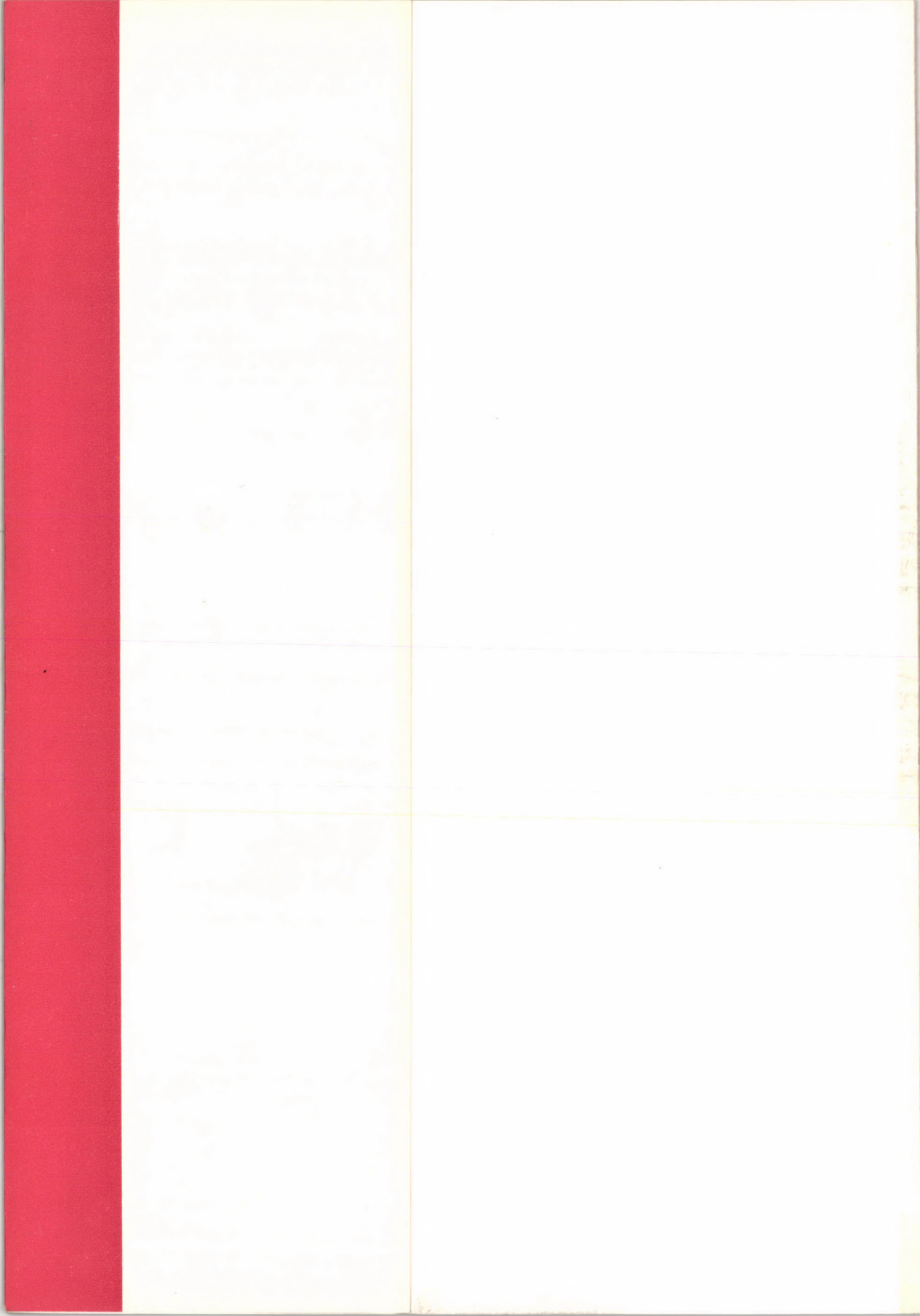


Fv 57

Kötelese példány

MAGYAR ZENE

19 **1** 83



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIV évf. 1. szám

1983. március

TARTALOM

BÓNIS FERENC:	
Egy „hamisítatlan” Kodály-írás	3
SÁRHELYI JENŐ:	
Kodály Zoltán Békés megyében II.	12
LUKÁCS ANTAL:	
Két korszak határán — Ferruccio Busoni	42
GOTTFRIED SCHOLZ:	
A zenei analízis és korlátai	58
BARNÁS MÁRIA — DOBSZAY ÁGNES — KAISINGER RITA — ROSTA ÁRPÁD — ROSTETTER SZILVESZTER — SZITHA TÜNDE:	
A XVI—XVII. század magyar zenetörténetének irodalma öt folyó- iratban és hat kötet sorozatban. Bevezető: Bónis Ferenc	72
GÁBOR ISTVÁN:	
A BHZ és a Székesfővárosi Zenekar egyesítése	87
KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRŐL	
Rajeczky Benjamin: Mi a gregorián? (Barlay Ö. Szabolcs)	100
Farkas Ferenc zongoraművei — Reneszánsz táncok fuvolára (Block- flötére) és gitárra — C. Ph. E. Bach: Concerto in Re minore per flauto solo, archi e cembalo (Fittler Katalin)	101
Inventaire du fonds musical Ferenc Farkas. Catalogue des oeuvres par Jean-Louis Matthey et András Farkas avec la collaboration de Ferenc Farkas — Hugo Burghauser: Philharmonische Begegnungen — Alte und neue Musik II. 50 Jahre Basler Kammerorchester. Redi- giert von Veronika Guttmann — Paavo Helistö: Music in Finland — Das grosse Lexikon der Musik. Band 3. Herausgegeben von Marc Honegger und Günther Massenkeil — Richard Wagner. Leben und Werk in Daten und Bildern. Herausgegeben von Dietrich Mack und Egon Voss — Richard Wagner Schriften. Ein Schlüssel zu Leben, Werk und Zeit. Ausgewählt und kommentiert von Egon Voss (B. F.)	105

Bónis Ferenc: Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban —
Rita Mead: Henry Cowell's New Music 1925-1936 (Breuer
János) 110

A Magyar Zene 1982/4. számából a szerkesztőtől független nyomdatechnikai okból sajnálatosan kimaradt a 440—444. oldal, Szabó Ferenc: A kibontakozás útja című, a tartalomban feltüntetett írása. E hibáért a szerkesztő ezúton kéri az olvasók elnézését. Az írás a Magyar Zene 1983/2. számában lát napvilágot.

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

83.9369.66 Alföldi Nyomda, Debrecen

BÓNIS FERENC:

EGY „HAMISÍTATLAN” KODÁLY-ÍRÁS

„Hamisítottam egy Kodály-cikket” — közölte e sorok írójával Szabolcsi Bence, 1960 őszén. A „hamisítottam” szót persze legott idézőjelbe tette Szabolcsi tanár úr sajátos, „bajúsz alatti” finom mosolya.

Az első pillanatban meghökkentő bejelentés „mögöttes történetét” a továbbiakban részleteiben is megismerhettem. Esztendőig tartó szívós küzdelem árán Szabolcsi elérte, hogy a Magyar Tudományos Akadémia hozzájárult egy idegennyelvű zenetudományi folyóirat megjelentetéséhez. Tartalmi összeállításának gondját Szabolcsi Bence nagyrészt magára vállalta — az ügy hazai és nemzetközi jelentőségét hangsúlyozandó, ragaszkodott azonban ahhoz, hogy a lap — a *Studia Musicologica* — Kodály égisze alatt jelenjék meg: hogy főszerkesztője Kodály legyen. Ő el is vállalta a szerkesztőséget, s mint mindent, amit vállalt, ezt is felelősséggel teljesítette. Koránt sem bizonyult „névleges szerkesztő”-nek; hallatta hangját tartalmi kérdésekben, s ha nem is gyakran: volt rá példa, hogy cikkek elfogadásában vagy visszautasításában Szabolcsival szemben is érvényesítette akaratát.

Hogy a lap első számának beköszöntő cikkét más írhatná, mint Kodály, föl sem merült. Ő félig-meddig meg is ígérte: „majd írok, ha eszembe jut valami”. Néhány évvel korábban, 1954-ben, szóról szóra ezt mondta nekem is, amikor a Bartók-recepció történetének kényes és fontos fordulópontján bevezetőt kértem tőle Bartók összes zongoraműveinek rádióhangverseny-sorozatához. Ez utóbb említett bevezető, egy korábbi Kodály-beszéd elemeinek felhasználásával, végül elkészült (az átdolgozás, első betűjétől az utolsóig, Kodály munkája) — a Studiának szánt beköszöntő írás azonban nem. További várakozás a lap megjelenését veszélyeztethette volna. Szabolcsi Bencének nem maradt más választása: neki magának kellett a zászlóbontó Kodály-cikkről „gondoskodnia”.

Volt-e rá előzetes felhatalmazása? Nincs rá adatunk; analóg esetekből azonban következtethetünk rá, hogy volt. Kodály nem ellenezte korábbi írásainak jó cél érdekében történő újraközlését; azoknak pedig, akiket „mühe-lyéhez tartozónak” tartott, azt is megengedte, hogy meglévő munkáit maguk szabják az új fórum új közönségének felfogóképességéhez — vagy rögtönzé-seit, ha azok utóbb nyomtatott formában is megjelentek, közlés előtt maguk szerkesszék meg. Nem átírásról volt itt szó, természetesen: inkább rövidítés-ről, célszerű tömörítésről. Hadd említsem itt, a magam szerkesztői gyakorla-tából, mindkét eljárásnak egy-egy példáját. *Erkel és a népzene* című előadá-

sát, Kodály felhatalmazása alapján, én tömörítettem rádióműsor céljára. Ő úgy hitelesítette munkámat, hogy felolvasta azt (a hangszalagot a Magyar Rádió archívuma őrzi; e rövidített változat szövege, mely a műsor elhangzása után, 1967-ben a Rádió és Televízió Évkönyvben már megjelent, a *Visszatekintés* előkészületben lévő III. kötetében válik a kutatás számára könnyen hozzáférhetővé). A másik példa: a Népművészeti Intézet iskolájában 1951. július 12-én tartott, félig-meddig rögtönzött előadása szövegét, mielőtt felvettük volna a *Visszatekintés* I. kötetébe, meg kellett szerkesztenem, a hallgatók olykor hosszadalmasan feltett kérdéseit a lényegre szűrve, a válaszokban a gyorsíró elkerülhetetlen „elhallásait”, a gépiró géphibáit kijavítva, a szöveget az értelemnek megfelelő bekezdés-beosztással és interpunkcióval tagolva, figyelembe véve Kodály fogalmazásmódjának sajátosságait. Kodály elolvasta és jóváhagyta az így megszerkesztett kéziratot, elfogadta címjavaslatomat is (*Ósi hagyomány — mai zeneélet*).

Míndezek ismeretében bizvást feltételezhetjük: Szabolcsi Bence a szerző előzetes felhatalmazása alapján szerkesztette meg Kodály írásaiból, minimális „köttöanyag” hozzáadásával, azt a cikket, mely *The Tasks of Musicology in Hungary* címen a *Studia Musicologica* első számának élére került (1961; Tom. I, Fasc. 1-2., 5-8. lap). Ismerve Kodály felelősségérzetét, másfelől Szabolcsi holtig tartó fiú-tanítványi ragaszkodását mesteréhez: bizonyosra vehetjük, hogy Kodály legalább a magyar alapváltozatot még a nyomdai munkák megkezdése előtt jóváhagyta. Azzal pedig, hogy egy év múlva, 1962-ben, megengedte cikkének lényegében változatlan szövegű újraközlését (*The New Hungarian Quarterly*, vol. III, No. 8, October-December 1962, 10-13. lap): minden kétséget kizáróan a magáénak ismerte el a szóban forgó írást.

Joggal tehetette. E cikkből valóban az ő hangját halljuk, még a „pótoltt” mondatokból is. Szabolcsi káprázatos virtuóza volt a „mozaik”- vagy „kolázs”-technikának: hogy új, eredeti művet teremtsen mások mondatainak kombinációjából is (lásd például A XIX. század magyar romantikus zenéje című tanulmányának lélegzetelállítóan izgalmas, zseniálisan formált nyitófejezeteit). Kodály tudománytörténeti-tudománypolitikai írásaiból — bekezdésekből, mondatokból, félmondatokból vagy akár egyes szavakból — Szabolcsi úgy szerkesztette meg a *Studia* beköszöntő vezércikkét, hogy azzal, Kodály nevében és Kodály jegyében, de kimondatlanul a maga nevében is, máig érvényes programot adott a Magyar Tudományos Akadémia idegennyelvű zenetudományi folyóiratának.

A *Visszatekintés* 1964-es évszámmal 1965 márciusában megjelent két-kötetes kiadásába ez az írás nem került be. A II. kötet függelékében közölt műjegyzék ezzel a megjegyzéssel tünteti fel: „(Korábbi írások alapján.)”. Akkor — élő szerző gyűjteményes munkájáról lévén szó — beérhettük egyetlen változat: a legteljesebb változat közlésével. Másfél évtizeddel a szerző halála után azonban, a III. kötet előkészítésén dolgozva, a közreadó a korábnál sokkal nagyobb fontosságot tulajdonít a variánsoknak: a különböző formában hátrahagyott gondolatok közzétételének.

Minden összkiadás-jellegű vállalkozás felvet bizonyos sajátos problémákat. Mit és hogyan közöljünk? Kodály hátrahagyott prózai művei között egyaránt akadnak közreadói szempontból „tisztá képletek” és gondos mérlegelést kívánó „határesetek”. A szerző aláírásával életében megjelent munkák, ame-

lyeknek netán kéziratos fogalmazványa vagy gépiratos másolata maradt fenn a hagyatékban: egyértelmű-pozitív útbaigazítást adnak a „mit és hogyan” kérdéseire. Kaphatunk egyértelmű-negatív információt is: a hagyaték több nyilatkozatot őriz, melynek apokrif-voltára Kodály első feleségének marginális jegyzete figyelmeztet. Más nyilatkozatok nem autentikus minősége stíluskritikai eszközökkel állapítható meg: olyan tényeket közölnek, olyan szófordulatokkal élnek, melyek Kodály „társszerzői” közreműködését kizárják. A „határesetek” — az egyenkénti mérlegelést kívánó szerkesztői feladatok — közé tartozik az idegen nyelven írott (mondott, fennmaradt) megnyilatkozások magyar fordítása (visszafordítása), valamint a gyorsírással-gépirással ránk hagyott rögtönzések közlése. A németül írott cikkek germanizmus, a francia szövegek gallicizmusa nagyon is helyénvaló az eredetiben — „hűséges” magyar fordításuk épp ezért hűtlenséget eredményez. Kodálnál a stiláris szépség, a tömörség: alapvető tartalmi kritérium. Szövegeinek magyarra fordításakor tehát az értelem pontossága mellett a stílus — a jellegzetes kodályi stílus — pontosságára is ügyelni kell. A rögtönzések gyors- és gépirói feljegyzése illetve áttétele, a rögtönzéskor óhatatlanul előforduló szóismétlések, „töltőszavak” mechanikus rögzítése mellett, elhallások-félreolvasások veszélylehetőségét is hordozza. Ezen felül alig ad útbaigazítást arról a formai tagolásról (új fejezet, új bekezdés), melyet a beszéd elhangzásakor szünet érzékeltet. Ilyen esetekben — a Kodállal való korábbi együttműködés analógiáinak figyelembevételével — a tapintatos szerkesztői korrekció megengedhetőnek látszik (e munka jellegének a jegyzetekben történő pontos feltüntetésével). A „határesetek” közlésének kettős kritériuma tehát, megítélésünk szerint: 1) a közlemény minden szava Kodályra legyen visszavezethető; 2) formailag feleljen meg azoknak a követelményeknek, melyeket a prózaíró Kodály önmagával szemben támasztott. Ahol e kettős kritériumnak nem lehet megfelelni, ott jobb lemondani a közlésről. S ha nem is *követelmény*: mindenesetre *célszerű*, ha ennek az olykor rejtvényfejtésre emlékeztető közreadói munkának gondozója rendelkezik olyan speciális tapasztalatokkal, amelyekre még Kodály „műhelyében” tehetett szert.

Az a Kodály-cikk, melyet tudományos műhelyének legjelentősebb és leg-hívebb tagja, Szabolcsi Bence szerkesztett meg a szerző engedélyével és jóváhagyásával: kétségkívül „hamisítatlan” Kodály-írásnak tekinthető. Ez indokolja felvételét a *Visszatekintés* III. kötetébe — és jelen, előzetes közlését is. Magyar nyelven, a maga egészében, e sorok írójának fordításában illetve visszafordításában, a Magyar Zene hasábjain jelenik meg először. A cikket Szabolcsi az alábbi elemekből szerkesztette meg:

- A Kodály: *A népzene kutatás jövője* (1952)
- B Kodály: *Magyar népzene* (lexikoncikk; 1931—1944)
- C Kodály: *Néprajz és zenetörténet* (1933)
- D Szabolcsi Bence kiegészítései

Az alábbiakban párhuzamosan közöljük a Szabolcsi szerkesztette angol nyelvű Kodály-cikket (bal oldali hasáb) és annak magyar változatát (jobb oldali hasáb). Kodály magyar mondatai természetesen *nem az angol fordítás nyomán* készültek, hanem annak eredeti „előzményét” adják meg. A magyar változatban (jobb oldali hasáb) Szabolcsi kiegészítéseit *dőlt betűs szedés* mu-

tatja, Kodály szövegének a Visszatekintés II. kötetében ellenőrizhető leelőhe-lyére pedig számozott jegyzet utal. (Szabolcsi Bence, a szóbanforgó cikk szer-kesztésekor, természetesen még nem használhatta a *Visszatekintést*.) Az első jegyzetben olvasható A II: 200, 2: 1-4, 5-11 tehát azt jelenti, hogy a jegyzet-számig terjedő szövegrész *A népzene kutatás jövője* című Kodály-cikkből va-ló, s a *Visszatekintés* II. kötetének 200. lapján, a 2. bekezdés 1-4. és 5-11. so-rában található.

THE TASKS OF MUSICOLOGY IN HUNGARY

In 1951 the Hungarian Academy of Sciences formed a committee on musicology. Its aim is to organize the scattered musicological efforts, as well as to prepare the most important publications for the press, through a suitable division of labour. It is guided by the recognition that just as folk-music research cannot exist without a general basic know-ledge of the history of music, so the history of music cannot dispense with the results of folk-music research. This applies particularly to our coun-try, where the number of written re-cords is very scarce. But even abroad the historical importance of oral tra-dition is being increasingly recogni-zed, and parallel with the growing attention devoted to the history of a given people, the history of music is on the way to being supplemented by the historical background of folk mu-sic hitherto neglected.

It hardly calls for explanation that in this respect our musical his-tory finds itself in a special position. We have so few written data relating to ancient Hungarian music that the concept of Hungarian music history cannot be complete without folk mu-sic. Just as popular language, in ma-nny respects, is identical with the lan-guage of long past ages, folk music, too, must make up for the lacking re-cords of its history. From an artistic

A ZENETUDOMÁNY FELADATAI MAGYARORSZÁGON

A Magyar Tudományos Akadémia 1951-ben zenetudományi bizottságot alakított. Célja az elszórt zenetudo-mányi törekvések szervezése, alkal-mas munkafelosztással a legfontosabb kiadványok sajtó alá rendezése. Az a felismerés vezet, hogy sem a nép-zene kutatása nem lehet meg általá-nos zenetörténeti alap nélkül, sem a zenetörténet nem nélkülözheti a nép-zenekutatás eredményeit. Különösen nálunk, ahol oly kevés az írott em-lék. De külföldön is kezdik felismer-ni az íratlan szájhagyomány történeti fontosságát, párhuzamosan a nép tör-ténetére való növekvő figyelemmel a zenetörténet is kezd kiegészülni az eddig elhanyagolt népzene történeti távlatával.¹

Aligha szorul magyarázatra, hogy zenetörténetünk e tekintetben sajátos helyzetben van. Oly kevés írott emlé-künk van a régi magyar zenéről, hogy magyar zenetörténeti koncepció nem lehet el a népzene nélkül. Mint a népnyelv sokban azonos a régi nyelvel, úgy a népzene kénytelen pó-

¹ A II: 200, 2: 1-4, 5-11. Az első mondat az eredetiben: „A Magyar Tudományos Aka-démia I. osztálya legújabbán zenetudományi bizottságot alakított”.

point of view folk music means more to us than to nations which created a musical style of their own already several centuries ago. In those countries folk music was assimilated by art music and that is the reason why, for example, a German musician can find in Bach or Beethoven that which we can seek as yet only in our villages: the organic life of a national tradition.

Thus, we must take life as our point of departure—the living Present, which is not always easily recognizable,—and then make our way slowly backwards, penetrating more remote ages, into which this Present is still casting its light and which, we trust, it will illuminate always farther and farther. An old manuscript means little to the man who is unable to connect it with life. Though our ancient record are few in number, let us grieve less over what we lack and rejoice more at what we possess. Let us rejoice happy that we are sons of a nation which still has a living tradition; that the more precious half of the "Monumenta" of Hungarian music, far from being buried in libraries, is very much alive; and that we are living in an age which the Western peoples—as far as they themselves are concerned—can now only reconstruct. As contemporaries, eye- and ear-witnesses, we are able to observe this age. Hungarian music historians must not be content with research in libraries; they must identify themselves with the spirit of the musical life of the people, and by doing so, they will already have taken a step into the past, because the past is a living constituent of the present. Foreign culture can prove fertile only if it strikes roots in the culture of the people.

tolni a hiányzó történeti emlékeket. Művészi szempontból többet jelent nekünk, mint azoknak a népeknek, amelyek már századok előtt alkottak önálló zenestílust. Ott a népzene felszívódott a műzenébe s egy német zenesz Bachban, Beethovenben megtalálja azt is, amit mi még csak falvainkban kereshetünk: a nemzeti hagyomány szerves életét.²

Az életből kell tehát kiindulni, az élő, nehezen bár, de megismerhető Mából. Azután haladni lassan visszafelé, tőlünk távolabb eső korokba, amelyekbe ez a Ma még bevilágít és, bízunk benne, mind messzebbre fog világítani. Nem sokat mondhat egy régi kézirat annak, aki az élettel nem tudja összekapcsolni. *Noha* kevés a régi feljegyzésünk: kevesebbet búsuljunk azon, amink nincs és többet örvendjünk azon, amink van. Örvendjünk, hogy olyan ország fiai lehetünk, melynek még van élő hagyománya, hogy a magyar zene Monumentáinak értékesebb fele nem könyvtárakban szunnyad, hanem élve él, hogy olyan korban élhetünk, amelyet a nyugati népek magukra nézve már csak rekonstruálni tudnak. S ezt a kort — mint kortársak, szem- és fültanúk — meg is figyelhetjük.³ A magyar zene-történész nem tud igazi eredménnyel dolgozni, ha csupán könyvtári munkát végez; a népkultúra zeneéletébe kell magát beleélni. Ha ezt jól megismeri, már tett egy lépést a múltba, mert itt egy darab múlt él a jelenben.⁴ Csak úgy lehet termékeny az idegenből kölcsönzött magaskultúra, ha gyökeret tud verni a népkultúrában.⁵

² B II: 136, 2: 1-3, 3: 1-5.

³ C II: 232, 7: 1-4, 5; 233: 1: 1-7.

⁴ C II. 233, 3: 7-8, 5: 7-8, 6: 3-5. Első mondata Kodály négy mondatából összevonva.

⁵ C II: 234, 7: 3-4.

Of course, Hungarian scholars continuously conscious of the whole. armoury of foreign musicology. In doing so, they will be able to enrich the world of science with new achievements and turn to their own profit all that which is specific in the musical culture of Hungary and different from the development in Europe. Even in the realm of science the lack of a powerful, comprehensive grasp makes creative work impossible. A petty matter of detail, too, is brought to light differently by a man who is continuously conscious of the whole.

The first Hungarian musicological works were born in the reform era, during the twenties and thirties of the last century. As regards both research in folk music and the history of music, the plans conceived at that time materialized slowly, and only in part. Not only did István Széchenyi not live to see the essence of all his reformist endeavours realized—his fervent desire that "nine million faithful serfs" should rise from slavery to a life more worthy of man—but this wish of his came true only a long time after his death. Similarly, Széchenyi's Academy was unable, during the century of its existence, to meet all its commitments towards the people. Already in 1833 it had, for instance, decided to publish folk songs, but 120 years had to elapse before the Academy could proceed to put its resolution into effect.

Why was this so? The answer is provided by the history of these 120 years. The collapse of the struggle for independence destroyed many a splendid initiative, and it had its influence also on the fate of folk music. The musical scores gathered through the first collecting activity got lost, yet if these had been published at that time, the voice of the

Természetes, hogy a magyar kutatóknak fel kell készülnie a külföldi zenetörténész teljes fegyverzetével is.⁶ Ha így tesz, új eredményekkel gazdagíthatja a tudomány világát, annak hasznára fordítva mindazt, ami a magyar kultúrában sajátos, az európai fejlődéstől eltérő. Erős, átfo-gó érzés nélkül a tudományban sem lehet nagyot alkotni.⁷ Másképp derít fel egy apró részletkérdést is, aki folytonosan az egésztest éri magában.⁸

Az első magyar zenetudományi munkák a reformkorban keletkeztek, a múlt század húszas, harmincas éveiben. A népzene és a zenetörténet kutatásának akkoriban született tervei azonban lassan és csak részben valósultak meg. Széchenyi István egész reformtörekvésének gerincét, legforróbb óhajtásának teljesülését, hogy „9 millió hű jobbágy” rabszolgasorsból emberhez méltó életre emelked-jék, nemcsak hogy nem érthette meg, hanem halála után csak sokára valósult meg. Valamint Széchenyi Akadémiája sem tudta teljesíteni a nép iránti minden kötelezettségét évszázados léte folyamán. Így a népdalok kiadását már 1833-ban elhatározta, mégis százhusz évnek kellett eltelni, míg hozzáfoghatott határozata végrehajtásához.⁹

Miért? megmagyarázza e száz-husz év története. 1849 sok remek kezdeményt derékba tört, a népzene sorsára is megvolt a hatása. Az Akadémia első nagy gyűjtő-vállalkozásának kottaanyagát széthordták. Pedig

6 C II: 234, 1: 1-2. Az eredetiben: „Természetes, emellett fel kell készülnie...”

7 C II: 234, 4: 1.

8 C II: 234, 4: 3-4.

9 A II: 198, 1: 1-7.

people would have been heard in music a half century earlier. The few imperfect collections published from 1851 on were unable to fulfil this mission, and the development of music fell far behind that of literature. The impetus of the reform era was exhausted, and the mighty surge of the popular trend was succeeded by an estrangement from the people, which was naturally also felt in the realm of music. Parallel with the imitations of Petőfi in literature, an urban folk song was born, but without a Petőfi in music.

This trend drove the genuine folk song back into the village, from where it had hardly begun to radiate; in fact, the "popular song" even made headway towards the village, through the so-called folk-plays (a kind of vaudeville) and through the gypsies. Ultimately, however, it reached an impasse; in half a century its forms lost their vitality.

Besides, it diverted the public attention from the genuine folk song for a long time. The folk song had to be discovered anew, it had to revert again to its abandoned basis and start once more from where it had begun to sally forth so dynamically in 1848, and to which 1867 not only failed to provide the continuation but actually reversed the trend. Indeed, if we want to make a nation of the people, we must start by making its music its common property. This is in the interest of the further development of our music, of our whole public musical education and of science alike.

The Hungarian Academy of Sciences also understood this when in 1933, that is 100 years after its first resolution, it decided once more to publish a scientific collection of folk songs. The fulfilment was again de-

ha akkor megjelenhetik, a nép hangja fél századdal előbb szólal meg a zenében is. Az 1851-től kezdve megjelent pár tökéletlen gyűjtemény ezt a hivatást nem tudta betölteni, így a zene fejlődése messze elmaradt az irodalom mögött. Megtorpant a reformkor lendülete, a néphez fordulás hatalmas hullámát felváltotta a néptől elfordulásé, és ez megérzett a zene terén is. Megszületett az úri népdal, párhuzamosan az irodalom Petőfi-utánczóival, de zenei Petőfi nélkül¹⁰.

Ez az irány visszakergette a népdalt a faluba, ahonnan alig kezdett kisugározni, sőt a nóta a falu felé is terjeszkedett, a népszínművészek, cigányok révén. Végül azonban a nóta zsákutcába vitt: formái félszázad alatt kiélték magukat.¹¹

Emellett a népdalról jó időre elterelte a közfigyelmet. Azt újra fel kellett fedezni, újra vissza kellett térni elhagyott alapjára, újra kezdeni, amit 48 oly lendülettel kezdett s 67 nem folytatott, sőt visszafelé terelt. Valóban, ha a népet nemzetté akarjuk tenni, előbb zenéjét is a nemzet közkincsévé kell tennünk. Ez egyaránt érdeke zenénk továbbfejlődésének, egész zenei közművelődésünknek és a tudománynak.¹²

Megértette ezt az Akadémia is, mikor 1933-ban, száz évre első hatá-

¹⁰ A II: 198, 2: 1, 3-4, 6-7, 7, 8-10, 11-12, 14, 15-16, 18-19.

¹¹ A II: 198, 3: 1-3, 5; 199, 1: 1.

¹² A II: 199, 1: 2-5, 2: 2, 3-5.

layed, this time by the apocalyptic din of arms. From 1934 till his death in October 1940,* Béla Bartók participated in the preliminary work, but he did not live to see the birth of the „Corpus Musicae Popularis Hungaricae”. The first volume of the Corpus was published in 1951; four further volumes have followed since.

Both the practical and the scientific import of this series is outstanding; among other things, it makes possible for the first time the inception of serious activity in the field of comparative musicology. This discipline is still in its initial stage in Hungary; what it was able to do up to now—on the basis of recent collections made accessible—was to point to the music of certain Soviet peoples, and to the indisputable common ancient characteristics in this music. A systematic elaboration of comparative musicology is still a task of the future, but by now we have reached a stage where the collecting activity undertaken on the spot by some of our young scholars is contributing to a better understanding of the music of these far a way East European and Asian peoples.

It is essential to engage in uninterrupted collecting also at home; we cannot, as yet, speak of the systematic completion of our collecting work, although the number of melodies recorded on paper so far has amounted already to some forty thousand. On the one hand, we must learn still more about the life, the evolution and the one hand, we must learn still mor-

rozata után, újra elhatározta egy tudományos népdalgűjtemény kiadását. A kivitelt újra — ezúttal apokaliptikus — fegyverzaj késleltette. Bartók Béla még 1934-től távozásáig, 1940-ig részt vett az előkészítő munkálatokban, de már nem érthette meg az első kötet megjelenését. „A Magyar Népzene Tára” első kötete 1951-ben látott napvilágot,¹³ azóta további négy kötet követte.

E sorozat gyakorlati és tudományos jelentősége egyaránt kimagasló; egyebek között az, hogy először teszi lehetővé komoly összehasonlító munka megindulását. Eddig a magyar zenehasonlításban éppencsak az első lépést tehetjük meg: rámutathattunk néhány, a Szovjetunióban élő nép — újabb gyűjtésekből megismert — zenéjére, annak a mienkéval való kétségtelen ősi közösségeire. Az összehasonlító zenetudomány rendszeres kidolgozása még a jövő tennivalója,¹⁴ de néhány fiatal kutatónk helyszíni gyűjtőmunkája máris hozzájárul e távoli, kelet-európai és ázsiai népek zenéjének jobb megértéséhez.

Újabb, folyamatos gyűjtésre még itthon is feltétlenül szükség van; gyűjtésünk rendszeres befejezéséről ez idő szerint nem beszélhetünk,¹⁵ jóllehet az eddig lejegyzett dallamok száma mintegy negyvenezret tesz ki. Fő feladatunk egyfelől, hogy jobban megismerjük a népdal életét, fejlődését, változását,¹⁶ másfelől, az írott források felkutatásával és közzététe-

*Súlyos hiba az angol fordításban! „Bartók... távozásáig, 1940-ig...” — e kifejezést a fordító eufémizmusnak értelmezte és így fordította: „Bartók... haláláig, 1940-ig...”. A New Hungarian Quarterly másodközlésében, helyesen, már „till his emigration” áll.

¹³ A II: 199, 3: 1-5, 4: 6-7-6.

¹⁴ A II: 199, 6: 3, 7: 1-4, 5.

¹⁵ A II: 199, 8: 1, 3.

¹⁶ A II: 199, 8: 4-5.

e about the life, the evolution and publishing the written sources—our main task lies in revealing and comparing with living traditions, the ancient traditions of the musical creations and the musical culture of bygone centuries.

During the past decade, Hungarian musical science has taken the first steps in both directions. Now that with the assistance of the Hungarian Academy of Sciences it has reached the stage where it can, within the frame of a review published in foreign languages, regularly inform the world of international musicology about the results of its activity, it does so in the hope that its voice shall be heard and strike a sympathetic chord in every land.

lével, hogy feltárjuk a műzene ősi hagyományait, régmúlt századok zenei kultúráját és összevessük az élő hagyománnyal.

A magyar zenetudomány az elmúlt évtizedben mindkét irányban megtette az első lépéseket. Most, amikor a Magyar Tudományos Akadémia segítségével elérte, hogy idegen nyelveken kiadott folyóiratával rendszeresen tájékoztathassa munkája eredményeiről a zenetudomány nemzetközi köreit: abban a reményben teszi ezt, hogy hangja hallható lesz és a rokonszenv visszhangját kelti az egész világon.

SÁRHELYI JENŐ:

KODÁLY ZOLTÁN BÉKÉS MEGYÉBEN II.

A koronát dr. Südy Ernő teszi fel az estre, amikor 1 nappal a koncert előtt a Körösvidék címoldalán vezércikként a következőket írja (Körösvidék, 1933. május 7. vasárnap, 1. oldal.):

„Kodály Zoltánt ünnepeljük e helyen, a győzöt, kinek rendkívüli tehetségében, a tudós, pedagógus és az alkotóművész képessége találkozik harmonikus egységben. A folklór világhírű művelője nem csak remekműveket alkotott, amelyekbe felszívta nemzete zenei múltjának értékeit, hanem gondoskodva a jövőről, egy új zeneszerző nemzedéket nevelt fel, amelynek minden jel szerint bőséges lesz az aratása. Pályája a magyar parasztdal felkutatásával kezdődött, amelyre ezután egész munkásságát építette.

Már maguk ezek a népi dalok is heves ellenzést váltottak ki a kor zenei közvéleményéből, legfőként a népies műdalok, és a nótázáshoz szokott közönségből. Úgy érezték, nem eléggé magyar ez a felszínre hozott parasztdal, a valóság pedig az volt, hogy középosztályunk lelki kultúrája és ízlése nem volt eléggé magyar ahhoz, hogy népünknek évszázadokon át föld alá kényszerített zenei életnyilvánulását megérthesse.

Kodály Zoltán alkotóművészetének kettős jellegzője az, hogy egyrésről magához ölelte a magyar múlt értékeit, másrésről a mindenkori újítók harcos bátorságával a jövő felé fordult. Művészet a legteljesebben »új és magyar«, érthető tehát, hogy fellépését ellenkezés fogadta. Színpadi művei, népdalátíratok, műdalok, kamarazenei művei világviszonylatban is a legelső helyen állanak, hazai szempontból nézve működését, talán a legnagyobb hatást tette az új karének irodalom, amelyet folklór kutatásainak eredményén épített fel.

Az átlag zenei ízlést nálunk dalárdáink nívója mutatja, amely sajnos, egész a legújabb időkig igen alacsony volt. Műsorukat a hagyományos népies műdal egyveleg, vagy harmadrangú, idegen nevű és érzésű karénekgyártók művei alkották. Csak nagyritkán hangzott el valami a magasabbrendű zene birodalmából, amit felfogásuk szerint »klasszikusnak« bélyegeztek, valami száraz tudományos zenét értvén alatta. Kodály örökké megbecsülhetetlen érdeme, hogy új kórusirodalmat teremtett, amely hivatva van átformálni egész zenei életünket. Aki megérti, hogy milyen mélyen nyúlik bele dalárdáink működése nemzetünk életébe, azt feltétlenül elragadja a feladat nagyszerűsége. Magját ennek a lehetőségnek Kodály gyermekkórusai adják; ha iskoláinkban mindenütt tanítanák ezeket a kis remekműveket, úgy már pár év alatt hihe-

tetlen módon tisztulna és emelkedne a zenei közízlés nivója, mert az életbe kikerült ifjúság és az új magasabbrendű zene propagálója volna karének együtteseikben.

Az idők mindenféleképp megváltoztak. A lenézett és meg nem értett magyar parasztdal, szerte az egész világon, a fényes hangverseny termekig magasztosult, a nótázás pedig megmaradt annak, ami lényegileg volt: alkalmi mulatságnak. Hogy ez történt és nem másképpen, az Kodálynak és nagy fegyvertársának, Bartóknak vitathatatlan érdeme.

Az emberi élet átalakulás előtt áll. Kodály félévszázados életének műve már ebbe az eljövendő igazságosabb és szociálisabb világba tartozik, nem kevesek úri szórakozása, hanem mindenkié, mert a népből eredt és oda tért vissza.

Dr. Südy Ernő"

A koncert napján — május 8-án — dr. Korniss Géza városi kulturális tanácsnok a Kör elnöke üdvözlő a koncert előtt Kodály Zoltánt.

„Kodály Zoltán üdvözlése.

Igen Tisztelt Hölgyeim és Uraim! Azt hiszem, hogy az Aurora Kör — híven immár 20 esztendő múltjához — ezúttal is megfelelt annak a várakozásnak, amit f. évadban hirdetett program-sorozatához városunk zeneértő és bérülő közönsége fűzött. Joggal hiszem ezt azért, mert hiszen többet adtunk, mint amennyit ígértünk. Hirdettünk műsorunkon egy Kodály-estét is — Kodály Zoltán nélkül és íme megtarthatjuk Kodály Zoltánnal, aki kérésünknek engedve eljött közénk, hogy honorálja e város közönségének azt a nagy spontán ragaszkodását, amellyel az ő virtuozitása, de különösen és elsősorban nagy alkotó és a magyar zenevilágban új csapásokon haladó művészete iránt viseltetik.

Mert hajlandó vagyok feltételezni, hogy Kodály Zoltán mai megjelenésével e város közönségének zenei intelligenciáját jutalmazza. Azt a zenei intelligenciát, amely felismerte a Kodály által megteremtett új stílusú modern magyar zene értékeit már akkor, amikor ez az elismerés nem volt általános. Mert Kodályt is — mint nagyjaink közül sokakat — előbb a külföld fedezte fel. Belöldön csak a legutóbbi években hódít tért széles körökben a Kodály zene.

Az 1920-as években a Kodály zene körüli küzdelmek és viták még tetőpontjukon vannak, elkeseredett támadások és elragadtatott ünneplések egymást érik.

Viszont Békéscsabán az Aurora Kör már 1922-ben Bazilidesz Máriával és Hermann Pállal (csellószonáta) egy igen látogatott és jól sikerült Kodály-Ady estet rendezett. 1930-ban pedig a Magyar Vidéki Városok Kulturális Egyesületeinek békéscsabai kongresszusa alkalmával rendezett és a rádió által is közvetített díszhangversenyen lánylíceumunk énekkara a »Pünkösdőölő«-t adta elő és a mai est egyik szereplője: Engel Iván békéscsabai származású zongoraművész is külföldi turnéi alkalmával a londoni és amsterdami hangverseny pódiumokon Kodály szerzemények előadásával aratta legemlékezetesebb sikereit és a szintén világsikert aratott »Marosszéki táncok« premierjé-

nek színhelye is — minden más bel- és külföldi metropolist megelőzően — Békéscsaba volt.*

Hölgyeim és Uraim! Népdalaink őrzik az ősi, eredeti, elfelejtett magyar lelket. Minden nemzet azt tekinti klasszikus művészetének, amely a legtöbbet fejez ki a nemzet lelkéből a legtökéletesebb formában. Kik eszerint a mi zenei klasszikusaink? Nincs más zenénk, amely a magyar lélekbe világít bele ércnél maradandóbb formában, mint a magyar népdal. Ez a par excellence magyar klasszikus zene.

Kodály Zoltán felismerte, hogy az új magyar zenekultúra éltető forrását csak ebben a népi zenében találhatja meg.

Művészi ösztöne csalthatatlan biztonsággal mutatta meg Kodálynak a feladásba merült ősi magyar zenei tradíciókhoz vezető utat; eldugott falvakba vezetett ez az út, városi civilizációtól érintetlen tanyákra, ahol Kodály a parasztság énekeiben felfedezte a magyarság ősi zenei hagyományát, de tudta azt is, hogy az új magyar zenének teljes nyugati fegyverzetben, a nyugati tudás minden eszközének birtokában kell fellépnie, hogy mint egyenrangú fél állhasson Európa mai zenéje mellé és az ő kivételes zenei tudásával a mi nemzeti sajátosságainkat visszatükröző népi zenénket nemzetközi relációban is hozzáférhetővé és örökértékű műkinccsé tette. Mert a művelt külföld a magyar faji élet revelációját keresi és szereti elsősorban a magyar zenében. Nemzetközi viszonylatban ez a jelentősége a Kodály zenének. Nemzeti szempontból pedig — mint azt Südy Ernő dr. a »Körösvidék« tegnap számában gyönyörű tanulmányzámban menő szép vezércikkében is fejtegette — talán az a legnagyobb érdeme, hogy új kórusirodalmat teremtett és ha sikerül a dalárdák és iskolai énekkarok tananyagának programjába ezeket a karénekeket tervszerűen és generálisan beilleszteni, ezáltal zenei közízlésünk rendkívül gyorsan és rendkívüli mértékben emelkedni fog.

Hogy nálunk Békéscsabán mily hódítást vittek véghez a Kodály kórusok is, annak jellemzésére elég annyi, hogy a mai est műsorán négy karénekegyüttes szerepel és pedig két gyermekkórus a közs. polgári leányiskola és az áll. leánylíceum gyermekkarával s egy férfi- és egy vegyeskar a Munkásdalárda és az Erzsébethelyi Daloskör együtteséből.

Valamikor a magyar zene adta vissza Széchenyinek hitét fajtánk jövőjébe, így válik napjainkban fiatal lelkek egyik legnagyobb erőforrásává és jövőre acélozó örömevé a Psalmus Hungaricus alkotójának művészete.

Köszöntöm Kodály Zoltánt körünkben városom, az Aurora Kör és a megjelent közönség nevében és további működésére a Mindenható áldását kérem.

A Südy ház Emlékkönyvébe 1933. május 8-án Kodály aláírás került.”

(Korniss Géza dr.: Békéscsaba ünneplő ruhában. 1928—1935 Corvina nyomda Bcsaba 1936 november.)

A Körösvidék május 10-i száma beszámol a hangversenyéről:

„Kodály hangverseny

Az Aurorában.

* Az információ téves. A Marosszéki táncok bemutatójára Budapesten, 1927. március 17-én került sor. (A szerk.)

Zsúfolt ház, nagy siker, tomboló taps, újrázások voltak a hétfői ünnep külsőségei, de ami fontosabb a belső eredmény még sokkal több volt ennél és a világhírű zeneszerző joggal mondhatta, hogy az ilyen hangverseny után van meg leginkább az az érzése, hogy nem hiába dolgozik, mert megtalálta azt a »rezonáló szekrényt«, ami nélkül a legnagyobb művész működése is csak »egércincogás« lesz.

Korniss Géza, az Aurora kör elnöke jelent meg először a pódiumon és szépen felépített, gondolatokban gazdag beszédében vázolta Kodály jelentőségének korszakalkotó voltát és megemlékezett azokról a szálakról, amik Kodályt városunkhoz és az Aurora körhöz fűzik. Utána maga a mester tartotta meg előadását a karének jelentőségéről. Egészen nagyszabású történeti és zenébölcseleti távlatokat feltáró előadásban bizonyította be, hogy igazi zenekultúra mindig csak nagy társadalmi rétegek kollektív megmozdulásán alapulhat és nálunk — ahol a történet tragédiái miatt sohasem alakulhat ki hosszabb időre ilyen stylusalkotó nemesi és polgári osztály — ez a réteg csak a nép lehet. Ezért kellett az 1900 körül fellépő generációnak a paraszti rétegekbe lenyúlni tradíciókért és elődökért és azért kell a magyar zenekultúrát a nagy tömegeket felölelő énekkórusokra felépíteni.

Ami ezután következett, az még azoknak is meglepetés volt, akik tudták, hogy városunkban mennyi érzék és megértés van a zene magasabbrendű megnyilatkozásai iránt, mert a tisztán békéscsabaiakból összeállított szereplőgárda egészen elsőrangút nyújtott. Déri Ottó, Weinberger László, Debreczeni Miklósné tudásuk legjavát adták és különösen ki kell emelni Engel Ivánt, aki már napokkal ezelőtt lejött, hogy időt és fáradságot nem kímélve, a kórusokkal külön foglalkozva biztosítsa a hangverseny egységes stílusát.

A kórusok és vezetőik Péterffy Sándor, Sáska Erzsébet, Wulcz Gyula és Lestyán Mihály egészen rendkívüli teljesítménnyel lepték meg nemcsak a közönséget, hanem magát az illusztris szerzőt is, aki látható meghatottsággal hallgatta az énekkarok minden dicséretet megérdemlő munkáját. A kórusok megmutatták, hogy szorgalommal, hozzáértéssel, de különösen hittel és szívvel a lebírhatalannak látszó nehézségeket is le lehet győzni.

A hangverseny után vacsora volt, amelyen Jánossy Gyula polgármester felköszöntőjében megegyeszer megköszönte az ünnepeltnek, hogy lejegyzetelével ezt a napot ilyen jelentőségteljessé tette.”

1933. május 15-én az Aurora Kör köszönő levelet intéz az Erzsébethelyi Daloskörhöz (facsimiléjét l. a 16. oldalon).

1933. május 30-án ismét Kodályné tájékoztatja dr. Südy Ernőt levelező-lapon:

Sok szíves üdvözlettel csak azt akarja jelenteni h. az ura ugyan jelenleg a Firenzei zenekongresszus vendége, de időben — sietve hazajön h. (lehetőleg kettesben) Bcsabán lehessen — igaz híve, Kodályné
Június 1-én kelt levelező-lapon Kodály tudósítja Südy-t Londonból:

Köszönet a küldeményért még jókor jött elutazás előtt. Nagyon örülnék, ha csakugyan nem maradna hatástalanul a dolog. Itt minden nagyon jól folyt le. Szeretném tudni elhallatszott-e odáig.

Sok üdvözlettel
Kodály Zoltán



NY. F. 2. 10. 25
MUNKÁKÖZÖSÉG
BÉKÉSCSABA

Békéscsaba, 1932. máj. 12. 11.

Mélyen tisztelt elnökség!

Nagyszerű Kodály ünnepünkön való részvételükért fogadjuk az Aurora kör nevében leghelesabban köszönetünket. Az a minden dicsőretet megérdemlő munka, melyet az énekker István Mihály vezetésével kifejtett, kivülva nemcsak az Aurora kör és a nagy-közönség hanem a világhíru zeneszerző Kodály Zoltán elismerését is a további együttműködés reményében maradtunk

kiváló tisztelettel

M. Révész
titkár

S. Székely
a zenei szakosztály vezetője

A. Kovács
elnök



Az Erzsébethegyi Dalárda
tekintetes elnökségének

Békéscsaba.

1934

Ebben az évben ünnepli fennállásának 20. évfordulóját a Békéscsaba—Erzsébethelyi Daloskör, augusztus 19-én tervezett hangversenyével. Erre meghívják Kodályt, de július 16-án kelt levelében közli Pesti Bélával — az énekkar elnökével —, hogy nem tud megjelenni.

Ezt megelőzően a Körösvidék április 29-én és május 15-én arról tudósít, hogy Kodály kóruspróbán látogatja meg az énekkart.

Békésmegyei Közlöny 1934. április 29. 2. oldal

„Kodály Zoltán csabai tanulmányútja.

Városunk határain túlmenő jelentőségű zenei eseményt készít elő az Aurora zenei szakosztályának segítségével az Erzsébethelyi Daloskör. Kodály Zoltán a közeli hetekben Békéscsabára érkezik, és lejáró évének egyetlen célja az erzsébethelyi vegyeskar tanulmányozása. A világhírű mester kitüntető érdeklődését a daloskör nagy örömmel fogadta. Kodály figyelmét a múlt évi Aurora hangversenyen keltette fel a daloskör önmaga iránt a »Mátrai képek« előadásával. Levelének egyik mondatát idézzük itt, melyhez fogható kitüntetéssel országunk egyetlen kara sem büszkélkedhetik. »Ez a kar unikum és szeretném kellő nyomatékkal követendő példának felállítani.«

Új vegyeskarának kottáit hozta magával Békéscsabára Kodály professzor és új művének első próbáját személyesen fogja vezetni Erzsébethelyen. A daloskör vezetősége békéscsabai zenei közönsége számára is emlékezetessé szeretné tenni a nevezetes látogatást és az Aurora zenei szakosztályával együtt felkérték Kodályt, hogy a magyar karirodalomról nyilvános előadást tartson. Az előadás helyéről és idejéről még véglegesen nem döntöttek, így a részletes műsorral együtt arra még vissza fogunk térni.”

Kodály levele dr. Südy Ernőhöz:

Bp. V. 3.

Kedves Doktor Úr!

Tehát 13-án 7.10-kor érkezem. Szívesen meghallgatom a gyerekkart is. A hely megválasztását bevált tapasztalatára bízom. Hangszer nem kell, ez se köt. Idővesztés nélkül azonnal szeretnék hozzáfogni a vegyeskarhoz. A gyerekeket, előtte hallgatnám meg, de a vegyeskar is ott legyen már, hogy közbe is olvassák az újat. Kérem még a tagok pontos számát, hogy tudjam, mennyi szólamot hozzak.

Szíves üdvözlettel

Kodály Zoltán

1934. május 15. 2. oldal. Körösvidék.

„Kodály Zoltán kitüntető látogatása az Erzsébethelyi Daloskör próbáján. Három óra alatt új dalra tanította a vegyeskart.

Vasárnap este hét órakor érkezett Békéscsabára Kodály Zoltán, a nagynevű modern zeneszerző, a budapesti Zeneművészeti Főiskola tanára.

Az állomáson dr. Südy Ernő gyógyszerész és Pesti Béla az Erzsébethelyi Daloskör elnöke fogadta. Kocsikon azonnal Erzsébethelyre hajtottak, ahol az állami iskola egyik tantermében már várta őket a Békéscsaba—Erzsébethelyi dalárda vegyeskara, élén Lendvai Mihály ker. társaknaggyal.

A megérkezés után megkezdődött a munka. A vegyeskar Kodály: »Mát-rai képek«-et énekelte.

Csodálatos az a nagy szeretet és rendkívül dicséretreméltó törekvés, amellyel az énekkar működik. Leginkább akkor lehet megérteni azt a szép teljesítményt, amelyet ez a dalkar végez, ha megtudjuk, hogy a hetven énekes közül alig van néhány négy középiskolát végzett. Valamennyien fizikai munkások, a gyakorlásra szánt időt este, munka utánra osztják be, azonban Lendvai karnagy vezetésével olyan elsőrendű eredményt produkáltak, hogy a tavalyi országos versenyen felkeltették Kodály mester érdeklődését, aki már akkor kijelentette, hogy meglátogatja őket.

Kisebb útbaigazítások után új kottára került sor. Teljesen ismeretlen művet adtak a dalkar tagjainak, akik nagy érdeklődéssel kezdtek hozzá a tanulgatáshoz.

Két részre oszlott a vegyeskar. A szopránt és a tenort maga Kodály tanította meg a »Székely kesergő«-re. Hamar ment. Pedig többen még a hangjegyekkel sincsenek teljesen tisztában. És itt, ebben van a csoda, az erő. Közél három órai gyakorlás után megtartották az összpóbát is és Kodály elismerését fejezte ki. Mint mondta, követendő példaként szeretné odaállítani ezt a daloskört a többieknek. Bebizonyította velük, hogy jó anyaggal, helyes vezetéssel milyen kiváló eredményt lehet elérni a népdalok legnehezebbjeivel is.

A gyakorlóestnek több vendége is volt.

Kodály Zoltán az este 11 óráig tartó tanítás után kijelentette a daloskör vezetősége előtt, hogy alkalomadtán ismét lejön, mert továbbmenő céljai vannak a kiváló énekkarral. Próba után dr. Südy Ernő vendége volt Kodály, majd hétfőn reggel a gyorsal visszautazott Budapestre.

Az Erzsébethelyi Vegyeskar szép teljesítménye nemcsak a nagyszerű vezetőnek, Lendvai Mihály ker. társ-karnagynak és Pesti Béla elnöknek érdeme, hanem minden egyes dalosnak is, akik szívvel-lélekkel igyekeznek minél nagyobb sikerre, eredményre, ajkukon a magyar dal gyönyörű szózatával. (h. j.)”

Július 8-án dr. Südyhez az alábbi levél megy:

Bp. VII. 8.

Kedves Dr. Úr,
csak most jutok hozzá, hogy szíves küldeményét megköszönjem. A képek ugyan sikerültek, alkalmilag megnézem a többit is, hátha arc vonás azokban is kijön.

A férfikarügyben egy véleményen vagyunk, ösztönzéseemre a M. Kórus el is határozta, hogy kiad éféléket. Magam is próbáltam egyet, el is küldöm egyelőre levonatban, azzal a kéréssel, szíveskedjék annak a férfikarnak juttatni, amelyik az „erzsébethelyi” kar jubileumán közreműködik, és még akkor nem volt alkalmas száma. Ha még addig megtanulják, ott legyen az első előadása és minthogy még nem jelent meg, megengedhetem a leírást.

Ha nem vállalják akkor kérem vissza.

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

Pesti Bélához:

Igen tisztelt Elnök Úr!

B. soraira csak most tudok válaszolni. Nem valószínű, hogy aug. 19-én személyesen ott lehetek. Ha jónak látják, hogy mint fővédnök szerepeljen a nevem, szívesen beleegyezem.

Egy könnyű férfikart közben írtam és Südy dr. úr révén eljuttattam. Szeretném tudni, el tud-e készülni vele valamely az ünnepélyen szereplő férfikar?, mert arra szántam. Ha nem, kérem mielőbb vissza. Mivel nézetem szerint egy előadás egy koncerten éppen elég, jobbnak tartanám, ha Koudela főt. úr egy másik concertjükön beszélne.

Hogy az én előadásom mikor legyen, az talán attól függ, mennyi idő alatt tud a kar még néhány vegyeskari művet megtanulni, mert ha lenne is vmi zongora vagy inkább énekszám, a műsor java karének kell hogy legyen. Ennek tervére majd az ünnepély után kérem szíves indítványukat, elvben már-most is kijelenthetem, hogy a hangversenyre elmegeyek és az előadást megtartom.

Szíves üdvözlettel:

Kodály Zoltán

[A postabélyegző kelte: Budapest, 1934. júl. 26.]

Három oldalnyi levél megy Pesti Bélához:

Bpest aug 20

Kedves Elnök Úr!

folytonos sürgős munkában lévén nem lehettem ott a jubileumon, bizonyára jól sikerült. Nem is akartam előbb válaszzal zavarni a készülődéseket.

Most hogy túl vannak rajta, nyugodtan foglalkozhatnak majd a felvetett koncerttervvel. A programot így gondolom.

1. Pange Lingua vegyeskar (harmónium v. zongora kíséret)
2. Szólóének (Weinberger úr talán megszerezhető)
3. Karádi nóták. Féfikar
4. Előadásom.
5. Öregek. Vegyeskar
6. Pünkösddőlő. Leánykar.

Szünet [az első levéloldal vége]

7. Engel Iván zongoraszáma
8. Katonanóta. Féfikar
9. a) Székely keserves
b) Mátrai képek. Vegyes kar

Új tanulni való volna: 1 sz. 5 sz. a vegyeskarnak. 3. a féfikarnak, egyik sem nehezebb, mint az eddigiek. Nagyon fontos volna a 6 sz. mert a fiatalság bevezetéséről is szeretnék beszélni. Azt hiszem erre meg lehetne nyerni a leánylíceum igazgatónőjét. A betanításnál talán akad segítség hogy hamarabb készüljenek el.

Az időpontot ne tűzzék ki előre, hanem a tanulás megkezdése után, mikor már látszik, mikorra mennek jól a darabok.

A kottákat illetőleg: Az Öregek partitúráját egyidejűleg küldöm, felhatalmazom, a kart, hogy saját használatára a szólamokat kiírja. A Pan-

ge Lingua part-ja beszerezhető a Magyar Kórusnál, vagy Rózsavölgyinél. Szólamai még nem jelentek meg. Tehát szintén kiírhatók.

A „Karádi nóták”-at (ha a földmív. [a második oldal vége] énekkar nem vállalhatná talán egy másik férfikar vállalja?) — e pillanatban nem küldhetem, de nemsokára lesz másolatom.

A Pünkösdőölő a M. Kórusnál kapható. Ne csodálkozzék azon hogy férfikarok is szerepelnek, mikor a vegyeskarnak akarunk propagandát csinálni. Azokról is lesz ilyen irányú mondanivalóm.

Talán hallották az „Öregek” kecskeméti előadását rádión? ez nagyon megkönnyítené a betanulást. Ha nem, úgysis fog menni. A koncert előtt néhány héttel lemennék egy próbát meghallgatni.

További kitartást a tanuláshoz!

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

Dr. Südy Ernő felesége — Tevan Gizella — meghívja Kodályt Békéscsábára, de a tanév kezdete miatt Kodály nem tud eleget tenni a meghívásnak:

Kedves Nagyságos Asszony!

Sajnálom, hogy szíves meghívásának most nem tehetek eleget. 6-án kezdődik a zeneakadémia. Azután pedig még el is kell utaznom. Békéscsabán azonban fogom tiszteletemet tenni, mert dec. 1-én lesz az Erzsébetfalvi daloskör hangversenye, és egyszer még előtte is le fogok menni

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

[a levelezőlap dátuma szeptember 5.]

A kitűzött december 1. úgy látszik valami miatt nem lehetséges, valószínű hogy a művek tanulás miatt kell későbbre tenni a koncertet.

November 8-án a Körösvidék az új dátumról ad hírt a Kodály-esttel kapcsolatban:

„Kodály est a színházban. A december 15-iki Kodály-est előkészületei se-
rényen folynak. Az előzetes próbák egyikén, december 2-án Kodály Zoltán is
megjelenik. A Békés-csaba—Erzsébethelyi Daloskör a Mátrai képekkel és új
Kodály szerzeményekkel szerepel az esten, amelyen közreműködik a leány-
líceum énekkara, az Iparos daloskör és az Erzsébethelyi Földmunkás Dalos-
kör is. Utóbbi a Csabán nagy sikert aratott Katonadalt adja elő.”

A következő levél Pesti Bélának szól:

Budapest nov. 16.

Igen tisztelt Elnök Úr!

a dec. 15-i dátum megfelel, maradjunk mellette. Elhalasztása ese-
tén a kar még tovább is le volna kötve ezzel a másorral, míg így dec. 15
után új munkába foghat.

Ha a tervezett magánszámok elesnek, másokra nincs szükség. Elég
hosszú lesz a műsor így is, elfáradás sem fenyeget ilyen sorrenddel: 1)
Pange lingua 2) Öregek 3)Pünkösdőölő 4)Néhány szó a karénekről — Szü-
net — 5 Karádi nót. 6. Katonadal 7. Székely keserves 8. Mátrai képek

Dec. 2-án mennék le. D. u. 2 órakor kezdhetjük a leánnykarral — ne
legyen ütközés esetleg d. utáni istentisztelettel, esetleg korábban kezd-

hetjük. Utána a többi kar, jól kidolgozott időbeosztással, hogy ne veszítsen senki időt. Nem tudom hogyan mennek a karok? ha szükséges kétszer is összejöhetünk: kb. 3-5 ig és 8 tájban újra. Ha elég jól mennek, talán egy alkalommal is elkészülünk.

Szíves üdvözlettel

Kodály Zoltán

Ide kívánczik Kodályné névjegyméretű kartonra tintával írott sorainak közlése. A borítékon a budapesti postai körbélyegző dátuma 1934. nov. 22.

Fogadják kedves Knerék mindkettőnknek hálás köszönetét az évről évre szebb és érdekesebb küldeményért. Nagy élvezettel fogadják a könyveket, igaz híveik

Kodályék

Kodály levele Südy Ernőhöz

Bpest nov. 29

Igen tisztelt Doktor Úr!

vasárnap a gyorsvonattal érkezem, szíves meghívását köszönettel elfogadom, ha nincs terhükre. Pesti azonban úgy írja, 2 kor kezdődik a próba a leánylíceum növendékeivel, s ebédre Tantó titk. úrhoz menjünk mert az közelebb van. Nem értem egészen, mert alig hiszem* hogy a leánylíc, kimegy Erzsébethelyre.

Ez majd tisztázódik vasárnapig, s oda kell mennem, ahol a próba van, az ebéd nem fontos.

Szíves üdvözlettel

Kodály Zoltán

* nem is kívánhatom, Én a líc. ba is szívesen elmegyek

[a betoldás Kodálytól ered!]

December 4-én már többet tudunk meg a sajtóból a közelgő koncerttel kapcsolatban.

„Kodály Zoltán Békéscsabán.

Megírtuk, hogy a Békéscsaba—Erzsébethelyi Daloskör december 15-én Kodály Zoltán személyes közreműködésével hangversenyt rendez. Az estély megrendezésének időpontja most különböző akadályok miatt februárra toldott el. Kodály Zoltán különben tegnap városunkban járt. Résztvett a négy dalárda próbáján és a karok vezetői előtt kijelentette, hogy a tegnapi látogatása megerősítette a békéscsabai énekkarok kiválóságáról már a múltban alkotott jó véleményét.”

Az új dátum a következő évre szól, s valóban, 1935. április 7-én a Rádió egyenes adásban közvetítette a koncertet.

1935

A Körösvidék március 1-én jelzi a készülő koncertet.

„Tanulnak a békéscsabai énekkarok.

Dr. Kerényi György az „Éneklő Ifjúság” mozgalmanak kitűnő vezére, az egykori Kodály tanítvány, jeles zeneköltő, lent járt Békéscsabán, hogy az áprilisi Kodály ünnepre készülődő kórusokat meghallgassa. Páratlan, felemelő lesz ez az ünnep, melyet az Erzsébethelyi daloskör rendez, hol kizárólag kórusos művei kerülnek bemutatásra és a világhírű zeneköltő előadást is tart.

Südy Ernő dr.”

A rendező énekkar elnökéhez Pesti Bélához írott levelezőlap:

Igen tisztelt Elnök Úr!

Szíves soraira értesítem, hogy 17-én már nem mehetek, tehát 24-én megyek.

Üdvözlettel

Kodály Zoltán

[A postai körbélyegző: 935 febr 18.]

Sűrű levélváltás megy végbe Kodály és Pesti között az elkövetkező időben.

Kedves Elnök úr,

Szóvátettem a rádió Igazg.ságnál a bekapcsolást. 6. szombat már lehetetlen. De megvan a hajlandóság, hogy 7. vasárnap este 8 kor bekapcsolják. Ezt hétfőn fogja a bizottság tárgyalni, kedden kapok végleges választ.

Még talán jobb is hogy pihent erővel lép mindenki a dobogóra. Míg végleges válasz nincs, óvakodjék a dolgot valakivel közölni.

Szíves üdvözlettel

Kodály Zoltán

Bpest márc 8

Igen tisztelt Elnök úr,

ma kaptam az értesítést hogy a Rádió programtanácsa elfogadta koncertünkből 8-9 ig eső részt közvetítésre, ápr. 7-én vasárnap. A műsort majd én átadom, úgyhogy egyelőre semmi tennivalójuk mint gondosan készülni tovább. Igyekszem hogy még egyszer lejussak előzetes meghallgatásra valószínűleg 24 én.

A MÁV dalárdától ma kaptam a bejelentést, hogy elvállalják a különös kart. Kérem egyelőre tudatni velük hogy köszönettel tudomásul veszem.

A rendező dalegyesület a Rádiótól 200 P.t kap.

Szíves üdvözlettel

Kodály Zoltán

Körösvidék március 13. Hírek.

„Április kilencedikén: Kodály hangverseny.

A Békéscsabai Erzsébethelyi Daloskör április kilencedikén rendezi Kodály hangversenyét, amelyen Kodály Zoltán tart előadást a magyar dalról. A hangversenyen a rendező egyesület énekkara mellett a leánylíceum énekkara, a MÁV zene és dalegylet és az Erzsébethelyi földmunkás dalárda működnek közre.”

[a dátum téves, helyesen április 7.]

Bpest III/16

Igen tisztelt Elnök Úr,

Szándékom 24-én leutazni (esetleg 25 én, ha a karoknak is ünnepe van) de mivel influenza miatt le kellett feküdnöm, még egy hírt küldök szombaton, ha jövök. Ha nem, 31-re marad. Hallani a MÁV, Iparos és vegyeskört szeretném, a földmunkás és lyc, leánykört már nem szükséges. A rádió kérdésére azt feleltem hogy a koncert a színházban lesz. Kérem sürgős értesítést ha máshol van.

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

„Április hetedikén lesz a Kodály-hangverseny

(A Békésmegyei Közlöny tudósítója jelenti)

Az április 7. hangverseny, melyen résztvesznek az összes békéscsabai dalosok majdnem teljes számban, este háromnegyed nyolckor kezdődik majd a városi színházban.

A hangversenyen, mint ismeretes, Kodály műveket adnak elő a különböző daloskörök és a résztvevő iskolák énekkarai és azon résztvesz maga Kodály Zoltán is és előadást fog tartani.

Úgy volt, hogy az előkészületek irányítására Kodály Zoltán holnap, vasárnap ismét lejön Csabára és meghallgatja a próbázó énekkarokat, de ez a látogatása elmarad, mert Kodály pesti lakásán betegen fekszik. — Így írta Pesti Bélához, a Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör elnökéhez intézett levelében.

A nagyszabásúnak ígérkező dalosünnepre már keddtől kaphatók elővételelben a Maczák-drogériában (Andrássy út).”

Igen tisztelt Elnök úr,

még ágyban vagyok, s így lehetetlen vasárnap lejönnöm. Még 31-e se biztos, de a lehetőségével foglalkoznom kell. Talán nem akadály a választás, elvégre leszavazhatnak a Kartagok délelőtt, s azután szabadok. Talán igénybeveszik az erzsébethelyi iskolát? Ad akkor helyet Linder tisztelendő úr.

Szombaton 30 án nem mehetek, itt kell lennem egy koncerten.

Ha 31-e egyáltalán lehetetlen akkor egy hétköznap kellene ápr 1-2- v 3 án.

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán

Bp. m. 29

Igen tisztelt Elnök úr.

A műsor némi fejtöréssel járt, hogy a rádióidőt jól kihasználjuk. Így sikerült megoldanom:

1. Pange lingua
2. Öregek
3. K. Z. előadás: „A magyar karének jövője”

Közben:

4. Karádi nóták,
5. Kit kéne elvenni,
6. Katonanóta

Utána:

7. Pünkösdlő

Szünet

8. Székely keserves

9. Mátrai képek

[a levélpapír hátoldalon folytatva]

Az 1-7 számok egy óra alatt lebonyolítjuk úgy hogy előadásom alatt a függöny mögött csendesesen elhelyezkednek, azután levonulnak a karok, így ezzel semmi idő nem vész el.

Hosszabb szünet után jön azután a 2 vegyeskar. Ezeket már többször hozta a rádió, ezért maradnak most ki.

Úgy gondolom a program nyomtatás nem szenved kését hisz a szövegeket addig is kiszedték.

Szíves üdvözlettel

Kodály Zoltán

Szerdán ott leszek, a délután folyamán talán lehet mód rá, hogy a liceumi kart mégegyszer halljam, vagy talán 1 órakor, ha még együtt vannak az iskolában. Azt értem hogy a többiek csak 6 után érnek rá, ott a beosztást Önökre kell bíznom, hogy a legjobb időkihasználás diktálja. Eddig 5-6 személy odautazása látszik bizonyosnak. Valamivel több hely fenntartása azért célszerű, bár 14-en nem igen lesznek.

Március 29.

„A magyar dalról beszél Kodály Zoltán április 7-én.

(A Békésmegyei Közlöny tudósítója jelenti)

Kodály Zoltán április 7-én városunkba érkezik, hogy a Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör rendezésében a Városi Színházban tartandó hangversenyen előadást tartson a magyar dalról és a magyar karirodalomról. A hangversenyen rész vesz a Lorántffy Zsuzsanna leánylíceum száztágú énekkara, a Békéscsabai Iparos Dalkör, a Békéscsabai MÁV Zene és Dalegylete férfikarokkal és a rendező egyesület vegyeskara. A hangverseny műsorát Kodály műveiből állították össze. Kodály előadása kiterjed nemcsak a karirodalomra, hanem az ifjúság zeneileg követendő célirányos nevelésére is. A műsort maga Kodály állította össze. A rendező egyesület megkezdte a jegyek árusítását.”

Április 3.

„A rádió is közvetíti a Kodály hangversenyt.

(A Békésmegyei Közlöny tudósítója jelenti)

A Békéscsabai-Erzsébethelyi Daloskör vasárnap esti hangversenyének körvonalai csak most bontakoznak ki teljes mértékben. Maga az a tény, hogy

- Kodály Zoltán lejön és előadást tart és egész este a nagy dalköltő műveit énekelik a szereplő dalkörök, országos érdeklődést váltott ki. Ezt méltányolva a magyar rádió is bekapcsolódott a nagy dalosünnepségbe és már elhatározott dolog, hogy vasárnap este az ország és a külföld Budapest vevői helyszíni közvetítést hallhatnak Békéscsabáról.

A rádióközvetítés technikai része már megkezdődött. A délelőtti folyamán Békéscsabán járt Schwing Károly rádiómérnök és megtekintette a közvetítés színhelyét, a színházat majd a posta két műszaki szerelőjének utasítást adott, hogy a szerelési munkálatokat hogyan végezzék.

A rádió a fényesnek ígérkező dalosünnep műsorának felét közvetíti, tehát a békéscsabaiak és a környékbbeliek csak úgy élvezhetik az egész estét, ha elmennek vasárnap este a színházba. Az érdeklődés máris óriási, ezért ajánlatos elővétel útján gondoskodni a jegyekről.

(Előjegyzés a Maczák féle drogériában.)”

Április 4. (Békésmegyei Közlöny).

„Kodály betegsége folytán Kerényi tanár érkezett le az utolsó próbára.

Országos érdeklődés középpontjába helyezi városunkat a Kodály hangverseny.

Kodály Zoltán mai békéscsabai látogatását az utolsó pillanatban lemondta, mert egészségi állapota még mindég nem kielégítő. A vasárnapi hangversenyre azonban egész biztosan leérkezik. Most maga helyett Kerényi György dr. tanártársát küldte el, aki ma délben érkezett meg a gyorsvonattal. Délután fél ötkor Kerényi dr. a leánylíceum énekkarát hallgatja meg, azután a színházban tart helyszíni szemlét, majd fél nyolckor a tanonciskolában az iparosdalkör, ezután pedig az erzsébethelyi vegyeskar és a MÁV főpróbáján vesz részt még az Orosházi úti elemi iskolában. Kerényi dr. közlése szerint a vasárnapi hangversenyre Kodályt a budapesti zenekedvelők egy kisebb társasága is elkíséri.

alább:

A rendező egyesület azzal is növeli a hangverseny kulturális értékét, hogy részletes ismertetést és szövegeket tartalmazó műsort szerkesztett a hangverseny anyagából.”

Április 5-én dr. Südy Ernőnek ír Kodály (a levél facsimiléje a 26. lapon).

Április 5.

(A Békésmegyei Közlöny tudósítója jelenti.)

„Külföldön is esemény a Kodály-hangversenyének rádióközvetítése.

Beszámoltunk arról, hogy Kerényi György dr meghallgatta a vasárnapi nagy dalosünnepre készülő békéscsabai énekkarokat. Kerényi dr meglelégedéssel nyilatkozott a hallottakról, úgyhogy biztosra vehető a békéscsabaiak sikeres szereplése az ország és a nagyvilág sok százezer figyelő rádióhallgatója előtt.

A rendező egyesületnél már több környékbeli daloskör és társadalmi egyesület jelentette be részvételét testületileg s nincs kizárva, hogy jelen lesz a vasárnapi estélyen Bud János dr Békéscsaba országgyűlési képviselője is. Az előadás — a rádióközvetítés miatt — percnyi pontossággal este háromnegyed nyolc órakor kezdődik így a közönség saját érdeke hogy helyét mindenki idejében elfoglalja.”

1935 Bp. apr 5

Kezeli Dörmör

megköszönve Hve. uszkiviseat örömmel
jelzhetem. hogy, Vöröskő rommaból
Küve, az lettél vásárolt 2 heti helyre-
vétel után Thétig fejezték, mikor Vö-
stem. Vásárolt az minden elvettük,
hogy salmálga, s az látszik Vöröskő, H-
ma késtem fel elvettük.

Tekintve rekonstrukciót, állapotokat,
nagyon kérem hogy az esetleg felmerülő
kérdések után megválaszolják a kérdéseket
és illik az azon való megjelölést felmentés
kérdés.

Kezeli Dörmör

Kodály Z

Vásárolt d. u. a Pesti uszkiviseat örömmel
jelzhetem. hogy, Vöröskő rommaból
Küve, az lettél vásárolt 2 heti helyre-
vétel után Thétig fejezték, mikor Vö-
stem. Vásárolt az minden elvettük,
hogy salmálga, s az látszik Vöröskő, H-
ma késtem fel elvettük.

Április 7.

„Vasárnap délután a Kodály est mikrofonpróbája.

(A Békésmegyei Közlöny tudósítója jelenti.)

Vasárnap délután érkezik Kodály Zoltán Békéscsabára, hogy a hangversenyen szereplő dalosköröket még egyszer meghallgassa és a végső utasításokat megadja.

Ugyancsak vasárnap fog megérkezni Schwing Károly rádiómérnök és Gecsóné, a közvetítés szpikere, a szereplőkkel, akik azonnal megkezdik a mikrofonok felszerelését, hogy a délutáni főpróbát is megejtsék.

A daloskörök minden igyekezetükkel azon fáradoznak, hogy az estély minél fényesebben sikerüljön.

Tekintettel arra, hogy a hangverseny tiszta jövedelmének egy részét a felállítandó 101-es és 4-es emlékmű alapjára fordítják, különösen nagy az érdeklődés, ezért a rendező daloskör vasárnap a déli órákban is árulja a jegyet a színház pénztáránál. A rendező daloskör kéri a közönséget, hogy helyeiket a pontos időben szíveskedjék elfoglalni, mert az ajtókat kezdés után bezárják, tekintettel a rádióközvetítésre.”

Rádió Újság XII. évfolyam 15. szám 1935. évi április 7—13-ig.

„Vasárnap, 1935. április 7.

8 [20] Közvetítés Békéscsabáról a Városi Színházból, Kodály Zoltán előadása és a Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör hangversenye. Rendező Pesti Béla, a daloskör elnöke. [Ismertetés az 5. oldalon] „Pange Lingua” Vegyeskarra feldolgozta Kodály Zoltán. Énekli a Békéscsabai-Erzsébethelyi Daloskör. Vezényel Lendvai Mihály. — „Öregek” (Weörös Sándor). Vegyeskarra írta Kodály Zoltán. Énekli a Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör. Vezényel Lendvai Mihály. — »A magyar karének jövője«. Előadja Kodály Zoltán a Zeneművészeti Főiskola tanára. — »Karádi nóták«. Kodály Zoltán gyűjtése. Énekli a Békéscsabai Iparos Dalkör. Vezényel Lukoviczky Endre. — »Kit kéne elvenni«. Székely népdal férfikarra feldolgozta Kodály Zoltán. Énekli a Békéscsabai MÁV Zene- és Dalegylet. Vezényel Simor János. — »Katonadal«. Férfikarra írta Kodály Zoltán. Énekli a Békéscsaba-Erzsébethelyi Földmunkások Dalegylete. Vezényel Farkas Pál. — Püskösdőlő. Népi töredékek alapján leánykarra írta Kodály Zoltán. Énekli a Békéscsabai Lorántffy Zsuzsanna leányliceum énekkara. Vezényel Sáska Erzsébet.”

Az 5. oldalon:

Békéscsabai dalegyletek.

Április 7-én hangversenyeznek.

A Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör 1914-ben alakult, azonban a megalkulás után következő vérzivataros időben működését szüneteltette, majd 1920-ban kezdte meg újból működését. 1932-ben a békéscsabai Aurora-kör által rendezett Haydn évfordulón Haydn oratóriumából a vegyeskari részt zongorakísérettel, majd 1933-ban szintén az Aurora-kör rendezésében megtartott Kodály hangversenyen a Kodály »Mátrai képek«-et énekelte.

A »Mátrai képek« előadása alkalmából jelen volt Kodály Zoltán, az előadás után, a még színpadon álló énekkarnak, a legnagyobb elismerését fejezte ki a nehéz darab előadásáért. Nemsokára Kodály öméltósága azt az óhaját fejezte ki, hogy szeretne lejönni Békéscsabára, a kar összetételét és

A BÉKÉSCSABA-ERZSÉBETHELYI DALOSKÖR
Békéscsabán, a Városi Színházban 1935. évi
április hó 7-én, vasárnap este 8 órai kezdettel

KODÁLY HANGVERSENYT

rendez, melynek műsora a következő:

1. *Pange Lingua* Vegyeskarra feldolgozta Kodály Zoltán. Énekl: a Békéscsaba Erzsébethelyi Daloskör (vegyeskar) Harmóniumon kíséri: Linder László ev. lelkész. Vezényel: Lendvai Mihály ker. társkarnagy.
2. *Öregek.* Weöres Sándor verse. Vegyeskarra írta: Kodály Zoltán Énekl: a Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör (vegyeskar). Vezényel: Lendvai Mihály ker. társkarnagy.
3. Kodály Zoltán zeneművészeti főiskolai tanár előadása: A magyar karének jövője.

KÖZBEN:

4. Karádi nóták. Kodály Zoltán gyűjtése. Énekl: a Békéscsabai Iparos Daloskör. Vezényel: Lukoviczky Endre ker. társkarnagy.
5. *Kit kéne elvenni?* Székely népdal. Férfikarra feldolgozta: Kodály Zoltán. Énekl: a Békéscsabai MÁV Zene- és Dalegylet. Vezényel: Simor János ker. társkarnagy.
6. *Katona nóta.* Férfi karra írta: Kodály Zoltán. Énekl: a Békéscsaba-Erzsébethelyi Földmunkások Dalegylete. Vezényel: Farkas Pál karnagy.
7. *Pünkösödölő.* Népi töredékek alapján leánykarra írta: Kodály Zoltán. Énekl: a Békéscsabai Lorántffy Zsuzsánna leányliceum énekkara. Vezényel: Sáska Erzsébet tניתő. karnagy.

SZÜNET

8. *Székely keserves.* Az erdélyi magyarság legősibb dalaiból vegyeskarra írta: Kodály Zoltán. Énekl: a Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör (vegyeskar). Vezényel: Lendvai Mihály ker. társkarnagy.
9. *Mátrai képek.* Mátra vidéki dalokból vegyeskarra feldolgozta: Kodály Zoltán. Énekl: a Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör (vegyeskar). Vezényel: Lendvai Mihály ker. társkarnagy.

Rendező: Pesti Béla, a Békéscsaba-Erzsébethelyi Daloskör elnöke.

A karénekek szövegei megfelelő számtani sorrendben a következő oldalakon található.

felfogóképességét tanulmányozni. Ez rövidesen megtörtént, amikor a Tanár Úr a kart személyesen tanította az egyik vegyeskari szerzeményére.

Ekkor született meg a Kodály-hangverseny eszméje, amely április 7-én több békéscsabai kar és a leánylíceum énekkarának bevonásával testet öltött.

A kar nyilvántartott taglétszáma 25 nő, 22 férfi — sajnos a taglétszám folyton változik. Hogy a kar mégis tud produkálni, az annak köszönhető a tagok szorgalmán kívül, hogy a karnagyuk Lendvai Mihály fáradságot nem kímélve oktatja a kar tagjait, ami annál nagyobb elismerést érdemel, ha tudjuk azt, hogy a kar tagjai még a kottát sem ismerték az egyesületbe történt belépésük idején.

A Békéscsabai Iparos Dalkör 40 éves dalostestülete Békéscsabának, tagjai javarészből iparosok és kishivatalnokok. Az erős férfikart Lukoviczky Endre vezeti nagy hozzáértéssel.

A Békéscsabai MÁV zene- és dalegylet közvetlen folytatása az aradi MÁV daloskörnek. Simor János állomásfőnök nagy szeretettel tanítja a tisztán vasutasokból álló férfikart.

A Békéscsaba-Erzsébethelyi Földmunkások Dalegylete 1932-ben alakult. Amint a címe is mutatja, tagjai mind egyszerű napszámosból állanak és nem-hogy a kottát nem ismerik, de nagy részük nem is beszél tisztán magyarul. Hogy ma Kodály-szerzeményt énekelnek, azt fáradhatatlan szorgalmuk mellett, Farkas Pál karnagynak köszönhetik, aki ezen kar sikeres tanításáért a legmesszebbmenő elismerést érdemli.

A Lorántffy Zsuzsánna leánylíceum énekkara a jövő nemzedék reményteljes énekesnői. Sáska Erzsébet tanítónő fáradságot nem ismerő sikeres munkájának köszönhető az, hogy a lánykar ma már az igen nehéz Kodály „Pünkösddő”-t be tudta tanulni.”

Április 9. (Békésmegyei Közlöny).

„Az Erzsébethelyi Daloskör Kodály-hangversenye.

Soha szürkét, soha megszokottat, mindig a lehetónél és a lehetségesnél többet, ez az Erzsébethelyi Daloskör vezetőinek programja és ezt a programot az általánosan és az egyesületre vonatkozólag speciálisan is nehéz viszonyok között a daloskör nemcsak vállalja, hanem évről-évre be is váltja.

A kimagasló értékű munka jutalma az az érdeklődés, amellyel Kodály Zoltán kíséri a kar munkáját. A jó munka és a kitűnő érdeklődés eredője a tegnapi esti hangverseny, amikor a rádió mikrofonja előtt szólalhattak meg a békéscsabai dalosok a rendező egyesület és a többi békéscsabai daloskör tagjai és a leánylíceum éneklő ifjúsága. A rádió vitte szét a nagyvilágba a csabai dalosok énekét. Ezzel a rendező egyesület felmérhetetlen szolgálatot tett Békéscsaba zenei kultúrájának és e fejlődésképes városi kultúra jóhírének.

A Békéscsabai-Erzsébethelyi Daloskör vegyeskara a Pange lingua latin szöveggel nehezített szólamaival vezeti a hangversenyt, utána az Öregek, majd a műsor második felében a Székely keserves és a Mátrai képek előadásával érdemli ki az ünneplést, melyben valószínűleg a rádióközvetítés miatt az est országos jelentőségéhez mérten kisszámú közönség részesítette a kar tagjait és fáradhatatlan zenei vezetőjüket, a kitűnő Lendvai Mihály karnagyot.

