖRTÉNETI ADATAINAK ÉRTÉKELÉSE

Az ünnepeelt Rajeczky Benjamin írásait tanulmányozva akár a gregorián és a népdal közötti kapcsolatról, vagy a magyar középkor zenéjéről olvassunk,¹ akár a magyar himnuszok és szekvenciák általa kiadott gyűjteményét tartjuk kezünkben,² akaratlanul is fölvetődik egy kérdés. Ha a gregorián ének ennyire élő valóság Európa és a magyarság zenei kultúrájában — s ehhez kétség nem fér Európát illetően a külföldi zenetörténetészek, hazánkra vonatkozóan Rajeczky Benjamin és tanítványai munkássága alapján —, akkor ezt a nem népnyelvű szöveggel rendelkező éneket milyen szellemi közegben, milyen feltételek és lehetőségek mellett, milyen előadói fölkészültséggel művelték a középkorban? A gregorián dallama a szövegéhez szervesen kötődik, annak megértését, tartalmának interiorizálását szolgálja;³ amint az építészetnek a középkorban, úgy a gregoriánnak is feladata, hogy kommunikáljon, gondolatokat közvetítsen.⁴

A Sacramentarium Gelasianum a gregorián „kivitelezőjével” kapcsolatban így ír: „A psalmista, vagyis az énekes az éneklés misszióját a püspök beleegyezése nélkül, egyedül a pap parancsára is megkaphatja, aki neki azt mondja: Legyen gondod hinni mélyen amit a te ajkad énekel, és életedben valóra váltani azt, amit te hiszel a szívedben”.⁵

Hogyan valósulhatott ez meg? A gregorián egyetemes kincse volt-e a középkor társadalmának, vagy csak egy vékony réteg művelte, s egy még vékonyabb értette? Az ének latin nyelve a teljes megértésben legyőzhetetlen akadály volt a legtöbbször számára, vagy olyan nehézség, amely még elmélyültebb megértésre ösztönzött?

A gregorián ének szövegének megértése nem csupán a „kivitelezés” szempontjából jelentős. A liturgikus énekek textusai legnagyobb részben vagy biblikus, vagy költői eredetűek. Ha a szöveg biblikus, akkor leggyakrabban a Zsoltárok könyvéből származik. A latin nyelvű zsoltározás pedig évszázadok folyamán irodalmi nyelvünk kialakulására nagy hatással volt. Amennyiben költői művekről (himnuszok, szekvenciák, verses officiumok formájában) van

¹ Rajeczky Benjamin írásai. Budapest, 1976.

² Rajeczky Benjamin: Melodiarium Hungariae medii aevi I. Hymni et sequentiae. Budapest, 1956.

³ Cf. Dom J. Pothier: Les mélodies grégoriennes, réimpr. Paris, 1980. 33–45.

⁴ M.-M. Davy: Initiation médiévale, Paris, 1980. 25.

⁵ Sacramentarium Gelasianum, ed. Wilson, London, 1894, 145. Cf. az ősegyház és korai középkor gyakorlatáról Solange Corbin, L'église à la conquête de sa musique, Paris, 1960. 150–171.

szó, itt sem mindegy, hogy az énekesek, kórus vagy schola értette vagy nem azokat a műveket, amelyek nélkül a modern európai költészet nem születhetett volna meg.⁶

A kérdés föltevése, azaz a gregorián éneklői mennyire értették az énekelte szöveget, illetve milyen volt a liturgikus műveltségük — hiszen napjainkkal ellentétben a gregorián a liturgia nélkülözhetetlen részét képezte, annak keretében szólalt meg — nemcsak jogos, hanem fontos is, amennyiben ismerjük, ezen a téren mennyi véleményeltérésre, sőt félreértésre nyílik lehetőség. A meglevő és bizony a nyugati országokhoz mérten csekély számú forrásokat⁷ direkte megkérdezni igen nehéz. Különben is az egyenes rákérdezésre néhány kiragadott adattal felelni s ebből általános következtetéseket levonni kockázatos vállalkozás ugyanúgy, mint a külföldi párhuzamokat egyszerűen alkalmazni a magyar helyzetre.

Van-e még olyan forrásterület, amely eddig nem állt a kutatás előterében, s megbízható választ tud adni a fentebb megfogalmazott kérdésekre?

Ötven évvel ezelőtt egy francia történész a szentek életéről, a hagiographiai irodalomról szólva mondta, hogy az az irodalom legalacsonyabb rétegéhez tartozik, mint napjainkban az újságok folytatásos regényei.⁸ Két évvel ezelőtt, a Nanterre-i egyetem (Paris X) nemzetközi kollokviumot szervezett, mely a hagiographiai irodalmat tárgyalta. Ennek előadásai a medievisták gondolkodásában időközben beállt változást mutatták: a hagiographia több ezer alkotása megfelelő módszerek alkalmazásával gazdag forrásanyaggá válik annak a kornak megismerésében, amelyet a reneszánsz góg nevezett el „közép”-kornak.⁹ Ennek ismerete adta az indítást, hogy a fölvetett kérdésre, vagyis a gregoriánt művelők liturgikus ismereteire a magyar földön született hagiographiai irodalomban is keressük a választ.

A XIII. század magyar történelmének egyik kimagasló alakja Árpádházi szent Margit. Számos tanulmány foglalkozott az életét tárgyaló legendákkal, majd műveltségével¹⁰ és szerepével az anyanyelvi irodalom kezdetén¹¹. Margitról tudjuk, hogy a misében elhangzott szentírási szakaszokat utólag megmagyaráztatta magának. A történész következtetése: „tanultsága alacsony fokú volt, semmivel sem több, mint egy átlagos apácáé”¹². Hogyan tudott olvasni? „Margit jól tudta olvasni a már sokszor átismételt szövegeket. Új, ismeretlen textust azonban nem értett meg”¹³. Ha a királyi vérből származó Margit műveltsége ilyen szintű, akkor mit gondoljon az utókor társairól? „A kolostorban voltak olyanok is, akik nem tudtak sem olvasni, sem énekelni.”¹⁴ A sommás vélemény után merjük-e megkérdezni, milyen liturgikus műveltséggel, a gregorián milyen ismeretével és értésével rendelkeztek az egyházi személyek, jelen esetben a domonkos rendi apácák hazánkban a középkor folyamán?

⁶ Cf. Babits M., *Amor sactus*, Budapest, 1933. Bev.; Jacques Fontaine: *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien*. Paris, 1981; Alain Michel: *In hymnis et canticis*, Paris — Louvain, 1976.

⁷ Cf. Mezey L.: *Fragmenta codicum*, MTA Nyelv- és Irodalomtud. Oszt. Közl. 1975/76.

⁸ F. Lot: *La fin du monde antique et le début du Moyen-Age*, Paris, 1927, 185.

⁹ Cf. A kollokvium aktáinak kiadása, *Hagiographie, cultures et sociétés (Ive-XIe siècles)*. Paris, 1981.

¹⁰ Mályusz E.: *Árpádházi Boldog Margit (A magyar egyházi műveltség problémája)*. In: *Károlyi Árpád emlékkönyv*. Budapest, 1933, 340—384.

¹¹ Mezey L.: *Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpád-kor végén*. Budapest, 1955.

¹² Mályusz, i. m. 365.

Az előbb idézett néhány sor is világosan mutatja a kérdés fölvetésének jogosságát. Szabad legyen kiegészítésül hozzátenni, hogy amikor mise után Árpádházi Margit Desiderius dominikánus pappal elmagyaráztatta magának az olvasmányokat,¹⁵ akkor az nem jelenti föltétlenül azt a következtetést, amit a történész sietve hozzátesz: „azaz tartalmukat magyarul elmondatta vele”¹⁶.

Árpádházi szent Margit műveltségének két elveszett nyelvemlék tükrében történt későbbi vizsgálata¹⁷ pontosabb elemzéssel pozitívabb képet rajzol meg. Azonban a Margit liturgikus kultúrájáról alkotott vélemény itt sem sokkal kedvezőbb, mert a szentéletű királylány elmékedései anyagát nem a liturgiából merítette.¹⁸ Lehet-e Margit elmékedéseinek anyagából következtetést levonni arra vonatkozóan, hogy a kórusra tartozó, tehát általa is énekelt gregorián énekek szövegeit mennyiben értette és mennyiben nem? Ez messzire vinné fejtegetéseinket, és túl sok feltételezést kívánna meg.

A kanonizációs jegyzőkönyv, valamint legendái sokat közölnek Árpádházi szent Margit alakjáról. Ennek ellenére, amint látjuk, nem csekély nehézségekkel kell megküzdeni a teljesebb ismeretért. A föltett kérdésre más magyar szent „vita”-jából is választ kaphatunk, s ez példázza, liturgiátörténeti adatok szempontjából érdemes részletes kutatást végezni.

Árpádházi szent Margit kortársai között van egy kevésbé ismert, hosszú századokig elfelejtett apáca, Magyarországi boldog Ilona. Alakja, élete sokáig ismeretlen maradt a magyar egyháztörténelemben, s a domonkos rend történetíróinak köszönhetjük, hogy emléke mégis fönmaradt.¹⁹ Az életrajza hitelessége körül támadt vitákra,²⁰ valamint halálának lehetséges évére²¹ nincs lehetőség itt kitérni, azonban boldog Ilona „vita”-jának formáját²² összevetve a koldulórendeknek a szentek kultuszában és a kanonizációs eljárások kifejlesztésében játszott szerepével,²³ a szóbanforgó művet vizsgálódásunk szempontjából hitelesnek fogadhatjuk el²⁴.

Ha átolvassuk élettörténetét, akkor látjuk, hogy szemtanúk vallanak, s csak arról, amiről ők maguk győződtek meg személyesen. Az események jobb rögzítése miatt az időpontokat a liturgikus naptár, illetve a kolostor belső életét szabályozó zsolozsma rendje szerint adják meg a középkor szokásainak

¹³ Mályusz, i. m. uo.

¹⁴ Mályusz, i. m. uo.

¹⁵ Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis, I. 254.

¹⁶ Mályusz, i. m. uo.

¹⁷ Mezey, i. m. 84–93.

¹⁸ Mezey, i. m. 89.

¹⁹ Cf. Tóth L.: Magyarországi Boldog Ilona legendájáról. In Domanovszky emlékkönyv. Budapest, 1937, 577–589. Balanyi Gy.: Magyarországi Boldog Ilona, in Regnum évkönyv 1937, 69–79. Mezey, i. m. 71–74. Acta Sanctorum, November IV. 272–276. Itt található a „vita” szövegének kritikai kiadása.

²⁰ Mezey, i. m. 71–72.

²¹ Cf. Király I.: Árpádházi Szent Margit és a sziget, Budapest 1979. 52. Itt olvassuk a „vita” alapján Ilonáról: „Előre megmondta, hogy a tatárjárást ő már nem éri meg”. Véleményünk szerint ez nem dönti el a kérdést, hiszen Margit is örömmel várta a tatárok esetleges jöttét, ami neki a vértanúság pálmáját ígérte. Már csak ezen motívum alapján is a tatárjárás utánra kell helyezni Ilona halálát.

²² „Mi a veszprémi Szent Katalin kolostor nővérei elmondjuk azt, amit Ilona asszonyról, a mi nővérünkről szemünkkel láttunk, mert sok évet töltöttünk vele...” — kezdődik a „vita”, s szaggatottságában, tényekre szorítkozásában inkább hasonlít egy kanonizációs pert előkészítő irathoz, mint csupán épületes olvasmányt adni szándékozó legendához.

²³ Cf. A Vauchez: La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen-Age. École Française de Rome, 1981, 138–142, 402–410.

²⁴ Cf. Gutheil J.: Az Árpád-kori Veszprém, 2. ed. Veszprém, 1979, 179–180.

megfelelően. A viszonylag rövid „vita”-ban húsz liturgikus vonatkozást találunk.

Nagy többségben ünnepeket említenek a tanúk. A „de tempore” vagyis az Úr ünnepei közül pünkösdrel háromszor,²⁵ karácsonnyal egyszer,²⁶ vízkeresztrel kétszer,²⁷ mennybemenetellel egyszer²⁸ találkozunk.

A szentek említett ünnepei a következők: Boldog Ilona első stigmáját szent Ferenc ünnepének éjszakáján kapta meg,²⁹ a másodikat Péter és Pál apostolfejedelmek ünnepén délben³⁰. Szerepel még augusztus 15. — Mária mennybevétele,³¹ szent Márk,³² szent Katalin kétszer,³³ szent János evangélista,³⁴ Gyertyaszentelő Boldogasszony — február 2.³⁵ és szent István király³⁶.

Az ünnepekben nincs semmi rendkívüliség,³⁷ mégis az eseményeket elbeszélőknek minden esetben pontos hivatkozása arról árulkodik, hogy meglehetősen tisztában vannak az egyházi, liturgikus év jeles napjaival. Az ünnepek nevein túl azok tartalmával, a tartalmat hordozó liturgikus szövegekkel, a gregorián tételekkel is ismerősek kellett hogy legyenek, erről árulkodik a stigmatizáció szent Ferenc, az első stigmatizált szent ünnepén.

Ezt látszik megerősíteni a többi adat is, amely a zsolozsma rendszeres végzéséről tanúskodik. Ilona „ad magnam horam” extázisban volt;³⁸ a vesperás után a kápolnában imádkozott;³⁹ a kompletorium után a nővérek a sötétben énekelték a Salve Reginát, s mivel ő a kompletoriumra nem tudott jönni, hát jött a Salve Reginára⁴⁰. Ehhez az utóbbihoz hadd fűzzünk megjegyzést: az apácák nem romantikus hajlamuk miatt énekelték a Salve Reginát sötétben, hanem amint a „vita” mondja: „propter defectum candelarum”. A másik megjegyzés, hogy a nővérek tudatában a Salve Regina éneklése kiemelt helyet foglalt el, és nem csupán a kompletorium toldaléka.⁴¹ Ilona erre úgy jön, mint egy önálló órára.

A zsolozsma imádságaival nem elégszik meg, éjszaka is imádkozik.⁴² Érdemes itt megállni, mert a történészek a középkorvégi „devotio moderna”-t tárgyalva az előző századok közösségi szellemében fogant liturgikus istentiszteleteit személytelenek, az egyénre nézve szinte közömbösnek írják le.⁴³

²⁵ „In die sancto Penthecostes; per totum diem Penthecostes; in missa in die Penthecostes.”

²⁶ „Nativitatis Domini.”

²⁷ „In nocte Epiphannie Domini; in nocte Epiphannie.”

²⁸ „Ante ascensionem Domini.”

²⁹ „Prima cicatrix fuit facta in nocte Sancti Francisci in manu dextra.” Cf. L.-M. Gignac O. P.: *Le calendrier et le sanctoral dominicain*. Paris, IC-ISL, 1959.

³⁰ „Altera cicatrix facta est in die Apostolorum Petri et Pauli in meridie.”

³¹ „In nocte assumptionis gloriose virginis.”

³² „In festo sancti Marci.”

³³ „In nocte sancte Katherine; in festo sancte Katherine.” A veszprémi kolostor védnőke!

³⁴ „Illucescente die sancti Johannis evangeliste.”

³⁵ „In nocte purificationis beate Virginis.”

³⁶ „In die sancti Stephani regis.” Cf. Mezey, i. m. 72.

³⁷ Cf. Gignac i. m. és Radó P.: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Budapest, 1973.

³⁸ „Erat in extasi ad magnam horam.”

³⁹ „Post vespas in capella oraret.”

⁴⁰ „... sorores in tenebris canerent Salve Regina post completorium, ... veniens ad Salve Regina in tenebris.”

⁴¹ A monasztikus úzus mai napig kiemelt helyet biztosít este a Salve Regina éneklésének.

⁴² Hét esetben.

⁴³ Cf. Mályusz E.: *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon*. Budapest, 1971. 261—262.

Ugyanakkor Boldog Ilona életében, sőt a róla tanúságot tevő nővéreknél is a közösségi és egyéni gyakorlatok harmóniáját, egymást kiegészítő voltát látjuk.

Az apácák nappali időbeosztására is találunk egy kis adatot, mert pünkösd napján délben, nyilvánvalóan ebéd után alszanak.⁴⁴

Ilonával csodálatos események történnek a mise,⁴⁵ sőt a nemrég szokásba jött „*elevatio corporis dominici*” — úrfelmutatás alatt⁴⁶.

Az eddig elmondottakból joggal lehet következtetni, hogy a szükséges liturgikus műveltséggel, ismeretekkel az apácák, legalábbis a veszprémi domonkos nővérek rendelkeztek. Természetesen az adatok értékelésénél túlzásba sem kell esni, hiszen ők maguk is tisztában vannak fogyatkozásaikkal, s ezért jegyzik meg tárgyilagosan, hogy Ilona „nem ismerte a betűk tudományát, hacsak nem a Boldogasszony óráit, igen gyakran olvasta a psalteriumot, a betűk más ismeretét nem bírván”.⁴⁷ A psalteriumon itt nem az összes, 150 zsolnárt tartalmazó könyvet kell értenünk, hanem annak a Boldogasszony órái számára készült kivonatát.⁴⁸ Érdemes ezen a mondaton még elidőzni. Miért tartják a nővérek szükségesnek ezt megjegyezni? Egyrészt, mert ki akarják emelni, hogy Ilona a nehézségek ellenére kitartóan zsolnározott. Másrészt ennek a megjegyzésnek csak akkor van súlya, csak akkor szükséges, ha nem általános jelenség közöttük, hogy valaki nem tud olvasni, csupán igen sokszor látott szöveget. Így inkább lehet következtetni arra, hogy a veszprémi domonkos apácák között igenis voltak olyanok, akik a latin ismeretével nem csak elemi szinten rendelkeztek. Ez pedig lehetővé tette számukra a liturgikus műveltség megszerzését, kevésbé művelt társaik számára annak továbbadását, s így a gregorián értő művelését is.

Idáig szándékosan nem érintettünk egy problémát, és nem is akarjuk most taglalni, viszont az eddig tárgyaltak horizontjának kibővítése miatt kell szólni róla. Vajon a nővérek milyen liturgikus obszervanciát követhettek? A domonkosok történetük első fél évszázada alatt meglehetősen változatos, helyi variánsokban bővelkedő liturgiával rendelkeztek. Több sikertelen unifikáló kísérlet után az 1254. május 31-én Budán megnyílt generális káptalanon Humbertus de Romanist bízták meg a liturgia egységessé tételével,⁴⁹ aki azt két éven belül sikeresen végre is hajtotta. A probléma másik része, a női kolostorok mennyiben követték a rend liturgiáját? A helyzetet bonyolítja, hogy a domonkosok szinte akaratok ellenére voltak kénytelenek törődni a hozzájuk csatlakozni akaró női házakkal. IV. Sándor pápa 1257-ben szintén Humbertus de Romanist bízta meg a domonkos apácák szabályzatainak megreformálásával, egységre hozásával. A veszprémi Szent Katalin kolostort

⁴⁴ „In die sancto Penthecostes, in meridie, dormientibus sororibus . . .”

⁴⁵ „Hoc miraculum fieri debuit in missa in die Penthecostes . . .”

⁴⁶ „Dum in festo sancte Katherine missarum sollempnia agerentur in elevacione corporis dominici . . .”

⁴⁷ „Et cum non nosset scientiam litterarum nisi utcumque horas de beata Virgine, frequentissime legebat psalterium, et aliam noticiam litterarum non habuit.”

⁴⁸ Cf. Beissel: *Geschichte der Verehrung Marias im Mittelalter*, 310.

⁴⁹ Cf. Bonniwell O. P. műve; Ph.-P. Gleeson O. P.: *Early Dominican liturgical Documents from the period before the correction of Humbert de Romans*, Paris IC-ISL 1969, kivonata in *Archivum Fratrum Praedicatorum* 42 (1972), 81–135. „Dominican liturgical manuscripts from before 1254” címen. Bóle K.: *Adatok a Domonkosrend liturgiájához és a gyulafehérvári Bathyány könyvtár idevágó kéziratához*. In: *A Szent Domonkos rend múltjából és jelenéből*. Budapest, 1916. 284–291.

1240-ben alapították,⁵⁰ s az első két évtized alatt őrzött obszervanciáról nincs tudomásunk. Lehetséges, hogy a szabályzat és liturgia egységesültéig a helyi, egyházmegyei úzust követték.

Megemlítendő még egy alapvető kérdés, amely a domonkos rend liturgiájának eredetére vonatkozik, már csak azért is, mert a magyarországi domonkosoktól származó hangjelzett források száma jelentős.⁵¹ A domonkos liturgia általánosan elterjedt vélemény szerint a gallikán családba tartozna, és kiváltképp a párizsi liturgia sajátos vonásait őrizné.⁵² Kevésbé ismert az a vélemény, amely a római (pontosabban Róma városi) liturgia XIII. század elején megmerevedett stádiumát fedezi fel a szóbanforgó úzusban.⁵³ A legújabb kutatások azonban abba az irányba mutatnak, hogy a domonkos liturgia és Sarum (Salisbury) úzusa között kapcsolat áll fenn.⁵⁴ Ennek taglalása messzire vinne bennünket az eredetileg fölvetett kérdéstől, azonban a liturgiátörténeti adatok értékelésénél s ezen túlmenően az eszmetörténeti háttér rekonstruálásánál segítségünkre lehetnek ezek az ismeretek.

Az eddig elmondottak során talán több kérdés is fölmerült, mint amire egyáltalán válaszolni lehet jelenlegi ismereteink alapján. Azonban szeretnénk volna megmutatni, hogy a magyar szentek legendái, illetve középkori latin nyelvű irodalmunk tartalmazznak olyan adatokat, amelyek együttes értékelése még tartogathat számunkra új ismereteket. Nem mindig rendkívüli, szenzációs fölfedezéseket, hanem az eddigi feltételezések biztosabbá tételét vagy esetleg azok megcáfolását. Boldog Ilona élete kapcsán a veszprémi domonkos apácák liturgikus műveltségére kérdeztünk rá, s a felhozott adatok alapján elmondhatjuk, a nővérek, köztük Boldog Ilona, rendelkezettek annyi tájékozottsággal, ami az általuk énekelt gregorián megértését lehetővé tette, s számukra a latin liturgia nem személytelen, meg nem értett ceremóniák összessége, hanem személyes vallásosságuk forrása, közösségi dimenziójuk elmélyítése. Ebben a keretben hangzott föl a gregorián, zenei kultúránk meg-
alapozója.

A magyar szentek legendáinak, valamint középkori oklevélananyagunknak liturgikus adatai értékelésre várnak, hogy a sok, önmagában jelentéktelennek tűnő részlet megismerésével és összeillesztésével minél valószínűbb kép álljon az utókor előtt a magyar múltrol.

⁵⁰ Cf. Preiffer M.: Die ungarische Dominikanerordensprovinz von ihrer Gründung 1221 bis zur Tatarenverwüstung 1241–1242, Zürich, 1913, 45–46. Harsányi András: A domonkosrend Magyarországon a reformáció előtt. Debrecen, 1938, 103–104.

⁵¹ Szendrey J.: A magyar középkor hangjegyes forrásai. Budapest, 1981. 143.

⁵² Dom. P. Guéranger: Institutions liturgiques, 2e éd. Paris, 1885, I. 320–325.

⁵³ R. Aigrain: Liturgia. Paris, 1930, 860–862.

⁵⁴ Cf. A. Dirks O. P.: De tribus libris manu scriptis primaevae liturgiae dominicanae, in Archivum Fratrum Praedicatorum, 49 (1979), 5–37.

ULLMANN PÉTER:

KÉZIRATOSSÁG A 20. SZÁZADBAN

Az immár öt évszázados könyvnyomtatás még napjainkban sem tudta teljesen kiszorítani a kéziratos könyvkultúrát. A kétféle könyvkultúra együttélése az ősnymtatványok keletkezése idején még csak magyarázható gazdasági okokkal, ám Gutenberg fölfedezésétől a mai fényzedő automatáig összehasonlíthatatlanul kisebb lett a nyomtatott könyv előállítási költsége. Mégis századunkban is írnak és használnak kéziratos könyveket.

Viszonylag feltáratlan területe a néprajznak, hogy mi terjed napjainkban kéziratos úton. Búcsújárásokkal, halotti szokásokkal, különösen a virrasztással kapcsolatban gyakran olvashatunk az „énekesasszonyok” kéziratos füzetéről, apáról fiúra szálló búcsú-, ill. halottas énekszövegek gyűjteményéről.¹ Bárh János az illancsi búcsújárás kapcsán „az egyszer már nyomdafestéket látott szövegek újra kéziratossá válásának meglehetősen kutatatlan kérdését” említi.² Sebestyén András arról számol be, hogy egy andrásfalvi székely ember egymaga 26 példányban írt kéziratos „Halottas Könyvet” bukovinai székelyek számára,³ és Katona Imre ugyanezeket a kéziratoskat „valóságos kódexek”-ként említi.⁴

Az udvarhelyszéki Kápolnásfalu⁵ énekes férfiai is kéziratos „Halotti Énekeskönyv”-eikből énekelnek halottaik mellett, hogy — mint könyvük elején olvasható — „megtartsák a kegyeletes ősi szokást, a halottnáli virrasztást, melyet ős Apáiktól örököltek”.⁶ Kétségtelenül ezeknek a könyveknek is köszönhető, hogy Kápolnásfaluban a hagyományos halottvirrasztás, az „éneklő” a mai napig fennmaradt, sőt virágkorát éli, holott a virrasztás szokása országosan, sőt az egész magyar nyelvterületet tekintve is kihalóban van. A virrasztó kéziratos énekszövegeinek nagyobbik hányadát már két évszázada éneklik Kápolnás-Oláhfaluban, de a mai énekesek már nem tudják, hogy virrasztóénekkincsük a 17—18. századi magaskultúra fontos tanúja, hogy őseik ezeket az énekeket még nyomtatott könyvekből énekeltek.

A kápolnásfalusi kéziratos énekeskönyvek érdemesek arra, hogy megvizsgáljuk „életüket”, keletkezésük körülményeit, tartalmukat és szerkesz-

¹ LAJTHA 1956: 20.

² BÁRTH 1980: 105.

³ SEBESTYÉN 1972: 224.

⁴ KATONA 1977: 692.

⁵ A falu eredeti neve Kicsi-Oláhfalú, a múlt században Kápolnás-Oláhfalunak nevezték, 1913 óta Kápolnásfalú, ma Căpîlnita, jud. Harghita, R. S. Romania.

⁶ VIRRASZTÓKÖNYV: Előszó.

tési módjukat, és ily módon hozzájáruljunk a századunkban már valóban csekély mérvű, de mégis létező kéziratosság feltárásához.

A halotti énekeskönyvek tulajdonosai idős férfiak, ők Kápolnásfaluban a virrasztás irányítói. A falubeliek „énekösök”-nek hívják őket. Ezt a nevet a hagyományos virrasztóénekek ismeretén túl éppen a virrasztókézirat birtoklása által lehet kiérdemelni. A legrégebb virrasztókönyvek sorsát az idősebb férfiak figyelemmel kísérik, és a gazdájukat vesztett könyvekért komoly áldozatokra képesek. A régi „értékes” példányok azonban elhasználódnak, vagy az elhalt tulajdonosok hozzátartozóinál lappanganak, ezért mindig kerül, aki hosszú téli estéit a könyv másolásának szenteli. Egy idős énekes, Pál József az ötvenes évek elejétől vagy húsz éven át évenként több könyvet is leírt. Másoló-szerkesztő munkájának értékelésére alább visszatérek. — A virrasztáson általában 5-10 könyves énekes van jelen. A könyvekből nemcsak tulajdonosaik énekelnek, hanem a jelenlevő férfiak közül is az énekesek közé ül egy-egy. (Lásd 1. ábra.) Az ilyen párosok néha állandósulnak, és ilyenkor mondják az énekesek, hogy ezt és ezt „magam mellé vettem”, „tőlem vette az énekeket”. Molnár Imre felszegi virrasztó mesélte egy régen meghalt énekesről, Both Nagy Imréről, hogy „olyan kacifántos atyafi volt, hogy akárkit nem engedett belenézni a könyvébe. Egyfelől magamellé vette Molnár Imrét, a másik felől felemelte a kezét, hogy akárki ne nézzen a könyvébe”. A virrasztáson résztvevő asszonyoknak nincsen könyvük, és a férfiak könyvébe sem néznek bele. A könyv használatának, a virrasztás lefolyásának részletei egy korábbi beszámoló tárgyát képezték.⁷

Napjainkban a Halotti Énekeskönyvnek mintegy negyven példánya hozzáférhető. A kéziratok nagyobbik hányadát kézbevehettem, néhány példányról csak elmondás alapján van tudomásom. A virrasztások alkalmával és a virrasztóénekek gyűjtésekor a könyvek tartalmát az élő gyakorlattal is szembeisíthettem. — A virrasztókönyvek két csoportba sorolhatók. Az első csoport könyvei — mintegy 20-25 példány — a század első felében keletkeztek, míg a második csoport szintén 20-25 könyve 1962 és 1974 között került ki egyetlen kézből. Az összes kéziratot 5 példány összehasonlítása alapján ismertetem: 3 példánnyal jellemzem az első csoportot, a 4. ismertetendő könyv ugyan 1956-ban keletkezett, tartalmi jegyek alapján azonban szintén az első csoportba tartozik. Végül pedig egy 5., részleteiben megvizsgált könyv a második csoportot képviseli. — A könyvek két csoportja közt az az alapvető különbség, hogy míg az előbbieket különböző személyek írták saját használatra, az utóbbiakat egy személy írta mások részére. Az első csoportot reprezentáló könyveken nyomon követhető a Halotti Énekeskönyv *kollektív redakciója*, és tartalmuk egymáshoz képest jellemző változásokat mutat, a második csoport viszont a közösségi szerkesztés *eredményét* tükrözi, e könyvek tartalma rögzült, véglegesnek mondható és akár kiadásra is alkalmas lenne.

A faluban talált legrégebb virrasztókézirat 1909-ben készült. „Kápolnás Oláhfalu község Számadási főkönyve” — olvasható a felirat a könyv borítótábláján, de későbbi tulajdonosa jóvoltából más célt töltött be. 104. lapján levő kolofonján ez áll: „Kelt Kápolnás falu 1908 ban vetem Ezen Könyvett Márczius 17dikén akor megkeztem az Isten segedelméből az Irást És irtam

⁷ ULLMANN 1982.



1. ábra

1909dik évben végeztem bé — Január 17 El végeztem Hállá Istennek — Kelt Kápolnás falu Lőrincz Péter". (Lásd 2. ábra.) A könyvet (továbbiakban: LP) a jelenlegi tulajdonos, Lőrincz Kondor Péter édesapja írta le. A kápolnási köztudatban egy alább ismertető 1928-beli könyv a legrégebb és „legjobb”. A jelenlegi tulajdonos maga sincs tudatában, hogy a falu legértékesebb virrasztókéziratának birtokosa. Ezért amikor öreg fejjel beállt az énekesek közé, először Csíki András könyvét használta, mely a negyvenes években másolódott egy gyermekkéz által, majd 1978 telén lemásolta magának id. Pál József könyvét, hogy ezáltal a mai standard énekkincs birtokába jusson. Édesapja könyve 84 virrasztóének szövegét tartalmazza. Az énekek nagy többsége (90%) Kájoni János Cationale Catholicumának 2. vagy 3. kiadásából való.⁸ (Továbbiakban Ká² és Ká³.) Minthogy Ká³-nak viszonylag kevés közös szövege van az előző kiadásokkal,⁹ és a közös énekek szövege is kisebb változásokon ment keresztül, könnyen kimutatható, hogy az énekek melyik kiadásból származnak. LP-ben 84 énekszöveg van. Ezek egyharmada — többnyire a Ká²-ből származók — a többi virrasztókönyvben nincs meg. Ugyanakkor már ez a kézirat is tartalmaz 8 olyan éneket, melyeknek ponyvanyomtatvány vagy egyéb 19. századi kiadvány lehet a forrása.¹⁰ A Cationale-eredetű énekek sorrendje — egy-egy betoldástól eltekintve — követi a Ká² vagy Ká³ megfelelő részeinek sorrendjét. A könyv első része rendre tartalmazza a Ká³ „Halotti Énekek” c. fejezetének énekeit. Ezután két ének megszakítja a sorrendet. Ezek is a Ká³-ból, de a „Különb-féle énekek” közül valók. Ezután vehette kézbe a könyv összeírója a Ká²-t. Először rendre végigment a „Különb-különb féle énekek” c. részen. Amit innen kiválasztott, az a későbbi kéziratokban is megtalálható. A zsoltárparafrázisokkal folytatta, majd a „Halotti Énekek” c. fejezetből válogatott. Feltehetőleg mindkét kiadásból a századfordulón még ismert énekeket válogatta. Ezután következik a könyv már említett kolofonja. Feltehetően először az volt a könyvíró szándéka, hogy itt befejezi munkáját. Ezután még ugyanaz a kéz, de különböző tollakkal, tehát időről-időre hozzáírt 16 éneket. Ezek egyrésze követi a Ká³ Mária-énekeinek sorrendjét, ezenkívül itt található a 8 egyéb forrásból való ének közül is 4. — A fentiek alapján feltételezhető, hogy Lőrincz Péter közvetlenül a nyomtatott könyvekből másolt. Ennek ellenmond azonban, hogy a Kájoni-sorrendet egy Kájoni-fejezeten belül háromízben is megszakítja, és hogy ugyanez a három jellegzetes eltérés a később írt kéziratokban is megtalálható, holott ugyanezek a könyvek egyebekben nem hű másolatai LP-nek.¹¹ Ebből az következik, hogy a kéziratok mögött egy — a Lőrincz Péter könyvét is megelőző — kézirat forrás állhat.

Simó Birtalan a húszas évek elejétől a 2. világháború végéig a legtekinélyesebb alszegi virrasztó volt. Elekes Ambrus jelenlegi virrasztóvezető szerint „Simó Birta nemzedéke (a harmincas években) már csak írott könyvek-

⁸ KÁJONI 1719 és 1805.

⁹ DOMOKOS 1979: 93.

¹⁰ 4 Bagó Márton-féle ponyváról, 1 egyéb nyomdából való ponyváról, 1 a „Mennyei szép koszorú”-ból, 2 ismeretlen eredetű.

¹¹ LP és a továbbiakban ismertető két könyv egyaránt a következő sorrendben hozták az alábbi énekeket: Krisztusnak hívei kik idegyűltek (Ká³: 341), Hát a búcsó s korporsó közt (Ká³: 343), Ki itt fekszik gyászpompával (Ká³: 342), Főember temetésére való ének (Ká³: 344).

ből énekelt, mert addigra a nyomtatott könyvek elfogytak". Simó Birta 1926-ban írt le könyvet, mely olyan tekintélyre tett szert, hogy az összes későbbi könyveknek szinte etalonjává vált.¹² A tulajdonos 1946-ban történt halálakor rokonához, Simó Ignác feltízi virrasztóvezetőhöz került a könyv. Ettől kezdve az alszegi virrasztók mindig várták a pillanatot, hogy a könyv visszakerüljön az Alszegbe. Simó Ignác halálakor, 1953-ban az örökösök a koporsó elkészítésének idejében felajánlották Elekes Ambrusnak, aki napjainkban is első a feltízi énekesek közt. Tekintélyét nem kis részben épp ennek a könyvnek köszönheti. A könyv így — talán végleg — a Felszegben maradt. — Simó Birta könyvében (továbbiakban: SB) 101 ének van, melyeknek csak kétharmada Cantionale-eredetű, mert az LP 8 tételével szemben itt már 37 egyéb forrásból származó ének van. SB Cantionale-eredetű énekei csekély kivétellel mind megtalálhatók a későbbi könyvekben is. SB-ben már kirajzolódik a kápolnási Halotti Énekeskönyv végleges tartalma: a Cantionale valamely kiadásából és ponyvákából származó kimondott halottvirrasztó énekeken kívül vannak benne rózsafűzér-társulati énekek, a halotti olvasó, a halotti vecsernye, azaz a hagyományos magyarnyelvű erdélyi temetési szertartás, ami valójában a halotti officium matutinuma.¹³ SB-ben található meg először a nagyvecsernye, azaz a karácsony és húsvét ünnepén mondott népnyelvű vesperás szövege valamint a Pázmány-féle Te Deum, melyet Udvarhelyszék több falujában még ma is ebben a formában énekelnek. Kiterjed a könyv énekkészlete a „Krisztus koporsójánál” történő nagypénteki virrasztásra is, mert egy Mária-siralom és Szent Péter siralma is megjelenik benne. — SB szerkezete a könyv első felében megfelel LP-nek: a Ká³ halotti énekei, majd válogatás a különféle énekek közül, ezt a Ká² különféle énekei, majd a Ká³-ból a „Kisdedeknek temetések idején” való énekek követik. Itt hiányzik a Ká² halotti énekeinek tömbje, viszont együtt következnek az egyéb forrásból való virrasztó énekek. A tömbökön belül itt is a Cantionale-kiadások sorrendjét követi a leíró. Mind a nagyobb egységekben való eltérés, mind a kisebb sorrendbeli különbségek kizárják SB közvetlen kapcsolatát LP-vel.

A század első felében írt könyvek közül harmadikként József Ignác könyvét említem (továbbiakban: JI). Az 1938-ban írt könyv 63 énekével viszonylag kisebb terjedelmű. A virrasztóanyag stabilizálódását mutatja a Cantionale-eredetű és az egyéb forrásból származó énekek közt immár véglegessé vált 2:1 arány, és hogy a teljes énekkészletben már csak egyetlen olyan ének van — a „Halál adósságát immár megfizettem” kezdetű —, ami csak ebben a kéziratban van meg. — A könyv sorrendje az 1908-as LP-vel közvetlen kapcsolatot mutat.¹⁴

Megfigyelve az eddig ismertetett három könyv tartalmi különbségeit, kimondhatjuk, hogy a változások nem véletlenszerűek, hanem valamiféle válogatás eredményei: mondhatnók, a válogatás kánonja a kápolnási virrasztók kollektív memóriája. — Benedek Mihály könyve is ezt példázza. Bene-

¹² A kézirat kolofonja: „Simo Birtalan írta ezen könyvet 1926 Kápolnásfalun”. „E A 1953-ban vetem kézre”. — E A = Elekes Ambrus.

¹³ Vö. DOBSZAY 1982.

¹⁴ Nem lehet például véletlen, hogy mindkét könyv elején, azonos helyen a Ká³-ból való halotti énekek sorrendjét megszakítja ugyanaz a két, egyaránt Bagó Márton-féle ponyva eredetű ének: „Megfizettem immár” és „Oh én szegény emberi állat!”.

dek Mihály közel 20 évvel idősebb, mint az ismertetett legrégebbi könyv. Elmondta, hogy már „legényecske korában is — tehát a század elején — eljárt az éneklőbe”. Ma is kitűnő emlékezőtehetsége miatt a falu hagyományainak megbízható tanúja. Ő az egyetlen, aki tudatában van annak is, hogy a kéziratos könyvekben korábbi nyomtatott énekeskönyvi hagyomány rögzült. 1956-ban elkészült könyvének — elmondása szerint — három forrása volt: saját régebbi kézírata, a József Ignác-féle kézirat és az általa „káncionálnak” nevezett Ká³ akkortájt a templom kórusán még meglévő példánya. Könyvét nem mechanikusan másolta, hanem a három forrásból a „régieket” válogatta. Munkája eredményeképp mégis olyan könyv keletkezett, mely belső rendjével ugyan magában áll, de 80 éneke megfelel a régebbi kéziratok standard énekkészletének. A többi könyvbe felvett nem hallottas funkciójú énekeket ő külön lapokra írta, és hozzákötötte régi kedves könyvéhez, a „Goffinéhez”.¹⁵ Munkássága segít megérteni, hogy miképpen vezetett a faluközösség válogató és őrző-másoló tevékenysége annak a könyvnek kialakulásához, amelyből id. Pál József a hatvanas évek elejétől haláláig (1976) legalább 20 példányt másolt.

Az énekesek nagy többsége ma olyan könyvvel jelenik meg a virrasztáson, melynek első oldalán ilyen vagy hasonló felirat van: „Ezen halotti énekes könyv. A Gergely Mátyás Tulajdona. Kápolnásfalu. 1973 évben Másoltam Pál József idős. 1972-1973 évben 70 éves koromban.” — Pál József, napjaink kódexírója 1902-ben született. Fiatalon elkerült falujából, és negyvenévesen tért vissza. Haláláig a falu cipésze volt. Hazatérése után keresztapja, Szócs Mihály, az alszegi virrasztók egyik vezetője hívogatta éneklőbe. Hamarosan másolt magának könyvet is, feltehetően Simó Birta könyvéről, aki azidőtájt szintén az Alszegben énekelt. 1945-ben Tófalvi Postás János részére egy 167 (!) éneket tartalmazó könyvet írt le, és a hatvanas évek elejéig még több könyvet másolt feltehetőleg saját régebbi kéziratáról. Fia szerint „egy-két hónap alatt megírt egy könyvet”. Egy szekér trágyát vagy néhány szekér hulladékfát kapott a megrendelőtől munkájáért, de jóbarátnak „egy esti multság fejében ingyen is megcsinálta”. Mezei munkával nem foglalkozott, talán mint volt városi iparos-ember rangján alulinak tartotta azt. A „könyvírás” a szenvedélye volt, és mert volt rá igény, szinte iparszerűen űzte. Munkássága eredményeképp — minthogy évente több könyvet is írt — 1976-ig megduplázódott a virrasztó-kéziratok száma. A könyvek gyarapításánál is jelentősebb *szerkesztői* tevékenysége, amit a hatvanas évek elején végzett. Pál József ezidőtájt felismerhette, hogy a forgalomban levő kéziratok nem tükrözik egységesen az egyébként egységes, és az orális hagyományban már korábban rögzült kápolnásfalusi virrasztó-hagyományt: a különféle sorrendű könyvek között a virrasztáson nehéz volt eligazodni, a régebbi könyvek egyes énekei végleg feledésbe merültek, más énekek pedig hiányoztak belőlük. A munka, amihez ekkor hozzáfogott, méltán nevezhető szerkesztésnek: egységes elvek szerint rendezte, a praxis számára feltárta a falu élő népének hagyományát. Az így nyert könyv mégis „kollektív redakció” eredménye, mert tartalmához Pál József semmi lényegeset nem adott, mivel az egészében a

¹⁵ GOFFINE 1895.

szóbeli hagyományban, részleteiben pedig már a harmincas évek különféle kézírataiban megtalálható. Első „szerkesztett” könyve 1962-ben készült, melyet — becslés alapján — 15-20 követhetett azonos tartalommal és sorrenddel. Utoljára valószínűleg 1974-ben másolt könyvet Elekes Márton részére. A fentebb említett, Gergely Mátyás részére leírt könyv 141 éneket tartalmaz. Ennek alapján ismertetem a Pál József-féle szerkesztett könyveket (továbbiakban: PJ). — PJ Cationale-eredetű énekeinek száma csaknem azonos a tekintélyes 1928-as SB-ével (SB: 64; PJ: 65). 35 olyan éneke van, amelyet a régebbi kéziratokban nem találtam, és ez a szám hozzávetőleg megfelel az SB 100 és a PJ 141 éneke közti különbségnek. Ebben a 35 énekekben csak 7 újabb halottas ének van; ezenkívül 5 ének a Ká³-ból különböző szentek tiszteletére, Kápolnásfalu és Szentegyházásfalu templomainak és a falu határában levő két kápolnának a búcsúnapjaira; nagypénteki virrasztásra való énekek; Mária-síralmak és egyéb Mária-énekek. Az új énekek közül nem egy a Bagó Márton-féle ponyvák révén már a múlt század derekán országosan ismert volt, mint az „Árvák éneke”, a „Jézus gyermekkorában . . .”, vagy a „Köszönteni jöttünk szent keresztfa”.¹⁶ A felsorolt énekek azonban csak a könyvekben jelentenek újat, a falu népe már korábban is énekelhette őket, de mivel nem kifejezetten virrasztóénekek, nem kerültek be a könyvekbe. A korábbi könyvek a Kájoni-hagyományt mentették, Pál József működésének idején azonban már a ponyvanyomtatványok népénekhagyományát is rögzíteni kellett. 1977-ben egyetlen búcsú-halottas ponyvát sem sikerült találnom a faluban, és csak az idős Tamás János emlékezett, hogy a század elején minta után vásároltak postai úton (szerinte Egerből!?) Bagó Márton-féle ponyvákat. — A teljes élő énekanyag rögzítése mellett az anyag elrendezése Pál József érdeme: az eddigi „laza” Cationale-sorrend helyett betűrendbe rakta énekeit, a könyvek végére tartalomjegyzéket írt, ami ily módon betűsoros mutató is. Betűrendje kissé furcsa. Az F-et a T követi (nyilván mert régies, kurzív írásában közel azonosak). A betűsor közepén a sorrend: L-N-O-M; a végén pedig az U követi a V-t. Ez a betűrendje az összes vizsgált PJ-nek. Egyes betűkön belül a sorrend esetleges, legfeljebb kivételes esetekben praktikus szempontok szerint meghatározott. Munkamódszere az lehetett, hogy sorra vette forrásait, és rendre kiválasztotta belőlük az azonos betűvel kezdődőket. Ez természetesen nem eredményezett szoros betűrendet. Mindenesetre az A-s énekek élén „Az Ūrangyala” és az „A fényes nap” áll. Mindkettő virrasztást elindító ének. A T-betűs énekek élén a „Téged Isten dicsérünk”, a végén pedig a „Temetési szertartás” van. Az SZ-es énekek között a különféle rózsafűzér-társulati énekek abban a sorrendben vannak, ahogy a „halotti olvasó”-val kapcsolatban éneklük őket. Ugyanitt együtt vannak a környékbeli templomok patrónusainak énekei. A fenti kivételektől eltekintve az egyes betűkön belül a sorrend változó, sőt az egyes Pál József-könyvekben is különböző. — Említésre méltó a PJ-k szövege. Míg a régebbi könyvek általában hűen követik a források régies ortográfiáját, Pál József

¹⁶ Három istenes énekek. 1. Köszönteni jöttünk szent keresztfa . . . Budán, 1867. Nyomatott Bagó Mártonnál. — Négy istenes énekek. . . . Második. Az árvák éneke (Azért mondom jének . . .). Budán. Nyomatott Bagó M. betűivel 1851. — A názáreti Jézuska kis rózsakeresztjének éneke. Nőta: Tízennégyesztendő korában (Jézus gyermekkorában . . .). Budán 1863. Nyomatta és kiadta Bagó Márton.

könyveiben ízes udvarhelyi nyelvjárási alakok találhatók. A régi könyvekhez képest sok nála a lectio varians. Ő maga nem lehetett a virrasztó-énekek legjobb ismerője, mert nem figyelt arra, hogy betoldásaival megváltoztatta az egyes sorok szótagszámát. Ezért mondta róla egy énekes-asszony: „Pál Jóska nem jól írta a könyvet, mert aki írja, annak közben énekelni kell, hogy talál-e a szöveg és a dallam!” Nemegyszer sántítanak nótautalásai is. Az éneklőben a virrasztók mindig korrigálják Pál József szöveg-elírásait, és a téves nótautalások is csak a fiatalabbakat hozzák zavarba. A könyvnek nagy a tekintélye, de az élő hagyomány erősebb!

Miután születésük — ha tetszik, fejlődésük — sorrendjében egymás mellé tettük a Halotti Énekeskönyv jellemző példányait, az összes könyvről megállapíthatjuk, hogy: 1) az énekek száma a könyvekben lényegében nő; 2) ugyanakkor a Cantionale-eredetű énekek száma — legalábbis a húszas évek-től — közel állandó; 3) a számbeli növekedés nem a hagyomány eltolódását, hanem a könyv funkciójának kiterjedését mutatja; 4) és így épp a legújabb könyvek váltak a régebbi és teljesebb hagyomány hű tükrévé. (Vö. 3. ábra.) — E hagyomány három forrása: a Cantionale Catholicum 2. és 3. kiadása; múlt századi ponyvanyomtatványok, elsősorban Bagó Márton nyomdájából; és a „Mennyei szép koszorú” c. erdélyi imakönyv valamelyik századeleji kiadása. Mindezek közül a legjelentősebb az Andrási Rafael-féle énekeskönyv (Ká³) hatása. Ennek oka az lehet, hogy az egykori Kápolnás-Oláhfalu plébániájának szervezése idején ez a Cantionale-kiadás volt megvásárolható.¹⁷ Idős emberek elmondása szerint a század elején a virrasztóvezetők mind rendelkeztek nyomtatott könyvvel, sőt Kodolányi János még 1943-ban is azt tapasztalta Kápolnásfalun, hogy a virrasztáson „a férfiak írott és nyomtatott könyvekből énekeltek”.¹⁸ A 2. világháború óta azonban senkinek sincs a faluban Cantionaléja. Talán az utolsó kápolnási Ká³ volt az, amit Péter Bálintné a Tófali-tízből 1946-ban eladott a szomszédfalusi kántornak. Ma ugyanott egy virrasztóférfi birtokában van, hátlapján ceruzával írt „Kápolnás-Oláhfalu” felirat olvasható. A szomszédos falu virrasztóinak egyébként még több nyomtatott Ká³ is a rendelkezésükre áll, így a kápolnásihoz mérhető „könyvmásoló-ipar” náluk nem alakult ki.

Az ismertetett kéziratos hagyományozás legfőbb jelentősége az, hogy — legalábbis egy falu vonatkozásában — egy korábbi nyomtatott kultúrát konzervál. Itt pontosan a fordítottja történt annak, amikor a külfölte 16—17. századi nyomtatványok — például az Óreg Graduál¹⁹ — a korábbi kéziratos hagyományt őrizték meg az utókor számára. — Emeli a könyvek jelentőségét, ha szembesítjük őket a hasonló jellegű magyarországi kéziratokkal. A magyarországi hasonló füzetek csak ponyvanyomtatványokról másolt anyagot tartalmaznak, anyagukban legfeljebb a dallamok között maradt archaikus.²⁰ Ezek a kéziratok általában egyéni ízlést tükröző, alkalmilag másolt, vegyes tartalmú füzetek. Ezzel szemben az erdélyi könyvben a kollektivitás nagyobb ereje tükröződik, a könyv a falu könyve, közös örökség. Benne a

¹⁷ A kápolnási templom 1797-re épült fel, és 1837-ben lett Szentegyház-as-Oláhfalu filiájából önálló plébániává (SCHEMATISMUS 1892; ORBÁN 1868: 72).

¹⁸ KODOLÁNYI 1947: 127.

¹⁹ BARDOS—CSOMASZ TÓTH 1977: 134.

²⁰ Vö. BARTH 1980: 106.

szinte intézményesedett másolás révén a kollektív ízlés érvényesült a sokszor sekélyes egyéni ízléssel szemben, melynek jelei — különösen a tárgyi kultúra tekintetében — már az erdélyi falvakban is mutatkoznak. A kollektív ízlés, melynek alapján az énekek a korábbi könyvekbe bekerültek, az egykori nyomtatott anyagot sem akarta elfeledni, ugyanakkor az újaból is válogatott. — Az említett megfigyeléseknek a tárgyi jelentőségen túl van egy methodikai tanulsága is. A késő középkori kódexeinkkel, 16—18. századi gyűjteményeinkkel foglalkozó irodalomtörténet-írás talán ötletet meríthet belőlük olyan kérdések megoldásához, melyek a kéziratokban található variánsok keletkezésével, szerepével, a szerkesztés egyéni és közösségi tényezőinek vizsgálatával kapcsolatosak. Míg az elmúlt századokból ezek a körülmények az adatok hiánya miatt nagyrészt homályban maradnak, a vizsgált anyagban egy kéziratgyűjtemény keletkezése szinte a szemünk előtt játszódott le, és részleteiben nyomon követhető.

Végezetül, ha a jelenség *okát* keressük, azt nem magyarázhatjuk pusztán a külső körülményekkel, a faluközösség viszonylagos zártságával, melyet a földrajzi és gazdasági elszigeteltség okoz.²¹ Hisz ilyen örökség és ilyen külső körülmények a magyar nyelvterületen másutt is voltak, mégsem jártak hasonló eredménnyel. A virasztóénekkincs megőrzése összefüggésben van az itteni egyéb szellemi és tárgyi hagyományok fennmaradásával. Ebben az erdélyi faluban az örökölt szokások, énekek, tárgyak megtartása végső soron egzisztenciális kérdés: identitásuk megőrzésének módja. Ezáltal őseiket tisztelik, egyszersmind azonosulnak is velük. A nemzeti hovatartozást nem csupán horizontálisan, a határaikon innen és túl élő honfitársaikkal való közösségként értelmezik. Ez számunkra inkább vertikális irányú: kapcsolat azokkal az emberekkel, akik előttük azon a helyen, azon a módon éltek, mint ők.

	LP	SB	JI	BM	PJ
KÁJONI	76	64	47	48	65
Kájoni csak itt	28	8	-	5	6
Egyéb forrás	8	37	16	32	76
Összesen	84	101	63	80	141

3. ábra

²¹ ORBÁN 1868: 74.

A kápolnásiak falujuk alapításáról szinte legendákat mesélnek, számontartják őseiket, mely család mikor települt oda, mikor építették a kápolnákat és a templomot, évszázadokra visszamenően tudni vélik a házhelyek, kaszálók birtokosait. A férfiak ragadványneve is mindig a felmenő ősök keresztnéve.²² — Ez a törekvésük nyilvánult meg abban is, hogy 1942-ben néhányan összefogtak, és a könyvet „nyomtatásba akarták tételni”. Napjainkban is ismételtén számonkérték a virrasztó-énekek gyűjtőjétől, hogy kinyomatta-e már az énekeket, mert szerintük ez lehet az egyetlen értelme a gyűjtésnek: megőrizni, tovább vinni, amit kaptak. — Benedek Mihály könyvének előszavában olvasható: „Bárki használod ezen könyvet, ne rongáld, hanem óvjad, mert ha kíméllettel használod, nemzedékekre átmegy.”

IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSEK

- BÁRDOS Kornél—CSOMASZ TÓTH Kálmán
1977 A magyar protestáns graduálok himnuszai. In: Népzene és Zenetörténet III.: 134—256. Budapest.
- BÁRTH János
1980 Az illancsi tanyák népének hajósi búcsújárása. In: Népi kultúra — népi társadalom XI—XII.: 59—117.
- BM = Benedek Mihály 1956-ban másolt virrasztóének-kézirata.
- DOBSZAY László
1982 A középkori magyar temetés maradványai az erdélyi népi hagyományban. In: Bálint Sándor Emlékkönyv (megj. alatt).
- DOMOKOS Pál Péter
1979 „édes Hazámnak akartam szolgálni...” — Kájoni János: Cationale Catholicum. — Petrás Incze János: Tudósítások. Budapest.
- GOFFINE Lénárt
1895 Katholikus oktató és épületes könyve. 3. újra átdolgozott kiad. Budapest.
- JI = József Ignác 1938-ban másolt virrasztókézirata.
- Ká² = KÁJONI János: Cationale Catholicum. 2. kiad. Balás Ágoston által megjobbítván. Csíksomlyó 1719.
- Ká³ = KÁJONI János: A keresztény katolikusok egyházi énekeskönyve. 3. kiad. András Rafael által. Csíksomlyó 1805.
- KATONA Imre
1977 Énekeskönyv. In: Magyar Néprajzi Lexikon 1. köt.: 691—692. Budapest.
- KODOLÁNYI János, ifj.
1947 Adatok Kápolnásfalu (Udvarhely m.) temetkezési szokásaihoz. In: Ethnographia LVIII: 121.
- LAJTHA László
1956 Sopron megyei virrasztó énekek. Budapest.
- LP = Lőrincz Péter 1908-ban másolt virrasztóének-kézirata.
- Mennyei szép koszorú. Imádságok és énekek. Összeáll. Földes Zoltán. Kolozsvár 1925.

²² Lőrincz Károly vezetéknéve hiába Lőrincz, a faluban mindenki Áron Károly Gyula Karcsinak hívja őt dédapja, nagypapja és édesapja után.

ORBÁN Balázs

1868 A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismeii szempontból. 1. kötet: Udvarhelyszék. Pest.

PJ = A Pál József-féle 1962 és 1974 között szerkesztett összes Halotti Énekeskönyv.

SB = Simó Birtalan 1928-ban másolt virrasztóének-kézirata.

SCHEMATISMUS venerabilis cleri Dioc. Transilv. Albae Carolinae 1882.

SEBESTYÉN Ádám

1972 A bukovinai andrásfalvi székelyek élete és története Madéfalvától napjainkig. Szekszárd.

SZENDREY Zsigmond—SZENDREY Ákos

1943 Szokások. Temetés. In: Magyarország néprajza (3. kiad.) 4. köt.: 251—268.

ULLMANN Péter

1982 Halottvirrasztás egy mai erdélyi faluban. In: Előmunkálatok a magyar-ság néprajzához 10.: 153—162. Budapest.

VIRRASZTÓKÖNYV — Másolta Pál József idős 1972—1973. évben. — A kézirat xeroxmásolata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában.

VALTER ILONA

A PÁSZTÓI MONOSTOR FELTÁRÁSA

A pásztói monostorról az első írásos adat 1138-ból származik. II. Bélának a dömösi prépostság javait gyarapító oklevelében szerepel egy Ubad nevű halastó, amely közös a pásztói apáttal.¹ Ezen kívül van még egy korai adunkt. Egy Cerbanus nevű velencei szerzetes, akiről tudjuk, hogy a XII. század húszas éveiben hosszabb időt töltött a konstantinápolyi császári udvarban, 1131—1151 közötti időben Pásztón járt, és ott az apátság könyvtárában őrzött görög nyelvű egyházi munkákat latinra fordította. Művét Dávid pannonhalmi apátnak ajánlotta (1131—1151 között volt pannonhalmi apát), akinek tudtával és beleegyezésével ment Pásztóra.² Ebből az adatból következtetve a történeti szakirodalom görög (bizánci) monostorként tartotta számon Pásztót. Az ásatás azonban nem ezt igazolta. Minden bizonnyal bencés rendű volt a korai pásztói apátság, és 1190-ben vették át a ciszterciek, akik a pilisi apátságból települtek Pásztóra.³ Az apátság kegyura egészen 1265-ig a király volt. Ekkor adta István ifjabb király a monostor kegyuraságát a Rátót nem-beli István mesternek.⁴

A pásztói ciszterci monostor korai életéről néhány adat beszél. Az 1232-ben kiküldött nagykáptalani visitátor zilált viszonyokat talált. 1275-ben a nagykáptalan utasítására letették a pásztói apátot.⁵ Nagy Lajos király idejében a magyarországi ciszterci apátságokban meglazult a fegyelem. A nagykáptalan Waldsteini Siegfried reini apátot küldte visitátornak, aki 1356-ban Pásztóra is eljutott. Itt az apáton kívül még két szerzetest talált. Az évi jövedelem 140 Ft volt, ezért elrendelte, hogy ezentúl négy felszentelt szerzetes legyen a monostorban.⁶ Talán végrehajtották a rendelkezést, mert 1387-ben egy eskütételnél három pásztói szerzetes nevét említik.⁷ Egy 1428-ban kelt oklevél az apátság Szent Péter oltárát említi.⁸

Mátyás király megkísérelte újjászervezni a magyar ciszterci monostorokat. A citeauxi nagykáptalan német szerzeteseket küldött a reformálás el-

¹ G. Fejér: Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. I—XI. Budae 1829—44. — II. 103.

² M. Zalán: Árpád-kori magyar vonatkozású kéziratok osztrák kolostorok kéziratárában. Pannonhalmi Szemle 1926. 46—62. Ivánka E.: Görög hatások a XII. századbeli Nyugat szellemi életére. Egy Fil. Közl. 64 (1940) 211—217. Terebessy: Translatio Latina Sancti Maximi Confessoris. Magyar—Görög Tanulmányok 25. Bp. 1944., Boronkai J.: Cerbanus Maximus Confessor és Johannes Damascenus fordítása. Irod. tört. Közl. 70 (1966) 140—142., Moravcsik Gy.: Bizánc és magyarság. Bp. 1953. 61., Moravcsik Gy.: Byzantium and the Magyars. Bp. 1970. 121.

³ L. Janauschek: Originum Cisterciensium Thomus. I. Wien 1877. 192.

⁴ Wenzel: Árpád-kori Új Okmánytár. Bp. 1873. XI. 548.

⁵ Békefi R.: A pásztói apátság története. Bp. 1898. I. 60—62.

⁶ Békefi im. I. 70—71.

végzésére. Így került Ebrachból Mulich Henrik a pásztói apátság élére 1480-ban.⁹ Mátyás halála után a ciszterci monostorok széthullása megállíthatatlan volt. Pásztón 1502-ben még volt apát, Lukácsnak hívták. A mohácsi vész után a ciszterci rendtagok az osztrák Heiligenkruz-i apátságba menekültek. 1526-ban itt említenek egy Péter nevű pásztói szerzetest. Feljegyzések szerint Lukács nevű pásztói apát itt halt meg 1568-ban.¹⁰

Egykorú adat nem beszél többet a pásztói szerzetesekről. A monostor elnéptelenedett. A XVI. században az épület erősségként szerepelt, amelyet a török elől visszavonuló császári seregek a várossal együtt felgyújtottak 1551-ben.¹¹ A pásztói apátsági birtokon a XVI. század folyamán az egri püspök és a világi birtokosok osztozkodtak. Az apáti címet a XVII. században királyi adományként kommandátorok bírták. Nagy változást hozott Zolnay András kinevezése 1692-ben. Célul tűzte ki a ciszterci apátság visszaállítását, ezért igyekezett a birtokokat visszaszerezni. A morvaországi wellehrádi ciszterci apátsággal teremtett kapcsolatot, ahonnan Pásztóra érkezett 1698-ban a helyzet felmérése céljából Nezorin Flórián perjel és Maietynsky Wenzel senior. Leírást és rajzot készítettek a középkori apátság romos épületeiről (1. kép) és a városról.^{11/a}

Zolnay András halála után I. Lipót 1702-ben a wellehrádi rendháznak adta a pásztói apátságot és Nezorin Flóriánt nevezte ki apáttá.¹² Királyi rendelet írta elő az új apát számára a kolostor újjáépítését. Gontzik Pétert bízták meg az építkezés megszervezésével. 1715. augusztusában kezdtek el a munkát és többszörös termódosítás után 1717-ben fejezték be.¹³ A középkori monostor egy részét — így a szentély déli oldala mellett az 1698-as rajzon feltüntetett tornyot is — beépítették. Az építkezéshez a téglán kívül a romos épületből nyert követ használták fel. A középkori templom szentélyét 1725-ben újraboltozták és így nyertek egy kápolnát. Egy 1764-es feljegyzés szerint a régi templom hat pillére egészen, a faragott kőből készült templomfalak részben még álltak.¹⁴ 1779-ben a helyszínre küldött bizottság a templomhajónak csak a nyomait találta. Beitler Metold előljáró még az alapfalakat is kiszedette építkezés céljára.¹⁵ A kápolnává alakított középkori szentély rajza még szerepel a község 1793-as térképén és egy 1824-es céhlevélen.¹⁶ Időközben a pásztói cisztereket bízták meg az egri gimnázium vezetésével. A pásztói birtokot bérbeadták. A bérlőknek nem volt szüksége a kápolnára, ezért azt a múlt század közepén lebontották.

A középkori monostor alapjainak feltárására a barokk épület helyreállítása kapcsán került sor. Az ásatás 1965—68 nyarán folyt. A kutatást a történeti forrásanyag, a rajzok és térképek adatainak felhasználásával a barokk kolostorépület északnyugati része előtt kezdtük. A mintegy 60 cm-es feltöl-

⁷ Ipolyi A.: A kunok béháromkúti másképp apátfalvi apátsága és XIII. századi egyházának leírása. Arch. Közl. VI. (1865) XI. oklevél.

⁸ Dl 43 771.

⁹ Békefi i. m. I. 83—88.

¹⁰ Békefi i. m. I. 91.

¹¹ Békefi i. m. I. 92.

^{11/a} Békefi i. m. I. 56., 102—121., 131—132.

¹² Békefi i. m. CCXLIX. sz. oklevél, 674—677.

¹³ Békefi i. m. II. 74., 77—79.

¹⁴ Békefi i. m. II. 398., 5. jegyzet.

¹⁵ Békefi i. m. II. 53.

¹⁶ Mindkettő a Pásztói Helytörténeti Múzeumban található.

tés eltávolítása után kibontakozott az elpusztult apátság alaprajza. Az alaprajzi forma, a falak szerkezete, a jellegzetes habarcsanyag, valamint a falak mellett talált régészeti leletanyag alapján szétválasztható volt egy korábbi, a XI. század végére, XII. század elejére keltezhető periódus, valamint egy, a XIII. század első negyedére tehető bővítés. Az első periódusban egy közel 40 m hosszú, 24 m széles, három hajós, keresztház nélküli templom épült, amelynek két mellékszentélye félkörösen, főszentélye egyenesen záródott (2. kép). Ez a szentélyfej hiánytalanul megmaradt, ezen kívül megtaláltuk a hajó északi, déli és nyugati falának egy szakaszát. A pilléreket és a hajófalak nagy részét a XVIII. század végén — mint láttuk — Beitler Metold eltávolíttatta. A kötött boltozati rendszer és az 1698-as ábrázolás alapján 5 pilérpárt tételezhetünk fel a hajóban. A monostor a templom déli oldalához csatlakozott. A déli mellékszentély mellett a korai periódusban feltehetően volt egy kis sekrestye, mellette talán a már Cerbanus által is említett könyvtárhelyiség volt. Mindkettőt elbontották a későbbi átalakítás alkalmával. A keleti oldal déli nagy helyisége a káptalanterem volt, amely fölött a dormitórium helyezkedett el. A templom déli falával párhuzamosan haladó folyosó kötötte össze a keleti részt a nyugati szárnyal, ahol a gazdasági épületek álltak. A hosszú, nagy terem a refektórium volt, ennek déli végében a konyha állott. A refektórium nyugati oldalánál levő két kisebb helyiség raktár lehetett. Ennek az épületszárnynak a padlásán tárolták a gabonát. A XIII. század elején leégett a monostor. A gabona a leégett, leszakadt padlóssal együtt a földre került és az újjáépítéskor az új padlószint kialakításakor feltöltésnek használták. Így jutottunk mintegy 11 zsák égett gabona birtokába, amely Magyarország jelenleg legnagyobb XIII. század eleji gabonalelete. 1981. nyarán a korai monostorhoz tartozó két nagy épület alapjait tártuk fel a szentélytől keletre, a barokk épület északkeleti része előtt. Egy 20×5 m-es kétosztatú és egy 30×5 m-es háromosztatú épület alapjait találtuk meg. A leletanyag alapján arra következtethetünk, hogy mindkettő műhelyépület volt és a XIII. század elején égés következtében pusztult el.

Szabályos monostorformát — négyszögben zárt kerengővel — nem találtunk Páztón. Az itt feltárt templom háromhajós, nyújtott formájú alaprajza semmiképpen sem köthető az alapvetően centrális elrendezésű bizánci templomokhoz, itt tehát egy korai bencés apátságot sejtethetünk. Mivel felépítményéből semmi sem maradt meg, így alaprajza — elsősorban a különös formájú szentélyelrendezés alapján — kereshetünk analógiákat. A szálak a német románkori építészethez vezetnek.

Alaprajzilag a Limburg a. d. Haardt-i bencés apátságot találtuk leginkább hasonlónak (3. kép), melyet II. Konrád császár alapított 1024-ben. Az építkezés csak 1045-ben fejeződött be. Impozáns méretű háromhajós, kereszt-házás templom épült, két félköríves mellék- és egyeneszáródású főszentélylyel. A monostor a templom északi oldalához szintén U alakban csatlakozott, mint Páztón is.¹⁷

A szentélyek ilyen elrendezéséhez német földön több példát találunk.

¹⁷ H. Kunze: Die Klosterkirche in Limburg a. d. Haardt und die Frage der Doppelturmfassade am Oberrhein. Oberrheinische Kunst. Col. X. 5. (1942) 5–36., — Manchot: Klosterkirche Limburg a. d. Haardt. Mannheim 1892.

Ilyen a Berghollzell-i bencés apátsági templom (XI. század), azzal a különbséggel, hogy itt az egyenes főszentély belül félköríves;¹⁸ a kaufungeni bencés apácaokolostor, melyet 1008-ban alapítottak, és a XII. század első felében bővítettek a pásztóihoz hasonló szentélyelrendezéssel.¹⁹ Az Ilbenstadt-i premontrei apátság 1129—1159 között épült. Latinkereszt formájú bazilika, a keresztházak keleti végében két félköríves apszissal, középen nyújtott egyenes főszentéllyel.²⁰ Westfáliában nemcsak szerzetesi templomoknál találunk ilyen elrendezést. A Bochum—Stiepel-i zarándoktemplomot 1130—1170 között építették át ilyen formában,²¹ a Duisburg-i St. Salvator társaskáptalani templomot 1140 körül.²² A XIII. századi westfáliai csarnoktemplomok szentélyzárásánál is kedvelték ezt a formát. Ilyen az 1220 körül épült Soest-i Mária templom,²³ valamint a XIII. század közepén épült Legden-i plébániatemplom szentélye.²⁴ A német területhez kapcsolódóan Európa más részein is találunk ilyen alaprajzú román templomokat. Svájc nyugati részén áll a Belleay-i premontrei monostor, amely 1140-ben épült ilyen formában.²⁵ Lengyelországban az Opatów-i társaskáptalani templom épült ilyen szentélyelrendezéssel a XII. század közepén.²⁶ A két utóbbi templom szentélyeinek mintájául a Limburg a. d. Haardt-i templomot tartja számon a szakirodalom.

Ez a németföldön a XIII. században is virágzó szentélyelrendezés a hajdani Magyarország északi részén is felbukkant a XIII. század közepén. A Dobronyai (Dobrá Nivá) plébániatemplom szentélye hasonló kialakítású,²⁷ és abban is hasonlít Pásztóhoz az alaprajz, hogy nincs keresztház. A három királyi város: Dobronya (Dobrá Nivá), Korpona (Krupina) és Bábaszék (Babina) német telepésekkel a tatárjárás után szerveződött.²⁸ Visszajutunk tehát a német telepésekkel a német későromán építészethez.

hárdi ciszterci apátsági templom szentélye mellett is állott egy torony,²⁹ és az angliai Fountais-i ciszterci monostortemplom északi oldalánál is láthatunk ilyen zömök, több szintes harangtornyot.³⁰ Az 1698-as leírás és rajz egyaránt

Az említett templomok túlnyomó része keresztház, ahol a két félköríves mellékapszis a keresztházakból nő ki. Pásztón viszont nincs keresztház. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a XI—XII. századi magyar bencés apátsági templomok és székesegyházak mind keresztház nélküliek. A pásztói szentélyelrendezés formáját azonban joggal kapcsolhatjuk a német románkori építészethez. Hogy pontosan mikor épült az apátság, azt nem tudhatjuk. 1138-

¹⁸ R. Kautzsch: Der romanische Kirchenbau im Elsass. Freiburg 1944. 38—39.

¹⁹ H. Otte: Handbuch der Kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1885. 159.

²⁰ K. Friedberg—R. Adamy: Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Provinz Oberhessen. Darmstadt 1895. 136—138.

²¹ F. Esterhnes: Zur älteren Baugeschichte der evangelischen Pfarrkirche im Bochum-Stiepel. Westfalen Heft 1/2. 1965. 43. 57—70.

²² G. Binding: Bericht über Ausgrabungen in Niederrheinischen Kirchen. II. Rheinische Ausgrabungen 9. Düsseldorf 1971. 19—20.

²³ G. Dehio: Geschichte der Deutschen Kunst. Berlin—Leipzig 1923. 98.

²⁴ Dehio i. m. 101. 39. kép.

²⁵ J. Gantner—A. Reinle: Kunstgeschichte der Schweiz. 1968. I. 50.

²⁶ Z. Swiechowski: Romanische Baukunst Polens und ihre Beziehungen zu Deutschland. Westfalen 43 (1965) Heft 3/4 185.

²⁷ V. Mencil: Sterdoveka architektura na Slovensku. Praha—Presov. 1937. 207.

²⁸ V. Mencil: Sterdoveka mesta na Slovensku. Bratislava 1938. 35., 43.

²⁹ Ziłnszkyné Sternegg Mária: Adatok a szentgotthárdi volt ciszterci apátság építéstörténetéhez. Savaria, a Vas megyei Múzeumok Ertesítője 3 (1965) 284., Valter I.: Előzetes beszámoló a szentgotthárdi ciszterci monostor ásatásáról. Arch. Ert. 102 (1975) 89.

³⁰ W. Braunfels: Abendländische Klosterbaukunst. Köln, 1978. 134—135.

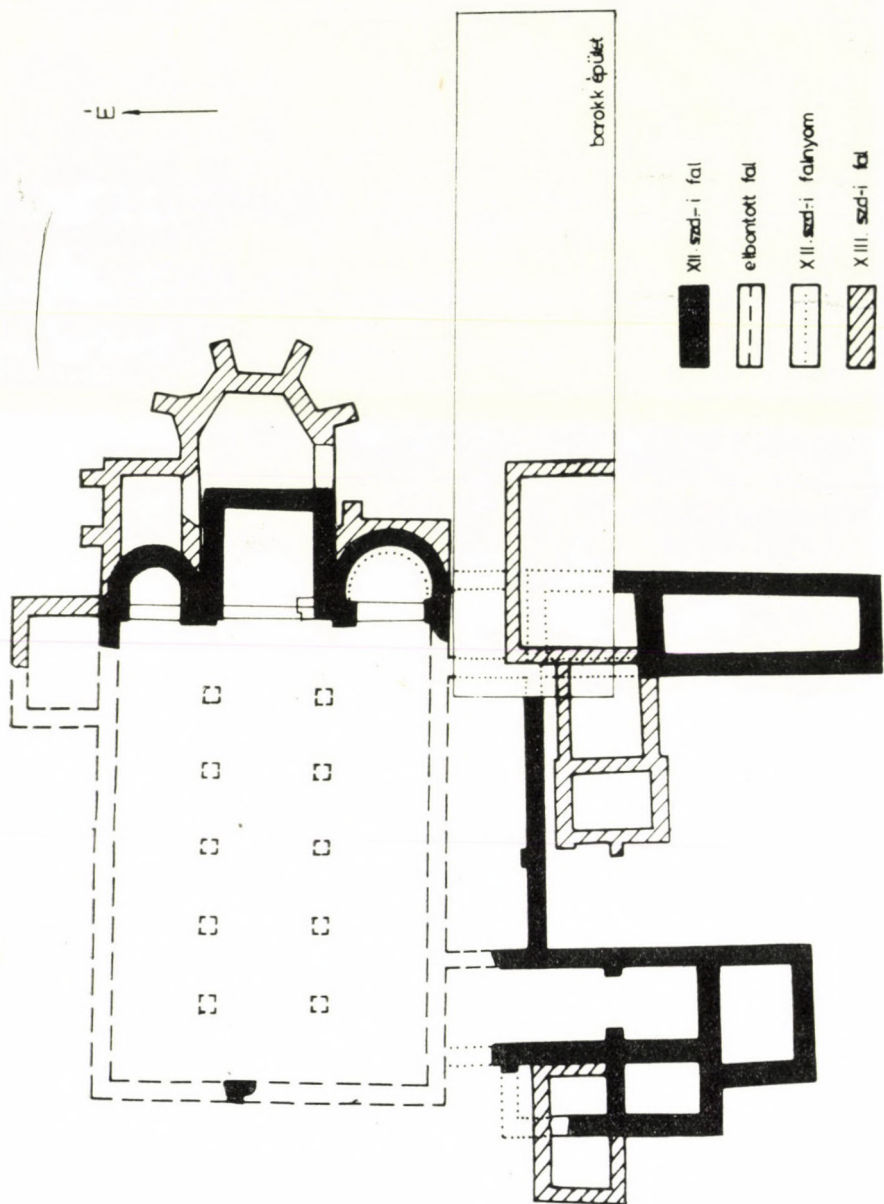
ban — a dömösi oklevél szerint — már biztosan megvolt. Az itt előkerült leletanyag — főleg, amelyet 1981-ben a gazdasági épületeknél találtunk — a legklasszikusabb Árpád-kori kerámia. Ennek alapján nyugodtan keltezhetjük a bencés apátság építését a XI. század végére — vagy a XII. század elejére. Minden bizonnyal királyi alapítás volt és csak 1265-ben került — az akkor már ciszterci apátság — a Rátót nemzetség birtokába, a kegyurasággal együtt.

Mint láttuk, 1190-ben a ciszterci szerzetesek települtek ide. A ciszterci szokásokkal ellentétben a település szívében levő bencés apátságba költöztek és nem egy, a településtől távoli völgybe. Az épületek átépítésére csak a XIII. század elején került sor. Az átépítésben szerepet játszhatott, hogy a monostor ezidőben leégett. Az égés nyomait több helyen megfigyelhettük: a keleti szárnyon, ahol 1981-ben az ipari épületeket találtuk, és a monostor nyugati részén, ahol az égett gabonát találtuk. Az égés utáni helyreállítás is indokolja az átépítést, de az új rend — a ciszterciek — ekkor még dinamikus fejlődése is megkívánta a nagyobbítást. Elbontották a bencés templom szentélyét, a bontási törmelékekkel mintegy 40 cm-rel megemelték a szinteket, és a padozatot kőlapokkal burkolták. A bontási törmelékéből előkerült cserepek is a XIII. század elejére kelteznek az átépítést. A két félköríves mellékszentélyt — szabálytalan formában — egyeneszáródásúvá alakították, a főszentélyt kelet felé növelve sokszögzárásúvá tették (4. kép). Az 1698-as leírásból tudjuk, hogy ez a ciszterci templom kváderkövekből épült, igényesen kialakított épület volt. A főapszison három nagy, a mellékapszisokon egy-egy ablak nyílott, papi ülőfülke volt a falban. Az északi mellékhajó végében sekrestye állott. Öt pillérpár osztotta a hajót. Érdekes, és a ciszterci építészetre jellemző, hogy a nyugati oldalon a díszes főkapu mellett, a déli mellékhajóba nyílóan még egy kapu volt a conversusok számára, mint Bélapátfalván. A szentély déli oldalához közel egy négyszögű torony emelkedett. Ezt a barokk kolostor nyugati szárnyába beépítették. Ilyen torony nagyon ritka a ciszterci építészetben, de nem példa nélküli. Az 1183-ban alapított szentgott-empli a monostor keleti szárnyán a káptalantermet, fölötte a dormitóriumot. Egyébként sem sokat változtattak a monostorépületen a ciszterciek. A nyugati szárny egyik helyiségét építették át és az udvarra építettek két helyiséget, talán auditórium és munkaszoba céljára. Az ásatáson előkerült faragott kövek a XIII. század elejére keltezhetők, és rokonságban vannak a pilisi ciszterci apátság faragott köveivel, ahonnan Pásztó települt.

A régészeti feltárás befejezése után Harsányiné Vladár Ágnes tervei alapján romkert készült (5—6. kép), ahol az alapfalak és a növényzet együttesen kirajzolják az elpusztult apátság alaprajzát.

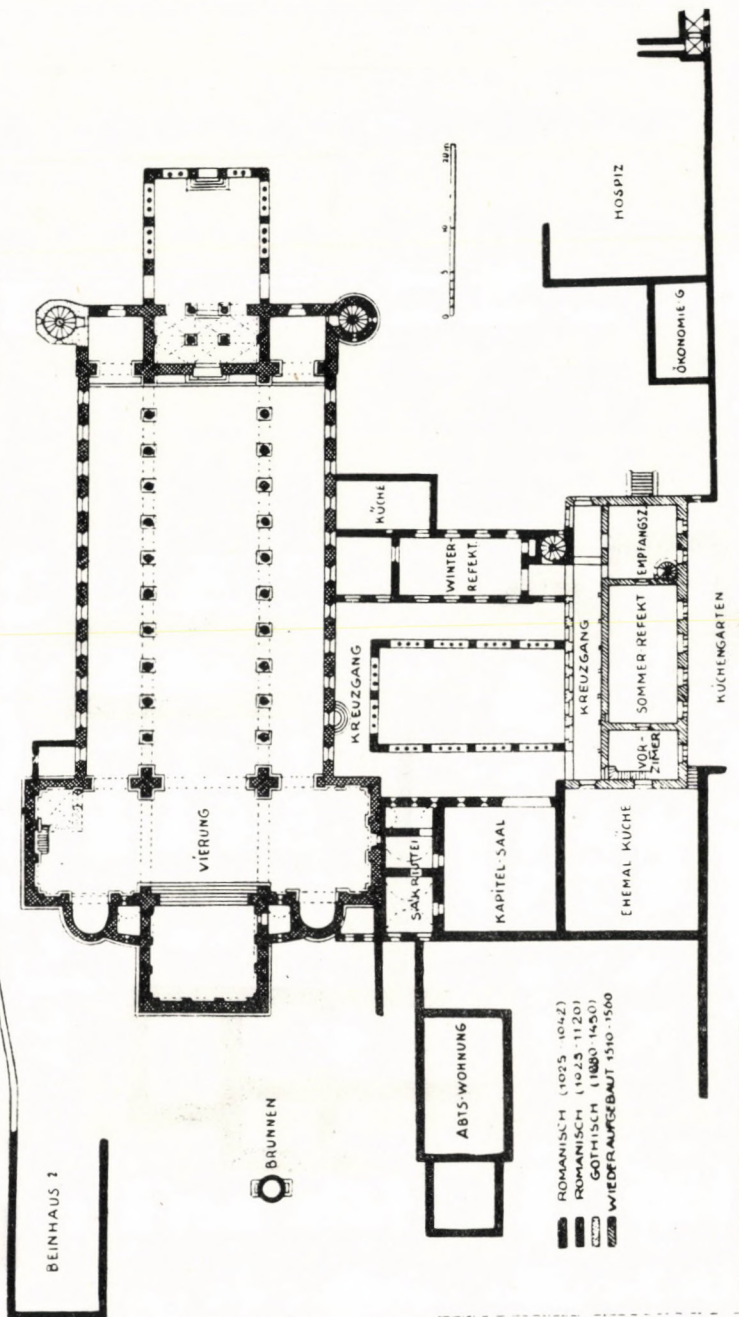


1. A páztói apátság 1698-ban készült rajza

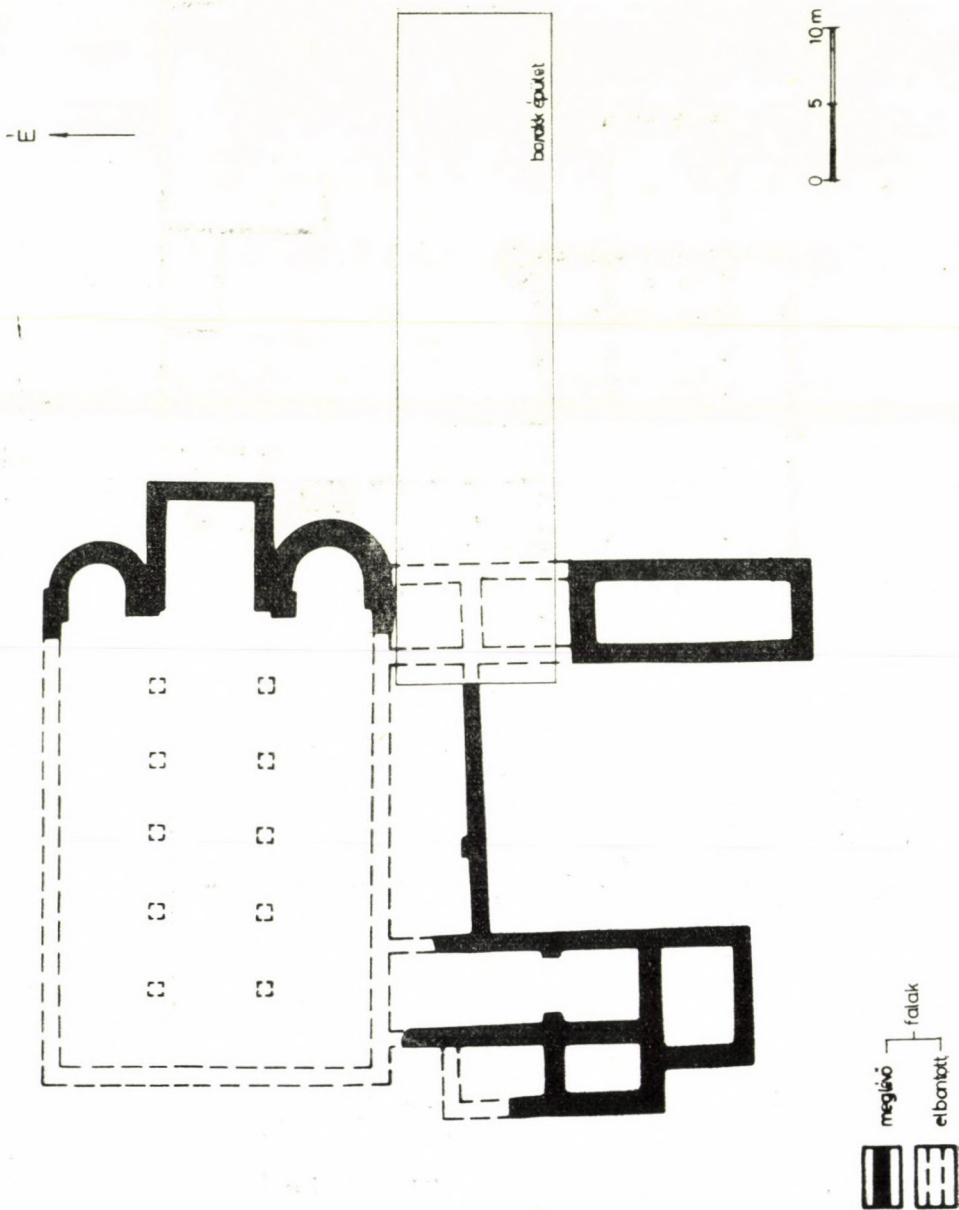


2. A korai — bencés — apátság alaprajza

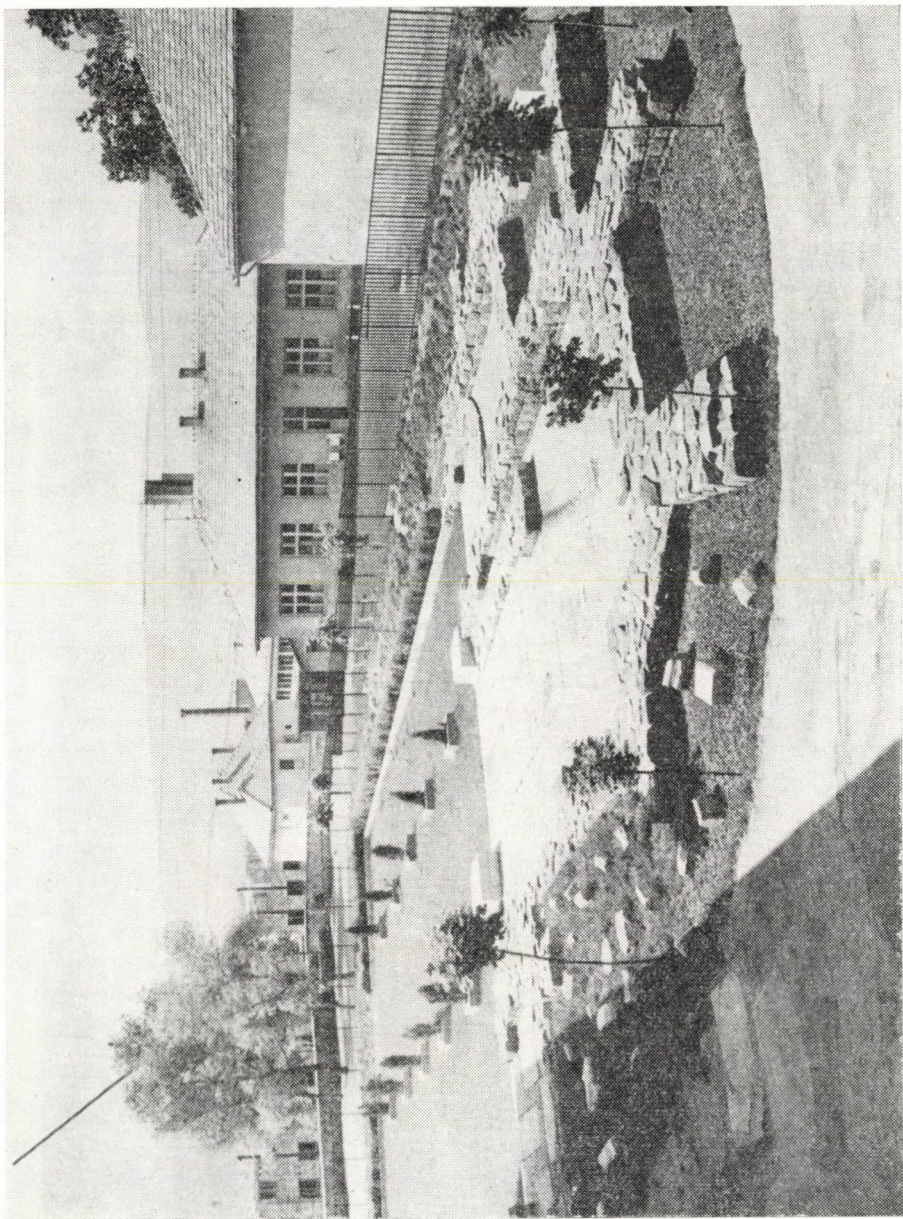
KLOSTER LIMBURG A. HAARDT.



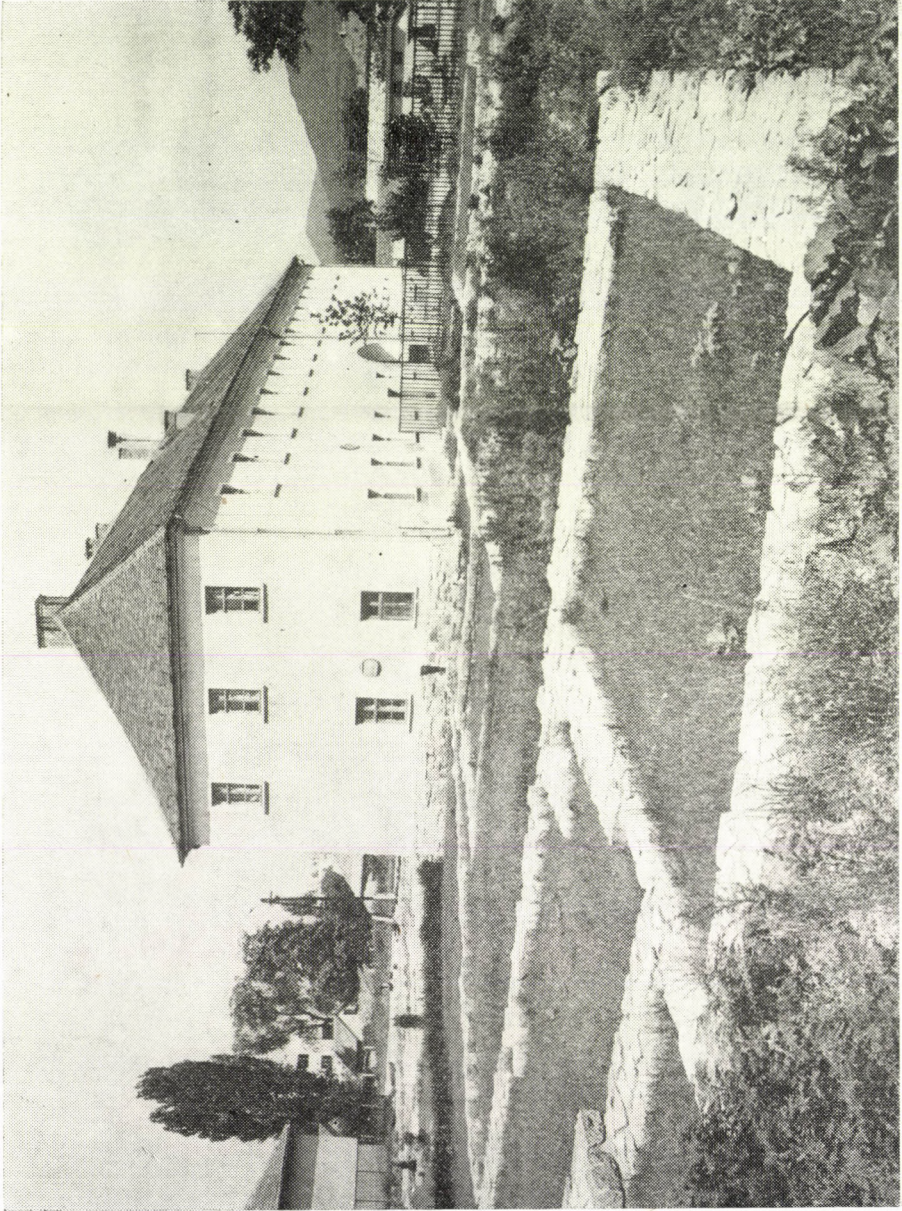
3. A Limburg a. d. Haardt-i bencés apátság alaprajza



4. A ciszterci apátság alaprajza Páztón



5. A pásztói romkert, a templom alapjai



6. A pásztói romkertben a monostor alapjai

WILHEIM ANDRÁS

ERIK SATIE GREGORIÁN PARAFRÁZISAI

Minden művészet történetének vannak neoklasszicizáló korszakai, amelyekben az új művek alapelemei pontosan megfeleltethetők egy-egy korábbi stílus jellemző, tipikus megoldásainak. Jóval többről van az ilyen esetekben szó annál, amit a művészetelmélet oly szívesen jelöl a csak nehezen körvonalazható *hatás* kifejezéssel; míg ott többnyire öntudatlan alkalmazkodásról vagy megejtő hasonlatosságról beszélhetünk, addig itt határozott alkotói szándékról, tudatos döntésről: készen talált kompozíciós eszközök s egyfajta rendszerezésük vállalásáról. Nem másról tehát, mint a saját stílus elemeinek, mint korszerű nyelvezetnek és egy ismeretanyagként birtokolt szabályrendszernek az összeegyeztetéséről. A korról korra, szerzőről szerzőre megjelenő neoklasszicizáló tendenciák okai és végeredményei mindig mások lesznek: más a stílári ideál és mások a minták. Nem moshatók hát össze a neoklasszicizmusok egyetlen irányzattá — még akkor sem, ha vannak évek, amikor szinte egyetlen izmusként látszanak uralkodni az új művészetben. Az eltérő esztétikák, megoldások, szituációk ellenére is van azonban közös vonásuk: valamennyi neoklasszicizáló alkotás vagy stílus mélyén szigorú teoretikus konstrukció húzódik meg, a mintául kínákozó vagy választott stílusról kialakított sokoldalú, összefüggő kép — technikai megoldások világos, egyértelmű, technikai terminusokban rögzíthető definíciója. A neoklasszicizáló stílusok tehát semmiképpen sem „ártatlanok”, sőt, nagyonis átgondolt, rafináltan szerkesztett fikciók. S aligha kell még külön is hangsúlyozni: igen erősen kötődnek a zenetudomány ágazatainak — zenetörténetnek, zeneelméletnek, stílustörténetnek vagy akár az előadásmód-kutatásnak — mindenkori állapotához.

A filológus számára valószínűleg nem volna érdektelen kutatási program a különféle *neo*-izmusok teoretikus forrásait nyomon követni s kimutatni: melyik elméleti munka alakíthatott döntően egy komponista stílusán s hatott egy-egy mű végső változatának kialakulására. Ez a dolgozat egy lehetséges forrás valószínűsítésével azt szeretné bizonyítani, hogy valamely tudományos vélemény, amelynek félrevezető, hamis voltát ma már megnyugtatóan tisztázta a szakkutatás, tudományos igazságától *függetlenül* is művészi kiindulóponttá válhatott, s hogy az így létrejött műalkotások érvényességén, értékén mit sem változtat a téves történeti alapozás. A stílári mintához való hűség, a stílári minta hitelessége tehát nem értékteremtő és értékmérő önmagában. A nem is könnyen megválaszolható kérdésnek tehát úgy kell szólnia, hogy miért volt szükség stílusallúzióra; tudomásul véve, hogy még a legvi-

tathatatlanabban persziflázsak tetsző mű esetében sem más a stílári árarc, mint egy eszköz a többiek sorában, arra kell megpróbálni választ keresni, hogy mi az a művészi *szándék*, amelynek szolgálatában áll.

Erik Satie műveinek egy jól elkülöníthető csoportja igen élesen veti föl ezeket a kérdéseket. Hangsúlyozni kell, hogy művek csoportjáról van szó s nem egy életrszakasz teljes terméséről; a Satie-kronológia alapvető bizonytalanságain és tisztázatlanságain túl itt még az is bonyolítja a képet, hogy több stílári réteg időrendje keveredik az 1886 és 1894 közötti periódusban. Így nem tartozik a vizsgálandó művek közé Satie korai termésének három legismertebb ciklusa, a *Trois Sarabandes*, az első öt *Gnossiennes* s a *Trois Gymnopédies*. E darabok persze szintén egyfajta neoklasszicizáló törekvést mutatnak, elsősorban az utóbbi két cím görögös-antik utalásával — zenei rokonsági körük megrajzolása meglehetősen nehéz: leginkább talán a kor divatos használati zenéinek nyoma érződik rajtuk, csak amazoknál jóval szigorúbb formai keretbe s harmóniai szerkezetbe fogva a hasonló megoldásokat. Azok a művek, amelyekről most szó lesz, társtalanul és idegenül állnak a múlt század nyolcvanas-kilencvenes éveinek európai zenéjében. Összefoglaló névvel *rózsakeresztes* kompozícióknak nevezi őket az irodalom,¹ arra az életrajzi motívumra és szellemi kapcsolatra utalva, ami Erik Satiet Josephin Sâr Péladan íróhoz, egy furcsa irodalmias-vallásos-ezoterikus szekta alapítójához és köréhez fűzte. Történt már kísérlet a darabok stíluselemeinek rendszerező leírására, egyfajta nyelvtanának, összhangzattanának összeállítására,² a formai megoldások tipizálására,³ mindemellett föl sem vetődött a kérdés: honnét eredhet e művek meglepő újdonsága, van-e valamiféle előképe e zárt, szabályozott, mondhatni *kanonizált* stílusnak?

Bármennyire meglepőnek tűnjék is a párhuzam, a Satie-val foglalkozó szakirodalomban felbukkant már zenéje és a gregorián közötti kapcsolat feltételezése. Egy tanulmány⁴ elsősorban vokális műveinek prozodiájában lát gregorián hatást, ide vezet vissza a modális harmóniákat; egyik monográfiusa⁵ egyenesen *neogregorián* stílusról beszél, főleg az általunk is kiemelt műcsoportról szólva, de nyomaiban jelenlevőnek tartja egyes alkotóelemeit a teljes életműben. Arra azonban nem adott még választ a kutatás, hogy mi-ben is nyilvánul meg pontosabban e hatás, illetve az sem tisztázott, hogy milyen forrásból ismerkedett meg Satie behatóbban a gregorián örökséggel, az milyen formában, milyen közvetítéssel jutott el hozzá.

Tudjuk, hogy Satie — Debussyhez hasonlóan — eljutott a Solesmes-i apátságba, s hallotta az ottani reformok szerinti gregorián éneket. A vizsgált periódusra nézve ez a válasz azonban nem kielégítő, mindenképpen *korábbi* hatást kell feltételeznünk. Ezt a múlt század derekán Franciaországban dívott sajátos gregorián gyakorlatban véljük föllelni — e praxis közvetlen kapcsolata Erik Satiehoz jól bizonyítható. Első zongoratanára, Vinot ugyanis annak az iskolának a növendéke volt, amelyiknek központi tananyaga a Louis

¹ Patrick Gowers: *Satie's Rose Croix Music (1891—1895)*. = *Proceedings of the Royal Musical Association* 92 (1965—66), 1—25.