A Pange lingua harmónium kíséretének precíz ellátásáért Linder László

lelkészt illeti az őszinte elismerés. A hangversenynek dísz, fényt és emellett különösen kimagasló jelentőséget adott Kodály Zoltán személyes részvétele és nagyszerű előadása, melyben az egész magyar zenei életnek programot adott a karéneklés jövőjét és útjait illetőleg. Kodály vegyeskarok szervezésében jelölte meg a daloskörök fejlődésének egyetlen útját. Ebből önként következik a kar magasabb teljesítménye, mert a vegyeskar irodalma értéke-sebb stúdiumokra ad alkalmat. De vegyeskar szervezése előtt is veszedelme-sen sürgős a dalárdák műsorainak feljavítása.

Kodály Zoltán előadása közben, melyben felvetett súlyos kérdésekre még visszatérünk, az Iparos Daloskör Lukoviczky Endre ker. társ-karnagy szak-értő vezetésével eredeti bemutatóként a Karádi nótákat énekelte. Ugyan-csak az előadás keretében Halottuk Simor János ker. társ-karnagy komoly munkájaként a Békéscsabai MÁV zene és dalegylet férfikarától a Kit kéne elvenni Székely népdal bemutatóját. Az Erzsébethelyi Földmunkások Dal-egyletének és Farkas Pál karnagynak ismét nagy sikere volt a trombitával és dobbal kísért Katonanótával, melyet a vigadói hangversenyen a csabai földmunkások daloltak először, kiknek Kodály Zoltán pár hónappal ezelőtt az országos bemutató jogát engedte át. Végül Sáska Erzsébet kitűnő betanítá-sában a Lorántffy Zsuzsanna leányliceum száz növendéke adta elő, már meg-jelenésében is impozánsan, a leánykarra írt Pünkösdőltöt.

A nagyszerű hangverseny mintaszerű rendezése az Erzsébethelyi Da-loskör lelkes elnökének Pesti Bélának érdeme. A hangverseny után a sze-replő daloskörök tagjai vacsorán ünnepelték Kodály Zoltánt. Békéscsaba vá-ros nevében Korniss Géza dr. kultúr-tanácsnok, az Aurora-kör elnöke köszön-tötte a vendéget és értékes beszédben vázolta Kodálynak és Békéscsaba ze-nei életének eddigi kapcsolatait. Kodály Zoltán válaszában a békéscsabai da-loskörök kiváló teljesítményét emelte ki. Segítő kéz nyújtása a csabai da-lárdák előtt a gyors felemelkedés útján nyitja meg — mondotta. Végül Pesti Béla adta át a Békéscsabai-Erzsébethelyi Daloskör díszes kiállítású oklevelét és a daloskör tagjainak fényképét.”

Ide kívánczok annak megemlézése. hogy Kodály, előadásának első köz-lését átengedte a Békésmegyei Közlönynek, mely még április hó 21-én kö-zölte. Később egyik mondatán változtatott s így jelent meg a Magyar Zenei Szemlében 1942-ben, majd a Visszatekintés I.-ben 1974-ben: „Utóvégre ma-gyar víz (az is, ami egy magyar ökör lába nyomában meggyülemlik. De csak a verébknek elég jó. Magyar víz) a békató is, amelyben magyar béka kuruty-tyol. De talán magyarabb tó a Balaton, mely ezer éve tükrözi, itatja, (nyeli) a körötte lakó magyar népet, — s magyarabb víz az artézi forrás, amely a magyar talaj mélységéből tör elő.” A hosszabb zárójelben levő szöveget hoz-záadta, az egy szavas zárójelben levőt elhagyta.

A Békésmegyei Közlönyben a koncertet követően — április 11-én — az első oldalon jelent meg a következő írás:

„Visszhangja

volt a fővárosban is a békéscsabai Kodály hangversenynek. Felfigyelt az ország Kodály Zoltán értékes előadására. Éppen csak, hogy Csabán nem volt ez a visszhang kielégítő, éppen csak, hogy Csabán nem figyeltek fel a nagy kultúreseményre széles körök, egész társadalmi rétegek. Tóth Aladár talán



A békécsabai pályaudvaron 1935. (Fotó: Dr. Südy)

el sem hinné, hogy a nevezetes hangversenyt fél ház hallgatta végig, el sem hinné, hogy a szereplő karok tagjainak száma a színpadon majdnem elérte a közönség nézőtéri számát.

Tóth Aladár írja, hogy Kodály Zoltán nemcsak a magyar karének, hanem az egész magyarság jövőjéről beszélt. Épp így a vasárnap esti hangversenyen nemcsak Békéscsaba zenei életének mutatja napos és árnyas oldalait, hanem a színpad fényessége és a nézőtér homálya jellemzi egész városi kultúránk felületességét. Lelkes emberek kemény küzdelemmel, sok nehézségen, akadályon keresztül próbáltak itt zenei életet teremteni és próbálják megteremteni a városi kultúra egyéb nélkülözhetetlen feltételeit. A legnagyobb nehézség, a leglelküzdhetetlenebb akadály — Tóth Aladár el sem hinné — e város lakosságának közönye, érdektelensége, a divatosnál mélyebb, messzebb célzó szellemi törekvések iránt. A rádión keresztül fergetegesnek hangzott a békécsabai közönség elragadtatott tapsa. Igen, itt minden művészi megmozdulás azért emelkedik országos értékűvé és országos érdeklődést kiváltóvá, mert a színháznak, a sajtónak, a kiállítási teremnek félházas, negyedházas közönsége érzi a felelősséget és a másik félház, az üresen ordító székek félháza helyett is megkétszerezett erővel lelkesedik, megnégyesezett hanggal tapsol és megalapozza a sikert, amit a csabai negyedházon kívül Tóth Aladár-ig országvilág értékkel, csak éppen mi magunk nézzük a dolgok jelentőségét fel nem fogva és a tiszta törekvéseket meg nem értve, érzéketlenül, az úttörés kimerítő, sokszor reménytelenül magárahagyott munkáját.

Így néz ki közelről, belülről ez a városi kultúra. Mert külsőleg, látszatra

nagyszerű a csabai kirakat. Nem egy külföldi híresség hangversenyén állapították meg körünkbe tévedt idegenek, hogy Békéscsabán még mindég van pompa, van pompás publikum, talán-talán néhol még pénzügyi alapja is van a pompának. Persze nem a földmunkások trombitás-dobos nótáihoz és nem a puritán Kodály mondanivalóinak szédítő mélységeihez.

És nem az egyéb tiszta, szent célokhoz.

Tóth Aladár rádión keresztül hallotta az előadást. A rádió meghagyta illúzióját. Mert hallani csak a színpadot lehetett. A nézőteret látni kellett volna.”

A következő levél borítékján a dátum olvashatatlan, csak a hónap biztos, mivel Kodály a koncert utáni dolgokról ír:

Kedves Doktor Úr!

Megkaptam a kéziratot s megdöbbenve látom, benne maradt az a néhány partitúra, melyeket a karvezetőknek szántam aláírva. Majd visszszakuldom azzal a kéréssel, hogy az illetékeseknek eljuttatni szíves legyen.

Még egy más kérésem is van, amit Révész dr úrnak kérek közvetíteni, mert nem tudom a címét. Oly sokan kérték az előadás szövegét, hogy nem jelenvén meg egyelőre, az ottani lapban megjelent részt kell erre felhasználnom. Kérnék azért vagy 10 példányt belőle (elég az a lap, nem kell a teljes újság) hogy elküldhessem az érdeklődőknek. Sokan hallgatták, fáradságunk nem vezett kárba. Remélhetjük-e hogy ott helyben is megtette hatását?

Mi még mindég kedves vendéglátásuk hatása alatt vagyunk, s gyakran emlegetjük Békés Csabát, s a benne lakókat.

Szíves köszöntéssel mindnyájuknak
Kodály Zoltán

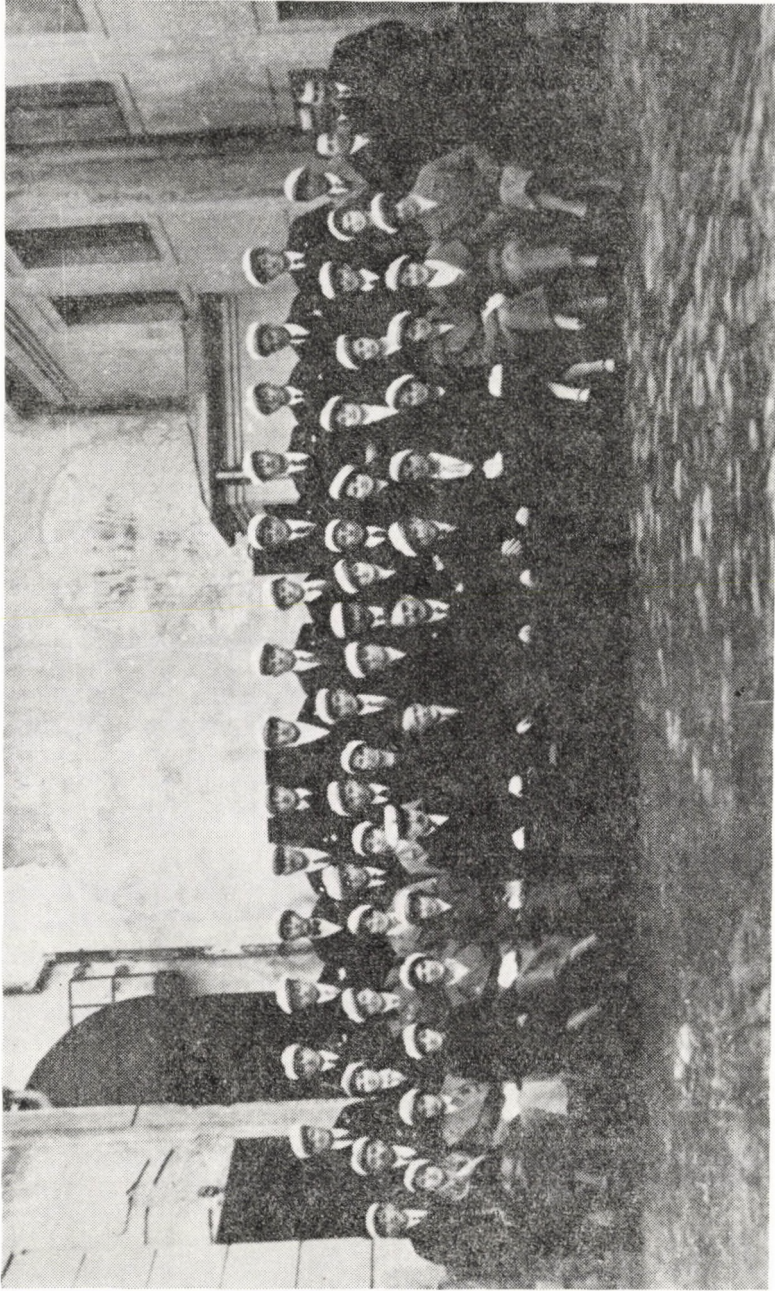
A levél hátoldalán Kodályné így ír:

Kedves Südy család, rég belémszorult n. megmondjam mily felejtethetlenné tették b.csabai tartózkodásunkat. Első perctől fogva mi is „otthon” voltunk meghitt, művészi otthonunkban. Hálás köszönet érte mindannyiuknak.

Tart-e még a felfordulás? Megszokták már az újat? Nekem bizony fáj a szívem a régiért. A Südy — recamier-re még mindig fáj a fogam is. Majd ha egyszer jobb dolguk nincs — (mikor lesz az?) szabad-e rajzát, méretét az uram számára elkérnem?

Visszaérkezésünkkor Bpestet — Bcsabai lázban találtuk. Irgalmatlanul lelkesedtek. És — szidtak tücsköt-bokrot amiért idejekorán „nem értesítették őket”. Annyi bizonyos, egy tucatja odarándult volna, egy tucatja, ha nem több.

Szeretettel üdvözli mindnyájukat,
hívük, Kodályné



A Békéscsaba-Erzsébeti helyi Daloskör. Középen az 1. sorban Kodály Zoltán. Mellette jobbra: Pesti Béla, a Daloskör elnöke; balra: Lendvai (Lestyán) Mihály, a Daloskör karnagya

Ismeretlen szerző, ismeretlen helyen megjelent kritikájának géppel írott másolata a kórus iratai között:

„Két évvel ezelőtt a békéscsabai Aurora-kör Kodály estet rendezett, melyen a Békéscsaba-Erzsébethelyi Dalkör a Mátrai képeket adta elő. Kodálynak már akkor feltűnt a kórus teljesítménye, mert a tagok legnagyobb része teljesen iskolázatlan munkásember, a vezető maga is autodidakta. A kitűnő produkció tehát megdönteni látszott azt a sokat hangoztatott feltevést, mely szerint a Kodály-kórusok nehéz, csupán zeneileg képzett énekesek számára hozzáférhető művek. Kodály a hallottak alapján egy kísérletre szánta el magát: Egy éve már személyesen irányította öt békéscsabai kórus munkáját, és ebből a munkából, mint előadásán mondotta, önmaga is hitet merített, hogy íme nem csak a gyermekkarokon át reformálhatjuk meg kóruskultúránkat, mert felnőtt, tanulatlan, a régi „dalárda” levegőben felnőtt emberek teljesen magukévá tették és meggyőző, lelkes, kitűnő előadásban hozták a legnehezebb Kodály kórusokat is.

Akármennyire csodálatos teljesítmény volt is az öt csabai kórus hangversenye, bebizonyította, hogy a mag, amit Kodály és Bartók évekkal ezelőtt elvetettek, most hullott a számára legegészségesebb, legtermékenyebb talajba. A népdalt a nép adta és nehezebb, kórusra feldolgozott formájában is tökéletesen és maradéktalanul tudja visszaadni azt, ami eredetileg már sajátja volt. Mindazok, akik meghatottan és lelkesülten hallgatták a gyári munkás-lányok és földmunkások napi nehéz munka után fáradt testtel, pihenő lélekkel megtanult és most kifogástalanul és meggyőzően előadott műsorát, tudják, hogy ma Magyarországon teljes nivójú kóruskultúra nem utópia már, hanem csak a helyes nevelés kérdése, mert az anyag, amely rendelkezésünkre áll, bizonyára nem kivételesen tehetségesebb Békéscsabán, mint a többi városban és így remélhetjük, hogy a régi dalárda szellem néhány év múlva már csak a múlt rossz emléke lesz mindenütt, egy talán szükséges rossz, amin keresztül mentünk.

B. J.”

Feltehető, hogy a Kodályt elkísérők egyike írta.

Az 1935-ös koncertlátogatáshoz hozzátartozik a Linder László erzsébethelyi evangélikus lelkésznel tett látogatás is, május 9-én délelőtt. Erre a látogatásra elkísérte Kodályt felesége Sándor Emma, dr. Südy és felesége Tevan Gizella, továbbá Bacher Jolán és Debreczeny Miklósné zenetanárok.

Linder László volt az aki az előző estén az 5 Tantum Ergót orgona híján harmóniumon kísérte. Az előző évben ismerkedtek meg az esti kóruspróbán. Kodály most megtekintette a lelkész parasztszobáját és az általa lejegyzett evangélikus népénekeket tartalmazó gyűjteményt, melyről megállapította, hogy teljesen ismeretlen terület a gyűjtők előtt.

Linder véleményt kért Kodálytól, hogy szabad-e egy régi típusú dalt elfogadtatni a gyülekezettel a közismert változattal szemben.

Kodály válasza:

Budapest VI
Andrássy-út 89.

nov 12

Nagyiszteletű Lelkész Úr!

Nb. soraira vonatkozólag így általánosságban nehéz véleményt mondanom, míg nem tudom konkrét példákból, hogy micsoda elvek szerint óhajtják az ev. reformot keresztülvinni. Mert alig hihetem, hogy egyetlen döntő elv volna a dallamok eredeti német formájára való visszatérés. Ez talán csak az esetben válik szükségessé, ha a dallamot az elváltozás művészi értékében kisebbítette, vagy attól megfosztotta.

Lehetnek változatok, melyek az eredetinel szebbek. Ilyenkor még az esetben is megtartanám őket az eredetivel szemben, ha nem mutatható ki hogy magyar fejlemények. Ha pedig azok, annál inkább.

Ennél többet a példák ismerete nélkül nem mondhatok. Ez is csak tisztán művészeti szempont: a szépnél szebb keresése. Azonban elképzelem hogy ilyen nagyfontosságú reform keresztülvitelénél még más szempontokat is figyelembe kell venni, amelyek bírálatára nem érzem magam illetékesnek. Csak egyet említek: a gyakorlati szempont néha azért teszi lehetetlenné az ősfurma visszaállítását, mert annak ritmusa sokkal bonyolultabb, hogysen ma népének gyanánt használható lenne.

Dr Südynek szíves üdvözetem átadását kérem, hacsak lehetséges örömmel leszek jelen az eml. koncerten.

Kiváló tisztelettel
kész híve
Kodály Zoltán

1936. július 24. a postabélyegző kelte a köv. levél borítékján:
Budapest VI

Andrássy-út 89

Bp. júl 24

Kedves Doktor Úr!

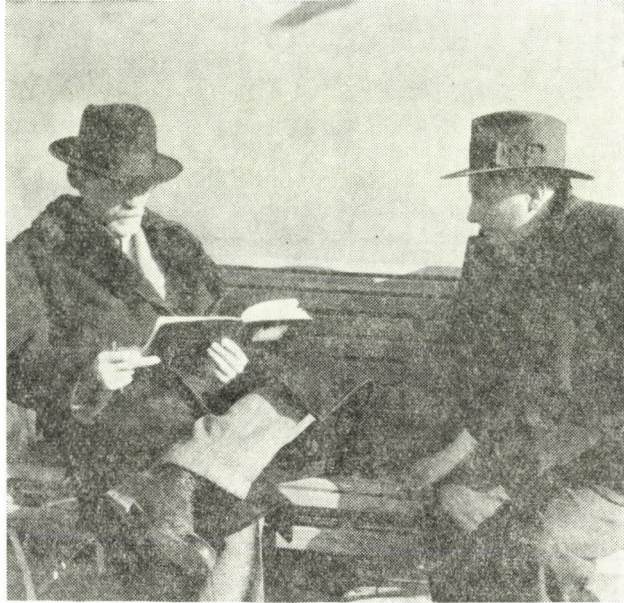
Sok minden történt, amiért k. levelére csak most felelhetek. Már örülünk a boglári kirándulásnak, de aligha lesz belőle valami. Feleségem súlyos bronchitissal 6-ik hete nyomja az ágyat, az én lábamról ma veték le a gipszkötést, (ízületi gyulladás) most tanulok újra járni. Szombathelyen sem voltam, pedig általában sorsdöntőnek tartják ezt a dalosünnepélyt, fordulatnak a jobb felé. Csodálatoskép még az Erzsébethelyi vegyeskar is elért egy III. helyezést. Nem tudom Pestivel, vagy nélküle? Őt futólag láttam régebben akkor mondtam neki, hogy olyan rossz verset nem lehet megzenésíteni. Erdélyi Józseffel akartam íratni olyan-félét, de eddig nem sikerült.

Örvendek, hogy jó tapasztalatokat szerzett az ifjúsággal. Én csak bennük bízom — bár a felnőtt karok is újra-meg újra meglepnek. Ha megoldást lehetne találni iskolánkívüli ifjúsági karok szervezésére! a fásult tanerők kikerülésével.

Bizonyos hogy elég baj van és naponta szaporodik, ami a gondtalan éneklést gátolja. De azért mit tehetünk?

Ma már nem foghatunk olyan mesterséghez, ami talán a bajok orvoslásához közelebb visz. De van-e ilyen mesterség?

Szíves üdvözlettel
Kodály Zoltán



Kodály Zoltán és Linder László. 1935. május 9.

Kner Imre Kodály Zoltánhoz írott levelének egy részlete alapján megtudjuk, hogy a Kodály házaspár meglátogatta Kneréket.

Gyoma, 1938 április 7.

Ezúttal igen-igen hálásan megköszönöm Tanár úrnek kedves és nagyon megtisztelő látogatását, amely nagy öröm volt számunkra... [géppel írott nagyméretű levélpapíros].

Kner Imre Kodálynéhoz írott levele a következő megyei adat.

Gyoma, 1939. október 26.

Méltóságos Asszonyom!

Csak most sikerült megvalósítanom Feleségem régi kedves elgondolását a Psalmus szövegének új kiadásáról, amelyet a magam részéről kiegészítettem a Bordal szövegének stílusos kiadásával. A bőrbe kötött példányokat a Tanár úr könyvtárának szántuk, a többieket pedig, a kolfon szövege szerint, a híres „Glorieri et amicorum” példájára, a Tanár úr szíves rendelkezésére küldtük. (15-15 péld.) A magunk házi példányain kívül a Psalmusból küldtem egyet-egyet Fitz József barátomnak, a Széchenyi Könyvtár főigazgatójának és ugyanabban a könyvtárban Dr. Tolnai Gábornak, mert ők gondoskodtak a könyvtári példány lefotografáltatásáról, s a fotografiák alapján készült a szedés. Ha szabad ebbe beleavatkoznom, igen örülnék, ha Tanár úr a Psalmusról juttatna egyet Dr Szabolcsi Bencének, mert ő mondta meg nekem, hogy a szö-

Budapest 1882

Kedves ember!

Ígáson elhalasztom, még egyik külföldi
még sem közönlödtem, más ita másit. A História
nagyon sikerült, bárcsak többet lehetne azertől a
Közöny köz. v. perspektívát kapna a tárgya magy.
fele.

A Praha. név az a Borsál is apró remek.
De alá hihi alá nem, nekem valami aznál nem
okoz több örömet, hogy személyes ismerettségem van velem.
Elgondolom: még egy kis papír, munka, esetleg az
ifjú Dutil legény közreműködése: is megvan
pl. a Mész. Tolfalasi, Hontzege' közfelfedezés
egyetlen példányból kicimelve, sokak okulására.

Mi kéf. is jó igazán az indok, egy szép
hibát nagyon mindig meglátom mikor a híres
levelet kinyitottam, de a fölsőt nem kérték,
nem volt rá egy arany kitűző, mint az arany.
Dáni. bibliaiban. Dehol sajtóhibákban keresték őket
a forrás. It a magy. hegyre.

Önk. Karácsonyi, újévi jót kívánásokból
v. in. Daktól magy. üdvözléssel

Kodály János

veget hol találhatom meg, valamint Isoz Kálmánnak, aki régi igen kedves barátunk, mindenben nagy szeretettel támogat bennünket a Zsuzsa ügyeiben s nagyon szereti a szép nyomtatványokat. Mivel a példányszám hivatalosan 25-ön alul van megállapítva, nem küldtünk egyikből sem kötelespéldányt a közkönyvtáraknak, s így ezek a könyvek nem kerülnek bele a hivatalos bibliográfiába sem.*

Nagyon sok szeretettel csináltuk ezeket a kis könyveket s örülnénk, ha öröme telne bennük a Tanár úrnak is. — Mindenkor örömmel szolgálatjára, vagyok Méltóságos Asszonyomnak és a Tanár úrnak is régi híve és szolgája.

Erre a levélre maga Kodály válaszolt 1939. december 26-án. (Megjelent: A könyv mestere. Kner Imre levelezése. Magyar Helikon 1969. 262. oldal.) A levelet facsimilében közlöm, a 37. oldalon, a bibliofil kiadvány első lapjait a 39-40. oldalon.

1940-ben folytatódik a Kner levelezés.

BP. szept. 25.

Kedves Knerék!

Köszönet a könyvekért, valóban szebben nem ülhették volna meg az 500-as évfordulót, forma és tartalom egyaránt remekül illik! Méltó a mintához, az utód szerető fegyelme a nagy őshöz.

Felteszem a pontnélküli i, az egyponos o a e szintén megvan az eredetiben, valamint a felfordult vagy a lejjebb csúszott betűk. Ezt is jó lenne megemlíteni az utószóban (majd a 2. kiadásban) nehogy azt higgye valaki, a Kner-féle matrixok is töredeznek már, vagy hibát lásson a „Belgiumi occuratio”-ban.

Szentkuthy könyve is nagyon érdekel, van már annyi régi könyvem, hogy kezdjek érdeklődni készítőik iránt is.

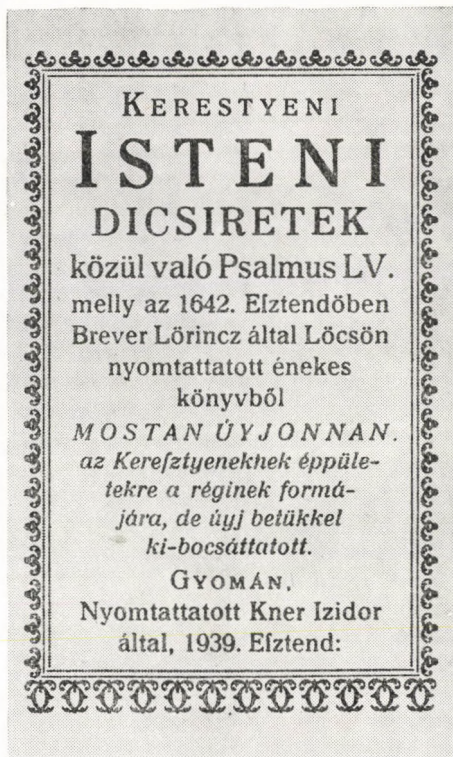
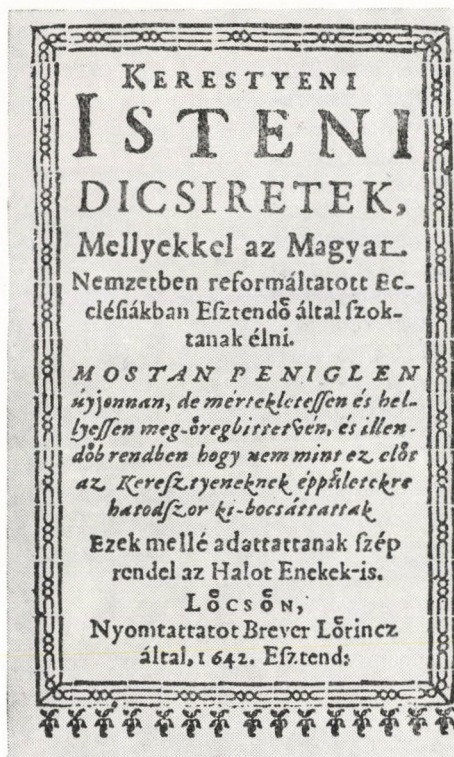
Ha véletlenül ismernék Amirás Ilona polg. isk. tanárnőt, szívesen vennék annyi információt róla, hogy jól működik-e. T. i. arcképet kér az iskolájába, nem tudom érdemes-e mert eddig nem hallottam felőle.

Szíves üdvözzellettel
Kodály Zoltán

Egy 1940. október 2-án kelt levél részlete Knertől Kodályhoz:

Zsuzsa kislányunk nagyon szomorú levelet írt a napokban, mert fél, hogy Tanár úr óráit az idén nem látogathatja. Pedig nagyon készült erre, mert úgy érzi, hogy most tanulhatna igazán sokat amikor pótolta azokat a hiányokat, amelyek miatt az első időkben nem tudta megfelelően követni a magyarázatokat.

* A bibliofil kiadvány keletkezésének történetét Haiman György dolgozta fel. Kner Imre és a Psalmus hungaricus c. tanulmányában. A könyv műhelyében. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1979. 185—209. oldal.



További Kodály-levelek Kner Imréhez:

[1941]

Budapest
 nov 30

Kedves Igazgató Úr!

Ha ideje engedi és kedve van ily aprósággal bibelődni, megint itt vagyok egy kis munkával. Az egyidőben feladott 4 oldalas kórához való címlap volna az.

Szín és papírfajta mellékes, ami éppen van csak lehetőleg inkább tompa árnyalat legyen. Galamb szürke acélkék, fraise stb.

Szöveg csak ennyi:

1. oldalon

Kodály

Öt Tantum Ergo
 gyermekhangokra

Az LV. zsoltárnak ezt a fordítását, amely Kodály Zoltán Psalmus Hungaricus-ának a szövege is, a Gönczi féle Énekeskönyv (Keresztyni Isteni Dicsiretek . . .) 1642. évi lőcsei kiadásának az Országos Széchényi Könyvtárban levő példányából vettük. Ez a kiadás Kner Izidor könyvnyomdájában Gyomán készült 1939. október havában, Kodály Zoltán és barátai számára, 20 példányban és nem került a könyvpiacra.

a 4 ik, vagy ha jobbnak látná: a 3. ik oldalon pedig ez a címjegyzék:

Kodály Zoltán gyermekkarai

Villő
Túrót eszik a cigány.
Lengyel László.
Gergely-járás.

Jelenti magát Jézus . . .
Isten kovácsa.
Cigány-sírató.
A süket sógor.

[a hátoldalon]

a borítékban persze fűzés nélkül egyszerűen beillesztjük a kótát.

Szívésségét előre köszönve, felesége Ő nagyságával együtt szívesen üdvözli

Kodály Zoltán

Nb. Csak ha minden nehézség nélkül beilleszthető a nyomda munkájába!
[alul ceruzával Kner írása]

200 példány kellene Fiam, a minta lapot nekem ajándékozta Kodály
[Kézzel írott levél egész ív papiroson]

A budapesti posta körbélyegzője levelezőlapon 1942. IV. 30. kézzel, tintával írva:

Kedves Kner Úr!

Egy címlap erejéig szeretném újra megpróbáltatni a K. nyomdát. A küldött minta a kész alakot mutatja csak. Papír minősége és színe ma tudom nem válogatás tárgya, itt elfogadom ami van. Összesen 400 darab kellene, ha nincs annyi kevesebbet kell kérnem. Megjegyzem még, a kiadvány az én tulajdonom és költségemre készült, ha külsőségei mást is mutatnak.

Előre is köszönettel és üdvözlettel
Kodály Zoltán

[1942])

Bp. V. 7.

Kedves Kner Úr!

Köszönöm a szép munkát, a famentes szürkét választom. Körülvágnai nem szándékom hacsak a fedőlap méretei nem követelik meg, mert azt szeretném, hogy pontosan beilleszkedjék vágás nélkül is.

Dőlt betű helyett jobb szeretnék állót a nevekre is, remélem nem lesz túlságosan nagy.

Szombaton éppen Nyíregyházán voltunk. Remélem legközelebb otthon találunk.

Üdvözlettel
Kodály Zoltán

Kner Imre Kodálynak szóló utolsó levele Gyomán kelt 1943. november 2-án.

*

A felszabadulás után Békés-Tarhoson látjuk viszont Kodály Zoltánt, ahol az ének-zenei iskolát látogatja.

*

Békéscsabán a Körös-parti szoborsétányon ott találjuk szobrát Bartóké mellett és utcát is neveztek el róla.

LUKÁCS ANTAL:

KÉT KORSZAK HATÁRÁN — FERRUCCIO BUSONI*

I.

„End-Phänomen einer Epoche, Anfangsgestalt einer neuen.” — írta 1924-ben Busoniról szóló nekrológiájában („In memoriam Ferruccio Busoni”) jóbarátja, Jakob Wassermann, aki az 1921-ben megjelent, tragikusan jövőbelátó könyvét is már Busoninak ajánlotta. („Mein Weg als Deutscher und Jude”)

De Busoni nemcsak két század — a 19. és a 20. század — gyermeke, de két nemzeté is: édesapja olasz, édesanyja német. E kettős és eltérő nemzeti kultúra szülői örökségéből fakad tisztelete az elmélet, és rajongása a latin formakultúra iránt.

E kétvilágú egyéniség problematikus voltát csak élte a későpolgári Európa válságos ellentéteinek kibontakozása. Az első világháború kirobbanása után menedékjogot kért és kapott Svájcban. Zürichben lakott és mindennap kiment a Hauptbanhofra, a főpályaudvarra, beült az étterembe és óráig nézte az Olaszországba, illetve Németországba menő vonatokat . . .

Nem tudta elviselni a két ország közti háborút. Amint nehezen viselte el a hagyomány és modernség közt dúló háborút a művészetben is, valamint a korszak megannyi kérdőjelét, amelyre a választ annyian keresték. Többek között ő is! Ám eligazodni ebben a korszakban rendkívül nehéz lehetett.

II.

A századforduló előtti és utáni évtizedek különösen mozgalmas időszakot foglalnak magukban. Még él a felvilágosult polgárság 18. századi racionális és antropocentrikus vilásképe, de elveszett mögüle az emberek hite. A 19. században a természettudományoknak az aktivitása, a technika, a gazdaság kiugró fejlődése, a világpiac kialakulása, az elidegenedés kiszélesedése nyomán egyre világosabbá válik, hogy már nem a francia forradalom eszméiről van szó, hanem sokkal inkább az angol ipari forradalom végső konzekvenciáinak az érvényesítéséről. Ugyanakkor az osztályá szerveződött ipari munkástömeg, ennek az új osztálynak az új filozófiája, világnézete, a marxizmus új

* Ferruccio Busoni 1866. április elsején született a toscanai Empoliban, meghalt Berlinben 1924. július 27-én.

Az 1885. és 1886/88-as éveket Lipcsében töltötte. Zongorát tanított Helsinkiben (1889), Moszkvában (1890) és Bostonban (1891/92). Közben is és utána is számos koncertkörutat tesz a világban. 1894-ben Berlinben telepedik le. Nemcsak zongoraművészként kelt hatalmas érdeklődést, hanem mint az Új Zene fáradhatatlan kezdeményezője és szervezője is.

1913-ban a bolognai Liceo Musicale igazgatója. 1915-ben politikai menedéket kér és kap Zürichben. 1920-tól a berlini Művészetek Akadémiájának zeneszerzői mesterképzőjét irányítja. „Egy új zeneesztétika vázlata” c. írása 1906-ban jelenik meg.

történelmi perspektívát kínál a válságban élő Európa számára. A mechanikus természettudományos szemléletet már a századforduló utáni években felváltja Einstein, illetve később a kvantumelmélet nyomán kialakuló dialektikus és dinamikus szemlélet. A hagyományos fogalmak alapján az új fizikai eredmények éppen úgy nem magyarázhatók, ahogyan a valóság megragadása tekintetében a művészet hagyományos eszközei is csődöt mondanak. Ezért találkozzunk ezekben az évtizedekben és években mindenütt kérdésekkel, kísérletekkel, kutatásokkal: az emberiség és a világ új viszonyának, az új rendnek, az új fogalmaknak és a művészet új eszközeinek, új lehetőségeinek a keresésével.

Hallgassuk meg két kortárs vallomását! Az egyik Schoenberg, a másik Heisenberg. Kezdjük az utóbbival. Heisenberg visszaemlékezésében (A rész és az egész, 1975) felidézi egyetemi éveinek egyik olvasmányélményét, Platon Timaiosz c. írását: „*Ha egy olyan nagy filozófus, mint Platon, azt képzelte, hogy rendet talál a természeti jelenségek zűrzavarában, ami most számomra elveszett, vagy hozzáférhetetlen, akkor mit jelent a »r e n d« egyáltalán? Vajon a rend fogalma és az ember rendfelismerő képessége állandóan változik az idők folyamán?*” — A válasz nemcsak Heisenberget izgatta, de társait is. Közös vitát tartanak a rend kérdéséről az Altmühl völgyének meredek sziklájára épült Prunn kastély udvarán. Erről Heisenberg így számol be: „*Minél tovább hallgattam a beszédeket, annál fájóbban tudatosult bennem a középpont hiányának érzete [...] képtelen voltam felfedezni a középpont felé vezető utat az ellentétes vélemények rengetegében [...] Még egyre folyt a beszéd, amikor egyszer csak egy fiatal hegedűs lépett ki az udvar fölé nyúló balkonra. A lárma elhalt, míg a hegedűs, magasan felettünk Bach Chaconne-jának első csodálatos d-moll akkordjait intonálta. És én hirtelen és teljes bizonyossággal éreztem az eddig vágyott középpontot [...] A Chaconne tiszta zenei frázisai [...] szétkergették a ködöt, hogy tisztán meglássam a mögötte tornyosuló struktúrákat. A muzsika... nyelvében mindig van egy ösvény, mely a középponti rend felé vezet; napjainkban nem kevésbé, mint Platon vagy Bach korában.*” (23 old.) Ebben az emlékből Bach nem nosztalgia a huszadik századi zenével szemben, hanem a középponti renndhez vezető felismerés, amely napjaink zenéjében is jelen kell legyen. Ezt Heisenberg meg is erősíti barátja kérdésére adott válaszában: „*azt állítod, hogy aki tenni akar valamit a kulturális haladásért, annak figyelembe kell vennie a kor történelmi szükségszerűségeit? Például, ha Mozart történetesen kortársunk lenne, ő is atonális, kísérleti zenét szerezne? — Gyanítom, hogy igen.*” (37. old. I. m.) Tehát: kísérlet és keresés! Schoenberg talán még jobban rávilágít a korszak e problémájára a Harmonielehre c. kötetének 1911-es előszavában: „*Unsere Zeit sucht vieles. Gefunden aber hat sie vor allem etwas: den Komfort. Der drängt sich in seiner ganzen Breite sogar in die Welt der Ideen und macht es uns so bequem, wie wir es nie haben dürften. Man versteht es heute besser denn je, sich das Leben angenehm zu machen. Man löst Probleme, um eine Unannehmlichkeit aus dem Wege zu räumen. Aber, wie löst man sie? Und dass man überhaupt meint, sie gelöst zu haben! Darin zeigt sich am deutlichsten, was die Voraussetzung der Bequemlichkeit ist: die Oberflächlichkeit. ... Der Denker, der sucht jedoch tut das Gegenteil. Er zeigt, dass es Probleme gibt, und dass sie ungelöst sind. Wie Strindberg, dass »das Leben alles hässlich macht«. Oder wie Maeterlinck, dass »drei Viertel unserer Brüder*

zum Elend verdammt« sind.» (Harmonielehre, Universal-Edition, Wien VI. old.)¹

Éppen azért, mert a korszakra nem a megtalált, hanem a meg nem talált válaszok a jellemzőek, mert a tudósok és művészek egyaránt keresik az új válaszokat, Schoenberg szerint meg kell változnia az oktatásnak is, de a tanár modelljének is: „Aber der Lehrer muss den Mut haben, sich zu blamieren. Er muss sich nicht als der Unfehlbare zeigen, der alles weiss und nie irrt, sondern als der Unermüdliche, der immer sucht und vielleicht manchmal findet. Warum Halbgott sein wollen? Warum nicht lieber Vollmensch? Ich habe meinen Schülern niemals eingeredet, ich sei unfehlbar — das hat nur ein »Gesangprofessor« nötig — sondern habe oft zu sagen riskiert, was ich später wiederrufen[. . .] verbessern musste[. . .]» (V. old. i. m.)²

Ezért is kezdi Schoenberg azzal az Előszóttal, hogy ezt a könyvet a tanítványaitól tanulta, akiknek hacsak azt mondta volna, amit tud, akkor most csak azt tudnák és semmivel sem többet. Talán így kevesebbet tudnak, *de tudják, miről van szó: a KERESÉSRŐL!, KUTATÁSRŐL!* („Aber sie wissen, worauf es ankommt: aufs SUCHEN!”)

III.

Busoni elementáris tehetségű zongoraművész volt. Sokan vallották, hogy Busoni a kor új Liszt Ference. Busoni 1885-ben — Brahms ajánlólevelével — érkezik Lipcsébe. Itt ismerkedik meg a szocializmus tanaival. Marxista népszónokként hirdeti az új eszmét. (Ettől kezdve „a tulajdon” üres és értelmetlen fogalom maradt számára, amint ezt 1914-ben feleségének, Gerdának írt levelében kifejtette.) 1889-ben részt vesz Liszt tanítványának, Stavenhagennek weimari mesterkurzusán. A zongoraipar is felfigyel a fiatal virtuózra és komponistára. Julius Blüthner és Theodor Steinway anyagilag is támogatja. 1891-ben Steinway-ék meghívására Amerikába megy, ahol a bostoni New-England-Conservatory-ban tanít. Itt mutatja be 1893-ban *Bach szólóhegedűre írt Chaconne-jának zongoraváltozatát*. Zongorajátékában ekkor olyan hiányosságokat és hibákat fedez fel, hogy energikusan elhatározza: „*előlről és teljesen új alapokon kezdem újra a zongoratanulást. Liszt művei váltak vezetőmmé. Az ő műveiből konstruáltam a technikámat [. .]*”

¹ „A mi korunk sokmindent keres. De találni mindenekelőtt csak egyet talált: a komfortot. Ez pedig teljes szélességben terjed és nyomul előre, még az eszmék világába is behatol és olyan kényelmessé tesz bennünket, amilyenné sohasem szabadna [válnunk]. Manapság az emberek — sokkal jobban mint valaha — értik a módját, hogyan tegyék életüket kényelmessé. Megoldják a problémákat, hogy [mindazt,] ami elfogadhatatlan, azt eltehessék az útból. De hogyan oldják meg? Es egyáltalában miért gondolják úgy, hogy megoldották? Ebben mutatkozik meg legvilágosabban, hogy mi is a kényelmesség előfeltétele: a felületesség. Aki gondolkodik, aki keres, az éppen az ellenkezőjét teszi. Bebizonyítja, hogy vannak problémák és hogy ezek megoldatlanok. Mint Strindberg azt, hogy »az élet mindent rúttá tesz«. Vagy mint Maeterlinck, hogy »testvéreink háromnegyed része nyomorra kárhoztatott.«”

² „De a tanárnak kell hogy legyen bátorsága ahhoz, hogy blamálja magát. Nem kell, hogy tévedhetetlennek mutakozzék, aki mindent tud, és sohasem követ el hibát, hanem inkább olyannak, mint aki mindig fáradhatatlanul kutat és keres és esetleg néha még talál is valamit. Miért is kellene féltessenek lennie? Miért nem inkább egész embernek? Sohasem akartam elhítni a hallgatóimmal, hogy tévedhetetlen vagyok — erre csak egy »énektanárnak« van szüksége — hanem gyakran vállaltam annak a kockázatát, hogy kijelentéseimet vissza kellett vonnom [. .] vagy ki kellett javítanom [. .]”

Busoni Liszt iránti lelkesedése nemcsak abból fakadt, hogy zongorajátékát Liszt még gyermekkorában meghallgatta, hanem abból is, hogy nem egyetlen nemzethez, hanem egész Európához tartozott és ezért „*mint kozmopolita minden művelt és finom érzésű emberhez egyformán tudott szólni*”.

Az Allgemeine Musik-Zeitungban megjelent „A Liszt-zongoraművek kiadása” c. cikkében ezért nevezi *Lisztet a zene omegájának, Bachot pedig az al-fájának*. (Von der Einheit der Musik, 1922, 57. old.)

Busoninak — a kritikusok — sokszor a szemére vetették származásának a kettősségét: az olaszoknak nem volt elég olasz, a németeknek nem volt elég német. Liszt nemzetek fölötti európaisága márcsak ezért is követendő példát jelentett Busoni számára. Esményképét — mint előadóművész és mint minden új pártolója — meg is közelítette. „Thomán István [...] szerint Liszt zongorajátékából, billentéséből Busoni és Bartók örökölt a legtöbbet” — közli Ujfalussy József 1976-os Bartók-könyvében. (267. old.)

A „német mélység” hiánya azonban vissza-visszatérő motívum volt a koncertjeit követő kritikákban. „Csak tudnám — írja baseli barátjának, Hubernek szóló levelében —, hogy mit jelent ez a »német mélység« a zenében. Teljesen tehetetlen vagyok! Hiszen én Beethoven műveiben nem hallok mást, mint nagyszerű emberséget, szabadságot és eredetiséget, a mozarti művekben életörömtől és formaszépséget (ami tulajdonképpen az olasz művekre jellemző!), Bachban pedig érzést, áhítatot, nagyságot és tudást.”³

1911-ben — Liszt századik születésnapja alkalmából — hat estén át 46 Liszt-művet szólaltatott meg. Jóformán az egész zongorairodalmat betéve ismerte. Az önmaga által hirdetett előadói szabadsággal sohasem élt vissza. A műveket csak megfiatalítani akarta, a tradíció porától megtisztítani. Akárcsak jóbarátja, Gustav Mahler, aki a tradíciót szintén felületességnek, lomposágnak tartotta. („Tradition sei Schlamperei!”)

Noha az alapos technikai tudást tanítványaitól mindig megkövetelte, a pusztá technikát sohasem tekintette a zongorajáték egyedüli feltételének. A zongorista művészetének a technika csupán az egyik alkotórésze. Az igazi technika nemcsak az ujjakban, a csuklóban, az erőben és kitartásban lakozik, hanem az agyban, mivel *a művész fogalmához hozzátartozik a rendkívüli intelligencia, a kultúra és a zenei-irodalmi, sőt az emberi lét kérdéseiben szerzett átfogó képzettség is*. (Minneapolis, Signal, 1910.)

A rutint is ezért veti meg és ítéli el. Busoni szerint a rutin nem más, mint néhány elsajátított mesterségbeli fogásnak, minden kínáló esetben, megkülönböztetés nélkül történő alkalmazása. A rutin a művészet templomát gyárrá változtatja.

Ez azonban távolról sem jelentette, hogy Busoni a művek technikai problémáit lebecsülte volna. Sőt! Külön figyelmeztette növendékeit, hogy a technikai problémákat ne ismételt nekirugaszkodással próbálják megoldani, hanem a probléma alapos elemzésével és vizsgálatával.

Ahhoz, hogy valaki Busoni növendéke lehessen, sohasem volt elég a technikai perfekció. *Megkövetelte nemcsak a zene, de az egész művészet — épí-*

³ Busoni bázeli koncertje után Karl Nef zenekritikus meglehetősen szkeptikusan írt ama bizonyos „német mélység” hiányáról.

tészet, irodalom, festészet — ismeretét is. Aki ezzel a tudással nem rendelkezett, jobban tette, ha a próbajátékon meg sem jelent.

*

Bartók, mint arról Ujfalussy József tudósít a korábban már idézett könyvében, az 1903/4-es évad során, Godowski zongoraművész révén ismerkedik meg Busonival Berlinben. 1908-ban viszont Bécsben találkoznak, ahol Busoni meghallgatja Bartók előadásában a Tizennégy bagatellt. Busoni őszintén lelkesedik a műért és Bartókéért egyaránt. Nem meglepő tehát, hogy a „Kortársi és ritkán hallható művek” 1908. január 2-i koncertjén Bartók — Busoni felkérésére — bemutatja a II. szvit scherzo-tételét. Busoninak ezt a 12 előadásból álló sorozatát a berlini sajtó többsége már kezdettől fogva ellenségesen fogadta. Bartók művére is felháborodással reagáltak.

Holott Busoni ezeknek a modern zeneműveket népszerűsítő koncerteknek nemcsak a morális felelősségét vállalta, hanem az anyagi felelősségét is. Teljesen egyedül! Majdnem minden koncertlátogató szabadjeggyel ült a nézőtéren. A lelkes közönség részben muzikusokból, részben érdeklődő laikusokból állott. Az írók közül Jakob Wassermann, Stefan Zweig és Alfred Kerr rendszeresen látogatta Busoni modernzene-sorozatát. Ez a nagyvonalúság, a modern zene ügyének áldozatos szolgálata jól jellemzi Busoni gondolkodását és szemléletét. 1902-1909 közötti berlini időszakában elsőként mutatta be nemcsak Bartók, hanem Elgar, Sibelius, Delius, Debussy, Carl Nielsen, Hans Pfitzner és Johan Wagenaar műveit is.

*

Busoni figyelmét az új harmónia problémáira Bernhard Ziehn szimmetria tana irányította, de Schoenberg zenéje és gondolatai is hatottak rá.

A bitonális „Berceuse Elégiaque” (1909) c. művében él először az új zenei nyelv lehetőségeivel. A „Sonatina seconda”-ban (1912) folytatja. Egyrészt a művet ritmikailag kötetlenül, ütemvonal nélkül írja, másrészt a hangnemek karakterét és logikáját teljesen homályban hagyja. Nem egyszer egészen közel kerül Schoenberg tonalitás nélküli zenéjéhez. Nyilván egyetértett radikális művészetszemléletével is. De hogy mennyire, azt pontosan nem tudjuk. Vajon lelke mélyéig megértette-e, hogy „a művészet azoknak a segélykiáltása, akik az emberiség sorsát önmagukban átélik” [...] Akik nem szolgálják némán a »sötét hatalmak« motorját, hanem önmagukat vetve a gépezetbe, a konstrukciót igyekeznek megragadni? [...]” (Schoenberg: Aforizmak, 1909/10)

Annyi bizonyos, hogy ahogyan Schoenberg a Harmonielehre előszavában kikel a komfortban, a luxusban élők hamis világa ellen, mert közben az emberiség háromnegyed része nyomorog, úgy Busonit sem hagyja érintetlenül Anglia iparvidékeinek rideg, embertelen világa, de a világháború sem.

1915-ben írja: „[...] *der Maschinen-Wahnsinn ist ebensowenig forwärtsbringend, ebenso tödtend und unglücksfördernd wie der Krieg. Die grossen Arbeitgeber opfern für ihre eigene Genugthuung hundert Tausende von Menschen-Existenzen, nicht anders als die Kriegsmacher.*”

*Schaut man in das Herz des Industriedistriktes von England, so gibt das ein ebenso höllisches Bild als das eines Schlachtfeldes. Arbeiter und Soldaten haben ein gleiches Los, eine identische Situation. — Und die Plätze, die die wohlhabenden Leute zur Schönheit und zur Erholung künstlich bauen, sehen miserabel aus und erwecken eine unbesiegbare Melancholie.*⁴

*

Busoni nemcsak a „Melos” munkatársa volt, hanem a bécsi avantgarde zenei lapnak, a Musikblätter des Anbruch-nak is. De Alfred Kerr új folyóiratában, a Pan-ban is megjelentek az írásai. Ezek közül Busoninak egy Schoenberg-matinéről közölt beszámolójából idézünk:

*„Im Hintergrunde des kleinen Podiums glimmern unruhig zwei Augen, bewegt sich kurz und nervös ein Taktstock. Man erblickt nur den Kopf und die Hand Schönbergs, der die vier Wackeren suggiert, ihnen mehr und mehr von seinem Fieber mitteilt. Ein ungewöhnliches Bild, das durch den ungewöhnlichen Klang unterstützt, eine Faszination ausübt.*⁵

A matiné programján a hat kis zongoradarab (op. 19.) bemutatója szerepelt, valamint az Öt zenekari darab (op. 16.) két zongorás, nyolckezes változata, illetve annak csak az első, a második és a negyedik darabja. (Az át-dolgozást Schoenberg és Webern együtt készítették.) Az új zene „eretnksége” nem kis ellenállást váltott ki, de azért voltak, akik lelkesedtek.

Amikor Busoninak ez az írása 1911-ben Berlinben megjelenik, akkor már Schoenberggel való barátsága évek óta tart. Megismerkedni még 1903 novemberében ismerkedtek meg Heinrich Schenker közvetítésével, de ez a kapcsolat barátsággá csak 1909-ben érik. Ekkor már mindketten szakítottak a Brahms-Wagner zenei hagyománnyal és mindketten a hangok kötöttség nélküli, szabad felhasználásának útját keresték. Schoenberg reálisabban, Busoni utopisztikusan.

Busoni a polgári zenekultúra válságából kivezető utat keresve jut el az „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst”-ban ismertetett koncepcióig. A kötet első kiadására 1906-ban, Triesztben került sor. Busoni Schoenbergnek is küld egy példányt. (A kézírásos ajánlás szövege: „Dem Componisten Arnold Schönberg zur Verständigung. Ferruccio Busoni.”) Schoenberg 1909. augusztus 24-i válaszában kiemeli a kötet merészségét és egyben kifejti saját elgondolását is: „Ihr Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst’ gefällt mir vor allem durch seine Kühnheit ausserordentlich. Insbesondere im Anfange stehen da ein paar kräftige Sätze, von zwingender Logik und Hervorragender Schärfe der Beobachtung Über Ihre Ideen mit den Dritteltönen ha-

⁴ „[...] a géppörület éppen olyan kevésbé visz előbbre, éppen olyan gyilkos és szerencsétlenséget hozó, mint a háború. A nagy munkaadók saját kártalanításuk érdekében az emberi egzisztenciák százazreit áldozzák fel, akárcsak a háborúcsinálók. Ha az ember Anglia ipari körzeteinek a szívébe lát, akkor éppen olyan pokoli kép tárul eléje, mint a csatamezőn. Munkásoknak és katonáknak azonos a helyzetük, de azonos a sorsuk is. És azok a helyek, ahol a vagyonos emberek pihenést és szépséget szolgáló, művészi épületei emelkednek, nyomorúságosan festenek és bennem legyőzhetetlen melankóliát ébresztenek.”

⁵ „A kis pódium háttérben nyugtalanul pislog két szem, kurtán és idegesen mozog a karmesteri pálca. Schoenbergnek csak a keze és a feje látható, amint a négy derék muzsikust szuggerálja és ahogyan önmaga lázából egyre többet és többet ad át nekik. A szokatlan kép, amelyet ez a szokatlan hangzás támaszt alá, ígézően hat.” (Pan, 1911, Berlin, „Schoenberg-Matiné”).

be ich, allerdings auf andere Weise auch schon viel nachgedacht. Ich dachte aber mehr an Vierteltöne, bin aber jetzt der Ansicht, dass diese Sache auf einem anderen Wege, als auf dem der Konstruktion, kommen wird [. . .] Auch über die Tonarten bin ich anderer Meinung — das bezeugt ja meine Musik. Ich glaube: alles das was man mit 113 Tonarten machen kann, könnte man auch mit 2 oder 3 oder 4: Dur-Moll, Ganzton und Chromatische. Jedenfalls bin ich seit langem dahinter her die Fesseln der Tonarten ganz abzustreifen. Und meine Harmonik kennt keine an Tonarten erinnernden Akkorde oder Melodien mehr.) (Schoenberg kiadatlan levelei, Busoni-hagyaték, a Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, tulajdonában.)⁶

Busoni és Schoenberg kölcsönösen tanulmányozzák egymás műveit. Sőt: át is dolgozzák adott esetben. Így Busoni, mivel nem tartja elég zongoraszerűnek és hatásosnak, átdolgozza Schoenberg Három Zongoradarab (op. 11.) c. művének a második darabját. Schoenberg viszont Busoni „Berceuse élégiaque” című kompozícióját írja át, Busoni egyik legszemélyesebb művét, amelyet „a halott édesanyának énekelt bölcsődalnak” nevezett. (Selbstrezension, Pan, 1912.) Ugyancsak a „Selbstrezension” cikkből tudjuk, hogy az Oskar Fried vezette „Gesellschaft der Musikfreunde” egy teljes estét szentelt Busoni műveinek. Bemutatták a már említett „Berceuse élégiaque” művet, valamint a „Fantasia Contrappuntistica”-t és az op. 39-es Concertót zongorára, zenekarra és férfikarra. A szólót Busoni, illetve tanítványa, Egon Petri játszotta. A „Fantasia Contrappuntistica” művét Busoni tanulmánynak és kísérletnek nevezte. (Busoni: „tanulmány, mint ahogyan Rembrandt minden önarcképe is tanulmány!”) A mű alapjául J. S. Bach utolsó fúgája szolgált. Bach eredetileg négyre tervezte, de csak kettő készült el, a harmadik pedig megkezdetten maradt. Éppen ott, ahol, és amikor a három téma először találkozik össze. Busoni nyegedik témaként Bach „Kunst der Fuge” főtémáját választotta, a valamennyivel kontrasztáló ötödiket pedig maga írta.

Busoni az előadást kitűnőnek, a közönséget figyelmesnek és elismerésre késznek ítélte. Viszont tiltakozott az estét követő kritikák — „Busoni elsősorban az újat akarja” — ellen, mondván, hogy az alkotó sohasem az újat, hanem a tökéleteset akarja, az viszont tény, hogy az alkotás éppen az új adottságainál fogva különbözik az utánzáson alapuló zeneművektől. Ugyanis az ember a „Nagy Példaképeket” akkor követi valójában, ha elfordul tőlük. Ezzel kapcsolatban Schoenberget idézi, aki éppen legutóbb fejtette ki, hogy a zeneszerzés elmélete mennyire kevés segítséget jelent, hiszen csak az ismertet tanítja, holott az alkotónak az a feladata, hogy újat, eredetit, ismeretlent hozzon létre. Nincs Régi és Új! Csak ismert és ismeretlen van! A koncertet követően Schoenberg — 1912. január 22-én — megleghangú levelet írt Busoninak:

⁶ „Az Ön [írása] »Egy zeneesztétika vázlata« mindenekelőtt a merészsége miatt tetszik nekem rendkívül. Különösen az elején található néhány, kényszerítő logikával és a megfigyelés kiemelkedő élességével párosuló, erőteljes mondat. Bár más módon, de az Ön harmadhangok ötletéről is már sokat gondolkodtam. A negyedhangokról még többet. Azonban most az a véleményem, hogy ez a dolog nem a konstrukció útján, hanem más úton fog megvalósulni. A hangnemekről is más a véleményem — ezt a zeném is bizonyítja. Én hiszem, hogy mindazt, amit a 113 hangnemmél csak csinálni lehet, meg lehet tenni 2 vagy 3 vagy 4 dúr-moll, egészhangú és kromatikus hangnemmél. Mindenesetre én már régen túl vagyok a hangnemek kötöttségeinek a felszámolásán. És az én harmóniámban többé már nem található egyetlen akkord, de egyetlen melódia sem, amely bármelyik hangnemre emlékeztetne.”

„... Und jetzt [...] kann ich Ihnen über Ihre Kompositionen mit aller Wärme das sagen, wozu es mich drängt. Am nächsten ging mir die Berceuse, die ein sehr schönes, tief ergreifendes Stück ist. Die hat durchaus, vom Anfang bis zum Schluss stark auf mich gewirkt und mich, wie gesagt, wirklich bewegt. Dann aber hat mir auch das Klavierkonzert, das mir seinerzeit in Wien (— ich sage es ehrlich —) gänzlich missfallen hat, diesmal auch ausgezeichnet gefallen.

Ich verstehe das nicht, und es scheint, dass wir, die wir zu den Besten gehören glauben, doch oft genug versagen. Ich hatte wirklich einen ausgezeichneten Eindruck. Das Stück ist von A-Z ein Satz von fabelhafter Architektur, ununterbrochen fließend, voller Einfälle und Stimmungen. Staunenswert ist, dass Sie sich über ein so grosses umfangreiches Stück immer den Überblick gewahrt haben, dass es wirklich als etwas einheitliches ununterbrochenes wirkt. [...]

Es ist mir ein grosses Vergnügen, Ihnen das alles sagen zu können, denn vielleicht konnte ich zu Ihnen jenes richtige Verhältnis bis jetzt noch nicht finden, weil ich zu Ihren Kompositionen in einem schiefen Verhältnis stand. Nun ich aber zu meiner grössten Freude, Sie auch von dieser Seite her schätzen gelernt habe, hoffe ich, dass das bestimmt anders sein wird. Ich habe Sie natürlich als Reproduzierenden, als Charakter [sic] und Mensch immer geschätzt. Aber mir ist der Produzierende das Wichtige und deshalb wurde ich Ihnen bisher nicht gerecht. Ich grüsse Sie vielmals herzlich und bin Ihr ergebener Arnold Schönberg.⁷

Ezt a sokat ígérő kapcsolatot azonban az első világháború kirobbanása és a politikai menedéket kérő Busoni Zürichbe történő áttelepülése teljesen szétzilálta.

IV.

Vorläufig ist's ein Suchen und Tasten, aber, ich sehe die Wege!^{7a} — jelenti ki Busoni a Signale c. lap 1911. januári számában. Ugyancsak itt állapítja meg, hogy jelenleg a zeneszerzésnek öt útja van. Az első Debussy, aki egészhangú sorokat használ, de azokat is csak a melódiában. A második a Bernhard Ziehn szimmetria tanát követők útja. A harmadik: a polifonikus

⁷ „[...] És most [...] minden melegséggel azt mondhatom el a műveiről, ami belőlem kikívánkozik. A legközelebb áll hozzám a Berceuse. Nagyon szép és mélyen megragadó mű. Az elejétől a végéig erősen hatott rám és — mint ahogyan mondani szokták — engem valóban megindított. Utána azonban a zongoraverseny is kiemelkedően tetszett, noha annak idején Bécsben (őszintén bevallom) egyáltalán nem tetszett. Ezt nem értem. Úgy tűnik, hogy mi, akik a legjobbak közé tartozóknak hisszük magunkat, gyakran még mi is csütörtököt mondunk. Valóban kitűnő volt. A darabnak A-tól Z-ig csodálatos az architektúrája, töretlenül folyamatos, teli ötletekkel és hangulatokkal. Bámulatra méltó, hogy egy ilyen nagy és terjedelmes mű esetében is meg tudta őrizni az áttekintését, és hogy valóban úgy hat, mint valami egységes, töretlen alkotás. Nagy örömömre szolgál, hogy mindezt elmondhatom, ugyanis eddig még nem tudtam igazi kapcsolatot találni Önnel, mivel a műveihez való viszonyom rossz volt. Most azonban, a legnagyobb örömömre, Önt erről az oldaláról is megtanultam becsülni, és remélem, hogy most már egész bizonyosan másképpen lesz. Természetesen mint előadót, mint jellemet és mint embert mindig is becsültem. Azonban számomra az alkotás a legfontosabb és ezért nem voltam Önnel szemben eddig igazságos. Sokszor és szívélyesen üdvözlöm Önt és maradok készséges híve — Arnold Schoenberg.”

(Busoni-hagyaték, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin. Schoenberg kiadatlan levelei. Közli: Jutta Theurich, Musik und Gesellschaft, 1974. júl.)

^{7a} Egyelőre keresés és tapogatózás, de én látom az utat!”

tételekben a szólamoknak egymástól független vezetése. A negyedik: a hangközöknek egymás mellé és fölé helyezése teljesen önkényesen, hangulat és ízlés szerint. Ez az anarchikus út. (Arnold Schoenberg próbálkozik vele, de máris csak körbejár.) Az ötödik út viszont egy új hangrendszer születését fogja jelenteni. Ez a hangrendszer magában foglalja majd a fenti négyet is.

Az Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst második kiadása 1916-ban, Lipcsében jelenik meg az Insel Verlag gondozásában. Igazi és széles körű hatása ekkor jelentkezik. A kritikai méltatások — Európa szerte — most látnak napvilágot. Ez Busoninak a legteljesebb tanulmánya. A Jakob Wassermann-nak ajánlott „Von der Einheit der Musik” (Berlin, 1922) valójában kronologikusan rendezett cikkgyűjtemény. De a kettőből áll össze Busoni szemlélete és világképe. Busoni világképe a világegyetem harmonikus világrendszerén alapult. A zenét — akárcsak Püthagorasz — az univerzumhoz tartozónak tekintette. A zene belső folyamatának a logikája szerint a zenei téma, motívum önmagában már lehetőségként tartalmazza — mint virágmag a virágot — kibontakozásának kész formáját, amelyet éppen a kibontakozás révén ér el. Busoninak ez az elképzelése Arisztotelészre utal, aki létkonceptiójában megkülönböztette a lehetőség szerint való létet és a megvalósuló létet az önmaga célját már realizáló, beteljesítő léttől (entelecheia!).

Zenemagyarázatában abból indul ki, hogy a zene az univerzum, a világegyetem része és ez kétségtelenül behatárolja a zenei gondolat és ábrázolás témakörét. A megkomponált zene — an sich — teljes értékű és bármilyen hangszereken is szólal meg, változatlan marad. A zeneműben megtestesülő emberi tartalom és érzés értékálló, minőségét a változó korokban is megőrzi. Ugyanakkor a forma, a stíluseszköz — mindkettő a kor ízlését közvetíti — mulandó és gyorsan avul. Ez minden műalkotásra is áll, hiszen mindegyik a maga módján éppen úgy megőrzi a szellemét és az érzélemvilágát, ahogyan az ember. A műalkotás változó, mulandó tulajdonságai jelentik mindig az adott művészeti ágban a „modernet” és az „újat”, viszont a műalkotás változatlan tartalma, belső világa az, ami megóvjá attól, hogy az alkotás régimódivá, idejét múlttá válhasson.

A művészetben a műveknek „modern”, illetve „régí” címkével történő megjelölése korántsem jelenti a mű minőségét, hiszen a *modernnek nevezett művek között éppen úgy találhatunk jót és rosszat, mint a távoli vagy a közeli múlt művei között.*

Abszolút modern mű nem létezik, de a történelem minden periódusában akad modern, illetve konzervatív műalkotás.

Busoni az összes művészeti ágak közül a zeneművészetet tartotta a legfiatalabbnak, hiszen az alig négyszáz éves nyugat-európai zene éppen csak most lép a fejlődő korszakába. Inkább gyermek még, mint kamasz. Ennek a zenegyermeknek az a legfontosabb tulajdonsága, hogy a föld nehézségi ereje nem hat rá, nem érinti a földet, hanem lebeg. Szinte teljesen testetlen. A zene anyaga átlátszó: a rezgéseket közvetítő, hangzó levegő. Majdnem olyan, mint a természet: szabad! *A zeneművészet ugyanis szabadnak született és a rendeltetése sem más, mint a szabadság.* Hihetetlen mértékben képes az ember benső világára hatni és ez a hatás szinte független a fogalmaktól, közvetlenül nem kötődik hozzájuk. Ezért is idegen a zeneművészet lényegétől a vi-

lág minden külső leírása és külső ábrázolása. Mindebből következik, hogy a programzenét — akár természeti jelenségek megjelenítésére, akár fogalmak vagy lírai szövegek tolmácsolására vállalkozik — el kell utasítanunk, ahogyan elutasítjuk az abszolút zenét is, mert az viszont nem más, mint minden költői tartalmat nélkülöző formajáték, amelyben a legfontosabb szerepet a forma játssza.

A „törvénytudók” a zeneszerző és korának szellemét, érzését és karaktert a szimmetrikus zenével azonosítják és mivel lehetetlen, hogy egy-egy alkotás elmúlt korának szellemét, érzéseit, hangulatát hitelesen reprodukálják, a formát — mi mást tehetnének? — egyszerűen szimbólumnak tekintik, holott arról van szó, hogy a zeneszerzők csupán a gondolat kifejezésére kerestek megfelelő eszközöket és alkalmas formákat. Ugyanakkor — és ez mennyire sajátos! — *miközben a zeneszerzőktől mindenki eredetiséget követel, megtiltják számukra, hogy a formát megújítsák, hogy a forma tekintetében is eredetiek lehessenek.* Vajon kinek jutna eszébe, hogy amikor Mozartot csodáljuk, akkor ne a gyermeki szívvel megáldott, kutató és leleményes embert csodáljuk, hanem Mozart tonikáit, dominánsait, kidolgozási vagy kódárszeit.

Az elmondottak alapján nyilvánvaló, hogy Wagner programzenéje éppen olyan egyoldalú és korlátozott, mint a Hanslick istenítette hangozva mozgó formák „hangtapétamintája”, vagyis az abszolút zene.

Minden zenei motívumban, témában — akár mint makkban a tölgy — már benne van a megvalósulás logikája és az ahhoz szükséges potenciális energia. Tehát: a zenei motívumban, témában determináltan benne rejlik a kiteljesedés érett formája. Noha minden motívum és zenei téma másként és másként éri el és valósítja meg ezt a kibontakozást, mégis mindegyikben ott munkál az örök harmónia szükségszerűsége. Ez az a forma, amely más és más alakban ugyan, de elpusztíthatatlanul él.

A zene ábrázolási lehetőségeit Busoni — a fentiek után — a következőképpen összegezi. Elutasítja a programzenében oly gyakran alkalmazott hangfestésnek a naturalisztikus eszközeit, tehát a viharnak, a villámlásnak, mennydörgésnek, fák zúgásának vagy állatok hangjának a zenei imitációját, de az olyan zenei közhelyeket is, mint a trombitával a háborút, az indulóritmussal a menetelést, a korállal a vallásos érzéseket felidéző, mechanikus megoldásokat. Az ilyen apró földi jelenségek ábrázolásának egyáltalán mi köze van ahhoz a zenéhez, amely természeténél fogva a Világegyetem, az Univerzum vonzásában él? A zene az ember tekintetében számos érzelmi és hangulati állapotot képes közvetíteni és kifejezni. Ám ezeknek a belső indítékát vagy külső rugóját, okát a zene nem tudja tolmácsolni. Amint arra is alkalmatlan, hogy elvont fogalmat — igazságosság, törvényesség —, vagy elvont erkölcsi tulajdonságot — büszkeség, bölcsesség — hitelesen kifejezzon. Ezért megoldhatatlan például egy szegény, de megelégedett ember zenei ábrázolása. Igaz: a megelégedettség mint lelkiállapot zeneileg megoldható, de sem a szegénység, sem a kettőt összekapcsoló erkölcsi tézis, a „szegény, de megelégedett”, zeneileg nem ábrázolható. Egyszerűen azért nem, mert a „szegény” földi fogalom és társadalmi állapot, amely az Univerzum örök harmóniájában nem ta-

látható. A zene pedig mégiscsak ennek az Univerzumnak, ennek a lüktető világegyetemnek a szerves része.

Külön fejezetet szentel Busoni a színház-zene és az opera problémáinak. Helyesen ismeri fel, hogy a zenének nem azt kell ábrázolnia, ami a színpadon egyébként is látható vagy hallható, illetve a szöveg révén felfogható, hanem azt, amit a színpadi történet — például a vihar vagy zivatar — a színpadon jelenlevő szereplők lelkében és benső világában kivált, mert ez a közönség számára láthatatlan és hallhatatlan, hacsak a zene meg nem szólaltatja, nem teszi közérthetővé. A zene minden esetben nélkülözhetetlen, ha a színpadon tánra, dalra, menetelésre kerül sor, vagy ha természetfölötti elem jelenik meg a cselekményben.

Hangsúlyozza, hogy az érzések zenei ábrázolásának nélkülözhetetlen kísérője az ízlés és a stílus, amely egyébként a művészetet az élettől megkülönbözteti. Mivel minden művészetben, a zenében különösen, az élet tükröződik, elengedhetetlen, hogy élet érzéseit, érzelmeit közvetítő zene ne párosuljon megfelelő ízléssel és stílussal.

Busoni szigorú radikalizmussal ír a hétköznapi élet logikájától idegen operáról. Bírálja az itt kialakult sztereotíp szituációkat és alakokat, a zenei megoldásokat és a hallási szokásokat. Határozottan állítja, hogy a közönségnek erős, emberi élményre van szüksége, de nem illúziókra. Ezért az operát eleve mint „látszatvilágot” kell mindenkinek felfognia és tudatosan azt kell a „varázstükörben” vagy a „nevetőtükörben” megjeleníteni, ami a mindennapi életben nem található. Busoni a tudatosságot a közönségre is kiterjeszti, tőle is megköveteli, mert nem akarja, hogy a néző a színpad csalfa hazugságvilágát komolyan vegye. Ezért a nézőnek is tudnia kell, hogy a színpadi látszatnak és varázsnak az élethez így semmi köze sincs, tehát a nézőnek ahelyett, hogy feloldódna ebben a látszatvilágban, és a hatások révén azonosulna vele, tudatosan kell megőriznie magát a színpadi látszat hatásaitól. (Hasonló gondolatok vezetnek később Brechtet is a nem-arisztotelészi dramaturgia és az epikus színház, illetve annak „Verfremdungseffekt”-technikája megteremtésében! S talán az sem véletlen, hogy Busoni tanítványa, Kurt Weill és Brecht közösen alkotják meg 1928-ban a Gay—Pepusch-féle „Beggars Opera” modern változatát, a „Koldusoperát”, azaz „Die Dreigroschenoper”-t.)

Mind az Új zene, mind az Új opera egyet követel: az Újnak a befogadására alkalmas közönség felnevelését. Az alkotótól pedig azt, hogy ne törvénykövető, hanem törvényteremtő legyen, hiszen *minden igazi művész működésében a tökéletességre törekszik — szándéktalanul — az Újnak a törvényét is belefoglalja a művébe.*

V.

Busoninak az 1916-ban, második kiadásban megjelenő esztétikáját Schoenberg újra elolvassa és véleményét, reflexióit a kötet lapjainak a szélére jegyzi. E kritikai megjegyzések alapján kirajzolódik Schoenberg eltérő esztétikai koncepciója és eltérő szemlélete is.

Schoenberg — helyesen — abból indul ki, hogy *a zenei ábrázolás alapja nem a zenei hang, hanem a zenei gondolat.* Ezért ítéli az „abszolút zene” ki-

fejezést is eleve hamisnak. Az a zene ugyanis, amire ez a kifejezés utalni kíván, egyáltalán nem összeegyeztethetetlen a zeneszerző érzésvilágával és tudatosságával. A programzenét is másképpen értékeli; Busonival ellentétben tagadja a program elháríthatatlan determinizmusát és érvként éppen Busoni hasonlatát idézi: az almamagból alma lesz, rózsatő soha. A programzenében sem lesz más egy zenei motívumból, mint ami természetéből és lényegéből fakadóan következik. Ezen pedig semmiféle program sem tud változtatni!

Mivel a zene az emberi benső ábrázolására alkalmas, ebben az összefüggésben és ebben az értelemben lehetséges a programzene is.

Busoni — kora ünnevelt zongoraművésze! — az interpretátor szabadságáért száll síkra. Schoenberg — a kor még nem ünnevelt zeneszerzője — viszont a zeneszerző igazi akaratának a teljesítésében látja a művet megszólaltató művész feladatát, tehát az interpretátor valójában a mű legodaadóbb szolgálója. Sajnos — jegyzi meg Schoenberg — a zenemű lejegyzésének tökéletlenségéből következik és a művet megszólaltató interpretátor egyéniségéből fakad, hogy *az előadóművész ahelyett, hogy beleélné magát a zeneszerző művébe, sokkal inkább csak kiéli magát benne*. Holott az előadóművésznek sohasem szabadna a nagy zeneszerzők alkotásait ilyen módon kisajátítania!

Busoni 113 hangsorával — illetve harmadhangjaival — sem ért egyet Schoenberg, mivel semmivel sem kínál több lehetőséget és jobb színvonalat, mint a régi hét. Ellenkezőleg! Ugyanis a régi az emberi szellem eredeti tévedése, a 113 és mindaz, amiből fakad, száraz kombináció eredménye, amelyet az ember tudata nem is képes befogadni, hát még egyetlen hangnemet megkülönböztetni a 113 közül. „*Igázán érdekel, hogy Busoni vajon fel tudja sorolni a 113 hangnemet?*” — jegyzi meg Schoenberg. Vajon hogyan lehet például a „*c-desz-esz-fesz-gesz-a-h-c*” hangsornak a sajátosságait megőrizni? Busoni erre nem ad értelmezhető módszert. Nyilvánvaló, hogy legelőször is a 113 hangnem létjogosultságát igazoló alkotásokra, művekre lenne szükség. Ezek győzhetnének meg mindenkit az állítás igazáról. Más aligha. Itt van például — az én esetemben — a Pierrot Lunaire melodráám fuvolaszólója. Az, hogy ez a melódia szép-e vagy jó-e, arról most ne vitatkozzunk. Ezt nem is hangsúlyozom, csupán hiszem, hogy szép és jó. Ebben az esetben nincs külön módszer, nincs külön eljárás, csak alkotói lelemény. Arra sem volt szükség, hogy külön hangot, illetve alaphangot dolgozzak ki, mivel a rendelkezésemre álló 12 hang bármelyikét nyugodtan használhattam. Ám lehet, hogy ez a melódia sokaknak nem tetszik; de: hogy szabad és szabadabb, mint az, amelyet a 113 hangnem bármelyikén komponáltak, azt mindenki belátja. (Schoenberg széljegyzetei)

VI.

Busoni zeneesztétikája nem rendszeres esztétika. Lányi Viktor a Nyugat 1917. január 10-i számában írt értékelésében Busoni esztétikáját „*aforizmagyűjteménynek*” nevezi. H. H. Stuckenschmidt viszont utópiának, a tökéletes és autonóm zene víziójának, amelyre egyébként semmiféle rendszer nem építhető, semmiféle módszert ebből az esztétikából sem kielemezni, sem kifejleszteni nem lehet. Mindezeknek ellenére hatása már saját korában is jelentős volt. New Yorkból 1911. február 28-án írott levelében beszámol felesé-

gének Toscanini-nál történt látogatásáról: „*Toscanini ist der intelligenteste Musiker, den ich bis jetzt traf (von Strauss vielleicht abgesehen). Ungeheuer lebhaft, schnell, weitblickend und künstlerisch. Er sagte ganze Seiten aus meiner Aesthetik her, ich meine: er sprach meine Gedanken aus und nicht ein Wort, das mir nicht aus dem Herzen geholt war.*”⁸ (Brieftage an seine Frau, Zürich, 1935, 225. oldal.)

A századforduló éveiben misem természetesebb, minthogy Busoninak az előítéletektől és konvencióktól elszakadni igyekvő gondolatait a szakmabeliek és az érdeklődők egyaránt kíváncsian fogadták. Tudtak róla, beszéltek róla, vitatkoztak róla. Ehhez talán az is hozzájárult, hogy Busoni a zenéről mindig tárgyyszerűen, konkrétan írt. Legyen szó akár az abszolút és a programzenéről, akár a zene és technika, vagy a hangok-hangrendszer-hangzás viszonyáról. Keresve kora aktuális tartalmának zenei kifejezhetőségét, tudatosan szakít a megszokott temperált hangsorszemlélettel és az oktávnak 12 félhangra történő osztásával. Az oktávát harmad — 36 félhang —, illetve hatod hangokra osztja. Ezzel 113 hangsor és ezeknek kombinációja áll a zeneszerző rendelkezésére. Mindez figyelmet, vitát, támadást vált ki!

Busoni budapesti rajongója, majd később első életrajzírója, Selden-Góth Gizella közli, hogy Schoenberg, illetve Busoni Aesthetikájának a hatására Alois Hába, a prágai Konzervatórium tanára, a cseh kormány támogatásával, elméletileg és gyakorlatilag is a „negyedhangokkal” kísérletezik. A prágai Konzervatóriumban nemcsak negyedhangos klaviatúrával ellátott zongora, de negyedhangos billentyűzetű klarinét is található. (Forrás: Molnár Antal: Az új zene, Révai Kiadás, 313. old.)

Egyébként az oktáv új felosztásának a gondolata valóban a kor levegőjében volt. 1912 szeptemberében a berlini Pan c. lapban számol be Busoni a párizsi futuristák zenei koncepciójáról, akik az oktávot 50 hangközre kívánták felosztani és — a Püthagoraszi-komma értelmében — kommatikus zongorát és zenekart akartak létrehozni. Természetesen hozzáfűzi: „én már 1906 óta fáradozom az oktáv új felosztásán.”

Hans Pfitzner viszont — 1917 elején — a *Süddeutsche Monatshefte*-ben „*Futuristengefahr*” címmel intéz támadást Busoni esztétika-könyve ellen. „*Falscher Alarm*” — kiált fel Schoenberg! A válasznak szánt írásának is ezt a címet adja, amely végülis befejezetlenül a fiókban maradt.

Busoni Pfitzner támadására nyílt levélben válaszol a *Vossische Zeitung* 1917. júniusi számában. Esztétika-könyve egyáltalán nem esztétikai törvénykönyv — mint Pfitzner állítja. Sőt! Az egész könyv nem más, mint harc minden általános törvény ellen, mivel a művészet szabad és nem is lehet más soha. Visszautasítja, hogy bármi köze is lenne a futurizmushoz. „*Auf keiner Seite meines Büchleins ist das Wort »Futurismus« gefallen, — niemals habe ich mich einer Sekte angeschlossen: — der Futurismus, eine Bewegung der*

⁸ „Toscanini a legintelligensebb muzsikus, akivel eddig találkoztam (talán Strauss-t kivéve). Roppant élénk, gyors, széles látókörű és művészi. Az esztétikámból egész oldalakat mondott fel; úgy vélem: kimondta a gondolataimat, de egyetlen olyan szót sem, amely ne lett volna szívemből való.”

»Gegenwart«, konnte zu meinen Argumenten keine Beziehung haben.»⁹
(Von der Einheit der Musik, Berlin, 1922, 247/48 old.)

Mivel Busoni szerint a dúr és moll, a konszonzancia és diszonzancia korhoz kötött, tehát történetileg viszonylagos, változó fogalmak, ezért keresi a tudományosan tökéletes hangzás lehetőségét, amely egyben korlátlan hangkészlettel is szolgál. Amerikai útja során ismerkedik meg Cahill találmányával a „Dynamophon”-nal, amely elektromos erővel szintetikus hangokat képes előállítani. Busoni boldogan ismeri fel benne a tudományosan tökéletes hangzás ideális megoldását.¹⁰

Ma már tehát nemcsak Schoenberg, Josef Matthias Hauer, Rudolf Réti, Alois Hába és általában az Új Zene előfutárát láthatjuk Busoniban, pontosabban esztétikájában, hanem a rádió, hanglezem, hangosfilm, televízió nyomán kialakult új zenei civilizáció, valamint az elektronikus, a számítógépes zene utópisztikus profeciójának a szerzőjét is.

VII.

A századforduló ellentmondásossága és eklektikussága, valamint Busoni gondolkozása, magatartása és esztétikai írásai közötti kapcsolatot, kölcsönhatást nem nehéz meglátni és kimutatni. Busoni kora gyermeke volt: tele ellentmondással és az új, a szabadság iránt elkötelezett nemes pátozzsal. Esztétikájában egyszerre vallja a művészet, ezen belül a zeneművészet valóság-tükröző mivoltát és az objektív idealista Püthagorasz-hoz hasanlóan: az Univerzumhoz tartozó világzene örök harmóniáját. Tagadja az abszolút zene hanslicki felfogását és a romantika programzenéjének a jogosultságát, de ismeri a zenére méltó emberi éthoszoknak, emberi bensőségeknek ábrázolását.

A késői polgári kultúra válsága és zűrzavara — legyünk őszinték — a polgári kultúrán belül ennél többre nem is igen kínált lehetőséget.

Noha Busoni számára nem volt ismeretlen Nietzsche, Tolsztoj, de a divatos buddhizmus miszticizmusa sem, mégis saját kora megítélésében erősebb volt benne a realitások ésszerű tudomásulvétele, a valamikor megismert szocialista eszmék utórezgése, semhogy a válságot, a hanyatlást ne észlelje: „*Ich sehe auch, wie die Dekadenz beginnt und die reinen Begriffe sich verwirren und wie der Orden entweiht wird. Es ist das Schicksal der Späteren, und wir — heute — sind ihnen ünlich . . .*” (Entwurf, második kiadás, 36. old.)¹¹

Talán a lipcsei Busoni marxista ismereteinek köszönheti, hogy egész életében ellenszenvvel tekint a magántulajdonra, a birtoklásra, mint az emberek beteges dologi-szemléletére, tárgyi fetiszmusára, hogy nemcsak a háborút és az ipartelepek nyomorát gyűlöli, de párhuzamot lát a háborúcsinálók és a nagyiparosok okozta embertelenségek között és — mint írja — ezért tölti el

⁹ „A könyvecském egyetlen lapján sem fordul elő a »Futurizmus« szó, — sohasem csatlakoztam egyetlen szektához sem — a Futurizmusnak, a »jelen mozgalmának«, az érveimhez nincs és nem is lehet közük.”

¹⁰ Helmholtz teóriája alapján készítette el dr. Thaddeus Cahill az elektromos dynamophone-t, amely az alig hallható pianissimótól az elviselhetetlen hangerőig terjedő hangdinamikával és a szerkezethez csatlakozó klaviatúrával is rendelkezett.

¹¹ „Látom azt is, ahogyan most a dekadencia kezdődik és ahogyan a tiszta fogalmak zavarossá válnak és ahogyan a rendek romlásnak indulnak. Ez a sorsa a késői korszakoknak és mi — napjainkban — hozzájuk hasonlítunk.”

szomorú melankóliával ezeknek a nagyiparosoknak luxusépítkezése és „szép-ség” iránti érdeklődése.

Mindezek nem törík le. Hite a művészet, a zene szabadságában, a humanista internacionalizmusban arra a következetes harcra készíteti, amellyel a koncerteket, a zeneoktatást és a zeneesztétikát ki akarta szabadítani a polgári restauráció és a kövesedő konzervatív szemlélet zsákutcájából. Ezt a következetességet a kor táplálta ellentmondások indázata gyakran elfedi. Holott: ellentétes személyes megnyilatkozásai is valójában kora ellentmondásait teszik láthatóvá.

1912-ben, amikor a párizsi La Liberté-ben elolvassa a futuristák 50 hangközös koncepcióját, kezdeményezésüket a saját 1906-os esztétikájában közölt elképzelésével rokonnak érzi, akárcsak a moszkvaiak hasonló zenei elgondolásait.

Párizsban Marinettivel együtt tekinti meg a futuristák művészetelméleti-kusának, a festő-szobrász Umberto Boccioninak a futurista kiállítását, amelyről azt nyilatkozza, hogy hozzá képest Schoenberg Pierrot Lunaire-je csupán langyos limonádé. 1917-ben viszont — Pfitznernek írott Nyílt Levelében — már élesen elhatárolja magát a futurizmustól és egyéb irányzatoktól is.

Amikor pedig 1923-ban Stravinsky-val találkozik, „A katona története” c. mű hatására, közli, hogy most már a klasszikusokat szereti.

Busoni már a 20-as évek elején kiegyensúlyozottabban látja az egymással versengő irányzatok, a régi és az új kérdését. Kitűnik ez Paul Bekkernek írott leveléből is (Frankfurter Zeitung, 1920. febr. 2.), amelyben állítja, hogy minden időben van — és kell, hogy legyen — olyan művész, aki az utolsó tradícióhoz kapcsolódik és van olyan, aki ettől elszakadni igyekszik. Olyan jelenség ez, mint a hajnali szürkület — Dämmerungszustand —, amikor már múlik az éj sötétje, de a felkelő nap ragyogása még várat magára. Ez az az állapot, amely számára most mintha állandónak tünne. Az, ami a jelennek ebből az ellentmondásos helyzetéből a továbblépést jelentheti, az az új klasszicizmus, amely az előrehaladott kísérletek vívmányait elsajátítva, az eredményeket szép és szilárd formákba ötvözi. Lemond a tematikusságról, a melódiáról, de nem a zenei motívumról és visszaállítja nemcsak a legmagasabb szintű polifóniát, hanem az alkotó és a mű közötti objektív viszonyt is. Az ilyen zene és művészet egyszerre lesz régi és új.

Mint említettük: Busoni kezdettől fogva a világzene híve volt és maradt. Eszményképe, Liszt Ferenc példája nyomán a művészet és a művész számára a szabadságot, a nemzetköziséget követeli, a kozmopolitizmust vallja. Ugyanakkor, ha a kritikusok megvádolják, hogy németnek nem elég német, olasznak nem elég olasz, kétségbe esik. A pángermán mozgalmak és a német nacionalizmus eluralkodása Busoninak ezt az allergiáját, származási érzékenységét eléggé indokolja. Gondoljunk csak jóbarátjának, Gustav Mahlernek ezt a korszakot politikailag is találóan jellemző megfogalmazására: „*Háromszorosan is otthonatlan vagyok: mint Csehország szülötte Ausztriában, mint osztrák a németek között és mint zsidó az egész világon.*”

A századforduló politikailag is, művészetileg is mozgalmas, válságos korszak. Egyfelől a munkásosztály, a szociáldemokrácia erősödése, másfelől az imperializmus, a nacionalizmus — és ezzel együtt az antiszemitizmus — tér-

hódítása következtében a bécsi és a berlini liberális polgárnak nem maradt más menedékhelye és egyben felemelkedési lehetősége, mint a művészet világa.¹² Nemesi leszármazás helyett itt vívhatta ki a szellem nemességét a művészeteknek az újért, a modernért folytatott szabadságharcában — természetesen a későpolgári konzervativizmus ellenében. Ez a korszak azért nem kímélte meg se Busonit, se Schoenberget, se másokat a kényszerű kitérőktől, a keresés és rátalálás váltakozó szerencsájától, mert ez az út az ellentmondások szövevényén át vezetett a keresett Rend irányába, s aki koráról akart szólni, annak az ellentmondásokról kellett beszélnie. Ahogy tudott! Ezért figyelemre méltó H. H. Stuckenschmidtnek a véleménye, aki éppen azt látta meg, ami Busoni és Schoenberg együttes jelentőségét megvilágítja. Szerinte ugyanis: a kor, a századforduló tartalma szokatlanul világos formában öltött testet Busoni és Schoenberg egymásnak felelgető reflexióiban, a két csodálatos muzsikus megnyilatkozásaiban. Ezek a megnyilatkozások a kor számára — a reményt jelentették. Erről tanúskodik a Busoni esztétikáját értékelő kortársnak, Lányi Viktornak a summázata is, mert az ő számára ez az esztétika „reményt keltő hang, amely korunk csömörletessé fokozódott zenei kultuszának csődjét, az áhitat forradalmát, a zene, a művészet, az emberiség új erkölcsét prófétálja.” (Az 1917 januárjában megjelent kritikát Breuer János közli a „Zenei írások a Nyugatban” c. kötetében, 1978, 143. oldal.)

Az 1906-ban megjelent esztétika mottóját Busoni saját, meg nem komponált operaszövegkönyvéből, A hatalmas varázslóból idézi. „Mit kerestek?” — kérdi a Varázsló. A válasz: „Az ismeretlent . . . Számomra hiányzik az utolsó szó!” 1924-ben — igencsak röviddel a halála előtt — a Melos számára írja „A zene lényegéről” című cikkét. Ebben az alkotó: felfedező is és ember is, aki a számtalan lehetőség közül kiválasztja a számára rokonszenveset . . . azt a párányi töredéket, amelyben a Föld egész flóráját képes megmutatni!

Ez volt hát az „utolsó szó”, ameddig eljutott.

Busoni a századforduló korának az a reprezentánusa, aki nélkül mindaz, ami a zenében a XX. század elején történt, nehezen lenne érthető és megfejthető.

Végezetül álljon itt Busoninak egy gyakran ismételt, kedvenc gondolata: „Egy zenemű nem azért jó, mert csupán új, és nem azért új, mert lemondott a formáról és a szépségről!”

Ha mindennel nem is, de Busoninak ezzel az egyetlen gondolatával, azt hiszem, mindnyájan egyetérthetünk.

¹² Lásd: Nyíri Kristóf: A monarchia szellemi életéről, Gondolat, 1980.

GOTTFRIED SCHOLZ:

A ZENEI ANALÍZIS ÉS KORLÁTAI*

Joggal kelt bizalmatlanságot az olyan tárgyakkal való tisztán kognitív foglalkozás, amelyek átlépik a ráció birodalmát. Ha ez a foglalatosság ráadásul olyan tárgyat érint, amelynek érzelmi hangsúlyai, vonatkozásai is vannak, erőteljes nézetkülönbségnek válik tárgyává. Ilyen viták középpontjában áll, hosszabb ideje a zenei analízis is. Erre vonatkozóan csak a közelmúltban is napvilágot látott néhány, ellentétes tartalmú munka.

A zenei elemzés pozíciója, a tudomány, mint metodológiai műveletek alapja és a tárgyául szolgáló komponált zene között nélküli a támadhatatlan biztonságot. Ennek bizonyítékául szolgálhat az elemzés saját historiográfiájának hiánya. Mennyire eltérők is a válaszok a zenei elemzés kezdeteinek kérdésére! Ósatyaként egyaránt találkozunk Aristoxenos, Tinctoris vagy Burmeister nevével. Nagyszámú s különböző módszertani kiindulópont — mintegy E. T. A. Hoffmann és Hugo Riemann között — az a talaj, amelyre azután századunkban Schenker és Kurth, de la Motte és Fucks-Lauter, Schillinger és LaRue és még sokan mások divergens eljárásaikat építik.

Múlt és jelen zeneanalitikai módszereinek átfogó gyűjteménye és összehasonlító ábrázolása sajnos mindmáig hiányzik. H. Becknek¹ a témáról adott áttekintése nem veszi figyelembe a német nyelvterületen kívül eső fejlődést. Manfred Vetter greifswaldi disszertációjának² bibliográfiái részében ugyan hasznos adatgyűjtést tesz közre, ez azonban regionálisan és időben szintén igencsak behatárolt. Gerhard Schumacher antológiája „Zur musikalischen Analyse”³ a várakozásnak megfelelően nélküli a módszerességet, mindenestre, ha periférikusan is, figyelembe vesz külföldi munkákat. A többlettel járó hiány mindjárt az „analízis” bázisfogalma általános érvényű meghatározásának elmaradása révén tetten érhető.

Névleges definíciója szerint az elemzés a görög analüszisz, vagyis feloldás kifejezésből származtatható; jelenthet azonban — mintegy figyelmeztetésül — „halál”-t is. A „feloldás” fogalmának szokásos alkalmazásán a komplex zenei tárgyak alkotóelemeire való felbontása értendő — Koch 1802-

* E tanulmány rövidített változata az Österreichische Musikzeitung 1981/9. számában jelent meg, magyarul a folyóirat szerkesztőségének és kiadójának engedélyével lát napvilágot (a szerk.).

¹ Hermann Beck: Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart. Wilhelmshaven, 1974.

² Manfred Vetter: Untersuchungen zu den in der deutschen musikalischen Fachliteratur von 1918 bis 1964 enthaltenen Methoden der musikalischen Werkanalyse. Diss. Greifswald, 1967.

³ Gerhard Schumacher: Zur musikalischen Analyse. Darmstadt, 1974.

es lexikona szerint „szétदारabolás” — s ebbe beletartozik az időbeli lefolyás (formai részek) szétbontása csakúgy, mint a kvázi-pillanatnyi elemeké (hangmagasság, harmónia, hangszín, artikuláció stb.).

A fizikai-kémiai analízisre való támaszkodást bizonyítja a természettudományos absztrakció és a pozitivista tény-keresés átvétele. A legszélsőségsébb kísérletre ebben az irányban Joseph Schillinger⁴ vállalkozott. Einstein tér—idő koncepcióján nyugvó eljárása hozta a zeneelméletbe a többi között a paraméter fogalmát. Hogy Dahlhaus⁵ a paraméter korlátozott érvényességét követeli, a tisztán technológiai eljárásoktól való elfordulás világos jeleként értendő. A természettudományokhoz való megfontolatlan csatlakozás gyakran lepleződik le művészetelméleti kisebbségi komplexusként, amely a természettudomány, szépszerével a tudomány rég meghaladott elképzelésére vezethető vissza.

Valamely művészi szerkezet pusztá széttagolása, felboncolása értelmetlen időpocsékolás volna; ám még a gyakran kárhóztatott „technológiai analízis” sem kívánja végül is ezt keresztülvinni, mert az lebeg előtte, hogy a részleteket a műegészben betöltött funkciójukban ragadja meg. Innen, hogy a zenei analízis tankönyvei — mint például a Grabneré⁶ — újra meg újra biztosítanak, hogy feltárandó „az egyes részek összefüggése és az a hajtóerő, amely a részeket egységes műalkotássá fogja össze”. A műegész erőteljes hangsúlyozása, annak kiemelése, hogy az többnek tekintendő, mint a részletek összegének, a „Gestalt”-pszichológiai analízisből indul ki.⁷

Ez a gondolkodásmód magába foglalja, hogy valamennyi elemzésre érdemes műben az egész egységes voltát jelzi a részek összefüggése. Az esztétikai premissza mintegy előlegzi a titkon remélt analitikai eredményt. Következésképp a létező zene túlnyomó többségéről (popzene, operett, musical, népi-népies zenefajták), mivel esztétikai vonatkozásban kételyeket támaszt, a zenei analízis nem vesz tudomást.

A műalkotás immanens összefüggéseinek kidolgozása különböző, egymástól nem csupán független, hanem egymást kizáró módszerek kialakulását eredményezte. A totalitás titkos kapcsát Riemann a metrikus rendben, Schenker a funkciós harmóniak ösképletében, J. N. David a melodikus tartalmak közös voltában, Cooper és Meyer a ritmikai egységben látta. A kizárólagosságban, amellyel e módszerek feltalálói és alkalmazásban buzgó követői élnek, rejlik a dogmatizmus tragédiája a valósággal való konfrontáció során.

Minden „széttagolás” logikus következményekkel jár. Az analízis szintézist igényel; a szintézis ad jeletést az analízisnek, értelmet az eredményeinek. Erről véli Eggebrecht⁸: „Az izoláció tartalmi tehát mindig kevesebbek, mint valamely szerkezet összetevői, és a szerkezet mindig több, mint összetevőinek summája. Következésképp az analízis csakis a szintézis szemszögéből lehetséges. [...] Ezért a zenei analízis, mint jelentés és tartalom megnevezője sokkal nagyobb követelményeket támaszt a tudományt iránt, semmint azt a techno-

⁴ Joseph Schillinger: The mathematical basis of the arts. New York, 1948.

⁵ Carl Dahlhaus: Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse. In: Kongr. Bericht Stuttgart, 1971. 153. l.

⁶ Hermann Grabner: Lehrbuch der musikalischen Analyse. Leipzig, 1925. 1. l.

⁷ Hellmut Federhofer: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse. Graz, 1950. 2. l.

⁸ Hans H. Eggebrecht: Sinn und Gehalt. Wilhelmshaven, 1979. 13., 27. l.

lógiai szétदारabolók sejteni látszanak.” Eggebrechtnek ebben a technológiából kiinduló követelésében az elemző technikák céljára vonatkozó kérdés tükröződik. Méltányos e kérdés és nem zárja eleve ki ilyen technikák célirányos voltát.

Nem csoda, hogy a témával kapcsolatos alapvető gondolatok elsősorban német nyelvterületen kerültek nyilvánosságra. A németek — az osztrákokkal, svájciakkal szemben is — aktívabbak olyan részproblémák szisztematikus összefoglalásában, amelyekben a filozófia birodalma illetékes. Eszméik terjesztését tág publikációs fórumok szolgálják. Ilyenformán meg is nyilvánul absztrakt gondolati építmények iránti előszeretetük, e konstrukciók pedig szükségszerűen távolodnak messze szűkebb tárgyuktól, szakterületüktől. A gyakorlatnak szüksége van az elméletre. Ennek ára azonban a részkérdések túlterhelése a filozófiából, pszichológiából, szociológiából, információelméletből stb. vett elméletekkel és szakkifejezésekkel. Az érdeklődő „csak”-zenész elveszti orientációs képességét és — sajnos — túlságosan gyakran menti fel magát a kínálkozó irodalomba való szellemi behatolás feladata alól.

Más az elemzés helyzete angolszász területen. Az empirikus, tényekre vonatkoztatott gondolkodásmód analitikus példákat tesz szóvá, gyakran anélkül, hogy elébe helyezné a kutató saját tudományelméleti, illetve metodológiai pozícióját. Nem felvilágosítani akar és éppen nem kíván ezoterikus szózuhatokot nyújtani, célja informálni és lekötni a zene iránt érdeklődő laikust.

Donald F. Tovey ismert hatkötetes munkája „Essays in Musical Analysis”⁹ már bevezetőjének első mondatában leleplezi becsületes szándékát: („Ezek a tanulmányok koncertterembe írt műsorismertetések”). Ide sorolandó tetszetős stílusával Annie O. Warbuton „Analyses of Musical Classics”¹⁰ című kötete is. Német nyelvű zenetudós elkerülné az analízis-jelölést ilyen bevezető műismertésekben. Az angolok, akár az amerikaiak — utóbbiak pedig 1945 óta tömötelen idevágó kötetet publikáltak — olvasói körük népművelő szándékú kiterjesztésére törekednek. Számukra, kevés kivételtől eltekintve, idegen az elemzés metodológiája s a néhány kivételtől is kiderül, európai származék; emigráns zeneelmélet-kutatók importálták, mint Salzer, Jonas, Albersheim a „schenkerizmus”-t.

„Structure and Style — The Study and Analysis of Musical Forms”¹¹ című munkájának „Technics and Procedures in Analysis” bevezető fejezetében Leon Stein is beéri az ütemek számlálására való utalással és csakhamar kijelenti: „elemzésben pontosan úgy fejlődünk, miként az interpretációban — szorgalmas és koncentrált gyakorlással”. E követelmény teljesítése végett az USA-ban tömördek antológiát publikáltak, hogy elemzésre való anyagot adjanak az európai zenetörténet korszakairól (Apel—Davison, Cohen and White, Ward, Hardy and Fish, Burkhart, Wennerstrom és egy sor más gyűjtemény). Elrémit olykor az a brutalitás, amellyel összefüggéseiből kiragadott töredékeket kínálnak komoly foglalkozás tárgyául.

A mi köreinkben fél évszázada mindössze két zenetörténeti példatár jelent meg, Scheringé (1931) és Otto Hamburgé (1973). Szakosított példatárak,

⁹ Donald Francis Tovey: Essays in Musical Analysis. London, 1935.

¹⁰ Annie O. Warbuton: Analyses of Musical Classics. London, 1967.

¹¹ Leon Stein: Structure and Style — The Study and Analysis of Musical Forms. Evanston, Ill., 1962. XIII. 1.

mint Martens—Drangmeister—Fischer, illetve Fellerer sorozata forma- és műfaj történeti gondolatmenetek igazolására szolgálnak.

Angolszász területen csekély jelentőséget tulajdonítanak a metodológiának, annál nagyobbat az elmélettől érintetlen muzsikusnak és zenebarátnak. A kontinentális Európában oktatáspolitikai dogma ugyan az elithez tartozó, szakmailag képzett címzettekől való elfordulás és a lehető legszélesebb ismeretterjesztés, ami azonban az elv gyakorlati alkalmazását illeti, a tudományos eredmények közérthető fogalmazásának sem hagyománya, sem jövője nincs ezen a tájon. Ezért vannak német nyelvterületen döntő többségben a tudományos-elméleti dolgozatok, Amerikában pedig a műismertető gyűjtemények.

Egy német kiadvány, úgy látszik, nem illik ebbe a skémába és éppen ezért még mindig vitatéma. Diether de la Motte „Musikalische Analyse” című munkájáról van szó. A szerző pragmatikus eljárása, szkepszise a normatív-analitikus eszköztár iránt, pluralisztikus módszertani koncepciója inkább angolszász gondolatmeneteket sejtet. Anélkül, hogy sok szót fecsérelné az elméletre, hirdeti: „Az üdvösség nem új fogalmakból, hanem okos megértésből érkezik”¹². De la Motte ezért Eggebrechtől dorgálásban részesült: „Hogy ez az analízis nem kényszerítő erejű, annak oka, kérdésselvetéseink tudománytalanságában, véletlenszerűségében, rendszertelenségében rejlik.”¹³ Senki sem hagyhatja el büntetlenül a szisztéma német hitét.

A módszerek pluralizmusát hangoztatja Rudolf Stephan a „Musikhören—Musikdenken, Neue Wege der musikalischen Analyse” kongresszusi kiadvány előszavában: „A kongresszus feladata megmutatni, hogy az analízisnek nem lehetséges tetszőlegesen alkalmazható egységes módszere. Az elemzés módszerei inkább olyan próbálkozások következményei, amelyek célja, hogy igen különböző kompozíciókról értelmes gondolatokhoz jusson, túllépve közismert tények pusztá megállapításán, inkább arra törekedve, hogy e tények megalapozását megkíséreljék.”¹⁴ E gondolatmenet a továbbiakban elsődrendű célként tekinti a mű tartalmának feltárását. Az analízis elveszíti öncélúságát, nem csak funkciót nyer, hanem a mércéje is az lesz, mennyiben teljesíti ezt a funkciót. Hallhatólagosan feltételezhető, hogy a priori elvárások mértékadóan hozzájárulnak az analitikus módszerek megválasztásához.

Természetesen be kell ismernünk, hogy, amint azt előljáróban említettük is, a kognitív eljárás a mű lényegének megragadására nem felel meg. Az analízist, pontosabban annak mindenkori technikáját a megértés folyamatában csupán a segítség funkciója illeti meg. Ezért tehát abszurdnak tűnik fel, ha egyazon technikával kívánjuk elemezni különböző korok és stílusok más-más funkciójú zeneműveit. A választott mechanikus eljárás nemcsak a tárgynak kell, hogy megfeleljen, illenie kell a kívánt eredmények intuitív elképzeléséhez is. Ez a követelmény csupán látszólag mond ellent a tudományos előítéletmentességnek. Valamely induktív döntést rejtett dialektikával biztosít annak deduktív levezetése, ami, sajnos, nem adott fordított esetben. Carl Dahlhaus

¹² Diether de la Motte: *Musikalische Analyse*. Kassel, 1968. 10. 1.

¹³ Eggebrecht id. mű 9. 1.

¹⁴ *Neue Wege der musikalischen Analyse*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung. Darmstadt, Band 6.

posztulátuma „az előfeltétel nélküli leírás eszméje fantom”¹⁵ cáfolhatatlan. És ama tapasztalaton nyugvó intuíció, amely a régésszel a megfelelő helyre mélyeszteti az ásót, az orvossal pedig a diagnosztikai eljárások bőségéből a relevánsat választatja ki, érvényes az analitikusra is.¹⁶ Semmit nem jelent a szekstakkordok megszámlálása Mozart szimfóniáiban, de lényegeset mond Debussy kvartakkordjai pozícióinak áttekintése. Főösleges és fárasztó mindazon részletek közlése, amelyeket az analízis folyamán felfedezünk. A lényeges az, hogy az egyes műalkotás különös vonásait és azok jelentését felismerjük.

Régebbi analízisek csak a zenemű formai felismerését juttatták érvényre. Nestler számára a „*formai magyarázat a zenemű magyarázatának formája*”¹⁷. Dahlhaus az elemzés kétféle feladatkörét különbözteti meg: az elméletalkotó elemzést, amely absztrakció útján szabályra következtet (vagyis mennyiségileg kielégítő részfelismerések statisztikai értékeléséből összhangzattanok, formatanok megteremtéséhez jut el), és azt a típust, amely a konkrét tárgy elemzése alapján azt esztétikailag minősíti és egyéniségének megfelelően ábrázolja (művizsgálat)¹⁸.

Hans Heinrich Eggebrecht¹⁹ az analízistől azt várja, „*ítélkezzék a zenéről, jelentéséről, hogy a benne megjelenő tartalmat magában a zenében mutatassa ki . . .*”. Jelentés és tartalom itt egyazon létezés kétféle fokozataként jelenik meg, noha a szerző „*Musikverstehen und Musikanalyse*”²⁰ című tanulmányában a „tartalom” a „jelentés” terminusba hallgatólagosan beleértendő.

A kulcsfogalmak eme kevés precíz meghatározásában — jóllehet a közlemények címeiben jelennek meg — a zenei elemzés dilemmája nyilvánul meg. Ha a tisztán mechanikustól távoli metaracionális területekre kíván behatolni, hiányoznak az egyértelmű, adekvát fogalmak. A zenei terminológia történetét a művészettörténetből, fizikából, kibernetikából, filozófiából és pszichológiából való idegen fogalmak átvétele jellemzi. Ezeket túlságosan gyakran adaptáljuk precíz definíció nélkül. Nagyra értékeljük a kiskapukat, amelyek révén megmenekülhetünk a megzabolázatlan technika övezetéből s a vágyaink közé tartozik a zene fogalmi és jelrendszerbeli története. A zenei analízisnek nem csupán a zenét kell elemeznie, hanem a már meglevő analíziseket is és metaanalízist is kell végeznie.

Az elemzés különféle koncepciói az alkalmazott módszereknek megfelelően durván három csoportba oszthatók: fenomenológiai, hermeneutikus, marxista-dialektikus módszerre.

A fenomenológia az autonómia-esztétikán nyugszik. Hanslik²¹ tanítása: „*A hangokból képződő formák a [. . .] belülről kialakuló szellem jelenségei.*” Ennek művészet- és társadalomtörténeti alapja a hangszeres zene emancipációja, az egykori szolgai funkcióból „abszolút műalkotássá” válása a 19. században. Az ennek megfelelő tudatváltozást a bécsi klasszikusok szimfonikus

¹⁵ Carl Dahlhaus: *Analyse und Werturteil*. Mainz, 1970. 16. l.

¹⁶ V. ö. Harry Goldschmidt: *Zur Methodologie der musikalischen Analyse*. In: *Beitr. z. Mw.* III., 1961. 27. l.

¹⁷ Gerhadr Nestler: *Das Erklären von Werken der Musik*. Freiburg, 1952. 22. l.

¹⁸ Dahlhaus, *Analyse*, . . . 16. l.

¹⁹ Eggebrecht, *Sinn* . . . 10. l.

²⁰ Eggebrecht, *Sinn* . . . 169. l. lábjegyzet.

²¹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1854. (Reprint Darmstadt, 1955) 34. l.

alkotásai okozták. Az ilyen esztétikában a zenének nincs szüksége a szöveggel vagy mozdulattal való bármilyen kapcsolatra (dal, opera, balett stb.). Nem hangzó háttér (tánczene, asztali zene), sem áthidaló elem, illetve felvonásközi zene a templomban, operában, ünnepségeken. Mivel „tisztá” műalkotás, beleprogram nem csempészhető.

Az abszolút zenének ezt az emfatikusan felmagasló eszméjét²² megértésre érdemesnek tartották. Amint azt Hans Mersmann „Versuch einer Phänomenologie der Musik”²³ című tanulmányában megfogalmazza, a fenomenológusok szerint az elemzés „a műalkotásra korlátozódik, teljesen kikapcsolva a vizsgálatot végző személyt és a s s z o c i á c i ó t.” Számunkra nem lehet kérdéses, hogy a fenomenológiai módszer mersmanni jelentése szerint a kompozíciónak csupán egy részét ragadhatja meg, mivel kizárólag a kompozíciós technika állományát vizsgálja. Azt a részt teszi vizsgálat tárgyává, amely a zeneelmélet fegyverzetével, a mű keletkezésének idejét és helyét figyelembe véve „objektíve” elemezhető. A szótárnak a fenomenológián belül vizsgált különféle technikák fogalmainak és jeleinek tiszta meghatározásra van szüksége s a fogalmaknak a műnek megfelelő funkcióban kell szerepelniök. A terminusoknak olyan zenei struktúrákat és elemeket kell megragadniok, amelyek hallás útján is megragadhatók, vagy megfordítva, a strukturális hallás lesz élményben gazdagabb, a tényekre a priori elemzések mutatnak rá. A művészettörténetben — amely szintén egy szóhoz nem kötött ábrázolás verbálizálásán munkálkodik — Sedlmayer²⁴ „a művészeti tárgy műalkotássá válását egy eleinte amorf és diffúz észlelés tagolt és artikulált észleléssé alakulási folyamataként szemléli. Ennek révén válnak a műalkotás egyedi vonásai érthetővé.” Számunkra ez az „értő hallás”-t jelenti. Ehhez elsőként Riemann szolgáltatót átfogó „szerszámkészletet” a ritmikáról, metrikáról, frazeálásról, harmóniáról, tonális funkciókról, dinamikáról, agogikáról stb. írott tankönyveiben.

Hogy megragadhatjuk a zeneszerző intencióit, a zenedarab helyzetét a saját korában, interpretációtörténetét, recepcióját, ahhoz más, lényegében történelmi orientációjú kutatásokra van szükség, amelyek nem tekinthetők szűkebb értelemben analízisnek, noha eredményeit szükségképpen megvilágítják, sőt az elemzés módszerének megválasztására is hatnak.

Másként látszik a probléma Felix Gatz heteronómia-esztétikája felől. A számára megfelelő módszer a hermeneutika a fogalom görög jelentéséből származik, közelebbről a lutheri Homiletikából, és Hermann Kretzschmarra vezethető vissza, aki lehetőséget ismert fel benne a zenében rejlő érzelmi tartalmak szemantikus interpretálására, poétikus újraelbeszélésére. Mély zeneelméleti ismeretek nélkül — hisz ezt először Riemann elemzései tárták fel —, a Schenker gyakran nehezen követhető grafikonjaihoz szükséges iskolázottság nélkül fordul a régebbi hermeneutika az átlagos műsorfüzet-olvasó számára közhírhelyű poézishez. Nem a didaktikus szándék, hanem a gyakran otromba eredmény rontotta le a hermeneutika hitelét. Szerencsétlenségére lemondott arról, hogy az érzelmi tartalmak felmutatásának alapjául a fenomenológiai elem-

²² V. ö. Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik. Kassel, 1978.

²³ Hans Mersmann: Versuch einer Phänomenologie der Musik. In ZfMw 5. 1922. (reprint Darmstadt, 1973.) 30. 1.

²⁴ Otto Pächt: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München, 1977. 232. 1.

zés technikáját használja. Így hát a tartalmi esztétika leszármazottjaként a formai esztétika ellenségeként stilizálták, miközben minden további nélkül feledésbe merült, hogy mindegyiküknek szüksége van a másikára.

Szellemi gyökereire tekintve e módszer némileg igazolható. A W. Dilthey szellemtudományi ismeretelméletére épülő pszichológia a kreatív és befogadó emberben látja a kultúra működését. A művészi tárgy a hallgatóban érzelmi reakciókat vált ki, amelyek interpretálandók. Kretzschmar hermeneutikai konzekvenciáiban Mattheson „Vollkommener Kapellmeister”-jének zenei affektuselméletére is hivatkozhatott, jóllehet messzemenően továbbhatolt a konkrét-individuális felé. A fenomenológia-hermeneutika frontja mint a „felismerés” kontra „átélés” ellentéte jelent meg, általánosabb fogalmazásban mint a természettudomány, illetve szellemtudomány illetékességének ellentéte, sőt a szakbarbár elit és a széles népművelés ellentéte. Arnold Schering megkísérelte, hogy kompozíciókból irodalmi programokat olvasson le, s nemcsak program- vagy baletzenéről, csata és vihar jelenetekről, ami régóta szokásos²⁵. Ebbe az irányba mutattak már Wagner fáradozásai is, hogy Goethe Faust-ját vonja be Beethoven IX. szimfóniájának értelmezésébe. A zenébe jelképek, titkos íráások vannak elrejtve, s ezek a szükséges óvatossággal desifrizozhatók²⁶. Azonban szubjektív érzések valóságábrázolásaként való konkretizálása annyit jelent, mint olyan poétikus részletképek feltalálása, amelyek a hallgatóknál nem számíthatnak általános konszenzusra. Guido Adler²⁷ már korán óvott: „*A kritikai vizsgálódás zárókövének a hangulati tartalom, az esztétikai tartalom meghatározása tekintendő [. . .] Tudományosan ez csak azután ragadható meg, ha a többi feltételnek előzetesen eleget tettünk [. . .] Azonban a legtöbb esetben hiábavaló fáradozásnak bizonyul az érzelmi tartalom szavakban való kifejezése.*” Mersmann, akárcsak Adorno egyszerűen mint tudománytalant vetette el az efféle hermeneutikát. A tényekre vonatkoztatott felismerések verbalizálhatók, közölhetők és ellenőrizhetők. Az értelmi tartalmak azonban önálló életűek, a szemantikus asszociációk közvetítésével elveszítik követlenségüket és hihetőségüket és a szubjektív fantáziát manipulálják. Nem tagadható, a hallgatóban megvannak a zenén kívüli elképzelések, ezek még mélyen össze is kapcsolhatók a művel, megengedhetetlen azonban, hogy ezek, mint elképzelés-minták más minták fölé kerekedjenek. Mert máskülönben a hallgató a művet a beszűkült elképzelések előzetes asszociációival éli át, ez pedig olyan regény elolvasásával analóg, amelyet filmfeldolgozásból ismer már. A vonzó terv, az elmélettől megóvott zenebarátot a kompozíció lényegéhez poétikus utalásokkal közelhozni elveszíti az előnyeit, ha — amint ezt Helga de la Motte-Haber²⁸ vizsgálatai kimutatták — *különböző* módszerek *hasonló* analitikus eredményhez, *azonos* módszerek *eltérő* eredményhez vezet.

A megfelelő módszerek közelebbi ismertetése helyett hadd ábrázoljam a

²⁵ V. ö. Gottfried Scholz: Ein Vorläufer von Beethovens Schlachtensymphonie. In: ÖMZ 1975/10.

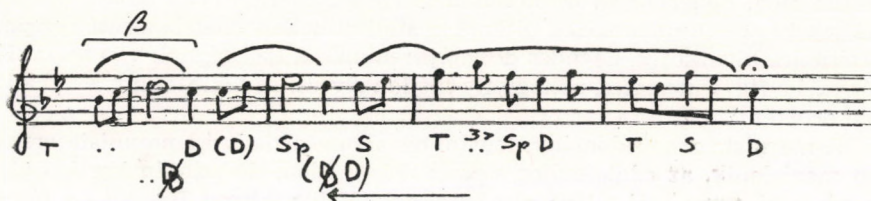
²⁶ V. ö. Theodor W. Adorno: Motive V.: Hermeneutik. In: Anbruch, 1930. 235. 1.

²⁷ Guido Adler: Umfang, Methodik und Ziel der Musikwissenschaft. In: VfMw 1885. 7. 1.

²⁸ Helga de la Motte-Haber: Das geliehene Licht des Verstandes — Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik. In: Musikalische Hermeneutik. Regensburg, 1975. 60. 1.

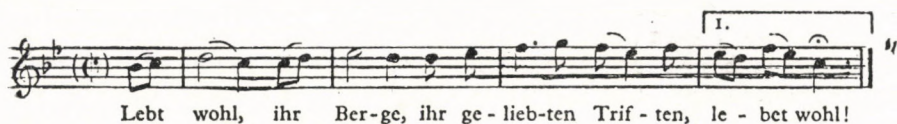
fenomenológiai és hermeneutikus módszer eltérését egyetlen, Beethoven op. 106 Hammerklavier-szonátájából vett példán.

Beethoven op. 106, 1. tétel, 5-8 ütem, Riemannból²⁹:



„Ne maradjon említetlen a béta motívum gazdag harmóniai ruházata. E motívum nőnemű zárata (késleltetés) erőteljes kromatikus elemekkel van harmonizálva és a félértékű hanghoz minden esetben két akkord járul.” „Mindazon szakaszok, amelyekben harmóniákkal telített aprómunka jelenik meg, az előadótól azt igénylik, hogy azokkal részletesen foglalkozzék és széles előadással érvényesítse-tisztázza motívikus szerkezetüket.”³⁰ Az elemzés célja itt a struktúrával adekvát előadás.

Schering másként jár el; az op. 106 szonátát minden további bizonyítás nélkül Schiller „Az orleansi szűz” c. drámája programjának rendeli alá. Nála az 1. tétel Johanna 1. monológjának felel meg (4. jelenet). Az 5. s köv. ütemekhez megjegyzi³¹: „karaktere teljesen nőies, gyengéd, meghitt és [...] túláradó dallamossága pontosan megfelel ama búcsúhangulatnak, amely a Szűz teljes szívéből fakad. Ha a monológ kezdő szavait a magyarázat szándékával a dallam alá helyeznők, a kettő együtt így festene:



A neo-hermeneutika Adornónál az értelmezések érvényességéért merül fel. Tibor Kneif³² úgy véli: „Valamely zenei tény szubjektív értelmezése a hermeneuták által oly mértékben válik objektív, amilyen mértékben általánosan elfogadják”. Ahhoz, hogy ezt elérhesse, a konkrét képeket általánosabb érzelmi tartalmakra vezeti vissza — tehát ismét a régi affektustan közelébe — s a hallgatók közösségének homogén szocio-kulturális tapasztalatait feltételezi.

Minden módszer időhöz-korhoz is kötött. Bessler³³ a 18. század „aktív-szintetikus hallását” a klasszika értelmi hangsúlyaira, a „passzív hallást” a

²⁹ Hugo Riemann: Beethovens sämtliche Klaviersonaten — Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen. 3. Teil, Berlin, 1919. 307. sköv. 1.

³⁰ Riemann id. mű, 301. sköv. 1.

³¹ Arnold Schering: Beethoven in neuer Deutung. Leipzig, 1934. 98. sköv. 1.

³² Tibor Kneif: Musikalische Hermeneutik — musikalische Semiotik. In: Musikalische Hermeneutik. 71. 1.

³³ Heinrich Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit. Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Klasse XIV/6. 48. és 63. 1.

romantika miszticizmusba való süllyedésére vezet vissza. Hölderlin mondása: „Az ember isten, amikor álmodik, koldus, amikor elgondolkozik”, előkészíti a talajt, hogy a zenét megálmodott hangulati képekben és asszociációkban ragadják meg. Schering az irodalmilag művelt romantikushoz szót, az interszjektív neo-hermeneutika viszont a statisztikailag megalapozott recepcióesztétikára hivatkozik. Csendes dogmája: mindig a többségnek van igaza. Helyénvaló a figyelmeztetés, nehogy ily módon elveszítse tekintetünk a mű autonóm értékét.³⁴

A marxista zenetudomány, legalábbis ahogy némely kommunista országban megjelenik, az eddigiekhez képest más módon, de szintén korlátozottan enged teret egymástól eltérő elméleteknek. Heinz Alfred Brockhaus tézise³⁵ „az esztétika területén folytatott viták az ideológia területén folynak; ideológiai polémiákon kívül maradó zenei vita nem létezik” nagyonis egyértelműen határolja le a szabad teret. A normatív esztétika bilincsbe veri a szabad, individuális szellemet. A marxista zenetudomány esztétikai alapkonceptiója leszűkül a zene—társadalmi realitás viszonyra. Az elemzés igazolására bevezeti a visszatükrözés elméletét. Szellemi kiindulópontja Theodor Lipp beleérzés-elmélete³⁶ „a tartalom a formákban kifejeződő élet”, amelyet az alkotó egyén az őt körülvevő és alakító társadalmi miliőbe helyez át. Az 50-es években kifejlődött „egy elemző-módszertani irányzat, s ez olyan eljárás megteremtésén fáradozott, amely a valóság—zene visszatükrözési folyamatát lokalizálható megfelelésekkel, vagyis a valóság és a zenei részlet között megragadható párhuzamos jelenségek révén kívánta felmutatni. [...] Tudatosan, vagy tudat alatt ama nézet kapott ezenközben teret, amely szerint a zene képes a való világ tárgyi oldalának közvetlen és külső hasonlatosságot követő visszatükrözésére, ami a zeneműben lokalizálható korrespondenciák révén analitikusan megragadható.”³⁷ Ezt az elméletet időközben óvatosan módosították, amit bizonyít Mojszej Kagan nézete: „a művészet nem éri be a valóság hű visszatükrözésével, hanem megváltoztatja azt, mert a reális világ művészi modelálására az élet felismerésének és interpretálásának szerepe hárul.”³⁸ Brockhaus szerint³⁹ az elemzésnek öt művelti szintje létezik. Ezen gyakorlatilag hierarchikus rendet ért, csúcán a zene társadalmi funkciójával és hatásával, amely a zene művészi értékét meghatározza. Walther Siegmund-Schultze⁴⁰ úgy véli, a tudományos elemzésnek a szóban forgó mű alapjául szolgált élményt kell feltárnia a történelmi szituációra építve, ez után kell tisztáznia a formai-stiláris adottságokat, hogy végül a műalkotás totalitása elmélyítve legyen befogadható. Ő az, aki figyelmeztet „mennél konkrétabbá válnak a szavak és fogalmak, annál veszélyesebb lehet szkematikus alkalmazásuk a zenei műalkotásra”. Ez a fogalmazás természetesen az eszmei, nem a kompozíciós technikai

³⁴ Otto Kolleritsch: Wertungsforschung und Rezeptionsgeschichte. In: Werte in kommunikativen Prozessen. Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten, Band 3. Stuttgart, 1980. 273. l.

³⁵ Heinz A. Brockhaus: Kriterien des sozialistischen Neuerertums. In: Musik und Gesellschaft, 1969. 24. l.

³⁶ Theodor Lipps: Ästhetik. München, 1903. 44. l. Idézi: Helmut Degen: Formenlehre. Regensburg, 1957. 11. sköv. l.

³⁷ Heinz A. Brockhaus: Probleme der musikalischen Analyse. In: Schumacher: Zur musikalischen Analyse. 619. l.

³⁸ Mojszej Kagan: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik. Berlin, 1971. 253. I.

³⁹ Brockhaus, Analyse . . . 635. l.

⁴⁰ Walther Siegmund-Schultze: Handbuch der Musikerziehung, 1. Teil. Leipzig, 1969. 71. sköv. l.

területre értendő. A marxista, pontosabban a dialektikus-történelmi elemzés kevésbé koncentrált tematikai-motivikai-formatani, mint történelmi-programmatikus aspektusokra. Ilyenformán kiterjeszti az analízis fogalmát; elhanyagolja azonban a zenei folyamat konkrét leírását.⁴¹

Feltűnik, hogy az NDK-ban a zenei elemzésnek a kortárs alkotásra nézve esztétikai-regulatív következményei vannak, az alkotást a „szocialista realizmus” szempontjai szerint értékeli, miközben a múlt alkotásait, legalább 1600-tól kezdve, „nagy humanista örökség”-ként nagyonis differenciálatlanul tárgyalják és kultiválják. Így hát az európai zenetörténet egyetlen zeneszerzőjét sem zárták elvszerűen ki a repertoárból a marxista esztétikai gondolkodásra hivatkozva — mint az Mao Kínájában Beethovennel történt — szükség esetén inkább egy-egy zeneszerző helyzetét, vagy egy mű intencióját „igazították át”. Gyakorlatilag azok az elemzések, amelyek a marxista esztétikára hivatkoznak, gyakran óvatosan hermeneutikusnak hatnak a kretschmari értelem-ben, a „dialektikus” jelző megfelelő alkalmazásával.

Hansgeorg Mühe-nek az NDK-ban nemrég megjelent „Zenei analízis” című munkája technológiai kézművestanként értelmezhető. Az elemzésről alkotott saját véleményét a szerző elrejtí a „bizonytal legelterjedtebb” nézetek mögé, mely szerint a zeneművek elemzése tartalmazza „a) a formai folyamat elemzését, b) harmóniarend, ritmika, dallamosság részelemzését, c) a kompozícióba való bevezetést, d) a mű tartalmának és jelentőségének tárgyalását.”⁴² Eme analitikai kézművesiskolának nyilvánvaló szándéka, hogy fenomenológiai eljárást didaktikailag meghatározott maximális leegyszerűsítéssel nyújtson. A szerző által alkalmazott jelek és ábrák bősége a zeneelmélet megszokott fogalmait helyettesíti. Hogy Mühe az összhangzattan szakkifejezéseit elkerüli, mindazonáltal funkciós harmóniai folyamatokat tárgyal, veszélyes huszárcsíny. Másrészt a filozófiai célt irányozza meg cseppet sem doktriner eszközökkel: „Mennél több s többféle szempontú analízis készül egy műről, annál közelebb jutunk a darab tartalmához. (Tartalom alatt itt [...] a társadalmi tudat visszatükrözésének teljessége értendő).”

A visszatükrözés fogalmát nagynehezen már annyira kiterjesztették, hogy a zene ne csupán „tükrözön”, hanem egész általánosan figyelembe vétessen a zeneszerző személyes beállítottsága és viszonya eszmékhez, személyekhez és eseményekhez. Andreas Liess nemrég megjelent tanulmánya „Kritikai mérlegelések a zene totalitásfilozófiájához — műelemzés és élmény” látszólag az eddig megnevezett rendszerek egyikéhez sem sorolható. Éppen ebből a perspektívából hat a tanulmány a gondolkodás új továbblendítéseként, noha nem vehető át kritikátlanul. Liess hipotéziseinek megvallott kiindulópontja a „régí szokásokkal való radikális szakítás”, „a totalitásért és szintézisért vívott harc szelleme”⁴³. Ami felületesen szemlélve a természettudományos technológiától való elfordulásnak látszik, a mélylélektannal kapcsolatban ismét csak a természettudománytól való függésként lepleződik le, mégha új is a látószög. Liess valósággal elveti a zene megértésének követelményét s azt a zene át-

⁴¹ Hansgeorg Mühe: *Musikanalyse*. Leipzig, 1978. 5. sköv 1.

⁴² Hartmut Flechsig: *Studien zur Theorie und Methode musikalischer Analyse*. München, 1977. 42. 1.

⁴³ Andreas Liess: *Kritische Erwägungen zu einer Ganzheits-philosophie (sic) der Musik — Werkanalyse und Erlebnis*. Wien, 1980. 12. 1.

élésének fogalmával helyettesíti. Gondolata „az átélés fontosabb a megértésnél”, igaz ugyan, ám nem zárja ki a nézetet, miszerint a megértés az átélést kizárja. A spontaneitás lelki impulzus, amely a tárgyakkal való intenzív foglalkozás sokféle módozatát nyithatja meg, beleértve a racionális foglalatosságot. Ha Liess tagadja a zenei analízis általános hasznát, mert az „nem áll a nyilvánosság szolgálatában”⁴⁴, tagadja magukat a szellemtudományokat is, hisz azoknak használhatatlan fokmérője a nyilvánosság szolgálata. A kérdést „vajon a mai tudományos analízis, mint olyan, használható-e a műalkotás élményének feltárására”, Liess „kategorikus nem”-mel válaszolja meg.

Mielőtt ezt a véleményt vitatnánk, hozzá kell fűzni, hogy a szerző szokatlan élményfogalomból indul ki. Az „intellektuális megértést” polarizáltan szegezi szembe az „existenciális átéléssel”⁴⁵, az ember számára primer jelentőségűnek az utóbbit tekinti. „Az élmény előtte jár a racionális megértésnek! Az élmény életfolyamat is, mint ilyen primer módon nem kötődik felvilágosult [értsd: analizáló] megértéshez. Sőt, éppen az ismeretlenség ingere, a modellált előképek alapvető hiánya és a megértés előfeltételeinek hiánya következtében válik lehetővé a maximális intenzitás kibontakozása.”

A lélektan tágabban értelmezi az idézett kulcsfogalmat. Friedrich Dorsch⁴⁶ szerint „az átélés valaminek a birtokba vétele, minden tudati folyamat, lelki tartalmak többé-kevésbé tudatos, szubjektív elsajátítása”. W. Wundt-nál is a benső átélés minősége a tudat. A lélektan vitatémája, vajon létezik-e nem-tudatos átélés, nem intézhető el a zenei elemzés felismerései által. Liessel ellentétesen kapcsolja be Hermann Rauhe⁴⁷ „a Dilthey-féle hermeneutika inkább intuitív átélésfogalmát egyfajta megértés-fogalomba”. Liess viszont a rációt feloldja az egyén létének átfogó tapasztalataiba. A ráció-emóció kettősségét az átélt valóság szintjén szünteti meg. Leo Gabriel integrált logikáját itt integrált átélés követi. Veszendőbe megy azonban a nyelvi kifejezőképesség, az átélt dolgok exakt közölhetősége. A zene közvetlenül válthat ki érzéseket, ezzel nem ellentétes a zenéről való gondolkodás, hisz az így nyert felismerések erősebb szubjektív kötődést hoznak létre a művel s ez módosíthatja, sőt intenzívebbé teheti az emocionális beállítottságot. Ennek ellenkezője is megfontolásra érdemes: minden érzelmi pozíció racionális alapozást keres.

Liess nyomatékosan hangsúlyozza az ember irracionális-mélylélektani vonatkozásait, mert ezen a szinten megy végbe a lét valósága. Ez a C. G. Jung archetípuselméletére épülő szemlélet igazolást nyer Jung lélekfogalmán belül, nevezetesen mint energetikus rendszer, amelyben a tudatos és nem-tudatos mint kompenzáló tényező, egymásra vonatkoztatva hat. Liess, nem éppen jogosulatlanul, elveti a pozitívizmusból származó racionális-mechanikus gondolkodást, mint kizárólagos hordozóját zeneművek vizsgálatának, ám az oksági mechanizmus az archetípus szintjén visszaoson a rendszerébe.

Az oksági láncolatokban való gondolkodás az európai szellemet fogva tartó bilincs. Liess ezt felismeri és tekintetét a gondolkodás más, távol-keleti régióira veti. Európai dimenzióból ítélve, amit ad, kirándulás, nem pedig szisztém-

⁴⁴ Liess id. mű, 19. l.

⁴⁵ Liess id. mű, 24. sköv., 71. l.

⁴⁶ Friedrich Dorsch: Psychologisches Wörterbuch. Berlin, 61959. 92. és 320. l.

⁴⁷ H. Rauhe—H. P. Reinecke—W. Ribke Hören und Verstehen. München, 1975. 48. l.

ma. Látszólag biztosított dolgokat relativizál és bevett álláspontok átgondolására ösztönöz. Követelménye nem a formai, vagy tartalmi esztétika, hanem a hatásvizsgálat, nem exakt racionális ábrázolás, hanem nyitottság az irracionális létezése, a miszticizmus napjainkban elhanyagolt régiója iránt.

Az exakt természettudományok dilemmája, amelyek tekintetüket ma felismeréseik határain túl, a végtelen, felfoghatatlan valóságára irányítják, a zenei elemzésnek is ad átgondolni valót, ha nem akar megrekedni önmaga mechanikus tükrözésében. Valamennyi történelmileg kifejlődött eljárás elhajításával azonban nem kínálkozik alternatíva. Ráció és emóció sem az alkotó, sem a befogadó szintjén nem egymást kizáró, hanem egymást kiegészítő tényezők. A tudományelméleti kiindulás: is-is, nem pedig vagy-vagy. A zenei elemzés feladata az exakt vizsgálat és összehasonlítás. Mélyebb technikai szinten nyert felismerési anyagot nyújtanak, s ezt a megismerés magasabb szintjein tovább kell gondolnunk.

Wittgenstein „Tractatus logico—philosophicus”-ának⁴⁸ végén található a metafora az eldobott létráról, amely korábban a távolság áthidalására kellett. Ez nem csak a tudományos megismerés fokozataira érvényes. A logika és az emocionalisták vitája a művészetek területén megoldódik, ha mindegyikük felismeri, hogy funkcióik kölcsönösen kiegészítik egymást, s egymásért vannak. A mély, átfogó átélés olyan határokat lép át, amelyeket a tiszta felismerés és eredményeinek verbalizálása állított. Ezért e határok a zenei elemzés számára is adottak. A határok kijelölésének ténye azonban nem igazolja azt, hogy elveszünk a korlátok közé szorított területet is. A művészetre is érvényes a felismerésekre való törekvés és a felismert dolgok közlése. A tudatban ez azt jelenti, hogy a kognitív eljárást mind a művészi megismerésben, mind a művészet emberre gyakorolt hatásának megismerésében korlátok közé szorítottan tekintjük. Ha felismerjük ezeket a korlátokat, jogosult a racionális foglalatosság, esetünkben a zenei analízis. E korlátozottságot számításba véve elfogadható Wittgenstein gondolatmenetének záró mondata: „*amiről nem tudunk beszélni, arról hallgatni kell*”.

A zenei analízis többrendbeli kétségek centrumában áll. Mit fog át az analízis? Csupán „szétdarabolás”-e, vagy pedig az így nyert felismerések summázása és értékelése is? Zeneszerzésttechnikai-e, mintegy pozitívisztikusan korlátozott, vagy megragad-e történeti (szellem-, társadalom-, recepciótörténeti stb.) összefüggéseket? A faktúrából kiindulva az analízis felismerhetővé tesz-e „jelentést”, „tartalmat”, s ha igen, milyen módszerekkel?

Végül, a kardinális kérdés: milyen változásokat visz végbe az analízis azokban, akiknek készült? Sokoldalúan ábrázolható a zenemű és elemzésének viszonya, nem így az elemzés hatáslehetőségei az emberre. A „fogyasztók” négy kategóriája kínálkozik: zeneszerzők, előadóművészek, zenehallgatók, tanítók; megjegyzem, utóbbiak feladata a jövőendő zeneszerzőinek, előadóművészeinek és zenehallgatóinak felnevelése. Mindenkori csoportérdekekből kiindulva különféle analitikus kiindulópontok figyelhetők meg. A zeneszerzők más művek fakturális, vagy mondanivalót erősítő részleteit tartják fontosnak saját alkotóelveik szempontjából mind pozitív, mind negatív-kritikai értelemben. Az előadóművészek olyan külső rétegből, mint a műnek megfelelő ar-

⁴⁸ Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico—philosophicus. Oxford, 1959. 54. 1.

tikuláció és frazeálás jutnak el egy-egy zenedarab sajátosságainak felismeréséhez, a zeneszerző szándékainak megsejtéséhez, hogy előadói feladatuknak eleget tehessenek. A hallgatónak viszont arra van szüksége, hogy több ismeret mélyebb megértéshez s ezáltal erőteljesebb átéléshez segítsék. A tanító közvetítői feladatának didaktikus hangsúlyai szerint szemléli a zenei analízist.

Egy zeneművel kapcsolatos analitikus felismerések nem elszigeteltek, hanem korrelatív viszonyban vannak más kompozíciókhoz fűződő ismereteinkkel. Egy bizonyos mű, zeneszerző, műfaj felfogása összevetés által kerekedik egészé. Ha az elemzés megerősíti s kiterjeszti a személyes tárgyi tudást, megváltozik az illető általános beállítottsága s megnyílik a további foglalatosság útja.

Az analitikus foglalatosság azonban nem az egyetlen, nem a leggyakoribb s nem a legközvetlenebb út ahhoz, hogy a zenét közelhozza az emberekhez. Az akusztikus jelenlét a fül útján közvetlenül hatol az agyba — nincs az a védő mechanizmus, amit vizuális vonatkozásban a szempillák jelentenek. Az agyban az érzékelés ingere a megismerés pszichikai funkciójává válik.⁴⁹

Az akusztikus jel, esetünkben a zene hangulati tartalma emóciókat vált ki affektív tulajdonságaival éppúgy, mint esztétikai minőségeivel. A zene primer hatása az emberre ennek megfelelően emocionális; tehát ez fölöttébb individuális és elégtelenül artikulálható terület. A zenepszichológia ugyan vállalkozott olyan kutatásokra, amelyek a kompozitorikus részlet oksági vonatkozásait az emberi hangoltság vonatkozásában vizsgálta, ám ez a terület túlságosan komplex ahhoz, hogy máris egyfajta transzfer-szótárt nyújthasson.

Az affektív érzékelésnek ez a személyiségre vonatkoztatott problematikája ellenáll a zenei elemzésnek, amennyiben a tények megítélésének konszenzusteremtő képességét előnyben részesíti a tényállások racionális ábrázolásával, bizonyítékok felülvizsgálatával szemben. A (természet-)tudományos módszertan biztosított talajának eme korlátozása mellett a kognitív folyamat megőrzi előjogait. A zene, nem pedig az emberre gyakorolt hatása válik a kutatás elsődleges tárgyává. Dehát mi a zene, e kutatások tárgya? A természet-tudományos exaktság átvételének törekvése oda vezet, hogy a kottaszöveget és nem a felhangzó zene efemer hangzó érzékiségét tekintik az elemzés kielégítő alapjának. A leírt kotta hátrányát, amely a hangzó realizáláshoz úgy viszonylik, mint tökéletlen gyorsírás a beszédhez, ama stabilitással egyenlítik ki, amelyet az elemző eljárás változatlan nyersanyaggal való megismétlése képvisel. Akárhogy is, a lemez, vagy hangszalag-felvétel által lehetővé vált akusztikus konzerválás és az ismételt felidézés lehetősége mégsem váltotta fel a kottaképet, mint az elemzés kiindulási alapját. A vizuális elemzés ráadásul független az időtől, míg az auditív kötődik a fel- és elhangzó zene tempójához. Az idő dimenziója azonban a zene meghatározó tényezője. Letéteményese az akusztikai folyamatnak. A vizuális elemzés ezt a tér dimenziójába fordítja vissza. Elvész az időbeli egymásután logikája, a képzőművészet olyan alapelvei, mint a szimmetria, vagy a megfordítás oly nyomatékos helyértéket nyernek, amely nem felel meg a zenei érzékelés folyamatának. Más, hallás révén feltűnő jelenségek, mint a hangszín, vagy az agogika, a partitúrából csupán

⁴⁹ Hubert Rochracher: Einführung in die Psychologie. Wien, 1960. 104. sköv. 1.

közvetetten rekonstruálhatóak. Ilyeténmód a vizuális analízis csupán töredékes kiindulási anyagra támaszkodik a hallható és átélhető zenéhez képest.

Vajon a jelzett hátrányok elegendőek-e ahhoz, hogy a zenei analízist teljességgel elutasítsuk? Az erre adandó válasz megintcsak szorosan összefügg az analízis meghatározásával. Ha a megismerés egyetlen forrásának számít, a megismerés folyamatában abszolút értékre tesz szert, bizonyosan csődöt mond. Ha viszont a megismerés egyik segédeszköze a sok közül, funkciója a kognitív birodalomban jelentőssé válik, mint az affektív funkciók kiegészítője. Ez esetben azonban számba kell vennünk a korlátait, amelyek egyrészt a zene racionalitáson túli jellegéből, másrészt effektív-emocionális közvetítéseiből erednek. Az analízis csak akkor lesz jelentős tényezője a zene megértésének, ha tudatosítja feladatainak korlátozottságát. Csupán a megértés útján hat majd a zene mélyebb átélésének irányában.

BARNÁS MÁRIA — DOBSZAY ÁGNES — KAISINGER RITA — ROSTA ÁRPÁD
— ROSTETTER SZILVESZTER — SZITHA TÜNDE:

A XVI—XVII. SZÁZAD MAGYAR ZENETÖRTÉNETÉNEK
IRODALMA ÖT FOLYÓIRATBAN ÉS HAT KÖTETSOROZATBAN

Összeállították a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi
Tanszakának III. évfolyamos hallgatói a következő folyóiratok és tanulmány-
kötetek alapján:

Magyar Zene 1971—1982. Magyar Zenetudomány I; II; IV; V; VI; XI. Musicologica Hungarica I; IV.	Barnás Mária
Zenetudományi Tanulmányok I—X.	Dobszay Ágnes
Magyar Zene 1960—1970. Új Zenei Szemle 1950—1956.	Kaisinger Rita
Muzsika 1959—1982. Népzene és Zenetörténet I—IV.	Rosta Árpád
Magyar Zenetörténeti Tanulmányok I—IV. Zenetudományi Dolgozatok I—IV.	Rostetter Szilveszter
Studia Musicologica 1960—1981. Ethnographia 1960—1981.	Szitha Tünde

BEVEZETŐ

Ez a bibliográfia harmadéves zenetörténész-jelöltek munkája: az 1982/83-as tanévben magyar zenetörténetet tanuló hallgatóimé. Mindenekelőtt iskolai használatra készült: saját maguk számára, műhely-gyakorlatként, a XVI—XVII. század magyar zenetörténeti irodalmának áttekintésére. Hiszen minden kutatásnak alapja az elődök tevékenységének megismerése. Az osztály együttes munkájával összeállított anyag jelentősége azonban — így éreztem — túlmutat az osztálykereten. Hasznát látják nemcsak az őket követő tanulói a magyar zenetörténetnek, hanem a tárgy aktív kutatói is. A magyar zenetörténet irodalma, számszerűségét tekintve, nem nagyon nagy: annyira azonban kiterjedt már, hogy munkásai jó hasznát lássák bibliografikus összefoglalásának.

E munka, a szerzői által megszabott keretben, teljességre törekszik. De már címéből is kitetszik: összeállítói tudatában vannak, hogy bibliográfiájuk egyetlen építőköve csupán a magyar zenetörténeti irodalom valamikori teljes összefoglalásának. *Időben*: két évszázadra korlátozódik, azokra a munkákra, amelyek a XVI. és XVII. század magyar zenéjéről nyomtatásban megjelentek. Itt sem méri fel valamennyi létező forrás hozadékát: meghatározott periodikumok és kötet-sorozatok anyagát dolgozva fel, ezek közül mindenestre a legfontosabbakat. És nem teljes a bibliográfia azért sem, amiért egyetlen jegyzék első kiadása sem az: újabb kutatók buzgalma bizonyára talál még pótolni valót, a szerzők által meghatározott kereteken belül is. Otto Erich Deutsch, a híres osztrák Mozart- és Schubert-kutató találóan jegyezte meg: ilyen jellegű jegyzéket mindjárt a második kiadásban volna csak szabad köz-zétetni. Talán lesz alkalom erre is. Másfelől viszont az is igaz; *kiegészíteni* csak valamely *meglévő*t lehet. A szigorú bírálat, a várható számos kiegészítés hasznára lehet csak a közös ügynek.

Bónis Ferenc

A BIBLIOGRÁFIAI SZERKESZTÉS ALAPELVEI

1. Az egyes tanulmányok szerzőjük szerinti alfabetikus sorrendben következnek egymás után.
2. Két vagy több szerző esetén teljes bibliográfiai adatot a cikk nyomtatásban való megjelenésekor első helyen feltüntetett szerző nevével adunk, a többi szerzőnél csak utalás található.
3. A jegyzék végén található név- és tárgymutató az adott tanulmány tárgyköréről informál.
4. A számozás a tárgymutató használatát hivatott megkönnyíteni.
5. Idegen nyelven is közreadott, de azonos tartalmú tanulmány a magyar nyelvű változatnak megfelelő számot kapja: „/a” kiegészítéssel.
6. Az összeállítás tartalmaz olyan dolgozatokat is, amelyek időben ugyan nem tartoznak szorosan a XVI—XVII. századhoz, tárgyukat tekintve azonban valamilyen tartalmi szállal kapcsolódnak az adott kor anyagához; vagy jelentős összefoglalást adnak bizonyos korszakok zenetörténetéhez, amely más időszak kutatásához is fontos kiindulópontként szolgálhat.

RÖVIDÍTÉSJEJYZÉK

Ethn.	= Ethnographia 1960—1981.
MZ	= Magyar Zene 1960—1982.
MZT/I	= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól. (Szerk.: Bónis Ferenc) Zeneműkiadó, Budapest 1963.
MZT/II	= Magyar Zenetörténeti tanulmányok. Szabolcsi Bence. 70. születésnapjára. (Szerk.: Bónis Ferenc) Zeneműkiadó, Budapest 1969.

- MZT/III = Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére. (Szerk.: Bónis Ferenc)
Zeneműkiadó, Budapest 1973.
- MZT/IV = Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. (Szerk.: Bónis Ferenc)
Zeneműkiadó, Budapest 1977.
- MZtud/I = Magyar Zenetudomány 1. *Szabolcsi Bence*: A magyar zene évszázadai I. (Tanulmányok a középkortól a XVII. századig.) Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc.
Zeneműkiadó, Budapest 1959.
- MZtud/II = Magyar Zenetudomány 2. *Szabolcsi Bence*: A magyar zene évszázadai II. (Tanulmányok — XVIII—XIX. század.) Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc.
Zeneműkiadó, Budapest 1961.
- MZtud/IV = Magyar Zenetudomány 4. *Legány Dezső*: A magyar zene krónikája. (Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban.) Szerk.: Bónis Ferenc.
Zeneműkiadó, Budapest 1962.
- MZtud/V—VI = Magyar Zenetudomány 5—6. *Kodály Zoltán*: Visszatekintés I—II. (Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.) Szerk.: Bónis Ferenc.
3. kiadás, Zeneműkiadó, Budapest 1982.
- MZtud/XI = Magyar Zenetudomány 11. Tóth Aladár válogatott zenekritikái. Szerk.: Bónis Ferenc.
Zeneműkiadó, Budapest 1968.
- MH = *Musicologica Hungarica* I. *Gombosi Ottó*: Bakfark Bálint élete és művei. (1507-1576) Szerk.: Isoz Kálmán és Bartha Dénes.
A Magyar Nemzeti Múzeum Zenetörténeti Kiadványai, Budapest, 1935.
vö.: *Musicologica Hungarica* (Neue Folge) I. *Gombosi, Otto*: Der Lautenist Valentin Bakfark Leben und Werke (1507-1576) Közreadó: Falvy Zoltán.
Akadémiai kiadó, Budapest 1967.
Musicologica Hungarica (Neue Folge) IV. *Szabolcsi, Bence*: Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert.
Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts in Budapest.
Akadémiai kiadó, Budapest 1970.
- Muzsika = Muzsika 1959—1982.
- NZ = Népzene és zenetörténet I—IV. Szerk.: Vargyas Lajos.
Zeneműkiadó, Budapest 1972; 1974; 1977; 1982.
- SM = *Studia Musicologica* 1961—1981.
- ÚZSz = Új Zenei Szemle 1950—1956.
- ZD = Zenetudományi Dolgozatok I—IV. Szerk.: Berlász Melinda—Domokos Mária.
MTA Zenetudományi Intézete, Budapest 1978—1982.

- ZT/I = Zenetudományi Tanulmányok I. Kodály emlékkönyv. Szerk.: Szabolcsi Bence—Bartha Dénes. Akadémiai kiadó, Budapest 1953.
- ZT/II = Zenetudományi Tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akadémiai kiadó, Budapest 1954.
- ZT/IV = Zenetudományi Tanulmányok IV. A magyar zene történetéből. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akadémiai kiadó, Budapest 1955.
- ZT/VI = Zenetudományi Tanulmányok VI. Kodály Zoltán 75. születésnapjára. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akadémiai kiadó, Budapest 1959.
- ZT/VII = Zenetudományi Tanulmányok VII. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914—1926). Liszt Ferenc hagyatéka. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akadémiai kiadó, Budapest 1959.
- ZT/IX = Zenetudományi Tanulmányok IX. Az opera történetéből. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akadémiai kiadó, Budapest 1961.

1. BARNA István: „Ungarischer simplicissimus” — Adalékok a XVII. század magyar zenei művelődéstörténetéhez = ZT/I. 495-514. l.
2. BARTHA Dénes: A lengyel reneszánsz zenéje = UZSz V. évf. 1954/2. 20-21. l.
3. BÁRDOS Kornél: A kőszegi iskolarektor zenei kötelességei a XVII. században (Adatok a XVII. századi iskolák zenéjéhez) = MZ XXIII. évf. 1982/1. 5-9. l.
4. BÁRDOS Kornél: Die Variation in den ungarischen Passionen des 16-18. Jahrhunderts = SM IV. köt. 1963. 289-323. l.
5. BÁRDOS Kornél: Az eperjesi graduál = ZT/VI. 165-264. l.
6. BÁRDOS Kornél—CSOMASZ TÓTH Kálmán: A magyar protestáns graduálok himnuszai = NZ III. 134-256. l.
7. BÁRDOS Kornél—VAVRINECZ Veronika: Christoph Stolzenbergs Werke in Sopron = SM XXII. köt. 1980. 397-426. l.
8. BARLAY Ö. Szabolcs: Giovanni Battista Mosto gyulafehérvári madrigáljai I. (Reneszánsz muzsika a Báthoryak udvarában) = MZ XVI. évf. 1975/2. 173-182. l.
9. BARLAY Ö. Szabolcs: Reneszánsz muzsika a Báthoryak udvarában II. (A gyulafehérvári madrigálok stílus- és zenetörténeti elemzése) = MZ XVII. évf. 1976/2. 134-160. l.
10. BARLAY Ö. Szabolcs—PERNYE András: Girolamo Diruta: „Il Transilvano” — stíluskritikai analízis és forráskutatási adalékok. Történelmi előzmények = MZ XIX. évf. 1978/3. 298-313. l., 1978/4. 335-360. l.
11. BARLAY Ö. Szabolcs: Girolamo Diruta „Il Transilvano” — jelentősége külföldön és Magyarországon = MZ XIX. 1978/1. 3-24. l.

12. BENKŐ Dániel: Adalékok a XVI. század magyar hangszeres zenéjének történetéhez = *MZT* IV. 287-306. l.
13. BENKŐ Dániel: Bakfark Problems I. (Lasso-Bakfark „Veni in hortum meum”) = *SM* XVII. köt. 1975. 297-313. l.
14. BENKŐ Dániel: Jannequin — Bakfark: „Un gay bergier” = *SM* XIV. köt. 1972. 215-229. l.
15. BENKŐ Dániel—PERNYE András: Daniel Corner. Tabulatura ld.: PERNYE 112.
16. BÉKEFI Antal: Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas J. Batthyany (1798.) = *SM* XIV. évf. 1972. 401-423. l.
17. BÉRES András: Verbuválás és egyéb tánc történeti adatok a XVIII—XIX. századi Bihar-megyéből = *Ethn.* XCI. évf. 1980/3. 422-431. l.
18. BÓNIS Ferenc: Az Apponyi kézirat magyar táncai = *MZ* V. évf. 1964/6. 569-580. l.
19. BÓNIS Ferenc: A Nagy Iván-féle kézirat (Adalék a XVII. századi magyar zene forrás-kutatásához) = *Muzsika* II. évf. 1959/4. 42-44. l.
20. BÓNIS Ferenc: A Vietórisz-kódex szvittáncai = *ZT*/VI. 265-337. l.
21. BÓNIS Ferenc: Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Opponice) = *SM* VI. köt. 1964. 3-22. l.
22. BORSA Gedeon: Huszár Gál 1560. évi énekeskönyve, mint zenetörténeti emlék = *MZ* XVII. évf. 1976/2. 119-133. l.
23. BORSA Gedeon: Das Gesangbuch von Gál Huszár (1560) = *SM* XVIII. köt. 1976. 259-283. l.
24. CSOMASZ TÓTH Kálmán: Maróthy György zenei ismeretei és svájci kapcsolatai = *MZT*/II. 103-112. l.
25. CSOMASZ TÓTH Kálmán: Variantes des mélodies du XVI^e siècle dans la musique folklorique hongroise moderne = *SM* VI. köt. 1964. 67-106. l.
26. CSOMASZ TÓTH Kálmán: Huszár Gál énekeskönyve (1560) és zenei jelentősége = *MZ* XXII. évf. 1981/2. 176-208. l.
27. CSOMASZ TÓTH Kálmán: Szenci Molnár Albert és a magyar zenei írásbeliség = *MZ* XV. évf. 1974/4. 350-363. l.
28. CSOMASZ TÓTH Kálmán: Die Melodien des Lutherliedes in Ungarn = *SM* X. köt. 1968. 11-36. l.
29. CSOMASZ TÓTH Kálmán: Nachtrag zur Variation des Lutherliedes in Ungarn = *SM* XIV. köt. 1972. 423-430. l.
30. CSOMASZ TÓTH Kálmán: Zur metamorphose etlicher Hugenottenspsalmen = *SM* XVI. köt. 1974. 179-204. l.
31. CSOMASZ TÓTH Kálmán—BÁRDOS Kornél: A magyar protestáns graduálok himnuszai ld.: BÁRDOS 6.
32. DEMÉNY János: Seprődi János = *UZSz* V. évf. 1954/7—8., 35-38. l.
33. DOBSZAY László: Der Weg einer sapphischen Melodie in die Volksmusik = *SM* XIII. köt. 1971. 203-214. l.
34. DOBSZAY László: Comparative Research into an „Old Style” of Hungarian Folk Music = *SM* XV. köt. 1973. 15-79. l.
35. DOBSZAY László: Die Umgestaltung von Barockmelodien in der ungarischen Volkspraxis = *SM* XVI. köt. 1974. 15-24. l.

36. DOBSZAY László—SZENDREY Janka—VARGYAS Lajos: Balladánk kapcsolata a népénekkel ld.: SZENDREY! 146.
37. DOMOKOS Mária: Die Tänze der Barkóczy-Handschrift (18. Jh.) = *SM* XVII. köt. 1975. 215-247. l.
38. DOMOKOS Mária: A Rákóczi-nóta családfája = *MZ* XXI. évf. 1980/3. 349-263. l.
- 38/a DOMOKOS Mária: The Genealogy of the Rákóczi Song = *SM* XXII. köt. 1980. 69-87. l.
39. DOMOKOS Mária: Esterházy — Harmonia Caelestis 1711. = *SM* X. köt. 1968. 129-151. l.
40. DOMOKOS Pál Péter: Két zenetörténeti dokumentum: I. Spielenburger Márton ódái; II. Egy sepsziszentgyörgyi kézirat zenetörténeti adalékai = *ZT/VII.* 585-611. l.
41. DOMOKOS Pál Péter: Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute = *SM* VI. köt. 1964. 25-39. l.
42. DOMOKOS Pál Péter: Der Moriskentanz in Europa und in der ungarischen Tradition = *SM* X. köt. 1968. 229-312. l.
43. DOMOKOS Pál Péter: Magyar táncdallamok a XVIII. századból = *ZT/IX.* 269-294. l.
44. DÖMÖTÖR Sándor: Az „Angyal Bandi” néma történeti háttere = *Ethn.* LXXXII. 1971/2. 220-248. l.
45. ECKHARDT Sándor: Végvári vitézek gúnyverse = *ZT/I.* 111-114. l.
46. ÉGETŐ Melinda: Gergelyjárás ének és János-napi köszöntő a XVIII. századból = *Ethn.* LXXX. évf. 1969/4. 568-572. l.
47. FALVY Zoltán: Stoltzer Tamás szerződtetési okmánya 1522-ből = *MZ* I. évf. 1960/1. 83-84. l.
- 47/a FALVY Zoltán: Thomas Stoltzers Anstellungsurkunde aus dem Jahre 1522. = *SM* I. köt. 1961. 487-489. l.
48. FALVY Zoltán: Diruta — Il Transilvano, 1593 = *SM* XI. köt. 1969. 123-131. l.
49. FALVY Zoltán: A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény = *ZT/VI.* 407-444. l.
- 49/a FALVY Zoltán: Danses du XVIII^e siècle en Hongrie dans la collection „Linus” = *SM* XIII. köt. 1971. 15-60. l.
50. FALVY Zoltán: Speer — Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel = *SM* XII. köt. 1970. 131-151. l.
51. FALVY Zoltán: Daniel Speer magyar táncai = *MZT/II.* 75-91. l.
52. FERENCZI Ilona: Mehrstimmige Sammlung aus dem 16. Jahrhundert in Pressburg (Kodex Anna Hannsen Schuman) = *SM* XVII. köt. 1975. 59-165. l.
53. FERENCZI Ilona: Vokális és instrumentális művek egy marosvásárhelyi kollégiumban = *ZD/IV.* 17-32. l.
54. FERENCZI Ilona: Az eperjesi graduál antifóniáinak dallamai és szöveges forrásai = *MZ* XXIII. évf. 1982/1. 49-69. l.
55. FERENCZI Ilona: „Krisztus feltámadá”. Magyarországi egy- és többszólamú adatok a XVI—XVII. századból = *ZD/II.* 85-98. l.

56. FERENCZI Ilona—HULKOVÁ, Marta: Gemeinsame ein-und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus L'ubica 17. Jahrhundert = *SM XXII.* köt. 1980. 215-225. l.
57. FOJTIK Károly: Musik, Tanz und Gesang in den Tschechischen Urkunden des 16. Jahrhunderts = *SM XIII.* köt. 1971. 215-225. l.
58. FÖLDESI Béla: A Lóskay-kódex Gergely-napi köszöntői = *Ethn.* LXXXVI. évf. 1975/4. 603-617. l.
59. GÁRDONYI Zoltán: Magyar szövegű karénekek a XVII. századból = *UZSz II.* évf. 1951/2. 25-26. l.
60. GOMBOSI Ottó: Bakfark Bálint élete és művei (1507-1576) = *MH* 1935. 2-69. l.
61. HAJDÚ András: A Kájóni kódex egyik cigánynyelvű dala (1639) (Tikha v Gordonaczka) = *Ethn.* LXVI. évf. 1955/4. 482-486. l.
62. HALMOS István: Towards a Pure Instrumental Form = *SM XIX.* köt. 1977. 63-84. l.
63. HOERBURGER, Felix: Dance and Dance Music of the 16th Century and their Relations to Folk Dance and Folk Music = *SM VII.* köt. 1965. 79-83. l.
64. HOMOLYA István: Probleme um das Geburtsdatum Bakfarks = *SM XXII.* köt. 1980. 61-68. l.
65. HULKOVÁ, Marta—FERENCZI Ilona: ld.: FERENCZI 56.
66. KARDOS Tibor: A magyar vígjáték kezdetei = *ZT/I.* 133-169. l.
67. KECSKÉS András: Fresh Data to 16th Century Hungarian Dance-Music (Almande de Vngrie) = *SM XVII.* köt. 1975. 283-296. l.
68. KECSKÉS András: Newer Data on the Origin of an Eastern European Song = *SM XXI.* köt. 1979. 309-319. l.
69. KISS Lajos: Zenetörténeti emlékek a szlavóniai virrasztó énekekben = *Ethn.* LXXVII. évf. 1966/2. 153-211. l.
70. KOCH, Klaus-Peter: Zur Geschichte eines polnischen Tanzes am Hofe István Báthorys (1533-1586) = *SM XIV.* köt. 1972. 203-214. l.
71. KODÁLY Zoltán: Régi karácsonyi énekek = *MZtud/VI.* Visszatekintés II. 60-64. l.
72. KODÁLY Zoltán: Árgirus nótája = *ZT/IV.* 5-16. l.
73. KODÁLY Zoltán: Magyar táncok 1729-ből = *UZSz III.* évf. 1952/6. 1-5. l.
74. KODÁLY Zoltán: Magyarság a zenében = *MZtud/VI.*: Visszatekintés II. 235-260. l.
75. KODÁLY Zoltán: Népzene és műzene = *MZtud/VI.*: Visszatekintés II. 261-267. l.
76. KODÁLY Zoltán: Ulisszesz, azaz Homérosz Odisszeája magyarul (Előszó Mészöly Gedeon fordításához) = *MZtud/VI.*: Visszatekintés II. 314. l.
77. KRESANEK, Joseph: Die Sammlung von Szirmay-Keczer = *SM VI.* köt. 1964. 39-67. l.
78. KUBINYI András: A pásztói szentlélek-ispotály a középkorban = *MZ XXIII.* évf. 1982/1. 81-84. l.

79. KUBINYI András: Huszti Márton, II. Ulászló király udvari muzsika = *MZT/II.* 65-74. l.
80. KUBINYI András: Musikleben am Budaer Königshof Anfang des 16. Jahrhunderts (Geschulte Musiker und Spielleute) *SM XV.* 1973. 89-100. l.
81. LÁSZLÓ Zsigmond: Magyar vers, ritmus, dallam = *UZSz II.* évf. 1951/3. 8-17. l.
82. LEGÁNY Dezső: Tinódi kora = *MZtud/IV.*: A magyar zene krónikája 41-45. l.
83. LEGÁNY Dezső: Bakfark Bálint = *MZtud/IV.*: A magyar zene krónikája 47-49. l.
84. LEGÁNY Dezső: Törökök, cigányok, udvartartások = *MZtud/IV.*: A magyar zene krónikája 49-53. l.
85. LEGÁNY Dezső: A világi zene alkalmi eszközei és tanulása = *MZtud/IV.*: A magyar zene krónikája 54-58. l.
86. LEGÁNY Dezső: Egyházi zene = *MZtud/IV.*: A magyar zene krónikája 59-68. l.
87. LEHMAN, Dieter: Zur Spezifik der Barockmusik bei den slawischen Völkern im Unterschied zur Barockmusik der Völker Westeuropas = *SM X.* köt. 1968. 313-322. l.
88. MAJOR Ervin: Népdal és verbunkos = *ZT/I.* 221-240. l.
89. MARTIN György: Weapon Dance Melodies and Rhythmic Multiplicity = *SM XXI.* köt. 1979. 79-112. l.
90. MARTIN György: Struktur eines improvisativen Männertänzes = *SM XIX.* köt. 1977. 39-63. l.
91. MARTIN György: Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze = *SM XV.* köt. 1973. 101-128. l.
92. MARTIN György: Der siebenbürgische Haiduckentanz = *SM XI.* köt. 1969. 301-322. l.
93. MARTIN György: The Relationship between Melodies and Dance Types in the Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae = *SM XIV.* köt. 1972. 93-146. l.
94. MÉSZÁROS István: Iskolatörténeti adatok a Gergelyjárás keletkezéstörténetéhez = *Ethn. LXXXVI.* évf. 1975/4. 587-603. l.
95. MÉSZÁROS István: Gergelyjárás Darányban 1846 előtt = *Ethn. LXXXVI.* évf. 1975/2. 370-374. l.
96. MONA Ilona: Hungarian Music Publication 1774—1867. = *SM XVI.* köt. 1974. 261-276. l.
97. MOZI, Alexander: Daniel Speer Werke — „Ungarischer Simplicissimus” und „Musikalisch Türkischer Eulenspiegel” = *SM XVII.* köt. 1975. 167-213. l.
98. MOZI, Alexander: Heyduck Dances from the Ugróc-Manuscript Collection (Appony — Oponice) = *SM XX.* köt. 1978. 75-123. l.
99. MOZI, Alexander: Contribution aux relations hungaro-slovaques de la musique populaire de l'époque dite „Kuruc” = *SM XIV.* köt. 1972. 215-291. l.
100. MURÁNYI Róbert Árpád: Die Isaac-Offizien der Bartfelder Sammlung = *SM XVII.* köt. 1975. 315-345. l.

101. MURÁNYI Róbert Árpád: Két XVIII. századi iskoladráma dallamai = *ZT/II.* 501-508. l.
102. MURÁNYI Róbert Árpád: Magyarország éneklő ifjúsága 1500—1560. között (Újabb adatok a Bártfai gyűjteményről) = *MZ XIV.* évf. 1973/1. 77-84. l.
103. MURÁNYI Róbert Árpád: Pap Mihály melodiáriuma = *MZT/II.* 113-131. l.
104. MURÁNYI Róbert Árpád: Zwölf unbekannte Bodenstein-Werke in Sopron = *SM XX.* köt. 1978. 381-388. l.
105. MURÁNYI Róbert Árpád: Az első magyar nyelvű diák énekkari törvény = *MZ III.* évf. 1962/6. 639-641. l.
106. MURÁNYI Róbert Árpád: A miskolci melodiárium = *MZT/I.* 151-170. l.
107. MURÁNYI Róbert Árpád: Neuere Angaben über die Bartfelder Sammlung = *SM XIII.* köt. 1971. 363-370. l.
108. PAPP Géza: A kóruséneklés hazai múltjából = *MZT/II.* 91-102. l.
109. PAPP Géza: Beiträge zu den Verbindungen der polnischen und ungarischen Musik im 17. Jahrhundert = *SM X.* köt. 1968. 37-54. l.
110. PAPP Géza: Le psautier de Genève dans la Hongrie du XVIII. siècle = *SM IX.* köt. 1967. 281-300. l.
111. PAPP Géza: Die Quellen der „Verbunkos“ Musik (Ein bibliographischer Versuch) = *SM XXI.* köt. 1979. 151-218. l.
112. PERNYE András—BENKŐ Dániel: Daniel Corner . . . Tabulatura . . . 1681 . . . Wratislavia . . . = *SM XIX.* köt. 1977. 297-325. l.
113. PESOVÁR Ernő: Die geschichtlichen Probleme der Paartänze im Spiegel der südosteuropäischen Tanzüberlieferung = *SM XV.* köt. 1973. 141-163. l.
114. PETNEKI ANNA: Mihály Sztáray, ein ungarischer Komponist in der zweiten Hälfte 18. Jahrhunderts = *SM XIX.* köt. 1977. 349-424. l.
115. PÉTERFFY Ida: Pálóczy Horváth Ádám nyomában Balatonfüreden = *MZ VIII.* évf. 1967/4. 390-400. l.
116. RAJECZKY Benjamin: XIV—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben = *MZ XXI.* évf. 1980/2. 122-125. l.
117. RAJECZKY Benjamin: Kontrafaktur in den Ordinarium-Sätzen der ungarischen Handschriften = *SM XIX.* köt. 1977. 227-234. l.
118. SOMFAI László: Pálóczy Horváth Ádám = *Muzsika III.* évf. 1960/6. 44-46. l.
119. SONKOLY István: Csokonai és a zene = *MZ II.* évf. 1961/7-8. 116-133. l.
120. SCHRAM Ferenc: On Hungarian Organ Building in the 18th Century = *SM II.* köt. 1962. 267-280. l.
121. SCHWARZ, Anne: The Polish Folk Mazurka = *SM XVII.* köt. 1975. 249-256. l.
122. SCHEIBER Sándor: Jüdische Musiker in Ungarn im 18. Jahrhundert = *SM XVIII.* köt. 1976. 335-337. l.
123. SUPPAN, Wolfgang: Zur Musik der „Erlauer Spiele“ = *SM XI.* köt. 1969. 409-421. l.