² Uo.

³ Grete Wehmeyer: *Erik Satie*. Regensburg, 1974. 46—67.

⁴ Dom Clément Jacob: *Erik Satie et le chant grégorien*. = *La Revue musicale* 214 (1952), 85—94.

⁵ Wehmeyer i. m. 20—24.

Niedermeyer által kidolgozott elvek szerinti hangszerkíséretes gregorián ének.⁶

Niedermeyer tudta ugyan, hogy a gregorián lényegét tekintve melodikus rendszer, ugyanakkor Petit abbéval együtt vallotta, hogy akkordkísérettel való ellátása „egyike a modern idők legszebb felfedezéseinek;” egy alapvető elméletkönyv megírása után (*Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, 1857) arra elhatározásra jutott, hogy a teljes dallamkincset megharmonizálja és kiadja. Munkájából csak a *Graduale* készült el,⁷ mint az előszó mondja: az e könyvben kiadott zene „a gregorián harmonizációja, melodikus törvényeinek természetes fejlesztését követve”.⁸ Pontos szabályokat ad önálló harmonizációk készítéséhez. Minden dallamhangot új akkorddal lát el, nagyobb formákban általában megtartja a zárlati fordulatok azonosságát; ragaszkodik az egyenletes ritmusegységekhez, de a szóhangsúlyt — amennyiben az nem melizmára esnék — az akkord megnyújtásával érzékelteti. Az összkép meglehetősen sivár, mechanikus — Niedermeyer munkáját illusztrálja most csupán egyetlen példa:

1.

Te ne-di-ci-mus Je-hu-cem-li de-co-rum-ni-bis
 vi-ven-ti-bus con-fi-te-bi-mur e-li-mi-a
 fe-cit no-bis qui mi-se-re-ri-cor-di-a
 su-am Al-le-lu-ia.

⁶ Wehmeyer i. m. 24.

⁷ *Accompagnement pour Orgue des principaux offices de l'Eglise selon le rite Romain...* par L. Niedermeyer. Première partie: Graduale Paris, 1861.

⁸ Az előszó első — számozatlan — oldalán.

A középkor művészete iránt élenként érdeklődő Satie-t bizonyára megragadta ez a zene, a kor műzenéjétől oly elütő stílus; a gregorián dallamosságot azonosította a középkor zenéjével, a Niedermeyer-féle harmonizációt pedig e zene hiteles megjelenési formájának hitte. Már 1886-ban, a Viollet-le-Duc építészeti könyveinek ihletése nyomán született *Ogives* című ciklusban „neogregorián” dallamokat találunk. A második darabban például előbb e dallam:



majd harmonizált formája jelenik meg:



Csorbítatlan marad még a Niedermeyernél is érvényes szabály, hogy a párhuzamokat ellenmozgással kerüli el. A harmonizáció is megmarad a dallamban rögzített modus hangkészletében. A postumus kompilációként megjelent (eredetileg össze nem tartozó) *Négy prelűd* első darabja, bár nagyobb hangkészletbeli változatossággal, olykor már szinte modus-váltással, még ezt az elvet követi, megfigyelhető azonban, hogy a dūr- és moll-hármasok helyét mind többször foglalja el szűkített hármas. Szigorúbb modus-határok között, de változatosabb ritmikával — formálásában, dallamosságában a *Sarabandes-* és a *Gnossiennes-* ciklus megoldásaihoz közelítve — ugyancsak egyszólamú dallamoknak s hangról hangra való megharmonizálásuknak váltakozása jellemzi e postumus mű első *Nazarénus prelűdjét*. A *Sonneries de la Rose Croix* a dallam egyszólamú megszólaltatása nélkül mutat be egy szoprán cantus firmust használó akkordsort, s a további formaszakaszokban ezt egy új, tőle függetlennek tetsző, szabadabb ritmusú, de azonosan tagolt dallam kíséretként használja föl.

Ha konkrét gregorián dallamok átvételét nem sikerül is kimutatni, egyes dallamlépések, párhangos fordulatok azonban e dallamkincs latens jelenlétére utalnak. Jellemző az egy hangon való recitáció:

Prière pour le salut de mon âme

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, consisting of chords and moving lines in both hands.

önmagában teljes, zárt kisforma — nyitóformulával, amelyik a *d* hangot járja körül, majd recitációs szakasz *c* tubával, s végül melizmatikus lezárással — a *Messe des pauvres* Dixit Dominus tétele:

5.
Dixit domine

The image shows a musical score for the piece 'Dixit domine'. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Di-xit me-o Sede ad dextris me-is". The music is in a minor key and features complex harmonic textures.

Ugyanígy a gregoriánból ismerős dallamképletek használatára vall a *Messe des pauvres* Kyrie-tételének szinte valamennyi szakasza, némelyik szinte szó szerinti átvétel is lehetne; többnyire azonban a hangkészlet kilép egy modus határai közül s inkább csak a dallamrajz sejtet hagyományos kontúrokat. (Lásd 196. oldal.)

Az e dallamlépésekben feltűnő rokonság, illetve a hangról hangra kiharmonizált, megritmizált akkordsorként megnyilvánuló faktúra mellett a Niedermeyer-közvetítette gregoriánnak Satie formálásában legérdekesebb a hatása. A korábbi darabokban, például az *Ogives*-ban, a *Préludes*, a *Sonneries de la Rose* + *Croix* ciklusaiban dominál a szabályos, egyenlő soronkénti tagolás, amelyet még hangsúlyoz is a faktúra szabályossága (egyszólamú dal-lam, majd e dallam megharmonizálva), többnyire igen egyszerűen leírható, A B A_{var} B formaképlettel, esetleg e kétféle anyag többszörösen összetett sorolásával.⁹ A nagyobb formákban érzékelhető már a törekvés a sornál rövidebb motívum-elemekből épülő füzérformára, de e művekben is erősebb

⁹ E formálás legradikálisabb példája a *Vexations* című zongoradarab, egy négysoros ABAB_{var} forma 840 ismétlésével.

6.

The image shows a musical score for a piece numbered 6. It consists of eight staves of music, arranged vertically. The notation includes various rhythmic values and accidentals, typical of a 19th-century manuscript. The staves are connected by a brace on the left side.

még az 1886—1892 közötti évek más darabjaira (*Gnossiennes*, *Sarabandes*, *Gymnopédies*) emlékeztető periodizálás.

A *Messe des pauvres* Kyrie-tételében áll előttünk teljes gazdagságában az a formálási elv, amelyik aligha jöhetett volna létre a gregorián ismerete nélkül: rövid dallamszakaszok meglehetősen szabálytalan sorozatban ismétlődnek (összesen tíz különböző sort hallunk, különféle transzpozíciókban); e sorokon belül (egyetlen kivétellel) nincs szimmetrikus periodizálás, sőt szinte tüntet a belső cezúrák hajlékonyságával, különböző távolságával. A harmonizálás itt is hangról hangra halad (minden dallamhangra új akkord jut), az akkordok mindössze háromféle időértéket használnak (negyed, fél, pontozott félérték). Az akkordhangok, jóllehet nem viselkednek mixtúraként (olykor megnő az akkordhangok száma, olykor nem-hagyományos építésű akkordok szerepelnek), mégsem önállóak annyira, hogy szólamokként fogjuk fel őket. (Lásd 197. oldal)

Távol vagyunk már a Niedermeyer-féle harmonizáció mechanikusságától; egy új, nem kevésbé szigorú harmonizálási elv szabályai érvényesülnek itt, még ha első pillantásra *ad hoc*nak tűnik is az akkordikus mozgás. A szabályok részletes bemutatására és értelmezésére itt nincs helyünk; nem mutathatjuk be az olyan speciális eseteket sem, mint a *Messe des pauvres* két további tétele,¹⁰ s csak jelezhetjük, hogy e gondolkodásmód legtisztább, ám a mintától leginkább eltávolodó, de még érezhetően abban gyökerező esete a *Danses gothiques* című zongoradarab, amelyben ez a formai gondolat egy ciklus egészére kiterjed, a harmonizációban pedig egy különös modalitás jön létre.

¹⁰ Itt kell utalnunk arra, hogy a *Messe des pauvres* ma használatos kiadása (Salabert, Paris) megítélésünk szerint a *deféjezetten*-ciklushoz nem tartozó tételket is tartalmaz (l. pl. a 4. kottapéldát is).

DESSUS

Ky - ri - e e - lé - - i - son Ky - -

BASSES

Ky - ri - e e - le - i - son

ORGUE DU CHŒUR

- ri - e e - lé - - i - son

GRAND ORGUE

Milyen lehetőségeket adott hát Erik Satie számára a ritmizált-harmonizált gregorián? Mindenekelőtt egy dallamra-orientált, lényegében homofon stílusét, amelyiktől tökéletesen idegen a polifónia. Olyan képlékeny formálási elemeket, amelyek a legegyszerűbb ritmusokkal, hangérték-viszonyokkal dolgozva is függetlenek a szimmetriára törekvő periodizálástól — e szabad formálás pedig magával vonta a funkciós vonzások eliminálásának gondolatát. Létrejött egy modális hang- és hangzatrendszer, a modalitásnak abban az értelmében, hogy az nem más mint egy akármilyen mechanikusan fölvetett rendszer prefixált mozgása. Hogy mennyire tudatosan alakíthatta ki Satie ezt a technikát, egy kései írásának részlete is bizonyítja: „Egy dallam alapos vizsgálata mindenkor kitűnő összhangzattani gyakorlatot jelent a tanuló számára. Egy dallamnak nincs egyetlen *saját* harmonizációja, amiként egy tájnak sincsen egyetlen színe. Az összhangzattani *situációk* száma végtelen, mert a dallam kifejezés a Kifejezésben. Ne feledkezzünk meg arról, hogy a dallam az idea, a keret; eszerint a mű formája és anyaga. A harmónia egy tárgy megvilágítása, kiemelése és visszatükrözése.”¹¹

Aligha kell alaposabban bizonyítani, hogy Satie talán nem is találhatott volna más mintát kora zenéjében, mint e torz gregorián praxist. Jóllehet saját pseudo-egyháza (Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur) zenei ellá-

¹¹ Erik Satie: *Écrits*. Paris, 1977. 48.

tására is kézenfekvő volt parafrazeálnia a Niedermeyer-iskola gyakorlatát, zenei megfontolások vezethették elsősorban. Neoklasszicizáló fordulata — mint majd hasonlók is, többször, pályája során — nem rejtezkedni való álarc, hanem nagyon világosan körvonalazható alkotói gond radikális megoldása; ebben az esetben a szabad, nem-szimmetrikus formálásé. Az pedig, hogy a gregorián még így is mintául szolgálhatott, s kiválthatta azt a hatást, amelyre Rajeczky Benjamin — noha a valódi gregoriánra gondolva — céloz, mondván, hogy „friss energiákat szállított egy történeti hagyományokra alapozó új zenevilágnak”,¹² az eme dallamkincs hihetetlen erejét és frissességét bizonyítja. Az a kérdés pedig, hogy a Solesmes-i bencéseket hallgatván megismert — bár szintén egyfajta mechanikussággal értelmezett — *igazi* gregorián miért maradt jóformán hatás nélkül szerzőnkre, csak egy teljes pályakép megrajzolása és fordulatainak elemzése során válaszolható meg.

¹² Rajeczky Benjamin: Mi a gregorián? Budapest, 1981. 156.

DOCUMENTA

STRAVINSKY ELSŐ BUDAPESTI SZERZŐI ESTJÉNEK KRITIKAI FOGADTATÁSA

A ZENESZERZŐ SZÜLETÉSÉNEK 100. ÉVFORDULÓJÁRA

Igor Stravinsky első budapesti szerzői estjére a Zeneakadémia Nagytermében, 1926. március 15-én, hétfőn, rendkívüli — azaz bérleten kívüli — filharmonikus hangverseny keretében került sor. Művei egyike — a *Tűzijáték* — 1911. december 3-án, a Kun László vezényelte Országos Szimfóniai Zenekar hangversenyén szólalt meg először Magyarországon. 1912—13 fordulóján a zeneszerző elkísérte Budapestre, európai turnéjának egyik állomására, az Orosz Balettet, amely 1912. december 30-án és 1913. január 4-én bemutatta a *Tűzmadár* című alkotást. Személye ekkor nem keltett különösebb feltűnést. A szerzői est némely méltatója hivatkozik ugyan Stravinsky első látogatására, ám a zenei sajtóban, vagy például a Nyugat-ban a *Tűzmadár* előadásáról kritikai méltatás nem jelent meg, az esemény bizonyára elsősorban balettszempontról tarthatott számot nagy érdeklődésre. Annál figyelemreméltóbb, hogy még az I. világháború előtt, a *Zeneközlöny* 1913. októberi számában jelent meg a Párizsban élő Zágón Géza Vilmos *Kubizmus a zenében* című tanulmánya, amelyben a *Sacre du printemps* és néhány Bartók-mű között von felfedezésértékű párhuzamot (új kiadása: Magyar Zene 1981/1 31—33.).

A 20-as évek kezdetétől megélnékvált Budapesten Igor Stravinsky műveinek kultusza. A *Tűzijátékot* Dohnányi Ernő 1920. december 6-án a Filharmonikusok bérleti hangversenyén vezényelte, 1921. április 23-án, modern estjén, Bartók mutatta be a *Piano rag music*-ot és Gervai Erzszi közreműködésével a *Négy orosz dal*-t, tervezte a *Katona története* trióátiratának bemutatását 1923. február 26-án, ez azonban elmaradt. Különös, hogy Bartók a Heseltine-nak írott levelében Stravinsky újabb fejlődésével kapcsolatban csalódottságának ad hangot, ugyanakkor játssza a műveit és írásait is nagy jelentőséget tulajdonít az orosz mesternek. Filharmonikus koncerten 1925. január 18—19-én, Rékai Nándor vezényletével elhangzott a *Tűzmadár*, a zenekar Szenkár Jenő vezényelte november 22—23-i estjén a *Pulcinella*.

Stravinsky budapesti szerzői estjére valószínűleg a legjobb időpontban került sor. 1926. március 7-én Szántó Tivadar saját zongoraátiratában játszotta a *Petruskát*; Youra Güller még a szerzői est előtt, március 11-én bemutatta a Zongoraszonátát. Március 20-án Schmiedt Böske és Hoffmann Pál bemutatta a *Dal c. hegedű-zongora átíratot a Mavrából*. Az év december 11-én pedig az Operaház tűzte műsorára a *Petruskát*.

Valamelyest ismerve századunk zenéjének magyarországi recepciótörténetét, állíthatom tehát, hogy 1926 táján, a korábbi előadásokra alapozva, bizonyos érdeklődés nyilvánult meg Stravinsky művészetére iránt s az érdeklődés fokozásához bizonyonnan hozzájárult a zeneszerző személyes megjelenése is. E szerzői est nyomán — amelyet 1933-ban egy második követett — Stravinsky műveinek játszottága lényegesen növekedett, olyannyira, hogy hódítása századunk egyetlen más külföldi zeneszerzőjének játszottágához sem mérhető. Az 1926-os szerzői est művészi ered-

ményei között nem utolsósorban említendő, hogy az megváltoztatta Bartók véleményét Stravinsky „neoklasszikus” periódusáról, s ennek hatása Bartók művein is csakhamar leolvasható. „*Stravinsky újabb alkotásai, amelyeket ő neoklasszikusoknak nevez és amelyek tényleg hasonlítanak a Bach korabeli zenéhez, nekem az első olvasásuk után száraznak tűntek fel, habár pesti hangversenye után sokat nyertek számomra. Stravinskynak ez a változása erősen összefügg a többi művészetek mostani fejlődésével. Stravinsky Picasso hatása alatt áll, de azt hiszem, hogy a dolgokat nem lehet oly egyszerűen megmagyarázni, a művészetek egyszerre fejlődnek már a romanticizmus óta.*” (Kassai Napló, 1926. április 23. Idézi Demény János, Zenetudományi Tanulmányok VII., 1959, 396.)

E szerzői est elég jelentős esemény volt ahhoz, hogy — ha nem is a teljesség igényével — felidézzük a hangverseny sajtóját. A kozmetikázás, tévedések javítása nélkül, csonkítatlanul közreadott kritikák, amelyek közül a Lampert Vera szerkesztette kötet révén eddig csupán a Jemnitz Sándoréi voltak ismertek, a vélemények-álláspontok széles spektrumát jelzik mindenképp. Közreadásukkal nem kutatom, kinek volt „igaza”, hiszen a zenetörténet ezt a kérdést rég eldöntötte már, csupán dokumentálni kívánom — a zeneszerző születésének 100. évfordulóján — a magyarországi Stravinsky-recepció eme roppant jelentős pillanatát.

Breuer János

CASALS, SZTRAVINSZKY

Csakis véletlenül került össze most ez a két név itt a címben; amint viseljük is véletlenül jelent meg egy időben mostan, hangversenytermünkben. Ez a két név voltaképp két fogalom jelenleg a zenevilágban. A spanyol Casals: a legnagyobb csellista, sőt a legnagyobb hangszerművész; aki hiába keresi a babért mint dirigens és zeneszerző — mégis csak mint előadó arat dicsőséget, mint gordonkás felülmúlhatatlan. És az orosz Sztravinszky: a legérdekesebb egyéniség az ultramodern zeneszerzők közt; a legújabb orosz zeneirodalom vezére, diktátora. Casals vasárnap játszott a Vigadóban, Sztravinszky hétfőn a Zeneakadémiában. És a zenei krónikás keddre kénytelen beszámolni erről a két nevezetes eseményről: a zenei égboltozatunkon most egyszerre feltűnt két hatalmas üstökös véletlen találkozásáról: ragyogó sugárkévéljük tündökléséről, vakító fényéről. És kénytelen erről beszámolni mostoha „helyi” viszonyok által rövidre szabott, szinte táviróstílusra kényszerülő jelentésben. Hát lehet csajkával kimerni az óceánt?

[Pablo Casals szólóestjéről]

Hétfőn *Sztravinszkyt* ünnepelték a Zeneakadémiában. Érdekes egyéniségről már annak idején részletesen megemlékeztünk, amikor az orosz balettársulat nálunk előadta Tűzmadár c. művét; legutóbb pedig a Pesti Hírlap idei naptárában *Sztravinszky et Comp.* címmel megjelent cikkünkben foglalkoztunk vele behatóan. Ezúttal csak mostani, újabb itteni szerepléséről lesz szó.

Amióta utoljára nálunk járt, hírneves és gazdag emberré lett a korlátlan lehetőségek honában. De ami ennél még fontosabb: ott kedvelte meg a jazzband zenéjét! És Sztravinszky vallja, hogy a jazzband zenéje az egyetlen mo-

dern zene, mely nem holmi szürke zene-elméletek terméke, hanem a nigger népzene ismeretlen Klondyke-jéből került közforgalomba. Ő azt nyugodtan felhasználja; mert a jazzband rithmusa és anyaga átalakul az ő feldolgozásában sajáttermelésű műzenévé.

Sőt még tovább megy: azt állítja, hogy a jazz anyaga voltaképen az övé, már abban a pillanatban, mikor abból impresszióit és improvizációit meríti. És ezt az anyagot ő ügyesen egyesíti az orosz népzene elemeivel; a folklór kincsházából merít — két hemisferában. Természetesen ő is erélyesen tiltakozik az atonalitás vádja ellen; ő is azt vallja, hogy szakítani kell a rideg khromatikával, vissza kell térni a tonális harmóniához, mert csak a tonalitás adja meg a műzene szerkezetének alapját és szilárd körvonalait. Vagyis vissza kell térni a zenei szépnek régi, hagyományos alkatához; a mesterkelt és erőltetett fejmuzsikától az abszolút zenéhez. (De erre az elvére alaposan rá-cáfolt ma este, műveivel.)

A nemzetközi hírnévre jutott orosz zeneszerző filharmóniánk hétfői *Stravinszky-estjén* mutatkozott be közönségünknek. Kívüle még egy debütáns volt: *Telmányi Emil*, a szintén nemzetközi hírnévre jutott hegedűművész, aki ezidőszerint a göteborgi filharmónia elnök-karnagya, ezúttal mint dirigens szerepelt; ő vezényelte a zenekart, és debütjét megkapó szépen kezdte: a *Hymnus*-unkkal, melyet természetesen állva hallgatott a közönség. És ez volt az egész est legszebb, legharmonikusabb, igazán lélekemelő momentuma. Mert ami azután következett, érdekes volt ugyan és bizarr, különleges és néha megdöbbentő is, — de nem volt olyan egységes és szívhez szóló, mint ez a prólógus . . .

Mert utána először is a Csalogány éneke c. szimfóniai költeményt adták elő, amely művét Stravinszky a világháború előtt írt Rossignol c. meseoperájának zenei motívumaiból állította össze. Úgy hatott reánk, mintha a Chanteclair majorságának tollas népségét hallanók: csirke csiripelését és kotlós tyúk kotkodácsolását hallottuk, — de fülemile énekét nem. Hacsak egy kínai indulónak mondott részletből kibontakozó rikítóan éles hangfoltokat nem fogadjuk el Filoméla búbajos énekének . . . A furcsaságával talán imponáló, de egyébként meglehetősen unalmas és sivár mű vegyes érzelmeket keltett. Ami taps volt, inkább a dirigensnek és a jeles közreműködőknek (ezek közt a zongoraszólamot bravúrosan ellátó Kerntlernek) szólottak.

És most megjelent Stravinszky, a közönség tapsait furcsa, szögletes hajlongásokkal köszönte meg; azután leült a Steinway-zongorához és eljátszotta új, két évvel ezelőtt komponált zongoraversenyét. Azonnal beigazolta, amit már korábbi írásunkban állítottunk róla: hogy páratlan technikájú, csudás virtuozitású zongoraművész, — és hogy zongoraszerzeményei, mint például a Ragtime vagy a Pianotime is, olyan horribilis, szinte kivihetetlen nehézségűek, — hogy kívüle más zongorista nem is tudná azokat eljátszani. Ő maga állította, hogy mihelyt valamelyik zongoraszerzeményét kívüle más is előadná, ő azt többé nem játszaná, mert az akkor őt „nem érdekli többé!” — Ezt a horribilis nehézségű zongoraversenyt ő ma különben úgy játszotta, mint egy csudás szerkezetű, eszményien tökéletes — *pianola*; ördögös boszorkánysággal, hajmeresztő ezermesterkedéssel, felülmúlhatatlan virtuozitással. Játéka csupa ritmika volt; de szív, hangulat és lélek nélkül. Lehet, hogy mire

földünk kihűl és jégvilág lesz az egyenlítőn, akkor ilyen lesz a *zene* is. De amíg érzés és kedély lakozik az emberben, amíg érzelmek és szenvedelmek honolnak szíveinkben, addig ezt a gépies zörgést, ezt a ritmikus, de színtelen ketyegést, ezt a melosz és harmónia nélküli hangkeveréket nem tekintjük muzsikának. És idézzük az öreg Attinghausen sorait, Schiller Telljéről — és idézhetjük Rossini ismert nyilatkozatát is... A zongoraversenyt fúvószenekar kíséri: érces, riadó akcentusokkal, — de a zongora túldübörgi még ezt a „törökös pléhorgiát” is. A közönség, főleg a befejező kadencia után viharos tapsokkal adózott a zeneszerző briliáns, páratlan — zongorajátékának.

Befejezésül eljátszotta a *Petruska* suitet, vagyis azt a négy burleszk zeneképet, melyet Stravinszky az ő, az orosz balett előadásai révén népszerűvé lett Petruska című balettjéből készített. Ez a mű tetszett legjobban ma is: főleg a népies farsangi ünnepet jellemző két zenekép keltett, a kitűnő előadásban nagy hatást: a szerzőt és a dirigenszt sokszor szólították a függöny elé.

Béldy Izor

PESTI HÍRLAP, 1926. március 16, 13—14. oldal

STRAVINSZKY

A FILHARMONIKUSOK MAI ESTÉJE

Eljött ő maga. A zenei forradalmárok vezére, a diszszonanciák atyamestere, a jövő stílusának voltaképpen megalkotója, a creator spiritus. Mellette Debussy tiszteletreméltó ó-konzervatív, Strauss Rihárd régieket felhátványozó epigon, a fiatalok pedig, köztük Bartók és Kodály is, mind az ő követői. Ő sem öreg. Ötven év körül lehet. Kistermetű, cingár ember. Megjelenése, minden mozdulata és főképp zongorázása rendkívüli energiát sejtet. Elvégre energiára szüksége van annak, aki egy évszázados művészeti rendszert fel akar dönteni és újat akar építeni helyébe. Ennek, mint vállalkozásnak is, első feltétele az erő, fanatizmus és meggyőződés. A világdöntő fanatikusokat a huszadik században Oroszország termelte. Stravinszky Igor igazi muszka. Vad, erőszakos és destruktív. Rombolva alkot. A mai filharmonikus est három Stravinszky-művet mutatott be, a szerző maga irányította a próbákat, tehát autentikus interpretálást hallottunk. Teljes tárgyilagosságra törekszünk, mikor számot adunk benyomásainkról. Mindenekelőtt el kell ismernünk, hogy nagyszerű, imponáló lángelmével állunk szemben. Ő lángelme ösztönével, az újjáalkotást ott fogja meg, ahol a muzsika még fejlődőképes: az orkeszterben, a színeken. Zenekarkezelést produkál, amely mellett elhalványul minden eddigi effektus, eltölpül minden eddigi akarás. Berlioz álmai hozzá képest gyöngye, sápadt fantomok, elképzelések. A hangzás soha nem sejtett furcsaságai, groteskségei, finomságai, durvaságai, orgiái kergetik egymást.

Ezüstszálú, puha fátyolokkal legyez bennünket és érdes, szöges kötélekkel korbácsol. Egyáltalán a logikát, a régi értelemben vett zenei logikát dönti fel legjobban. Itt is ösztöne súgja: ez irányban nem lehet reform, vagy újítás. Bachon, Beethovenen és Wagneren túl, vagy az eddigi nagymesterek *ellenére* teljesebb, tökéletesebb zenei logikát alkotni nem lehet. Ne legyen hát semmi-

lyen szervesség, tematika, ésszerűség. Hömpölyögjön a muzsika árja egy megszabadult folyam erejével. A melódiát is elveti, itt sincs egyelőre újjáalkotni, fejleszteni való. Ellenben ritmusokat teremt, amiknél élesebbeket, izgatóbbakat, lenyűgözőbbeket soha komponista nem pattogatott. Félelmes ázsiai őserő van ezekben a ritmusokban, miket nem fegyelmez európai forma, mérséklet, jónevelés, tradíció. A harmóniakról szinte fölösleges szólni. Retteg tőlük a szabályos hangzatokban megfegyelmezett fül. A publikum kilencven százaléka iszonyú hamisnak érzi. Anarhiát hall. Lehet, hogy az anarhiát meg fogjuk szokni s az ezer éves szögből valamikor szabályos kristályok fognak kialakulni. Ma a szögek még szúrnak, mint a tuskék.

Ez az általános impresszió. A darabok egyenkint izgalmasan érdekesek. A *Fülemüle* szimfóniai költemény. Arról a meséről szól, hogy a kínai császárnak volt egyszer egy bűbájos hangú fülemiléje, boldog volt, aki hallhatta. De kapott a császár egy gépfülemilét, mely csodálatos mechanikai szerkezettel épp oly szépen szólt, mint az igazi. A császár roppant megörült a masinamadárnak, élvezte s az igazi csalogányt eleresztette. De szörnyű baj zúdult az országra. Bizonyára az új fülemile az oka, mondták a bölcsek. Indultak az igazi fülemile keresésére, szerencsésen meg is találták, újra énekelt s boldog lett az ország. Oh, mivé lett Andersen meséjének naivsága Stravinszky partitúrájában! A legzseniálisabb antinaivitás, mit emberi elme elképzelt. Kínai képekönyv, nevetető és ijesztő, mulatságos és borzalmas torzképekkel. Zenei komplikációk és raffináltságok halmazata, melyek jó sokáig a zenekar muzsikusaiknak rossz álmaiban fognak megjelenni. Azután következett Stravinszky új zongoraversenye fúvós kísérettel. Bach szellemében elgondolt mű. Mintha valamilyen visszatérés volna a régi stílus felé. Komoly, erős és monumentális. A szerző nagyszerűen játssza. Elragadó erővel és plasztikával. A közönség itt kezdi ünnepelni Stravinszkyt igazán. A *Petruska*-szvit egy csomó jelenet a hasonló című balettből. Ragyogó naturalizmus, sok szatíra és jókedv, a legszínesebb zenei tarkabarkaság van benne, és megint csak ritmus, szinte ritmus, mint öncél, ami balettnél nem hiba. A Stravinszki-pártiak azt állítják, hogy ifjúkori munkája a mesternek, s még „nem igazi”. Talán épp ezért tetszett az embereknek.

A zenekart Stravinszki szédületesen nehéz feladatok elé állítja. A filharmonikusok megint átestek egy szigorlaton, mely a legfelsőbb művészi grádusra minősíti őket. És az elismerés hasonló foka illeti meg *Telmányi* Emilt, ki a hegedűvirtuozitást fölcserélte a karnagy működéssel s bemutatkozásul a súlyosabb problémákon mutatta ki erejét. Őszinte, nagy sikert aratott. Reméljük, jutalmul hálásabb feladatokban is lesz része.

A közönségben a hangverseny kétségtelenül szenzációt keltett. Élénken folyt a vita a szünetek alatt, a koncert után, sőt még a villamosokon is. Muzsika ez, vagy csak álmuzsika? Ez volt a kérdés. Valószínűleg a zenehistória úgy lesz ezzel a művészettel, mint Andersen meséjében a kínai császár: megunja a masinafülemilét, újra jönnek majd az igazán éneklő fülemilék s helyreáll az öröm és a boldogság — s a muzsika fejlődése.

Kern Aurél

MAGYARSÁG 1926. március 16. 10. oldal

A legújabb zene vezére. Ma Európának és Amerikának legfelkapottabb zeneszerzője. Divatjelenség, de ez alatt a külsőség alatt lángelme lakik. Debussy—Strauss—Stravinszki—Schönberg—Bartók: Wagner óta ezek azok a nevek, akik a zenetörténetben a leghosszabb fejezeteket fogják kapni. Közöttük is Stravinszki a legérdekesebb. El nem tudja képzelni az ember, hogy lakhatik ennyi energia és erőszakosság egy ilyen kicsi, vézna testben? Ez a kifogástalanul öltözött, jelentéktelen arcú úr akarja szétrombolni a zeneművészet elmúlt száz évét? Pedig tényleg recsegnek a gerendák.

Stravinszki Igor orosz. Egy pétervári basszistának a fia. Szülőföldjének muzsikája él benne. Annyira faji zeneszerző, mint akár Grieg, Wagner, vagy Csajkovszki. Mestere Rimski-Korzakov volt. A világot járó orosz balettel került Párizsba, ahol különös, meglepő művészete hamarosan meggyökeresedett. Nálunk is járt már az orosz balettel, de akkor még csak tehetséges volt. Az azóta elmúlt tizenöt év alatt világhíresség lett.

Stravinszki nem bő termelő. Alig forog hús műve közkézen. De mindenikről külön analíziseket kellene írni, annyira nem lehet egy kalap alá fogni még közvetlen egymásután írt szerzeményeit sem. A hétfői rendkívüli filharmóniai hangversenyen zongoraversenyét, egyik legújabb művét ő maga zongorázta s *Telmányi* Emil a „Rossignol”-t és a „Petruská”-t vezényelte. Nevezetes este volt, melynek mély művészeti tanulságai nem férnek be a napilap hasábjába. Így csak külsőségekre szorítkozunk. A „Chant du Rossignol” című zenekari költeménye nem elégitette ki a közönséget. Egy meseopera anyagából készült hosszadalmas, unalmas hangszerhangzás. A zongoraversenye modern kontrapunktikától fűtött gépzene. A „Petruska” azonban nagyon tetszett. Meglepő grandiózus faji muzsika. Sodró lendületű hangtömeg. Minden ütemében olyan öserő, amelyet sohasem hallott még a zeneművészet.

Stravinszki az egész világot megszédítő zeneszerző. De nem *zeneköltő*. Művészete olyan, mint a kor, amelyben él: hiányzik belőle a szív, s a báj, a kedvesség, a kellem, a finomság s a melegség.

P. V. [Papp Viktor]

ÚJ NEMZEDÉK 1926. március 17. 10. oldal

STRAVINSZKY IGOR HANGVERSENYE

Minden művészembernek, ki valami újat alkot, vannak rajongó hívei, kik egyedül üdvöztőnek bálványuk tanítását ismerik el és vad ellenzői, kik tücsköt, békát kiáltanak. A nagyközönség pedig megoszlik a két szélsőség között és tapsol, vagy ócsárol anélkül, hogy igazán átértené, vagy átérezné ócsárlásának, vagy lelkesedésének igazi értelmét. Azt azonban, hogy az újat, eddig még meg nem levőt alkotó művész igazi művész-e, vagy pedig csak annak látszik, azt csak az eljövendő messzi évek pártatlan és lehiggadt ítélőszéke tudja majd eldönteni. Régi hasonlat, de igen találó, hogy a forradalmár

alkotóművész közelről olyan, mint a hegy a lábától nézve. Messze el kell távolodnunk tőle, hogy kitűnjék, az egekig ér-e csúcsa, vagy pedig eltűnik nyomtalanul, észrevétlenül a távolság szürke ködébe?

Stravinszky Igornak már kora ifjúságában kijutott az áhítatos odaadás és egyben a vad megtámadtatás édesbús öröme. Világhíre szinte együtt támadt és együtt sugárzott szét a kultúrvilágban, az egykori orosz balett dícsőségének terjedésével, mely balettnek ma már nagyon sok utóda, nagyon sok töredéke van, de annak, ami egykor volt, Nizsinszkyvel, Pavlovával, Karsavinával, mint táncosokkal, Baksttal, Fokinnal, mint művészeti vezetőekkel és Stravinszkyvel, mint zeneszerzővel, már csak az emléke él.

A tűzmadarat, Stravinszky első világsikerét ők hozták hozzánk el. Már ebben a művében is látszik, hogy a fiatal orosz, ki akkor még csak húsz egy-néhány esztendő volt, a zenekarnak született művésze. Vagy talán még inkább virtuóza. Mert már akkor mindent tudott, mit zenekari komponista egyáltalán tudhat és amit a hangszerelés nagymestereitől eltanulhatott. De nem állott meg ennél a virtuozitásnál, hanem folytatta a hangszínek, a zenekar lehetőségeinek keverését, saját ötletei, saját intenciója nyomán. Sok mindent hozott így létre, mi azelőtt nem létezett és ami, legalább ma úgy látszik, sokáig emlékeztetéssé teszi a nevét a zeneszerzők egymásutánjában. Későbbi művei egyenes irányban fejlődnek. Zenekara folyton gazdagabb és gazdagabb lesz és rafináltabbnál rafináltabb. De azért korántsem szabad azt hinnünk, hogy a zenekari külsőségek megemlékezésével kimerítettük műveinek jellemzését. Azonban — és ezt nem hallgathatjuk el —, műveinek legjellegzetesebb és legjobban megkapó sajátága mégis a feltálatlanul tökéletes módja.

Stravinszky kétségkívül a hangszerelésen túl is rendkívüli tehetségű zeneszerző, azonban mindenkor az esze irányítja a kezét kottafejeinek leírásánál. De ez korántsem jelenti azt, hogy száraz, vagy tudátlékos. Tud ő érzelmes, szentimentális, áradozó, sőt majdnem fenséges is lenni, de csak akkor, amikor akar és annyira, amennyire éppen akar. Igazi őszinteség, valódi benső átérés, éppen ezért alig van a muzsikájában. Állandóan kiérzik belőle a fölényes, mindent tudó agy munkája, mely csak játszik velünk úgy, amint éppen kénye-kedvének tetszik. A harmonizálásban természetesen végtelenül merész, minden későbbi művében tovább haladva a mind vadabb és vadabb hangzások felé, de azért még eddig sehol sem érte el a legmodernebb németek látszólagos érthetlenségét. Ettől megóvjá erős orosz fajisága és a francia légkör, mely immár évtizedek óta körülveszi.

Legőszintébb, úgy hiszem, akkor, mikor gúnyol, persziflál, kifiguráz a zenéjével. Kinevet mindenkit, de kikacagja saját magát is. Ha véletlenül nem zenész, hanem festő lesz, úgy, azt hiszem, a karikatúrarájzolás lett volna a tehetségének leginkább megfelelő terület.

Ma este a filharmonikusok neki szentelték hangversenyüket. Telmányi Emil vezetése alatt A csalogány dala című szimfonikus költeményét, zongoraversenyét és Petruska balett-suitejét adták elő.

A három mű közül a zongoraverseny a legújabb, a Petruska a legismeretebb. A versenymű magánszólamát ő maga játszotta, megmutatva, hogy mint zongorás is a legelsők közé tartozik, nagyrészt fölényesen tökéletes techni-

kája folytán. A magánhangszert kísérő zenekarban, a nagybögőket kivéve, csakis fúvóhangszerek vannak. És amikor ezek megszólalnak, mintha valami egészen különös, soha nem hallott jazz-band játéka ütné meg a füleinket. A négerrek legnagyobb jazz-e is szinte egyszerű és átlátszó muzsika ahhoz képest, amit Stravinszky a dallamvonalak ideges szétszaggatásában, összevissza dobálásában, meglepő egymásratululásában és a szólamok mégis rendszeres és egymásba kapcsolódó összevisszaságában produkál. Nyilvánvaló, hogy egy torzkép előtt állunk. A zongoraversenynek akár ez is lehetne a címe: „Jazz egy teljesen modern zongoraművész elképzelésében”. A szólamok és ritmusok vad száguldása után, mint rövid ideig tartó nyugvópont következik a lassú tétel, hol a rézfúvók szinte himnuszszerű magasztossággal harsognak. Lírikus ellágyulásokban is gyönyörködhetünk néhány pillanatra, de a lágy harmóniak alatt állandóan ott kopog a jazz koboldja, hogy azután a befejező rész tombolásában ismét tökéletesen úrrá legyen a zenekar fölött. Pattognak a ritmusok, libegnek a szinkópák és mégis polifonikusan a legfinomabb óramű pontosságával kapcsolódnak egybe a szólamok. Néha mintha a modern, sőt legmodernebb harmóniak kódén keresztül az egykori nagy János Sebestyén arca mosolyogna felénk.

A versenymű kétségkívül érdekes. Sőt nagyon érdekes alkotás, de hogy igazán értékes-e, vagy pedig rendkívüli tehetségű alkotójának csak szeszélyes játéka, azt ma még lehetetlen megállapítani.

A Petruska fölött szinte már ítéletet mondott az általános elismerés. A versenyműnél jóval egyszerűbb, természetesen Stravinszky mértékével mérve, nagyon sok benne az orosz fajiság és a könnyebben felfogható melódia is. Zenekari hangszíneit káprázatosan pompásak. A suite különben tökéletesen megegyezik a balett zenéjével és egy hangjegyváltoztatás nélkül színpad és táncosok nélkül is pompásan előadható. Önmagában érthető és hiánytalan munka.

„A csalogany dala” az ugyanilyen című mesejáték zenéjéből készült. Egyes részeitől eltekintve nehezen felfogható és élvezhető zenemű. Első hallásra bírálatot mondani róla nagyképűség lenne. Vagy talán már ez maga is kritika?

Telmányi Emil új minőségben, mint karmester is igen kitűnőnek mutatkozott. Természetesen Stravinszky művei legkevésbé azok, melyeken keresztül karnagyi képessége megítélhető lenne, az azonban bizonyos, hogy határozott eréllyel vezette át zenekarát a hallatlan nehézségek útvesztőin és temperamentumos, hatásos karmesternek látszik.

A közönség egy része őszinte elragadtatással, a másik része köteles tisztelettel ünnepelte a már mindenütt elismert Stravinszky Igort és budapesti tolmácsát, Telmányi Emilt.

Síró György

ÚJSÁG, 1926. március 16. 10—11. oldal

A modern muzsikának nagyszerű propagandaestje és egyben az idei szennak *megbecsülhetetlen jelentőségű zenei eseménye* volt a *Filharmóniai Társaság* mai bérleten kívüli hangversenye, melyet kizáróan *Stravinszki Igor* műveinek szentelt kitűnő zenekarunk. *Stravinszki* nemcsak az oroszoknak, de az egész világ modern komponistáinak egyik legkiválóbb vezetője, és így sajátságos, hogy művei eddig alig kerültek nálunk előadásra, olyan szerzemények, amelyek már évek óta otthon vannak a legtöbb koncertteremben, a modern muzsikában annyira kulturált magyar közönség előtt ismeretlenek. És ez annál különösebb, mert ezen a téren a mi két nagy költőnkkel, *Bartók* Bélával és *Kodály* Zoltánnal vezetők vagyunk, munkáik már széles, lelkes, megértő táborot neveltek és a mi hallgatóságunk nem ijed meg, ha a művészi fejlődés töretlenebb, merészebb útjain kell az új formák bátor zászlóvivőit követnie.

A mai termékenyítő, tanulságos estén három újdonság is szerepelt. A *Chant du Rossignol* (A csalogány éneke) című *szimfóniai költemény*, mely az 1914-ben komponált „Le Rossignol” című meseopera második és harmadik felvonásának anyagából készült; a két évvel ezelőtt komponált három tételes *zongoraverseny* és végül az orosz balett-társulat legnépszerűbb darabja, a rendkívüli sikerű *Petruska*. Mind a három szerzemény úttörő zseniális munka, nagy fontossága megköveteli a részletesebb elemzést és ezek analizésére, kritikájára vissza kell térünk, úgyhogy most *csak az előadásokról szólunk*.*

Az est szenzációja a világhírű komponista személyes megjelenése és közreműködése. *Stravinszky*, mint előadóművész is a legszuggesztívebb egyéniségek közé tartozik és játékában is visszatükrözik az alkotó karaktere. Pompás pianista. Acélos ritmusa, fölényes tudása, játékának szilaj lendülete magával ragadja a közönségnek még azt a részét is, mely kevésbé van beidegezve a modern zene hanghatásaira. De a *Stravinszki-estnek* még egy külön meglepetése és egyben őszinte öröme is volt, *Telmányi* Emil fényes sikerű dirigálása. A nagyszerű magyar hegedűművész pár évvel ezelőtt vezényelt már nálunk és az közismert, hogy nemcsak hangszerének mestere, de kiváló muzsikus is, mégis bámulatos volt az a fölény, biztonság, erély és bravúr, mellyel alig pár próba után ezeket a rendkívül nehéz feladatokat megoldotta. Végül fenntartás nélküli elismeréssel kell szólni a zenekar munkájáról, melyre igazán büszkék voltunk ma este.

A közönség tüntetően, melegen, lelkesen ünnepelte a nagy komponistát, a kitűnő karmestert és zenekart.

(p. i.) [Péterfi István]

VILÁG, 1926. március 16., 9. oldal

* Péterfi István a művek elemzésére nem tért vissza.

A marsallbot, az *Ars Nova* vezéri pálcája kihullott már *Stravinszky* kezéből. Izmosabb, erősebb, ha nem is erőszakosabb kezek ragadták el tőle. De a világ még úgy tekint föl reá, mint a művészet előretörésének megszemélyesítőjére, aki elmúlt századok mélységeiből dobbant elénk és alakja jövő ködében vész el. Pedig fejlődése mintha évek óta stagnálna és egyénisége hasztalan keresné önmagát, csak érdekes kísérletekben tapogatózik új utak után. Am másfél évtized alatt oly szédítő irammal kápráztatott el, a muzsika oly csodálatos és rejtelmes titkait tárta föl, hogy még ma is — amikor a negyvennégy éves mester alkalmasint túl van pályája delelőjén —, nevének varázsa mit sem vesztett intenzitásából, még mindenki hatása alatt áll. Nemcsak közönség, hanem muzsikusok is, *Schönberg*-től *Bartók* Béláig.

Stravinszky Európa legnemzetibb zeneköltője, aki a dekadens Európát *Ázsia* ősbárbar erejével igazta le. Brutálisan, nyersen, vakmerően, impetuózan. Nem harcolja ki győzelmét szívós, elkeseredett küzdelemmel, mint *Wagner*, nem várt türelemmel, mint *Debussy*, iróniába rejtve pesszimizmusát. Az első ütközetben döntő diadalt aratott s nyomban a hangversenyterem ünnepelt hőse lett. 1907-ben készült el első *szimfóniája*. 1910-ben, a *Tűzmadár* bemutatója után már világhíres komponista. Igaz, hogy páratlan szerencséje volt szövetségeseivel, *Diaghilev* nálunk is megcsodált balett-társulátával, mely gyors egymásutánban egész sorozatát mutatta be *Stravinszky* táncpoémáinak és mimodrámaiknak.

Az orosz muzsika alig százesztendő, akár a magyar. A múlt század derekán szövetkezett Moszkvában öt zeneszerző (*Balakirev*, *Borodin*, *Cui*, *Mussorgsky* és *Rimsky Korzakov*). A társaság szerény dimenziói közül félelmetes arányokban magasodott ki minden idők egyik legnagyobb géniusza: *Mussorgsky*. Lelke a csapatnak *Rimsky Korzakov* volt akinek művészetében már nem az európai szlávság melankóliája búsong, hanem orosz *Ázsia* nyers, kemény ereje forr és izzik, a *Seherezáde* mélytűzű színeiből az ösztönember erotikuma ragyog. *Rimsky Korzakov* volt *Stravinszky* mestere, akitől az ifjú az első impulzust nyerte *Ázsia* misztériumához. Szimfóniájában még nem tud szabadulni *Glazunov* eklektikus stílusának befolyása alól. Majd *Debussy* faunjának kétszövű fuvolája igézi meg (*A faun és a pásztorlány* Puskin szövegére). A *Tűzijáték* még *Rimsky Korzakov* színeiben ég. Első világsikere, a *Tűzmadár*, az orosz meseköltészet titokzatos erdejéből röppen föl, soha nem látott színpompában. Technikája ugyan még *Debussyt* mutatja. Azokkal a harmonikus és kórista ötletekkel, amelyekkel a francia impresszionista a víz fényhatásait, *Stravinszky* a tűz tónusait festi. A német humor ekkor nevezte el a két mestert *hydrotechnikusnak* és *pirotechnikusnak*. A *Tűzmadár* bemutatójától nyolc éven át *Stravinszky* az orosz föld rajongó szerelmese marad.

Az orosz népköltészetnek köszönheti egyik legérdekesebb ideáját, a *groteszk* zenei ábrázolását, mellyel előtte ugyan *Liadov* is megpróbálkozott (*Kikimora*), de sikertelenül. Az orosz népdalból aknázza ki kábító ritmikai gaz-

dagságát. Az orosz népköltészet alakja a *Petruska*, az orosz Paprika Jancsi is, akinek szomorú tragédiája mögött mélységes szimbolizmus sötétlik. Báb-játék-dráma. Petruska halálosan szerelmes a balerinába, aki kegyeivel a szép, de gonosz, amellet buta mórt ajándékozza meg. Kitör a harc a vetélytársak között. A mór megöli Petruskát, lángoló, meleg vére ráömlik a vásártér friss havára, ahol a népünnepen nyüzsgő parasztok érthetetlenül báméskodnak a bábuk fura tragédiáján. (Nemcsak a falusi vásáron, hanem az élet vásárán is.) Mikor megjelenik közöttük Petruska kísértete, félelemmel és borzalommal rebbenek össze.

Ez a mű is még *Stravinszky* egyéniségének kialakulását mutatja. Végleg elszakadt már a *Wagner—Liszt* kromatikától és teljesen *Debussy* diatonikájához szegődött. De dallamszövése, ritmikai képletezése az orosz népdal struktúrája. A polifónia kibontakozásától kezdve a zenei szerkesztésnek két válfaja van: a függőleges és a vízszintes vonal konstrukció. Az előbbi a harmóniai egységeket, utóbbi a dallam ívét alkotja. *Petruskában* a horizontális melódia vonal uralkodik. Harmóniában mindvégig tonális, de mivel egy sereg hangnemen keresztül rohan: polytonális. A polifon szerkesztésmód egyik legfőbb alapelvevel az imitációval is minduntalan találkozunk: főként bájos kis kánonokkal. A darab formája a szimfónia négyes tagozódása. A népdal-témák meleg lírája és harcosan robogó keménysége nagyszerűen él és lüktet a klasszikus forma gondosan kivésett körvonalai között. Az ironia szelid gúnyja és a szekund-akkordok torz fintora egyforma őszinteséggel és igazsággal vetődik elibénk.

Stravinsky főműve, mely művészetének legtökéletesebb megnyilatkozása, a *Tavaszi áldozat* című képsorozat, a pogány Oroszország korából. Az anyaföld megújulásának ősi misztériuma, az őseMBER ösztönéletével, melyen keresztül zeng a tavasz duzzadó ritmusa. *Stravinszky* a huszadik század zenéjét, melynek vonalait az impresszionizmus színeképelemzése szétbontotta és betegesen, ványadtan kifinomította, a ritmus erejével akarja regenerálni. A muzsika ritmusból született, miért ne születhetnék újra ugyanonnan? Viszsa hát a forráshoz, mely az ázsiai síkságon buzog elemi erővel; az ősi orosz ritmushoz. *Trisztán* mámoros vonaglása és *Pelleas* titkos suttogása után ez a muzsika *turáni* őserejével zuhog, dobog és elsodor. A ritmusnak ez a szikrázó lüktetése, a poliritmika éles hangsúlyaival, teszi oly nemzetivé *Stravinszky* stílusát. A szűzi erőnek folytonos kirobbanása, a ritmikus kislülések pergőtüze adja meg ennek a zenének magára álló dinamizmusát. Talán még csak *Bartók* Béla mérközhetnék vele, ha a magyar ritmus évszázadokon át nem szívott volna föl annyi idegen elemet. Amelyik muzsika ennyire ritmikus, az nem lehet atonális, mert a ritmikai mozgást a hangnemiség motorja hajtja. *Schönberg* atonális, ezért élettelen a ritmikája.

Ázsiai orosz *Stravinszky* zenéje és nem keleti: a mongol-tatár kromatika, a kaukázusi törzsek melizmái és fioriturái, moll-hangulatai nem elég robusztusak, nem elég vérbőek. Nagy folklóre-tudással ássa ki a népdal-motívumokat, de saját gondolatai is annyira asszimiláltak, hogy teljesen a népdal jegyében fogantak.

A fajiságon kívül még egy ősi forrást keresett és talált *Stravinszky*: a klasszikusokat. Szinte gyűlölettel támad a romantika ellen, mely erős szub-

jektivizmussal harsogott és csillogott. Eppen így az impresszionizmus ellen, mely a klasszikus formák vonalremekeit destruálva, bágyadt villódzásban merült ki. El az örökös programokkal! Vissza *Bach* ideáljához: a muzsika önmagáért van. Ne akarjon semmit sem elbeszélni vagy festeni. A lirizálás, az erőltetett szubjektivizmus helyébe a személytelen tárgyilagosság lép. A XVIII. század mestereinek objektivizmusa. El az örökös asszociációkat! Nem vizuális képzetek hatnak a muzsikán át, hanem a zene ereje sugárzik a képeken keresztül. Eltűnik az *én* folytonos idegkilengéseivel, az érzékiség a maga vérhullámaival. A hit és az erő egészséges transzcendentalizmusa tölti be idő és tér végtelenségét. Zord fenségű muzsika, melynek rettenetes ereje az orosz földből Mussorgsky naturalizmusán át tör elő.

Harmóniáinak, éles diszsonanciáinak akusztikai magyarázata: a távoli felhangok bevonása, a lélektani pedig: önmagukat ki nem élt ritmusok torlódása. Hangszerelése annyira új és eredeti, hogy műveinek nyitjára még a partitúra mellett sem könnyű rájönni. Vonós glisszandói, fúvó tompításai a hanghatások új birodalmába vezetnek... *Stravinszky* egész technikáját egyik legkitűnőbb interpretálója, Ernest *Ansermet* svájci karmester jellemzi legvilágosabban: melodikus ritmusok polifon szerkesztése színekben.

A *Tavaszi Áldozat* folytatása a *Parasztlakodalom* (opera kórusral és fűvószenekarral) az orosz faji stílus legtökéletesebb kikristályosodása. Azután jönnek a bizarr *Macska* dalok, az orosz népköltészet legkülönösebb furcsaságai, a *Róka*, mely állatmese clownokkal, az énekesek a zenekarban intónálnak.

Most egyszerre elveszti lába alól a honi talajt. *Stravinszkyt*, a ritmus költőjét megejti a *jazz-band*. A negroamerikai synkópákkal megbontja az orosz ritmus egyensúlyát. Minden áron arra törekszik, hogy felszívja a *jazz-band* merész ritmikai lehetőségeit. Szemfényvesztő ügyességgel hajlítja a legmerevebb frázisokat is jazzritmusra és az apró motívumokat kinyújtja a szimfonikus síkokra. Ellenségei nem minden alap nélkül vetik szemére, hogy *jazzband* szimfóniákat ír. Ilyen a *Ragtime*, a *Rag music*, a *Pulcinella* modernizált *Pergolese* pasticcioja, a zongoraverseny fúvó és bőgőkísérettel. A *Concertino*-ban *Bach*-ot, a *Mavra* című, Puskin szövegére írt operájában *Rossini*t próbálja átformálni a maga részére.

Nyolc évvel ezelőtt kezdődött *Stravinszky* nemzetközinek nevezett korszaka. Azóta csak izgalmasan érdekesítő különlegességeket alkot, igazi poézis és benső erkölcsi tartalom nélkül. Lehet, hogy kiírta magát. Lehet, hogy ha visszatér a röghöz, melyből vétetett, új szenzációkkal fogja meglepni a világot.

Tizenhárom év előtt, mikor e hasábokon először jelentettük *Stravinszky* diadalait, sürgettük, hogy a filharmonikusok ismertessék meg műveit a magyar közönséggel. Az ismerkedés kissé későn, ma este jött létre *Stravinszky* személyes közreműködésével. Valahogyan msáképp képzeltük el ezt a találkozózt. Más műsossal, más karmesterrel. A zenekar vezetésére *Telmányi* Emilt kérték fel, akit a budapesti közönség mint hegedűművész ismer s aki viszont *Stravinszky* műveivel ezúttal ismerkedett meg. A kitűnő muzsikus biztos ösztönével végezte roppant nehéz feladatát, amelyre ma egész Európában négy-öt karmester mer vállalkozni. Ez azonban még nem elég *Stravinszky*

különálló világának bemutatására. A műsorból nem lett volna szabad hiányoznia a *Tavaszi áldozatnak*. Helyette súlyban és értékben kevésbé jelentős művet kaptunk, a *Fülemüle dala* című szimfonikus költeményt, mely a hasonló című opera zenéjéből készült, (*Andersen* meséjét dolgozza fel a kínai császárról, az igazi és a mesterséges fülemüléről) és inkább részleteivel érdekel. Ennek a darabnak nagyon mérsékelt sikere volt. Utána a zongoraverseny következett, melynek aszimmetrikus szólamát *Stravinszky* nagyszerű technikával és csodálatos ritmussal játszotta. Itt már felmelegedett a közönség. Forró lett az est hangulata a *Petruska* szvit alatt, az egyes tételek után is percekig tapsoltak. Végül pedig hosszasan és viharosan ünnepelték az orosz mestert, aki szerényen a zenekarra és a karmesterre hárította az ovációt.

BUDAPESTI HÍRLAP, 1926. március 16., 1—2. oldal

SZTRAVINSZKI-EST

A külföldi modern muzsikának két legnagyobb alakja, Schönberg és Sztravinszki közül, hosszú huzavona után, végre Sztravinszkit megismerhet- te Budapest közönsége. A filharmonikus zenekar régi tartozást rótt le mai hangversenyével, melyen nemcsak Sztravinszki jellegzetes műveivel, hanem magával a zenialis zeneszerző személyével is megismerkedhettünk.

Hát így néz ki az az ember, aki ma úgy hívnak, hogy „Európa bálványa”. Rendkívül elegáns frakkba bújtatott kis furcsa, vad alak. Ezen a madárszerű, senkire sem hasonlító, eredeti arcon ne keresse senki sem nagy és magas eszmék, költői ideálok tükrözését. Ha valaki be akarja bizonyítani, hogy a költő valami más, mint a többi ember, akkor ne hivatkozzon Sztravinszki arckifejezésére. Sztravinszki csak abban különbözik a postástól, kereskedelmi ügynöktől, politikustól és tőzsdebizományostól, hogy hivatása: zenét szerezni. A Művész, melyet Sztravinszki reprezentál, nem egy többiek felett álló általános, hanem egy többiek között levő specifikus kaszt. Egyfajta, mégpedig nagyon különös fajta embertípus. *Az igazi költő valami olyant tud, ami mindannak, amit mi hétköznapi emberek tudunk, látunk érzünk, mindannak valami magasabb értelmet ad.* Sztravinszki ilyen tudással nem dicsekedhetik. Ő valami olyant tud, amit, igaz, senki más nem tudott, csak ő; de ez a tudás nem ad mélyebb értelmet annak, amit az ember a világról tud. Az az új, amit Sztravinszki meglátott, nem költői magyarázata a jelenségvilágnak, hanem csak egy újabb jelenség a jelenségek között. Persze ilyen alkotni is művészet és zsenialitás, csakhogy nem a legmagasabbrendű művészet, nem *költészet*, és Kant, aki szerint az összes emberek között egyedül a költőt illeti a zseni jelzője, ez a Kant nem nevezte volna Sztravinszkit zseninek.

Sztravinszki tehát új, eredeti embertípus, de nem magasabbrendű embertípus. De nézzük tovább ezt az arcot. A zongoránál ülő Sztravinszki tekintetét. Valami hihetetlenül acélos energia sugárzik róla. Szeme csupa vad fanatizmus, félig nyitott, duzzadt ajkú szája csupa féktelen kielégülés, brutális lapos koponyája olyan, mint egy csökönnyös osztinató, és alacsony hom-

lokán a ráncok hol vízszintesen harmonikáznak: ilyenkor szinte érezzük, miként szenved a differenciált modern idegrendszer az elementáris ösztönök nyomása alatt, hol függőlegesen húzódnak össze: ilyenkor mintha megfeszített erővel ragadná össze fantáziája a benne lüktető vad víziókat. Hallatlan meggyőződés árad a zongorázó Sztravinszkiből. Így magyarázhatja egy saját eszméitől megszállott feltaláló az egybegyűlt kétkedő „hivatalosaknak” legújabb zseniális találmányát. Fürgén, élénken, frappánsan és *vadul*. Ilyen lenyűgöző zongorajátékot csak komponistáktól hallunk, mikor saját szerzeményeiket játsszák. És akit nem győz meg Sztravinszki játékának belső tüze, azt meggyőzi szinte démonikus muzikalitása. Elsősorban természetesen a ritmus. Mi jól ismerjük a barbár, vad ritmusok hatalmát, hiszen itt él közöttünk legrandiózusabb mesterük: Bartók Béla. De Sztravinszki ritmusa valami egészen más; csak éppen pokoli vervében emlékeztet Bartókéra. Bartók ritmusa mindig mélyen költői, magas *szellemi* szférában születik meg, s onnan csap át leigázó erővel az őseMBERI gesztusok világába. Bartók, mikor zongorázik, *főlemelkedik*. Sztravinszki lent marad. Csak elementáris temperamentumának egyik szelepét nyitja meg. Jellegzetesen *fiziológiai* ritmus az övé. Végletekig felfokozott „Arbeitsrhythmus”, a szó büchneri értelmében. Abból az ősi érzésből fakad, mellyel a kalapács üti az üllöt.

Sztravinszki ezt a primitív ritmusérzést a muzikális ritmus-struktúra legbonyolultabb, sőt legrafináltabb finom szövevényébe is csodálatos zsenialitással viszi bele. A ritmus itt önmagáról beszél, nem költői eszmékről. Valami fanatikus önzés árad Sztravinszki játékából. Nem néz önmagán át valami nagy általánosba. Az a dinamika, ami benne lüktet, neki elég általános világ. Nem keresi annak magasabb célját. Nem veti fel a problémát: miért lüktet, mi az, ami lüktet, mit jelent nekem, az embernek az élet, melynek hordozója vagyok. Meggyőző ereje, temperamentuma rendkívüli erejében lakozik. Ez az ember amit lát, azt hihetetlen erővel látja. Ez az én világom, nincs köze hozzátok, nincs közöttök hozzám. S talán ez fascinája a mai kereső Nyugat-Európát Sztravinszkiban. Ez a brutális önzés. Erdélyi József verssorai jutnak róla eszembe: Az könyörül itt mindenkin, aki nem könyörül senkin, aki senkin sem könyörül, könyörtelen magán kívül.

És ez a művész Tolstojnak és Dosztojevszkinnek honfitársa. Mikor Sztravinszki feltűnt a zeneéletben, mint tipikus orosz zsenit üdvözölhették. Mint Musszorgszki örökösét. A mai hangversenyen hallottuk Sztravinszki „legoroszabb” művét a Petruska-balettből összeállított szvitet. Hamisítatlan orosz levegő? Hát igen, minden porcikája hasonlít az orosz élethez, ahogy az a piacokon lezajlik, egészen olyan ... mert egy páratlan tehetséges virtuóz rajzolja elénk. De vajjon mit adott *hozzá* Sztravinszki ahhoz, amit ilyen ragyogó színekkel lefestett? Mert az orosz élet *rajza* csak akkor lesz maga is *orosz élet*, ha az a maga egészében és oroszul újjaszületik. Ha az oroszság általa új egyéni vonásokkal gazdagodik, úgy, ahogy azt Musszorgszkinál látjuk és ahogy azt például Rimszki Korzakovnál és kétségkívül bámulatraméltó tanítványánál Sztravinszkinél nem látjuk: Petruska nem az orosz lélek, mert nem adott semmi új tartalmat az orosz lélekhez. Petruska az orosz életből készült zenei balett. Sztravinszki formaérzékét dicséri, hogy ezt a zenét tényleg baletthez írta. Balettzene, könnyű, jellegzetes, pantomimikus tánc-

muzsika, nem abban az értelemben, ahogy a balettet Beethoven „Prometheusz”-a vagy Bartók „Fából faragott királyfi”-ja az operával és szimfóniával egyenértékű költői megnyilatkozássá akarja reformálni, hanem abban az értelemben, ahogy Lully vagy akár Delibes ír balettmuzsikát. Az utóbbinál természetesen mérhetetlenül tehetségesebb Sztravinszki, de a műfaj súlya ugyanaz. Mint ilyen „balettmuzsika” a Petruska valóban bámulatosan zseniális és többet ér akárhány komoly tendenciájú szimfóniánál.

Pantomimikus zene. Ez természetesen formai szempontból egészen új dolog volt. Egészen új technikát követelt. És az új technikai eszközök kitalálásában Sztravinszki veri valamennyi kortársát. Zenekarának hangzásképét már elegen analizálták. Teljesen eredeti, ragyogó invencióból fakadó tett. Ez természetesen még nem értékmérő. Ha az lenne, akkor Berlioz nagyobb lenne Beethovennél, Strauss Richard Wagnernél. Nem értékmérő, de hatásmérő. Az ilyen újtóknak zenetörténeti befolyása óriási. Van azonban egy tragikumuk. Azok az újítások, melyeknek ők voltak előharcosai, rendesen egy másik nagy zseni, egy igazi összefoglaló költő övrében találják meg legmélyebb költői alkalmazásukat. Így lettek Liszt reformjai Wagner, Sztravinszki reformjai Bartók művészetében a magasabb költői mondanivaló kifejezésének eszközeivé.

Sztravinszki mintaképe az úgynevezett új formát teremtő, alkotó virtuóznak. Az ilyen virtuóz hamar kimeríti művészete terrénumait. Aki az orosz életben *benn* él, annak az orosz élet egy végtelenség. Aki az orosz életet kívülről festi, az miután mindig újabb és újabb eszközökkel mindent lefestett, nem talál új festeni valót. Sztravinszki is hamarosan korlátnak érezte oroszágát. Muszorgszki örökét hamarosan elpazarolta. Mint öntudatos művész jól érezte, ami karakterképeinek vért, erőt és egészséget adott, az elementárisan vad, orgiasztikus temperamentuma volt. Kielelni ezt az orgiasztikus ösztönerőt a fantázia legmerészebb képeiben, ez volt egyedüli vágya, ledobni minden keretet, szabadjára eresztetni a gyeplőt s barbár vidékeken átvágtatni. Ez volt Sztravinszkinak igazi fénykora. Ekkor írta legnagyobb művét: a *Sacre du printemps*-ot, melyet sajnos, nálunk még mindig nem adtak elő. Helyette „*Rossignol*” című operájából hallottunk egy kissé hevenyészetten összeállított szvitet. Ezen a munkán azonban még inkább megfigyelhetjük Sztravinszki Múzsájának könnyű fajsúlyú természetét: a tánc-pantomimikusságot. A Rossignol éneke nem tánc, a kínai mese (az opera szövege) nem balett, Sztravinszki itt nem akart tánc és balettszerű lenni: és mégis zenéje ebbe a másodlagosságba gravitál. Minden hallatlan zsenialitása mellett: könnyű zene marad. Törvény nélkül, forma nélkül nincs művészet. És ahol a magasabb költői idea nem szabja titkos, szellemi természetű törvényeit, ott a művész kénytelen kézzelfoghatóbb, anyagibb természetű törvényekhez folyamodni: a zenében a tánc, a balett-pantomimszerűség törvényeihez.

Sztravinszki, mint már említettük, öntudatos művész. Miután látta, hogy Múzsája a legorgiasztikusabb megnyilatkozásokban sem vetheti le könnyed táncpóit, nyíltan a könnyű formajáték zenéjének hívéül szegődött. A temperamentum formajátékát ő úgy hívja, hogy: abszolút zene. Persze abszolút zenét már írtak egyszer: a XVII. században. És Sztravinszki, aki közben az új formák, az új hangszín-, ritmus- és harmónia-képletek egész légio-

ját teremtette meg, rájött, hogy temperamentumának a régi formák is pompás játszóteret szolgáltathatnak. A mai hangversenyen a szerző zseniális interpretálásában megszólaltatott *Zongoraverseny* (fúvószenekar kísérettel), a kiváló komponista fejlődésének ezt a legutóbbi állomását képviselte. A természetes zenei temperamentum nagyszerű zenei felszabadulását talán sehol sem látjuk olyan tökéletes formában, mint Bachnál és Händelnél. Hozzájuk fordult tehát Sztravinszki is, aki volt olyan tehetséges, hogy a zeneművészet legnagyobb szellemeivel szerencsés messzaliánszot köthessen. A régi formában is eredeti maradt, jól megpogtatta a brandenburgi koncertek témakincsét és hihetetlenül ügyesen szabta magára Händel pontozott ritmusainak ünnepi, méltóságteljes díszköntösét.

Ahogy végigtekintünk Sztravinszki életművén, meg kell hajolnunk ama káprázatos fantázia és bátor invenció előtt, mellyel ez az európai bálvány rendkívüli tehetségeit kihasználta. Elmélyülésnek természetesen nyomát sem látjuk a fejlődés végén. A tehetséget kihasználni és a tehetséget mind nagyobb belső tartalmak szolgálatába állítani: két különböző dolog. Annyi azonban bizonyos: Sztravinszki olyan jelenség a mai zenében, melyet kikerülni nem lehet. Ismerni és becsülni kell őt, nem úgy mint a nagy zeneköltőt, hanem úgy, mint az első léghajót, melynek kell, hogy csodájára járjanak az emberek. Gondolatébresztő, fantáziát gazdagító, perspektívát tágító nagyszerű jelenség.

A mai Sztravinszki-est, a magyar zenekultúra dicsősége. Filharmonikus zenekarunk, két próbával, valóságos csodát művelt. Örült szívünk, lelkünk, hogy ez a derék, nagyraihivatott orcheszter ennyire átérezte hivatását. Az est külön szenzációja *Telmányi* Emil karmesteri vezénylése. Elsőrendű muzikalitással, pompás ritmikus érzékkel, nagy intelligenciával uralkodott a nehéz partitúrán, és kezdő dirigens létére is plasztikus, biztos mozdulatokkal a zenekaron. Még *nagy* karmester lehet belőle. Az est hatalmas, *döntő* sikeréből Sztravinszki mellett ő és kitűnő zenekara is méltán kivehette részét.

Tóth Aladár

PESTI NAPLÓ, 1926. március 16., 14—15. oldal

IGOR STRAVINSKY

RENDKÍVÜLI FILHARMÓNIAI HANGVERSENY

A műsoron Stravinsky reprezentáns műve állott: „*A csalogány éneke*” című zenei költemény, amely „*A csalogány*” című, 1914-ben írt meseoperájának anyagát foglalja szimfonikus keretbe; a *zongoraverseny* (1923—24) és végül az időrendben legrégebb „*Petruska*”-balett muzsikája (1911). E három műve közül az első a legkomplikáltabb és egyúttal a legmerészebb, bár már leegyszerűsítést jelent „*A tavasz fölszentelése*” című korábban írt balettmuzsikájához mérten (1913), amely anyagelrendezés és szinarchitektúra szempontjából Stravinsky eddigi főművének tekinthető. A „*Petruska*” néhány részletét már átírat formájában ismertette meg velünk néhány zongoramű-

vész. A zongoraverseny mostanában elfoglalt álláspontján mutatja be a lángeszű orosz muzsikust, aki jelenleg lemondott az eszközök további külső fokozásáról és a múltba fordult vissza, nevezetesen a francia Bach-előtti kontrapunktistákhoz, akiknek kristálytisza szólamszövését vette mintaképül... Káprázatos színei, vértkorbácsoló ritmusa, nyugati kultúrával átítatott keleti vadsága eleinte meghökkentette hallgatóságát. Stravinsky szilaj temperamentuma azonban csakhamar úrrá lett ezen az elfogultságon, és magával rántotta a jelenvoltakat. Hatása darabról darabra fokozódott és végül *példátlan szerzői sikerben* kulminált: a közönség a hangverseny végén csaknem kivétel nélkül a helyén maradt, és perceken át állva tapsolt a nálunk egy csapásra diadalt ért komponistának. Reméljük, hogy e sikernek foganatja lesz, és Stravinsky művei ezentúl nem szerepelnek majd oly ritkán a zenekari hangversenyeink műsorán, mint eddig... Külön nagy sikert aratott *Telmányi Emil*, a híres hegedűművész, aki ezúttal először állt filharmóniai zenekarunk élén. Bátran intézte dolgát: két próba alatt tanította be a szokatlanul nehéz műveket. Ilyesmire csakis a nagyon lelkiismeretlen vagy a nagyon lelkiismeretes ember vállalkozhatik. *Telmányi Emil* megmutatta, hogy az utóbbiak közé tartozik és helytállhat azért, amit vállal. E hangverseny után feszült várakozással tekintünk *Telmányi „normális körülmények”*-hez kötött föllép- te elé... Stravinsky-val és műveivel a közeli napokban még részletesen fogunk foglalkozni.

Jemnitz Sándor
NÉPSZAVA, 1926. március 16.

IGOR STRAVINSKY — (SZÜLETETT 1882. MÁJUS 28-ÁN, LENINGRÁDBAN*)

August Strindberg megrázó Damaszkusz-drámájában az önmagával szem- betalálkozó ember nem ismer saját képmására. Hogyan is tehetné, amikor éppen tulajdon énje az a személy, akit reális életében a priori sohasem láthat szemtől szembe?! Sokszor gondolok erre a damaszkuszi emberre, aki e kép átvitt értelmében véve nem más, mint a hétköznapi életkörülményeitől körül- bástyázott, magánzárkába szorult átlaglány. Ez a saját helyzetének apró eset- legességei között elmerülő átlagember nem fedezheti föl mások sorsában a magáét és azokat a törvényeket, amelyeket irányító koreszméknek nevezünk és amelyeknek többé-kevésbé valamennyien alá vagyunk vetve... Egyazon ok különböző előfeltételek mellett módosult következményeket vált ki. Ami a durva idegeket alig érinti, az érzékenyebbet vadul fölkorbácsolhatja. A rö- vidlátó nem emelkedik fölül a következmények sokféleségén: belenyugszik a megnyilatkozás végtelen változataiba és nem jut el a közös ok fölisme- réséig... A koreszme közöttünk fölszálló és fölöttünk elvonuló felhő; a hol- nap embere még a pára képződést is megérzi, a ma embere csak fölszálltakor eszmél a ködre, a tegnapi viszont csupán akkor ébred tudatára, amikor a fel- hő már elvonult fölöttünk...

* 1882. VI. 18. Oranienbaum (Rankov). Lampert Vera jegyzete.

Lázasan taglaljuk, boncoljuk egyes művészeink egyes alkotásait; csupa külön helyzetképről, csupa külön fejlődésmenetről értekezünk; fönnakadunk és elbotlunk az egyéni akarás egyéni szabályainak keresésénél — és az esztétikai munka hevében épp az összefoglaló főtünetekről feledkezünk meg... A zeneszerzés mai vezéralakjai, a most férfikoruk delén álló, 40—50 év körüli iránytszabó muzikusok szembeötlően közös fejlődésen mentek keresztül. Az impresszionista világnézetből: a kényuralomra jutott *egyén* szertelen romantikájából indultak ki mindnyájan, majd további fejlődésük menetén — hol előbb, hol később, de kivétel nélkül — az *általános* igazság kutatására tértek át. A klasszikus tárgyilagosság és közérdekűség jegyében most végül ismét összetalálkoztak valamennyien. Mert az általános igazság örök ideálja magába zárja egyfelől a szűkebb körre vont nemzeti törekvéseknek, másfelől az egyetemes nemzetköziségnek halhatatlan (vagyis ki nem szikkadó lelki szükségletből táplált) eszményképét. Közösséget akar ma kifejezni és közösségérzést szeretne fölfokozva elmélyíteni úgy a jellegzetesen nemzeti, mint a jellegzetesen nemzetközi alkotó zseni: úgy Bartók Béla, mint Arnold Schönberg és a közöttük álló, szélsőséges ellentétüket mintegy áthidaló Igor Stravinsky... Korunk triász, e három reprezentatív zenei lángelméje elválaszthatatlanul összetartozik, mert szorosan kiegészíti egymást. A maga légkörében, saját törvényszerűségeinek hódolva, de párhuzamosan bontakozott ki mindhármuk fejlődési vonala. Más és más partról vitorlázott el mindegyik. Más tengeren ringott, más veszedelmekkel küzdött, más révbe ért mindegyikük sajkája... *De a három királyt egy csillag vezérelte*. Külön munkásságuk fölött *egy* közös eszme lebegett.

Mindhármukat egyformán sarkallta korunk hő vágya, az expresszió, amely „izmus”-sá merevedve, abban feneklett meg, hogy végtére l'art pour l'art üzte a l'art pour l'art-ellenességét. De mindhármuk acélos tehetsége méginkább megerősödve került ki a divattá lanyhuló indulat skálátbefutó kísértései közül. Bartók Béla látnoki, démonikus magyarsága, Arnold Schönberg metafizikai, teljes absztrakciója és Igor Stravinsky múltba forduló, Európa első zenei fénykorát visszasíró kozmopolitása: egyazon problémának háromféle megoldása.

Igor Stravinsky őszerejű, fénymohó, barbár fantáziáját két ízben termékenyítette meg a francia kultúra. Első ízben otthon, Szentpétervárott, ahol tanára, Rimszkij-Korszakov megismertette vele Debussy kifinomult színzenéjét. Rimszkij-Korszakov pompás hangszerelő, de magasabb zeneművészeti szempontból dilettáns volt. Igor Stravinsky első műveit ugyancsak a tulajdonképpeni „megkomponáltság” hiánya és az aránytalanul fejlettebb hangszerelési virtuozitás jellemzi. Szinte egyedülálló jelenség, hogy az akkori színbűvész későbbi gazdag mesterségbeli ismereteit is kizárólag a hangszertapasztalat útján szerezte és bővítette... Másodízben Párizsban ihlette meg őt a francia kultúra. Mint nagyszabású költői lélek, akkor már elégedetlenkedett egyoldalú és izolált szerepe miatt; föllázadt az ellen, hogy odacsöppent, gyökértelen tünetként lebegjen Nyugat-Európa szellemi életében, amely forró lüktetésével, ruganyos feszültségével elbájolta szomszédos idegeit. Érezte az áttekintés szükségességét, a történelmi tájékozódás parancsolatát. Helyét akarta lelteni. Végigjárta a zeneművészet múzeumát, és amíg a szekrények üveg-

tábláin kocogtatott, azalatt önmagába is hallgatódzott és a visszhangra figyelt. *Szintézist* keresett ázsiai barbárvolta és Nyugat-Európa kultúrája között. Biztos érzékeit dicséri, hogy Franciaország egyetlen igazi, mert egészséges zenei fénykorába: Couperin, Rameau és Grétry korszakába kapcsolódott bele, amely úgy viszonylik Bach és Händel művészetéhez, mint Stravinsky művészete — a majd eljövendő egybefogó zseni alkotásaihoz... Bartók Béla, Arnold Schönberg és Igor Stravinsky az eurázsiai szintézis három prófétaalkú előharcosa. Mindhárman érzik a jövő történelmének lehetőségét: védik a tartható és földadják tarthatatlan kultúrértékeinket. *És az ő előrelátó konzervativizmusuk mellett eltörpül egyrészt a régimódiak megkövesült, érzelmeszedett álkonzervativizmusa, de másrészt holmi kicsinyes és ráérő nemzetieskedők álzamatossága is!*

Jemnitz Sándor
NÉPSZAVA, 1926. március 19.

KÖNYVEKRŐL

Kárpáti János:

KELET ZENÉJE

Zeneműkiadó, 1981.

Aligha tudnánk meghatározni azt az időpontot, amikor az európai ember érdeklődését, kíváncsiságát foglalkoztatni kezdte a Kelet, mesés kincseivel, gazdagságával, egzotikumaival. Akármikor is volt — régen volt ez, s hosszú időnek kellett eltelnie addig, amíg a keleti emberről „kiderült”, hogy nem különleges csoda-teremtő, hanem az európaiakhoz hasonló (némely vonásában eltérő), társadalmi lény.

Hasonló utat, folyamatot járt be a zenei érdeklődés is. Mozart és kora még egy sajtóosan európai hangvételt nevezett keleti zenének, török zenének. Később a tiszta, romlatlan emberséget várták onnan (Puccini), s útmutatást az európai zene megújulásához (Debussy, Bartók, Boulez). A technikai fejlődés jelentős szerepet játszott a tényleges megismerésben. Lehetővé vált a hangrögzítés, és a közlekedés gyorsulásával, az utazási lehetőségek javulásával mód nyílt arra, hogy európai zenetudósok, zenetörténészek és kutatók is egyre jelentősebb mértékben vegyenek részt más földrészek zenéjének a megismerésében, megismertetésében.

Szerencse, hogy a magyar muzikológusgárda egyik tagjára, Kárpáti Jánosra mély hatást gyakorolt — az európai zenével összefüggésben — az ázsiai, s így ennek kutatása szakterületének részévé vált.

A közelmúltban megjelent, KELET ZENÉJE című könyve egy 1929-es kiadványét idézi, Lachmann *Musik des*

Orientsére utal. Hogy a tudományos szempontok által támogatott „ázsiai” helyett miért „Kelet”-ként tárgyalja, azt a következővel magyarázza: „Teljesen tudományos és teljesen objektív »ázsiai panorámát« ugyanis nem nyújthatok, csupán arra vállalkozhatok, hogy munkámmal egy közelítő lépést tegyek — főképp a magyar olvasóközönség számára — a Kelettel való zenei találkozás útján”.

Igy ír könyvéről az *előszóban*: „Talán nem teljesen szerzői magánügy, hogy a jelen tanulmány csak része — afféle prolegomenája — egy nagyobb vállalkozásnak, mely az európai zene Ázsiától nyert gazdagodását mutatná meg széles történelmi távlatban és esztétikai-szociológiai analízisben. A legfőbb indítást ehhez Bartók életműve nyújtotta, melyben jól nyomon követhető a tudományos kutatás és művészi beolvasztás céltudatos tágitása a magyar és szomszédos népek zenéjétől kezdve, az észak-afrikai arab majd török népzenei keresztül egyes távolkeleti népek zenekultúrájáig. Először Bartók és az arab zene kapcsolatát vizsgáltam, majd megkíséreltem követni ezt a táguló kört. Így született meg »Bartók és a Kelet« c. tanulmányom, majd a téma további szélesítése révén a teljes kutatási programot kijelölő tanulmány-vázlatom »Az ázsiai kultúrák hatása az európai zenére« címmel.”

Mindent együttvéve, ez a könyv jelenti a maximumát annak, amit magyar nyelven olvasva megtudhatunk a keleti zenéről. A sokféle tárgyalási lehetőség-ből Kárpáti János a „horizontális”-t választotta ki. Három műfaj követ végig Ázsia (és a tárgy szempontjából hozzátartozó Észak-Afrika) különböző országaiban, kultúráiban. Így a gondolatgaz-

dag bevezetés után, a rendkívül hasznos függelék előtt, a könyv három fő részre tagolódik, ezek: Zene és vallás a keleti társadalmakban; Udvari zene — kultusz vagy szórakozás?; Zene és dráma. Már a címekből is kitévő, amire Kárpáti külön figyelmeztet: „A műfaj szónak persze más tartalma van az ázsiai népek zenei hagyományában, mint Európában. Nálunk ugyanis a műfaj-kategória elsődlegesen formai jellegű, és társadalmi tartalmát csupán gyökereiben, történeti távlataiban hordozza. A keleti országokban viszont a műfajoknak ma is folyamatos és intenzív társadalmi kötöttsége vagy meghatározottsága van, olykor még akkor is, ha a mögöttük álló szociológiai tényező már megváltozott vagy esetleg megszűnt”.

Visszatérek az előszóra: „A vezérfonalként választott három műfaj ugyan már önmagában is elárulja, mégis szükségesnek tartom előre is hangsúlyozni, mivel e téren még sok téves nézet uralkodik: munkámban nem a népzenéssel, hanem a nagy múlttal rendelkező ázsiai műzenekultúrák tradíciójával foglalkozom, vagyis olyan zenei gyakorlattal, amely tanult, hivatásos vagy félhivatásos muzsikusközreműködését igényli és aprólékosan kidolgozott elméleti rendszereken, valamint legalábbis emlékeztető funkciójú írásbeliségen alapul”.

Miként már a tartalomjegyzékből is kiderül, a három műfajon belül nem mechanikusan tárgyalja az egyes országokat. Változnak maguk a területi egységek, sőt, tárgyalásuk terjedelme és sorrendje is.

Az első részben a héber kantilláció és pszalmódia részletező ismertetése után a szír keresztények, majd az iszlám vallásos zenéjéről ír, később pedig a hinduizmus hagyományáról és a buddhizmus különböző zenei megnyilatkozásairól. A középső részből Kína, Korea, Japán, India és a perzsa-arab udvarok zenekultúráját ismerjük meg. A Zene és dráma című rész négy fejezetre oszlik: India, Hátsó-India, Indonézia és A pekingi színház.

A szerző felhívja a figyelmet arra a lehetőségre, hogy akit csak valamelyik ország zenéje érdekel, a horizontális tárgyalásmód ellenére, „vertikális” ismereteket is szerezhet; a tartalomjegyzék alapján kikeresve az őt érdeklő fejezeteket. A lehetőség kézenfekvő, azon-

ban nem mindig hasznos, mert hiszen így esetleg éppen a kihagyott részekben közölt információk-ismeretek nemtudása nehezíti a leírtak megértését.

Az írásmű a tudományos ismeretterjesztés szép példája; gazdag szakirodalomismereten alapuló, végiggondolt összefoglalás, amelyhez a hangzó anyag élménye járul. A szerző ezt az élményt is megosztja az Olvasóval; a Kelet zenéje lemez (SLPX 18 072) hangzó illusztráció a könyvhöz. S éppen a lemez növeli a könyv olvasótáborát. Mert aki meghallgatja és tetszéssel fogadja a felvételeket, érti a (szintén Kárpáti Jánostól származó) kísérőszövegét, az akkor is kedvet kaphat a könyv olvasásához, ha nem zenész.

És ilyesfajta közeledés esetén nem hat riasztólag az első pillanatra soknak tűnő, bonyolultnak látszó kotta-illusztráció sem (hasonlóképp, a gyakorló zenész sem riad vissza a nem-zenei táblázatoktól).

Kárpáti János feladata nem egyszerű: egész világról kell egy-egy nézőpontból képet adnia az egyes fejezetekben, ráadásul számolnia kell azzal is, hogy az általa ismert-ismertető zenélés teljesen idegen, újszerű az olvasók többsége számára. Ezért tehát (észrevételül) szótárat is kell adnia és környezetrajzot, mielőtt rátér a szakmai elemzésekre. A keleti zenék szuverén ismerete birtokában Kárpáti szinte az elbeszélés-felolvasás egyszerű-közvetlen előadásmódjával ismerteti a soha-nem-látottat, hangzásában is alig ismertet.

A könyv első végigolvasásakor észre kellett vennem, hogy az egyes témakörök, fejezetek olvasása más-más hatást váltott ki, ami az olvasás tempójában és az érdeklődés mértékében is megmutatkozott. Talán már megírásában is különösen frappáns a tibeti buddhizmus zenéjéről szóló rövid összefoglalás. (Egy apróság: miután megtudjuk, hogy „a tibeti hagyományon belül többféle hangjegyrészlet használatos: különféle szisztéma van a vokális zenére és külön a hangszerek szólamainak jelölésére”, csak a vokális rendszer kétféle írásmódjáról kapunk ismertetést.)

A *perzsa-arab udvarok zenekultúrája* c. fejezet megírása elsődlegesen *lexikálisan* értékelendő: adatgazdag, tömör. (Az olvasónak tulajdonképp mindegy, de mégis, hogyan írjuk helyesen a lant 3. húrjának a nevét: mathlath [187. old.]

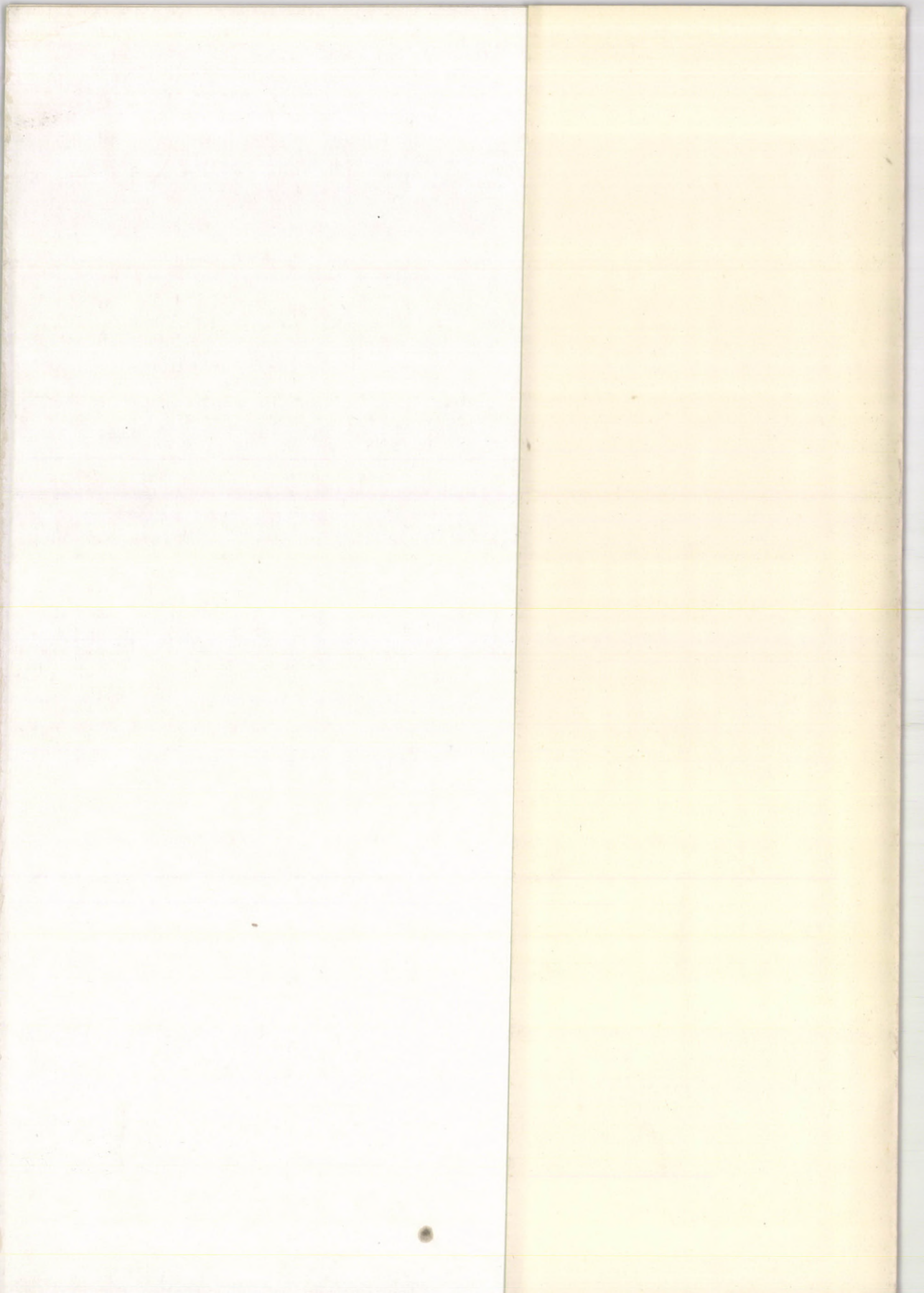
vagy matlath [188. old.]?) Legnagyobb tetszéssel *A japán buddhizmus liturgikus éneke* és *A kínai birodalom államrendje és a zene* című fejezeteket olvastam. Már stílusuk is lebilincselő, s így egyáltalán nem fárasztó a sok új ismeret befogadása.

A könyv szép kivitelezésben jelent meg, s ezúttal a betű- és írásjel-hibák nagy száma miatt sem panaszkodhatok. Szerkesztési hibának minősíthető viszont, hogy pl. a 112. oldalon a 23. jegyzet jelölése utáni zárójeles szöveg apró módosítással a jegyzetben újra szerepel. Hasonlóképp figyelmetlenség következménye, hogy míg a 173. oldalon a monda szerint 20 000 dallamot tudott egy Uraib nevű énekesnő, addig az 51. jegy-

zetben (290. old.) az olvasható, hogy „ebből a szemszögből nézve 21 000 különböző dallam ismerete aligha elképzelhető”. Értékes kiadvány esetében minden ilyesmi jobban feltűnik és fokozottan bosszantó.

„Vállalkozásom [...] azt tartja szem előtt, hogy az az olvasó, aki általános képet akar nyerni a nagy ázsiai zenekultúrákról, tömör, történelmi távlatú és a jelenre is többé-kevésbé érvényes, logikailag is összefüggő információt kapjon” — ezzel Kárpáti pontosan kijelölte könyvének célját. A *Kelet zenéje* elolvasásakor nyilvánvalóvá válik: ígéretét meg is tartotta.

Fittler Katalin



Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
 A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA -kivánságra- a Magyar Hanglemezyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat könyvként kiegészíti évenként megrendelésének

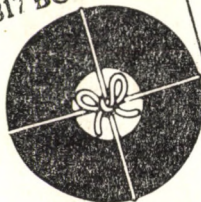
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezüjdonságokról is tájékoztatja Önt. Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat! Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvenyt:

lemezpostá

1817 BUDAPEST



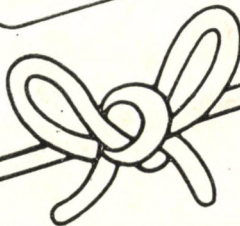
Ha katalógust kér,

aláhúzással jelezze érdeklődési körét
 Zenekari művek, versenyművek, kantáta,
 oratórium, egyházi zene, opera, kórus-
 művek, hangszeresztőlők, kamarazene,
 mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____

Aláírás _____



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelezpéldány

MAGYAR ZENE

19 **3** 82



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIII. évfolyam, 3. szám

1982. szeptember

TARTALOM

KÁRPÁTI JÁNOS:

- Az „Egyetemes Zenetörténet” néhány metodológiai problémája
(Kelet-Európa) 223

SÓLYOM GYÖRGY:

- Barokk és klasszika között. Műfaji átalakulás és műfaji tudat. 233

ITTZÉS MIHÁLY:

- Molnár Anna. Székely népballada Kodály Zoltán vegyeskari fel-
dolgozásában 255

STRÉM KÁLMÁN:

- Adatok településeink mai zenei életének jellemzéséhez 283

DOCUMENTA

- Paraszti életrajzok a Pátria népzenei hanglemezek tükrében II.
(Gábr György) 295
Öt Kodály-karmű keletkezéstörténetéhez (Mátyás János) 309

KÖNYVEKRŐL

- Yehudi Menuhin—Curtis W. Davis: Az ember zenéje (Fittler Ka-
talin) 326
Zolnay László: A magyar muzsika régi századaiból — Falvy Zoltán:
A magyar zene története (Barlay Ö. Szabolcs) 329

MAGYAR ZENE

Zenatudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén)
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179

Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.

Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.

Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

32.8382.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

KÁRPÁTI JÁNOS:

AZ „EGYETEMES ZENETÖRTÉNET” NÉHÁNY METODOLÓGIAI PROBLÉMÁJA (KELET-EURÓPA)*

A RENDSZEREZÉS ELVE

Mint a historiográfia általában, a zenei historiográfia is az európai tudományosság terméke, így többé-kevésbé magától értetődő, hogy a zenetörténet fogalma hosszú időn keresztül azonos volt az európai zene történetével. Kétségtelen ugyan, hogy már a legelső európai zenetörténetek (Burney, Blainville stb.¹) fontos fejezeteket szenteltek egyes Európán kívüli — főképp ókori — népek zenetörténetének, mindez azonban egy olyasféle koncepció szolgálatában állott, amelynek a lényege nagyjából a következőképp vázolható fel: a nagy ókori egyiptomi, kínai, indiai kultúrák folytatás nélküli előzményét alkotják az európai zenetörténetnek, kivéve a görög-római antikvitás zenéjét, amelyből azután kisarjadt és virágba szökkent az európai zeneművészet. Ennek az Európa-centrikus szemléletnek — mely egyébként még ma is kísért az „Európán kívüli zenék” kifejezésben — a XIX. és XX. század fordulója táján kezdett vége szakadni, amikor a nyíltabb, reálisabb szemlélet, támogatva az akkor megszülető új tudományágtól, az ún. összehasonlító zenetudománytól, igazságosabb, teljesebb alapokra kívánta fektetni a zenei historiográfiát is. Ennek első nagyszabású eredménye az 1913 és 1931 között publikált Lavignac—La Laurencie-féle Enciklopédia² zenetörténeti része, mely egy valóban világméretű zenetörténeti kép felrajzolására vállalkozott. E munka értékei közül csupán néhányra szeretnénk ehelyütt felhívni a figyelmet. 1. A nagy ókori kultúrák közül azokat, amelyeknek volt további történetük, teljes történeti perspektívában tárgyalja, eljutva egészen a „modern”, „kortársi” periódusig (l. Kína, Korea, India). 2. Az ókori múlttal nem rendelkező ázsiai, afrikai zenekultúrák (arab, perzsa, török) tárgyalását nem kényszeríti egy olyan mesterséges szerkezetbe, amelyben együtt szerepelnek az ókori nagy kultúrákkal. 3. Jelentős helyet biztosít azoknak az európai nemzeteknek is, ame-

* Az UNESCO és a Nemzetközi Zenei Tanács tervbe vette, hogy *A zene mint emberi nyelv* (Music as a Language of Man — A new World History of Music) címmel, nagyszabású együttműködés révén olyan egyetemes zenetörténetet szerkeszt meg, amely egyenlő súllyal tárgyalja a világ valamennyi kontinensének, illetve népének zenekultúráját. Ez a dolgozat az UNESCO megbízásából mint a kelet-európai rész problémafelvető előtanulmánya készült.

E problémafelvető tanulmány a *World of Music* c. folyóiratban jelent meg (1980.3.) Magyar publikálásának időszerűsége ad, hogy a Világ-Zenetörténet előkészítéséül a Magyar Zeneművészek Szövetsége — Zenetudományi és Kritikai Szakosztályának szervezésében — 1982. május 5—6-án nemzetközi koordináló tanácskozást rendezett, bolgár, csehszlovák, jugoszláv, lengyel, NDK-beli, román, szovjet és magyar kutatók részvételével. A tanácskozást Kárpáti János, a „Kelet-Európa”-téma koordinátora vezette. (A szerk.)

¹ BLAINVILLE, Charles-Henri: *Histoire générale, critique et philologique de la musique* (Paris, 1767). BURNLEY, Charles: *A general history of music, from the earliest times to the present period* (London, 1776—89).

² *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Fondateur: Albert LAVIGNAC, Directeur: Lionel de LA LAURENCIE (Paris, 1913—31).

lyek a szokásos nyugat-európai zenetörténetekből általában hiányozni szoktak. (L. Russie, Pologne, Finlande et Scandinavie, Boème, Hongrie, Les Tziganes, Roumanie, Suisse.)

E nagyszabású egyetemes zenetörténet erényeinek elismerése mellett azonban rá kell mutatni hibáira, elsősorban arra, hogy a dicséretes egyetemességet bizonyos mechanikus módszerrel: az egyes népek-nemzetek zenetörténetének egyszerű egymás mellé állításával érte el. Ez az egymás mellé állítás ugyanis, bár az adott esetben a munka enciklopédia-jellegéből adódóan menthető, egy tudományosan megalapozott historiográfiai koncepcióban tartóhatatlan. A szerkesztő ezzel a — nevezzük földrajzi elvű — módszerrel eleget tesz a teljesség igényének, hiszen minden népet-nemzetet, földrajzi elhelyezkedésének megfelelően belevesz a tárgyalásba, ezek az egymás mellett elhelyezkedő önálló „nemzeti zenetörténetek” azonban anyagukat elszigetelt módon kezelik, és nem tárják — nem tárhatják — fel azokat az összefüggéseket, amelyek az egyidőben fellépő jelenségek között fennállnak.

A historiográfiai szemlélet újabb fejlődésének eredményeképpen a XX. század közepe táján megszületett az a korszerű zenetörténeti koncepció, amely több — olykor jelentős számú — specialista bevonásával a zenetörténet szerkezetét nem elsősorban földrajzi, hanem időbeli elv alapján — az egy korban fellépő jelenségek összevonásával — építi fel. Ez az „idő-elvű” rendezés azonban önmagában véve épp oly torzuláshoz vezethet, mint a tisztán földrajzi, hiszen az egykorú események mechanikus egymás mellé állítása ugyanúgy hamis lehet, mint a különálló földrajzi egységek egymástól független kronológiája. A korszerű és tudományos historiográfiai módszer tehát óhatatlanul a két elv dialektikus kapcsolatához vezet, amelyben az időegység a területi-földrajzi egység koordinációjában szerepel. Az idő- és területi egység koordinációja földrajzi, gazdasági, történelmi, társadalmi, politikai összefüggéseknek felel meg, az így megrajzolt kép tehát hű és lényegyet feltáró lehet, mert egységes területet és egységes időperiódust feltételez.

Ez lehet a magyarázata annak, hogy a jelenleg közösen forgó, korszerű zenetörténeti munkák, mint például a *New Oxford History of Music*³ és a Norton Kiadó zenetörténeti kötetei⁴ (Sachs, Reese, Bukofzer, Einstein, Austin), valamint az *Encyclopédie de la Pléiade* sorozatban megjelent francia nyelvű zenetörténet⁵ — hogy csak néhány jellemző példát említek — kitűzött feladatokat a nyugat-európai zenetörténet vonatkozásában többé-kevésbé jól megoldották, viszont jelentős hiányérzetet okoznak az olvasónak Kelet- és Délkelet-Európa, s számos más kontinens zenéjének tárgyalásában.

Nyugat-Európa ugyanis mintegy ezeréves időtávlatban olyan zárt földrajzi-gazdasági-politikai egységet alkot, amely lehetővé teszi, hogy zenetörténetét közös jelenségek, közös problémák csomópontjaira alapozzák. Nyugat-Európa zenetörténetének szerkezetét tehát teljes tudományos pontossággal fel lehet építeni olyasféle részekre-fejezetekre, mint például „Ars Nova”, „A középkor hangszeres zenéje”, „Az olasz opera és hatása”, „A kamarazene

³ *The New Oxford History of Music Vol. I—XI*, Editorial board: J. A. WESTRUP, G. ABRAHAM, E. J. DENT, Dom A. HUGHES, E. WELLESZ (London, 1957—).

⁴ *The Norton History of Music Series* (New York, 1943—1966).

⁵ *Histoire de la musique* Vol. I: Des origines à Jean-Sébastien Bach, Vol. II: Du XVIIIe siècle à nos jours. Publié sous la direction de ROLAND-MANUEL. Encyclopédie de la Pléiade (Paris, 1960—63).

kialakulása stb., mivel az ilyen típusú témák nagyjából egyformán érintik Franciaország, Anglia, Itália, Németország zenetörténetét. A jelenség közös, azonos vagy hasonló történelmi feltételek között jött létre, s az egyes nemzetek hozzájárulása csupán árnyalja, teljessé teszi a képet, de alapvetően nem bontja meg.

Feltűnő azonban az az egyenetlenség, amivel az említett — egyébként kitűnő — zenetörténeti munkák a nyugat-európai fejlődés fő vonalától eltérő jelenségeket kezelik. Miután Kelet- és Délkelet-Európában olyan zenetörténeti események is végbementek, amelyek vagy egyszerű megfélemlítő-tükrözései bizonyos nyugat-európaiaknak, vagy annyira különbözőek, hogy egyáltalán kapcsolatba sem hozhatók azokkal, a szerkesztői megoldások bizonytalannak. Megjelennek egyes kiegészítő fejezetek, mint például „Az orosz opera megszületése”,⁶ „Egyházi zene Közép- és Kelet-Európában: Lengyelország, olasz—lengyel hatás Oroszországban, Csehország, Magyarország”,⁷ „Zenei nacionalizmus és az etnikai értékek: A nemzeti iskolák, Az orosz iskola, A zene Skandináviában és Csehországban”⁸ vagy pedig olyan fejezetek, amelyek külön-külön tárgyalják a teljes kontextusból kiragadva az egyes „hiányzó” országok-nemzetek zenetörténetét (Larousse⁹).

Nyilvánvaló, hogy ez a megoldás, ill. megoldatlanság abból ered, hogy míg Nyugat-Európa számára megtalálják azt a fejlődési fővonalat, amelyre a teljes folyamatot szervesen rá lehet építeni, Európa „maradék” számára nem találnak ilyen fővonalat, s ezért — kénytelen-kelletlen — megelégszenek a feltűnőbb „lyukak betömésével”.

Egy korszerű s valóban egyetemes zenetörténet megszerkesztésének tehát az a feltétele, hogy az eddig megoldatlanul maradt részekhez is megtaláljuk azokat a területben és időben zárt egységeket, amelyek egyben lehetővé teszik az újabb, eddig fel nem ismert fejlődési fővonalak megrajzolását, történeti csomópontjaik kitapintását. Vagyis fel kell tárnunk azokat a gazdasági-földrajzi-politikai összefüggéseket, amelyek talaján közös eszmék közös művészi megnyilvánulásokat szültek a világ más tájain is. Európa zenetörténetének teljes és árnyalt megfogalmazásához észre kell venni azokat a jelenségeket, amelyek Nyugat-Európa mellett egy vagy több más, hasonlóképpen egységes társadalmi bázison születtek meg és fejtették ki a hatásukat.

„A mi úgynevezett általános zenetörténetünk összképe túl egyoldalúan Európa nyugati részére vonatkozik: Kelet-Európa csaknem egyáltalán nem szerepel benne”. — E sorokkal kezdi meg 1962-ben publikált tanulmányát Elmar Arro, a „Musik des Ostens”¹⁰ című gyűjteménysorozat akkori szerkesztője „A kelet-európai zenetörténet fő problémái” címmel.¹¹ Elmar Arro megállapítása — s azon túlmenően maga a tanulmány, sőt az egész gyűjteményes sorozat — egyértelműen arra utal, hogy Kelet-Európa nem egyszerűen „maradék” Nyugat-Európának, hanem szuverén múlttal és hagyó-

⁶ *The New Oxford History of Music* Vol. VII.

⁷ Op. cit. Vol. V.

⁸ *Histoire de la musique* Vol. II.

⁹ *La musique: les hommes, les instruments, les oeuvres* (Larousse) Ouvrage publié sous la dir. de Norbert DUFOURCQ (Paris, 1965).

¹⁰ *Musik des Ostens*, Sammelbände für historische und vergleichende Forschung. Hrsg. von der Johann Gottfried Herder Forschungsstelle für Musikgeschichte (Kassel, 1962—).

¹¹ ARRO, Elmar: „Hauptprobleme der osteuropäischen Musikgeschichte” *Musik des Ostens* Vol. I.

mánnyal rendelkező földrajzi-társadalmi-politikai egység, melynek zenetörténetét is ilyen — viszonylag zárt — összefüggésben kell vizsgálni. Hasonló eredmény szűrhető le azokból az — egyre sűrűsödő — nemzetközi tudományos konferenciákból, amelyeket a „kelet-európai” zenetörténet kérdéskomplexumának szentelnek.¹²

A teljes európai zenetörténet megszerkesztésének tehát kulcskérdése a jellegzetes és szuverén kelet-európai fővonal megrajzolása, mely azután lehetővé teszi, hogy megvizsgáljuk egyrészt a nyugat-európai fővonallal való kapcsolatát — az eltérések mellett a párhuzamosságokat és esetleges metszéspontokat —, másrészt a még továbbra is feltáratlan területek — Észak-, ill. Délkelet-Európa — beillesztésének lehetőségét.

Hangsúlyozni kell, hogy a fejlődési fővonal felvázolását, a történeti csomópontok kijelölését nem szabad mechanikusan végezni; nem arról van szó, hogy minden áron létrehozzunk egy „kelet-európai” fejlődési vonalat, hanem arról, hogy feltárjuk a meglévő törvényszerűségeket. A kiindulópont az, hogy bizonyos földrajzi-gazdasági-politikai tényezők (a keresztény egyház két ágának határvonala, a kisárutermelés elmaradása, a városi kultúra lassúbb kifejlődése, a soknemzetiségű monarchikus államformák létezése, az idegen megszállás és a nemzetiségi elnyomás különböző formája) együttes hatásaképpen kialakult egy jellegzetes kelet-európai kulturális modell, amely részben kiegészíti, részben ellensúlyozza a nyugat-európai modellt. A közös jellemvonások, törvényszerűségek felfedezésével lehetőség nyílik arra, hogy több nemzetet érintő mozgalmak, törekvések, fejlődési csomópontok köré rendezzük az anyagot, nem háttérbe szorítva az egyes nemzeti hozzájárulásokat. Más eredményhez jutunk azonban akkor, ha a nemzeti hozzájárulást egy-egy átfogó probléma köré rendezzük, mintha egymástól elszigetelve, önállóan vizsgálnánk egy-egy nép illetve nemzet zenetörténetének belső fejlődését.

Ebből következik zenetörténeti vállalkozásunk egyik legfőbb metodológiai követelménye: az anyagot a fejlődési fő vonalak mentén csomópontok, átfogó kérdéscsoportok szerint kell szerkezetbe építeni, mivel ezekben nyilvánul meg a zenetörténet mozgató ereje, a szükségszerűség dialektikája, de ezt minden esetben ki kell hogy egészítse a részletelemzés, az egyes nemzetek hozzájárulása, az a véletlenszerű illetve esetleges folyamat, amelyen *keresztül* a szükségszerűség érvényesül. Ez a módszer azonban azt a rugalmasságot is megköveteli, amely lehetővé teszi, hogy az egyes átfogó kérdéscsoportokhoz ne okvetlenül fűződjenk valamennyi nemzet hozzájárulásának részletezése, vagyis az egyes nemzeti adalékok száma szabadon variálódjék az adott kérdés igényének megfelelően.

A feladat megoldása tehát *kettős, egymást kiegészítő* módszert követel: egyfelől szintézist, dinamikus képet, mely a fejlődés irányát, szakaszait jelöli

¹² „Norddeutsche und nordeuropäische Musik”. Colloques musicologiques tenus à Kiel. 1963. Referate hrsg. von Carl DAHLHAUS (Kassel, 1965). — „Mündliche und schriftliche Tradition im Mittelmeerraum” Congrès musicologiques de l’IMS à Salzburg, 1964. — „Symposium über die altslawische Musik” Bratislava, 1964. „Die Rolle der slawischen Völker in der Geschichte der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts” — Congrès à Salzburg, 1964. — „Musica Antiqua Europae Orientalis” Bydgoszcz (Pologne). „Colloquium Leos Janáček et musica europea” Brno, 1968. „Fünfte Internationale Balkanologentagung” Graz, 1973.

ki, másfelől analízist, statikus képet, amely egy-egy részlettel gazdagítja, árnyalja azt.

AZ ALKOTÁS, ILLETVE ZENEI TEVÉKENYSÉG RÉTEGZŐDÉSE

A zenei historiográfia korábbi, még ma is kísértő hibája nem pusztán az anyag kiválasztásában és szerkezetében, hanem az értékelés szemléletében is gyökerezik. Más szóval: a korábbi, még oly kitűnő zenetörténeti munkák hiányossága nem egyszerűen egyes népek, nemzetek, területek zenéjének mellőzésében rejlett, hanem az egész zenetörténet szemléletében. A vizsgálat előterében többnyire az egyéni műalkotás állt, s ha a vizsgálat köre mégis kiterjedt más, kollektívebb természetű zenei jelenségekre, ezek csupán abban a tekintetben jöttek számításba, amennyiben előzményét, előkészítését jelentték az egyéni típusú alkotóművészetnek.

Ebből a szemléletből fakadtak a zenei historiográfia korábbi eredményeinek bizonyos logikátlanságai, anomáliái. Ennek egyik jellemző megnyilvánulása, hogy Svájc, bár gazdasági-társadalmi tekintetben a „nyugati modell” útján fejlődött, miután kevés jelentékeny alkotót adott a világnak, a tárgyalás során háttérbe szorul. Ugyanakkor Oroszország, bár földrajzi-társadalmi tekintetben az elhanyagolt „keleti modellhez” tartozik, viszonylag előnyös helyen szerepel, mivel számos nagy alkotóegyéniséggel gazdagította a zenetörténetet.

Mindez arra mutat, hogy a kérdés nagyon bonyolult, és aligha közelíthető meg pusztán földrajzi alapon, vagy akár — az annál imént bizonyított magasabb rendű — társadalmi-politikai modell differenciálódása alapján. Ha Európa zenetörténetének „árnyékos” oldalát vizsgáljuk, tulajdonképpen két alaptípust találunk: 1. Nyugati típusú társadalmi fejlődés bázisán nyugvó, szolid, nyugati típusú, de kiemelkedő egyéni alkotókat nem felmutató zenekultúrákat (pl. Svájc, Dánia, Svédország); 2. Kelet-európai társadalmi fejlődés bázisán létrejött, sajátos, a nyugatitól merőben eltérő jellegű zenekultúrákat; ezek esetében az egyéni alkotótehetség felmerülése nem releváns (pl. Bulgária, Románia, Magyarország).

Az egyéni alkotás kritériuma nem lehet másodlagos az európai zene történetében, ma már azonban egyre nyilvánvalóbb, hogy nem az egyetlen és legfőbb szempont. Fenti példáink is mutatják, hogy az egyéni típusú alkotásban igen sok véletlenszerű vagy esetleges tényező játszik szerepet. A korszerű historiográfia feladata, hogy megtalálja azokat a belső összefüggéseket — s olykor törvényszerűségeket —, amelyek a zenei alkotás és zenei tevékenység különböző típusai között rejlenek.

Az etnomuzikológia legújabb eredményeinek hála, ma már egyre tisztábban áll előttünk, hogy a zenei folklór és az egyéb magasabbrendű zenei tradíciók között milyen sok átmeneti fokozat lehetséges, s hogy e fokozatok között általában nincs áthidalhatatlan szakadék. Másrészt: a történeti vagy analitikus zenetudomány legújabb eredményeinek hála, ma már az is egyre nyilvánvalóbb, hogy az egyéni alkotást sem választja el áthidalhatatlan szakadék a kollektív típusú alkotástól. Épp a nyugat-európai zenetörténet, az egyéni típusú alkotás par excellence megnyilvánulása mutatja meg a legvi-

lágosabban, hogy a legnagyobb zeneszerzők tevékenysége is mennyire be volt ágyazva koruk zenei köznyelvébe, a népi, közösségi struktúrák szinte átláthatatlan közegébe.

Mindez arra mutat, hogy az etnomuzikológia és a történeti zenetudomány (vö. az angol „historical musicology” terminussal)¹³ ma már egymástól elválaszthatatlan módon szolgálja a kutatást, s közös tevékenységükből megszülethet az a komplex zenetörténeti módszer, amely — bár megkülönbözteti — végeredményben egységesen szemléli a zenei alkotás és zenei tevékenység különböző formáit. Minthogy pedig a folklór és a műzene megkülönböztetése ma már merevnek és szimplifikálónak tűnik fel, célszerűbbnek és korszerűbbnek látszik a zenei alkotást és tevékenységet az ösztönös-tanult, illetve a kollektív-egyéni ellentétpár mércéjén lemérni. Ennek alapján az alábbi alapvető típusokat illetve rétegeket különböztethetjük meg:

1. ösztönös-kollektív (pl. törzsi zenekultúrák);
2. ösztönös-egyéni (pl. a folklór bizonyos fajtái, kiemelkedő népi hangszervirtuóz);
3. tanult-kollektív (professzionális folklór, tradicionális zene, liturgikus zene);
4. tanult-egyéni (komponált műzene).

A korszerű zenetörténet nem elégedhet meg egyedül a 4. réteg, vagy — ami egyébként igen gyakori jelenség — az 1. és a 4. réteg tárgyalásával, hanem egységesen kell hogy szemlélje mind a négyet, sőt az is szükséges, hogy továbbá árnyalja ezt a négy, épp csak elvileg elváló alaptípust. Ha ez a szemlélet nem vonul be a tervezett munka szerkesztésébe egyik alapvető metodikai szempont gyanánt, az eredmény továbbra is heterogén lesz, mert uralkodó marad az eddigi zenetörténeti munkák többé-kevésbé éles distinkciója a nyugati modell alapján álló európai műzene és az egyéb zenélési formák között. Az egységes szemlélet természetesen nem jelentheti azt, hogy nincs szükség a különböző rétegek és zenélési formák közötti különbségek vizsgálatára, s a különbségekben rejlő szociológiai-esztétikai mozzanatok minél tisztább megmutatására. Arra kell azonban törekedni, hogy az olvasó számára minél világosabbá váljék e rétegek és formák egymással való kapcsolata és a társadalom életében betöltött funkciórendszere. Csakis egy ilyen szemlélet tudja biztosítani, hogy a történeti tárgyalás során a zenei alkotások és tevékenységek értékrendjét ne immanens vagy abszolút mércék alapján alakítsuk ki, hanem a társadalomban, az emberi életben betöltött funkciójuk alapján.

Hozzá kell még tennünk, hogy zenetörténeti vállalkozásunkban a szociológiai nézőpontnak különösen előtérben kell lennie. Az európai zene története, legalábbis az eddig publikált munkákban, mint formák, műfajok és alkotók története jelenik meg. Noha tettek már egynéhány kísérletet a zene „társadalmi” történetének megírására,¹⁴ a mi feladatunk lenne ennek megvalósítása teljesebb és homogénebb formában. Ilyen alapon vizsgálatunk nem pusztán a különböző zenei formák kialakulására és alakváltására irányul, hanem mindenekelőtt a társadalom életében való gyakorlatukra és alkalmakra.

¹³ Vö. *RILM Abstracts* — Répertoire International de la Littérature Musicale (New York, 1967—).

¹⁴ Pl. RAYNOR, Henry: *A Social History of Music, from the Middle Ages to Beethoven* (London, 1972).

Így nemcsak ösztönös-tanult, illetve kollektív-egyéni tevékenységek között tudunk különbséget tenni, hanem más — kifejezetten szociológiai — kategóriák szerint is, mint például:

- zene a mindennapi életben (munkadal, bölcsődal stb.);
- kultikus zene (pogány rítusok, liturgiák stb.);
- társadalmi mozgalmak zenéje (nem liturgikus vallásos zene, forradalmi mozgalmak zenéje stb.);
- funkcionális zene (katonazene, sportokhoz kapcsolódó zene stb.);
- szórakoztató zene különböző szinten, fokon és környezetben (amatőrhivatásos, szórakoztató-pihentető, udvari zene, polgári otthoni zene, nyilvános koncert- és színházi zene).

Ez a módszerbeli előny legalább két tekintetben is megnyilvánul: egyrészt lehetővé teszi, hogy az európai zene történetét egy új nézőpontból mutassuk be, másrészt határozott módszertani közeledést biztosít a vállalkozás más részeihez illetve köteteihez, melyekben ez a tárgyalásmód — nevezzük „szociológiaiának” — az egyeduralkodó (vö. például Ázsiával vagy Afrikával).

KAPCSOLATOK, HATÁSOK

A földrajzi-elvű tárgyalásmód egyik — már említett — hátránya, hogy könnyen vezet egy-egy nép, nemzet elszigetelt beállításához, még akkor is, ha a szerzőben megvan a szándék az összefüggések megmutatására. Ez azonban nemcsak szerkezeti kérdés. A munka egészében, szemlélet formájában kell érvényesülnie annak a történelmi tapasztalatnak, hogy a fejlődés óhatatlan velejárója a térbeli mozgás, a cserélődés, a hatások és kölcsönhatások sokszor szinte kibogozhatatlan szövevénye. Történetírási metodológiánk tehát csak akkor valóban tudományos, ha a jelenségeket minden ponton az eredeti formák, hatások, átvételek teljes komplexitásában ábrázolja. A kapcsolatok kérdésének nemcsak szoros szomszédságok esetében érdemes figyelmet szentelni, hanem nagyobb földrajzi-etnikai egységek viszonylatában is. Az eredetiség és a hatásátvétel kérdésében nem szabad merev, ortodox értéktételeket tartogatni, mert egyáltalában nem igaz az, hogy az eredeti minden esetben értékesebb az átvettnél. Az átvett kulturális javak sok esetben szervesen épülnek bele egy más kultúra életébe, és ott szuverén, tartós értéké válhatnak. Gondoljunk például Japán kínai eredetű művészetére!

Való igaz, hogy napjainkban sok egészségtelen folyamatnak vagyunk a tanúi, olyan folyamatoknak, amelyek bizonyos gazdasági-politikai fölény hatására kulturális fölény látszatát keltik és hamis modelleket állítanak egyes gazdaságilag elmaradottabb helyzetben levő népek számára. A hatások-visszahatások bonyolult szövevényében tehát viszonylag nehéz a tájékozódás, de nélküle egész történetírásunk hiányos marad, mert teljes elszigeteltségben élő kultúra — különösen az utóbbi évszázadokban — nem létezik. Európa új zenetörténeti térképének megrajzolásához elengedhetetlenül szükséges az egész európai zene más földrészek — elsősorban Ázsia — zenéjéhez való viszonyának csaknem teljes revíziója. Ebbe az új zenetörténeti koncepcióba bele kell építeni mindazt a tanulságot, amit az utóbbi évtizedek kutatása eredményezett — igen nagy ösztönzést élvezve az UNESCO East-West programjának ke-

retében megtartott zenetudományi kongresszusoktól és kerekasztal-konferenciáktól.¹⁵

A kapcsolatok és hatások vonatkozásában különös figyelmet kell szentelni az Európán belüli kapcsolatoknak. Ha sikerül a kelet-európai fejlődés fő vonalát megrajzolni, ez nemcsak abból a szempontból jelentős, hogy kitölti az eddigi zenetörténet egyes „fehér foltjait”, hanem abban is, hogy tovább árnyalja a már ismert, tárgyalt jelenségek bizonyos csoportját. Számos kérdésben — pl. egyes barokk táncformák alakulásában vagy a XX. századi nyelvújításban — Kelet-Európa magyarázza meg Nyugat-Európát. Ugyanakkor azonban azt is fel kell tární, hogy bizonyos nyugati eredmények egyszerű átvétele — pl. virginál-muzsika, opera, zenei intézmények — nem jelent feltétlenül másodlagos jelleget; a szolid zenekultúráknak akkor is megvan a maguk értéke és fontos társadalmi funkciója, ha történetesen nem produkálnak kiemelkedő egyéni eredményeket.

A szomszédos vagy akár távolabbi hagyományok közötti zenei mozgás, kulturális cserélődés a társadalom, a kultúra életének természetes velejárója, a létezés formája. A korszerű zenetörténeti koncepciónak erre építenie kell, mind a tények megállapításának, mind pedig történeti értékelésének formájában, ám ugyanakkor kerülnie kell minden olyan törekvést, amely egyik vagy másik nép fölényét, elsőbbiségét kísérelné meg kimutatni. Érzékeny pontja ez a kelet-európai zenekutatásnak, mert a soknemzetiségű monarchikus államformák politikai konstellációi, a nemzeti függetlenségi törekvések sokszor az ellentétes érdekek látszatát ébresztették egyik-másik nép kulturális kapcsolataiban. Példamutató lehet ebből a szempontból Bartók Béla állásfoglalása, aki számos esetben került különböző irányú sovinizta támadások keresztjébe, mert Kelet-Európa több népének folklórájával egyszerre foglalkozott.

MEGOLDÁSRA VÁRÓ PROBLÉMÁK NÉHÁNY JAVASLATTAL

Az eddig tárgyalt kérdésekben többé-kevésbé egyértelmű álláspontot tudtam kialakítani, mivel tudományos módszertani, illetve koncepcionális formában merültek fel. A továbbiakban néhány olyan kérdést, problémát szeretnék felvetni, amely általam nem ismert tényezőknek is — pl. terjedelem, szerkesztési forma — a függvénye, ezekkel kapcsolatban tehát csupán javaslatot tehetek, várva, hogy a munka szerkesztő bizottsága közös véleményt alakítson ki.

1. Nagy problémát jelent, hogy milyen módon épüljön bele a tervezett munkába a már sokféle formában megfogalmazott és publikált európai — értsd: nyugat-európai — zenetörténet. Nyilvánvaló, hogy egy valóban „egyetememes zenetörténetből” ez nem hiányozhat, pusztán abból a meg gondolásból, hogy már többféle formában megoldották. Ugyanakkor azonban az is nyilván-

¹⁵ Többek között: „La préservation des formes traditionnelles de la musique savante et populaire dans les pays d'Orient et d'Occident” Téhéran, 1961. — „Music East and West” New Delhi, 1964. — „Creating a wider interest in traditional music”. Berlin de l'Ouest, 1967. — „La musica occidentale e le civiltà musicali extraeuropee” — Table ronde a l'occasion du XXXIV Maggio Musicale Fiorentino — Firenze, 1971.

vánvaló, hogy Nyugat-Európa zenéjének történeti tárgyalása elsősorban súlyos arányproblémákat vet fel. Ha meggondoljuk, hogy ezt a témát a két legkorszerűbb sorozat, a New Oxford History of Music és a Norton kiadó kilenc, illetve öt vaskos kötetben tárgyalja (mindkettőből leszámítottuk az ókori Kelettel foglalkozó első kötetet), aligha tudjuk elképzelni, hogy egy ehhez hasonló mélyreható és részletes tárgyalás belefér-e a tervezett munkába. Az Európával foglalkozó rész, illetve kötet megtervezésénél tehát mindenképpen figyelembe kell venni a többi rész, illetve kötet terjedelmét. Hangsúlyozni szeretném azonban, hogy ez nem pusztán terjedelem kérdése, hanem tárgyalásmódé is: másképpen kell felépíteni és kidolgozni egy minden részletre kiterjedő tudományos szándékú munkát és egy összefoglaló jellegű, tudományos ismeretterjesztő célú könyvet. A méretben és tárgyalási módban megnyilvánuló aránytalanság alapvető veszélyt rejteget a tervezett munkánál, mert míg egyes kontinensek esetében ez lesz az első, tudományos igényű felmérés és a legteljesebb tárgyalás, Európa — és különösképp Nyugat-Európa — vonatkozásában sokféle lehetőség közül kell választani.

Tárgyalási alapként szolgáló javaslatom a következő: akármilyen lesz is a teljes munka terjedelme és feldolgozási mélysége, a nyugat-európai zenetörténetet az Oxford-, ill. Norton-sorozat mintájára nem lehet beleépíteni, de nem is szükséges. Más oldalról viszont, a mű egysége és teljessége megköveteli, hogy Európa zenetörténete is a maga teljességével szerepeljen benne. Mindezek megfontolásával tehát azt javaslom, hogy Nyugat-Európa zenetörténetének tárgyalása egy olyasféle sommás formában, a fejlődési fővonal felvázolásával történjék, amely kiegészíti és logikailag magyarázza az új zenetörténeti képet; a most kidolgozandó kelet-európai fővonal anyagát és eredményeit.

A nyugat-európai zenetörténet sommás megoldásában alapelvnek kellene tekinteni azt, hogy a történeti jelenségekre, korszakokra, csomópontokra fektessük a súlyt, s az egyes nagy alkotók művészetét — legyenek bár olyan zenei óriások, mint Bach, Mozart, Beethoven — csak a legfontosabb összefüggések bemutatása érdekében tárgyaljuk. Ez az egész munka homogeneitását is szolgálni fogja, mert csökkenti az egyéni alkotás és a közösségi zenelési formák között amúgy is fennálló kontrasztot.

2. A tervezett munka formai egysége és teljessége szempontjából rendkívül súlyos problémát vet fel a különböző népek-nemzetek igen különböző mértékű *részvétele* a zenetörténetben. Az első fejezetben már felvázoltam azt a szerkesztési megoldást, amely úgy tűnik, az egyetlen lehetőség a történeti összefüggések helyes megmutatására: a fejlődési fővonal mentén csomópontokat építünk ki, melyeket egy-egy átfogó tanulmány exponálna, és ehhez csatlakoznának az egyes népek, nemzetek hozzájárulásai. Nem elhanyagolandó körülmény azonban, hogy bizonyos népek, nemzetek óhatatlanul kimaradnak ebből a tárgyalásból, mert a nagy zenetörténeti folyamatban való részvételük igen csekély.

Ebbe a problémakörbe tartozik azoknak a kultúráknak a kérdése, amelyeknek a hagyományában meglepő törések mutatkoznak. Ilyen például a görög zenekultúra esete, mely azt a megdöbbentő kérdést tartogatja számunkra: hová tűnt a görög zene Konstantinápoly eleste után, milyen sorsot tarto-

gatott számára a török uralom, mi ment végbe a török uralom utáni felszabadulás után egészen napjainkig? Hasonló, nehezen megválaszolható kérdéseket vet fel az Ibér-félsziget zenéje, mely egy időben szorosan kapcsolódott a nyugat-európai zenei fejlődéshez, később azonban — megvizsgálandó történelmi okok következtében — meglepő stagnálásba jutott. Mindenesetre igen jellemző, hogy a XX. század ún. „folklorizmusa” keretében Kelet-Európa és Délnyugat-Európa — Bartók és de Falla személyében — egymás mellé került. A „folklorizmus” jelenségét nagy fenntartással kell kezelnünk, és hangsúlyozni szeretném az egész kérdés alapos revíziójának időszerűségét, az azonban igen figyelemre méltó, hogy bizonyos történelmi erők hatásaképpen Kelet- és Délnyugat-Európa így találkozott egymással.

3. Egyelőre megválaszolatlan problémát tartogat számomra az: milyen módon lehet beleépíteni a tervezett munka európai részébe a népzene tárgyalását. Immár régóta kialakult módszere a zenei historiográfiának, hogy a népzene a nemzeti zenekultúrák prehistorikus állapotát tükrözi, s mint a zenei tevékenységek spontán-közösségi formája, kiindulópontként szolgál minden sajátos tudatosodó és egyénivé váló fejlődés számára.

Ez a historiográfiai modell azonban, mely igen gyümölcsözőnek bizonyult számos kelet-európai nemzeti zenetörténet megalkotásánál, problematikusnak bizonyul a nyugat-európai fejlődési fővonal megrajzolása esetén, mert a nyugat-európai modellben a népzene egészen más szerepet tölt be, mint a kelet-európaiban. Kelet-Európában a nép fogalma is egyértelműen jelentkezett, hiszen nagyjából azonosítható volt a kisárutermelés elmaradottsága következtében évszázadokon keresztül egységes társadalmi szintbe kényszerített jobbágy- és szegényparaszt-tömegekkel. A kelet-európai népzene kutatásban — gondoljunk csak Bartók állandó szóhasználatára — a népzene „paraszt-zenét” jelentett. A polgárosult, városi kultúrán nyugvó nyugat-európai modellben viszont a népzene másképpen rétegződött, és egész más tartalmakat hordozott. Igen gépies módszer lenne tehát, ha a kelet-európai modellhez tartozó történetírási metodológiát a nyugatira is rá kívánnánk erőltetni, a munka egységes és korszerűbb szemlélete alapján. Ugyanakkor azonban arról sem mondhatunk le, hogy egyes nyugat-európai népek folklórja ne szerepeljen munkánkban.

Metodikai tekintetben tehát az a javaslatom, hogy a népzene tárgyalását ne utaljuk az egyes nemzetek hozzájárulásának szánt fejezetekbe, hanem nagyobb területek átfogásával, a rokon népek zenei kapcsolatainak plasztikus megmutatásával önállóan tárgyaljuk. Ez lehetővé tenné, hogy a legfontosabb sajátosságok megfelelő módon előtérbe kerüljenek és ugyanakkor a szociológiai tényező is megfontolás tárgyát képezné, megmutatva a népzene prehistorikus szerepét a társadalmak életében. Mindez persze nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a népzene újra és újra szóba kerüljön a későbbi tárgyalás során, a zenei formák, jelenségek kialakításában betöltött szerepétől függően. Vagyis: a népzene nem pusztán prehistorikus zeneforma, hanem továbbélő hagyomány, melyet ebben a minőségében is újra meg újra tárgyalni kell, különös tekintettel arra a kimondott alapelvre, amely a spontán-tanult, közösségi-egyéni ellentétpárok esetein és fokozatain kívánja felépíteni az egységes zenetörténeti képet.

SÓLYOM GYÖRGY:

BAROKK ÉS KLASSZIKA KÖZÖTT

MŰFAJI ÁTALAKULÁS ÉS MŰFAJI TUDAT

Évek óta készül, nagyobb munka két fejezetét mutatja be ez a közlés. Egésze, ha elkészül, a nevezetes „átmenet” koráról szól majd, a barokk tetőpont és a megérlelődő bécsi klasszika (tehát kb. 1740 és 1775) között. Szándék szerint egyrészt a tipikus bécsi — *ausztriai* útvonalra koncentrálja az áttekintést, másrészt a *műfaji* (ezen belül is főként a *tételrendi, ciklikus*) átalakulás szempontjaira, s mindkét oldalról elsőrendűen a *hangszeres zene* területén. Az ezeken a szempontokon belüli — s végső soron önmagukban is döntő, alapvető! — *elemi-nyelvi, stiláris* átalakulás kérdéseit (különösen a most előrebocsátva közölt részekben) épp ha csak nyomokban érintjük. A további munka során, természetesen — még ha meghatározó célkitűzésünkbe mintegy „alárendelten” beépülve is —, nem maradhat majd el a számvetés ezekkel sem.

*

„A zene történetéről.

Századunk oly gazdag nagy emberekben, oly termékeny sok találmányban, s oly felvilágosult minden művészetben és tudományban, hogy azt kérdezhetnénk: marad-e még utódainknak is hátra valami, amiben felülmúlhatnak bennünket? s mégis, azok, akik előtt nem ismeretlen egy tudomány tág kiterjedése, igennel fognak felelni erre a kérdésre. Maradjunk csak a zenénél: milyen magasra emelkedett ez napjainkban, annyira, hogy nem csodálkozhatnánk rajta, ha sokan nemmel válaszolnának a fenti kérdésre. De mint-hogy ez a tudomány 50 év óta annyit változott, különösen stílusában, s még hozzá 10 év óta is változásokon megy át, kétség sem fér hozzá, hogy további változásokat fog még megélni”.

Der musikalische Dilettante. Eine
Wochenschrift. Wien, gedruckt bei I.
Kurtzböcken... 1770.

*

(Közvetítő, összekapcsoló struktúra)

Egy-egy korszak zenéjének egészéről a legtágabb, átfogó képet bizonyára a *műfajok állapota* — alakulása, együttélése, különállása és egymásrahatása

— adhatja. Különösen így van, ha már meglehetősen történelmi távoból nézünk vissza a kor folyamataira, amely valamiért éppen foglalkoztat bennünket. A globálisabb, távlati képből ennek a legszélesebb kategóriának vonásai domborodnak ki elsőként: az életbeli alkalmak, a valósághelyzetek . . . s az utak, amelyekben a zene megkeresi, megteremti bennük a maga sajátos helyeit, kialakítja formáit, amelyeket aztán valósággal az alkalmak, helyzetek képeiként rögzít és mélyít ki a mindennapi gyakorlat és a tartósító emlékezet. A műfajok kategóriája közvetítő, összekapcsoló struktúra a mindennapi, spontán gyakorlat zenéje, népek, közösségek praxisa és a szuverén, élesen egyedi műzenei megformáltság két rétege között is. Tágabban, átfogóbban kapcsol, mint a belső nyelvi elemek köre, a dallami-ritmikai-harmóniai stb. szókinccs, vagy a tétel-szerkezeti elvek — és közvetlenebbül, konkrétabban, mint egy kor, egy nemzedék stílárius, intonációs-karakterbeli „légköre”, az ún. „korstílus” egésze (amely egyébként, természetesen, a belső elemek szókinccséből általánosul). Bármennyire elvont, „tisztán” esztétikai kategóriának tűnik is a műfajé, ez az összekapcsoló, „közép”-helyzete belső feszültséggel, mozgással, életgazdasággal teljesebb, mint első látszatra gondolnánk.

Mert nem is csak a művészet, a zene rétegei közt közvetít, hanem *élet, valóság, mindennapiság és a művészi tükröződés egész szférája között is*. Az életbeli helyzeteket, alkalmakat, a művészi tevékenység közvetlen indítékait és feltételeit jelenti a tömeges-spontán népi gyakorlatban — s ezek különleges-összetett „dinamikával” áthatott emlékképeit, a tartalmi-formai absztrahálás, csoportosítás és elrendezés sajátos irányait, hangsúlyrendjét a műzene egyedi képei sorában.

Műfajok pályáit, egymáshoz való viszonyait, kereszteződéseit az ilyen helyzet több és erősebb szállal köti az élet, a valóság mozgásaihoz, alakulásához, mint a zenei formálás más — rajtuk „belüli” — szintjeit. Így tanúskodhatnak beszédesebben ezeknek az életbeli változásoknak döntő tendenciáiról. Ez nem jelenti feltétlenül azt, hogy minden apró, árnyalatnyi mozgásra gyorsabb, érzékenyebb a reagálásuk, az elhajlásuk. Érzékenységük esetleg épp abban is megmutatkozhat, hogy a nagyobb — történelmi — léptékben beálló stabilitás, stagnálás és az ezen belül, „alatta” meginduló, új irányú „mélyáramlatok” viszonyait, arányait, intenzitásuk egymásba is fonódó és ellentétesen szemben is álló lüktetését stb. . . . s végül is érvényesülő „hierarchiájukat” tükrözhetik mindennél hívebben; esetleg éppen az ilyen viszonyokban megnyilvánuló *átmenetiséget*.

Sokkalta általánosabb kategória annál a műfaj, semhogy zenetörténeti fordulatai — önmagukban — egykönnyen, egyenesen volnának egzaktt, történelmi jelenségek képeiként „dekódolhatók”, társadalomtudományi úton („lefordítás”-szerű szinten) értelmezhetők. Szerény óvatosság, számlálhatatlan fokú áttételesség meggondolása — és kibontása, érzékeltetése — nagyon ajánlatos ennek az értelmezésnek útjai-módjai között. De minden szerény óvatosság, logikai tisztaságra való felelős törekvés végül is arra kell ösztönözzön, „szorítson”, hogy a nagy fesztávú, alapvető összefüggések aztán hitelt érdemlően feltáruljanak. Mert a történelmileg valóban döntő emberi törekvések útja-alakulása, a benne formálódó ember „arculata”, az ilyen út és alakulás folyamatszerűsége, *dinamikája* végül is testet ölt, megjelenik a művészi kép

érzékletes, élményszerű „rendszerében” . . . Amelynek egyszerre érzékletes-élményszerű és közvetlen, életben-valóságban gyökerező szervezete, kerete: a műfaj.

I. A TETŐZŐ BAROKK MŰFAJI ÁLLAPOTAIRÓL

1. Műfajok viszonyai, egymásutánban és egyidejűségben

(Belső dinamizmus — monumentális stabilitás)

Sokak előtt ismerős irodalmi hagyományban, „művelt-laikus”, korok, stílusok alapfogalmaiban is jártas, de nem szakképzett zenehallgatói köztudatban nagyjában így él az „összbenyomás” az *érett, tetőző barokk* zenéről, az összkép, amelyről a „korstílusra” mintegy messziről ráismerhetni:

nagyon szilárd, feszes, egyenletes ritmikus mozgás; tömör, sűrített dallami készlet (egy tételben többnyire egyetlen téma-rangú dallami elem), amely sokoldalú alakulásra, felbontásra és kibontakozásra képes; bonyodalmas, sűrű szövésű szólamszerkezet — s mindebből eredő, élesen zárt tétel-struktúrák . . . A jegyek összefüggő egésze (ha megfogalmazva, ha nem) valamiképp így általánosulhat: rendkívül erős és egyenletes *belső dinamizmus*, feszítő erő — ugyanolyan határozott, *monumentális stabilitás*.

A műfajok körének, készletének állapotaira ennek a tág (s most kétségtelenül, lazán határolt) köztudatnak a figyelme, tapasztalat szerint, már kevésbé szokott kiterjedni. Az eddigiekben jelzett megfigyelések, benyomások erre a területre mintegy „kivetítve”, talán ilyenfajta összefoglaló képet öltethetnek:

az egyes műfajok elkülönülése, rendeltetése a — templomi, rezidenciális, színpadi, polgári-házi — zenélési alkalmak ágas-bogas struktúrájában végeredményben rendkívül *szilárd, állóképes*, egyértelműen-plasztikusan körülírt. Jellegzetes ritmikájú táncdarabok, szvitek, partiták soraiba összeállva; alapjában tánc-eredetű mozgási, dallami elemek tágasabban és bonyodalmasabban összetett, koncertáló, hangszeres-polifon (kamarazenei, zenekari) megformálása; az emberi szóhoz, a színpadon közvetlenül megjelenő ember profiljához és élethelyzeteihez szabott, drámai énekformák (recitativók, áriák) az opera világában, de annak nem közvetlenül színpadi, „oratorikus” áttételeiben is; ugyanezekben a közegekben a közhasználatú-közösségi és a szertartásosan ünnepi kórus általánosító, summázó monumentalitása; s még mindezeket nem egyszer egyesítő-összefoglaló funkcióval is: a fuga töményen sűrítő, tematikai-hangnemi-szerkezeti, absztraháló feszültségrendje . . . megannyi *külön-külön, markáns, téveszthetetlen* típus, a zene megannyi életmódja, megjelenésformája 1700—1740 között.

Rövidítő egyszerűsítésektől eltekintve ez a körkép már ki is állná a tények kontrollját, ha nem volna nagyon is — álló kép, a barokk műfajok afféle „végleges” nagy-egészeinek készlete, sorolása. Nehezen vitatható, találó kép — egy végső summázás, egy „nagy-egész” értelmében. Így megerősíti a „monumentális stabilitás”, a tartós „szilárdság, állóképesség” imént hangsúlyozott képzetét.

De a behatóbb figyelemnek már első lépései magasfokú és mozgalmas belső összetettségeket tárnak fel. Magában az iménti pusztá felsorolásban pl. már sebtében is helyet kapott a drámai szólóének, illetve a kórus két-két típusa: műfajok, a maguk (viszonylag!) egyszerűbb-zártabb dimenzióiban. És valamilyen elrendezésű *soruk, váltakozásuk* — műfajt alkot újra: operát, kantátát, oratóriumot. A strukturáltságnak, az alá- és fölérendeltségnek még elemibb, egyszerűbb esete a már ugyancsak említett, táncdarabok sora: a szvit, a partita. Egyszerű esetek valóban, mert a „kis”-műfaji elemek akár érintetlenül is megőrizhetik bennük eredeti jegyeiket, alakjukat. A „nagy”-műfajba csoportosulás tényezője ilyenkor „csak” a sorrend, a váltakozás valamilyen módja, ennek törvényében-rendjében jön létre a nagy-műfaj sajátossága maga.

De minduntalan létrejönnek a kisebb-elemibb és az összetett műfaji egység belsőbb, feszítettebb „strukturáltságai”, egymásra vonatkozásai is.¹

Egy-egy opera-, oratórium- vagy éppen passió-ária teljes lefolyásán egy felismerhető — *másunnan* jól ismert — tipikus táncritmus lüktet végig, magával hozva természetesen a tőle elválaszthatatlan ugyancsak félreismerhetetlen dallami fordulatok, elemek egész sorát is. S ezek *markánsan, megelevenítően, de mégis, már csak* — „beépített”, *alárendelt* — *emlékeztető-módon* hordozzák a maguk közvetlen-eredeti műfaji „életét”: a végső, a döntőbb mozzanat az elrendeződésük, a tágabb egységben megformáltságuk lett. (És ehhez gondoljuk még meg: *az ária* az iménti strukturában — részként, kisebb-ként szerepelt!) Akár fugákban is — Bach-fugákban pl., amelyeket „metafizikus . . . kozmikus . . . világfölötti . . . őserők”² idolumaiként ünnepel az ismerős zenetörténeti és esztétikai hagyomány — akárhányszor a zenélés közhasználatú, mindenki-birtokában volt forrásaiból tör fel ez az őserő. S a fuga maga — megszólalhat különálló darabként, vagy az eddig említett tipikus ciklusok egy tételeként is . . . Közkeletű tánc-hagyományok keretei közé áll be, amikor szvit-tételek sorát záró giguek — lépten-nyomon — fugaszerűvé, többé vagy kevésbé fűgává formálódnak át (gondoljunk a legismertebb, hat Brandenburgi verseny majd mindegyikének finálejára), egészen addig, míg Bach legérettebb, utolsó csembaló-szvit sorozatában, a Partitákban a legbojnyoltabb szövésű, „komplett” fugák állnak a „giguek helyén” — anélkül, hogy megszűnnének giguek lenni.

(Tágabb folyamatok egysége)

A kisműfajok (a dal, a tánc stb.) zárt keretei mintegy felnyílnak ilyenkor. A jellegzetes táncritmusok, a tagolás kisebb léptei, ütemnyi, ütempárnai hangsúlyviszonyai még megmaradnak: őrzik a típus eredeti-felismerhető „életbeliségét”. De a nagyobb szimmetriák, a periodika és annak többszöröződései már más törvényeket követnek. Az összetett műfajban betöltött funkció új, más

¹ Ezek a gondolatmenetek csíráztak, alakultak, de részben készen-leírva is álltak már, amikor Maróthy János *Zene és Ember* c. — szerintem a zeneesztétikában korszakos jelentőségű — könyve (Zeneműkiadó Budapest, 1980) megjelent. A problémáknak ilyen, időrendileg egymástól független megközelítése semmit nem változtat azoknak a páratlanul termékeny ösztönzéseknél értéken, amelyeket ennek a könyvnek köszönhetek (különösen I. rész, 2–3. fejezet, 84–164.).

² J. S. Bach: *Die Kunst der Fuge*. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. XXVIII., Heft 1. Breitkopf u. Härtel, Leipzig é. n. W. Graeser előszavával.

energiája módosítja pályáikat. Ami egy-egy mozdulat, mozgás képe volt, „mozgatóvá” lesz, motívummá, egy nagyobb összefüggés „tárgyává”, indító gondolatává, témává. Az út, amelyet aztán így végigjár, mindaz, ami egy tétel összetett mozgáspályáin történik vele, „összeszárul” végül is újra, de már egy tágabb, átfogóbb eseménysor, egy differenciáltabb és integráltabb folyamat egységeként. De a komplexebb folyamatok, a mozgások tágabb organizációs *szüntelenül visszaautalnak* indító erőikre, az elemi csírákra, amelyekből fakadtak. Nem egyszer olyan hangsúlyozott, elemi közvetlenséggel, mint pl. a Glória kezdete Bach h-moll Miséjében.

Nem más ez eddig, mint elemi és összetett, „kicsi és nagy” egymás alá-, fölrendeltsége, hierarchiája, az időbeli *egymásutánban*, a szukcesszív folyamatban. S mint láttuk, már ez is kétféle szinten: „eredendő” zártságú egységek sorolása, váltakozásrendje, *tételek* soraként a ciklikus műfajban — és a kis-műfaji motivika kinyitása, egyszerre tágabb és szorosabb mozgástérben való kibontakoztatása, egy-tételnyi, feszültebb zártság organizációjában.

Az imént vokális műfaj volt az első példa erre a magasabb fokú, összetett struktúrára: az ária lefolyása, amelyet, a hangszeres apparátusban, egy jellegzetes táncritmus és velejáró, ugyancsak tipikus, dallami motivika végig-*l*üktetése szervez (és korántsem „kísér”). Már-már egy szvit- vagy koncerttétel önmagában-végigjárt folyamatává teljedhet ez a réteg — de vele egy időben árad, bontakozik ki az énekszólam affektuózus melizma-folyondárja, *más* artikulációval tagolt íve —, ahogyan az adott „helyzet” és indulati állapot nyomain tipizálta az *operai* hagyomány . . . Tehát a műfajoknak *nem csak* (lazább, soroló vagy szervezettebb) szukcesszív-időrendi tágítása, nagyobb-*é*pitése valósul meg, hanem külön-külön is élesen, markánsan kirajzolt *műfaji rétegek szimultán jelenléte*, egymásba-kulcsolódása is. A közvetlen-kompozíciós kivitelben, ahogyan a szintisztán zeneelméleti elemzés regisztrálná, ez „egyszerűen” *szólamok polifóniájaként* jelenik meg. Az ilyen vagy hasonló kettős-komplexus fölébe Bach kantátaiban (pl. Ein feste Burg . . .) akárhány-szor még a korál, a közösségi ének nyújtott-nyugvó hangjainak harmadik (vagy ki-tudja-hányadik, pl. Máté Passió, nyitó kórus) rétege is feszül . . . A Magnificat hatalmas zengésű nyitó- és visszatérve zárótétele: mindentől egy „concerto grosso” nagy gyorstétele, három trombitára és az ugyancsak concerto-virtuozitás igényével kezelt énekkarra (!), a szokásos vonószenevari ripienóval . . . A nagy barokk zene tipikus műfajai, a „közműfaji” eredetű elemi egységek, a már magukban is többszörös belső összetettséggű, komplex tételfajták, s végül még a ciklikus egészek tételrendi és apparátusbeli mintái is — *szüntelenül a legsajátosabb vonatkozásokba lépnek egymással. Szüntelenül áthatják egymást, átáramlanak egymásba.*

A képnek egy további, nagyon is döntő dimenziójáról nem esett még szó: történeti, időbeli kibontakozásáról. Ahogyan eddig felvázoltuk, nagyon is „pontoszerű”, mintegy „megállított pillanat”, még ha ezt tőlünk telhető, nagyon is történeti gonddal igyekeztünk is kiválasztani: a barokk zenekultúra kb. 1700—1740 közti, tetőző szakaszaként jelöltük meg. A tényeket, adatokat felmutató zenetörténetírás kétségtelenül sokat tud erről: a már tipikusan újkori, saját „lábára állt” vokális és hangszeres műzenekultúra fejlődési útvonalairól, amelyek itt össze is futnak, külön útjaikat is tovább járják, hol meg-

tartva, hol élesen módosítva pályáik irányait. Az egyes jelenségek önmagukban régen nem ismeretlenek már. Csak egy bennük tartósan kibontakozó, fontos és általános tendenciára irányítanánk a figyelmet, amely valamelyest háttérben marad a köztudatban.

Egy-két nemzedéknyi idővel az eddig figyelt „tetőző szakasz” előtt: az 1660—70-es években két nevezetes képlet vált ki a hangszeres zenei típusok bontakozó nemzetközi készletéből. Egyrészt: négyes tételrendbe redukálódott, kristályosodott ki a szvitműfaj. Az allemande—courante—sarabande—gigue összeállítás egyébként, épp ebben a redukálódásban, afféle „össz”-nyugat-európai találkozás, szintézis csírája. És ugyanekkortájt, másrészt: a közvetlen-konkrét táncszerűség ritmikai, dallami elemei most egyes tempó- és karaktervonásukban közössé általánosulnak, „messzebbre” absztrahálódnak: a „sonata da chiesa” — ugyancsak négyes — lassú—gyors—lassú—gyors tételrendi típusába. Köztudott, hogy ezzel a típussal szemben kezdik a szvitjellegű, a táncféle ciklust „sonata da camera”-nak is nevezni; köztudott, hogy mindkét tételrendi típus („vízszintes”) rendje otthonos és meg is különböztetődik a concerto új apparátusbeli („függőleges”) műfajstruktúráján belül is.

Csakhogy ennek a szép, tiszta rendben elkülönülő műfajpárnak csak valamelyes ideig (akár, ha egy-két évtizedig) is tartó, egyértelmű hegemoniájáról aligha adhat számot, jó lelkiismerettel, a zenetörténet. Szinte abban a „pillanatban”, amikor a szvit négyes típusa igazán kikristályosodik, már ki is tágnak az épp csak kialakult keretek: beépítik a kötött sorba *a műzenei világon kívüli élet új termését*, a tömeges-közhasználatú gyakorlatban sarjadt számos új táncot. És a műzenének ez az új, szinte mindent elárasztó táncosodási hulláma nem is csak a „da camera”-műfajok, a szvittek, partiták — számára ismerős — útjain tör be, nem kerüli meg a „da chiesa” szilárdabb, élesebben megvont határait sem.

A szvitre, illetve a sonata da chiesára jellemző kétféle tételrendi elv széles keveredései, kereszteződései jelennek meg pl. Corelli számos concertójában. Kevéssel utóbb Händel egyik-másik concerto grossója, egyedi tételrendjében valóságos szvitekkel veszi fel a versenyt — miközben még sem „színtisztán” concerto da camerák... Még közismertebbek a műfajhatárok fellazulásának példái Bach életművében. Szvittek, partiták táncdarabsorozatát — differenciáltabb szólamszerkezetű, „rangosabb” — absztraháltabb — műzeneiségű tételfajták keresztezik, vagy éppen keretezik. Köztudott, hogy a szvit eredeti rendjén kívülről kerülnek preludiumok az „angol” szvittek és a partiták élére, és szó volt már a partitákat gigue „ürügyén” záró — monumentális fugákról. S a zenekari művek sorában: egyfelől virtuóz fuvolaszó dúsítja koncert-elemmel a h-moll Ouverture-t, másfelől „ráadásként” megszólaló szvit-tétel követi az 1. Brandenburgi verseny „normális” concerto-tételrendjét...

Ezalatt, a század első évtizedeiben végbemegy a szólókoncert leválása is a concerto grossóról. Ez az első hangszeres műfajtypus, amelynek tételrendje túllép a „da camera — da chiesa” alternatíváján is — és ötvöződéseinek, fluktuációinak problémáján is: minden hangszeres műfajé közt a szóló-versenymű kerek háromtétélessége lesz majd a legtartósabban — egészen a XX. szá-

zadig — megszilárduló alak. A Brandenburgi versenyek — „függőlegesen” még concerto grosso összetételű — rendjét is, többségében már ez az új elv tagolja.

És alighogy a műfaj rátalált erre az új, egyszerűsödött szimmetriára — Vivaldi máris tételen belüli tempóváltások, felvillanó és megszakadó karakterképek szertelen izgalmaival bontja meg. Többek közt olyan koncertekben is, amelyekből viszont négy — a híres „Négy Évszak” — az egyszeri tételrenden túli, magasabb ciklikus egységbe is összeáll. Az egy-mozgású, stabil zártság meg-megszakad, felnyílik, „befelé”, — a háromtételű nagy-egység önálló zártsága kitágul „kifelé”. (Hogy Vivaldi koncertjeinek javarésze tizenkettesével is egy-egy gyűjtő cím alá sorakozik — köztük a Négy Évszak is —, az nem több publikációs, kiadási „egység”-nél.)

2. Robbanás előtti feszültség

(„Tánc... egy mély szakadék fölötti pallón...”)

Rendkívül szemléletesen és plasztikusan jellemzi egy korábbi munkájában Maróthy János a barokk zenekultúra „totális világmépé”-nek megjelenésmódját, kereteit: „...rendkívül szigorú szervezettség mozgáspályáihoz van kötve, amely jellemzően fejeződik ki pl. a barokk táncformák szigorúan kötött mozgássémáiban, konvenciórendjében, mintha az, aki félrelép, nemcsak az illemszabályok megsértését kockáztatná; mintha a tánc valójában nem a parketten, hanem egy mély szakadék fölötti pallón folyna, ahol a lépés elvételése a mélységbe zuhanást jelenti.”³

A kép páratlanul érzékletes, de maga is — „rendkívül szigorú”. Ismeretes, sokszor elemzett állapot ez a különleges történelmi feszültséghelyzet: nagyjában két évszázadé, amelyben a polgári átalakulásnak a reneszánsz után megtorpant, visszaszorított ereje új feltételek között küzd céljaiért, a rendi monarchia kompromisszumának — ekkor mindkét fél számára nélkülözhetetlen — keretei közt. Ez a helyzetkép — mindegyik tényezőjével: a történelmi küzdelemmel, a számára megkerülhetetlen korlátokkal, sőt e kettő feszült-dinamikus „egyensúlyával” együtt — persze, összefoglaló általánosságú kép; jellemezheti az európai folyamatok „fő” irányát, s megközelítően ilyen pregnáns „tisztaság”-ban érvényes talán a francia királyságban. De megjelenési módjai, alakjai az életben, jelentős eltérései az egyes nemzeti területeken, az addigi fejlődésben létrejött örökségek és feltételek közepette: tarkábbak, kavargó aszinkronokkal gazdagabbak, még ha csak a jelentős történelmi vagy gazdasági fejleményekre, küzdelmekre gondolunk is, s még nem a *mindennapi élet* mozzanatainak (szokások, hagyományok, életforma-variánsok) szinte bémérhetetlen ezerarcúságára... A művészi élet, a művészeti tevékenység pedig — közvetlenül — épp ezen a szférán keresztül kapcsolódik a valósághoz, ezeknek „áttételein” keresztül végül a valóság alapvető, központi meghatározóihoz... A teljes barokk kultúra és benne zenéje, a spontán-népi-közhasználatú napi praxistól a legmagasabb műzenei organizációkig, ebben a sokszorosán komplex struktúrában, „vonatkozásrendszerben” él és bontakozik. Mű-

³ Zene és polgár, zene és proletár. Akadémiai Kiadó Budapest, 1966. 113.

vészi képek sokszorososan komplex struktúráiban tölti be, jeleníti meg, még pontosabb szóval: *éli* törvényeit.

De vajon *mindenestül-egészen csak rajta* — egy Adotton, egy Fennállón — *belül-e?* A „szakadék fölötti palló” törvénye, „a mélységbe zuhanás” terhe mellett: ezt fejezné ki.

Az imént volt szó a kisműfajok kereteinek felnyílásáról, amikor összetett műfajok nagyobb összefüggései közé kerülnek. A sztereotíp mozgáspályák már ezzel a kitágulással szükségszerűen módosulnak. Ritmus és periodika egyaránt a szüntelen meg-megbomlásra, termékeny „aszimmetrizálódásra” tesznek szert, éppen, hogy nagyobb feszítvú megfeleléseket, mozgóbb szimmetriákat létesítsenek... Hogy többet — a behatóbb-konkrétabb-részletezőbb mozgásrend révén —, teljesebbet, igazabbat vallhassanak az ember körül és az emberben mozgásba jött világról-életről... „Bizonytalanabb”, kiszámíthatatlanabb világ ez a „szigorúan kötött mozgássémák” úthálózatánál. Valami emberi-mód aktívabban, „megszenvedettebben” létrehozott rend a kortárs Leibnitz „harmonia praestabilita” világképénél; megkockáztatnánk akár: egy harmonia *nunquam praestabilita* rendje.

Még döntőbb, mindennél döntőbb szavú, átélő tanúja és hordozója ennek a folyamatnak a nyelv harmóniai, hangrendszeri tényezője. A barokk delelő órájára megértek, teljessé váltak a jó évszázada áttört, uralkodóvá vált *tonális-funkciós hangrend* permanensen dinamizáló energiái. Az 1600 körüli fordulat az egyértelműben célratörő, határozottabb *célú* dinamizmusáért — a vezetőhang-záróhang kapcsolatáért! — választotta ki a modális melodika és harmónia köréből a *dúrt* (a régi iónt), mellé állítva a *mollá* vezetőhangosított eólt — s feledtetve, gyors elhalásra ítelve a többi sortípust. A *célba-érés*, az *oldás* hangzás-energiájának feszültségét a későbbi évtizedek fejlődése mindjobban törekedett „átmásolni” egy-egy közbülső lépés eredetileg nem vezetőhangos kapcsolására is.⁴ Az ilyen mozzanatok *funkciója* ezáltal felerősödött dinamikájú funkcióvá válik az összefolyamatban. Ezek a lépés-kapcsolatok azonban a felerősítések (akcidensek, mellékdominánsok) által végül is ebben a nyelvben soha nem veszítik el közbülső, „menetközbeni” jelentésüket — „csak” még teljesebb intenzitásúvá, élményszerűen meghatározóbbá teszik a tonika végső megérkezését.⁵ Külsőleg már „csak terjedelmi” továbbfejlődés, mégis lényegbevágó, hogy a *hangnem* egyes fokainak funkcióját kiélező mozzanatok idővel — az illető foknak megfelelő *másik hangnemű*, viszonylag tartós fázisokká, szakaszokká szélesednek. S ezek a fordulatok, a teljes útvonal részei, tagjai — hozzá sem kellene már tenni talán — a meg-megbomló, pulzáló kis-ritmika és periodika lüktetésével egységben, *szerkezeti ívek* összefogozó, kérdező-válaszoló logikáját, szuverén rendszerét is jelentik. 1700 nevezetes hangrendszeri reformja, az *egyenletes temperálás* végül is már csak a pontot teszi fel az i-re: meg kellett valósulnia, mert a létrejött forma már-már elébe sietett, kimunkálta már az *új: a koncentrikus és célratörő, mozgó tonalitás* rendszerét.

⁴ Vö. Ujfalussy József: A valóság zenei képe. Zeneműkiadó Budapest, 1962. 94.

⁵ Webern frappánsan találó és dialektikus logikájú mondata: „A halál csírája azonban ezzel már belekerült a dúr és moll hangsorba” — persze a maga kora és szándékai — az atonális törekvés jegyében „tölja el”, egyoldalúsítja már a barokk konvergáló-egységesítő logikáját. In: Előadások — levelek — írások. Zeneműkiadó Budapest, 1966. 62.

(A művészeti ágak élén . . .)

Ezek az utakon a zene, a XVII. század során fokról fokra, 1700 tájától pedig rohamosan nő fel új helyzetére, szerepére a művészeti ágak között. Új pozícióba kerül, amelyet a legkomplexebb összefüggéseket vizsgáló tudomány alapján feltárt már.⁶ Felvértezetté vált a fiatal európai újkor, az újabb lét-küzdelmekre felkészülő, teendőit vállaló polgári világkép — eddig ismeretlen belső dinamikájú — totális megformálására. Saját „eszköz”-rendszerét épp ennek az új fázisnak, világ-állapotnak legbelsőbb törvényszerűségeire, még inkább: tendenciáira tudta ráhangolni, ekkor minden más művészeti ág nál hiánytalanabb affinitással.

Új, szilárd és minden eddiginél tágabb kilátású vonatkozásrendszert teremtett, a maga közegének — *egészében!* — *stabil*, egyközpontú összefüggés-koncepcióját. S ugyanennek a rendezettségnek *belsejében* — az „egyenes” út-szakasz bármikori elhagyásának s a rá való, nagy energiát megjelenítő visz-szatérésnek elvileg korlátlan lehetősége: a modulációk köre, a mozgó tonali-tás révén — szüntelenül *meghaladja, túllépi, forradalmasítja* magának a koncepciónak alaki „zártóságát”. Egy évszázad óta érő, követelő élet-dinamika végre realizált kerete ez és egyben további, majdani — egyelőre, természetesen, nem is sejthető — mozgástereinek mindent magában rejtő alapja.

Önerőből teremtődő és épülő, meghódított és bejárt, áttekintett világ összefüggő rendje-törvénye bontakozik itt, a „barokk csúcson”. Totális világ-képnek nevezhetjük valóban, mert

a ritmikus-periodikus tagoltság és a dallami-harmóniai-tonális folyamat szüntelen meg-megbomlásra kész és végső soron soha fel nem bomló szimmetriái egyben szüntelen és hallatlan autonóm erejű küzdelmet is tartalmaznak a fennálló egyensúlyhelyzetnek, a „szigorú szervezettség pályái”-nak humánus célú kitágításáért, áttöréséért.

A „szakadék fölötti pallón” járt tánc törvénye él és érvényes ebben a komplexusban, a benne feszülő küzdelem *egyik* — persze, magában is már komplex és ellentmondó erőket ütköztető, megszervező egyesítő — *oldala-ként*. A komplexus egésze ezáltal csak annál grandiózusabb feszültségek küzdőtere és egysége. Zenei-nyelvi képét szinte állandóan robbanó — pontosabban: éppen robbanás előtti — sűrített „nyomás” jellemzi, az erők roppant dinamikájú akkumulációja. Közelgő, elkerülhetetlen, történelmi rendű döntés *előérzete* jelenik meg benne, közvetlenül a *robbanásig feszültség* — *soha szét nem robbanás* többévtizedes (dinamizmusának egysége alatt szinte lát-hatatlan) konfliktusállapota ez.

A műzenei kultúra formavilágának egy aspektusa azonban — és épp a legtágabb: a műfajoké, amelyeknek kérdéseit eddig is a középpontba állítottuk — mintha még ezen a legátfogóbb értelmű törvényen is túllépne. Az összetett „nagy”-műfajok struktúrája, egy nehezen rögzíthető időfordulótól fogva, mintha nem félné többé a palló alatti „mélyben a sötétben kavargó el-lentmondások zavarosságá”-tól,⁷ hanem, ha eleinte csak nyomokban is, de

⁶ Vö. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965, II. 346–349 . . .

⁷ Maróthy J. i. m. — uo.

elindul, keresni, vállalni az új, még tágabb totalitásuk felé vezető utakat. Dinamizmusa mintha nem igényelné, sőt, egyre kevésbé tűrné már a robbanás előtti feszítettségű állapot még óvó, biztosító kereteit.

Néhány hangszeres és vokális példa nyomán arra az állapotra igyekeztünk terelni a figyelmet, amely ezt az új irányú útkeresést már a barokk „kezetek” közt lehetővé teszi, előkészíti: a kor nagyműfajai közti átáramlás, egymást-áthatás, fluktuáció tendenciáira. Ügyszólván életüknek, a műzenei megjelenésmódok egész szövevényében betöltött szerepüknek általánosan jellemző *mobilitására*. Hogy így élnek — a kicsit a nagyban feloldó, benne megszűnve továbbéltető struktúráltságban — 1700—1740 tetőző időszakában; s hogy így alakultak, nőttek és bonyolódtak egymásba, egymássá, kibontakozásuk megelőző, körülbelül hasonló hosszúságú idején át... A kezdetben megidézett, „művelt-laikus” köztudatban élő „monumentális stabilitás” egysége éppen az elemi, összetett és többszörösen összetett, a népi-közhasználati és a magasrendű, műzenei organizáltságú műfaji egységek szüntelen fluktuációjának, egymásra- és egymásba-épülésének végső eredője.

Közismert példáknak igazán csak futólagos sorolásából is kitűnhetett talán: a műfajok rendjének, egymással való összefüggéseinek, a tétel típusoknak és a tételrend típusainak ez a szerteágazó mozgása korántsem a nagy barokk kultúra valamiféle peremén megy végbe. Épp a csúcsonak a legjellemzőbb: Corelli, Bach, Händel, Vivaldi műveiben sokasodnak a legszembe-tűnőbbben a tételrendi alak *már-már csak egyedileg felmérhető esetei*, választásai. Az ő művükben válik mind nehezebben „összefoglalhatóvá” a kor műfaj- és formakörének egésze; az az Egész, amelynek képét a későbbi zenetörténeti szemlélet nem egyszer túlságosan leegyszerűsíti: „messziről” rálátva, túlon túl is „kész” egésznek látja... Ezernyi szálával is, végül is monumentális, összefogódzó totalitás ez valóban, az európai műzenekultúra útján minden eddiginél tágabb spektrumú. A barokk zeneyelv és struktúra magalkotta törvényszerűségei, elrendezési elvei — elsőrendűen a koncentrikus mozgó tonalitásban és szerkezeti rendjében — roppant teherbírást és hallatlanul tág működési teret létesítettek, feszültségük, dinamizmusuk számára. Így próbáltuk megnevezni kulmináló, 1700 utáni állapotát: „robbanásig feszültség — soha szét nem robbanás”.

(Fellazulás, „szétterülés”)

... Eddig mindúntalan együtt, el nem választva hangsúlyoztuk a műfaji elemek kétféle irányú, kétféle dimenziójú találkozásait és egymásrahatásait: a *szimultán rétegekben egymásra épülő* — elsősorban bachi — „műfaji polifónia” jelenségeit és a *tételrendi sor, az egymásután más-más forrású műfajelemeket a ciklikus egységben tágasan összefogó szabadságát*. 1740—50... az újulás, a váltás döntő évtizedei azonban már kettéválasztják ennek a két dimenzióknak jelentőségét és főként, további szerepét, hatását.

Ha valami hirtelen, felbomlásszerű gyorsasággal tűnik el ekkortájt a színről, vagy legalábbis annak előteréből: nem a szó elvont értelmében vett polifónia az, nem a szólamszerkezet szálainak imitatív kezelési technikája. Nemcsak egyszerűen konzervatív rang, tekintély védi még tovább — „fu-

giert”, „gelehrt” — örökségét. Köztudott, hogy úgyszólván elveszíthetetlen élő, időszaakként meg-megújuló eleme marad mindvégig a klasszikus szó-kincsnek. Nem csak „muzeális” maradvány, de mintegy „megőrzött titok” is a monumentális feszítettségű totalitás leáldozó korszakáról; hol egy-egy kidolgozási szakasz motivikus és modulációs sűrűségének, „igényességének” mércéje, hol — néha valóban archaizáló, stilizáló utalásként — egy-egy egész tétel tendenciája . . .

De visszavonhatatlanul leépül, elsorvad a polifóniának az a *műfajszerű képeket, tartalmakat szimultán egyesítő, ütköztető totalitása* (korálszólam koncertelemek közepette, ária affektuózus, folyékony melizmái táncritmusok, szvittétel-típusok pályáin stb . . .), amiről annyi szó volt eddig, a barokk magas-műzenei kultúra összetettségének tényezői közt . . . Az új (ún. rokokó, korai és fejlett klasszikus) polifon kultúrában⁸ a szólamvonalak már „egyről beszélnek”, egyet mondanak, karaktereik, jelentéseik összevonódtak: a koncentrációigény, a magas feszültség egy általánosult értelmű, kiemelt „fokozatává”. A „megőrzött titok” már nem a barokk-zenei forma konkrét-valóságos, életbeli feszültségeinek titka⁹ — inkább csak *jel*: Így, ebben az „általános” karakterű állapotban érthető, hogy rutinná, illendően — és tömegesen is! — alkalmazott manírrá is válhat, „nagy hagyományokban”, „magas igényekben” való zeneszerzői jártasság diplomájává.

Mégis: a nagy hagyományok elvonttá vált jelének megőrzése néhány további évtized múltán — a legnagyobbak zenéjében — még egyszer *az egész évszázadot átfogó kontinuitás* nagyszabású tanúságához szolgáltathat majd nyelvi-technikai kapcsolatot. Akkor majd, Mozart, Haydn és még Beethoven pályájának végső csúcán is, szava lesz még egyszer egy új dinamizmusú totalitás megformálásában. Ugyanis soha nem volt oly alapjaiban, kizáróan idegen tőle, mint ahogyan azt századunk első felének igen hatékony szavú — főként német — zenetudományi szemlélete szuggerálta . . . A századközép stílárís „törése” fölé feszül majd, a bécsi klasszika több tetőpontján is, *a század kezdete óta épülő „totális világkép”* magasabb ívelésű hídja.

. . . Az eddig érintett, késő barokk műfaji mobilitás tényezői közül viszont az *egymásután-beli*, a tételrendi, ciklikus fellazulás folyamata mutat a váltás, az újuló fejlődés felé. Mintha minden, ami életbeli forrásokból eredő karaktergazdaság és termékenyen kontrasztos váltakozás — az most, könnyebbült, kiengedettség lélegzettel, „egyszerre”, mintegy *szétterülne*, a „mindennaposabb” szinten is követhető, időbeli egymásutánba.

A zene történetének minden forradalmi jelentőségű irányváltásai között a legkülönösebb irányú ez a fordulat. A — magunk iménti megfogalmazása szerint — „robbanás előtti sűrített nyomás . . ., az erők roppant dinamikájú akkumulációja” — fölenged, erupció nélkül. A nagy műfajok ciklikus rendjének elmozdulásai, alaptípusaiknak, elemeiknek szinte kötetlen keveredései, amelyekre, főbb tüneteikkel, rámutattunk a „nagy barokk” időszakában

a „robbanásig feszültség — soha szét nem robbanás” sok évtizedes, lapangó konfliktus-állapotát *nem eruptívan, nem valamilyen, végül „mégis-csak-szétrobbanás” aktusával oldják fel*,

⁸ Útjait az „átmeneti” korszakban alaposan elemzi Warren Kirkendale *Fuge und Fugato in den Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. H. Schneider Tutzing, 1966.

⁹ Lásd Maróthy: *Zene és ember*. 242., skk.

hanem fellazítják, elernyesztik oly nagyon összetett értelmű dinamizmusát, szorítását. Ha a korábbi állapotot „közelgő, elkerülhetetlen, történelmi rendű döntés előérzete”-ként jellemeztük — ez az előérzet most, bár többnyire minden fogalmi, gondolati tudatosodás nélkül, közvetlenebb, mindennaposabb értelmű, *megragadhatóbb és elérhetőbb* „emberközelbe” kerül. Ilyenfajta — nagyon általánosan, lazán körülírható — „közérzet”-változás rejlik a zenei „konszenzus” — ugyancsak merőben globális-általánosan jelzett — fordulója mögött. Úgy látszik: ez az, ami most lebontja a robbanásig dinamizált, ütköztető, szimultán feszültségeket; realitásukat vesztett túl-feszültségeknek kezdi érezni őket.

A hangszeres és vokális műfajok legtágabb körének, összességének radikális áttöréséről — legalábbis a német zene területén, amelyre fő figyelmünket fordítjuk — igazában nincs még szó, az 1750-es évekig. „Belül”: a legjellemzőbb nyelvi, szólamszerkezeti módszerek állapota — az imitáló-polifón mozgás „rangja”, a fuga, mint centrális, legtöményebb rendező-elv — szinte változatlan még. „Kívül” azonban, a „kis” és „nagy” műfaji egységek egymáshoz való viszonyaiban, a tételrend kereteiben megindult már az új irányú mozgás... Hogy a más-más képeket, jelenségeket, élet-területeket képviselő, kontrasztáló elemeket, szimultán egyesítő feszültségekből — a tételek újfajta egymásutánjainak közelről is áttekinthető, otthonos „homofóniájába” terítse szét.

Kanyargó egyenlőtlenségekkel, a fejlett műzenével élő Európán — sőt, még német földön — belüli aszinkronokkal van tele ez a folyamat. Ezek óva intenek bármi kényelmes, mutatós történelmi leegyszerűsítéstől. Beható elemzésük bizonyára tartalmi forrásaik mélyére vezethetne, termékenyen feltárhatná indítékaikat a valóságos történelmi állapotokban, fejlődési tendenciákban. De itt: voltaképpen szűkebb tárgyunk, korszakunk *előtörténetében* az ilyen elemzés leírásunk aránytalan felduzzasztására vezetne. Tudatában vagyunk tehát, hogy a konkrét mozgás elemzésének jókora, tágas helyét hagyjuk itt „üresen” — inkább, mintsem hogy egy megindult társadalmi, történelmi átalakulás ütemének simán-mechanikusan „párhuzamos” modelljeként vulgarizáljuk az érett barokk zenei képrendszer „lappangó mobilitását” és a belőle nyíló *átmenetek* útvonalait. A zenei képrendszerét, amely *egyszerre* áll totalitása, kiteljesedése (szorosnak, zártnak tűnő) törvényszerűséget teremtő csúcán és ugyanennek a törvényszerűségnek minden szoros zártságot szüntelenül dinamizáló feszültségállapotában. A „homofonizáló”, új áramlatok pedig ezt a kettős-egységet *egészében* kezdik oldani, lazítani — részben, egy ideig még maguk is egyszerre, egyidejűleg annak virágkorával... Nem műfajttörténetünk döntő, forradalmi fordulója ez még, amellyel szorosabban foglalkozni kívánunk. Előszele csak, amely első hullámaint kezdi fodrozni.

II. „MUSIKALISCHES ALLERLEY”

1. „Quadro seu divertimento”

(A szóhasználat tanácstalansága)

Vegyünk szemügyre egy sor adatot a kiszemelt időszak műfaj-fogalmainak állapotáról. Szétszórtak ezek az adatok az idő egy-két évtizedében és a német világ zenekultúrájának meglehetősen tág terében is. Így ellenállnak egy egységesítő, rendszerezett áttekintésnek — és éppen ez lesz egyik fő jellemző jegyük. Ebben a tekintetben 1760 tájt még csak a szász és porosz tájak, illetve Ausztria, Bécs fáziseltolódása — amely pedig egyre szembetűnőbbé fog válni — sem domborodik ki plasztikusan.

1760 végétől, folytatásokban, érdekes kottakiadvány jelenik meg Berlinben: *Musikalisches Allerley, von verschiedenen Tonkünstlern*.¹⁰ Hetenként egy-egy négy lapnyi szám, sorszámozott „Stück” lát napvilágot. Kis terjedelme miatt egy-egy kompozíció közlése is folytatásos. Utólag aztán 8-8 „Stück”-öt egy-egy „Sammlung”-ba foglalt a kiadó; négy ilyen Sammlungot tartalmaz, 1761 nyaráig terjedően, a fennmaradt sorozat. Legtöbbet szereplő szerzői a kor legismertebb német mesterei: Ph. E. Bach, Graun, Quantz, Kirnberger, Marpurg, Fasch, Cramer, Stölzel... A bécsi kortársakat egyedül Wagenseil képviseli, Mannheimet — senki.

A szerzők soránál azonban fontosabb, jellegzetesebb a műfajok köre, emellett apparátusuk, helyenként lejegyzésmódjuk, de mindenekelőtt: *megnevezésük*.

Nagy többségben (egy orgonaszonáta és egy fuvolakettős mellett) zongora- és szóló-fuvola-műveket közöl a sorozat. Ez utóbbiak is két vonalrendszerben íródnak, az alsó szisztémában csak egy basszusszólam áll, néhány esetben számozott. Dalok és négyzólamú kórusok is akadnak a sorban, hol (utóbbiak közt is) zongoraletét-szerű, hol continuós, kétszisztémás lejegyzésben.

„Solo für die Traversierflöte, vom Herrn Quantz” — közli egy mű két tételét a 9. Stück és nyomban utána ígéri: „Der Beschluss dieser Sonate in dem folgenden Stücke.” A 10. Stück be is váltja az ígéretet és címadásában már a „Sonate” megjelöléshez tartja magát. Azután ugyanilyen, folytatás közbeni (egyik hétről a másikra) műfajnévváltozás éri Kirnberger hasonló apparátusú művét a 17—18. számban, majd Schaleét is, a 28—29—30-ban. Mind háromtételések ezek a kompozíciók, és egy-hangneműek.

Azóta történetileg kialakult fogalmaink szerint még feltűnőbb P. E. Bach művének megjelölése (25—26—27. Stück): „Claviersonate” — amelynek tételsora Allemande, Courante, Sarabande, Menuet 1., altern. Menuet 2., Menuet 3. (Menuet 1. Da Capo), Gigue. Minden tétel hangneme e-moll, csak a Menuet 2. áll E-dúrban, a 3. G-dúrban (ezek tehát „Triók”, bár a Menuet 2. után — talán véletlen elnézésből — nem áll Men. 1. Da Capo utasítás). Tehát „színtiszta”, egyértelmű szvittel, partitáival van dolgunk. Egyetlen hangnemben sorakozik Andantino, Menuet, Allegro assai és Presto Schale művében is,

¹⁰ bey Fr. W. Bornstiel, Berlin, 1761. (Istes Stück den 22. Nov. 1760.)

amelyet „Sonatine”-ként közöl a 12. Stück, számozott basszussal, meg nem nevezve a hangszert (mind a négy tétel mindössze 2-2 ismételt periódus). Cramer háromtétéles, igényes formátumú művében viszont (21—22. Stück) — Allegro di Molto, Affettuoso, Presto — az új, a majdan klasszikusként ismert szonátaszerkezet feltűnően előre-érett tagolását mutatja az első tétel, szubdomináns hangnemben áll a középső lassú, míg D. Scarlatti nyomain jár a (későbbi szóhasználat értelmében) „scherzo” jellegű, 3/8-os záródarab... Itt, úgy látszik, az erőteljesebb — s zongorán ekkoriban még szokatlan! — tételrendi differenciáltságnak-integráltságnak jár ki a sajátos „Claviersynfonie” megnevezés, már-már minősítés.

Dilettánsoknak szóló kiadványsorozat ez, szemmel láthatóan. Vásárlóinak — részben bizonyára előfizetőinek kisebb gondja is nagyobb a darabok szerkezeti-tételrendi-apparátusbeli habitusát valami módon szabatosan meghatározó műfajnévvel. Sőt, úgy tűnik, hogy a közreadó szakszerű fogalmi, terminológiai ismeretei sem precízebbek, erre való gondja semmivel sem akkurátusabb, mint vevőié. „Ezek a számok — így szól a sorozatot bejelentő híradás — szombatoként folytatódnak és arra valók, hogy jó mesterek legújabb zenei kísérleteit, . . . a német, olasz és francia ízlésben, összegyűjtsék és rendre nyilvánosságra hozzák . . .”¹¹ Egyvalamiben meglátszik tehát a tervszerű gond, a tudatosság: népszerű zeneterjesztésről van szó, új, fellendülő fogyasztói igény éber, gyors — szándéka szerint korszerű és „összeurópai”, vegyes ízlés-orientációval számoló — kottakereskedelmi kielégítéséről (érdemes felfigyelni arra is: „a német, olasz és francia ízlést” — kizárólag német zeneszerzők darabjai képviselik . . .). Ilyen publikációtól alaptalan volna számonkérnünk a műfaji terminológia gondos, tudatos alkalmazását, vagy éppen messzemenő zenetörténeti következtetéseket levonnunk belőle, a kor műfaji tudatának valóságos állapotairól . . . — ilyen ellenérv állíthatna meg bennünket a túl gyors, felületes általánosításban.

Csak hogy épp ez: a hangszeres zene használatának, rendeltetésének, „forgalmának” ez a dinamikusan terjedő, tipikus új formája lesz a *meghatározó* a műfajfogalmak, nevek következtelenül tarka, fellazult használatában, az egész korszakra jellemző terminológiai gondatlanságban. A „messzemenő zenetörténeti következtetés”: épp ennek az állapotnak általánossá, legjellemzőbbé válása maga. Más német tájakról származó, más feltételek közt jelentkező adatok sora is alá fogja még ezt támasztani. Szinte még „ok és okozat” logikai kapcsolatánál is közvetlenebb viszony ez: a hangszeres zenei termés — tömeges méretekben — újuló életmódja mintegy *így jelenik meg* a legkülső szinten, a művek feliratának verbális alakjában: igen különböző formákat, elrendezéseket differenciálatlanul átfogó „musikalisches Allerley”-ként . . . A század közepe tájától fogva mintha nem állana többé őrt érzékeny, céhbéli szakszerűség a szóhasználat tisztasága felett, még a céhbelieknek, maguknak a zeneszerzőknek autográfjain sem (további kutatásoknak kell majd részleteznie még, mennyire hirtelen vagy fokozatos ez a váltás . . .).

Fh. E. Bach imént említett, egyértelműen szvit-tételrendű és hangnemi rendű „Claviersonate”-jával, végtelen ellenpéldaként állítsuk még szembe (már nem az idézett berlini kiadványból) a bécsi *Wagenseil* „*Suite de pièces*

¹¹ „Musikalisches Allerley . . .”, uo.

*pour 3 Violoncelli e Contrabasso, 764*¹² feliratú, C-dúr művét. Nos, anélkül, hogy a feltűnően önálló, egyedi hangvételű — imitációs-polifón hagyomány és új, „áttörten” homofón mozgás határmezsgyéin járó — kis remekműnek a maga 1764-es évfáratán túli, „előremutató” jelentőséget akarnánk tulajdonítani (nem is érintjük itt még „belső”, stiláris kérdéseit), annyi a külső, tételrendi képből is nyilvánvaló, hogy *semmiképpen nem* „*Suite de pièces...*”, hanem a hatvanas évek alakuló, újabb integráltságú négytétéles ciklikájának képviselője: *Vivace* — *Larghetto* (két b, tehát „dóros” előjegyzéssel, de c-moll) — *Menuett, Trio* (a-moll), Men. D. C., — *Vivace*. Más kérdés a mű sajátos, ritka apparátusa, s benne a három gordonka és a nagybőgő komolyan vett, obligát (vitathatatlanul szolisztikus!) szólámkezelése... Ennek a műnek esetében, „véletlenül”, valóban más kérdés — mert az apparátus alternatívái szinte minden más esetben elválaszthatatlanul fonódnak össze a tételrenddel és a megnevezéssel, illetve, egyiknek bizonytalansága, nyitvahagyottsága a másikéval...

Somfai László teljes joggal hangsúlyozza¹³ a jelenség történeti „jelképszerűségét”, amikor Haydn op. 1-jének javított, áthuzogatott címadásait mutatja be: *cassatio, divertimento, quartett*; majd másolatokban olvasható variánsait: *notturmo, parthia* a 4 voci, *sonata a quattro*... Somfai ad — talán elsőként — kellő nyomatékot annak az adatnak is,¹⁴ hogy Haydn kézírataiban és első kiadásában 1772-ig, az op. 20-ig (helyesebben: *legalábbis* addig — mert az op. 33 kéziratát nem ismerjük!) következetesen kitar — a következtelen, ingadozó (*divertimento, divertimento a quattro*) műfajmegjelölés mellett. Arra is rámutat, milyen feltűnően párhuzamos ez a műfajt megnevező bizonytalanság az apparátus, a megszólaltatásmód tisztázatlanságával. Az általában vett „basso” megjelölés alatt pl. bőgő és gordonka közt dönteni, a gyakorlat sok esetben együttjárhatott a csoportos-vonózenekari és a szolisztikus-vonósnégyes előadás alternatívájával — de következetesnek ez az összefüggés sem mondható, merőben alkalmankénti. Az 1760-as, 70-es évek számtalan kéziratán, friss másolatán áll, Ausztriában és más német területen egyaránt, kívül, a szólámlap borítóján „a 2 Violini, Alto e Basso”, majd belül, a szólámlapon „Violoncello”; vagy éppen fordítva — egy mű ugyanazon példányán, ugyanazon másoló kezeirésével.

S ha jelképes jelenség Joseph Haydn korai vonósműveinek ingadozó-váltakozó műfajnév-adása, öccse, Michael Haydn egy művének címlapján¹⁵ egy mű megjelölésévé sűrűsödik ez a jelképszerűség. „*Quadro seu divertimento, a duo Violini, Viola obligata e basso*” a másolat borítólapjának felirata. A harmadik tétel mindkét hegedűszólámán aztán, merőben váratlanul, „*Menuett, Trio oboe solo*” utasítás áll. Egy vagy két jóképességű, ambiciózus oboás alkalmi jelenlétét örökítheti meg ez a felirat, a darab egy vagy több megszólaltatásakor (mert az is bizonyos, hogy csak egyik vagy csak másik, vagy mindkét hegedűszólám helyettesítése egyaránt lehetséges volt...), nem pedig valami tervszerű, szerzői apparátus-variánst.

¹² Österreichische Nationalbibliothek (= ÖNB) Sm. 5175 kézirat os partitúra.

¹³ A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben. Zenetudományi tanulmányok VIII. (Haydn emlékére). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1960. 297.

¹⁴ Somfai i. m. 315.

¹⁵ Archiv der Internationalen Stiftung Mozarteum (=A. Moz.) jelz. n. Szólámok.

Mégis, az apparátuskérdés nyitvahagyása néha később, a kutatás számára befolyásolta, illetve éppen bizonytalanná tette a műfaji megítélést is. 1772 — az az év, amelyben Haydn *utoljára* nevezi meg pontatlanul-alternatíván műve, az op. 20 műfaji jellegét! — kiugróan érett vonósművek éve Mozart műhelyében is. A K. 136—137—138 kis háromtételes remekek bizonyára vonószenekari divertimentókként készültek¹⁶, — de Abert egyértelműen kvartetteként szól róluk¹⁷, máig is vannak viszont, akik Einstein nyomán, az olasz nyitány, illetve szimfónia típusában tartják számon őket... Csakhogy a XX. századi történészek ilyenkor egy „besorolás” eldöntésén vitáznak, a mű kora számára pedig — épp ez volt közömbös.

... Gyors terjesztésre, rohamosan gyarapodó dilettánsrétegek azonnali fogyasztására szánt hangszeres zenei kották tömege lepi el a német városokat, nyomtatott kiadásokban és kézi másolatokban. A kiadók és a másolók, maguk a zeneszerzők s végül a házimuzsikálásra, kamarazenélésre összejáró polgárok bizonyára nem egyszerűen „sietségükben”, az anyag mérhetetlen sokasága miatt törődnek oly keveset a szabatos műfaji terminológiával. Sokkal inkább azért, mert ez a terminológia ekkor nem alkalmas rá, hogy megszabja, körülírja azt, ami egyedül döntő gyakorlatilag: a zene eleven megszólaltatásának módját, az előadóprakszist. Erre csak a hangszerek, az apparátus megnevezésében kapnak meghatározó utasítást a zenélők, a kotta címlapjáról. S ugyanakkor, azt is láttuk az imént, M. Haydn műve példáján: az alkalom, az esetenkénti összetétel adottságai játszi könnyedséggel indítják őket eltérésre ettől az utasítástól is; tökéletesen elegendő, ha az eredetileg megadott szólam magasságtartománya, eljátszhatósága nem mond ellent a választott vagy adódó „helyettes” hangszernek.¹⁸

Leírt, rögzített zene felhasználóinak ugrásszerűen megnőtt tömegei lépnek tehát színre, s ilyen tömegességben — *járatlanok, tanulatlanok* a leáldozó korszak zene-„használati” kategóriáiban, nomenklatúrájában. Azoknak — legalább relatíve egyértelműbb — körülhatároló, definiáló jelentése — a szvit (partita), a kétféle jelzővel ismert szonáta (amelyeknek egyike megintcsak: szvit), a sokféle értelemben használt sinfonia megnevezéseké; tegyük hozzá: az egy *koncert* kivételével — elmosódik, elveszíti használati értelmét. Minden jel szerint ekkortájt (1750—60) gyökerezik meg pl., merő „tanácstalanságból”, a cím-adás, műfajmegjelölés mindmáig élő, „logikátlan” kamarazenei prakszisa, hogy két résztvevő hangszerig szonátáról beszélünk, azon felül a hangszerek száma adja az elnevezést: trió, kvartett... Az új zenélő rétegeknek, mindennapos gyakorlatuk *évtizedein át*, végül is — a zeneszerzők és a kiadók hasonlóan „bizonytalan”, próbálgató közvetítésével — maguknak kell új nomenklatúrát kialakítaniok.

¹⁶ Nem világos, miért vonja kétségbe A. Einstein (Köchel [Einstein] Chronologisch-the-matisches Verzeichnis... 3. kiad.) a műfajmegjelölés eredetiségét.

¹⁷ W. A. Mozart. Neubearb. u. erweit. Ausg. von Otto Jahns Mozart. 7. Aufl. VEB Breitkopf u. Härtel Leipzig, [1955]. I. 281.

¹⁸ Igaz: ez az alternatív megszólaltatás jól ismert jelenség volt már a barokkban is — de inkább rögzített, „szerzői” variánsokban. Mindennapos-spontán alkalmazásáról alig van adatunk.

2. Műfajnév és apparátus

Amennyiben, milyen mértékben és fokozatosságban a kamarazenei névadás „megszilárdulásáról” beszélhetünk — épp ez az elv szilárdul meg, amely beéri az apparátus megnevezésével . . . Vele párhuzamosan — sőt, vele lépten-nyomon felcserélhetően, alternatíván — terjed a másik elnevezéscsoport, amely újfajta és páratlanul szapora alkalmiságot, *rendeltetést* jelöl meg műfajnévként: a *divertimento* és szinonimáinak (szerenád, notturmo, cassatione) jellegzetes köre. Az apparátust természetesen megnevezi ez is, de ezt, mint láttuk már, az egész korszak cserélhetőként, helyettesíthetőként kezeli.

Hangsúlyoznunk kell: „az egész korszak”. Sőt, mint rövidesen meglátjuk, az apparátus szabad használatának ez az elve túlterjed az „átmenet”, a fokozatos újjáalakulás időszakán, mélyen belenyúlik a 70-es, sőt a 80-as (!) évek napi zeneéletébe és szemléletébe, a *nagy bécsi klasszika* megérett, kiteljesedett évjárataiba.

1740 és 80 között *tételrendi típusok—előadási apparátus—műfajnév* „hármasságának” fluktuáló és egymásba fonódó alakulását, s ennek időrendi ritmusát még csak szét sem lehet választani igazán meggyőzően. Néhány, régiebb és újabb, igen tanulságos forrás nagy segítségünkre van az áttekintésben — de éppen ezt: a szinte bemérhetetlen sokarcúság és az egymást lüktetően keresztező „aszinkronok” rendszerét, rendszertelenségét erősíti meg. Tájékozódásunk fő iránya — Ausztria, Bécs — felé tereli figyelmünket *Hannelore Gericke* értékes kiadástörténeti felmérése.¹⁹ Feltűnővé válnak benne pl. annak nyomai, milyen ugrásszerűen nő meg a 60-as évek elejétől fogva, az imént jelzett, épp csak „Trio”, „Quartett” . . . stb. — tehát nem „Suite”, „Partita” vagy „Sonata”! — megjelölésű (egyébként túlnyomóan vonós) művek forgalmazása, kelendősége. És ugyanezeketől az évektől — de ez már korántsem ugrásszerűen, épp hogy igencsak szerény, óvatos fokozatosságban — a *hazai, osztrák szerzők* jelenléte, a kottakiadásban, kereskedelemben elmaradt bécsi „piacon”, nem egyszer másodikkiadásokban, Párizs után . . . Jelenlétük: Michael Haydné és Joseph Haydné is, Wagenseilé, Leopold Hoffmanné és a különösen kedveltte-keresetté váló Franz Aspelmayéré — és találkozásuk a már halványuló hírnevű Mannheim kései nemzedékével, Holzbauerrel, Wendlinggel . . .

(Szimfónia, mint tömegműfaj?)

Ugyanez a kimutatás nagy hangsúllyal tanúskodik a műfajok keveredő differenciálatlan állapotainak arról a nevezetes tényéről, amely a kutatás, tudomány szintjén ugyan rég nem ismeretlen már, a műfajok szerepköréről pozícióiról élő köztudatba mégis igen nehezen hatol be: hogy tömeges-diletáns közfogyasztás és előadási prakszis tárgya a *szimfónia* is. S ha itt csak „kereslet”, a Párizstól Bécsig terjedő érdeklődés pusztá adatairól tájékozódhatunk is — Gericke tanulmányának nincs is más rendeltetése —, annál többet árul el erről a helyzetről (a sok közül) egy kritika jellemzően lendületes tónusa. „Egyre kérnénk még Toeschi urat [olasz származású mannheimi szer-

¹⁹ Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778. Musikwissenschaftliches Inst. der. Univ. Wien. 1960.

zó, S. Gy.]: hogy a kényelmes és könnyű határait ne lépje oly gyakran át, különben egy-egy hegedűs, a neve hallatára úgy gondolná: „A gonosz! tőle óvakodnunk kell; koncerteket tesz elénk, amikor mi szimfóniákat akarnánk játszani tőle.”²⁰ Szimfóniákat játszani, javarészt német zenét, Európa-szerte, mint kitűnik Gericke jegyzékeiből, de kitűnt már Riemannál is,²¹ aki az első német kezdeményezések 1751 óta sorozatos párizsi és londoni kiadásaira utal...

Ennek a műfajnak a fogalma vált a későbbi köztudat számára a nyilvános-hangversenytermi, hivatásos-művészi előadás és a közönség részéről passzív meghallgatás véglegesen-új „képletének” valóságos paradigmájává. De az ilyen új helyzet felé vezető úton a szimfónia épp csak a XVIII. század vége felé indul el. Tételrendi, tételszerkezeti és apparátusbeli alakulásának, egész zeneéletbeli pozíciója pályáinak természetesen sokkal több helyet kell majd szentelnünk annál, hogysen már itt ezeket a kérdéseket előlegezhetnénk... Nincs talán műfaji jelenség, amelynek helyzete, funkciója 1740—60 között ennyire tarka, heterogén, ilyen előre-sejthetetlen jövőjű volna, mint éppen a szimfóniáé. Példázza kimeríthetetlen megjelenésmódjainak, végleteinek egyikét egy szinte kuriózumszámba menő adalék.

Anton Adlgasser, a salzburgi zeneszerző és dómorgonista hangszeres művei sorában²² a 4. és a 7. sz. „Sinfonia” (1763 ill. 1772): egy-egy oratórium nyitánya. Ez eddig teljesen megszokott megjelölés és a kettő közül az utóbbi, B-dúr mű („Sinfonia per l'introduzione zu Mercurius. Oratorium-Gesänge für Solo, Chor und Orchester”) háromtétéles alakjával, középtt Esz-dúr Andanteval, meg is felel az ilyen rendeltetés hagyományának. Az előbbi (No. 4, C-dúr) „Pantomimi” alcímet visel és az „Ochus regnans (Samuel und Heli) Oratórium” élén áll. Négytétéles rendje azonban (Tempo di Marchia [sic!] — Tempo di Menuet — Andante — Allegro assai) teljességgel ellentmond a nyitányfunkciót betöltő sinfoniák ismert, olasz eredetű alkatának.

De a legkülönösebb elrendezésű a hangszeres művek jegyzékének 5. száma alatti G-dúr Sinfonia. Ez a „Dedicatio et Sinfonia” című kantáta tételSORÁBA, vokális tételei közé épült be, illetve — s ez talán egyre megy — közülük állt össze és vált kiemelhetővé, szimfóniaként. A teljes mű tételsora: „Introductio — Recitativo — Duetto — Sinfonia (Allegro) — Duetto — Aria — Andante [Esz-dúr!] — Aria — Chorus — Aria — Menuet, Trio [C-dúr], D. C. — Finale.

Vajon ebben a különleges műfaji kereszteződésben, összekulcsolódásban is a dilettáns tömegprakszis kiterjedésének, a hangszeres zenei típusok új módon spontán használatának jele volna a műfajfogalmak labilitása? Hiszen egy oratórium, egy kantáta előadása megszervezett apparátust kíván, rendszeresen kiművelt, s kisebb vagy nagyobb arányban, de „alapjában” hivatásos együtttest (Adlgasser esetében nyilván a salzburgi dóm ének- és zenekarát), megszólaltatása hivatásos-zenei produkció. Alkalmi, spontán házimuzsikát művelő társaságok, csoportok teljesítőképességét meg is haladná, s nem tartozik prakszisuk körébe, az 1760-as évek Salzburgjában még különösen nem.

²⁰ Hiller, Wöchentliche Nachrichten I. [30. Dez. 1766] Leipzig. 211.

²¹ Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1922. 134. skk.

²² Werner Rainer: Das Instrumentalwerk A. C. Adlgassers. Dissertation. Inst. f. Musikwiss. Univ. Salzburg. 1963.

S lám, az organizáltabb, tudatosabb zeneéleti keretek közt otthonos műfajba — amely mélyen gyökerező barokk örökséget is őriz — szertelen, szeszélyes diszpozícióban, elszórtan beépül egy szimfóniát alkotó négy zenekari tétel. Adlgasser meg is jelöli (az aláhúzások eredetiek!), ajánlja, felkínálja a kiemelésre, a *más zeneéleti keretek közötti* realizálásra.

A zenélés új életmódjainak, alkalmainak-területeinek tömeges igénye — úgy látszik — kiköveteli, az adott példa-esetben úgyszólván „kiharítja” a maga részét a rezidenciális, szertartásszerű-ünnepi és „hagyományosabb” műfaj egészéből is. Illetve: ez a (későbbi, szilárduló normák szerint) szinte durván oda nem illő, alaktalan heterogénség, hogy ez amabban, ilyen különös, „beékelt” módon helyet kapott — merőben más jelenség már, mint a barokk feszülten-monumentális műfajstruktúrái alatt lappangó mobilitás. Aligha lehet másnak — szélsőséges, végletes — tünete, mint egy feltarthatatlan terület-hódításnak, amelyet a szimfónia hajt végre, az új zenélési praxis és életforma műfajköreinek afféle protagonistája, illetve, mindinkább protagonistájává fejlődő típusa.

(A műfaji fejlettség foka és az életbeli használat . . .)