124. SUPPAN, Wolfgang: Bi- bis tetrachordische Tonreihen im Volkslied deutscher Sprachinseln Süd- und Osteuropas = *SM* III. köt. 1962. 329-356. l.
125. SUPPAN, Wolfgang: A Collection of European Dances, Breslau 1555. = *SM* VII. köt. 1965. 165-169. l.
126. SZABOLCSI Bence: Dallamtörténeti kérdések: I. A magyar vágánsdalokról, II. Balassi Bálint Sicilianája, III. Két kézirat fuvolaszonátáról, IV. Új kínai népdalgyűjteményekről *ZT/I.* 743-764. l.
127. SZABOLCSI Bence: Tinódi zenéje = *MZtud/I.*: A magyar zene évszázadai I. 39-100. l.
128. SZABOLCSI Bence: A XVI. század magyar históriás zenéje = *MZtud/I.* A magyar zene évszázadai I. 101-156. l.
129. SZABOLCSI Bence: A XVI. század magyar tánczenéje = *MZtud/I.*: A magyar zene évszázadai I. 157-208. l.
130. SZABOLCSI Bence: A XVII. század magyar főúri zenéje = *MZtud/I.*: A magyar zene évszázadai I. 209-280. l.
131. SZABOLCSI Bence: A XVII. század magyar világi dallamai = *MZtud/I.*: A magyar zene évszázadai I. 281-290. l.
132. SZABOLCSI Bence: A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje = *MZtud II.*: A magyar zene évszázadai II. 5-120. l.
133. SZABOLCSI Bence: A magyar zene stílusfordulója a XVIII. században (Adatok az új népdal történetéhez) = *MZtud/II.*: A magyar zene évszázadai II. 121-150. l.
134. SZABOLCSI Bence: Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert = *MH* 1970. 9-125. l.
135. SZABOLCSI Bence: A habanéra = *UZSz* V. évf. 1954/5. 12-19. l.
136. SZABOLCSI Bence: Egy XVIII. századi szlovák dallamgyűjteményről = *UZSz* VI. évf. 1955/4. 31-34. l.
137. SZABOLCSI Bence: Néhány dalhamisítványról = *UZSz* V. évf. 1954/5. 30 l.
138. SZABOLCSI Bence: Adatok a XVI—XVII. század magyar irodalom- és zenetörténetéhez = *UZSz* III. évf. 1952/3. 12-13. l.
139. SZABOLCSI Bence: Az Apponyi kézirat = *MZ* V. évf. 1964/6. 565-568. l.
- 139/a SZABOLCSI Bence: Die Handschrift von Appony (Oponice) = *SM* VI. köt. 1964. 3-7. l.
140. SZABOLCSI Bence: Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez = *UZSz* I. évf. 1950/2. 13-18. l., 1950/3. 9-14. l., 1950/5. 40-52. l.
141. SZABOLCSI Bence: A lőcsei tabulatúráskönyvről = *UZSz* V. évf. 1954/2. 17-19. l.
142. SZABOLCSI Bence: A magyar ének tavasza = *Muzsika* XV. évf. 1973/4. 9-12. l.
143. SZENDREI Janka: Első hangjegyes népénkünk (A „Te Deum” dalam magyarországi története) = *NZ/III.* 102-133. l.
144. SZENDREI Janka: Die Tedeum-Melodie im Kodex Peer = *SM* XIV. köt. 1972. 169-202. l.
145. SZENDREI Janka: A középkori magyar hangjegyírás = *MZ* XIX. évf. 1978/2. 130-143. l.

146. SZENDREI Janka—DOBSZAY László—VARGYAS Lajos: Balladák-ink kapcsolata a népénekekkel = *Ethn.* LXXXIV. évf. 1973/3. 430-461. l.
147. SZIGETI Kilián: A budai hajdani várkapolna zenei élete a XIV—XV. században = *MZ* IX. évf. 1968/4. 402-428. l.
148. SZIGETI Kilián: Az orgonaépítés története Magyarországon Budavár elestéig, 1514-ig = *MZT/IV.* 263-286. l.
149. SZIGETI Kilián: Orgonálás a középkori Magyarországon Budavár elestéig, 1514-ig = *MZ* XVI. évf. 1975/4. 380-388. l.
150. SZIGETI Kilián: A középkori orgona, különös tekintettel a magyarországi emlékekre = *MZ* XV. évf. 1974/2. 186-199. l.
151. SZIGETI Kilián: Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon = *MZ* XIX. évf. 1978/3. 282-298. l.
152. SZIGETI, Kilián: Orgelbaugeschichte der Stadt Győr (Raab) = *SM* XX. köt. 1978. 413-450. l.
153. SZIGETI Kilián: Orgelbaugeschichte der Stadt Kőszeg (Güns) = *SM* XVI. köt. 1974. 205-240. l.
154. SZIGETI Kilián: Bolyonsky Mihály írásai (1680. és 1711.) az orgona tökéletesítéséről = *MZ* XX. évf. 1979/3. 227-238. l.
155. TÓTH Aladár: Magyar históriás énekek Basilides Mária dalestjén = *MZtud/XI.*: Tóth Aladár válogatott zenekritikái 64-65. l.
156. VARANNAI Aurél: Egy magyar operaszerző a XVIII. században: „Kusser János Zsigmond” = *MZ* IV. évf. 1963/4. 392-400. l.
157. VARGYAS Lajos: Egy népi táncdal-típus ritmusának tanulságai = *UZSz* II. évf. 1951/4-5. 34-52. l.
158. VARGYAS Lajos: Ugor réteg a magyar népzeneben = *ZT/I.* 611-658. l.
159. VARGYAS Lajos: A „vers és dallam” kutatója = *MZ* X. évf. 1969/2. 118-122. l.
160. VARGYAS Lajos—SZENDREI Janka—DOBSZAY László: ld.: SZENDREI 146.
161. VAVRINECZ Veronika—BÁRDOS Kornél: ld.: BÁRDOS 7.
162. VETTERL, Karel: Lied und Gesang in tschechischen Urkunden des 15. und 16. Jahrhunderts = *SM* XIII. köt. 1971. 289-296. l.
163. VIRÁGH László: Balassi Bálint „Az Gianeta Padovana nótájára” = *MZ* XVII. évf. 1976/1. 3-11. l.
164. VIRÁGH László: Una nuova melodia di Balassi = *SM* XVIII. köt. 1976. 285-294. l.
165. VIRÁGH László: Két Balassi-nótajelzészről = *MZ* XXII. évf. 1981/2. 163-175. l.
166. WAIGAND, J.: Totenkloge über Panna Czinka = *SM* XII. köt. 1970. 299-310. l.
167. WIORA, Walter: Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik = *SM* III. köt. 1962. 379-399. l.
168. WIORA, Walter: Die Bedeutung der schriftlichen Quellen für die Geschichte des europäischen Volksgesanges = *SM* XIII. köt. 1971. 297-306. l.

169. WÖRÖS Károly: Noch einmal zur Biographie von Nikolaus Zmeskál (Válasz Zolnay László „Zur Biographie des Komponisten Nikolaus Zmeskál” című cikkére) ld.: 170. = *SM XV.* köt. 1973. 375-376. l.
170. ZOLNAY László: Zur Biographie des Komponisten Nikolaus Zmeskál (1759—1833) = *SM XIII.* köt. 1971. 311-320. l.
171. ZOLNAY László: Ungarische Orgelbauer und Organisten im 14—16. Jahrhundert = *SM XIV.* köt. 1972. 385-400. l.

NEV- ÉS TÁRGYMUTATÓ

Almande de Vngrie:	67.
Angyal Bandi:	44.
antifóna:	54.
Apponyi kézirat:	18; 21; 98; 139; 139/a.
Árgirus nótája:	72.
Bakfark Bálint:	13; 14; 60; 64; 83.
ballada:	36; 161.
Balassi Bálint:	45; 126; 164; 165.
Barkóczy-kézirat:	37.
barokk zene:	87.
Batthyány:	16.
Bártfai gyűjtemény:	100; 102; 107.
Báthory:	8; 9; 70.
bibliográfia:	111.
Bodenstein:	104.
Bolyonsky Mihály:	155.
Corner, Daniel:	15; 112.
cigányzene:	61; 84.
Corpus Musicae Popularis:	93.
Czinka Panna:	166.
cseh zene:	57; 163.
Csokonai Vitéz Mihály:	119.
dalhamisítvány:	137.
Darány:	95.
Diruta, Girolamo:	10; 11; 48.
egyházi zene:	4; 55; 86; 117; 143; 144; 145; 147; 152.
Eperjesi graduál:	5; 54; 65.
Erlauer Spiele:	123.
Esterházy Pál:	39.
énekeskönyv:	56; 65.
énekkar:	105.

főúri zene:	130.
genfi zsoltár:	110.
gergelyjárás:	46; 58; 94; 95.
graduál:	5; 54; 56; 65.
Győr:	153.
hajdútánc:	92; 98.
hangszeres zene:	12; 53; 62; 77; 126.
Hannsen Schuman, Anna:	52.
Harmonia Caelestis:	39.
históriás ének:	72; 128; 156.
Homérosz:	76.
hugenotta zsoltár:	30.
Huszár Gál énekeskönyve:	22; 23; 26.
Huszi Márton:	79.
instrumentális zene:	12; 53; 62; 77.
irodalom:	76; 81; 138.
iskoladráma:	101.
iskolai zene:	3; 101; 102; 105.
iskolatörténet:	94.
János-napi köszöntő:	46.
Kájoni-kódex:	61.
karének:	59; 105; 108; 142.
karácsonyi ének:	71.
kelet-európai:	126.
kínai népzene:	68; 91.
kollégiumi zene:	53; 132.
korális:	152.
Kőszeg:	154.
köszöntő:	46; 58.
Krisztus feltámadása:	55.
kuruc zene:	99; 166.
lengyel tánc:	70; 121.
lengyel zene:	2; 70; 109.
Linus-féle táncgyűjtemény:	49; 49/a.
Lócsei tabulatúráskönyv:	141.
L'ubica:	56; 65.
Luther dalok:	28; 29.
madrigál:	8; 9.
magyar zene:	74; 81.
Marosvásárhely:	53.
Maróthy György:	24.

mazurka:	121.
melodiárium:	103; 106.
Mosto, Giovanni Battista:	8.
Musikalisch-Türkischer Eulen-Spiegel:	50; 97.
műzene:	75; 97.
Nagy Iván-féle kézirat:	19; 138.
népdal:	88; 133; 140; 168.
népének:	36; 161.
népszokások:	46; 58; 94; 95.
népzenei kapcsolatok:	99; 124; 159.
népzene és műzene:	25; 33; 34; 35; 41; 75; 88; 116; 143; 146; 158; 167.
notáció:	145.
nyugat-európai:	87.
opera:	157.
ordinárium:	117.
orgona:	120; 148; 149; 150; 152; 153; 154; 155; 171.
Pap Mihály:	103.
Pálóczy Horváth Ádám:	115; 118.
Pásztó:	78.
Peer-kódex:	144.
Pozsony:	15; 52; 112.
protestáns zene:	5; 6; 22; 23; 24; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 110.
Rákóczi-nóta:	38; 38/a.
reneszánsz zene:	2; 8; 9.
sapphikus strófa:	33.
Seprődi János:	32.
Sopron:	7; 104; 162.
Speer, Daniel:	50; 97.
Stolzenberg, Christoph:	7; 162.
Stoltzer, Thomas:	47; 47/a.
Szabolcsi Bence:	160.
Szenczi Molnár Albert:	27.
Szirmay-Keczer gyűjtemény:	77.
Szlavónia:	69.
szláv zene:	87.
szlovák zene:	99; 136.
Sztáray Mihály:	114.
tabulatúra:	15; 112.
táncgyűjtemény:	49; 49/a; 77.

tánc történet:	17; 113; 125.
tánczene:	18; 20; 21; 37; 42; 43; 51; 61; 67; 73; 89; 90; 91; 92; 93; 98; 129; 134; 135; 158.
Tinódi Lantos Sebestyén:	82; 127.
többszólamúság:	52.
török zene:	84.
Il Transilvano:	10; 11; 48.
udvari zene:	70; 79; 80; 80/a; 84.
Ugróc:	98.
Ulászló:	79.
Ulysses:	76.
Ungarischer Simplicissimus:	1; 97.
vágánsdalok:	126.
verbunkos:	88; 89; 111.
verbuválás:	17.
Vietórisz-kódex:	20.
vígjáték:	66.
világi zene:	85; 131.
virrasztóénekek:	69.
zeneműkiadás:	96.
Zmeskál, Nikolaus:	169; 170.
zsidó zene:	122.
zsoltár,	110.

GÁBOR ISTVÁN:

A BHZ ÉS A SZÉKESFŐVÁROSI ZENEKAR EGYESÍTÉSE*

1940. június 19-én sajtótájékoztató színhelye volt a Székesfővárosi Képtár (a korábbi Károlyi-palota), amelyben jelenleg a Petőfi Irodalmi Múzeum található. A tájékoztatót dr. Némethy Károly tanácsnok tartotta, aki bejelentette, hogy átszervezik az eddig amatőr együttesként működő Székesfővárosi Zenekart. Az átszervezés alapja Szendy Károly polgármesternek 1940. április 23-án hozott határozata volt, amely szerint a zenekari tagok számát 72-ben állapították meg, akiket három, illetve hat havi próbaidőre alkalmaznak, és legnagyobb részük főiskolát végzett fiatal művész lesz.

A magyar zenei életben következőzött változásról így adott hírt a Nemzeti Újság: „A magyar főváros zenei életében nagyszabású kulturális és művészi munkaterv megvalósításával óhajt résztvenni az újjászervezett Székesfővárosi Zenekar. Mint ismeretes, a székesfőváros vezetősége legutóbb teljesen újjáalakította és a Budapesti Hangversenyzenekar együttesének tagjaival kiegészítette a már évek óta igen jelentős eredménnyel működő zenekart, amelynek vezetését dr. Csilléry Béla igazgató karnagyra bízta.”

Tekintettel arra, hogy Csilléry Béla a jobboldali nézeteiről ismert dr. Csilléry Andrásnak, a székesfővárosi vezetés egyik befolyásos emberének fia volt, érthető, hogy a jobboldali lapok nagy örömmel üdvözölték e változást. A Függetlenség például ezt írta: „Éveken át nevelte a főváros közönségét a magasabbrendű zenei élvezetekre a Székesfővárosi Zenekar, amely ezzel a hatalmas kultúrmissziójával nagy szolgálatot tett a zeneművészet ügyének. Most a zenekar nagy átalakuláson ment át, hogy a jövőben ezentúl még jobban megfelelhessen hivatásának, és most már nem csak neveljen újabb tömegeket a komoly muzsika számára, hanem fokozottabb művészi élményben részesítse a már kiművelt ízlésű közönséget. Szendy Károly polgármester megértő támogatása anyagilag is lehetővé teszi, hogy a zenekar tagjai teljesen a zenekari játéknak szentelhessék minden idejüket és tudásukat, ezért a zenekarból kiválnak a műkedvelő játékosok, és a teljesen hivatásos muzsikusokból álló együttes állandó szerződést kap a fővárostól. Már a nyári szezonban minden nap meg fogja tartani a zenekar az úgynevezett szabadtéri sétatangversenyeket, ezenkívül minden csütörtökön operaestet rendez az Állatkertben, és meghonosítja a Császár- és Rudasfürdő előtt a reggeli koncerteket is [...]. A Budapesti Hangversenyzenekar tagjainak nagy része átszerződött a Székes-

* A Zeneműkiadó gondozásában megjelenő, a Magyar Állami Hangversenyzenekar történetét bemutató kötet fejezete.

fővárosi Zenekarhoz, amely így a Filharmonikusok után kétségtelenül az ország legjobb zenekara lesz.”

Az Új Magyarország, amely ugyancsak örvendezve köszöntötte az együttes létrejöttét, megjegyezte, hogy „az ifjú Csilléry Béla dr. sikerekben gazdag hegedűművészi pályáját cserélte fel a felelősségteljes karmesteri munkával”. A lap részletesen közölte a programot, amely szerint a hivatásos zenészekből szervezett zenekar a Károlyi-kertben és a városligeti Iparcsarnok előtti zene-pavilonban 20 fillérért, minden szerda este a Károlyi-kertben szerenádesten 50 filléres helyárok mellett játszik, ezen kívül koncertezik az Állatkertben is. Továbbá három rendkívüli szerenádestet, négy rendkívüli szabadtéri hangversenyt ad, külön ünnepi estét rendez a Városi Színházban, és egy harminc főnyi együttes reggel a Hungária-forrásnál, délben pedig a Lukácsfürdő kertjében és a Császárfürdő előtt sétahangversenyt tart.”

Közismert, hogy abban az időben a sajtó meglehetősen pontatlanul — olykor pedig tendenciózusan — tájékoztatta az olvasókat a zenei eseményekről. Ez történt az egyesített zenekar esetében is, mert az egykori zenekarnak ma is köztünk élő tagjai szavahihetően állítják: nem felelt meg a valóságnak, hogy a Székesfővárosi Zenekart a Budapesti Hangversenyzenekar tagjaival egészítették ki. Éppen fordítva történt az átszervezés: a javarészt székesfővárosi tisztviselőkből álló Székesfővárosi Zenekarból mindössze négyen mentek át az új testületbe. Almásy József, aki abban az időben második hegedűs volt a Székesfővárosi Zenekarban, még a következő nevekre emlékszik: Czifra György és Sámson Pál hegedűsök, Kenesei Sándor nagybögös; ez utóbbi muzsikus volt Bor Dezső mellett a társszerzője a Székesfővárosi Zenekar és az Állami Hangversenyzenekar történetét bemutató munkának.

Munkájában Bor Dezső és Kenesei Sándor elfogulatlanul számol be az egyesítésről: „A néhány év óta hivatásos alapon működő, kiváló Budapesti Hangversenyzenekar minden bel- és külföldi sikerei ellenére sem volt képes magát továbbra fenntartani [. . .]. Úgy látszott, hogy ez a súlyos probléma a Székesfővárosi Zenekaron keresztül, a zenekar megfelelő átszervezésével és kiegészítésével vezethet valamiféle megoldáshoz. Ezzel párhuzamosan: a Városháza egyik hatalmon levő politikai pártjának vezére (ez, mint tudjuk, az új karnagy apja, Csilléry András volt, G. I.) többször állást foglalt a Székesfővárosi Zenekar eddigi működése ellen.” A szerzők ezek után ismertetik, hogy a városházi korifeus által megtámadott együttes milyen sikereket ért el az elmúlt tizenhat év alatt a zenekultúra terjesztésében, népszerűsítésében, és hogy a hangversenyeken olyan kiváló művészek működtek közre, mint például Bartók Béla, Kodály Zoltán, Hubay Jenő, Dohnányi Ernő. A leírás így folytatódik: „Mindezeknek közismert volta azonban nem akadályozta az említett pártvezért, hogy a Székesfővárosi Zenekar ellen forduljon [. . .]. Sürgette a főváros vezetőségénél a zenekar átalakítását, hogy ezzel elérje fő célját: vagyis, hogy ennek a leendő hivatásos zenei testületnek vezetője egy ifjú, erre a pozícióra különösen alkalmas muzsikus legyen.”

Az alábbiakban részletesen szólnunk arról, hogy 1923-tól 1939. szeptember 3-ig — ekkor szűnt meg a zenekar amatőr jellege — milyen eredményeket ért el a Bor Dezső alapította Székesfővárosi Zenekar. Előbb azonban arról emlékezzünk meg, hogyan történt a zenekar átszervezése. Adjuk át ismét a szót Bor Dezsőnek és Kenesei Sándornak: „A fentebb elmondottak szerint az volt a

körülmények kialakulásában megmutatkozó dolgok rendje, hogy az amatőr zenekar helyébe hivatásos zenekar lépjen. De a régi zenekar felszámolása kissé furcsa módon történt. A régi tagok semmiféle értesítést, felmondó levelet, vagy valamiféle formainak nevezhető írást nem kaptak a végbement változásról, és a tagok eddigi működési formájának megszűnéséről. Sem a Népművelési Bizottság, sem a Városházán székelő felettes hatóság nem tartotta arra érdemesnek a régi zenekart, hogy egy-egy szűkszavú, akár csupán egysoros köszönőlevelet intézett volna a tagokhoz, akik közül számosan egyúttal a zenekar alapító tagjai voltak.”

Ezt a bánásmódot már csak azért sem érdemelte meg az együttes, mert a Székesfővárosi Népművelési Bizottság és a néhány haladó gondolkodású városházi tisztviselő támogatásával igen sokat tett Budapest zenei kultúrájának fejlesztéséért, elsősorban azok körében, akik anyagi és más okok miatt ki voltak rekesztve ebből a kultúrából. Ezen kívánt változtatni az 1888-ban született Bor Dezső, aki a Nemzeti Zenedében tanult hegedülni, de a munkáscsalád szűkös anyagi helyzete nem engedte meg tanulmányai folytatását a Zeneművészeti Főiskolán. Bor Dezső azonban nem vált hűtlenné a muzsikuspályához, és ebben az elhatározásában sajátos módon a katonáskodás erősítette meg: 1905 és 1909 között katonakarmesterként kezdte meg zenei pályafutását.

1909-től 1913-ig a MÁV-nál, 1913-tól 1949-ig a Fővárosi Könyvtárban dolgozott tisztviselőként. Már 1911-ben megalapította az Újpest Munkásotthonban az ország első munkászenekarát, amely az első világháború kezdetéig rendszeresen adott koncerteket. 1922 őszén vetődött fel a Fővárosi (ma: Szabó Ervin) Könyvtár tisztviselőjében a gondolat, hogy létre kellene hozni egy nem hivatásos muzsikusból álló városi zenekart. A terv realizálását elősegítette némi anyagi támogatással a FANSZ (Fővárosi Alkalmazottak Nemzeti Szövetsége), és külön lelkes pártfogóra találtak a tudós főlevéltáros, dr. Gárdonyi Albert, a FANSZ alelnöke személyében.

A próbák a Fővárosi Könyvtár egyik V. kerületi, Ferenczy István (korábban: Károlyi) utca 8. szám alatti helyiségében indultak meg, és első ízben 1923. február 12-én mutatkoztak be az akkori Pedagógiai Szeminárium (ma Fővárosi Pedagógiai Intézet és általános iskola) Horváth Mihály téri épületében. Ezt a házi koncertet 1923. április 5-én díszhangverseny követte a Vigadó nagytermében; ezzel vette kezdetét az a hatalmas koncertsorozat, amelynek irányítója 16 éven át Bor Dezső volt. Az első hivatalos hangverseny műsorán a következő művek szerepeltek: Goldmark: Sakuntala nyitány, Mendelssohn: Olasz szimfónia, Berlioz: két részlet a Benvenuto Cellini című operából, Grieg: Peer Gynt, I. szvit, Svendsen: Párizsi karnevál.

A zenekarról az első méltatás a Pesti Hírlap 1923. április 6-i számában jelent meg, aláírás nélkül: „A Főv. Alkalmazottak Nemzeti Szövetsége kebelében alakult Városi Zenekar csütörtökön tartotta bemutatkozó hangversenyét Bor Dezső karnagy lendületes vezényletével; a műsoron Goldmark, Grieg, Mendelssohn, Svendsen és Berlioz művei szerepeltek. A zenekar, mely fővárosi tisztviselőkből alakult, mindenben megfelelt a hozzá fűzött várakozásnak. A Vigadó nagytermét zsúfolásig megtöltő közönség szünni nem akaró meleg ünneplésben részesítette az új zenekart egybevágó stílusos előadásáért.”

A Bor Dezső kéziratot munkájában olvasható statisztika szerint a Székesfővárosi Zenekar 1923 februárjától 1939 szeptemberéig nem kevesebb, mint

1563 hangversenyt adott, ami átlagosan évi 92 koncertnek felel meg. Műsorai-
kon 236 női, 101 férfi énekes, 96 zongora-, 90 hegedű-, 19 gordonka-, 2 mély-
hegedű-, 3 fuvola-, 1 oboa-, 2 klarinét-, 3 fagott-, 2 hárfa- és 7 orgonaművész
szerepelt, valamint 39 énekkar; közülük sokan többször is közreműködtek a
koncerteken.

Külön figyelmet érdemel, hogy hol zajlottak le ezek a koncertek. Íme, a
gondos összesítés szerint (zárójelbe téve a hangversenyek számát): Vigadó
(327), Gellért-fürdő (91), Állatkert (287), Városliget — Iparcsarnok (528), Károlyi-
kert (134), Városmajor (77), hangverseny a stúdióban (25), Zeneakadémia
(30), Múcsarnok (9), Fővárosi Képtár (2), Budai Vigadó (3), Operaház (1), Séta-
hajó (3), egyéb (36).

A legtöbbször, összesen 1231-szer az együttest az alapító karnagy, Bor De-
zső vezényelt, de dirigálta a zenekart a magyar művészek közül Ádám Jenő,
Bárdos Lajos, Dohnányi Ernő, Farkas Ferenc, Ferencsik János, Fleischer An-
tal, Forrai Miklós, Horusitzky Zoltán, Kodály Zoltán, Kozma József, Pless
László, Solti György, Szabó Ferenc, Vaszy Viktor, Zsolt Nándor, a külföldiek
közül például Sergio Failoni és Felix Weingartner. Néhány jelentékeny név az
énekesnők sorában: Alpár Gitta, Basilides Mária, Basilides Mária, Budanovits
Mária, Eggerth Márta, Gyurkovics Mária, Kőszegi Teréz, Németh Anna, Né-
methy Ella, Orosz Júlia, Relle Gabriella, Rigó Magda, Sándor Erzszi, Szabó
Ilonka, Szabó Lujza, Tamás Ilonka, Tutsek Piroska, Warga Lívia. Ismertebb
énekesek: Hámory Imre, Kálmán Oszkár, Koréh Endre, Laczó István, Laurisin
Lajos, Lontas Konstantin, Littassy György, Losonczy György, Maleczky Osz-
kár, Ney Dávid, Palló Imre, Pilinszky Zsigmond, Rösler Endre, Sárdy János,
Svéd Sándor, Szedő Miklós, Székely Mihály, Székelyhidly Ferenc, Szende Fe-
renc, Udvardy Tibor, Vencell Béla, Závodszy Zoltán.

A teljesség igénye nélkül említünk meg néhány jelesebb hegedűst a köz-
reműködők sorában: Jancsin Ferenc, Koncz János, Koromzay Dénes, Kresz
Géza, Kuttner Mihály, Lengyel Gabriella, Magyar Tamás, Ország Tivadar,
Thomán Mária, Végh Sándor, Zathureczky Ede. Zongoraművészek: Bartók
Béla, Böszörményi Nagy Béla, Comensoli Mária, Dohnányi Ernő, Faragó
György, Fernadi Edit, Fischer Annie, Földessyné Herman Lula, Hernádi La-
jos, Kentner Lajos, Lászlóffy Margit, Petri Endre, Stefániai Imre, Székely Jú-
lia, Wehner Tibor, Gordonkások: Banda Ede, Földessy Arnold, Kerpely Jenő,
Zsámboki Miklós. Ezen kívül közreműködött még brácsán Temesváry János,
fagotton Rudas Imre, fuvolán Brunovszky József, hárfán Molnár Anna, orgo-
nán Kopeczky Alajos, Pécsi Sebestyén, Zalánfy Aladár.

1923 és 1939 között számos fontos zenei eseménynek adott teret a Székes-
fővárosi Zenekar. A sok közül csupán néhányat említünk meg, annak érzékel-
tetésére, hogy mennyit fáradozott ez az együttes a zenei ismeretterjesztés, a
közművelődés érdekében, és milyen sokat tett a fiatal tehetségek fölkarolá-
sáért. 1925. március 25-én Vaszy Viktor először vezényelte a zenekart. A Gel-
lért-fürdőben adott koncert műsorán Mendelssohn Hebridák nyitánya és Mo-
zart C-dúr Jupiter szimfóniája szerepelt. Vaszy egyébként április 12-én hege-
dűművészként is közreműködött a Gellért-fürdőben rendezett Goldmark-
koncerten, ahol a hegedűverseny első és második tételét játszotta. 1925. novem-
ber 8-án egy 12 éves fiú — Faragó György — Beethoven C-dúr zongoraver-

senyének magánszólámát adta elő. A jeles zongorista művészi kibontakozása tehát egészen ifjú korában a Székesfővárosi Zenekarral kezdődött meg.

Az 1925-ös év mind a zenekar, mind a magyar rádiózás történetében nevezetes dátum. 1925. december elsején kezdte meg nyilvános adásait a Magyar Rádió, és tíz nap múlva Bor Dezső vezényletével már elhangzott az első koncert is, amelyet akkor még természetesen élőben közvetítettek a rádió Rákóczi úti stúdiójából. A Székesfővárosi Zenekar volt tehát az első koncertező együttes a rádióban.

A bemutatkozást követően az első koncertet a Vigadóban Erkel, Goldmark, Hubay és Liszt műveiből 1926. október 3-án rendezték meg. Ennek az évnek a karácsonyan ugyancsak a Vigadóban tartották az első tehetségvédelmi hangversenyt. Íme, néhány név azoké közül, akiket ma is számon tart a zenei közvélemény: Szabó Lujza (ének), a 11 éves Fischer Annie, a 13 esztendőes Faragó György, Pázmán György és Dános Lili (valamennyien zongoristák), Szentgyörgyi László (hegedű), Vaszy Viktor, Kókai Rezső (zeneszerzés).

1927 nyarán ismét az Állatkertben hangversenyezett a zenekar; itt, június 9-én, a fiatal Szabó Ferenc vezényletével elhangzott saját „Suite”-je is. Augusztus 22-én ugyanitt Alpár Gitta a Rigoletto Gildájaként búcsúzott a budapesti közönségtől; a kiváló koloratúrszoprán énekesnő a berlini Staatsoperbe szerződött. 1927. július 10. azért fontos dátum a Székesfővárosi Zenekar történetében, mert az együttes ezen a napon adta első ingyenes nyári szabadtéri hangversenyét, amelynek színhelye a városligeti Iparcsarnok előtti terület volt.

1928. március 4-én rendezték meg a második tehetségvédelmi hangversenyt a Vigadóban. Néhányan a közreműködők közül, akik később beváltották a hozzájuk fűzött reményeket: Farkas Ferenc (zeneszerzés), Orosz Júlia, ifj. Toronyi Gyula (ének), Farnadi Edit (zongora), Felvinczi Takács Alice (hegedű). A három hét múlva tartott 3. tehetségvédelmi hangversenyen a következőkről érdemes külön megemlékeznünk: Losonczy György és Fekete Pál (ének), valamint a négy Szervánszky-testvérből (Péter, Sári, Judit és Ernő) álló vonósnégyes.

Öt évvel a megalakulás után vállalkozott először a Székesfővárosi Zenekar arra, hogy Beethoven IX. szimfóniáját előadja. Az 1928. április 22-i koncert közreműködői a következők voltak: Szabó Lujza, Christian Nelli, Lauriszin Lajos, Maleczky Oszkár és a Palestrina Kórus. A karmester ezúttal Ábrányi Emil volt. Ebben az időben mind több munkás látogatta a koncerteket, és ezt nyugtázta jóleső örömmel a Zene című folyóirat 1927. december 5-i számában Kenesei Sándor, aki egyebek között ezt írta: „Aki pontosan megfigyelte például, hogy az iskolán kívüli népművelési bizottság akciója keretében a Székesfővárosi Zenekar vasárnap délutáni hangversenyein mennyire növekszik a figyelmesen, és tegyük hozzá, értelmesen hallgató munkásság száma, lehetetlen, hogy ne örüljön ennek a nagyfontosságú szociális jelenségnek. [. . .] A Népművelési Bizottság a filléres hangverseny rendezésével megtalálta a helyes megoldást. Megértette a kor sürgető szavát: a munkásság a művészetből is részt követel magának. Ezt a részt meg is kapja, s ezzel közelebb is jut az egyenrangúságért folytatott küzdelemben a kitűzött célja eléréséhez. És nemcsak a művészet száll le hozzá, hanem hovatovább a művészethez mindenki maga igyekszik felemelkedni.”

1928. november 25-én először tűzte műsorára a Székesfővárosi Zenekar Verdi Requiemjét. Az Unger Ernő vezényelte koncerten Szabó Lujza, Budanovits Mária, Laurisin Lajos, Szende Ferenc és az Egyetemi Énekkarok kórusa működött közre. A következő év márciusában negyedszer rendezték meg az immár hagyományossá vált tehetségvédelmi hangversenyt. Zeneszerző-karnagyként Doráti Antal mutatkozott be, aki A nürnbergi mesterdalkok nyitányát vezényelte, majd Liszt Esz-dúr zongoraversenyében Stefániai Imre növendékét, Zolnai Jenőt, Mendelssohn zongoraversenyében Rátkai Verát, Pier-né hárfaversenyében pedig Molnár Annát kísérte.

Harminc koncertet tartott a zenekar az 1928/29-es évadban, és az érdeklődés növekedésére jellemző az az adat, hogy abban a szezonban már az első évi 45 helyett 402 a bérletet váltók száma, és a Vigadóban adott harminc hangversenyre csaknem 25 ezren váltottak jegyet. Ez azért is figyelemreméltó, mert az akkori világválság természetesen kihatott a zenei életre is. Joggal állapíthatta meg egy cikk a Zene 1929. december 15-i számában: „Céltalan önámítás lenne, ha struccpolitikával egyszerűen nem vennénk tudomást arról, hogy íme, bekövetkezett végérvényesen a hangversenyek válsága. Nemcsak nálunk, hanem külföldön éppúgy érzik a kultúra katasztrófális összeomlásának eljövételét. [. . .] Szomorú tény, hogy olyan hangversenyek, amelyek más-kor zsúfolt széksorok előtt zajlottak le, ma a legjobb esetben csak félházat tudnak nehezen megtölteni.”

Mindezek figyelembevételével külön megbecsülésre méltó tény, hogy 1930 elején két karmester: Fleischer Antal és Ábrányi Emil koncertje rendkívül nagy érdeklődést váltott ki a közönség körében. Fleischer Antal egyebek között Bruckner IV. szimfóniáját vezényelte, irányításával Anita Kubelik Mozart D-dúr hegedűversenyét szólaltatta meg, Budanovits Mária pedig Gluck Orfeuszából énekelt áriát. Ábrányi Emil koncertjén Beethoven VI. szimfóniája hangzott el, valamint Molnár Alice közreműködésével Mendelssohn hegedűversenye. Unger Ernő február 9-én Mahler III. szimfóniáját, március 30-án pedig Beethoven IX. szimfóniáját vezényelte. A Mahler-szimfóniában Némethy Ella, a Palestrina-kórus női kara és a Borus Endre irányította gyermekkar működött közre, Beethoven IX.-jében pedig a Palestrina-kórus mellett Szabó Lujza, Budanovits Mária, dr. Székelyhidy Ferenc és Losonczy György. Közben március 16-án Vaszy Viktor irányításával elhangzott a Vigadóban Liszt Ferenc oratóriuma, a Szent Erzsébet legendája, amelynek 1865-ben itt volt a bemutatója. Ebben az évadban is számos koncertet vezényelt a fáradhatatlan Bor Dezső. Április 6-i Goldmark-hangversenyén például olyan énekesek működtek közre, mint Némethy Ella és dr. Szedő Miklós, valamint a Hegedűverseny szólistájaként Felvinczy Takács Alice.

Közben június elejétől augusztus végéig folytatódtak a hangversenyek a Városligeti Iparcsarnok előtt. Talán némileg képet ad a zenekar színvonaláról és igényességéről, hogy a szabadtéri koncerteken olyan művészek szerepeltek, mint például az énekesek közül Orosz Júlia, Losonczy György, dr. Szedő Miklós, a hegedűsök sorában Ország Tivadar és Zipernovszky Fülöpke, hárfán Molnár Anna. Ebben az időben az együttes létszáma már 68 volt, így a zenekar egyre alkalmasabb lett nagyzenekari művek megszólaltatására is.

1931 januárjában három fiatal karmester mutatkozott be a Székesfővárosi Zenekar élén: Kenessey Jenő, az Operaház korrepetitora Liszt Les Preludes-

jét, Erényi János Beethoven VII. szimfóniáját, a később Párizsban jelentős karriert befutott Kozma József pedig a Mesterdalnokok előjátékát, valamint Sachs René közreműködésével Liszt Haláltáncát vezényelte. Március 12-én újabb három-három dirigens és előadóművész lépett föl a Vigadóban. Beethoven III. Leonora nyitányát Pless László, Mozart Kis éji zenéjét Varga Pál vezényelte. Halévy operájából, A zsidónőből a románcot és Gounod Faustjából az ékszeráriát Pless László kíséretével Denhof Margit énekelte. Pless László vezényelte Mozart koncertrondóját is, amelynek zongorista közreműködője Wehner Tibor volt. Gutori Földes László h-moll zongoraversenyét Petri Endre adta elő a szerző irányításával, míg a koncert befejező számaként Wagner Tannhäuser-nyitányát Varga Pál vezényelte.

Ez év tavaszán olyan művek szólaltak meg elsőként a zenekar műsorán, mint Mahler IV. szimfóniája, Liszt Mazeppája és Faust szimfóniája, Schoenberg Megdicsőült éje (!), Grieg Olaf Trygvason szimfonikus költeménye és Kodály Hány-szvitje. A Mahler-koncertet követően azt írta a Pesti Hírlap recenzense: „Mahler Gusztáv, ez a nagyszerű zenekari művész nemcsak hogy páratlanul nehéz zenekari szólamokat írt, de ezeket a szólamokat úgy helyezte el a partitúrában, hogy a legkényesebb részek állandóan előtérben vannak. A technikai nehézségekkel való megbirkózás még nem a legnagyobb probléma! Mert a hatalmas zenekari alkotások gondolatmeneteit követni, titokzatos szépségeit feltárni, mélységeit kifürkészni még ennél is komolyabb dolog. Ezért megint csak az elismerés hangján írhatunk a Székesfővárosi Zenekarról, amelynek vasárnapi műsora Mahler IV. szimfóniáját mutatta be. Példásan kidolgozott, gondos, lendületes produkció volt!”

1931. április 11-én zajlott le a zenekar jubiláris hangversenye: a 150. koncert a Vigadóban. A műsoron Bor Dezső vezényletével Weber Rübezahlnyitánya, Dohnányi Ernő közreműködésével Mozart d-moll zongoraversenye és végül a IX. szimfónia szerepelt a Palestrina-kórusal, valamint a szólókvartettben Báthy Annával, Budanovits Máriaival, dr. Székelyhidy Ferencsel és Losonczy Györggyel. A hangverseny szünetében Liber Endre alpolgármester átnyújtotta az alapító karnagnak a vallás és közoktatásügyi miniszter és a polgármester elismerő leveleit. A kultuszminiszter levele így hangzott: „Abból az alkalomból, hogy Budapest Székesfőváros Iskolánkívüli Népművelési Bizottsága 150-ik népművelési hangversenyt tartja a Karnagy úr vezetése alatt álló Székesfővárosi Zenekar közreműködésével, Karnagy úrnak a fővárosi lakosság széles rétegei zenei műveltségének emelése érdekében éveken át hozzáértéssel és kitartó fáradozással végzett munkájáért elismerésemet fejezem ki.”

Az 1931/32-es évad a korábbiaknál is nehezebb gazdasági körülmények között kezdődött meg, és ennek ismeretében még nagyobb elismeréssel kell gondolnunk a zenekar áldozatos tevékenységére, amellyel az inséges időkben is közel kívánta vinni a legszélesebb néprétegekhez a komoly zenét. Már az 1931. október 4-i koncerten elhangzott bemutató: néhány részlet Beretvás Hugó Assisi Szent Ferenc című oratóriumából, továbbá Beethoven Hegedűversenye, amelyet Molnár Alice játszott és Liszt Les Preludes-e. November elsején Mozart Requiemje szólalt meg Demény Dezső vezényletével, számunkra ma már alig ismert közreműködőkkel. A november 19-i koncerten azonban, amelyen Liszt oratóriuma, a Szent Erzsébet legendája hangzott el Vaszy Vik-

tor vezényletével, a Palestrina-kórus mellett olyan hírességek szerepeltek, mint Szabó Lujza, Némethy Ella, Maleczky Oszkár és Koréh Endre.

1931. december 20. kiemelkedő napja volt a zenekarnak, mert a karmesteri pulpituson a nálunk letelepedett olasz dirigens, Sergio Failoni állt. A műsoron Weber Oberon nyitánya, Beethoven VII. szimfóniája, Ljadov két műve, a Kikimora és Az elvarázsolt tó, végül Richard Strauss szimfonikus költeménye, a Don Juan szerepelt. A nyáron folytatódtak a népszerű koncertek az Iparcsarnok előtt, és ezek egyikén, 1932. július 19-én először vezényelte Ferencsik János azt a zenekart, amelynek később főzeneigazgatója lett. Az érdekesség kedvéért ide írjuk műsorát: Wagner Faust nyitány, Saint-Saëns: Hercules ifjúsága, Rossini: Rosina áriája A shevillai borbélyból és Adél áriája Johann Strauss A denevér című operettjéből (előadta Sebők Stefi), Humperdinck: Jancsi és Juliska-nyitány, Verdi: A végzett hatalma-nyitány, Wagner: Az istenek alkonya gyászindulója és Massenét szvitje, az Elszászi képek.

1932 őszén kezdte meg tizedik, jubileumi évadját a Székesfővárosi Zenekar; a korábbi évekhez hasonlóan három ciklusban tíz-tíz hangversenyt rendezett. Az első ciklusban nagy mesterek műveit szólaltatták meg, a másodikban ritkábban szereplő zenekari hangszerekre írt műveknek adtak teret, míg a harmadikban népszerű operákból és operettekől játszottak részleteket. Az évad második felében, január 29-én ismét fiatal tehetségeknek biztosítottak fórumot. A műsorban Csilléry Béla Goldmark, Magyar Tamás Csajkovszkij heggedűversenyét szólaltatta meg. Rónai Lili Mendelssohn h-moll capriccio brillante-jét, Weixelgärtner Egon pedig ugyancsak Mendelssohn-tól a g-moll zongoraversenyt játszotta. Réthy Eszter — aki abban az időben még Riedler Ibolya néven szerepelt —, Mozart Don Juan-jából Donna Anna egyik áriáját és Bellini Normájából a Casta diva kezdetű áriát énekelte. Végül Szigeti Sándor Gounod és Leoncavallo operáiból adott elő egy-egy népszerű áriát.

1933. február 19-én rendezték meg az ünnepi koncertet a zenekar fennállásának tizedik évfordulója alkalmából. A Vigadóban tartott hangversenyen azok a művek hangzottak el, amelyek a jubileumra kitűzött pályázaton díjat vagy helyezést értek el. Ezek a következők voltak: Rajter Lajos: Divertimento, Beretvás Hugó: Szeretnék szántani, Hollósy Kornél: Napáldozat, Polgár Tibor: Köszöntő, Ábrányi Emil: Epikus szvit, Szenkár Dezső: Ünnepi induló. A koncerten Bor Dezső vezényelt, Beretvás Hugó dalát Csóka Béla, Polgár Tibor szerzeményét dr. Szedő Miklós énekelte.

Az évad végén, 1933. április 25-én Felix Weingartner vezényletével elhangzott a Vigadóban Liszt Krisztus-oratóriuma, amelyet 1873-ban a szerző jelenlétében, ugyancsak a Vigadóban, Richter János mutatott be. A mostani koncerten a zenekar kiegészült a Budapesti Hangversenyzenekarral, a mű szólistái Báthy Anna, Basilides Mária, Závodszy Zoltán, Svéd Sándor voltak. Közreműködött a Palestrina-kórus, a Szent István bazilika énekkara, valamint az Egyetemi Énekkarok női kara.

Az 1933/1934-es évadban folytatódtak a koncertek a Vigadóban. A zenekar egyik, október 29-i hangversenyén Dohnányi Ernő Mozart c-moll miséjét vezényelte. A mű szólistái Báthy Anna, Szabó Lujza, Laurisin Lajos és Koréh Endre voltak. Érdekes lehetett az a november 12-i hangverseny is, melynek egyetlen műsorszámáa Bruckner VII. szimfóniája volt. Dr. Felix Maria Gatz,

a bécsi Zeneakadémia professzora úgy adta elő a művet, hogy negyedórás szünet után ismét elvezényelte. Ez a sajátos módszer is megvilágítja talán ezeknek a műsoroknak népművelő jellegét.

Az évad második felében, 1934. január 28-án Fleischer Antal magyar műveket dirigált, Radó Aladártól a Petőfi-szimfóniát, Gajári Istvántól a Farsangszvitet, ezenkívül Halász Gitta közreműködésével bemutatta Kazacsay Tibor kínai dalciklusát, valamint Hubay Jenő operájának, A cremonai hegedűsnek a nyitányát. Kadosa Pál Kis szvitje szerepelt azon a Varga Pál dirigálta hangversenyen, amelynek többi száma Magyar Tamás közreműködésével Glazunov hegedűversenye és Beethoven IV. szimfóniája volt.

1934. július 11. jelentős dátum mind a budapesti koncertélet szempontjából. Ezen a napon csendült föl először muzsika a Károlyi-palota udvarán. Évtizedeken át itt kapott helyet nyaranként az igényes, színvonalas zenélés. Az első alkalommal Bor Dezső irányításával Goldmark Sakuntala nyitánya, Bizet Az arlesli lány I. szvitje és Berlioz Rákóczi indulója hangzott el. Már ebben a nyári évadban 17 koncertet adtak a Károlyi-kertben, egyebek között két Beethoven-estet és több operahangversenyt, olyan énekeszólístákkal, mint például Szabó Ilonka, Réthy Eszter, Eyssen Irén, Koréh Andre, Szedő Miklós.

A következő, 1934/35-ös évad a Vigadóban Dohnányi Rurália Hungaricájával, Bartók I. szvitjével, Erkel Sándor Csobánc című operájának nyitányával kezdődött meg. Ebben a szezonban azonban a nehéz gazdasági helyzet miatt csökkenteni kellett az előadások számát, ezért vasárnap délutánonként tíz koncertre, csütörtök esténként csak 5 előadásra hirdettek meg bérletet. A műsortervezés nyitottságára utal, hogy mint már korábban, az idén is rendeztek nemzeti esteket. A lengyel zenét mutatta be december 4-én a Vaszy Viktor dirigálta koncert, amelynek műsorán Mieczyslav Karłowicz Litván rapszódija, Szymanovszki B-dúr szimfóniája és Kentner Lajos közreműködésével Chopin e-moll zongoraversenye szerepelt. Alfano, Lualdi, Respighi és Verdi műveit 1935. január 17-én Oreste Piccardi vezényelte az olasz nemzeti esten, míg három nap múlva Delius, Vaughan-Williams, valamint saját kompozícióját Constant Lambert angol karmester mutatta be.

Finn hangverseny szerepelt e külföldi estek sorában 1935. február 27-én. Fleischer Antal vezényletével Sibeliustól a Finnlandia, a II. szimfónia és a Tuonelai hatyú hangzott el. Palmgreen III. zongoraversenyét Faragó György adta elő, Báthy Anna és Eyssen Irén néhány dalt énekelt Melartin, Jernefelt és Kuula finn komponistáktól. Bor Dezső március 7-én francia hangversenyt vezényelt, ezen előadták Debussy-től az Egy faun délutánja c. művet, César Francktól a d-moll szimfóniát, Chabrier Espanáját és Robert Soetens francia hegedűművész megszólaltatta Lalo Spanyol szimfóniáját. Az évadot berekesztő spanyol hangversenyen Gaspar Cassado működött közre, aki d-moll gordonkaversenyének magánszólamát adta elő. E Fleischer Antal vezényelte koncerten Baccarisse és Pedrell szimfonikus művei hangzottak el még, és Nagy Margit operaénekesnő De Falla dalaiból mutatott be néhányat. Befejezőként Albeniz Tirana című tétele szólalt meg az Ibéria-szvitből.

1935 nyarán a Városligetben és a Károlyi-kertben rendezett hangversenyek mellett a helyszín kibővült a Városmajjossal. Jellemző a zenekar igénybevételére, hogy mindhárom helyen hetenként két-két alkalommal játszott-

tak, tehát a próbákra egyetlen napjuk maradt, a hétfő. Valószínű, hogy ez a sok hangverseny nem növelte meg az előadások színvonalát.

Az európai nemzetek zenéjének jegyében rendezték meg az 1935/36-os szezon hangversenyeit is. A Vigadóban sorrendben a következő országok zeneszerzői kaptak pódiumot: norvégek, németek, franciák, újból németek, osztrákok, oroszok, ismét franciák, majd svédek. Közben természetesen szerephez jutott mind a régi, mind az újabb magyar muzsika is. 1935. november 24-én például Ferencsik János tolmácsolásában két Bartók-mű hangzott el, a Magyar parasztdalok és Hernádi Lajos közreműködésével a zongorára és zenekarra írt Rapszódia, valamint Kodály Háry-szvitje és Dohnányi fizs-moll szvitje. Siklós Albert 1936 februárjában a régi magyar muzsikából mutatott be néhány, zenetörténeti szempontból érdekes kompozíciót. A műsorban szerepelt például Kisfaludy Sándor két szerzeménye, Csermák Antal Palotása, valamint Palló Imre előadásában énekek Tinódi Lantos Sebestyén Krónikájából. Bartók Béla is közreműködött a február 18-i koncerten, a Haláltánc zongoraszólamát adta elő. Liszt Ferenc többi versenyművét Hernádi Lajos, Szatmári Tibor, Hegyi Emánuel és Geszler György szólaltatta meg. Március 8-án fiatal magyar komponisták kaptak fórumot a Vigadóban. A Kenessey Jenő vezényelte hangversenyen Ágai Dénes, Geszler György, Farkas Ferenc, Kenessey Jenő, Kadosa Pál, Veress Sándor, Esterházy Ferenc és Pongrácz Zoltán művei hangzottak el. Ez a névsor is talán megsejtet valamit abból a szándékból, amely a Székesfővárosi Zenekar munkásságát jellemezte.

Ugyancsak tíz vasárnap délutáni és 5 hétköznap esti hangversenyt tartott a zenekar a következő, 1936/37-es szezonban a Vigadóban. E koncertek sorában külön kiemelésre méltó az a december 10-i előadás, amelyen Bartók művei hangzottak el, a zeneszerző közreműködésével. Vaszy Viktor vezényelte a hangversenyt, amelyen megszólalt a Két arckép, majd Rösler Endre, Hámori Imre és a Palestrina-kórus szereplésével a Cantata profana, Bartók előadásában a Rapszódia, befejezésül pedig az I. szvit.

A Cantata profanának ez az előadása egyebek között megvilágítja a zenei életben azokban az időkben dúló belharcokat is. Bor Dezső kérésére az előadás karnagya, Vaszy Viktor évtizedek múltán levélben válaszolt a koncert körülményeit:

„Szeged, 1962. IV. 1.

Kedves Barátom!

Leveledre válaszolva az alábbiakban közlöm a Cantata profana bemutatójának hiteles történetét.

A Cantata profana magyarországi bemutatójára 1936 tavaszán a Palestrina kórossal én vállalkoztam. Erről annak idején Bartók Bélának tudomása volt. Kb. 50 próbát tartottam az énekarral, és 36 öszére terveztük — talán visszaemlékszel még reá — a pesti Vigadóban a Székesfővárosi Zenekarral a mű bemutatóját.

Közben az történt, hogy Dohnányi Ernő felhívott engem telefonon, és közölte velem: egészen természetes, hogy a Cantata profanát ő fogja vezényelni. Tekintve, hogy Dohnányi abban az időben a Zeneművészeti Főiskola főigazgatója volt, én pedig a Főiskolának a tanára, felettesemmel szemben kénytelen voltam visszalépni a bemutató előadástól azzal a

megfontolással, hogy a legközelebbi előadást úgyis majd én fogom vezényelni. A Dohnányi által vezényelt bemutató előtt pár héttel a Palestrina kórus próbáira Bartók Bélával egyetemben bejárt Dohnányi is, és hallgatta a mű előkészítő munkáit. Bartókkal sokat beszéltem ezeken a próbákon a mű tempóiról, különösen a Fugato tempójáról, ahol kérésre — de a hallottak alapján is — Bartók a metronóm-jelzést módosította, és így a Fugatót olyan tempóban énekelhettük, hogy a szöveg értelmesen ki tudott jönni. Dohnányi akkoriban megjegyzést tett nekem, hogy a művel nem foglalkozott, nem ismeri, és ezeken a próbákon ismerkedett a szerzeménnyel.

Bartók Béla az operaházi filharmóniai bemutatón nem vett részt, mert Törökországban volt népdalt gyűjteni. Úgy vagyok értesülve, hogy rádión igyekezett a bemutatót meghallgatni, de a kedvezőtlen vételi körülmények mellett nagyon keveset tudott kivenni az előadásból. Egy későbbi közlés szerint — aminek állítólag levélben, vagy levelezőlapon kifejezést is adott — csodálkozott, hogy a megbeszélte tempók helyett Dohnányi egészen már tempókat alkalmazott az előadáson. Így érlelődött meg Bartók hazajövetele után az a gondolat, hogy december 10-én a pesti Vigadóban egy Bartók-hangverseny keretében — amelyen ő személyesen játssza zongora-rapszódiaját —, a Cantata-bemutatót az ő jelenlétében megismételjük. Ezen az előadáson a Cantata profana frenetikus sikert adatott. Felhívom figyelmedet a koncertet követő sajtóbeszámolókra, különösen Tóth Aladárnak — azt hiszem, a Pesti Naplóban — megjelent kritikájára. Írásának értelme szerint a Cantata profanának tulajdonképpen ez az est volt a bemutatója. Az Esti Kurírban Fodor Gyula egy rövid interjú is közölt beszámolójában, egy rövid beszélgetést Bartókkal, amelyben Bartók a közreműködők munkájáról igen elismerően nyilatkozik.

Dohnányi mindezt nagyon rossz néven vette tőlem, és hosszú időn át még a köszönésemet sem fogadta.”

Eddig a levél, amelyet talán azért sem volt érdektelen közölni, mert Bor Dezsőék kéziratos munkáján kívül itt lát először napvilágot. E sorok írója bizik abban, hogy senki sem fogja deheroizálásnak tekinteni a Dohnányira vonatkozó részt, amely csupán azt mutatja be, hogy egy nagy muzsikusz életében is akadhattak szeplők. Vaszy Viktor egyébként 26 év távából is jól emlékezett a Cantata profana sajtóvisszhangjára; hivatkozásai az említett napilapokban megtalálhatók.

Az 1937-es év ismét fiatal művészek bemutatásával kezdődött, a Népművelési Bizottság és a Liszt Ferenc Társaság rendezésében. A január 7-i koncerten Bor Dezső, majd Solti György vezényelte a zenekart. Gluck: Iphigenia Auliszban című nyitányát követően Lengyel Gabriella Bach: E-dúr hegedűversenyét játszotta, majd Korponay-Korpás Valéria egy Schubert-dalt és egy áriát énekelt A varázsfuvolából. Littasy György egyebek között Haydn Évszakok című oratóriumából recitativót és áriát adott elő, a 13 esztendő Meisner Lujza pedig Mendelssohn g-moll zongoraversenyét játszotta. Gyurkovics Mária a Lammermoori Lucia nagyáriáját, valamint Adamtól a Bravúrvariáció-

kat énekelte. Végül Solti György, aki akkor már öt éve volt az Operaház korrepetitora, Schubert V. szimfóniáját vezényelte.

Két monumentális mű: Kodály Budavári Te Deumja, valamint a IX. szimfónia szerepelt a Fleischer Antal vezényelte február 7-i hangverseny műsorán. A Palestrina-kórus mellett a közreműködők Báthy Anna, Basilides Mária, Rösler Endre és Kálmán Oszkár voltak. Magyar szerzőknek adott ismét teret a Népművelési Bizottság és az Országos Liszt Ferenc Társaság a Székesfővárosi Zenekar egy újabb koncertjén. A hangversenyen Kenessey Jenő vezényelt, közreműködött Molnár Anna hárfaművész, dr. Imre Vince énekes, Ország Tivadar hegedűművész, valamint a Dunakeszi MÁV férfikara. A műsor: Gárdonyi Zoltán: Ünnepi nyitány, Szita Oszkár: Poème nagyzenekarra, Pongrácz Zoltán: Burleszk, Rajter Lajos: Ünnepi szoltár tenorszólóra, férfikarra és zenekarra, Farkas Ferenc: Concertino hárfára és kis zenekarra, Veress Sándor: Ária hegedűre és zenekarra, Kenessey Jenő: Falusi képek, Tóth Dénes: Andante és Allegro. A nyáron ezúttal is megtartotta immár megszokott hangversenyeit a zenekar. Az évad érdekessége, hogy míg a Vigadóban mindössze 15 és a Zeneakadémián négy hangversenyt adtak, a nyári koncertek száma 65 volt.

Az 1937/38-as évad október 17-én kezdődött meg a Vigadóban, ahol az első szám Ország Tivadar Magyar ünnepi nyitánya volt. A Bor Dezső vezényelte hangversenyen a nyitányt Beethoven I. szimfóniája, Kodály Galántai táncok című kompozíciója, majd Blaha Márta közreműködésével César Franck Szimfonikus változatai követték. Tíz nap múlva újabb magyar hangversenyt tartottak, Fleischer Antal vezényletével. A műsoron Bartók Béla a Rapszódiaját adta elő, elhangzott Erkel Sándor Csobánc nyitánya, Dohnányi Rurália Hungaricája és Goldmark Károly Falusi lakodalom szimfóniája.

Március 10-én ünnepi díszhangversenyen emlékezett megalapításának 15. évfordulójára a Székesfővárosi Zenekar. Bor Dezső vezényletével elhangzott Erkeltől a Magyar ünnepi nyitány, Gilbert Gilles francia zongoraművész előadásában Ravel G-dúr zongoraversenye, valamint Beethoven IX. szimfóniája. Ezúttal a szólókvartettet Tamás Ilonka, Dósa Mária, Sárdy János és Háromy Imre énekeltek. A Zene című folyóiratban, amelyet a Székesfővárosi Zenekar és a Népművelési Bizottság adott ki, Novágh Gyula, a Népművelési Bizottság vezetője kiemelte, hogy „a Székesfővárosi Zenekar működésének hatása ma már a főváros zenei életében igen erősen és előnyösen érezhető. Ez a hatás nemcsak abban nyilvánul meg, hogy fiatal zeneszerzők az előadásra kerülés reményében írhatják újabb műveiket, hanem abban is, hogy [...] új közönség nevelődött a budapesti hangversenyek számára.”

A jubileumi koncert napján a Vigadó kistermében ünnepi díszülést tartottak, amelyet dr. Schuller Dezső alpolgármester nyitott meg. Ott volt báró Wlassics Gyula államtitkár, a Műemlékek Országos Bizottsága képviselőjében dr. Gerevich Tibor egyetemi tanár, az irodalmi társaságok nevében Pintér Jenő, Németh Antal, a Nemzeti Színház, dr. Hlatky Endre, a rádió igazgatója és még sok más közéleti személyiség.

A felsoroltak közül némelyek akkori politikai tevékenységének megítélése nem e munka feladata; a vázlatos névsorral pusztán jelezni kívántuk, hogy egy amatőr zenekar fennállásának 15. évfordulóján a kornak milyen illusztris képviselői jelentek meg.

E kitérő után folytatódják a beszámoló a 15. évad néhány koncertjéről. Az 1937. március 20-i koncerten Kenessey Jenő vezényletével ismét magyar szerzők: Vince Ottó, Tóth Dénes, Geszler György, Farkas Ferenc, Pongrácz Zoltán, Ránki György és dr. Bánó Gyula szerzeményei hangzottak el. Vaszy Viktor vezényelte a március 31-i hangversenyt, amelyen Johann Christian Bach egyik szimfóniája, valamint Viski János Szimfonikus szvitje szólalt meg, Kodály művei szerepeltek e műsor második felében, a Hegyi éjszakák, a Jézus és a kufárok, majd a Budavári Te Deum, végül M. Hir Sári közreműködésével Liszt A-dúr zongoraversenye. Az énekkari feladatot ezen a koncerten is a Palestrina-kórus látta el.

Az immár hagyományossá váló nyári koncerteket követően az 1938/39-es szezonban ismét 5 esti és 10 vasárnap délutáni hangversenyt adott a Székesfővárosi Zenekar a Vigadóban. Talán nem érdektelen megemlíteni a karnagyok nevét: az öt esti koncerten Kodály Zoltán, Dohnányi Ernő, Ferencsik János, Vaszy Viktor és Bor Dezső, délutánonként pedig Fleischer Antal, Kenessey Jenő, Vaszy Viktor, Rajter Lajos, Pálóss Marcel, valamint az olasz Gian Luca Tocchi vezényelt.

December elsején Kodály-hangversenyt rendeztek, részben a szerző vezényletével. Az első részben kórusművek szerepeltek, több budapesti fiú- és leányiskola énekkarának közreműködésével, míg a koncert második felében elhangzott a Nyári este és a Budavári Te Deum; az oratórium közreműködői Báthy Anna, Rácz Tilda, Sárdy János, Hetényi Kálmán és a Palestrina-kórus voltak. Érdekes lehetett az a műsor, amelyet 1939. január 29-én, a már említett Gian Luca Tocchi vezényelt. Benedetto Marcello oboaversenye nyitotta meg a programot, majd Respighi Stornellatri-je és a dirigens egyik kompozíciója következett. Ezután Eyssen Irén két áriát adott elő Bellini és Verdi operáiból, majd egy másik Tocchi-művet követően Respighi Toccatáját Pietro Scarpini, a dirigens honfitársa adta elő zongorán. Giuseppe Martucci Notturnóját az intermezzo követte Puccini Manon Lescaut című operájából, és a műsor Respighi szimfonikus költeményével, a Róma fenyőivel fejeződött be.

Francia hangversenyt vezényelt Kenessey Jenő február 12-én két francia közreműködő: Ady Leyvastre zongoraművésznő és Jacques Serres gordonkaművész vendégszereplésével. A műsorban egyebek között César Franck, Chabrier, Debussy, Fauré és Bizet művei hangzottak el. Ferencsik János február 23-án Brahms-koncertet dirigált. Az évad végén, április 16-án ismét magyar szerzők új műveit mutatták be, a komponisták vezényletével. Hajdú Mihály, Geszler György, Pécsi Sebestyén és Pongrácz Zoltán kompozíciói a főváros, illetve a kultuszminisztérium zenei pályázatán díjazott vagy dicséretben részesített munkák voltak.

A nyári Károlyi-kerti hangversenyek ezúttal új vonással gazdagodtak: Endre Béla vezényletével koncertszerűen teljes operákat adtak elő, például a Szevillai borbélyt, a Rigolettót, A bűvös vadászt és a Lammermoori Luciát.

1939. szeptember 3-án megszűnt a Székesfővárosi Zenekar amatőr jellege, és miután néhány tagja átlépett a Budapesti Hangversenyzenekarba, hivatásos együttes született, ugyancsak Székesfővárosi Zenekar néven. Ez azonban már új fejezet a zenekar történetében.

KÖNYVEKRŐL – KOTTÁKRÓL

Rajeczky Benjamin:

MI A GREGORIÁN?

Zeneműkiadó, Budapest, 1981

A gregorián reneszánszát éljük külföldön is és éppen Rajeczky Benjamin évtizedes szívós munkálkodása révén lassan, de biztatóan itthon is! Elegendő ennek bizonyítására körülnéznünk az utolsó évtized szakmai, ismeretterjesztő kiadványai körében, nem utolsósorban a Hungaroton nemzetközi síkon is elismert hanglemezei között.

Ha valakiről elmondhatni, hogy közel hat évtizeden keresztül minden hangzatoságot kerülve, sőt irtózva a legkisebb elismerő kitüntetéstől is dolgozott, akkor ezt Kodály Zoltán egyik legközelebbi munkatársáról, Rajeczky Benjaminról kell elmondanunk (és egyszer hadd írassam le igazi nevén, hiszen mindannyian csak így ismerjük: Béni bácsi).

Hosszan írni olyan témáról, melyet egy életen át kutat az ember, nem nagy dolog — sőt természetes. Sokkal nehezebb és szinte rejtély röviden leírni, megfogalmazni azt az önmagában is ezer irányba szétfutó anyagot, mely kétezer év művészetét foglalja magában és amelyet sokszor tudatosan, sokszor csak hozzá nem értően, még maguk az egyháziak is megcsönkítettek. Nos, a Zeneműkiadó olyan könyvet adott közre, mely az említett rejtély jegyében íródott. Ilyen rövid (150 lap!) könyvet érthetően és ugyanakkor a „céhbelieknek” is szólva csak az a tudós tud átadni a közönségnek, aki a legelvontabb levéltári kutatásai közben is saját kis énekkarára, az ország gyermekkórusaira vagy a székesegyházak hivatalos klerikus-kórusaira, „scholáira” gondol.

Két könyv van előttem. Az egyik *Peter Gülke*: Szerzetesek, polgárok, trubadúrok (Zeneműkiadó 1979, 247. lap) — mely szintén a középkor zenéjét elemzi a nagy közönség számára —, a másik Rajeczky most ismertetett *kis* könyve. Annak ellenére, hogy a *Mönche, Bürger, Minnesänger* című német könyv egyik lektora épp Rajeczky volt, mégis azt kell mondanom, hogy az ő mostani és eredetileg is magyar közönségnek szánt könyve révén behatóbb analízist kapunk a gregorián igen nehéz problémákkal terhelt világról. Tömörebbek a problémafelvetések — egyszerűbbek a válaszok —, és ami igen lényeges: megtaláljuk a „Mi a gregorián”-ban a legújabb kutatások válaszait, vagy legalább hipotéziseit is.

Érzékeltetőül felnyitom a 124. lap „Műzene és népzene” címen tárgyalt témáját. Hány „tudományos ülés”, mennyi külföldi és hazai szümpozion tárgyalt már (és sit venia verbo, bocsánat: rágódott heteken át) erről az izgalmas és lám mégis mily egyszerű kérdésről. A szerző röviden így összegezi válaszát: „*Írásnélküli korokban még szorosabban érintkezett egymással népzene és műzene, főként stílusban. Az elkülönülés a technikán múlt: a hivatásos szólista vagy schola nehezebb feladatokkal birkózott meg, a könnyebb a népre maradt. A hangzásvilág közös volt, a megszólaló népek és szólistának egyformán érthető [...]*” Milyen jó lenne, ha mindezt a középkori magyar líra szakemberei, az irodalomtörténészek is megszívlelnék, ahelyett, hogy az írásbeliség hiánya miatt kétségbe vonnák népünk ősi és minden bizonnyal igen magas színvonalú, lírai fogantatású szerelmi költészetét (szóban-dalban). Még csak egy mondat a tudós szerzetes tollából: „[...] a *Vita Radegundis*-ban e g y a p á

ca [sic!] ismert rá a mulató és táncoló búcsúok énekeire [...] (125. l.)

Ha valamiben ellene kívánok mondaní Rajeczky tanár úrnak, akkor az a 156. lapon található Utószó, melyről különben már több ismertetés is megemlékezett, rendszerint igazat adva a szerzőnek. Ti. a pásztói írószobájában — talán egy rezignált pillanatában — úgy érezte az idős zenetudós, hogy a gregorián sem kerülhette el a minden földi alkotást jellemző tragikumot: „*ma éppen az a liturgia mond le róla, melyben született, és éppen akkor, mikor a restaurációs munkálatok közeli sikerrel biztatnak. Majd elválik, hogy a lekles világi természetvédelem megmenti-e az utókor-nak.*” Eddig a szerző utóregzése...

Nos, annyit mindenképpen megérde-mel a külföldi és hazai gregoriánkuta-tás Európa-szerzte ismert kutatója, Ra-jeczky Benjamin, hogy már itt és most van élő, eleven folytatása a gregorián művészetnek, nemcsak elméleti sikon, de gyakorlatban is. Saját magam néhány hónappal ezelőtt egy vidéki szakipari kollégium 200 önként jelentkező hallga-tója előtt „Középkorunk boltívei alatt” című előadásomkor (este 8-tól 10-ig!) fel-tettem az egyik gregorián lemezünk cso-dálatosan friss ritmusú szekvenciáját és tudtam, hogy ezen múlik most minden: vagy megérik a 15 évesek, vidéki hall-gatóim, akik azt sem tudták, hogy „mi fán terem a gregorián” azt a közös, ősi ritmuspezsgést —, vagy nem. Ha nem? — akkor azonnal be is fejeztem volna az előadásomat. De! óriási meglepetésemre a 200 fiatal együtt ütötte kézzel, lábbal a Novus annus-ban dübörgő dallamot, mintha a legújabb discót hallanák... Legyen elég ennyi! Minden megvolt itt, amit a szerző féltve-félve leírt; volt lel-kesedés, volt egészséges „természetvéde-lem” — és ha nem is a liturgia hivatásos őrei, a scholák, de a magyar hagyomá-nyokat féltve őrző és azokra szomjasan reagáló fiatalság megmenti, sőt tovább

viszi mindazt, amti ő és követői annyi munkával feltártak. „Mi a gregorián?” Ez: nélkülözhetetlen és ma is élő része kultúránknak, magyar történelmünk-nek!

Barlay Ö. Szabolcs

FARKAS FERENC ZONGORA-MŰVEI

Milyen szerepet töltenek be a magyar zongorapedagógiában a magyar szerzők művei? Ha meg akarjuk válaszolni ezt a kérdést, s belegendolunk —, furcsa ké-pet kapunk. Vannak alapdarabok (nem nagy számban), és ezenkívül főként a (fiatalabb generációkhoz tartozó) kortárs szerzők néhány, többségében gyűjtémé-nyes kiadványokban megjelent alkotása teszi változatosabbá a repertoárt. Való-jában érthető is ez, hiszen a könnyen hozzáférhető anyag terjedelmes, és így nem csodálkozhatunk azon, hogy a pe-dagógusok sem veszik a fáradságot újabb művek „felkutatásához”. De miért is tennék? A rendelkezésükre álló irodalom gazdag és értékes. Jogosan gondol-ják azt is, hogy — miként a történeti darabok esetében az idő, úgy — a mo-dern darabok esetében a kortársak már szelektáltak; tehát egyértelműen az a legjobb, ami megjelenik.

Ha a komponisták neve szerint pró-bálnánk megválaszolni a kérdést, riad-tan kellene látnunk, mennyire arányta-lan a kép, s — ha a játszottságot érté-kítéletnek tekintjük — mennyire hamis.

Ezért jelent nagy örömet az a három kotta, amely a közelmúltban jelent meg a Zeneműkiadónál (Z. 12095, 12096, 12097). Farkas Ferencnek ezeket a mű-veit már korábban is kinyomtatták; 1960-ban adta ki őket a londoni Mills Music Ltd. Így a magyar zongorista szá-mára csak nehezen — és főként: drá-gán — voltak hozzáférhetőek. Most már bármely boltban megkapható a *Ballade* (1955), a *Correspondances* (1957) és a *Hybrides* (1957) kottája.

Hogy miért fontosak ezek a darabok? Mert általuk jobban megismerjük a ma-gyar zenei múltat, s a szerzőt; így nem-csak könyvből olvasva tudjuk meg Far-kas Ferencről, hanem ténylegesen is va-lóssággá válik számunkra, hogy ő ha-zánkban az elsők között reagált a schoenbergi kompozíciós technikára (te-gyük hozzá: már az 1947-ben kompo-

nált Preludium és fűgában is megfigyelhető ez a tendencia).

Aki a fiatal szerzők műveinek ismeretében közeledik hozzájuk, *történeti* zenét kap — aki a klasszikus, romantikus zene talajáról indul ki: „hidat” kap, mely az újabb törekvések felé vezet. Keletkezési idejük ismeretében *modernek* ezek a művek. A Ballade egyetlen tétel, a másik két kotta ciklusokat tartalmaz: a Hybrides tíz, a Correspondances nyolc darabból áll (ez utóbbi címlapján bántó hibát találunk: Hét darab zongorára — Huit piéces pour piano). A Hybrides Schoenberg zongorasztvitjének hatását tükrözi; egyetlen *Reihe* alapján komponálta Farkas a táncokat és karakterdarabokat. A nyitódarab ténylegesen *Soggetto*: a Reihe négy alakjából áll. Először a jobb kéz szólamában halljuk az alapsort és rák-fordítását, míg a bal-kéz augmentálva szólaltatja meg az alapsort; majd — szólamcserésen — a balkéz játssza a tükör- és tükörrák alakot, miközben a jobb kéz szólamában a sor tükör-fordítása hangzik — augmentálva. A sorozat további tételei: Marcietta, Melodia, Minuetto, Tarantella, Notturmo, Valsette, Cadenza, Fughetta és Moto perpetuo.

Ha a technikai nehézséget nézzük, akár zeneiskolások is megtanulhatják a tételeket, csakúgy, mint a Ticharich Zdenka emlékének szentelt Correspondances darabjait. De a ciklusok egésze — csakúgy, mint a Ballade — inkább érettebb (idősebb) előadók számára ajánlott.

RENEZÁNSZ TÁNCOK FUVOLÁRA (BLOCKFLÖTÉRE) ÉS GITÁRRA

Editio Musica Budapest, Z. 12045

Reneszánsz táncokat tartalmaz — ennyit tudunk meg a „Régi Kamarazene” kiadványsorozat egyik legutóbbi kötetéről, ha a címlapját nézzük. A belső címlap már közelebbit is elárul „Reneszánsz táncok T. Susato: Danserye című gyűjteményéből 1551”.

Susato gyűjteményét játszópartitúra formájában két füzetben adta közre F. J. Giesbert (Ed. Schott 2435, 2436). Ebből választott ki 27 darabot Benkő Dániel. Az eredetihez hasonlóan, a mostani gyűjteményben is műfajok szerint csoportosította a táncokat (a csoportok

sorrendje más, ezúttal: allemande, pavane, gaillarde, ronde, Basse danse, branle).

Az átiratot Benkő Dániel készítette. De mit is jelent ezúttal az átirás, mint tevékenység? Adva van négy szólam, ebből kell kialakítani játszanivalót egy dallamjászó és egy akkordjátékra is alkalmas hangszernek. Kézenfekvő, hogy a fúvóshangszer kapja meg a felső (dallam-)szólamot, s a többi három (összevonva) a gitár-letétbe kerül. Amire figyelni kell, az a gitár hangterjedelme, vagyis, hogy az átirat-szólam minden hangja játszható legyen. Időnként tehát szükséges a szólamcsere — részben az ambitus indokolja, részben pedig a játszhatóság. (Jó esetben egy-egy melodikus középszólam kerül az akkordikus kísérranyag felső szólamába.)

Azon persze el lehet gondolkodni, hogy szólamos jellegét megőrzi-e a gitárletétté összevont három szólam. Benkő Dániel igyekezett papíron megőrizni a szólam-jelleget: két szólam szárát felfelé, egyt pedig lefelé vezet. Arra viszont nincs módja (s voltaképp nem is szükséges), hogy jelölje: hol tér el egy-egy részlet (oktávtranszpozíció következtében) az eredetitől, sőt, a szólamkezesztződések következetes feltüntetése is igen bonyolulttá tenné a kottaképet. Néha így is kifejezetten „csúnya” kottakép jön létre (pl. 7. sz. pavane 7. ütem). Hangok dolgában kötelező a hűség (ill. kötelező lenne; pl. az 5. sz. allemande 2. ütemének az első akkordjából hiányzik a kvint). A dallamjászó hangszer szólamával nincs sok gond; úgy kell hagyni, ahogyan volt (azazhogy úgy kellene hagyni; sajnos, az átvétel többhelyütt pontatlan, pl. a 4. sz. Allemande-on belül miért maradt le az ív a 3. ütemben, ha az analóg helyen, a 7. ütemben megtartotta?).

Hogy miért 27 darabból áll a gyűjtemény? Talán a terjedelem volt a meghatározó szempont. Hogy miért éppen ezek a táncok kerültek bele az összeállításba? A választás a közreadó-átíró joga. Azt viszont nem helyeselhetem, hogyha egy tánc az „utótánc” nélkül kerül át (tudom, anélkül is előadható, teljes darabnak számít — de így csak anélkül szólaltatható meg az új kottából. Ilyen például az 5. sz. allemande).

Öröm, hogy olyan tematikus szempont is érvényesült a kiválasztáskor, hogy egy alpdallam több tánc formájában szerepeljen. A „Mille regretz” pél-

dául pavane (7. sz.), gaillarde (13. sz.) és ronde (19. sz.). Kár, hogy a táncok szerinti csoportosítás következtében ilyen távol kerültek egymástól.

Az átiró „dolga” a metrikus beosztás is. Giesbert — meghagyva az eredeti „ütemmutatókat” — minden páros ütembe osztott be. Dicséretes, hogy Benkő Dániel a zene lüktetéséből kiindulva 3/4-ben kottázta le gyűjteménye 20. sz. darabját. (Ilyenkor jogosan hagyta el a fúvószólamból az íveket, amelyek új helyükön — más ütemrészén — indokolatlanok lettek volna.) Kérdés, hogy nem kellett volna-e ugyanígy módosítani a 21. sz. darabot is.

Giesbert kiadványában két verzióban szerepel egymás alatt a *De post*: az első 4/4-es, a második 6/4-es lejegyzésben. Hogy a megszólaltatás tempóját sugallja, ez utóbbit 6/8-ban kottázta Benkő (hasonlóképp diminuálta egy másik branle kottaképét is). A 24. sz. *De post* branle után gyűjteményében cím nélkül, új számmal következik a proporciós verzió. Nem ártott volna legalább egy zárójeles utaló-címet adni ennek a táncnak, ha már egyszer külön számozták.

Az átirat, mint műfaj, nem idegen a 16. század zenei gyakorlatától, s így: zenei anyagától sem. Ezért értékesnek és hasznosnak tartjuk a „Régi kamarazene” sorozat ezen kiadványát.

C. Ph. E. Bach:

CONCERTO IN RE MINORE PER FLAUTO SOLO, ARCHI E CEMBALO

Zeneműkiadó Budapest, 1981
(Z 8927, Z 8929)

A „berlini” vagy „hamburgi” Bachot elsősorban mint billentyűs hangszeres komponistát ismerjük. Nem véletlenül: oeuvre-jének jelentős hányadát bízta olyan instrumentumra, amelyen ő maga is játszott (Nagy Frigyes kamaracsembalistája volt). Hírnevét megerősítette jelentős pedagógiai munkája („zongoraiskolája”) is. Valójában nagyszámú műfajban komponált, és darabjai között (a kor gyakorlatának megfelelően) átiratokat is találunk.

Az A. Wotquenne tematikus jegyzékében 22-es sorszámot viselő d-moll csembalóverseny például a fuvolisták reper-toárját is bővíti. Ez a verzió egy korabeli kéziratot másolatban maradt fenn

— azt azonban nem lehet tudni, hogy maga az átirat is C. Ph. E. Bachtól származik-e.

„Concerto à Flauta Traversa Violino Primo Violino Secundo Viola et Basso di Sig. C. Ph. E. Bach” — olvashatjuk a kézirat címlapján, amelynek lelőhelye a nyugat-berlini Staatsbibliothek, jelzete: Mus. ms. Bach PS. 768.

A fuvolaverseny *Malina János* közreadásában jelent meg a Zeneműkiadónál, több korábbi versenymű-kiadványhoz hasonlóan partitúra (Z. 8927) és zongorakivonat (Z. 8929) formájában.

A zongorakivonat, mely a művel való ismerkedéshez, a szólista felkészüléséhez ad segítséget, Nagy Olivér készítette. E kiadvány érdekessége, hogy fuvolaszólam nem tartalmaz előadói utasításokat. Hasznos ez a puritán módszer — zenei gondolkozásra ösztönzi a játékost, aki így közreadói segítség, „sugallatok” nélkül, kizárólag a hiteles kottakép alapján teremtheti meg a hangzsképet. Azonban a szólista szólamában nem szerepel a „tutti”-részek anyaga, vagyis azoké a szakaszoké, amelyeket együtt játszhat a szólista az I. hegedűszólammal. Csak az új belépést megelőző néhány ütem feltüntetése könnyíti meg a lépést. (Tehát, ha a fuvolista a mű *egészét* akarja tudni, már a tanulás stádiumában forgatnia kell a partitúrát is!)

A mű tényleges megszólaltatásához a partitúra szükséges. Ehhez először írt, és jegyzetanyagot is készített Malina János. Az előszóban olvashatjuk közreadási elveit, s megtudjuk azt is, hogy a forrás nem tartalmazott continuo-szólamot, sőt, belőle a basszus számjelzése is hiányzik. A kiadványban a közreadó által kidolgozott continuo-szólam szerepel.

Vegyük közelebről szemügyre, hogyan valósulnak meg az *elvek* a közreadás *gyakorlatában!*

„Feloldottuk a kézirat unisono helyeken alkalmazott írásmódját, mely szerint a hangokat csak az egyik szólamban írja ki, a többi együtt haladó szólam ütemei pedig üresen maradnak, csupán az első hang magasságára utal custos [...]. Ugyanígy feloldottunk más nyilvánvaló rövidítéseket is.”

Az I. t. 10. ü.-ben a mélyvonósokkal együtt haladó brácsa szólamának altkulcsos transzpozíciója hibás! Lemaradt továbbá egy kereszt a fuvola I. t. 195. ü. 2. hangja elől.

„Elhagytuk a helyes, de fölösleges módosítójeleket.” — írja Malina.

De: a gyakorlatban megmaradt néhány felesleges. Így pl.:

I. t. 32. ü. II. heg. — a 2. kereszt (analóg; 328. ü.);

II. t. 5. ü. fuv. és I. heg. — a 2. feloldójel (a 27. ütemben — helyesen — elhagyja!);

II. t. 39. ü. fuv. — a 2. feloldójel;

II. t. 65. ü. basszus — a 2. kereszt létjogosultsága erősen vitatható.

„Hiányzó módosítójel esetén javaslatunkat szögletes zárójelben adjuk.”

Itt egy kissé meglepő a fogalmazás. Úgy érthetjük, hogy lehetőségek közötti választásról, döntésről van szó, s annak eredményét jelzik a zárójeles módosítójelek. Gyakorlatilag azonban más a helyzet. A legtöbb esetben olyankor találkozunk zárójeles módosítójellel, amikor az előző ütemben módosított hang repetálva ismétlődik a továbbiakban is. Célszerű lett volna írásmódbeli sajátosságként elkönyvelni azt a jelenséget, hogy a közvetlenül egymás után következő módosított hang *összességére* vonatkozik az első előtt álló módosítójel, függetlenül attól, hogy a repetált hangok sorát elválasztja-e az ütemvonal. Sok helyen elmaradhatott volna így a zárójel, egyszerűsödött volna a kottakép (pl. a 129. ü. I. hegedű-szólamában). Ugyanakkor megjegyezzük, hogy Malina néha értelemszerűen elhagyta ilyen esetben a zárójelet — s ezáltal következtelenné válik az előszóban lefektetett alapelv. (Pl.: 128. ü. II. heg. szólam.) Értelemszerű a pótlás (tehát zárójeles megkülönböztetése csak a kézirat lejegyzésének hiányosságát rekonstruálja) pl. a 31. ü. brácsaszólamában. Nem pótolta viszont a II. t. 90. ü. basszusszólamában a feloldójelet.