Persze, az ilyen zeneéleti szerepköréhez vezető gyakorlati, előadáspraxisbeli utat korántsem egykönnyen járja meg. Gondoljunk vissza egy pillanatra a korábban felidézett Michael Haydn-mű, a „Quadro seu divertimento” mondhatni, kalandos műfaji, apparátusbeli sorsára, az esetleg oboaszólós vonósnégyes-, vagy vonószekari darabéra . . . Minden látható jel szerint az összetételeknek sok-sok hasonló, alkalmi cseréje-variánsa, korlátlan labilitása *kellott*, hogy fokról fokra új összetételek, apparátustípusok hangzáseffektusai iránt és *szándékolt megválasztásuk* iránt kezdje ébreszteni a kamarazenélő (és kisebb zenekari) igényt. Az *alkalmilag* hegedűvel kísért és esetleg „basso”-val támasztott zongorázás a hegedű-zongora szonátához és a zongorás-trióhoz vezethetett; más, véletlen adódott alkalmak száz meg száz hallástapasztalata zongorás-vonós vagy zongorás-fúvós, tisztán fúvós vagy tisztán vonós csoportosulások *állandósulásához*. A zenélés nap mint nap nyíló, legspontánabban járt és ezernyi véletlennel szegett ösvényei torkollottak lassanként — véglegesen kiépülő utakba. Nem tagadhatjuk: ennek a fejlődés-menetnek részletes-konkrét lépteit megbízhatóan és egyértelműen *időrendbe sorolható* példák alig rajzolják ki. Mégsem önkényes absztrakció, ha fő tendenciáit az útvonal efféle „modelljévé” egyszerűsítjük. Absztrakciónk — a folyamat minden „jól látható” törvényszerűség nélküli kanyargását, *fejlettségi fokai és kronológiája* egész sor meghökkentő ellentmondását stb. *magát* jelezheti csak, rövidítetten.

És erről — a műfaji „véglegesség”, fejlettség fokának és a felhasználás életbeli módjainak időrendi összevisszaságáról — voltaképpen a kutatás meglehetősen közkézen forgó alapmunkái is régen tanúskodnak már. A klasszika nagy mestereinek műjegyzékeiben, a Köchel-, Hoboken-, Kinsky-jegyzékek lapjain alig akad hangszeres mű, amelynek keletkezési, kézirati és első-kiadás-adatai mögött ne sorakozna a legtarkább, napi-praktikus célú — egykorú, vagy nagyon hamaros — *átiratoké*. Cramer Magazinja, az északi német

zeneélet rangos tekintélyű folyóirata — s korántsem elszigetelt kuriózumként — 1786-ban [!] hirdet új Haydn-szimfóniát — zongorósötös alakjában.²³ A közismert adat, hogy Mozart maga, tervszerűen (de ezúttal utoljára) két-féle, választható apparátusra szánja Esz-dúr zongoraversenyét (K. 449), fúvósszólamokkal, illetve nélkülük — ugyancsak művészetének már érett, nagy évjárataiból való, 1784-ből; s első bécsi szimfóniájának, a Haffner-szimfóniának *szerenád*-tervből négytetelessé redukálása is csak két évvel korábbról.

A kor eleven gyakorlata ilyen sokáig tekint — egyszerűen minden hangszeres zenét úgyszólván korlátlanul („függetlenül”) átírhatónak, a legszeszélyesebb apparátusvariánsokban megszólaltathatónak, s ugyanekkor („vízszintes”) tételrendi kontextusában is megbonthatónak, a napi felhasználás kívánalmaihoz igazíthatónak.

Pedig az 1780-as évektől — s nem is *csak* Mozart és Haydn művészetében — nem vitatható, hogy az *alapvető nagy műfajok, objektíve, „létszerűen”, megszilárdult típusokként előttünk állnak már.* De ami ebből a mi, későbbi szemléletünk számára megkerülhetetlenül következne: a hűség előadási apparátusuk, ciklikus elrendezettségük *változhatatlanságának törvényéhez* (amit napjaink előadásprakszisének „élvonala”, erre vonatkozó kutatása céltudatosan szorgalmaz) — ehhez *magának a kornak, amely létrehozta,* „semmi érzéke”. Tudatában ilyen törvény nem jelent még meg. Az újlulva felvirágzó népi-polgári zenélési praxisis spontán, tömeges talaján még az 1780-as évek derekán is a zenével, zenében élés produktív mindennapossága a „műfaji tudatot” meghatározó közeg. Egész áttekintésünk — e pillanatban, egy és másban talán még hipotétikus — programja arra épül, milyen megalapozott, jogos ez a tudat, a bécsi klasszikus formavilág valóságos kialakulásának „objektív” mércéjén mérve is . . .

Ezzel természetesen nem szándékozunk tagadni, hogy az új műfajoknak, az új szonátának, kamarazenének, szimfóniának, milyen lényegesek a korábbi, *tisztán-műzenei* elődei, őstönzői is. A velük való kapcsolatok, a fejlődés-fázisok kimutatása jól kijárt úttá vált már a zenetörténet-írásnak egy nagy hagyományú — és múlhatatlanul fontos összefüggéseket feltáró — korszakában, az 1900-as századforduló táján . . . Az „olasz operanyitány — korai klaszszikus szimfónia” kapcsolata (ezeknek az összefüggéseknek csak egy „minta-példájaként”) napjainkra már viszonylag szélesebbkörű zenetörténeti „köz-tudatban” is otthonos a korról való ismeretek közt. Annál nagyobbak a hézagok, az adósságok a két fázis (és egy sor, vele párhuzamos két fázis, típus) közti *leválás, a mássá-válás* döntő mozzanatairól való számadásban. Ezek az adósságok a szaktudomány említett kora gyakorlatának és *szemléletének* számláján állnak: a *csak-műzenében*, a már *műzenévé vált* típusokban gondolkodás szemléletén. Kevés még a figyelem arra, milyen döntő mozzanatok mennek végbe éppen a hangszeres zenélés újult, „közműfaji”, napi gyakorlata sűrű és mozgékony közegében, s azoknak a „lenti”, plebejus nyelvi rétegeknek talaján, amelyekre ez a tömeges gyakorlat felrakódott.

Ennek saját gazdagságából néhány évtized alatt minőségileg új elvű és — „objektíve” — másíthatatlanul rögzített koncepciójú művek, műfajok születtek, tematikában, külső-belső formálásban, ciklikus rendben egyaránt . . .

²³ Magazin der Musik. Hrsg. v. C. F. Cramer [4. Jhg.] Hamburg, 1786.

De a tömegprakszis számára, amely ezt az új fejleményt „kihordta” és létrehozta, a kielégíthetetlen repertoárigény számára egy ideig *közömbös vagy észrevétlen* marad még az új zenének ez az *új létezőmódja*: 1780-as Haydn- vagy Mozart-szimfóniák, versenyművek is átírhatók, redukálhatók, adaptálhatók még, alkalomszerűen változtatott kisapparátusokra.

Csúcsaira hágott, kiteljesedett 1775—80 tájára az a fejlődés, amely a „mindenki zenéjének” mindennapi, közvetlen-életközeli nyelvi elemeit és törekvéseit *új, komplex módon totális világkép szintjén, maximálisan individualizált és „véglengessé formált” műalkotások egységeiben* mutatja fel.

És a zenélő közösség praxsisa újra meg újra, folyamatosan és aggályok nélküli spontaneitásban „lebontja” ezt a komplexséget és totalitást. Végleges-individualizált formába szervezett elemeit újra *visszakapcsolja* — a *maga* használatmódjának meg nem szakadó áramkörébe. Tagadhatatlan, kétféle *léte* ez már a kor zenéjének. S a benne élő közösség mintha „nem ismerné el” a maga mindennapos törekvéseiből fakadt, de átalakult „más”-létet — pedig az egyben *már mindennél igazabb léte is* ezeknek az életbeli törekvéseknek, tartalmaknak . . . De semmiképpen nem lát e kétféleségben békíthetetlen diszkrepanciát: a kettőség, immár visszafordíthatatlanul, *fenn is áll*, s a kor benne élő, zenélő és zenét befogadó embere, közössége számára *fel is oldható*.

És nemcsak a befogadó, a közösség számára.

„Nagy örömmel láttam, milyen vidáman járta mindenki az én ‚Figaróm’ csupa kontratánccá és német tánccá átalakított zenéjére” — írja Mozart Prágából, 1787-ben. A jelenségben semmi megütközni valót, idegenítőt nem éreztem, mert nem is érzekel. Ez a felhasználásmód ugyanakkor semmit nem változtathat már azon, hogy a Figaró házassága „egyszeri” és individualizált, szuverén-személyes és „mozdíthatatlanná” vált alkotás . . . Kiszakított, újra „nyersanyag”-szintű elemei mégis, zavartalan élhetik tovább napi-praktikus életüket. Betölthetik újra meg újra azt a funkciót is — amelyből fölemelkedtek, amelyet emberek mindennapos, zenével-, zenében-élésében betöltöttek. „. . . kétségtelenül nagy megbecsülés ez számomra” — teszi még hozzá Mozart. Aki ismeri levelezésének szellemét, s esetleg csak azon keresztül is, egész személyiségét, etikumát, tudja, hogy szó sem lehet pózról, a népszerűség, a „tömegsiker” előtti meghajlás „karriert” szolgáló, ügyes gesztusáról (Mozart egyébként még abban az évben, a Don Giovanni-finale asztali zenéjében, majd néhány év múlva, kontratánc-darabok sorában — K. 609 — zeneszerzőként is „szignálja” köszönetét, megbecsülésérzését . . .).

A Figaró művészi koncepciójában „teljes”, „zárt” világa és a dallamaira Prága- (és valószínűleg Bécs-) szerte járt kontratáncok és német táncok ilyen, életbeli viszonya (beleértve, hogy a kor legnagyobbja számára „nagy megbecsülés”) egyáltalán nem anomália, nem kuriózum a zene teljes életében, hanem állapotainak valóságos — és korántsem felszíni, külső, hanem a lényegét megmutató — megjelenése.

Olyan *konzensus* megjelenése, amely ekkor, történelmileg, utolsó óráit éli. Konzensusé, a mindennapi, életbeli, közvetlen-emberi „megnyilatkozást” megvalósító zene és a totalitásig elhatoló, minden egyes megformálásban egy-egy új, bonthatatlan Egészlet megjelenítő zene két szférája között.

Munkánkban eddig e két szféra érintkezéseinek, kapcsolódásainak, ezek

néhány évtizednyi alakulástörténetének egy-egy tünetére, összefüggéseik, *együttélésük* jeleire tellett a tények, adatok megismert köréből — s a megfigyelő képességből . . . Hátra van a folyamat belső, *nyelvi, szerkezeti, tételrendi és műfaji* lépteinek, fázisainak egzakt feltárása; Bécs, Ausztria, illetve a tágabb német területek állapotainak — és felfogásainak, tudatának! — egymáshoz képest alakuló mozgásáról való számadás . . . S mindezek életbeli feltételeinek, ösztönzőinek türelmes és — tőlünk telhető — beható, árnyalt vizsgálata. Tervünk, sejtéseink szerint: az 1772—1780 tág évkörön belül beálló, döntő kiteljesedésig.

ITTZÉS MIHÁLY:

MOLNÁR ANNA

SZÉKELY NÉPBALLADA KODÁLY ZOLTÁN VEGYES KARI FELDOLGOZÁSÁBAN

1936. május 11-én Kecskeméten az Új-kollégium nagytermében zajlott le az a zenetörténeti jelentőségű hangverseny, amelyen — Bartók Béla és Zathureczky Ede műsorszámai mellett — a Kecskeméti Városi Dalárda előadásában, Vásárhelyi Zoltán vezényletével először szólalt meg Bartók Magyar népdalok című vegyeskari ciklusának három tétele és Kodály *Molnár Anna* című székely népballada-feldolgozása. Az új műveket május 14-én a budapesti közönségnek is bemutatták a kecskeméti előadók.

E balladatörténetet szerzője másodízben komponálta meg 1936-ban. Először — jó tíz évvel korábban, Mónár Anna címen — szólóhangra zongorakísérettel adta ki, készítette el, a szöveg egy más változatát és más dallamát véve alapul. (A Magyar Népzene című sorozat legelső darabjaként közreadott kompozíció volt az alapja a szólóhangra és zenekarra készült későbbi formának.) A kórusművel érdemének megfelelően foglalkoztak a bemutatót követően a kritikák, ismertetések, mindenekelőtt Tóth Aladár írásai. Tóth később is költői szavakkal mutatott rá a kórusdarab értékeire.¹ *Új kórusművek* című írásában a bemutatót vezénylő karnagy, Vásárhelyi Zoltán többek között ezt írta: Kodály „*Molnár Anna balladája* ... a zenének ahhoz a ritka fajtájához tartozik, mely a zenén túl — *maga az élet!* Olyan „drámai mű”, mely színpadi rendezők találékonysága nélkül is bármely pillanatban akár a próbaterebben is képes volna megjátszani — önmagát.”²

A kritikák általában a darab drámaiságát és költőiségét emelték ki, mint az itt következő is. „... Kodály székely népballadája valóságos kis dráma, olyan lélekrajzzal, a hangulatoknak, a külső és belső történéseknek olyan érzékeltetésével, amely párját ritkítja. A költői alakító és kifejezőképesség valóságos csodája ez a ballada, amely az aránylag szerény zenei magból varázsolja elénk a mozgalmas és fordulatos történet meglepő, ellentétes érzésekből összetett lelkű hősnőjének szenvedélyes, izgalmas portréját. Kodály kórustechnikája rendkívüli fejlettségének egész gazdagságában bontakozik ki a *Molnár Anná*-ban ...”³

¹ Tóth Aladár: Zenei parádék országszerte, valódi zenekultúra Kecskeméten. Pesti Napló, 1936. május 13. Régi klasszikus és új magyar bemutatók a Kecskeméti Dalárda hangversenyén. Pesti Napló, 1936. május 15. In: Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934—1939. Magyar zenetudomány 11. Szerkeszti Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Bp. 1968. 193. s köv. ill. 196—197. l. Továbbá: Kodály Zoltán költői világa énekkari szerzeményeinek tükrében. Uo. 580. s köv., 582—583. l.

² Vásárhelyi Zoltán: Új kórusművek. Magyar Dal, 1936. május.

³ f. gy. A Kecskeméti Városi Dalárda Budapest. Esti Kurír, 1936. V. 16.

Kecskeméti István jelentős tanulmánya már a kodályi életmű lezárása után foglalkozott a ballada-kompozíciókkal, elsősorban az ének-zongora művekkel (köztük is kiemelkedően a Mónár Annával), de kitért a vegyeskari mű néhány részletére is.⁴ Az itt következő elemzés a mű még fel nem tárt kompozíciós eszközeit, belső összefüggéseit, dramaturgiáját igyekszik kibontani. A Mátrai képek első tételében feldolgozott *Vidróczki-ballada* mellett Kodálynak ez az egyetlen önálló kórus-balladája. Már csak ezért is megérdemli a megkülönböztetett figyelmet. A darabot a kompozíció különböző elemei alapján tekintjük át.

A SZÖVEG

Kodály Zoltán a feldolgozásra szánt ballada-szöveget több változat segítségével alakította ki. A Zenetudományi Intézet Népzene Kutató Főosztályának gyűjteményében őrzött sokféle, több felől való változat közül egy (sajnos dallam nélkül [!]) szereplő szovátai (Marosszék) variáns áll a Kodály-kórus szövegéhez legközelebb, főként a történet második felében. A kompozíció első lejegyzés jellegű kéziratlapjának tetején a szerző megjegyzése is utal arra, hogy más variánsokat is igénybe vett. Lényegében azonban megtartotta az 1914 tavaszi, bukovinai gyűjtőútja alkalmából Istensegíts községben fellelt dallamhoz való szöveget.⁵

A kórus-ballada szöveggönyve — mint több más Kodály-kórusban is — céltudatos rendező-alakító munka eredménye. A zeneszerző arra törekedett, hogy a lehető legköltőibb mondatok párosuljanak szigorú szerkezettel, dramaturgiai renddel, s hogy a szöveg formaritmusa segítse a zenei megformálást. Elmaradtak — a népi ballada-előadásra egyébként gyakran jellemző — ismétlések, a mellőzhető elbeszélő sorok. A talán túlságosan is helyhez kötődő nyelvjárási sajátosságokat jobbára ugyancsak elhagyta Kodály; az általánosabb használatú, köznyelvi formákat részesítette előnyben. Mindjárt a darab címe vagyis a főszereplő neve is alkalmas példának kínálkoznék, bár még valószínűbb, hogy itt a tájnyelvi *Mónár* név-formát a már meglévő dalszerű feldolgozástól való megkülönböztetés kedvéért változtatta Molnár-ra. Amely szavak, nyelvi formák mégis megmaradtak a népiből, azok sajátos ízt adnak a költői értékű versnek; s egy-egy esetben énektechnikai okai sem hanyagolhatók el (pl. nem ruha, hanem ruva⁶; Jaj, nem tudom én felmenni! ... az jó katona.)

Kodály szövegalkító munkájának, dramaturgi tevékenységének érzékeltetésére bemutatunk néhány párhuzamos helyet a bukovinai balladából és a kórusműből.

⁴ Kecskeméti István: Kodály balladaköltészete. Magyar Zene, 1968/6. és 1969/1. szám.

⁵ Első közlését I. Bartók Béla és Kodály Zoltán: Erdélyi magyar népdalok. (Erdélyi magyar nyelv. Népdalok. Közzé teszi —) Népies Irodalmi Társaság — Rózsavölgyi. Bp. 1921. 03. sz. (122—123. l.) — Újabb kiadása: Kodály: A magyar népzene. A példatár szerkesztette Vargyas Lajos: Zeneműkiadó, Bp. 1976. Példatár 341. sz.

Kodály Zoltán a fogalmazvány lapja tetejére feljegyezte, hogy 122. l. (ez az Erdélyi magyar népdalokra vonatkozik!), s megjegyezte még, hogy más var.[iáns].

Ezúton mondok köszönetet Kodály Zoltánnak, hogy lehetővé tette a szerzői kézirat tanulmányozását.

⁶ Egyes értelmezések szerint a ruva szó nem ruhát, hanem kendőt jelent. Vö. Bartók—Kodály: Id. mű jegyzete (122. l.), ill. Kodály—Vargyas: Id. mű jegyzete (245. l.).

(Bukovina)

1. „Gyere velem Mónár Anna,
Ruvát vészék vasárnapra!”
„Nem menyék én, jó katona,
Vagyon ruvám vasárnapra!
2. Jámbor uram az erdőbe,
Kicsi fiam a böcsőbe!”
„Jere velem, Mónár Anna,
Csizmát vészék vasárnapra!”
3. „Nem menyék én, jó katona,
Vagyon csizmám vasárnapra,

Jámbor uram az erdőbe,
Kicsi fiam a böcsőbe!”

(Kodály-kórus)

1. Gyere velem Molnár Anna!
Ruvát vészék vasárnapra!
Nem menyék én, jó katona,
Vagyon ruvám vasárnapra.
2. Gyere velem Molnár Anna!
Csizmát vészék vasárnapra!
Nem menyék én, jó katona,
Vagyon csizmám vasárnapra.
3. Gyere velem Molnár Anna!
— — — — —

Jámbor uram az erdőbe,
Kicsi fiam a böcsőbe!

Látható tehát, hogy Molnár Anna első megszólalása egybefoglalja az 1. strófa második és a 2. strófa első két sorát. Így a Katona második megszólító-hívó mondata a valóban felszólító jellegű, lendületes felugró kvartus ket-tős motívum helyett a simább menetű 3. sorral indul. Kodály úgy alakította a szöveget, hogy az azonos vagy variáns szövegek a négy soros dallamnak mindig azonos egységére kerüljenek. Nagyon fontos, hogy Anna szavait, melyekben a családjára hivatkozik, csak harmadik (bár végül is gyengének bizonyuló) érvként hozza fel az újonnan kialakított csonka 3. strófában. Ezt a szakaszt a nyugodt menetű tenor (zeneileg basszus) szólam helyét felváltó, ismételt felcsattanó követelőző szavak teszik teljessé. Dramaturgiai szempontból jelentős a témafejből kialakított sűrűmenetű kánon a 3. strófa (egyben az első dramaturgiai egység, jelenet) lezárásaként, illetve a következő esemény előkészítéseként.

Nem célunk az eredeti balladaszövegek és a Kodály-kórus szövegek könyvének pontról pontra való összevetése, egy példa azonban álljon még itt. Az 5. versszak a népdalban elbeszélő sorral kezdődik és megismételt sorral zárul. A zeneszerzői variáns ehelyett a Katona — Molnár Annát megszólító — szavaival indul, majd a középső variált sorismétlés után válik igazán fenyegetővé a negyedikben.

5. Így szólott az jó katona:

„Nézz fejembe, Mónár Anna,
De ne nézzél fél a fára!
De ne nézzél fél a fára!”

5. Anna, Anna, Molnár Anna,

Nézz egy kicsit a fejembe!
Nézz fejembe, Molnár Anna
De ne nézzél fél a fára!

Aligha lehet kétséges, hogy az utóbbi megoldás sokkal drámaibb azáltal, hogy késlelteti a tragédiát bevezető fenyegetést, tiltást.

A szövegek szigorú szerkezetét a párbeszéd többnyire két-két soros egységeinek, illetve a közbeékel, jórészt négy sornyi (egy versszaknyi) elbeszélő részeknek a váltakozása adja meg. A párbeszédekben a kezdeményező szavak az első, a válaszok, a passzívabb megnyilatkozások (tagadás,

elutasítás) a második féldallamra esnek. Ez a következetes, majdnem mechanikus gondolat-ritmus azonban egyáltalán nem merevíti meg a zenei szerkezetet, sőt inkább segíti a sajátos variációs forma kibontakozását és — mint látni fogjuk — a zenei dramaturgia érvényesülését. Ahol eltér ettől a megoldástól, ott is szigorú rend uralkodik. Az elbeszélő 4. vsz. (Elindula Molnár Anna . . .) után egy teljes szakasz csak a Katonáé (Anna . . . Nézz egy kicsit a fejembe . . .), majd egy teljes strófányi elbeszélő szöveg szól Annáról (Feltekinte Molnár Anna . . .). Ezután soronként váltják egymást a szereplők szavai, illetve cselekedetei a tragédia beteljesülését hordozó 7. versszakban.

(*Bukóvina*)

(*Kodály-kórus*)

- | | |
|---|--|
| <p>7. „Eridj magad fél előre,
Mert nem tudom én félmenni!”
S ő félmënt, az jó katona,
S fejit vette Mónár Anna.</p> | <p>7. Eredj Anna fél a fára!
Jaj, nem tudom én félmenni!
Félméne az jó katona . . .
Fejét vette Molnár Anna!</p> |
|---|--|

A párhuzamos sorokból jól kiolvasható, hogy a Kodály-szövegben a Katona erőszakos felszólítására válaszul riadtan az asszony, míg a népballadában a strófa egész első felét Anna szavai töltik ki. Kicsi változtatás, mégis jelentős a drámai cselekmény sűrítése szempontjából; s „rímel” is az első három strófa kezdeté, ahol ugyancsak a Katona szólalt meg először. A versszak 3-4. sora a narrátoré, viszont a szereplők váltása itt is megmarad: először a katonáról, annak cselekvéséről, majd Annáról szól az elbeszélés.

Az asszony hazavezető útját elmondó teljes strófa után az újabb párbeszéd a már ismertetett (a népballada megfelelő részével egyező) sorpáros szerkezetben zajlik le, s csak a 12., záró versszakot fejezi be két sornyi elbeszélés. Az első „felvonást” lezáró 7. vsz. is *küldéssel* kezdődött, akárcsak a befejező strófa. (Eredj Anna fel a fára! — mondta a Katona, s emitt a katonaruhába bújt asszony mondja: Eridj, eridj, elállítom . . .) Itt is végkifejletről van szó, s az elbeszélő egy sort mond a *Gazdáról*, majd az utolsót a *főszereplőről*, annak cselekvéséről. Ha a szöveg e párhuzamos részeit, a felvonásokat befejező momentumokat figyeljük, kibontakozik előttünk az a mélység és magasság, amelyet Molnár Anna megjárt a dráma folyamán.

Itt, a szövegbeosztás kapcsán szóljunk arról is, hogy Kodály a szereplőket egy-egy hangfajjal (karszólammal!) is jellemzi, megjeleníti. Az elsőként fellépő szereplő a *Katona*, aki — mondhatnánk, hogy az operai-zenedramai tradícióknak megfelelően — *tenor*. *Anna* szólamát a *szopránra* bízta a szerző, egy szakasz kivételével. S ez akkor következik be, amikor Molnár Anna bekopogtat a Katona öltözékében a *Gazdához*, elhagyott urához. Ekkor az *alt* éneklő Anna szavait, mintegy mímelve a mélyebb férfihangot. Dramaturgiai-éléktani jelentősége, hogy az asszony itt még nem lehet azonos önmagával; hangjával is leplezni kell kilétét.

Azután, hogy a *Gazda* szavaiból megérzi, hogy az őszintén kesergi felesége távozását, bátrabb lesz. Már bízhat a megbocsátásban, visszafogadásban, kevésbé kell óvatosnak lennie. Nem kell félnie a megtorlástól, elkergetéstől, bátran szólhat a saját hangján: ismét visszanyeri *Anna* szerepét a *szoprán* (Ha megjönne, megvernéd-é, . . .?).

A *Gazda* mi lehetne más, mint basszus. Másként persze, de valahogy mégis a megbocsátó Sarastro vagy Marke király utóda. Ő nem szólalhatna meg a magabiztos, hódítani érkező, hetyke és kegyetlen Katona hangfajával.

Az *Elbeszélő* szerepét — két félversszaknyi kivétellel — *szólampárokra* bízta a szerző. Amikor még a szoprán és a tenor szereplő is színen van, akkor az alt és basszus oktáv-unisonója, majd a gyilkossági jelenet után az alt és tenor hozza a narrátor szövegét. A hangszínváltásnak egyik oka zenei: így körülölélheti szoprán és basszus lejtő menete a középre helyezett dallamot. A másik, hogy előkészítse az új szereplő, a *Gazda* (basszus) színre lépését. A kivételek: 1. a csak a Katonára vonatkozó egy sort a gyilkosság előtt (Felméne az jó katona . . .) a tenor, majd a gyilkosság megtörténtét az osztott tenorral dúsitott tutti kar éneklí; 2. az epilógus előtti sorokat (Míg az ura borér jára . . . Kicsi fiát megszoptatta.) a szoprán és tenor oktáv-unisonójára, illetve a magányos alt szólamra bízta a szerző.

Nem lenne teljes a szövegről szóló fejtegetésünk, ha nem térnénk ki a kísérő hangzatokat hordozó indulat-szócskákra. Legtöbbször az *Ah!* jelentkezik. Persze közel sem egyféle jelentéssel, lélektani háttérrel vagy hangulatfestő szereppel. A drámai szituációtól és a zenétől függően kifejezi Anna rácsodálkozó, mennék-is-nem-is belső bizonytalanságát; később a döbbenet és halálfélelem hangzatait hordozza. Ismét később nehézszívű sóhajok, sírás; végül megbékélő esti hangulatot és megkönnyebülést (s talán emlékeztet) sugárzó hangzatok és dallam veszik szárnyukra ugyanazt az *Ah!* szócskát. Amikor néha-néha eltér a kíséret ettől a kis indulatszótól, akkor különös jelentőséget kapnak a belépő új szavak, hangzók. A 2. strófában egyszer határozottabb visszautasításra szánja rá magát Anna: *Nem!* A tragikus csúcspont előtt viszont az *Ah!* sokféleségénél nemcsak itt, hanem általában is sokkal egyértelműbb *Jaj!* csatlakozik a ballada-szöveghez. (Akárcsak korábban a *Nem!*, úgy itt is e jajongás a ballada fő-szövegéből ered: *Jaj*, nem tudom én felmenni!). Ez már a tetetöltött félelem és ugyanakkor a halálos elszánás hangja, szava.

A 9. vsz. basszusában a felfelé lépő félhangoknak sötét színt kölcsönöz az *oh!* A 11. vsz. elnyújtott *M* zümmögése lágyabb színével kontrasztosan emeli ki a második féldallam síró-sóhajtó *Ah!*-motívumait.

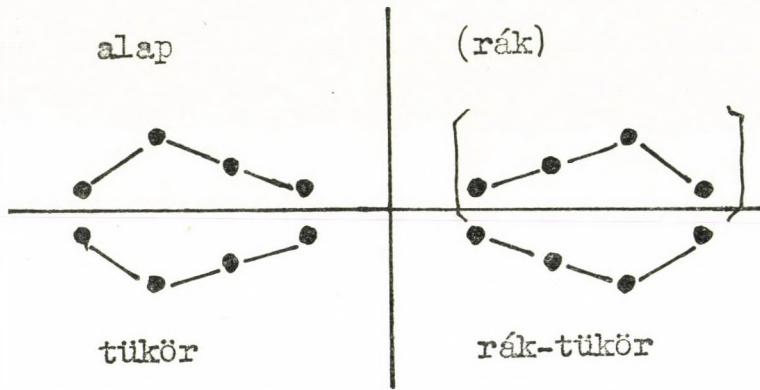
A kísérő szavak illetén megválasztása is csak kidomborítja a darab zenei szövémódját, szerkezetét: szöveghordozó dallam és hangulatfestő harmónia összekapcsolása. Ez bizonyára a téma által megkövetelt, s legmegfelelőbb kompozíciós megoldás, mely mellőzi szinte teljesen a szillabikus szövegmondású homofón részeket éppúgy, mint a polifonikus-imitációs szerkesztésmódot. (A Molnár Anna—*Gazda* párbeszédet indító 9. vsz. második felét a vázlat szerint belső melodikus szólam, a dallamból vett ellenpontozó motívum egészítette volna ki; ezt a megoldást aztán a nyugodtabb mozgású felső szólamok kedvéért elhagyta a szerző.)

A szövegnek ezeket a látszólag mellékes, apró elemeit vizsgálva is felismerhetjük, hogy milyen nagyszerűen valósul meg tartalom és forma egyése ebben a Kodály-kórusban.

Balladánk dallama többféle szöveggel és dallami változattal található meg a néphagyományban.⁷ Ezen túl azonban e nótára, ennek közeli variánsaira járta a múlt század második felében roppant népszerű *Repülj, fecském* kezdetű dal is.⁸ A népies dal és a parasztdallam-változatok talán közös ösre vezethetők vissza, de lehetséges, hogy egy közkeletű melódia folklorizálódásával állunk szemben. A variánsok felsorakoztatásánál, összevetésénél most fontosabb megvizsgálnunk a Kodály-ballada dallamának belső összefüggéseit. Talán nem tévedünk, ha úgy véljük, hogy a zeneszerzőt a régies hangnem és a motivikus összefogottság is vonzotta, hogy a kínálkozó többféle Molnár Anna-dallam közül ezt a személyes gyűjtői élményeket is őriző darabot válassza ki feldolgozásra.

Dallamunk lényegében egyetlen négyhangnyi dallamelemből épül fel organikus összefüggésekkel⁹: ugrás/lépés egyik, majd két elmozdulás a másik irányban. A *föl-le-le* kiinduló képlet után a *le-le-föl* tükör-rákmenet és a *le-föl-föl* tükörfordítás uralkodik. (1. kottapélda.)

1.



Ezek a meghatározó formulák a népi előadást élővé tevő, a kórus-ballada első szakaszaiban is megőrzött hajlítások, ornamentelek mögött is érvényesülnek.

A *le-föl-föl* képlet a 2. sor kadenciájában „kiegyenesedik”, mert az ösztönös zenei formálóérezék a hangismétléssel erősebb főcezurát akart létrehozni. A 3. sorban éppen a nyitottságot, a záró sorra való rávezetést szolgál-

⁷ A Kodály-rend 5. b3, 4 kadenciarendű dallamesaládjáról van szó. Könnyen hozzáférhető variánsok: A Magyar Népzene Tára, III[B. Lakodalmi dalok. Addig életem világomat... 292–295. sz.

⁸ Prahács Margit cédulakatalógusa (MTA Zenetud. Int. Népzenekutató Főosztály) legrégibb adatként említi A *csikós* című népszínművet. (Szerdahelyi József, 1847.) A XIX. sz. második feléből további 11 (!) kiadását említi a katalógus, ami rendkívüli népszerűségét bizonyítja. A legismertebb talán Reményi Ede hegedűfantáziája 1860-ból. (Jellemző, hogy a írig dallam *mi* záróhangját némely harmonizálás tercállású dúrakkordnak értelmezte.) Újabb kiadását l. Szabolcsi Bence: *Apolló és Diána. Régi magyar dalok és táncok énekhangra, zongorakísérettel.* Zeneműkiadó, Bp. 1966. 34. sz. — Itt mondok köszönetet Bereczki János tudományos kutatónak bizonyos adatok megszerzéséhez nyújtott segítségéért.

⁹ Vö.: Bárdos Lajos: *Organika. C) Népdal című fejezet.* In: *Tíz újabb írás.* Zeneműkiadó, Bp. 1974. (232.) 238. l.

ja a pontosabb tükör-motívum fellépő negyedik hangja. Ugyanígy elképzelhető lenne a legutolsó ütem is a pontos rák-tükör (le-le-föl) képlettel: *sz-f-r-m*. A fríg hangsor alapját, a dallam tonikáját jelentő *mi* hangot egész eddig következetesen elkerülő dallamjárás után azonban éppen a hangismétlés, a már sokszor hallott motívikus építőelem struktúrájának feladása segíti az erősebb, hangismétléses zárlatot.¹⁰ (A viszonylag erős belső zárást is hasonló módon érte el a dallam.)

A lényegében ABB₁C formaképlettel meghatározható melódia néhány eleme a kétrétegűségre emlékeztet: a 4. sor kezdete kvart-kvint megfelelője a 2. (ill. 3.) sor elejének, az utolsó sor zárata pedig az elsőre rimel kvinttel mélyebben. (2. ábra.)

2.

alap alap rák-
tükör /tükör var./

rák-
tükör tükör rák-
tükör /rák-
tükör var./

A fríg hangnem ellenére elég erősen érvényesül a dallamban a pentatonikus váz. Egyfelől a lá-pentatonra jellemzően a záróhang feletti kis terc, tiszta kvint, kis szeptim és a záróhang alatti nagy szekund (bé3, 5, 7, VII); másfelől pedig a tiszta kvart (mint a pentaton lá-végűség és a moll kvartszext vázra épülő mi-végűség közös fő hangja) és a kis szekund (4, bé2) határozza meg a dallam egy-egy részletét. Így értelmezve a dallam kezdete lehet *r-sz-f-m* (ahol a *fá* idegen hang) vagy *l-r'-d'-t*.

A 2. sor mixolidiá zárata quasi párhuzamos dúrként is értelmezhető, oly erős benne a dúr kvartszext- és a domináns szeptim-váz. (3. kottapélda.)

¹⁰ Vö.: Bárdos Lajos: Csak finálisz. 1-2-3-4. Parlando, 1980/9-10-11-12. sz.

3.

$\overset{6}{\text{D}^4}$
 d' t l t s r s s
 m d s, d d

f r s,
 D^7

Hogy mennyire valóságos probléma a dallamnak ez a kétértelmősége, azt a Kodály-mű néhány részlete, azok harmonizálása, tonális értelmezése is megmutatja. Vessünk össze két helyet (jobb megértés kedvéért egy hangnembe transzponálva).

A 9. strófában (Jó estét te jámbor gazda!) az 1-2. sort lényegében, itt most mellőzhető belső szólammozgásokkal, színező hangokkal-hangzatokkal, egy G-dúr hármaskíséri. (A G a versszak dallamában a záróhang alatti — szubtonális — hangnak felel meg.) A G-dúr akkord és a dallam mint ahhoz kapcsolódó figuráció lényegében domináns hangzást hoz létre, amely a 2. sor zárlatában C-dúrra oldódik a feloldó hangzat alapjaként (*dó!*) értelmezve a dalami záróhangot. Ezután szubdomináns értelmű akkordokon keresztül á-moll (*lá*) felé tér ki a harmonizálás. Ezek után a versszak zárlatát nem az 1 bé-s *mi*-frígnék, hanem az előjegyzés nélküli *lá*-frígnék (*d-ta-l-l*) halljuk; vagy modulációra (modális dallamról lévén szó inkább mutációra) gyanakszunk. (Ezt *dó*-váltással fejezhetjük ki: C-dó-ban kezd és az utolsó sorban F-dó-ban zár.)

Ezzel szemben a 10. strófa (Ha megjönne, megvernéd-é...?) első két sorában a *ti*-szó dalami zárlat-viszonyt szuggereálják a harmóniák ugyanazzal a — transzpozíciónk szerinti — G-domináns és C-dúr I. fok hangzatpárral (az V^7 figurációját az első sor végén az alt imitációs motívuma jelenti; a főcezára akkord-basszusát a megnyújtott szoprán és alt hangok alatt megjelenő 3. sorbeli dallamkezdő hang hozza a basszus szólamban: így a dalami főcezára nem alapja, hanem *kvintje* a lokális tonikának!) A további sorzáró hangzatok egymáshoz való viszonya is a *mi*-frígre (az eredetiben az előjegyzés nélküli rendszer *é*-frígrére) utal inkább.¹¹(4. kottapélda.)

¹¹ A 3. sor végén és a 4. elején mintha d-moll felé térne ki. A kritikus és meghatározó *bé* hang ugyan hiányzik, de e d-mollos hangzatpárhoz viszonyítva lokális értelmet kap az *é* kadencia! Breuer János kifejezését használva a *polimodális diatónia* így is érvényre jut Kodály zenéjében: ugyanaz a dallam különböző moduszokban kap harmonikus-tonális értelmet.

4.

9. vs2. r s f m m f r s d

(C): V-- -I / IV II/
 10. vs2. l r' d' t t d' s

/Orig.: é-früg (C): V I I d

(9) (d): IV V I II! I I
 bTa-dür → Lc#-dür

f m r m r d ta, s ta, d ta, 1, (?)
 s f r f s f m (?)

(10) I (E): V I IV V /VI/
 (d): I IV

d' (E): s l s f r f s f m m (f)
 (d): m r d l, d = d t, t, (?)

RITMUS, METRIKA

A vázlatok tanúsága szerint Kodály legtöbbször a ritmikán változtatott az első feljegyzés és a nyomtatásban megjelent végleges alak között. A fonográf-felvétel nyomán készült lejegyzéshez megadott negyed = 66 metronomjelzést megtartotta mint alaptempót. A lendületes kezdés azonban az eredeti,

nyolcad értékeket alkalmazó kottázás helyett tizenhatodokra változott. A gondos népdalközlésből tudjuk, hogy az indító tempó negyedekben számolva 112 volt, lendületes „nekifutással” kezdve a balladát. Ezt az előadói fogást vetítette át tk. a zeneszerző az új, saját fogalmazványához képest is megváltoztatott kottaképbe. Így megőrizte a sürgető megszólítás-karaktert az első három strófában és a hozzájuk csatlakozó záró-átvezető ütemekben. (5. kottapélda.)

5.

a) Népzenegyűjtői lejegyzés:

Poco rubato. $\downarrow = 66$.

$\downarrow = 112$. rall.... $\downarrow = 66$.

Handwritten musical notation for the first staff. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics "Gyere velem Molnár Anna" are written below the notes. Above the first few notes, there are tempo markings: $\downarrow = 112$ and "rall.... $\downarrow = 66$ ".

b) Vázlat:

Handwritten musical notation for the second staff, labeled "Vázlat". It shows a sketch of the melody from the first staff, with the same treble clef and key signature. The lyrics "Gyere velem Molnár Anna" are written below the notes.

c) Végleges;

Con moto, poco rubato ($\downarrow = 66$)

f appass.

Handwritten musical notation for the third staff, labeled "Végleges". It shows the final version of the melody in 2/4 time. The key signature is one sharp. The tempo marking is "Con moto, poco rubato ($\downarrow = 66$)" and the dynamic marking is "*f* appass.". The lyrics "Gyere velem Molnár Anna!" are written below the notes.

Ezzel szemben Anna első szavainak ritmusát a népdalritmushoz képest augmentálva, melodikus jellegű nagy triolákban fogalmazta meg. A 4. sor ismét azonos a népzenei mértékkel, ritmussal. (6. kottapélda.)

Népzeneegyleti lejegyzés:

$\text{♩} = 72.$

"Nem mēnyék én, jó katona,

Kórus-ballada:

$[\text{♩} = 66]$ 3

Nem mē - nyék én, jó kato - na,

Néhány helyen bizonyos egyszerűsödés, másutt differenciálódás figyelhető meg a ritmusokban, a metrumok megválasztásában. Jellemző például, hogy a 4. versszakban a népzenei előadásmód lágyabb, triolás belső osztású ritmusait az „indulósabb” negyed-nyolcadpár (s ezen belül pontozott) ritmusokra változtatta a szerző. Így érte el, hogy ez az elbeszélő szakasz valóban a menés, vándorlás érzetét keltse a hallgatóban. Ehhez járul még persze az alaptempónál valamivel élénkebb, „folyamatosabb” tempó (Tranquillo, negyed=72.)¹²

Ugyancsak tanulságos az 5. strófa ritmusváltozásainak szemrevételezése. A tenor szólam indító motívumában a fogalmazványban nyoma sem volt a koronával, pontozással megerősített *espressivo* rubatónak. A sorvégi sóhajmotívumot 3/4-re szűkítette a szerző, s a továbbiakban is a merev 2/4-et cserélte fel az itt oldottabb, behízeglő, kérlelő hatású, az emphatikus nyújtásokat és sűrűsödéseket magába foglaló 3/4-es metrumra. (7. kottapélda, 266. l.)

A 2/4-es metrum visszatérése a sóhaj-motívumok sűrűsödésével jár együtt. Csúspontjuk metrikailag súlyos helyre kerül a felütéses indítás után.

Kodálynak ebben a darabjában különösen nagy jelentősége van a szüneteknek. Nemcsak elválasztanak, nemcsak az előzmények továbbélését segítik a hallgatóban, hanem egyes esetekben voltaképpen a fokozás eszközeként jelentkeznek. Ilyen szerepet kapott a negyed szünet a darab tragikus csúspontján. A fogalmazványban a „Fejét vette Molnár Anna” sor még 3/4-es ütemmel kezdődött, rögtön a koronás akkord után. A tisztázatban közbeiktatott, ütemsúlyon lévő szünet nagy mértékben megnövelte bizonyos késleltető szerepével az utána következő szöveg és zene drámai erejét. (8. kottapélda, 266. l.)

¹² A negyedenkénti 72-es metronomjelzés is szerepel a népzenei felvétel lejegyzésében! Kodály tehát ebben is a népi előadótól tanult, azok előadási megoldását alkalmazta többé-kevésbé szabadon a kórus-balladában.

7.

a) Vázlat:

5. Nézz fe-jembe Molnár Anna
De ne nézzél fel a fára. Fav:

b) Végleges:

Nézz fejembe Molnár Anna
De ne nézzél fel a fára!

8.

Vázlat:

3/4!

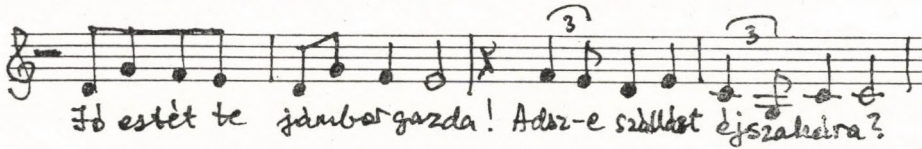
Az 5. szakaszban — mint láthattuk — a Katona szólamának minden frázisát nemcsak prozódiai indokú, hanem emfaticus-zenei jellegű nyújtott hangok indítják. Másutt éppen a beszédszerűen összefogottabb, illetve differenciáltabb ritmusra törekedett a zeneszerző a változtatások bevezetésekor. Ilyen hely a 9. strófa alt-szóloja, mely valóban élettelibb, gazdagabb lett. (9. kotta-példa.)

9.

a) Vázlat:



b) Végleges:



A négy szótagos verstani-ritmikai egységek hol egy, hol két, hol három, máskor négy negyednyi időegységben zajlanak le. Ez a ritmikai változatosságon túl tartalmilag is indokolt. (10. kottapélda.)

10.

A dallam ritmusával kapcsolatban még arra kell emlékeztetnünk, hogy a variációk, vagyis a drámai cselekmény során eltávolodik a paraszténekestől tanult előadásmódtól. A dallami ornamenteket és az azokkal járó ritmikai díszítő elemeket Kodály elhagyta, s helyükbe az elbeszélést vagy párbeszédet jobban segítő szillabikus megoldás lépett. A díszített előadásmódban talán a dallami elem, az ének dominál, míg a másokban a ritmikus, a beszédszerű lép előtérbe.

Kodálynak alig egy-két másik művében érvényesül még ilyen mértékben a dallam és szövegtelen kíséret összekapcsolása, mint a Molnár Anna balladában. A szereplők szerint tagolt szöveg, a szólamok megszemélyesítő jellege indíthatta Kodályt e zeneszerzői megoldásra. Ezek a kísérő szólamok vagy a szereplőtársak kimondott vagy inkább kimondatlan, elsóhajtott reakcióit, érzéseit, gondolatait fogalmazzák zenébe, vagy pedig hangulatfestő, környezetrajzot adó szerepük van. Ritmusuk rendszerint egyszerűbb a dallaménál, hosszabb értékekben mozgó vagy hosszabb ideig mozdulatlan. Az adott metrika viszonylag éles körvonalait csak olykor mossa el egy-egy szólam, szólamcsoport szinkópája, átkötött hangja. Ha mégis, annak különös dramaturgiai oka van. Az első féldallam sorvégeihez kapcsolódó sóhajok például csak egyszer bontják meg a rendet, amikor a második megszólításba már az első ütem második negyeden forte vág bele a tiltakozó *Nem!* az Annát képviselő női hangokon. A 11. szakasz sírás-motívumának kifejező erejét csak fokozza, hogy szinte hüppögően, a szünettel kezdődő nagy szinkópák ritmusára van felfűzve (Nagyon sír a kicsi fiam!). Ugyancsak hangulatteremtő, képszerű az utolsó versszak és a Coda egyenletes negyedekben ingázó akkordjainak sora. (Az utóbbit ugyan a bariton és a basszus „billegő” nyújtott, átkötött ritmusai színezik, teszik még képszerűbbé!)

A metrumok megválasztásának jelentőségére már utaltunk, mégis érdemes néhány szóra visszatérni e kérdéshez. Az alapképlet 2/4. Ebbe jól illeszkedik az apró értékekkel ritmizált energikus indítás. A 3. sor ütempárjaiban pedig az eredeti népdalhoz viszonyítva kiszélesített triolák (ütempáronként mintegy alla breve-ben) jól elférnek, nem válnak a melizmák túlságosan nyugtalanná. A 4. strófával kapcsolatban már említettük a „menős” karaktert, melyhez a 2/4-es metrum tartalomhordozó szereppel társul. Az 5. strófa (Nézz egy kicsit a fejembe . . .) részben lekottázott parlando-rubatójának 3/4-es ütemei után az élénkebb tempójú (Piu mosso) 6. szakaszban a rossz előérzet, a fokozódó rettenet kifejezését szolgálja a sűrűbben lüktető, feszesebb 2/4. A gyilkossági jelenetben meg éppen a 4/4 teszi súlyosabbá a megelőzőhöz képest a szöveg szerint átritmizált dallamot. Ettől kezdve mindvégig megmarad a 4/4-es metrikai keret. Ezt azonban a szöveges szólamok bizonyos fajta polimetriája ellensúlyozza, színezi (pl.: frázis-kezdés 4/4-ben egyen, kettőn, három; így egy-egy dallamsor valóságos tartama lehet 2/4 + 4/4 vagy 3/4 + 4/4 is; még a következőes 4 + 4 szótag ütemvonalal elválasztott tagolása is elmosódik 6 + 2 zenei-metrikai összetétellel: Nagyon sír a kicsi / fiam!). Talán az állandósuló 4/4 is azt sugallja, hogy vége a nagy izgalmaknak, tragikus szenvedélyeknek: s Anna félelme, hogy férje nem fogadja vissza vagy megbosszulja hűtlenségét, inkább csak némi belső bizonytalanság, nem tragikus előérzet.

A HARMONIZÁLÁS

Mint Kodály harmóniavilága általában, úgy a Molnár Anna ballada is számos hagyományos tonális-funkciós elemet tartalmaz, amelyeket modális jelenségek, a klasszikus-romantikus tercépítkezéstől eltérő megoldások (kvartakkord), színező hangok, hangzatok gazdagítanak. E műben a harmó-

niák nem pusztán zenei kísérő háttérrel jelentenek, hanem szerkezetükkel, színezetükkel, közvetlen vagy távolabbi összefüggéseikkel, egymásra utalással a dramatikusan külső világának vagy a szövegben el nem mondott gondolati, lélektani tartalmaknak, helyzeteknek megfogalmazását, zenei kifejezését segítik. (Persze nem önmagukban, hanem a már eddig külön-külön tárgyalt elemekkel együtt adnak teljes képet!)

Zeneileg feltétlenül érvényesnek érezhetjük ez esetben is Bartók megállapítását, hogy az egyszerű népi dallam egésze vagy egyes részletei többféle tonális és harmóniai értelmezést bírnak meg¹³ (1. korábban a dallam tonális kétértelműségének tárgyalásánál). Megfigyelhető a dallam és harmónia összefüggésének többféle formája: 1. a dallamhang felül kap harmonikus kiegészítést, így ha nem is alapja, de valóságos basszusa lesz a hangzatnak a mélyebb regiszterbe helyezett melódia egy-egy hangja (nevezzük „föleharmonizálásnak”); 2. a másik megoldás az „aláharmonizálás”, amikor a dallam alulról kapja meg harmóniai támaszát, de ebben az esetben sincs koralszerű hangról hangra, szótagról szótagra megharmonizált dallam vagy részlet, hanem egy-egy hangzat egész motívumot, sort is át tud fogni; 3. végül néhány esetben a kísérő akkordok hangjai alulról-felülről körülölelik a dallamrészletet. — A dallamegységek mindegyik esetben melodikus figurációként illeszkednek a kísérő hangzatba. A mű első részében (a Katona fejevételeig) jobbára az 1-2. sor (vége) kap föl-, a 3-4. pedig aláharmonizálást. A második részben megfordul ez a viszony, helyet cserélnek a dallami és harmóniai rétegek a hangfajonkénti szereposztásnak megfelelő regiszterek szerint.¹⁴

Az 1-2. strófában csak a dallamsorok záróhangja kap először harmóniát egy-egy jellegzetes sóhaj-motívummal. A harmonikus képlet föleharmonizálásként jelentkezik a dallam skálájából adódó, az ötödik lépcsőre (*ti*) épülő szűk kvintés és kis szeptimes domináns értelmű együtthangzással. Ezzel a harmóniai struktúrával éppenséggel az el-nem-döntöttség, a nyitottság jut érvényre, s lesz a riadt és csodálkozó érzés, majd a határozott tiltakozás hordozója. Erről a *ti*,-*fá-lá* hiányos szubmoll akkordról sóhajszerű crescendo-decrescendóval mozdul ki váltóhangosan a két felső szólam. Milyen más lesz a jellege aztán, amikor a 2. sor záróhangjára támaszkodva szeptim és nóna értelmet nyernek a felső hangok, majd ismét kinyit a szoprán cisz-re. Itt már nem váltóhang, hanem valóságos akkordbeli vezetőség lesz a cisz (*ti*) az *Á* (szó) alapú domináns szeptim hangzásban. Természetes dallami és harmóniai kapcsolatot biztosít az új sor kezdetéhez. Itt azonban nem a dallam hangsorából várható D-(dó)-dúr, hanem d-(dó)-moll kvartszext festi alá Anna szoprán-dallamát.¹⁵ (11. kottapélda.)

¹³ „... a primitív dallamokban nincs semmi utalás hármashangzatok stereotip összekapcsolására. ... Ezeknek a korlátoknak a hiánya engedi meg, hogy a dallamokat a legkülönbözőbb módon világítsuk meg, a legkülönbözőbb irányban levő hangnemek akkordjaival.” Bartók Béla: A paraszttzene hatása az újabb műzenére, 1931. In: Bartók-breviárium (Levelek — irások — dokumentumok). Összeállította: Ujfalussy József. Zeneműkiadó, Bp. 1958. 336. l.

¹⁴ Természetes, hogy a magas szoprán szólamhoz magátólértetődően csatlakozik az „aláharmonizálás”, míg a mély basszushoz a „föleharmonizálás”. Alt és tenor dallama inkább kapcsolódhat mindkét (bármelyik) megoldáshoz, akárcsak az átölelő kísérő szólamokhoz.

¹⁵ Bárdos Lajos ezt a helyet a második hétfokúság kis szextes mixolid modulusként értelmezi. Bárdos Lajos: Heptatonia secunda. Egy sajátosság hangrendszer és modulusai Kodály Zoltán műveiben. In: Harminc irás. 1929—1969. Zeneműkiadó, Bp. 1969. 364. l.

11.

1-2. vsz.

(vasárnapra -) $V^7 I$

A banális D-(dó)-dúr elkerülésével nem a zenei megoldás lesz csupán szokatlanabb, hanem az asszony halkszavú visszautasítása nyer lélektanilag hitelesebb képet a fénytelen, szomorú balladai akkorddal.

Fontos színező és kifejező harmóniai elem még a második féldallamban a szűkített kvart hangterjedelemben alászálló kromatizált alt szólam. Feszültségét az f-ma és a disz-dí, s a velük járó d-(dó)-moll → H-(Lá)-dúr hangzatkapcsolat kontrasztja, emelkedő irányú hat kvint különbsége fokozza.¹⁶ A féldallam kezdő és végpontja között viszont viszont plusz hét kvint az emelkedés: d-(dó)-moll és Fisz-(Mí)-dúr (az üres kvintbe természetesen beleértjük a dúr tercet!). (12. kottapélda.)

12.

2. vsz.

sz5

ma! di!

dob +6@ La# Mi(#)

+7@

Érdeemes egy pillantást vetni az első nagyobb formarész strófa-zárlataira. A maga módján mindegyik hagyományos frig kadencia, mégis milyen művészi változatosság érvényesül a pusztán zenei értelemben felfogott zárlatokban! Az 1. vsz. h-(lá-)mollról zár Fisz-(Mí)-dúrt sejtető régies-modern üres kvintre (mintegy félzárlatos moll, amint Bach korálharmonizálásaiiban is gyakori). A 2. vsz. a szubtonális é-ré fok szeptim-nóna hangzásáról kadeneciázik az „üres” kvintre. Végül a 3. vsz. a tenor dallamhang előlegező moz-

¹⁶ Kodály: Isten csodája c. férfikarának refrénjében több helyen is felhangzik a szó-moll-(ré-moll)-Mí-dúr hangzatsor. Ezesetben is a diatonia szerinti dúr akkord (Szó) színeződik át mollá, míg a természet szerinti moll hármás (mi) kap dúr tercet: ta és Szi. — A di-ma váltás jelentőségével, kiemelkedő szerepével foglalkozott Lendvai Ernő Polimodális kromatika c. tanulmányában. Kodály-szeminárium. Népművelési Intézet, Bp. és Kodály Intézet, Kecskemét, 1980. Továbbá l.: Lendvai Ernő: Modalitás — Atonalitás — Funkció. In: Magyar Zene-történeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. Szerkesztette Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Bp. 1977. 57. s köv. l. — Bárdos Lajos a közös hang nélküli tercerokon fordulatokat nevezi ultratercerokonságnak.

dulatával körülírt h-(lá-)mollról érkezik meg a Fisz-(Mí-)dúr szextakkordra. (A teljes hármashangzat záróakkord értékét éppen szextakkord volta gyengíti előkészítve a folytatást.) Az utolsó előtti ütem á-szó szoprán dallamhangja és a záróakkord altbeli aisz-szi harmonikus „basszus”-hangja között a szűk oktáv teremt feszültséget.¹⁷ (13. kottapélda.)

13.

A következő kettős szerepű ütemekről már megjegyeztük, hogy egyrészt lezárását jelzik a drámai expozíciónak, az első jelenetnek, másrészt továbblendítői a cselekménynek. Ez a pillanat Anna sorsának első fordulópontja, már nem tud ellentállni a Katona csábításának.

A sűrű szövésű kánonból negyed értékekben kibontakozó kvart-akkord az első dallamhangközt teszi harmóniaépítő elemmé. A két és fél oktávra kifeszített hat szólamú akkord csúcspontját a szoprán még megtoldja egy, a korábbi szekund-sóhajokra emlékeztető lépéssel. Bizonyára nem véletlen, hogy ez a hangzattorony éppen a fejmotívum nyitott, domináns jellegű cisz=ti hangjára épül; s hogy ebből a lokrikus kvart-hetesből éppen az addigi strofák biztos tonális végpontját jelentő fisz=mi hang hiányzik: zenei képe lehet annak, hogy Anna elhagyja otthonát! (14. kottapélda, 272. l.)

Az első csúcspontot jelentő harmónia-tömb másik szerepe a drámai cselekmény továbblendítése. Zeneileg ezt azzal éri el, hogy belső szólammozgással megjelenik az eisz=rí hang, mely az akkord alsó rétegének domináns hangzását (cisz-eisz-h, azaz ti, -rí-lá) teljessé teszi. Ily módon valóságos dohang között (az csak a későbbiek folyamán derül ki egyértelműen, hogy ez a fisz már nem a kezdő tonalitás I. foka [mi], hanem az új hangnem, ciszfrig negyedik lépcsője [lá].) (15. kottapélda, 272. l.)

Az is sajátos kodályi elgondolás ebben az akkordtömbben, hogy annak alsó akusztikus-harmonikus rétegéhez a felső rétegben egy inkább melodikus értelmű, jellegű pentatonikus elemet társít, s ezáltal valamiféle ütközést hoz létre. Jelen esetben az előjegyzés szerinti tompa pentatonia d-e-g-á, azaz dó-ré-fá-szó hangjai szövetkeznek és állnak egyúttal szemben a lenti cisz-eisz-h, azaz ti-ri-lá akusztikus jelenséggel. (A tompa pentatonia lehet szubdomináns értelmű az alsó domináns réteggel szemben: funkciókeveredés.) To-

¹⁷ Vö.: Kodály: Psalmus hungaricus, a zenekari bevezetés dallami-harmóniai „ütközése” a szó-mi dallamlépést követő Mí-dúr (szi!) akkorddal, háromszor egymás után.

14.

Handwritten musical score for example 14. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features various note values and rests. A bracketed annotation 'fisz=mi?' is placed at the end of the bass staff.

Handwritten musical score for example 14, showing a simplified bass clef staff. The notes are numbered 1 through 7. The lyrics 'ti' and 'lakeriszi' are written below the notes. There are handwritten annotations: '?! (mi)' above the first note, '?!' above the fourth note, and '?!' below the fourth note.

15.

Handwritten musical score for example 15. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features notes and rests. A bracketed annotation 'fisz: V⁷ I' is placed below the bass staff.

vábbsi ütközést, kettősséget jelent a kicsengő koronás akkord eisz-é (ri-ré) szűkített oktávja.¹⁸ (16. kottapélda.)

16.

Handwritten musical score for example 16. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features notes and rests. Annotations include 'szg' and 'rd (li)' above the treble staff, 'ti' below the bass staff, and 'toropa pentaton dallam + akuszt. harm. D' to the right of the staves.

¹⁸ Példák a szűk oktávossá (dúr+moll terc egyszerre) jelenségekre: Kodály: Tricinia, 28. sz. utolsó dallamsor (D-dúr felett d-lá-pentaton dallam). Liszt Ferenchez: — 115-116. ütem (lelkeikkel visszazárlanak): O dom. szeptimhez esz a dallamban (e-esz ütközés). Sajátos kodályi megoldás: a „nyugati” harmóniához „keleti” dallam járul!

Az unisono 4. vsz. után az 5. strófa ismét visszanyúl a kezdő szakasz harmóniai képletéhez, a sorzáró sóhaj-akkordokhoz, természetesen a versszak *gisz* tonalitásába transzponálva. Érthető a feldolgozásnak ez a rokonsága, hisz itt is — más módon ugyan, de ismét — a Katona kérleli Annát, s a ketjük között feszülő érzelmi viszonyokat kellett zenébe foglalni. Mivel végig a Katona beszél e szakaszban, a 3. és 4. sorban is csak a záróhanghoz csatlakozó harmóniai-dallami mozdulat kap helyet. Molnár Anna növekvő rosszat sejtését, szorongását nemcsak a pianissimótól a fortéig fokozódó dinamika fejezi ki. A szerző azzal is zenébe foglalta ezt az érzést, hogy a 3. sor végéhez is a kezdő szűk kvint—kis szeptim szerkezetű akkordot illesztette. Ezáltal a sorzáró bizonytalanabbá válik az elszínezés miatt: *cisz-g-h*, azaz *lá, -ma!*-szó. Fontos momentum, hogy a versszakot végző megismételt „kísérő” motívum a párhuzamos terc helyett kvartról indít tükörmozgást táguló dallamlépésekkel a szopránban (terc majd kvart a korábbi szekundok helyett). A motívum csúcspontján az éles szűk szeptim (*eisz-d=di-ta*), majd szűkített oktáv (*eisz-é=di-dó*) együtthangzás fokozza a feszültséget. Az eddig konszónáns versszak-kadenciák helyett itt az osztott szopránnal három szólamúvává bővülő kíséret modális dominánsként vezet rá az új strófakezdesre. (17. *kot-tapél-da*.)

17.



A 6. vsz. továbbviszi azt a megoldást, hogy a sorok záróhangját az akkord-sóhajok alatt orgonapontként meghosszabbítja. A kiinduló harmónia a korábbi, de a továbbiakban bő kvart együtthangzás, éles *eisz=di* alteráció, emelkedő domináns-szeptim típusú akkordok jelentkeznek. A csúcshangok fokozatosan emelkednek szűk kvartot *eisz-től á-ig* (*di=fá*). Itt már nyoma sincs az első versszakok olykor megnyugvó zárlatainak. Az utolsó dallamhang kapja kiélezett ritmussal és harmóniával is a legélesebb hangzást: kvartakkord nyílik, csapódik szét hevesen a szűk kvintes *gisz=mi* nónakkordra (*mi* fölött *ta* és *fá!*). Ez már nem sóhaj, rossz előérzet, hanem maga a halálos bizonyosság. Annába belefagy a szó a halálfélelemtől... Ezután itt csak a hangzó zenénél többet jelentő várakozásteli szünet következhet...

A 7. vsz. a tragédia beteljesülése. A tenorban megszólaló dallamot a basszus kvint-párhuzama színezi, súlyosbítja. Ezáltal már itt az első frázisban az egész szakasz tonikáját jelentő *disz=mi-t* érezzük alaphangnak, már csak a ráépülő dúr hármias miatt is.¹⁹

¹⁹ A versszak megőrzi a korábbi 4 kereszt előjegyzést. Írás szerint tehát *disz-lokrisziban* van! Hangzása persze *disz-frig*.

A 7. strófa első két ütemében (1. dallamsor) Kodály hangszimbolikájának, zenei dramaturgiájának több szép példáját fedezhetjük fel. Ismét kétsőt három rétegű szerkezetről van szó a harmóniában. A kvint-mixturában megszólaló fej-motívum a női szölamok belépésekor cisz-(ré-)mollá, majd E-(Fá)-dúrrá egészül ki, mely a dallamlépésnek megfelelően Disz-(Mí)-dúrra csúszik le. Az alt *Ah!*-ja jellegzetes félhanglépéses sóhaj vagy síró motívum, évszázados örökséggel, előzményekkel és sok szép példával Kodály műveiben is.²⁰

A szoprán osztott szölama megszólalása pillanatában még beleillik az alsó hármashangzat-képbe. Az átkötés után azonban nem szabályos késleltetésként oldódik, hanem a teljes hatszólamú hangzat alsó rétegével sarkosan ellentétes motívumot hoz. (A szoprán-mozdulat ismét csak visszavezethető a korábbi fellépő-lehajló sóhaj-motívumokra.) A vázlat és a végleges alak összevetéséből kitűnik, hogy Kodály milyen műgonddal revideálta első ötletét a szóbanforgó hely belső feszültségét növelve. Azáltal, hogy elvetette az egyszerű késleltetést és a „szimpla” nónakkordra való megérkezést. A végleges megfogalmazásban a Disz-(Mí)-dúrhoz megszólal annak poláris hangzata, az Á-(Ta)-dúr a 2. szoprán hangzathelbontásában, míg az 1. szoprán pentatonikus motívumon hajlik alá.²¹ A hangzat belső feszültségét ismét szűkített oktávok növelik (18. kottapélda.)

18.

Az asszony halálfélelemmel teli sikolya után halk, a halált elhárító, elodázó bátortalan próbálkozásba bocsátkozik. A sokszólamú fortissimo akkord után a hatást éppen a koronás szünet után kíséret nélkül, pianissimo megszólaló mély fekvésű szoprán-dallam fokozza: *Jaj*, nem tudom én félmenni! Csak a 2. ütemhez csatlakozik egyetlen hosszú, halk *jaj!* az altban. Kodály

²⁰ A sóhaj-motívumok („seufzer”-ek) fontosságára példákat idézve Kecskeméti István is külön kitér említett tanulmányában (4. jegyzet).

²¹ A poláris hangzatok egy akkordban való összefogására a kínálózó sok példa közül egy különösen szépet emeljük ki. Kodály: Himfy-dal csúcspontján Cesz- és F-dúr találkozik egy nagy egybezengetett arpeggio akkordban.

bizonyára mérlegelte e hely zenei és lélektani hatását, mert a fogalmazványában tervezett két ütemnyi kis szekund sóhajt elhagyta. (Ez amúgyis ismétlése lett volna a megelőző alt-mozdulatnak.) (19. kottapélda.)

19.

Vázlat: Faj, nem tudom én felmenni!

Végleges: Faj!

Faj!

Ezek után a 3. sorban (Felméne az jó katona...) a basszus *Jaj!*-motívuma zeneileg alsó kvart válasz lett volna. Elhagyva az imitációszerű megoldást kiemelést adott a szerző a 3. dallamsornak. Ez a frázis azért is fontos, mert itt fordul meg a két szereplő sorsa, s lesz az áldozatnak kiszemelt aszszonyból csábítója gyilkosa. Az aisz=ti basszusra épülő egészhangú harmónia téres felrakásával, a női szólamok oktáv illetve kis szext felugrásával, az alt d=ma elsötétedésével hallatlan feszültséget teremt, s éppen e domináns értelmű akkordnak a dús hangzása után hat igazi kardsuhintásként a kegyetlen ürességgel, fortissimo felkiáltó kvint-oktáv mixtura. Ez a felső kvintjével kétszólamúvá színezett strófazáró dallam a versszak-kezdő tenor-basszus kvintpárhuzam variált visszatérése. Tartalmilag annak igazolása, hogy a Katona, amikor Annát felszólította, hogy menjen fel a fára, már végleg elszánta magát a gyilkosságra.²² Annából azonban nem lesz a maga Kékszakkálljának áldozata, hanem a névtelen költők és a zeneszerző erkölcsi elégtételt szolgáltatnak neki. Molnár Anna saját bűne, pokoljárása árán lehetőséget kap arra, hogy hazatérjen, s így teljesíthesse majd a családjá, a közösség iránti kötelességét.

A hazavezető utat újabb elbeszélő versszak tárja elénk az alt és tenor unisonóján. Dallamukat a szoprán és basszus kitarított hangjai ölelik körül. Nemcsak a művészi, zenei változatosság kívánta meg, hogy Kodály az alászálló hosszú hangokkal harmonizálja körül a melódiát. E hangoknak a dallammal együtt valóban harmonikus értelmük van. Külön is figyelemre méltó a modulációs folyamatban az 1. és 2. frázis kapcsolata. A gisz-disz (mi-ti) kvint (kvart) a poláris d-á (ta-fá) kvintre (kvartra) csúszik át. A kiírt négy kereszt helyett ettől kezdve csak a cisz-fríg három keresztje érvényes (a d-á kvint így már fá-dó' értelmű).

A szakasz végén azt várnánk, hogy a *h* szubtonális fok a cisz-fríg I. fokára kadenciázzon. Ehelyett a *h*-t megtartva quasi szekundakkordról mélyül

²² Arra, hogy egyszer az alsó, másszor a felső kvintpárhuzam színezzé, erősítse a dallamot, az ad lehetőséget, hogy a fríg hangsor alsó és felső tetrachordja pontosan megfeleljenek egymásnak. A kvintmixtúrához így nincs is szükség módosított hangra (fent: r'-d'-t-l; lent: s-f-m-r).

tovább a basszus, új meg új megvilágításba helyezve a dallam záróhangját: szekund, terc, bő kvart, végül tiszta kvint a dallamzáró cisz=mí alatt. A G feltűnése új tonalitásba lendíti a zenét, hacsak jelzésszerűen is: a várt-ígért cisz-fríg helyett fisz-frigben (a kezdő és záró rész hangnemében!) zárja le a versszakot. (20. kottapélda.)

20.

Az előbbi együtthangzást álzárletszerű kapcsolattal követi a 9. strófa varázslatos, sejtelmes esti hangulatot hozó zenéje. Itt kell figyelmeztetünk arra, hogy Kodály zenéjében bizonyos akusztikus jelenségeknek igen nagy jelentőségük van. A 9. vsz. bevezetéseként fokozatosan megszólaló, felépülő G-dúr hangzatban a fizikai felhangsor egy kivágására ismerünk. S mivel ilyen eredetű, természetes, hogy a kórus hangzása így teltebb, színgazdagabb, felhangdúsabb lesz.²³ A dallam és a kísérő harmónia komplementer módon egyesül a kodályi második hétfokúságba illeszkedő bő kvartos mixolidban (akusztikus hangsorban). (21. kottapélda.)

21.

Az első féldallam többféle harmóniai értelmezést is lehetővé tesz. A már említett domináns hangzat melodikus-harmonikus figurációján túl bizonyos funkciókeveredésekre is felfigyelhetünk. A domináns orgonapont felett voltaképpen hagyományos hangzatok követik egymást szabályos funkciók rendben, C-dúrban. (22. kottapélda.)

²³ Vajon véletlen-e, hogy az Esti dal természet-zenéje, esti hangulatképe ugyanilyen zenei szerkezetre épül, s közelebről a Molnár Anna 9. versszakáéval azonos akkord-felrakással indul?!

(9.)

Idestét...

Harmóniaváz:

Orgonapont

\bar{V}^7 I^7 \bar{II}^{65} $\bar{V}(\bar{III}^6) I_{43}^{98}$

Jelen esetben ennek a magyarázatnak csak annyi a jelentősége, hogy rámutassunk Kodály hagyományokban gyökerező, azokat továbbfejlesztő, újszerűen értelmező kompozíciós eszközeire.

Az á-fríg hangnemű 9. strófa második fele (a Gazda szólama) „föleharmonizálást” kap. A kísérő szólamokból itt egy imitációs elemet emeljük ki: az alt első *Ah!*-motívumát a szoprán imitálja szexttel magasabban, s ennek folyamán szólal meg a szakasz igazi kadenciája egy negyednyi Á-dúr akkordal, majd helyét a síró-sóhajtó feloldatlan késleltetésekkel, kromatikával, váltóhangokkal dúsított versszak-codának adja át. Az Á-dúr fénye csalóka, pillanatnyi fény sugar: csak a feleségre, a szeretett asszonyra való emlékezés fénye, nem a megtalálásé, reményé.

Molnár Anna azonban férje fájdmából látja, hogy nincs veszve számára minden remény. Visszanyeri önmagát, bizakodását, s ezt igazolja is a Gazda megbocsátó szava a következő (10.) szakaszban. A „tisztítóútz” első próbáján már átesett: asszony-feleség jogaiba már visszaléphetne, de még anyai szerepébe is vissza kell térnie.

Kodály eredeti terve szerint a 10. szakaszt É-(Mi-)dúr hármashangzat zárta volna le. A merev kadenciát fellazította végül is a késleltetett vikariáló szextes hangzattal, mely dominánsként vezet az új strófa kezdetére. Ott azonban a várt é-(lá-)moll I. fok helyett álzárlat (nagy szeptimes F-[Fá-]dúr akkord) hordozza a kezdő motívumot. Ismét új reflektorfény esik a dallamkezdetre: ezúttal terce az akkordnak.²⁴ Az első féldallam lényegében variáltan ismétli meg a 10. strófa C-dúr harmóniai-hangnemi értelmét.

²⁴ A megelőző vikariáló szextes E-dúr (é-gisz-c) után, annak domináns jellegét kihasználva a 10. strófa kezdetére á-(lá-)mollt várnánk. A feloldás pillanatában megjelenő F mintegy kimélyíti a harmóniát, akárcsak a Psalmus kezdetén.

A 3-4. sorban a Gazda újabb szavait kísérvé a gyermek sírását és az anya sóhajtását öt hangzatpár festi. A szófestés hagyományos formulája szervesen kapcsolódik a 3. sor kezdő dallamlépéséhez. (23. kottapélda.)

23.

(Nem tehetem jókatona:)

A 11. vsz. erős zárás helyett harmóniailag megint szorosan kapcsolódik a folytatáshoz. Az é=mí felett a bővített hármas voltaképpen vikariáló szextes akkord (é-gisz-c, azaz mi-szi-dó'), amelyet a tonikai orgonapont felett domináns szeptim hangzat vált fel. Ennek feloldását csak a záró strófát indító É-dúr akkord hozza. (24. kottapélda.)

24.

(...strakicsi fiam!) Tonika

A 12. szakasz kezdetén megzendülő É-dúr akkord az új hangnemben Ré-dúr értelmű, melyet a dallam szeptimmel színez. Az egész részben a különböző négyeshangzat, főként a dominánsseptim hangzás uralkodik. Ez adja teltségét, új színét. Az első bölcsőringató zene (12. vsz., 2. sor) a lokális tonalitást jelentő D-dúrban szólal meg az I. fokról az „elhangolt” V-re és IV⁷-re ingázva.

A teljes 3. sort a G=fá alapú domináns szeptim-nónakkord uralja (a fizs finálisznak megfelelően persze g-eisz bő szextnek írva a szeptimet!). A D-dúr

szubdomináns foltjáról ez köt át a főhangnemhez, itt már a jellemző kodályi domináns értelemmel.²⁵ (25. kottapélda.)

25.

A Molnár Anna székely népballada Kodály Zoltán vegyeskari művében a legtöbb balladához vagy egyéb népdalfeldolgozáshoz hasonlóan az egy dallamból építkező variációs tételek közé tartozik. Úgy véljük, hogy a variációnak sajátos népzenei formájáról van szó: a darab tk. nem tartalmazza a zenei értelemben vett témát, hanem mindjárt az első változattal kezdődik, s a konkrét népdalok mögött meghúzódó, csak elvben létező alapformához hasonlóan itt is csak sejtjük az ős-képletet.

A variáció eszközeit, módját, a zenei eszközök költői szerepét részleteiben áttekintettük, de adások vagyunk még a nagyforma felvázolásával. A cselekmény első nagy fejezetét, a dráma első felvonását az első hét strófa jelenti: Molnár Anna kalandja a Katonával. Ezek közül négyben (1-2. és 5-6.) a sokszor emlegetett sorvégi sóhaj-motívum jut nagy szerephez. A második nagy egység, a dráma második felvonása Anna hazatéréséről szól (8-12. vsz.). Ezekben (egy kivételtől eltekintve) a hosszabb egységeket, teljes sorokat változó vagy ismétlődő akkordokkal összefogó kíséret-típus dominál.

Mindezek mellett és előtt a legfontosabb a hangnemi rend formaalkotó szerepe, szimbolikus jelentése. Ez márcsak azért is feltűnő, mert az énekhangra zongorakísérettel komponált Kodály-balladákban alig van hangnemváltás. Igaz, ott ezt a kompozíciós megkötöttséget az *egy* hangfaj szűkösebb lehetőségei is okozzák. A vegyeskar hangterjedelme lehetővé teszi, sőt kívánja a változatosabb fekvéseket, regisztereket, s ezzel együtt kínálja a változó hangnemeket. A Molnár Annában éppen a hangnemi rend a felépítés, a formai-tartalmi elrendezés legfontosabb eszköze. Kifejezetten hangnem-dramaturgiáról beszélhetünk.²⁷

Az otthont a *fisz*-frig képviseli. Innen kvintenként emelkedik a zene a gyilkosság tragikus csúcspontjáig: *disz!* A 8. vsz. az útról szóló 4. strófa megfelelője nemcsak tartalmában, hanem hangnemében is: *cisz*. Az 1. sor zárata egy pillanatra jelzi a *gisz* tonalitást, a szakasz toldaléka pedig a várt, ígért *cisz* kadencia helyett tovább megy *fisz*-be. E pillanatnak ismét dramaturgiai, szimbolikus jelentőséget tulajdoníthatunk: Molnár Anna hazaért a szónak fizikai értelmében. Előtte van azonban még az újabb, talán inkább belső mint külső próbatétel: vajon visszafogadja-e a családja feleségnek és anyának. A pokoljárás után a vezeklés következik. A cselekmény újabb felvonása a —3 kvint mélységű *á*-frigből indul, s ismét kvintenként emelkedik. A *h* fok versszaktonalitásként kimarad, viszont az epilógusban kiemelkedő szerephez jut mint a végső zárlat előkészítése.

A hangnemi történést tehát eljutva a csúcspontig — részben ugyan csak jelezve — visszafordul, majd mélyről indulva az első rész három kvintnyi útjának megfelelő területet jár be ismét. Az egyes jelenetek, események zeneileg is szigorú rendben követik így egymást, mégpedig kétszer járva végig a plagális hangnemrend funkciós körforgását a tengelyrendszer szerint. A forma szempontjából is fontos hely a 8-9. vsz. találkozása, Anna új sze-

²⁷ A Molnár Anna ballada-kórus hangnemdramaturgiáját rövid vázlatban egyszer már közzé tettem Kodály Zoltán népdalfeldolgozásainak formavilága című cikkemben. Ugyanitt kíséreltem meg osztályozni a különböző formai megoldások között az egy népdalra épülő variációs képleteket is. Az ének-zene tanítása, 1976/2. sz. 60. s köv., különösen 66. l.

rebben való fellépése: megközelítően egybeesik az újramezdés, a mély hangnemi régióba való leszállás a teljes darab aranymetszési pontjával (A codát önálló egységként számolva 8+5 arányban tagolódik így a forma!) (26. kottapélda.)

26.

1-3. 4. 5-6. 7. 8. 9. 10-11. 12.+coda

Q: T D S T (s)D T T D (s)T

+1 +2 +3 -3 -2 (-1)

Most már áttekintve a darab teljes dramaturgiai és zenei rendjét, az alábbi képletet kapjuk. (27. ábra, 282. l.)

Végére érve részletekbe merülő elemzésünknek foglaljuk össze mondánivalónkat Tóth Aladár költői szépségű szavaival, amelyeket Kodály Zoltán *Molnár Anna — székely népballada* című vegyeskari művének budapesti bemutatója alkalmából írt.²⁸

„Ez a kórus is egyike azoknak a nagy Kodály-opuszoknak, melyekben a zeneköltő, az élet nagy hívője és örök szerelmese, az emberi sors roppant viszontagságaiból és sötét rejtelméből, a szenvedélyek vad csábításaiból, az ellenállhatatlan vágyak jajszavából és egy végtelen melankólia csendes sírásából az emberszív mindent beteljesítő, boldogságos benső harmóniáját varázsolja elénk. Az elcsábított, házát, férjét, gyermekét odahagyó anya, mikor halkan, megtört lélekkel visszalopózkodik otthonába, hogy megszoptassa, elringassa síró gyermekét: olyan csodálatos zenei pillanatot idéz elénk, melynek dallamos, elandalító boldogságában, egy mennyei »örök pillanatban«, megüdvözül minden esendő, kárhozott földi élet.

... Kodály napjaink leghősibb vigasztalója, aki egy beteljesült emberieség álmának, végső céljának dicső harmóniájához vezet fel bennünket az élet rejtelmes rengetegéből...”

²⁸ Tóth Aladár: id. mű 196—197 l.

I. felvonás								II. felvonás				
1. jelenet			Köj.	2. jelenet			Kj.					
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12. Coda	
Otthon			Út	Erdőben			Út	Udvarban		Otthon		
Katona és Molnár Anna			elbeszélő (toldos)	Katona és Molnár Anna			elbeszélő (katona)	Molnár Anna (katona) és Gazda (és gyereke)				
párbeszéd				párbeszéd, elbeszélés				párbeszéd, (négy: elbeszélés)				
						disz						
						gisz	gisz					
						cisz						
fisz			fisz	fisz								
						cisz						
						gisz						
						fisz						
								fisz		fisz		
								e		e		
								a				
								AM				
Expozíció			Dramai kifejtés			Tragikus fordulópont		összeomlás		Képi végkifejtés		
Bűn			ds			bocsánat						
Indulat			ds			érzelem						
Feszültség			és			feloldás						

STRÉM KÁLMÁN:

ADATOK TELEPÜLÉSEINK MAI ZENEI ÉLETÉNEK JELLEMZÉSÉHEZ

A Művelődéskutató Intézet munkájának keretében zene és társadalom kapcsolatát, a zenei értékek befogadásának lehetőségeit, a zenei intézmények tevékenységét és ennek valóságos hatását vizsgáljuk. Jelen írás — a munka folyamatában — csupán a birtokunkban levő adatok egy részének közlésére és a címben is jelzett körülhatárolt szempontok szerinti összevetésére vállalkozik. Adataink nem terjednek ki a zene minden ágára, csupán a komolyzene-re.

A hangversenylátogatás adatait négy fő forrásból merítettük: a hivatalos statisztikákból,¹ a Filharmónia közönségszolgálatának névjegyzéke alapján végzett felmérésből, a vidéki városok hangversenybérletjeinek nyilvántartásából, továbbá 28 különféle hangversenyen összegyűjtött kérdőlapokból.

A hanglemezforgalom 1981. évi adataiért a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatnak tartozunk köszönettel, a zenei könyvek forgalmáról a Zeneműkiadó Vállalat adott információt.

A zeneiskolai tanulókra vonatkozó adatokat a Tudományos-szervezési és Informatikai Intézet tájékoztatójából² vettük, azonban Fejes Lászlónénak, az Intézet munkatársának szíves segítségével a városi zeneiskolák adatairól le választottuk a más településen működő fiókiskolák adatait.

Az adatok értelmezéséhez igénybe vesszük a Statisztikai Évkönyvben³ közölt 1981-es lakosság számot.

Táblázatainkban külön szerepel Budapest (a budapesti kerületek eltérő helyzetét is jelezzük néhány adattal), az öt kiemelt város, a megyeszékhelyek és velük egy csoportban négy 50 ezernél nagyobb lakosságú városunk, húsz 30 ezernél nagyobb lakosságú város, továbbá azok a kisebb városok, amelyekben a Filharmónia bérleti hangversenyeket rendez, vagy ahol évi 3 ezernél több komolyzenei lemezt vásárolnak.

1 a-b táblánk (l. a 289—290. lapon) az Országos Filharmónia vidéki bérleti hangversenyeiről ad tájékoztatást. A két utolsó bérleti évad bérleteseiinek számát közöljük, továbbá két naptári év előadásszámát. A bérleti hangversenyek évadon belüli eloszlásának esetlegessége elcsúsztatást eredményezhet az évad, illetve a naptári év adatai között. Az előadások és bérletek számára

¹ Statisztikai tájékoztató. Színpadi szórakoztatás. Tudományos-szervezési és Informatikai Intézet, Budapest 1981.

² Statisztikai tájékoztató. Művészetoktatás. Tudományos-szervezési és Informatikai Intézet, Budapest 1982.

³ Statisztikai Évkönyv. Központi Statisztikai Hivatal, Budapest 1981.

csak a Filharmónia saját rendezésű felnőtt előadásait vettük be, mivel az ifjúsági előadások és megrendelt hangversenyek száma és látogatottsága nem feltétlenül van arányban a település spontán zenei életének intenzitásával.

2. táblánk (l. a 291. lapon) az utolsó három év lemezadadásának (komolyzene) alakulását mutatja azokban a városokban, ahol 1981-ben legalább 3 ezer lemezt adtak el. A vidéki városok közt kimagaslik Debrecen, ez azonban nem a város saját forgalmának, hanem az országos postai lemezforgalmazásnak tulajdonítható, amely Debrecenből történik.

A lemezforgalom adatait csak fenntartással fogadhatjuk el egy-egy település lakossága zenei igényeinek jellemzőiként, hiszen az idegenforgalom keretében is számos lemez talál gazdára és ajándékként is sokan vásárolnak lemezt. (Bizonyosan összefügg az idegenforgalommal Budapest, Pécs, Győr, Szeged, Szekszárd, Sopron, Esztergom, Keszthely és Siófok magasabb arányú lemezadása.)

3/a—b táblánk (l. a 292—293. lapon) négy adatot tartalmaz, a népesség számán kívül az állandó hangversenylátogatók becsült számát, a komolyzenei lemezadást és az állami zeneiskolai tanulók számát, továbbá a település népességéhez viszonyított mutatószámot, minden egyes sort követően.

Az állandó hangversenylátogatók becsült száma és az 1. táblán közölt adatok közti eltérés magyarázatot igényel. A hangversenyrendezés bérleti rendszerének következményeképpen számos városban fordul elő, hogy a bérletben eladott helyeken nem ül közönség. Ha a valóságos hangversenylátogatás adatait kívánjuk megismerni, akkor nem támaszkodhatunk kizárólagosan a bérleteladás statisztikáira. A város érdeklődő közönségére nem feltétlenül jellemző, hogy iskolai szervezés útján mennyien vesznek részt egy-egy hangversenyen és az üzemi szervezésben, nem személyreszólóan eladott jegyet vagy bérletet sem tekinthetjük egy város zenei érdeklődését jellemző ténynek. Éppen ezért a valóságos spontán érdeklődés jellemzésére a bérleti nyilvántartó füzetek adatainak felhasználásával és több évtized hangversenyrendezői tapasztalatát is tekintetbe véve alakítottuk ki az állandó hangversenylátogatók becsült számának adatsorát.

A zeneiskolai tanulók számsorában az állami zeneiskolák és négy hangszeres zenei tagozatú általános iskola tanulói szerepelnek.

A táblák világosan jelzik a település nagysága szerinti jellegzetes eltéréseket. Ezek természetesen nem elsősorban földrajzi, hanem inkább társadalmi különbségeket fejeznek ki. A különbségek nemcsak a települések közt, hanem településen belül is fennállnak. Ennek jellemzésére készítettük 4. táblánkat (l. a 294. lapon), amely a budapesti kerületek hangversenylátogató számának eltérő arányát mutatja. A táblán az első sorban a kerület népességszámát, majd két különféle hangversenylátogató réteg jellegzetesen eltérő megoszlását és a lakosság számához viszonyított hányadost közöljük. A második sor a Filharmónia közönségszolgálat 1980-ban megválaszolt kérdőlapjainak, a negyedik sor húsz nem központi rendezésű, inkább periférikus jellegű budapesti hangversenyen visszakapott kérdőlapoknak a kerületi megoszlását mutatja. (Meg kell jegyeznünk, hogy a negyedik oszlopban levő adatok eloszlását a hangversenyek színhelye is befolyásolja: egy-egy hangverseny Óbudán, Csepelen, illetve Budafokon volt.)

Mindkét oszlopban egyaránt öt kerület emelkedik ki, mégpedig az I., a

II., az V., a XI. és a XII., bár az arányokat tekintve a periférikusabb jellegű csoportban kevésbé. Az öt belső kerület a Filharmónia közönségszolgálatából vett csoportban tízszeres (!) arányban reprezentálja magát tíz külső kerülethez viszonyítva. A perifériálisabb hangversenyek közönségének körében nem tízszeres, de még mindig négyszeres arányú különbség van a kerületek e két csoportja közt.

Az országos adatok bizonyos elemei mást jelentenek Budapesten és vidéken. A hangversenylátogatás Budapesten számos hallgatónak jelent rendszeres, hetente többször visszatérő tevékenységet. Vidéki városainkban ilyen arányú aktivitásra nem kerülhet sor, öt kiemelt városunkban is csak évi 30—40 koncert meghallgatására van lehetőség, a kisebb településeken pedig legfeljebb 10 vagy még kevesebb koncertet rendeznek. Mást jelent tehát a hangversenylátogató fogalma Budapesten, ahol akár 200 koncert meghallgatására is mód kínálkozik évente, mást Pécsen és ismét mást Mohácson.

A kérdőlapok adatai alapján — egyelőre csak feltevésként — kísérletet tehetünk a budapesti és vidéki hangversenylátogatók számának modellszerű megközelítésére. Budapesten 1981-ben a Filharmónia saját rendezésű előadásain 260 ezren vettek részt, feltehetjük, hogy más zenei rendezvényeken is részt vett 90 ezer hallgató (az eladott műsorok közönsége kb. 55 ezer fő). Ez az alábbi modell szerint osztható fel:

5 ezer fő átlag 30 koncerten =	150 ezer fő
8 ezer fő átlag 15 koncerten =	120 ezer fő
10 ezer fő átlag 5 koncerten =	50 ezer fő
10 ezer fő átlag 2 koncerten =	20 ezer fő
10 ezer fő átlag 1 koncerten =	10 ezer fő
43 ezer fő	350 ezer fő

A vidéki hangversenylátogatók statisztikai száma 1981-ben a Filharmóniánál 160 ezer fő és eladott műsorokon 40 ezer fő. A valóságos látogatószám — tekintetbe véve a jelentésekben és a valóságban levő közönség számának eltérését és évi 10 ezer külföldi látogató jelenlétét — 25 százalékkal csökkentve a Filharmónia számait és ehhez hozzátéve az egyéb rendezvények kb. 35 ezer látogatóját, összesen 185 ezer fő. A vidéki modell az alábbiak szerint vázolható fel:

4 ezer fő átlag 15 koncerten =	60 ezer fő
5 ezer fő átlag 10 koncerten =	50 ezer fő
6 ezer fő átlag 5 koncerten =	30 ezer fő
15 ezer fő átlag 2 koncerten =	30 ezer fő
15 ezer fő átlag 1 koncerten =	15 ezer fő
45 ezer fő	185 ezer fő

Földes Ferenc klasszikus értékű tanulmányában 1941-ben⁴ korának zenei életéről is közöl adatokat. Ezek szerint 1935-ben 133 ezer hangverseny-

⁴ Földes Ferenc: A munkásság és parasztság kulturális helyzete Magyarországon. Cserépfalvi, Budapest, 1941.

látogatás történt, hangversenyre — Földes becslése szerint — Budapesten 25—30 ezer, vidéken talán 10 ezer ember járt. Ennek a látogató rétegnek az osztálytagozódása teljesen egyértelműnek tekinthető a helyárák ismeretében. A felsőbb zeneiskolákon kívül 142 államilag engedélyezett zeneiskolában folyt zeneoktatás, amely 5—6 ezer gyerekre terjedt ki. (61 zeneiskola volt vidéken.)

Ha mai adatainkat Földes Ferencével vetjük össze, igen számottevő fejlődést állapíthatunk meg, de azt is láthatjuk, hogy káros örökségünket nem sikerült még felszámolnunk. Budapestnek nyomasztóan nagy szerepe van az ország zeneéletében, vidéki városaink — bármennyit gyarapodtak is lakosságuk számában és intézményeiket tekintve — együttesen sem vehetik fel a versenyt a fővárossal.

Földes 40 ezerre becsüli a hangversenylátogatók számát, így nála egy hangversenylátogatóra évi négy hangversenylátogatás sem esik. Mi magasabb átlagot állapítottunk meg, így nem látszik túlzottnak a mai közel 90 ezres látogatószám feltételezése. Ezen belül a vidékiek aránya kedvezőbb lett.

A zeneiskolai tanulók száma Földes adataihoz képest több mint tízszeresére nőtt, ezen belül mindenekelőtt a vidékiek száma gyarapodott.

Néhány évtizeddel ezelőtt, amikor még elsősorban a múltból maradt zenekedvelő réteg adta a koncertek közönségét, általános vélemény volt, hogy könnyebb hangversenyt rendezni a tradicionális régi kultúrájú városokban, az adottságok általában jobbak a Dunántúlon, mint az Alföldön. A mai adatok — ellentmondva a hiedelmeknek és a kiegyenlítődés folyamatát bizonyítva — arra utalnak, hogy a zenei aktivitás intenzívebb formája mindenekelőtt a települések nagyságával, az ebből eredő intézményi ellátottsággal, vagyis a lehetőségekkel függ össze.

Táblázataink gondos tanulmányozása arra figyelmeztet, hogy a fejlődésben szigorú törvényszerűség uralkodik. Lelkes és ügyes emberek igyekezete, szerencsés körülmények vagy akár véletlen adottságok is sokat lendíthetnek egy-egy település zenei életén, de az országos képet csak átfogó — és nemcsak a zene ügyét érintő — koncepció és intézkedéssorozat változtathatná meg. A jelenlegi helyzetben a városok egyedi adottságaiból eredő különbségek többé-kevésbé kiegyenlítődnek, a vidéki városok zenei fejlődése mindenekelőtt lélekszámuk, vonzáskörzetük és ebből származó intézményi ellátottságuk függvénye. Kialakultak bizonyos állandók, amelyek mások a fővárosban, a kiemelt városokban, a nagyobb városokban és a kisebb településeken. Hangversenyt természetesen csak ott lehet rendezni, ahol hangversenyterem van és a terem mérete a látogatók számát is korlátozhatja. Ugyanilyen hatással lehet egy nagyobb centrum közelléte (Érd és Szentendre egyaránt alkalmatlan hangverseny rendezésre — Budapest szomszédsága miatt).

Adataink legmeglepőbb tanulsága az intenzív zenei tevékenység mutatóinak viszonylagos azonossága. Ez magyarázatul szolgál arra, hogy miért visszatérő gond a hangversenyrendezés 50 ezernél kisebb lakosságú településeken. Szubjektív igyekezet sem változtathat azon a tényen, hogy 50 ezer lakos 5 ezreléke csupán 250 fő. Kevesebb közönségnek nem zenekari, hanem kamarakonzertet szokás rendezni, ennek vonzóereje azonban az 5 ezrelékes látogatottsághoz sem elegendő. (A kamarakonzertek közönsége csak töredéke

a zenekari koncertekének.) Kivételes lehetőséget csupán az idegenforgalmi rendezvények jelentenek.

(A lehetőségeket reprezentáló adatok konzekvens összefüggését ismerve különösen nagy tisztelettel kell adóznunk azoknak, akik egész kis településeken rendkívüli erőfeszítéssel tartanak fenn eleven hangversenyéletet.)

Földes Ferenc idejében ritkaságszámba ment a rádió, ma viszont már minden második családnak van lemezejátszója vagy magnetofonja és rohamosan növekszik a lemezek és felvételek száma.⁵ Nem valószínű, hogy a közeljövőben a hangversenylátogatók száma növekedni fog, hiszen az élő zenének meg kell küzdenie a tökéletesedő hangvisszaadás konkurrenciájával. A koncert egyszeri élményét természetesen sem Pesten, sem vidéken nem fogja pótolni a gépi hangvisszaadás.

A komolyzene különféle utakon és különféle mértékben találja meg útját az emberekhez, alakítja ki helyét a családok életében. A határozott szokások és a szilárd ismeretek egy folyamat végén található meg, ennek a folyamatnak a kezdőpontján még csak érdeklődés vagy jóindulat jelentkezik.

A zeneiskolai növendékek száma viszonylag kevésbé függ egy település nagyságától, hiszen a pozitív zenei attitűdök, amelyeken a gyerekek zeneiskolai taníttatásának elhatározása alapul, sokkal szélesebb körben alakultak ki, mint a zenehallgatás vagy hangversenylátogatás szokása. Adataink arra utalnak, hogy a zenetanulás presztízse a fővárosból és nagyobb városokból éppen a kisebb települések felé tolódik el. A zeneiskolai tanulók létszámarányából fenti feltevéseink igazolhatónak látszanak.

A rendszeres hangversenylátogatást valószínűleg megelőzi egy-egy zenei könyv vagy komolyzenei lemez megvásárlása. A 4. táblában szereplő kétféle hangversenylátogató minta lemezekkel való ellátottságára és a hangversenylátogatás gyakoriságára vonatkozó eltérő adatok bizonyítják egy új érdeklődő réteg bekapcsolódását. Az alábbi 5. táblánk ezt kívánja bizonyítani. A gyakorlottabb és a periférikusabb hangversenylátogató adatait vetjük össze, százalékos megoszlás szerint.

Hangversenylátogatás évente:	Periférikusabb százalékban:	Gyakorlottabb	Lemezek száma:	Periférikusabb százalékban	Gyakorlottabb
0—2 alkalom	14	2	0— 2	13	12
3—10	55	27	3— 20	26	6
11—20	25	40	21—100	39	39
20 felett	6	31	100 felett sok lemez*	14	37
	100	100		100	100

* a kérdőívek egy részén szám helyett ez az információ szerepel.

⁵ Bácskai Erika: Lemezejátszóval, lemezzel, magnetofonnal való ellátottság. 1975, 1977, 1979 (Alapadatok). MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1981. Műhely, 12. évf. 1. szám.

A tábláinkban szereplő adatokból nyilvánvaló, hogy Magyarország zenei életének túlnyomó része még mindig Budapestre korlátozódik, hozzátehetjük, annak is csak néhány kerületére.

6. táblánk rövid összefoglalót ad a fentebbi adatokból.

	OF hangverseny- látogatók %-ban	Komolyzenei lemezeladás %-ban	Zenei köny- vek vásár- lása %-ban	Népesség %-ban
Budapest	62	54	kb. 50	20
öt kiemelt város	14	15		8
17 nagyobb város	12	15		11
	88	84	kb. 50	39
20 további város	6	16		7
összes többi település	6			54
	100	100	100	100

Kutatásaink egyik célja, hogy a zenei értékek „fogyasztásának” bizonyos tipológiáját kialakítsuk és közelítést tegyünk az egyes típusok számszerű jelenlétének meghatározására. A kutatás jelenlegi pontján megállapításokat még nem tehetünk, de felvázolhatunk immár nem megalapozatlan munkahipotéziseket. A komolyzene tábort két csoportra bontva feltételezhetjük, hogy népességünk 2—3 százaléka többé-kevésbé tudatosan birtokolja a zene értékeit s ez nagyon kis arányszám (jóllehet több százezer ember). Van azonban egy sokkal szélesebb, talán 10 százalékos, tehát milliós réteg, amely valamilyen úton elindult ezeknek az értékeknek a birtokbavételére. Adataink ezt a feltevést megerősítik.

Az Országos Filharmónia vidéki bérleti hangversenyei.

V á r o s :	Előadásszám 1980.	1980/81 bérlet:	Előadásszám 1981.	1981/82 bérlet:
Miskolc	28	694	22	708
Debrecen	30	784	28	1,020
Szeged	24	611	22	593
Pécs	27	610	25	610+377
Győr	21	668	19	671
Kiemelt városok:	130		116	
Nyíregyháza	9	175	5	271
Székesfehérvár	9	604	9	645
Kecskemét	11	450	8	478
Szombathely	9	386	15	367
Szolnok	9	302	8	331
Tatabánya	8	374	7	244
Kaposvár	11	383	10	313
Békéscsaba	8	326	10	339
Eger	8	451	8	463
Zalaegerszeg	8	191	6	370
Veszprém	9	369	6	348
Salgótarján	6	219	5	252
Szekszárd	9	480	8	486
Megyeszékhelyek:	114		105	
Dunaújváros	6	400	8	400
Sopron	9	487	6	427
Hódmezővásárhely	6	400	5	400
Nagykanizsa	7	371	6	320
50 ezer lakos felett:	28		25	
Összesen:	272		246	

Az Országos Filharmónia vidéki bérleti hangversenyei.

1/b. tábla

V á r o s :	Előadásszám 1980.	1980/81 bérlet:	Előadásszám 1981.	1981/82 bérlet:
Ózd	5	400	3	400
Cegléd	-	-	1	150
Baja	3	382	5	455
Kazincbarcika	5	300	5	300
Gyöngyös	5	289	5	200
Szentés	5	289	5	222
Orosháza	4	350	4	295
Gyula	6	277	5	294
Vác	9	152	7	200
Kiskunfélegyháza	3	200	3	200
Pápa	8	120	8	120
Esztergom	3	300	3	300
Komló	2	185	3	197
Jászberény	4	120	4	120
Ajka	2	-	2	300
Makó	5	200	3	200
Mosonmagyaróvár	4	200	3	275
Városok 30 ezer lakős felett:	73		69	
Várpalota	3	173	2	-
Karcag	3	250	4	250
Hajduszoboszló	-	-	1	300
Csongrád	4	200	3	200
Keszthely	-	-	3	200
Oroszlány	3	300	3	300
Mohács	3	120	3	104
Szarvas	5	332	3	340
Kalocsa	3	190	3	190
Leninváros	5	412	5	412
Kisvárd	4	120	3	120
Barcs	3	120	3	126
Fehérgyarmat	2	-	2	150
Vásárosnamény	3	-	3	150
Városok 30 ezer lakős alatt:	41		41	
Abony	4	80	2	100
Kiskunmajsa	3	200	4	200
Püspökladány	-	-	1	250
	7		7	
Ö s s z e s e n :	272		246	
	121		117	
	393		363	

	1979. darab	1980. darab	1981. darab
Budapest	842,675	982,888	1040,626
Miskolc	34,208	50,265	51,691
Debrecen	13,692	55,388	100,740
Szeged	12,096	17,341	42,026
Pécs	42,699	46,501	54,550
Győr	8,198	36,839	42,728
Nyiregyháza	13,411	12,737	24,973
Székesfehérvár	18,253	20,836	19,603
Kecskemét	18,132	21,757	22,931
Szombathely	18,645	17,878	30,881
Szolnok	15,216	13,916	18,738
Tatabánya	32,908	9,435	12,873
Kaposvár	8,961	12,930	16,854
Békéscsaba	10,457	10,112	17,652
Eger	11,677	13,547	13,404
Zalaegerszeg	10,685	10,267	13,885
Veszprém	14,369	15,551	13,415
Salgótarján	7,204	6,479	11,220
Szekszárd	8,242	7,723	14,365
Dunaujváros	9,923	10,877	15,366
Sopron	6,939	10,878	17,775
Hódmezővásárhely	4,563	6,740	9,398
Nagykanizsa	6,330	7,308	8,445
Ózd	3,871	2,543	4,703
Cegléd	3,879	3,157	6,838
Baja	4,784	6,209	8,776
Kazincbarcika	2,446	5,982	7,828
Gyöngyös	3,907	6,720	9,595
Szentes	3,129	3,894	4,191
Oroszáza	2,395	2,265	3,144
Gyula	2,785	2,739	4,473
Vác	6,561	8,268	10,375
Kiskunfélegyháza	4,760	5,177	3,768
Pápa	5,130	5,973	5,810
Esztergom	4,450	8,465	11,049
Komló	950	2,156	3,712
Jászberény	4,336	3,872	5,254
Ajka	4,139	4,056	4,958
Makó	1,924	2,407	3,379
Mosonmagyaróvár	3,856	4,037	5,639
Várpalota	1,350	4,582	3,938
Gödöllő	2,416	3,304	5,323
Hatvan	3,172	3,038	7,343
Tata	2,809	2,917	3,354
Keszthely	2,407	5,614	6,875
Siófok	3,374	5,410	9,770
Mohács	3,146	3,341	4,279
Balassagyarmat	2,721	4,564	4,489
Kalocsa	2,015	3,628	5,919
Szentendre	3,579	2,010	3,867
Száhalombatta	1,328	1,962	4,130
Tapolca	3,093	4,619	4,479

3/a.tábla

Város:	Népesség ezerben:	Állandó hangverseny- látogatók becsült száma		Komoly- zenei lemezek eladása /ezer/ %		All. zene- iskolai ta- nulók száma ezer főben	
			o/oo		%		o/oo
Budapest	2,061	20-30,000	8	1,040	-,50	17,5	9
Kiemelt városok:							
Miskolc	209	7- 800	4	52	-,25	1,4	7
Debrecen	194	7- 900	4	100	-,50	-,9	5
Szeged	172	6- 800	5	42	-,25	1,4	8
Pécs	170	8- 1,000	6	54	-,30	1,-	6
Győr	125	5- 700	5	43	-,30	-,8	6
	<u>870</u>	<u>4.200</u>		<u>291</u>			
Megyeszékhelyek:							
Nyíregyháza	111	3-500	4	25	-,20	-,9	8
Székesfehérvár	105	3-500	4	19	-,20	-,6	6
Kecskemét	93	3-500	4	23	-,20	1,1	12
Szombathely	84	3-500	5	31	-,25	-,8	10
Szolnok	77	3-400	4	19	-,25	-,6	8
Tatabánya	76	3-400	4	13	-,20	-,5	7
Kaposvár	73	3-400	4	17	-,25	-,7	10
Békéscsaba	68	3-500	4	17	-,25	-,6	9
Eger	62	3-400	5	13	-,20	-,5	6
Zalaegerszeg	57	3-400	5	14	-,25	-,5	6
Veszprém	56	3-400	5	13	-,25	-,9	15
Salgótarján	50	2-300	4	11	-,20	-,6	12
Szekszárd	35	2-300	6	14	-,40	-,5	15
50 ezer lakos felett:							
Dunaujváros	62	3-400	5	15	-,25	-,5	6
Sopron	54	3-400	5	18	-,30	-,4	8
Hódmezővásárhely	54	2-300	4	9	-,20	-,6	11
Nagykanizsa	50	2-300	5	8	-,20	-,4	8
	<u>1,167</u>	<u>6,800</u>		<u>279</u>			
Összesen:	2,037			569			

3/b. tábla

Város:	Népesség ezerben:	Állandó hangverseny- látogatók becsült száma		Komoly- zenei lemezek eladása ezer főben		All. zené- iskolai ta- nulók száma ezer főben	
		o/oo	o/oo	/ezer/	%	o/oo	o/oo
Ózd	48	150-200	3	5	-1,10	-3	6
Cegléd	40	150	4	7	-2,20	-7	17
Érd	42	-	-	-	-	-3	7
Baja	39	150-200	4	9	-2,25	-3	7
Kazincbarcika	38	150-200	4	8	-2,20	-2	5
Gyöngyös	37	200-250	5	10	-2,25	-3	7
Szentés	36	200-250	5	4	-1,10	-3	8
Orosháza	36	200-250	5	3	-1,10	-3	8
Gyula	35	200-250	6	4	-1,10	-3	8
Vác	35	200-250	6	10	-3,30	-7	20
Kiskunfélegyháza	35	200	5	4	-1,10	-2	6
Pápa	32	120	4	6	-2,20	-4	12
Hajduböszörmény	32	-	-	-	-	-3	10
Esztergom	31	150-200	5	11	-3,30	-3	10
Komló	31	150-200	4	4	-1,10	-3	10
Jászberény	31	120	4	5	-1,15	-4	13
Kiskunhalas	31	-	-	-	-	-3	10
Ajka	30	150-200	4	5	-1,15	-4	13
Makó	30	150-200	4	3	-1,10	-3	10
Mosonmagyaróvár	30	150-200	5	6	-2,20	-3	10
Városok 30 ezer lakos felett	699	2.500					
Várpalota	29	100-200	5	4	-1,10	-3	10
Gödöllő	28	-	-	5	-1,15	-4	14
Hatvan	25	-	-	7	-2,25	-3	12
Karcag	25	100-200	4	-	-	-3	12
Tata	24	100-200	4	3	-1,10	-2	10
Hajduszoboszló	23	100-200	4	3	-1,15	-3	13
Csongrád	22	100-200	5	-	-	-2	9
Keszthely	22	100-200	5	7	-3,30	-2	9
Oroszlány	21	100-200	5	-	-	-2	10
Siófok	21	-	-	10	-5,50	-2	10
Mohács	21	120	5	4	-2,20	-2	10
Szarvas	20	100-200	5	-	-	-2	10
Balassagyarmat	19	-	-	4	-2,20	-5	25
Kalocsa	19	200	5	6	-3,30	-2	10
Leninváros	19	150-200	5	-	-	-3	15
Kisvárd	18	120	5	1	-	-3	16
Szentendre	18	-	-	4	-2,20	-2	12
Tapolca	17	-	-	4	-2,25	-2	12
Százhalombatta	16	-	-	4	-2,20	-1	5
Barcs	12	100	8	-	-	-3	25
Fehérgyarmat	9	100 ?	-	-	-	-1	10
Vásárosnamény	9	100 ?	-	-	-	-1	10
30 ezer lakosnál ki- sebb városok, hang- verseny-bérlettel vagy 3000-nél több komolyzenei lemez- adással	437	1.500					

4. tábla

Két adatsor a budapesti kerületek hangversenylátogatóinak megoszlásáról.

Kerület:	Népesség- szám:	OF Közönség- szolgálat 1980-ban ki- küldött kérdő- lapjainak megoszlása:	Kitöltött kérdőlap/ lakosság ezerben:	Husz budapesti hangversenyen kiosztott kérdőlapok megoszlása:	Kitöltött kérdőlap/ lakosság ezerben:	
+	I.	40	135	3,4	80	2,-
+	II.	108	337	3,1	164	1,5
	III.	133	92	-7	97	-7
-	IV.	82	29	-3	42	-5
+	V.	49	159	3,2	71	1,4
	VI.	69	124	1,8	73	1,-
	VII.	89	135	1,5	48	-4
	VIII.	109	117	1,1	73	-7
	IX.	90	95	1,-	48	-5
-	X.	105	40	-3	28	-2
+	XI.	177	343	2,-	206	1,2
+	XII.	84	232	2,8	132	1,6
	XIII.	138	214	1,5	102	-7
	XIV.	164	150	-9	166	1,-
-	XV.	109	43	-3	47	-4
-	XVI.	72	24	-3	23	-3
-	XVII.	55	11	-2	12	-2
-	XVIII.	97	20	-2	27	-3
-	XIX.	60	22	-4	37	-6
-	XX.	99	27	-3	22	-2
-	XXI.	79	16	-2	43	-5
-	XXII.	54	19	-3	43	-8
		2062	2384		1584	

DOCUMENTA

PARASZTI ÉLETRAJZOK A PÁTRIA NÉPZENEI HANGLEMEZEK TÜKRÉBEN II.*

NAGYDOBRONY (UNG M.) — 1940. ÁPR. 22—23.

Előadók: Baksa Ferenc 38 éves
Nagy Józsefné 58 éves

BAKSA FERENC — született 1902. augusztus 18. Nagydobrony. Szülei: B. János és Gere Lidi. B. F. 6 elemi iskolát járt, utána a szülei földjén kapált, kaszált, 6 holdon gazdálkodtak. 7 testvére volt, 5 fiúból 3 maradt, a többi meghalt. Napszámba is járt, „fődi munkába, erdei munkába, faragásba”. Katona még nem volt. 1927-ben megnősült, Hidi Borbálát vette el, de az meghalt, maradt utána 1 fiú. Második felesége Diád Boriska, attól is lett 1 fia (mindkét fia életben). Az asszony „egyikse” hozott a házhoz, most is csak napszámosságból él. Télen erdei munkában dolgozik, favágás, meg slippert — talpfát — faragnak. 80-120 fillért kap egyért, s ha jó a fa, akkor 6-8-10 darabot is megcsinál egy nap alatt. Leginkább ilyen munkában dolgozott: Bodrog-szentmárián, Leleszpolyánán, Hosszúmezőn, a Tátrában — „vótam én az isten tudja hol is”. Járt még Kassán, Beregszászon, Nagyszöllősön, Munkács, Ungvár és a környéken. — Olvasni nem igen olvasott semmit sem, „a bibliát, meg a zsótárt”. — Most kapott 1 hold földet bérbe, 10 pengő egy évre, „Horti tag” — mert a légionistáktól vették el. Zabot fog belevetni s azt majd eladja.

NAGY JÓZSEFNÉ, sz. Molnár Mária — született 1882. október 12. Szülei: N. József és Molnár Tari Erzsébet. Mindannyian nagydobronyiak. Ő maga 6 elemi járt. Szüleinek volt vagyona, „de elpusztult” mikor ő még kicsi volt. 18 éves koráig az óvodában „dada” volt. Aztán férjhez ment. Urának volt 4 hold földje, abból éltek. 8 gyereke született, 4 fiú, 4 lány, 2-2 maradt meg belőle. A kezük munkájával szereztek még földet, míg az ura 1928-ban meghalt. 5 hold maradt neki, 8 meg a gyerekeknek. — Még lány korában elment „a búzából szurkálni a csípőt” (dudvát). — A nótázást mindig szerette, „ahol meghallottam egyet, az az enyim is lett, pláne amelyik megtetszett, pedig 12 esztendejig nem nyílt meg a szájam — egészen mostanáig”. — Debrecenben járt egyszer, Ungvár, Munkácsba, Beregszászba, másutt nem igen. Sokat olvasott, „a Jókait, Mikszáthot, Petőfit, Gárdonyit, mindent”. A községnek most is van olvasóköre. De „mióta az uram meghalt, nem érdekel semmi, sem a nóta, sem a könyv”. Énekelni azért szeret, „a Dávidbul, most már a Dávidnééből is mondottam”.

*A dokumentáció első része a Magyar Zene 1981/4. számában jelent meg. (A szerk.)

Előadó: Kára Varga Imre 57 éves

KÁRA VARGA IMRE — született 1881. január 23. Nagygejőc. Szülei: K. V. Sándor és Varga Eszter. K. V. I. 6 elemít végzett, utána a szüleinél dolgozott a gazdálkodásban, 18 hold földön. 6 testvére volt és szülei halála után eldarabolták a földet hétfelé. 1902-ben berukkolt a nyíregyházi huszárokhoz, ott volt 3 évig. 1906-ban kiment Amerikába, New Jersey államba, ahol szövőgyárban dolgozott 7 évi egyhuzamban. Innen szurokhordógyárba került s itt maradt 1920-ig, amikor hazajött. Még mielőtt kiment, feleségül vette Bakos Veront s az asszonnyal ment ki Amerikába. Felesége kosztosokat tartott odakint, a 2 nagyobbik gyerek is ott született. Felesége 1909 táján hazajött, majd 1910-ben visszament, de 1914-ben végleg hazajött. Amikor Kára Varga is hazajött 2000 dollárt hozott magával, de itthon beváltotta magyar pénzre s így az egész megsemmisült. Most 18 hold földje van, s négyfelé fogják majd osztani. — Szeret danolgatni, nagyon kedvelte a gramofonlemezeket már fiatal korában is, Amerikában pedig a magyar lemezeket hallgatta szívesen s a nótákat hallás után meg is tanulta. Olvasni is szeret, ha mikor idő van rá. A kártyát nem szereti még nézni sem. — Megfordult Ungvárt, Kassán, Munkácsra, Kisvárdán, egyébként nem igen mozdult a falujából.

PEREG (PEST M.) — 1937. OKT. 18.

Előadók: Gránic Péter 50 éves
Joó Andrásné 71 éves

GRÁNIC PÉTER — született 1887. május 26. Szülei: Gr. Mihály (1835-1931) és Répás Mária (1842-1918), mindannyian peregiek. Gránicnak már az öregapja is tepmlomgazda — egyházi gondnok — volt, maga is az. Apjától örökölt 10 hold földet, másik 10 holdat maga szerezte. Közepes terméskor 50 q gabonája van — ebből 5-6 mázsát elad, a többi elfogy, meg elveti. A 20 hold a faluban jó gazdaságnak számít, ekkora földje csak kevés embernek van. Felesége, Répás Juliánna 47 éves, 2 fia van. Péter 25 éves, tejkezelő, nemrég házasodott. János 14 éves, a gazdaságban dolgozik. Lánya, a 23 éves Teréz férjnél van. Gr. 6 elemít végzett. Járt Andocson, búcsúban, Ercsiben, Mária-besnyőn és Budapesten. Katona volt 1914-től 1917-ig, Lengyelországban szolgált. — Az énekeket jórészt az apjától tanulta, kisebb részt a kántortól (Grimm Páltól), és a gyerekektől, kántáláskor.

ÖZV. JOÓ ANDRÁS NÉ, sz. Kátai Mári — született 1866. szeptember 10. Szülei: K. István (1830-1901) és Kis Teréz (1836-1919), mindannyian peregiek. Ő maga 6 elemít járt, majd 19 éves korában férjhez ment. 4 gyereke született, 3 meghalt. Élő fia 51 éves. Férje 1916-ban halt meg. Vagyona: 8 hold föld, ebből 800 négyszögöl szőlő, a többi szántó. Most a fia kezeli a gazdaságot. — Megfordult Andocson, Ercsiben, Mária-besnyőn és Budapesten. — Az énekeket az anyjától tanulta, „az nagyon tudott énekelni, ha halott volt, őt hívták”. Azelőtt összegyűltek este a falubeliek és énekeltek-daloltak mindenfelét.

Előadók: Holecz Rozi 16 éves
Kobela Mari 17 éves
Kis Bözsi 18 éves
Perce Bözsi 18 éves
Szabó János 75 éves

ID. SZABÓ JÁNOS — született 1863, Rimóc. Apja: Sz. György (megh. 1882.). Anyja: Antal Apollónia (megh. 1905). Neki magának csak 1 hold földje van, de 3 gyereke között elosztott 15 holdat. Egyik lánya özvegyasszony, vele lakik s ennek földjussát is ő műveli. Mindkét másik gyerekének házat, jószágot és gazdasági felszerelést is adott. Felesége: Juhász Teréz, 73 éves. — A dalokat „úgy egymástu” tanulta. „Furoljázást azt meg az apámtu gyermekkoromba kezdegettem”. — „Tudott az apám is furoljázni”. A furolját 18 éves korában Szécsényben vette. „Ha jól gondolom, 3 pengő volt”. Édesanyja adta rá a pénzt. „Lehet danolni, ha nem iszik az ember, de akkor jobb, ha vagy egy féllitert megiszik”.

Előadók: Ferenci Márton és bandája
Ferenci Péterné 55 éves
K. Kis Sándor 36 éves
K. Kis Sándorné 29 éves
Sipos Györgyné 60 éves
Szabó V. György 65 éves
Ungvári Mártonné 41 éves

ADÁM ISTVÁN — született 1888, Szék. Szülei: Á. Zsiga és Moldovány Zsuzsi. Analfabéta. 12 éves korában tanult meg hegedülni, mindig primás volt. Mikor kisebb volt, egyedül járt, a háború kitörésekor csinált bandát. Katona volt Désen, 1911-ben. A világháború alatt Galíciában volt, az oroszoknál. 1918-ban jött vissza, s újból csinált bandát. Vagy ötször nősült, „felesleges” — hisz csak az utolsó volt a mostani. Bandája most is van, mindig csak Széken játszott. Őt is ugyanúgy fogadják, mint Ferenci Mártont. A nótákat Széken tanulta.

ID. FERENCI MÁRTON, zsuki — született 1880. augusztus 14., Szék. Szülei: F. László (Zsuk) és Zománc Sára (Kendilona). Analfabéta, iskolába nem járt. 10 éves korában már hegedült: kontrázott s a bandával ment hegedülni, leginkább Széken, másutt nem. 1916-ban lett primás, de azért kontrázott is, mert „kontrázni nem szégyen”. Kolozsvárra csak néha ment muzsikálni, ha az ottani széki legények meghívták, de kávéházban, vendéglőben nem játszott. A bandáját megfogadják lakodalomba, kap 5-600 lejt és 1 kenyeret, ez a kikötés. Megfogadják 30 mulatságra, kap ezért 50 legénytől 100 véka gabonát (fele-fele búza és málé) és minden legénytől húrpénzt: 50 lejt. Bálban páronként a házas emberek 1 pengőt adnak. — Katona volt Boszniában 1901-től



Ferenci Márton, bőgős. Szék (Szolnok-Doboka m.)

1904-ig. Névnepkor szokott köszönteni, s „ki mennyit ad”. Ünnepe napon is szokott köszönteni, reggeltől, délben pont az uraknál. 18 éves korában együtt élt valakivel, de az 5 év múlva meghalt. 4 gyereke volt 1 maradt meg. Azután a világháború előtt újra megnősült, most 1 lánya van. Bőgőzni is tud, maga tanult. — Szamosújvárt s a környéken járt.

IFJ. FERENCI MÁRTON — a primás fia — született 1905, Szék. Szülei: F. Márton és Ádám Zsuzsi. Analfabéta, iskolába nem járt. Jelenleg is az apjánál lakik, nőtlen. 8 éves volt, amikor az apja a bőgőre fogta, s azóta mindig bőgőzik. — Járt Kolozsvárt, másutt nem. — Kissé rosszul hall. Bőgőjének mindig csak 3 húrja van: A, D, C. A bőgőt otthon vették egy másik cigánytól, a vonót „összekorigálta” a fazekas — a fáját maga hozta az erdőről.

FERENCI PÉTERNÉ, sz. Kicsi Kis Róza — született 1896. „fébruár” 5., Szék. Szülei: K. György és Szegedi Klára. 4 elemi járt Széken, azután 12 éves korában szolgálni ment Kolozsvárra. 1901-ben ment férjhez — az ura széki ember volt, napszámban is jártak Széken, arattak, kapáltak, gyomláttak. Házat is építettek a város adta helyre. 1 gyerekük lett, de az 6 éves korában meghalt. Télen fon és sző másoknak, pénzért. Feles földet is munkálnak pityókát (krumplit) s paszulyt, a törökbúza (kukorica) kétötöd része az övék. — Nem járt sehohsem, csak Szamosújvárt, amikor el akart adni valamit, s Désen volt egyszer — A nótákat akkor már tudta, amikor szolgálni ment. A zsolttart s a bibliát forgatta, mást nem.

KIS SÁNDOR, kicsi, ragadványnevét igen alacsony termete miatt kapta — született 1905. szeptember 24., Szék. Szülei: K. István és Szabó Kata. 4 elemi járt, utána munkába ment, napszámba Széken s többet Kolozsvárt. Otthon mezei munkát végzett, Kolozsvárt a gázgyárban külső munkás volt a szekereknél, s járt még „mikor — merre”. Szüleinek másfél hold gyümölcsöse van, ott dolgozott fiatalon. 1930-ban nősült először, de az asszonytól elvált, mert annak mástól lett gyereke. 1938-ban nősült másodszer, „félháza” van — egy szoba. — A nótákat, nem tudja kitől tanulta, „a magam fejítől s az öregektől maradt”. Olvasni nagyon szeretett, „történelmes könyveket” — örökökkel olvasna. Táncolni nem tud, dúdolni nagyon szeretett. — A házukat ketten építették a feleségével, vályogtéglából, amit ugyancsak ő csinált.

KIS SÁNDORNÉ, sz. Prózsa Klári, kali — született 1912. december 24., Szék. Szülei: Pr. István Mihály és Kötő Kata. Csak 2 osztályt járt az iskolában, mert rongyos volt a ruhája és szégyenlette. 9 éves korában elment Kolozsvárt s ott szolgált 1930-ig. Akkor férjhez ment, de csak 2 hétig volt az urával, mert nem szerette, s csak a szülei és testvérei adták őket össze. Akkor visszament Kolozsvárt, s csak ott szolgált. Aztán 1938-ban férjhez ment Kicsi Kis Sándorhoz. — Nótákat otthon tanult, nagyon szeretett dúdolni. Nem nagyon tud olvasni, s írni is csak keveset. Kolozsváron kívül Szamosújvárt volt 1 évig, ott szolgált, másutt sehohsem járt.

MIKÓ ALBERT — született 1908, Szék. Szülei: M. György és Tatár Sára. Iskolába nem járt, bár volt benne eleget „meszelnit”. Analfabéta. 10 éves korában már kezdte a muzsikálást. A cigányoktól tanult kontrázni. 13 éves korában már bandában állott. Azóta több bandában játszott, de csak Széken, és a széki bandával Kolozsvárt. A keresetet elosztják, s a többi is annyit kap, mint a primás. A cigánysoron csinált magának házat, „a város telkin”. 1932-

ben megnősült, 2 gyereke van. Kőművességhez is ért. A széki pallér is megfogadta dolgozni s napszámot kapott. A primásságra nem vágyik: „Ha akarnék, se tudnék. Már nem áll oda az ember esze, hogy ezután tanujjak”. A „kontra” is mindig 3 húros: G, D, A.

SIPOS GYÖRGY SÁNDORNÉ, sz. Juhos Zsuzsa — született 1881. ápr. 27., Szék. Szülei: J. István és Szováti Rózsa. 13 gyereke volt a szüleinek, ő volt a legnagyobb. 3 elemít járt Széken. Otthon neki kellett vigyáznia a kisebbekre. Szüleinek 6 hold szőleje volt, abban is dolgozott. 17 éves volt, amikor férjhez ment. Az urának volt 6 hold földje, azon gazdálkodtak. 11 gyerekük volt, 6 él, a többi kicsi korában halt meg. Házuk van, 2 tehén és aprójószág. Ő palántát ültet, „kórelábét” meg káposztát termel, s beviszi a hátán Szamosújvárra eladni. Járt Kolozsvárt látogatóban, megfordult Désen, Szászsebesen, Besztercén. — „A nótákat magamtól tanultam s fiatalon másoktól”. Regényeket, meséket szeretett olvasni, máig is szereti. A „Kukorica Jánost” valamikor könyv nélkül tudta.

SZABÓ VARGA GYÖRGY — született 1876. április 4. Szülei: Sz. V. István és Danel Miklós Sára. Mindannyian székiek. Ő maga 4 elemít járt Széken, akkor otthon maradt, s gazdálkodott. 18 éves volt, amikor szülei meghaltak. 3 testvére volt, s a szüleinek csak 3 hold földje. Így másnak dolgozott, „részibe” — aratásban és kapás növényekben. 1902-ben megházasodott, a felesége, Sós Mihály Zsuzsa hozott 3 holdat. Aztán a maga jussát is megkapta, és szereztek is hozzá. 11 gyerekük született, de csak 2 maradt életben, a többi 3-4 esztendősen halt meg. — 1914-ben katonának ment „Itáliába” és 5 évig az olasz fronton szolgált, kisebb megszakítással, amikor „az Azori tengerpartra vittek s fürödtem is benne”. 1919-ben nagy nehezen haza jött és Székre ment vissza. Ahogy megérkezett, egy héttel előbb temették el a feleségét. Nemsokára megházasodott: Ballók Katát vette el. Ekkorra 3 gyerekiből 2 maradt meg. — Azóta Széken él. Amit az első felesége hozott (3 holdat), azt a gyerekek kapták. A második felesége hozott 4 holdat. Most kb. 10 holdon gazdálkodik, háza, pár ökre, tehene és aprójószágja van. Eladásból is élt, még a háború előtt Kolozsvárra vitt „pipét” (kis libát), s szénát is vitt eladni. — Megfordult Désen, Szamosújvárt — másutt seholsem járt, még a szomszéd községben sem. — A nótákat legénykorában tanulta, otthon az anyjától. Sokszor volt vőfély. A történelmes könyveket szerette olvasni leginkább, s az imádságokat, s a zsolnákat.

UNGVÁRI MÁRTONNÉ, sz. Prózsza Zsuzsa — született 1900. november 14., Szék. Szülei: Pr. György és Ballók Zsuzsa. 5 elemén kívül 2 ismétlőt végzett. Utána otthon maradt a szülei gazdaságában. 1920-ban férjhez ment, 4 gyereke van, mind a 4 fiú. 300 holdat örökölt a szüleitől, egyedül. Az urának is van öröksége, 150 hold. — Megfordult Szamosújvárt, aztán Kolozsvárt, Désen s most Budapesten. Írogatni szokott verseket, sok verse van, „csak úgy a maga fejtitül” versek. A nótákat otthon a faluban tanulta, „a legtöbbet apámtól”.

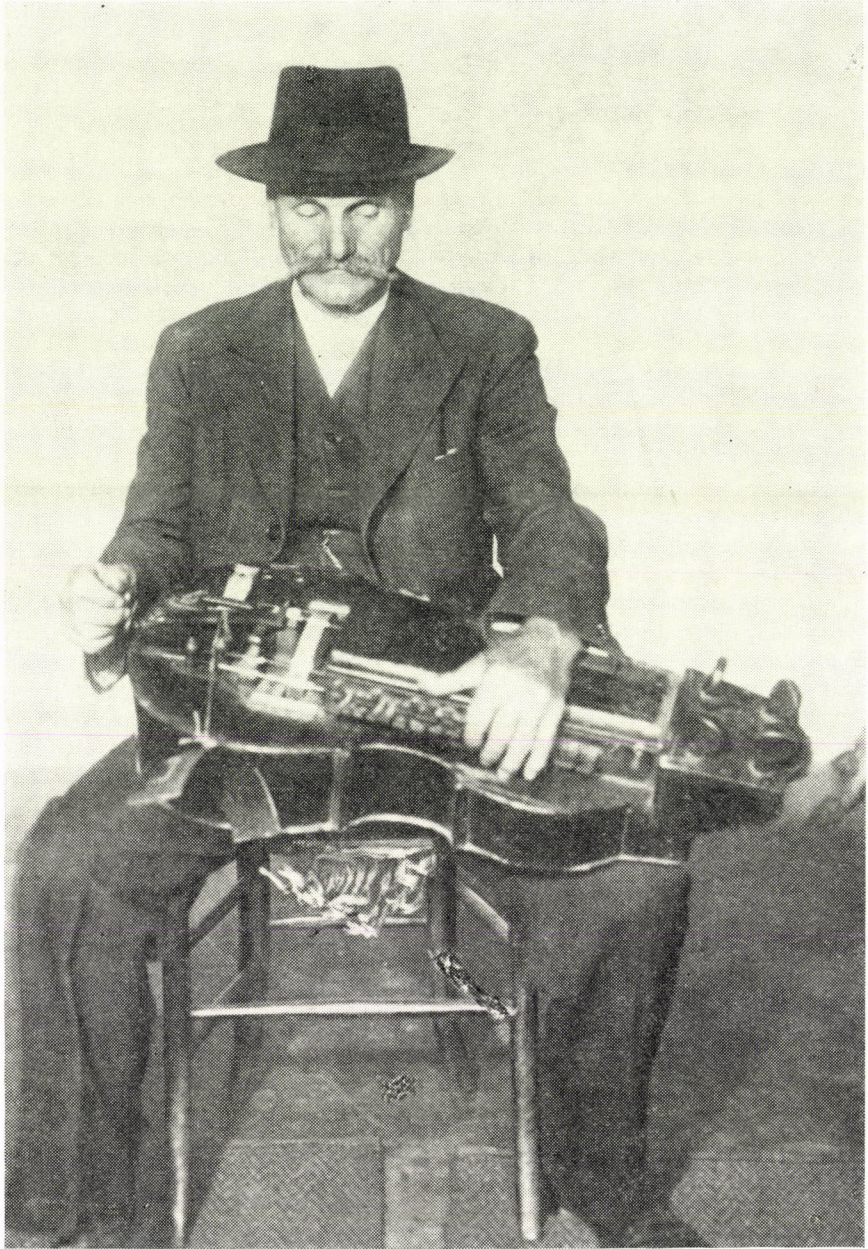
Előadók: Balla István 63 éves

Kis József 63 éves

Maszlag Józsefné 49 éves

BALLA ISTVÁN — született 1876. július 22., Szentes. Apja: néhai B. Imre. Anyja: Kátai Tót Judit (megh. 1901-ben). Mindannyian szentesiek. Apja földmunkás, kubikus és napszámos volt. Ő maga 4 elemit járt Szentesen, írni-olvasni tud. Mint kubikus bejárta egész Nagymagyarországot. A tekerőjét mindig magával vitte s mindenütt játszott rajta. 1909-ben megnősült, felesége Szőke Anna (1879, Szentes), de ő azután is mint kubikus és tekerős tovább járta az országot. „A kobokosságot fébehagytam 1936-ban.” Örökölt 1927-ben 2 és fél hold „leadott földet” (vagyonváltságos osztott föld Nyeregyházán, Szentestől 20 km-re). A földhöz kis lakóház van, istálló, kocsí, 1 ló. Van még „a földhöz két és fél hold feles bérlet”. Ha ráér, napszámba megy, de „nem igen kellek mán, öreg vagyok”. Napszámban 3-4 pengőt keres. — Tekerőzni szokott Szentesen, „mikor hova hínak, néveste, disznótor” (télen mindig otthon volt), lakodalomba. Fizetése, „mikor hogy”, rendszerint 3 pengőt kaptak, enni-inni, „meg a vendég amit adott”. — Játszott kocsmákban is, Szentesen, néha 30 forintot is adtak a vendégek egy este. — 6 családja van, 4 lány, 2 fiú — mind életben. Kétszer Pesten, egyszer Magyarcsanádon, háromszor Szentesen (?) járt. Olvas újságot, könyvet, „mikor milyen akad a kezembe”. Katona volt 14—18 között, „Szegedébe szógáltam, Lugoson, Nagyváradon, meg kint, meg bent”. Albániában is szolgált, „Berán” nevére emlékszik, „ott vót a központ 6 hónapig”. Csak magyarul tud. „Két oldalsérvet kaptam 1916-ban, Lugoson, de nem jelentkeztem vele” — pedig 80⁰/₀os rokkant. — A dalokat „a néptől tanultam, tekerőzni meg magamtól”. A tekerőt Szentesen vette 2 mázsa búzáért, Váci Józseftől. „Az is tekerős, olyanforma mint én most.” Gyerekei nem szerették a tekerőt — „nem fogott az eszök rajt”.

KISS JÓZSEF — született 1878. július 1. („63 éves vagyok”) Pusztaföldváron. Szülei: K. Imre (megh. 1908) és Kapás Anna (megh. 1933). 14-en voltak testvérek, de nem tudja hányadik volt, „mongyuk nyócadiknak”. — Szülei és ő maga is mindig dohánykertészek voltak, „Bagi és Svábnál, a Bagi magyar, a másik zsidó vót, Csongrádon valamikor szatyinkót (gatyamadzagot) árult”. K. J. iskolába nem járt, mert „iskola azon a vidéken sose vót e’sé” — írni-olvasni nem tud, „a számolást fejből izéllem, nem hagyom magam becsapni” (28 meg 39 az 63 — számolja). Mindig „a dohányba vótam”. — Megnősült 1901-ben, felesége Verasztó Erzsébet, 9 gyerekük lett, 4 él (3 lány, 1 fiú). Ekkor ő is dohánykertész lett „ugyancsak abba a gazdálkodásba”. 1910-ben cseléd lett ugyanott, „a nyári gépnél fűtő, meg kezeltem is” 1927-ig. Utána mezei munkás lett, mert „széjjeloszlódott a birtok” — ők is vettek „12 millió volt öreg holdja” (1600 négyszögöl), de csak fél holdat tudott lefizetni. A földet házhelynek vette Fábianszabosban („Pusztafábiánba”) s azóta itt él. A gyerekei mind mezei munkások, „a muzsikát nem folytatják”. Az egyik lányát „ellopta egy hegedűs, valami figlihornis (Flügelhorn), Majoros Gazsi” — de aztán ott hagyta. Családjából „egyikse tud mu-



Balla István, tekerős. Szentes (Csongrád m.)

zsidót — „Magam fejből tanultam tekerőzni”. Először 12 forintért vette a hangszerét: „Busi Ferenc vót tekerős, meg csinálta is”, ez a hangszer „romba ment”. Azután 1907-ben vette a mostanit Zagyi Antaltól, „az csak csinálta, tanyás ember vót, barkácsoló” — 2 mázsa búzáért. — Katona nem volt, „nem vót sánta ezred” — leesett „messzirül” a „harmadik szériából”, mikor a pajtában dohányt aggatott, másik lábát „a szántógép, ötöseke” törte össze, hogy „elütött, oszt rám esett”. — Nem járt sehol, csak a szentesi környéken. „94 óta folytatom a muzsikát, a nótákat mindig, amikor a kocsmában, lakodalom, névestén dalikáztak”. Szeret egyes dallamokat megjelölni: 250, 300 éves, vagy „ezt 99-be tanultam”, de mivel a számokat egyáltalán nem érti, ennek semmi jelentősége nincsen.

MASZLAG JÓZSEFNÉ, sz. Mécs Balog Mária — született 1889. január 24., Szentes. Apja: néhai M. B. Antal (megh. 1932). Anyja: Varga Mária, még él, 75 éves. (A nagyapa a városnál képviselő volt s utcát is neveztek el róla.) Apja gazdálkodó volt 50 holdon, és amikor meghalt, átíratta a feleségére, akinek míg él, haszonélvezete van a földre. Így idáig M.-nének semmi öröksége nem volt. Anyja halála után viszont az ő fiai öröklik a földet, neki tehát semmi nem marad. — Iskolába Szentesen járt, de csak egy évig, mert „ellopták” édesanyjától: a nagynénje Bécsbe vitte. Ott 6 „német iskolát” végzett. Mikor hazajött, a magyar szót nem értette s újból „iskolát kellett járnia” egy „nagy iskolással, aki már növendék volt”. Libapásztor lett azután az apja birtokán s 15 éves volt, mikor a „libáktúl” férjhez ment. Férje „hajókormányos volt a tiszai hajózásba”. 3 évig csak az urával élt, 2 családja lett, él mind a 2 fiú. Amikor elvált, kereskedő lett Szentesen. 1910 körül üzlete volt, „mindenfélivel” kereskedett: „fűszer, gatyamadzag, tű, burgonya, méz, gabona, széna, szalma, ital”. Még mielőtt üzletet nyitott, 1910 körül, mikor az ura már Amerikában volt, a szentesi színházban öltöztető és fésülőnő is volt néhány évig, ezután nyitotta az üzletet, mert „beleuntam, nem bírtam a hajszagot”. A háborúban ápoló volt, „az vót a legnehezebb” — Szentesen. „Azt már ne írja oda, mer emberápoló vótam”. Tanfolyamra járt „előbb”, majd ápolónő volt 5 évig. Ezalatt „idegen személlyel folytattam az üzletet”. Az üzletét többször kifosztották, „háború alatt a románok, azután a magyarok” — betörték hozzá. „Sok virgán mentem keresztül.” A szentesi román megszállás alatt egy hétig fogva tartották. 1933—34-ben bezárta az üzletét, most a piacon zöldséget, burgonyát árul, és közben az anyjával él. Az 50 hold már rájuk (az ő fiaira) van „örökítve”, de haszonélvezete az anyjáié. A föld Szentesről 16 km-re, Kisötkén van. — „Már a liba mellett tamburázott”, citerázott, harmónikázott, tekerőzött. „Nagyon szerettem a muzsikát, szeretem még ma is.” Bandában is játszik, „vagy kontrás vagy primás vagy cimbalmos, ahogyan összeállnak”. Testvérei is mind zenészek, azok is játszanak, „ami csak a kezükbe jöhet” s teljesen „ebből élnek”. Híres a szentesi banda, a „Balog testvérek” — játszanak, „ahova híjják”. Hangszere van: „facimbalom, tekerő, tambura, citera, hegedűm is vót”. — „Köcsön is adom, mer ha valakit megfogadnak, s nincs hangszere...”. Más tekerősöktől is tanult, „de csak a nótákat”. Tekerőjét, citeráját, anyai nagyapja csinálta. „De az tudott mindent, még a furulyát is cifrábban csinálta, mint a tótok, akik árulnak”. — Újságot, könyvet olvas, meg „pénzt szeretnék olvasni”.

Előadók: Szűcs Mihályné 68 éves
Tanka Gábor 31 éves

SZÜCS MIHÁLYNÉ, sz. Szabó Julianna — született 1869. szeptember 16. Apja: Sz. Bálint (1844—1926). Anyja: Kapronczai Julianna (1848—1920). Apja földműves volt, 3—4 hold földön, kis szőlőn gazdálkodott, háza is volt. Anyjának kb. 1 hold földje volt. Az örökség 4 gyerek közt 4 részre oszlott. Ő Tiszacsegén járt iskolába, férjhezment 1890-ben. Együttes vagyonuk 2 hold régi föld s 2 hold „osztott föld”. — Látogatóban járt Debrecenben és Egerben.

TANKA GÁBOR, földműves — született 1906. május 26., Tiszacsege. Apja: T. József, Tiszacsegén él, földműves-napszámos. Anyja: Bana Lídia, kovács-gépészcsalád. T. 4 elemít járt Kismajor tanyán, Tiszacsege mellett. Két és fél hónapig katonáskodott. 1918-ban került a Hortobágyra, mint kisbojtár „tanyás”. 1921-ben csikós lett Nagyhortobágy-Szászteleken, az is maradt 1933-ig, leszámítva 1 év gulyásbojtárságot. Könnyebben élt, jobban megfizették, mintha otthon maradt volna. Amikor megnősült, a csikósságból nem tudta a családot tartani, beállt napszámosnak, és így a családjával lehetett. 3 gyereke van. Napszámosi keresetének évi készpénz értéke kb. 200 pengő. Apósa házában lakik. Az csöszködik és a földreformkor 3 hold földet is kapott. — T. járt rövid ideig Pesten és Debrecenben. Danolni pásztorokodása alatt tanult, legnagyobb részét Gál Lajos debreceni származású embertől, aki maga is 60 évig pásztorokodott a Hortobágyon.

Előadók: Árvai Pálné 65 éves
Györki György 63 éves
Holcz György 59 éves
Sümei Jánosné 62 éves

ÁRVAI PÁLNÉ, sz. Gárgyán Juli — született 1873. Apja: G. József. Anyja: Rigóczki Mária. Földműves család. Apja kitanulta ugyan a csizmadia mesterséget is Törökkoppányban, de ebből nem tudott megélni (a nagyapja is foltozó csizmadia volt). A család Tolna megyéből származik, apja Pincehelyen született. Négyen voltak testvérek, ő a legidősebb. 6 elemít járt, később Szekszárdon 3 hónapi tanfolyam elvégzése után szülésznői oklevelet is szerzett. Ebben a minőségben 5 évig működött is, de később férje kívánságára abbahagyta. 18 éves korában ment férjhez, férje koppányi családból származik. 1 fia van, 45 éves. — Járt „Kaposban, Tabra” — 1-2 napig. Vagyonuk: ház, jószág, 40 kis hold szántó rét, szőlő, ebből 4 hold a férje öröksége, másfél az övé, a többi a fia és az unokája házasságával került, 6 hold pedig vétel útján. — A dalokat édesapjától tanulta, anyja nem volt dalos, sem az ura, „komoly ember volt, oszt nem tudta”. A fia már nem tudja a dalokat. — A siratást az öregasszonyoktól hallotta, „aszt nem kő tanúnyi, csak érezni kő”.

GYÖRKI GYÖRGY — született 1875. Törökkopány. Apja-anyja is ott született. Apja: Gy. István, takács (tanulta Somogyban, Atala községben), remekes mester volt. Anyja: Kovács Erzsébet. Gy. maga is takács, de most már nem folytatja a mesterséget, csak maguknak és a rokonoknak dolgozik. 6 elemit járt. 1911-ben egy fél évig Amerikában volt. Azért ment ki, mert apjának adóssága volt, ennek fedezésére szeretett volna pénzt szerezni, de nem keresett, mert beteg lett. 3 évig volt katona, de nem volt a fronton. A Tanbur Andandóri-t édesanyja nőtestvéreinek pásztor rokonságától halotta. Hosszú furulyán édesapja „nagyon tudott” — ő maga is tőle tanulta, amikor a kezével már elérte a furulya likjait. Nagy templomi előénekes, a búcsúknban már 33 éve énekel egyházi énekeket. Kétszer nősült. Az első felesége Bodó Éva volt, a második, aki még él Kaposi Veróna. Első házasságából 4, a másodikból 3 gyerek született. 3 hold földje van: másfél örökség, másfél földreform. Fiai (6) munkaképesek, nyáron aratást vállalnak, 3 hold bérelt földjük is van. — Ha a takácsságot űzi, másfél kg búzáért egy rőf vásznat sző, ennek szélessége 78 cm. Egy rőf vásznat másfél óra alatt sző meg.

HOLCZ GYÖRGY — 59 éves földmíves és takács. Apja a céhes világban remekes mester: H. Ferenc, Soltvadkertről került oda (nagyapja is takács volt, Székesfehérvárról költözött Soltvadkertra. Lajtha L. jegyzete. 1958. VIII. 4.). Anyja: Szekeres Anna, koppányi földmíves családból. Kilencen voltak testvérek. Ő maga is kétszer házasodott, az első feleségétől 4 lánya született, 2 él. Második felesége Varga Mária, 50 éves. H. hegybíró, községi elöljárósági tag. 6 elemit járt. Katona volt békében 2 hónapig, a világháborúban 4 évig, őrzető rangig vitte. 38 hónapig szakács is volt. — Szántóföldjét felesmunkára adja, szőlőjét maga műveli.

SÜMEGI JÁNOSNÉ, sz. Német Anna — született 1876. június 18., Törökkopány. Apja: N. József (1843—1924). Anyja: Fias Örzse (1850—1920). Szüleinek háza és földje volt. Hatan voltak testvérek, ő a negyedik. Jussolt 2 holdat. 6 elemit, 2 ismétlőt járt. — Volt Kaposváron, Gyüdön, Pesten búcsúban, látogatóban. 19 éves korában ment férjhez, 4 gyerekük született, 2 él. 8 hold földjük van, ezt maguk művelik. Vagyonuk a faluban középgazdaságnak számít. A férje 7 évet töltött Amerikában, de keresetéből még egy holdnál is kevesebb földet tudott csak venni. — Sümeginé apja nagy dalos és „dorombos” volt. Ő maga mindig szeretett dalolni, a dalait nagyon szépeknek tartja. 10 esztendő óta már keveset dalol, mert nagy bánat érte, a fiát váratlanul agyonrúgta egy ló.

TUNYOG (SZATMÁR M.) — 1937. DEC. 21.)

Előadó: Baracsi Menyhértne 46 éves

BARACSI MENYHÉRTNÉ, sz. Kis Julianna — 46 éves tunyogi lakos. Szül. Magosliget (Szatmár m.). Apja: néhai K. János, magosligeti volt. Anyja: Vincze Flóri, szül. Csaholc (Szatmár m.). Földművesek. Ő maga 6 elemit járt Magosligeten. 1913-ban férjhezment Kis Sándor magosligeti lakoshoz, ez meghalt 1915-ben, az olasz fronton. A házasságból 1 lány maradt. Másodszor 1923-

ban ment férjhez Baracsihoz Tunyogon. — Falujának lakossága vagyoni szempontból 4 részre osztható: 40—80, 20—40, 1—20 köböl föld, az utolsóban semmi föld. Baracsiék a harmadik osztályba tehetők. 3 kat. hold föld (közepes termő), ház, telek, 2 ló és gazdasági felszerelés a vagyonuk. 4 gyerekek született, 2 meghalt háromhetes, ill. kétéves korában. 2 fia maradt. Egyik 14, másik 8 éves. — Saját földjükön gazdálkodnak, s ezen kívül is dolgoznak felibe-harmadába. Napszám csak ritkán akad, pl. diótörés, napi 60 fillér. — Járt Nagykároly, Szatmárnémeti, Csenger városokban, s egy-két napra vásáron. — A dallamok legnagyobb részét Magosligeten tanulta leány korában, a kisebb részt tanulta Tunyogon. A faluban jó dalos hírében áll, mint aki a „legtöbb dalot” tudja. A dalokat túlnyomórészt nem az apjától-anyjától tanulta, hanem magakorabeli legényektől, leányoktól. Mostanában már ritkábban dalol. „Dalolásra nincs már nékem kedvem”. „Hiába dalolnak egész nap, én nem dalolok.” Inkább „énekel” — egyháziakat. Gyermekait sem tanítja dalokra, azok csak egymástól, pajtásoktól tanulnak nótákat.

TYUKOD (SZATMÁR M.) — 1937. JÚL. 6.

Előadó: Gyene Gáspár 65 éves

GYENE GÁSPÁR, földműves — született 1872. Csengerd (Szatmár m.). Apja: Gy. Gáspár, tyukodi gazda. Anyja: Nagy Katalin. Ő maga 8 elemít járt Tyukodon és Halmiban. 1893-ban Miskolcon katonáskodott, a világháborúban Kassán és Pesten járt és az orosz fronton harcolt. Egy lánya van, 80 holdon gazdálkodik. Egész életében Tyukodon élt. — A dalokat a régi öregektől tanulta, borozás, társalkodás közben dalolták.

VITNYÉD (SOPRON M.) — 1938. FEBR. 7.

Előadók: Horvát Angéla 14 éves
Horvát Gáborné 64 éves
Magyar Ágnes 14 éves
Német Erzsébet 12 éves
Német Matild 14 éves
Simon Anna 14 éves
Simon Gizella 10 éves
Tót Rozália 14 éves

HORVÁT ANGÉLA, 14 éves, vitnyédi. Apja: H. József, 37 éves. Anyja: Kocsis Margit, 37 éves. Mindnyájan vitnyédi születésűek. H. A. vagyona, ha férjhez megy: 2 hold föld, ház a faluban, 1 ló, 1 tehén, 2 disznó. — 7 testvére van, ő a második gyerek. Vitnyéden kívül járt Pápán, Celldömölkön, Sopronban, rokonlátogatáson. Járt még Eszterházán és Kapuváron is, a szomszéd-falvakat is bejárta. — 6-7 éves korában tanulta a játékokat a nagyobb lányoktól (12-14 évesek). A játékokat addig játszák, amíg „nagy lányok” lesznek. Iskolaudvaron, szabadban, erdőszélen. „Rossz időben nem játszunk”.

Csak lányok játszanak, de ha a tanító az iskolaudvaron beállítja a fiúkat, akkor „erőszakkal” ezek is részt vesznek a játékban. „Miért játszanak?” — „Tudja Isten, szeretjük!” — „Mind egyformán szeretjük játszani, kisebbek is, nagyobbak is.”

HORVÁT GÁBORNÉ, szü. Horvát Anna. Apja: H. Mihály, földmíves. Anyja: Stángli Anna. Férjhezmenetelekor szüleitől pénzt örökölt (1897-ben), 300 forintot, 1919-ben pedig 900 000 koronát. Férje földmíves — örökölt 9-10 hold földet, házat, gazdasági berendezést stb. Horvátnénak 7 gyereke született, ebből 5 él (28—38 évesek). Van egy tanító fia is. — Járt vásáron: Sopron, Kapuvár és Győrött. Búcsún: Kopházán. 6 elemi osztályt járt. — Az énekeket, az egyházi énekeket, 10 éves korától tudja. Virrasztóban-jártában, templomban nem. Öregasszonyoktól — öregemberektől hallotta. A szövegeket énekeskönyvekből tudja. A virrasztókon is könyvből éneklük. Ezeket az énekeket a faluban már csak öten ismerik. Aki ott van a siratóban és „örvendi” az éneket, odaül az énekes mellé és tanulja. Inkább a nők tanulnak.

MAGYAR ÁGNES, 14 éves, vitnyédi. Apja: M. János, 39 éves. Anyja: Ivancsics Teréz, 29 éves. Szülei is vitnyédi születésűek. Van kb. 6 hold saját földjük, házuk a falu közepén, 2 ló, 1 tehén, 5 malac. — Négyen vannak testvérek (2—14 évesek). Járt Sopronban, Győrött, Kapuváron (vásáron), és Szerdahelyt (búcsún). — A játékokat idősebbektől látta. Van, aki 20 éves és játsza, de a kisebbek szívesebben játszanak. Utcán, udvaron 5—7 gyerek (főleg leány) játszik, ahányan összejönnek. Csak lányok játszanak, fiúk csak kényszerűségből. Szeretik a játékokat...

NÉMET ERZSÉBET, 12 éves, vitnyédi. Apja: N. Gyula, 41 éves. Anyja: Kistót Erzsébet, 39 éves. Földművesek. Van 7 hold földjük, házuk, 6 tehenük, négyet fejnek. — Tízen vannak testvérek, köztük 9 fiú, 1 lány. Életkoruk 7 hónap és 17 év közt van. Ő a harmadik gyerek. — Járt Kapuváron (vásáron), Sopronban (búcsún), Győrött és Ácsón (rokonlátogatáson). — A játékokat az utcán és az iskolaudvaron játszák. Nagyobbaktól tanulta. A játékokba már 4 éves lányt is bevesznek, 13—14 évesek a legidősebbek, akik még játszák. A fiúk az iskolaudvaron játszák, máshol nem.

NÉMET MATILD, 14 éves, vitnyédi. Apja: N. József, 45 éves. Anyja: Szakács Matild, 40 éves. Van 6 hold földjük, házuk, 1 ló, 3 tehén, 2 tinó, 3 sertés. — Heten vannak testvérek, 5 fiú, 2 lány (másfél és 15 év közötti életkorban). N. M. a második gyerek. — Járt Kapuváron (vásáron), Csornán (rokonlátogatáson) és Kiscellben (búcsún). — A játékokat az idősebbektől tanulta. Mióta az ismétlőiskolából is kimaradt, kevesebbet játszik. Fiúk nem játszanak ilyen játékokat. A lányok szeretik, mert „telik benne az idő”.

SIMON ANNA, 15 éves, vitnyédi. Apja: S. Lajos, 52 éves. Anyja: Tót Etel, 47 éves. Földművesek. Kb. 10 holdjuk van (örökség). Van házuk, gazdaság, ló, tehén stb. Heten vannak testvérek (9—26 év közötti vannak). S. A. 6 elemi osztályt járt. — A játékokat 6—7 éves korában tanulta a nagyobbaktól. A játékokat addig játszák, amíg táncba nem mennek (14—15 év). Szabadban játszanak, de rossz időben szobában is lehet. Csak lányok játszanak, de az iskolaudvaron fiúk is közéjük állnak. Szereti az ilyen játékokat, „mert szokás”.

SIMON GIZELLA, 10 éves, vitnyédi. Apja: S. István, anyja: Tót Ágnes,

37 éves. Vagyonuk: 4 hold, 2 ló, 1 tehén, 2 tinó. — Nyolcan vannak testvérek, 5 fiú és 3 lány (1—17 év között), ő a negyedik gyerek. — Járt Kapuváron (vásáron) és Szentmiklóson (orvosnál). — A játékokat udvaron játszik és nagyobb lányoktól tanulják. Fiúk nem szoktak játszani.

TÓT ROZÁLIA, 15 éves, vitnyédi. Apja: T. Pál, 44 éves, anyja (?) 42 éves, vitnyédi születésűek. Vagyonuk: 10 hold saját föld, ház a falu közepén, 2 ló, 1 tehén, 2 tinó, 1 borjú. — Négyen vannak testvérek (6—17 év között), ő a második gyerek. — Járt Kapuváron, Sopronban (vásáron), Kiscellen (búcsún). — A játékokat a nagyobb lányoktól tanulta, de azok nem játszóknak olyan gyakran. Kiskorukban tanulják. Fiúk „nem szoknak játszani”. Kint a szabadban játszanak, vasárnap a réten, az utcán. „Kb. a 15 évesek szeretik a legjobban ezeket a játékokat.”

(Gábrly György)

ÖT KODÁLY-KARMŰ KELETKEZÉSTÖRTÉNETÉHEZ

A cím nem egészen pontos: az öt kórusmű közül háromnak két-két önálló változata van, így valójában ez az írás nyolc darabot érint. Általánosan ismertnek egyiküket tekinthetjük, az *Adventi ének* a cappella vegyeskari változatát. A többi az alig ismertek közül való.

Annak, hogy háttérben maradtak, műfaji, történeti és gyakorlati oka van. Műfaji ok, hogy valamennyi a vallásos líra tág, szubjektívebb (nem szigorúan liturgikus szerepkörre szánt) csoportjába tartozik, s ez a darabok hatósugarát tekintve bizonyos behatároltságot jelent; bár századunk zenei gyakorlata gyakran kiemeli az ilyen műveket is a „musica sacra” relatív elzártságából. A másik ok történeti jellegű. Ezek a kórusok jobbára a második világháború végefelé s közvetlenül utána keletkeztek; terjedésüket a körülmények is hátráltatták. A harmadik, gyakorlati ok az, hogy a változatok mindmáig hiányoznak Kodály kórusainak közkezen forgó, gyűjteményes kiadásaiból, s mivel alig hozzáférhetőek, sem az előadói gyakorlatba, sem a történeti-elméleti feldolgozás látószögébe nem jutottak be. Mindent egybevéve az *oēuvre* egy félhomályban maradt szegletéről van szó, amelynek közös, többé-kevésbé egységes csoportként való vizsgálatát az a keletkezéstörténeti összefüggés indokolja, hogy mindegyikük magyar nyelvű szövege ugyanattól a személytől, *Szedő Dénestől* származik.

A szélesebb nyilvánosság *Szedő* nevét kevésbé ismeri. A Magyar Irodalmi Lexikon szerint: „(1902—); költő, műfordító. Orvosnak készült, majd ferencendi szerzetes lett. Versei a Nyugatban, később a Vigiliában jelentek meg. 1960 óta több műfordítás-antológia munkatársa. Verseskötete: *Kirelejszom* (gyermekversek, 1948). Műfordításai: *Philomena* (középkori himnuszok, 1942); *Ramón Lull: Imádónak és Imádottnak* könyve (1943).” — Ezek után lássuk az öt — vagy a változatokkal együtt nyolc — kórusművet.

1. *Miatyánk*. Bicinium gyermekhangra; később háromszólamú a cappella vegyeskarra. (A kiadásra vonatkozó adatok a 10. és 29. sz. jegyzetben.)
2. *Első áldozás*. Unisono énekhangokra és orgonára,¹ illetve a cappella vegyeskarra.²

¹ Első áldozás. Szövegét írta P. Szedő Dénes OFM. Gregorián dallam a XII. századból. Énekhangra és orgonára átírta: Kodály Zoltán. 1942 Magyar Kórus MK 520. (egyházi imprimatúra 1942. márc. 14.).

² Ugyanezzel a címmel a cappella: 1943 Magyar kórus MK 1404 (A kiadó egyik vezetője, Bárdos Lajos szíves fölvilágosítása szerint 1943 őszén jelent meg). — A műjegyzékek nem tisztázzák, hogy valójában két különböző műről van szó, mert a harmonizálás és a forma eltér egymástól, bár a dallam és szöveg megegyezik.

3. *Adventi ének.* A cappella vegyeskarra,³ illetve unisono énekhangokra és orgonára.⁴

4. *Nap-ének.* A cappella vegyeskarra. Első kiadása héber és angol címmel és szöveggel egy szűkebb kör részére készült kiadványban jelent meg.⁵ Második kiadása magyar szöveggel, szintén egy gyűjteményben,⁶ már Kodály halála után, a Mindenség himnusza címmel. Harmadszor Naphimnusz címen Bárdos Lajos adta közre Kodály vegyeskórusainak újabb, bővített gyűjteményes kiadásában.⁷ A második és harmadik néhány hangkötdőiv, illetve az ütemvonalak elhelyezése tekintetében különbözik az elsőtől. Itt nem részletezhető zenefilológiai okokból egyik magyar nyelvű kiadást sem tekinthetjük teljesen hitelesnek.

5. *Jézus és a gyermekek.* Unisono gyermekhangokra és orgonára.⁸

A szövegek közül az 1., 2. és 5. számúé Szedő eredeti magyar verse. A negyedik Assisi Szent Ferenc (Giovanni Bernardone, 1181—1226) világirodalmi értékű költeményének, a „Teremtvények himnusza”-nak (Il cantico del frate sol) Szedőtől származó, rövidített magyar nyelvű átköltése, a harmadik pedig — ismeretlen középkori himnusköltő gregorián dallammal énekelt versének műfordítása — szintén Szedő munkája.

A költő és műfordító tevékenységének zenei vonatkozásairól az irodalmi lexikon nem tud. Valószínűleg ebből adódik tévedése, hogy a „Kirelejszom”-ot gyermekvers-kötetnek nevezi. Valójában kis zeneműveket tartalmaz egyszólamú gyermekkarra és orgonára, nem közvetlenül liturgikus, de templomi használat céljára. Ezek vers-szövegeit írta Szedő Dénes. Ez a kis kötet sok tekintetben figyelemre méltó; sajátos kor-dokumentum, amely a második világháború Magyarországára társadalmi-szellemi életének sajátos vetülete, (Érdeemes utószavának fő gondolatát idézni: „... a felnőttek belenyugszanak, hogy gyermekük a templomban a felnőttek komor, súlyos, büntudattól terhes szövegeit énekelje... A régi népi énekek közül kicsendül egy derűs, tiszta hang, a betlehemesek, az újesztendőt, húsvétot, pünkösdtől köszöntők gyermeki ragyogású hangja. Ezt akarja fenntartani és folytatni ez a gyűjtemény... célja egy régóta áhitott egyetemesség: a falu és város ősi egységének visszahódítása.” — Nem szükséges bizonygatni, hogy itt könnyen nyomon követhető Kodály — jóval szélesebb távlatú, de ehhez közelálló — zene-közművelődési koncepciójának közvetlen hatása.)

Minket azonban a „Kirelejszom” elsősorban azért érint, mert első darabja, Kodály „Jézus és a gyermekek” című kis kórusa, csak ebben látott napvilágot. Mikként került ide, felkérésre született-e, esetleg éppen ennek a gyűjteménynek a szá-

³ Adventi ének. Vegyeskarra a cappella. 1943 Magyar Kórus MK 1403. (Magyar címmel, de csak latin szöveggel.)

⁴ Ugyanezzel a címmel énekhangra és orgonára, Szedő magyar műfordításával, 1944 Magyar Kórus MK 1407. (Az egyházi imprimatúra kelte 1944. dec. 2—4., tehát valóban a nyilas terror idején, ahogyan Szedő emlékszik.) Megjegyzendő, hogy a későbbi, kétnyelvű kiadásokban ismeretlen kéztől származó önkényes változtatások vannak a magyar szövegben. — Erre is áll, amit az „Első áldozás” két változatáról mondtunk: csak a cím, az alapdallam és a szöveg egyezik.

⁵ Bóruich sém kevaud (Adoration), vegyeskar a cappella, héber szöveg fonetikus lejegyzésével és angol fordítással, Jewish Folk Choruses, Collected by Károly Fraknoi 1948 Cserépfalvi (Szabolcsi B. bevezetőjével).

⁶ „A mindenség himnusza” címmel, Szak Antal magyar szövegével, néhány kötőjel megváltoztatásával és a jegyzetben hivatkozással a „Szedő Dénes-féle Naphimnusz”-ra. 1968. Bp. A Magyarországi Baptista Egyház kiadása (Szerk.: Behárka P.—Jobbágy I. — dr. Páth G.—Tóth G.—Szak A.)

⁷ Kodály: Vegyeskarok, bővített kiadás 1972 ZMK, Bárdos Lajos közreadásában, Naphimnusz címmel, Szedő D. magyar versével, az előzőktől eltérő ütembeosztásban, kiirt egy b előjegyzéssel. A közreadásról vö. Bárdos Lajos: Az új Kodály-kötetek kérdéséhez. Muzsika 1973 május, Bárdos L.: Tíz újabb írás 1974 ZMK 219. l.

⁸ Kerényi György—Szedő Dénes: Kirelejszom. Egyházi énekek kisgyermek-hangra orgonakísérettel. Borsos Miklós rajzaival, Adám Jenő, Bárdos Lajos, Járdányi Pál, Kerényi György, Kodály Zoltán, Szervánszky Endre és Veress Sándor feldolgozásában. 1947 Magyar Kórus MK 230. A cím nem pontos: Kodály műve, a *Jézus és a gyermekek* nem egyházi ének és nem feldolgozás.

mára — s ki kezdeményezhette, Kodály-e, vagy valaki más? Fölvetett a „Kirelej-szom” más kérdést is: mi az összefüggés a kötet 16. szám alatt közölt darabja és Kodály „Nap-éneke” között? Ez a darab ugyanis — Kerényi György óhéber dallamra épülő művecskéje — ugyanazt a dallamot adaptálja, amire Kodály Nap-éneke készült, s ráadásul szövege azonos azzal a magyar szöveggel, amellyel Bárdos Kodály Nap-énekét 1972-ben közreadta. (Szövegíróként itt is, ott is Szedő nevével találkozunk.)

Célszerűnek látszott tehát — már pusztán a karművek kronológiájának kérdése miatt is — tisztázni Kodály és Szedő kapcsolatának kérdését, és ennek a két karműnek, s velük együtt a többi szóbanforgónak keletkezéstörténetét, mégpedig lehetőség szerint elsődleges forrásból, s írásos dokumentummal is alátámasztva.

Igy kerestem kapcsolatot Szedő Dénessel. 1970 és 1973 közt több beszélgetést folytattunk; a magnetofonról lejegyzett szöveget Szedő 1980 januárjában revideálta és közzétételéhez azzal a feltétellel járult hozzá, hogy az írás címében és alcímében az ő neve ne szerepeljen. Ez a kikötés ad magyarázatot közleményem talán szokatlan formájára. Az általa elmondottak természetesen további keresgélésre ösztönöztek. Ezúttal ennek a további vizsgálódásnak csak egy eredményét közölhetjük. Ez a *Tóth Józseffel* folytatott beszélgetés a „Miatyánk” vegyeskari változatára vonatkozik. A további kérdésekről és következtetésekről a jegyzetekben, illetve zárszóként szólnék néhány szót. Először azonban következzenek a két beszélgetés közül a hosszabb, amelyet Szedő Dénessel folytattunk.

*

Hogyan került kapcsolatba Kodálllyal?

— Jó barátságban voltam Kerényi Györggyel. Ő állandó kapcsolatban volt a Mesterrel. Tőle tudhatta meg, hogy van Egerben egy ferences páter, aki dallamra ír szövegeket, főként gyermekek számára. A harmincas évek közepe tájt kérésre — Kerényi közvetítésével — Kodály két kis dallamot küldött. Az egyik kétszólamú volt, *Miatyánk* c. szöveggel jelent meg (Szívem Palota, Magyar Kórus 1936⁹); később a *Bicinia Hungarica* 60. sz. éneke lett,¹⁰ s a hatvanas években vegyeskari feldolgozást is kapott, Tóth József kérésére és az ő ötlete alapján. A másik egyszólamú, „*Hirül hozta az angyal*” kezdetű szöveggel jelent meg 1940-ben, a Magyar Kórus „Szép Jézus” c. kiadványában.¹¹

Hogyan vált személyessé a kapcsolat?

— 1940-ben Kodályék Egerben járva meglátogattak a kolostorban. Egy kis városnéző sétán Emma asszony megkért rá, írni a szövegtelen biciniümokra szöveget. — „Zoltán — fordult férjéhez —, beleavatóztam dolgaidba.” Kodály, szokása szerint, két szóval válaszolt: „Nem először.” — Idővel írtam

⁹ A megjelenés éve: 1937. (Az egyházi imprimatúra kelte 1936 dec.)

¹⁰ Kodály a *Bicinia Hungarica*-t eredetileg egy füzetnyire tervezte, ez 1937 karácsonyán jelent meg (Magyar Kórus 554. sz.). Ennek a kiadásnak mottószerű első száma („Karácsonyi ének”, — Örvendjen az egész világ), és az utolsó, 60. szám, a „Miatyánk” a felszabadulás utáni újabb kiadásokból sajnálatosan hiányzik. Ez vezetett később a további füzetek ma közkezen forgó változataiban a folytatólagos számozás sorrendjében eltérésekre.

¹¹ Szép Jézus. Kodály Z. és Kerényi Gy. kis kórusai Kákonyi M. K. rajzaival, Szedő D. verseivel. A kiadvány hét biciniümából öt Kodályé: „Reszket a rózsafa” (azonos a B. H. I. 44. számával), „Induló” (= B. H. I. 6.), „Búza, szőlő” (= B. H. I. 53.), „Tücsök szól” (= B. H. I. 51.), és „Hol legeltetsz?” (= B. H. I. 47.). Egy további biciniümot („Hirül hozta az angyal”) és a hetediket Kerényi írta, előbbi Kodály egyszólamú melódiájának felhasználásával.

is vagy tíz ilyen szöveget. A Magyar Kórus apró füzeteiben — Szép Jézus, Naptestvér éneke¹² — láttak napvilágot.

Ezt tehát Kodályné, Sándor Emma kezdeményezte?

— Igen. Később aztán Weöres Sándortól tudtam meg, hogy ő is írt a bicíniumokra verses szövegeket. Legalább száz ilyen versecske van. Azt hiszem, hasonlók senki tollából sem kerültek ki. Úgy tudom, még az olvasógyakorlatok egyes dallamaira is írt ilyeneket.¹³ Csak azt nem tudom, miért csak dallam nélkül adták ki ezeket a kis verseket — gondolom, a Vigiliában —, s miért nem dallammal együtt?

A kisebb dallamokra írt szövegek után hogyan folytatódott a zeneszerzői-szövegírói kapcsolat?

— Még mindig Kerényi közvetítésével. Ő küldött egy-egy dallamot: írjak rá szöveget. Az „Első áldozás” gregorián dallamát is. Megírtam a szöveget. Egyszer csak Kodály „válaszolt”: írt rá egy vegyeskari és egy énekorgonakíséretes változatot.

Melyik készült előbb?

— Úgy emlékszem, az orgonakíséretes.

A szöveg tehát a dallamra készült, s nem a már kész zeneműre. Eszerint az Első áldozás c. vegyeskar szólamai alatt a szövegátlághelyezés a zeneszerzőtől való?

— Itt igen. Egyébként a dallamot Kodály Szabolcsi Bencétől kapta.¹⁴ A Paléographie Musicale c. gregorián-gyűjteményből való. A lelőhelyet följegyeztem: VI. 174, 316.¹⁵

Kodály — akár közvetlenül, akár Kerényi György révén — adott-e a szöveg jellegére vonatkozó iniciatívát?

— Semmilyen. Ellenben a latin szöveg ott volt a kotta alatt, s ebből kiderült, hogy ez a dallam igen régi lehet, úgy látszik, még a görög liturgia idejéből.

Ez a szöveg azonban nem az első áldozásról szól. Ha jól tudom, a mise olyan momentumára vonatkozik, amely a mai római liturgia gyakorlatában nincs meg: a hitjelölteket szólítja föl távozásra, mert a mise fő része következik, amelyen csak a megkeresztelkedettek vehettek részt.

— Igen; ez a az ókeresztény időkből való, s a görög liturgiában ma is megvan: „... Csukjátok be az ajtókat, az ajtókat! Távozzanak a hitűjjoncok!”

¹² Naptestvér éneke. Kerényi Gy. és Kodály Z. karénekei Szedő D. verseivel, Magyar Kórus 1939. — A négy bicínium közül a két középső Kodályé: „Boldogasszony köszöntője” (= B. H. I. 8.), és „Szent Mihály” (= B. H. I. 57.).

¹³ Weöres Sándor — szíves személyes fölvilágosítása szerint — a Magyar etűdök c. ciklus (Egybegyűjtött írások 2. 67–114. l. negyedik, bővített kiadás, 1981 Magvető) mintegy háromnegyed részét Kodály kész bicíniumaira és egyszólamú vokális dallamaira, olvasógyakorlataira, ill. a köztük szereplő népdalokra írta. Közüle több kottával együtt is megjelent, különféle pedagógiai célú kiadványokban. A Bicína Hungarica első füzetének darabjaihoz írt Weöres-versek azonban nem jelentek meg a BH.-ban, s így Kodály zenéjével való kapcsolatukról igen kevesen tudnak. Pedig ezek is igen jól énekelhető, kitűnő szövegek, méltók a zenéhez és megérdemelnék, hogy zenével együtt is megjelenjenek.

¹⁴ Ennek alátámasztására nincs bizonyítékunk. Elképzelhető, hogy a szövegíró téved, mert 1973 januárjának elején, amikor Szabolcsi Bencét — néhány napra rá bekövetkezett halála előtt — fölkerestem, ő csak arról a héber melódiáról beszélt, amelyet aztán Kodály a „Nap-ének”-be adaptált. Utóbbiról részletesebben „Kodály héber himnusz-adaptációja” c. készülő publikációmban.

¹⁵ Paléographie Musicale VI. Les Principaux Manuscrits de Chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican — Antiphonarium Ambrosianum — du Musée Britannique (XIIe siècle) — Publiés... par les Bénédictins de Solesmes, Solesmes, 1900. (Appendice, 316. l. Admonitiones Diaconi ad matutinum [etc.]... Hymnus.

Ezt próbáltam én a római liturgia gyakorlata számára átültetni, vagy inkább felidézni. Persze jelképes formában.

Mi az oka, hogy a gregorián alapdallamra épített karműben Kodály nem közli az eredeti latin szöveget is? Hiszen más hasonló műveiben, pl. az Adventi énekekben ezt megteszi.

— Nyilván az, hogy ez a régi szöveg már nem él a liturgiában. De a „Ve-
gyeskarok” első kiadásában még jelzi a forrást, a megfelelő kötetet és annak számát.

Amikor a szöveg elkészült, volt-e Kodálynak szövegmódosítási kérése?

— Itt semmi, ez úgy maradt, ahogy megfogalmaztam. De már az *Adventi éneknél* voltak kifogásai. Akkor már ismertük személyesen egymást, s hogy már itt Budapesten voltam, a pasaréti ferenceseknél, ezeket megbeszéltük. Több helyen emelt prozódiai kifogást; pl. olyasmit, hogy ezt a jelzőt jobban ki kellene emelni. Én aztán átdolgoztam s pár nap múlva bemutattam neki. Szokás szerint közel emelte a szeméhez, nézte-nézte, s aztán annyit mondott, hogy „roppant javult”. Később a feleségétől tudtam meg, hogy éppen erre a szövegre jelentette ki: „tökéletes”. Emma asszony hozzátette, hogy ezt azért mondja el, mert férje nagyon ritkán dicsér. Persze boldog voltam.

Arról van-e tudomása, hogy az Első áldozás hol és mikor hangzott el először?

— Ha jól tudom, mi mutattuk be Pécsen, az orgonás formában. Aztán ta-
valy hallottam először a cappella formájában itt Pesten, az Egyetemi temp-
lomban, egy énekkari bemutatón; a Kapisztrán-kórustól (vezetőjük Vajda
Ferenc volt).¹⁶

Hogyan került sor az Adventi ének magyar szövegének megírására?

— Akkoriban — ez már a háború idején volt — én itt, a pasaréti kolos-
torban éltem, ők pedig nem messze, a Völgy utca 8. szám alatt. Jóformán
minden vasárnap átjöttek misére; én pedig rendszerint lejöttem a kórusról
s utána hazakísértem őket. Egy ilyen alkalommal bízott meg ezzel. Ez, úgy
híszem, 1944-re tehető, mert már a nyilas éra dühöngött s a Mester nagyon
féltette feleségét, aki üldözötté vált. Később maga is átjött hozzánk gyakran,
éppen ezzel kapcsolatban is. Például a felesége számára kért okmányt a vár-
ható zaklatás ellen. Emma asszony meg volt keresztelve, de akkor olyan „ős-
keresztény” keresztlevélre volt szüksége, amely azt igazolja, hogy valameny-
nyi előde is keresztény. Akkoriban halt itt meg egy idős néni. Az ő iratait
adtam át Kodályéknak. Aztán, mesélte a Mester, hogy az adatokat betaní-
totta Emma asszónynak; aki ebben a dologban olyan volt, mint egy gyermek:
képtelen volt fölfogni, hogy őt nem Emmának hívják... Nem gondolnám,
hogy aztán hasznát vették az okmányoknak, mert itt a Völgy utcában már
sehogyan sem maradhattak meg. Beköltöztek a Próféta utcai Vincés zárda
óvohelyére, Bors Irma oltalma alá, onnan pedig az Operaház pincéjébe. Azok-
ban az időkben találkoztunk ismét sűrűn, amikor elhallgattak a fegyverek, s

¹⁶ Az „Első áldozás” ezek szerint 1972-ben hangzott volna el először (!) Mind ez a da-
rab, mind a „Bóruich sém keवाद” Ferencsik János vezényletével hallható a Hungaroton LPX
11 612. sz. lemezen; az Adventi ének és az Első áldozás orgonás változata pedig az SLPX
12 363. sz. lemezen Lehotka Gábor közreműködésével, Reményi János vezényletével — hozzá-
vetőleg e sorokkal egyidőben jelenik meg.

magam is átjártam hozzájuk Pestre. Később aztán elmaradtam tőlük, mert vidékre kerültem.

Az Adventi ének esetében is csak magát a dallamot adta át Kodály, s nem a kész zeneművet?

— A kész művet adta kezembe,¹⁷ azzal, hogy magyar szöveg kellene hozzá. E mű dallamáról Kodály azt mondta nekem, hogy Angliában „jóformán minden templomban” hallotta énekelni. Hogy mégis azt írta fölébe: „egy francia misekönyvből” — azért tette, mert akkor Angliával Magyarország hadiállapotban állt. (Egyébként a dallam francia misekönyvekben is főlálható.)

Beszélt-e a gregoriánnumról Kodálllyal általánosságban? Emlékszik-e olyasvalamire, amit erről ő mondott?

— 1948-ban járt itt Auguste le Guennant, a francia Gregorián Intézet professzora, s tartott a Zeneakadémián egy gregorián-kurzust. Erről beszéltem Kodálynak; akkor jegyezte meg, hogy nem hisz abban, amit a solemseni bencés kutatók állítanak, miszerint a gregoriánban a hangok egyforma időmértékűek. Csodálkoztam ezen, mert hiszen a bencés tudósok sem tartják egyforma időértékűnek a gregorián hangjegyeket; változatos hangértékek szerepelnek ott. De úgy látszik, Kodály azt keveselte. S valóban, látszik földolgozásain, hogy ő szuverén módon nyújt meg egyes hangokat, rövidít, pontoz, ahogy érzi, ahogy szükségesnek tartja.

Van-e tudomása arról, hogy az Adventi éneket vagy az Első áldozást Kodály felkérésre vagy megrendelésre írta volna, vagy tud-e olyasmiről, amiből erre lehet következtetni?

— Erről nincs tudomásom; nem is tartom valószínűnek.

Hogyan kapott megbízást a „Naphimnusz” magyar szövegének megírására?

— Pesten történt, s az adatok összevetése után biztosra veszem, hogy 1946 vége felé, esetleg 1947 legelején. Ott jártam a Köröndön Kodályéknál, s kezembe nyomott egy szövegtelen vegyeskart, saját kézírásában. Mutatta, hogy ennek dallama egy sodró, szép óhéber dallam, szövege is héber. (Ugyancsak Szabolcsitól kaphatta.) Héberül itt senki sem ért — mondotta —, magyar szöveg kéne hozzá. Még azt is hozzáfűzte, hogy elég kényes dolog, mert triolák vannak benne; de nem baj, ha nem csupa rövid szótag kerül alájuk, mert azon lehet segíteni.

Mi történt a kézíráttal?

— Visszavittem a Mesterhez; ő biccentett, hogy rendben van. Megjegyezte, hogy Assisi Szent Ferenc Naphimnusza — mert a szöveg ennek az adaptációja — hosszabb; ott szó van még a Halál-Növérről (tehát jól ismerte azt is). Csakugyan így van, de a három szakaszba nem lehetett többet belezúfolni.

Van-e tudomása arról, hogy akkor miért nem jelent meg ez a kis kompozíció magyar szöveggel, s a Fraknoi-kötetnél nagyobb nyilvánosság számára is?

— Úgy tudom, a Magyar Kórusnál már elő volt készítve a sajtó számára

¹⁷ Tudniillik az a cappella vegyeskart.

— de hogy végül is mi történt vele, nem tudom. Később, az ötvenes években, amikor a Magyar Kórus Kiadót már államosították, Bárdos Lajos megkért, bővíteném ki ezt a három szakaszos szöveget; ők ugyanis a Mátyás-templomban éneklik, s szeretné, ha kissé hosszabban időzhetne el vele. Én akkor ennek nem láttam módját; csak később készítettem egy öt szakaszos változatot, erről azonban Kodály nem tudhatott.

Ezt a Naphimnuszot Kodály vajon nem dolgozta-e fel a vegyeskar mellett énekhangra és orgonára is, mint az Adventi éneket?

— Ezt nem dolgozta fel más módon, csak a cappella vegyeskarra. Ellenben Kerényi György megtette,¹⁸ s ez a feldolgozás előbb megjelent, mint a Fraknoi féle kargyűjtemény, amelyben a Kodály-mű napvilágot látott. Kodály persze erről szintén tudott; jól ismerte a „Kirelejszom”-ot, hiszen az első darabját, a „Jézus és a gyermekek”-et maga írta. Az egész anyagot át nézte, kritikai megjegyzéseket is tett. Legjobban neki Veress Sándor feldolgozásai tetszettek.

Hogyan született meg a Jézus és a gyermekek című kompozíció az elgondolástól a megvalósulásig?

— Még Egerben történt, amikor személyesen nem ismertem Kodályt, csak néhány levelet váltottam vele, ami abból állt, hogy ő négy-öt sort írt, én meg levéllel válaszoltam . . .

Megvannak-e ezek a levelek? Milyen írásos emléket őriz tőle?

— Sajnos, minden odaveszett 1950-ben. Egyetlen levelét őrzöm maig; ezt 1950-ben, internálásom alatt juttatta el hozzám.¹⁹ Nem szeretném sírba vinni magammal, bár nem tudom elképzelni, kit érdekelne ez . . .

Például engem . . .

— Örülnék neki, ha átadhatnám, mert egy majdani Kodály-archívumban volna a helye.²⁰

Ott tartottunk, hogy valamikor a harmincas években, Egerben . . .

. . . amikor még csak levelezésben állottunk, kaptam egy levelet tőle. Nem gondoltam-e arra, írta, hogy gyermekek számára feldolgozzam a bibliai képet: „Jézus és a gyermekek”? Egy másikat is említett, a „Pueri hebraeorum” virágvasárnapi antifonát. Jézus bevonul Jeruzsálembe számárháton, és a gyermekek pálmaágakkal, ujjongva fogadják az úton . . . Mindkettőt csak jóval később írtam meg.²¹

Tehát ott, akkor még nem reagált, nem készítette el a kért szövegeket?

— Akkor még nem. Általában meglevő dallamra írok szöveget; dallam nélkül ritkán. A *Jézus és a gyermekek* 1944-ben vagy 45-ben született. 45-ben megint egy kis gyermekkórus volt a kezem alatt. Akkor egy erdélyi nép-

¹⁸ A Kirelejszom 16. darabja.

¹⁹ A személyi kultusz idején a szerzetesrendeket feloszlatták; ekkor Szedő D.-t több más társával együtt Kecskemétre szállították és a volt ferences rendházban házi őrizetben tartották. Ezt a durva lépést rövidesen visszavonták és az őrzetéseket szabadon engedték; lefoglalt ingóságait azonban nem kapták vissza.

²⁰ A keltezés nélküli levél 1950 nyarán keletkezhetett. Itt jelenik meg először; egyidejűleg közlésre átengedtem Legány Dezsőnek, Kodály válogatott levelezésében való publikálásra. A levélke borítékján szerepő karnagy a ferences templom orgonistája; a templom a volt rendházzal egybe van építve. „Domine ad adiuvandum me festina”: Uram, siess segítségemre. „D. festinat lente”: az Úr lassan siet (vagy lassan jár). Kodály levele a 322–323. lapon.

²¹ Ime egy — vagy talán két — nem realizált kompozíciós terv. Eddigi ismereteink szerint Kodályt nem egyszer akadályozta a megfelelő szövegek hiánya; föltehetőleg a „Jézus és a kufarak” párdarabját szerette volna megírni.

dal került eléem, az „Ó friss galamb, örülhetsz”. Ennek dallamára írtam meg aztán a „Jézus és a gyermekek” szövegét. Elvittem a Mesterhez, s megkértem, ha méltónak látja, írjon hozzá kíséretet. Mikor legközelebb meglátogattam, bevezetett a zongorás szobába, ahol két zongora állt egymással szemben és lejátszotta a darabot. Nagy öröömre nem a népdalra írta meg, hanem saját dallamára. Akkor megemlítette, hogy az „Ó friss galamb”-nak van más változata is; ott mindjárt lejátszott valami hármat . . .

Később azonban, mint említette, mégis megírta a Pueri hebraeorum-epizódot is. Azt a szöveget nem mutatta meg neki?

— Már nem.²² Akkortájt vidéken hányódtam. Az említett bibliai jelenetről később írtam — indián dallamra — verset, Hozsanna címmel. Ezt és több hasonlót Kerényi György és Maros Rudolf tisztelte meg orgonakisérettel később. Mái is kéziratban vannak.

Térjünk talán vissza arra, amit a személyes kapcsolat során látott, hallott, tapasztalt. Milyennek látta emberi és zenei vonatkozásban Kodály és első felesége kapcsolatát? Voltak-e ennek a kapcsolatnak zenei vonatkozásai?

— Emberi vonatkozásban: Philemon és Baucis. Zenei vonatkozásban Kodály annyira nagyrabecsülte Emma asszony képességeit, hogy előttem egyszer kijelentette: a női zeneszerzők közt nem ismer különbet nála. Kodály távollétében pedig Emma asszony mesélte, idézem: „Valahányszor az Uram új művet ír, eljátsza nekem zongorán. Akkor rendesen megmondom neki, hogy ez vagy az a rész nekem nem tetszett, vagy másként jobb volna. A felelet erre jóformán mindig az, hogy leszamaraz és otthagy. Másnap azután újra behív és eljátsza a darabot — de már javítva.” — Hogyan mer egyáltalán a professzor úrnak ellentmondani ilyen dolgokban? — kérdeztem. „Feleség vagyok — felelte. Azért vagyok mellette, hogy mindent őszintén megmondjak neki. Ez a kötelességem.” A másik, zenével kapcsolatos emlékem Emma asszonyról abból az időből való, amikor ő már combnyaktöréssel a Kútvölgyi úti kórházban feküdt. Férje csaknem állandóan mellette volt, éjjel-nappal. Ott egyszer magában találtam Emma asszonyt, és ő elmesélte, hogy Kodály egyik napon így szólt: „Még egy tartozásom van a nemzetnek.” Másnap fóliánsokkal a hóna alatt jelent meg. Zrínyi műveit hozta magával. Itt a kórházi ágy szélén írta meg, minden hangszeres segítség nélkül a „Zrínyi szózatát”-t. Nagyon fontos volt neki, hogy ez meg is jelenjék, ami abban az időben nem volt könnyű. De sikerült. Kiadták.

Mit tudna mondani Kodály gyakorlati kapcsolatáról az egyházzenevel?

— A közismert dolgokon kívül annyit, hogy tudtommal galyatetői tartózkodása alkalmával, vasárnaponként lejárt a mátraházi ferences kápolnába misére. A kápolna rendesen üres volt. Kodály leült a rossz harmónium mellé és improvizált a misén. Ott fogamzott meg benne a terv, hogy ír egy csendes miséken használható orgonamisést, „organoediát”, ami aztán csakugyan létrejött. Ezt már a misé latin szövegére gondolva írta s később áttette vegyeskarra és zenekarra.²³

Úgy hallottam, hogy a hazai katolikus egyházi népének reformjába Ko-

²² Az ötszakaszos változat Szedő elképzelése szerint úgy volna énekelhető, ha a kórus első két zenestrofáját megismételnék; ez azonban a szerkezetbe való beavatkozást jelentené.

²³ Vö.: Kodály Z. nyilatkozata a Missa brevis-ről. (Visszatekintés II. 495. l.)

dály is bekapcsolódott. Akik ezt irányították, mint Harmat Artúr, a „Szent vagy, Uram”-gyűjtemény²⁴ szerkesztője, állítólag részletekben menően megbeszélték vele az ezzel kapcsolatos kérdéseket. Mit tud erről?

— Harmatot ugyan ismertem, de tőle közvetlenül nem tudok róla; amit tudok, leginkább Kerényitől tudom. Szerinte nagyon részletesen terjesztették Kodály elé az SzVU. tervét, minden egyes darabját, beosztását. Ő részletesen átnézte az anyagot, tanácsokat adott az egyes dallamoknak a gyűjteménybe való felvételére vagy elhagyására is. Úgy tűnik fel, mintha a gyűjtemény bevezetőjében erről szó is esnék.

Korábban említette, hogy egyszer megkérdezte Kodályt, honnan, melyik Biblia-fordításból vette a „Jézus és a kufárok” szövegét?

— Igen; s ő azt válaszolta a szokásos félmosollyal: „egyikből sem egészen”. Később aztán, a Biblia-fordításokról lévén szó (ismerte valamennyit), egy megjegyzésére emlékszem. Káldy nyelvezetét nem tartotta alábbvalónak Károliénál. Modernebb, de ereje van akkora — mondta.²⁵

Végül még térjünk vissza a „Miatyánk” háromszólamú vegyeskari változatára, amelynek sokszorosított példányával az előbb volt szíves megajándékozni. Hogyan született ez, és vajon hol lehet kézirat-eredetije?

— Egy Tóth József nevű fiatal papnak — és kitűnő muzsikusnak — volt egy ötlete, hogyan lehetne a két szólamot háromra kibővíteni. Elment vele a Tanár Úrhoz. Kodály azt mondta, szó sem lehet róla, ez két szólamra született, nem lehet változtatni rajta. Tóth József a háta mögött tartott kezében egy papírlapot. A Tanár Úr megkérdezte tőle: „Az ott micsoda?” Megmutatta a feljegyzést, Kodály megnézte és annyit mondott: „Így igen.” Ráírta a nevét is és azt, hogy Tóth József ötletének felhasználásával készült.²⁶ De hogy a kézírata hol lehet, nem tudom.

Köszönöm a beszélgetést.

*

Tóth József (1934—, orgonista, énekarvezető, kántor) a következőképpen mondja el a „Miatyánk” vegyeskari változatának történetét:

— Akkortájt a Cecília Egyesület titkára voltam, s úgy kerültem kapcsolatba Kodállal, hogy fölkerestem őt a lakásán. Ez 1964-ben történt. Arra kértem, hogy férfienekesek hiányával küzködő egyházi énekkarok számára írjon olyan háromszólamú vegyeskart, amelyben egy férfiszólam van; vagy saját régebbi műveiből írjon át erre a célra, mert ilyen szólamelosztású darabot alig lehet találni. „Nem csoda, hogy ebben szegényes az irodalom — mondta —, mert ilyet írni nem könnyű. Milyen régebbi kórusra gondol?” Például a Miatyánkra —, mondom. „Azt nem lehet megbolygatni, annyira zárt két szólamra” — válaszolta. De akkor észrevette, hogy egy összetekert papírlapot, kottalapot tartok a kezemben. A Miatyánk háromszólamú változata volt, amelyet én készítettem. „Mi az ott a kezében? — kérdezte —, Hozza

²⁴ Harmat Artúr—Sík Sándor: Szent vagy Uram (1931).

²⁵ A karmű szövege néhány helyen valóban közelebb áll a Káldy-fordításhoz, mint Károliéhoz.

²⁶ Lásd a 29. jegyzetet.

csak ide!” Átadtam, s ő a szeméhez közel emelve, nagy gondossággal, hangról hangra átnézte. A végéhez érve fölnevetett: „Nem bánom, csinálják... De akkor — s nyúlt a ceruza után — ezt a dudát hagyja el innen — és a kézirat első három ütemében a férfiszólam orgonapont-szerű félkottáit kihúzta —, csak a negyedik ütemben lépjenek be a férfiak” — s már javította is a ritmust a negyedik ütemben, eszerint. „És ez itt így maradna két szólamra?” — kérdezte a tizedik ütemre mutatva. Igen, mondom. „De látja, itt is lehetne futtatni a férfiszólamot” — s már írta is be a hat hangból álló, háromszor ismétlődő motívumot, a szoprán motívumának imitációját; „... a végén ott pedig, ahogy a szöveg engedi, ahogy elfér...” — mutatott a 16—17. ütemre. „Ettől kezdve maradhat úgy, ahogy van”, mondta a többire. Ekkor megkérdeztem, megengedné-e a Tanár Úr, hogy ezt házi használatra sokszorosítsuk? „Igen — felelte —, de a véglegeset még látni szeretném előtte.”²⁷

Amikor a fénymásolásra alkalmas tisztázatot elkészült, visszavittem neki, de nem találtam otthon. A kottát otthagytam és másnap felhívtam, mikor mehetnek érte. A feleségétől kaptam a választ, hogy bármikor értemehetek, az előszobaasztalon van. „Ahogy hazajöttünk, a férjem mindjárt átnézte és azt mondta: rendben van, csinálják.” — A történethez tartozik, hogy a sokszorosított példány alján olvasható megjegyzés nem Kodály tanár úr kezétől származik, s nem is tőlem; idegen kéztől való. Így jelent meg a Kósa-féle kötetben²⁸ is, de engem erről nem kérdeztek meg. Egyébként ennek feltűntetéséhez a magam részéről nem is ragaszkodnék, hiszen azt a változatot Kodály kétségtelenül a magáénak ismerte el.

Még egy kérdést: milyen módon segítette Kodály a katolikus egyházzenei reformot?

— Ezt ő zenetudósként tevélegesen segítette. Harmat Artúrtól tudom, akinél zenei tanulmányaim jó részét magánúton végeztem, s akivel így jó viszonyba kerültem, hogy a „Szent vagy, Uram!” elkészítése idején egy nyári szabadságát áldozta rá, hogy az egybegyűjtött anyagot átnézzék és segítsen a legmegfelelőbb dallamváltozatok kiválasztásában és rendszerezésében. Ez azonban nem jelenti, hogy ebben a dologban mindig, s mindenben érvényesült volna az ő álláspontja. Később más, hasonló természetű kérdésekben magam tapasztaltam azt, hogy a reá való hivatkozást egyesek erősen eltúlozták. Részben ehhez kapcsolódik a *Magyar miséhez* fűződő tapasztalatom.²⁹ Nem mondták meg ugyanis mindig pontosan neki, hogy mit várnak tőle. Így tölem tudta meg, hogy nem egyszólamú énekkarra és orgonára írott miséről van szó, hanem orgonakíséretes népénekekről, amelyet nem vezényel valaki, egy karvezető például. Ezért aztán néhány kisebb változtatást végre is haj-

²⁷ A „Miatyánk” vegyeskari változatának tehát az a kézírata, amelyet alább közlünk. Jól nyomon követhetők benne Kodály javításai; a többi Tóth József kezényoma. A facsimile a 324—325. lapon.

²⁸ Kórusok Könyve: Szerk.: Kósa Ferenc; közreműködött Bárdos Lajos és Werner Alajos. Bp. 1977 Szent István Társulat kiadása; ez a változat csak ebben a kiadásban jelent meg. Az inkriminált megjegyzés: „Eredetileg két szólamra (Bic. Hung. I. 60.). Ez a háromszólamú változat Tóth József ötletének felhasználásával készült.”

²⁹ Kodály Magyar Miséjét 1966. október 11-én a budapesti Egyetemi Templomban mutatta be az újpesti „Harmat-Kórus” Tóth József vezényletével és Kistétényi Melinda orgonájátékkal; 1967-ben jelent meg Budapesten, a Szent István Társulat kiadásában.

tott a már elkészült kompozíció; olyasmit, amivel megkönnyíti nem-kar-
énekes számára is a kezdő hang biztos eltalálását.

— *Köszönöm válaszait és a kotta-dokumentumot.*

*

Ebben a közleményben nem törekedhettem a teljességre, tehát nem pendíthet-
tem meg a témák sokféle összefüggését, nem tehettem föl minden, indokoltan föl-
vethető kérdést. Az elhangzottak alapján mégis meg kell jelölni három olyan kér-
dés-kört, amely a keletkezéstörténeti összefüggésekből szinte közvetlenül követke-
zik — legalább e sorok írója számára. Az első közvetlen, zenefilológiai természetű
feladat: a „Napének” problémájának teljes tisztázása, beleértve a kórus minden
tekintetben hiteles kottaképeinek megállapítását is. (Erre egy további publikáció-
ban szerenék kísérletet tenni.) A másik kettő tágabb, a zeneszerzői életmű egészét
érintő kérdés. Az első Kodály kapcsolata a gregoriánnummal — ehhez a most kö-
zöltek is hozzájárulhatnak néhány adattal. A másik: Kodály népművelési (vagy
talán inkább zeneközművelődési) koncepciójának összefüggései az oeuvre vallásos
ihletésű műveivel. Bizonyára nem kétséges, hogy mindkettőre helytálló választ kell
keresnünk, s az sem lehet kétséges, hogy ezek megtalálása elsősorban a magyar
zenetörténeti kutatás feladata. Igaz, ehhez előzetesen sok kisebb-nagyobb adat és
összefüggés feltárása szükséges.

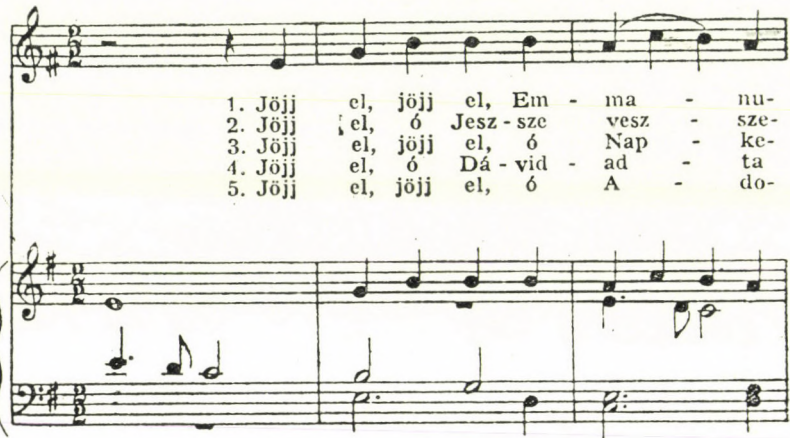
(Mátyás János)

ADVENTI ÉNEK

egy XVIII. századbeli francia misekönyvből,
szövegét fordította Szedő Dénes OFM.

Átírta: Kodály Zoltán.

Ének



1. Jöjj el, jöjj el, Em - ma - nu-
2. Jöjj el, ó Jész-sze vesz - sze-
3. Jöjj el, jöjj el, ó Nap - ke-
4. Jöjj el, ó Dá - vid - ad - ta
5. Jöjj el, jöjj el, ó A - do-

Orgona



1. el, csak té - ged á - hit Iz - ra - el és
2. je, és állj a Rossz-nak el - le - ne; a
3. let, in ár - va né - ped köl - tö - get; törd
4. kulcs, hogy üd - vös - sé - ges nap - ra költs, a
5. náj, ki Sí - na - hegy - ről szó - la - lál, hogy

Latin eredetijét I. a vegyeskari feldolgozásban (MK. 1403)

1. hoz - zád só - hajt un - ta - lan, mert Is - ten hí - ján
 2. mély-ből, mely már el - te - met, s a tűz -ből mentsd ki
 3. át a sű - rű éj kö - dét, és osz - lasd gyá - szát
 4. menny-or-szág - ba tárj u - tat, és re - keszd el a
 5. tör - vényt lás - sál né - pe - den, jöjj fen - sé - ged - nek

1. hon - ta - lan.
 2. hí - ve - det.
 3. szer - te - szét. 1—5. Meg - lásd, meg - lásd, ó
 4. pok - lo - kat.
 5. tel - ji - ben.

1—5. Iz - ra - el, hogy el - jö - vend Em - ma - nu - el.

Kérem Kérem urat, jutassall

P. Szedo^u Deneš - nek

aki most ott van a kenevessely

Köszönettel
Köszöly K.