Máshol ugyanilyen esetben jogosan, de feltüntetés nélkül pótol: pl. a II. t. 16. ü. fuvola- és I. hegedű-szólamában a feloldójelet.

Arra is van példa, hogy megmagyarázhatatlan okból kerül zárójelbe a módosítójel. A kéziratban is meglévő módosítójel került zárójelbe a nyomtatványban pl. a II. t. 37. ü. fuvolaszólamában (c''), a III. t. 186. ü. fuvolaszólamában, vagy a 223. ü. basszusszólamában. Azt viszont nem tüntette fel, hogy pótlásról van szó a III. t. 78. ü. fuvola- és I. hegedűszólamában.

„Egyéb hanghibákra a jegyzetekben

utalunk.” (NB. a jegyzetekben nemcsak hanghibákra utal!)

Megemlítenéd, hogy a nyitótétel 15. ütemének analógiája a 100. ü.

Hiányos a jegyzet. Pótlandó, hogy

I. t. 64. ü. brácsa 1. hang orig. a'

I. t. 169. ü. brácsa 2. hang orig. h és basso orig. 2. hang orig. H.

III. t. 27. ü. brácsa 2. hang orig. g';

III. t. 112. ü. fuv. 5. és 6. hang orig. g'';

III. t. 126. ü. fuv. 8. és 9. hang orig. asz'' (közreadásban a 9. hang előtt felesleges a b);

Sajtóhibák a jegyzetben:

I. tétel 185. ü.: 1. helyett 4. kell;

II. t. 17. ü.: a'' helyett a' kell;

III. t. 220. ü. brácsában g' és e' hangok vannak;

a III. t. 22. ü. megjegyzése helyesen a 23. ütemre vonatkozik.

Az előszó nem ad egyértelmű meghatározást arra, hogy mikor van „figyelmeztető módosítójel” és mikor nincs. Az általános gyakorlat értelmében, ebben a kiadványban a következő ütemben megkülönböztető jelölés nélkül szerepel a figyelmeztető jelzés, akkor is, ha a kézirat megfelelő helyén nincs, — ha pedig az illető hang csak a következő második ütemben módosul, akkor elmarad a biztontsági jelzés. Természetesen ezalól is van kivétel.

A nyitótétel 259. ütemének b-je közreadói hozzáadás a fuvolaszólamában — értelemszerűen ezt, és a hasonló helyeket tekinteném *javaslatnak*. Malina itt úgy dönt, hogy *ne* félhangos alsó váltóhangot játsszon a fuvolista.

„Ugyancsak szögletes zárójelbe tettük a javasolt trillákat.” Mégsem zárójelben szerepel a II. tétel 60. ütemének a fuvolatrillája. Nem tartottam volna feleslegesnek egy zárójeles javaslat-trillát a II. tétel 64. ütemének II. hegedű szólamába.

Felfedezünk néhány sajtóhibát is a kottában:

I. t. 20. ü. brácsa 1. hang helyesen c';

I. t. 96. ü. brácsa helyesen: a a b c';

II. t. 90. ü. continuo-basszus 2. hang f' kell, hogy legyen;

III. t. 82. ü. utolsó negyede tizenhatod-repetíció (brácsa és basszus);

Hiányzik a III. t. 206. ü. megfelelő helyén a *tutti* kiírás;

Nem derül ki, hogy a nyitótétel 25. ütemében eredetileg c' szerepel a basszus-szólamában (a nyomtatványban *cisz'* van helyette). A közreadó *dönthet* a *cisz'* mellett, de a módosítást fel kell tüntetnie!

Bár feltüntette, kevéssé érzem indokoltak a módosítást a II. t. 96. ütemében (így az akkord teljes hármashangzat, úgy hiányos kvintszext).

Eredetileg feloldójel áll a kéziratban a III. t. 77. ü. 1. hangja előtt a II. hegedű szólamában. A közreadó megoldása: elhagyta a feloldójelét. Másképp is értelmezhetjük ezt a helyet: esetleg a *h'*-t írta egy vonallal lejjebb (indokolt módosítójel-használattal) a másoló.

Hasonló két megoldásos helyzet áll elő a III. t. 56. ü. hegedűszólamaiban. Miként a közreadó is feltüntette ezúttal, a kéziratban feloldójel szerepel az első *a''* előtt. Lehet, hogy itt is a hangot, nem pedig a módosítójelet „írta el” a másoló? Akkor az ütem így alakul: *f'' f'' h'' h'' h'' f'' f'' h' h' asz'' asz'' f'' f'' h'' h'' h'' f'' f'' h' h' asz'' asz'' f'' f'' h'' h''* (és a 11. hang előtt ebben az esetben indokoltan szerepelne a *b*).

Pótolni kellett a zárótétel 137. ütemének első felét a brácsaszólamban. Más pótlási javaslat: kezdődjön nyolcad értékű szünettel az ütem, a hegedűszólamok mintájára!

Az észrevételek mennyiségéből kiderül: a kritikai kiadás technikájával készülő kotta valójában csak kritikai igényű kiadvány!

Fittler Katalin

INVENTAIRE DU FONDS MUSICAL FERENC FARKAS

Catalogue des oeuvres par
Jean-Louis Matthey et *András Farkas*
avec la collaboration de
Ferenc Farkas

BCV, Lausanne 1979

Lausanne Kantonális és Egyetemi Könyvtára ötven oldalas, bennünket is közelebbről érdeklő francia nyelvű könyvecskét jelentetett meg. Címe: *A Farkas Ferenc zenei alap leltára, a művek jegyzéke.*

A kötet előszavát a fenti könyvtár zenei osztályának vezetője, a munka társszerkesztője, *Jean-Louis Matthey* írta, Megemlékezik benne a svájci tudományos irodalomban mutatkozó érdeklődésről a magyar zene — mindenek-

előtt Liszt, Bartók, Kodály művészete — iránt, valamint arról, hogy több magyar muzsikusként kéziratait őrzik svájci könyvtárak: Moór Emánuel, Takács Jenő és Veress Sándor munkáit.

A „Farkas Ferenc zenei alap” 1976 augusztusában létesült. Kéziratok és nyomtatott művekből, valamint kéziratok reprodukcióiból áll és mintegy ezer hangverseny-műsorból. A 302 tételt magába foglaló kompozíciógyűjtemény, műfajok szerint csoportosítva, 18 részre tagolódik. Ezek leírását foglalja magában a kötet, melyet a zeneszerző kronológikus életrajza egészít ki, valamint színpadi és filmzenéinek tekintélyes terjedelmű listája s a Farkas-művek diszkográfiája.

Lausanne meglehetősen távol esik a magyar kutatók központj vizsgálatási területétől. Mégis: jó tudni, hogy létezik olyan tudományos intézmény, mely egybegyűjti és gondozza Farkas Ferenc zeneszerzői életművének tárgyi dokumentumait. Kívánatos lenne, ha e kiadvány tanulmányozása után hazai gyűjteményeink is ráébrednének felelősségükre a Bartók és Kodály utáni magyar zeneszerző-nemzedékek életművének könyvtári-archivális jellegű gondozásában. Az „elfogadástól” és „tárolástól” a teljességre törekvő anyaggyűjtésig, rendezésig — és e munka eredményének továbbkutatásra ösztönző publikálásáig hosszú az út. De nem kétséges: el kell indulni rajta.

Hugo Burghauser:

PHILHARMONISCHE BEGEGNUNGEN

Atlantis Musikbuch Verlag,
Zürich 1980

Hugo Burghauser a Bécsi Filharmonikusok fagottosa, majd művészi-adminisztratív vezetője volt a két világháború közötti szűk két évtizedben, Auszriának a Német Birodalomba való erőszakos bekebelezéséig. Átélt a gazdag múltú művészi társulás egyik nagy korszakát: a Furtwängler, Bruno Walter, Klemperer, Fritz Busch, Knappertsbusch és Toscanini nevével fémjelzett „kései aranykort”, a Salzburgi Ünnepi Játékok létrejöttének és első felvirágzásának időszakát. Utána a menekülés, az ame-

rikai emigráció esztendei következtek életében — harc a fizikai fennmaradásért —, végül a révbejutás a Metropolitan Opera fagottosaként, New Yorkban. A történet zárószakasza: Ausztria függetlenségének visszanyerése után Burghauser hazalátogat Bécsbe, végigtekint a valóságos és szellemi romokon, megérez valamit az európai szellemnek a háború utáni újjászületéséből — majd visszatér Amerikába. Ez a könyv rövid summája.

Nem érdektelen könyv: zenetörténet a maga módján, tele nagyon sok érdekes megfigyeléssel zenekari muzikusokról, az amerikai zenei és társadalmi élet sajátosságairól s különösen két, jellemben és műfajban egymástól oly távolévő nagy mesterről: Richard Strausstról és Arturo Toscaniniról. Még a magyar zenetörténet témájában is tud újat mondani: hogyan került Kodály Psalmus Hungaricus a Toscanini és a Bécsi Filharmonikusok műsorára. Úgy volt-e valóban, ahogy Burghauser leírja — vagy a Toscanini—Kodály-kapcsolatnak mélyebbek lettek volna a gyökerei? Hajlunk ez utóbbi feltételezésre. A mű Burghauser-féle minősítése — „egy hazafias oratórium” — mindenestre arra vall, hogy Toscanini jobban tudhatta, miről szól a darab, mint a Bécsi Filharmonikusok 1930 táján.

S ha az olvasó, a sok érdekes részlet-émlék ellenére, mégis bizonyos csalódással teszi le Burghauser könyvét, annak kettős oka lehet. Úgy látszik, nem elég, ha valaki sok mindent átélt. Ahhoz, hogy valamit átadjon belőle a következő nemzedékeknek, az szükséges, hogy az élmény-nyersanyagot élményt keltő művé tudja formálni. Forma és formálás: kétségkívül ez itt a kulcsszó. Kulcs *hiján* nem pattan fel az élményeket rejtő kamra ajtaja. A történetek nem alkotnak szerves egészet, egyik nem következik a másikból. Hiányzik az egységes nagyforma. Két szál gabalyodik össze a könyvben, reménytelenül: egy történelmi meg egy önéletrajzi. Így aztán, bár minden (vagy majdnem minden) jó és érdekes, ami Hugo Burghauser emlékezéseiben olvasható: a sok mozaikdarabka nem áll össze egységes képpé; szemlélése végül is inkább fáraszt, semmint szórakoztat.

Ahhoz, hogy történelmi dokumentációnak tekintsük, nem elég teljes ez a mű. Kortörténelmi-önéletrajzi esszének szín-

tén nem tekinthető, önálló művészi forma híján. Mi hát Burghauser könyve igazában? Gazdagon illusztrált szekunder forrásmunka. Mint ilyen, alkalmasint haszonnal forgatható.

ALTE UND NEUE MUSIK II 50 JAHRE BASLER KAMMERORCHESTER

Redigiert von Veronika Guttmann

Atlantis Verlag, Zürich

Ha Hugo Burghauser könyvét a Bécsi Filharmonikusokról szekunder forrásmunkának minősítettük: e kötetről bizvást elmondható, hogy elsőrangú történelmi forrás. Címe — *Régi és új muzsika, II. kötet, a Bázeli Kamarazenekar ötven esztendeje* — azt is elárulja, hogy e munkának, azonos címen, azonos formátumban és ugyanennek a kiadónak a gondozásában megjelent már egy „előzmény-kötete”. Az, jó huszonöt esztendeje, a zenekar működésének első negyedszázadáról adott számot. Az újabb negyedszázad újabb számadást tett lehetővé és szükségessé. Ezt a feladatot tölti be az 500 oldalas, szép külsejű II. kötet.

Egy művészi intézmény életében, mely az ismeretlen régi feltámasztását és a még nem létező újnak életrekelését tűzi ki céljául: már tíz esztendő is nagy idő. Tudatában volt ennek az együttes alapítója és máig — immár több mint fél évszázada! — aktív vezetője, Paul Sacher. A Bázeli Kamarazenekar 10. jubileumára rendelte azt a művet, melyről utóbb kitűnt, hogy egyik alapvető remeke korunk zenekari irodalmának: a Zenét húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, Bartók Bélától. Nemcsak megrendelte, hanem be is mutatta. S nemcsak ezt az egy művet — hiszen ő adott megbízatást a Kézzongorás-ütőhangszeres Szonáta meg a vonószekari Divertimento megírására is. És nem csupán Bartókot inspirálta egy speciális igényű zenekari stílus megteremtésére, hanem századunk több más kiemelkedő mesterét is: Stravinskyt, Richard Strausst, Honeggert, Hindemithet, Bohuslav Martinůt, Frank Martint és Benjamin Brittent. Sacher mecénási és betanítói tevékenysége nemcsak remekműveket és emlékezetes előadásokat hívott

életre. De született, munkája nyomán, egy új, a XIX. századétól alaposan el-
űtő hangzásideál is. És létrejött egy
„közművelődési modell”: hogy mi min-
den érhető el a jó szándék, az anyagi
erő és a művészeti-szervezői energia
koncentrációjával egy város kulturális
életének felvirágoztatásában — egy
olyan városban, mely zeneileg koráb-
ban nem játszott nagy szerepet az euró-
pai művelődéstörténetben.

A Bázeli Kamarazenekar krónikásai-
nak van tehát mire visszatekinteniök.
Jelentős tanulmányok vezetik be a kö-
tetet: *Hans Oesch* egyetemi tanár,
Wolfgang Fortner és *Ernst Krennek* ze-
neszerzők történeti visszapillantásai,
Sacher pedagógiai munkásságának s a
Bázeli Zeneakadémia híres hangszer-
gyűjteményének leíró méltatása. A II.
rész azokat a műismertetéseket tartal-
mazza, melyeket az együttes hangver-
senyein bemutatott művek szerzői írtak
— mintegy száz oldal terjedelemben,
Bouleztól és Brittentől Honeggerig és
Ligetiig, Martinütől Stockhausenig.
Rendkívül érdekes, sokatmondó XX.
századi zenetörténet ez is!

A III. rész a jubiláris zenekari kiad-
ványok elmaradhatatlan adatszolgálda-
tását tartalmazza: a Bázeli Kamaraze-
nekar valamennyi hangversenyének mű-
sorát 1951-től 1976-ig, ide értve a ven-
dégkarmesterek és szólisták teljes jegy-
zékét, a Paul és Maja Sachernek aján-
lott és az együttes által ötven év alatt
bemutatott kompozíciók listáját. Impo-
náló lista, mely példamutató, iskolát te-
remtő tevékenységről ad hírt. A zene
hívei, történetének bűvárai és a közmű-
velődés munkásai egyaránt tanulsággal
forgathatják ezt a kötetet. Nemcsak
Svájcban.

Paavo Helistö:

MUSIC IN FINLAND

Helsinki 1980

Az angol nyelvű kötet szerzője, *Paavo Helistö*, nem teljesen ismeretlen a ma-
gyar zeneéletben sem: a Finn Rádió
munkatársa, jeles néprajzkutató, a ha-
zai zenei hagyományokat bemutató mű-
sorával nemrégiben első díjat nyert egy
nemzetközi rádiós versenyen, Budapes-
ten.

A jó papírra, szép betűkkel nyomta-
tott, sokatmondó, színes illusztrációkkal
gazdagított könyv afféle zenei útikalauz:
eligazító a finn zene világában, kezdő
„turistáknak”. Az olvasó minden, a té-
mához tartozó alapvető tudnivalót meg-
talál benne: a finn zenei fesztiválok
múltját és jelenét, a nemzeti opera ki-
alakulásának rövid történetét és virág-
zásának helyeit, a finn zenei életben je-
lentős szerepet játszó karmesterek és
hangszeres előadóművészek nevét, a ka-
marazene és kórusmuzsika legfontosabb
művelőit és intézményeit, a zenetani-
tás eredményeit. Egészoldalas fénykép mu-
tatja be a nagy pedagógiai sikereket el-
ért, Helsinkiben működő magyar hege-
dűtanárt, Szilvay Gézát.

A könyv következő nagy fejezete a
finn zene történetének rövid foglalatát
adja, a kezdetektől máig, nagy teret
szentelve természetesen Jean Sibelius
életének és munkásságának. A Sibelius-
kortársak művészetét ismertető fejezé-
tek után a ma leírása következik, zene-
szerzők, előadók és intézmények tevé-
kenységének beható ismertetésével. Kül-
ön rész szól a népzene és a szórakoz-
tató zene művelőiről.

Nagyon hasznos, sokatmondó mű
Paavo Helistö könyve Finnország zenei
életéről. És hadd ismételjem: nagyon
szép a külső képe is. Öröm kézbevenni.
Bizony, a magyar zenéről is elkelne
ilyen hasznos, jó munka! Centenáriu-
mok vendégház szezonjaiban fokozott
mértékben — de azoktól függetlenül is,
mindig.

DAS GROSSE LEXIKON DER MUSIK, BAND 3.

*Herausgegeben von Marc Honegger
und Günther Massenkeil*

Herder, Freiburg—Basel—Wien 1980

E lexikon, melyet *Marc Honegger*
francia és *Günther Massenkeil* német
zenetörténész szerkeszt, fontos helyet
tölt be napjaink zenetudományi irodal-
mában. Nyolc kötetre tervezett formá-
jával úgynevezett „középnagy vállalko-
zás” korunk zenei enciklopédiái irodal-
mában. A tizenny kötetes MGG és a
húsz kötetes Grove's Dictionary után ki-
fejezetten szerénynek látszik, másfelől
azonban nagyon is gazdagnak és terje-

delmesnek az egy-két kötetes zenei „zseb-lexikonok”-hoz viszonyítva. A nyolckötetes terjedelem ideálisnak tekinthető: nagyon sok fontos tudnivaló elfér benne; előkészületi ideje pedig — s az első kötet megjelenését az utolsótól elválasztó idő különösen — lényegesen rövidebb a monumentális enciklopédiákénál (ez az MGG esetében negyedszázadnál hosszabb volt; az információs robbanás ütötte réseket két pótkötet úgyahogy tömthette csak be — a Grove esetében ez annyiban módosult, hogy tizenkilenc kinyomtatott kötet megjelenését visszatartották a 20. elkészültéig). A Herder-lexikon viszonylag gyors teljes átfutási ideje a tartalom viszonylag kiegyensúlyozott voltát biztosítja: azt, hogy információi frissek, egy adott időegység legújabb kutatásainak megfelelően, s mind a nyolc kötetben. Jónak látszik a francia—német szerkesztőségi koprodukció is: bizonyos tárgyilagosságot „európai egyensúlyt” eredményez.

A lexikon egységes szöveggel dolgozza fel a személyi és tárgyi címszavakat. Zeneszerzők, előadók, tudósok, művek, műfajok, elméleti fogalmak váltják benne egymást. Elismerésre méltó sajátossága a lexikonnak, hogy nem hajlik sznobériára: a könnyűzene művei és műfajai egyaránt teret kapnak benne.

Az új kötetben az E-betűs címszavak befejező része, a teljes F- és G-betűs címszógyűjtemény, valamint a H-betűs cikkek első része olvasható, több mint 400 nagyalakú oldalon.

A zeneszerzők névsora a román Enescu-tól a cseh Hábaig terjed, köztük olyan fontos címszavakkal, mint De Falla, César Franck, Frescobaldi, Geminiani, Gershwin, Gesualdo, Gluck és Grieg. Külön cikk foglalkozik Garcia Lorca zenei munkásságával, megemlítve megzenésített irodalmi műveit is. Különös — és ebben mégiscsak bizonyos nyugat-európai egyoldalúság mutatkozik —, hogy Wolfgang Fortner Várnász-operájáról megemlékezik e cikk, de Szokolay Sándor nem kevésbé eleven színpadi megoldásáról nem.

Az előadók sora Alberto Erede olasz karmestertől Bernard Haitink holland karmesterig tart. Jó és hasznosan informatív cikket találunk Felsensteinről, a nagynevű német rendezőről, olyan táncosokról, mint Fokin és Margot Fonteyn, énekesekről, mint Kathleen Ferrier, Fischer Dieskau, Kirsten Flagstad, Ni-

kolaj Gedda, Tito Gobbi — s olyan hangszeresekről, mint Gilelsz, Grumieux, Gulda. A könnyűzene nagy előadóegyéniségei közül Ella Fitzgerald, Benny Goodman, Juliette Greco, Yvette Guilbert életrajza kínál sok új adatot.

Az egyes nemzetek zenekultúrái közül a finn, a flamand, a francia, a görög és a nagy-britanniai kerül bemutatásra.

Nem szegényes ezúttal a magyar vonatkozású cikkek sora sem: Erkel Ferenc, Esterházy Pál, Farkas Ferenc, Farnadi Edit, Fischer Annie, Flesch Károly, Földes Andor, Goldmark Károly, Fricsay Ferenc, Frid Géza, Geszty Sylvia, Geyer Stéfi, Gombosi Ottó, Goldmark Károly: ime a névsor. Az egyes cikkek bibliográfiai rovatában örömmel fedeztük fel magyar zenetörténészek munkáit. Úgy látszik: a Herder lexikon is egyike azoknak a fontos szellemi csatornáknak, amelyeken át a magyar zenekutatók eredményei a világ zenetudományának nagy rezervoárjába áramlanak.

Különösen gazdag a Herder lexikon 3. kötetének tárgyi része, mely műfajokkal, hangszerekkel, elméleti témákkal és egyes művekkel foglalkozik. Ime néhány idevágó címszó: angol keringő, estampida, etűd, evangélium, exotizmus, kísérleti zene és kísérleti zenés színpad, expresszionizmus, fantázia, farandole, szín-zene, szín-hallás, táborigény, ünnepi játékok, filmzene, flamenco, folklore, folia, forlana, forma, foxtrott, szabadkóműves zene, frottola, fúga, futurizmus, japán Gagaku-zene, galliarda, galopp, gamelan, gavotte, társastánc, gitár, gregorián, habanera. Már ez a vázlatos felsorolás is mutatja, hogy a címszavak összeállítóit az élet igényei vezették; közhasznú fogalmakat magyaráznak meg, a zenei élet minden területéről véve témáikat.

Érdekesek az egyes — többnyire színpadi — művekről szóló tárgyi címszavak. Mozart operája, a „Figaro házassága” mellé mindjárt odakerül a „folytatás”: Giselher Klebe operája Ódön von Horváth szövegére, a Mozart-mű hőseinek további sorsát bemutató „Figaro válik”. Néhány további műmagyarázat: Szöktetés a szerájból, Ernani, Euryanthe, Denevér, A bolygó hollandi, Fra Diavolo, A bűvös vadász. Stravinsky darabja, a Tavaszi áldozás előtt egy híres musical, a Funny Girl, majd az Igor herceg, Hacsaturján Gaja-

ne-ja és a Gianni Schicchi. Az ABC egymás mellé állít három „grófi” művet: a Marica grófnőt, az Ory grófját és a Luxemburg grófját.

A címszavak általában tömörek, informatívak. Az olyan „túlrít” cikkek, mint a Ligeti György „Le grand macabre” című operáját méltató teljes egy hasáb, ritkák. Épp az általános tömörség készítet rá, hogy értékeljük azt a terjedelmet, melyet a szerkesztőség a magyar zene múltjának és jelenének szentelt.

RICHARD WAGNER
LEBEN UND WERK IN
DATEN UND BILDERN

*Herausgegeben von Dietrich Mack
und Egon Voss*

Insel Verlag, Frankfurt am Main
1978

RICHARD WAGNER
SCHRIFTEN
EIN SCHLÜSSEL ZU LEBEN,
WERK UND ZEIT

*Ausgewählt und kommentiert von
Egon Voss*

Fischer Taschenbuch Verlag,
Frankfurt am Main 1978

A Wagner-irodalom friss ikerhajtása új korszak beköszöntét hírleli a Wagner-kutatásban. Az egyidőben megjelent, hasonló formátumú, közös műhelyből kikerült két könyv: *Richard Wagner élete és műve adatokban és képekben*, illetve *Richard Wagner írásai — kulcs élethez, művéhez, korához*. Szerzői a Wagner-kutatók fiatalabb nemzedékének ismert nevű képviselői: *Dietrich Mack* és *Egon Voss* (az első könyv esetében), illetve *Voss* egyedül. Mindkét mű Frankfurt am Mainban, zsebkönyvkiadásként látott napvilágot.

„Úton egy új Wagner-kép felé” — ez a címe az adatok és képek tükrében bemutatott életrajz programadó első fejezetének. Úgy érezzük: nem csupán ehhez az egy könyvhöz ad kulcsot, hanem a Wagner-irodalom új korszakához. Wagnerről ugyanis sokat tud a kutatás,

sokat tud a közvélemény is, bár megközelítőleg sem mindent. Figyelembe véve a róla szóló irodalom könyvtárnyi méreteit, tulajdonképpen fantasztikusan hangzik, hogy a hiteles alapművek nemrégiben jelentek csak meg, vagy éppen séggyel megjelenés előtt állanak még. Összes leveleinek kiadása a harmadik kötetnél tart, az összes zeneműveké is az első köteteknél csupán. Wagner önéletrajzának hiteles, eredeti szövege 1963-ban látott először napvilágot, Cosima Wagner 2000 nyomtatott oldalt kitevő naplófeljegyzése pedig 1976—77-ben.

A Wagner életrajzi irodalom leggyengébb pontja: hogy amit róla tudunk, azt többnyire *tőle* tudjuk. Wagner pedig, bár 22 éves korától tervezte önéletrajzának megírását, soha nem vezetett naplót. Utólagos feljegyzések alapján, még későbbi időben látott hozzá ahhoz, hogy lediktálja élete emlékeit. És több évtized távolából bizony csalóka az emlékezet. A kutatók, összehasonlítva az emlékeztető jegyzeteket az önéletrajz végleges szövegével, néha alig találtak tartalmi összefüggést a kettő között, annál több nyilvánvaló ellentmondást, tévedést. Sőt, nemcsak tévedést: stilizálást, tudatos tartalmi korrekciót is. Rése volt ebben magának Wagnernak is, de nem kisebb része feleségének, Cosimának, aki a meglévő dokumentumokat gyakorta a saját „magasztos” Wagner-képéhez szabta.

Elérkezett tehát a pillanat, amikor a kutatókat nem a dokumentumok kis száma állította nehézségek elé, hanem azok nagy száma: ellentmondásai, rendezetlensége, kritikai értékelésük hiányossága.

Az új Wagner-kötet bevezető fejezete ilyen értelemben felér egy zászlóbonnással. A kutatók új nemzedéke újra kívánja kezdeni a Wagner-kutatást, a pontosság, tárgyilagosság, a kritikus magatartás szellemében. Nem szobor-rombolásra készülnek, még kevésbé új mítosz teremtésére. Éppen csak tiszta képet akarnak rajzolni arról, hogy igazában ki volt, mi volt Wagner. S ezt nem annyira saját véleményének tükrében, hanem az eseményekkel egykorú hiteles dokumentumok szavára hallgatva.

E helyes, elismerésre méltó elképzelés jegyében született meg az Insel Verlag gondozásában napvilágot látott dokumentumkötet. Fő anyaga: 235 hiteles

arckép, kottalap, színpadkép, levélrészlet, rajz, fénykép, kortársak képzőművészeti ábrázolása; egyszóval 235 hiteles dokumentum, mely időrendbe szedve, tömör és okos kommentárral kiegészítve, valóban szemléletes áttekintést nyújt Wagner életútjáról. Felvillantja élete színhelyeit, vonásai változását a múlt időben, a művek keletkezésének és színpadi életének dokumentumait, Wagner magánéletének és közéleti tevékenységének alakulását, kortársi kapcsolatainak krónikáját. Az első kép lipcsei szülőházát ábrázolja, az utolsó kép halotti maszkját. A kettő között egy korszakalkotó művészpálya, egy küzdelmes, ellentmondásokkal teli élet dokumentumai láthatók, beszédes sorban.

A képek sorát Wagner életének időrendi táblázata követi, tömören, sok értékes alaponformációval. Ezután irodalmi munkáinak jegyzéke következik, végül kompozícióinak keletkezését és bemutatását összefoglaló áttekintés, a műprózaiz tervétől a szövegekönvön és a kompozíciós vázlatokon át a partitúráig és az ősbemutatóig. Az alapvető irodalomjegyzéke zárja a könyvet.

Az „iker-könyv” — alcíme: „Írások: kulcs Wagner életéhez, művéhez és korához” — Wagner írásaiból közöl egy gyűjteményre valót. Ez a kötet Wagner tizennégy írását publikálja, *teljes és hiteles* szövegében. Mintegy négy évtized munkásságából merít, fölöttébb alkalmas tehát arra, hogy híven tükrözze Wagner művészi és emberi fejlődését.

Az írás soha nem volt mellékes tevékenysége Wagnernak. Mindig szüksége volt a *szóra*, hogy vívódásait, meggondolásait a nagyközönség elé tárja, és mindig szüksége volt a *nagyközönségre*, mint társra, minden formában csillapíthatatlan közlési vágyának kiélésében.

Voss, mint a dokumentumkötet esetében is, egy új stílusú Wagner-kép kimunkálására törekedett. Vagyis olyanak akarja mutatni Wagnert, amilyen valójában volt. Megvilágítja forradalmi írásaiban hátterét, utal a száműzött író érthető pesszimizmusára, de nem hallgatja el publicisztikai tevékenységének sovén és fajgyűlölő vonatkozásait sem. Nem akarja ez utóbb említett cikkek szerzőjét „tisztára mosni”, legfeljebb a gyökereket keresi, a magyarázatot megnyilvánul, hogy nem Wagner *legutolsó* szövegváltozatát választotta ki. Hogy hitelességre törekszik, az abban is közlésre — hiszen azt a bayreuthi mes-

ter gyakorta átdolgozta a „célszerű öncenzúra” jelszavával —, hanem a *legkorábbi hiteles változatot*.

A kötet összeállításában műfaji sokoldalúságra törekedett Voss; önéletrajzi részlet, novella, Beethovenről, Belliniről és Weberről szóló méltatás, drámaelméleti tanulmány, társadalmi kérdések taglalása egyaránt található benne. Ezek nemcsak Wagner gondolatvilágát jelölő alaponformációval. Ezután irodalmi munkáinak jegyzéke következik, majd zenedramáinak és más fontos lemező magyarázatok, hanem többnyire élelelméjű, részben ma is helytálló megközelítései általános művészeti-társadalmi kérdéseknek. Mert ha „felmentő ítéletet” nem is ad a közreadó ott, ahol ilyen nyilvánvalóan nem adható: arra mindenképpen ügyelt, hogy 200 oldalas kötetében Wagner irodalmi termésének a *java* kerüljön az olvasó elé. Gazdag jegyzetanyag, forrásjegyzék, Wagner irodalmi munkásságának katalógusa és életének táblázatba foglalt eseménysora teszi teljessé a kötetet.

Való igaz: sokat tudunk Wagnerről, de sokat nem tudunk még és sok mindent rosszul tudunk. Ez a két kis könyv: ígérete egy, a korábbinál tisztább Wagner-kép létrejöttének. Az átlagos érdeklődésű olvasó számára pedig, különösen együttes hatásában, valóságos Wagner-enciklopédia. És ez, az adott témát és annak irodalmát tekintve, nem kevés.

B. F.

Bónis Ferenc:

BARTÓK BÉLA ÉLETE KÉPEKBEN ÉS DOKUMENTUMOKBAN

Zeneműkiadó Budapest, 1980

„Második, átdolgozott kiadás”-nak tünteti fel a kiadó a publikációt s ez áll is a nagyformátumú változatra. Am valójában Bónis Ferenc negyedik Bartóki-ikonográfiájáról van szó. A legutóbbihoz (Zeneműkiadó, 1972. Recenziója: Magyar Zene 1973/1. 101—103.) képest terjedelme alig, kép- és dokumentumanyaga azonban jelentősen gyarapodott (1972: 375, 1980: 444 illusztráció). A bevezető tanulmány sem változatlan, bár

valóságos korrigálni való az első albumkiadvány előszavában nemigen akadt. Az előző kötetből átvett képek némelyikéhez is új kommentárszöveget írt a szerző, sokszorosan igaz tehát az átdolgozásra való utalás.

Bónis Ferenc munkamódszeréhez tartozik, hogy jó képeket is készséggel cserél fel még jobbakkal. Sokkal beszéde-sebb például a Selden-Góth Gizella készítette Bartók-portré (108. kép), mint volt az előző kiadásban a kettejükét ábrázoló felvétel (1972, 77. lap). Ugyancsak jobb a Freund Etelkával való újabb ábrázolás (108. kép), a posztumusz Hegedűverseny első kéziratoldalának facsimiléje (94. kép) többet mond az előző kiadásban közreadott vázlatnál. Változtatlan maradt viszont az I. hegedűverseny — valamint a név-, tárgymutatóban a II. hegedűverseny — jelölés, holott Bartók sorszámokat hegedűversenyeinek nem adott. Remek Kodály két felvétele a napfürdőző Bartókról (128—129. felvétel) s egyenesen letalálást — új kép! — a svájci hegycsúcson ábrázolt zeneszerző (385.). Gazdagodott a kötet egy sor kottafacsimilével, hangversenyműsorral, számos más dokumentummal is.

Új közlés a Bartók jobb kezéről készült gipszöntvény (84. kép), de nem derül ki a könyvből, hogy az öntvény mikor készült. Új dokumentum a Kodályhoz írt Bartók-levél (179—180. kép), „... dátumát Kodály egészítette ki a hiányzó évszámmal.” — közli a képaláírás. A halovány dátum 1914-nek, 1917-nek egyaránt olvasható, noha a levél nyilvánvalóan 1918-ban íródott. A Nyolc magyar népdal 5. darabjának zongoraközjátékát Bartók Farkas Bélának jegyezte le, a kommentár nem nevezi meg az 1922-es kolozsvári koncert énekes közreműködőjét. A Dohnányi budapesti otthonából közvetített BBC-koncert az 1972-es kiadásban 1935 eseményei között, most 1930-as események között került elhelyezésre (265. kép). Mivel a közvetítés dátuma 1935. szeptember 25. volt, a változtatás ehelyütt — kivételesen — pontatlanságot eredményezett.

A Kossuth Nyomda — akárcsak 1972-ben — most is remekelt, sőt az előző változatban is szerepelt képek jelentős részének nyomása még élesebb, még kontúrosabb. Kár volt viszont megváltoztatni az előző kiadás kép- és szöveg-elhelyezésének alapelveit, mert amaz sokkal változatosabb, mozgalmasabb

volt, mint az új, kissé merev és szertartásos elrendezés.

Rita Mead:

HENRY COWELL'S
NEW MUSIC 1925—1936
The Society, the Music Editions, and
the Recordings
UMI Research Press [1981]

Az eredetileg a City University of New York számára készített s átdolgozott disszertáció monumentális dokumentumanyagra támaszkodva mutatja be Henry Cowell századunk zenetörténetében példa nélküli vállalkozását. 61 facsimile s 171 kottailusztráció nem a zeneszerző Cowell-t ismerteti meg, hanem az Egyesült Államok nyugati partvidékén (Los Angelesben és San Franciscóban) általa rendezett kortárs hangversenysorozatot, a Cowell szerkesztette különleges, hisz kizárólag új művek — szóló- és kamarazenei alkotások, majd zenekari partitúrák — kinyomtatására rendeltetett New Music folyóiratot s az azonos című kortárs zenei hanglemez-sorozatot.

A kötet beszámol a New Music Society valamennyi hangversenyéről (teljes műsorok ismertetésével), a kottás folyóiratban megjelent valamennyi kompozícióról (kottapéldákkal, tömör elemzésekkel) és a teljes hanglemez-repertoárról. Részletesen ismerteti Cowell tevékenységének sajtóvisszhangját, pontos képet ad egész szervező munkájáról, kiadatlan források tömegének felhasználásával (például a Cowell—Ives levelezés bőséges idézésével). A szervező munka a prospektusok kiadásától, postázásától a New Music Society tag-sági díjainak összegyűjtéséig, tíz- meg százdolláros segélyadományok megszerzéséig terjedt (Charles Ives például rendszeresen s nagyobb összegeket küldött, támogatása nélkül rövid életű lett volna Cowell vállalkozása). Mint az a könyvből kiderül, a művészi munka — például az effektív hangversenysorozat létrehozása — könnyű lehetett a pénzügyi-szervezési tevékenységhez képest.

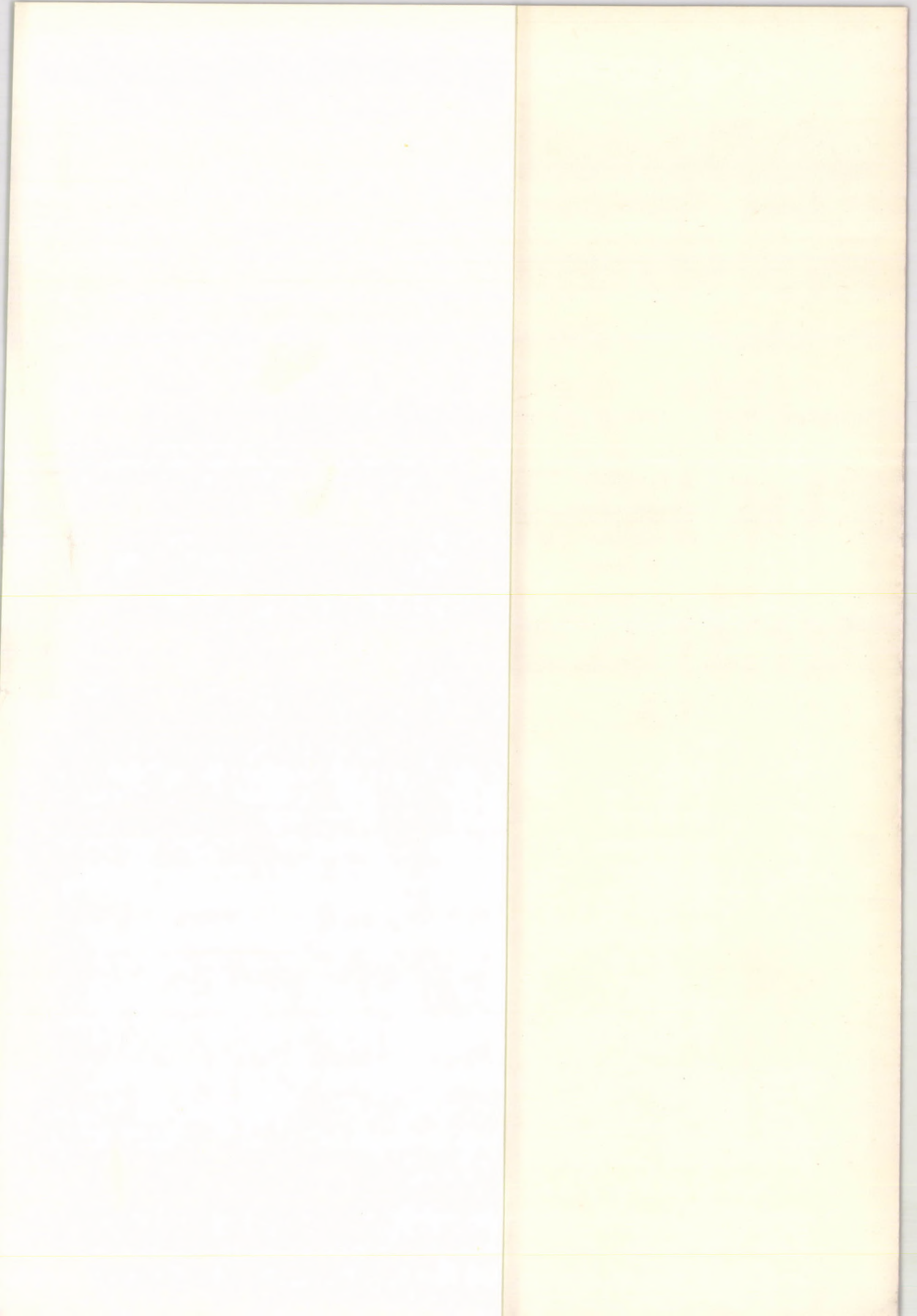
Cowell vállalkozása nem a saját művészi érvényesülését szolgálta, a hangversenyek műsorába kompozícióit módjával, a hangjegyes folyóiratba meg éppen egyáltalán nem iktatta be. Fő cél-

ja, amint az a dokumentumokból kitűnik, annak az eredeti hangvételűs nem az európai stílusok lenyomataként született amerikai zenének a támogatása volt — Közép- és Dél-Amerikát is beleértve —, amely Cowell fellépése előtt szinte egyáltalán nem érvényesült. Ezért propagálta Carl Ruggles, Dane Rudhyar, Charles Ives, George Antheil, a fiatal Copland, a „tiszteletbeli” amerikai Varèse műveit csakúgy, mint Carlos Chavez, Amedeo Roldan kompozícióit. Másfelől kapcsolatot teremtett egy sor olyan európai muzsikussal, aki az USA nyugati partjain a 20-as években még alig volt ismert. Magyarokkal is; így keűült a New Music Society nemzetközi vezetőségébe Bartók, Kodály, Kadosa Pál, Szelényi István és Weisshaus Imre (= Paul Arma). Utóbbi több ízben hangversenyezett is Cowell sorozatában, bemutatván a „vezetőség” magyar tagjainak kompozícióit (Mead tájékozottságá-

nak méreteire jellemző, hogy még az *Ujság* c. magyar napilapot is felhasználja forrásként!). Cowell, európai útjai során többször járt a Szovjetunióban is, kottás folyóiratának 1934 októberi számát a szovjet zenének szentelte (Davidenko, Hacsaturján, Mosszolov, Polovinkin, Veprik, Mjaszkovszkij egy-egy műve). De adott ki Schoenberg-darabot is (op. 33/b), Webernt is (op. 18/2). A magyar zeneszerzők alkotásai közül megjelentette Weisshaus Imre Hat darab énekhangra kíséret nélkül c., szöveg nélküli darabját (I. évf. 3., 1928. április) és egy Rózsa Béla nevű, a könyv szerint New Yorkban élt szerző zongoraszonátáját (IX. évf. 2., 1936. január).

Egy fantasztikus korról s benne Henry Cowell fanatikus erőfeszítéseiről ad a teljesség igényével képet Rita Mead monográfiája.

Breuer János



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. lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

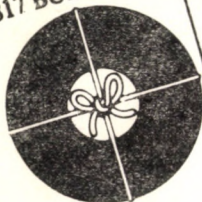
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkezésétől számított 12 napon belül megkapja.

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, hangszerzölók, kamarazene,
 mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____

aláírás

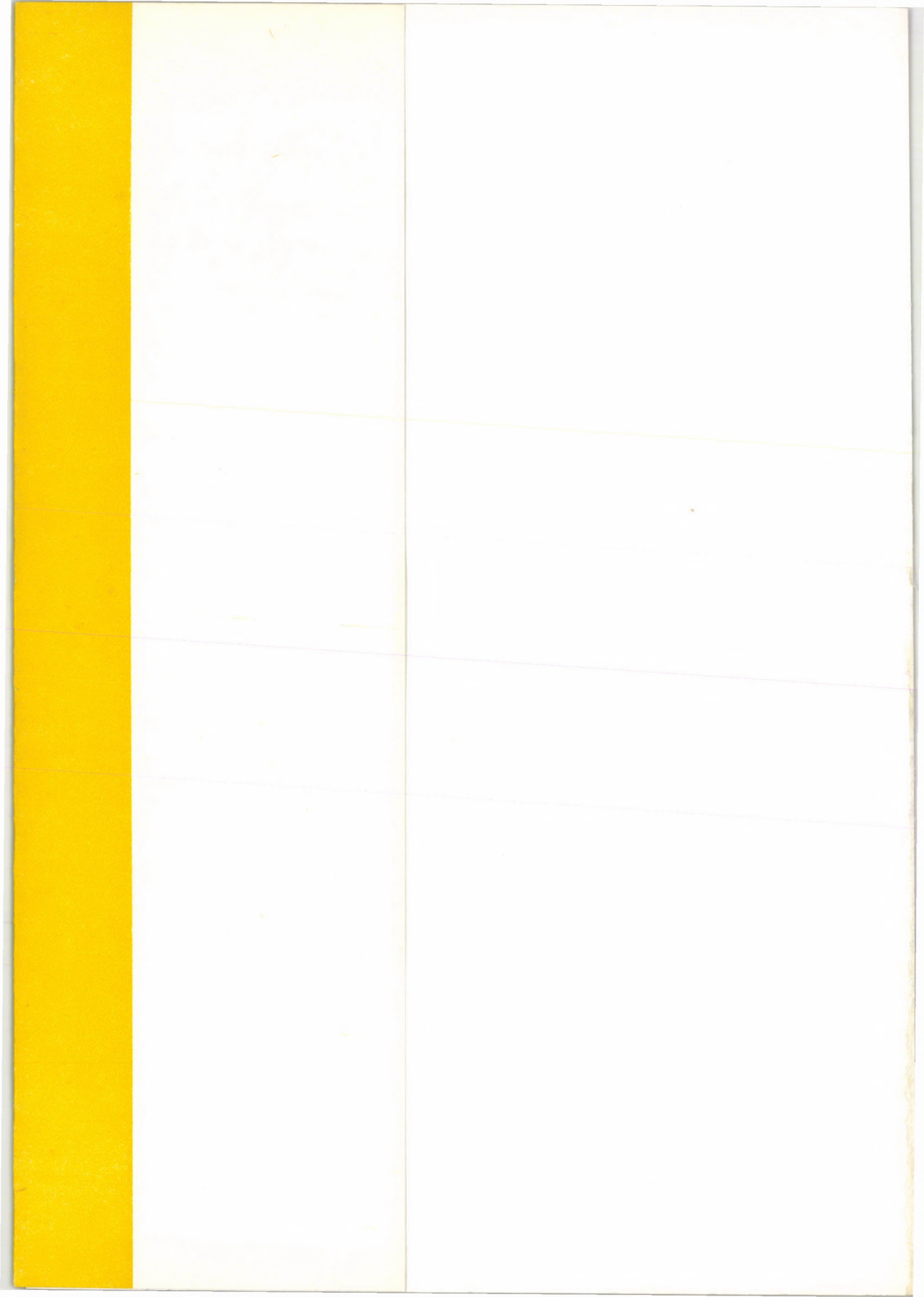


Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelesspéldány

MAGYAR ZENE

19 **2** 83



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIV. évf., 2. szám

1983. június

TARTALOM

SZABÓ FERENC:	
A kibontakozás útja	115
ECKHARDT MÁRIA:	
Magyar fantázia, ábránd, rapszódia a XIX. század zongora- muzsikájában I.	120
TARI LUJZA:	
Egyéniség és közösség Kodály Zoltán két kászoni-székely elő- adójánál	145
DOMOKOS MÁRIA:	
„Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje”	188
PAKSA KATALIN:	
Bartók megjegyzései a népi díszítésről az újabb kutatások tükrében	194
KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRŐL	
Szerk.: Ifj. Bartók Béla: Bartók Béla családi levelei — ifj. Bartók Béla: Apám életének krónikája — ifj. Bartók Béla: Bartók Béla műhelyében — Alan Philip Lessem: Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg. The Critical Years, 1908—1922. — Kim H. Kowalke: Kurt Weill in Europe — Werner Fuhr: Proletarische Musik in Deutschland 1928—1933 (Breuer János)	206
Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach kantátái — Kósa György: Karinthy kantáta — Nyolc komoly ének — Todesfuge (Fittler Katalin)	217

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

83.1544.66 Alföldi Nyomda, Debrecen

SZABÓ FERENC:

A KIBONTAKOZÁS ÚTJA*

Talán még sohasem volt az emberi szellem olyan mély krízisben, mint ma. Talán még sohasem volt olyan nehéz alkotni, művészi eszközökkel újat, mait, jövőbe mutatót mondani, mint manapság. Az okai ennek történelmi gyökerűek. Valami régi, több évezredes, most végződik, valami új, valami emberibb, valami biztatóbb és szebb most kezdődik.

Talán még sohasem volt olyan nehéz helyzete annak a fiatal zeneszerzőnek, aki most kezdi el pályáját, aki most keresi önmaga útját, most keresi önmaga művészi kifejezését. Egyet biztosan tud, hogy nem másolhatja a régit, hogy neki újat kell mondania, olyan újat, mely utat tör a zenében, amely a mai fiatalság lelkületével rokon, amelyet a mai fiatalság magáénak, sajátjának érez. De hát milyen legyen ez az új, miből fejlessze ki ennek az új zenének stíluselemeit, formáit, más kifejező eszközeit?

Rögtön az elején egy súlyos, életbevágóan sorsdöntő dilemma elé kerül: a zeneművészetet folytatni, vagy kitalálni kell-e?

Ha a zeneművészetet folytatni kell, akkor két dolog bizonyos. Az első és legfőbb az, hogy az ilyen zeneművészetben ilyen vagy olyan formában, mindig a zene totális rendszere dominál, másrészt, ez a zene új formában és hangzásban friss, új utakat keres, keresi korunk mondanivalójának adekvát kifejezését és nem epigon, nem lemásolt zene, ideig-óráig tartó vonzóereje nem az, hogy valamilyen XX. századi népszerű remekműre emlékeztet, rá jól-rosszul hasonlít.

A zeneművészet ilyen folytatása ellen az avantgardisták legtöbbször azal argumentálnak, hogy a tonális zene elvesztette régi vitalitását, tonális zenében nem lehet többé újat mondani, azon kívül az átlagos hangversenyélet elvesztette kapcsolatát az élettel, halottá merevedett muzeális légkörében nagyon kevés új zenét adnak elő, a műsorokon pedig túlteng az agyoncsépelt klasszikus repertoár.

Persze soha nem volt annyi zeneszerző a világon, mint manapság. A világ összes zeneművészeti főiskolája, akadémiaja és konzervatóriuma ezerszámra teremti a jól-rosszul tanított, inkább gyengén mint jól felkészített zeneszerzőket. Ezek nagy része minden egyéniség nélküli epigon. Nem született arra, hogy zenéjében egyéni vonások, egyéni, új mondanivalók, új színek és for-

* Szabó Ferenc írása szovjet tanulmánygyűjtemény számára készült a 60-as években, magyarul nem jelent meg. Kulcs gondolata, kivált megírásának időpontját tekintve, az új zene életébe való adminisztratív beavatkozás elvetése. A cikk közzétételével a Magyar Zene Szabó Ferenc 80. születésnapjára — 1982. december 27. — emlékezik, megkésve. (A szerk.)

mák jussanak szóhoz. Ha a zeneszerzők száma növekszik, arányszámuknak megfelelően nagyobb az epigonok száma is. Számuk — őszintén bevallom — ma lenyűgözően nagy és ez engem is nyugtalanít. Ez az a tény, amire az avantgardizmus épít, amikor a tonális zene elkerülhetetlen csődjét jövendőli a világnak.

Ennyi zeneszerző mellett sok az új mű is, és a már évtizedek óta előadatlannal művekkel együtt mind több és több lesz az olyan kompozíció, amelynek már semmi esélye sincs arra, hogy valaha is előadják. A kereslet ugyanis nagyon csekély, vannak országok, ahol úgyszólván semmi. Karmesterek, előadó-művészek, hangversenyrendezők az új, még ismeretlen zeneszerzőkkel, új művekkel csak nagyon ritkán kísérleteznek. Ha pedig valami modernebb darral akarják fűszerezni hangversenyeik műsorát, a már bevezetethez, a már elfogadotthoz, a már kanonizálthoz, a már népszerűhöz ragaszkodnak.

A fiatal zeneszerző, amikor jobban és közelebről megismeri hazája zenei életét, rádöbben arra, hogy olyan emberfeletti nehézségek meredeznek előtte, melyek lenyűgözőbbek, mint amiről zeneszerzésre készülő ifjúsága legpesszimistább perceiben valaha is álmodott.

Hogy 40 évvel ezelőtt Magyarországon milyen volt a helyzet, azt egy velem megtörtént, Kodály Zoltánnal folytatott beszélgetés is bizonyítja. Mikor húszegynéhány éves koromban megkértem őt, hogy fogadjon tanítványául, mindenekelőtt megkérdezte, miből gondolok megélni zeneszerzői munkám mellett. Mikor erre nem tudtam kielégítő választ adni azt mondta, hogy ő olyant, aki az éhhalált választja öngyilkossága formájául, nem tanít. Tanuljak meg egy olyan, zenekarban használt s keresett hangszert, amiből el lehet tengődni, akkor szívesen foglalkozik velem. Életem folyamán így lettem a többi között nagybőgős és ütőhangszeres is. Így vészeltem át legnehezebb éveimet, és a szimfonikus repertoárt is jól megismertem, hangzásának színgazdagságát és legfőbb törvényeit egy életre megtanultam.

Tegyük fel, hogy egy fiatal zeneszerző igazán tehetséges és igazi művész, kialakítja a maga jellegzetesen eredeti zenei stílusát, kialakítja sajátos dallamvilágát, újszerűen kezelt formákat teremt, megírja első műveit. Ezzel megnyerte első, legfontosabb ütközetét, de a döntő csata még nagyon messze van.

Fenn kell tartania minden körülmények között zeneszerzői művészetének magas színvonalát, sőt fokoznia kell azt. Aztán jöhetnek rosszul sikerült bemutatók is, vesztett csaták, sőt csúfos bukások, kapitalista országokban éppúgy, mint a szocialista államokban. Persze, nehézségeinek jellegét dominálónan határozza meg mindenütt az adott társadalmi rendszer. Meghatározza, milyen akadályokkal s hogyan kell megküzdenie egy-egy bemutatásra érdemes új műnek, míg az a nyilvánosság elé kerül.

A kapitalista társadalomban a pénz, a haszon és a nyereség lehetősége befolyásolja az új zeneszerző érvényesülését. A kiadók részesedést kapnak az általuk kiadott művek előadásáért járó jogdíjakból. Hatalmas összegeket zsebelnek be a rádióban eljátszott, a hanglemezekre felvett, a hangversenyen elhangzott művek játszási jogáért. (A zenés színházokról, operaházokról, operettszínházokról most külön ne is beszéljünk.) A kiadóknak az az érdeke, hogy minél kevesebben legyenek a sokat játszott művek zeneszerzői, mert

hasznuk így magasabb és biztosabb. Jól felfogott üzleti érdekeiket minden új zeneszerzői tehetség veszélyezteti, ezeket csak akkor veszik be az üzletbe, ha már van hírnevük, ha a közönség már érdeklődik új műveik iránt; de arra, hogy ismertté váljanak, hogy műveik iránt érdeklődjenek, a zeneművészet Shylockjai egy krajcárt sem hajlandók áldozni.

Mindezt tetézi, hogy az előadóművészek, hangversenyrendezők és vállalatok, a zenés színházak igazgatóinak műsorpolitikája épp így alá van vetve a pénz, haszon és üzleti érdekek döntő vonzásainak.

A szocialista országokban a fiatal zeneszerzők helyzete és lehetősége nem ilyen sötét és kétségbeejtő. Az ő helyzete sem könnyű, az azonban bizonyos, hogy éhen nem hal. Törődnek vele, felveszik a zeneszerző szövetségbe, támogatja a zenei alap, minden lehetősége megvan arra, hogy zenetanítással is fokozza anyagi ellátottságának biztonságát. Mindezen felül megbecsült tagja hazája társadalmának, annak a társadalomnak, amely nem engedi meg, hogy a művészetből és a művészek munkájából zeneműkiadó uzsorások vagyonokat harácsoljanak össze, nem engedi meg, hogy a művészetet és a művészek munkáját alávéssék az üzleti haszon vastörvényeinek.

De itt is nehezek a kezdő zeneszerzők kezdő éveit. A nehézségek azonban másfajta. Nem oly lélekölők, nem annyira fojtogatók, mint a kapitalizmusban. A fő ellentmondás itt az, hogy maximum 4-5 hazai zeneszerző neve dominál a rádió, a hangversenyek műsorain. Ezek a nevek relatíve túl sok helyet foglalnak el a műsorokon. A hírközlő szervek — elsősorban a sajtó — is főként rájuk irányítják a közönség figyelmét, erre a 4-5 zeneszerzőre. Ez a kialakult helyzet időről időre megmerevedik, megszokottá válik, változtatni rajta csak nagyon nagy tehetséggel és hosszú évek sikeres zeneszerzői munkájával lehet.

Folytatni a nagy klasszikusok művészetét, lenyűgözően nehéz és felelősségteljes feladat. Új zenét kísérletezés alapján kitalálni, hatásos zörejeffektusokkal, meghökkentő hangzásokkal úgy, hogy nincs gond az eszmei mondanivalóra, a dallamra, a formára, a világra, az emberekre; úgy, hogy nincs gond arra, amit ma az emberek mindenütt a világon éreznek, átélnek — ez sokkal könnyebb. Nem jelent gondot a mai vezető zeneszerzőkkel való művészi verseny kimenetele sem, mert az avantgardisták azt mondják róluk, hogy művészetük, a tonális zene elavult már, elvesztette kifejező erejét, nem felel meg korunk tudományos életszemléletének, az atomkorszak világában hamisnak, anakronisztikusnak hat és hangzik.

Az avantgarde csábítása könnyű. Azt ígéri, hogy a rádiók, a hangversenyek műsoraiból hamarosan kisöpri a mai hírességek műveit. Fiatalembereknek, a fiatalok nevében, a türelmetlenül újat akaró örök fiatalság nevében prédikáló kopasz, agg avantgardisták sokmindenfélét ígérnek, amit be is tudnak váltani — persze a legtöbb ígéretük csak ígéret marad, üres balekfogás.

Az avantgardisták legfőbb vonzóereje a jó szervezettsége és az összefogása. Mivel létérdekük, hogy a világ minél több avantgardista zeneszerzőről tudjon; hogy az emberek azt higgyék, az új zene mindenütt a világon előretör, nagy lármával beharangozott fesztiválokat rendeznek, ahol viszonylag sok zeneszerző szóhoz jut. Mellettük még egy-két külföldi zeneszerzőt is megszólaltatnak, ami még jobban fokozza e fesztiválok publicitását. A világsajtó

zenekritikájának jelentős része igen kedvező, szenzációkeltő hangnemben ír ezekről a fesztiválokról és egyáltalán a zenei avantgarde-ről.

Ez is fokozza a vonzóerőt. A normális hangversenyéletben, ha mégis valami új megszólal, arra csak ritkán figyel fel igazán a zenekritika, még ritkább, ha egyáltalán valamit, egy-két semmitmondó frázison kívül többet is mondana. Az avantgarde-ot a zenekritika a legtöbbször a legnagyobb elismerés hangján dicséri. Az avantgardista zeneszerző mindig és mindenütt feltétlenül tehetséges. Még sohasem olvastam egyetlen olyan zenekritikát sem, amelyben valamelyik avantgardistáról azt írták volna, hogy tanulatlan és tehetségtelen, pedig ez elég gyakran előfordul. A legtehetségtelenebbeket is mindenki dicséri. Egyrészt azért, mert a zenekritikusok egy része is meg van félemlítve, egzisztenciálisan is fenyegetve érzi magát a klikktől, de fél attól is, hogy műveletlen, hozzá nem értő, botfülű kritikusnak tartják, aki a valódi, a legvégsőig koncentrált, csak a lényegre törő magas színvonalú korszerű művészetet nem képes felismerni, felfogni és méltó módon értékelni; és ha erre nem képes, egyáltalán mit is érthet a zeneművészethez. Az ilyen zenekritikusnak nincs szakmai tekintélye, nem számít jól értesült, a zenei élet titkaiba beavatott embernek, kritikáit nem olvassák, nem veszik komolyan figyelembe.

Fokozza az avantgardizmus vonzóerejét az is, hogy például Budapesten két-három évenként kikiáltják a legújabb soros zsenit, az ilyeneknek aztán két-három évig jól megy. Játsszák, kinyomtatják műveit, minden amit írt, megszólal, mindenki dicséri és elismeri, mindenki hirdeti, milyen tehetséges — amíg az új zsenire nem kerül sor. Akkor a régi lassan, észrevétlenül eltűnik a közfigyelemből. Ezekután csak ritkán és szordínóval kap dicséretet. De hírneve, elismertsége, a zenei életben elfoglalt rangja meg van alapozva. Ezután kommerszebb műfajok felé fordul érdeklődése. Színpadi zenét ír, talán operát, filmhez is eljut, végül bekerül a rádióba zenei referensnek, vagy zeneigazgató lesz valamilyen drámai vagy zenés színháznál. Ő szabja meg, melyik kollégája kapjon megbízást kísérőzene írására, hogy milyen legyen zenei stílusa, mennyi legyen a honorárium stb., stb. Ha nagyon ügyes, akkor alig múlt el 30 éves már jól berendezett lakása van, autót vesz és esetleg azon gondolkodik, hol vegyen villát, a hegyekben vagy a Balaton mellett.

De ekkor már félárbocra vonja avantgardista vitorláit, diszkrét tonális zenét is ír, ha a megrendelő ezt kívánja. Csak az a baj, hogy elvesztette művészetbe vetett hitét, zenei egyénisége megszürkült, tehetsége megkopott, tudása ügyes rutinná csiszolódott.

Persze a mai avantgarde-nak is megvannak a maga társadalmi gyökerei. A két világháború, a fasizmus embertelensége, a rettenetes vérözön testi és lelki szenvedést zúdított az emberiségre. A jövőbe és az emberiségbe vetett hit sokakban megingott, az élet, a létezés sokak szemében abszurdá vált. Az avantgardizmus életerejét azonban nemcsak ilyen negatív, pesszimistává torzult társadalmi jelenségek éltetik. Külső, zenétől és kultúrától idegen tényezők is propagálják mindenütt a világon, a politika is beleszól sorsának alakulásába. *Ostobaság lenne azonban adminisztratív eszközökkel beavatkozni abba a világba, amely a zeneművészet folytatói és a zene kitalálói között zajlik. Végző fokon az új művek és az emberek zárják le majd a vitát.* Annál is in-

kább, mivel az avantgarde zeneellenes lényege évről évre mind nyíltabban jelentkezik. Az embereknek pedig évről évre s mindinkább szükségük van a zeneművészetre. A szocializmus térhódítása, győzelme, a gyarmati népek felszabadulása tíz- és százmilliókban ébreszt olthatatlan szomjúságot a művelődés, a művészet, a zene iránt.

Az emberiség szellemi felemelkedésének ebben a nagyszerű folyamatában az avantgardista nyíltan öncélú, csak önmagáért való, emberi és elvi mondanivalót élesen elutasító zenéjének lehet-e, lesz-e szerepe, s ha igen, milyen szerep vár já. Jogos és szükséges e kérdés felvetése. A zenetörténet évszázadai arról tanúskodnak, hogy a demokratikus, az emberhez, az élethez, az eszmékhez közelálló zeneművészettel mindig szembenáll egy a szellemi elite támaszkodó, az étellel és eszmékkel nem törődő, az emberektől eltávolodó művészet. A demokratikus művészre a legjobb példák egyike Liszt Ferenc, aki jóllehet pap is volt, élete végéig haladó ember maradt. A fiatal Lisztre különösen mélyen hatottak a Saint-Simonista tanok művészetről szóló megállapításai. Saint-Simon szerint a polgári társadalomban szabadon érvényesülő „durva anyagi erők” tönkreteszik a költő líráját, hiszen magában az életben, amelyet tükröz, nincs költészet. Liszt szerint: „*az öncélú művészet értelmetlen és erkölcstelen, — a művészet gigantikus erő, amely összeköti az embereket, a művész új társadalmi eszmék hirdetője, apostol és a nép szolgálója, így megelőzi korát és az emberiséget szüntelen a jövő felé hajtja.*” A 30-as és 40-es évek Liszt-je szembeszáll „a hideg önzésnek, kapzsiságnak és lelketlenségnek alárendelt polgári művészettel”. Teljesen egyetért a Saint-Simonistákkal abban, hogy a kapitalista társadalom „elnyomoritja és elkorcsosítja a művészetet, csak a demokratizálódás és a néphez való közeledés mentheti meg a művészetet a további romlástól”. A zeneszerzőknek nemcsak a dallamaikat kell az „élő népművészet” kiapadhatatlan forrásából meríteniük, de művészetükben egygyé kell válniuk a nép művészetével és úgy kell alkotniuk, hogy saját hangjuk a tömegek hangjával azonosuljon. Megdöbbentően szép vízióban látja Liszt a jövőt: „*amikor hallani fogjuk, mint zendülnek fel a szántóföldeken, az erdőkben, falvakban és külvárosokban, a munka csarnokaiban és a nagyvárosokban, nemzeti, erkölcsi, politikai és vallásos énekek, dalok, himnuszok, amelyeket a nép számára költenek, a népnek tanítanak és a nép énekel, valóban: melyeket munkások, napszámosok, kézművesek, a nép fiai és leányai, férfiai és asszonyai fognak énekelni.*”

A legújabb adatok szerint a régi Saint-Simonista kapcsolatait élete végéig fenntartotta. 69 éves korában, 1880-ban, nem tartja eléggé pontosnak s az igazságnak megfelelően Lina Ramann nagy Liszt-életrajzának ide vonatkozó fejezeteit. Az idevágó oldalt szinte bekeretezi a széljegyzeteivel. Többek között ezt írja: *valamennyi szociális intézménynek a legszámosabb és legszegényebb osztály erkölcsi és anyagi felsegítését kell célul kitűznie. Mindenkinek képessége szerint, mindenkinek munkája szerint. A semmittevés tilos!*

Úgy vélem, annak oka, hogy a tonális zenének a fiatalságra gyakorolt hatása gyengült, részben abban is rejlik, hogy manapság ennek a tonális zenének az eszmei mondanivalója sokszor halvány, nem elég konkrét, az étellel való kapcsolata is gyakran sápadt és vérszegény. A kibontakozás, a fejlődés egészséges útját Liszt Ferenc világosan megmutatta, meg kell tanulnunk, meg kell szívlelnünk gondolatát: „*A művészetet be kell kapcsolnunk a kor vezető eszméinek áramkörébe!*”.

ECKHARDT MÁRIA:

MAGYAR FANTÁZIA, ÁBRÁND, RAPSZÓDIA A XIX. SZÁZAD
ZONGORAMUZSIKÁJÁBAN

I.

„Az a magyar zenész-nemzedék, mely a XIX. század közepe táján lép férfikorába, illetőleg élete delelőjére, egyetlen ige megszállottja, egyetlen nagy tervet szeretne minden igyekezetével valóra váltani: meg akarja teremteni a *magyar műzenét*. [. . .] ott van előttük az egyetlen élő műzenei, nem-népi hagyomány, a verbunkos, mely a század második harmadában már reprezentáns nemzeti művészetet jelent, már országos, egyetemesen nemzeti érvényű magyar muzsikának számít; hova fordulnának, ha nem ehhez a zenéhez? Amellett [. . .] maga a verbunkos-táncmuzsika kezdettől fogva magában hordja a bővülési, formaalakítási törekvést s egyfelől a század kezdete, sőt a XVIII. század vége óta sugallja a műzenei formatörekvéseket, másfelől a maga »parlagi« (azt mondhatnók: természeti) keretei között is kisebb-nagyobb többrészes, differenciált formák csíráit bontogatja.”¹

A formaalakítási törekvések legkézenfekvőbb módja, egyúttal legkorábbi eredménye a többszakaszos tánc létrejötte, mely már a XVIII. század végén megtörtént. Az egyrészes verbunkost vagy a bécsi klasszika jellegzetes triós formájának megfelelően, Da Capo szerkezetűvé alakítják, vagy — s a XIX. század első harmadában, a verbunkos klasszikus korszakában, a virtuóz triász idején inkább ez válik uralkodóvá — lassú-friss táncpárrá, illetve három szakaszos (lassú-trió-figura, lassú-trió-friss, s leggyakrabban lassú-friss-figura) formává. Ez utóbbi megoldásoknál a tempó fokozásának elve érvényesül. További előrelépést jelentenek Rózsavölgyi Márk ciklikus tánckompozíciói, s érdekes megoldás több, eltérő tempójú és karakterű verbunkos tétel laza összefüggésbe való állítása a szvit hagyományos keretei között (olykor program hozzáfűzésével). A klasszika korából is ismert egyéb formaalakítási módok közül a variáció és a rondó ritkábban bár, de szintén előfordulnak a verbunkos zenei alpanyagát felhasználó zongoramuzsikában.

A XIX. század hangszeres zenéjének általános fejlődési iránya azonban a fenti műfajoknál sokkal inkább kedvezett a kötött formai kereteket szétfejtő, szabad formálású, improvizatív és virtuóz elemeket bőven tartalmazó, hangulati ellentétekre vagy fokozásra épülő, nagyobb lélegzetű, de egy tételben összefogott zeneműveknek. E kritériumoknak már az előző század második felében, de még inkább a romantika időszakában, a *fantázia* felett meg legjobban. Ez a műfaj a 16. század motettaszerűen szerkesztett hangszeres darabjaitól kezdve a barokk billentyűs muzsikában játszott kiemelkedő szerepén

¹ Szabolcsi B.: A XIX. század magyar romantikus zenéje, Bp. 1951. 73-74. p.

keresztül, majd Ph. Em. Bach működése nyomán óriási változáson ment át a XIX. század harmincas-nyegyvenes éveieig. Ettől az időtől fogva a fantázia zenei alapanyagát gyakran már korábban meglévő zenei témák alkotják. Ezek vagy népszerű operák részletei (ld. a romantika korában különleges közkedveltségnek örvendő operafantáziákat), vagy nemzeti-népi jellegű témák. A magyar romantikus zongoramuzsikában a fantázia mindkét említett fajtájára (sőt: a kettő összekapcsolódására: a nemzeti operák témáit felhasználó fantáziára is) számos példát találunk.

A következőkben azokra az úgynevezett „magyar fantáziákra”, azaz „magyar ábrándokra”, illetve a csak elnevezésben különböző „magyar rapszódiaakra” fordítjuk figyelmünket, melyek verbunkos dallamokat, később pedig az egyre nagyobb tért hódító magyar népies dalirodalomból kölcsönzött témákat felhasználva, a XIX. század hazai zongoramuzsikájának talán legreprezentatívabb, mennyiségi szempontból is egyik legjelentősebb műfaját képezik.

A műfaj keletkezésének, elterjedésének vizsgálatánál komoly nehézséget jelent az a tény, hogy rendkívül kötetlen, szabad formálási módról van szó, melynek határai gyakran egybemosódnak más műfajokéval. Különösen a kezdeti időkben gyakori, hogy csupán a szerző adta cím, alcím, műfajmeghatározás nyomán gondolhatunk magyar ábrándra, fantáziára, míg a szerkezet beható vizsgálata alapján inkább csak egyszerű többszakaszos táncról, esetleg programszvittről beszélünk.

Nehéz volna pontosan meghatározni, mikor, mely műre írta rá szerzője elsőként: magyar fantázia, magyar ábránd. Szabolcsi Bence a műfaj első képviselőjét *Ruzitska György (1789—1869)* 1837-ben komponált „Fantázia és változatok magyar témára” című zongoratriójában ismerte fel. Úgy látszik azonban, hogy korábbi időkből, a szóló zongorára írt darabok köréből is található olyan művet, mely már a műfaj csírájának nevezhető. *Ruzitska Ignác (1777—1833)* „4. Magyar//NEMZETI ELMÉS KÉPZETEK//a’//Forte-Pianóra . . .” című alkotása, mely Pesten, Tomala Ferdinándnál, 1831 körül jelent meg, különös főcímével is a magyar fantáziára utal („nemzeti elmés képzet”). S valóban, a négy darab közül a másodiknak kezdeténél ez olvasható: „Fantasia. Tempo di Verbunk. Kedvessen.” Ez a „fantázia” egyszerű triós forma, de a Trió címfelirata ugyancsak „Fantasia maiore”. (Ld. az 1. kottát, 135. oldal) — A sorozat másik három darabjának nincs ilyesfajta műfaji megjelölése, pedig mindegyik hasonlóan egy fő részből és egy trió-szakaszból áll. Érdekes, hogy a No. 1 előtt hosszú „INTRODUCTIONE” található, amely tematikus rokonságban áll az első darabbal, s egy viszonylag hosszú, virtuóz, kadencia-szerű, a dominánszón záruló szakasszal szorosan kapcsolódik is hozzá. (Ld. a 2. kottát, 136-137. o.) A műfaj későbbi kikristályosodása során gyakran találkozunk hasonló jellegű tematikus, de szabadon alakított, virtuóz bevezető szakaszokkal.

Nem egészen érthető, hogy a négy darabból mért épp a No. 2-t nevezi szerzője fantáziának, hiszen erre az elnevezésre a bevezetéssel ellátott No. 1 inkább rászorgalna, mivel nagyobb lélegzetű, némileg kötetlenebb szerkezetű. Nem tekinthetjük döntő kritériumnak a gazdag, szabad díszítéseket, skálameneteket, mert ezek a lassú verbunkos darabokban mindenütt előfordulnak.

Ha pedig a hangnemi „csapongást”, a tempók, karakterek szabad váltakozását keressük, e tekintetben a No. 1 és No. 3 több változatossággal szolgál (pl. minore-maioire váltakozása magában a Trió-szakaszban). A No. 2 „Fantasia” elnevezése bizonyára ötletszerű volt, ami ebben az időszakban még természetes.²

Ábrányi Kornél (1822—1903), aki elsőnek kísérelte meg 1900-ban, hogy összefoglaló áttekintést adjon személyes tapasztalatai alapján az épp véget ért évszázad zenei fejlődéséről hazánkban („A magyar zene a 19-ik században”), különösen kiemeli a század első harmada táján *Rózsavölgyi Márk* (1789?—1848) szerepét: „[...] élt benne valami előrehajtó ösztön, ami arra serkenté, hogy a régi formákat tágítsa s új elemekkel frissítse fel. [...] A régi hallgató nótákból tágabb keretű ábrándokat alkotott; melodikájába, ritmikájába sokat belevegyített — kivált a 30-as években — az akkor már erősen terjedni kezdett kapós operai motívumokból, melyek nem egyszer alterálták is a magyaros zamatot; új formákat alkotott [...] Őt lehet a magyar tánc-zene első divatos — habár nem mindig szerencsés — stylkeverőjének nevezni.”³

Bár Rózsavölgyi legnagyobb újításának kétségtelenül a csárdás kifejlését tekintik, mégis említésre méltó az a néhány magyar ábránd, „ábrány”, melyeket főként a negyvenes évek első felében komponált. Eredeti kéziratában maradt fenn 1843-ból „Az álom. Nagy Magyar Ábránd” és „Honvág. Magyar Ábránd”, 3 hegedűre és brügóra,⁴ illetve szólóhegedűre.⁵ Ábrányi szerint „Egyik legnépszerűbb s elterjedtebb szerzeménye volt „Honvág” című szélesebb keretű magyar ábrándja [...]”⁶ Bár nyomtatott példányt nem sikerült találnunk az említett ábrándokból, valószínű, hogy zongoraletétben frottak leginkább közkezen, hasonlóan Rózsavölgyi számos, eredetileg szólóhegedűre vagy vonóegyüttesre komponált darabjához. A „Távozás. Magyar Ábránd”, mely a „Nemzeti Zenetár, Rózsavölgyi Összes Zeneművei” IV. füzetében, 1845-ben Sztankovits János zongoraátiratában került kiadásra, eredetileg szintén hegedűdarab lehetett (zongorakísérettel).⁷

Rózsavölgyi ábrándjainak szerkezete általában a következő: lassú táncdarab nyitja a művet, ezt követi (esetleg „Trio” felirattal) egy mozgalmasabb darab (esetleg visszatér a kezdő rész), majd átvezető szakasz után egy harmadik, gyors darab, melyhez — felirattal vagy anélkül — kóda csatlakozik. Meg kell azonban állapítanunk, hogy ez a szerkesztésmód általában jellemző Rózsavölgyi nagyobb szabású darabjaira, akármilyen legyen azoknak műfaji megjelölése: „eredeti magyar”, „eredeti magyar csárdás” vagy „nagy fellengős magyar” stb.⁸

² Itt kell említenünk, hogy ugyanazzal a címlappal 2 különböző kiadvány jelent meg; közülük a fentiekben a lemez-jelzés nélkülről beszéltünk (egy pld.: MTA Ztud. Int. 603 184a). Az „FT” lemez-jelzésű verzió (no. 603 184b) hat táncdarabot tartalmaz, közülük öt egyszerű triós forma, a hatodik egyetlen „Allegretto” tempójelzésű verbunkos dallam. A „fantasia” megjelölés itt egyik darabnál sem szerepel. Major Ervin kézírásos feljegyzése szerint mindkét publikáció 1831-es keltezésű.

³ Ábrányi K.: A magyar zene a 19-ik században, Bp. 1900. 107-108. p.

⁴ OSzK Zeneműtára, Ms. mus. 164 és 279.

⁵ OSzK Zeneműtára, az Ms. mus. 354 jelzetű gyűjteményes kötetben. Ugyanitt még egy harmadik, hegedűre írt „magyar ábrány” is szerepel.

⁶ Ábrányi i. m. 108. p.

⁷ Eredeti kézírata nem maradt fenn, csak egy idegen kéz által másolt zongorakíséret, OSzK Zeneműtára, Ms. mus. 357.

⁸ Az egyik legszebb példa a Liszt Ferencnek ajánlott „Üdvözlő. Nagy fellengős magyar”, melyet a korabeli sajtó szerint maga Liszt irt át zongorára, de ennek nem találjuk nyomát a Liszt-műjegyzékekben, s a Treichlingernél megjelent zongoraletét — J. T. 142. — biztosan nem Liszt átirata.

Rózsavölgyivel kapcsolatban Ábrányit idéztük, aki később a magyar ábránd, magyar rapszódia műfajában hazai szerzőink közül Székely Imrével együtt a legtermékenyebbnek bizonyult. Érdekes, hogy mindketten ugyanannál a mesternél tanultak: a magyar zenetörténetírás által oly méltatlanul elhanyagolt *Kirch Jánosnál* (1810 vagy 1811—1863). Ábrányi így emlékezik mesztérére: „[. . .] jobb magyar volt s több érzékkel bírt már akkor a magyar zene iránt, mint talán összes kollegái az egész országban. Belém is az iránta való lelkesedést ő gyűjtotta fel először.”⁹

Kirch zongoradarabjait vizsgálva, világossá válik, hogy nem véletlen a tanítványoknak a magyar ábránd műfaj irányában való tájékozódása. Már 1843-ból két olyan kinyomtatott műve maradt fenn, melyeknek „ábránd”, illetve „magyar ábránd” a műfajmegjelölése. Ezek „ZENE-ÁBRÁND//ZONGORÁRA//az 1843. évi//Szatmári követ-választás felett; //szerkeszté//KIRCH JÁNOS//15dik Munka [. . .]//Wagner Jó'sefnél//PESTEN.”, valamint „SZIGETVÁR OSTROMA//eredeti magyar ábránd//a nép között forgott százados zene-töredékekből alkotta//LAVOTA.//[. . .]//FORRAY ANDRÁS NÉ//szül: gróf Brunzvik Juliá-nak//[. . .]mely tisztelettel ajánlja//KIRCH JÁNOS//a N. Károlyi nemz. iskolában zenetanító.//Wagner József tulajdona Pesten.” (Ez utóbbi műnél Kirch szerényen a közreadó szerepében tünteti fel magát, de — tekintve, hogy Lavotta János már 1820-ban meghalt, s e művét kizárólag Kirch átiratából ismerjük — valószínű, hogy nemcsak a zongoraletét az ő munkája, hanem közreműködött az ismert dallamok egységes kompozícióvá való rendezésében is. Erre utal az oldalt, igen apró betűkkel kinyomott opus-szám is: „38dik Munk.”

A két 1843-as Kirch-publikáció a szerző meghatározásával ellentétben valójában inkább a programszvit műfajához tartozik.¹⁰ Mindkét mű teljesen különálló, programcímeikkel ellátott tételekre tagolódik, melyeknek hangnemi legjöl kapcsolódó, karakterben változatos füzére konkrét „cselekményt” illusztrál.¹¹ Abba a sorba illeszkednek tehát ezek a művek, melyet Csermák Antal nyitott meg 1809-ben „Az intézett veszedelem” című kompozíciójával; csak-hogy míg ott a magyar zenei anyag mindössze egy — bár nem jelentéktelen — szint jelentett, konkrét tartalmi utalással, itt Kirch mindkét műben kizárólag verbunkos anyagból építkezik (két rövid, átvezető jellegű szakaszt: a „Szigetvár”-ban a „Trombita harsog” feliratú ütemet, a „Szatmári követválasztás”-ban pedig a 8 ütemes „Elrémülés”-t leszámítva).

Azok a kompozíciók, melyeket Kirch „ábránd”, „magyar ábránd” műfajmegjelöléssel később — a negyvenes évek végén és az ötvenes években — publikált, többé nem térnek vissza e programszvit-típushoz, bár valamennyi esetben programszerű címet viselnek. Terjedelmileg, tematikus gazdagság, formai megoldások szempontjából e művek igen eltérőek. Van közöttük végig egyfajta tempóban, hangnemi körben, karakterben maradó, egyszerű ABA formájú darab („A”//SIR//ÁBRÁND”, Pest [1851 körül], Treichlinger, J. T. 205), melynél az elnevezést a tematikus anyagnak (a verbunkosnál meg-

⁹ Ábrányi i. m. 14. p.

¹⁰ A „Szatmári követválasztás”-t épp ilyen megvilágításban elemezte Major Ervin: Magyar program-zenemű 1843-ból (Kirch János zeneábrándja), *Muzsika* 1930/1-2., 40-43. p.

¹¹ A „Szigetvár ostromá”-nál: „Tanácskozás — Ostromzaj — Végbúcsú — Ima — Harcz-terre rohanás.” — A „Szatmári követválasztás”-nál: „Nemesek bévonulása — Párt-düh — Ki-rohanás — Elrémülés — Családigyász — Örömtelt bajnoki visszavonulás.”

szokott periodizáláshoz képest) viszonylag igen laza formálása, továbbá a szélsőséges dinamika, a borongósan csapongó hangulat indokolhatja. Hasonló hangulatú „A' haldokló huszár//[. . .]//Ábránd” (Pest, Rózsavölgyi, R. C. 20), itt azonban a forma két részes, enyhe tempóeltéréssel (Poco Andante — Allegretto).¹² Kevésbé érthető, hogy mért nevezi Kirch „három eredeti magyar ábránd”-nak az „Álomképek” c. sorozat darabjait (Pest, Wagner, J. W. 162), melyek egyszerűen lassú verbunkos tételek, minden különösebb fantáziaszerű elem nélkül. „A bús vándor” című „eredeti magyar ábránd”-ja pedig (először 1859-ben jelent meg, majd később újabb kiadásban is Rózsavölgyinél) nem más, mint egy lassú a-moll verbunk és egy friss A-dúr csárdás párba állítása, mely igazán a legszokványosabb szerkezet volt ebben az időben, s aligha felelt meg valamilyen bonyolultabb műzenei formának.