Kedves Páter kedő

Sokszor gondoltam Isten és
zostársaira. Domine ad
adjuvandum me festina, ez
bukkan fel folyton. D. festinat
lente, de hiszük, hogy
idejében érkezik. Sok

Remélhet üdvözlök

K. ék

Uli-lyank

P. Medő-Szász dallama két részre.

Kodály Zoltán

Capriccio

S. *Uli-lyank*
Kül-dög Fi-leu, Uli-lyank a meung-ek-beu, Csupa röv

F. *Uli-lyank*
Kül-dög Fi-leu, Uli-lyank a meung-ek-beu, Csupa röv

T.+B. *Uli-lyank*
Kül-dög Fi-leu, Uli-lyank a meung-ek-beu, Csupa röv

vagy: csak te bír-jad valamint a meung-el, azonkép a
Csupa röv vagy: csak te bír-jad valamint a meung-el.

vagy: csak te bír-jad.

cresc.
fél-del, leppel, halmoz, ber-kek svakamumpi lel-kek. Ady

azonkép a *cresc.* fél-del, leppel, halmoz, ber-kek svakamumpi lel-kek.

bu-zal, ady be-kel; Sami bajba ne ni-gel; ha nap
 bu-zal, ady be-kel; Ha nap sul, ha fija
 Ady bu-zal, ady be-kel; Es ha

sul, ha fija mel: leggen tied aki el! Ady bu-zal, ady
 mel: tied aki el! Ady bu-zal, ady
 fija mel Ady bu-zal, ady be-kel

be-kel; Ha nap sul, ha fija mel: leggen tied aki el!
 be-kel; Ha nap sul, ha fija mel: leggen tied aki el!
 Sami bajba ne ni-gel; ha fija mel: leggen tied aki el!

KÖNYVEKRŐL

Yehudi Menuhin—Curtis W. Davis:

AZ EMBER ZENÉJE

Zeneműkiadó, 1981

A Zeneműkiadó legjelentősebb 1981-es vállalkozásai között kell említeni *Az Ember zenéje* című könyvet. Yehudi Menuhin és Curtis W. Davis műve egy nyolcrészes televíziós sorozat bővített változata. A Canadian Broadcasting Corporation egyórás műsorait a Magyar Televízió a *The Music of Man* magyar nyelven való megjelentetésével egyidőben sugározta.

A különböző fórumok hatványozottan segítik egymás eredményességét. Aki a tévében látta a „Menuhin-sorozatot”, kedvet kapott a könyv elolvasásához, azaz ahhoz, hogy — emlékeztetőül — megvásárolja a gazdagon illusztrált, szép kivitelezésű kötetet.

A könyv bevezető részeiből megtudjuk: a CBC 1974-ben kérte fel Curtis Davist, hogy vázolja fel a sorozat tervét. Javaslatát a következő év végén el is fogadták, s rövidesen megkezdődött a hosszú utazások sora. 1979-ben készen állt a tévéfilm és a kanadai publikáció is. Örvendetes, hogy e kettős közlést hamarosan átvettük.

Ezúttal helyénvaló a „figyelmeztetés”: „Nem kimerítő zenetörténet-könyv”. Már elsődleges rendeltetése is indokolja ezt; nyolcszor hatvan percrek semmiféle kibővítésétől nem kívánhatjuk, nem várhatjuk el ezt. Készítői, írói, és a résztvevők tanácsadói, valamint a realizáló munkatársak a zene avatott ismerői, akiknek szelektáló képességében már látatlanban is megbízhatunk. A nyolc témakör felvetése méltó a soro-

zat- (azaz kötet-) címhez; mindig *emberközpontú*.

A tagolást sohasem befolyásolják szigorú-merev „történeti” vagy tudományos szempontok; a zenetörténet emberléptékűen tárul elénk.

Az 1. fejezet (*Az élet rebbenése*) a zene őstörténetéről ad képet, s elvezet az első nagy civilizációk fénykoráig. *A harmónia születése* a középkor zenéjével ismerttet meg, az *Új hangzásvilág* az opera megteremtésének folyamatáról számol be. A 4. fejezet (*A zeneszerző korszaka*) témája Vivaldi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert. A romantikus kor zenéjével foglalkozó (5.) fejezet *Az egyéniség kora* címet viseli. Talán az utána következők a legizgalmasabbak a magyar (az európai) olvasó számára. A 6. és 7. fejezet (*Útjaink elválnak* és *Az ismert és az ismeretlen*) rövid amerikai zenetörténet is egyben; olyan zenetörténet, amelyben az amerikaiakat állandóan az európaival szembesítik az írók. A zárófejezet, *Hang vagy nem hang* címmel a kortárs zene kompozíciós és előadói törekvéseiről és tevékenységéről számol be.

A könyv sajátossága az a kettősség, amelynek alapján párhuzamos gondolatmenetűnek mondható — ugyanis a szöveg két részből tevődik össze. A ténylegeshez olyan járul, amelyet függőleges vonallal különböztettek meg. Ez utóbbi tartalmazza Menuhin személyes élményeit, tapasztalatait, gondolatait. Ugyanakkor a *Köszönet* fejezetből tudjuk, hogy Menuhin hálás Davisnek, „amiért végtelen rugalmasságával és türelmével beletörődött: amíg nem érezhettem, hogy egy gondolat a magam módján van megfogalmazva, vagy ha a párbeszéd nem felelt meg az elképzeléseimnek, egyszerűen nem tudtam szavakba önte-

ni — csak ha már kedvemre átalakítottam”.

Ennyiből tehát tényleg nem túlzás, ha *Menuhin* könyvéről beszélünk.

És ezzel elérkeztünk a publikáció lényegéhez: a nagy vállalkozás *eleve* sikerre számíthatott, mégpedig *éppen* ezért. Korunk nagy humanista művészek, Menuhinak a személye *eleve* felkelti az érdeklődést, s hallgató- illetve olvasótáborot biztosít. Aligha akad olyan zenekedvelő, aki ne hallotta volna Menuhin csodálatos hegedűjátékát — ha másképp nem, lemezről —, és ne ismerne olyan felvételeket, ahol karmesterként irányítja az együttest. Továbbá: aki nem érti meg a hangok üzenetét, az is tisztában van az előadó nagyságrendjével, s éppen a leírt—elmondott gondolatok segítségével próbálja meg pótolni azt, amihez korábban nem jutott, nem juthatott hozzá. Így nem véletlen a nagy érdeklődés, a siker.

És valljuk meg: elsősorban Menuhin miatt érdekel a könyv zenészt, nem-zenészt egyaránt. Tehát amellett, hogy mit tudunk meg a könyvből, legalább olyan fontos az is, hogy mit tart említésre méltónak, lényegesnek a művész az adatok, ismeretek gazdag tárházából, és hogy hogyan látja a zenei múlt és jelen egyes jelenségeit valamint azok összefüggését.

Érdekes, ahogyan az indiai zenét jellemzi; képszerű megfogalmazása plasztikus, szinte konkrétá teszi az egyéni érzést-meglátást: „Az én szememben az indiai zene olyan, mint egy folyó, örökké mozog, és apránként változik, míg az európai zene épülethez hasonlít, amelyet szilárd alapokra építettek, gondosan” (61. old.). Lényeges, hogy megfogalmazza és tényként leírja a következő igaz megállapítást: „bármennyire csodálunk is egy másik kultúrát, sohasem hatolhatunk a lényegéig, akárhogy szeretjük is. Magvában van valami, ami annyira sajátos, olyan egyedülálló, hogy annak, aki nem született bele, megfejt-hetetlen. Egy ilyen kultúra zenéje egyszer és mindenkorra kívül esik a látóköriünkön” (61. old.). Több kérdésfeltevése és ezek megválaszolása fantasztikus éleslátásról tesz tanúságot. Csak egyet idézek ezek közül: „Miért vonzódnak annyira a múlthoz? Egyszerűen arról van szó, hogy áhítozunk a zene éltető forrásaira, éppúgy, ahogy levegő után kapkodunk és a vizet szom-

jazzuk — nem akarjuk elfogadni a pót-szereket. Úgy érzem, a mai európai zene nagy része szintetikus, kísérleti, esetleges, túlintellektualizált, a beavatottak talán dicsőségesnek találják, másoknak azonban megfejthetetlen. Hűen tükrözi korunkat: zajos, agresszív, összefüggéstelen és gyakran csúnya. Az egzotikus zene és a kortárs muzsika mégis gyakran népszerű, különösen a fiatalabbak körében — de akárcsak az előző nemzedékek, mi sem tudjuk megkülönböztetni a mesterműveket az összetakolt, másodlagos vagy divatos zenétől, amely lehet olykor megkapó, sőt hasznos is, de semmi esetre sem maradandó érték” (172. old.).

Egyáltalán nem meglepő, hogy Menuhin szereti a hangszerét. Az sem, hogy jobban szereti a hegedűt bármely más instrumentumnál. Mégis meglepve olvassuk a következőket: „Az én szememben a hegedű, a legnőiesebb hűros hangszer olyasvalami, amit dédelgetni és becézni kell. A játékos legapróbb érintésére is reagál, és egész mogorva tud lenni, ha nem szelíden és avatott kézzel nyúlunk hozzá. Ebből a szempontból egyáltalán nem hasonlít a zongorára. Szöges ellentétben állnak egymással, és teljesen felfoghatatlan számomra, hogyan képes bárki is nőiesnek nevezni a zongorát, amikor olyan a billentyűzete, akár egy vicsgörgő fogor! A csembaló kedves hangszer — hogy a clavichordot ne is említsem —, de a zongora háromlábú szörnyeteg” (114. old.).

Mivel Menuhin — függőleges vonallal jelzett — gondolatai, élményei, meglátásai adják az élmény-részt, Curtis W. Davistól váránánk a „tárgyibb” megfogalmazásokat, magyarázatokat. Talán csak azért tűnik furcsának az alábbi mondat, mert magyar alakja nem fordítói telitalálat: „További gond a megbízható zenei notáció hiánya — oka minden bizonnyal az, hogy a zene, a nyelvhez hasonlóan, alapvetően hangzó anyag” (58. old.). A fordítással „menthetjük” azt a mondatot is, amely szerint „Európában az orgona csak a nyolcadik században jött újra divatba, és abban az időben olyan *otromba* hangszer volt, hogy senkit sem emlékeztetett a korábbi barbár eseményekre” (58. old., kiemelés tőlem — F. K.). De vajon igaz-e az orgonával kapcsolatos következő megállapítás: „A legnagyobb bil-

lentyús hangszer, a templomi orgona a reneszánsz idején jutott el a tökéletességig" (85. old.)?!

Másról van szó a 95. oldalon. Monteverdiről szólva megemlíti, hogy az általa kidolgozott zeneelméletet „seconda pratticanak” nevezte. De van-e *seconda prattica prima prattica* nélkül? Ebben a könyvben, sajnos, van. Aki nem tudja e két kifejezés jelentését, nem biztos, hogy könnyen utána tud nézni — így a félinformáció kevés is, ugyanakkor sok is! Furcsa, hogy a terjedelemmel gazdálkodva ilyesmire is van helye: „A *Varrásfüvöla* (akárcsak az *Idomeneo*) tisztelgés nagy elődje, Christoph Willibald Gluck operái előtt éppúgy, mint a szabadkőművesség fennkölt eszméi előtt, melyeknek Mozart híve volt, és ezzel bebizonyította, hogy egyszerre két világban is tud élni” (143. old.).

Arra a kérdésre, hogy mi alakítja a történelmet, mik a fejlődés rugói, a különböző filozófiai irányzatok képviselői más-más választ adnak. A „nagy emberek tetteiből áll a történelem” kissé vulgarizált szemléletmód jut érvényre akkor, amikor Davis a zeneszerző és előadóművész problematikát említi meg: „Beethoven elszigeteltsége hangsúlyozza az európai zene új vonását: a zeneszerző és az előadó elkülönülését; e folyamat a tizenkilencedik század elején kezdődött. A két szerepkör sohasem tartozott szükségképpen össze, a komponisták azonban többnyire előadók is voltak, sőt virtuózok, például Mozart és Bach. Beethoven siketsége arra kényszerítette, hogy csupán papíron komponáljon: ezzel elindított egy folyamatot, amely szakításhoz, töréshez vezetett az európai zenében, ellenkezője annak az egységnek, amelynek megőrzésében reménykedtünk” (156. old.). Davis csak felveti a rendkívül fontos gondolatot, amelyre — a társadalmi háttér vizsgálatával — egészségesebb, kielégítőbb magyarázatot adhatunk a köznyelv-kutatás eredményeinek a felhasználásával.

Úgy látszik, már sohasem fog „eldőlni”, hogy milyen nemzetiségű Liszt Ferenc. Mindenesetre, a magyar olvasó bosszankodva olvassa: „A magyarok magukénak vallják Lisztet, a zenetörténet azonban nem teheti, bár igaz, hogy számos Magyar Rapszódijának tanúsága szerint nem szabadulhatott Magyarország hatása alól. Liszt Doborjánban

született, a most Ausztriához tartozó Raidingban, és bár akkoriban ez a vidék Magyarország része volt, Liszt német nyelvű iskolában nevelkedett, és sohasem tanult magyarul” (184. old.).

Van egy kis eltérés Menuhin és Davis szövegében: Beethoven arra a kérdésre, hogy mit „jelent” az Eroica, eljátszotta zongorán... Menuhin szerint „a téma első nyolc hangját, ami egyszerűen az Esz-dúr hangnem összefoglalása” (152. old.), Davis szerint „eljátszotta az első nyolc ütemet” (250. old.).

A fordító, *Dávid Gábor* munkájával főbb vonalaiban elégedettek lehetünk.

A képanyagot *Michael Sheldon* gyűjtötte össze. Értékes, gazdag illusztrációt hozott létre. Az összeállítás láthatóan átvette a könyv tárgyalásmódjának a szellemét; azaz nem szorítkozik alapismeretek adására, de nem is csupán ritkaságokból, kuriózumokból áll. Az előadásokhoz — ill. fejezetekhez — hasonlóan, nem zárkózik a zene világába; az Ember tenéjéről van szó: az Emberéről, aki a *történelem* folyamán valamilyen *társadalmi környezetben* él és a zenén kívül *más művészeti ágakat* is művel, kedvel.

Az új Mozart-összkiadás egyik kötetének címe: „Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern” (Serie X: Supplement, Werkgruppe 32). Ebben gyűjtötték össze a Mozartól készített hiteles és külön a vitatható hitelességű festményeket, rajzokat. Kiegészítés e gyűjteményhez az a kép, amely a Menuhin-könyv 142. oldalán található. Meytens festményének forrása: Magnum Photos, New York.

A névmutató ökonomikusnak és praktikusnak készült. Összeállítója arra törekedett, hogy csak az érdemben említett nevek kerüljenek bele. (Mert ki keresné pl. valamely politikust oly sebesen, hogy szükséges legyen e mutatóhoz fordulnia?) De — mint a legtöbb szándék — ez sem valósult (valószínűleg) meg maradéktalanul. Nehéz eldönteni, hol a határ.

Összefoglalóan szólva a könyvről, a borító fülszövegéből idézzük: Menuhinnek „sikerül megörökítenie egész művészi pályájának summáját: az önmagával, embertársaival és a természettel összhangban élő ember zenéjének di-csérétét”.

Fittler Katalin

Zolnay László:

A MAGYAR MUZSIKA RÉGI SZÁZADAIBÓL

Magvető Könyvkiadó,
Budapest, 1977

A hazai zenetudomány magas színvonalát — különösen Bartók, Kodály, Szabolcsi óta — nem vonják kétségbe külföldön sem. De mint minden tudomány, ez is szakokra oszlik. Véleményünk szerint a zenetörténet területén vagyunk a legsebezhetőbbek, mert épp a magunk múltjának feltárásával vagyunk adósok. Zolnay László könyvének elolvasása ismét igazolja a recenzor véleményét arról, hogy minden átfogó szintézisretörékvés elhamarkodottnak és korainak bizonyul, míg nem tárjuk fel az itthoni és külföldi levéltárak megszámlálhatatlan adatát a magyarországi zene történetének minden egyes fejezetéhez. Zolnay Lászlónak hírnevet — világviszonylatban is — a budai Vár területén végzett feltáró munkája, mindenekelőtt az Anjou-kori szoborleletek bravúros felszínre hozása szerzett. Vagyis ő első sorban az ásatások, az elveszettek hitt képzőművészeti relikviák felkutatásának a szakembere. De azon kevesek közé tartozik, akik nem csupán saját tudományuk, hanem az azzal szoros kapcsolatban álló társtudományok feladatait is tisztán látják. Ha *munkája közben* pl. zenetörténeti adatokra bukkan, azokat is drága kincsként összegyűjti és közreadja. Ennek a ritka szemléleti módnak gyümölcse hazánk zenei múltját feltáró könyve. Ő maga vallja: „Levéltári, könyvtári és régészeti munkám során mindig fokozott érdeklődéssel figyelttem fel művelődéstörténetünknek *legelhanyagoltabb ágazatára*: népünk zenei múltjára” (9. l.). Némileg jogos kritikával él a magyar zenetörténet hivatásos „őreivel” szemben: „nem zenei múltunk hiányzik, hanem annak kutatása” (10. l.). Középkori zenetörténeti képünknek hiánya valóban fájó lemaradásnak tűnik nemcsak az író szemében, de mindannyiunkéban is, akik hosszú évek óta várjuk a sok új részlektutatásnak valamilyen összegező, szintézist alkotó bemutatását. Zolnay jól tudja, hogy könyve nem pótolja a zenetörténészekre, mint szaktudósokra

váró feladatot, de arra mindenképpen büszke lehet, hogy nagy számú olvasótáborában felkelti az érdeklődést a hazai zenekultúra gazdagsága iránt. Ennek emlékeiről beszél 400 lapon át, rádőbbsentve az olvasót, hogy a magyarországi muzsika semmivel sem maradt el a középkori képzőművészet vagy költészet magas nívójától.

Zolnay László számtalan mozaikdarabból állította össze könyvét, melynek megvan a maga sajátos módszertana. Felsokasodó jegyzeteit hét fejezetben rendezte el, ahogy az anyag azt megkívánta és ahogy az megteremtette a maga körvonalait. I. Pannóniai hagyaték — magyar hozomány. II. A középkori muzsika kezdetei. III. Egyházi muzsika (Musica sacra). IV. Udvari muzsika (Musica aulica). V. Hadi muzsika (Musica bellica). VI. Anyanyelvű népzene (Musica profana). VII. Mohács után.

A szerző szemmel láthatólag magukat az egyes adatokat, azok feltárását, a bennük levő, de elrejtett és épp ezért kifejtetni, sőt megfejteni kívánczó értékeiket szemlélteti. Számára lényegében mindegy, hogy a megtalált „anyag” képzőművészeti, irodalmi vagy zenei dokumentum-e? A fontos az, hogy benső tartalmánál fogva „dokumentálja”, igazolja népünk műveltségét, a művészi szép iránt érzett szomjúságát, befogadóképességét, de ugyanakkor erős asszimilálóképességét is. Épp az „igazolás” miatt közli az egyes dokumentumok feltárásának idejét, helyét, nem egyszer módját. Zolnay könyvének legnagyobb értéke az az 54 lapon apró betűkkel szedett jegyzetanyag, mellyel hitelesíti kutatómunkáját. Ezzel lehetőséget ad, hogy utána nézhessünk adatainak, sőt megkedvelteti olvasójával magát a kutatást, a mélyre-ásást, a megtalált vagy újra előhozott dokumentumok több szempontból való vizsgálatát. A kedvet azzal kelti fel, hogy nem önmagát, a maga véleményét, hanem az egyes adatokat helyezi előtérbe. Ezek ugyanis önmaguk benső összefüggései és külső relációi miatt maguktól revelálják azt az igazságot, amit a szerző csak megfogalmazni kíván. Így könyvét nemcsak a kezdők, hanem a „céhen belüliek”, a zenetörténészek is haszonnal forgathatják. Külön hangsúlyozom jegyzeteinek pontos, precíz jellegét és azt a példamutató figyelmet, mellyel minden idegen, főleg latin nyelvű idézetét fordításban is érthetővé és élvezhetővé teszi olvasói szá-

mára. Ez magyarázza meg, hogy az író könyveit, különösen A magyar muzsika régi századaiból címűt oly gyorsan szétkapkodta a múltja iránt érdeklődő közönség. A gazdag és rendkívül sok forrásból összegyűjtött illusztrációs anyag is segít abban, hogy rekonstruálni tudjuk a régi zenei életet.

Zolnay László nemcsak összegyűjti az adatokat, hanem azokkal érvel is. Tagadhatatlan, hogy ilyenkor fantáziáját is szóhoz juttatja — de soha sem lépi túl a határt. A képzelőerő is csak eszköz ahhoz, hogy megmagyarázza egy-egy dokumentum rejtett értelmét. Példák sorát lehetne könyvből felsorakoztatni! Ekkehard barát feljegyzéséből nemcsak az ismert Sankt Gallen-i epizódot veszi észre — annál sokkal többről van itt szó: a magunkkal hozott ősi hagyatéknak és az európai egyházi zenének, a gregorián zenének rokonságát azzal az egyszerű okfejtéssel bizonyítja, hogy a fosztogató magyarok táncra perdültek a zsolozsma egyik antifonájának ritmusára (36—40 l.). — Az író egyik „ereje”, vagyis dicsérendő jó tulajdonsága az arányérzék: nem vész el az adatok közlésében, hanem azok fölényes birtokában vállalkozik fontos és meg szívlelendő megállapításokra. Pl. „*He-lyünk a középkori európai zenetörténetben*” (61—65. l.) olyan alapozást ad, melyre jogosan építi fel mindazt, amit a székesfehérvári (87—89. l.), az esztergomi (105—111. l.) és a többi káptalani iskolák magas zenekultúrájáról állít. Az egyházi műzene diadalútjában (67—69. l.) így kijelöli a minket megillető helyet. Mint az esztergomi és budai kulturális centrumok egyik európai szak-tekintélyű kutatója olyan érveket, adatokat, tényeket sorakoztat fel, melyek a centrumok zenei arculatát is ugyanazon megvilágításban értékeli, mint az általa megtalált képzőművészeti alkotásokat. Vagyis nem tesz különbséget a Zsigmond-kori budai szobrok és a budai kórus, egyházi és udvari muzsika nívójának megítélésében, ezeknek rangjában. Buda királyi énekkara, a Capella regia így nemcsak a hazai kultúrának, de az európainak is egyik központjává fejlődött (169—230. l.). Ezért nem erőltetett az ilyen fejezetcím: „A zenetörténet állócsillagai Magyarországon” (218. l.), hisz nevükhöz fűződik a többszölamú műzene meghonosítása és egész Európára kiterjedő diadalútja. Zolnay joggal száll vitába a magyar középkor egyik

legnevesebb szaktudósával, Mályusz Ele-mer professzorral az *orgonák hazai el-terjedésével kapcsolatban* (141. l.). Adatok egész füzérét sorolja fel az első orgonától a párizsi ferencesnek, W. Rubrikinek útinaplójában talált adatával igazolt gyulafehérvári orgonáig, melyet Buchier ötvösmester készíthetett (145. l.). Zolnay László nagy gondot fordít a középkori muzsika történetének itthon egyik legmostohábban kezelt témájára, a *Hadi muzsika* tárgyalására (223—270. l.). Hogy ezen a téren mi minden mondanivalója van, érdemes fellapozni azt a 3 táblán bemutatott kimutatást, mely alátámasztja érveléseit (268—270. l.). A *musica profana* c. fejezetben hajdani népzeneik hely- és családnevekben előforduló emlékeit sorakoztatja fel, felhíva ezzel a kutatók figyelmét arra, mi mindenre kell tekintettel lenniük, ha érdemben akarnak egy zene-történeti témához szólni. (Zolnay ugyan is a ma már egyedül járható ún. komplex kutatási módszert *conditio sine qua non* elvnek tartja!). E fejezetben az igricek, regösök, toronyzenészek — kik különben Bártfán sztrájkhoz is folya-modtak (323. l.) — vándormuzsikusok, medvetáncoltatók, városi muzsikusok sokarcú életéről és működéséről tudósít eddig alig ismert összefüggések és adatok ismertetésével.

Ha van valami kritikám a könyvvel kapcsolatban, az a *Mohács után* c. fejezetre vonatkozik. Összehasonlítva Zolnay László munkájának első hat fejezetével, feltűnő a különbség. Míg az eddigiekre az adatok részletes ismertetése, a teljességre való törekvés volt a jellemző, az utolsó fejezetben legfeljebb körvonalakat rajzol. Pedig a XVI. század minden szempontból, így a zenei művelődés szemszögéből nézve is igen sokrétű és európai összefüggéseiben is határkőnek tekintendő. Egy újabb kiadásban ezt a 15 lapból álló rövid fejezetet be lehetne dolgozni a többibe, úgy, amint ezt a szerző tette pl. a „XVI. századi nagy mesterek Mohács Budáján” c. részben (215. l.). Másrészt kiegészítésre szorul néhány megállapítása: Báthory István fejedelem padovai iskoláztatásának, Diruta II Transilvanója névadásának, vagy az ifjabb (és nem az idősebb!) Báthory István olasz zenészeinek kérdésében. Vagyis Zolnay László — aki elsősorban a középkor feltárásának szakembere — az utolsó fejezetben, a késői reneszánsz dokumentumainak is-

mertetésében nem oly alapossággal jár el, mint az előző hat fejezetben. Eszrevételünk azonban mit sem von le mindabból, amit könyvének többi hat fejezetéről mondtunk. A szerző elérte célját, melyet bevezetőjében így fogalmazott meg: „Az olvasó érdeklődésének és a szaktudós bírálatának felkeltése, illetve kihívása, körülbelül ez a legtöbb, amire munkám igényt tarthat” (12. l.). — Az érdeklődés is, a pozitív bírálat is mutatja, mit köszönhetünk a szerzőnek.

Falvy Zoltán:

A MAGYAR ZENE TÖRTÉNETE

Tankönyvkiadó Budapest, 1980

Folyóiratunk ritkán szokott tankönyv jellegű kiadványokról ismertetőt írni. Most mégis úgy érezzük, hogy az Énekzene szakköri füzetek 4. kötetéről érdemes és hasznos megemlékeznünk. Két-tós megfontolásból: egyrészt azért, mert mindmáig nincs egy kielégítő összefoglaló mű a magyar zene történetéről (ami van, az vagy túl részletes, vagy nélküli a legújabb kutatások eredményeit), másrészt a nagyközönség számára sokszor túl bonyolult, mert szakmabeli terminusokkal tűzdelt. Falvy Zoltán összefoglalója e téren egyedülállónak mondható. Ugyanakkor, amikor a tudományos igényeknek messzemenően megfelel, megtalálja a helyes arányt a summázás, a könnyen érthetőség, a *lényeg kidomborítása* terén. Aki csak kicsit is járatos e műfajban, tudja, hogy milyen nehéz feladattal birkózott meg az író. Hiszen napjainkban jogos bírálat éri a tankönyvírókat épp a fent említett igények elhanyagolása miatt. Tény, hogy Falvy Zoltán könyvéhez hasonló, tudományos és ugyanakkor ismeretterjesztő szempontokat nézve, nem találunk. Jól tudjuk, hogy az író — épp a szakköri igények miatt — nem láthatta el jegyzetekkel ezt a munkáját, és be kellett érnie a túl rövidnek tűnő „Irodalommal” (145. l.), illetve a „Hanglemezek” kevésbé ismert darabjainak felsorolásával (146. l.). Ilyen esetben talán helyesebb lenne teljesen mellőzni ezt, hiszen nehéz megvonni a határt, hogy mi kerüljön be a felsorolásba, mi nem.

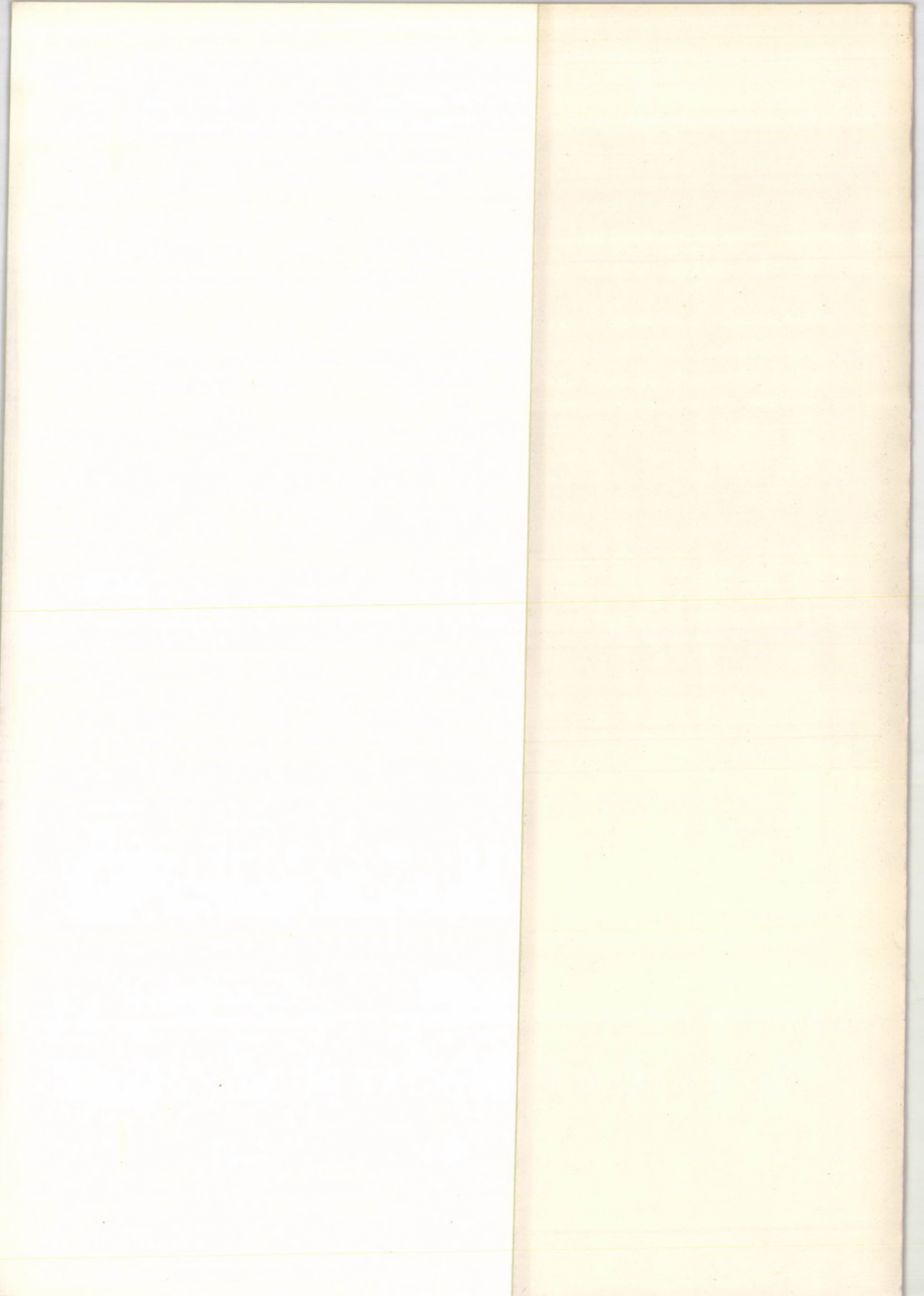
Mint a reneszánsz zenevilággal foglalkozó kutató, épp ezen a téren érzem hiányosnak a különben más területeken precíz képet nyújtó zenetörténeti összefoglalót. Hadd idézzem a szerzőt, aki az Előszóban maga fogalmazza meg a magyar zenetörténeten végighúzó és csaknem minden korszakban jelenlevő kettőséget: „voltak magyarok, akik elementek Magyarországról és külföldön bontakoztak ki, ugyanakkor voltak külföldiek, akiknek mindig érdekes volt Magyarországra jönni és Európa keleti részén otthon találni”. Vagyis a szerző rámutat arra, hogy a hazai zenei élet nagy külföldi zenészekkel és zeneszerzőkkel *együtt* volt magyar. Egy gyümölcsöző és folyamatos cserekapcsolat szemtanúi vagyunk, ami — a legújabb kutatásaink szerint — minden korszakra érvényes. Tehát nemcsak az államalapítás évtizedeire, vagy a magyar reneszánsz első korszakára (Mátyás király és Beatrix királyné), hanem a hazai reneszánsz kultúra virágkorára is. Sőt ha van némi differencia a két korszak közt, az épp abban domborodik ki, hogy míg a XV. századból hangjegyes dokumentumunk alig vagy csak indirekte maradt fent, addig a XVI. század második felében európai szinten mérhető zenei relikviáink vannak. Falvy közülük különösen a német szerzőket emeli ki és — könyvének szűkre szabott terjedelme és summázó jellege miatt — csupán megemlíti az itáliaiakat, pl. Adriano Banchierit. Számunkra a Báthory Zsigmond fejedelemnek dedikált orgona- és billentyűs hangszerekre írt Il Transilvano és a Kájoni-kódexben található észak-itáliai mesterek művei közt Banchieri és a többi neves zeneszerző fontos léncszemet jelent. Vagyis választ, illetve magyarázatot tudunk adni a szerző által is csodálatosnak mondott talányra: hogyan juthatott el az Európától elvágott Erdélybe a kortársak zenéje? (65. l.). Az egyik csatorna minden valószínűség szerint épp Diruta zenei gyűjteménye volt, melyben többek között Banchieri műve is megtalálható. Az európai összefüggések, hatások jelzése Falvy Zoltán zenetörténeti összefoglalójának egyik lényeges és mindig visszatérő oldala. A szakkörök keretein messze túlmutató „füzet” minden zenetörténet iránt érdeklődőnek új perspektívákat tár fel. Az összképből kimaradt összefüggést (az észak-itáliai iskola és a vele szinkronban kibontakozó erdélyi zenei világ

között) egy újabb kiadásban mindenképp ki kellene domborítani.

A közelmúltban megjelent könyv — még ha szakköri füzet is a neve — azért ítélandó és nevezhető nélkülözhetetlennek, mert számos, mindmáig tisztázatlan problémát nemcsak érint, de a legújabb kutatások felhasználásával, mestersen megfogalmazott, tömör stílusú mondataival mindent igyekszik — hogy úgy mondjam — a maga helyére tenni. És ez, míg kezünkbe nem adják a több kötetes magyar zenetörténetet, önmagában is rendkívül fontos. Falvy Zoltán sorra elosztat homályt, sőt ködfelhőt, számos olyan kérdésről (magyar őstör-

ténet, hangszeres és vokális muzsika a középkorban, a kuruc kor zenéje, a rezidenciák és a kollégiumok vagy a nőtaszerzők értékelése stb. stb.), melyek nélkül zenei kultúránk körvonalai évtizedeken keresztül elmosódottan, olykor torzított formában jelentek meg nemcsak az olvasóközönség, de a „szakmára” komolyan készülők előtt. A szerző kis kézikönyvével érzékeltetni tudja, hogy milyen is lesz a várva várt nagy opus, a minden részletre kitérő, pontos bibliográfiát közlő akadémiai kiadás, a nagy Magyar Zenetörténet.

Barlay Ö. Szabolcs

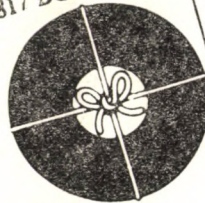


Ismerjük meg egymást!

- A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
- A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.
- A LEMEZPOSTA -kívánságra- a Magyar Hanglemezyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
- A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
- A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkezésétől számított 12 napon belül megkapja.
- A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
- A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



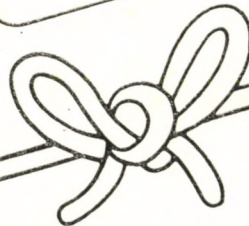
Ha katalógust kér,

aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta,
oratórium, egyházi zene, opera, kórus-
művek, hangszeresztőlők, kamarazene,
mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____

aláírás

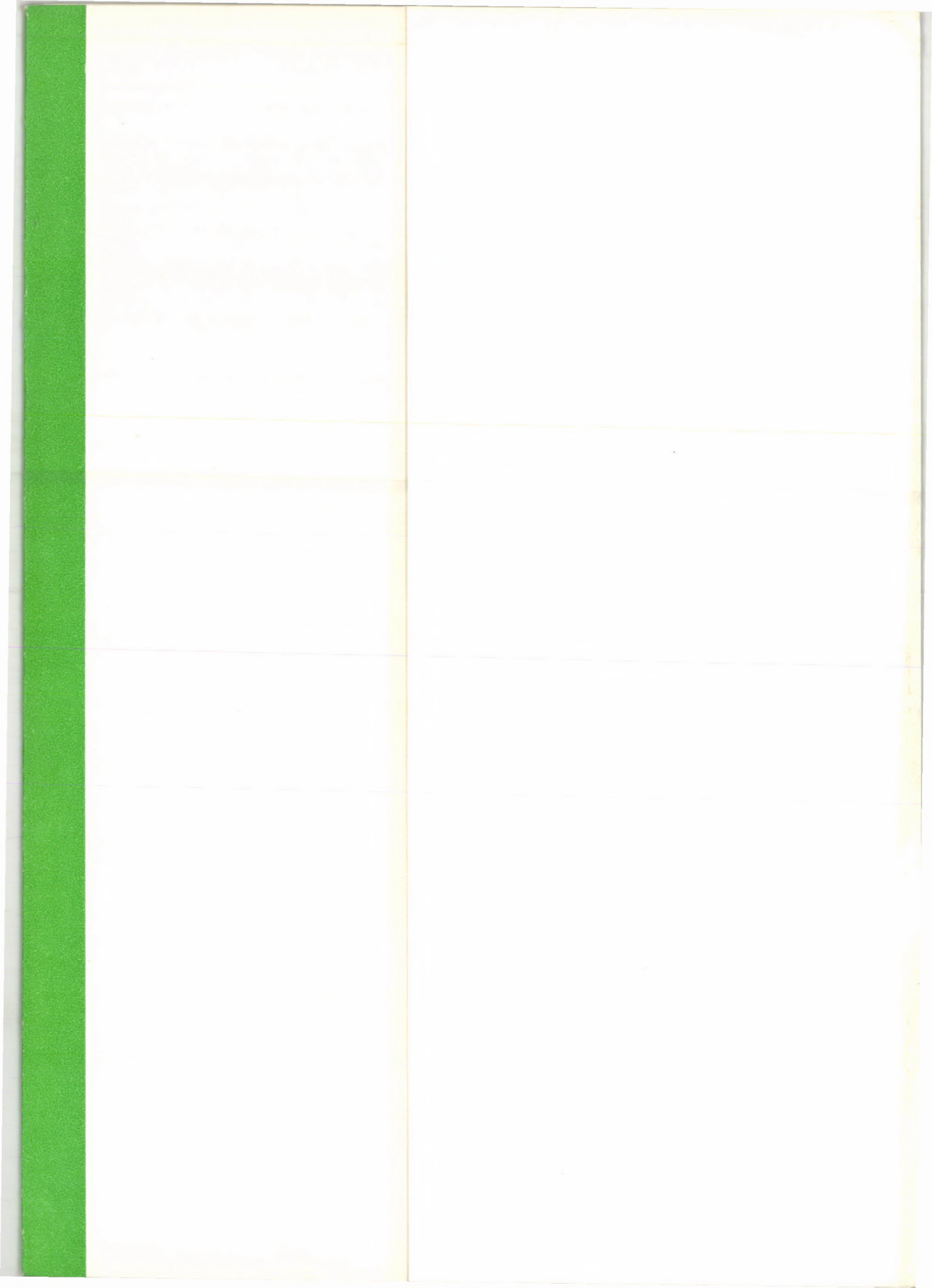


Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelese példány

MAGYAR ZENE

19 **4** 82



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYOIRAT

XXIII. évf. 4. szám

1982. december

TARTALOM

<i>KODÁLY ZOLTÁN:</i>	
Három elfeledett írás. (Közreadja: Breuer János)	335
<i>ITTZÉS MIHÁLY:</i>	
Kölcsei-megzenésítések Kodály Zoltán Op. 6-os dalsorozatában . . .	339
<i>BÓNIS FERENC:</i>	
Szabolcsi és Kodály. Adatok kettejük kapcsolatához	353
<i>SZABÓ HELGA:</i>	
Kodály Zoltán széljegyzetei	372
<i>LÁSZLÓ FERENC:</i>	
Kodály-levél Enescu hagyatékában	414
<i>SÁRHELYI JENŐ:</i>	
Kodály Zoltán Békés megyében I.	421
<i>SZABÓ FERENC:</i>	
A kibontakozás útja	440

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179

Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.

Felelős kiadó: SIKLOSI Norbert

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.

Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

82.8778.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

KODÁLY ZOLTÁN:

HÁROM ELFELEDETT ÍRÁS

EGY ANGOL—NÉMET ZENEI LEXIKON CÍMSZAVAI

Bartók Béla magyar zeneszerző, zongoraművész és népzenekutató 1881. március 25-én született a most Romániához tartozó Nagyszentmiklóson. Hatéves korától édesanyjától tanult zongorázni. Nyolcéves volt, amikor elvesztette apját, aki mezőgazdasági iskolai igazgató és tehetséges muzsikus volt. Édesanyja tanítónőként kényszerült eltartani magukat, előbb kis vidéki városokban, majd Pozsonyban, melynek zenei élete hozzájárult Bartók fejlődéséhez. Itt Erkel Lászlónál, a híres operaszerző Erkel Ferenc fiánál tanult zongorajátékot és zeneelméletet. Megismerte a klasszikus zenét Bachtól Brahmsig, valamint Wagner operáit. Kilencéves korában kezdett komponálni, írt egy zongoraszonátát (1897), egy zongoranegyest (1898) és egy vonósnyegyest (1899). 1899-ben a budapesti Zeneművészeti Főiskola növendéke lett, itt Hans Koessler (zeneszerzés) és Thomán István (zongora) voltak tanárai. Az első két-három évben Bartók inkább sokat ígérő zongoristának, mint zeneszerzőnek számított. Strauss *Zarathustra*-jának egyik előadása egycsapásra felszította kompozíciós ösztönét. Rövid idő alatt számos műve keletkezett: *Scherzo* zenekarra (egy tervezett szimfónia töredéke), a *Kossuth* szimfóniai költemény (1903), amelyet Budapesten a Filharmóniai Társaság, Manchesterben Hans Richter adott elő, egy *Hegedű szonáta* (1903) és egy *Zongoraötös* (1904), mindkettő elhangzott Bécsben. E korszak kiadott művei közé tartozik még: *Négy dal*, *Négy zongoradarab*, a *Rapszódia* op. 1 (1904), amellyel 1905-ben sikertelenül pályázott Párizsban a Rubinstein-díjra és az *I. zenekari szvit* (op. 3). Az op. 2-es zenekari *Burleszk* (1904) máig kiadatlan. Mindezek a művek már határozott egyéniséget mutatnak; Strauss hatása mellett magyar színezet is érezhető bennük. Az a heves nemzeti mozgalom, amely a nemzeti jellegnek művészi kifejezésére is bátorított, akkor érte el tetőpontját és Bartókra is hatással volt. Nemcsak magyar népmelódiákat használt fel — mint témái világosan mutatják —: *Kossuth*nak már programja is nemzeti és politikai tendencia hordozója. De csakhamar kiderült, hogy az úgynevezett „magyar népzene”, mely nagyrészt XIX. századi eredetű, korlátozott lehetőséget nyújt csupán és nem alkalmas arra, hogy nemzeti zenestílust alapozzanak rá. Bartók korán tudatára ébredt, hogy létezik egy sokkal régebbi magyar népzene (parasztzene), mely akkor még feltáratlan volt s amelyet csupán a helyszínen lehetett tanulmányozni. Ezért Bartók, aki közben, 1907-ben a budapesti Főiskola tanára lett, kutatóutakra indult. Ezeket utóbb a szlovák és román területre is kiterjesztette, és igen sok régi, hagyományos dallamot tárt fel. Ennek a nagyrészt

pentaton és modális, rendkívüli ritmikai gazdagságú ősi zenének hatása csakhamar stílusán is megmutatkozott. A *II. Szwit* op. 4 (1905-7) és a *Két arckép* op. 5 (1907) jelzi az átmenetet a kifejezésnek ahhoz az új stílusához, amely a *Bagatellekben* (op. 6, 1908) szilárdabbá és egységesebbé válik. Ennek az igazi, a konvencionális európai formáktól érintetlen maradt népzeneinek inspirációjára Bartók merőben egyéni dallami, ritmikai és harmóniai szabadságot ér el. Új stílusa, nevezetesen a disszonanciák gyakori és szokatlan alkalmazása, heves ellenkezésekre talált. Míg első művei korlátlan sikert arattak, most hosszú időre le kellett mondania minden külső sikerről és beérnie egy kis kör megértő elismerésével. E periódusának legjellemzőbb művei az *I. vonósnégyes* (1908), a *Két kép* (1910); a *Négy siratóének* (1910) és *A kékszakállú herceg vára* című opera — melyet nem sokkal később, egy zeneszerzői pályázaton visszautasítottak. Az általa vezetett Zeneegyesület, rövid működés után, kényszerűségből feloszlott. Ettől és több más sikertelenségtől elkedvetlenedve mindinkább visszavonult a nyilvánosság elől. A felfokozott alkotómunka periódusát szünet követte, melyet Bartók jelentősen kiterjedt népzenei kutatásainak szentelt. 1913-ban Biskrába utazott, ahonnan gazdag arab népzenei gyűjtéssel tért haza. A háború valamennyi útitervének végét vetett. A külvilágtól elvágva, egy kétségbeesítő létfeltételek között élő országban meginkább visszavonult és teljesen magára maradt. E periódus művei mind egyénibbekké és szubjektívabbakká válnak. Egyikük mégis nagyobb sikert hozott. A *fából faragott királyfi* című pantomim, amelyet 1917-ben Egisto Tango vezényletével adott elő a Budapesti Operaház, egyszeriben olyan elismerést szerzett Bartóknak, melyet azóta sem lehet kétségbe vonni. 1918-ban bemutatták a *Kékszakállú herceg várát*. Az új nemzedék lelkesedéssel fogadta későbbi műveit: a *Zongoraszwit*et, a *II. vonósnégyest* és az *Etűdöket*. Ennek az alkotókorszakának utolsó nagyobb műve *A csodálatos mandarin* című, 1924-ben befejezett pantomim. 1919-1920 politikai zűrzavara nem kedvezett Magyarországon a nagyobb szabású alkotómunkának. 1920-ban jelentek meg az *Improvizációk magyar népdalokra*. 1921-ben fejezte be Bartók op. 21-es *Hegedűszonátáját*, amelyet 1922-ben Arányi Jellyvel játszott Londonban. Ugyanabban az esztendőben a frankfurti Operaház előadta két színpadi művét. Legnagyobb sikerét 1925-ben *Tánc-szwitjével* aratta, Prágában. Az utóbbi években gyakran hívták Bartókot külföldre, hogy szólaltassa meg műveit. [Műjegyzék]

* * *

Dohnányi Ernő magyar zeneszerző, zongoraművész és karmester 1877. július 27-én született Pozsonyban. Először zongorázni tanult édesapjától, D. Frigyes gimnáziumi tanártól, majd hamarosan kompozíciós kísérletekbe kezdett. Tanulmányait Förstner [helyesen: Forstner] Károly dómorgonistánál folytatta. Amikor 1893-ban a budapesti Zeneművészeti Főiskola növendéke lett, már három vonósnégyest, egy vonós-szextettet, egy a gimnáziumnak írott misét, számos zongoradarabot és egy zongoraötöst hozott magával (ez utóbbit 1893-ban előadták Bécsben; a zongoraszólamot a zeneszerző játszotta). 1893-1897 között Budapesten tanult, zeneszerzést Hans Koesslernél, zongorát Thomán Istvánnál. 1897 nyarán d'Albertnél egészítette ki tanulmányait. Ősszel megkezdte hangversenyútjait, előbb Ausztriában, Magyarországon, Németországban, Észak-Amerikában, utóbb Skandináviában, Franciaországban,

Spanyolországban, Olaszországban, Oroszországban. 1905-ben a berlini Főiskola zongoratanára lett, itt maradt 1915-ig. Azóta Budapesten él, 1916-1919 között a Főiskola zongoratanára volt, egy ideig igazgatója is. 1919 óta a Filharmóniai Társaság elnökkarnagya; 1922-ben a kolozsvári egyetem díszdoktora; 1925/26-ban a New York-i State Symphony Orchestra karmestere. [Műjegyzék]

* * *

Szántó Tivadar magyar zeneszerző és zongoraművész 1877. június 3-án született Bécsben, ahol a Konzervatóriumban Dachs (zongora) és Fuchs (zeneszerzés) növendéke volt. 1893-1897 között Chován Kálmánnal zongorát, Hans Koesslerrel zeneszerzést tanult a budapesti Főiskolán. 1898-1901 között Berlinben, Busoninál fejezte be tanulmányait. 1901-1904 között hangversenykörutat tett, többnyire Németországban. 1905-ben Párizsba költözött. 1904-1921 között Svájcban élt, azóta Budapesten. [Műjegyzék]

* * *

Kodály Zoltán három lexikon-cikke az *Arthur Eaglefield—Hull* szerkesztésében megjelent *A Dictionary of modern Music and Musicians* lexikon számára készült (J. M. Dent and Sons. London, 1924). A címszavakat — az angol kézikönyv szinte teljes anyagával egyetemben — átvette *Alfred Einstein (Das Neue Musiklexikon. Nach dem Dictionary of modern Music and Musicians. Herausgegeben von A. Eaglefield—Hull. Übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein. Max Hesses Verlag. Berlin, 1926)*. Ezek az írások semmiféle Kodály-bibliográfiában nem szerepelnek s a Kodály-szakirodalomban nyomuk nincsen.

A címszavakat a német lexikonból fordítottam le (Bartók Béla, 35—36., Dohnányi Ernő, 153., Szántó Tivadar, 634. oldal). Valószínű ugyanis, hogy az volt az eredeti Kodály-fogalmazás nyelve. Angolul, legalábbis irodalmi szinten, nem tudott az idő tájt. Edward Dent még a 30-as évek végén is németül levelezett Kodálylyal, aki angol nyelvű megjelenetésre szánt *Magyar zene* című írását (Visszatekintés I. 24-28.) is németül szövegezte meg. Szerkesztői előszavában (V-VII. oldal) Alfred Einstein nem említi ugyan, hogy az eredetileg németül írt címszavakat ezen a nyelven kapta meg az angol kiadótól — illetve erre a kérdésre egyáltalán nem tér ki —, az azonban szinte hihetetlennek látszik, hogy egy Einstein-formátumú tudós vállalta volna a kétszeres fordítás hibaforrásait. Másrészt, Kodály stílusára vall a német szöveg jónéhány fordulata.

Az Einstein-lexikon megadja a nemzeti bizottságok és alkiaadók névsorát (számozatlan, értelemszerűen VII. oldal). Ehelyütt *Magyarország: Bartók Béla úr Budapest, Kodály Zoltán úr Budapest*. Az angol eredetitől eltérően Einstein az egyes címszavakat szerzői szignó nélkül közli, hogy — mint azt előszavában megírja — magára vállalja a címszavak teljes tartalmáért a felelősséget. Megadja azonban a cikkírók szignójának feloldását: *Z. K. Zoltán Kodály, Budapest* (X. oldal), majd a teljes címszóanyag felsorolásában (XI. s köv. oldal) a Z. K. jelzést a Bartók, Dohnányi, Szántó cikknél.

A Kodály Zoltánhoz írt levelek között lexikon-közreműködésével kapcsolatosat nem találtam sem Eaglefield—Hull, sem Einstein részéről. Ezügyben Edward Dent, az angol szerkesztőbizottság tagja — kit 1922 augusztusa óta ismert — sem levelezett. Eaglefield—Hull előszava (IV. oldal) tudatja: „[...] 1922-ben egész Európát átfogó utazás vált szükségessé, egyes bizalmi emberekkel való személyes tárgyalás és különböző kérdések tisztázása végett. 1923-ban ismét meglátogattam a legtöbb európai országot, hogy megtárgyaljam a mű előrehaladását.” Mármint, hogy Magyarország beletartozott-e „egész Európá”-ba, illetve „a legtöbb európai ország” kö-

z é tartozott-e, csupán feltételezem, bizonyíték erre nincs. Mindenesetre, Ziegler Mártának Bartók megbízásából 1922. november 20-án Eaglefield-Hullnak lexikon-
ügyben írott levele (DemLev, 1976. 292-293. oldal) arra utal, hogy a magyarországi
„bizalmi ember” Bartók volt, aki a szerkesztőnek román témákban is segített. Fel-
tehetően Bartók kérésére-javaslatára kapcsolódott be Kodály a lexikon-írás mun-
kájába s hogy ne egyetlen címszóval — a Bartókról szólóval — legyen képviselve,
vállalta a Dohnányi, Szántó cikket (noha feltűnő különbség, hogy Bartókot minősíti,
Dohnányival, Szántóval kapcsolatban viszont a legszigorúbb tényközlő lexikon-ob-
jektivitás hangnemében ír).

A Bartók-címszóba nyilvánvaló utólagos, talán az átdolgozó Alfred Einsteinól
való, betoldás *A csodálatos mandarin* befejezésének dátuma (a kompozíció a mű-
jegyzékben *nem* szerepel), valamint a *Tánc-szvit* 1925-ös prágai sikerére való utalás,
mint az angol változat megjelenésénél későbbi adat. Feltűnő, hogy a főszövegben a
2. *Hegedű-zongora szonátáról* nincs — talán *még* nincs — szó, a műjegyzékben vi-
szont mindkét szonáta szerepel, de hibás opus-számmal (op. 18 és 21). A jegyzék
ugyanakkor helyes számozással (op. 18) jelzi az *Etűdöket*.

A műjegyzéken egyébként Einstein az angol változathoz képest nem változta-
tott. Kéziratnak tünteti fel a vegyeskarra-zongorára írt Négy szlovák népdal-t (ki-
adás: 1924). Bartók tudományos munkásságának jegyzékében 1924-ben megjelent-
nek jelzi *A magyar népdal* angol változatát, jöllehet az csupán 1931-ben látott nap-
világot. (Somfai László szíves közlése, hogy 1922-23 körül még biztosnak látszott az
1924. évi angol megjelenés.) Igaz, 1925-ben írt *Magyar zene* című írásában (Vissza-
tekintés I. 25. oldal) Kodály is kiadottként említi az angol verziót. Még meglepőbb
adat: *Szlovák népdalok*, 2600 dallam előszóval és jegyzetekkel, szlovák, francia, né-
met, angol nyelven (Slovenska Matica, Curiansky—Svaty—Martin 1924/25). A lex-
ikon megjelentként jelzi tehát Bartók szlovák gyűjtését (a műjegyzéket nyilvánva-
lóan Bartókkal együttműködve készítette el Kodály, vagy Bartóktól éppen készen
kapta).

A Dohnányi-címszó a Bartókról írottnál kevésbé pontos. Igaz, a csupán opus-
számokkal ellátott kompozíciókat tartalmazó műjegyzékben szerepel az 1920-ban
munkába vett, ám csupán 1927-ben befejezett — a címszó írásakor tehát még szá-
mozatlan — vígopera, A tenor. Igaz, Kodály az ifjúkori művek között megemlíti
három vonósnégyest és egy vonóshatost (ennyi kamaraművet az 1893 előtti évek-
ből Vázsonyi Bálint Dohnányi-monográfiája nem sorol fel). Ám e korai művek kö-
zé nem a Zongoraötös, hanem a Zongoranégyes tartozik, amelyet nem 1893-ban, ha-
nem 1894-ben mutattak be a szerző közreműködésével Bécsben. Díszdoktorrá Doh-
nányit nem a Kolozsvári Egyetem avatta 1922-ben, hanem a szegedi, amely Kolozs-
várról költözött a Tisza-parti városba. Valószínűleg Einstein kiegészítése Dohnányi
karmesteri szereplése New Yorkban, 1925/26-ban (a német átdolgozás szerkesztői
előszavának dátuma 1925. november. [VII. oldal]).

A Szántó Tivadar címszó felvállalásával Kodály feltehetően a háláját kívánta
leróni a kiváló pianista iránt, aki 1910-14 között Párizsban ismételt — s meglehet-
mészt is — játszott a Kodály zongoradarabjait. (E „hála” jele németül írt terjedel-
mesebb cikke Szántóról [Visszatekintés II.387-388. oldal], amelynek megjelenési he-
lye és pontos ideje mindmáig kérdéses.) A műjegyzékből megkülönböztetett fi-
gyelmet érdemel két Stravinsky-átirat zongorára: Kínai induló [a Csalogány című
operából] 1915, Petruska-szvit 1922. Mindkettő az eredeti Stravinsky-művek kiadó-
jánál, az Éditions Russes-nél jelent meg, így a szerző által autorizált átíratnak te-
kinthető. Szántó Tivadarnak kapcsolatban kellett állnia Stravinskyval, hisz az opera
bemutatójának dátuma 1914. május 26., megjelenésének éve azonban 1923. A két át-
írat tehát Stravinsky magyar kapcsolatainak dokumentuma.

E három Kodály-írás megjelenik a *Visszatekintés* III. kötetében. A fordítás ja-
vításaiért a közreadó Bónis Frencknek tartozik köszönettel. (Breuer János)

ITTZÉS MIHÁLY:

KÖLCSEY-MEGZENÉSÍTÉSEK KODÁLY ZOLTÁN OP. 6-OS DALSORZATÁBAN

Kodály Zoltán egy elfeledett nyilatkozatában a régi magyar költészethez való viszonyáról szólva elmondta, hogy „[...] XVI. századbéli líránk magyar nyelve erőteljesebb, tisztább a mainál. [...] A XVI. század költészetében, így Balassánál is, a szöveg és dallam elválaszthatatlanok voltak egymástól, a versolvasást mai formájában nem ösmerték s a máig fennmaradt szövegek magukon viselik az egykori ősi csengés nyomait. *Csokonai, Kisfaludy, Berzsenyi, Kölcsey költészetével inkább valami tartalmi kapcsolatot, illetve rokonságot érzek fokozottabb mértékben.*”¹ A művek — a Megkésett melódiák hét dala, a Himfy-dal és más darabok — önmagukban is bizonyították ezt a belső rokonságot a hajdanvolt költőkkel, azok költészetével. Így, a zeneszerző valloásával megerősítve személyes hitelük még erőteljesebbé válik. Alig hihetnők, hogy a dalok keletkezése idején, 1912 és 16 között ne lett volna valamilyen személyes érzelmi, mondhatnánk életrajzi ihletése ezeknek a szubjektív, lírai vallomásoknak, e megzenésítésre választott verseknek. Az elégikus Berzsenyi-versek mellett talán kevesebb szó esett a mostani tárgyunkul választott dalokról. A két Kölcsey-vers — *Elfojtódás* és *Búsan csörög a lomb* — egyaránt a melankolikus, sőt tragikus hangulatot megragadó vonulatba tartoznak. Az *Elfojtódás* rapszódia, melyben a derű még emlékként is alig merül fel a múlt ködéből, ellentétben némelyik Berzsenyi-megzenésítéssel. A *Búsan csörög a lomb* némiképp a tavasz megfelelője. De míg amott éppen a viruló természet, a ragyogó szépség emlékezteti a költőt az elmúlásra, addig itt a természeti ősz, a természet vihara emlékezteti saját fájdalomára és vetíti előre az elmúlás gondolatát. A Berzsenyi-költemény végkicsengése nemcsak személyes, hanem általánosíthatóan filozofikus. A Kölcsey-elégia megmarad a személyes élmény síkján. (A *Csokonai-dal* — A farsang búcsúszavai — diákos gunyorossága, iróniája mintha csak ellensúlyozni akarná a dalsorozat többi darabjának személyes vallomás-jellegét. Mondhatnánk: elidegenít, eltávolodva, kívülről szemléli a szerelem, az élet e nagy kérdésének témáját.)

Végül is — az ember önmagához, az élethez, természethez való viszonya mellett, sőt azt megelőzően — a Megkésett melódiákba felvett dalok szövegének éppen a szerelem a központi, legfontosabb témája. Melléjük sorolva még A közelítő tél című dalt, azt mondhatnánk legfőbb élményanyaguk: *búcsú az*

¹ *Kodály Zoltán a Gergelyjárásról, a székely írott kapuról, a régi magyar líráról és új műveiről.* Esti Kurír, 1926. március [?]. Nyilatkozat az 1926. március 17-i Magyar Dalest alkalmából. (Kiemelés tőlem: I. M.)

*ifjúkortól.*² A külső tényezők, hogy ti. a dalok mind régi, a zeneszerzőnél mintegy száz évvel korábban élt költők verseire íródtak, lényegesen fontosabb momentum a dalok együvértartozására nézve a tartalmi, gondolati, érzelmi rokonság. A sorozat azonban mégsem igazán ciklus. Nemcsak azért, mert az eredeti hangnemek szerint többféle hangfajra íródtak a darabok, hanem azért sem, mert aligha fedezhetnénk fel igazi dramaturgiai rendet a sorrendben; noha az egyes dalok határozottan hajlanak a dramatikusság felé, amint azt már Molnár Antal is megállapította.³ Hogy nem igazi ciklusról, csak *dal-sorozat*ról van szó, azt megerősíti a szerző egyik levélben tett nyilatkozata. 1965-ben egy angliai hangversenyműsor kapcsán írta, hogy az énekes a hangjának megfelelően választhatja a sorozatból külön előadásra, mivel „az Op. 6. nem ciklus”.⁴

Ez adta a bátorságot ahhoz, hogy kiragadott példákkal szóljunk Kodály dal-költészetéről. A részletek elemzésében legmesszebbre a prozódiai kutatás jutott⁵, ezért ezt a területet csak elengedhetetlenül szükséges mértékben érintjük. A zenei eszközök összességének áttekintése talán közelebb visz minket az egyes dalok és a zeneszerzői stílus jobb megértéséhez. A kiválasztott két dalt a *keletkezésnek* a nyomtatott kottában feltüntetett sorrendjében vesszük szemügyre.

ELFOJTÓDÁS

Kölcsey 1814-ben keletkezett rapszodikus formájú, jambusokban és trocheusokban írt versét Kodály 1913-ban zenésítette meg. Az egyenlőtlen szótag-számú sorok (4, 6, 7, 8, 9 és 11 szótagos sorok egyaránt előfordulnak) felmenítették a zeneszerzőt a zárt dalszerű melódia alkalmazása alól. Így — a tartalomtól, a költői megformálástól függően — melodikus-ariózus szakaszok és parlando-recitatív elemek együttesen alkotják az énekszólamot, akárcsak az Op. 6. más, Berzsenyi-versre írt dalaiban.

A darab kezdete roppant modern, ugyanakkor a romantikára is visszatekint. Az első akkord mintha a Psalmus kezdetének előképe lenne:

² Ez a gondolat éppen A közelítő tél című dal kapcsán vetődött fel: Berzsenyi Dániel is harminc éves kora táján írta a verset, akárcsak hozzá a zenét Kodály. Talán az sem túlzás, ha megkockáztatjuk, hogy Bartók Kékszakállúja és a tízes évek közepén írt dalai is hasonló élmények kifejezői.

³ *Molnár Antal*: Kodály: Megkésett melódiák. Kék Madár, 1923. évf. Újra: M. A.: Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok. Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961. 59-60. pp.

⁴ Kodály Zoltán levele Benjamin Brittenhez, Bp. 1965. III. 27. In: János Breuer: Relations between Zoltán Kodály and Benjamin Britten. The New Hungarian Quarterly. Vol. XXIII. No. 88. Winter 1982. Köszönettel tartozom Breuer Jánosnak, hogy erre az adatra már cikke megjelenése előtt felhívta a figyelmemet.

⁵ Elsősorban *László Zsigmond* alapvető dolgozatára kell gondolnunk: Kodály prozódiaja (a prozódia születése — a költészet szelleméből). In: L. Zs.: Ritmus és dallam. Zeneműkiadó. Bp. 1961. 195. s. köv. pp. Tárgyunkra vonatkozóan: „Búsán csörög a lomb”. 210. s. köv. pp. — A Berzsenyi-megzenésítésekről l. még: *Kerényi György*: Berzsenyi és Kodály. In: Berzsenyi emlékkönyv. Szerk.: Dr. Merényi Oszkár, Somogy megyei és Vas megyei Tanács, 1976. 680. s. köv. pp.

1.

Elfojtódds

Handwritten musical notation for 'Elfojtódds'. It consists of two staves. The upper staff is in G major (one sharp) and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The lower staff is in D minor (two flats) and contains a bass line with notes D4, C4, B3, and A3. A bracket labeled 'azaz:' connects the two staves. Below the lower staff, the text 'Hyperdúr Dom. 7 (Bö. 5)' is written.

Psalmus

Handwritten musical notation for 'Psalmus'. It consists of two staves. The upper staff is in G major (one sharp) and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The lower staff is in D minor (two flats) and contains a bass line with notes D4, C4, B3, and A3. A bracket labeled 'azaz:' connects the two staves. Below the lower staff, the text 'Hyperdúr' and 'Böv. 4/3' is written.

A jellegzetes kodályi hyperdúr akkordot és a félhangos síró motívumot fogja egybe. Ez utóbbi az énekszólam kromatikus indításának alapeleme. A szenvedélyes akkordtorlasztás ugyan magába rejti a főhangnemenként kijelölt d-moll I. fokú hármashangzatát, a következő ütemek mégis végigjárják a teljes 12 fokú kromatikus hangkészletet.

A zongoraszólam kezdete konkrétan is visszautal a romantikus előzményekre, nevezetesen César Franck d-moll szimfóniájának kezdetére, a hangjegyek egybevágásán túl az intonáció rokonsága is nyilvánvaló.

2.

Handwritten musical notation for 'C. Franck: szimfónia'. It consists of two staves. The upper staff is in G major (one sharp) and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The lower staff is in D minor (two flats) and contains a bass line with notes D4, C4, B3, and A3. A bracket labeled 'azaz:' connects the two staves. Below the lower staff, the text 'Hyperdúr' and 'Böv. 4/3' is written.

A határozott tonalitás ilyenén elmosásával, ködösítésével szinte fiziológiai és pszichológiai képet rajzol a zeneszerző. A váltóhangok, alterációk, a baszus súlyeltolódásai mintegy eltorzítják a tiszta zenei rajzot, amint a síró ember arcvonásai is eltorzulnak. A dallamegységek hangterjedelmét keretező hangközök, a kíséret intervallumai, mind a kétségbeesésig fokozódó keserűség

kifejezésének zenei eszközei: az énekszólam első motívumát a kromatikán túl a szűk oktáv (f^2 - $fisz^1$), a másodikat a szűk kvint (b^1 - e^1) keret-hangköz jellemzi; ez utóbbi ráadásul a 2:1-es modell-skálába illik; a kíséret aláereszkedő kromatikája mögött az f-moll, esz-moll, cisz-moll harmóniasor is megbúvik, miközben a szűk kvint és bő kvart fontos szerephez jut a basszuslépések sorában.

A harmadik verssor c-moll akkordjával új harmónia processzus indul; a hosszan kizengetett akkordok mint egy recitativokíséret fogják egybe a versszak második felét. A c-h-b-á-moll kromatikus menet tragikus hatását még fokozza, hogy nem közvetlenül kapcsolódnak egymáshoz, hanem a kis terccel fellépő basszussal egy pillanatra a párhuzamos dúr harmónia jut érvényre (kvint nélkül). Így a basszus nagyterc zuhanásával ultratercrokon fordulótakat érzékelünk, s a főhangnem dominánsát jelző á-mollt voltaképpen kerülőúton érjük el. Mindez a zongora legmélyebb regiszterébe süllyedve jelentkezik!

3.

Az énekszólamban tökéletes magyar lejtés érvényesül, részben figyelmen kívül hagyva a verslábak jellegét. Figyelemre méltó, ahogy az „elsülyedt boldogság” kifejezés zenei és tartalmi kiemelését kap. Egyrészt az „elsülyedt” szó ismételt *g* hangjai között tesz az első szótag tartamának növelésével különbséget, másrészt éppen a „boldogság” szót emeli ki a c-moll vázhoz, harmonikus háttérhez viszonyítva világosabb színezetű dór szexttel.

4.

A h-moll hangnemi folt egy hangköztágítással a „Mint nem sírt senki még” visszaidézett verssorát nagy terccel magasabbra lendíti, mint először hallottuk. A jambikus rend itt újra érvényesül, csak a „legfelső” szó összefogására tünteti el a felütést. (Megjegyzendő, hogy az egész versben a helyettesítő versláboknak, a spondeusnak jut fontos szerep a sok hosszú szótaggal!) Talán nem tévedés, ha a h-moll akkorddal egybefogott két sor dallamában bizonyos liszti hagyomány továbbélését véljük felfedezni: nevezetesen a bő kvartos

Az újabb tartalmi-zenei-formai egység kísérete látszólag a harmonikus fisz-mollból vett hangzat fölött bontakozik ki, akkordrepetícióival kicsit emlékeztetve többek között a Magányosság című dal második szakaszára. A fájdalmasan (doloroso) felhangzó ének dallam trocheusaiban Kodály a versmérték és a magyar nyelv kívánta szóhangsúlyok ellentmondását a súlytalan helyen levő rövid szótagok megemelésével oldja fel. A frázis az egészhangúságot használja dallami elemként. Így a kíséret és énekszólalm együttesen ismét új hangkészletet eredményeznek: nagy szeptimes fisz-frig. Ez a hangkészlet jellemzi a következő ütemeket, kétszer is kis terccel magasabbra transzponálva! (Megjegyzendő, hogy a dal szinte végig kerüli a világosan körvonalazott dúr, moll vagy pentatonikus fordulatokat, helyettük a már vázolt „színezett” skálák jutnak fontos szerephez.)

7.

smért nem forkőnyű szemében?

Dallam:
c

Dallam + kíséret

ri' d t l sz f m

A mű befejezése — a kétségbeesett, megválaszolatlan kérdés — szerzőnk legsötétebb, legtragikusabb zenéi közé tartozik. A kérdést Kodály egyrészt a „mért” szócska megkettőzésével emeli ki, másrészt a c-mollnak (frígnak!) ígért újabb hangnemi szint fölött megszólaló, táguló hangközökön alázuhanó, előjegyzés nélküli rendszerbe illő pentatonikus dallammal, s nem utolsósorban a darab egyetlen fortissimójával! Aligha lehet véletlen, hogy a csúcspont magas é hangját a basszus F, majd a c-t a H hang támasztja alá, teszi feszültté.

Az utolsó verssorban Kodály apró váltaztatást eszközölt: „keblemen” helyett „kebeleben” áll,⁷ tartalmi okok miatt mellékesnek véve a trocheusok zártságát. A „Vérözönnel kebeleben” sor dallama szinte nem is dallam: b-moll hexachordon ereszkedik alá két fázisban. (A d-moll elvi főhangnemhez viszonyítva négy kvinttel vagyunk mélyebben, vagyis lá-moll főhangnemhez fa-moll dallamvég! Ezt a rokonságot mutatja az utolsó előtti és utolsó frázis kapcsolata is!)

A kíséret repetált akkordjainak alászállása még fokozza a tragikus hatást. Egyszerűen szólva: a diatónia tiszta „fehérbillentyűs” h-(ti)-alapú nónakkordjától a második hétfokúságba illő ötöshangzatokon keresztül ereszkedünk alá a harmadik hétfokúságba illő tredecimakkord mélységes bugyraiba,

⁷ A szövegösszehasonlítás alapjául a Kőlcsey Ferenc munkái című kötet szolgált. Elő könyvek — magyar klasszikusok. VII. kötet. Kisfaludy-Társaság — Franklin-Társulat. Bp. 1930. 32. p.

a remény fényétől, a szenvedély izzásából a reménytelenség homályába, a tragikus kietlenségbe.⁸

A zongora epilógusa ezek után talán csak költői vigasztalás. Éppen egyszerűségénél fogva megrendítő a dal egészének szinte túlbúrjázó zenei eszközei, romantikus felfokozottsága után: a már-már atonális szakaszok után a neomodális egyszerűségével tüntet a zárlat. Újszerű, mert a plagális zárlatot a főfokok párhuzamosaival hozza: III—II—I, azaz: fisz-moll, é-moll, d-(dúr? moll!), mintha D-dó-ban mi-moll, re-moll, Dó-dúr lenne. A darab végső kicsengését adó hangzat azonban nem dúr akkorddá tölti ki a *d-á* kvintet, hanem visszaidézi az első versszakból a bő kvartos dór pentachordját (vagy a bő kvartos eolt):⁹

8.



Alig lehet kétséges az áttekintés után, hogy az Elfojtódás Kodály Zoltán talán legsötétebb költői látomása, rejtett válságokról szóló személyes vallomása, melyhez Kölcsey Ferenc egyik legkülönösebb versét vette segítségül. A műalkotás erejét, értékét a szenvedély és a racionális művészi rend együttélése adja.

BÚSAN CSÖRÖG A LOMB

A Megkésett melódiák leginkább dalszerű, sőt népdalszerű darabja (a magyar népzene-től eltérő ritmusa, ritmizálása ellenére). Itt nemcsak egyes kis részletek, sorok, motívumok mutatnak népdalhatást, hanem a teljes strófányi alapdallam. Az egyetlen olyan darab a ciklusban, amelynek dallama kíséret nélkül, népdalszerűen elénekelhető (érdekes próba lehet: az 1. versszak dallamára végigénekelni — legfeljebb apró ritmikai változtatásokkal — a teljes verset). Éppen ezt a zárt dalszerűséget bizonyítja az alapdallam teljesen egy tonalitásba fogott volta; továbbá, hogy már a XIX. században is ismert

⁸ L.: *Bárdos Lajos*: Heptatonía secunda. Egy sajátos hangrendszer és moduszai Kodály Zoltán műveiben. In: *Harminc írás*. Zeneműkiadó, Bp. 1969. 29/191, 29/192, példák (437. p.), valamint 30/24 (474. p.) A heptatonía tertia legtisztább, terjedelmében, zenei súlyában is kiemelkedő példáját adja Kodály Himfy-megzenésítése (A bereknek gyors kaszási, Kisfaludy Sándor versére). A darab kezdő és záró szakasza is ebbe a hangrendszerbe tartozik!

⁹ A jobbkez szólam, sőt tk. az egész hangzáskép visszaul a 2. strófa második felének kísérő alapképletére, közelebbről a „mért hogy szívem” szövegi rész bevezető ütemeire. Az epilógusnak ily módon fontos formaalkotó szerep jut a korábbi motívum felidézésével. Hasonló megoldással találkozunk a sorozat több darabjában is: a Levéltörődékben, Az élet dele és a Búsan csörög a lomb című dalokban a zongora rövid epilógusa a darabok kezdetére utal vissza.

volt dallammal;¹⁰ végül néhány konkrét népdal-párhuzam. Ez utóbbiak némelyike Kodálynak a dal megírását (1915) megelőző gyűjtéseiből való.

9.

Kodály-
Kölcsény
(1915) A⁵

Nyitra
1909, KZ
Semmit se vettém Nyitra városának

Bukovina
1914, KZ
Cserna vic pi-ácán egy idegen legény

Csongrád
(1933)
(Pécsely A.) A⁵ (B⁵)
Megrakják a tüzet, Mégis elalussik

Kodály A_v

(Nyitra) (Százszorszép, 14. sz.)

(Bukovina) (Kodály-Vargyas, 106. sz.)

(Csongrád) (A) (B) Tiszán innen-Dunán túl, 9.

A „táblázatba” foglalt példák azt mutatják, hogy ez a meghatározható népdalrokonság elsősorban a Kodály-dal kvintváltó első két sorára vonatkozik, bár a továbbiak is határozott népdalkaraktert mutatnak (legkevésbé a szokás szerint jelentékennyé, különlegessé váló harmadik sor).

A teljes négysoros dallamstrófa finom belső rokonságokkal fejlődik tovább. A ritmus alapvetően azonos kiindulópontja az átkötések, a szöveghez

¹⁰ L. Arany János népdalgyűjteménye. II. Társas dalok, 28. sz. In: Arany János népdalgyűjteménye: Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Agost. Akadémiai Kiadó, Bp. 1952. A szöveg 8 sorosnak írva, a dallam C-dúr és verbunkos karakterű á-moll.

alkalmazkodás ellenére felismerhető. A dallamvonal bizonyos rokonsága is megfigyelhető: valamennyi sor, így vagy úgy, kettős hullámot vet. A már bizonyos kivételként említett harmadik sor („Kárpát kebeléből a szél fú”) az első sorokban szext hangterjedelemmel jelentkező dallamvonalat mindössze kvárt szélességben hozza. (Legmélyebb hangja *h*-szó, a legmagasabb *é*-ré. Ez utóbbi egyben az egész dal legmagasabb hangja!). Figyelemre méltó, kifejező „elhangolás”, „elrajzolás” ebben a csak magasan járó sorban a *szél*, a *mar-dosó kín* és a *hervasztó hévség* szavakat hordozó kétszeres félhanglépés és a másodikhoz énekelt hajlítás (egyetlen a szigorúan szillabikus dalban!).

10.

The image shows three staves of handwritten musical notation. The first staff is labeled 'nem: lá szó lá' and features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4-measure rest at the end. The second staff is labeled 'HANEM: lá szi lá-szi!' and includes a slur over the final two notes. The third staff is labeled 'nem: lá szi lá' and also ends with a 4-measure rest. The notation is in a simple, handwritten style.

A 4. sor mintegy összefoglalja a korábbi sorok hangkészletét magasan kezdődik, majd középmagasságban megtörve hajlik le a jellegzetes népdalos-Kodályos zárlathoz. (Pl. „Az hol én elmenyek” vége). Az első két sor hangkészletét egybefoglaló nagyterjedelmű sor az eltérő jellegű 3. frázis után tk. a visszatérés szerepét tölti be. Az eredeti verslejegyzésben ez az egyetlen nagy szótagszámú sor, a megelőző dallamsorok 6+3 szótagú sorokból álltak össze hosszabb dallamsorrá.¹¹ Ritmikában említésre méltó a versszakzárlat előtti duola, mely kiírt, ritmussal megfogalmazott lassításnak hat.

A háromszakaszos dalba a dallami változatosságot, újdonságot a 3. strófa eleje hozza: az 1. sor dallama terccel alacsonyabbra transzponálva, egyben dór jellegűvé transzformálva és variáltan jelentkezik. A következőkben érdekes, részben talán technikai indokú változtatás van: a 2. sor nem alsó kvint-, hanem felső kvartváltással követi az elsőt (egyrészt a költői és zenei fokozás eszköze, másrészt meghaladná az énekelhető hangterjedelmet. Ugyanez lenne a probléma, ha a 3. vsz. 1. sora lenne az írottnál oktávval magasabban a lefelé kvintváltás kedvéért). A 3. frázis már eredeti helyére kerül, biztosítva a zenei visszatérést a moduláció után. A versszak, egyben az egész énekszólam záró sora új variánssal lép meg. A lelassított (Lento) tempóban recitativóvá oldja (parlando!) a határozottan ariozus-melodikus karakterű befejezést. Az egy hangon elrebegett záró szótagok zenei megoldása távolról mintha a népdalok között külön típusként nyilvántartott „jaj-nóták”-ra emlékeztetne.

¹¹ Vö.: László Zsigmond: Kodály prozódiaja. Id. mű: 210. p. és Kölcsey Ferenc munkái. Id. mű. 98. p.

I. *la* (mi fi)

① $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{4}$ | d. d. | a d. | d. d. | d. x4 |
 Bú - san | csö - rög a lomb, | Mert fű | szél;

② $\frac{9}{8}$ $\frac{1}{2}$ | x4 d. | 6 d. | d. d. | d. d. | d. |
 Lyány, | szikla kemény, | Lyány, | Csillag - szép,

③ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ | x4 d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. x4 |
 Hajh, | ró - zsa, pi - ros - lila | Láng orzád,

II. *re* (re mi re *la* ti=fi re szó) (=ti, szó, do)

① $\frac{9}{8}$ x4 d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. x4 | 1 |
 Sü - nün | do - bog e szív, | Mert bűn | től.

② x4 d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | 1 |
 Nem | lá - tod - e | ki - nom, | Mely dűl | stép?

③ x4 d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | 1 |
 Fer, | könnye sze - memnek | Forr - jön | rád.

III. *la*

① $\frac{6}{8}$ d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | 1 |
 Kárpát | ke - be - le - ből | A szél | fű;

② x4 d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | 1 |
 Nem | lá - tod - e | ki - nom, | mely tép | s dűl,

③ d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | 1 |
 Her - vad - va he - vé - től, | mely át - fut,

IV. *ti* (lá, lá, lá) *la*

① d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | 1 |
 Tö - led, szere - lem! | jön ez | éjje - li | bű.

② d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | 1 |
 S fel - forrva sze - memben ez | arcra le - hull?

③ x4 d. | d. d. | d. d. | d. d. | d. d. | 1 |
 Majd adsz teme - tőm - re ha - lott - koszo - rú!

Lássuk most már egymás alá vetítve a ritmikai változatokat s a dallami variánsokat (a 3. strófában jelentkező eltérő dallamhangokat a kottasorokban használt zárt kottafejek jelzik [11. példa, 348. l.]).

A darab *dal*-jellege miatt külön kellett foglalkoznunk a dallammal. Az énekszólamhoz azonban hangulatteremtő szereppel, a mögöttes tartalmat megsejtető partnerként csatlakozik a kíséret, így azt is külön szem- vagy „fül”-ügyre kell vennünk.

Ez a kíséret is éppen a sokat emlegetett dalszerűséget emeli ki azzal, hogy schuberti módon nagyobb egységeket, tk. először két teljes versszakot, fog át egyfajta mozgástípussal, a harmonikus figurációval.

A kiinduló, egyben keretező motívum a szövegbe foglalt természeti képet felidéző tonikai üres kvart-kvint harmonikus figuráció. A funkciókeveredést okozó kisebb belső változások, fejlődés után a 3. dallamsor alatt őt először új formát. A mély regiszterbe áthelyezett figuráció az Á=fá-t hangsúlyozza a harmónia alaphangjaként. Ez a tonikáról induló harmadik dallamfrázis kezdő hangzatát elsötétíti, kimélyíti. A havasokból kiszabadult szél fúvását a dallamot mixturákkal kiszínező jobbkez-szólam festi (a párhuzamos mozgású akkordoknak mindig *alaphangját* jelentik a dallamhangok). A légies figurációk után szinte nyomasztó súllyal szólal meg ez a vastagon „hangszerelt” rész.

12.

A harmadik sor természetképe a negyedikre crescendóval juttatja el a zenét. Az új frázis személyes mondanivalóját kiemeli már a kezdő dallamhang is: *disz=ti'* (a pentatóniában *pienhang!*), melyet a poláris fordulattal, egyben kromatikusan elért egész ütemet átfogó szűkített akkord támaszt alá.

13.

Az egyszerű, tonális pentatonikus dallam alatt az „atonalitás” jut uralomra e versszakvégi ütemekben: kromatikusan lefelé csúsztatott alaphelyzetű dúrakkordok vezetnek a tonikai cisz (lá) hangot végülis alátámasztó Fisz-(Ré-)dúrig. Már a korábbi *A* orgonapont is a szubdomináns régió felé mutatott. Itt, az 1. vsz. zárlatában aztán egyértelmű szerephez jut: az „éjjeli bú” kromatikája után ez a főhangnemhez képest —1 kvintés moduláció is a sötétség régióit képviseli. A lokális tonalitást a dallami cisz záróhang alá helyezett szeptímeikkel erősíti meg, ún. Kodály-dominánssal vezetve rá a fiszre mint I. fokra.

14.

Handwritten musical score for a vocal line with piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ese-lem! ömre éj- jeli bá." Above the notes are handwritten annotations: "mi" above the first note, "dó szó, Lá, [=mi]" above the last note. Below the piano part, there are chord symbols: [ti] bTa La# bLa szó #Fi Fa Mi# bMa Re#. Below these are two rows of letters: "D T S D T" and "S D T S". At the bottom, there are handwritten notes: "Tengely-helyettesítések! Funkciós kromatika?! 100!" and "(fisz:) Ti# bTa La# S D T".

A 2. versszak az elsőhöz hasonló zenei-hangulati képpel indul a *fisz* pedálbasszus fölött. A dallam „kihúzása” a Kodály-dalok kíséreteiben nem túl gyakori. Itt a „lyány, csillagszép” szavak kiemelésére mégis ezzel él a figuráció legmélyebb hangjaiban.

Rövid crescendo után a „kínom” szót új harmóniai-ritmikai képlet emeli ki. A ritmus komplementer módon folytatja a korábbi folyamatos tizenhatodmozgást. A harmóniak diatonikusan eszkednek alá, s így a sorzáró cisz-(lá) a Disz-(Ti-) dúr akkordba illeszkedik bele szeptimként. A zongorakíséret a záró dallamflexa szavait („mely tép s dúl”) fordítja zenei képbe fortissimóig fokozódó hangerővel. A 3. sor újabb fokozást hoz, szinte szóról szóra megismételve a megelőző szavakat: „Nem *szánod*-e kínom, Mely tép s dúl.” A szélzúgás zenéje visszatér, ezúttal *fisz*-központú basszus figurációval és szeptimé ajzott, a dallamot is megkettőző akkordpárhuzamokkal! A szinte önkívületig fokozódó kín, a fájdalom forrójára hág: megint a legidegenebb dallsorsorkedés forte dinamikával, a kíséretben minden eddigőtől eltérő sűrű szovésű akkordfiguráció Disz-re épülő dúr-moll (alfa típusú!) akkorddal és további dúsz hangzatokkal. A dallamzáró pentatonikus fordulat is feltűnik aprózva a kíséretben tiszta, majd elrajzolt formában. A kíséret hangzástere az egész darabban itt a legtágabb az egymás fölé rétegeződő különböző mozgástípusokkal (basszus orgonapont, középtűt sűrű tizenhatod figuráció, felül apró dallamelemek). A versszakkadencia — váratlan harmóniai fordulattal — ismét Fisz-(Ré-)dúr.

15.

arc2 - -ra le - null

ti akuszt. 4.

Fa7(+11) Fa ak. M. (+11) Re#

A kíséretben megjelenik a „lombsörgés” keret-motívuma, de nyolcadokra augmentálva, a basszus *F* bővített harmasával modulációs folyamat indul el. S mindez hol? A teljes darab aranymetszéspontján! A közjátékban az előkés motívumok mintegy a lehulló könnyeket idézik. Finom költői kép, szörfestés, akárcsak az „Az hol én elmenyek” kezdetű népdal feldolgozásában (megjegyzendő: a 2. vsz. csúcspontján megszólaló dó-szó,-lá, motívum is ismerős e népdalfeldolgozásból!) Rokon a költői kép: „Hülljatok levelek... mert az én édesem sírva keres engem.”

A 3. szakasz kezdetén a rózsa derűsebb képe jelenik meg: az á-mollba illő dallam és kíséret dór szexttel (fis) színeződik. Az egyszerűen, nyolcadokban repetált akkordkíséretet a basszus dallam-imitációja dúsítja. A 2. frázis végének módosítása látszólag visszavezet a főhangnembe, jellemző harmóniasorral: a *h* (lokális I. fok) dallamzárlatot szűkített kvintésre színezett

16.

Fom - jon rád! Her - vad - va...

cresc.

p. ff p.

v7 I

dall. hg = b04!

ak. 11

bLa = bMa

V. fok készíti elő. A várt *h* tonalitásbeli feloldás helyett azonban együtt kapjuk az I. fokot és a mollbeli álzárlatot a basszus *G*-jével. A forró könnyek hevét — ismét fortissimóra fokozott dinamikával — a 3. sor eleji csúcsponton a *G* nónakkorddal alátámasztott *cisz* festi (akusztikus hangzáskép: domináns nónakkord bő kvarttal, igaz, itt kvint nélkül [16. kotta, 351. l.]).

A *G* itt a tonika polárisaként hangzik, felette szólalnak meg az előbbi versszakokból az *e* helyen ismert jobb kéz mixtúrák. Ezúttal nem felvezetniek kell a 4. sor elején kirobbanó kulminációs ponthoz, hanem éppen a feszültség levezetése a feladatuk a következő akkordokkal együtt a beletörődő, „az akkor már késő lesz” keserű jóslatát sejtető záró sorhoz. Mintha csak az „éjjeli bú” aláereszkedő akkordsorozata térne vissza: itt is kromatikusan csúszó harmóniák közelítik meg a cél-akkordot, célhangot, tengely-rendszer-beli „helyettesítő” hangzatokkal jelezve a funkciós zárlatot: *Esz-Disz-(Ti-)* nóna mint szubdomináns; *D-(Ta-)* nóna mint domináns; *cisz* mint tonika. Mindez recitativo-kíséretszerű, hosszan kitartott akkordokkal az utolsó dallamsorhoz. A hosszan kitartott *cisz* záróhangot még három szomorú moll-akkord vonja sápadt fénybe. A természet is halott: a „bús levélsörgés” motívumának elhaló foszlányai zárják le Kölcsey—Kodály elégikus dalát.

Bartók A Magyarországi modern zenéről¹² szólva 1921-ben így írt: „Kodály műveinek általános jellemzői: telten ömlő melodikus erő, tökéletes formaismeret, s némi melankóliára és kétségekre való hajlam. Nem a dionüzoszi részegséget keresi, hanem a belső szemlélődést, s épp ezért műveiben semmi sincs a feltűnést hajhászó külsőségekből; a nagy tömegek számára kevésbé megragadhatóak, csak azok élvezhetik, akik a lényegét nem a külsőben, hanem a belsőben, magában a humánumban keresik. Mégis — meg kell azonban mondanom — Kodály zenéje nem olyan típusú művészet, mint amit ma *modernnek* neveznek: semmilyen kapcsolata sincsen az új atonális, bitonális és politonális zenékkal, még minden a tonális egyensúly elvén alapul benne. Nyelvezete mégis új; olyan dolgokat mond el, amilyeneket nem mondtak még ki, s ezzel azt bizonyítja, hogy a tonális elv nem vesztette még el jogosultságát.”

Bartók a Kodály-zene mély megértéséről való sorai teljes egészükben érvényesek Kodály dalaira, így a most nagyító alá vett Kölcsey-megzenésítésekre is.

¹² Bartók Béla: A magyarországi modern zenéről. In: Bartók Összegyűjtött Írásai I. Szerkesztette: Szóllósy András. Zeneműkiadó, 1966. 749. p.

BÓNIS FERENC:

SZABOLCSI ÉS KODÁLY

ADATOK KETTEJÜK KAPCSOLATAHOZ

Devecseri Gábor egyik kései írásában — melyet már nagybetegen diktált s ami azután Szabolcsi Bence nekrológjaként látott napvilágot — „a szerénység zsenijé”-nek nevezte a magyarnyelvű zenetörténetírás mesterét. Valóban az volt. Egyénisége *művekben* kristályosodott ki: könyvekben, tanulmányokban, a tudomány fórumainak építésében, igaz ügyekért folytatott, szívószüntelen, inkább csöndes mint látványos küzdelmekben. Bartók-életrajzának második mondatát önmagáról is elmondhatta volna: „soha semmi sem állt tőle távolabb, mint egyéniségének mutogatása vagy megstilizálása”.

1948 ősztől haláláig, 1973 januárjáig, közel negyed századon át, sokszor lehettem vele, de — bár nem volt szófukar — önnönmagáról nem-igen beszélt. Ha rózsadombi, ihlető sétákról szólt, azoknak Kodály volt a főhőse. Ha fantasztikus salzburgi kalandját elevenítette föl: az is Kodályról szólt, aki a néptelen Dóm-téren, éjjélkor, verbunkost táncolt Szabolcsi fütty-szavára. S a többi történet is inkább a régi Zenei Szemle hőskorát idézte, a Zenei Lexikon születését, ritkábban, kivételes alkalmakkor, 1944 apokaliptikus esztendejét. Hogy művein kívül milyen keveset tudunk róla, arra akkor döbrentünk csak rá, amikor annak lehetősége, hogy őt-magát kérdezzük, jóvátehetetlenül kicsúszott kezünkől.

Szerénysége nyilvánult meg sokszor hangoztatott pedagógiai tételében is: „ha elkészült az épület, az állványokat le kell bontani”. Ezzel a tétellel tanítványait intette önfegyelemre: arra az erényre, melyet ő maga, egész életében, szüntelen gyakorolt. A *Mű* a fontos, egyedül a mű; elkészültének útja-módja, története, nem tartozik az olvasóra.

Vajjon elfogadható-e, teljes egészében, ez a tétel? Mint pedagógiai elv, s főként mint ars poetica: feltétlenül. Ám ha a történelmi mű maga is történelemmé válik — s ki tagadhatná, hogy Szabolcsi műve azzá vált a magyar zenetörténet-tudomány fejlődésében — akkor szintúgy kutatás tárgyává lesz, eredetétől—kiteljesedéséig. Ezt pedig, a művek nyílt vagy rejtett utalásain kívül — elmondhatatlanul nagy mértékben segítené az eltávolított „állványzat” egy-egy, véletlenül mégis megmaradt töredéke. Ilyen töredékekre kívánja felhívni a figyelmet e beszámoló. A teljesség igénye nélkül természetesen, inkább csak felvillantva a téma fontosságát, a legkevésbé sem kimerítve a benne rejlő lehetőséget. Szabolcsi Bence mintegy 80 leveléről és levelezőlapjáról adunk hírt, melyet 1921 és 1966 között mesterének, Kodály Zoltánnak írt. E levelek megismerését és tanulmányozását Kodály Zoltánné Pé-

czely Sarolta tette lehetővé; megértő segítségét hadd köszönjem meg e helyütt is.

E levelek — melyeket, teljes terjedelmükben, a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok ötödik kötetében kívánunk publikálni — egy valaha kétoldalu levelezés darabjai voltak. A II. világháború előtt Szabolcsihoz írott Kodály-leveleket azonban elsodorta a háború vihara. Megmaradtak viszont a Kodályhoz írott Szabolcsi-levelek. Ez a tény máris értékes adatot szolgáltat kettejük kapcsolatának történetéhez. Azt, hogy *Kodály*, attól fogva, hogy tanítványától nagy földrajzi távolság választotta el és jobbára csak írásban érintkezhetett vele, tehát a tanítvány 22. évétől kezdve — *Szabolcsinak minden sorát*, még névjegyre írt pársoros üdvözlét-üzenetét is, *gondosan eltette 45 éven át*. A megbecsülés korán sem volt tehát egyoldalú kettejük viszonyában.

Szabolcsi levelei — melyeket e publikáció válogatott szemelvények formájában mutat be — két alapkérdés megválaszolásában segítenek. Az első: írójuk életének alakulása; tanulmányai; az őt érő zenei, irodalmi és más hatások; mű-tervek és megvalósulásuk története. A másik, mindettől elválaszthatatlan s a magyar zenetudomány-történet alakulásában nem kisebb fontosságú kérdés: Kodályhoz fűződő kapcsolatának alakulása.

E viszony apa-fiúi kapcsolat volt. Szabolcsi 1915-ben, 16 évesen, elvesztette édesapját. Két évvel később, 1917-ben került Kodályhoz. „Hivatalosan” is zeneszerzés-tanítványa volt 1919-ig, amikor is mesterét eltávolították a Zeneakadémiáról. Ezt követően Kodály Áldás utcai otthonában folytatódott a tanítás, mely csakhamar túlnőtt a szokásos tanár-tanítvány kapcsolaton: Kodály, bizonyos értelemben, az elvesztett apát is pótolta. Nemcsak zenei ismeretekre oktatta tanítványát, hanem az életre is: sétára, levegő-kultúrára, sportra, természet-szeretetre. Erről sokat elmond Szabolcsi legszemélyesebb hangú Kodály-írása, a „Kodály és a hegyek” című emlékezés. Arról már nem szól — szerénysége foghatta le tollát — hogy egyetemi éve alatt, ha szünidőre hazajöhetett Lipcséből, szinte mindennapos vendége volt Kodályéknak. Kodály első felesége, Emma asszony, kinek feljegyzéseit szintén a kutatásaimat sokoldalúan segítő Kodályné Péczely Sarolta jóvoltából tanulmányozhattam, pontos feljegyzést készített látogatóikról. 1922-ben és 23-ban Szabolcsi olykor napjában kétszer is felkereste az Áldás utcai házat. Kodály élet-programmal látta el, valóban atyaián irányítva első lépéseit; Kodályné pedig hol uzsonnára marasztalta, hol ebéd- vagy vacsora-asztalukhoz hívta Szabolcsit; a feljegyzések tanúsága szerint előfordult, hogy a fiatal tanítvány már reggelijét Kodályéknál költötte el. Szabolcsi egyes lipcsei leveleinek halvány-szemérmes célzásai azt a feltételezést sugallják, hogy Kodály — bár a húszas évek elején maga is anyagi gondokkal küszködött —: ilyen értelemben is támogatta szűkös körülmények között élő tanítványát egyetemi stúdiumainak zavartalan végzésében.

Fontos tényként olvasható ki a fiatal Szabolcsi leveleiből, hogy az ő naprendszerének *egyetlen* központi bolygója volt: *Kodály*. Bartókhoz Kodály közvetítésével közeledett, s akkor is eleinte kizárólag a zeneszerzőhöz, pontosabban a művekhez. Bartók emberi alakja kezdetben inkább taszította; igazi nagyságára, ebben a vonatkozásban, később döbönt csak rá.

A levelek datálása sokszor hiányos; a bennük említett események alap-

ján azonban e hiányok a legtöbb esetben, több-kevesebb utánjárással, pótolhatók voltak. Időrendi-tartalmi csoportosításuk: egyetemi évek; felfedező úton a magyar zenetörténet dokumentumainak nyomában; a hazai munka időszaka a háború kitöréséig; levelek a munkatáborból; a háború utáni szellemi újjáépítés időszakának levelei. Ez utóbbi csoport számban nem gazdag; ezekben az években csak akkor írtak egymásnak, ha egyikük távol volt Budapesttől.

Következzék mindezek után a levél-szemelvények sora. Az anyag gazdagságára tekintettel, csak a lipcsei levelekből válogattunk: 1921 későnyarártól 1923 februárjáig. Szabolcsi Salzburg, Nürnberg és Berlin érintésével 1921 augusztus végén érkezett Lipcsébe, ahonnan augusztus 31-én írta első levelét Kodálynak. Az új világra való rácsodálkozás hol ámuló, hol végtelenül gúnyos szavai szólnak belőle. A lipcsei vásárl sokadalom pompás leírása pedig már az Európai virradat velencei karneváljának pompás tablóját előlegezi.

I.

[Lipcse, 1921. augusztus 31.]

Szeretett Mesterem,

tehát az új állomás... Nagyon közel az éghez (igazán nem is tudom, hány emelet van alattam), lépcsők végtelen sorozatán túl és egy kissé mélabus ki-látással a Thomaskirchére. Az utcában odalenn a lipcsei Messe örülete dühöng; ami ebben a különben nyugodt kereskedővárosban négy nap óta folyik, az már igazán pathológikus. A lakosság, azt hiszem, legalábbis megnyolcszozódott, minden padláslyuk zsúfolva van. Ha az ember fejére a város leg-forgalmasabb pontján vizet öntenek, ha váratlanul óriási grammofonok vagy csodaszörnyek kezdenek visítani, ha az embert félóráig feltartóztatja egy futball-labdákat cipelő néger lovascsoport vagy valami óriási cigarettát vonszoló landsknecht-sereg, esténként esetleg villamos reflektor, elsüllyedő járda és röpcédulákat szóró harlekin-menet: ez mind reklám. Azt már fel sem veszem, ha tízméteres elefántokon trombitálnak az utcákon, vagy a Krupp gépei és vagonjai elkezdenek füstölni és dübörögni; és az már egyenesen naivság, ha az elektromos művek vásárán valami lila sugár, több izzó villamos korong közül éppen csak agyonütéssel fenyeget. Ebben a démoni zürzavarban nehéz egyedül lenni, — vagy még könnyebb, mint rendesen. Az egyetem és a konzervatórium még zárva vannak, de máris elég futkosás és kellemetlenség okozói. Kiderült, hogy az egyetem (helyesebben: a drezdai kultuszminisztérium) döntését *Pesten* fogják nekem elküldeni a német konzulátus útján, — október elején. Tehát várnom kell. Götz és Krehl uraknak még hírük sincs. (Róluk jut eszembe, hogy Lipcsében milyen „Unfug des Bartes” uralkodik. Igen, ez nem a ritka bölcsek szakáll-típusa, hanem a korlátoltak boldog koessleri díszé.) Ez az álzenekultura pedig egyenesen türhetetlen. Ó, hogy itt micsoda Beethoven-kultusz van! De persze utódok is akadnak: az elérhetetlenül tökéletes Strauss Richárd, az egetverő Schillings és a szünni nem akaró Reger. Igaz, hogy akaratuk ellenére, némelyek szerint ebben a városban működött valami Bach nevű egyén néhány évig, de meggyőződésem szerint utóbbi csak annyiban fontos, amennyiben Reger elődjének tekinthető.

Azért vigaszom is van mindezek ellenében: Hegelt, Dosztojevszkijt és a Zaubrerflöte partitúráját olvasom minden este, — és mindenfölött a Triót, mely egész úton velem volt és amelyről egyszer majd megpróbálok megírni mindent, amit róla gondolok, mert [kihúзва: szünetlenül] szüntelenül foglalkoztat és folyton tanulom, — és mennyi mindent kell felfedezni benne: egyre több és bonyolultabb mélységet, valami csodálatos és éteri sugárzását természetnek, horizontnak és embernek, morális tartalmat és valami felderítetlen mágiát. (Végre leírhattam legalább ennyit, elmondanom soha nem volt szabad!)

Salzburgról csak egy éjszakai szerenád kapcsán szeretnék még megemlékezni. A rezidencia udvarán, fantasztikus apparátussal (gyertyafény, gyermekcsoport, lampionok, körös körül mély sötétség) játszották a Haffner-szerenádot, később pedig négy apró zenekarra szétszolvva ama bizonyos Notturnot. Én elfogúltan beszélek, — de Molnár Antoine is tanúsíthatja, hogy a mély sötétben nem a lámpák, hanem a hangok kezdtek világítani, mihelyt a zenekar megszólalt, folyton elalvó gyertyák között. Itt tanultam meg, hogy semiféle partitúra nem pótolhatja a valóság hangzását; azt hiszem, minden másképp van lényegében, és amit eddig tudtam, csak valami virtuális tükörkép, csalódás. — A Jedermann szabad ég alatt rendezett reinhardti előadását a Dóm téren első alkalommal alaposan elmosta az eső; lehet, hogy azért, mert minden mozdulatot és raffinált effektust előre tudtam, lehet, hogy azért, mert ettől a gondolat-körtől úgy sem távolodtam el valami nagyon, rám nem hatott különösebben.

Nürnberg, Berlin . . . tegnap a lipcsei múzeumban, néger fetisek és polinéziai totemek bámulása közben eszembe jutott: el lehet-e jutni odáig, hogy az emberre ugyanaz az örök és változatlan emberi arc nézzen a nürnbergi kinzókamra pokoli állatisága és Krupp gépei, a dél-ausztráliai bálvány-tömbök és Hodler, N. Amenophis alabástrom-szobra és a lipcsei gyermekjáték-gyár mögül? Nem bírok mindent összefoglalni és a sok benyomás még meglehetősen rendezetlen bennem; de sokat tanultam, — azt hiszem.

Ha Tanár úr talán nem haragszik meg érte, — bátor vagyok a Spengler-röpiratot és néhány műsort mellékelni. Két salzburgi felvétel mellett itt szerepel az egyetlen némileg elviselhető Klinger-szobor (az embert itt a Völkerschlachtdenkmalon kívül is gyakran érik hasonló inzultusok) és az itteni múzeum dísze, egy Cranach-portré.

„Ne a városokról, hanem önmagáról” — így szólott a megbízatásom. Azt hiszem, ennek a megbízásnak nagyon is túlzó egyoldalúsággal tettem eleget. Az utazás most véget ért; az utazást nem lehet megszokni. Az ember találkozni szeretne és ehelyett mindig mindentől elbucsuzni kénytelen. (C'est un peu mourir.) Nem merem kérni, de ha néha egy sort kapnék, nagyobb volna a bátorságom . . . és nagyon, nagyon hálás volnék érte.

(Az ablakom alatt valami óriási tüntetés készül; egy órája vonulnak fel roppant tömegek. Félek, hogy engem is kivernek innen, futok le az utcára.)

Tanár úrnak és Nagyságos Asszonynak mindig kész szolgálja

Szabolcsi Bence
(Leipzig, Otto Schill-str. 2. III.
Pension Echte)

Egyetemi tanulmányairól számol be november 11-i levelében, megköszönve Kodály első lapját, azt, amelyikre évtizedekkel később is visszaemlékezik még. „Mint a hegyászó, aki a »falban van«, most csak átkiáltok egy üdvözlöt”, írta, a címzett emlékezete szerint, Kodály. A válasz Szabolcsi hihetetlenül széleskörű érdeklődéséről és alig csillapítható tudásszomjáról tanúskodik.

II.

[Lipcse, 1921. november 4]

Nov. 4.

Szeretett mesterem, most kaptam meg a debreceni lapot, — megint könnyebben fogom magam érezni egy hónapig. Mert az a hegy, ahonnan ez a kiáltás jött, annyira tele van reggeli napfényel, hogy idáig megérik és én úgy kapok ez után a sugárzás után, mint a fuldokló levegőért.

A munka befejeződött? Nem merült ki nagyon, Mesterem? Hallatlan, hogy mindent egyedül kellett végeznie. Nem segíthetnek innen valamit, akár-mikor, akármiben? Ha csak *egy* mechanikusabb vagy kellemetlenebb munkát elvállalhatnák. Egy hét alatt megfordulhat a posta, ha Prágán át megnyílik a forgalom. Az utazásból azt gyanítom, hogy nagyon kimerítő munka volt; legalább egy pár vonást segíthettem volna vagy elvállalhatnék ezután! — Hallottam a reaktiválásról. Nem tudom, Tanár Úr hogyan fogadta; csak nagyon szeretném, ha Mesterem minden keserűségben és minden örömben folytonosan és intenzíven résztvevőnek és együttérzőnek tudna. Tudom, hogy ez gályarabságot és mesterdalnok-társaságot jelent és tudom, hogy a pocsolya nem érdemli meg az égboltot maga fölött; mégis, bevallom, hogy örültem neki, mert győzelmet és az ő meghunyászkodásukat jelenti.

A magam itteni életéről referálva, talán a külsőn kezdem. A konzervatóriumban Karg-Elerthez kerültem. A jelentkezésem délutánján legelső kérdése hozzám Tanár Úr és Bartók volt. Ennek örültem, ez jó benyomást tett rám. Mondanom sem kell, hogy már másnap elcipelte az összes kottáimat, a triót, csellószonátát, zongoradarabokat máig sem voltam képes visszaszerezni. Tiszta szerencse, hogy valamit már így is tudok belőlük. Viszont újabb kottákat követelt és én nem tudok Pestről semmit sem kapni. A magam részére pedig legalább tizenkétszer kértem az „Ádám hol vagy”-ot és az „Énekszó”-t, de Major, ez a lusta csirkefogó, még nem küldte el egyiket sem. Teljesen koldus vagyok. Amellett, hogy mindig mindent — tervekkel és félig elgondolt gondolatokkal együtt — fel szeretnék vinni a Rózsadombra (szédülök, ha elgondolom, milyen magasan van! és a hegyek határtalanul hiányzanak), — néha mégis örülök, hogy Mesterem nem bosszankodik az itteni ál-intelligens társaságon, ál-kompozíciókon. A Regerre esküvő fő- és mellék-szókéken, akik aszerint írnak 700 oldalas vonósnégyeseket, zongorakvintetteket és passacagliákat, hogy a „doppelwechselklang” és az „Ober-unterdominantenparallevertreter-variante” jól „feszül”-e az elején, vagy nem. (Inkább sehol sem hangzik jól.) Ökölbe szorított kézzel hallgatok ilyesmiket. Túlsokat spekulálnak, agyonspekulálnak, szétrágnak, agyon-intellektualizálnak mindent. Nincs zenéjük, százhusz esztendeje már . . . Magamra vonatkozólag, úgy látszik, bele

kell majd nyugodnom, hogy mint ázsiai barbár ösztönember, „félvad” és a „kelet előerse” szerepeljek. Mögöttem a népvándorlás, húnok, magyarok, tatárok, oroszok, mongolok, nem tudom, kik még? „Kennen sie die westliche Musik?” — kérdezték az első dolgozat-bemutatásom után. Érdemes őket meggyőzni, hogy nem mindig lakom barlangokban és néha — nagyon ritkán — mást is eszem, mint nyers emberhúst? — És ezenkívül nem szeretem ezt a tanítási methodust. K.—E. intelligens, és ami tetszik nekem, elég jól ismeri Bachot; — de: olvasott és képzett weinerleó, magasabb fokon. Mást keresek és ostobaság is, hogy keresek, amikor annyira tudom, mit kívánok és mit szeretnék nagyon-nagyon. Azt a bizonyos szigorú és útmutató kritikát — csak most látom, milyen emberfölötti magasságban van, — nem ezt az ál-extázist és az ilyen otromba jeleneteket, mikor másoknak kezdenek rólam magyarázni. Izléstelen és furcsa és kellemetlen. [. . .]

Mindemellett, helyesebben: mindennek ellenére — most, hogy Kurt, Spitta és Schweitzer között megoszolva, végre a teljes kiadás közelében, egyre mélyebben sülyedek Bachba, voltaképpen 600 oldalas leveleket kellene írnom, hogy hova érkezem el naponta. (Legutóbb az 56-os basszuscantatáról, három titokzatos korárelőjátékról, a Magnificatról és mennyi mindenről még!) Az egyetemet illetőleg csak három fakultásra iratkoztam be. Abert (Riemann utódja lett itt) Musikwissenschaft. Institut Prosemináriumában most tettem felvételi vizsgát. (Generálbasszus ismeretlen Bachból.) Egész évben: szigorúan filológus Bach-referátumok. Párhuzamosan az asszisztensénél menzúrális hangjegyolvasás. A főszeminárium anyaga: egyházi zene. Hogy az itteni nagy könyvtárban valamennyire kiismerjem magam, segíteni fogok a katalógusnál. Máris megtaláltam egyes évek óta keresett fontos könyveket és kottákat Gesualdo de Venosa (1614-ig) elképesztő madrigáljait, Prunières és Solerti könyveit, Romain Rolland néhány munkáját kéziratos, Riemannak szóló ajánlásokkal (Párisban R. t sokan ismerhették) és egy nagy csomó 17.-18. századra vonatkozó lényeges munkát, Wotquenne-től Abertig. Monteverdiről meglepően kevés az irodalom, Bachhoz való vonatkozásai, úgy látszik, tisztázatlanok. Abert előadásai: Bach (heti 4 óra) és Mozart (heti 1), mindez a zenei fakultáson. (Legutóbb Wyzewáról és Schweitzerről volt szó: elég objektív kritika a nagyszerűen rendszerező, de főképpen *optikus* francia kritikáról és kutatásról; Kurt itt általánosan ismert név — egy tanítványával találkozom is — az egyetemen hosszabban beszéltek róla.) A filozófián Freyer történeti értékelésánál hallgatom, a Kultur- und Universalgesch. Institutban (ez volt Lamprecht intézete) Jollest (a flamand 15. század, németalföldi reformáció, Erasmus), Goetzöt (Deutsche Kulturgesch. des 18.-19. Jh), Freyert (Mod. Geschichtsphilosophie: Dilthey, Rickert, Simmel, Lindner, Troeltsch), ezenkívül történetben Brandenburgot (Absolutismus u. Rev. 1648-1815) és egy Goetz-szemináriumot (Ranke) hallgatok. Itt is elmerültem a könyvtárakban. Mennyi időbe telik, míg 46,874 könyv mellé oda tudok állítani egy 46,875.-iket? — Ugy látom, az új német történetfilozófiában nem is probléma többé a materializmus. Ennek a felismerésére talán érdemes volt idejönni. Lamprechtet életében azért támadták oly elkeseredetten, mert materialistát láttak — és részben még: látnak — benne. Ezzel szemben talán nem untatja nagyon, Mesterem, ha felsorolom az Institut előadásait 1910-ben, annak jeléül, hogy mit

akart és mit csinált Lamprecht (nekem különben valami lelkes és meleg, apai vonása miatt nagyon rokonszenves): Übungen über Volkskunde („die doch wahrlich jede deutsche Universität haben sollte“). Allg. Geschichte, Kultur-, Wirtschafts-, Sozial-, Rechts-geschichte. Volkstümliche Sitten u. Gebräuche in Deutschland. Gesch. der Unterdrückungsversuche des d. Geisteslebens 15.-18. Jh. Sozialgesch. d. 19. Jh. Deutsche Kulturgesch. d. 19. Jh. Entw. des flandrischen Städtewesens im Mittelalter (francia tudós, fr. nyelven). Französische Kulturgesch. 17.-18. Jh. (francia tudós, fr. nyelven). Englische Kulturgesch. 18-19. Jh. (angol tudós, angolul). Byzantinische Historiker mit Rücksicht auf die osteurop. und vorderasiat. Kulturen. Übungen zur chinesischen Gesch. im Anschluss an das Schi-king. Familienbegriff u. Vererbung. Vergleichende Kinderpsych. Entwicklung der Raumdarstellung bei französischen und italienischen Kindern. Fntwicklungsgesch. der primitiven Kunst (Ornamentik). Urformen der Religion. Vergleichende Gesch. altamerikanischer Kulturen. Entwicklungsgesch. der japanischen Kunst im Verhältnis zu verwandten Entwicklungen Europas. (utóbbít ő maga, 2 japán magántanárral). A könyvtárat is fel kéne sorolnom, a gyermekrajz-gyűjteménytől, néppszichológiai, állatpszichológiai és „primitív” népek művészeti gyűjteményétől kezdve az izlamita, sziámi, indus, keletázsiai, amerikai és természetesen román-szláv-teuton-antik-bizánci történetirodalmi és dokumentumokig. A furcsa csak az, hogy akkori legkiméletlenebb, legkorlátoltabb és legszemélyeskedőbb ellenfele, Walter Goetz, áll most az Inst. élén. Hogyan kerülhetett ide, nem tudom.

Hodlerről nem régen olvastam egy svájci író könyvét (Hermann Kesser, bevezetés H. rajzaihoz), melyből érdekes és figyelemreméltó dolgokat tudtam meg. A rajzain és a munkáin utólag nem változtatott, mert „valahogy úgy tervezte már, hogy semmi fölösleges és korrigálni való nem akadt rajtuk . . .” és: „er musste zur rechten Zeit aufzuhören . . .” Furcsa. Ez a struktúra nagyon ismerős valahonnan. Mintha itt is hiányozna a „feldolgozási rész”, a téma utólagos felőrlése és szétदारabolása . . . Bocsánat, itt rögtön a Trió jut eszembe és nem merem folytatni, mert hívőbb, fanatikusabb és elfogultabb vagyok, mint valaha. És sokszorosan kérem bocsánatát, Mesterem, az eddigi fecsegésért is. Szolgáljon mentségemül, hogy mielőtt írását megkaptam, nagyon elhagyatottnak és nagyon rosszul éreztem magam.

Szeretnék Grünwald démoni rajzaiból küldeni valamit, de csak Holbein-portrékhoz tudtam jutni ezúttal. Ezen a héten volt itt Schreker: Schatzgräberjének bemutatója, de sajnos, nem tudok róla referálni, nem voltam ott és a kritikák nagyon vegyesek. — Borodin „Igor”-jából gyorsan megpróbálok két témát leírni. Mi érdekelné, Mesterem, mit küldhetnék? Csak szólnia kell és előteremték bármit, — ha nem is, mint Ariel, de legalább, mint Monostatos, — mindig készen és parancsra várva. Szeretnék mindent elküldeni, ami szép volt és amit láttam; ki tudja, talán részletekben sikerülni fog.

Nagyságos Asszony kezét csókolom, bocsánatért folyamodva és bűnbánóan. És Mesteremet nagyon kérem, ne felejtse el teljesen, itt a számkivetésben és — ez egyetlen egyszer — ne legyen szigorú.

Készséges szolgáljuk
Szabolcsi

Negyediké, éjszaka.

Zenei élmények, ítéletek, ideálok vázolósa a következő levél. Figyelemre-méltó benne, hogy Bartók, Monteverdivel együtt, mint a „robbanó reveláció” szinonimája jelenik meg benne.

III.

[Lipőse, 1921. november 11.]

Szeretett Mesterem, holtrafáradva két kantáté aprólékos analizisétől és elmerülve Abert bácsi szemináriumának hajmeresztő adat-tömegében (Freylinghausen—Erdmann Neumeister—Schemelli—„Sperontes”—Daube—Viadana—Legrenzi—Gabrieli—Jannequin-vonatkozások) próbálok egyes tapasztalatakról referálni. (Jövő héten valószínűleg elvállalom az Actus tragicus „Architektonischer Bau”- és „Linienenergie”-analizisét). Nem tudom, miért, de végtelenül szeretném, ha a leveleim kedden délután félnégy órakeréknél, talán akkor zavarnák legkevésbé, Mesterem.

Amiről főképpen referálni szeretnék, az Schreker „Schatzgräber”-je, amelyet ehéten végre megnézhettem. A szöveg elég sajtóságos kalandortörténet és érdekesen is volna megírva, ha nem tűnnék fel, hogy Schreker (a középkor konstrukciójában is) mennyire kész tableaukat lát maga előtt, melyeknek a kibonyolítása nem is fontos. Ez operában nem baj talán; annál inkább az, hogy — amit a zenében sikerült elkerülnie — a szövegben sokszor mértéktelen. (Egyetlen szerelmi jelenet egy egész felvonást megtölt; viszont ennek a megbíráására igazán nem érzem magam jogosultnak.) Nem robbanó reveláció, nem Bartók, nem Monteverdi, de meggyőződésebb, tehát meggyőzőbb zene Straussnál, akinek egészen bizonyosan fölötte áll. Érdekes, hogy neki is, mint az egész ujnémet zenének, mennyire alap-élménye Wagner, — helyesebben nem is Wagner, hanem az a Másik, aki a Meistersingert és legfeljebb még a Tristan 3. felvonását írta, de ezenkívül semmit; ez a zene és litteratúra valahogyan alapvető formája mindannak, amit mondanak és amit — lényegében csak ehhez hozzátenni szeretnének. Annál csodálatosabb, hogy Debussy annyira szabad és új mert lenni. Külföldi befolyások érezhetők, de nem olyan mértékben, mint vártam; akkor is, mintha inkább Mussorgskij beszélné, nem a franciák. A zenei korrajz jobban — talán legjobban — sikerült; merőben új itt sincs.

A Kulturgesch. Institut könyvtárában ezen a héten egyszer késő estig dolgoztam egy Savonarola-referátumon. Hogy egy kissé fel tudjak lélekzeni, kimenekültem az olasz történelem szobájából és egyszerre csak valami sajátos gyűjteményben találtam magam. Egyik oldalon zenetörténeti könyvtár, szemben művészettörténet, a falon délafrikai rajzok, gyermekrajzok, kőkorszakbeli balták figurái. Találomra kivesszek egy könyvet: Lach: Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie (1913), — végre valami az egy-dimenzióról! Alcím: Beiträge zur Geschichte der Melodie. Körülbelül 800 oldal, mellékletekkel. Belül: túlzott, ellenszenves freudizmus. Hát még nem lehet másképpen? Mellette: Viktor Lederer: Ursprung und Heimat der mehrstimmigen Musik (1905) (kelta, angolszász és 13.-14. századbeli polifónia); azután egy csomó 11. századra vonatkozó zenetörténeti filológus-kutatás. Rítmus-problé-

mák. Egy sereg Riemann. Egy sereg angol zenetörténeti és elméleti könyv. Uram Isten, kit érdekelhettek *itt* az ilyen kérdések? Végre megtalálom: Ex libris Karl Lamprecht. Le voltam forrázva. Hát mégis lehetséges az ilyen szintézis? Mi mindent akart ez az ember átfogni, — a harmincéves háború (a Háború) gyilkosság- és pestis-statisztikájától egy 14. századi dallam horizontális erejéig? Ezek után szóltanul mentem vissza dolgozni és szégyelltem, hogy el tudtam fáradni.

Mig a Mw. Seminarban a Schemelli-gyűjteményt vitatják („Vergiss mein nicht, mein allerliebster Gott...”), a konzervatóriumban másfajta tusák folynak. Magamra lázítottam az egész méhkast, mert egy heves, de meg nem bánt percben azt mondtam Regerről: „Seine sogenannte Musik ist ein moralisches Verbrechen”. Ezek az örültek tényleg hiszik, hogy Reger Bach folytatása, tényleg hiszik, hogy a zene — ez a „zene” — Brucknerrel kezdődött és Schönbergben kulminál, — egyszer már Monteverdit és Gesualdot mutattam nekik, hogy megingassam a rögeszméiket és ekkor tényleg kiderült, hogy minderről fogalmuk sincs, és saját születésüket 1800-tól számítják. — Találomra kiírok néhány érdekes feljegyzést a Karg-Elert-órákról: „Auflösung: Zeichen der Schwäche . . . Konsonanz als Zufallsbildung . . . In der Höhe ist alles verständlicher, weil es Raum hat seine Untertöne auszubilden . . . [. .]

Bécsből mult héten megkaptam egy a háborúban, fiatalon (27 éves korában, két nappal a felesége után) meghalt festő, Egon Schiele munkáiról készült felvételeket. Mélyen beteg, de azt hiszem, jelentékeny művész. Hodler-tanítvány, de Hodler aszkézisének nyoma nincs benne (ezért jobban szeretem Hodlert). Hodler határtalan hegyei és égboltja helyett itt a gyűlöletes nagyváros neuraszténiás levegője. Talán lesz köztük valami, ami tetszeni fog, Mesterem. — A Dosztojevszkij-centenárium alkalmából a kirakatok tele vannak rá vonatkozó könyvekkel, de nem merek semmit útnak indítani, azt hiszem, Tanár úr mindezeket olvasta már.

Végül . . . szeretnék a 19. század szabad és demokratikus levegőjéből küldeni valamit. Elég volt a léha udvaroncok (Monteverdi, Bach, Mozart) felelőtlen, megalkuvó, megrendelt zenéjéből!

A kertben nincs most munka? Sokszor gondolkodok rá, egy csodálatos nyári este óriási holdvilágára is. Mintha ez az itteni hold — kényszeredett nagyvárosi hold — nem is volna ugyanaz. És biztosan nem is emlékszik rám, hogy látott valaha a Rózsadombon.

Nagyságos Asszonyoknak kezét csókolom, maradok

Mesterem készséges szolgája
Szabolcsi.

Nov. 11, éjszaka.

Beszámoló egy referátumáról, immár a második szemeszterben:

IV.

[Lipcse, 1922. május 15—16.]

Szeretett Mesterem,

ez egyszer sajnálom, hogy nincsenek Mars-beli periszkópjaim és acéltapogatóim, amelyekkel Pestig érhetnék, legalább egy fél oldalt elragava a csellószonáta levonatából és a duóból; sőt ha már ott volnék, nem lenne a Nyári este sem biztonságban, sem a dalok . . . De ez álom. És arról a tavaszról, melyről Tanár úr ír, jut eszembe, hogy voltaképpen már itt is tavaszodnia kéne. De két nap előtt csak olyan bátor ember mehetett ki bunda nélkül, akinek vastag felöltője volt és tüdőgyulladásnak oda se nézett. Gondolkoztam is rajta, milyen tropikus szigeten történhetett, hogy hegy tetején feküdtem, szemben a nappal. Bizonyos, hogy ez is álmotam valahol Lipcsében.

Eheti vadászatom még eredménytelenebb volt a multhetinél. L. és Fr.-nál semmit sem kaptam, a két utóbb jelzett könyvet sem. (Megpróbálom őket Br. és H.-lél nyomoztatni.) Mindaz, amit felvertem (lényeges csak Ortiz, a többi nem látszik fontosnak), ma indul el. Liliencront megtaláltam a Peters Bibl.-ban; Spemantól (Stuttgart és Berlin) ma jött meg a rá vonatkozó válasz: elfogyott. Egy mód volna még: az antiquariusok lapjában hirdetni. Sem Fitzwilliam, sem Lach nem voltak felkutathatók, éppily kevésbé a Weber-füzet és a Franke-könyvek, közékük érte az eredetileg megígért Leichtentrittet is. Nincs szüksége Tanár úrnak erre a jegyzékre? Ne tegyek valahol még kísérletet? Bocsánatot kérek, hogy elszámolást még nem tudok küldeni, mert még nem ütöttem össze. Jövő héten feltétlenül elkészül.

A németek legrövidebb időn belül meg fogják szervezni a magyar zenét. (Ez bizonyos.) Egy Weismann nevű úr könyvéből („Die Musik in der Weltkrise”) látom, hogy Tanár úr nevét már fenyegetően jól és alaposan írják (Bartóknál még küzdenek a vesszőkkel. Dohnányi ugyanitt mint „Abgott”, szegény Weiner mint „Unterhaltungsmusiker” szerepel.) Ezenkívül: e héten végre kiderült, miért nem kaptam vissza félév óta Karg-Elerttől a triót, a vonósnyegeseket, a csellószonátát és a zongoradarabokat. Most analizálja őket metrikai szempontból. Azt hiszem, hónapok kérdése a „Die Synkope in K.-s Werken” vagy „Rolle des Doppelnonenzwillings in der ungarischen Musik” című német (többkötetes) művek megjelenése. Ugyanekkor Frankfurtból azt írják, hogy Tanár úr „klassische, alles Zufällige gestreifte Abgeklärtheit.” V/16.

Tegnap a referátum. Az adatok szemétdombján kívül felolvastam annyit, amennyit a csoszogások és a felháborodás kitörő viharja engedett. Tehát nem tudom betörni a fejüket, nem tudok az agyvelejükhöz jutni, vagy nincs a szemüvegeik és szőke hajuk mögött semmi? Itt is, még itt is komplikált voltam, zsúfolt, zavaros, érthetetlen? Nem tudom, igazán nem tudom. Vagy így és itt és most kelljen meghajolnom; de hát mi olyan istentelen abban, amit akarok? Miért kell ettől úgy irtózni, mint a tüztől, az ember azért van a világon, hogy mint a borjú újra elkérődze azt, amit 12,688 ember előtte elmondott? — Sejthettem volna. Múlt héten végighallgattam egy esztétikai — esz-

tétikai! — előadást, ahol egyenesen bámulatba ejtett a szerző sikeres igyekezete, hogy valahogy még véletlenül se mondjon olyasmit, ami, Isten ments, neki jutott volna eszébe és nem más negyvenezer embernek. Kínosan vigyázott, jobbra-balra „tekintélyek” és „írások” támogatták. (Azok kivonatát adta, ügyes és szabályos alany és állítmány-formában.) Itt megtanulhattam volna, hogyan kell semmit sem akarni és erőszakkal befedni az ember szemét: csak könyveket lásson, de ne a dolgokat; mert még eszébe juthatna valami.

Ma már jobban megy; de tegnap ki akartam rohanni a világból. (Ha hínék a lélekvándorlásban, tudnám, hogy egyszer valahol így akartam elmene-külni egy városból; de egyik szűk, középkori utcán fény esett az utamba és megálltam. Azt hiszem, örültség ezt a fényt kifelé keresni.) Talán még jóra fordul. Talán nem is olyan fontos.

Nem tudom, lényeges volna-e, hogy letegyem a konzervatóriumi záróvizsgát. Van ennek valami értelme? Tananyag: valami több napra adott kontra-punktikus feladat és hangszerelés; kompozíció; helyben, bezárt szobában elkészítendő többszólamu valami és végül: (ez a fő-attrakció) „átvezetés” irandó két klasszikus szimfónia között. Például: Haydn Es-dúrból moduláció és „hangulati” átmenet Schubert H-moll szimfóniájába. Vagy: Beethoven V.-ből Mozart A-dúr szimfóniájába. Mozart G-moll—Schumann, stb. (Azt hiszem, Lipcsépen még megtanulok káromkodni.)

Délután.

Ne haragudjon rám, Mesterem, ezért a sok zavaros írásért. Végtelenül sokat jelent, és ma mindennél többet, ha tudom, hogy nem gondol rám haraggal. Le kell mondanom arról, hogy ezt leírjam.

Készséges szolgája
Szabolcsi

1922. május 31-én vázolja fel Kodálynek disszertációja tervét:

V.

[Lipcse, 1922. május 31.]

Szeretett jó Mesterem,
úgy állok Ön elé, mint nagyon-nagyon megszegyenült kisgyerek; végre — és ezúttal maradandó hatással — beláttam, hogy minden, amibe kezdek, gyarló ostobaság, ha nem az Ön keze van rajta, ha nem az Ön szava és mindennél mélyebb — és most kell gyanítanom, mennyire mélyebb — belátása irányítja. Most, hogy valahogy dadogva meg szeretném köszönni a levelét, rájövök, hogy ez a tudat már régen él bennem és már régen áthatott; már régóta úgy írtam le mindent vagy úgy gondoltam el, hogy megpróbálta maz Ön szavához mérni, bizonytalanul és habozva; hogy meg nem tettem, annak tisztán külső félelem volt az oka. De most végre mindent halomba [rakok] Ön elé, azzal a bűnbánattal és azzal az örömmel, amelyet — nem lehet részletezni.

A jövő héten minden erőmet összeszedve, rohamot tervezek a hat szemeszter ellen. Lehet-e kilátásom a promócióra jövő tavasszal, nem tudom; mindent meg kell próbálnom. Két hét óta körülnéztem uj munka után, disz-

szertáció-anyagnak. Rendszertelenül már féleve gyűjtöm az irodalmat; e héten tudakozódtam, milyen tárgyat látnak szívesen. Furcsa, hogy a kollégáim mennyire szeretik a „felelőtlen” tárgyakat: a bolgárok a népzenejükéről írnak, egy magyar kollégám szintén ilyesmit választott (Brahmssal kapcsolatos magyar népzene), ezt majd koriggálni fogom. De jellemző, hogy Aberték mindezt azzal az elnéző mosollyal vették tudomásul, amivel e kontrollálhatatlan és könnyű kiegészítő témákat szokás. (Ki tudja, nem azok-e tényleg.) Valaki Hassérol ír. Más valaki Rameau 1730-tól 32-ig kultivált recitativ stílusáról, különös tekintettel a . . . Már nem tudom, nagyon impozáns. Valaki Virdung-ról értekezett, de beérte a hangsorok felsorolásával. Mások Kurtot vitatták egy korál-előjáték alapján. Lesznek még komolyabbak is, de még sehol nem láttam azt, amit kereselek, amit szeretnék. Münchenben, úgy hallom, még sívárabb a helyzet. — Monteverdire gondolok és vele kapcsolatban arra, hogy a korabeli szélső radikálisok (Gesualdo kivételével) jórészt ismeretlen területet jelentenek. Már régebben rájöttem, hogy Breslauban kiadatlan Saracini-nyomatok vannak, amelyek közül eddig Leichtentritt (Ambros IV. 1914) kivételével senki semmit nem közölt, sőt szerzőjük neve is általában ismeretlen a zenetörténész-specialisták előtt. Életéről nincs semmi adat. Programom ez volna: Általános rész. 1) A forradalom gyökerei (Kroyer érdekes könyve: „Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal”). Willaert tanítványai: de Rore, Zarlino, Vicentino. Vicentino vitája Lusitanoval és 1555-ben (madrigálok „új stílusban” már 1547-ben) az első elméleti támadás a kontrapunkt és az egyházi hangnemek ellen („L’antica musica ridotta alla prattica moderna”). Ez kétségkívül a román *dél* támadása a germán (németalföldi és német) észak horizontális zenéje ellen. Ugyanakkor már: Festa, Vicentino körében Pomponio Nenna (Gesualdo tanára), a Willaert-madrigálok (1530 körül először). Vecchi, Luzzaschi és Alfonso della Viola (utóbbi szintén W.-tanítvány): a zene színpad (madrigál-komédia) és népszínpad (itt még nincs semmi adatom). Innen, azt hiszem, már egyenes az út Bardi-ékig és a „Nuove Musiche”ig. (A burkolt többszólamuságnak Caccini üzen hadat.) Szólóének. Mit jelent a vertikálissá váló átalakulás az instrumentális zene számára. (Gabrieli-iskola.) II. A zene színpad alapjai 1600 körül. Általános emberi krízis a 16. század végén; a tekintélyek és eddig szilárd alapok leomlása, menekülés a hazug mitológia felé, a misztikusok (új-misztikum); erjedés; a zenei gótika leomlása, az összefogó nyugati gondolat (kereszténység) meghasonlott; erőszakos forradalom lehetősége; az új idegrendszer; az emberi élet az egyedülállók magányává porlik szét, és itt nő új világgá. A színpad, minden kísérlet alapja; litterarizmus; irreális áramlat, stb. Nem túlzottan általános? Speciális rész. 1) Monteverdi színpada. (Az új zenekar, új ének, tradíció-nélküli korszak.) Harc az új hangzásért. A kromatika, minden krízis kísérő jelensége. Tömeg-effektus; a motívum gondolata; uralkodó gondolatformák: a szekvencia és az ostinato. Kulissza, szövegek, etc. A felvonások struktúrája. Shakespeare. 2) Ami itt következne, arról csak tudom, hogy lennie *kell*, de hogy hol található és miből áll, nem tudom: az olasz népszínpad befolyása Monteverdire. Ez volna a minden tradícióval szakított korszak gyökere és tradíciója. De irodalom nincs róla. 3) M. viszonya a szélső radikálisokhoz; ezzel kapcsolatban: Saracini. Ez volna az egész.

Az elmúlt napokban felfedeztem az Institutban a Revue Musicale és a Rivista M. (sőt a Courier) számait; még felvágatlanok voltak persze és miközben habzsolva temetkeztem a Revuebe (Tanár Úr cikkei, Debussy-szám, a zongoradarabok! és francia betűk, melyeket, azt hiszem, egy éve...), észrevettem, hogy egészen gépiesen ezt a szót ismétetem: segítőcsapat, segítőcsapat... Nevetnem kellett, olyan furcsa volt.

.. De, de, de, tessék könyvcímeket írni, egy szekérrel, egy vonattal, egy házzal, elküldöm Breitkopfot, a könyvnyegvedet, a könyvtárakat, Lipschét, Németországot, Európát! Semmi, de semmi fáradságom nem volt velük, ez a vadászat tiszta öröm.

A konzervatóriumban nem fogok vizsgázni (magán-intézet), Karg-Elerttel, összes elméleteivel és egész társaságával már régóta torkig vagyok. Hogy olyan átmeneteket itt az összes koncerten játszanak, arról meg vagyok győződve; de őszintén szólva, már hónapok óta nem voltam koncerten (elutazásom előtt sem); Karg-Elert ugyan megkérdezte, hogy ott voltam-e az ő szerző estéjén; de sem azokra, sem a Pfitzner-féle mamuth-koncertekre, azóta sem járok. Csak két helyen vagyok hetenkint: a Thomasban és a Nicolaiban. (Remélem, hogy nemsokára akár a kórusban is alkalmazhatnának majd, olyan jól fogom ismerni a korálokat.) Karg-Elert órái jelentékeny részben annak a megbeszélésével telnek el, hogy milyen klikkek kik ellen intrikálnak, kik melyik komponistát kritizálták halálra, melyik komponista hány kritikust provokált e héten, továbbá, hogy Mahler és Schönberg hogyan komponálnak vagy komponáltak: előbb írták le és aztán gondolkodtak rajta, vagy előbb a partitúra 4800 sorát vonalazták meg és közben... És hány hetenként hány folyóirat és hány vállalat szűnik meg. Látom a Zeitschr. f. MW.-ot, nagyon rosszul és gyatrán szerkesztik. Kretzschmar, mesélte Abert, elaggott és a Denk-mäler rövidesen megszűnnek; Schuster és Löffler feloszlott, mások állítólag hamarosan követik. (Az Archiv f. Mw. vezércikke tudományos népdalgyűjtésről szól [Mersmann]).

Zenei esemény mult héten kettő volt számomra: megkaptam hazulról a második vonósnégvest és hallottam a H-moll misét. Ujra láttam, milyen rossz kritikus lennék, mert sem a karmesterre, sem az előadás hibáira nem tudtam figyelni. Bachért is „Lübeckig kell gyalogolni”, de mindennap elveszett nap, mikor az ember nem hall valamit tőle.

Pirrot olvasom; és mellette a 17. század német irodalmát, mely sokkal zabolátlanabb, nyersebb, fájdalmasabb és mélyebb, mint a francia klasszicizmus: Böhmet, Angelus Silesiust és Grimmelshausent. Az Expert-féle gyűjteményből kiírtam Claude le Jeune tavaszi dalát (1603). A szekvenciákban nagyon rokon Monteverdivel [...]

Ez a „Printemps” című nagy madrigálsorozatból való. Ugy látszik, a franciákban (egészen Debussyig) van valami alaprokonság Monteverdi szellemével; vagy Monteverdiben volna francia vonás? Nehéz kérdés.

[...]

Közelben és távolban ünnepségek: Hamburg, Göttingen, München (Mozart, de elérhetetlen); Halleban mult héten nagy Händel-est, ahová az egész Institut átrándult. Nem mehettem, mert le voltam kötve; de Händellel különben is nehezen tudok megbarátkozni. Meglehetősen problematikusak az

ilyen germánok, akik így akarnak olaszok lenni. Ha nem félnék, hogy megköveznek, azt kérdezném, hogy voltaképp mi is az ő közössége Bachhal; olyan közösség, amely több volna például a Pachelbel-Bach, vagy Buxtehude-Bach, vagy Telemann-Bach kapcsolatnál. Viszont Molnár Antal kijelentette, hogy kettőjüknek közös lelki alapjai vannak (Traetta-Mozart; Haydn-Mozart-Beethoven; Bach-Reger; Stamitz-Weiner; Weber-Siklós; ez mind ugyanaz), tehát nem merek szólni.

A Coll. Mus. programja: Ph. Em. Bach csellókoncertje, régi görög maradványok (új oxyrynchosi lelet?) oboa-kísérettel, stb. Közben tabulaturák szélében-hosszában. Arienzo könyve (németül: „Entstehung der komischen Oper”) nem érdekelné Tanár urat? Solerti miatt, úgy látszik, olaszul kell tanulnom.

Leichtentrittet tűzön és vizen át felhajtom.

Hálás híve és szolgálja
Szabolcsi

V. 31.

1923 januárjában külső körülmények kényszerítik rá, hogy villámgyorsan fejezze be disszertációját. Ez a levél — melyben a fiatal Vándor Sándor alakja is elsuhan — izelítőt ad az egyetemi körökben időközben divatba jött Szabolcsi zsúfolt programjából. És itt merül fel először Szabolcsi magyar zene-történeti terve is.

VI.

[Lipcese, 1923. január 26.]

péntek éjszaka, január 26.
Szeretett Mesterem,

legfontosabb, hogy Tanár Úr már jól érzi magát; ha így van, minden más mellékes. Bocsánatot kérek, hogy az elszámolás késett; de hetek óta nem élek emberi életet. Január közepén tudtam meg, hogy Abert helyét jövő szemeszterben nem töltik be (Lipcese alkonya: Straube is Berlinbe megy), itt tehát akkor nem lehet vizsgázni. Január végéig be kellett nyújtani minden munkát; vagyis egy hét alatt el kellett készülnöm. Mire egy leírhatatlan hét következett; ez alatt az idő alatt éjfélután 1 és 2 óra közt mentem kószálni, mert levegő nélkül mégsem tudok élni. A munkát kéziratban már beadtam, vissza is kaptam (jelentéktelen módosításokkal) és most három napja gépbe diktálom. Versenyfutás az idővel február 1.-ig; mert akkor mindent be kell adni a fakultáshoz; reggeltől estig diktálok. Állati élet. És a vizsgának teljesen elkészületlenül megyek neki; dehát nem tudok háromfelé szakadni. A fotográfálásért magáért (52 lap lett volna) 500,000 márkát kértek; hát csak 6 oldalnyi melléklet lesz (a legfontosabb Saraciniek): 56,000 márka; és így tovább.

Fitzwilliamnak semmi nyoma. Breitkopfnál tegnapelőtt még azt mondták, hogy a meglévő lemezek alapján az első füzet kottaréséből esetleg levonatot készítenek, a szövegrészt azonban (az első Lieferung jelentékeny részét Squire-ék bevezetése teszi ki) nem szedik ki többé. Ma viszont azt mondták,

hogy levonatról sem lehet szó, mert két hónapon belül újra kiadják az egész munkát — két kötetben (Rózsavölgyi-szerű ígéret), de egyes füzetekben soha többé, — és hogy már azt is megbánták, hogy a többi füzetet kiadták magánvevőknek. Mit tehettem volna? Antikváriusnál, kottásboltban nyoma sincs, ismeretlen; de az Institut példányából kiírhatom az első füzet tartalmát. Sajnos, az is csak kéziratos másolat lehet.

E héten izgalmas este volt a Deutsche Musikgesellschaft (Liycei Ortsgruppe, elnöke Abert) januári gyűlésén. Előadó: Herr Pastor Werker, der berühmte Verfasser des epochemachenden neuen Bach-Werkes. Hogyan írtam le ezt az örült estét, Mesterem? Terem: olyan nagy és olyan fekvésű, mint a Zeneakadémiában a XV. De kopár, német, fapadlós; és minden fal, minden tenyérynyi szöglet tele a Werker úr óriási logaritmus-táblázataival. Tabellák, tabellák, taktusok, tizenkét részre szedett taktusrészek, egyenletek, számok, hangok; igen, hangok, különböző szólamok hangjai, mert a C-dur-preludium szétrepedhet, de ki kell jönnie belőle a C-dúr fugának. A szoba teljesen tébolyda-szerű benyomást tett. Hallgatók: elég sokan és közöttük a legfontosabb Straube. A zongora mellől kikóvályog egy alacsony, nyomott homlokú, Marslakó-szerű jelenség, nyakig begombolkozva; azok közé a koponyák közé tartozik, melyeket az ember, elementáris vágynak engedve, szeretne betörni; és egy kicsit Kelenre hasonlít. Az előadást nem tudom leírni, mert nem értek ehhez a tudományhoz, bár másfél éve tanulom itten, — különben is Straubetet néztem inkább. Néhány helyet azért idéznem kell: „Ich heulte vor Wonne, als ich entdeckte, dass diese drei Noten $96=4 \times 24$ -mal variiert werden”... És válasz egy támadásra, hogy Bach talán mégsem előre felállított egyenletek szerint dolgozott: „Ich berufe mich auf meinen Kollegen Beethoven, der in seinen Skizzenbüchern ebenfalls...” Ez a válasz fölényes volt. W. meg van győződve, hogy Bach először felírta az egyenleteket és azután komponált; ezt ő maga mondta egy kérdésre. Bach nem a temperált hangolásra gondolt; ha valaki végigjátsza a W. Kl. minden preludiumát és fugáját, a H-dur fuga után C-dur okvetlenül diszsonáns lesz; ő maga (W.) Wüllner tanítványa volt Kölnben, ahol acapella-kórusokat énekeltek; Palestrina is, Mozart is (Ave verum) csak úgy hangzottak jól, ha azzal a bizonyos 2-3 kórmányi acapella-lecsúsúzással énekeltek; mikor pontosan énekeltek, „elviselhetetlen volt”; Wüllner ezt nem tudta és dühöngött. Ezután hosszú akusztikai disputa Werker, Krehl és egy harmadik úr között: „Verschmelzungstheorie” vagy nem. Néhány felháborodott támadás W. ellen, Abert — nagy megütközésre — részben elfogadta, talán inkább mint házigazda: a romantika misztikus Bachja véget ért, nekünk az architektónikus Bach kell. Az elkeseredés és zűrzavar tetőpontján, mikor a düh már annyira fojtogatott, hogy majdnem elkezdtem kiabálni: hogy nem szégyenlik-e magukat és hogy menjenek innen, örültek — felállott Straube. Abszolúte nyugodt volt. Az elmélet szép lehet; annak, aki élő zenével és zenének él, Werker úr nem adott sokat. (W.) idézte Bach utolsó korál-előjátékát is („Wenn wir in höchsten Nöten sein”), mint Bach egyik „legmatematikusabb” munkáját; ő (Str.) a maga részéről nem hiszi, hogy B. azok között a körülmények között egyenleteken dolgozott volna élete végén. A Beethovennel való összevetés pedig elhibázott; két különböző struktúra ez, a Bach lelke sokkal telítettebb zenével, Beethoventől — „nem szeretném, ha

félreértenének” — a zene már sokkal messzebb volt, minden zene . . . Uram Isten, ez egy eretnek, hogy miket mert kimondani! Majdnem ugyanazok a szavak kísértettek egy percre, melyeket valaha ifjúi meggondolatlanságomban . . . De hát hogyan lehetséges ez, hát a világ különböző pontjain különböző emberek ugyanazt kezdik gyanítani? De hát mi ez a „kor” és mi az a „generáció”? Most előttem volt és éreztem, hogy majdnem megértettem az egész problémát. De még mielőtt megérthettem volna, felrázott az a lábdobogás, amellyel némely ifju Straubet köszöntötte.

Minden nyugalom és egyedüllét megszűnt. Hétfő: Herr Betz pantomim-jét kell átnézni. Kedd: Herr Prinznek a referátumát kell diktálnom: Gluck és Klopstock . . . (élvezetes téma). Szerda: Venetianer úr felhossa az új dalait és elviszi Árgirust. Csütörtökön is jön és elfelejti visszahozni a Duót. Csütörtök: Herr David Münchenben választ vár a beküldött disszertációjára. Péntek: Herr Gerber visszahozza Gesualdót. Fräulein Kaulik az Alceste partitúráját magyaráztatja és Monteverdit fordíttat magának. Szombat: Frl. Vidor elviszi Debussyt, Herr Weissmann Monteverdiről kér anyagot, Herr Prinz zongoradarabokat hoz. Dehát hova vezet ez? Hiszen dolgoznom is kéne. Igaz, vasárnap: akkor minden magyar itt van, délelőtt tombolva követelik az Ének-szót (teljesen), délután a Kékszakállut.

Pár mondat a Pinder-kollégiumból: „Es gibt Generationen, die keinen Sinn für Humor haben. Die Generation um 1260-80 besitzt eine ausgesprochene Neigung zum Grotesken, Lustigen, Humorvollen, Diesseitigen. Um 1320 ist alldies spurlos verschwunden. Schauen sie sich diesen . . ruhtig-schweren, mystischen und tiefen Ernst der Plastik, diese Welt ohne Lachen bei Götter an . . .”

Úszom ebben a széles és mély folyamban. A tulsó parton várak, biztató feliratokat látok: „itt nem vagy itthon”, „itt idegen vagy”. Bevallom, elcsüggednék, ha nem tudnám, hogy most most megtaláltam a megoldást. Nemrég tiltakozó demonstrációja volt a német diákoknak a francia betörés ellen; a külföldi hallgatók is megjelentek, mi magyarok is; sőt egy otthoni jelvényes egyesület tagjai is, akik most látogatóban voltak az itteni Burschenschaftoknál. Milyen naivak ezek a németek; nem tudják, hogy amint náluk most ez a szó: „deutsch” mindenkit jelent, a „magyar” szó azt jelenti, hogy egyik a másikat meg akarja fojtani. Nem baj, mert most már tudom, hogy *otthon* mindenkinek mindenre joga van; aki tudja, hogy *otthon* van, az vissza fog ütni, mert *otthon* van; ez nem is probléma többé. De az *innenső* oldalon . . . nagyon nehéz. Tudom, hogy a világon senki sem tud úgy tanítani, mint Tanár úr. Hogyan kell embereket megtanítani arra, hogy ezt a szót „én” és ezt: „nem” teljesen kiirtsák magukból? és hogy ezt a szót vegyék fel helyébe (de nem csak a szót): „Isten” és „föld” és „igen, igen, igen”? Nem adom fel a hitet, hogy ezt a generációt így kell és lehet felnevelni. És ezért nem félek többé a város miazmáitól és szeretném nagyon-nagyon és keresem minden erőmmel a föld egészségét.

Távoli tervek voltak: korai középkor vagy Machaut. De sokkal jobban érdekelne magyar téma; és elég is volt az idegen problémákkal való vesződésből. Nálunk „csak” folklóre lehetséges. Dehát nincs-e 15. és 17. századunk,

nincsenek-e zenei problémák? Van valaki a világon Tanár úron kívül, akitől majd magyar zenetörténetet tanulhatnék?

Igaz, az elszámolás. Ezeket találtam meg: az első Fitzwilliam-füzetek 700 M, Ph. Em. Bach 800 M, Stravinsky 1000 M. Összesen 2500 M (második Fitzwilliam-elszámolást, mihelyt előkerül, elküldöm); elszámolni való volt 1915 M; ezenkívül Hermannétól titokzatos 1000 M érkezett mult hónapban. — Feljegyeztem egy sziámi mohammedán temetési éneket; sajnos, jelentéktelen.

Tanár ur készséges szolgája
Szabolcsi

Végső szemelvényünk: az utolsó lipcsei levél, egyszersmind Szabolcsi beszámolója Bartókkal való első személyes találkozásáról.

VII.

[Lipcse, 1923. február 4]

vasárnap, 2 órával a Bartók-matiné után

Szeretett Mesterem,

a mai koncertre egész terrorista-„különítményem” kivonult, arra az esetre, ha... De nem, szegény németek teljesen el voltak nyomva és különben, a II. quartett őket is teljesen meghódította. B.-nál egy ifjúsági küldöttség tiszteltget; közülük valakivel engem hivatott és egy leírhatatlanul furcsa jelenet keretében átadott — 5000 magyar koronát. Mondom, nem tudom miért szól ez az összeg nekem; erre ő gyanakvón és áthatóan, sajtáságos akcentussal: nem tudja? — és ezzel már vége is volt az audienciának. (Először beszéltem vele és nem ismerem; de megmagyarázhatatlan — magam előtt, aki olyan végtelenül nagyra tartom, — miért nem a jó és őszinte ember benyomását tette rám; de tán ideges volt. — Ezért is, meg azért is, mert a hegedűszonáta (néhány helytől eltekintve) még kevésbé tetszett, mint kéziratból, a mai napnak inkább lehangoló nyoma marad.) — Dehát voltaképpen miért kaptam 55,000 márkát, mikor az egész Fitzwilliam csak 10,000 M (vagyis 900 korona) volt? Vagy szerezzek még be valamit? Most mindenesetre fennmaradt 4100 magyar korona és Tanár Úr rendelkezésére áll. (A 10,000 M-t okmánnyal fogom igazolni.) A mai megjelentek közül: Karg-Elert (a nyomorúlt, vissza nem adott partitúrákkal), a konzervatórium, az egyetem (Pinder! a hegedűszon. közben izgatottan elrohant és most biztosan meg fog bukdatni a vizsgán, mert dühöng), a kritikusok (A. Heuss kopasz fejével, teljesen elveszve a magyarok csoportjában, fuldokolva), az Institut néhány eretnek tagja, a „halanó” orvosok, az ifjúság. Milyen jó lenne egy Kodály-koncert! — Nagyon köszönök mindent, várom a parancsot. Közlegényi tisztelettel

Szabolcsi.

A Kodályhoz írott Szabolcsi-leveleknek *egyetlen* csoportjából valók a bemutatott szemelvények. Talán ennyi is elegendő, hogy meggyőzze az olvasót e levelek fontosságáról. Szabolcsi egyéniségének kialakulásáról soha-

sehoh nem kaptunk annyi hiteles dokumentumot, mint ezekből a levelekből. „Vigyázzon, ilyen évei később nemigen lesznek többé” — figyelmeztette Kodály Lipcsében tanuló tanítványát. „Igaza volt, igaza lett” — fűzte ehhez az intelmhez Szabolcsi, közel félszázaddal később. S ha róluk akkor több részletet nem mondott el: annál nagyobb örömmel állapíthatjuk meg, hogy ezekről a termékeny évekről s a rájuk következő évtizedekről, önnön életéről és munkájáról, kortársaihoz — mindenekelőtt Kodályhoz — fűződő kapcsolatának alakulásáról hiteles, friss és őszinte írásműveket: valóságos információs kincseshányát hagyott ránk. Közzétételük — bizton hihetjük — folytatást követelő vállalkozása lesz az immár halaszthatatlan Szabolcsi-kutatásnak.

JEGYZETEK A KÖZÖLT LEVELEKHEZ

I. Kék tintás kézírás, 1 lap 2 oldala. Borítékja elveszett.

II. Részleges publikálás. Fekete tintás kézírás, két kétréthajtott lap nyolc oldalán. Borítékja elveszett. Első részletes beszámoló Lipcsében *megkezdett* tanulmányairól; a hiányzó évszám már ennek alapján is kiegészíthető volt. De 1921-re utal az első mondatban említett, Debrecenből érkezett Kodály-lap is: október végén és november elején Kodály Szatmár megyében volt népdalgyűjtő úton, akkor írhatott Szabolcsinak Debrecenből. A levél második mondatát Szabolcsinak egy kései visszaemlékezése magyarázza: „Mint a hegyászó, aki a »falban van«, most csak átkiáltok egy üdvözetet” — idézte Szabolcsi a háború viharában eltűnt Kodály-írást *Kodály és a hegyek* című esszéjében, megjegyezve, hogy az „a legelső levelezőlapon” állt, melyet Kodály „annakidején egy német egyetemre küldött” neki.

III. Részleges közlés. Fekete tintás levél, kétrét hajtott papír négy oldalán. Borítékja elveszett. Tartalmilag az előző heti (1921. november 4.) levél folytatása.

IV. Fekete tintás kézírás kétrét hajtott levélpapír két oldalán; az utolsó előtti mondat „mindennél többet”-szavaitól a harmadik oldalon. „Egy Weiszmann nevű úr”: Adolf Weissmann német zeneíró 1873—1929), kinek *Die Musik in der Weltkrise* című, utóbb angolra is lefordított könyve 1922-ben jelent meg.

V. Részleges közlés. Fekete tintás kézírás két, kétrét hajtott levélpapír 7 oldalán. Borítékja elveszett. Hiányzó évszámát Szabolcsi első ízben felvázolt disszertáció-terve alapján állapítottuk meg. — A tudományos népdalgyűjtésről szóló Mersmann-cikk említését Kodály ceruzával aláhúzta. Az 1. bekezdés szögletes zárójelbe tett szava: értelem szerinti pótlása a kimaradt állítmánynak.

VI. Tintával írott, kézírásos levél két kétrét hajtott füzetlap hét oldalán. Borítékja elveszett. Datálásának alapja: Abert 1923-ban lett a berlini egyetem tanára, Szabolcsi disszertációja is abban az évben készült el (*Benedetti und Saracini, Beiträge zur Geschichte der Monodie*). 1923-ban január 26. ugyan nem péntek, hanem csütörtök volt — az „éjszaka” megjelölés a keltezésben azonban magyarázatot ad a hét napjának vagy a hó napjának „elcsúsztatására”.

Ebben a levélben veti fel Szabolcsi először — egyelőre távoli lehetőségként — azt az utóbbi nagyszabású kutatássá kerekedett programot, melynek eredményei *A magyar zene évszázadai* tanulmányorozatában valósultak meg.

A „nyugalom és egyedüllét megszüntéről” panaszkodó bekezdésben a szerdai látogató, aki új dalait vitte Szabolcsinak, tőle pedig elvitte Kodály Árgirus-tanulmányát: az akkor Lipcsében élő Vándor Sándor.

VII. Levelezőlap, kéktintás kézírással. A postabélyegző kelte: Leipzig 4 2 23. —
Bartóknak 1923. febr. 4-én volt szerzői matinéja Lipszében. Febr. 4. azonban 1923-
ban szombatra esett, tehát a datálás „vasárnap”-ja elírás!

Címzése: Herrn
Prof. Dr. Zoltán Kodály
Ungarn Budapest
II. Áldás-u. 11. II.
Rózsadomb

A feladó jelzése:
Absender: B. Szabolcsi,
Leipzig, Ottó Schillstr. 2. III.
Pens. Hartung

SZABÓ HELGA:

KODÁLY ZOLTÁN SZÉLJEGYZETEI

A népiskolai énektanítás történetét kutatva a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában 23 — „Kodály Zoltán ajándéka” pecséttel ellátott, s Kodály Zoltán több-kevesebb ceruzás bejegyzésével különös értéket nyert — kötetre akadtam. Ezekből 4 zeneelméleti, 1 módszertani írás, 9 tankönyv, 4 tanterv, 2 német nyelvű módszertani kötet, 1 magyar nyelvű szlovákiai-, 1 német nyelvű cseh tankönyv, 1 német nyelvű cseh tanterv. A kötetek megjelenésük időrendi sorrendjében a következők (azokra a továbbiakban sorszámuk megjelölésével hivatkozom):

1. Bartalus István: Zene-káté, Lobe után, Pest, 1863.
2. Sztankó Béla: Daloskönyv I. rész a népiskolák I., II. oszt. számára, 1889.
3. Magister Choralis Theoretisch-praktische Anweisung zum Verständnis und Vortrag des authentischen römischen Choralgesanges, bearbeitet von Fr. Xav. Haberl, Regensburg, 1900.
4. Chorschule nach Stockhausens Methode, verfasst von Max. Friedlaender, Leipzig, 1909 [első kiadás Berlin, 1891].
5. Tóth Árpád: Zenei alapismeretek kezdettől az összhangzattanig összefoglaló rendszerben iskolai és magánhasználatra, 1910.
6. Dr. Molnár Géza: Általános zenetörténet a legrégebb időktől a jelenkorig, 1911.
7. Raimund Heuler: Az iskolai énektanítás a C. Eitz-féle hangszórend alapján (németből fordította dr. Moór Pál), Würzburg, Budapest, 1913.
8. Bartalus I. féle Énekiskola I. rész a népiskolák III.—IV. oszt. számára, átdolgozta Pataky Vilmos, 1914.
9. Sprechen Singen Musik.
Grund- und Zeitfragen aus der Stimmkunde, der Musiktheorie und der musikalischen Jugend und Volkserziehung, Leipzig, 1914.
10. Tiboldi József: Énekeskönyv az elemi népiskolák III., IV. oszt. számára (az 1925. rendelet, új tanterv szerint).
11. A kiseddóvónő-képző Intézet Tanterve, 1926.
12. Tanterv és utasítás a polgári leányiskolák számára, 1926.
13. Tanterv és utasítás a polgári fiúiskolák számára, 1927.
14. Molnár Antal: A zenei ritmus alapfogalmai, 1927.
15. Sztankó Béla: Daloskönyv. Első kötet.

A teljesen osztott népiskolák III. és IV. osztályai, valamint a részben osztott népiskolák összevont III. és IV. osztálya számára, az új tanterv alapján átdolgozott hetedik kiadás, 1927.

16. Sztankó Béla: Kis Dalkönyv az osztatlan és részben osztott népiskolák összevont III., IV., V. és VI. osztályai számára, 1927.
17. Sztankó Béla: Énekiskola Tanító- és tanítónőképző Intézetek számára I., II., III., IV., V. rész, 1928.
18. Die Singstunde, Prag, 1928.
19. Ein Lieder- und Lernbuch für Volks-, Bürger-, und Untermittelschulen, Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten. Verfasst von Dir. Max. Battke und Prof. Emil Bezecny, Prag, 1928.
20. Normellehrpläne für Bürgerschulen und mit ihnen verbundene einjährige Lehrkurse, Prag, 1932, 1933.
21. Énektan I. rész.
Elemi iskolák felsőbb osztályai és polgári iskolák I., II. oszt. számára. Írta Schneider-Trnavsky Miklós Szlovenszko zene-felügyelője, Bratislava, 1932.
22. Nyári iskola (elemi iskolai sorozat) I., II., III., IV. osztályt végzett tanulók számára, 1932.
23. Tanterv és Utasítások a népiskolák számára [az 1925. rendelkezés alapján], 1932.

Kodály munkásságát ismerve nyilvánvaló, hogy e néhány kötet csekély töredéke csupán annak a feltárára váró hatalmas anyagnak, amelyet áttekintett s feltételezhetően jegyzeteivel ellátott. Elindulásként azonban már e 23 kötet bejegyzései is jelentős adatokat szolgáltatnak Kodály zenepedagógiai érdeklődésének irányáról és ítéletalkotásáról.

A 3. kötet „Kodály 1904” ceruzás jegyzetétől eltekintve a széljegyzetek időpontjáról biztos támpontunk nincs, de feltételezhetjük, hogy azokat megjelenésük idejében tanulmányozta. A frissen megjelent zenepedagógiai irodalom ismeretéről már a Zoltai Mátyás „Zeneelmélet és összhangzattan” című könyvéről írt Bírálatából (1911) is bizonyosságot szereztünk, de feltételezésünket erősíti a későbbi években közismertté vált — a zenei- és a zenepedagógiai élet széles körére kiterjedt — tájékozottsága. A különböző kötetek dalanyagát összevető és az egyes módszertani leírásokra visszautaló széljegyzetei alapján bizonyosan tudjuk, hogy Kodály — visszaemlékezés vagy újraolvasás nyomán — a kötetek összességének zenei és pedagógiai tartalmát biztos értékítélettel uralta.

A 23 kötetben található Kodály-jegyzeteket zenepedagógiai aspektusból vizsgálva három témakör szerint elrendezve ismertetem: a) Tájékozódás, b) A tankönyvek dalanyaga, c) Módszertani kérdések.

A) TÁJÉKOZÓDÁS

A 3. kötetbe írt széljegyzetek tanúsága szerint Kodály — valószínűleg 1904-ben — nagy gonddal tanulmányozta az autentikus korális alkalmazásának kérdését. Az olvasás során kialakult reagálásait aláhúzással kiemelt szövegrészek és a melléjük írt megjegyzések őrzik. Íme három példa:

„... die römische Liturgie sich den Zeitverhältnissen ausschmiegte ...”

Kodály széljegyzete: Warum nicht auch heute?

„... Der gregorianische Choral ist eine von der *modernen* ganz verschiedene Kunstform, er hat Melodien eigener Art, die auch eine eigenartige Behandlung erfordern ...”

Kodály megjegyzése: *helyes*

A „Wert des Chorals” c. fejezet végén Kodály odaírja:

Gyanús, hogy erre a fejezetre egyáltalán szükség volt. Rom liturg. mindennél ez az idézetekkel terhes, ájtatos védelem. Minek, ha olyan nagyszerű? Ki védi, Bachot, Beethovent?

A *Chorschule* c. kötet (4.) skálából kiinduló, s az ütemformákra, hangközökre, különböző ritmusfajtákra és zenei jelenségekre kóruspéldákat adó, a C-hangnemhez rögzített szolmizációt alkalmazó kötetben csupán egy kottapélda helyes frazeálására s a bővített prím hangközt a kis szekundddal összetévesztő helytelen értelmezésre utaló javítást, valamint néhány szövegrész aláhúzással való kiemelését találjuk. Az előszó egyik félmondatának aláhúzásával Kodály minden bizonnyal egyetértését fejezi ki:

„Die Übungen sind öfter nicht ganz gleichmässig und nicht melodiös gestaltet worden, damit sich der Sänger nicht auf sein Gehör verlassen kann ...”

A 9. kötet énekpedagógiai tanulmányok gyűjteménye. A bejegyzések arra utalnak, hogy Kodály ezekből négyet olvasott el nagy figyelemmel. Ezek:

Ratschläge zur Verbesserung des Schulgesangunterrichts von Carl Eitz, Eisleben.

Die Erziehung zu musikalischem Denken durch die Tonika-Do Methode von A. Hundoegeger, Hannover.

Das Volkslied wie man es jetzt in Leipzig singt, von Georg Winter, Leipzig.

Zur Geschichte der Methodik des Gesangunterrichts in der Volksschule von Edwin Krause, Leipzig.

Ha feltételezzük, hogy Kodály ezeket az írásokat már megjelenésük évében (1914) olvasta, úgy ez azt jelenti, hogy már a szolmizáció alkalmazásának angliai hagyományait és eredményeit megvilágosító gloucesteri útja előtt (1928) ismerte a relatív szolmizációt különböző módokon alkalmazó módszereket. A *Literatur* c. fejezetben felsorolt XIX. századvégi zenepedagógiai művek megjelenési évszámainak bekarikázása Kodály érdeklődésének irányát mutatja. Lehetséges, hogy ezeknek az írásoknak később utána járt, s azokat át is tanulmányozta.

Eitz hangszórend-módszerét Kodály két forrásból; Heuler magyarra fordított írásából (7. kötet) és Eitz eredeti, német nyelvű tanulmányából (9. kötet) ismerte meg.

A 7. kötetben Kodály aláhúzással emeli ki azt a tényt, mely szerint Eitz a népiskolából kiválasztott növendékekkel dolgozott. Eitz „teljesen új eljárásnak” nevezi módszerét (7. kötet). „Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gab es noch kein Tonnamensystem, das den logischen Bedürfnissen des elementanter Musikunterrichts genügte und das im Gegensatz zu den Notennahmen die Gleichberechtigung der Töne untereinander wahrte und eine saubere Unterscheidung der Intervalle sinnbildlich verwirklicht” (9. kötet). Ezt

az állítást Kodály egyszer megkérdőjelezi (7. kötet 14. l.), majd egy másik helyen *Curwen* nevét írja széljegyzetbe (7. kötet 16. l.), s a fent közölt német nyelvű szövegre röviden rákérdez:

solfa?

(9. kötet 184. l.). Eitz módszerében

„az oktáv minden kromatikus lépcsőjének külön hangszava van, mely egy mássalhangzó és az utána következő magánhangzóból áll. Egészben véve tehát 21 hangszavunk van nem számítva a dupla kereszt (x) és a kettős bé [...] használata által kapott hangokat.” (7. kötet 14. l.)

Kodály megjegyzése:

35

kurta élességgel fedi fel a módszer bonyolultságát. A 7. kötetben tovább ezt olvassuk:

„... vajjon nem szenved-e kárt az iskola, ha az Eitz-féle hangszavakat használjuk csak, tehát mint egy olyant, mely az általános zenei közéletben még nincs bevezetve a hangjegyek jelzésére is. Föltétlenül határozott »nem«-mel kell felelnem mindaddig, míg a növendék az egységes módszerrel a lapról olvasásig el nem jutott. Ha ez a kedvező körülmény már beállott, mindenestre ajánlatos a hangjegyek betűs neveit is közölni velök. A hang további képzésére mindkétféleképpen énekeltetünk. Ha pedig ezt nem akarjuk, úgy a hangjegyeket csak beszélve mondhatjuk el.” (7. kötet 17. l.)

Kodály véleménye az aláhúzásokból is kitűnik, de betetőzését az az egy szó adja, amelyet e szövegrész hosszában haragos lendülettel odavetett:

lelküismeretlenség

Az „énektanítók silány képzettségéről” (7. kötet 10. l.), „a tanító személyének” jelentőségéről (16. l.), „a szép, gömbölyű és teli” éneklésmód kialakításáról (25. l.), a „többszólamban való éneklés korai megkezdésének” mint „az abszolút hangtisztaság és hangmagasság elérésének” legtermészetesebb eszközéről írt szövegrészek (26. l.) aláhúzásával Kodály egyetértését fejezi ki.

Tudjuk, hogy ritkán használt dicsérő jelzőket, s ha valamire azt mondta, hogy „jó”, az nagy elismerésnek számított. Érdeemes hát végigolvasnunk azokat a sorokat (7. kötet 14. l.), amelyeket hosszanti vonallal emelt ki, s még azt is mellé írta:

jó!

„Az iskolai énektanítás tévesen felfogott feladatával karöltve halad azon balga kirohanás, mely a különben kiváló Herbart-féle *koncentrációs idea* alapján az éneklést már az első órában összefüggésbe hozza a többi tantárgyakkal... Szolgálja tehát az énektanítás is kizárólagosan a saját (zenei) céljait és érdekeit... *Az alkalmi, keresetlenül felvetődött vonatkozásokat azonban semmi esetre sem ejtsük el*. Hogyan beszélhetünk azonban koncentrációról, midőn az első osztályban keserves munkával bemagoltatunk egy dalt, melynek szövege valamely tanítási tárggyal ingatag összefüggésben áll, és a kellő hangulat földidézése közben felszólítjuk a gyermeket egy dal éneklésére, mely dalban erről is, meg arról is szó legyen! Mit értünk el vele? Magunkat csaptuk be, a gyermeket meg esztétikailag súlyosan megkárosítottuk és éneklésről tulajdonképpen szó sem volt. Ez az eltévelygés különben ősidők óta meg-

akadályozta a dal és gyakorlat organikus kapcsolódását. Ezt a csomót is széjel kell egyszer vágnunk. Hát az élet koncentrá-e mindig?"

B) A TANKÖNYVEK DALANYAGA

Az 1868-as népoktatási törvény megjelenése népiskolai tankönyvek közreadásának szükségességét vetette fel. Az 1883. évi Országos Tanítógyűlés dr. Kiss Áron indítványozására elfogadja azt a javaslatot, mely szerint „a játékoknak s az esetleg velük járó daloknak a magyar nemzeti nevelés szolgálatában kell állniok”. A múlt századi népdalgyűjtő mozgalmak hatására a különböző igazgatású és típusú iskolák számára megjelent tankönyvsorozatokban a népdalnak egyre jelentősebb szerep jut, csakhogy a népdal fogalma e korszakban tisztázatlan. Népies műdalok, a tankönyvírók maguk szerezte daloskái és népdalok alkotnak kusza egyveleget. A zűrzavart csak fokozza az erkölcsösítő szándékú szöveg- és „modernizált” dallamváltoztatások elburjánzó divatja.

Kodály korán jelentkező pedagógiai érdeklődésének és fáradhatatlan munkabírásának köszönhető, hogy információit közvetítők nélkül, saját maga gyűjtötte, a megjelenő tankönyveket és tanügyi rendelkezéseket állandóan figyelemmel kísérte s így az iskolák zenei nevelésének helyzetét teljes valóságában ismerte.

A *Bartalus—Pataky-féle Énekiskola* (8. kötet) csupán a tartalomjegyzékben tünteti fel a dalok eredetét, illetve a szerzők nevét. Kodály ezeket a tartalomjegyzékből a könyv oldalaira, a dalok mellé átírja. Nyilván érdekelt, hogy a kötet hány népdalt közöl, s hogy a közreadó Pataky Vilmos hány saját maga szerzette dallamot helyezett el a könyvoldalakon. Simonffy dallamait különös gonddal figyelte, nevét olykor bekarikázta, máskor felkiáltójelet írt mellé, egy esetben — amikor a könyv nem jelöl meg szerzőt — odaírta:

itt nem mondja, pedig Simonffy.

A sok tanügyi szerző (Gockler, Erney, Beleznay, Goll, Hoós, Zempléni Á. stb.) Pósa Lajos versikéire alkalmazott dallamai mellett Simonffyt kiemelkedően értékesnek tartotta. A 61. dallamhoz írt megjegyzése:

Sztankónál

annak bizonyítéka, hogy e kötetet Sztankó Daloskönyveivel közeli időpontban tanulmányozta s dallamanyagát azéval összevetette.

A következőkben négy tankönyvsorozatot tekintünk át, melyekbe Kodály a dallam eredetére, a szöveg felcserélésére, a dallam karakterére, színvonalára vonatkozó megjegyzéseket írt be. A könyv folyamatos áttekintése közben, hirtelenjében odavetett megjegyzései a népies dalirodalomnak, a tankönyvek dalkészletének s a népdalok változatainak mélyreható ismeretét s rendkívüli memóriáját példazzák.¹ A népdalok meghatározás mellé igen gyakran beírt kérdőjelek helyeinek felsorolásától a terjedelmesség elkerülése okából eltekintünk.

¹ Kodály a múlt századi népies műdal- és népszínmű-irodalom kiváló ismerője. Limbay, Káldy, Bartalus gyűjteményeit már nagyszombati diákévei idején tanulmányozta. Az első nagy népdalélményeket (Fehér László ballada — 1896, Vikár László fonográf felvételeinek — 1903 megismerése) követően a Mátýusföldi gyűjtés közreadása (1905), a Bartókkal közös gyűjtőút évében a múlt századi népszínművekkel foglalkozik behatóan. A XIX. század második felében megjelent népdalgyűjtemények alapos ismeretéről tanúskodik A magyar népdal strófa-szerkezete című doktori értekezése is (1906).

Sztankó Béla: Daloskönyv, 1927 (15. kötet)

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
2.	Húzzák a harangot	—	Nd.	cseh—tót dal
23.	Juhászlegény	Nem bánom én, ha úgy is	Nd.	—
27.	Sajka úszik a Dunán	—	Nd. után	rontva
32.	Kerek erdő szép helyen van	—	Nd. után	dúrba áttéve nonsens
33.	Pesten jártam iskolába, ku	—	Nd.	német
38.	Kértem a kapitányt	—	Nd. után	rossz! mesterséges
42.	A tavasz jó	—	Régi dal	? rossz
43.	Dal, dal, dal	Fáj, fáj, fáj,	Nd.	németes műdal
43.	Tik, tak, tik, tak,	—	Nd.	Grentzner ut. csupa egy- szabású dal 3 sorok!
45.	Tisza, a Duna zavarodik	—	Nd.	mű
46.	Öltözik a tavasz	—	Sz. ²	rossz
49.	Piros pünkösd öltözik	—	Nd.	rossz
51.	Jöjj, pici fecském	—	Nd.	cserélt szöveg, nem hiteles ritmus
52.	Én kis patak volnék	Sűrű csillagos az ég	Nd.	új műdal
52.	Kis gerlice búgó gerle	Szántott virágok	Nd.	szövegcsere, mikor ismerik az eredetit
53.	Lám megmondtam, te kis gerle	—	Nd. Bartók— Kodály gyűjt.	elrontva
54.	Szebb itthon a kis pataknak	—	Nd. után	rossz
55.	Daloljatok, édesim	—	Nd. után	rossz
71.	Én Istenem, te légy nekem	Valamit súgok magának, dúrban	Sz.	régi fr. ének
74.	Jertek, szöske fürtű, arany báránykáim	—	Sz.	rossz
81.	Sötét felhők tornyosulnak	—	Bernát G.	könnyítve, rontva
88.	Önkényesen álltam a zászló alá	—	Nd.	tót, zeleny list, rossz szöveg!

² Sz. = Sztankó nevének rövidítése.

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
89.	Körbe, körbe, víg leányok	—	Nd. Bartók— Kodály gyűjt.	változt.
93.	Gyere be, gyere be	—	Nd.	Simonffy
94.	Hazatért a vándorfecske	Csárdás kis kalapot	Nd.	mű
95.	Trombiták, harsogjanak	—	Nd. után	rontva
96.	Messze földről jöttünk	—	Sz. gyűjt.	német
99.	Beszegődtem Tarnócára	—	Nd.	mű
101.	Megy a gőzös, megy a gőzös Kanizsára	—	Nd.	után rontva
105.	Petri gulya, arany gulya	Csere, híres szöveg ³	Nd.	—
109.	Megteremté Isten a kerek világot	Miért nem az ⁴ eredeti szöveg? királyfi	Nd.	—
111.	Zöld ágon kis gili	—	Hoós J. ut.	német dall. valcer ritm.
115.	Virágbokor között kis lepke szálldogál	—	Nd.	műdal Blatany?
116.	Szerencse föl!	—	Sz. gyűjt.	német dal
120.	Vagyok olyan legény, mint te	Minek elcse- rélni a szöveget? erdő mellett nem jó lakni	Nd.	—
<i>Sztankó Béla: Kis Dalkönyv, 1927 (16. kötet)</i>				
17.	A szép fényes katonának	—	P. Horváth Á. után	nincs
26.	Lám megmondtam, kis gerlice	Elvesztettem zsebkendőmet jobb	Nd.	—
28.	A Tisza, a Duna zavarodik	—	Nd.	deformálva
29.	Kértem a kapitányt	Kis kutya	Nd. utái.	tönkretett szö- veg! mért nem saját dallam
31.	Én kis patak volnék	Sűrű csillagos	Nd.	—
33.	Itt van minden vennivaló	—	Nd.	Bartalusból

³ A dal ismert szövege: Mikor én még legény voltam.

⁴ Az eredeti szöveg: Egyszer egy királyfi.

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
47.	Dal, dal, dal,	—	Nd.	német
64.	Meghagytam a ház népének	Pista bácsi	Nd.	—
78.	Soh'sem kesereg e vidám sereg	—	P. Horváth Á.	Sz. (szövegíró)
82.	Kis Küküllő, Nagy Küküllő	—	P. Horváth Á. gyűjt. P. H. Á. szöveg	nem! <i>Sz. költő is!</i>
91.	Őszi szél zúg	(Endrődi S. szöveg)	Nd. után	rontott népdal
94.	Jer be hozzám, szép madárka	—	Nd.	hibás
94.	Te, ki tündöklőbb vagy	—	Bahnert J. ut. szöv. Pósa L.	rossz
95.	Végzetetlen és szent	—	P. Horváth Á. ut.	rossz
95.	Tarka a hegy oldala	—	Nd.	tót
96.	Dalra, dalra, indulóra	—	P. Horváth Á. ut.	rossz
98.	Gyere be, gyere be, gyönyörű madárka	Ezt mind ismerik eredeti szöveggel	Nd.	Simonffy
98.	Fölfelé megy borban a gyöngy	? sürgős ?	Thern K. Vörösmarty: Fóti dal	—
99.	Jó Istenem, felébredtem	—	Nd. szöv. Pósa L.	Szentirmay új nincs?
101.	Szólj csengő, csingilingi ling	—	Régi kará- csonyi ének	német!
102.	Magyarország a mi kedves, szép hazánk	—	Tihanyi Á. szöv. Pósa L.	rossz
103.	Hajlékodba, templomodba	—	Bahnert J. szöv. Pósa L.	rossz
103.	Picinyke csillag	Madár az ágon	Nd.	Simonffy
104.	Tied vagyok, tied hazám	—	Sz. Nagy J. szöv. Petőfi	rossz
105.	Szálljatok le, szálljatok	—	szöv. Sza- bolcska M.	rossz
105.	Árpád apánk, ne féltsd ősi nemzeded	—	—	Simonffy

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
<i>Sztankó Béla: Énekiskola, 1928 (17. kötet)</i>				
<i>I. rész</i>				
22.	Az éjjel álmomban	—	Nd. (Bartalus MND, Egy VI. 71.)	tót
23.	Veszek neki csizmát	—	Nd. (Füredi— Bognár 100 Nd. 88. sz. ut.)	cseh-tót
40.	A Tisza, a Duna zavarodik	—	Nd.	műdal
53.	Meghagytam a ház népének	Pista bácsi	Nd.	—
54.	Jöjj pici fecském	—	Nd.	cserélt szöveg
55.	Jaj de szépen kékellik az erdő	cserélt szöveg Vitkovics	Nd. Bartók Mnd. 207 sz.	—
65.	Sötét felhők tornyosulnak	—	Bernát G.	itt is könnyítve?
70.	Kis madárka, örülhetsz	A kisasszony Pozsonyba	Nd.	—
86.	Hej, iharfa, juharfa	—	Nd. (Almásy gyűjt. B. I. 462)	Simonffy dall. jobb
91.	Gyere be, gyere be	—	Nd.	Simonffy
97.	Vetettem violát	—	Nd.	mint népszín- mű V. 72.
103.	Hogy illatos virággal	--	J. Haydn szöv. Vachot S.	prozódiai javít- ás
127.	Szövegtelen dallam	Pávás lány	—	Nd. után el- rontva
153.	Mikor először lépsz iskolába	—	Major Gyula szöv. Gárdonyi Géza	reminisc: műdal ezredes úr kérem
<i>II. rész</i>				
21.	Isten hozzád, édes hazám	—	Bartalus szöv. Gyulai P.	gyenge!
25.	Ifjú varjú keresztről csak azt kiabálja	—	Nd.	Szini-ben más- ként
45.	Múltadban nincs öröm	—	Népies dal szöv. Bajza J.	Farkas M. cigány primás
48.	Picinyke csillag az én reményem	—	Nd.	Simonffy

Oldalszám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredetének meghatározása a könyvben	Kodály megjegyzése
50.	Szövegtelen finn dal	—	Nd.	szöveg?
60.	Ültem csolnakomban, habzó vizen	Részeg vagyok, rózsám	Népdal után	?
68.	Őszi tájnak hervadása	Felleg borult	Nd.	Mosonyi
68.	Úgy tetszik, hogy máskor is voltunk itt	—	Nd. ut. szöv. Tóth K.	elrontva
69.	Áhítattal, lassan, félve	—	szöv. Tóth K.	Egressy?
84.	Hej, búra termett idő	—	Nd. (Kun L. MD. V. 56. sz.)	Káldy után
85.	Túl a Hejőn, túl a Sajón	—	Nd. (Mátray, MND. 52. sz.)	Bernát G.
87.	Nehéz felhő ül a Hargitán	—	Bartalus, Kigy. I. 334.	kézirata
98.	Az árnyas erdő mélyiben	—	Erdélyből (Jöde: Mus, — Lieder 259. l. ford. Sz. B.)	? német dal?
103.	Búza közé száll a dalos pacsirta	Karesú borostyán	Nd. (Bartalus ut.)	
115.	Rózsa, rózsaszáll	—	Nd. ut. (Szini, átgúrva MND.)	
<i>III. rész</i>				
20.	Sírjon, ríjjon a hegedű	—	Nd. (szöv. Bartalus, MND. VII. 67. sz.)	szerző: Lovassy
26.	Az Alföldön halászelegény	—	Nd.	Bernát
39.	Oh én édes karujkám	—	Nd. (Kun L. MD. IV. 86.)	Bartalusból!
43.	Amott kerekedik egy fekete felhő	—	Nd. a XVII. századból	Káldy Bartók 40
57.	Két jó van	—	P. Horváth Á. 199. sz. Vörösmarty: Szorgalom és erény	v. ö. Tóth István
66.	Szövegtelen népdal	—	—	Simonffy
68.	Szövegtelen népdal	Mit kecsegtetsz	—	műdal
107.	Beethoven: Esti dal	—	szöv. Sz.	ízlésrontó átiratok

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
114.	Nemzetőrnek álltam, Rózsikám	Részeg v. rózsám	Nd. Bartalus MND. VI. 78. sz., op. 48. 2. sz.	— fordítás rossz!
<i>IV. rész</i>				
9.	XIX. zsoltár	—	C. Marot ford. Sz. Molnár A. (Zákány— Nagy K. Ének- hangzatos k.)	ritmikusan!
14.	Új a csizmám, új a csizmám	—	Nd.	túlzottan merekített! r u b a t o
22.	Néma hölgy	—	szöv. Tompa M.	zeneszerző? rossz
24.	Farkas András: Históriás ének	—	Mátray meg- fejtése, Káldy feldolgozása után, Magyar Árion, I. 6. sz.	rossz
27.	Búsan elfelejtve	—	Arany gyűjt. II. 25. szöv. Vörösmarty: Az ősz bajnok	német dallam
29.	Eltemette honját	A torockói bíró	Sz. gyűjt. 1885 szöv. Bajza: A visszatért	Bartalus
31.	Úgy tetszik, mintha sípolna	—	P. Horváth gyűjt. 40. sz.	Prius Euge- nius kell néhány német nép- dalt adni közölve
31.	Hallgassátok meg, magyarim	—	Régi dal (1711) Kenéz Péter énekzése után (1840-ben lejegyezte Rozványi György)	
33.	Bécs várostúl nyugatról keletre	—	Szini, 9. sz.	szöveg 1830

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
43.	J. Haydn: A rózsza	—	A dallamot közli Verseghy a „Magyar Aglájá”-ban 1806, 210. l.) „A válogató” c. költeményhez (Alk. szövv.)	Jobb semmit, mint ferde torzképet adni a nagy mesterekről
52.	Amott kerekedik egy fekete felhő	—	P. Horváth Á.: Ó és új, mintegy ötödfélszáz énekek (kézirat, 1814)	mért nem utal 3. lap Árgirus
53.	Miről apám nagy búsan	—	Tóth István: Dalok és Áriák 1832. kézirat (Kisfaludy K. A rákosi szántó)	A panyiti
55.	Hej, huj, magyar ember	—	Füredy— Bognár, 100 magyar népdal	szerz. Egressy
59.	Az én hazám Firtos alatt Elenka	—	—	szövv. szerz. Kriza!
60.	Én vagyok az íródeák	—	—	cseh dallam
61.	Megizentem a rózsámnak	—	Kun László: A magyar népdalkincse (I.—V.)	műdal romlott
62.	Által mennék én a Tiszán	—	Kun László: A magyar népdalkincse (I.—V.)	romlott
63.	Nincsen az országnak olyan katonája	—	Kun László: A magyar népdalkincse (I.—V.)	hibás
63.	Jaj, de széles, jaj de hosszú ez az út	—	Vikár Béla: Somogy megye népköltése Kisfaludy T. M. NK.	plag. var. sem romlás, bár sokszor jobban illik egyik v. másik

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
64.	Pusztá, pusztá, hortobágyi pusztá	Cserebogár!	Dr. Ecsedy Ist- ván—Bodnár Lajos: Horto- bágyi nóták (1927) Szemelvények a magyar népszínművek dalaiból	rossz! Ez nem kate- gória, közte is van népdal, múdal vegye- sen
70.	Szállj le, szállj le	—	Tóth Ede: A falu rossza (1875)	Simonffy
71.	Szövegtelen dal	Galambom édes	Szigligeti Ede: A csikós (1847)	Egressy
71.	Szomorú fűz hervadt lombja	—	Tóth Ede: A tolonc (1875)	Jobb dallam ennek a szö- vegnek
72.	Igyál betyár	—	Abonyi Lajos: A betyár kendője (1873)	népi
73.	Nem szól a tilinkóm	--	Szigligeti Ede és Balázs Sándor: A strike (sztrájk, 1871)	Petőfiné?
74.	Hazám, hazám, édes hazám	—	Szigligeti Ede: A háromszéki leányok (1861)	utalni rá, mi- lyen rossz
75.	A panyiti halastóba	—	Tóth Ede: A kintornás család (1876)	53. l. var.
76.	Az édes álom karjain	—	Szentpéteri: Tündérlak Magyarhonban (1840)	elrettető pél- dának jó!
77.	Elköltözött a kis madár	Hull a levél	Nd.	mért nem eredeti szöveg?
81.	Mozart: Aludjál, jó gyermekem	—	Szöv. Sz.	inkább sem- mit!
90.	Mozart: Jó éjszakát!	—	—	kíséret nélkül nem teljes

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
<i>V. rész</i>				
41.	Föl, magyar szív	A bolhának jól dolga van	—	—
58.	Palotás zene	—	A hangszeres zene dallamaiból Rózsavölgyi	szébb példa tucatjával van
60.	Beethoven: Éji dal	—	Téma a „Sonata Appassionata”- ból (op. 57.) B. Lb. szövege az Egri D. után II. 17. l.	Ezekkel a vidé- ki ízlést perpe- tuáljuk

Tiboldi József: Énekeskönyv (10. kötet)

I. rész

I. osztály

23.	Lám, mi kék az ég	—	Nd.	de német!
24.	Hej, de teszi	—	Nd. (Kodály a Nd.-t áthúzza)	csárdás léha úrinők
26.	Szülőföldem	—	Nd.	rossz ritmus!

IV. osztály

35.	Nyílj ki nyájasan mosolygó	—	Nd. (Csokonay szöv.)	? 3/4 valcer
42.	Ezer esztendeje annak	—	Nd.	moll
44.	Leng a lobogó	—	Nd.	tótos, hibás
46.	Árpád apánk	—	Nd.	Simonffy!
50.	Vígan foly a halászat, csuhajja, haj	—	Nd.	Végzés

V. osztály

62.	Isten áldja meg a magyart	—	Nd.	Én v. a petri contrafacta (parodizált)
64.	Mit dalol a fülemile	—	Nd.	műdal
68.	Tarka lepke	Ég a kunyhó	Nd.	—
69.	Csendes már a falu	—	Nd.	Blaha-műdal
70.	Fel, fel, vitézek	—	Thaly K.— Egressy	moll
71.	Rácsos kapu, rácsos ablak	—	Nd.	műdal

Oldal- szám	A dal kezdete	A dal eredeti szövege Kodály szerint	A dal eredeté- nek meghatáro- zása a könyvben	Kodály megjegy- zése
82.	Mély a Rima	—	Nd.	műdal hibásan
85.	Ha én nekem száz forintom volna (kétszólamú)	—	Nd.	már volt 56. lap

VI. osztály

94.	Gólya, daru menni készül	—	Nd.	hibásan
96.	Kicsi fülemile dalol	—	Nd.	szöv. Szász B.
103.	Zöld erdőben jártam	—	Nd.	bécsi kuplé
104.	Kakuk	—	Nd.	németes
105.	Kis lak áll a nagy Duna mentében	—	Nd. szöv. Petőfi	németes dall.
106.	Zöldre van a, zöldre van a	—	Nd.	mű
107.	Hullámzó Balaton tetején	—	Nd.	mű
110.	Ereszkedik le a felhő	—	Nd.	Egressy
114.	Gyöngé violának	—	—	Dankó

II. rész DALOK

123.	Esik eső szép csendesen	—	Nd.	hibás ritmus
127.	Kályha vállán a cica	—	Nd.	Szentirmay
128.	Nem loptam én életemben	—	Nd.	Frank Ignác
129.	Konkoly levél, tiszta búza	Pista bácsi	Nd.	—
129.	Nádfedeles kis házikóm	—	Nd.	Dóczy
130.	Befordultam a konyhára	—	—	Frank Ignác
131.	Őszi rózsa	—	Nd.	Fráter L.
134.	Hej, de mit is törődöm véle	—	Nd.	csárdás
139.	Szöke Tisza	—	Bagdi S.	Murgács K.

Kodály széljegyzeteiből nemcsak véleményalkotását, hanem pedagógiai magatartását is megismerhetjük; a dalok kiválasztásának, tananyagba illesztésének jogát teljes egészében a tankönyvet író szakembernek ítélte. A XIX. századi népies műdal rendkívüli elterjedtségét ismerte, tudta, hogy az „a magyar élet szerves része”⁵ volt emberöltőkön át, s megjegyzés nélkül vette tudomásul, hogy a tankönyvekben ezek a dallamok jelentős szerephez jutottak. Ugyanakkor következetesen ragaszkodott a népdalok, népies műdalok és a műzenei példák hiteles, stílushű közléséhez, s engedményt még a pedagógiai célzatú változtatások esetében sem adott. Sztankó Béla pedagógiai munkásságát és a népdal népszerűsítéséért vívott tártalan küzdelmét⁶ nagyrabecsülte,

⁵ Idézet Kodály: Szentirmaytól Bartókig c. előadásából (1955).

⁶ E témáról ír Kodály: Zenei köznevelés című írásában (1945).

s elismerésének kell tekintenünk, hogy Sztankó valamennyi művét aprólékos gondnal végigtanulmányozta. A sok „romlott”, „hibás”, „tönkretett”, „deformált” dallam háttérben nem holmi véletlen tévedés, elírás, vagy sajtóhiba, hanem a német dallamvilág és a XIX. századi magyar műdal stílusfordulataihoz idomult ízlésből és pedagógizáló, erkölcsösítő, hazafiaskodó, „nevelői” szándékból fakadó átalakítási tendencia áll.

E jelenségeket minden szónál ékebben szemlélteti a tankönyvek hibarengetegéből idézett néhány példa. (A szabályos kottairással és a nyomtatott betűkkel a tankönyvek nyomtatott anyagát, a kusza vonalakkal, jelekkel, kézírásos szövegrészekkel Kodály bejegyzéseit kívánjuk jelezni.)

Hibásan lejegyzett dallamok:

1.

Ná. után

(17. kötet I. 127. 1.)

2.

Éienken

Szán-tot- tam gyö-pöt, ve-tet- tem gyön-gyöt

(15. kötet 24. 1.)

3.

Mérsékeltén

Sz. B. gyűjteményéből (Kézirat, 1887)

i-de ki a me-ző-be', ró-za te-rem a fü-be',

Süss-te, kis köny-szedjük le, Köss bokrotát be-lő-le!

/Ny: Kövvelék, 1887/

(17. kötet IV. 65. 1.)

4.

Lassú (D=116) Kun László: A magyar nép dalainak V.

Nin-csen ez or-szág-nak O-lyan ka-to-ná-já,
 Hint az a szép magyar husár, Itt fel-ül lo-vá-ra, v. gorsz.

(17. kötet IV. 63. l.)

5.

Sötét felhők! könnyűve. Tontva
 Lassan Bernát G.

Sötét felhők tor-nyo-sul-nak az é-ge-n,
 Hull a zá-por az al-föl-di vi-dé-ken,
 A'-gas-bo-gas fűz-fa a-latt ma-gá-ba'
 Ju-hász-le-gény fu-ru-lyá-lgat bu-já-ba'
 (Bernát G.)

(15. kötet 81. l.)

6.

Lászlóknán A molnár Né.
 Né.
 1. A Ti-sza a Du-na za-va-ro-dik
 A mol-nár a mol-nár szuny-ga-do-zik.
 Ne szuny-ga-dozz, sei-ve-mi mol-nár
 A ga-rat, a ga-rat ü-re-sen jár.
 (Né.)

(15. kötet 45. l.)

7.

Kis kertemben
f.e. Nd. (Bartók-Kodály gyűjt.)

Kis ker-tem-ben szép zöld bü-za
Ki-haj-lott az országút-ra,
Maga fejét ki sem hányta,
Egy pár galamb körül-jár-ta. (Nd.)

(15. kötet 77. 1.)

8.

Ifjuság - boldogság

Élénken Nd. (Bartók-Kodály Erd. Nd., 109. 1.)

Haj! if-ju-ság, szép if-ju-ság!
Az if-ju-ság nagy boldog-ság!
Ki nem tudja fel-hasz-nál-ni.
Lassan Szó-mo-rá lesz későn bán-ni!
(Kriza: Vr. 123 sz.)

(17. kötet I. 142. 1.)

9.

Körtánc (Játékdal)

Étélken (Nd. Bartók-Kodály gyűjt.)

h.

Kör-be, kör-be, vig le-a-nyok, Mosolyogjon
 az or-cá-tok! Eji, haj! Kántor Terka,
 Ö vá-lasz-szon, Közülünk egy király-asz-szonyt. # A játszik
 (választó) neve

(15. kötet 89. 1.)

10.

Messe az ott hontól

Lassan Nd. (Kun L. MND. V, 2. sz.)

A

Es-te van mdr, es-te van, es-te van, es-te van,
 Andrá-s-fal-va mesz-sze van, mesz-sze van, mesz-sze van,
 Az én kedves, é-des u-nyám benne van, ben-ne van
 A: Minden kedvem ná-la van, ná-la van, ná-la van
 1. sor!
 nem a 3. szm (V. sz.)

(15. kötet 80. 1.)

11.

(Dör) Parlando Nd.

Hor-tó-bá-gyon ki-vi-rult az í-bo-lya!
 í-bo-lya közt szépen le-gel a gu-lya.
 Én is gu-lyás va-gyok a Hor-tó-bá-gyon,
 Gye-pen há-lok, nem a pap-la-nos á-gyon.

/Ecsedi-Bodnár, Hortobágyi Nóták,
 I, 29. 36. 38. sz. /

(17. kötet IV. 13. 1.)

12.

Csikós dala

Éljenek, erővel Nd. (Bartók, MNd., 230. sz.)

Csikós va-gyok az al-fül-dön, nem gu-lyás
 Ostor eső-rög a ke-zem-ben, ka-ri-kás,
 Ha ki-vá-gom az os-tó-rom sü-da-rát,
 Azt gon-do-lom, e-nyim ez a nagy vi-lág.

(Alk. sz., MNKgy. ut. VIII, 305 l.)

Vn ez a hang a Nd. és műdal
 Külömbsege

(17. kötet I. 119. 1.)

13.

Ndt: (Bartók-Kodály gyűjt.)

Lám megmondtam te kis ger-le,
 Ne rákj fészket az út-szél-re *előrontva*
 Mert az ú-ton sokan jár-nak,
 Kis fész-ke-d-re rá-ta-lál-nak. (Ndt.)

(15. kötet 53. l.)

14.

Mérsekelve (♩=116) Kun László; A magyar nép dalainak
 AB

A-tal-men-nék én a Ti-szán, a Ti-szán;
 Ott lakik az én galambom; galambom;
 la-di; la-di la-di-kon; Ott lakik a
 vá-ros-ba', a Rozmaring- t-cá-ba'
 A! Fehér rózsá, kék hefelejes, lilium nyílik az ablakba,
 E! / (IV. K. 36. sz.)

(17. kötet IV. 62. l.)

15.

Élénken *f.e.* Ná. után (Almásy gyűjt.) *Alsd*

1. Da-lol-ja-tok, é-de-sim, If-jak a-vagy vé-nek,
 Aj-ka-tok-ról so-ha-se Fogjjon ki az é-nek,
 Aj-ka-tok-ról so-ha-se Fogjjon ki az é-nek,
 Lévay L.

(15. kötet 55. 1.)

16.

Élénken *M* Karácsony estéjén *Sz.*

Jertek, szőszke für-tű Arany-bárdny-ká-im,
 Aranyos kis nyá-jam, I-de, i-de, i-de,
 A ka-rá-csony-fá-hoz, Jöj-je-tek mind-nyá-jam.
 (Vargha Gy.)

(15. kötet 74. 1.)

Összefüggések — utalás a 17. kötetben előforduló variáns dallamokra:

19.

V.72. *mint népszerű dal*
Nd.

Lassiscán

Ve-tet-tem vi-c-lát Várom ki-ke-lését

Várom az é-de-rem i-de-ér-ke-zé-sét.

...Nd. Kolozsvár. (Bartalus, MN. II. 122.)

(17. kötet I. 97. 1.)

20.

Abonyi Lajos: A betyár kendeje (1873)

Élénken

A-kic én sze-re-tek, meg-ván az sze-ret-ve

Haj-ná rá né-zek én, meg-jön a jó ke-dve.

(U. c. 4. sz.)

Var. I. 97

(17. kötet V. 72. 1.)

21.

Tóth István: Dalok és Ariák (1832, kézirat).

1. Lassan

Mi-ről a-pám nagy bü-san szelt

Heg-ilt haj-tan szebb é-let volt,

Ér-zi szí-ve-m, fel-ső-haj-tuk,

Mikor Rá-kos tere-n szán-tok.

(Kisfaludy K. "A rákosi szántó" Másdallammal II. K. 27 E.)

(17. kötet IV. 53. 1.)

22.

Élénkeu Tóth Ede: A kintornás család (1876).

A pa-nyi-ti halas-tó-ba, fürdik a fe-ke-te csó-ka,
De hi-á-ba fürdik ab-ba, Nem lesz fehér az ő tol-
la-la-la-la-la-la-la galamboc-s-ka,
(Nsz. MS, IX, 5. sz.)

(17. kötet IV. 75. 1.)

Szövegrontás, prosódiai hibák:

23.

Ve-zesd ú-ta-mat Kodály javítása: Ve-zé-reld ú-ta-mat

(2. kötet)

24.

1 2 3 3 3 3
El-mérd a ma-cár-ka

(10. kötet 5. 1.)

25.

helyesen: Ritmusos olvasás

a.)

El-ni fog a nem-zet, a-mely ösz-see-tart
Kit ön-vét-ke meg nem hó-dít, nem hó-dít-ja kardj. (Arany)

(17. kötet I. 59. 1.)

26.

Élénkén *Uis kutya* *Nd. utdn*

kér-tem a kapitányt, adjon egy jó pej-pari-pát
Majd gondját viselem, nem kap ben-ne sem-mi ni-bát

Ez lesz, ez lesz, ez lesz jó
Ez a kis takaros pej-csi-kó

Eb-ből lesz, ebből lesz pompás, dél-ceg szép huzárló.
(Nd. utdn)

Tökentett síveg,
mert nem saját dallam?

(16. kötet 29. l.)

27.