Formai szempontból igen helyénvaló az „eredeti nagy ábránd” megjelölés Kirch 61. opusára, „A' KÖLTŐ KESERVE” című kompozícióra vonatkozólag (Pest, 1851-52 körül, Rózsavölgyi). Ez a nagy terjedelmű, bevezetéssel és kódával is ellátott, virtuóz darab háromféle tematikus anyagból építkezik, ezeknek azonban egyike sem jellegzetesen magyar. S bár a darab ritmikáján, a díszítések megoldásán érződik némi verbunkos hatás, egészében véve ezt az ábrándot semmiképp sem sorolhatjuk a magyar ábrándok közé. Ugyanakkor igen ráillenek a „magyar ábránd” megjelölés Kirch egyik legihletettebb művére, az „EMLÉK//EGRESSY BÉNI SÍRKÖVÉRE” című, a szerző által műfajilag meg nem határozott kompozícióra (Pest, 1851 körül, Treichlinger, J. T. 231). A nagyobb lélegzetű mű 4 számozott, valójában szorosan egybefüggő, attacca játszó „tételből” áll, melyek egymáshoz viszonyítva, sőt olykor önmagukon belül is a legváltozatosabb tempójú, hangnemű, dinamikájú és karakterű részeket tartalmazzák, s közöttük olykor világosan kivehető, olykor rejtettebb tematikus-motivikus összefüggések mutathatók ki. (Ld. a 3. kottát, 138-141. o.)

Ha valószínű is, hogy Kirch hatással volt Ábrányira, Székelyre s esetleg még más kortársakra, a magyar ábránd, fantázia (később rapszódia) műfajának széles körű elterjedése semmiképpen sem magyarázható az ő kísérleteivel. A harmincas-negyvenes években a vele egykorú generációból mások is próbálkoztak e téren: a legjelentősebbek közül Erkel Ferencet (1810—1893) kell említenünk, akinek már legelső kompozíciói között szerepeltek „magyar zongora-ábrándok [. . .] melyeket akkor még nem tett közzé, de nyilvános hangversenyekben bemutatott s ez irányban nagy mértékben magára vonta a közfigyelmet”.¹³ Sajnos, egyetlen korai Erkel-zongoraábránd kottája sem maradt ránk, pedig Legány Dezső igen részletes, az elveszett és lappangó művekre is kiterjedő Erkel-műjegyzékében többet is említ — sajtótudósítások nyomán (3., 7., 12. sz.). Kiadták viszont a „Duo brillant en forme de Fantaisie sur des airs hongrois concertant pour piano et violon” című, 1837-ben Vieuxtemps-mal közösen alkotott művét (Legány-műjegyzék 6. sz.), mely bonyolult szerkezetű, két témás variáció, bevezetéssel és fináléval — talán ezért is kapta

¹² Az Allegretto résznél „Trio” feliratot találunk. Ez azonban archaizmusnak látszik, mert a darab — hangnemi okokból — Da Capo szerkezet esetén nem zárulna megnyugtatóan, míg ha a trió végén zárjuk, az e-mollban indult mű hangulatilag is hatásos e-moll befejezést nyer.

¹³ Ábrányi K.: Erkel Ferenc élete és működése. Bp. 1895. 17. p. Idézi: Legány D.: Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. Bp. 1975. 18. p.

a „fantázia-formában” műfajmegjelölést. — Erkel későbbi munkásságában a magyar fantázia műfajjal nem találkozunk.

A műfaj igazi kifejlődése *Liszt Ferenc* (1811—1886) nevéhez fűződik; töle nyert új nevet is („magyar rapszódia”). Az ő példája nyomán hazai zeneszerzőink szinte mindegyike, de jónéhány külföldi komponista is megpróbálkozott magyar ábrándok, rapszódia írásával, de Lisztet e műfajban egyikük sem múlta fölül, sőt, még megközelíteni sem tudta.

A következőkben Lisztnek e területen kifejtett munkásságát csak összefoglalóan, leglényegesebb vonásaiban elemezzük, mivel ezzel kapcsolatban már számos írás született a hazai és a nemzetközi Liszt-irodalomban.

Már 1823-ból van rá sajtóadatunk, hogy a 12 éves Liszt egy pesti hangversenyét „befejezte az esmeretes Rákóczy-marsával és Csermáknak, Lavottának és Biharinak Mohaupt Ágoston által kiadott Magyarjaival, belekevervén a maga kellemetes Fantáziáit, mindnyájoknak tökéletes bámulására.”¹⁴ E fantáziáknak nevezett magyar témájú rögtönzések természetesen nem jelentek meg nyomtatásban. — A hazájából Bécsbe, majd Párizsba került Liszt első írásban is fennmaradt magyar darabjai („Zum Andenken”, R. 107, két tétel, Bihari és Csermák dallamai nyomán) távol állnak még attól, hogy akár csak kezdetleges fantáziának is tekinthessük őket: az első darab mindössze 20 ütemnyi, s pontosan követi a mintául szolgáló melódiát; a másodiknál a 31 ütemnyi darabhoz egy variáció is csatlakozik.¹⁵ — Egy magyar témájú Schubert-mű átdolgozásától¹⁶ eltekintve Liszt mindaddig nemigen érdeklődött hazája zenéje iránt, míg 1839/40 fordulóján, tizenhét évi távollét után, vissza nem tért Magyarországra, hogy hangversenyeket adjon Pozsonyban, Pesten és másutt. Egyik legnagyobb sikerét a Rákóczy-induló virtuóz feldolgozásával aratta, melyet a cenzúra kinyomtatni ugyan nem engedett, kézírata azonban ránk maradt. E feldolgozás még viszonylag híven követi az induló ismert — triós — formáját, de bevezetése, variált visszatérése, kisebb átvezető szakasza és kódája csírájában már ott hordozza a későbbi fantáziaszerű feldolgozások egyes megoldásait.¹⁷ A magyarországi látogatás számos további magyar témájú mű ihletője lett, olyan műveké, melyeket Raabe műjegyzékében összefoglalóan „A magyar rapszódiaik előtanulmányai” (Vorstufen zu den Ungarischen Rhapsodien, R. 105) közé sorol. Címük — az 1840-es Haslinger-kiadásokban — szerény: „Magyar Dallok — Ungarische National-Melodien”. Ezzel a címmel 4 füzetben összesen 11 kompozíció jelent meg. Zenei alapanyaguk az a verbunkos- és népies műdalkincs, melyet Lisztnek (cigányzenészek kiváló és általa őszintén megcsodált előadásában) módja volt hazájában hallani, sőt nagy részben gondosan feljegyezni vázlatkönyveibe.¹⁸ Az első 5 kompozíció rövid, egyszerű — alig több, mint a választott dallam egyéni zongoraletétje, a cigányzenészek előadásmódját imitáló stílusban. A 6. szám Kossovits József

¹⁴ *Tudományos Gyűjtemény*, 1823. VII. 122-123. p. Idézi Legány D.: A magyar zene krónikája. Bp. 1962. 262. p.

¹⁵ Gárdonyi Z.: Liszt Ferenc magyar stílusa, Bp. 1936. Elemzés és kottamelléklet.

¹⁶ *Divertissement à la hongroise*; Lisztnél: *Mémoires hongroises d'après Schubert*, R. 250, 1838-ból.

¹⁷ A témáról bővebben: Eckhardt M.: Liszt Rákóczy-indulójának kézíratai az OSZK-ban, *Magyar Zene* 1976/2., ill. németül: *Studia Musicologica* 17 (1975), 347-405. p.

¹⁸ Ld. a *Neue Liszt Ausgabe Serie I. Bd. 3.* előszavát, ill. a témák eredetéről Gárdonyi Z.: *Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts, Anhang-ját* (in: *Hamburger K.*: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, Bp. 1978.) 213-217. p.

egy hangszeres darabján alapszik, mely később Csokonai „A reményhez” c. versének szövegével vált általánosan ismertté. Itt maga a kiindulásul szolgáló zenemű terjedelmesebb, bonyolultabb szerkezetű (A—B—A forma; az A négysoros, moll hangnemű lassú, a B kétsoros, élénkebb tempójú, a párhuzamos dúrban). Liszt feldolgozásában a forma ötrészséssé válik (A—B—A—B—A) a B részek végén ad libitum kadenciákkal, s bár a hangnemi rend (g—B—g—B—g) nem tér el a moll—párhuzamos dúr viszonylattól, s a tempó is csak az utolsó visszatérésnél lesz kissé élénkebb („Tempo I. ma un poco piu animato”), egészében véve már kezdenek kibontakozni a Magyar Dallok e 6. számában a későbbi V. magyar rapszódia, az „Héroide élégiaque” körvonalai.

A „Magyar Dallok” további 3 füzetében rövid darab, egyszerű feldolgozás alig akad. (Jellemző, hogy míg az I. füzet 6 művet tartalmazott, a III. és IV. már csak 2-2, a II. pedig csak egyetlen darabot!) A II. füzetben a 7. szám, a III-ban a 9., s a IV-ben a 11. több témás, rendkívül összetett szerkezetű, tempó és hangnemek tekintetében igen változatos, nagyszabású kompozíció; szinte teljesen megfelelnek azoknak a karakterisztikumoknak, melyek Liszt későbbi, híressé vált sorozatában, az Ungarische Rhapsodien-ben (R. 106, Magyar rapszódia) megtalálhatók. Részben fel is használta őket — nem is túl nagy változtatásokkal — éspedig a Magyar dallok 7. számát a IV., 11. számát a III. Magyar rapszodiában.

Lisztnek az 1846-os, második magyarországi hangversenykörút adott ösztönzést a nemzeti témájú darabok sorának újabb jelentős gyarapítására.¹⁹ Újabb műveit „Magyar Rhapsodiák — Rhapsodies hongroises” címmel publikálta. Az új cím azonban nem takar gyökeresen új tartalmat, s ezt maga a szerző is kifejezésre juttatta: a füzetek számozásával (V-től X-ig) éppúgy, mint a darabok sorszámozásával (12-től 17-ig), a „Magyar Dallok”-ban megindított sorozatot folytatta.

Honnét ered az új elnevezés?

A „rapszódia” címet, műfajmegjelölést egyes (nem különösebben jelentékeny) zeneszerzők már a XVIII. század vége óta használták „szilárd forma nélküli vokális vagy hangszeres kompozíciókra, amelyekhez (az antik rhapszódosok előadására gondolva) valamilyen epikus, mintegy rögtönzésszerű előadás elképzelése, valamint az előadottak töredékes jellege szolgáltat alapot.”²⁰ — Gárdonyi azonban úgy véli, hogy Lisztnek nem zenei minták (pl. Tomašek), hanem közvetlenül irodalmi hatások (maga Homérosz és esetleg Borel Petrus francia költő „Rhapsodies” c. költeményei) adtak ösztönzést a „rhapsodies hongroises” — „magyar rapszódia” elnevezés bevezetéséhez.²¹ Feltételezését sok más adat mellett az alábbi, eddig publikálatlan levélrészlet is alátámasztja: „Les Zigeuner sont pour moi une ancienne et constante prédilection, et je les ai longuement écouté et étudié autrefois. Depuis le vieux Bihary que j'admira encore vers sa fin (en 1823) jusqu'aux *Pariser*, — *Clausenburger*, — et *Dobozy* Zigeuner etc etc, plus j'entendis ces étranges *Rhapsodes* (qui désor-

¹⁹ Az 1840 és 46 közötti időszakban megjelent magyar művek a Magyar Dallok már kiadott darabjainak többé-kevésbé megváltoztatott letétjei voltak. Ld. Gárdonyi Z.: *Parallipomena*, 198. p.

²⁰ Riemann-Lexikon, Sachteil. Mainz 1967. „Rhapsodie” címszó, 2. értelmezés. Számos konkrét példával.

²¹ Gárdonyi Z.: Liszt Ferenc magyar stílusa, 20-21. p. — Homérosz Iliásza és Odisszeája az ifjú Liszt könyvtárának sokat olvasott, nagyra értékelt darabja volt. (Ld. La Mara: *Franz Liszts Briefe an seine Mutter*, Leipzig 1918. Nr. 34.)

mais ont aussi à chanter une Ilion détruite!) et plus je me sentais le besoin de les réentendre, et de m'enivrer en quelque sorte à leur fascinante exaltation."²² — Liszt a cigányokat rhapsodosokhoz hasonlítja, akik egy ősi cigány-eposz töredékeinek megszólaltatói, saját maga pedig Magyarország első cigánya — azaz: első rhapsodosa! — kíván lenni, amikor a cigányoktól hallott (és ősi magyar zenének vélt) dallamokat magasabbrendű egységbe szövi „magyar rhapszodiáiban”.²³

A fenti gondolatokat — számos szóbeli és levélnyi megnyilatkozáson túl — Liszt utóbb részletesen kifejtette sok vihart felkavart Cigánykönyvében.²⁴ Az elméleti kifejtést azonban megelőzte nála a gyakorlati megvalósítás: az 1846-tól kezdve 5 füzetben publikált, 12-től 17-ig számozott „Magyar Rhapsodiák — Rhapsodies hongroises”; a hasonló jellegű „Pester Carneval” (1847), a Liszt életében kiadásra nem került további 4, 18-tól 21-ig számozott „Magyar Rhapsodia”, valamint az „Ungarische Rhapsodien” új, végleges sorozata, mely részben az előbb felsoroltak felhasználásával készült, s I—XV. darbjának publikálására 1851 és 1853 között került sor.

Az első „Magyar Rhapsodia” felirattal megjelent Liszt-mű (a R. 105-ös sorozat V. füzetében a 12. szám) ismét Kossovits dallamának feldolgozása, „Héroïde élégiaque” alcímmel. Ha egybevetjük a „Magyar Dallok” I. füzet 6. számával, feltűnő újdonság a hosszú tematikus bevezetés, kadenciális elemekkel; jelentős változás a dúr szakasz másodszori visszatérésekor a hangnemváltás (párhuzamos dúr helyett azonos alapú dúr), valamint az, hogy a darab végén, 5. formai egységként nem a moll téma tér vissza, hanem annak dúrosított változata, mely nagyszabású kódába torkollik és fff dinamikával zárja a kompozíciót. Egészben véve a műre a fokozás elve jellemző: hangulatilag, tempóban és dinamikában egyaránt.

A VI. füzet a Rákóczi-induló két új (egy nehéz és egy könnyített) feldolgozását tartalmazza. Ezek közül a nehéz verzió újabb előrelépés az ismert tematika szabadabb, bonyolultabb feldolgozásában.²⁵ — A VII—X. füzetben csak 1-1 „Magyar Rhapsodia” szerepel (No. 14-17), s egyenként 4, 4, 3, 4 témát foglalnak fantáziaszerű feldolgozásban egységbe, általában a hangulati fokozás elve alapján. Liszt valamennyiüket felhasználta — s utóbb épp ezért e korábbi verziókat érvénytelennek minősítette — az „Ungarische Rhapsodien” (R. 106.) sorozat újabb, végleges rapszódia-verzióiban.

Tekintsünk most el a kéziratban maradt további rapszodiák és a „Pester Carneval” elemzésétől,²⁶ s a római sorszámozással kiadott végleges rapszódia-sorozat első 15 darbjáról összefoglalóan szóljunk. (A XVI—XIX. magyar rapszódia Liszt kései alkotásai közé tartozik, melyekre külön kell majd kitérnünk.)²⁷

A R. 106-os sorozat I—XV. magyar rapszodiájából mindössze az első kettő

²² Prileszky Tádéhoz, Eilsen, 1851. márc. 5. — Eisenstadt, Burgenländisches Landesmuseum, Inv. nr. 50 828.

²³ Ld. Festetics Leóhoz írt levelét új magyar témájú darbjai kapcsán, 1846. aug. 5-én: „j'ai bel et bien la prétention d'être de part droit divin le *1er Zigeuner* du royaume de Hongrie...” Prahács M.: Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen, Bp. 1966. Nr. 22.

²⁴ Des bohémiens et de leur musique, Paris 1859. Magyarul: A cigányokról és cigányzenéről Magyarországon, Pest 1861. 2. bőv. kiad. franciául: Leipzig 1882.

²⁵ Részletes elemzését ld. Eckhardt M. i. m.-ban.

²⁶ A Nr. 20-at később „Rhumänische Rhapsodie” címmel Octavian Beu publikálta (Wien 1936). A témáról ld. Gárdonyi Z.: Paralipomena-jának III. fejezetét, 220-222. p.

²⁷ Az összefüggéseket ld. Raabe műjegyzékében és Gárdonyi: Paralipomena-jában.

jelent zenei anyagában teljes újdonságot; a többinek *előzményei* vannak a „Magyar Dallok” vagy a „Magyar Rhapsodiák” sorozatában, illetve az önállóan megjelent „Pester Carneval”-ban.

A rapszodiákban feldolgozott *témák* eddigi legteljesebb azonosító jegyzéke Gárdonyi Paralipomená-jában található. Ennek alapján összefoglalólag elmondhatjuk, hogy a több mint félszáz témának csaknem a fele verbunkos-, ill. csárdásdallam, melyeknek szerzőit olykor ismerjük (pl. Csermák Antal, Liszt János, Rózsavölgyi Márk, Egressy Béni), de még gyakrabban nem. A témák több, mint egynegyede magyar népies műdal; a szerzők között Erkel Ferenc, Bernát Gáspár, Thern Károly, Szerdahelyi József, Egressy Béni és mások szerepelnek, de itt is találunk azonosítatlan szerzőjű dallamokat. Magyar népdal felhasználásáról Gárdonyi 5 esetben biztosan, egy esetben pedig feltételesen beszél. Van még egy román karakterű és néhány ismeretlen eredetű téma, továbbá „egyéb” kategóriának tekinthetjük a Rákóczi-indulót (XV. rapszódia), valamint Kossovits teljességgel műzenei alkotását, mely utolsó, végleges alakját az V. rapszodiában érte el. Az esetleg Heinrich Ehrlichtől eredő témák a II. rapszodiában inkább a verbunkos-csárdás kategóriához tartoznak. A felhasznált dallamvilág ilyesfajta csoportosítása viszonylag hű képet ad arról is, milyen arányban hallott Liszt (illetve ismert meg magyar barátai segítségével kéziratokból) korának magyar zenéjében táncmuzsikát, népies műdalt, valódi magyar népdalt.

A 15 magyar rapszódia *formaalkotásáról* Gárdonyi a következőket állítja meg: „A rapszódia-forma Lisztnél nem jelent semmiféle határozott tervet, hanem ebben is részben a verbunkos-zene, részben a cigányzenészek példája nyomán járt el, midőn a „Lassú-Friss”-pár egységre nem törekvő, ellentéteket és fokozást tartalmazó elve szerint építette fel a rapszodiákat.”²⁸ Valóban, a Lassú és Friss szakasz párba állítása érvényesült több magyar rapszodiában, így az I.-ben, a II.-ban (melynél Liszt a megfelelő formarész-kezdetekhez ki írja: „LASSAN”, ill. „FRISKA”), a X.-ben, a XI.-ben és a XIII.-ban. A két, egyenként is több témát, karaktert, belső hullámzást-fokozást mutató nagy rész olykor élesen elválik egymástól (pl. a XIII. rapszodiában, mely csaknem két különálló tételként hat), máskor kadencia és átvezető szakasz köti egybe őket (mint pl. a X. rapszodiában). Olyan eset is előfordul, hogy a lassú rész a darab egészéhez viszonyítva igen rövid, s ezért inkább bevezetesként hat (ld. a VII. rapszodiát). — További jónéhány rapszodiában érvényesül a tempó fokozatos gyorsulásának elve, ugyanakkor nem beszélhetünk Lassú—Friss párba állításáról. Ilyen az egyértelműen három szakaszos, soroló szerkezetű IV. és VIII. rapszódia. Ismét más esetekben igaz ugyan, hogy a darab lassan kezdődik és gyorsan végződik, a közbülső részek azonban nem fokozatosan gyorsulnak; így a VI. rapszodiában mérsékelten gyors — igen gyors — lassú, rubato — gyors — igen gyors a tempórend, míg a XII.-ben a fokozatosan gyorsuló tempót epizódszerűen töri meg a 88. üt.-ben megjelenő „dolce con grazia” téma, melyet az első — lassú — téma visszatérése követ, s csak ezután töretlen a fokozás majdnem a befejezésig.

A XII. rapszódia befejezés előtti 4. ütemében Liszt röviden visszaidézi a mű lassú kezdőtémáját. Hasonló tematikus visszautalások (olykor a téma jel-

²⁸ Gárdonyi Z.: Liszt Ferenc magyar stílusa, 21. p.

legének bizonyos megváltoztatásával) található a rendkívül jelentős, bonyolult szerkezetű, nagyszabású IX. rapszódiaiban (Pester Carneval) és a sorozat legnépszerűbb darabjában, a XIV.-ben; ezeknél is alapvetően érvényesül a fokozás elve, de a forma meglehetősen összetett.

Hogy mennyire nem sablonos a Liszt-rapszodiák formaalkotása, az már a fentiekből is kitűnt. Ehhez tegyük még hozzá, hogy a rövid, de nemesveretű III. rapszódia visszatérő, háromtagú forma, alapvetően lassú karakterrel, kissé mozgalmassabb középhésszel; az V. rapszódia (Héroide élégiaque, végleges verzió) pedig lényegében hírd formájú, és pillér-részei lassú tempójúak; az utolsó visszatérést a lassú, moll, sirató-hangvételi téma dúr-változata előzi meg, hatalmas dinamikai fokozással, mintegy drámai csúcspontot alkotva,²⁹ ami után annál megrázóbb a darab fojtott piano lezárása. — Nem szoltunk még a XV. rapszodiáról, melynek formáját alapvetően meghatározza a feldolgozott Rákóczi-induló szerkezete; ezt azonban Liszt bevezető és átvezető szakaszokkal, a témák szabad kezelésével, a tematikus anyagból transzformációval kialakított kóda segítségével teszi változatossá, hatásossá.

A rapszodiákban döntő szerepet játszik a *stílus rögtönzött jellegének* hangsúlyozása; ezt Liszt a cigányok játékmódjának utánzásaként igyekszik megvalósítani (ld. olyasfajta utalásait, mint a VII. rapszódia elején: „Im trotzigen, tiefsinnigen Zigeuner-Styl vorzutragen”). Eszközei: a hihetetlenül gazdag díszítések, kadenciák, a szabad tempóingadozások (a „capriccio”),³⁰ a jellegzetes cigányzenekari hangszerek utánzása (főként a cimbalomé és a hegedűé). — Ez a rögtönzött jelleg egyébként nagyonis egybevágott a romantikus virtuóz előadóművészek, kiváltképpen az improvizálásban rendkívüli adottságokkal és gyakorlattal rendelkező Liszt természetével. Zongoráján utolérhetetlen tökéletességgel sikerült visszaadnia a korabeli cigányzenészek játékmódját. Ugyanakkor a magyar rapszodiák ízig-vérig sajátos Liszt-kompozíciók, melyekben ugyanazokat a stílári jegyeket is megtalálhatjuk, mint a szerző egyéb, saját témájú, egykorú műveiben. (Harmonizálás, téma-transzformációk, formaképzés, a zongoraletét jellege stb.) A rapszodiákra is érvényes Bartók megállapítása: „[...]amihez Liszt hozzányúlt — legyen az akár magyar műdal, akár olasz ária, akár más egyéb —, azt úgy átgúrta, arra annyira rányomta saját egyéniségének bélyegét, hogy mintegy saját tulajdona lett belőle [...] annyi csakis sajátmagából merített elemmel társította össze az idegen származásúakat, hogy nem vonhatjuk kétségbe egy művében sem teremtő erejének nagyságát.”³¹

Külön kell szólnunk az „Ungarische Rhapsodien” évtizedekkel később keletkezett utolsó négy darabjáról. Ezek közül csak az 1885-ben írt XIX. rapszódia folytatja a sorozat hagyományait abban az értelemben, hogy idegen zenei anyagot (Ábrányi Kornél „Elegáns csárdás”-aiból két témát) dolgoz fel. E rapszódia (szintén a leggyakoribb típusnak megfelelően) „Lento, Lasso” és „Vivace, Friss” szakaszra tagolódik. Stílusa azonban félreérthetetlenül elüt az első tizenöt rapszodiában megismert stílustól: lényegesen szikárabb, aszké-

²⁹ A „Liszt-Pädagogium” (Leipzig 1901) lábjegyzete ehhez a helyhez: „Kein Trionfo! — Nicht Kraft des Siegers —: Heldenmut des Schmerzes!”

³⁰ Ennek jelentéséről, a „rubato”-tól való eltéréséről ld. Gárdonyi Z.: Liszt Ferenc magyar stílusa, 19–20. p. és a Neue Liszt Ausgabe I/3–4. köt. előszavát.

³¹ Bartók B.: Liszt-problémák. Zenetudományi Tanulmányok III. 18. p.

tikusabb — annak ellenére, hogy (különösen a lassú részben) a jellegzetes improvizatív díszítések is felbukkannak. Hatásukban azonban mintegy jelzészzerűnek, stilizáltak tűnnek. — Még fokozottabban áll ugyanez a XVI., XVII. és XVIII. magyar rapszodiára, melyek 1882 és 1886 között keletkeztek, s Liszt saját témáin alapulnak. Az a stílus jelentkezik e művekben, mely általában jellemző az idős Liszt zenéjére, s amelyről Szabolcsi Bence így ír: „Valóban, ez a zene ritkán szép, a romantikus zene régi érzéki szépségének értelmében. Szikár lett és csontos, érdes és fanyar, sokszor valósággal szúrós, — de örvénylőbb és lidercesebb, démonibb és fenyegetőbb, mint zene valaha volt. [. . .] Megdöbbenő, mily meztelenre vetkőzött, mily önsanyargató egyszerűséget vállalt néhány év leforgása alatt Liszt Ferenc zenéje, mely színesen virágzó, dús és harsány zene volt nemrégén [. . .] Színei megritkultak és elkomorultak; s körülöttük megkezdődött a teljes zenei szöveget fellazítása és át-komponálása.”³² Különösen feltűnő ez a változás a magyar rapszodiák műfajában, mely Lisztnél korábban épp a leglátványosabb, leghatásosabb, s ezért a közönség által is leginkább kedvelt darabokat jelentette. — A három „saját témájú” rapszódia közül még leginkább a Munkácsynak ajánlott XVI. emléketet a műfaj korábbi hagyományaira. Gyors bevezetés után „Lassan, Langsam” és a Friss-nek megfelelő, „Quasi allegro, capriccioso” kezdődő, majd egyre fokozódó tempójú fő részekből áll. A háromféle tematikus anyag közeli rokonságban áll egymással; magyar jellegüket a stilizált ritmus (szinkópák, pontozások) s a hangrendszer (cigányskála-elemek) adja meg. A témák (vagy inkább csak motívumok) állandó változásban, átalakulásban vannak, tempójukra, karakterükre, sőt egyes hanglépéseikre nézve is. A lassú részben 3 ad libitum cadenza is szerepel, a legkevésbé sem szokványos fordulatokkal, olykor egészen Debussy hangjára emlékeztetve. — A XVIII. rapszódia szintén egy „Lento, Lassan” és egy „Presto, Friss” részből áll, s még a XVI.-nál is egyszerűbb, stilizáltabb; a XVII. pedig lassú bevezetéssel ellátott, egyetlen témát, egyre fokozódó tempóban kibontó, komor hangulatú, rövid kompozíció. Puritán, unisono befejezése van — általában e kései rapszodiákban gyakran használ Liszt unisono meneteket vagy igen egyszerű, kopulázott és ismételtetett akkordokat a felfokozott tempójú részletekben.³³

Liszt e kései rapszodiái olyan időszakban keletkeztek, amikor a műfaj és a hozzá kapcsolódó stílus Magyarországon már rég túl volt fölfelé ívelő szakaszán, s a nála kevésbé jelentős szerzők kezén erősen elsekélyesedett. Hogy ennek milyen társadalmi okai voltak, azt Szabolcsi Bence több tanulmányában³⁴ részletesen kifejtette. Mi is érinteni fogjuk, előbb azonban visszatérünk ahhoz az időszakhoz, amikor a magyar rapszódia, magyar fantázia mű-

³² Szabolcsi B.: Liszt Ferenc estéje, Zenetudományi Tanulmányok III. 226. p.

³³ Jellemző, hogy a kései rapszodiák — egyébként kiváló — felvételén (EMI C 183-14-021/23) Cziffra György több helyütt is lényegesen megváltoztatja, „kicifirazza” a valóban sivár (ám bizonyára szándékosan sivar!) hatást keltő befejező részeket.

³⁴ Szabolcsi B.: A 19. század magyar romantikus zenéje, ill. Liszt Ferenc estéje.

faja széles körben elterjedt, nem kis mértékben Liszt hatására, az ő példája nyomán, a század közepső évtizedeiben.³⁵

Liszt és Erkel mellett a korszak legjelentősebb magyar muzsikusa, *Mosonyi (Brand) Mihály*, (1815—1870), mint ismeretes, viszonylag későn állt be a nemzeti stílus művelőinek sorába, akkor viszont annál nagyobb tudatossággal és intenzitással. Első magyar stílusú kompozíciója 1857-ben, még Brand néven jelent meg az Erzsébet-Emlényben, s ez éppen egy magyar ábránd, a „Pusztai élet”. Talán nem erőltetett dolog összefüggést keresni Mosonyi magyar próbálkozásai és Liszttel való megismerkedése (1856, Pest, az Esztergomi mise bemutatója alkalmával), barátsága között. A „Pusztai élet”, melyet maga Mosonyi is „ábránd”-nak nevez, nagy vonalakban a leggyakoribb rapszódia-típus jellegzetességeit mutatja: szabad bevezetés után egy hosszabb lassú szakasz (Adagio, d-moll), majd ezt követően egy gyorsabb tempójú, önmagán belül is többszörösen összetett formarész (Allegretto — Meno mosso — Largo, Allegretto — Meno mosso — Largo, lényegében F-dúr), végül egy kóda (Allegretto — Piú Allegro — Andante — kadencia — Presto, D-dúr). A Liszt-féle rapszódia-típus sajátosságai közül Mosonyinál kiváltképp a hangszerutánczást látjuk megvalósulni: a bevezetés tilinkó-zenéje, a lassú rész cimbalom-utánczatai, melyek a gyors rész Largo-betétjeiben, sőt a kóda több helyén is fontos szerepet kapnak, jelentősen hozzájárulnak a tematikailag nem túl ötletes, zárataiban olykor még kissé suta darab hangulatteremtő erejének növeléséhez.

1859 az az esztendő, amikor Mosonyi végleg elkötelezi magát a magyar nemzeti stílus mellett, s ennek mintegy szimbólumaként német nevét magyarul cseréli fel. A „Hódolat Kazinczy Ferencz szellemének” c. zongoradarab, az első, melyet Mosonyi néven publikált, nem visel műfajmegjelölést, de valójában „rapszódiaszerű, lassú és friss szakaszból szótt poéma”.³⁶ A teljes egészében Mosonyi eredeti, de verbunkos ihletésű témáin alapuló műben rendkívül sűrűn váltakozik a tempó, a *pp*-tól *ff*-ig terjedő dinamika, a különféle karakterek, hangulatok. A bevezetés után következő lassú szakasz teszi ki a darab hosszabb és jelentősebb részét; ennek szerkezete a műzenei formavilágban igen járatos Mosonyi tudatos formatervezéséről tanúskodik.³⁷ A két bővített másodot tartalmazó, ún. „cigányskála”, melyet Liszt „par excellence” magyar hangsornak vélt, Mosonyinál is különlegesen fontos szerepet kap; a „Hódolat”-ban — nem túl szerencsés megoldásként — tematikus igénnyel is fel lép. Természetesebbnek tűnik a gyors rész karakterisztikus verbunkos-témája, melynek motivikájából épül a rövid kóda is.

³⁵ Liszt rapszódiaival kapcsolatban megemlítjük még, hogy a legnépszerűbb darabokat (XIV., XII., VI., II., V., IX. rapszódia) a szerző Doppler Ferenc közreműködésével zenekarra is átdolgozta. A Rákóczi-indulónak is elkészítette egy szimfonikus verzióját, ez azonban teljesen eltér a XV. rapszódiaétól. — Jelentős továbbá a zongorára és zenekarra írt Magyar fantázia (Fantasie über ungarische Volksmelodien, R. 458), mely a XIV. rapszódiaival tart szoros rokonságot. — Érdekes, és az irodalom által számon nem tartott tény, hogy a „Szózat és Magyar Hymnusz” feldolgozásának zongoraverziója (R. 158, megjelent 1873-ban) külső borítóján „Rhapsodie hongrois [!] No 16” megjelöléssel került kiadásra. Feldolgozásmódja meg is felel a műfaj követelményeinek. Később azonban Liszt más — önálló témájú — művet komponált XVI. Magyar rapszódia címmel.

³⁶ Bónis F.: Mosonyi Mihály, Bp. 1960. 79. p.

³⁷ „... három visszatérő témára épülő szabadabb konstrukció, dalformának és egyszerűbb szonátaszerkezetnek sajátos ötvözete. Hangulatát tekintve egyetlen széles iv, melynek szimmetrikus felezőpontja egyben a lassú rész nagyhatású érzelmi csúcsa.” Bónis i. m. 79-80. p.

Kifejezetten magyar fantáziának vagy rapszodiának nevezett mű Mosonyi munkásságában a „Pusztai élet” kivételével nincs is, de a „Hódolat”-hoz hasonlóan néhány egyéb kompozícióról is elmondható, hogy lényegében ehhez a műfajhoz tartozik. Így rapszódia-szerű a „Magyar gyermekvilág” (1859) című sorozatból a „Kis cigány”, sőt a „Kis furulyás” is; még inkább a „Magyar Zene-Költemény” (1860), melyben Mosonyi különleges jelzésekkel is megpróbálkozott, hogy a kottairásban visszaadja az improvizatív előadásmód finom, a hagyományos eszközökkel lejegyezhetetlen tempóingadozásait. (Ld. a 4. kottát, 142. oldal) E műben ismét erős a cimbalomszerű hatásra való törekvés, főként a lassú tempójú szakaszokban. — Végül két olyan kompozíciót is Mosonyi rapszódiaszerű alkotásai közé sorolhatunk, melyekben nem saját témáit dolgozza fel. Ezek: „MAGYAR ZENE//melyet//PALOTÁSI JÁNOS//»GALGÓCZI EMLÉK«//című műve után//Zongorára Kidolgozott//MOSONYI MIHÁLY” (1862), valamint „SZABAD GONDOLATOK//szerző//SZABADI FRANK IGNÁCZ//ZONGORÁRA//átdolgozta//MOSONYI MIHÁLY” (1864 [?]). Az előbbi igen bonyolult formájú (az egyes részek elé kiírt „Lassú — Kevésbé élénkebben — Friss — Friss — Lassú” jelölések nem adnak hű képet a szerkezetről, mert jóval több a tempóváltás, s a darab pl. igen gyors tempóban fejeződik be); az utóbbi viszont lényegében a szokványos „Lassan” és „Frissen” szerkezet, rövid, sablonos kódával. Összegezve: Mosonyi munkásságában a zongorára írt magyar rapszodiák, ábrándok nem játszanak kiemelkedő szerepet, de jelentőségüket — főként újonnan kibontakozó magyar stílusában — nem szabad alábecsülni.

A Mosonyival egy esztendőben, de nem magyar földön született *Robert Volkmann* (1815—1883) mindvégig tudatosan megőrizte német orientációját, bár élete nagy részét Magyarországon töltötte, s a fővárosi zeneélet elismert kiválósága, a Zeneakadémia első zeneszerzés-tanára volt. Néhány magyar tárgyú és stílusú kompozíciót azonban mégis találunk munkásságában,³⁸ köztük a kimagasló zenei értékű „Széchenyi sírjánál. Ábránd. Op. 41.”-et (1860).³⁹ E műnél az őszinte ihletet sugárzó hangulaton túl megragadó az a szinte Lisztre emlékeztető tematikus-motivikus összefüggésrendszer, mely egy-egybe kovácsolja és a mély gyásztól az apoteózisig juttatja el a meglehetősen hosszú kompozíciót. A legfontosabb formai egységek: rövid „Andante con moto” bevezetés után egy a-moll „Marche funèbre”, C-dúr trióval; átvezetésként újra az „Andante con moto”, majd zaklatott hangú d-moll „Allegretto”, mely rövid, recitatív jellegű „Adagio”-ba torkollik; ezután egy fokozódó tempójú formarész (Andante, H-dúr — Allegretto és Allegro, D-dúr), egyazon téma variánsaival, feltűnő rokonságban a gyászindulóval, a végén nagy fokozás egy csúcspontig, majd leépítés; ezután a „Marche funèbre” visszatérése, mely nagyszabású átvezetés után maximális dinamikájú A-dúr kódába torkollik: a Szózat „Áldjon vagy verjen sors keze” dallama jelenik itt meg, melyet egyúttal a „Marche funèbre” dúr-transzformációjának is érzünk. Volkmann különösen szerencsésen találta el darabjában a magyar és nem-magyar stílus-

³⁸ Ld. Major Ervin lexikoncikkét az 1965-ös Zenei Lexikonban.

³⁹ Itt kell említenünk, hogy Mosonyi is írt egy „Gyász hangok Széchenyi István halálára” c. kompozíciót, mely eredetileg zenekari mű, Mosonyi talán legmaradandóbb szimfonikus alkotása. Bár zongora-változata is megjelent, ennek átíratjellege miatt nem tárgyaltuk a zongoraábránd-műfaj keretei között.

elemek arányát: hangvételét sohasem érezzük keresetten magyarnak, bár szinte minden mozzanatában (főként ritmikai elemekkel, de olykor a hangrendszer, sőt konkrét melódika segítségével) érezteti a nemzeti karaktert.

Ha Volkmannál csak epizód volt egy-egy (még oly jól sikerült) magyar stílusú kompozíció, *id. Ábrányi Kornélnál* (1822—1903) inkább azok a darabok számítanak kivételnek, amelyek nem a nemzeti irányzatot képviselik. Ábrányi elsősorban mint a zenei élet mindenese: zenei lapszerkesztő és cikkíró, daláregyleti és zeneakadémiai titkár, tankönyv-író, fordító szerzett elévülhetetlen érdemeket; mint zeneszerző, igen termékeny volt, de nem igazán átütő tehetség. Mindazonáltal szerzeményei saját korában eléggé játszottak voltak, közöttük pedig számos olyan darabot találunk, mely az itt tárgyalt műfaj keretei közé tartozik.

Ábrányi első nyomtatásban megjelent kompozíciója 1841-ben egy „Magyar Ábránd” volt.⁴⁰ Ennek példányára egyetlen hazai gyűjteményben sem sikerült rábukkannom. Így csak sejteni lehet, hogy ez a mű Ábrányi tanárának, Kirchnernek — vagy esetleg nagyváradi idősebb, tanácsadó pályatársának, Erkel Ferencnek hatását tükrözhetette. Nyomtatásban fennmaradt kompozíciókat a 40-es évek végéről — az 50-es évek elejétől kezdve ismerünk Ábrányitól. Ezek között rövid magyar karakterdarabok, „népdalok”, magyar variációk szerepelnek. 1859-ben jelent meg legkorábbi ismert magyar ábrándja, „Magyarország határánál” címmel (Op. 20.). A mű a szerző eredeti témáin alapszik. Első formai egysége „Maestoso” feliratú, lassú, gazdagon díszített b-moll verbunkos. A második részben (Più mosso, Desz-dúr — Meno mosso, C-dúr — Più Allegro, Desz-dúr) egy Erkel „Cselszövőkórus”-ára erősen emlékeztető ritmikájú téma kerül feldolgozásra. A harmadik rész egy „Pomposo” feliratú b-moll „Marcia”, mely nem más, mint az 1. lassú rész témájának és a 2. rész egyik jellegzetes kísérő figurájának kombinációja. A művet rövid, nem tematikus „Presto” szakasz zárja, B-dúrban.

A „Magyarország határánál” című ábránddal csaknem egy időben keletkezett „Magyar Kedély” (Op. 22) nem éri el a formai egygyékvácsoltságnak azt a fokát, amit a fentiekben bemutatunk. Igaz, műfaj-megjelölése is csak ennyi: „Eredeti Andalgó, Toborzó és három Csárdás”. Kissé soroló jelleggel, egyre fokozódó tempóban, attacca követi benne egymást egy fisz-moll Andalgó, egy A-dúr Toborzó és 3 csárdás (fisz-moll, Fisz-dúr, fisz-moll). E mű inkább Rózsavölgyi ciklikus tánckompozícióit juttatja eszünkbe, de azoknál valamivel fejlettebb szinten, mintegy átmenetként a magyar rapszódia irányába.

1866-ban jelent meg Ábrányitól a „Hat eredeti Magyar Zenekép zongorára Petőfy S. költeményeire” c. program-ciklus. Ennek 1. képe, a „Merengés a pusztán” tulajdonképpen miniatűr magyar rapszódia. Részei: „Lento (Nagyon lassan) — Maestoso (Fönségesen) — L'istesso tempo (Gyöngéden) — Energico (Erélyesen).” Különösen az első részben, illetve a mű legvégén jellegzetesen tárogatószerű, szabad meneteket találunk, a kuruc-kvart gyakori ismételtetésével. A témák eredetiek, s legnagyobbbrészt verbunkos-fogantatásúak, a „Gyöngéden” feliratú részben pedig népies magyar műdalra emlékeztetnek.

⁴⁰ Említi Major Ervin lexikoncikke és Szabolcsi B. A XIX. század magyar romantikus zenéjé-bep.

Ábrányi saját maga által 1-től 10-ig sorszámozott „Magyar Ábránd”-jai a szerző viszonylag kései alkotásai: a legkorábbi valószínűleg 1878-ban, a legkésőbbi (Op. 121) pedig az 1890-es évek vége felé jelent meg.⁴¹ A „Magyar Ábránd”-ok címlapjukon legtöbbször a „népdalok felett”, „legkedveltebb népdalok felett” stb. kiegészítést viselik, s általában fel is vannak sorolva a témaként felhasznált dallamok. Itt tehát azzal a típussal állunk szemben, amelyet Liszt rapszódiaiból ismerünk: a szerző idegen témákat választ kompozíciói alapanyagául. A címekből is kitűnik, hogy válgatásának egyik legfőbb szempontja: a dallam legyen közismert, közkedvelt. (Pl. Thern Károly: Fóti dal; Szentirmay Elemér: Csak egy kislány van a világon; Egressy Béni: Ez a világ amilyen nagy stb.). Kérdés már most, miként tudja Ábrányi nagyobb egységbe foglalni ezt a meglehetősen heterogén, értékben is erősen különböző népies műdal- és csárdásanyagot?

Ábrányi szándékáról árulkodik a 8. Magyar ábránd címében a következő két szó: „tetszetős modorban”. Ezt lényegében valamennyi darab elé odaírhatta volna. Egész nyilvánvaló, hogy a szerző biztonságos közönségsikert akar elérni; innen a témaválasztás, s innen a feldolgozásmód hatásvadászó jellege. Az összes „Magyar ábránd” nagyszabású, virtuóz bevezetéssel indul. Ezek olykor mérsékelt tempójúak (3., 6., 7. darab), mások „erélyesek” (8., 9., 10. darab), de leggyakrabban szélsőséges tempó- és karakterváltásokat mutatnak (1., 2., 4., 5. darab). Többnyire tematikusan kapcsolódnak az első feldolgozott dallamhoz, de az is előfordul, hogy azoktól függetlenek (2., 7.) és csak a hangnemi, illetve hangulati előkészítést szolgálják. Olykor kissé túlzottan nagyszabásúak az utánuk következő zenei anyaghoz viszonyítva. — A felhasznált témák száma kettő (6. ábránd) és öt (10. ábránd) között van, leggyakrabban azonban három vagy négy. Ezeket a szerző gyakran a kottában is feltünteti a megfelelő helyen szövegkezdetükkel. A témák felhasználására általában a soroló technika jellemző; potpourri-szerűen, belső tematikus kapcsolatok nélkül következnek egymás után — egy-egy dallam persze többféle feldolgozásban. A tempórendet tekintve a leggyakoribb a fokozatosan gyorsuló sorozat, a végén hatásos „Presto” zárással. (Nincs is a tíz magyar ábránd között egy sem, amely ne így zárulna.) — A témák feldolgozásánál a leggyakoribb, hogy először viszonylag egyszerű kísérettel szólalnak meg, majd különféle variációk következnek. A dallam bal kézbe vagy középszólamba kerül, a kísérő szólamban apró értékekben (tizenhatod, harmincketted stb.) figurációk jelennek meg, a letét egyre csillogóbb, virtuózabb. Előfordul, hogy moll téma dúrrá, dúr pedig mollá alakul, olykor (bár ritkán!) karakterét is megváltoztatja. — Ábrányi néha nem találja elegendőnek a variálásnak ezeket a klasszikus szerzőktől tanult egyszerűbb módjait, hanem még a barokkból kölcsönzött fogásokkal is él. Ezek azután különösen groteszk ellentétet hoznak létre a témák vulgariálásával. Így pl. kifejezetten komikus, amikor a 3. Magyar ábránd-ban a „Káka tövén költ a rucza . . .” c. dalból „doloroso” korált szerkeszt. Nem ilyen feltűnő, de szintén nem illeszkedik a stílus keretei közé az a „barokkos” feldolgozásmód, amelyet az 1. Magyar ábránd-nak a „Fóti dal”-t feldolgozó záró részében, a „Più vivo” szakaszban a 4/4 kezdeténél találunk. (Ld. az 5. kottát,

⁴¹ Major Ervin a korabeli sajtó híradásai nyomán a 2. rapszodiát 1878-ra, a 8.-at 1896-ra datálta saját, jelenleg az MTA Zenetud. Int.-ben őrzött példányán.

143. oldal.) — Mindenképpen szerencsésebbek a sorozatnak azok a darabjai, amelyekben Ábrányi nem törekedett a túlzottan „fennkölt”, „műzenei” feldolgozásmódra, ahol az igen hétköznapi témákhoz — még ha kissé sablonosan is — megfelelően illeszkedő, egyszerű kíséret társul (pl. a 10. Magyar rapszodiában).

Liszthez hasonlóan, magyar ábrándjaiban Ábrányi is törekszik egyrészt az improvizatív jelleg kidomborítására, másrészt a cigányzenekarok hangszereinek utánzására. A sorozat valamennyi darabjában hihetetlenül sok díszítést, futamot, kadenciát találunk. (A 10. magyar ábránd eleve egy „Cadenza ad libitum” feliratú résszel kezdődik!) Sajnos azonban ezek a díszítések-futamok is igen gyakran egy kaptafára készülnek. Ábrányi rapszodiái nyilvánvalóvá teszik, hogy a múlt század hetvenes-nyolcvanas éveiben már kialakult az a jellegzetesen díszített sablonos előadásmód, melyet „magyar nóták” zongorán való megszólaltatásakor olykor még napjainkban is lehet hallani. — A hangszerutánszatok között Ábrányinál a leggyakoribb a cimbalom. (A 4. Magyar ábránd-ból idézünk egy jellegzetes példát a 6. kottamellékleten, 144. o.)

Ábrányi magyar ábrándjainak előadása fejlett zongoratechnikát igényel, ugyanakkor e művek nagyonis korhoz kötött és köznapi ízlést elégitenek csak ki. Nem véletlen, hogy napjainkban az ismeretlenség homályába merültek.

(Folytatjuk)

Risolto.

Fantasia.
N. 2.
Tempo di
Verbunk.
Kedvessen.

tenerzime.

f.

trist.

Con stansione Fantasia Matura.

TRIO.

The image shows a page of musical notation for a piece titled 'Fantasia N. 2'. The score is written for piano and includes a 'TRIO' section. The tempo is marked 'Tempo di Verbunk' and 'Kedvessen'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into several systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include 'f' (forte), 'trist.' (tristezza), and 'tenerzime'. The piece starts with a 'Risolto' instruction. The 'TRIO' section begins with 'Con stansione Fantasia Matura'. The notation is dense with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of the 'Verbunk' style.

Larghetto Maestoso.

ten: \sharp

INTRODUZIONE

f

dolce.

8va

loco.

risoluto

loco.

leggermente. *decissimo.*

Andante $\frac{3}{4}$ osso.

N^o 1.

Lassatskän
Kedvessen.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, and the lower staff is for the violin. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The violin part has a more melodic line with some slurs and accents. There are several dynamic markings, including *f* and *ff* (fortissimo), and articulation marks like accents and slurs.

The second system continues the musical piece. It features the same two staves (piano and violin). The piano part continues with its intricate rhythmic texture, while the violin part provides a melodic counterpoint. The dynamics remain mostly *f* and *ff*. There are some slurs and accents throughout the system.

The third system continues the musical piece. It features the same two staves (piano and violin). The piano part continues with its intricate rhythmic texture, while the violin part provides a melodic counterpoint. The dynamics remain mostly *f* and *ff*. There are some slurs and accents throughout the system.

Minore.

TRIO.

The fourth system marks the beginning of the Trio section. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#), indicating a minor key. The tempo remains *Andante*. The piano part continues with its intricate rhythmic texture, while the violin part provides a melodic counterpoint. The dynamics remain mostly *f* and *ff*. There are some slurs and accents throughout the system. The word "risoli" is written below the piano staff.

Maioze.

ten.

The fifth system continues the Trio section. It features the same two staves (piano and violin). The piano part continues with its intricate rhythmic texture, while the violin part provides a melodic counterpoint. The dynamics remain mostly *f* and *ff*. There are some slurs and accents throughout the system. The word "risoli" is written below the piano staff.

EMLEK

EGRESSY BENI SIRKÖVÉRE.

Kirch Jánosfal.

N.º 1.

Allegro con fuoco. *a tempo.*

Lento. *f*

con brio.

ritar = = dan = = do.

Lamentabile. *Lento.* *pp* *veloce.*

loco

J.T. 231.

Agitato.

f

stringendo.

Poco Adagio.

marcando.

f

accelerando.

pp

dim.

J. T. 231.

Andante grazioso.

№. 2.

mesto.
fp

10

10

9

10

mf

dolcissimo.

Con molto espressivo.

mf

fp

mf

mf

J. T. 231.

Allegro agitato.

N. 3.

Larghetto affettuoso.

N. 4.

J. T. 231.

MAGYAR ZENE KÖLTEMÉNY.

Mesonyi Mihály.

Adagio

p *cres.* *f* *dim.*

p *p* *dim.* *pp* *ff* *f*

ff *ff* *leggiero* *p*

p *p* *dim.* *dim.* *p*

*) A magyar zene-darabok helyes s könnyebb előadhatása tekintetiből, a következő jelzéseket kívánom használni u.m. Az egyenes vonal jelenti a zenemű meghatározott időmértékét [tempo] A felfelé menő vonal az időmérték fokozatos gyorsítását [accelerando], a lefelé vezető pedig annak késleltetését [ritardando] jelenti.

Un den richtigen Vortrag ungarischer Musik zu erleichtern, will ich mich folgender Bezeichnung bedienen. Die gerade Linie bezeichnet das vorgeschriebene *Tempo*. Das Steigen bedeutet *accelerando* [Schneller werden], das Sinken hingegen *ritardando* [Zurückhalten].

Ret.C.N^o497.

Musical score system 1, featuring a piano introduction. The right hand begins with a *p* (piano) dynamic and a *glissando* over a series of chords. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *ff* (fortissimo). The system concludes with a *La.* (Larghetto) marking and an asterisk.

Musical score system 2, marked *Più vivo.* (Faster). The right hand features a *poco rit.* (slightly ritardando) section followed by a *f* (forte) section. The left hand has a *pesante* (heavy) section. The system ends with a *La.* marking and an asterisk.

Musical score system 3, marked *più stringendo* (faster and more tense). The right hand plays a melodic line with a *f* dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. The system ends with a *La.* marking.

Musical score system 4, marked *marcato* (marked) and *la melodia* (the melody). The right hand features a melodic line with a *ben legato* (well legato) instruction. The left hand has a *m. 5.* (measure 5) marking. The system ends with an asterisk.

Musical score system 5, marked *sempre crescendo* (always crescendo). The right hand features a melodic line with a *m. 5.* marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The system ends with a *La.* marking and an asterisk.

Grave.

f sempre trem. *tristamente* *ten.*

La * *La* * *La* *

presto *colante*

pianissimo *p* *p*

La * *La* *

pp zephroso *ritard.*

La * *La* *

trem. *ritard.* *poro acceler.* *rispress.*

La * *La* *

quasi cembalo *rubato* *portato* *trem.* *loggiero*

La * *La* *

TARI LÚJZA:

EGYÉNISÉG ÉS KÖZÖSSÉG KODÁLY ZOLTÁN KÉT KÁSZONI-SZÉKELY ELŐADÓJÁNÁL

Kodály Zoltán 1912-ben első székelyföldi gyűjtőútja idején a Kászoni-medence (Csík megye egyik sajátos tájegysége¹) öt faluját (Kászonimpér, Kászontítz, Kászonfelfitz, Kászonjakabfalva, Kászonújfaló) is végigjárta. Altíz kivételével valamennyiben készített hangszeres népzenei felvételeket is; Impérben és Jakabfalván egy-egy parasztfurulyás játékát („egy öreg ember”²-ét, ill. Benrát Sándorét), Feltízen és Újfaluban pedig egy-egy cigányprímás (Laji János, ill. egy „fiatal cigány”³) hegedűjátékát rögzítette fonográfhengerre.

Kászon énekes és hangszeres zenéje a zeneszerzőre és a tudósra egyaránt óriási hatással volt, s a szó nem túlzó, ha meggondoljuk, hogy az ott hallott dallamanyag több darabját feldolgozta⁴, mindamellet pedig ezúttal nem tartotta szükségesnek a zeneszerzői eljárására különben oly jellemző — a legjellegzetesebb típusba összevonó — módszer alkalmazását⁵. Az is különleges zeneszerzői oeuverjében, hogy dallamainak forrásait maga nevezi meg, s a megnevezettek kászoniak (pl.: „Az hol én elmegyek” a kotta alján: „Vancsa Györgytől 56 é. tanultam Kászonimpéren, Csík 1912.”, „A rossz feleség” a kotta alján: „Róka Ádámntól tanultam 60 é. Kászonújfaluban Csík 1912.”⁶). Bár a kászoni-székely népzenei alapanyag és a zeneszerzői megoldások összevetése is érdekes feladat lenne (kiváltképp ami a sirató stílusba tartozó 5 4 2-es kadenciakörbe tartozó ún. „Cigánysirató” csoportot illeti⁷), Kodály itteni gyűj-

¹ Dr. Kós Károly—Szentimrei Judit—Dr. Nagy Jenő: *Kászoni székely népművészet, Bukarest, 1972. 5-6. o.*

² Kodály egykori lakásán (Budapest, VI., Népköztársaság útja 89.) a hangszeres lejegyzések között ilyen jelzettel található a 258/a-b, 259/a-b fonográfhangerek adata. Itt jegyezzük meg, hogy a későbbiekben a hengerszámok előtti KF minden esetben „Kodály-fonográf”-ot jelent.

³ L. 2-es jegyzet. Itt a 269—70-es hengerekről van szó. Kodály maga is pótolni akarhatta később az adatokat, mert az egyik kottán „cigány neve?”, egy másikon pedig „fiatal cigány neve?” megjegyzéseket találunk.

⁴ Valamennyit nem soroljuk fel, de a legfontosabbakat megemlítjük: *Azhol én elmegyek* in: Hét zongoradarab 6. sz. „Székely nóta”, Magyar Népzene I/2., valamint Székely fonó 6. jelenet 16. sz.; *Egy kicsi madárka* in: Magyar Népzene I/3., Bicinia Hungarica III/112; *A rossz feleség* (ez Kodály címe, a népi gyakorlatban cím nélküliek általában a balladák) in: Magyar Népzene II/8., Székely fonó 6. jelenet 15. sz. Innen származik — legalábbis alapélményként a Székely fonó több hangszeres megoldása (pl. a „*Jaj de szépen cseng a lapi*” kísérete), s a Marosszéki táncok jónéhány ötlete, köztük kész dallamként a 261/d hengeren lévő „Sebes”, a kompozíció 3. epizódja.

⁵ Kodály zeneszerzői alkotásai módszereiről legutóbb: Bereczky János: Kodály népdalfeldolgozásainak hitelessége, Elhangzott „Kodály és a népzene” címmel a Magyar Néprajzi Társaság által rendezett emlékülésen, 1983. II. 26-án.

⁶ In: Magyar Népzene II/8. E sorozatban Váncsa Györgyre is hivatkozik (I/2,3).

⁷ Cigánysirató női-, ill. gyermekkarra, „*Jaj de szépen cseng a lapi*” a Székely fonóban, „*Kincsem komámasszony . . .*” a Kállai kettősben. Ez utóbbihoz újabbban még egy bukovinai hangszeres példa is került Hadikfalváról: „*Eddig vendég jól mulattál.*” Vikár Béla gyűjtéséből Kodály lejegyzésében korábban közöltem a típus egy változatát in: Kodály hangszeres gyűjtése, Magyar Zene, 1978. 2. 184-185. o.

tésének tanulmányozása alapján fontosabbnak véljük Kászon népzenejének — különösen századeleji népzenejének — vizsgálatát.

Mi az az indító ok, mely arra ösztönöz bennünket, hogy Kászont emeljük ki Kodály Z. gyűjtéseiből — akár a többi székelyföldi közül? Hiszen még csak azt sem mondhatjuk, hogy a terület népzenei szempontból teljességgel feltárt; sőt Kászonban népzene gyűjtő is aránylag kevés fordult meg⁸. A magyarázat az, hogy az itt feltárt népzeneben olyan jelenségeket észleltünk, melyek különböznek a más vidékeken tapasztalhatóktól, s ugyanakkor mégsem, ill. csak részben sorolhatók a dialektusterület okozta elváltozások fogalomkörébe. Megbizonyosodhatunk erről, ha a vidék zenei stílusát, legfőképp pedig annak az egyes előadók általi megfogalmazását összehasonlítjuk a többi századeleji — ill. későbbi — népzene gyűjtésekkel. A szembesítés több szempontból is hasznos. Egyrészt az időbeni visszakövetkeztetést segíti elsősorban az alapanyagra vonatkozóan, másrészt magyarázatul szolgálhat ma is tapasztalható jelenségekhez, főleg az előadói megoldásokat illetően. Mert bár a századeleje óta erősen megkopott a hagyomány, egyes jelenségek, mint a népzene lényegében állandó, de nem mindig a felszínre törő velejárói megmaradtak. Harmadsorban pedig csak a teljes zenei közeg ismeretében (s ez nem csak a zenei stílusokat jelenti, hanem azoknak az egyes előadók általi megfogalmazását) érthetjük meg, hogy Kodály miért épp azokat a dalokat-dallamokat választotta ki feldolgozás céljából, melyeket kiválasztott. Mivel ma már lényegében a teljes magyar nyelvterület népzeneje feltárt, hatalmas anyaggal tudjuk szembesíteni Kászon népzenejét, ill. Kodály énekeseinek és hangszerjátékosainak repertoárját és előadásmódját.

E tanulmány kereteit meghaladná, ha valamennyi előadóval külön-külön foglalkoznánk, ezért kiválasztottuk azt a kettőt, kiknek zenéléséből véleményünk szerint legpregnansabban bukkannak elő a közösséget magukban hordozó, mégis csak rájuk jellemző egyéni előadói megoldások. A két előadó Vánca Vaszi György énekes és Laji János prímás.

Vánca Vaszi György (Kodály több kéziratán és közlésekben Vánca⁹, de a fonográfhengeren saját névbemondása Vánca, így ezt fogadjuk el) 1912-ben ötvenhat éves, tehát akkori falusi viszonylatban már öreg ember¹⁰. Az általa énekelt dallamok kivétel nélkül népzeneink régi stílusrétegeibe tartoznak (ami természetesen nem zárja ki, hogy egyebet ne tudott, s akár Kodálynak is ne énekelt volna, melyeket a gyűjtő nem tartott megörökítésre méltónak). A népdalszövegek alapján megítélhető, hogy leginkább a lírikus szerelmi dalokhoz vonzódott, s feltehetően ez magyarázza, hogy ilyeneken kívül (*Egy kicsi madárka; Verjen meg az egek ura tégedet; Elment elment a madárka*) csak keserveseket (*Napom, napom, fényes napom; Az hol én elmegyek; Árva*

⁸ Anyagának mennyiségét tekintve kiemelkedik közülük Jagamas János, aki az öt faluban összesen 419 dallamot gyűjtött. l. Romániai magyar népdalok, közzéteszi Jagamas János és Faragó József, Bukarest, 1974. Ezen kívül Sárosi Bálint járt egyes kászoni falvakban, s őt elsősorban Kodály emléke után kutatott. Tudomásunk van még Imets Dénes csíkszeredai népzene gyűjtő-tanár gyűjtéséről, de sajnos az ő anyagát nem ismerjük.

⁹ Például a Magyar Népzene sorozatban. A kéziratok némelyikén más tintájú utólagos javítás is előfordul, de ez származhat Kodály egykori munkatársaitól is.

¹⁰ Ezért külön szerencse, hogy szóra lehetett őt bírni, hisz emlékezetes, mennyire nehezen lehetett az öregek szegényérzetét feloldani a népzene kutatás hőskorában. Kodály néhány kéziratán 45-50. évesnek jelöli.

madár mit keseregsz az ágon) és balladát (Fehér László) énekelt, s nem énekelt pl. népszokásdallamokat.

Hangja kora ellenére fiatalosan csengő, erőteljes bő hang, az idősebb székeleyeket (nőket, férfiakat egyaránt) jellemző mély regiszterben sötét színrel.¹¹ A vele készített felvételeken egy dallam kivételével valamennyihez a *kis h*-t választotta alaphangnak, így a *kis a-cisz²-d*” közti magasságot tekintetjük legkényelmesebb regiszterének. Más kitűnő énekkészségű kászoni előadókkal szemben (pl. Róka Ádámné — l. fentebb — és Borbát András; szintén 60 éves, kászonújfalvi) az ő hangján csak itt-ott érződik nazális elszíneződés. Ugyancsak az említett két előadóval összehasonlítva azt is érzékelhetjük a fonográffelvételeken, hogy támasztóhangot (h, m, n, aj, ej, hej stb¹²) nem használ, mely pedig a régi énekstílusnak szintén velejárója. Pontosabban támasztóhang funkcióban kétféle megoldása van: vagy a szövegből „szakítja ki” az első betűt, s támasztja vele a sor indítóhangját, vagy teljesen beolvasztja az egyes sorokat indító díszekbe. Lássunk példát mindkét eljárásra.

Verssorok kezdőbetűi (szótagjai) támasztóhangként:

KF 252/e, 1. vsz. 3. sor indítása kiemelve az *a* betűt, 4. sor indítása kiemelve a *h* betűt (ho. . .gy szótag) (3. kotta¹³ 161. o.).

Díszek támasztóhangként:

Az előzőnél gyakoribb jelenség. KF 253., a dal 2. sorának első hangja előtt olyan gyorsan elsuhanó dísz énekel az előadó, hogy az egy — az esz főhangról induló s oda érkező — igen gyors, a mordenthez legközelebb álló trillának tűnik. Ugyane helyen a 2. vsz.-ban kiírható értéke van a díszítő-támaszhangnak; Kodály jelöli is. Leghosszabb értékű ez a dísz a dal KF 115/b jelzetű (egyébként kevésbé díszített) felvételén. A lényeg azonban az, hogy az énekes e helyen szükségét érzi, hogy a szöveget kiemelje, s ehhez támasztóhang típusú dísz (díszeket) vesz igénybe. (4/a és 4/b kotta 162-164. o.). Egyazon helyen, s ez esetben egyazon értékű előke-támasztóhangot használ Vánca Vaszi György az egyik keserves mindkét versszakának 4. soraiban (1. kotta 159. o.).

Sajátossá válik a támasztóhang a Fehér László balladában, melyben az 5. vsz.-tól kezdve az egyes versszakok indításához a dallamnál kb. egy kvinttel lentebbről induló *glissando* adja meg a kezdő lökést. A dallamnál kvint-kvart (maximum oktáv) távolsággal mélyebbről induló *glissando* a régi énekstílus jellemzője, különösen ha nazális színezetű hanggal is párosul. Kivételes tehet-

¹¹ Hasonló jellegzetességeket állapít meg Bartók a románokkal kapcsolatban, s egyben azt is leírja, hogy a férfiak magasabban énekelnek, mint a nők. Kisebb mértékű különbséggel, de ez is jellemző a székeleyekre. l. Béla Bartók Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). —: Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke IV. Hrsg.: Denijs Dille. Editio Musica Budapest, 1968. 13* o. Rumänische Volksmusik IV.

¹² Bartók és Kodály „[...] szövegen kívüli »kezdő-, köz- és záróhangok«-nak nevezi őket. l. Erdélyi magyarság, Népdalok, Budapest, 1921. 7. o.

¹³ Valamennyi vokális dallam Kodály Z. lejegyzése. Ha az előadásra utaló fontos megjegyzések is találhatóak voltak a kézíraton, úgy feltüntetjük azokat.

ségű énekeseknél máig találunk rá példákat (a magyar énekesek közül elsőnek említhetjük Szabó Varga Györgyöt Széken, Gercuj Györgyöt Gyimesben). Meglepő, hogy Vánca Vaszi György különben nem él vele. Szinte ösztönösen bukik ki belőle a régi énekestilust kívánó ballada előadásakor, mikor az előadásba már belemelegedett (6. kotta, 166. o.).

Az eddig bemutatott támasztóhangok mindegyike a 2.-3.-4. sorok elején szerepelt. Ha végignézzük a kottapéldákat, láthatjuk, hogy az énekes a dalok legelejének indításakor csupán egy dalban alkalmaz támasztóhangot. A KF 252/b 1. vsz.-ának első három-, 2. vsz.-ának két sora indul dísszel (2. kotta, 160. o.). Mielőtt ennek okát feltárnánk, részletezzük Vánca Vaszi György díszítéseit.

A dísz kapó főhangok közül elsőnek említendő a 4. fok, mely köré többnyire *Doppelschlag* fonódik. KF 252/e 2. sor zárata, 3. sor zárata, 4. sor 1. ütem vége (3. kotta 161. o.). A díszek közt mégsem maga a *Doppelschlag* a legjelentősebb, hanem a *glissando*. Leggyakrabban quartolára vagy quintolára felnagyítva jelenik meg, mint nagyobb távolságok áthidalására alkalmas csoport. A 4. fok itt is központi helyet kap; kiindulópontja (*r-l*) vagy „fogadóállomása” (*l'-r*) a dallam 8. fokáról lefutó *glissandónak*. Ezen kívül gyakori még a *b3-VII.* távolság (*d-s*) közt. KF 119/b 3. sor zárlat, 4. sor 2. ütem; KF 253 1. sor zárlat, 3. sor zárlat; KF 252/e 4. sor 2. ütem (1., 3. és 4/a kotta 159., 161., 162-163. o.).

A *glissando* eredeti felnagyítatlan formájában is megjelenik többször (a már említett balladai színezőelem-szerepen kívül). Leggyakrabban a zárlatokban főnről leereszkedő formában találkozunk vele, melyek közül oktávambitusával kiemelkedik a KF 252/e 1. sorának 3. üteme (3. kotta 161. o.). Tipikusabb azonban a díszként is gyakori kvint — KF 252/e 3. sor 2. ütem — és kvart — KF 253 4. sor zárlat — alakban (3. és 4/a kotta 161-163. o.).

A ritmikai értékek növelésének másik módja Vánca Vaszi Györgynél, hogy az egyes sorvégi zárlatok — általános normák szerint gyors tizenhatod-harmincketted értékű — díszítőhangjait megközelítőleg nyolcad értékűre növeli, melyeket a sor egészének fokozatos lassítása által tovább nyújt. Ez a *glissando* nagyításával lényegében azonos eljárás művészi szempontból az ellenkező hatást kelti. Még ugyanis a kvintola díszítményekben élő előadásakor a díszek finomságát, könnyedségét, sőt gyorsaságuknál fogva hajtóerejüket érzékeljük nem pedig magát a *glissando* alapformulát (azonosságukra csak elemzéskor csodálkozunk rá), addig a szintén felnagyított zárlati díszek mindjárt feltűnnek a megnyugtató szolgáló mibenlétükkel. Legkitűnőbb példa erre az eljárásra a KF 254., melynek 1. és 3. sorai zárlatában találhatunk erőteljesen lelassított díszítéseket (5. kotta 165. o.).

A sorvégek erőteljes lelassítása meglehetősen modorosan hatna, ha az énekes nem ellensúlyozná valamivel. Az előadónak azonban kitűnő az arányérzéke. A lírikus szerelmi dalok kivétel nélkül már-már szélsőségesen gyors tempójú indítása után a sor vége felé olyan mértékben lassítja azokat, amennyi az első és a többi három sor nagyjából egyformaságának kiegyenlítéséhez szükséges. Így a dallam egészében véve azonos tempójúnak hat. Az alkalomhoz nem kötött régi dalok előadására majd minden területen jellemző a kezdősor gyorsabb indítása, majd az egyes sorok fokozatos lassítása. Az sem szokatlan, hogy a formán, hangnemen és sok egyében kívül tempóban is 2-2

sor tapad össze oly módon, hogy az 1. sor lassítását a 2. sor végén a zárlat hangsúlyozására még nagyobb lassítás követi. A 3-4. sorban fordítva játszódik le ugyanaz a folyamat; a 3. elején újabb tempókilendülés következik, mely lényegesen kisebb az 1. sorénál, ehhez viszont a 4. sor végső, erősen lassított zárása társul. Minderről az éneklésmódról az is köztudott, hogy a parlando-rubato előadás jellemzője, melyet a századelején leghívebb formájában a Székelyföldön talált meg Bartók és Kodály. Olyan felfokozott módon azonban, ahogy azt Vánca Vaszi György alkalmazta, csak egyes területek pásztokultúráiban, de éppen nem Erdélyben, hanem az Alföldön és a Mátra-vidéken, kisebb mértékben a Dunántúlon éltek — s részben élnek ma is — vele.

Most már választ adhatunk arra a kérdésre, miért csak egy dal elején használt támasztóhang-típusú dísz Vánca Vaszi György. Több magyarázat is kínálkozik.

Az egyik az lehetne, hogy a gyors indítás nem kíván előzményt. Ennek azonban ellentmond, hogy a magyar népzeneben gyors tempójú giusto táncdallamok közt is tömegesen találunk támasztóhangos indításúakat.

A másik magyarázat csupán egy dalra vonatkozik (*Egy kicsi madárka hozzám kezde járni*). Rajta keresztül azonban általánosíthatunk, mivel az azonos típusú daloknál ugyanazt a jelenséget figyelhettük meg. Átnézve több népdalgyűjteményt, azt tapasztaltuk, hogy az oktávugrással induló rubato előadású népdaloknál nem található kezdő-támasztóhang (pontosabban fölgráskor egyáltalán nem, oktáv- vagy kvint leugráskor elvéve)¹⁴. Mindez ellentmond annak a magyaráznak, hogy a támasztóhang kizárólag fiziológiai szükségességéből jött volna létre,¹⁵ mert leginkább ekkora távolság megtétele előtt lenne indokolt a segítség. A támasztóhang fiziológiai eredetmagyarázatát még másvalami is megkérdőjelezi. Megfigyeléseink szerint ez a hang legszorosabban a keservesek, balladák, rabénekek¹⁶ előadásához tartozik; legalábbis a századeleji gyűjtések — s kiváltképp Kászon, azon belül Vánca Vaszi György és Róka Ádámé dalanyaga — föltétlenül ezt igazolják. Ezeknek az énekeknek az előadását pedig a *befelé forduló éneklésmód* jellemzi: a személytelenül személyes dűnygő hang (személyes, mert közösség itéletét fogalmazza meg — ballada), mely időnként mintegy a beszédet súrolja, s mely a megszilárdult hangsorú (magassághoz kötött) strofikus dalok esetében legalább az átvezető szakaszokban megmaradt. Ez a beszéddel „érintkező” hang a gondolat és kimondása közötti idő kitöltésére, a kettőt összekapcsolására is kialakulhatott.

Harmadik magyarázként fölvetődhet az is, hogy — mivel egyes emlékezők szerint Vánca Vaszi György talán román volt¹⁷ — a más nemzetiség az oka egyediségének. Ezt a lehetőséget mindjárt elvethetjük, mert igaz ugyan,

¹⁴ Például Kodály Z.—Vargyas Lajos: A magyar népzene, Zeneműkiadó Budapest, 1960: 11., 53., 55., 70., 98., 106., 107., 117., 131., 139., 140., 149., 156., 163. stb., valamint Romániai népdalok . . . (1. 8. jegyzet): 8., 15., 29., 41., 48., 76., 91., 109. . . , 170. . . , 211. stb. Valamennyit nem soroztuk fel, ezt jelzik a pontok. Itt több kivétel is akad, főleg a moldvai és kalotaszegi előadásokban, de mindkettő eltér az általánosabb székelyfölditől.

¹⁵ Így véli Paksa Katalin: Soreleji megtámasztás és sorkezdő díszítmény a régi magyar előadásban, in: Zenetudományi Dolgozatok, 1982. 256. o.

¹⁶ Ilyenre még régebbi dunántúli adat is van, l. Kodály—Vargyas: 112. sz.

¹⁷ Sárosi Bálint gyűjtésében Miklós Márton kászonalföldi igazgató tanító emlékezik meg arról, hogy ő ismerté is azt a román embert, akinél Kodály járt. AP 7435/d, 1970-es gyűjtés. Nem tekinthetjük teljesen hitelesnek, mert az igazgató csak 1934 óta él a faluban, s addigra a gyűjtő emléke már elmosódhatott.

hogy Kászonimpér Doboly nevű utcájának román lakosai is voltak¹⁸, de Kodály, aki előadóinak nemzetiségi hovatartozását mindig pontosan feljegyezte (ha az átlagos esetekre vonatkozókat nem is mindig), erre nézve sehol nem tett említést.

A választ leginkább a kászon falvak társadalom- és művelődéstörténetében kereshetjük. Kászon Háromszék megye felől sokkal hamarabb fogadott be városi hatásokat, mint más székely megyék (azon belül is elsősorban Kézdivásárhellyel volt kapcsolata.) Ezeket olyan szerencsésen tudta ötvözni saját, meglehetősen zárt népművészetével, hogy az nemhogy nem ártott neki, hanem termékenyítőleg hatott rá. Az új elemek megmutakoztak „a monumentalitásra való tudatos törekvés”-ben, a „szerkezetből következő... formák nagyrabecsülésé”-ben, melynek eredménye a „díszítés nemes egyszerűsége és nagyvonalúsága”¹⁹ lett. Mindezek a hatások — helyesebben a népművészet egyéb ágaiban uralkodó *szemléletmód* — Vánca Vaszi György zenélésében is jól tükröződnek. A monumentalitást szolgálja a végletek közt mozgó — ám mégis izléses — tempóvétel, valamint a díszítések ritmikai felnagyítása, mintegy főhanggá átlényegítése. A szerkezet kidomborítását nagyszerűen segítik az előadás folyamán arányosan elhelyezkedett leheletnyi finomságú díszek, csúszások, a tartott hangoknál alkalmazott vibrátók, összességükben — Bartók találó terminológiájával — az imponderábiák²⁰.

A *vibrátónál* megint érdemes megállnunk. Általános nézet szerint a népi énektechnika nem ismeri. Pedig ez nem így van. A népi énekesek valóban nem használják, mint effektust, de mint a hangnak melegséget és *kellő intenzitást* nyújtó lehetőséggel élnek vele. A jó előadó (valószínűleg ösztönösen) érzi, hogy a hosszan tartott hangok (főleg lassú tempóban) ereje a hang remegtetése — a hanghullámok „táplálása” nélkül sivár, hamar elhaló lenne. Éppen az a meglepő, hogy a régi énekmod képviselői fokozottabban élnek a vibrátóval, de ennek *mértéke oly csekély*, hogy kifejezetten csak koncentrált, többszöri meghallgatás után fedezhető fel.

A dinamikai lehetőségek kihasználása valóban aránylag ritka a magyar népzeneben. Vánca Vaszi György művészi módon élt ezzel is: hangereje a fortétól piánóig, ill. az utolsó hang elnyeléséig terjedt az egyes dalok tartalmi mondanivalójának megfelelően (általában úgy, hogy a forte indítás az egyes sorokban fokozatosan hanyatlik alább). Éneklésének nem egyik vagy másik eleme volt csupán az átlagostól eltérő, hanem szinte valamennyi. Egyéniségének vizsgálatok az említetteken túl azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a gyűjtés idején a népművészet minden ágában vagy már lezajlott, vagy folyamatosan zajlott az a folyamat, melyet új stílusként szoktunk megjelölni, s melynek egyik fontos jellemvonása a társadalmi tudat — azon belül az *én*-tudat — előtérbe kerülése. Vánca hagyománytisztelő ember, így dalanyagában még a közösségi erő dominál, de a dalok megjelenítésében már érezteti a maga erejét: fölüeny énektudását. Kodály figyelmét nem véletlenül keltette föl. A székely közösség egyéni énekes képviselőjét látta benne megtestesülni, esztétikai műszóval élve a tipikusban a különöst.

¹⁸ In: Kászon székely népművészet (I. I. jegyzet) 16. o., 91. o.

¹⁹ In: Kászon székely népművészet (I. I. jegyzet), 14. o.

²⁰ Bartók Béla: Miért és hogyan gyűjtünk népzene? In: Bartók Összegyűjtött írásai, I. Közreadja Szóllósy András, Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1966. 586. o.

Hogy ez mennyire így van azt a tudós Kodály igazolja. Külön tanulmányt érdemelne, mennyire foglalkoztatta az énekes előadói stílusa. Részletezés helyett most megelégszünk azzal, hogy az énekes dalairól készült lejegyzéseket (néhány kivételével) közöljük. Annyit azért megemlítünk, hogy Kodály Váncsa Vaszi György majdnem minden dalát partitúralejegyzésben készítette el, melyekhez szokásával ellentétben az előadásra vonatkozó megjegyzéseket is fűzött.²¹ A partitúralejegyzés a népzeneben azt jelenti, hogy az egyes versszakok egymás alá kerülnek, ami által az egyes strófák közötti különbségek egyszeri ránézésre kidomborodnak: törvényszerűségek és különlegességek szembeszökően jelentkeznek. Biztos, hogy Kodály e lejegyzésmóddal a közönségen belüli egyediséget akarta a maga és mások számára érzékeltetni.

Laji Jánosról, mint egyéniségről az eddig felsoroltaktól részben eltérő okoknál fogva beszélhetünk. A kászonfeltízi hegedűs kora Kodály feljegyzése szerint „50-es”, polgári foglalkozása „cigánykovács”²². Játékáról 6 fonográf-hengerre 19 db (az előadó szerint különböző) dallam-felvétel készült. Kodály ezekről is készített lejegyzéseket, melyeket a többi maga-gyűjtötte jelentős mennyiségű hangszeres lejegyzésével együtt a lakásán tartott. A kászonfeltízi anyagból kettőnek nem találtuk meg a lejegyzését, ez azonban dolgozatunkat lényegében nem érinti, mivel az elemzéseket nem Kodály lejegyzései alapján végeztük, sőt azokhoz csak nem régen jutottunk hozzá²³. Mivel Laji János felvételei az MTA Zenetudományi Intézetében rendelkezésünkre álltak, mód volt a teljes anyag részletes vizsgálatát elvégezni (korábban lejegyezni), s a lejegyzéseket legalább utólag — mintegy megnyugtatósképp — Kodályéval összevetni. A Kodály-kéziratok legfontosabb jellemvonásait, az egyes lejegyzéseket a dallamok ismertetésekor esetenként felsoroljuk.

Laji János szintén azon kevesek közé tartozik, kiket Kodály megemlít, ha ez esetben nem is név szerint. A *magyar népzene* c. tanulmányában a zenei önellátással, a zenészek foglalkozásával, jövedelemforrásával kapcsolatban a következőket írja: „Hogy a fizetésből megélt-e a zenész: az más kérdés [...] Még 1912-ben tanúja voltam, mikor egy jómódú székely gazda felfogadta fia lakodalmára a cigányt, a tízezernyi lakosú Kászonfeltíz egyetlen zenészét. Étél-italért, »kendők«-ért és öt forintért huszonnégyszáz óráig volt köteles muzsikálni az egy száz hegedűs. Ebből persze meg nem élhetett. Főfoglalkozása a kovács mesterség volt, akkor is az üllő mellől szólították el”²⁴. Kászonfeltíz „egyetlen zenésze” pedig Kodály gyűjtőfüzete szerint Laji János volt.

Milyen zenész volt Laji János? A legkitűnőbb professzionista, aki minden pillanatban a zene „programjának” megfelelő hangvételt választott. A felvételnél jelen sem lévő táncosok lába alá játszott: forgások irányát diktálta (pl. egy csárdásban (10. kotta 172. o.); szinte ugráltatta, táncoltatta vonóját. örömeiben, hogy a juhait kereső pásztor végre „megkapta” juhait” (l. 9. kotta 171. o.). Ettől a különleges megjelenítő készségtől azonban még nem lenne különös, mert hasonló muzsikussal Kodály is több helyen találkozott: Ká-

²¹ Dallamainak szövegére is, melyeket itt most nem elemzünk, noha szintén sok egyéni vonásuk van.

²² Kéziratain néhány esetben csak a „cigány” megjelölés van Laji János neve és évszáma mellett.

²³ Kodály Zoltánné Péczely Sarolta szíves engedélyével.

²⁴ In: A magyar népzene, id. kiadás. 57. o. és 132. jegyzet.

szonújfaluban pl. a fiatal cigányprimással²⁵, majd két évvel később a bukovinai hegedűsökkel: Czurkán Miklóssal (Istensegíts), Csernik Lázárral (Hadikfalva), Perhinski Antonnal (Gurasolce, rutén-román földműves), hogy másokat ne is említsünk.

Laji egyéniségének magyarázata egyrészt abban van, ahogy a viszonylag csekély dallamból álló zenei készletét igen változatos módon tudta felhasználni, másrészt abban, ahogyan ezeket a közösség számára szólóban is kielégítővé tudta formálni. Nyilvánvalóan mindig egyedül játszott — s ezt Kodály szavain kívül épp a játéka bizonyítja —, így egyben egy régebbi zenekultúrát is képviselt. Az egyedüli játék egész más feladatok elé állítja a muzsikust, mint ha „van segítség”-e²⁶. Laji János olyan eszközöket vett igénybe, amelyekkel a zenei önellátást biztosítani tudta, vagyis egyedül is megfelelő hangerőn játszott egy-egy mulatságban. Mielőtt ezeket részleteznénk, vizsgáljuk meg előbb anyagismeretét.

Bizonyos, hogy az egyszeri gyűjtés nem tárta fel a primás teljes anyagát. mégis — a felvételek alapján — valószínűnek látszik, hogy az újabb zenék az előbbieket során már felvettek típusváltozatai lettek volna, ha később újabb gyűjtésekre sor is kerül. 19 felvételén (külön dallamnak számoltuk — mint Kodály is — a juhait kereső pásztor-típus egyes egységeit) két dallam is volt, melyet különböző néven és ritmusban játszott, az egyiket *négy* változatban. Több más esetben pedig a már meglévő fordulatokat, vagy egész részeket tett át a másik darabba.

Laji János darabjai:

1. „A juhász kesereg elvesztett kecskéin” (a lakásában őrzött kézirat szerint); „Bús juhász” az akadémiai lemeztasak szerint: AP 6030/k). KF 263. A sirató stílusba tartozó ereszkedő szerkezetű improvizált recitativ dallam leginkább az Udvarhely megyei, valamint moldvai, bukovinai hasonló típusokkal mutat rokonságot. Kodály nem sok hasonlót ismerhetett még, feltehetően ez okozta, hogy a dallam sorrendjét nem jól ítélte meg. Kéziratának alján a következőket találjuk: „N. B. A felvételnél megtévedt: rosszul kezdte. A mi a henger elejéről hallható, nem egyéb, mint a második rész, egy kvinttel magasabban. Az utolsó ütemben néha a felső oktávába csap.” Kétségtelen, hogy az említett 2. résznek kvinttel föntebbi megfelelője az indító szakasz, de ez nem tévesztés. Az improvizatív technika következménye: a játékos egyes szakaszokat más helyzetben — leggyakrabban kvint-, valamint szeptim és terc transzpozícióban is eljátszik. Mgejegyezzük még, hogy Kodály lejegyzése valószínűleg azért is a második *negyed* = cca 96 részről indul, mert a játékos másodsor csak ettől a résztől kezdi játszani a darabot (7. kotta 167-169. o.).

2. „Mikor kőszalakat kecskének néz” (Kodály kéziratán; „Juhászunk kőszál” az AP 6030/l jelzetű lemezen.) KF 264/a. Országosan ismert típus, ebben a formájában legközvetlenebb rokonságban a bukovinai és Udvarhelyi megyei

²⁵ Stílusából ítélve Laji János tanítványa volt, bár a tőle felvett dallamanyag részben azonos csak Laji Jánoséval (pl. a 8. kottán található dallamot ő is játszta).

²⁶ Cigányzenészek általánosan így nevezik a primáshoz csatlakozó, kíséretet játszó zenészeket.

típusokkal²⁷. Kiadott változata Urvarhely megyéből: Almási-Hertea: 193. sz.²⁸ (8. kotta 170. o.).

3. „Mikor igazán megtalálta” (Kodály kéziratán; „Megkapta juhait” az AP 6030/m jelzetű lemezen). KF 264/b. A dallam jó példa arra, hogy alakul át egy 4 soros strofikus dallam a hangszeres zenében 2×4 ütemes periódusból (A+B) álló szerkezetté. A hét+hatszótágú kanásztánc alap-ritmus sem marad változatlan: sűrű tizenhatod mozgás váltja fel, szinte elfedi az eredeti alakot. A dallam háttérében a „Kertbe virágot szedtem” 5 5 1-es kadenciájú szöveges dallam húzódik meg, s ma aránylag kevés számban található meg az élő hangszeres zenei gyakorlatban. Laji Jánosnak még alapélménye lehetett ez a — részleteiben kvintváltó — dallam, mert még háromszor eljátszotta a felvételek folyamán. Egyszer „Németes”-nek — KF 268/a, kétszer pedig „Oláhos”-nak — KF 268/b, 268/d. A felvételek közül ez utóbbi áll legközelebb a KF 264/b-hez, legtávolabb a 3/4-es Németes van tőle. Három változatban az eredeti kadenciák 1 kivétellel a hangszeres zenében uralkodó 5 5 b3-as kadenciasorrá rendeződnek. A kivétel az egyik oláhos, ami sajátossá teszi a két azonos nevű felvétel egymáshoz való viszonyát. A KF 268/b 1. periódusában (A) már az egyenletes tizenhatod mozgást is 4+3+4+4 tizenhatod váltja fel, de a legfőbb különbség mégis abból adódik, hogy Laji János az 1. sor végét 5 helyett b3-al zárja, s ez a többi sor irányát is megszabja. A 2. periódus (B) a „Marosszéki”-k²⁹ 1. nagy típusa 2. periódusainak megfelelője, ami által a „Kertbe virágot szedtem” és a Marosszéki keveréke alakul ki b3 1 b3 kadenciákkal. Mindent feltehetően a gyűjtéskor professzionista zenészeknél gyakran tapasztalt jelenség idézte elő: a gyűjtő másik azonos nevű táncdallamot kér, de a fáradt zenészeknek nem jut eszébe újabb. Így ott a helyszínen a gyűjtő füle hallatára kanyarít egy stílusban és hangulatában a vidék zenéjének megfelelő darabot, már ismert elemekből (pontosabban olyan fogásokból, melyekre rááll a keze). Énekelt kásonimpéri változatát közli Jagamas—Faragó: 227 sz.³⁰. Hangszeres változatai: Almási—Hertea: 194. sz.³¹ és Lajtha: 19. sz.³² (9., 22., 23. és 25. kotta 171., 184-185., 187. o.).

4. „Csárdás” KF 264/c. Az erőteljes pontozással hangsúlyozott csárdás mögött elmosódottan a kanásztánc ritmus áll, ereszkedő szerkezetének 5 5 5 kadencia-sor a jellegzetessége. Csárdás mivoltát az ismételt A sor is hangsúlyozza. Jelenleg párhuzam nélkül áll (10. kotta 172. o.).

5. „Oláhos” KF 265/a. Jelenleg párhuzam nélkül álló dallam, valószínűleg román eredetű. Ilyen jellegét hangsúlyozza Laji János triolákkal (11. kotta 173. o.).

6. „Oláhos” KF 265/b. A három részből álló darabnak eddig csak C tagjához sikerült párhuzamot találni Magyarpéterlakáról, (Maros-Torda megye)³³, de ott nem fríg a zárlat. (12. kotta 174. o.)

²⁷ Kodály maga is többször felvette. Galánta környékén a 30-as években még szintén ismerték a hangszeres formát.

²⁸ Almási István—Iosif Hertea: 245 népi táncdallam, Marosvásárhely—Tirgu Mures 1970. 89. o.

²⁹ L. Tari L.: Kodály hangszeres gyűjtése... (7. jegyzet) 194-195. o.

³⁰ Romániai magyar népdalok... (1. 8. jegyzet) 230. o.

³¹ 245 népi táncdallam... (1. 28. jegyzet) 89. o.

³² Lajtha László: Kőrösparti gyűjtés, Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1955. 183. o.

³³ AP 7162/c gyűjtötte Kallós Zoltán, előadta három tagú banda. A megfelelő rész közjáték.

7. „Oláhos” KF 265/c. A 3. darabnál Marosszéki 1-es típusként emlegetett dallam; itteni kadenciái b3 1 5. A magyar és román folklórban egyaránt erősen elterjedt típus, kiadványokban is meglehetősen nagy számban van képviselve. E helyen csak a legfrissebbre hivatkozunk, annál is inkább, mert kátszonzeltízi énekváltozat: Jagamas-Faragó: 297. sz. (Kodály felvételei közt változata: KF 268/b, (13. és 23. kotta 175., 185. o.).

8. „Oláhos” KF 256/d. A kanásztánc ritmusú kéttagú táncdallamhoz más változat eddig nem került, mint amit kéziratára Kodály is feljegyzett: „*var. fon. 325/a közepe más, ott »magyar«-nak mondták*”³⁴. (Vagyis: a 325/a fonográfhangereken lévő változataról van szó). Ezt Gurasolceban Perhinski Anton játszotta „Magyar tánc” címen, AP 8239/d (14. kotta 176. o.).

9. „Oláhos” KF 266/a.

10. „Oláhos” KF 266/b. A két felvételt Kodály kéziratán egy szám alatt 266/a-nak jelölve találjuk, s nem ok nélkül. Laji János először (15. kotta) dúr indítással, moll 2. periódussal játszik egy — a kanásztánc ritmust alapélményként magában hordó — ABA formájú dallamot, majd másodsor (16. kotta) az indítást is megváltoztatja. B tagja azonos marad, de végső formáját nem ismerjük, mert a felvételnek végeszakad. Mindenesetre a kétféle dallam (s különösen a második) újból a „Kertbe virágot szedtem” típus körébe tartozik, mégha már lazábban is (1. a 3. felvételnél írottakat). (15. és 16. kotta 177-178. o.).

11. „Oláhos” KF 266/c. A játékos az A periódusban ütemenként 3+2+3 tizenhatoddal emeli ki a román jelleget, melyhez távolabbi változatként a 8. felvétel állítható. Közelebbi változata egy Porcsalmáról (Szatmár m.) származó Lajtha-gyűjtés 1934-ből³⁵, valamint Almási—Herțea: 172. sz.³⁶. B tagja nagy számban van képviselve a bukovinai székelyektől származó újabb kori (1950-től végzett) gyűjtésekben: a „Silladri” nevű tánc 2. periódusa. Korábbi gyűjtésből is van hozzá párhuzamunk Csíky János anyagából Marosteréről (Maros-Torda m.). Ennek a „Korcso” dallamnak az eleje az 1. periódusnak is távoli változata³⁷ (17. kotta 179. o.).

12. „Szerbaszka” KF 266/d. Közvetlen páruhzam nélküli dallam, stílusában leginkább a román „Héjszá”-val rokon (18. kotta 180. o.).

13. „Cigánynóta” KF 267/a. Az országosan „Csípd meg bogár” szöveggel elterjedt dallamnak Kodály kéziratán egy újabb szövegkezdetét találjuk: „*Ha nincs üllő kalapács lesz a lesz a purdénak kalács*” — bizonyára Laji Jánostól származó közlés szerint.³⁸ Zeneileg megfelel a típus Udvarhely- és Csík megye területein honos székely alakjainak (19. kotta 181. o.).

14. „Csárdás” KF 267/b.³⁹ A duda nyomait még magán viselő dallam tipikus példája a századforduló idején megindult bomlási folyamatnak: hogy kezd kialakulni egy — területenként majd erősen eltérő — improvizált forma közvetlenül a korábbi népies műdal, közvetlenül pedig a cigányzene hatására. A dallam 5-6. ütemében található toldalék tipikus Maros-Torda megyei megoldás, helyesebben annál valószínűleg általánosabb a századfordulón, de csak onnan ismerjük megfelelőit: Seprődi: 93. sz., 102. sz., távolabbi változatként

³⁴ Hangszeres dosszié, Kodály-hagyaték.

³⁵ MH 2719/a, előadta Kaluca András cigányprimás.

³⁶ 245 népi táncdallam ... (1. 28. jegyzet) 80. o.

³⁷ MF 663/b, előadta ismeretlen előadó esz-klarinéton, BR (Bartók Rend) 13099.

³⁸ Hangszeres dosszié, Kodály-hagyaték.

³⁹ Kéziratát nem találtam meg.

pedig: 101. sz., 106. sz. és 111. sz. A dallam zárlati elemei hasonlóságot mutatnak a 265/b (6. felvétel) C tagjával (20. kotta 182. o.).

15. „Sebes csárdás” KF 267/c. A motívumismétlésen alapuló 1. periódus közvetlen rokonságban van a gyimesi csángók szintén „Sebes csárdás”, valamint „Verbunk” nevű táncával. Zárlata éppúgy, mint az előzőnek a már ismert Laji János-féle fríg lefutás. 2. periódusa a felcsíki székelyek közt egy „Gábor Ignác” névhez tapadó dallamból ismert. Kodály kéziratán „var. Gyergyó” utalás található, de a dallam közvetlen változatát nem ismerjük⁴⁰ (21. kotta 183. o.).

16. „Németes” KF 268/a. Típusmeghatározása a 3. felvételnél (22. kotta 184. o.).

17. „Oláhos” KF 268/b. Típusmeghatározása a 7. felvételnél (23. kotta 185. o.).

18. „Oláhos” KF 268/c. Az egyik legkitűnőbb példa a tekintetben, hogyan követik egymást s állnak össze egészszé az eredetileg több darabból álló tánczenék, melyek a több helyre tartozásuknál fogva erősen megnehezítik a típusalkotást. Már az eddigiekben is többször tapasztalhattuk, hogy a — többnyire kéttagú — fánkdallamok két különböző periódusa más-más típusokból került ki. E felvételnél a kezdő periódus (ismételt A) eredetileg akár közjáték is lehetett; mindenesetre így találkozunk vele Lajtha gyűjtései között: 15. sz. jegyzet, „Figura”⁴¹. Seprődi közlésében és a mai változatokban indító-periódusként szerepel, l. Seprődi: 104. sz., valamint Méra (Kolozs m.), Szék (Szolnok-Doboka m.), Lőrincréve (Alsó—Fehér m.)⁴². A darab második része önmagában kész egység: a Marosszéki 3. nagy típusának egy altípusa (az 5 4 2-es Cigány-síratóból kinőtt csoport). Dúr-moll változatait egyaránt ismerjük, főleg, mint Maros-Torda megyei csoportot. Közlésben megjelent változata, mollban más előtaggal: Almási—Herțea: 55. sz.⁴³ (24. kotta 186. o.).

19. „Oláhos” KF 268/d⁴⁴. Típusleírása a 3. felvételnél (25. kotta 187. o.).

Ennyi tehát Laji János cigányprímás anyaga. Ha ezt a többi kászoni hangszeres zenei felvétellel összehasonlítjuk, arra a meglepő eredményre jutunk, hogy egyetlen hangszeres sem játszott olyan dalamot (sem ugyanolyan, sem más néven), amit a másik játszott volna.* Valamennyi falu valamennyi játékosának felvétele egyedi, s ez azért különös, mert egy viszonylag zárt etnikumnál a falvak különbözősége ellenére nagyobb egyezéseket várnánk. Úgy látszik azonban, hogy Kászonban a zenésznek nem lehetett különösebben nagy keletje. Ha pedig ez valóban így volt, Laji Jánosnak annál nagyobb érdeme, hogy az egykori egységesebb székely hagyomány megtartása mellett igen gazdaságosan bánt alapanyagával. Egyetlen alapötletből képes volt többféle zenét megalkotni, akár úgy, hogy három népnek is megfeleljen (pl. Németes, ugyan-

⁴⁰ Pontosán: „Gábor Ignácé”, ami az utódok egybehangzó állítása szerint azt jelenti, hogy Gábor Ignácnak ez volt a kedvenc dala. A népzeneben több ilyen névvel áthagyományozott dallamot ismerünk, különösen a hangszeresek közt.

⁴¹ Kőrösparti gyűjtés... (l. 32. jegyzet) 420. o.

⁴² A legkülönbözőbb elnevezésű tánczenék: pl. Magyar, Csárdás, Pontozó stb.

⁴³ 245 népi táncdallam... (l. 28. jegyzet) 31. o.

⁴⁴ Kéziratát nem találtam meg.

* Kivétel a 25. jegyzetben említett 1 dallam, melyet a kászónújfalvi primás adott elő.

az Oláhos, ill. két magyar megfelelője). Ezt az alapötletet a régi réteg kvintváltásba hajló típusaiból merítette legszívesebben, melyet kanásztánc ritmusba ágyazva jól fel tudott használni tánczeneként.

A szóló-játék hátrányainak kiküszöbölése:

A közösség életében a zenész elsősorban a mulatságokban van jelen, tehát olyan helyen, ahol némi zaj mindig van (lakodalom). Esetleg szabad téren kell játszania (bál), vagyis soha nincs olyan körülmények között, mint a koncertmuzsikus, aki külön a zene céljaira kiképzett akusztikai körülmények között játszik a rá csendben figyelő közönségnek. Ezt a dolgot régebben éles hanghatású hangszerek használatával (duda, tekerő, különféle ajak- és nyelvsípok) igyekeztek ellensúlyozni, jóval később pedig ezért is kezdtek falvakban is terjedni a cigányzenekarok.

Laji János az erősítés érdekében elsősorban *többszólamú* játékot fejlesztett ki. Ez részben az üres húrokon kvintekben megszólaltatott hangokra vonatkozik, részben arra, hogy szívesen játszik a *D* húron, melyhez egyidejűleg a *G* húrt is meg tudja érinteni. Hasonló játékmódot Dincsér O. is említ⁴⁵, emellett pedig az alkalmanként kvintpárhuzamban való játékot is gyakorolják a gyimesi zenészek; céljuk nekik is a dallam erősítése. Laji János azonban gyakran *kettősfogást* is használ, ami viszont szokatlan a népi technikában. Gyakori, hogy a dallamhoz *szert*-tel mélyebben lévő kíséretet tesz (*e'-kiszga'-c'*, l. 8., 9. kotta 170-171. o.). Többször pedig *oktávpárhuzamban* játszik (l. 11., 12., 16., 18., 19. 173-4., 178., 180-1. o.). A juhait kereső pásztor dallamánál speciális technikát alkalmaz: a dús, megállás nélkül szinte egymásba folyó cifrázatok miatt nem lenne ideje egyidejűleg „kiséretet” is játszani, ezért a *D-G* húrokat külön-külön vagy együtt gyors tempóban *arpeggio*-szerűen, a fődallam rövid megszakítása árán zengeti meg, ez pedig a dallam felhangjait kelően felerősíti. Azt a technikát alkalmazza, amelyet a barokk zene vonóhangszerekre írt szólószonátáiból jól ismerünk, legfejlettebb alakban J. S. Bach-tól, vagy mely népzeneként fejlett formában az észak-nyugateurópai (norvég, ír) hegedűsök játékában ma is jelen van. Magyaroktól szintén már csak a legjobb gyimesi zenészekről hallani: keserveseknél, méginkább a halottkísérő dallamban alkalmazzák.⁴⁶

Az erősítés érdekében gyakran hallható *crescendo*. Ez azonban olyan kis mértékű, mint az énekesnél említett vibrató. Egy-egy négy tizenhatodnyi egységen belül bontakozik ki, hogy a következő negyed súlyosabb lehessen, s egyben, hogy a feszültség növekedhessen, a tempó feszes maradjon 8. kotta 2., 6., 14. ütem, 9. kotta 5-6. ütem 170-171. o.).

Decrescendo használatára is van példa, de csak a juhait kereső pásztor dallamban. Ennek szinte az előadásához tartozik (más terület más előadónál is) a dinamika árnyaltabb használata, valamint erőteljesebb *vibratók* és *glissandok* alkalmazása. Vibrátót, trillavibrátó formában Vánca Vaszi György-

⁴⁵ Dincsér Oszkár: Két csiki hangszer mozsika és gardon. Szerk.: Domanovszky György: A Néprajzi Múzeum Füzetei 7. Budapest, 1943. 44. o.

⁴⁶ L. Tari L.: Hangszeres zene a magyar népi gyászszertartásban, in: Ethnographia, 1976. 1-2. 133-160.o.

nél is sokkal kisebb mértékben használ Laji János, de valószínűleg nála is abból az ösztönös felismerésből fakad a vibrató-használat, hogy „Bizonyos frekvencia-szélességű vagy időbeli ingadozású hanggerjesztést fiziológiailag is meg pszichológiailag is megkívánunk”⁴⁷. Mozgásban tartott helyek: 10. kotta 1. hang, 13. kotta 2. ütem első hang 3. ütem 1. hang stb.

Külön figyelmet érdemelnek Laji János zárlatai. Szinte minden egyes darabot negyed+kétnyolcad értékű ritmussal zár a szokásos két negyed helyett, s a két utolsó nyolcad egyben egyszerre szólal meg az *e'*-n és *kis g*-n. Ezek a darab kicsengését (utórezgés) segítik elő, egyben pedig „*A hol lehet, mindig markírozza a hiányzó kíséretet, többi darabjában is*”⁴⁸ — jegyzi meg a dallamról készített lejegyzésén Kodály.

S e ponton ejtsünk néhány szót a lejegyzésekről is. A népzenei lejegyzésekben gyakorlott olvasónak talán szokatlan, hogy a darabokat nem mindig találja a népi hegedűjátékban használt második fekvésnek megfelelő helyeken. Ennek az az oka, hogy a játékos gyakran játszik *D* húron, s ezt egy-egy darab folyamán is úgy viszi végbe, hogy a legmagasabb hangoknál áttér *A* húrra. A játékmód szokatlansága nem indokolja, hogy ne mindent és ott jelöljünk, ahol megszólal. Ezért jelöljük a kettősfogásokat még ha azok látszatra meghökkentőek is (mert pl. *A* húron nem szólalhatna meg a *kis g*). A jószándékú hamisítást azonban annál inkább kötelességünk elkerülni, mert Kodály lejegyzései teljes mértékben eloszlatták kételyeinket. Kodály egyik legfőbb érdeme épp az a népzeneutatásban, hogy mindent a hangszerek fizikai adottságainak megfelelően ír: transzponál, levegővételt jelöl, a hangolást közli stb. Így teljes mértékben elfogadjuk lejegyzéseinek azokat a pontjait, ahol addig kételkedhattünk a megszólaltatás lehetőségében (még ha hallhatók voltak is).

Összegezve megállapíthatjuk, hogy a bemutatott kászoni előadók egyéniségét elsősorban a vidékük formálta. Közösek abban, hogy mindketten ki akartak és ki is tudtak szakadni közvetlen környezetükből, de soha nem is akartak, s nem is tudtak elszakadni népzenei közegüktől. Eltérőek abban, hogy míg Vánca Vaszi Györgyöt elsősorban egyéni ambíciók sarkallták, Laji Jánost a foglalkozásából eredő kényszerűség vezette. Annak felismerése, hogy egyedül ki tudjon szolgálni „tízezernyi lakost”. A kiemelkedés mindkettejük esetében azáltal volt lehetséges, hogy kivételes zenei tehetségek voltak. Megérdemelték, hogy nevüket az utókor Kodály révén megismerje.

⁴⁷ Tarnóczy Tamás: Zenei akusztika, Zeneműkiadó Budapest, 1982. 196. o.

⁴⁸ Hangszeres dosszié, Kodály- hagyaték.

HELYNÉVMUTATÓ

Kászón:

Kászónaltíz — Plaesii de Jos
Kászónfeltíz — Plaesii de Sus
Kászónimpér — Imper
Kászónjakabfalva — Iacobeni
Kászónújfalva — Casinul Nou

Mezőség — Székelyföld:

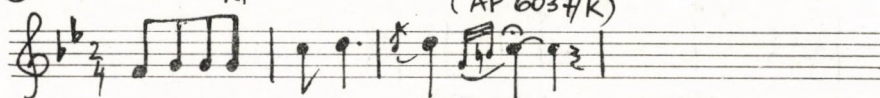
Csíkszereda — Mercurea Ciuc
Magyarpéterfalva — Petrilaca
Méra — Mera
Lőrincréve — Leorinț
Szék — Sic

Bukovina:

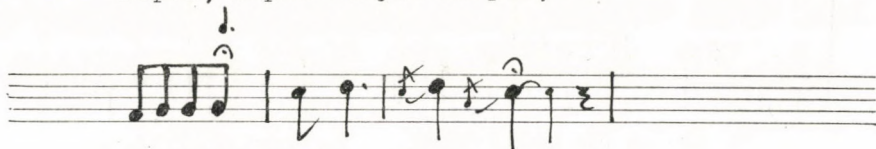
Hadikfalva — Dornesti
Istensegíts — Tibeni
Józseffalva — Voniceni

①. Poco rubato \downarrow $\text{♩} = 80$

KF 119/6
(AP 6037/K)



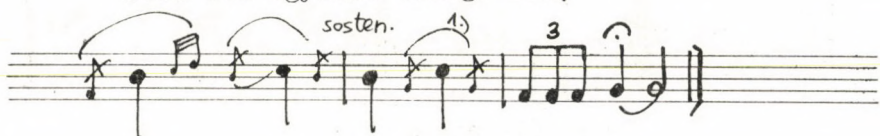
Napom, napom fényes na-pom,



Homályba borult csilla-gom,

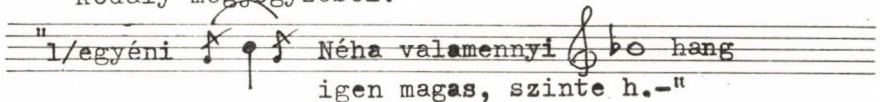


Süss föl egyszer világo-son,



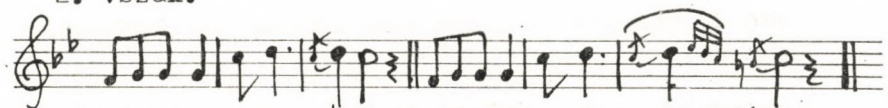
Ne csak min-dig homályoson.

Kodály megjegyzései:



"1/egyéni Néha valamennyi hang
igen magas, szinte h.-"

2. vszak.



Félsütött az napsugárja, Minden ember ablakjára;



Jaj Istenem, mi az oka? Nem süt az lenyémre soha.

KR.12.453.

② Poco rubato ♩ = 63 KF 252/b
(AP 6028/f)

*)

1. Az- hol^x én el-menyék. Még az fák és sírnak.

2. Hull-jatok levelek, Rejtsetek el ingem,

1. Gyen-ge jaga - -iról Le - ve-lek lehullnak.

2. Mert az én él-déssem Sír-va keres ingem.

Kodály megjegyzése a kéziratban:

"x/ ez a székelyben ált. [alában] rövid szótag."

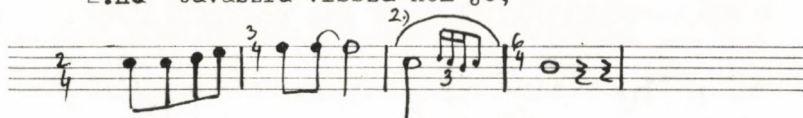
Saját megjegyzésem: közlésben /pl. Kodály-Vargyas 2. sz./némi eltérés van a *)-al jelölteknel.
KR.9749.

③ ♩ = 112

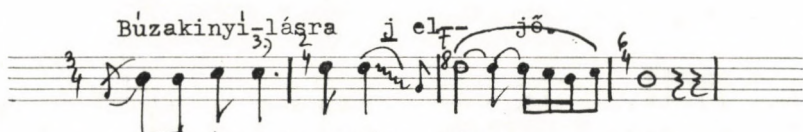
KF 252/e (AP 6028/e)



1. Elmént, elmént a madárka,
2. Ha tavaszra vissza nem jő,



Éj de üres a ka - lic - ka.



Búzakinyi-lásra j el - jő,
Aztat írja ja madár visz - - - sza,




4. Ha jakkorra vissza nem jő,
Hogy még vissza jő ta - va - - sza.



Akkor tudom soha nem jő.

"különbség

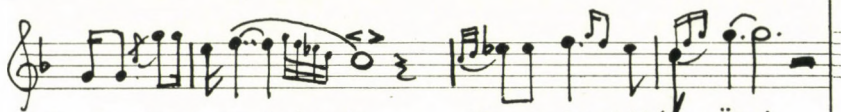
Jegyz. Az utolsó sort rendszeren egy oktávval magasabban énekli. A futamok mind glissando jellegűek. Az utolsó szótagra egy bizonytalan csuklásszerű lefelé-glissandót ejt. A szöveg nem erre való: rögtönözve fogta rá és toldotta ki sorait 2-2 szótaggal. /Ered. [etileg] 6 szótagú: Tavasz szél utat szárazst stb./ Apróbb irrationális gyorsítás és lassítás is előfordul /  szeret gyorsulni/."

Saját megjegyzésem: a 2. vsz. utolsó sorában a felvételen "Jól tudom, hogy..." van, a közölt valószínűleg helyszíni változat. Az előadó bemondása: "Én énekeltem belé kázonimpéri Váncsa György, pont most!" KR. 8731.

4a. Poco rubato ♩ = 148*) KF253. (AP 6028/g)



1. Egy kicsi madár-ka Hozzám kezdte járni,



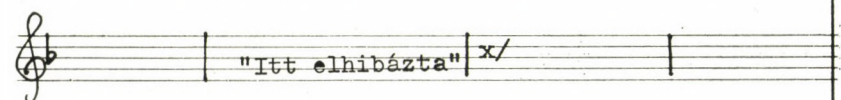
2. De jazt az irigyek Eszre kezdték venni (!)



3. Átokul meghagyom Minden éfi-unak



4. Mer én azt tartottam² Nagyon elhírvadtam,



"Itt elhibázta" x/

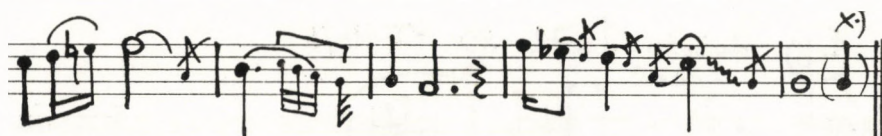


5. Engem is levágott Egy sém mire-való,

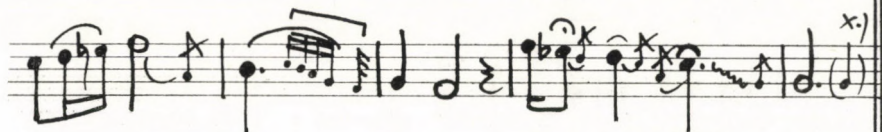
x/ Kodály megjegyzése. *)jelnél a szünet alatt:

"hiba" - zárójelben. Alatta ceruzás beírás:

"Szeretóm elhagyott, magamra maradtam!" Közlésben /pl. Kodály-Vargyas: 105.sz./ az 1-2. vsz. után F 115/b. versszakait adja meg. KR.23.314.

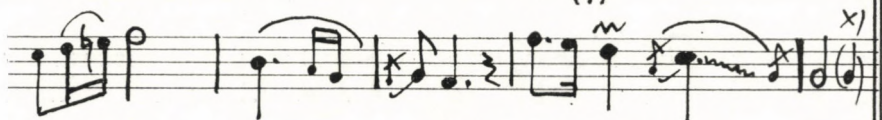


Virá-gos ke - r-tében Fészket kezdé rakni.

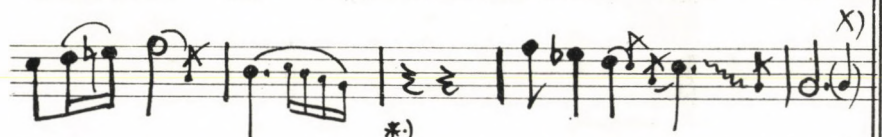


Kicsi ma- dá r^efészkit Széjel kezdék hánni.

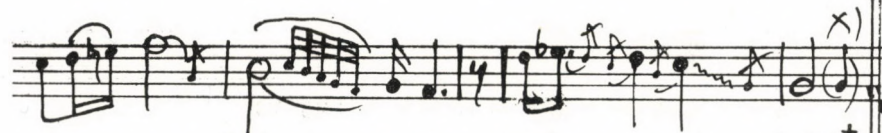
(!)



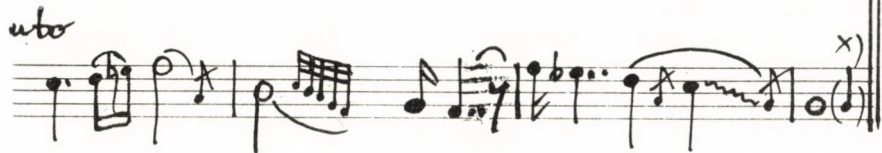
Szeretőt ne tartson Senki ő ma - gának



Elhírvad - tam *) Mind ősszel a tolló[†]



Kinek a te - tejit Levág - ta ja sórló[†]



Verje még, ver - je még, Azér mindén- ható.

x) Kodály további megjegyzései a kotta legalján:

"x/ utolsó szótagot nem ejti ki; hangja többnyire határozatlan nyögésbe csuklik./oláh-szé-kely szokás szerint/." Erre az énekmódra utal még a 254. hengerről készült lejegyzésen is.

Tolló=tarló, sólló=sarló.

(4b) *Rubato* ♩ = 72-80 KF 115/b
accel.

1. Egy kicsi ma-dárka

Hozzám kezdé járni,

Virá-gós ker - temben

Fészket kezdé rakni.

Kodály megjegyzése a kotta tetején:
 "F 115/b azonos 253. az cifrázottabb".
 KR 23.313.

⑤ *Poco rubato* $\text{♩} = 104-112$ KF 254 (AP 6028/h)

1. Verjén még az eget Ura tégé-De még szomorítád az én szive-
dét, (met.) *sost. ♩ x)*

2. Ki nálad van, két zsebkendőm | Nálam és van egy zsebkendő,
add vissza | védd vissza.) *sost. = F♯ D A G x)*

3. Kicsi madár mit keserégsz az | Nem csak te vagy | árva a nagy
ágon, világon) *♩ d.*

folytatás:
1. Elraboltad szívemnek a nyugalalmát, Szémeimnek pedig a csendés
ál(mát.) *♩ d. x)* *sost. doppio x)*

2. Nálam és van egy zsebkendő, védd, Mert közöttünk a szerelém
vissza | nem tisztá) *♩ d. x)*

Szüleidhez is égynihány szóm | Az Isten azoknak és jót
volna, | ne j adna.) *xx)* *♩ d. x)*

3. Hiszen nekem sincsen apám sem anyám, A jó Isten mégés gondot
visel (rám.) *♩ d. x)*

xx) A kéziratban nincs magyarázat /ismétlés/.

KR 10.555.

⑥ Poco rubato. (♩ Kb 116) KF 257

1. Fehér László lovat lopott a fekete halom alatt
 mint fent

2. A pandurok őt megfogták kis Egérbe békésérték
 mint fent

3. Fehér Anna hogy megtudta szalad a rostély ablakra
 m. f.

4. Fehér László kedves bátyám Hogy hívják itt
 m. f. (1) sor birákat?

5. Adok kennek tál ezüstöt, Adok kennek tál ezüstöt
 m. f.

6. stb.

x/ Kodály különböző jelölései a dallamra vonatkozóan.
 KR 10. 523-24.

⑦ ♩ = 80-72 KF 263 (AP 6030/K)

rallentando *rall.* *vibr.*

in tempo

rall.

accel. al 86 *rallentando al 76*

poco a poco rallentando

♩ = 96

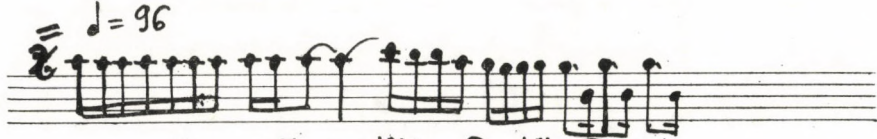
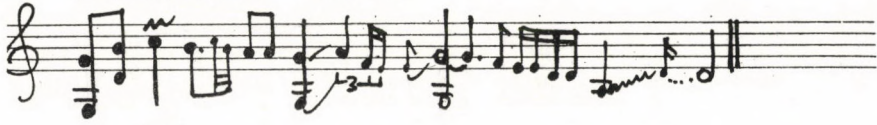


rall. *in tempo*

molto rall. *vibrato* $\text{♩} = 84$ *rall.*

$\text{♩} = 72$ *poco a poco*

rallentando al 69



stb. variákt ismétlés ⊕-tól ⊗-ig;
lejár a henger, végeszakad.

♩: Kodály lejegyzése itt kezdődik.

8. ♩ = 108 KF 264/a (AP 6030/l)

poco a poco accelerando

accel. al 116

tr

stb. még egyszer

9.

$\text{♩} = 116 - \text{accel.} \dots \text{al } 120$

(sic.)

KF264/6 (AP6030/m)

p

mf

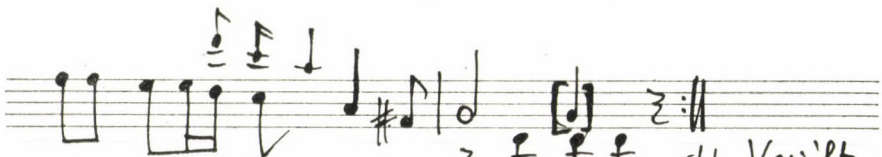
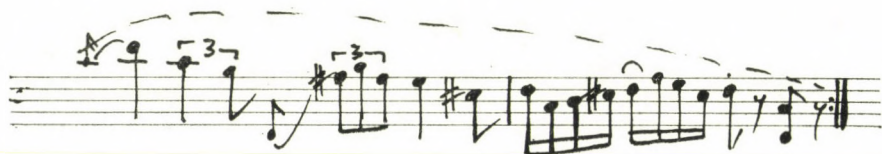
$\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$


stb. még egyszer

10.

$\text{♩} = 132$

KF 264/c (AP 6030/h)



 stb. Variált
ismétlés után
előlről indul, majd vége szakad

Kodály megjegyzése a kotta tetején: "Csárdás
hegedűn A A⁵ féle"

11.

$\bullet = 144$

KF 265/a (AP 6030/6)

The musical score consists of six staves of handwritten notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and includes a triplet of eighth notes. The third staff features several triplet markings over eighth notes and includes some grace notes. The fourth staff shows a mix of eighth and quarter notes with some slurs and accents. The fifth staff continues with eighth notes and includes a triplet. The sixth staff concludes the piece with a few final notes and a double bar line.

⑫ ♩ = 144 K# 265/b (AP 6030/p)

Kodály megjegyzése a kotta alján: g
 d hallatszík
 g hangolás?

13.

$\text{♩} = 126$

KF 265/c (AP 6030/r)



14.

$\text{♩} = 132$

KF 265/d (AP 6030/s)

15

$\text{♩} = 92$

KF 266/a (AP 6031/a)
poco accel.

al 96 vibr.

$\text{♩} = 104$ cca pochiss. accel.

al 120 ↑

fine

vibr

stb. al fine
(var.)

16.

$\text{♩} = 112$

KF 266/b (AP 6031/b)



①7. $\text{♩} = 116$ KF 266/c (AP 6031/c)

$\frac{3+2+3}{16}$
(ill. $\frac{4}{16}$)

$\text{♩} = 120$

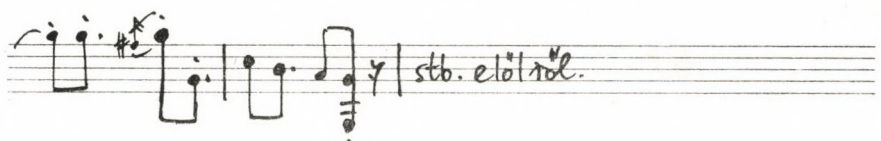
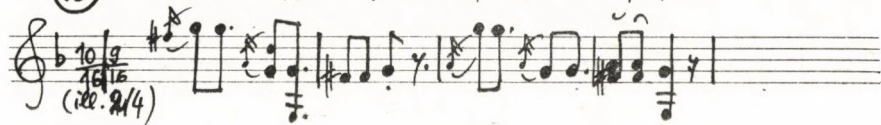
vibr.

18. $\text{♩} = 140$ KF 266/d (AP 6031/d)

The musical score consists of five staves of handwritten notation. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 140. The piece is identified as KF 266/d (AP 6031/d). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as "vibr." (vibrato) and "mm" (marcato). There are also markings for triplets and a quintuplet. The piece concludes with a double bar line and the handwritten word "végeszakad" (ends abruptly) written below the staff.

Kodály kéziratán Oláhos felirat van.
 A kotta alján pedig: "A hol lehet, min-
 dig markírozza a hiányzó kíséretet,
 többi darabjában is." Az egész zárójelben.

19. ♩. = cca 72 KF 267/a (AP 6031/e)



Kodály kéziratán fölül: "Cigánynóta hegedűn",
valamint: "Ha nincs üllő kalapács..."stb.

20. ♩ = 126 (sic.) KF 267/6 (AP 6031/f)

♩ = 138

21.

$\text{♩} = 138$

KF 267/c (AP6031/8)



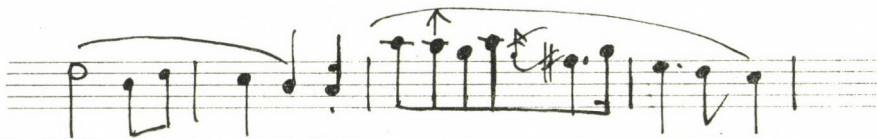
$\text{♩} = 144$



poco accel. al 152



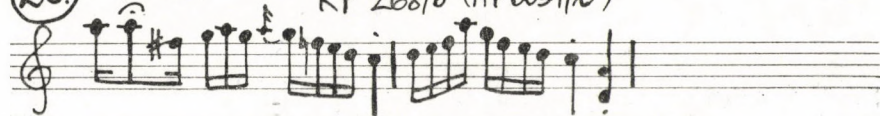
22. ♩ = 160-168 KF 268/a (AP 6031/h)



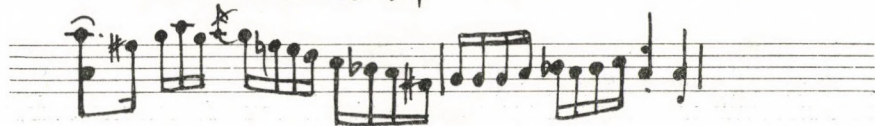
23.

$\text{♩} = 92$

KF 268/b (AP 6031/i)



accel. al 104



Kodály kéziratán alól: "2. fele vö 283/a"

(24) ♩ = 116 KF 268/c (AP 6031/2)

Kodály megjegyzései: fölül zárójelben:

"Nb. 268/d=264/c. Alul: "Középtagja még
271/b eleje utótag szerk. & a=Gal. [ántai]"

Bal oldalon: "Kezdővonalához: Galántai
270/b".

25. ♩ = 112 - 116 között ingadozik
KF268d (AP6031/k)



DOMOKOS MÁRIA:

„NÉPZENÉNK ÉS A SZOMSZÉD NÉPEK NÉPZENÉJE”

Hogy századunk első évtizedeinek zenei forradalmában, a korszerű nemzeti zenekultúra megteremtésében milyen szerepet játszott a magyar népzene megismerése, nagyjából tudjuk. Az is ismeretes, hogy a népzenekutató Bartók nem állt meg a magyar nyelvterület határánál, hanem ugyanolyan intenzitással foglalkozott a szlovák és erdélyi román népzenevel is.¹ Indítéka az a felismerés volt, hogy nem alkothatunk világos képet a magyar nép zenéjéről mindaddig, amíg a másfajú, másnyelvű, de évszázadok óta közvetlen közelségünkben — egyazon országban — élő népek zenéjét nem tanulmányoztuk. Ennek a felismerésnek a jelentőségét talán még ma sem tudjuk teljesen fölmérni. A feladat, melyet Bartók magára vállalt, a századforduló zenetudománya színvonalának ismeretében megvalósíthatatlanul nagynak tűnik: ugyanakkor ma már az is világos, hogy a hamarosan elkövetkező történelmi események miatt utolsó és megismételhetetlen alkalom volt az a 10-13 év, amelyet a három nép zenéjének gyűjtésére fordíthatott. A szlovák és román népzenenek ezt a hatalmas mennyiségét a rendelkezésre álló idő alatt csak az ő embertelen munkatempójával és emberfeletti teljesítőképességével lehetett összegyűjteni. Az I. világháború után senki magyar tudós nem kaphatott volna lehetőséget efajta kutatásokra, különösen úgy nem, hogy azokból elfogulatlan, tárgyilagos összehasonlító következtetéseket vonjon le. Ha pedig nem válik világosságággá mint zeneszerző, nem valószínű, hogy halála után 30-35 évvel publikálnák kiadatlanul maradt terjedelmes tudományos kéziratait.

De vajon valóban ilyen életfontosságú volt-e számunkra és a szomszéd népek számára az ő tudományos erőfeszítése? Hiszen azt a tömérdek energiát, amelyet a szlovák és román népzene tanulmányozására fordított, a magyar anyag gyarapítására is használhatta volna, volt még bőven elvégeznivaló itt is. S bizonyára a szomszéd népek is elvégezték volna a magukét, saját szakembereikkel; a gyűjtés és publikálás mindkét ország részben már Bartók fellépése előtt megindult s folyamatban volt.

A dolog azonban nem ilyen egyszerű. A szálak minduntalan egybefonódnak, valósággal szövevényt alkotnak.

Bartók részéről a szomszédos népzene kölcsönös összefüggésének elmélete nem nemes gesztus volt, nem pusztán humanizmusából fakadt, hanem valóságérzékéből. Ez volt a realitás. Ez pedig azt jelenti, hogy ha a magyar

¹ Kezdetben Kodályt is foglalkoztatta ez a probléma, de később felhagyott vele. Szlovák gyűjtését átadta Bartóknak, bukovinai román gyűjtése nem került kiadásra.

népdalról alapvetően elhibázott elképzelések uralkodtak, akkor törvényszerűen helytelen volt a más népekkel való kapcsolat megítélése is. S minthogy a szlovák és román tudományosság ez időben akarva-akaratlanul részint a magyarból táplálkozott, magyar részről minden tévedés nemcsak ránk, hanem rájuk nézve is messzeható következményekkel járt.

A szlovákok és az erdélyi románok körében már hosszabb ideje érlelődtek, s egyre erősödtek az elszakadási törekvések. A nacionalizmus virágzásának ebben az időszakában óriási, politikai jelentősége lett a népi kultúrának, pontosabban a saját, önálló, mindenki mástól, de a magyartól feltétlenül független, azzal egyenrangú népi kultúrának. A „Vadrózsapör” megmutatta, milyen vihart kavarhat, mennyire éles hangsúlyt kaphat akár egyetlen népköltészeti alkotás eredeztetése is.

Nálunk viszont — éppen a nemzetiségek megnyerésére — a közös vonások, a kapcsolatok felderítése, kutatása került előtérbe. A néprajztudományban ez a törekvés pozitív eredménnyel járt, ezt a Néprajzi Társaság megalakulása, célkitűzései, s az Ethnographiában megjelent tanulmányok sora tanúsítja.

A zenetudomány helyzete rosszabbul alakult. Kodály szavaival „Nálunk akkortájt kezdte a zenei dilettantizmus kisajátítani a nemzeti köntöst.”² Az összehasonlítások veszélyes vizeire pedig mindenkor a dilettánsok eveznek a legmerészebben, tőlünk például két érdekes, ellentmondásos figura, Káldy és Fabó.

Káldy szerint „népdalaink fénykora a Rákóczi alatti és a közvetlen utána következő korszakra esik”. A kuruc dalokban „nyilvánul a magyar zene teljes eredetiségében, minden nemzeti és népi sajátágaival együtt”. Az általa közölt kuruc dalok egyes darabjaihoz ilyen megjegyzéseket fűz: az Erdélyi hajdútánc „mint címe is mutatja, erdélyi és pedig székely eredetű, van azonban dallamában valami oláhos is”; másutt: „e dal jellege szláv jellegre vall, míg a másoknak a dallama tősgyökeresen magyar”, vagy: „e dal tót eredetű, de dallamának első nyolc üteme magyaros”, vagy: „Dallama kissé oláhos ugyan, de bevezető tilinkós cifrázata egészen magyaros”.³

Fabónak „A magyar népdal zenei fejlődése” c. könyve 1908-ban jelent meg a MTA kiadásában. Tevékeny, sokat publikáló zeneíró volt, eredeti foglalkozása szerint ügyvéd. Igen nagy fontosságot tulajdonított a magyar zene múltjának megismerésében a nemzetiségeknek. Csak röviden idézünk a könyvében kínálózó számtalan összehasonlító megállapításból: „[. . .] a tót népdal- emlékek a magyar dalzene megismerése szempontjából igen fontosak. Már csak azért is, mert az igen régi nótatypusok és hangnemek tömegesebben maradtak fenn a tótság közt, mint a török dülást szenvedett [. . .] magyar nép- nél.” (57. l.)

„Mikor látjuk és halljuk a sok primitív, egyházi hangnemű dalt [. . .] a mely a magyarból már majdnem egészen kiveszett; [. . .] önkéntelenül felkiáltunk, hogy íme nagyjában ilyen lehetett a régi [. . .] magyar népdal!” (55-56. l.)

Közeli rokonságot lát a román népzenevel is: „Kelet-Európa népdalában

² Mi a magyar a zenében? Visszatekintés I. 77. l.

³ Kuruc dalok 1892. Káldy egyébként iskolázott muzsikus volt, tudományos igényű munkáiban viszont dilettáns.

és tánczában rokon a *rhythmus*, rokon a *hangnem*; a dallamflóra észrevétlenül, vagy nehezen észrevehető átmenettel halad nyugatról keletre: *hogy ne volna hát még inkább rokon az együtt, nemcsak szomszédul, de vegyülve is élő erdélyi magyarságnál és oláhságnál a hangnem, a dallam és a rhythmus!*" (117. l.)

Fabó kapcsolatot tartott az elméleteivel rokonszenvező szlovák és román tudósokkal, pl. Alexits Györggyel; mint írja: „Az általam [...] megfejtett ősrégi oláh dallamokra ő hívta fel Burada bukaresti tanárnak figyelmét és azokat, valamint az oláh vonatkozásokat ő közölte a román tudományos világgal.” (VI. l.)

Könyve azért is veszélyes olvasmány, mert jó megfigyeléseket is tartalmaz. Egészében véve azonban máig helytálló Seprődinek még ugyanabban az évben megjelent, tanulmányának is beillő éles kritikája.⁴ Csakhogy hiába ítélte el Bartalus Káldyt, Seprődi pedig Fabót, érdemlegesen a szomszéd népekkel való kapcsolatokról nem tudtak mondani helyettük.

Bartók pedig Káldyval és Fabóval majd 30 év múlva kerül szembe, amikor Petranu támadására kell reagálnia. Petranu (akinek szakmája a népi építészeti kutatása) sok minden egyéb mellett revíziós törekvésekkel vádolja Bartókot, mert a román népzeneben magyar hatást is kimutatott. S akikre leggyakrabban hivatkozik, állításait szándékának megfelelően átszínezve, az Káldy, Fabó, Alexits.

„Egészen új és sikertelen az a kísérlet, amely a román zenén magyar hatást akar kimutatni, s még a korábbi magyar tudósok véleményével is ellentétben áll, ezek elismerték a román zene hatását, de semmit sem tudtak a fordított folyamatról. Fabó elismeri a román zene hatását Balassától Csermákig [...] A kuruckor a magyar zene dicsőséges korszaka [...], de épp Fabó mutatja ki, hogy a »kuruc népdalok kifejlődésében erős a román behatás« [...] a Rákóczi korabeli hajdútánc, dudakiséréte miatt Káldyra román benyomást tesz. Nemcsak a tánc és zene, hanem a hajdútánc hangszere is román átvétel [...] ahogyan Alexici kimutatja [...]”⁵

A fenti idézetből is látható, hogy milyen kevésbé alkalmas légkörben dolgozott Bartók a kölcsönhatások tisztázásának amúgyis bonyolult kérdésén. Csak csodálni lehet türelmét és rendíthetetlenségét, nem hagyta magát kimozdítani az elfogulatlan tudományosság elvi alapjairól. Pedig a bizalmatlanság és a korlátolt nacionalizmus megnyilvánulásával már korábban szembekeült, akkor, amikor 3000 dallamból álló szlovák gyűjtését akarta kiadni.

„A magyar népdal”-ból kiolvasható, hogy Bartók három összefoglaló munkát tervezett, a magyaron kívül egyet-egyét a szlovák és román népzeneéről is. A bevezető tanulmányban és a jegyzetekben gyakran találunk ilyen utalást: erről majd a román, ill. szlovák népzeneéről szóló könyvben lesz részletesen szó. Azt gondolnánk, hogy tervét meg is valósította 3 kötetes szlovák és román munkáiban. A most már nagyjából kész hozzáférhető⁶ könyvekből viszont úgy

⁴ Seprődi így jellemzi Fabó könyvét: „[...] nincs a magyar zeneirodalomban egyetlen ily terjedelmű mű is, melyben annyi balvélemény, annyi szédítően merész állítás, annyi felületesség, rendszertelenség és kritikátlanosság volna összehalmozva, mint ebben a könyvben.” Válogatott zenei írásai 82. l.

⁵ Bartók Összegyűjtött írásai 1966. 880–881. l.

⁶ A Slovenské ľudové piesne III. kötete még nem jelent meg.

látjuk, hogy — legalábbis ami a szlovák kiadványt illeti — Bartók ebben nem tudta maradéktalanul megvalósítani eredeti elképzelését.

„A magyar népdal” bevezető tanulmányának dátuma 1921, a „Slovenské ľudové piesni”-é 1923 — részint párhuzamosan dolgozott a két munkán. „A magyar népdal” jegyzetanyaga aprólékosan kidolgozott a kölcsönös kapcsolatok, átvételek felsorolásában is. Bartók finoman differenciál és rendkívül óvatos ítéleteinek kimondásában. Az idegen kapcsolatokra többek között ilyen formulái vannak:

átkerült a tót és morva anyagba

valószínűleg átvétel —alighanem átvétel

kétségkívül átvétel. Ilyen esetekben a jegyzet tartalma (a különböző variánsok száma, elterjedése) indokolja állítását.

Ha nem biztos a dolgában, csak annyit ír: egy tót var., vagy: hasonló oláh dallamok; máskor: eredete homályos.

A szlovák variánsokra való utalások azt mutatják, hogy nemcsak a saját gyűjtését dolgozta fel „A magyar népdal” jegyzetanyagában, hanem a megbízható cseh, morva és szlovák kiadványokat is. Mi sem lett volna egyszerűbb, mint ennek a fordítottját megtenni: átvezetni a szlovák kézirat megfelelő dallamához a magyar variáns utalást. A szlovák népdalok köteteiből azonban *hiányzik* a magyar összehasonlító anyag. Minden dallamtípus után részletes variánsfelsorolás van, a szövegekre vonatkozóan is, de magyar kapcsolatról még olyan dallam esetében sem szól Bartók, amelyet majd a „Népzeneünk és a szomszéd népek népzeneje” c. tanulmányban példának hoz régi stílusú magyar dallam szlovák átvételére.⁷

Pedig az összehasonlításba bevont dallamanyag hatalmas: nyolcezer dallam. Ezek azonban csak cseh, morva és szlovák kiadványokból származnak. Éppen ez a bőség megtévesztő, mert azt hinnénk, hogy a feldolgozott összehasonlító anyag *teljes* is a szlovák népzeneire vonatkozóan.

Magyar kapcsolatra vagy variánsra való utalás csak a hátulsó dallamjegyzetekben fordul elő szórványosan, s akkor is inkább csak szövegekkel kapcsolatosan.

„A magyar népdal” bevezető tanulmányában szerepelnek ezek a megjegyzések: „A tót parasztzeneiben is rendkívüli fontosságú a plagalizálásnak nevezett jelenség, mellyel (a tót anyagra való vonatkozással) a tót népdalról szóló könyv fog majd kimerítően foglalkozni.” (BÖI 151. 1. 1. lj.) Másutt, a magyar újstílusról szólva: „Ennek a zenei forradalomnak hatása nem szorítkozott kizárólag magyarlakta földre: átcsapott tót, rutén, sőt az ország határán túl morva és talán galíciai területre is. . . Erről a hatásról bővebben egy későbbre tervezett, a tót népdalról szóló könyvben lesz szó.” (BÖI 148. 1.)

A „Slovenské ľudové piesne” bevezetőjében viszont Bartók többször is elhárítja egyes, a fentiekhez hasonló jelenségek részletes kifejtését, s a bevezetés egésze némiképp elüt cikkeinek, tanulmányainak megszokott gondolatmenetétől.

A kiadvány célját így határozza meg: 1) az általa gyűjtött, és mások kisebb gyűjtésével kiegészített anyag tudományos publikálása; 2) a dallamanyag

⁷ Népzeneünk és a szomszéd népek népzeneje 2/c példa = Slov. ľud. piesne I. 76/b.

összehasonlítása a fontosabb, eddig publikált szlovák, morva és cseh gyűjteményekkel.

Miután ismerteti az anyag versszakszerkezeten és ritmuson alapuló elrendezését, megjegyzi, hogy azért választotta a rendszerezésnek ezt a módját, mert megvan az a nagy előnye, hogy a legtöbb magyar származású dallam elkülöníthető az „A” osztály II. és III. alcsoportjába.

A magyar újstílus hatásáról igen röviden tesz említést, s mégegyszer kijelenti: „Arról a nehezen megoldható kérdéstről, hogy ebből a publikált anyagból mi az eredeti (echt) szlovák, mi átvétel, vagy idegen hatás alatt keletkezett, itt csak néhány rövidrefogott utalást adok, minthogy e kérdés kifejtése és az erre vonatkozó vélemények tudományos bizonyítása szaktanulmány feladata, és nem volt célja e publikációnak, mely nem egyéb, mint kézikönyv.” (Slov. l'ud. piesne I. 69. 1.)

Érthetetlen volt számomra a szlovák kötet ebben a vonatkozásban mindaddig, amíg kezembe nem került a szerződés, amelyet Bartók a kiadóval, a Slovenská Maticával kötött.⁸ Ennek első mondata így hangzik: „Bartók Béla tanár, átadja a Slovenská Maticának az ő egész szlovák népdalgyűjteményét, mely kb 3500 szlovák népdalt tartalmaz, melyeket az átadandó kéziratban az ő módszere szerint rendezett s az Erben, Sušil, Bartoš, Peck, Spevy és még néhány kisebb dallamgyűjteménnyel olyan módon hasonlított össze, hogy az utóbbi gyűjtemények egyes dallamszámait a Bartók gyűjtemény dallamai közt megfelelő helyenként felsorolt.”

Ez a mondat tartalmában azonos a kiadványnak Bartók által megfogalmazott céljával. S arról is tájékoztat, hogy a szerződésben kikötötték, mely gyűjteményeket használja Bartók összehasonlító anyagként. A szerződésnek még egyéb mondatai is utalnak arra a rendkívüli óvatosságra, amelyet a Slovenská Matica tanúsított Bartókkal, mint magyar tudóssal szemben: „A redakciós munkához a Slov. Matica ad Bartók tanár úrnak egynéhány szlovák zenészt munkatársul, akik Bartók tanár úrral egyetértőleg összeállítják azoknak a dallamoknak a jegyzékét, amelyek véleményük szerint idegen származású átvételek [. . .]” továbbá: „kihagyandók azok a vsz magyaros szerkezetű dalok, melyeknek szövege hiányzik.”

A „Slovenské l'udové piesne” kiadása körüli keserves huzavonáról most nem akarok írni; elég pontosan követhető a Bartók levelezés-kötetből, bár azt is átszínezi kissé a fentiek ismerete. Abban, hogy a szlovák gyűjtés kiadása végülis meghiúsult Bartók életében, a szakemberek hiányán túl bizonyára szerepet játszott az a törekvés, hogy a szlovák népzene csak egyirányú kapcsolatai kerüljenek napvilágra. Ezt a feltevést alátámasztja Bartók Miloš Ruppeldt-hez írott egyik levelének részlete, amely egyben a szerződés létrejöttének körülményeiről is ad valamelyes tájékoztatást. (Erről u. i. eddig nem sikerült egyéb segédanyagot találni.) A szóban forgó részlet így hangzik:

„Abba nem egyezhetek bele, hogy bármit is kihagyjanak az átadott anyagból, mert ez tudománytalan eljárás volna. De hiszen erről eleget beszélünk annak idején a szerződés megkötésekor. Különben sem veszélyes dolog,

⁸ Pozsonyi Irodalmi Szemle XIII. 1970/9. Vladimír Cížik: Bartók és Szlovákia.

már csak azért sem, mert a (valószínűleg) magyar származású dalok mind egy csoportba kerültek. — Szóval ehhez a ponthoz szigorúan kell ragaszkodnom.”⁹

Tehát nemcsak arról volt szó, hogy magyar dallamokra való hivatkozások ne szerepeljenek a szlovák kötetekben, hanem már eleve ki akarták zárni a szlovák népzene újstílusát (kb. 1/4 része), mert az magyar eredetű, ill. magyaros jellegű. Ez az óhaj már a szerződést megelőző tárgyalásokon fölmerült. Akkor Bartók azzal nyugtatta meg az aggodalmaskodókat, hogy olyan lesz a közreadás rendje, amely a magyar eredetű csoportot úgyis elkülöníti. Ruppeldt a szerződés megkötése után 8 évvel újra előállt a „kéressel”, erre írta Bartók a fenti levelet.

Így, az előzmények ismeretében azt mondhatjuk, hogy Bartók saját elveihez és tudományos célkitűzéseire mérve némiképp kompromisszumra kényszerült. Ezt annak érdekében tette, hogy a szlovák gyűjtés egyáltalán megjelenhessen. Így viszont alkalma volt arra, hogy alaposabban kidolgozza a cseh-morva és szlovák népzene bonyolult összefüggés-rendszerét, amelyet korábban nem látott ilyen tisztán. Másrészt, már az is nehezen elért eredmény volt, hogy anyaga teljességében, és ne megcsonkítva lásson napvilágot.

A kifejtetlenül maradt, és a *teljes* összehasonlító anyagon alapuló mondanivalóját megírta a „A tót népi dallamok” c. tanulmányában (1922, kiadatlan), majd pedig újra, részletesen a „Népzene és a szomszéd népek népzenejében”-

⁹ Bartók Béla levelei 1976. 539. sz. A levél kelte 1929. jún. 20.

PAKSA KATALIN:

BARTÓK MEGJEGYZÉSEI A NÉPI DÍSZÍTÉSRŐL AZ ÚJABB KUTATÁSOK TÜKRÉBEN

A *magyar népdal* című könyvében Bartók elsőként írta le és foglalta össze a magyar népdalanyag jellegzetességeit.¹ A dalokat szótagszám és ritmus szerint osztályozta és az egyes csoportokat külön-külön, részletesen jellemezte. A jellemzés során röviden szólt a zenei ékesítésről is. A régi stílusú, nyolcszótagos dallamok bemutatásánál a következőket olvashatjuk: Az Erdélyből „származó [...] *parlando-rubato* nyolcszótagúak ékesítéseiben többnyire nagyon gazdagok. Ez az ornamentika [...] nem állandó: dallamismétlésnél sokszor meglehetősen nagy eltérések mutatkoznak ezen a téren még egy és ugyanannál az énekesnél is.

Amint tudjuk, a régi stílus kiveszőfélben van; dallamait majdnem kizárólag csak idősebb emberek tudják, és ha tudják is, már nem ének velük [...] Éppenséggel nem lehetetlen, hogy [...] az ornamentikában mutatkozó ingadozó forma már a romlás jele. Ezt abból is következtethetjük, hogy az oláhoknak hasonlóan gazdag cifrázatú *parlando-rubato* dallamaiban, amelyek még teljes virágzásuk korát élik, [...] az ornamentikák annyira állandóak, hogy pl. több személy egyszerre történő előadásában is szinte hajszálnyi pontossággal egyezik ritmus és ornamentika versszakról verszakra. Hasonlóan romlás jelének tekinthetjük” a többi magyar „terület régi dallamainál az ornamentikák feltűnő ritkaságát. Nyilvánvaló, hogy a székelyek már földrajzi helyzetüknél fogva is jobban megőrizhették az ősi, erősen cifrázó előadásmódot.”²

Bartók tehát megmondja, hogy melyik vidékről származó, milyen fajta dalok díszítettek. Szól a díszítmény változékonyságáról és szerepéről a magyar néphagyományban. Ezen túl azonban nem tér ki az ékesítés részletesebb tárgyalására: hangjait, formuláit, elrendezését, intonációját nem ismerteti. Ahol ezt részletesen kifejti, az a román anyag, a *Rumanian Folk Music*³ második kötetének bevezető tanulmánya. Tekintve, hogy a román népzeneben a dallamdíszítés még eleven, virágzó tradíció, az egyes dialektusok ismertetésénél természetesen még részletesebben kellett tárgyalnia a zenei ornamentikát, mint lényeges, területi sajátosságot.

Bartók szemponjai alapot adnak a magyar népzenei ékesítésnek, mint változékonnyal, nehezen megragadható és eddig kevésbé vizsgált jelenségnek a tanulmányozásához is. A magyar kutatás számára kézenfekvő kiindulás a mezőségi román dialektus, mivel ennek jellegzetességei — Bartók szerint —

¹ Budapest, 1924. Az előszó dátuma 1921.

² XVI. l.

³ Hague, 1967. (Edited by Benjamin Suchoff) Rövidítése a továbbiakban: RFM.

magyar hatást mutatnak. Megállapítja, hogy ugyanezek a sajtáságok a székelymagyar régi stílusú dalokban, sőt egyéb, távoli magyar területekről származó dalokban is megvannak. Más román-lakta területen viszont nem fordulnak elő.⁴ Hangnem, dallamszerkezet, melodika tekintetében a kapcsolat kétségtelen a mezősegi román- és általában a magyar dalok között. Kérdés, hogy a dallamékesítés terén is elmondhatjuk-e ugyanezt. Bartók díszítményfajtaikat jelöl meg, melyek a mezősegi előadásmódban általánosak. Ezeket tekintjük át a továbbiakban.

Jellemző — többek között — egy bizonyos paránytrilla, vagy kettős ékesítés, amely a sorvégző bé hang és az azt megelőző cé főhang közé van beékelve. Bartók a példaként említett román dallam (RFM 280i) magyar párhuzamát is megjelölte,⁵ ez a „Gyulainé, édesanyám” (*A magyar népdal* 19. sz.). A magyar dallam ugyanazon a helyen, nagyjából hasonlóan, csak valamivel szerényebben díszített! (1. kotta, 198. o.)

Az újabb mezősegi gyűjtések során e dallamtípusnak további magyar változatai kerültek elő. Közöttük olyan, amelyik ötsoros szerkezetében is megegyezik a románnal. Ebben szintén jellemző a kadencia előtti cifrázat (a második és negyedik sor végén), gazdagon fodrozott díszítménybokor formájában.⁶ (2. kotta, 199–200. o.)

Kadenciát megelőző ornamensek nem csupán a mezősegi dallamokban fordulnak elő, hanem az egész magyar nyelvterületen, ahol egyáltalán vannak díszített dallamok. Jelenlétük nincs a cé-ről bé-re lépő sorvéghez kötve, más főhangok esetében szintén gyakoriak. Maga a díszítmény lehet váltóhang, átmenőhang, mordent, paránytrilla, kettős ékesítés vagy egyéb. Tehát nem a díszítményfordulat, annak hangja-hangjai a jellemzőek, hanem a dallamsorban elfoglalt helye: az, hogy a kadencia előtt áll. Funkcióját tekintve a sorzáró hang előkészítésére és kiemelésére szolgál, és így voltaképpen a sortagolódást hangsúlyozza.⁷

A mezősegi román dalok másik jellegzetes díszítményfajtája Bartók szerint az a sorvégi fordulat, amelyben a bé kadencia-hang díszítményben gé-re hajlik le (pl. RFM 208e)⁸ a 2. előző kotta c) dallama negyedik sorának végén látható. Egyszerűbb formában, de a lényegét tekintve hasonlóképpen díszített a magyar dal harmadik sorának vége (b) dallam). A magyar és román változat tehát a főhangok mellett előadásmódban, díszítési stílusban is rendkívül közel áll egymáshoz.

A *lehajló, sorvégi díszítmény* a magyar népzeneben gyakori jelenség. Járdányi Pál *Magyar népdaltípusok* című könyvében tíz dallam tipikus alakját közölte hasonló ornamenssel.⁹ A lehajlás nagysága a terc mellett kvart és szekund is lehet. Főként az ereszkedő, kvintváltó dalokra jellemző és ezekben

⁴ „The enumerated features of the Campie dialect indicate clearly that their presence resulted from the infiltration of Székely-Hungarian influence. All are essential characteristics of the Székely-Hungarian 'old style' melodies (moreover, also those of other remote Hungarian territories...). None occur in their entirety in any other Rumanian area.” RFM 19–20. 1.

⁵ RFM 39. 1.

⁶ a/ dallam: RFM 280i; b/ dallam: AP 7348i — énekelte id. Magyarosi János (71 éves) Méra (Kolozs megye), gyűjtötte Pesovár Ferenc, 1968; c/ dallam: RFM 280e.

⁷ Paksa Katalin 1980.

⁸ RFM 19. 1.

⁹ Vö.: Olsvai Imre, 1969. 332. 1.

többnyire az első és a harmadik sor végén helyezkedik el.¹⁰ Ilyen a következő gyimesi magyar dallam, amely hegédüvel kísért ének.¹¹ (3. kotta, 201. o.)

Az első és harmadik sor végi, lehajló cifrázat az instrumentális és vokális előadásban egyaránt megvan, hangszeren azonban jóval gazdagabb megfogalmazásban. A dísztmény lényegében mégis ugyanannak az elgondolásnak szerényebb vagy dúsabb megoldása.

Az ilyen dísztmény-elrendezés szoros összefüggésben van a dallamstrófa egészének szerkezetével. Az első sor végét lekerekítő ornemens egyben továbbvezet, összeköti az első sort a másodikkal. A második sor vége, a főcezúra (a vokális alakban) díszítetlen. A második dallamfélben (a harmadik, negyedik sorban) ugyanez ismétlődik meg, kvinttel mélyebben. A dísztmény a sorpárokat így dallamfelekké szövi össze, a díszítés hiánya pedig (a második sor végén) kétrészsé tagolja a strófát. Röviden: a dísztmény-elrendezés a dallamszerkezetnek felel meg. Ezért aztán nem meglepő, hogy az ornamentalszerkezetnek ez a módja hasonló szerkezetű dalokban a többi magyar dialektusterületen is előfordul, vokális és hangszeres előadásban egyaránt.¹²

A hagyományörzés fokozatától függően egyes vidékeken már csak elvétve, idős előadóktól hallható, másutt viszont a tradíció még napjainkban is eleven. A következő Csík megyei dallamot¹³ apa és leánya hasonlóképpen díszíti. (4. kotta, 202. o.)

Természetesen csak sok száz magyar dallam meghallgatása és feldolgozása után derülhetett ki, hogy a díszítésnek ezek a fajtái, amelyekre Bartók hívta fel a figyelmet a mezőségi román dalok jellemzésénél, a magyar népzenei előadásmód széles körben használt, tradicionális megoldásai.

*

Amikor Bartók az erdélyi magyar dalok ornamentikájában mutatkozó „ingadozó formát” — ami véleménye szerint „már a romlás jele” — a román dalok dísztményeinek állandóságával veti össze,¹⁴ akkor elképzeltető, hogy a saját gyűjtőtapasztalataiból ismert, gazdagon ékesített *bihari* román anyagra gondolt elsősorban. Ezekben a dalokban az előadásmód hagyományos szabályozottsága olyan erős, hogy több énekes is képes együtt énekelni, csaknem teljes egyöntetűségben. Ez az előadásmód a maga nemében egyedülálló, ilyen fajta dísztménycsoportok, énektechnika, intonáció sehol másutt nem fordul elő. E kis ambitusú, általában háromsoros dallamok, ha csupán főhangjaikat tekintjük, jelentéktelennek, unalmasnak látszanak. A dallamlépések azonban gazdagon burjánzó dísztménycsoportokkal vannak kitöltve, melyek előadása a legtökéletesebb koloratúr-technikát mutatja, ahol csúszkálás, elnagyolt intonáció nem rontja el a hangok csodálatos tisztaságát.¹⁵ A dísztmények állandó hullámszerűsége mintegy összeszövi, átfonja a sorokat és a teljes dallamot. A

¹⁰ Vö.: A Magyar Népzene Tára VI. kötet II, V, IX, X, XII. típus.

¹¹ Játssza Halmágyi Mihály (41 éves), éneklő Halmágyi Mihályné Adám Gizella (32 éves) Gyimesközéplek (Csík megye), gyűjtötte Andrásfalvy, Kallós, Martin, Pesovár Ferenc, 1962. Közli: A Magyar Népzene Tára VI. 381. sz.

¹² Paksa Katalin, 1980.

¹³ Énekelte a/ Péter Sándor (58 éves) és b/ Péter Ágnes (20 éves) Csíkrákos, gyűjtötte Sárosi Bálint, 1958. Közli: A Magyar Népzene Tára VI. 484-485. sz.

¹⁴ RFM 13-16. l.

¹⁵ Bartók Béla, 1924. XVI. l.

következő kotta — Bartók lejegyzése (RFM 55) — hangzó élmény hiányában is talán valamelyest képet ad arról az éneklési módról, melyet a fel-leszálló ornamentek sorozatának különleges hatása miatt az óceán hullámszásához hasonlít. (5. kotta, 203. o.)

Bartók még nem ismerhette azt a gyimesi magyar anyagot, melyet Kallós Zoltán és a nyomában járó gyűjtők jóvoltából ma már tanulmányozhatunk. Kiderült, hogy a magyar népzenenek is van egy olyan archaikus rétege, amelyben a dallamékesítésnek alapvető, meghatározó szerepe van.¹⁶ Kis ambitusú, tetraton-triton dalokról van szó, amelyekben az igénytelen, néhány hangból álló, gyakran hangismétléseket tartalmazó dallamot gazdagon alkalmazott díszítmények teszik elevenné, hajlékonyá. Ilyen dallamot mutat be a 6. kotta.¹⁷ (203. o.)

Ebben a dallamtípusban jellemző bizonyos díszítményfordulatok állandósága, főként a sorok második szótagján és a sorvégeken. Ezeknek pillérhangjai egy énekesnél a további versszakok előadása során sem változnak, sőt különböző énekeseknél is hasonlóak. Példaként álljon itt a második sor utolsó szótagjának díszítése, amely 33 versszak során ötféleképpen — a lényegét tekintve nagyon hasonlóan — díszített. (7. kotta, 204. o.)

Ugyanakkor különbségek is vannak, főként a díszítettség mértékében, ez már az előadó egyéni adottságaival függ össze. Az átlagból kiemelkedő, kiváló népi énekes számára a hagyomány szintén kötelező erejű, mindenkor ehhez igazodik, az adott lehetőségeket azonban szabadabban, változatosabban használja. A következő dallam¹⁸ második sor végi díszítménye gazdagabb megfogalmazásban magába foglalja az előző énekes díszítmény-formuláinak hangjait is. (8. kotta, 205. o.)

Feltűnő, hogy még ebben a dúsan ékesített dallamban is bizonyos hangok — főként a sorok belsejében és a negyedik sor végén — nem kapnak díszítést. Más helyeken viszont, így az első három sor kadenciájában kötelezően megjelenik. Ez a tény a díszítményelrendezés törvényszerűségére vall, amelyet a variatív előadásmód is tiszteletben tart. Az ornamentek tehát nem a főhangra akasztott, tetszőlegesen használt díszítőelem, hanem a dallam lényegi, szerves része, melynek elrendezése és sok tekintetben a hangjai is szabályozottak. Ez a szabályozó pedig a korábban tárgyalt ereszkedő, kvintváltó dalokhoz hasonlóan itt is maga a dallamszerkezet, amelynek lényeges pontjait díszítmény emeli ki.

A bihari román előadásmódban másfajta elv érvényesül: a bőségesen áradó ékesítések a dallamhangokat csodálatos egységbe szöve elmoossák, elleplezik a szerkezetet. A magyar népzenei ékesítés ezzel szemben a formai felépítést, a zenei tagolódást emeli ki, és ez az az elv, amely gazdagabb vagy szerényebb megvalósulásban, helyi sajátságokkal színezve, de valamennyi magyar dialektusterületen egyaránt meghatározó.

¹⁶ Eredet és hatás tekintetében az itt tárgyalt magyar dallamoknak semmi kapcsolatuk nincs a bihari román dalokkal. Kis ambitusuk és gazdag díszítettségük folytán azonban a két anyag alkalmas az összehasonlításra. Vö.: Paksa Katalin: Gyimesi tetraton-triton dalok díszítési módja.

¹⁷ AP8052a — énekelt Gábor Péter (45 éves) Gyimesfelsőlok (Csík megye), gyűjtötte Ujváry Lajos, 1971.

¹⁸ AP 5201c — énekelt Gercuj Gyula (55 éves) Gyimesfelsőlok (Csík megye), gyűjtötte Kallós, Martin, Pesovár Ferenc, 1962.

IRODALOM

Bartók Béla

1924 *A magyar népdal*. Budapest.

1967 *Rumanian Folk Music II*. Ed. by Benjamin Suchoff, Hague.

Járdányi Pál

1961 *Magyar népdaltípusok I*. Budapest.

A Magyar Népzene Tára VI.

1973 *Népdaltípusok I*. Szerk.: Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre. Budapest.

Olsvai Imre

1969 *Néhány előadásbeli sajátosság népzeneinkben*. MTA I. Osztályának Közleményei 26. sz.

Paksa Katalin

1980 *A magyar népdalok zenei ékesítése. Diszítésrendszer a „páva dallamcsalád”-ban*.

Ethnographia XCI. 3-4. sz.

1982 *Gyimesi tetraton-triton dalok díszítési módja*. In: *Népzene és Zenetörténet IV*. Sajtó alatt.

1.

román



magyar



2.

I. a)  A - poi Frunzä ver-de de a - laq, mä,
b)  E - des-a - nyam röisa - fa - ja
c)  Mäi Dm fa - ra Te - le - ie - neas - cä,

II. a)  Frun - zä ve - r - de de a - laq, mä,
b)  En - gem nyil - lott utöj - ja - ra.
c)  Dm fa - ra Te - le - ie neas - cä,

III. a) ei Vai de yo-mu hăl să - rac,
 b) m Băr so - ha se nyillott vö - na,
 c) hăi Sămi cum-păr car - te dom - nească,

IV. a) Vai de yo - mu hăl să - ra - cǎ;
 b) Ma - rat - tam vol - na bim - bō - ba,
 c) ăi Să - m - trîn cǎn - țe - le - ri - e,

V. a) Căl ca - tă moar - țeă pra - ca - să.
 b) Aj da daj daj daj daj daj dana.
 c) ăi Să măn - ve - țe dom - ni a sorî - e.

3.

Rubato $\text{♩} = 42-44$

É-dés-a-nyám sok szép szá-va,

É-dés-a-nyám sok szép szá-va,


Kit hall-gat-tam, kit nem so-ha,

Kit hall-gat-tam, kit nem so-ha.

4.


Parlando, rubato $\text{♩} = 61$

I. a)




Ferenc császár azt mon-dotta,

b.)




En-gem a - nyám megát - ko - zott,

II. a)




El kell menni há-bo - ru - ba.

b.)




Mi - kor a vi - lág-ra ho-zott.

III. a)




Nem fo-gad-ta ké-ré-sünköt,

b.)




Azt az át-kot hagyta ré-ám,

IV. a)



Ab-ból ki-ad - ni ré - sünköt.

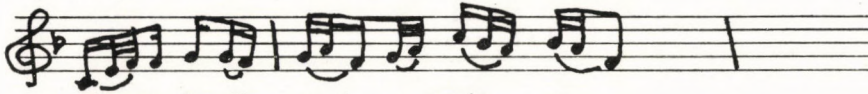
b.)



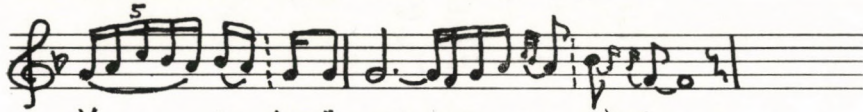
A - mig é - lők, lé-gyek leján.

5.

$\text{♩} = 336$



Vo - ie bună pozi a - vè - rie,



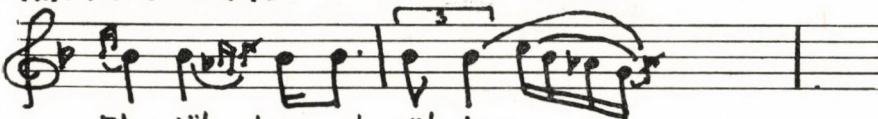
Vo - ie bună pozi a - vè - rie,



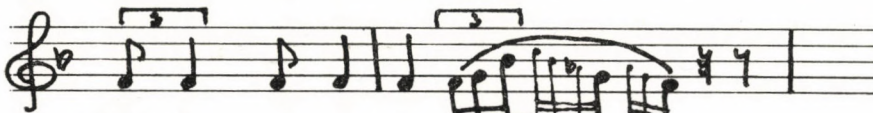
Ba - tăr palin - ca nsi bè, măi, măi.

6.

Rubato $\text{♩} = \text{cca } 76$



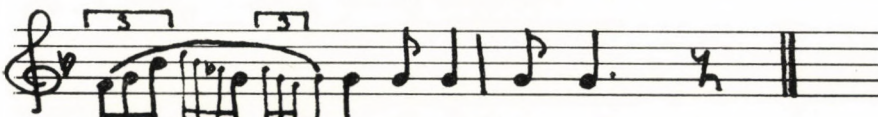
El - jöt - tem, el - jöt - tem



Bè Ro - mà - ni - ja - ba,

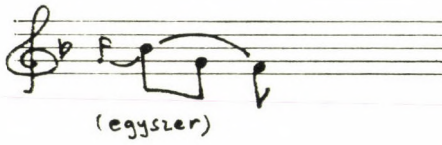
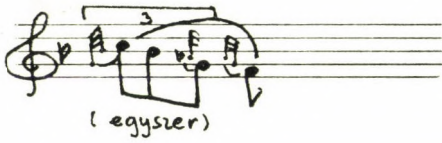


Legküs - sebb là - nyom - nak



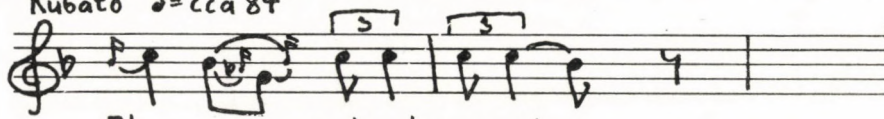
Là - to - ga - tá - sá - ra.

7.



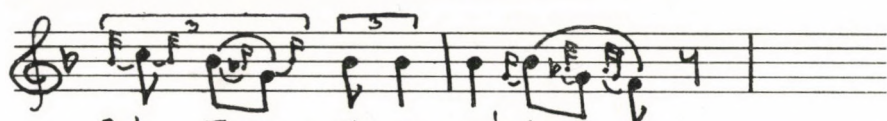
8.

Rubato $\text{♩} = \text{cca } 84$



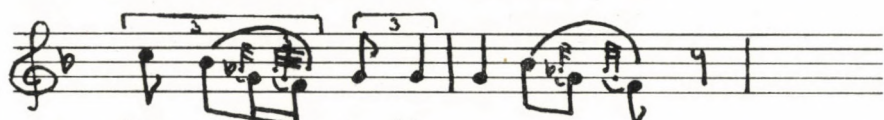
El - me - gyek, el - me gyek

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. There are two triplet markings over the second and third measures.




Bé Tö - rök - or - szág - ba,

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. The melody continues with quarter notes and eighth notes. There are two triplet markings over the second and third measures.



Kü - seb - bik lá - nyom - nak

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. The melody continues with quarter notes and eighth notes. There are two triplet markings over the second and third measures.



Lá - to - ga - tá - sa - ra.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. The melody continues with quarter notes and eighth notes. There are two triplet markings over the second and third measures. The piece ends with a double bar line.



rében Budapesten is előadták a Talich-vezényelte Cseh Filharmonikusok, a produkciót a Bartókhoz értő magyar zenekritikusok nagyszerű előadásnak ítélték. (Vö. Demény János dokumentációjával. ZT VII. 362-365. o.)

A népzene kutató Bartók munkásságával kapcsolatban kivált a román gyűjtésre vonatkozó, most először megjelent családi levelek fontosak (222-229. o. és sok más helyütt). E tárgyban eddig elsősorban a román személyiségekhez intézett leveleket ismertük, most látható, mennyire fontosnak tartotta családjának tájékoztatását is. Természetesen Kodályról, más magyar muzsikusokról is sok lényeges újat ad a gyűjtemény. Csak egy Kodály-adalék: Bartók 1910. január 12-én Kodály „[.] most készülő celloszonátája [.]” közeli bemutatóját említi. Vagyis a mű a párizsi ősbemutató előtt két hónappal még csupán készül!

S mindarról nem is szoltam még, ami a családja körében élő Bartók portréját oly sok új árnyalattal teljesíti ki, a Ziegler Márta és Pásztory Ditta által közreadhatónak ítélt s először olvasható 82-82 levél által. Eddig viszonylag kevés Bartók írta primer forrásunk volt a forradalmakba tartó, két forradalmat végigvitt országra vonatkozóan. A levelek tanúsítják, hogyan élt, miként gondolkodott. Jövendő életrajzírók kimeríthetetlen információs tárháza lesz még a *Családi levelek* gyűjteménye.

A szerkesztő előszavában (8. o.) mond köszönetet a címlapon is munkatársként jegyzett *Gomboczné Konkoly Adrienne*-nek, A Bartók Archivum munkatársát illető köszönethez bizvást csatlakozhat a kötet valamennyi olvasója, kivált a közreadás filológiai pontosságánál a közreadás nagy-nagy munkájáért, a kötet tudományos értékének megalapozásáért.

Egy-két apró megjegyzés. Az 1925-ös prágai Tánc-szvit előadásról Bartók a 476. és 477. számú levélben ír (360. o.), a mű címét azonban egyik levélben sem említi meg. Ezt jegyzet nem pótolja és a Bartók-művek mutatójában (637. o.) sem jelzi a Tánc-szvit címszó, hogy e levelekben erről a kompozícióról van szó. (A művek mutatójában — esetleg eltérő tipográfiával — érdemes lett volna mindazon kompozíciókat jelezni, amelyekről Bartók címük említése nélkül ejt szót, mint például a *Magyar népdalokról*, az 1906—7-es levelekben.)

— A Doflein-gyűjteménybe „[.] minden (hozzákomponált) kíséret nélkül [.]” bekerült „Medvetánc” (524. o.), amelyet Bartók 1932. február 27-én említ nem lehet a *Tíz könnyű zongoradarab* azonos című tétele (művek mutatója, 637. o.), mivel Doflein hegedűantológiát szerkesztett pedagógiai célra. 1936. január 5-i levelében (546. és 548. o.) Bartók indulatosan kikel Freund Etelka ellen, de — jóllehet a gyűjtemény erre kötelezettséget nem vállalt — ebben az egyetlen esetben jegyzetet érdemelt volna, hogy a szidalmazott személy Bartók tanítványa, ifjúkorának közeli barátja, kivel a zeneszerző elsőnek közölte a régi stílusú székely népdalok felfedezését (DemLev, 123. o.), I. vonós-negyese elkészültét (DemLev, 145. o.), s kinek összesen 66 (!) levelet, levelezőlapot írt, merőben más hangnemben.

Ez utóbbi megjegyzéssel azonban már a Családi levelek alapkérdését érintem. Jelenleg ugyanis egy több, mint 900 oldalas levélgyűjtemény (DemLev, 1976) és egy 653 oldalas kötet (Cs. Lev, 1981) párhuzamosan olvasandó, ha bárki rész kérdésben, vagy átfogó témában Bartók-levelezését fagatja. Akinek pedig ez a szándéka, vagy maga állít elő a kétféle kiadvány két-két példányból ollóval és ragasztóval egyetlen kötetet (ami a papírminőség eltérése folytán nem lesz könnyű), majd egybedolgozza a mutatókat, vagy megkísérli fejben tartani a hatalmas információtömeget (ez sem lesz könnyű). Ideális megoldás persze az volna, ha belátható időn belül elkészülhetne Bartók Béla leveleinek természetesen több kötetes, bőséges jegyzetanyaggal ellátott kritikai kiadása, ellátva a szakirodalom valamennyi hivatkozásával és az idegennyelvű levelek eredeti szövegével. Ez az óhaj, meglehet, utópia ma még, ám egyszer talán valóra válhat

*

A *Krónika* a Napról napra...-sorozat (Nagy muzsikusok életének krónikája) 16. köteteként jelent meg, vagyis egy sok zenebarát olvasó kezébe szánt népszerű ciklus részeként. Valószínűleg kevesen emlékeznek már e sorozat ősképére, amelyet még a Rózsavölgyi indított útjára: „Ha X Y naplót vezetett volna”. Ifj. Bartók Béla ehhez a mintához tért vissza, szigorú pontossággal értelmezve a naplószerűséget. Illetve, mi-

vel a napló bizonyos fokig szubjektív műfaj (lásd például a Balázs Béláét), a *Krónika* olvastán úgy tűnik fel, mint ha írója Bartók zsebnaptárainak rekonstruálására törekedett volna, vagyis egy már méreteinél fogva is szükséztartó tárgyilagosságot választott. A sorozat eddigi kötetei nem ragaszkodtak ahhoz, hogy a középpontba állított zeneszerző minden dokumentálható napjával elszámoljanak, viszont íróik részint saját szavaikkal, részint egykorú sajtó- és más dokumentumok montírozásával valamiféle orientáló értékelését is adták a muzsikusi-életműnek, vagy legalább a legfontosabb alkotásoknak.

Ezt a funkciót a *Krónika* nem vállalja, válogatás nélkül adja közre viszont Bartók Béla életének mintegy 4800 hiteles adatát. „Az összegyűjtött adatok nagy száma lehetővé tette Bartók életének valóban napló-részletességű leírását.” (Előszó, 5. o.) A levelekből nyerhető hiteles információk mellett a szerző felhasználja azt a tengernyi papírt (számlákat, okmányokat-igazolásokat, vasúti jegyeket stb. stb), amelyeket Bartók gondosan megőrzött, s természetesen a koncertműsorokat is; — mindez együttesen lehetővé teszi annak minuciózusan pontos megállapítását, hogy Bartók Béla mikor hol tartózkodott s mit csinált. Ezt a hatalmas munkát más, mint éppen ifj. Bartók Béla aligha véghezvethette volna el. Olyan adattárát állított össze, amelynek hasznélvezője a további kutatás lesz, függetlenül attól, hogy a *Krónika* — a sorozat formájából következően — nem adhatja meg jegyzetben minden egyes adat forrását, származási helyét.

A kötet fő célja nem a válogatás-rangsorolás-minősítés, hanem a dokumentáció mennél teljesebb egybegyűjtése. Ezért — például — még terjedelmre is szinte azonos tájékoztatást kap az olvasó arról, hogy *Bartók 1907. november 7-én szmokingot rendelt (95. o.)*, *1910. augusztus 6-án két inget vásárolt (112. o.)*, *1939. augusztus 17-én befejezte a Divertimentót (414. o.)*. Tájékoztatót kap nem csak utazásairól, hanem azok pontos útvonaláról, az igénybe vett szállodákról. Ha nem ma, esetleg holnap lesz szüksége az említett — vagy nem említett — adatok bármelyikére a tudományoknak. Van azonban egy információ-típus, amelynek forrását nem tisztázta a szerző (és fontosságáról sem győző meg). Pl. 1932. május 31-én Bar-

tók a Csalán úti kert friss terméséből tíz szem cseresznyét vitt édesanyjának (320. o.) — erről okmány, számla nem maradt meg, levél, legalábbis publikus nem maradt fenn. A *Krónika* kéziratának lezárása 1979 decemberében történt, vagyis 47 évvel a leírt esemény után. Vajon ifj. Bartók Béla naplót vezetett, vagy ennyire pontos az emlékezete?

A kompozíciók keletkezésével kapcsolatban a kötet lényeges új adatokat — mivel a korábbi kutatás épp e téren érte el a legteljesebb eredményeket — érthető mód nem ad, a megfelelő időrendbe sorolja az idevágó információkat. Annál bőségesebb a hangversenyzés Bartókra vonatkozó adatsor, hisz ifj. Bartók Béla sokszáz, birtokában lévő műsorlapot dolgozhatott fel, olyan hiteles anyagot, amely elődeinek nem állt rendelkezésére. Tehát mintegy helyzeténél fogva törekedhetett a korábbi kutatásánál pontosabb, esetenként megbízhatóbb információra, új eredményei azonban — úgy vélem — kiegészítik, nem pedig cáfolják mindazok áldozatos munkáját, akik mintegy az „eredeti felhalmozás” erőfeszítéseit vállalták a Bartók-dokumentáció megeremtésében.

A *Krónika* alapanyaga tehát az a dokumentum-mennyiség, amelyet ifj. Bartók Béla őrzött meg s dolgozott fel. Az előszavában lefektetett alapelveket, úgy vélem, még teljesebben valósíthatta volna meg, ha a saját sokezernyi információját szüntelen szobesíti a már korábban feltárt anyaggal. Mintegy próbaképpen egybevettem a *Krónika* és a *Demény* dokumentáció hat évének (1925—1930) anyagát.

A *Krónika új adatai. 1925:* az I. vonónégyes londoni előadása január 19-én (222. o.); a március 10., 12., 13., 14-i olaszországi koncertek műsora (224. o.); az október 5., 6., 14-i hollandiai koncertek műsora (229. o.); a december 7-i triestzi hangverseny műsora (231. o.). *1926:* a január 14. délutáni Bartók-közreműködés műsora (231. o.); Bartók első budapesti rádiószereplése március 3-án (233. o.); bergamói koncertjének műsora, március 7-én (234. o.); Tánc-szvit három külföldi előadása novemberben és decemberben (241. o.); Bartók december 11-i koncertjének műsora (241. o.); december 30-i budapesti rádiószereplése (242. o.). *1927:* január 3-4., olaszországi koncertjeinek műsora (242. o.); május 23-i szereplés a magyar rádióban (248. o.); dessau koncertjének mű-

o.), amely — sajnos — oly rövidre szabva ismerteti azokat az élményeket, amelyeket az emberről csakis ifj. Bartók Béla emlékezete őriz. Kár volt épp itt takarékoskodni a terjedelemmel, s nem idézni a levelekből, Ziegler Márta visszaemlékezéseiből. Ugyanilyen bravurosan megírt fejezet az „Egyéniség, világnézet” című (397-413. o.), amely szervesen összefügg a családi kapcsolatok ismertetésével. Bár talán túlzás osztálytartalmat adni „Az elnyomottak iránti rokonszenv [...]” megnyilvánulásaként annak, hogy Bartók nagy jelentőséget tulajdonított az ütőhangszereknek, e korábban kevésbé előtérbe állított hangszercsoportnak (411. o.). A személyiséghez — mennyire igaza van ebben ifj. Bartók Bélának! — elválaszthatatlanul hozzátartozik a fizikum, a szervezet is. Ha az előző szakaszok bizonyos értelemben szubjektív irányba tágitják Bartók-képünket, a *Katonai ügyek, Testedzés [...], Betegségek* ismertetése az *Egészség és fizikai* állapot témakörében 415-448. o.) objektíve adnak fontos információsorokat Bartók életéhez.

Ugyanígy, noha részben már ismert tények összefoglalása, tanulságos a Bartók szüleinek tevékenységét ismertető nyitófejezet (9-20. o.) a családfa megrajzolásával (amelynek, igaz, Denijs Dille, kinek neve, ha jól olvastam a három kötetben sem fordul elő csak egyszer is, sokkal több ágát kutatta fel s publikálta). A Bartók iskolai és azon kívüli tanulmányait feldolgozó részben a magyarhoz s idegen nyelvekhez való viszonya tűnt fel számomra a legértékesebbnek (38-47. o.), kivált, mert időrendben ábrázolja nyelvtanulmányait s azokról igen pontos felvilágosításokat ad. A végkövetkeztetés: „[...] Bartók nyelvtudományi tevékenysége is jelentős [...]” mindazonláltal némiképp túlzó megállapításnak hat itt. Ugyancsak roppant hasznos az *Ősztündiák, kinevezések, ajánló levelek* ismertetése (49-59. o.), mert fényt vet Bartók érvényesülésének történetére. A teljesség kedvéért szó eshetett volna ehelyütt — kivált, hogy másutt sincs említése — azokról az ajánló levelekről, amelyeket nem kapott, hanem adott Bartók, hozzá közelálló muzikusoknak (Hernádi Lajosnak, Kadosa Pálnak, Sándor Györgynek, alighanem másoknak is). Ugyazin-

tén rendkívül hasznos Bartók lakásainak és lakóhelyeinek összefoglalása (61-82. o.), hogy ne csak azt ismerjük, *hogyan*, de egyszer összegyűjtve azt is, hogy *hol élt*. Az áttekinthetően igen jó segítséget ad a a lakhelyek táblázata (78-79. o.). A rákövetkező tabella (80-82. o.) azonban teljesen áttekinthetetlen, mivel a jelrendszer nem árulja el, hogy például egy üres kör, vagy négyzet hány bel-, illetve külföldi szereplés szimbóluma és az állandó lacímek, valamint a szereplések, népdalgyűjtő utak között összefüggés nem mutatható ki.

A *Műhely* központi témáját a szerző természetesen a *Bartók munkásságának fő területei* főcím alatt sorjázó fejezetekbe sűriti (83-365. o.). Itt csakugyan a *Krónika* adatsorait ismétli, a *Krónika* erényeivel és fentebb már érzékeltetett — ezért ismételt tárgyalásra nem szoruló — tévedéseivel. A *Krónika* olvasásakor — noha a kötet nem adja meg magát könnyen — elfogadva a rekonstruált napló-jelleget, ez érthető, sőt a szerző figyelmzetet is rá: „A legkevésbé lehetett napra pontosan Bartók életrajzába illeszteni éppen két legfontosabb tevékenységét: a zeneszerzést és a népdalgyűjtést.” (Előszó, 7. o.). Azonban a *Műhely* helyreállíthatta volna a megfelelő arányokat. Terjedelmi elosztásával, viszont azt sugallja, a bartóki életmű legfontosabb színtere a pódium volt, mert a koncertező művészről a 97-269., a népdalgyűjtő-feldolgozóról a 270-303., Bartók írói munkásságáról (amely az előbbi témával szervesen összefügg) a 304-320., a zeneszerzéről pedig a 321-365. oldal informál. Ilyenformán a sorrend és a terjedeleme egyaránt azt érzékelteti, hogy Bartók elsősorban zongoraművész volt, második munkaterülete a zenetudomány, végül pedig komponált is. Megértem, hogy ifj. Bartók Béla nem kívánt belevágni a kompozíciók formai-tartalmi problematikájába, a zeneszerzést bemutató fejezetbe beilleszthetett volna azonban részleteket Bartók autoanalízis-értékű leveleiből-írásaiból s megfelelő passzusokat legalább a hazai s általa nyilván ismert szakirodalom tengeréből.

A *Műhely* szerkezetéről szólva *szervezettségének* kérdése is joggal vetődik fel. Olyan kiadónak, amelynek „jogszóványa” a magyar irodalomra szól és zenei könyvet a legritkább esetben publi-

kál, nyilvánvalóan nincs — és nem is lehet — zenében, kivált Bartókban járatos belső embere.

Elfogadja tehát, hogy Deutsch Jenőt az 1930-as évad végén vette igénybe Bartók (95. o.), jöllehet népzenei rendszerező munkájában 1940-ig segédkezett kedvelt tanítványa; elfogadja, hogy 1902. március 24-én Bartók zongorakíséretével játszotta Schulz Erna Schumann Des Abends és Aufschwung c. darabját (105. o.), jöllehet azok szóló-zongora kompozíciók és Bartók műsorán szerepeltek (vö. *Krónika*, 41. o.); elfogadja, hogy Kolozsvárott 1922. február 19-én a *Két kép* hangzott el, (131. o.), jöllehet a *Két arckép* volt műsoron, amit számtalan hiteles forrás igazol (a *Krónika* is a *Két kép*-ről ad hírt, 192. o.); elfogadja hogy az *Öt dal* — opusz száma kimaradt! — „[.] ismeretlen szerző szövegére [.]” készült (331. o.), holott az op. 15 versíróinak — Gombossy Klára és Gleimann Wanda — neve rég ismert. Igaz, e dalok története a zeneszerző magánzférájába tartozik, ám, ha annak idején Ziegler Márta másolta a dalok kottáját, 1982-ben talán nem szükséges ennyire titokzatoskodni. (Megjegyzem: a *Műhely* legalább megemlíti a dalciklus létét, a *Krónika* mélyen hallgat róla, noha a dalok némelyike datált.) A szerkesztő elfogadja A fából faragott királyfi felújításának dátumául 1934. szeptember 27-ét (344-345. o.), holott a felújítás dátuma 1935. január 30. (a *Krónika* pontos; 349. o.); elhiszi, hogy Bartók „1933-ban zenei átírásokat készített a 15 Magyar parasztdal és a Húsz magyar népdal egyes számaiból.” (357. o.), nem tudván, hogy hangszerelés értendő „zenei átírás” alatt; elhiszi, hogy Bartók Hegedűszonátát írt Menuhinak (364. o.), kurzíválva kétszer szerepel így a cím és a fogalmazás sem utal arra, hogy a *Szólószonátáról* van szó); elfogadja, hogy Bartók 1912-ben ismerte meg Schoenberg zenéjét (501. o.), jöllehet Dille rég kimutatta, hogy Bartók 1909-ben megvette az I. vonósnyegyes kottáját. (Felsorolásom nem teljes!)

Teljes felmentést azonban nem adhatok a kötet szerkesztőjének, mivel képaláírások némelyikének cseréjét, vagy éppen teljes dezinformációját észre kellett volna vennie. Egyszerűbb hiba a 464. o. után következő képanyagban az erfurti és a harkovi műsorlap felíratá-

nak felcserélése, mivel a latin-, illetve cirill betűs műsor a feliratok eredeti helyét nyilvánvalóvá teszi. A 16. oldalt követő 7. illusztráció azonban az 1894-ben írt Elza-pokla kézirata (ilyen képaláírás a kötetben sehol nem látható), a kotta alá helyezett „A Zarathustra megismerése” a következő képpoldal alsó ábrájához tartoznék. Ugyanitt a felső ábra nem „Ifjúkori műjegyzék — részlet” — vagyis nem Bartók ifjúkori kompozíciói jegyzékének részlete —, hanem a fiatal muzsikusként által tanulmányozott zeneművek lajstromából való.

A szerkesztőnek fel kellett volna figyelnie a kézirat ellentmondó információira, ha nem tudta is, melyikük a helyes. A kolinda-kiadvány megjelenése (309. o.) 1936, majd, alig lapozva (321. o.) 1935, vagyis a helyes dátum olvasható. A kicsi Tótnak c. kompozíció egyszer „öt dal” (328. o.), másszor „kis dal” (453. o.) — vagyis egy? 1910 eseményeinél a Műhely megemlíti, hogy Bartók Kodály márciusi szerzői estjén a zongoradarabokat is játszotta (112. o.). Majd: „1921-től újra felpelzsdült a zeneélet, és Bartók most már kibővítette Kodály-műsorát a zongoraművekkel.” (489. o.). Bartók 1921. áprilisi hangversenyéről megtudjuk, hat számot játszott Schoenberg op. 11. (*Drei Klavierstücke*. B. J.) ciklusából (129. o.); utóbb (501 o.) a ciklus első két darabjának előadását, a helyes adatot regisztrálja. Az olvasó végtére nem kötelezhető arra, hogy az eltérő információk közt igazságot tegyen.!

*

Ilyen monumentális triptichonban, amilyen ifj. Bartók Béla mindannyiunk hasznára közreadott — mert hiszen a három kötet, a javíthatókkal és javítandókkal egyetemben, hosszú időre lesz felbecsülhetetlen értékű kincseshányaja a kutatásnak —, méltányos, nemcsak egy-egy helyreigazításra vonatkozó, említést érdemelt volna az a három, vagy talán már négy generáció, amely az életét tette fel arra, hogy Bartók Béláról mennél többet és pontosabban tudjunk. A korábbi adatgyűjtés természetesen nem lehetett hibátlan egyrészt az adott lehetőségek következtében, másrészt, mivel az ember nem számító-gép. Ifj. Bartók Béla mindenesetre nagyon fontos munkálatokat vitt tovább annak az ismeretanyagnak a közreadá-

Werner Fuhr:

PROLETARISCHE MUSIK IN
DEUTSCHLAND 1928—1933

Veglag Alfred Kümmerle Göppingen,
1977.

Kétszeres „Lehrstück” Werner Fuhr gépiért kéziratból kinyomtatott politikai-történeti-szociológiai munkája. A német munkásosztály zenekultúrájának és zenei gyakorlatának elképesztő apparátusra épített rekonstrukcióját a saját korának üzeni a szerző, az NSZK egyetemi újbóloldalának nyilvánvalóan elkötelezett képviselője. Az 1976 decemberében kelt előszó deklarálja: *„Különös mód csupán az utóbbi években. vagyis a sokrétű és mindinkább érződő represszió feltételei között fejlesztett ki országunk valami zenei ellenkultúraféjét, amely természetesen éppoly szétforgácsolt és ellentmondásos, mint maga az egész mozgalom.”* Kutatói pozícióját tehát az 1968-ban kulminált diák-ifjúsági mozgalmak aláhajló ága határozza meg, a „zöldek” fellépése előtt.

Ilyetén mód a munkás-zenekultúra legelevenebb korszakát híven rekonstruáló és már pusztá tényanyagában is rendkívül értékes munka alapattitúdja kritikái. Lényegében 1848-tól tekinti át a német munkásosztály zenetörténetét. Első kritikai pozíciója, hogy e zenei gyakorlat forradalmi magatartásként vette és s vallotta a magáénak a 48-as polgári jelszavakat-követeléseket. Az előszóban említett „represszió” tehát mint zenei világnézet és esztétika hull vissza a német szociáldemokrácia kezdetekre és kibontakozására. Ugyancsak kritikái a munka magatartása az 1918—19-es forradalmakat követő zenei fejlődés ábrázolásakor, mivel egyaránt bírálja az SzDP-t és az NKP-t, utóbbit kivált az Ernst Thälman főtítkárrá választása utáni korszakról írván.

Az alapállást jellemzi tehát az növekvő kiábrándultság, amely a lényegében a munkásság nélkül lezajlott 1968-as politikai eseményeket követően a fiatal nyugateurópai értelmiség gondolkodó képviselőiben eluralkodott. A zenei események pusztá leírása azonban a szerző reflexióitól függetlenül — vagy nem függetlenül — nemcsak hiteles, hanem a zeneirodalom legnagyobb reme-

keit megszólaltató német munkás zenei praxisát apróra megismerve egyenesen felkészítő.

Bizonyos értelemben e monográfia kétségtelenül tendenciózus, amennyiben kimondatlanul is történelmi előképeket keres a nyugatnémet újbóloldal nemegyszer underground-formákat öltő zenei gyakorlatához. Nem veszíti el azonban a folyamatok ábrázolásának tudományos mértékét. Bármily lelkesen ismerteti például a 20-as évek végétől a Német Munkásdalosszövetséggel oppozícióban működött irodalmi-zenei agitprop. csoportok tevékenységét, nem felejt el annak bizonyítását, hogy műsoraik szorosan vett zenei-esztétikai értéke — az egy Eisler idevágó munkásságát leszámítva — egyáltalán nem volt arányban fellépésük napi politikai árfolyamával. Aminthogy azt is részletesen elemzi, hogy megannyi erőfeszítés — tk. számtalan pályázat — sem teremtette meg a tipikusan proletárművészetnek tekinthető hangszeres zenét Németországban. Egyszersmind bizonyítja, hogy miközben a kettészakadt német munkásmozgalom milyen erőfeszítéseket tett a zenekultúra terjesztésére, oppozícióban tette mindezt állammal-társadalommal szemben. Mennyire jellemző példája, hogy miközben a rádiózás kiterjedését a zenekultúra demokratizálásának értékelték, 1930-ban Lipcsében és Berlinben minden második, a Ruhrvidék városaiban, minden harmadik-ötödik otthonban volt bevezetve a vilány; persze épp a szegény népréteg lakásaiból hiányzott, amely így eleve elesett a rádióhallgatástól. Műveket elemelve s azok terjedését követve azt is meggyőzően bizonyítja, hogy a munkások zenei praxisa általában nem fogadta el a kor avantgarde zenei törekvéseit, a klasszikus kadenciarendet követő dalok terjedtek el a legszélesebb körökben.

A monográfia három központi fejezete 1928—1933 között foglalja össze a német munkásmozgalom zenei praxisát, elemzi jellemző műfajait, valamint azt hogy miként szolgálta a zene 1933-ig a fokozódó fasizálódás elleni küzdelmet. Ismerteti végül, milyen agyafúrt „zenei” módszerekkel ejtette csapdába a fasizmus a szervezett, munkáspártok tagjaként aktív proletariátus milliőit (például a legnépszerűbb munkásdalok mindössze néhány szavának átírásával).

Fuhr impozáns anyagismeretét nem

felszínes dekorációként jelzi az irodalomjegyzék tizennyolc sűrűn teleírt oldala. Valóban *felhasznált* szakirodalmat sorol fel, munkákat, amelyeket nem csupán olvasott, hanem elsajátított és továbbgondolt. A marburgi egyetemnek készített disszertáció ilyen eszméltető értelemben épít Marx, Engels, Lenin munkáira, Bebelre, Mehringre, Clara Zetkinre. A mi felsőfokú oktatási intézményeink „tudományos szocializmus”, „politikai gazdaságtan” c. tárgyait oly szinten sajátította el tanulmányai során, hogy már-már úgy érezzük — noha ez nincs így! —, mintha az NSZK-ban vált volna programmá a marxizmus hegemóniájának kiküzdése és fejlesztése.

Breuer János

Alfred Dürr:

JOHANN SEBASTIAN BACH KANTÁTÁI

Zeneműkiadó, 1982.

Nemcsak a magyar nyelvű zenei irodalomban jelent alapvető hiánypótlást Dürr könyve. Ez az első olyan átfogó mű, amely az összes Bach-kantátáról szól, általánosságban, az egyes daraboknak az életműben elfoglalt helye szerint, valamint műfaji (egyházi — s ezen belül az egyházi év rendjét követő —, ill. világi) csoportosításban, továbbá egyedenként elemelve valamennyit.

A Bach-kutatás jelenlegi állása (ld. az új Bach-összkiadást) alkalmassá teszi az *időt* — Dürr alapos kantáta- és szakirodalom ismerete pedig a szerző személyét.

Bach kantátái közül csak néhány vált általánosan ismertté; az utóbbi időben a hanglemefelvételek próbálják közelebb hozni e műveket (melyek Bach oeuvre-jének kb. a felét teszik ki!) közönséghez. Mi az ismeretlenség oka? Ez a kérdés aligha válaszolható meg egyetlen „az, hogy...”-gyal. A sok összetevő közül viszont feltétlenül jelentős szerepe van a világnézeti változásnak, s vele párhuzamosan a zenehallgatás módosulásának. A kantáták Bach korában, egy alapvetően vallásos világkép érvénye idején „gyakorlati” használati zeneként hangzottak fel. Most

még élő előadásban is funkciójuktól megfosztva hallhatjuk ezeket a műveket akár koncertteremben, akár templomban szólalnak meg. Az eltelt idő alatt gondolatvilágunk igencsak eltávolodott a kantátákétól; nemcsak a vallásos *érzelet* csökkent, hanem az akkortájt nyilvánvaló utalások is elvesztették számunkra konkrét jelentés-tartalmukat. S ha az eegzotikum fűszere nélkül szól „másról-másnak” a zene, mi közzünk hozzá? Tartalomtól, mondanivalótól is elvont szépsége fellelhető Bach más műfajú alkotásaiban is.

A távolság csökkentését kívánja szolgálni Dürr könyve. Miként az Előszóból megtudjuk, „*a könyv elsősorban az érdeklődő zenekedvelőknek szól, és előadásokon, rádió és hanglemefelvételek hallgatásakor akar kísérőjük lenni. Figyelmes hallgatásra akar oktatni, és arra törekszik, hogy a nehezen érthető közelebb hozza. Ezek a fűszerek a szövegre is vonatkoznak, melyeket ugyan költői értékükben semmiképpen sem szabad túlértékelnünk, azonban mint meghatározott célú barokk költeményeket komoly figyelemre kell méltatnunk. Más kérdéseket azonban, mint a szimbólika, a zenei figura-tan, a mai liturgikus használat stb. stb. tekintettel az anyag bőségére, csak érintenünk lehetett; ezeknél szakvizsgálódásokra kellett utalnunk.*”

Szakvizsgálódásokra? A bibliográfiajegyzék — a Bach-irodalom gazdagságából adódóan — bevallottan *kis* válogatás. Azonban olyan (valamiképp mégiscsak alapvető jelentőségű) mű is kimaradhatott belőle, mint Albert Schweitzer Bach-könyve (Copyright 1908 by Breitkopf és Härtel, Leipzig). A névmutatóban kerestem Schweitzer nevét (annál is inkább, mivel Dürr közli: „*a bibliográfiában szereplő szerzőket és közreadókat nem említjük meg, még abban az esetben sem, ha nevük a szövegben előfordul*”) — *nincsen benne!* Újabb meglepetés majd csak a 132-133. oldalon ér, Albert Schweitzer nevének olvasásakor!

Dürr: „*Az egyes művekre vonatkozó fejtegetéseket úgy állítottuk össze, hogy lehetőség szerint mindegyik önállóan is tanulmányozható legyen. Emellett minden olyan témakörnél, amelynek magyarázata a bevezetésben már szerepelt, zárójelben megadtuk azt az oldalszámot, melyen az olvasó bővebb adatokat találhat.*”

A következő fejtegetések ideális ta-

G. Duhamel—Rónay György: Florentin Prunier balladája (1959)

Weöres Sándor: Ábrahám áldozása (1975)

Berzsenyi Dániel: Búcsúzás Kemenes-aljától (1974)

Petőfi Sándor: Az éj (1928)

Arany János: Epilógus (1970)

Érdekes mefigyelni, hogy vannak olyan kompozitorikus jelenségek, amelyek évtizedek távolában is ott munkálnak; problémák, amelyekhez újra meg újra visszatér, kísérletezni, a szerző.

A dalok mindegyike önálló alkotás, külön-külön is előadható.

A *Halálfúga* komponálási éve: 1976. 1981-ben jelent meg a pozsonyi Madách könyvkiadónál egy Celan-kötet, címe: *Halálfúga*. A könyvecske anyagát Lator László fordította magyarra, s talán nem feleslegesen idézünk az általa írott utószóából: „senkinek se kell a fejét törnie, hogy a *Halálfúga*-t megértse: ez a zenéien szerkesztett, ismétlődő, itt-ott változó, átrendeződő motívumokat, komor, baljósan villogó képeket sodró, súlyos lüktetéssel, írásjelek nélkül áradó jere-miád félreérthetetlenül elmondja, miről

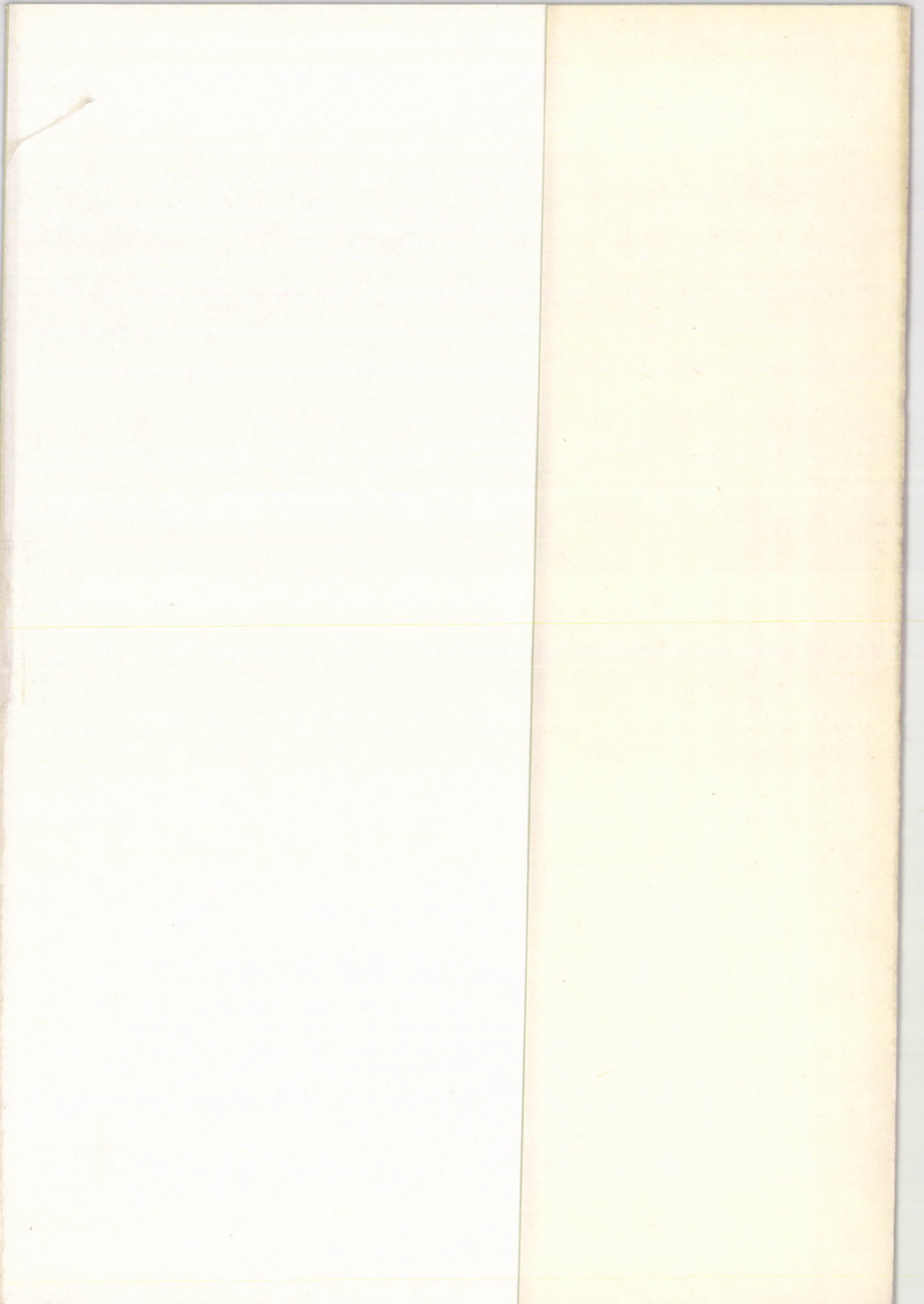
van szó”. A szerzőt pedig így jellemzi: „Költészetének célzata kétfelé húz: emlékezni és felejteni. [...] Az életosztón felejteni, az erkölcs emlékezni kényszerít”.

Kósa érzékenyen rezonál a vers hangulatára, és a zenébe-foglalással kidomborítja annak/alaki-formai sajátosságait. Különbösen sem idegen stílusától az apró-finom visszautalások árnyalt rendszere, mely ebben az esetben rendkívül gyümölcsözőnek mutatkozott.

A vers — és ennek megfelelően: a kantáta — címében a fúga nem formát, műfajt jelent. A több szólam polifóniáját, a többé-kevésbé ki-nem-mondott, asszociációs lehetőséggel megközelített szavak involválják. (A jellegzetes visszatérő kezdő sor a rondó-elnevezést is indokoltta tehetné volna.)

Szinte függetlenül kapott helyet a kottában Lator László műfordítása — nehéz is a magyar szöveget „ráhúzni” az eredeti német-verzióra. Talán csak a Karinthy kantáta kottája kényeztetett el — mindenesetre sajnálom, hogy ez a mű csak egynyelvű énekelhető verzióban jelent meg.

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 Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

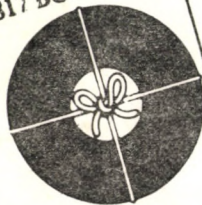
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

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

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a 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

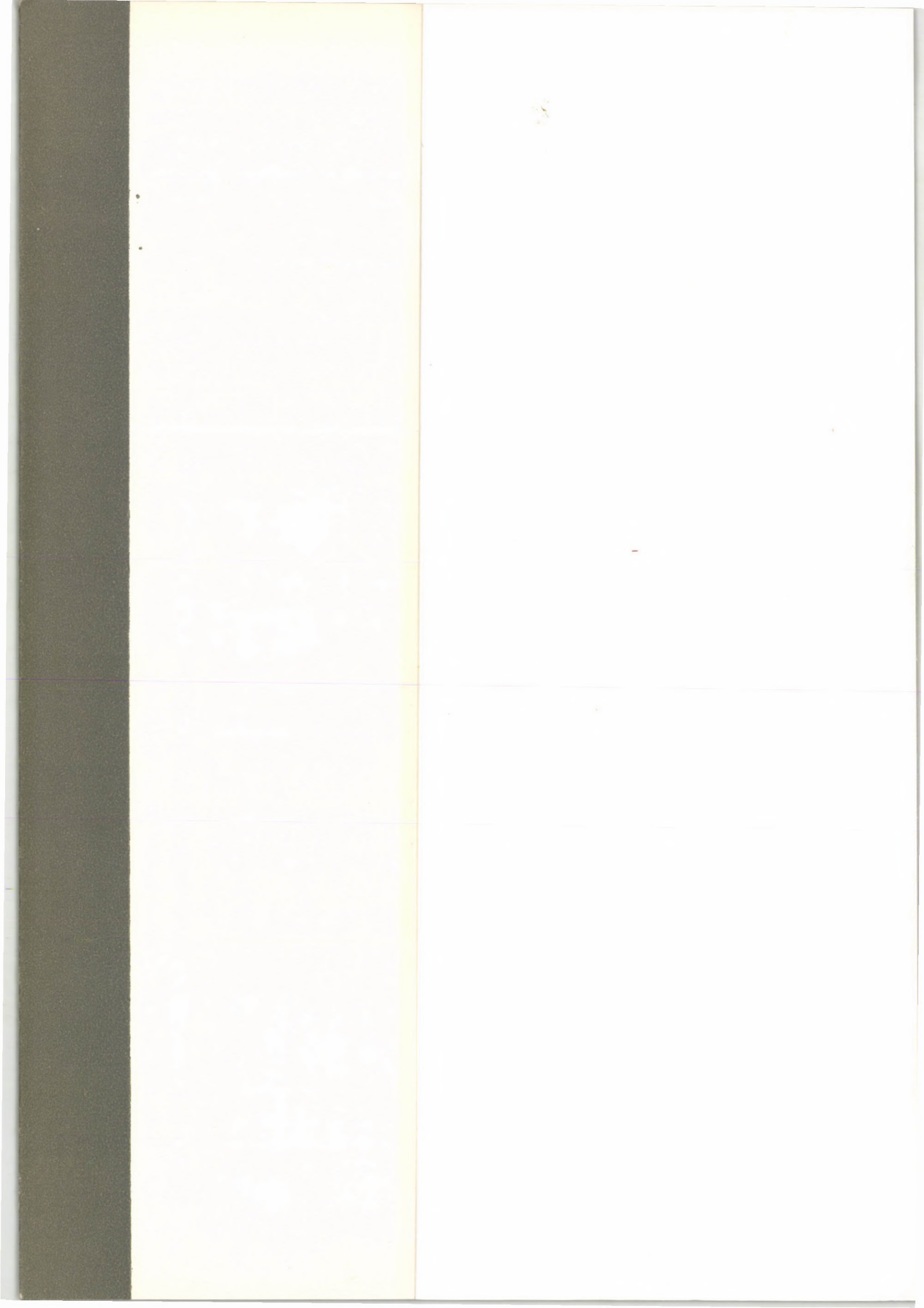


Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelepéldány

MAGYAR ZENE

19 **3** 83



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIV. évf. 3. szám

1983. szeptember

TARTALOM

BALÁZS ISTVÁN:	
Così va chi tropp'ama e troppo crede — Kurtág György Truszova-ciklusáról	223
BÓNIS FERENC:	
Szabolcsi Bence és a zene története	235
PAPP GÉZA:	
A verbunkos kéziratok emlékei I.	248
LEGÁNY DEZSŐ:	
Kamaramuzsikálás Magyarországon 1800-tól 1830-ig	269
HOMOLYA ISTVÁN:	
Hogyan lett Bakfarkból Greff	281
MURÁNYI RÓBERT ÁRPÁD:	
A Wittenbergi Egyetem Magyar Könyvtárának zenei anyaga	285
DOCUMENTA	
Liszt Ferenc, Carl Alexander weimari nagyherceg és Michelangelo Caetani, Sermoneta hercege (Hamburger Klára)	291
Liszt Ferenc és C. F. Weitzmann (Gábry György)	305
Debussy özvegyének ismeretlen levele (Szilágyi György)	312
Maurice Ravel műveinek francia sajtóvisszhangja I. (Pándi Marianne)	318
KÖNYVEKRŐL	
Somfai László: 18 Bartók-tanulmány (Breuer János)	329

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MAROTHY 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: 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

83.2218.66-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

BALÁZS ISTVÁN:

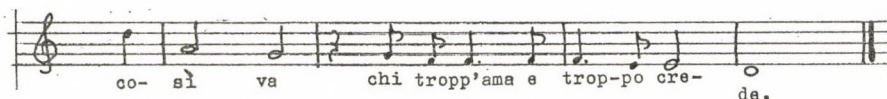
COSÌ VA CHI TROPP'AMA E TROPPO CREDE

KURTÁG GYÖRGY TRUSZOVA-CIKLUSÁRÓL

Egy másutt megjelenő tanulmányomban,* ahol Kurtág György Dalos Rimma orosz nyelvű, részben a japán haiku-hagyományokhoz visszanyúló verseire írott *A boldogult R. V. Truszova üzenetei* (Op. 17) c. ciklusának és *Omaggio a Luigi Nono* (Op. 16) c. a cappella kórusművének összefüggéseivel foglalkoztam, párhuzamot vontam a Kurtág-mű lapjain kibontakozó elképzelt nőalak, R. V. Truszova, korunk e „negatív”, az értelmes közösségi cselekvés lehetőségeitől megfosztott „hősnője” és Monteverdi Ariadné-alakja között. Ott ezt írtam: „E nagyformátumú egyéniség vergődésében Ariadné sorsára ismerünk. Nem csupán a hangsúlyozottan *monodikus stílus* vall emellett, amelyről Kurtág zenéjének kemény realizmusa folytán lepergett minden, időközben rákövesedett bombaszt vagy romantikus szépeltés, és újra kivívott nemes egyszerűséggel, Monteverdi igaz drámaiságával szakad föl belőle a *panasz*. De ugyanakkor ott van a mű egész gesztusrendszerében: emelkedő-ereszkedő frázisaiban, a megadás és a lázadás, a kétségbeesés és a vád érzelmi koordinátarendszerében, a kitörni akarás és az összeomlás motivikus és formai megjelenítésében. Az itt következő töredékes gondolatok ennek az összefüggésnek bizonyításául szeretnének szolgálni.

Hans-Ludwig Hirsch az NDK-ban megjelenő *Oper heute* c. almanach első kötetében (Henschelverlag, Berlin 1978) érdekes tanulmányt tett közzé Monteverdi Lamentójának stílusproblémáiról, főként a monódia lényegének értelmezéséről. Ennek kapcsán beszélt a töredék dramaturgiai összefüggéseiről is, főlázolván Ariadné hullámzó lelkiállapotának „koordinátarendszerét”. Az ő gondolatait folytatva és némiképp kiegészítve az alábbi jól megkülönböztethető dallam- és hangvételbeli alaptípusokat emelhetjük ki a Lamento zenei szövetéből. Ezek jónéhány variációban, mégis szigorú logikai rendben bukkannak föl:

1. lemondás:



2. vád (a lemondás érzelmi ellenpólusa):

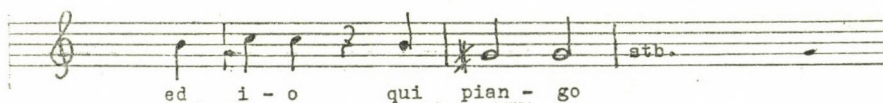


* Balázs István: *A magánélet börtönében.* (Kurtág György két művéről.) *Mozgó Világ* 1984. s. a.

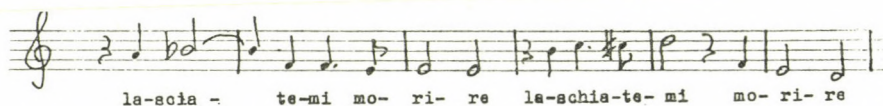
3. sóvárgás (a lemondás zenei megfordítottja, a vád megenyhült formája):



4. vergődés (a koordináta-rendszer ambivalens érzelmi középpontja):



A Lamento nevezetes kezdősora valamennyi érzelmi dimenzió párlata. Ez a — Thomas Mann szavaival szólva — „közepéig emelkedő, majd leszálló dallam” a mű egész logikáját követve érzékelteti a vád és a sóvárgás fölfelé ágaskodó, ill. kúszó gesztusaiból való visszazuhanást: az összeomlást, a megsemmisülést:



Kövessük nyomon, hogyan teremődik újjá Kurtágnál ez a gesztusrendszer egy velejéig más akusztikai-zenei közegben, mégpedig a mű szerkezetének valamennyi dimenziójában:

- az *elemi gesztusok* szintjén,
- hangutánzó-helyzetfestő naturalisztikus *madrigalizmusok* alakjában,
- a *dallamformálásban*,
- a *kisformában*, vagyis az egyes versek mikrokozmoszának akusztikai újrate-remtésében,
- a quasi-dramaturgiai szerkezetben, a *nagyformában* tehát, amely a ciklikus rend költői értelmét adja, és végül
- a *műfajban*, abban a negatív operaszerűségben, amely már a maga „homorú ívben megfeszülő, szégyenlős dramaturgiájával” is vészjelzés: a bensőségre való kényszerű visszahúzóds kifejeződése.

(Ez utóbbi két dimenzió itt csak jelzésszerűen szerepel, annak érzékeltetésére, hogy valóban az egész művet átható zeneszerzői koncepcióról van szó, kifejtését azonban az olvasó említett másik tanulmányomban találhatja meg.)

Az elemi gesztusok dimenziója

Néhány előzetes megjegyzés: A műben testet öltő korprobléma művészi megérzé- kítésének logikai kiindulópontja, egyszersmind a befogadás legközvetlenebbül megra- gadható közege az akusztikai alakzatnak a költeményekhez való viszonya. Az ének nem követi Kurtágnál szolgálai módon a szöveg tartalmát. Monodikus stílusának lecsupaszi- tott lényege, hogy a szó szemantikai tartalma mintegy fölizzik, és a vers teljes egészében átformálódik a zenei alakzat érzékletességében. Ugyanezen folyamat révén a szavak köz- vetlen jelentése magában az énekben jelképes értelmet nyer.

Ennek az átalakulási folyamatnak első lépcsőfoka az elemi gesztusok dimenziója. E gesztusok főként a költemények kulcsszavaival (pl. gyávaság, vágy, szerelmes ölelés, csók, megmentés, bukás stb.), érzelmi-intellektuális fogódzóival függenek össze, de

ugyanakkor a zenetörténetileg kialakult akusztikai jelentések vagy éppenséggel egy egészen ősi gesztusvilág (zuhanás élménye, sírás, kacagás, torz hangképzés stb.) mintegy tudatalatti újraidézését is jelentik. Ezekre az elemi zenei-emberi gesztusokra épül e majd félórányi mű kifejezésének egész rendszere. A gesztus olyannyira fontos egység Kurtágnál, hogy a metrikus-ritmikus rendet is alapvetően meghatározza: legtöbbször elsődlegesen nem az ütem, de nem is a „dallam” vagy a „periódus” stb., hanem a gesztus alkot egyetlen összefüggő zenei ívet.

Ugyanakkor a gesztusoknak ez a rendszere valóban *rendszer*. Soha nem különállóan bukkannak föl, hanem átjátszanak egymásba, értelmezik egymást, egymásba épülnek, olykor egészen bizarr jelentéstartalomra téve szert. Úgy viselkednek Kurtág partitúrájában, mint a festő kezében az alapszínek. Ellentmondásos, sokrétű érzelmvilág, a világra való vonatkozás vagy reagálás legkülönfélébb minőségei keverhetők ki belőlük. Itt ismertetett alakjukban elvonatkoztatás eredményei tehát: a szó legszigorúbb értelmében *csak alaptípusok*.

A kiindulás. 1. E gesztusoknak, jóllehet elemiek, van egy feltételrendszerük, akárcsak ahogyan a mikrofizikában az atomok is tovább bonthatók. Kurtág megkísérli visszahelyezni jogaiba a jelentésében megfakult *kromatikát*, mégpedig ismételten a teljes rendszer rekonstrukciójával. Értelmét egyfelől a diatonikus hangközviszonyokkal, másfelől pedig az egészhangúsággal szembesülve nyeri ismét el. A legfontosabb dallam-, ill. motívumképző eszköz a *hangköz*. A hangközviszonyok szélső pólusai: *a)* a kisszekund, *b)* a tiszta hangközök, főként a kvint, de olykor a kvart is. A kisszekund élesen exponált alakjában érzelmi fordulópontokon, legtöbbször a haiku metszőszavával összefonódva jelenik meg. Szerepe Bartók „Kékszakállú”-jának vérmottójára emlékeztet. Variánsai a dallamképzésben és a harmonizálásban: a nagyszeptim (=szűkített oktáv) és a kisonóna (=bővített oktáv). Ezek a feszült, diszsonáns hangközviszonyok hatják át a mű érzelmileg-értékaspektusában negatív rétegeit. A megnyugvás, a reflexió vagy a vágy pólusaira ezzel szemben — az említett tiszta hangközökön kívül — a konzonáns tercekből (kis- és nagyterc) továbbá ezek megfordításaiból (nagy- és kisszext) történő építkezés jellemző.

2. Az *imitáció* elve és az ellenpont révén belső egyensúly jön létre a gesztusok rendszerében. Leszámítva a „kiborulás” pillanatait (mint pl. a „Láz” eszelős kacaja, a „Nélküled én” vagy az „Elszámolás” expresszív zenéje) ez az elv tartást kölcsönöz a Truszovakalaknak. Különösen jellemző példa erre a „Tudom, nem kellek” c. darab. Itt a megadás gesztusát (a tudatalattiban?) a vád és a lázadás gesztusai ellenpontosozzák. A darabot záró néhány ütem pedig egyenesen Pamina g-moll áriájának mai megfelelője: a fölzakadó fájdalmat kivételes szépség ragyogja be, a fegyelmezett tartás nemes pátosza.

A tartás és az összeomlás tendenciája egyaránt következetesen érvényesül Kurtág zenéjében. Az egyik irányban ez az elv olykor a legszigorúbb szerkesztésű feszes formákig: kánonig, tükörkánonig stb. teljeseedik ki, míg máshelyütt a kromatika széthúzó zenei logikája ott is érvényesül, ahol szinte csak tudat alatt válik jelentése az alapvetően diatonikus közegben érzékelhetővé. Kurtág az örömben is ürömet vegyít. A zene következetesen érzékelteti a konfliktus föloldhatatlanságát.

3. Már Kurtág „Bornemisszá”-jában is jelentős szerep jutott az imitációnak. Sokan, sok mindent elmondtak ezzel kapcsolatban (Kárpáti János, Kroó György). Hadd hivatkozzam ezúttal egy kevésbé ismert Kurtág-tanulmányra. Eisemann György idézi (lásd: *Mozgó Világ*, 1980/5. sz.) ezzel a jelenséggel összefüggésben Thomas Mannt, aki éppen Monteverdi Ariadnéját emlegetve írta: „az ekhó [...] lényegét tekintve panasz, a természet fájdalmas sóhajtása az ember sorsa felett, az ember magánosságának tapogatózó

megnyilvánítása [...]”. Az imitáció ebben az értelemben igen sűrűn bukkan föl a „Truszova” lapjain. Az egyszerű visszhanghatástól kezdve a variált (díszített, diminuált, augmentált) szólamkezelésen és invenciókon keresztül egészen a két- sőt többszólamú kánonokig át- meg átszövi a zenei szerkezetet. Az egyszerű gesztusok szintjén éppúgy föllelhető, mint ahogyan motivikus szintre is emelkedik, sőt olykor egész formaegységeket határoz meg.

Ám ez a jelenség is sokarcú. Hol egy emberibb oldalát mutatja, különösen ott, ahol az énekhang fagyos magánya meleg kúrthangzással fonódik egybe, vagy például formaalkotó elvként a „Nagy nyomorúság” c. darabban. Legemberibb formája a tiszta kánon, ahol az énekhang mintegy visszavétetik, otthonra lel. A „Játékszer” négyes kánonjában ez történik; az énekhang teljesen egyéólvad a hangszerekkel. Ám hogy a megnyugvásnak, még inkább a belenyugvásnak ez a higgadt otthon-hangja értékaspektusát tekintve mennyire nem egyértelmű, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a rendszeridegen hangütköztetés alakjában itt is nyomban belénk hasító vérmottó.

Egyszersmind azonban a visszhang a Thomas Mann által érzékeltetett jelentés visszajaként egy embertelen, elidegenedett vagy olykor egyszerűen csak közönyös arcát is mutatja, mint például az „Odavetted” tercortnya esetében vagy a „Karsú túvel” hátborzongató kánonjában, ahol a szövegértelmezés szerint is a halállal válik egyjelentésűvé. Lett légyen szó azonban akár pozitív, akár negatív alakjáról, a visszhang (és tágabb értelemben az imitáció) végül mégiscsak a magány kifejeződése, azé az elviselhetetlen állapoté, amelyben az ember csakis önmagában, önnön hangjának, gondolatainak pusztá megsokszorozódásában lelhet társra.

Ez után a néhány előrebocsátott gondolat után tekintsük át magát a gesztusok rendszérét.

Megadás. Jellemzői: aláhajló motívum vagy hangközlépés. Hozzá kapcsolódó képzetek: esés, zuhanás, csúszás. Az alaptípuson belül is számtalan variáns létezik, ezek tendenciájukat tekintve sajátos érzelmi decrescendo mentén rendeződnek el. Kurtág ezzel is beépíti a mű szerkezetébe a kényszerű megbékélés lelki folyamatát. Három kiemelt fontosságú hely, mégpedig épp a mű *első három* tételében, ahol az énekhang az egyes darabok formai csúcspontján, az érzelmi hevület legmagasabb fokáról zuhan bele a megsemmisülésbe: a „Hatször négy méternyi térben” *vágy*¹ szava (19. old.*), a „Nap zuhant le” *gyávaság*² szava (28. old.), valamint a „Láz” már említett eszelős kacaja (43. old.): a torz változat. E gesztus archetípusa, a megszelídült változat: a mű utolsó néhány másodperce, a nagybögő belecúszása a semmibe, fölötte pedig a kürt megadó mélybe ereszkedése, Truszova meggörnyedt hátú összeomlása. A „cosí va chi tropp'ama e troppo crede” modern megfelelője.

* A hivatkozások a partitúra oldalszámaira vonatkoznak. Zeneműkiadó, Budapest 1982.

¹ *желание*

² *трусость*

És a két szélső pólus között az átmeneti változatok sokasága a tragikus átéléstől egészen a bölcs higgadságig: pl. *nap zuhant le*,³ (24. old.), a *láza vágyinak*,⁴ (38. old.) megelőlegezése a kürtszólamban, az oboa, a klarinét és a kürt egymást imitáló, lefelé hajló motívuma az aleatorikus szakaszban (54—56. old.), vagy a *tudom*,⁵ (89. old.) és a *mindenért*,⁶ (125. old.) gesztusa.

Lemondás. A gesztusok iménti rétegének is voltak már olyan összetevői, amelyek ebbe az irányba mutattak. Mégpedig a csúszás, a zuhanás: a végtelenen fölfogott, kiteljesedett kromatika. A lemondás gesztusa lefelé lépegető kromatikus menetekből tevődik össze. A „Truszova” első harmadának javarészt még fölfelé mozgó-kapaszkodó kromatikájával ellentétben ez a gesztus inkább a tételek harmadik csoportjára, a „Keserű tapasztalás” címet viselőre jellemző. Sőt, itt már annyira meghatározó, hogy ellentétes szemantikájú kulcsszavak, mint pl. a *boldogság*⁷ zenei alakzatában is kitörölhetetlenül ott bujkál. Jellegzetes megjelenési formái a „Karcú tűvel” kánonjának kromatikusan ereszkedő főhanglépései: *e-esz-d-cisz-c* stb. vagy az „Őszi virágok hervadása” c. darab lefelé lépegető oboa- és klarinét-motívuma (94—96. old.).

-esz-d-cisz-c stb.

Sóvárgás. A lemondás inverze. Jellemzői: emelkedő kromatikus, olykor egészhangú menetek, lépések. Ezt a hangvételt üti meg mindjárt a darab kezdete. Az egymásra rátelepedő szólambelépések rajza (a brácsa agyonhajszott jambikus *cisz-c* motívuma + a nagybőgő üveges hangzású flageolet *d-je* + a hegedű hamisan játszott *c-je*, majd újabb ütköztetések: *e-esz*, még később a klarinét és az oboa egymásba nyúló *cisz-fisz*, ill. *g-asz* diszsonanciája stb.) megteremt a „hatszor négy méternyi tér” fullasztó levegőjét, de egyszermind a magányból való kitörnivágyás izzó atmoszféráját: a sóvárgás zenéjét, ezt a modern Trisztán-hangot. Más megjelenési formái az énekhanghoz kapcsolódnak főként, a szöveggel teljesen egygyésimuló deklamálások: *szomjazlak téged*,⁸ (38—39. old.) a szorongó sóvárgás zenéje, ennek pedig egy transzcendenciába mutató, a másik ember elérhetetlenségét érzékeltető egészhangú változata: *épp te ne látnád?*⁹ (42. old.). De részben ide tartozik a *Eltűnéseid*,¹⁰ (100. old.) a maga kromatikusan fölfelé kapaszkodó lépéseivel. Itt azonban már egy újabb jelentéstartalom is kapcsolódik hozzá: az objektív idő közönyével való küzdelem, a szorongatottságból és elhagyatottságból való kitörni-vágyás hangsúlyai társulnak hozzá.

Vád. A megadás inverze. Jellemzői: fölfelé ugró-ágaskodó hangközlépés és/vagy feszes risolutokarakter. Előfordulnak ennek a gesztusnak egészen személyes hangvétellő változatai is, amelyek csupán a másik emberre, a „te”-re vonatkoznak: pl. *miért*,¹¹

³ день упал

⁴ жар желания

⁵ знаю

⁶ за всё

⁷ счастье

⁸ Я жажду тебя

⁹ Разве не видишь?

¹⁰ Твои изчезновенья

¹¹ зачем

(114. old.) vagy *mérgez*,¹² (42. old.), nem is szólva a legjellegzetesebb helyek egyikéről, a belénk döfő „*karcsú tőről*”¹³: (88. old.), amely a lemondás ereszkedő kromatikus lépéseit szakítja félbe.

A vád gesztusának azonban fölbukkan — igaz, csak egyetlen rövid pillanatra, de annál hangsúlyosabb helyen — egy kifelé forduló, a morális fölháborodás hangján szóló változata is. Arról a helyről van szó, amelyik a leginkább emlékeztet a „Bornemissza” közéleti indulatok fűtötte kiállítására, arról, amelyik „rést üt a lírai személyesség befelé forduló horizontján” és közvetlen rálátást enged a világra. (L. említett másik Kurtág-tanulmányomat.)

Hogy Kurtágnál, akárcsak Monteverdinél, mennyire összefüggenek egymással, mennyire szinte egymásból jönnek létre ezek a gesztusok, azt épp ez a hely mutatja igen szemléletesen. A „Nap zuhant le” c. darabban a gesztusok logikája a lemondás, a tragikus megadás, majd pedig a sóvárgás fokozatain át elvezet ehhez a műben az odáig ismeretlen réteghez, a vád gesztusához.

A nagy tehetetlenségi nyomatékkal aláhulló *nap zuhant le*¹⁴-motívum ellensúlyozása-képpen elindul egy fölfelé törekvő-sóvárgó-kúszó mozgás. Lépésről lépésre küzdi föl magát, a szöveg lényeges szavainak hangsúlyos szótagainál érve el és hódítva meg egy-egy magasabban fekvő hangot. *Aisz*-ről indulva, majd *h*-ről ismételten nekirugaszkodva, a *h-c* lépéssel éri el a *megmentés*¹⁵ szót, a *c-cisz* lépéssel a *menthetetlen*-t¹⁶. Fokozódó zaklatottság, majd agresszivitás jellemzi a halmozódó indulatokat, jóllehet az átcsapás még mindig késlekedik. A dallam csak egyre csúszik fölfelé: minden ütemkezdő hangra egy-egy újabb csúcs esik. Újabb kulcsszavak: „*csalás*”¹⁷: *d*, „*színjátékszás*”¹⁸: *disz*, „*cseleszövény*”¹⁹: *e*, „*az igazság hány foltozása*”²⁰: *f-fisz*. Itt azonban az énekhang elveszíti tartását, „*kijön a sodrából*”. A „hangsúlyok összegabalyodnak, az értelmes, egyre emelkedő tónusú beszéd fejvesztettségbe torkollik”, jelezve, hogy a morális ítékezésnek „csakis morális értékbazisa, nem pedig valóságos kifutási lehetősége van”. Íme az azonali összeomlás: *a hazugság rongyain*²¹: *a*, és a *gyávaságén*²². Az egész Truszova-ciklusnak erre az *Omaggio mégsem merek*²³-gesztusával összefüggő kulcsszavára az énekhang a meghódított *b'* magasságból visszazuhan a mélybe. Magába roskad, akárcsak annak idején az istenek akarata ellen kikelő Ariadné:

¹² оравит

¹³ пронзит

¹⁴ день упал

¹⁵ спасение

¹⁶ неспасаемый

¹⁷ ложью

¹⁸ изгрой

¹⁹ интригами

²⁰ новыми заплатками правды

²¹ на тряпье лжи

²² интрусости

²³ да не смею

Kitörniakarás. A bezártság, a tehetetlenség, a cselekvésképtelenség érzetéből fakadó érzelmi dimenzió. Ez a gesztus van a mű centrumában. Azért lényeges ezt külön kiemel-nünk, mert valamennyi irányba mutat. Szerkezete olyan, hogy elvben bármelyik pólus felé elmozdulhat, akár belső fejlesztéssel, akár átcsapással. Jelzi tehát nem csupán a tehetetlenséget, de az ebből fakadó, olykor hisztérikussá fokozódó ingerlékenységet, hangulati labilitást, belső bizonytalanságot is.

Ezzel a gesztussal kapcsolatban írtam másik Kurtág-tanulmányomban: „Az a jelleg-zetes tölcser-motívum, amely a »Bornemissza«-ciklusban a Bűn ellenképeként a föl-oldást, a távlatot, a »kikelet« hangját jelentette, itt, ellentétes jelentéstartalomba csap-ván át, a tehetetlen vergődés zenei megtestesüléseként foglalja el helyét a mű gesztus-rendszerének középpontjában”:

"Bornemissza"

Bűn: A bűn stb.

Tavaszi: Ki-ke-let-kor lát-juk stb.

"Truszova"

Láz: okap stb.

A kitörniakarás gesztusának mindjárt két alapváltozata is van: egy statikusabb és egy dinamikusabb.

1. Egy örökmozgó, körbeforgó, önmagába zárt, vagyis látszólag mozgékony, való-jában sehova sem vezető motívum. Ez a tekergő gesztus a megoldhatatlannak tűnő konfliktus érzéki alakja. Jellemző példák: „arcod belesápadt”²⁴, (51. old.): *e-esz-g-esz-d-fisz-f* stb. Ugyanennek egy jóval agresszívebb változata: az alpári győzelem mómora, a másik emberrel szemben vett elégtétel hangja, a magánéleti létbe zárt, tehetetlenül vergődő ember egyszerűs mind önpusztító kegyetlenkedése. „Szemet szemért, szerelmet szerele-mért,”²⁵ (109. old.): *g-fisz-g-fisz-f, f-a-g-fisz-gisz*. És természetesen a *láz*²⁶ zenei alakja (36—44. old.), amely számtalan variánsával átvezet a kitörniakarás már valóban dina-mikusabb gesztusvilágába. Abban a formájában ellenben, ahogyan a tételt indítja és berekeszti (nem zárja!) — tekergő örökmozgó: a végeláthatatlan önemésztés hangja.

2. A „láz” zenei alakjában először lefelé, majd fölfelé feszegeti a motívum határait, ámde többszöri nekiiramodás ellenére is minduntalan csak az örökmozgóban állapodik meg. Rákos daganatként burjánzanak el benne a bővítések: hármas, négyes, ötös stb. tizenhatodegységek jönnek létre, új és új hangokat küzd ki magának, anélkül azonban, hogy mindez a zenei folyamatot jottányival is előbbre lendítené. Ezután jelenik meg ki-fejlett alakjában az imént idézett, lefelé is, fölfelé is egyenletes kismásodokban mozgó tölcser-motívum (41. old.), amely már a „Nap zuhant le” c. tétel *reszket*²⁷, (21. old.)

²⁴ твоё побледневшее лицо

²⁵ Око за око — любовь за любовь

²⁶ жар

²⁷ мёрзнет

szava fölött alig hallhatóan megszólaló hideglelős mandolin-tremolóban is fölbukkant egyszer. S miután megint pattanásig feszült a húr, s miután a tölcser több oktávnyi szélességre tárult szét, az énekhang belefutad a torz, hisztérikus hahotázásba.

Ugyanúgy zuhan a mélybe, immár harmadszor, mint a *vágy* és a *gyávaság* szavaknál, félreérthetetlenül jelezve ezzel a magánélet csődjének összefüggését az érdemi cselekvés lehetőségeit nélkülöző közéletiséggel. A cselekvésképtelenségből fakadó hasonlóan hisztérikus feszegetésekkel máshelyütt is találkozhatunk, mint pl. az alábbi helyeken: „*eléd állok meztelenül*”²⁸, (65. old.) vagy „*a cselekvés egy láncszeme hiányzik*”²⁹, (101. old.).

Beteljesülés. Éppen csak jelzésszerűen és nem is valóságosan jelenlevő pólus. Elődönthetetlen, hogy vágyként vagy emlékként idéződik-e föl. Mégis a harmónia, a föloldódás ugyancsak ritka pillanatait jelenti a műben. E gesztus szintén kulcsszavakhoz kapcsolódik, mint pl. a 33. vagy a 49. oldalon a *csók*³⁰ szóhoz. Itt az egész mű hangvételelől olyannyira idegen, majdhogynem romantikus gesztusok jelennek meg, jellegzetes kisterc vagy nagyterc hangközlésekkel a középpontjukban. Vagy pl. a *szerelmes ölelés*³¹, (46. old.) kifejezésben szintén egy fölfelé hajló nagyterc és egy lefelé hajló kisterc lépés található. De ugyanígy kap szinte szárnyakat a *vágy*³² szó is, amikor a *visszafojtott*³³ kifejezés után egy pillanatra fölszabadul (53. old.). Igaz, rögvest meg is dermed. A rákövetkező aleatorikus szakasz reszketeg állóképbe merevíti ki, majd önálló zenei „képpé” különül a dermedt vágyakozás szimfóniájában, „Truszova üzeneteinek summázatában”.

Megbékélés. Javarészt szigorú szerkesztésű formákban: kánonokból, invenciókból álló nyugodt, higgadt hangvételi tételek sora. Jellemző rájuk — persze tendenciaként, s nem mereven, ortodox módon — a diatonikus hangközlésekkel összetevődő szerkezet, az egyenletesen lépegető motívumvilág. A szó szoros értelmében nem is beszélhetünk a megbékéléssel kapcsolatosan „gesztusról”. Inkább egy olyan átfogó, magasabb egységet kell értenünk rajta, amelybe a reflexió révén a gesztusok egész eddigi rendszerének logikája beletorkollik. A ciklikus rendben játszott szerepéről részletesen másik tanulmányomban beszéltem.

Madrigalizmusok

A reneszánsz kórushagyományokig visszanyúló kifejezési réteg, amelyet a „Bor-nemissza Péter mondásai”-ból is jól ismerünk. Olyan naturalisztikus mozzanatokot, zenei játékokat, szöfesticéket, hangutánzó zenei alakzatokat ölel föl, amelyeknek feladata, hogy egy sajátosan zenei-akusztikai „tárgyi” világ megteremtése révén segítse a tudatot a voltaképpeni zenei élmény befogadásában. Ennek a tárgyi világnak persze Kurtágnál távolról sem a nehézkedési ereje lép működésbe, nem földhözragadt köznapisága, hanem kötői ereje, amelynek révén a világhoz közvetlenül tapadó jelentések is megemelődnek.

A madrigálemek szerepe kettős. Mert jóllehet indokolt önálló réteggé történő megkülönböztetésük, mégis nehezen, nagy ügyel-bajjal különíthetők csak el teljesen a kifejezés más dimenzióitól. a) Visszautalnak a gesztusok rendszerére, összefonódnak a szavak költői hangzasképével. Olykor elődönthetetlen, hogy voltaképpen gesztusról vagy

²⁸ *перед тобой стою голая*

²⁹ *нет связи в действии*

³⁰ *поцелуй*

³¹ *любовная ласка*

³² *желание*

³³ *сдерживаемое*

madrigáljellegű szófestésről beszélhetünk-e inkább. b) Ugyanakkor építőköcka gyanánt előremutatnak a mikro- vagy a kisformák világa felé. Mert hiszen egy-egy akusztikai kép meghatározza a dallamformálást, ezt a fontos közvetítő elemet a gesztusok és a versek mikrovilágát megteremtő, mindig egyedi-egyszeri kisformák között.

Álljon itt néhány példa arra, hogyan rugaszkodik el a zenének ez a még mindig egészen elemi rétege bonyolultabb összefüggések föltárása-érzéketessé tétele felé.

Bajosan lehetne különválasztani a szituációfestést és a gesztust a *reszket*³⁴ szó jellegzetes hangalakjában: a mandolin imént említett didergő tölcsermotívumában vagy az énekszólam nem kevésbé iszonytató-hideglelős *fisz* hangismétlésében, amelybe ráadásul bizarr módon még a Monteverdi-féle „voce battuta” távoli emlékképe is belejátszik. Ott — a felfokozott érzelm kifejeződése, itt — a dermedt vágyé. Szintén összefonódik gesztus és naturalizmus a már említett *átdőfi*³⁵ szó hangalakjában, aholis az énekhang az oboával élesen metsző nagyszseptim-párhuzamban valóban szinte átdőfi szívünket, egyszersmind pedig a gesztusban szereplő nagyszseptim ugrás (pontosabban szűkített oktáv) e hangképet a vád és a tiltakozás dimenziójával rokonítja.

De még a legföldhözragadtabbnak tűnő hangutánzások is áttételeződnek. A „Miért ne?” *visítani*³⁶ és *röfögni*³⁷ szavai (60. old.), a „Bornemissza” Tavasz-tételének ezek a rúttá torzult változatai is túlmutatnak önmagukon: jeleznek egy ki nem bontott groteszk tengelyrendszerre. Ennek az imaginárius tengelyrendszernek a ciklikus rend értékhangsúlyainak kitételében lesz kulcsfontosságú szerepe. Az ember lehetőségeinek és valóságának végletes szétválását kell majd érzékeltetnie.

Újabb példa: a *kavicsok*³⁸ szünetekkel tagolt, játékos nyolcadhangjai, ezek az akusztikai „kövecskék” (82. old.). E hely súlyát az adja, hogy az egyetlen pillanat a műben, amikor csöndesen, alig észrevehetően földereng benne az öröm. Mihelyt azonban az énekhang kimondja magát az *öröm*³⁹ szót: fölfelé ugrádozó, egymásba fonódó hangközmozgásokkal festve az öröm zenei képét, a szó megisméltésével már be is árnyékolja, akárcsak Bartóknál a Kékszakállú herceg fölragyogó birodalmát a véres árnyat vető felhő. Ez a szomorú gesztus jelzi: szeretne csak örülni, de már képtelen rá.

„Őszi virágok hervadása”. A fákról pergő levelek zenei képe: a hárfá, a cseleszta és a zongora lefelé haladó kromatikus skálamenetei. Kép és gesztus egyszerre, hiszen tudjuk, az ereszkedő kromatikus menet a lemondás gesztusát képviseli. A lefelé pergő futamok, először a cimbalom, majd pedig a váltás után a hárfá szólamában, fölfelé lépdelő egészhangú skálamenetekkel ellentételeződnek. Az élmény megfoghatatlan és behatárolhatatlan. A különmemű rétegek egymásvetülése értékzavart okozva egyesül egy hátborzongató természetélményben. De a döbbenet olykor villanásnyi időre nevetésségbe csap át. Szenvelésbe, ha tetszik. Ez a leginkább „haikus” vers. Metafizikai távlatokat nyit. A kromatika jelentése hagyományosan a szorongás, a felfelé lépdelő egészhangú meneteké a megfoghatatlan nyitás a transzcendencia irányában. Az elmúlás gondolata fölötti szemlélődő mélézás szorongást vált ki az emberben, aki csupasz magányában áll ott egy rideg és közönyös természetben. A tehetetlenség azonban visszatevészt is szül. A nyávogó énekbeszéd Schoenberget idézi: a Holdbéli Pierrot „transzcendentális otthontalanságának” groteszken szenvelgő hangját. Mintha csak Kurtág

³⁴ мёрзнет

³⁵ пронзит

³⁶ визжать

³⁷ жерукать

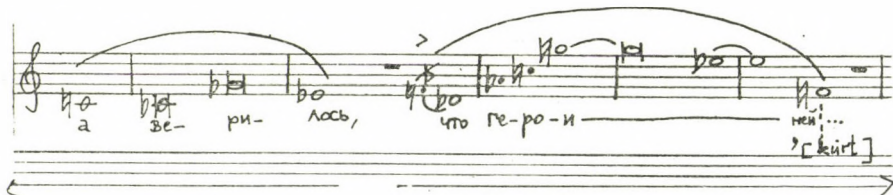
³⁸ камешки

³⁹ я радуюсь их

vissza akarná irányítani figyelmünket a transzcendentális-metafizikai értelmezés helyett a társadalmi olvasat felé.

Az „Eltűnéseid” c. darab naturalisztikus óraketyegése (100. old.), amely persze összefonódik a sóvárgás kromatikusan fölfelé lépdelő szaggatott mozgásával, majd pedig a hisztérikus kitörniakarás több oktávot átívelő tölcsermozgásával, a múlt idővel való szembenézés értelmét nyeri el. Ez a zene valósággal Tarkovszkij „Sztalker”-jének bölcséleti mélységeit ostromolja. Az idő közönyös múlásának tragikus megélése kap benne hangot, ám egyszersmind a személyiség biokrakelése is vele, a küzdelem egy valóban átélt, történelmiesített, számunkra valóvá tett idődimenzióért. A szaggatott, mechanikus lüktetés a haiku metszőszavánál eltűnik és az éneklésben, valamint a kürtnek vele megint csak összefonódó invenciójában (102. old.) szubjektív idővé válik: *de van egy másik kapocs*⁴⁰. Vigaszként? Távlatként? Nem tudhatni. Egy villanásnyi idő után ismét összecsapnak fölötte a közönyös idő-tenger hullámai.

Ezek után már említeni is fölösleges szinte, hogy a „Játékszer” c. versben a zene nyomban kihasználja a *hősnő*⁴¹, (113. old.) szó kínálta lehetőségeket. Ebben a kúrthanggal összefonódó hősi gesztusban Fidelio-Leonora alakjának távoli emlékképe is földereng, ám az aláhajló gesztus újra hangsúlyozza a cselekvő kiállás ellehetetlenülése miatti elkeseredettséget:



Gondolom, e néhány inkább csak ötletszerűen kiragadott példával sikerült bizonyítanom, hogyan jut el Kurtág zenéje a madrigálszerű naturalizmustól vagy az egyszerű gesztusoktól a versek mélyebb értelméig, annak révén pedig a költemények immár teljesen zenei-akusztikai jelenséggé lett hasonmásáig. Mindez azonban elválaszthatatlanul összefonódik a dallamformálással és a formaadással.

Dallamformálás — kisforma

A dallamformálást nem kevésbé szigorú logika hatja át, mint a gesztusok rendszerét: a kifejezést a forma fegyelme tartja össze. A dallamszerkezet nem a versszerkezet másodagos lenyomata, hanem mélyszerkezetük kibontása, érzékletessé tétele, akárcsak Nono vokális műveiben: a szemantikai tartalomnak hangzó jelenséggé történő fölfokozása. Egyszerűen az értelem műve. Másfelől azonban, jóllehet a racionális végiggondoltság nyomai mindenütt fölfedezhetők Kurtág dallamaiban, ezek mentesek minden kiagyalt-ságtól, laboratóriumi jellegtől, és teljes magától értetődőséggel sugallja egy-egy dallamképlet, hogy ő az egyetlen lehetséges megoldás. Kurtág ezzel — másképpen mint Nono, de hasonló eredménnyel — egy értelemről áthatott dallamvilág új érzelmi dimenzióit tudja megteremteni. Megbirkózik a legnehezebbel: egy olyan köznyelvnélküli állapotban, amikor már dallamot is alig-alig lehetséges leírni, létrehoz egyfajta második közvetlenéget.

⁴⁰ но есть иная связь

⁴¹ героиня

A dallamformálásra is messzemenően igaz, amit a gesztusokról és a madrigálszerű elemekről korábban leírtam, vagyis hogy visszavezethető elemibb egységekre, s ugyanakkor — lévén magasabb szintű szerveződésről szó — még elválaszthatatlanabbul kötődik a formaadás szerves folyamatához.

A „Magány” első tételében például elemi gesztus az az emelkedő-ereszkedő dallamvonal, amely Monteverdi Lamentójában találja meg a maga ősképét, ámde ugyanakkor a dallamkép ugrásaiban ott bujkál variánsai révén (szűk oktáv, kis nóna) a kezdet feszült kromatikája, a vágy trisztáni zenéje. A kromatika ezzel együtt szigorú logikai rendben áll össze dallamvonallá: ahogyan a vers ritmusa, belső feszültsége fokozódik, ahogyan zsigereinkben szétterjed a magány kínzó érzése, úgy tágul—szűkül—kúszik sóvárogva és vágyakozva a dallam. A szöveg kulcsszavaihoz érve hódít meg, a már jól ismert logika szerint, mind nagyobb magasságokat és lép, esik vagy zuhan vissza a kiindulóponttra. A nekirugaszkodás és a visszazuhanás, a nekiveselkedés és az összemolás alapképlete szerint.

De vegyünk végül egészen közelről szemügyre egy tételnyi egységet! Önkényesen emeljük ki, mondjuk, a „Nagy nyomorúság” c. darabot (78. old.), s vizsgáljuk meg a cimbalom gazdagon cifrázott szólamával kánont éneklő szopránszólam dallamszerkezetét:

The image shows a handwritten musical score for a vocal line and cimbalom accompaniment. The score is written on three staves. The first staff is for the vocal line, starting with 'f cantabile' and 'più dolce'. The second and third staves are for the cimbalom accompaniment, with 'calando, più p' and 'giusto' markings. The lyrics are in Russian: 'бе-ли-ка-я бе-ла ли-бо-ва-ет' and 'ли-бо-ва-ет с-ча-с-ть-е?'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A dallam indítása: fölfelé lépő nagyterc: vádként hangzik. Ezután egyenletesen, konzonáns hangközökben (tiszt kvart, bővített kvint=kis szeksz, tiszta kvart) lépked lefelé, megadóan, mégis tartással. A *nyomorúság*⁴² szónál szinte összegörnyed a másik jelentéspólushoz tartozó kismásod-lépésben. Az eddigi cantabile előadásmód a *szerelem*⁴³ szónál még sokkal bensőségesebbé válik. Az előző frázishoz viszonyítva szűkített kvart (=nagy terc) magasságból indul egy gyönyörű, fölfelé lépő tiszta kvint, hasonló gesztussal ahhoz, ahogyan Mozartnál Pamina mondja ki a „Wahrheit” (igazság) szót.

⁴² беда
⁴³ любовь

Ámde a dallam íve megint csak behajlik egy lefelé ívelő kishóna lépésbe, és ezzel a szerelem hangképét is a megadás gesztusrétegéhez rendeli hozzá. A *létezik-e*⁴⁴ igazi zenei kérdés: emelkedő íve és a háromszor ismétlődő szűkített kvint bizonytalanságot sugall. A *boldogság*⁴⁵ szóhoz érve a szó legszorosabb értelmében kivirágzik az énekszóló. Valósággal tobzódik Kurtág díszítő kedve. Az addig megkapóan egyszerű és csupasz énekszóló átveszi a vele mindezidáig augmentációs-diminúciós játékban kánont alkotó cimbalomszóló ornamenseit. A díszítményekben azonban mégis ott bujkál a kromatika: a szorongás, a *félelem*⁴⁶. A dallamrajz lecsupaszított váza pedig, a főhangok sora, egy lefelé ereszkedő-hajló quasi-pentaton dallamfordulatot rajzol ki: *a-gisz-fisz-cisz (fá-mi-ré-lá)*. Az öröm tetőfokán a megadás jellegzetes gesztusát. Ez a kis mikrovilág, akár csepp a tengerben, úgy tartalmazza az egész Truszova-ciklus ariadnéi konfliktusát.

⁴⁴ *былает ли*

⁴⁵ *счастье*

⁴⁶ *трусость*

BÓNIS FERENC:

SZABOLCSI BENCE ÉS A ZENE TÖRTÉNETE

Sz. B. halálának tizedik évfordulójára

Negyvenéves volt, amikor meglepte magát *A zene története* kéziratával. 1939 áprilisában egy budapesti folyóirat, az *Énekszó*, már részletet közölhetett a könyvből, 1940 karácsonyára pedig napvilágot látott a teljes mű.

Ezek a „látható szálak”. Dehát szabad-e e nagy munka keletkezését ilyen szűk időhatárok közé szorítanunk? Nyilvánvalóan nem. Ilyen nagyszabású, nagytávlatú, sűrű szövésű könyvet ennyi idő alatt nemhogy *megírni*, de még *leírni* is hatalmas teljesítmény. Szabolcsi egész életében, amióta magára eszmélt, *erre* készült, *ezt a könyvet* írta lipcei diákévei óta és Kodály mellett töltött diákévei óta — s *ezen* dolgozott tovább, a mű megjelenése után is, amíg csak dolgozni tudott. Két évtized kutatásai öltöttek testet *A zene történetében* — hogy belőle továbbsugározva, három további évtized kutatómunkáját inspirálják.

Huszonkét évesen, 1921 nyárutóján érkezett Lipcsébe, hogy a művészet és tudomány világfórumainak egyikén folytassa, amit 1917-től Kodály zeneakadémiai és magántanítványaként meg a tudományegyetem bölcsészhallgatójaként Budapesten tanult. Milyen szellemi poggyással érkezett Lipcsébe? Budapesten jogot, irodalomtörténetet és filozófiát hallgatott; Kodálytól, a zeneszerzés iskolai tananyagán kívül, főként a nagy összefüggések felismerésének, az egyetemes gondolkodásnak követelményét sajátította el. Azt, hogy a zenében — legyen az régi vagy új, népzene vagy műzene — a szerves élet megnyilvánulását keresse és lássa: az állandó fejlődést, mozgást, átmenetet, természet és tömegek teremtő hatását.

Lipcsében is, úgy tervezte, két helyen folytatja majd tanulmányait: a konzervatórium és az egyetemen. Sigfrid Karg-Ehler zeneszerzés-tanításában azonban, a Kodályé után, hamarosan csalódnia kellett. Túl sok elmélet, túl sok elvont spekuláció, túl nagy távolság a zene, az élet főútvonalától — így érezte. A zenei nagyság mibenlétének matematikai—fizikai bizonyítását akkor is, később is idegenkedéssel fogadta: egyoldalúnak találta, a lényegtől messzevivőnek.

Igen, a lényeg. Miképp is lehetne a zenének, ennek az időbeli művészetnek a lényegét megragadni, „bekeríteni” ezt a mindenhol és mindenkor jelenlévő, de megfoghatatlan valamit? Lipcsében mindenekelőtt kutatóárkok finom hálózatának kiépítésén, roppant kerítőhálók szövésén munkálkodik. Mert ha a konzervatórium csalódás is: az egyetem, Hermann Abert zenetudományi intézete és az egykor Karl Lamprecht által irányított történeti intézet, a legkevésbé sem az. Az elsőben az élő zenével kerül szembe: Mozarttal, Bachhal, az eltemetett múltnak valóságos előadásban megelevenedő monumentu-

Szerkesztői utószó a Szabolcsi-életműkiadás megjelenés előtt álló negyedik kötetéhez. A Zeneműkiadó szíves hozzájárulásával közöljük. (A szerk.)

maival. A Bach-szemináriumon kantáták mikro-elemzését végzi, a könyvtárban felfedezi