Frissen

1. Vág-tatva jönnek a magyar hu-szá- tok. Itt

vannak már a Rajna par-to-kon! Ru-

hájuk mintha lángbul lenne szó- ve, vö-rös-re

szö- ve, És zöld köpeny lo-bag a vál-lu-

kon És zöld köpeny lo-bag a vál-lu- kon.

/Fr. Jöde MusLieder, 190 l. ford. Sz.B./

(17. kötet I. 130. l.)

28.

Lassan

1. Szó-mo-rú csil-lag-zat, mely bús su-gá-rok-kal,
Ját-szol a cse-n-de-sen cser-gő pa-ta-kok-kal.
/Árnyos P./

(17. kötet II. 40. 1.)

29.

Kezdő tanítónak Reminisc. műdal 2 3 8
Mérsékelve Major J: Gyula eredetis és kései

Mi-kor c-lő-zér lép-sz az is-ko-lá-ba,
Legyen ár-co-lon Je-zus nyí-jás-sá-ga,
Sző-lít-sz kö-rű-d a kis gyer-me-ke-ket És si-mo-
gád meg ke-zes-ke-jü-ket.
/Gárdonyi G./

(17. kötet I. 153. 1.)

30.

Lassan Egressy B.

Szó-mo-rú a mag-jar nő-ta Há-rum-száz ese-tendő ó-ta
/Nd./

(17. kötet IV. 44. 1.)

31.

Lassau Mozart /részlet/

Eredő szöveg A fáj-csá- lom iz-zó he-vi- ben
/Atd. szöveg. sz./

(17. kötet II. 28. 1.)

32.

Mérsékelve Haydn J.

Hogy il-la-tus vi-rág-ya! Ke-gyen a kert te-le. Szük-ség föl-ás-sa
föl-dét A ker-tész e-le-ve
(Vachut S.)

(17. kötet I. 103. 1.)

Prozódiai hibák versekben

Ügy-e Kati, hogy tudol,
Mégis hogy huncutkodol.

(22. kötet I.)

Szeresd a virágot
Dalban imádságot
Ne bánts fát, madarat
Szíved így jó marad.

[A szöveg mellett
hullámvonal Kodálytól]

(22. kötet I.)

Magyartalan jambusok

Kodály megítélése szerint a jambus „idegenből kölcsönzött” versforma, benne „a magyar szó természete elleni deklamációban mint kölcsönként ün-

neplő köntösben szorong⁷⁷. A XIX. századi műzenét ért német hatásokról szólva írja: „Költőink egymástól örökölték azt a végzetes balhitet, hogy a »fenkölt« tartalom csak idegen formával fér meg. Végleg a jambushoz szegődtek...”⁸.

A tantervben nemcsak a zenei, hanem az olvasás és írás tantárgy körébe tartozó verspéldák jambusait is mind megjelöli, a jambus verstani jelével.

Tanterv és utasítások a népiskola számára (23. kötet)

Olvasás, írás tantárgy

II. oszt. Szózat

III. oszt. Füstbe ment terv

VI. oszt. Arany János: A fülemile

Petőfi: Falu végén kurta kocsmá

Tompa Mihály: A madár fiaihoz

Vörösmarty: A szegény asszony könyve

Versék a Nyári iskola kötetből (22. kötet)

Ne bánts a fát, hisz ő is érez
Szép gyöngéden nyúlj leveléhez,
Ágát ne törd, lombját ne tépjed,
Hagyd annak, ami: épnék, szépnek,
Ne bánts a fát!

(Benedek Elek)
(22. kötet II.)

Ha jön a nagy vakáció
Tudom már, mit csinállok:
Veszem a botom, a batyum,
S vándorlegénynek állok!
(Endrődy Sándor)
(22. kötet IV.)

Ne örvendj a madár dalának,
Kalitkából mely száll feléd,
Minden szava mélységes bánat
S panasz, amért rabbá tévék.
(Benedek Elek)
(22. kötet IV.)

⁷ Idézet Kodály: Gyermekdalok című cikkéből (1929).

⁸ Idézet a Magyarság a zenében c. tanulmányból (1939).

Jambusok a 17. kötetben

33.

b.)

Világ mit ér, mit ér a bér nekem?
Ha-zát ki-ván, ha-zá-ért (vör. szivem. (Fr. EÖTVÖS))

Jamb.

(17. kötet I. 89. l.)

34.

Lassan

Nd. (Bartalus ut, K.Gy. II, 34. sz.)

Hó-vá, hó-vá, ti fel-le-gék, Fele-m nem is
te-kin-te-tek? Hó-vá, mer-re víz ú-ta-tok,
Be-jár-já-tok-e nyu-ga-tot? / U.a. gyűjt. ut./

jambus

(17. kötet III. 54. l.)

c) MÓDSZERTANI KÉRDÉSEK

Szöveggel együtt közölt dallamok

A tankönyvekben a jól énekelhető, dallamilag teljes, de szövegtelen példák mellett többnyire ott találjuk Kodály megjegyzését, mely a szöveggel együtt közölt dallamok magasabb pedagógiai értékére figyelmeztet. Pl.:

35.

Dallam ez is, miért szövegtelen?

Élénken erősen halkan
h.
f.e. h.

(15. kötet 25. l.)

Andante Finn dal

Szöveg? / Suomen kansan
Sävelmii Toinen jakso/

(17. kötet III. 50. l.)

Sztankó Daloskönyvének (15. kötet) áttekintésekor a dallamok, szemléltető példák, gyakorlatok sokaságából kikeresi a szöveggel együtt közölt dal-
lamokat, azokat beszámozza⁹, majd a könyv címlapjának üres hátoldalára
messzi következtetésekig mutató számvetést tesz:

30 óra 50 dal + függelék 8
elveszett óra, ahol nem tanulnak legalább 1 dalt
Jó órában 2. t is lehet
Szöv.: Olvasókönyv

10 Sztankó-szerzemény

Egységes zenetan 1-8 (9. év)

8 elemi

4 elemi + 4 polg.

4 középisk.

azután csatl. elágazva tkpző (kész kótaolvasókészséggel)
felsőgimn.

különféle továbbképzők

főszűly: szolmiz. (ezt mellékesen informatíve) gyakorlása

A népiskolai Tanterv és Utasítás énekes anyagát — 60 oldal terjedelem
— (23 kötet) végigtanulmányozza és széljegyzetekkel teleírja. Az egyik meg-
változtatott szövegű dallampéldánál megjegyzi:

Meghamisított dalok: más szöveggel tanulják, később az életben vagy
nehezen, vagy sehogy az igazít, mivel csinált szövegekben élet nincs, ké-
sőbb a szöveggel együtt a dallamot is elejtik. (434. l.)

A népköltési versek, mondókák, népmesék, népdalok tantervbe iktatá-
sát, tanításának módját az Olvasás-írás tantárgyat ismertető fejezetben is
figyelemmel kíséri. A tantervi utasítás gyakran kételyt támasztó fogalma-
zására válaszolva újra és újra, fáradhatatlanul ismétli meg már sokszor el-
mondott véleményét.

⁹ Ilyen sorszám a 16. kottapélda címe mellé beírt 11-es szám is.

Idézet a tantervből:

„Az ismétlés során előkerülő dalok szépségét nem szükséges emlegetnünk. Ha valamely dalt a tanulók unottan, bágyadtan énekelnek, vizsgáljuk meg, hogy nem a dalban van-e ennek az oka. Ha ez volna az ok, annak a dalnak az éneklését ne erőltessük, inkább adjuk át a feledésnek.”

Kodály megjegyzése:

másokét sem!
Ami nem tetszik, hiába magyarázzuk, hogy szép

könyveink nagyobb része

(23. kötet 266. l.)

„A népi gyermekköltészet témaköreinek felsorolása után a tantervi utasítás leírja, hogy »ez a sokoldalú vonatkozás főként a természettel szorosabb kapcsolatban élő, falusi gyermek gondolatvilágában van meg. A városi gyermek képzetkörének megfelelő kapcsolatokat inkább művészi gyermekdalok között kell megkeresnünk (városi élet).«”

Kodály megjegyzése

A gyerek olyanról is szeret dalolni, amit nem látott (mese).

Nem kell-e azokat a falu légkörével megismertetni?

Ízlésrontó szövegek

A nyári szünidőre összeállított elemi iskolai sorozat (22. kötet) versanyagát is gondosan átnézte, s a hamis köntösbe öltöztetett, érzelmes, látszólag nevelő szándékú versikéket egy-egy megjegyzéssel keményen elítélte. Pl.:

Édesanyám

Szíve olyan, mint a harmat:
Jóért dobog, jóra hallgat.
Ha árvát lát, megsiratja,
Kenyerét is neki adja.

Kodály megjegyzése:

E szép köszöntő verseket tanul meg.

„E szép” szavakat bekarikázza, megkérdőjelezi.

Pósa Lajos: Dal a hazáról

Azt dalolja a kis madár
A virágos ágon:
Legszebb ország Magyarország
Ezen a világon.

Azt ragyogja a csillag is
A csillagos égen:
Magyarország Tündérország
A föld kerekészen.

Azt dobogja a szívemnek
Forró dobogása:
Áldott legyen a magyarok
Gyönyörű hazája!

Kodály megjegyzése:

? ?
üres frázis

Nemes Sánta Irén:
Születés- és névnapi versek

Édes drága jó anyácskám,
Köszöntlek neved napján
Hogyha szívem szeretete
Liliommá válna:
Az én kedves édesanyám
Életében mindig, mindig
Liliomon járna.

rossz

A dúr dallamok egyeduralma

A külföldi és a hazai énektanítás gyakorlata — a XIX. század végén megjelent első népiskolai tankönyvek hagyományát folytatva — a dúr dallamok tanítását helyezte előtérbe. Ezt a zeneietlen egyeduralmát Kodály élesen bírálja.

Sztankó Daloskönyvét (15. kötet) tanulmányozva felfigyel arra, hogy a 91. oldalon jelenik meg az első moll dallam, s hogy a könyv összesen 50 szöveges dallamából csak 10 moll hangnemű (a többi dúr). A dúr hangnem egyeduralmának következménye, hogy a 32. oldalon az ismert moll dallam meghamisítva, dúr hangnembe átváltoztatva jelenik meg.

37.

(Dúrba áttéve nonsens)

Név szép helyen van
Ke-rek er-dő mel-let-te van
ott te-rem a pi-ros csip-ke
Rá-szál-lott egy kis ger-li-ce..

(15. kötet 32. l.)

A 12. kötetben a gyakorlatok egyhangúságát látva jegyzi meg Kodály:
Csak C-dúr 1-8.

Max Battke kötetében a nyolcadik év anyagához érkezve felkiált (19. kötet):

7 évig dúr, 8-ik év! skálaének vezet a dalénekhez!

A 23. kötetben a II. osztály tanítási anyagának felsorolásában többek között ez áll:

„a felbontott hangzat képlete”

Kodály megjegyzésével a „képlet” elméletieskedő meghatározásával ellentétben a szolmizáló éneklés gyakorlatára irányítja a figyelmet (42. l.):

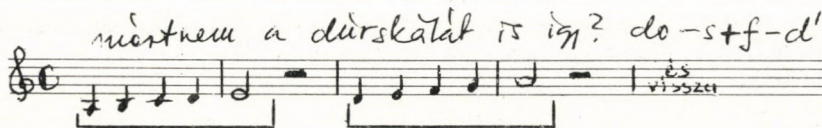
d m s

A IV. osztály anyagának leíró részében a kemény hangsor kibővítésének módozatát írja le a Tanterv. Kodály széljegyzete ennyi (44. l.):

lágý hangnem? l. 458

A 458. oldalon ugyanis a lágý hangnem „ötös hangcsoportok” szerinti tanításáról olvasunk:

38.



(23. kötet 458. l.)

Kodály a kottapélda mellé írja:

mért nem a dúr skálát is így? do-s-f-d'

Ugyanakkor meglepődve állapítja meg, hogy annyi dúr dallam tanítása ellenére a „kemény hangnem” szerkezetének megismerésére, az egész és fél hangtávolság éneklésére az alsó osztályokban nem kerül sor:

hát eddig a III., IV.? (459. l.)

A dúr hangnem tanításának egyeduralmán belül is zeneietlen megoldásnak tartja a skálamenetekkel kezdést. A Hundoegger írásának (9. kötet) sok évvel korábbi tanulmányozásakor már egyetértését fejezte ki a következő szövegrész megjelölésével:

„Von besonderer Bedeutung ist nach meiner Erfahrung, dass der Lehrplan mit dem tonischen Dreiklang und nicht mit der sonst üblichen Stufenfolge beginnt, die den Schüler immer im Baune des stufenweisen Wege steht.” (189. l.)

Az Eitz hangszórendet ismertető könyvben (7. kötet) felkiáltójellel és aláhúzásokkal emeli ki a következőket:

„... kijelentem, hogy én a hármashangzatnak adom az elsőséget, mert az egy primär képződmény, míg a hanglépcső vele szemben secundär.”

A Tanterv (23. kötet) a következőképpen elemzi e kérdést:

„A kemény hangnem dallama vagy hangfokonként (1-8) vagy az összehangzó hangok rendjén s ezek kiegészítése során (1, 3, 5, 8 stb.) alakítható ki. Az előbbi a hangjegyek lépcsőzetes sorakozásának természetes felépítésén¹, az utóbbi² a rokon (összehangzó) hangok társulásán alapszik.”

(Az 1., 2. számokat Kodály írta be a szövegbe.)

Kodály megjegyzése:

1. csak ezt dolgozza ki

2. erre nem ad utasítást

do-mi-so-ból is lehet kiindulni, könyvek mégis mind 1. 2. 3. 4.

1907 óta tudja Kodály, hogy az ötfokú hangsor, mely „a népek zenéjének kezdete, nálunk is él és virágzik”.¹⁰ A pentatóniából kiindulás lehetőségére ezekben a kötetekben megjegyzéseivel mégse utal, hiszen nem is ad erre alkalmat a tankönyvekben uralkodó dúr-szemlélet. Molnár Géza könyvében (6. kötet) — évekkkel ezelőtt — egy tiszta pentaton, kínai dallam megharmonizálásáról olvasva a következő megjegyzésre figyelt fel Kodály:

„a tulajdonképpeni dallamban hiányzik a negyedik és hetedik fok”

A „hiányzik” szót megkérdőjelezte, aláhúzta, s még odaírta:

dehogynak hiányzik (csak Molnárnak) (11. l.)

A következő oldalon a kínai dallamot továbbelemezve a szerző így vélekedik:

„a kínai skála hideg, puritán . . .”

A pentaton dallam szépségével értetlenül álló Molnár Géza szavai Kodályt felingerelhettek, hiszen röviden csak ennyit vetett oda:

hólyag.

Szolmizáció

A tantervi utasítás az abszolút és szolmizációs rendszert ismerteti. Kodály megjegyzi, hogy szolmizációs rendszerből is kétféle létezik:

Németország — tonic solfa

Van abszolút szolmizáció is!

A tanterv szerint

„Az énektanítás anyaga a népiskolában körülbelül ott fejeződik be, ahol e kétféle rendszer egymástól lényegében eltér. Ezért e kétféle elnevezést illetőleg mind a Tanterv, mind az Utasítás a tanítónak teljesen szabad választást enged.”

Kodály állásfoglalása éles, egyértelmű:

nemcsak elnev. külömb!

a relat. solf. óriási pedag. előnyeiről!

Kötelezővé kell tenni! (441. l.)

A II. osztály tantervi előírásaiban ez áll:

„Lépcsőzetesen emelkedő és szálló dallamképletek kezdetleges, játékos térbeli ábrázolása.”

Kodály megjegyzése:

szolfa-nevek, semmi nehézség (42. l.)

A VI. osztály utasításai szerint

„a hangfokozatok (skalák) megismertetéséhez a módosított hanglépcsők útján jutunk el.”

Kodály véleménye:

Tonika-Dó-val már régen eljutottak (459. l.)

Később ezt olvassuk az Utasításban:

„Amennyiben az előző osztályokban a hangok megnevezésére, begyakor-

¹⁰ Idézet Kodály: Ötfokú hangsor a magyar népzeneben c. tanulmányából (1917).

lására a szolmizációs szótagokat használtuk volna, a VI. osztályban a dó-nak más-más vonalra vagy vonalközbe való elhelyezését kell megértetnünk és gyakorolnunk.”

Kodály rákérdez:
Csak a VI.-ban (460. l.)

Ritmus, mozgás, tempó, ritmushangszerek

A hangok kétféle — ábécés és szolmizációs — elnevezését elemző tantervi leírás mellé Kodály többször is a ritmus korai tanítására vonatkozó megjegyzéseket ír (23. kötet):

fő nehézség ritmus! azt előbb, külön (476. l.)
ritmus külön (445. l.)
előbb ritmus! (476. l.)
előbb ritmus! nevek kottaértéke (480. l.)
előbb a ritmus (485. l.)
írott és rögtönz. külön ritmusgyakorl? előbb (446. l.)

A Tanterv „... előbb tárgyalhatjuk a dal ritmusát”, szövegrészét aláhúzza és mellírja:

feltétlen (485. l.)

A Tanterv leírja, hogy a III. osztályban
„az egyméretes hang s többszöröse igen könnyen megtaníthatók úgy, hogy alkalmas mondókát vagy verssort hangoztatnak ütemezve”.

Kodály széljegyzete:

késő! Már I., II. óvoda!!
lépés, tapsolás, ritm. kombin. (451. l.)

Hasonló megjegyzést találunk az új hang megfigyeltetését leíró szakasz-
nál:

Késő! Már az óv.-ban lehet! (481. l.)

A magyar dal jellegzetes képletének tanítására a IV. osztályban kerül sor.
A tanítási fokozatokat ismertető szakaszhoz Kodály odaírja:

Csak mikor 4-5 éve gyakorolják.
Indulóval kísérve (452. l.)

Ugyancsak a IV. osztályban kerül sor a szünet „észrevéetetésére” és jegyé-
nek bemutatására. Kodály szerint ez is túlságosan későre marad, hiszen
már az óvókban indulókra menetelnek
közb. szünet-lélegzet (453. l.)

A zenei érzék fejlesztését ismertető résznél a következő mondatokat ol-
vassuk:

„Más alkalommal egy kis indulót, vagy táncdalt játszik el a tanító. A tan-
ulók menetelnek vagy tánclépést tesznek. Ilyenkor a gyermekek ritmusérzé-
két figyeljük meg.”

Kodály széljegyzete:
rendszeresen! nemcsak figyeljük, fejlesztjük (479. l.)

A Tanterv írja:

„Alkalomszerűleg helyet engedhetünk egy-egy gyermekhangszernek is.

Ezen a fokon a ritmikus hangszerek (dob, gyermektrombita) használhatók.”

Kodály kiegészíti:

síp (mellette rajz, alul áthúzott háromszög)

Az énektanítás segédeszközeit ismertető szakaszban (488. l.) ez áll:

„A felszerelést — kizárólag a ritmus vagy a melódiai hangok szemléltetése céljából — kiegészíthetjük 1-2 gyermekhangszerrel is.”

Kodály a „kizárólag” szó mellé odatoldja:

miért? előadásra is

A Tanterv szerint:

„helytelen volna pl. jó ideig csupán melodikai elemekkel foglalkozni.”

Kodály válasza:

de helyes eleinte csak ritm. (463. l.)

A Tanterv az I. osztály anyagának felsorolásában a „méréselt időegység (tempó)” is szerepel.

Kodály itt megjegyzi:

gyerek szeret gyorsan (41. l.)

A tantervi követelmény az I. osztály anyagánál meghatározza:

„A tanult dalok anyagán szemléltetés bemutatása a könnyen felfogható zenei elemeknek: a hangok megszámlálása, magasabb-mélyebb, hosszabb-rövidebb, erősebb-gyöngébb hang; különféle hangforrások felismerése (hangszín).”

Kodály széljegyzete:

lemérés lépéssel, ritm. elemek, ütem! l. 450 l. (42. l.)

A 450. lapra utaló megjegyzés a Tanterv ellentmondására hívja fel a figyelmet, ugyanis ott ez áll:

„A gyermek az élénk tempót szereti.”

A 451. lapon a már korábban is említett

lépés, tapsolás, ritm. kombin.

széljegyzet is a mozgással társított ritmus variatív előadásának jelentős szerepére utal,

A Tantervből idézzük:

„Szervezetünkre is jótékony hatása van az éneknek... Aki énekelni tanult, annak finomodik a hallása, beszéde hangsúlyozottabbá, tagoltabbá válik. Az éneklés útján ellentállóbbá edződik a hangadó szerv. A mélyebb és gyakoribb légzés erősíti a légzőszervet, élénkebbé teszi a vérkeringést s ezzel az éneklés jótékonyan hat az egész szervezetre. Az énekléssel járó érzelmek sokszor nagyobb erő kifejtéshez juttatnak bennünket. A munka ritmusával együtt járó dal a munkát szabályozza.”

Kodály még további következtetésekig is eljut:

Eszét., érzék, harmónia, tökéletesség, arány, egyensúly, a műv. táplálék mint a lélek nélkülözhetetlen szükséglete

Testnevelés

tüdő, mellkas fejlődése

Még több! Gédalge¹¹

¹¹ André Gédalge (1856—1926) francia zeneszerző, zenetudós, több zenepedagógiai könyv szerzője. A zene és mozgás elválaszthatatlan egységét, pedagógiai alkalmazásának hatékonyságát felismerte.

A Nyári iskola füzetekbe (22. kötet) Szentesyné Doby Ida Játékos beszélő torna leírása mellé Kodály odairja:

jó

Szentesyné módszere szerint a tornagyakorlatok sorozatát a gyermekek közösen, ritmikus mondókák elmondásával társítva adják elő. A mondókák a közös torna egységes ritmusát biztosítják, s egyben hangulatos, mesés, olykor izgalmas eseményeket elbeszélő szövegük a tornagyakorlatok kifejező, játékos megvalósítására serkentik a gyermekeket.

Kottaolvasás, írás

Kodály több megjegyzésével utal arra, hogy a zene elemeit éneklés, mozgás közben, a felesleges magyarázgatás mellőzésével kell megéreztetni, megtanítani. Korábban is hivatkoztunk már a következő széljegyzetre:

lemérés lépéssel

(vagyis a ritmust nem számlálgatni, hanem a lépésben megérezni kell)

(23. kötet 42. l.)

A 11. kötetben a „fejtegetés, elemzés, méltatás” szavak aláhúzásával s felkiáltójel beírásával jelzi, hogy véleménye szerint a zenei műveltség megalapozásához az ilyen magyarázgató módszer nem visz közelebb. Íme az idézet:

„A zenei műveltség megalapozása és fejlesztése céljából időnként a tanár, vagy egy-egy előrehaladottabb növendék a tanítás óráin valamely stílusra, vagy szerzőre jellemző művet bemutat, s ezt a tanár *fejtegeti, elemzi, méltatja.*”

Az Óvónőképző Intézetek Tanterve (11. kötet) a III. osztályos növendékek számára követelményként írja elő:

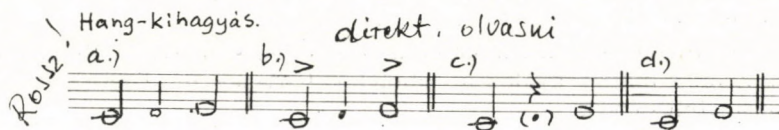
„Kisdudóvbéli gyermekdalok éneklése első látásra is.”

Kodály az „is” szót bekarikázza, s még odairja:

ebben biztonság

Sztankó Béla Daloskönyvében (15. kötet) alkalmazta a múlt században Európa-szerte elterjedt, s még a könyv megjelenése idején (1927) is általánosan elfogadott kottaolvasási módszert, mely a szekundnál nagyobb hangközök éneklését a szomszédos lépcsők előbb hangos, később belső hallással elképzelt énekléséből vezeti le.

39.



(15. kötet 11. l.)

A Tanterv (23. kötet 464. l.) a fokozatosság elvének alkalmazásáról szólva írja:

Kézjelek

(477. l.)

ének fonomimika

előbb ritmus + testmozgás

d-r-m-s szótagok írás nélkül is használhatók

Számok jobb — dó-mi később

(478. l.)

Tanítás hallás után még az olv. idején is

szerepelhet utólagos szolmiz.

szövegdal + dal összbenyomás

(486. l.)

Az énektanítás segédeszközei című fejezetben olvassuk:

„Az énekkönyv hangjegynyomása legyen *célszerűen tagolt*, éles, tiszta és *nagyméretű*.”

A „*célszerűen tagolt*” és a „*nagyméretű*” szavakat Kodály körülrajzolja, majd még odaírja:

? minek? (487. l.)

Ugyanezen az oldalon, lentebb ezt a leírást találjuk:

„Az iskolai tábla egyik oldala hangjegyekhez való vonalozással legyen el-
látva, vagy legalább az öt vonal legyen rajta fehér vagy színes festékkel ki-
rajzolva.”

Kodály a „fehér” szót bekarikázza, s ezzel a természetesebb s ugyanakkor
célszerűbb mellett foglal állást.

Kodály vallja, hogy mindenféle kottaolvasási gyakorlást élménytadó dal-
példa előzzön meg. (A következő idézetben a sí szótag minden esetben a fel-
emelt hanghoz társul.)

41.

Előbb dalpéldét!

do si do sol si sol mi si mi re si re

(18. kötet)

Énekkar, közös éneklés, fiúk

A Tantervben a gyermek hangterjedelméről szóló szakaszban ez áll:

„Általában egy nyolcadnál nagyobb körű dalok nem valók a népiskolá-
ba.”

Kodály másként vélekedik:

óvoda 10 hang! (436. l.)

A különböző országok tanterveit kutatva Kodály felfigyel egy különös és
szomorú jelenségre, mely szerint a fiúkat gyakran kifelejtik vagy éppen kire-
sztik a közös éneklésből.

Az 1932-ben megjelent cseh tanterv (19. kötet) énekórai ismertetésénél Kodály megjegyzi:

csak leány

8 év fiú: 0

A polgári fiúiskolák számára írt Tanterv (13. kötet) a hangterjedelemtől szólva nem tér ki a fiúk hangí adottságainak, hangjuk változásának sajátos gondjaira. Kodály odairja:

fiúk!

A többszólamú éneklés fontosságára az Óvónőképző Intézetek Tantervében utal megjegyzésével:

2. szól. ének (11. kötet)

A 19. kötet a kétszólamú ének előgyakorlatai között a váltakozó éneket, összhangzó hangközöket és hangsor-részleteket említi. Kodály még hozzáteszi:

kánon!

A 23. kötet 432. lapján hosszanti vonallal jelöli meg Kodály a következő szövegrészt:

„... az egyesek éneke önkéntelenül is beleolvad a tömeges énekbe. Ebben példát lát a gyermek arra, hogy akaratát felsőbb cél érdekében alá kell rendelnie más akaratának, illetőleg a közösség érdekeinek. Innen van az éneknek fegyvelmező ereje.”

Kodály a gondolatot továbbfolytatja:

mert a zene minden épkézláb gyermek szükséglete

Újra a Tantervet idézzük:

„Arra is gondoljunk, hogy állandó kísérőszólamok éneklésével nem minden tanuló jut a dalok melódiájának énekléséhez.”

Az énekes gondjait a zeneszerző Kodály jól ismeri, szavaival a polifónia alkalmazásának szükségességére céloz:

ezért jó olyan szólam, ahol az alt is részt kap a dall.-ból (23. kötet 462 l.)

Zongorakíséret

A daltanítást támogató zongorakíséretet Kodály határozottan elveti.

A hallás utáni daltanítást ismertetve a Tanterv így ír:

„Az egész szöveges dalt elénekli a tanító, majd hangszeren is eljátssza a dallamot.”

Kodály rákérdez:

minek?

A Tanterv így folytatja:

„A szöveges dalt egy-kétszeri hangoztatás után a gyermekek hangszerkíséret mellett eléneklik. Ügyeljünk a halk éneklésre, mert a hangszernek (esetleg a tanító énekének) csak a tanulók halk éneklése mellett lesz irányító, vezetőszerepe.”

Kodály véleménye:

támogatás bénít, önállóságra csak kíséret nélkül. (23. kötet 486. l.)

A 12. kötetben a hamis éneklés okait elemző szakasznál Kodály odairja:

? állandó hangszerkíséret, unalmas dal

Elengedhetetlenül szükséges viszont Kodály véleménye szerint a zongorakíséret olyan esetben, amikor az a zenei alkotás szerves eleme. Erre utal a 17. kötetben Schubert: Lindenbaum c. dalának egyszólamú közlése mellé írt figyelmeztetése:

ered. zongorakís!

Rádió

Az énektanítás módszerét ismertető rész a zenehallgatásra is kitér.
„Rádióval és grammofonnal is szerethetünk tanulóinknak zenei élvezetet.”

Kodály széljegyzete:

Isk.! rádió (449. l.)

A Tanterv végén még egyszer utal erre a megjegyzésére:

Isk. kívüli népműv. gramoflemezei (449. l. L. teljes jegyzetük!

A tanítók védelmében

A Tanterv javasolja, hogy
„a tanító saját énekét, főként érzékeltetésre, esetleg hibák kijavítására, mintaszerű bemutatásra használja fel.”

Kodály megjegyzi:

Erre akkor gondoskodni kell a tanító énekbeli kiképz. (487. l.)

Végül a Tanterv utolsó előtti mondatára:

„az énektanító az osztálytanító útján is igyekezzék megismerni a gyermekek egyéniségét”

ennyit ír oda:

és viszont [.]

LÁSZLÓ FERENC:

KODÁLY-LEVÉL ENESCU HAGYATÉKÁBAN*

Gyakorta emlegetjük együtt Bartók és Enescu nevét; „Kodály és Enescu” cikket viszont talán sosem olvastam a szakajtóban! Alighanem legfőképpen azért nem kerül így egymás mellé ez a két név, mert Kodály bő évvel fiatalabb volt Enescunál, holott ez a társítás legalább annyira indokolt volna, mint a „Bartók—Enescu”. Csak épp hogy az erre valló zenetörténeti tények és esztétikai természetű érvek a fölületi látszatok mögött rejlenek.

Ami az esztétikai összevetést illeti, egy közös, csaknem egyformán megfogalmazott alkotói elvükre nemrég figyelmeztettem (önbírálólag mondom: jellemző, hogy egy Bartók-tanulmányban, csaknem mellékesen!). „*Enescu a folklórt valami véglegesnek és érinthetetlennek, s ezért fejleszthetetlennek tartja — írta Octavian Beu Bartóknak 1931. február 9-én.*”¹ Beu magát Enescut hallotta így nyilatkozni, sőt, vélekedése mellett érvelni. Beu tanúságát több elsőkézbőli forrás hitelesíti: Enescu arra valló kijelentése, hogy mennyire tisztelte a népzene sajátos szépségét, és mennyire féltette a zeneszerzői beavatkozástól. Minél egyszerűbben összehangosítani, nem továbbfejleszteni, legfőbb rapszódiaszerűen fűzerbe illeszteni — ez Enescu alkotói hitvallásának idevágó summája, amely ugyancsak egybevág Kodály gondolataival: „*A népi téma, egy népdal melódiája teljesen alkalmatlan egy magasabb szintű formára. [...] semmi esetre sem szabad a témát továbbfejleszteni a szonátaforma értelmében, mert egy népdal témája erre egyáltalán nem lenne alkalmas. [...] A népdal-melódiák mindig zárt formájúak. Nem lehet őket csak úgy egyszerűen felbontani és tovább pepecselni velük. [...] egy népdal kész zenemű. Ezt nem lehet tovább hígítani vagy széjjelhúzni, vagy meghosszabbítani.*”² Ezeket a mondatokat Enescu is aláírta volna! Mint ahogyan Kodály is aláírhatta volna Enescunak azt a kitételét, amellyel a Harmadik, „népi jellegű” hegedű-zongora szonátájának leglényegét magyarázta, mint a zene jövőbeli továbbfejlesztésének lehetőségét: „*népi jelleggel komponálni, a motívum szolgái idézése*

* E tanulmány az Igaz Szó (Marosvásárhely) XXIX. évf. 8., 1981. augusztusi számban megjelent írás átdolgozott változata. (A szerk.)

¹ László Ferenc: Octavian Beu, a Bartók-mű román szálláscsinálója. In.: Uő.: Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok. Bukarest, 1980. 192. A levél kommentárja uo., a 204-205. lapon.

² Kodály Zoltán: Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschsel. Budapest, 1972. 48-50.

nélkül”³. S ebben, a nemzet népzenejének jellegében való megragadásában és e jelleg magas művészeti átlényegítésében Enescu voltaképpen közelebb áll Kodályhoz, mint Bartókhoz. Enescu legnyugatiasabb műveiből is kihallani románságát — ezt a korabeli kritika sosem mulasztotta el megjegyezni. Márpedig a romános ethosznak ez a legfelsőbb foka nem Bartók zenéjének délkelet-európaiságával analóg, hanem Kodály egész életművében megnyilvánuló „legmagyarabbságával”.

Életrajzaikban is vannak közös, egymásra utaló mozzanatok. Enescu, amikor öreg korában tollbamondta emlékeit, elégtétellel említette meg: Kodály a monódia szép példajaként ajánlgatta tanítványai figyelmébe az Első zenekari szvit élén álló, uniszónó Prelüdt⁴. Ismeretes továbbá, hogy Radu Urlațeanu temesvári karmester már 1934-ben egyazon műsor keretében szólaltatta meg kettejük alkotásait. „Ebben a teremben ma este Enescu román rapszodiájának hullámai ölelkeznek Kodály Psalmus Hungaricusának égbé törő hangjaival. Ennek a találkozásnak szárnyán népek ölelkeztek.” — mondta ama zenetörténeti jelentőségű temesvári hangverseny szónoka, Kodály pedig, aki személyesen jelent meg, hogy bemutatóját meghallgassa, így nyilatkozott: „Nem ismerem Enescut. [...] De [...] működését és műveit egy emberöltő óta becsülöm és csodálom”⁵. 1955-ben Enescu halála fölötti bánkódását Kodály szép fogalmazású, mélységesen igaz és emberséges nekrológ formájába öntötte. A végét idézem: „[...] kétszeresen fájjaljuk Enescu elvesztését, mert az ő világlátott sokoldalúsága, zenei és emberi kiválósága felülemelkedett minden kicsinyes sovinizmuson. A népek közötti megértést és barátságot csak ilyen lelkiülettel lehet szolgálni. Enescu élete és egyénisége példa lehet mindenkinek, aki hasonló célokért küzd”⁶. Búcsúztatójában Kodály arra is visszaemlékezett, hogy utoljára 1947-ben találkozott Enescuval, Chicagóban, ahol a román művész egyazon este vezényelt és hegedült is. Az „utoljára” szó arra vall, hogy más-kor is találkoztak.

Enescu és Kodály életrajzi kapcsolatairól szólván nélkülözhetetlen annak a Kodály-levélnek az ismerete, amelyet a Román Zene Múzeuma őriz Bukarestben. Romeo Drăghici, az egykori Enescu Múzeum igazgatója adta közre 1972-ben.⁷ Újólajos megjelentetését indokolja, hogy az Enescu-hagyaték hű őre csak igen rövid bevezető jegyzetet fűzött a dokumentumhoz, és azt — a közlésre őt fölkérő hetilap természetéhez igazodva — csak magyar fordítás-

³ Elena Zottoviceanu és munkatársai: O personalitate a gîndirii și a artei. Antologie de texte și gînduri ale lui George Enescu. In.: George Oprescu és munkatársai: George Enescu. Bukarest, 1964. 48. Uo. a 37. lapon ezt az 1927-es Enescu-nyilatkozatot olvassuk: „Csodálatos népzeneik van, de aki hozzá akar nyúlni, az vigyázva tegye, nehogy a szimfonikus fejlesztés szokványos formuláiba belefojtva megfossza illatától. Földolgozásra, vétem, sikeresebb műfaj a rapszódia. Am úgy is lehet román szellemű műveket csinálni, hogy nem használnak föl népzeneit. [...] A népzenei egyedek maguk: ékszerek, véglegesített, önálló remekművek, amelyeket teljes ártatlanságukban és tisztaságukban kell tisztelnünk. Csak a tőkéletes mesterek nyúlhatnak hozzájuk anélkül, hogy ragyogásukat elhomályosítsanak [...]”. További Enescu-gondolatokat is idézhetnék, amelyek csakúgy arra vallanak, hogy szemlélete a zenealkotásnak ebben az alapvető kérdésében közel állott a Kodályéhoz.

⁴ „Cette Suite comportait notamment un prélude a l'unison [...] que, très longtemps, Kodály donna a ses élèves comme exemple de monodie.” Bernard Gavoty: Les Souvenirs de Georges Enesco. Párizs, 1955. 86-87.

⁵ Eöszé László: Kodály életének krónikája [a továbbiakban: Eöszé: Krónika]. Budapest, 1977. 146. A Psalmus hungaricus temesvári bemutatójához l. még Pintér Lajos: Zsoltár a viharban. Magyar Zene, XX. évf., 1979. 60-99, 198-214. (márciusi és júniusi szám).

⁶ Kodály Zoltán: Enescu halálára. In: Uő.: Visszatekintés [a továbbiakban: V.J], szerk.: Bónis Ferenc. Budapest, 31982. II. kötet, 401.

⁷ Romeo Drăghici: Kodály-levél az Enescu-múzeumban. A hét, 1972. december 8. 8.

ban közölte, holott mind az Enescu-, mind a Kodály-kutatásnak eredetiben is kell ismernie. Új kiadását indokolja továbbá, hogy a Kodály-levél Magyarországon nem jelent meg még. Kodály levele franciául betűhíven, magyarul Horváth Andor fordításában:

Budapest le 12 mars
1946

Cher Monsieur,

hier a ma grande surprise une députation Romaine [!] m'a communiqué votre gracieuse invitation.

Étant nullement préparé a ce voyage, je regrette infiniment de n'être pas en état de pouvoir l'accepter. Quand j'en ai entendu parler la première fois il y a 15 jours, j'ai dit tout de suite a notre secretaire, qu'a cette époque je ne pourrais pas voyager [.]

1^o demandé par notre „Comité Nationale” de diriger un oeuvre le 15 mars, notre plus grand fête nationale, un fois accepté je ne pourrais m'en abstenir.

2^o j'ai encore quelque semaine de travail urgent pour une pièce, dont la première est déjà décidé pour le 1 mai, et je suis encore fort en retard.

Je me reserve l'honneur d'être chez vous, pour une occasion plus favorable, qui se presentera, j'espère, plus tard. En attendant recevez en hommage, je vous pris, une oeuvre récemment parue, une messe, qui reflète un peu nos sentiments pendant la guerre.

Nous sommes encore tout a fait inconsolables sur la mort précoce de notre ami Bartók, qui a laissé une foule de manuscrits inédits, parmi ceux son recueil roumaine. Je ne sais pas encore comment il en a disposé, n'ayant pu obtenir rien de précis de sa femme, qui était malade elle aussi. J'espère de pouvoir entendre un fois sa magnifique Cantata chez vous, écrite sur le texte roumain, cette musique fait plus d'effet en original, comme avec n'importe quel traduction.

Puisse notre travail approcher les temps, ou l'échange artistique sera libre de toute politique.

Agréez, Monsieur, l'expression de toute ma cosideration et sympathie.

Z. Kodály

Budapest, 1946. március 12.

Kedves Uram,

nagy meglepetésemre tegnap egy román küldöttség tolmácsolta az Ön szívélyes meghívását.

Mivel azonban az utazásra egyáltalán nem vagyok fölkészülve, vég-

telenül sajnálom, de nem áll módomban elfogadni. Amikor két héttel ez-
előtt szóba került, azonnal megmondtam titkárunknak, hogy a jelzett
időpontban nem tudok elutazni.

1. „Nemzeti Bizottságunk” felkért, hogy március 15-én, legnagyobb
nemzeti ünnepünkön vezényeljek el egy művet, s mivel már beleegyez-
tem, nem léphetek vissza.

2. Néhány hét sürgős munkám van egy kompozíciómon, amelynek
a bemutatóját már kitűzték május 1-re, én pedig nagyon megkéstem
vele.

Remélem, a későbbiek során, alkalmasabb időpontban eleget tehetek
megtisztelő meghívásának. Addig is, kérem, fogadja el nagyrabecsülé-
sem jeléül egy nemrégiben megjelent művemet, egy misét, amely némi-
képp a háború alatt átélt érzéseinket fejezi ki.

Még mindig nem találunk vigasztalást barátunknak, Bartóknak a
korai halálára, akinek a hagyatékából igen sok kiadatlan kézirat találha-
tó, köztük román gyűjtése is. Egyelőre nem tudom, hogyan rendelkezett
felőlük, erre vonatkozóan nincsenek még pontos értesüléseim feleségé-
től, aki szintén beteg volt. Remélem, lesz alkalmam nagyszerű Cantátá-
ját Önöknél meghallgatni; zenéje a román szövegre íródott, s hatása így
eredetiben nagyobb, mint bármilyen fordításban.

Bárcsak munkánk közelebb hozná azokat az időket, amikor politikai
meggondolások nem akadályozzák a művészi kapcsolatokat.

Fogadja, kedves Uram, tiszteletem és rokonszenvem kifejezését.

Kodály Z.

Magyarázataimat a Bartóknak szentelt bekezdés elemzésével kezdem. Ke-
véssel e levél megírása előtt, február 22-én beszélt Kodály a Magyar Zenemű-
vészek Szabad Szervezetében Bartók Béla az ember címmel. A rá oly jellemző
emelkedett tárgyilagossággal állapította meg: „Mozart harmincöt éves korára
teljesen felőrölte szervezetét. Ha tovább él, aligha írt volna már valamit. De
Bartókban volt még egy évtizedre való munka- és életerő. Halálát csakugyan
szerencsétlenségnek tekinthetjük és fájjalhatjuk, hogy a titokzatos betegség,
amellyel szemben az orvostudomány ma még tehetetlen, megfosztott bennün-
ket tőle. Nem mondhatta ki az utolsó szót és más sem mondhatja ki azt he-
lyette⁸”. Ez a Kodály fogalmazta háttére a főntebb olvasott mondatnak: „Még
mindig nem találunk vigasztalást barátunknak, Bartóknak a korai halálára.”
Aligha volt túlzás itt kiemelnem szövegösszefüggéséből az *unk*-ot, az eredeti
notre-ját! Elvbarátot is írhatott volna, hiszen az Enescuról írott nekrológjá-
nak főntebb idézett mondatai ezt a gondolatmenetet zárják le: „Két vagy több
nép által énekelt dallamok eredetét többnyire igen nehéz megállapítani, ehhez
a kérdéshez csak a minden sovinizmustól mentes, elfogulatlan népzene kutatás
nyúlhat a siker reményével. Mi már eljutottunk idáig [ezen a »mi«-n ki más-
térhetett, mint Bartókot és önmagát?], és kétszeresen fájjaljuk Enescu elvesz-
tését [. . .]”⁹. Az „egyelőre nem tudom [Bartók], hogyan rendelkezett felőlük
[művei felől], erre vonatkozólag nincsenek még pontos értesüléseim” kitétel

⁸ Kodály Zoltán: Bartók Béla, az ember. V. II. 445.

⁹ Ld. a 6 jegyzetet.

újlagosan arra valló indíciium, hogy Bartók az önkéntes száműzetés éveiben lényeges döntéseiről sem tájékoztatta — a háború éveiben nem is tájékoztathatta — Kodályt; a mondat Kodály és Bartókné Pásztor Ditta akkori személyes kapcsolatának lazaságára is vall. Ami a *Cantata profana* román előadásának reményét illeti, aki észokokra nem figyel („*Valamely mű jellegét [...] mindenekelőtt az a nyelv határozza meg, amelynek prozódíája alapján íródott. Ez a nyelv pedig a Cantata profana esetében Bartók anyanyelve*” — olvastam egy Bartók-centenárium cikkben¹⁰), higgyen bár Kodály tekintélyének! Tudta a pályatárs, hogy mit állít, amikor így fogalmazott: a *Cantata* „zenéje a román szövegre íródott, s hatása így eredetiben nagyobb, mint bármilyen fordításban”! Ezzel kapcsolatban csak megjegyzem: Kodály óhaja azóta sem teljesült. Nemcsak ő, más sem hallotta még az eredeti, román szövegű *Cantata profanát*, olyan jól őrzik kéziratát a New York-i Bartók-hagyatékban.

A bekezdések fordított sorrendjében haladva megjegyezzük, hogy Kodály „a későbbiek során, alkalmas időpontban” sem tett, nem tehetett eleget Enescu „megtisztelő meghívásának”, már csak azért sem, mert a legnagyobb román zeneművész kevéssel e levél vétele után hosszú nemzetközi hangversenyútra távozott, s előbb állandó művészi igénybevettsége, majd rossz egészségi állapota miatt nem tért vissza többé Romániába.

A nagyrabecsülés jeléül küldött kotta csakis a *Missa brevis*é lehetett, amely az 1944. május 7-én bemutatott Csendes mise vokális változata. „*Egész csekély és lényegtelen változtatásokkal sikerült a tisztán hangszeres misét vegyeskarra és orgonára átdolgozni.*”¹¹ — mondotta Kodály 1944. június 26-án adott rádiónyilatkozatában. A mű 1945. február 11-én szólalt meg először, az Operaház alsó ruhatárában, miközben a budai Várban és környékén még hadműveletek folytak. „*Előadók, hallgatók egyaránt kiéhezett, átfázott emberek. Az élmény mégis megrázó: az irtózat napjai után újra megszólal a zene. Nemcsak egy új Kodály-mű — a Missa brevis — bemutatója ez, hanem a művészek — s a művészet — életerejének bizonyága is. A mű valóban »tempore belli«, azaz háború idején, végveszélyben készült. Ezért oly felemelő most végső kicsengése, a megpróbáltatások közt született, bizakodó fohász: »Da pacem!« — »Adj békét!«*” — írja Kodály életének krónikása, Eősze László.¹²

E küldeménnyel kapcsolatban azonban elletmondásnak tűnik, hogy a *Missa brevis* az idevágó irodalom szerint 1952-ben jelent meg Boosey and Hawkes-nál Londonban.¹³ Az év valójában a zenekaros változat copyright-ja, nem feltétlenül kiadásának esztendeje, az orgonás-vokális verzió 1947-es copyright-tal jelent meg Londonban. Breuer János volt szíves kikutatni számomra: a mű legelső kiadása 1945-ös keletű s a Magyar kórus adta közre az év végén. Tehát erről írta Kodály 1946 márciusában, hogy „nemrégiben” jelent meg. Megjegyzem még, hogy szívesen közöltem volna itt az Enescunak szóló Kodály-ajánlás hasonmását — vagy bár betűhív szövegét — is, de Eugen Pricope, az Enescu Múzeumot utódló Román Zene Múzeumának vezetője tájé-

¹⁰ Szabó Csaba: Jelleg és prozódia. Szöveg és zene a *Cantata profana*ban. Igaz Szó, 1981. február, 168.

¹¹ V. II. 495.

¹² Eősze: Krónika, 199.

¹³ Eősze László: Kodály Zoltán élete és munkássága. [A továbbiakban Eősze: Kodály] Budapest, 1956. 185.

kozottatott: a bukaresti hagyatékban nem maradt fenn Kodály dedikálta partitúra.¹⁴

Fölldandó kérdőjel elé állít Kodály 2. számozott bekezdése is. Nem tudunk olyan művéről, amelynek 1946. május 1-én lett volna az ősbemutatója. Ekkortájt a 24 kis kánon a fekete billentyűkön című ciklusán dolgozhatott (Boosey and Hawkes, 1947).¹⁵ Szabad föltételeznünk, hogy e ciklust készültek a munka ünnepén — talán szűkebb körben — bemutatni; megfontolandó mindenesetre Breuer János idevágó, levélbeli megjegyzése: ezen a napon 1945 után Magyarországon soha nem volt fontos zenei esemény. Eősze László mindenesetre az 1946 tavaszi eseményeket tárgyalva — május 25. előtt — szól a kánonok bemutatójáról, amelyre, Kodály előadásával egybekötve, a Zeneakadémia került sor (a pontos dátum nem ismeretes).¹⁶ Nem zárhatjuk ki teljesen annak lehetőségét sem, hogy a május 1-i bemutatóra vonatkozó utalás elírás Kodály levelében, május eleje helyett került a szövegbe.

Ami az 1. számozott bekezdést illeti, az idevágó irodalomban nem találtam nyomát annak, hogy Kodály 1946. március 15-én vezényelt volna Budapesten. Az Állami Hangversenyzenekar (Székesfővárosi Zenekar) történetét író Gábor Istvántól Breuer János közvetítésével származó értesülésem alapján azonban hitelesíthető ennek a bekezdésnek a tartalma. A budapesti kártyás munkája szerint, amely Bor Dezső—Kenesei Sándor a Székesfővárosi Zenekar és az Állami Hangversenyzenekar története című kéziratot könyvének alapszik — köszönet a szíves tájékoztatásért! —, Kodály a Nemzeti Bizottságnak a Nemzeti Színházban rendezett ünnepén Budavári Te Deum című művét vezényelte a Székesfővárosi Zenekar — ma Állami Hangversenyzenekar — élén, Báthy Anna, Basilides Mária, Nagypál László és Jámbor László ének-művészek, valamint a BHÉV Laskó Emil vezette Liszt Ferenc kórusának közreműködésével. Ez a tény egymagában is igazolja Kodályt: valóban nem tudott volna aznap Bukarestben megjelenni.

Az első két bekezdés háttérét is többek önzetlen segítségével sikerült föltárnom. 1946. március 15-ét, az immár baráti Magyarország, a testvéri magyar nemzet ünnepét Bukarestben is megülték. A románság részéről nemcsak Eugen Jebeleanu, Mihail Beniuc és más, hozzájuk hasonlóan tág látókörű értelmiségiek tisztelték meg részvételükkel ezt az ünnepséget hanem dr. Petru Groza miniszterelnök is; a román szónok Gala Galaction volt. Magyarországot a többi között Keresztury Dezső közoktatásügyi miniszter, Illyés Gyula, Zilahy Lajos, József Jolán, Jávor Pál és Várkonyi Zoltán képviselte. (Groza Tamási Áront is meghívta, aki azonban nem jött el.)¹⁷ A román szervezők szeretnék volna, ha Kodály is tagja a magyar küldöttségnek, hiszen akkoriban ő volt a Magyar—Román Társaság elnöke¹⁸. Kodály „titkárunkon” alighanem ennek a társaságnak a titkárát értette, bár érthette például a Zeneművészek Szabad Szervezetének vagy a Magyar Művészeti Tanácsnak a titkárát is, ha a

¹⁴ Ezúton mondok köszönetet Eugen Pricope zenetudósának nemcsak a Kodály-partitúra szíves kereséséért, hanem azért is, hogy engedélyezte a Kodály-levél lefényképezését és hozzájárult a közléséhez.

¹⁵ Eősze: Kodály, 185.

¹⁶ Eősze: Krónika, 206.

¹⁷ Ez információk részint a Világosság, az Erdély és a Népi Egység korabeli számaiból valók, részint Beke György, illetve Molnár Gusztáv kutatásainak még közzé nem tett eredményei, amelyeket meleg köszönettel nyugtázok.

meghívást először e szervek valamelyikén keresztül intézték hozzá — mivel ezeknek is elnöke volt. Miután — elfoglaltságára hivatkozva — nemmel válaszolt, március 11-én román küldöttség kereste fel, hogy immár Enescu nevében, személyesen kérje: jelenjék meg március 15-én a bukaresti ünnepségen. Erre a kivételes súlyú, megtisztelő meghívásra válaszolt 12-én Kodály az itt ismertetett levéllel és a háborús időkben szerzett, békeségvágytól áthatott mű partitúrájának megküldésével. E magyarázat Kodályra vonatkozó mondatait részben a „föltehető, hogy” védelme alá kellene állítanom, ha nem őrizte volna meg a romániai sajtó a hírt, hogy Kodály „beteg lett”, és ezért nem tudott lejönni Bukarestbe¹⁸, ami ez esetben, mint láttuk, az „egyéb elfoglaltsága miatt” vagy a „mert akadályozva volt” sajtótolvajnyelvi közhely eufemisztikusabb mása, de a kívánságot, hogy Kodály itt legyen és az ünnepségre szóló meghívás tényét egyértelműen bizonyítja.

¹⁸ Demény János: A Bartók-modell történelmi színtere. Tiszatáj, 1981. március, 37.

¹⁹ Világosság, 1946. március 16.

SÁRHELYI JENŐ:

KODÁLY ZOLTÁN BÉKÉS MEGYÉBEN I.

Egy 40 000 lelket számláló alföldi településben, Békéscsabán — mely nem volt város, nem volt megyeszékhely, de még vallási központ sem, 1913-ban megalakult egy olyan öntevékeny társaság, mely komoly zenét, irodalmat és képzőművészetet kívánt művelni tagjaival, és mások — hasonló érdeklődésűek — bevonásával.

Jelképük a mindennapi megújulás: az Aurora.

Másfél év múlva kitör az első világháború, mely egy időre megakadályozza a Kör működését.

Újra alakulva 1918-ban fognak ismét munkához. Most már neves fővárosi művészek is bekapcsolódnak.

1919 után kapcsolatot teremtenek a Tanácsköztársaság alatti magatartásuk miatt elbocsátott művészekkel, tudósokkal. A baloldalhoz való kötődésük az évek folyamán egyre világosabban tűnik elő.

Az új magyar zenének — melyet Bartók Béla és Kodály Zoltán neve fémjelez — korai és következetes támogatói. Bartóknak és Kodálynak az Aurorában önálló szerzői esteket rendeztek 1922 és 1939 között. Ezekbe kapcsolódott be a munkásság is, mivel a helyi amatőr munkáskórusok mutatták be az illesztis szerzők műveit. Az 1935-ös Kodály-estet a rádió is közvetítette. Kiteljesedésük idején — 1920 és 30 között — jelentősen kibővül közművelődési tevékenységük azzal, hogy filozófiai, pedagógiai, pszichológiai és művészettörténeti előadásokat is tartanak. Az új, a korszerű zenepedagógiai törekvéseknek is támogatói lesznek s megszervezik az Éneklő Ifjúságot.

Könyvtárunkban „pult alatt” megtalálhatók a marxizmus és antifaszizmus kötetei.

Figyelmük kiterjed a tehetséges helyi erőkre és segítenek nekik a pályakezdés nehézségeinek leküzdésében. Döntésük helyességét az idő igazolta. Az egykor felléptetett fiatalok ma megbecsült és elismert művészei hazánkban.

A Kör szívósan harcolt az állami zeneiskola megnyitásáért, ami 1947-ben meg is történt.

Közel 40 évi fennállásuk alatt olyan mennyiségű és minőségű rendezvényt tartottak, amelyek száma mai mértékkel mérve is páratlanul gazdagnak mondható. A latin műveltségű értelmiségiekből álló vezetőség kiérdemelte a „haladó” jelzőt. Egymagukban látták el azokat a funkciókat, amelyeket ma hivatalos állami szervek, intézmények gyakorolnak. (Országos Filharmónia, Írószövetség, TIT stb.) Esméik ihlető hatására alakult meg Békéscsabán az

Új Aurora című irodalmi folyóirat 1975-ben, amely vállalja a régi Aurorával való eszmei közösséget.

* * *

Az előző év alkalmából feltártuk Bartók Béla Békés megyei kapcsolatait (Magyar Zene 81/1. szám) s most hasonlóképpen járunk el a Kodály Év alkalmából.

Az első adatot a Gyulán megjelenő Békés című polgári, társadalmi és közgazdasági lap közli 1921. április 6-án vezércikként:

„A Magyar Néprajzi Társaság Gyulán.

Dr. Kodály Zoltán zeneszerző és zeneakadémiai tanár — szigorú zenei kritikus — »Erkel Ferenc a nép ajkán« című tanulmányával — melyet közben egy-egy unisono karral is támogatott, azt bizonyította, hogy Erkel Ferenc világhírű zenéje nem az operai előadások, hanem a hangszerek útján, tehát indirekt úton terjedt el a nép között — mely a zenészekről hallott fülbemáshzó motívumokra szöveget applikált, mely a gazdasági, katonai és mindennapi életen keresztül jutott a népelet körébe. Mi, akik Gyulán Erkel Ferenc, Erkel László és utódaik közvetlen zeneszellemi hatása alatt nőttünk fel, akik első kézből kaptuk és vettük át az ő kultuszát, nem írjuk ugyan alá mindenben az előadónak az Erkel műzene népszerűsítését illető tudományos levezetéseit, de elismerjük, hogy azok egy komoly értékes kutató észrevételei. Előadásának a magyar zenére, stílusára, ütemére, annak múltjára, jelenére és szemünk láttára történő átváltozására, sírba hantolására vonatkozó fejtegetéseit azonban tökéletes egyetértéssel támogatjuk. Előadását egy frappáns hatású hivatkozással fejezte be. Pálóczyt idézve a nagy ágyúról, melyet a csataterén ugyan elvesztettünk, de azt, ami a nyelvünk, szívünk és nemzeti érzésünkben gyökerezik, senki tőlünk el nem veheti.”

Az előadást követően Kodály felkeresi Illés Pannát, akitől Bartók Béla 1906-ban népdalokat gyűjtött. A feljegyzések szerint Gyulán 129, Gyulaváriban 23 népdal került lejegyzésre.

A következő adat 1923-ból ered egy dr. Südyhez írott levelezőlapon. Dr. Südy Ernő a Békéscsabai AURORA — zenei, irodalmi és képzőművészeti — KÖR zenei szakosztályának vezetője, majd a felszabadulás után elnöke, foglalkozására nézve gyógyszerész. (A tanulmány Kodály Legány Dezső szerkesztette levélgyűjteményének megjelenése előtt készült és került nyomdába.)

Igen tisztelt Uram.

Bpest 1923 III. 31.

egy külföldre szánt áttekintést kell szerkesztenem a magyar zeneéletről. Szeretnék ebben a vidéki városok megmozdulásáról is egy szót szólni ha lehet. Nagyon megköszönném, ha (a legrövidebben) a köv. adatokat közölné: Volt-e és hány zenekari koncert? Ismert művészek szóló koncertjei (név és szám, ha több volt.) Végül volt-e újabb műnek első előadása? (1922 szept. től máig)

Szíves üdvözlettel

Kodály Zoltán

Ha közölhet valamit
Miskolc, Eger felől, örülnék neki,
mert ott senkit sem ismerek!

Egy év múlva dr. Südy meghívja Kodályt az Aurora Kör január 21-én tartandó Ady-Kodály estjére, de Kodály jelzi, hogy nem tud elmenni.

Igen tisztelt Elnök Úr!

Budapest 1924 jan 18

A 21.-i estén ezúttal — sajnálatomra — csak lélekben lehetek jelen. S ez talán több is mint a valóságos jelenlét, ami könnyen a lényegtelenre terelheti a figyelmet. Ha majd a zenémet jobban ismeri Békéscsaba, talán lesz rá alkalom, hogy személyesen köszönjem meg szíves jóindulatukat.

Örvendének ha a hétfői közönség igazat adna az önök lelkes munkálkodásának.

Szíves üdvözlettel köszönti

Kodály Zoltán

[tintával írott levél]

A január 21-i estét a Békésmegyei Közlöny már január 13-án az első oldalon propagálja:

„*Ady—Kodály-est az Aurora rendezésében.*”

Legutolsó számunkban megemlékeztünk arról, hogy az Aurora január végén nagyszabású Ady ünnepet rendez a magyarság legnagyobb modern lírikusának emlékére. Az erre vonatkozó tárgyalások eredményre vezettek s most már módunkban van a résztvevők neveit is közölni.

A csabai Ady-est szereplői ugyanazok lesznek, akik Budapesten, a költő halála napján, január 27-én tartandó nagy ünnepen. Ady jelentőségét és helyét a magyar irodalomban Schöpflin Aladár, a kiváló író és esztétikus, Ady költészetének legmélyebb tolmácsolója fogja ismertetni. Ady verseket Baló Elemér, a Belvárosi Színház tagja szaval, Ady megzenésített dalai Basilidesz Mária, a legkiválóbb magyar dalénekesnő tolmácsolásában kerülnek előadásra. De szóhoz jut az estén Kodály Zoltán, a magyar művészetnek értékben Adyval egyenragú képviselője is, akit nemrégiben ünnepelt a külföld s a kinek a főváros jubileumára írt és ünnepélyesen előadott zeneművét a kritika egyhangúlag a legfelségesebb magyar zenei alkotásnak minősítette. Csabán Kodály gordonkaversenye kerül előadásra, mégpedig Hermann Pál a ma már világhíres gordonkaművész fogja azt játszani, ugyanaz aki ősszel a gráci* zeneünnepén extázisba ejtette az egész világból összesereglett zenebarátokat. A művészek zongorakiséretét Kósa György zongoraművész látja el. A szenzációs kultúrünnepe s f. hó 21-én, hétfőn este lesz az Apolló Mozgó helyiségében.”

A lap január 16-i számában ez áll a 2. oldalon:

„Az Ady-Kodály-est, Bazilidesz, Baló Elemér, Hermann Pál, Kósa György és Schöpflin Aladár közreműködésével 21-én hétfőn este lesz az Apolló Mozgó épületében. Jegyek a szokott helyen.”

Az előadás előtti napon — január 20-án ez olvasható:

„Az Aurora Ady-Kodály estje

* Helyesen: salzburgi. A „gordonkaverseny” nyilvánvalóan a Szólószonáta (op. 8).

Az Aurora holnapi estje, amely lelkes ünneplése lesz az 5 éve elhunyt nagy magyar lírikusnak és a magyarság meg az egész kultúrvilág egyik legnagyobb zenei értékének, előreláthatólag zsúfolt ház előtt fog lefolyni. Mint legújában értesültünk az estén az egyébként múlhatatlanul elfoglalt Schöpf-
lin Aladáron felül dr. Relle Pál, az ismert esztétikus és író fog résztvenni. Egyébként a szereplők ugyanazok maradnak, sőt az Aurora meghívásának engedve előreláthatólag megjelenik Kodály Zoltán is, hogy a vidék kultúrde-
monstrációját láthassa a modern, de színmagyar muzsika mellett. Az előadás, minthogy a mozi szünetelni fog, pontosan kezdődik s előadás alatt az ajtók zárva maradnak.”

Az előadás napján a 3. oldalon közli a Bm. K. a teljes műsort:
„*Ady-Kodály est műsora*

Az Ady-Kodály est műsora sajnálatos változást szenvedett, amennyiben Relle Pál író közbejött akadályok miatt nem jöhetett el. Egyébként a műsor a következő:

1. Kósa György zongoraszámai:
Kodály: Székely nóta
Kodály: Allegro giocoso
2. Kodály-Berzsenyi: Magánosság
Kodály-Csokonai: Farsang búcsúszavai
Kodály-Ady: Sappho szerelmes éneke
Kodály-Arany: Haja-haja. Énekli Basilidesz Mária
3. Baló Elemér Ady verseket szaval
4. Kodály: Szonáta. Gordonkán játszva Hermann Pál
5. Kodály: Énekszó, Tudtad, tudtad, Jőjj te hozzám, Elkiáltom magamat, Kocsi, szekér, Akkor szép az erdő*
6. Baló Elemér szaval Ady verseket.”

A koncertet követő napon Kodály a következő sorokat írja egy levelező-
lapon. [A postai körbélyegző 1924. febr. 22.]

Igen tisztelt dr. úr. betegeskedés miatt kissé elkésve, de nem keve-
sebb melegséggel köszönöm meg a szép est körüli buzgólkodását. A mű-
vészek egyhangú jelentései szerint szebben játszottak és énekeltek mint
itt Pesten. Ha maradt volna egy felesleges műsor annak kiadóm igen
megörülne.

Szíves üdvözzel
Kodály Zoltán

Az újság január 23-án az 1. oldalon foglalkozik a koncerttel:
„*Az Aurora-kör Ady-Kodály estélye*

Csak Bartók Béla hangversenyére emlékezhetünk, amely kultúrnívóban egyenértékű lehet az Aurora-kör hétfői hangversenyével. A két magyar zseni munkássága csak nehéz vajúdással leszen közértékké. Végzetük, hogy tudat-
lan énjük legbensejében is ösztönösen magyarok. Ady költészetéből nem egy-
szer kihalljuk az istenes zsoltárok, vagy a kuruckor költészetének hangját,

* Az utolsó három dal nem az Énekszó ciklusból való, hanem a *Magyar népzene* —
utóbb megjelent — III. füzetének 11., 12. és 15. száma (a szerk.).

épp úgy, mint Kodály zenéjéből a magyar paraszti zene, dallam, ritmikai jellegzetességeket. Rendkívüli érdeklődéssel vártuk Kodály kiszöggyő szólószonátáját, ezt a művet, amelyet Romain Rolland, korunk legkiválóbb szelleme oly nagyra tartott. Mégis meglepetésszerűen hatott ez a mű még azoknak is, kik Kodály zeneköltői működését Adagiója megjelenésétől kezdve, szerető kegyelettel kísérik opusról-opusra. A nagyközönséget megragadja a hihetetlenül fokozott technikai gazdagság és főleg annak megnyilvánulása, a zeneértőt pedig az a dús egyéni invenció, mely szakadatlanul ömlik, a műből harminc percen át. Kodály dallamköltészetének gyökere az egész kuruckor virágénekeihez ér, másrésről éltető forrása a magyar parasztdal, amely Bartók-Kodály gyűjtésében jutott teljes monumentalitásában napvilágra. A XIX. század a magyar dal teljes lezüllése a kuruc kor lelkiszükség-megnyilvánulása után alkalmi nótává lesz. Az új magyar zene napjának kellett feljönnie, hogy az egészséges fejlődés helyre álljon. Közben az történt, hogy a cigánnyal komplikált sírva-vidadás tönkretette a magyar középosztály ízlését, amit nem könnyű dolog lesz kipallérozni.

De ha városunk közönsége kultúrkötelességének ismeri az Aurora hangversenyeinek pártfogását a jövőben, úgy büszke örömmel gondolunk arra az időre, mikor városunk valóban kultúrbástyája lesz a magyarságnak.

Magáról a szereplőkről előljáróban annyit, hogy teljes idealizmussal állították legjobb képességüket a nemes ügy szolgálatába. Basilidesz Mária nemcsak legkiválóbb dalénekesnőnk, de legnagyobb kultúrértékünk is. A modern magyar zene benne találta meg leghivatottabb interpretátorát. Kósa György Bartók tanítvány, mint zeneszerzőt sajnos csak a lapok sokat ígérő kritikáiból ismerjük. Egy pantomimja s operája vár előadásra az Operaházban. Mint zongorista, mesterének nemes játékmódorát mutatja, lemondást a külső hatásokról, egyedül a mű belső szelleméhez alkalmazkodik. Hermann Pál Salzburgba tűnt fel a nemzetközi modern zeneünnepevényen éppen Kodály kiszöggyő szonátájának előadásával. Igazán nem vártuk azt, amit a fiatal-embertől kaptunk. Nemcsak hihetetlen nehézségek frappáns legyőzése, hanem a mű tartalmának értelmezésével is kivívta teljes elismerésünket. Baló Elemér Ady költeményeket szavalt, őszinte közvetlen hatással.

A közönségről csak a legnagyobb elismeréssel írhatunk. Úgy viselkedett, mint egy világváros megértő közönsége. S valóban hétfőn este az Apolló mozgófénykép színházban egy magas művészi élmény egyesítette Békéscsaba kultúrközönségét.

Dr. Südy Ernő"

Január 24-én a lap 2. oldalán másfajta hangulatról is esik szó, erről az egyesület titkára dr. Révész Sándor számol be:

„*Reflexiók az Ady-Kodály esthez.*

Levél a szerkesztőhöz.

Kaptuk és közöljük a következő sorokat:

Igen tisztelt Szerkesztő Úr!

Nagyon lekötelezne, ha b. lapjában e sorokat leközoelni sziveskedne; a legutóbbi Aurora-koncert után ugyanis a közönség köréből olyan megjegyzéseket hallottunk, amire kötelességünk, de azt hiszem, jogunk is van válaszolni.

»Elijesztik a közönséget«, »csak nem szabadott volna idehozni«, »legszebb

volt az 5 perc szünet«, »becsaptak«, ilyen és ehhez hasonló kritikákat hallotunk. Akik e megjegyzéseket tették elfelejtik, hogy az Aurora nem koncertvállalat, hanem kultúregyesület, melynek célja nem merülhet ki abban, hogy kilesve a kedvező konjunktúrákat, a publikumnak kellemes szórakozást nyújtson. Az Aurora vezetősége számára a művészet komoly dolog, hogy egy elcsépeelt frázissal éljek szívügy, ennél fogva munkájában bizonyos céltudatosság nyilvánul meg. A művészi nívó megőrzése mellett igyekszik minden értékes irányt és megjelenési formát szóhoz juttatni. Ha végignézzünk az ideai hangversenyszazonon, úgy látjuk azt, hogy könnyebb koncertek váltakoznak nehezebbekkel, ezekben a klasszikus, romantikus és modern irányzat is képviselve van. Ez vezetni továbbra is az Aurorát. Így például a mostani »súlyos« hangversenyre következik Nagy Izabella és Kiss Ferenc »Magyar dalestje«. Ami speciell az Ady-Kodály estet illeti, erre vonatkozólag a következőket kívánom megjegyezni: Azt mindenki tudta, hogy nem cukros vizet fog kapni, hogy Kodály nehéz falat, azt a sajnálatos körülményt pedig, hogy az előadó elmaradt, nem tudtuk megakadályozni, mert Relle az utolsó percben mondta le.

Érdekes, hogy ilyen tipikusan magyar szerzőt, mint Kodály, éppen azok nem méltányolnak, akik szerint az Aurora a magyar értékeket elhanyagolja. Ki álljon a magyar művészet mellé, ha nem egy magyar kultúregyesület? Szégyen volna, ha azok számára, akiknek zsenijéről az egész világ sajtója dicsőhymuszokat zeng, hazájukban, Magyarországon nem lehetne kiverekedni az elismerést. Hiszen nem valami kísérletező fiatal titánt hoztunk, hanem Kodály Zoltánt, akinek »Magyar Zsoltár«-ját a kormányzó és József főherceg jelenlétében a főváros 50 éves fennállásának ünnepén oly sikerrel adták és akinek éppen a »szelli cselli« szonátája (Hermann Pállal) a salzburgi »Modern héten« általános elismerést vívott ki és amiről Romain Rolland elragadtatással nyilatkozott.

Gondolják meg azok, akik Kodályt oly erős kritikával illetik, hogy Wagner »Tannhäuser«-jét ezelőtt 60 évvel kifütyülték, hogy Adyt 10-12 éve még nem bírták el, hogy Szinyei »Majális«-a első kiállítása alkalmával megbotránkoztatást váltott ki. Utóvégre valamikor el kell kezdeni a modern művészet megismerését is. Pár évvel ezelőtt Csabán még Mozart és Beethoven is új volt és túlságosan »klasszikus« és ma már egészen közel férköztek a lelkekhez, amint a legutóbbi Waldbauer-Kerpely koncert mutatta.

A művészet nem könnyű szórakozás, annak magaslatára néha bizony csak kemény munkával lehet felkapaszkodni, de ha az ember eljut odáig, akkor többet nem szívesen megy vissza alacsonyabb régiókba.

Szíveességét nagyon köszönve, vagyok

Szerkesztő Úrnak őszinte tisztelője

Dr. Révész Sándor”

Ugyanitt találjuk a (gab) rövidítést — mely Südy Ernő szerint dr. Reisz Gábor ügyvéd szignója —, s a hozzá tartozó verset.

„Lírai vers a Kodály estről.

Lapunk egyik titkos poétája, megihletve a Kodály koncerttől, a következő impresszionista verset küldötte be:

Szomszédnőmnek szoltam: »Zsuzsika?«

Én vagyok bolond vagy a muzsika?

Felelte: »Barátom gyorsan tünjön el,

Hiszen ön nem is intellektüel«

Én mentem volna, de lábom már gyöngé,

Érzem, ma este Kodály tett tönkre.

Bóg a kis [?] bógó és zizeg a zene,

Mért jöttem ide, egye m. a. f?

Mert szidj vagy átkozz s ha úgy tetszik csodálj

De én nem értelek Südy, se téged óh Kodály. (gab)»

Tovább mélyült a kapcsolat Békés megye és Kodály Zoltán között egy új levelező társsal, s ez Kner Imre a gyomai nyomdász.* Első ízben Kodály Zoltán fordul Knerhez az alábbiakban:

Budapest 1927

febr. 18

Igen tisztelt Uram!

Esedékes lévén legközelebbi koncertem ügye felvetem a kérdést, volna-e lehetősége hogy annak nyomtatványait egyszer szépen lássam, tehát ráérne-e ezzel foglalkozni.

Kellene: 1) egy plakát 63×95 cm. Következő szöveggel. Csütörtök, 1927 márc. 17 Zeneakadémia 1/2 9 Kodály Magyar Dalest. Közreműködnek: Medgyaszay Vilma, Palló Imre, Dr. Székelyhidi Ferenc, Borus Endre, a Wesselényi u. polgári iskola énekkara. Jegyek Rózsavölgyinél.

2) A műsor. Ezt ha lehet a mellékelt rajzban szeretném alkalmazni, mint fedőlapba 4 oldal szöveg lenne.

[2 oldal]

Ha azonban nem találja alkalmasnak jó összehangolásra, akkor melőzném a borítólapot.

Sürgősnek egyelőre a plakát sürgős csak 200 példányban, igen, jó volna ha kb. 24 ére meglehetne.

Ezért, ha netán nincs mód az elkészítésre, sürgős vagy távirati választ kérnék, hogy idejében intézkedhessek.

A műsor szöveget úgy márc. elején küldeném. Félreértés elkerülésére hangsúlyozom, hogy szívesen fizetem meg a nyomtatványok szokásos pesti árát, és örülök, hogy szépet kapok.

K. feleségét üdvözölve szívesen köszönti

Kodály Zoltán

[tintával írott, levelezőlap méretű, vágott papiroson]

* A Kner családdal folytatott Kodály-levelezésből hat írást közölt Demény János. In: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok IV. Szerk.: Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Budapest, 1977. 219-214. oldal. Az első levél 1923-ból való, címzettje Kner Imréné.

Kner Imre válaszára Kodály tintával írott, levelezőlap méretű vágott papíron a következőket írja:

Budapest
febr 26

Igen tisztelt Uram!

Szíves készségét köszönettel vettem. Egy a baj: a műsor még nem végleges s így a szöveget ma még nem küldhetem. Kb. 20 oldal szövege lesz, átlag 20-30 sornyi. Kül. hosszú versek. Szeretném a végső terminust tudni, melyre ott kell lenniök.

A borítólapról nem írtam meg, hogy az *úgy amint van*, volt arra számva. Van belőle elég példányom (450 műsort szokás nyomtatni) és abba egyszerűen bele tehető a kész műsor, megfelelő hozzávágás után. Ezért van oly nagy margója.

[2 oldal]

Azonban gondoltam, hogy nem jól hangolható össze egy tiszta nyomdatermékkel Ezért ha nem sikerülne kielégítő megoldást találni, szívesen elejtem.

A küldött minták nélkül is tudom, mire képes nyomtató-műhelyük — csak persze valami kifejezetten, népi-magyar dísz megfelelőbb volna éppen erre a műsorra. Úgy a küldött boríték rajzhoz rokon szellemben, vagy akármilyen más népi ornemens nyomán (Alföldi szüördíszítések?)

De ebbe már nem szólok bele. Én csak egyet kérek: lapozni ne kelljen szöveg közben.

Igyekszem a kézirattal, s addig is mindkettőjüket szívesen köszöntöm

Kodály Zoltán

Kner válasza után ismét Kodály ír és küldi a mellékletet:

Budapest márc 8.

Kedves Kner Úr!

Bárhogy igyekeztem, nem tudtam előbb rendbeszedni a műsort. Azonban remélem ezen semmi változás nem lesz. Ha nem futja az időből, kefelevonat nem szükséges: talán kibetűzhető az írás.

Abban semmi kétségem, hogy meg leszek elégedve. Azt a pár szót azért írtam, mert tisztán népzene lévén a műsoron, azt amennyire lehet a kiállítással is jelezni szeretném. Az én ízlésemhez közelebb állnak a lineárisabb jellegű díszek, mint az erősen domborúra sraffírozottak. Ennyit mondhatok, a többit avatott kezére bízom. Még azt kérném, mihelyt kiszámítható, szíveskedjék az árat tudatni (500 példányt kérek), maguk a műsorok elég ha 17-én itt vannak.

Ha tipogr. szempontból szebbnek látja: a versek számozása (Pl: IV. l. stb.) elmaradhat. A kéziratban kellett, hogy világos legyen a műsor melyik számára tartozik.

Újra megköszönve szíves készségét és fáradozását K. feleségével együtt

melegen köszönti

kész híve
Kodály Zoltán

A „Népzene” c. rövid bevezetést a versek elé szántam. Esetleg a műsor végén is lehet.

Melléklet
Kodály Zoltán
MAGYAR DALESTJE

1927 március 17-én csütörtökön este fél 9-kor a Zeneművészeti Főiskola nagytermében.

Kner utólagos kalkulációja következtében Kodály úgy véli, hogy illetéktelen előnyhöz jutott. Egy nyomtatványúrlap hátára tintával a következőket írja:

Budapest
máj 25

Kedves Nyomtató Mester!

Ilyen módon nagyon megnehezíti, hogy műhelye termékeit igénybe vegyem.

A kedvezményt igénybe vettem volna, ha szükség kényszerített volna. Azonban éppen bejött az összeg az eladott műsorokon, és csak nem kívánja tőlem, hogy munkáján illetéktelen hasznot szerezzek?

Nálam a művészek is mind úgy szerepelnek, hogy ha van jövedelem, az az övék, ha nincs, hát nincs. Elfogadom tőlük, mert végre nem nekem teszik, hanem a magyar dalnak. Így fogadtam volna el az Ön kedvezményét és fogadnám el máskor, ha nem volna közönség.

A szép könyveket ugyan köszönöm, már eddig is díszei könyvtáramnak a Kner-féle könyvek.

Hosszú hallgatásom kérem tulajdonítsa annak, hogy kb. 1 hónapig külföldön voltam. Hazajövet pedig sok felhalmozódott levelezést nem tudtam elintézni. (De minden levelemre ragasztok egy Kner bélyeget!)

Szíves üdvözlettel mindkettőjük

igaz híve
Kodály Zoltán

A Kner sorozat ebben az évben nem folytatódik, ismét dr. Südy a címzett. Egy 1927. december 5-én kelt levelezőlap Londonból érkezik. A képes oldalon a Piccadilly Circus.

Több szép előadás után ma a legnagyobb nyilvánosság elé kerül a Psalmus: a londoni rádióknak 2 millió előfizetője van, és senki sem tudja hányan hallgatják azon felül

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán
és Kodályné



KODÁLY ZOLTÁN
MAGYAR DALESTJE

1927 MÁRCIUS 17-ÉN, CSÜTÖRTÖKÖN ESTE FÉL 9-KOR
A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA NAGYTERMÉBEN



KÖZREMŰKÖDNEK:

MEDGYASZAY VILMA

DR. SZÉKELYHIDY FERENC

KENTNER LAJOS

A WESSELÉNYI UCCAI

POLGÁRI ISKOLA ÉNEKKARA

BORUS ENDRE

TANÁR

VEZETÉSE ALATT

*

KODÁLY ZOLTÁN
MAGYAR DALESTJE

1928 MÁJUS 12-ÉN, SZOMBATON ESTE FÉL 8 ÓRAKOR
A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA NAGYTERMÉBEN

*

KÖZREMŰKÖDNEK:

BASILIDES MÁRIA

PALLÓ IMRE

DR. HERZ OTTÓ

A BUDAI DALÁRDA

VEZETI: SZEGŐ SÁNDOR

**A PALESTRINA-KAR ÉS A
SZÉKESFŐVÁROSI ÉNEKKAR
EGYESÜLT NŐI KARA**

VEZETI: BERG OTTÓ, KARVALY VIKTOR

**A WESSELÉNYI UCCAI
POLGÁRI ISKOLA ÉNEKKARA**

VEZETI: BORUS ENDRE



1928-ban folytatódik a Kner levelek sora:

Kedves Kner Úr!

a műsor így kitűnő, csak azt kellene valahova beleszorítani, talán a végére „Bösendorfer zongora” [.] A férfi szereplők nevét egysorba nem tehetjük, kérem szenvedje el ezt a szépséghibát. A tavalyi műsor végén szerepelt prózalap elmarad.

Esetleg meg kell változtatni a dátumot, arra talán lesz idő a szövegek korrigálásakor, ha pedig későn volna, úgy is maradhat.

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

Budapest ápr 20

Kedves Igazgató, illetve Könyvnyomtató Mester!

Újra itt a tavasz és a dalest, felteszem a kérdést, módjában van-e annak fényét ezúttal is emelni a Kner-műsorral.

Magam is megijedtem, milyen sok lett a szöveg. De talán talál rá bölcs megoldást. Külső formára a tavalyit megtarthatnánk. Véletlenül igen sok a rövid verssor. Talán 2 oszlopba? No de ebbe nem szólok bele, csak arra kérem, hogy az első, ill. a Műsor című lap levonatának egy-két példányát már előre kaphassam meg, a jegyirodában való kifüggesztésre.

Ha netán nincs most érkezése a dologra, minél előbb kérném vissza az anyagot.

Kedves feleségével együtt szívesen üdvözli

Kodály Zoltán

Budapest
ápr 30

Kedves Kner Úr!

Bocsánat az elfelejtett vesszőkért. Példányszám 450. A dátum maradjon mert ma még bizonytalan, hogy meg kell-e változtatni, a műsoron pedig úgy sem fontos.

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

[nagyméretű levélpapiroson tintával írva]

1928 novemberében kelt az alábbi távirat:

Távirat

Kner Nyomda

Gyoma

Bpest 65

11 hó és nap 8 óra 15 perc

Palló szövegek elmaradnak

Kodály

a magyar Vidéki Vam- és Kereskedelmi Szövetség
tanácsának 1930. 11. 23.

1930. Bpest, febr. 27

Kedves Doktor Úr!

"Nagyon neveltem az eszevelagen" is erd ajánlom
Önök is megjelölés helyett, különben mindegyik saját
juttatásának főfogyasztója lenne.

Öntőlés hogy sikerült a Püskösölő, Jászok
újraszervezése hogy így jól ment, kérem forduljon
Közvetlenül Fongácska úrnak. Ha sikerülne
a tervezett keresztet nyelke úrnak, Hivésen menne
ada. Legközelebb Keszthelyre megyünk ahol megjelöl-
lek a decemberi karolok.

Közvetlenül figyelmében volt vagy
felreestette: mindaz amit a Püsk. állapán,
kel van sorolva már rég megjelölt, más hirtelen,
é percek.

Bölemok csak a Püsk. köz jelentkező meg
a köbivel én az öccsökönyvöt-éneklés augót mód.
Kerül kerülnem meghonosítani: ott mainmencel
dolamokat, minden gyermek kesében bebitisz an,
s abból látja, mit csinál a köbök kölam. Csak a cigány-
munkások marad az eszmi kölamom, meg a kancs
idejétől, azt hivésen odkardon ingyan, ha rákér
a Dor.

Leírni persze nem szabad, s kora én se
adhatok felhatalmazást. De: vagy egykorre

rendel 100 példányt az iskolák, s akkor lehet
valami engedélyről szó, bár az árak a szokottnál
höz képest minimálisak, vagyis keves mintén számok,
hanem mintén 2-3 példányt keréke számítás
száma példányok. 3-an még elég jól belesz,
ketten, s négyre vagy könnyűnek. Kell tudni
hogy jól megyen.

Lányoknak, hogy inkább lányoknak való
még a P.-n kívül: Ujpesti, Villo, gözbeni,
Teleuti magán. Inkább fiúknak való a Sültfogas
Ágancsok, Turól, és a cigány, Szergej János.
Lengyel d'ello. Ezt, valamint a Tancuót
azonban lányok is énekelhetik.

Ha nő lehet az 5 Tancuót Egorsól (amely
szomszédaink a teljes Tancuó nyelv
vann ~~alkalmazható~~) ennek költeményeivel egyelőre
még fiatal adhatok digitálisan. Örgeme lehet
harmonium is készíthető.

Dr. J. K. K. K.

Kovács

Budapest
dec. 8

Kedves Igazgató Úr!

Köszönet a szép címlapért — és a vele küldött egész kis kalendáriumgyűjteményért.

A címlapot nem lehetett volna jobban megoldani. Több dísz, szín csak zavaróan hatott volna. Ilyesmit képzeltem magam is.

Hanem a Kner-Nyomda egyre jobban nehezíti a feltételeit, s ha így megy tovább, nem leszek képes „foglalkoztatni” . . .

Az a kis kézirat amit gyenge viszonzásul küldök ma még semmit sem ér. Az unokáknak pedig, nem kívánom hogy abba a helyzetbe kerüljenek hogy el kelljen licitálniok . . .

[2. oldal]

Legalább biztos vagyok, hogy jó helyen van, ha nem is érzem, magam ezzel kevésbé adósnak

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

[kézzel, tintával írott levél]

Levelezőlap, postai körbélyegző 1930 jan. 10.

Bpest, 930 I/9

Magam, valamint elutazott uram nevében hálásan köszönöm a tartalmasan szép lev. lapokat, s kedves megemlékezésüket. A szíves jó kívánságokat melegen viszonzom, Kodályék

Folytatódik a levelezés dr. Südy Ernővel, 1930 I/15 a dátuma annak a képeslapnak, amelyet Kodályné ír. A levelezőlap képes oldala a Kötő utcai Kriszt házat ábrázolja.

Fogadja uram távollétében, mégis az ő köszönetét is kedves soraiért. Mire ez a hangverseny meg volt, ő is itthon lesz már, s velem együtt örömmel venné arról való híreit [.]

Kedves feleségével együtt szívesen köszönti híve, Kodályné

Ugyancsak Kodályné kezevonása látható a következő levelezőlapon:

Bpest, 930, II—7

Úgy a szép magyar, szobát képét, mint kedves értesítését hálásan köszönjük. — Talán van alkalmuk a Radio útján meghallgatniok a márcz. 4-re tervezett 13 Kodály-Gyermekkar Kecskemét-en leendő ismétlését. — Szívesen üdvözlik,

Kodályék

1930 február 22-én dr. Südy Ernő előadást tartott „Vidéki Városok Zene-kultúrájának fejlesztése” címmel a Magyar Vidéki Városok Kulturális Szövetsége ülésén Békéscsabán. Másnap — 23-án a rádió hangversenyt közvetített Békéscsabáról du. 6.50-től 7.50-ig. Debreceni, pécsi, szegedi és békéscsabai művészek léptek fel. A 9 számból álló műsorból a békéscsabaiak 5 számot

adtak. Itt hangzott el — 1 évvel a mű megjelenése után Kodály Pünkösdlője a békéscsabai leánylíceum előadásában, Pongrácz Géza vezényletével.

A rádióműsor első számát — a Turi Borcsa c. népszínműből összeállított dalegyveleget — a békéscsabai Iparos Dalárda énekelte. Ezt kifogásolhatta dr. Südy Kodályhoz írott levelében. Kodály február 27-én kelt válaszában utal az „egyvelegre”. (A levél fakszimiléjét l. a 433—434. oldalon)

Kodályné 1930 májusában kelt levelezőlapon emlékezetes eseményről ad hírt Südy Ernőnek:

Hűvösvölgy V/26

Hálásan köszönik mindig újból megörvendezettő kedves figyelmét,
igaz hívei,

Kodályék

(a gyermekkarest biztosan szép lesz! Itt: Toscanini felment a Várba, „Pünkösödő”-kart hallgatni a Szilágyi Erzsébet lyceum udvarán!)

Nincsen levélváltás Kodályék és dr. Südy között 1933 áprilisáig. A közelgő kórusesttel kapcsolatban gyakorlati tennivalókkal foglalkozik a 2 oldalas levél. A postai körbélyegző kelte Budapest 1933 április 9.

Budapest VI

Andrássy út 89

Kedves Doktor Úr!

nem tudtam pontos választ adni b. levelére, mert mindenféle komplikáció jött közbe. Azonkívül Gyomárról kérik, hallgassam meg az ő dalárdájukat is. Ha ott szállnék ki délben, s este 7 óraker érnék Bcsabára, meg lehetne akkor tartani azt a kis próbát? Koncertre, pláne ha előtte való nap is lesz, kár gondolni. A vidéki karvezetők összehívása is talán túlságos apparátus, én inkább úgyszólván inkognitóban szeretnék ott lenni, pusztán a magam szemével akarom látni, hogyan lehet dolgozni egy kótanemtudó énekkarral.

A dalárda tervezett vendéglátását köszönöm, de nem lesz rá idő akár így, akár úgy: ha nem szállok ki Gy.-n a vonatban ebédek és azonnal munkához látok.

Talán könnyebb is este 7-re összegyűjteni

[2. oldal]

a dalárdát, mint 1-re?

Viszont másnap, nappal alig hiszem hogy Gyomán ráérnék, estére pedig nem maradhatok ott.

Várom szíves válaszát és

Szívesen köszöntöm

Kodály Zoltán

Bp. ápr. 22

Igen tisztelt Dr. Úr!

Szíves sorait örömmel olvasom, ha csakugyan a „nép” éneklí a karokat, ez értékes bizonyíték, hogy nem álmoképeket kergetünk, akik ezt régen lehetségesnek tartottuk.

Érkezésem még körülményektől függ, de Engel Iván biztosít hogy nem szokatlan dolog a hangversenyeknek az esti vonat utáni megkezdése, ha csak azzal mehetnénk.

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

A közelgő koncertről a Körösvidék 1933. április 30. számában találunk először értesítést (vasárnap 5. oldal):

„Kodály Békéscsabán

Az Aurora régen várt Kodály hangversenye már biztosan május 8-án este fél 9 órakor lesz a Városi Színházban. A világhírű zeneszerző a magyar muzsikának Bartók mellett legkiválóbb reprezentánsa nemcsak hogy megjelenik a megrendezett hangversenyen, hanem még előadást is fog tartani, amit vidéken eddig nem tett.* Akik ismerik Kodály elfoglaltságát, kétszeresen tudják méltányolni az áldozatot, hogy Kodály lejön közénk a zenekultúrát terjeszteni. Az Aurora következő sorozatában a VIII. lesz. A vezetőség kéri a bérlőket, hogy jegyeiket még szombaton kiváltani szíveskedjenek, mert a ki nem váltott jegyeket a várható nagy érdeklődésre való tekintettel hétfőn áruba bocsájtják.”

1933. május 3. Körösvidék:

„Az Aurora Kör Kodály hangversenyén a polgári leányiskola és a lánygimnázium gyermekkara, valamint az erzsébethelyi és a munkásdalárda kórusműveket énekel. Engel Iván zongoraműveket és Déri Ottóval egy csellószonátát ad elő, míg Weinberger László népdalátiratokat és eredeti népdalokat énekel. Maga az illusztris szerző, akit Korniss Géza dr. üdvözöl az Aurora és a város nevében, előadást is tart, ami külön érdekessége lesz a hangversenynek. Az előadás iránt nemcsak Békéscsabán, de a szomszéd városokban is nagyfokú érdeklődés nyilvánul meg, még Hódmezővásárhelyről is jönnek a koncertre.”

Kodály zsúfolt programja ellenére mégis csak kialakul a koncert legkedvezőbb időpontja: május 8.

Budapest VI
Andrássy út 89
Kedves Doktor Úr!

Szíves levelére eddig azért nem feleltem, mert semmi biztos dátumot nem tudtam volna mondani. Ugyanis május elején 2 vidéki koncerten kívül egy tervezett olasz út is komplikálja a dolgot. Sokkal régebben kellett volna a dátum megállapításával foglalkoznunk.

Ebben a percben egyetlen napot tudnék feltételesen felajánlani: hétfő május 8. Arról is szeretnék részletesen értesülni, mi a műsor? Mert

* Az információ téves, Kodály 1933 előtt tartott már vidéken előadást. (A szerk.)

bármennyire szeretem is Engel Iván játékát, azt én hallhatom itt is, azért kicsit fáradságos volna nekem odautazni.

Engem főleg az érdekel, mennyire

[2. oldal]

milyen mélyen lehet a karékkal a b. csabai talajba belevágni.

Erről a témáról tartanék előadást is, ami nem volna aktuális, ha csak azt nem fejtegetném hogy B. csabán a karékkultúra — nem virágzik?! T. i. ha kevés kar szerepelne a műsoron.

Szíves válasza után azt hiszem hamarosan megadhatom a végleges dátumot.

Üdvözlettel
Kodály Zoltán

A május 5-iki Körösvidék így tájékoztat:

„A Kodály hangverseny, mint már megírtuk, hétfőn, 8-án este fél 9 óra-
kor lesz a Városi Színházban. Tekintve a nagy érdeklődést és a kevés fenn-
maradó jegyet, jó lesz a jegyekről minél hamarabb gondoskodni. Hangver-
sény után társasvacsora lesz, amelyre jelentkezni lehet a Kaszinóban és a Ke-
reskedelmi Kamarában.”

Május 6:

„A Kodály hangverseny műsora

Az Aurora Kör Kodály hangversenyének műsora a következő:

1. Üdvözlő beszéd, tartja Korniss Géza dr. az Aurora Kör elnöke
2. Kodály Zoltán előadása
3. A Leánypolgári gyermekkarának éneke, Péterffy Sándor vezényletével
4. Leányliceum gyermekkarának éneke, Sáska Erzsébet vezényletével
5. Engel Iván és Déri Ottó csellószonátát játszanak
6. A Munkásdalárda férfikara énekel Wulcz Gyula vezényletével
7. Engel Iván zongorázik
8. Weinberger László énekel, kíséri Debreczenyi Miklósné
9. Az Erzsébet Dalárda vegyeskara énekel Lestyán Mihály vezényletével”

(folytatjuk)

Május 17-én az Aurora kör-
bérleten kívüli hangversenye:
Vászy Viktor, a Zeneművészeti
Főiskola tanárának kamaraopera
társulata előadja:

MOZART: A szingargató,
OFFENBACH: A toledói leány és
KODÁLY: Mónár Anna c. műveit.



MŰSOR

AZ AURORA KÖR
KODÁLY
hangversenyén (VIII. bérlet),
1933. május 8-án
a Városi Színházban.

Gramex Békéscsaba — 3281

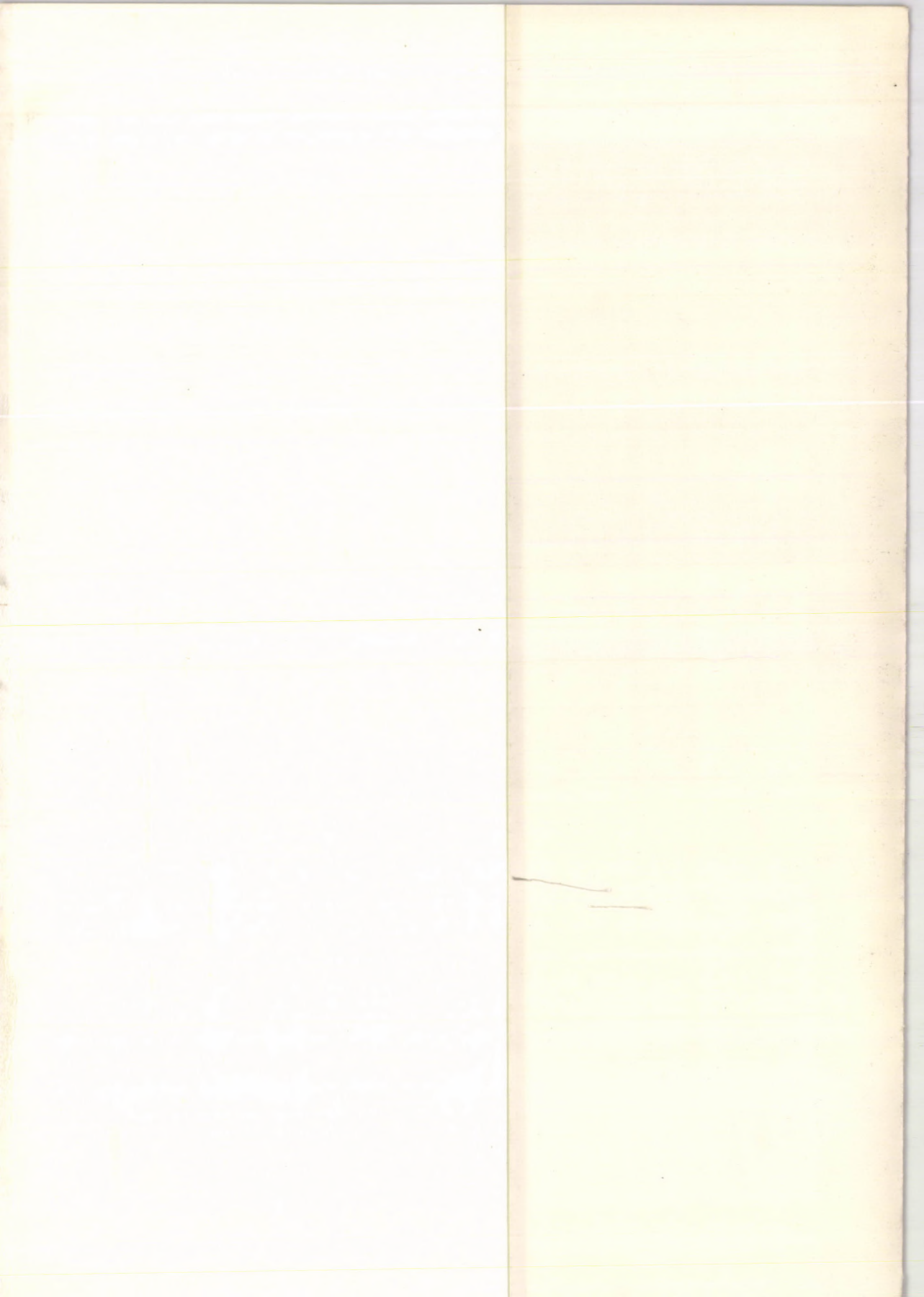
SZUNET ELŐTT:

1. DR. KORNIS GÉZA:
Üdvözlő beszéd
2. KODÁLY ZOLTAN:
A karénekről
előadás, tarta a szerző
3. KODÁLY:
Juhász nótá
Gölya nótá
énekli a községi leányegyleti gyermek-
kara, vezényel Péterfy Sándor
4. KODÁLY:
Túrót eszik a cigány
Táncnóta, énekli a leányegylet gyermek-
kara, vezényel Sáska Erzsébet
5. KODÁLY:
Csellószonáta,
op. 4. Adagio di molto
Allegro con spirito
játsszák Engel Iván és Déry Ottó

SZUNET UTÁN:

6. KODÁLY:
A mulató gárd.
énekli a Munkásdalárda férfiakara,
vezényel Walter Gyula
7. KODÁLY:
Marosstréki táncok,
zongorán játsza Engel Iván
8. KODÁLY:
Fáj a szívem (Mónár Zs. verse)
Jájj te hoztam
Vájj meg madaram
énekli Weinberger László, zongorán kísér
Debreceny Miklósné
9. Mátraidéki képek, énekli az Erzsébet-
helyi Dalárda vegyeskara, vezényel
Leatvan Mihály





Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista, vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA -kivánságra- a Magyar Hanglemezyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkezésétől számított 12 napon belül megkapja.

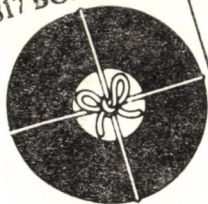
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezpostá

1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér,

aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta,
oratórium, egyházi zene, opera, kórus-
művek, hangszeresztőlők, kamarazene,
mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____

aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat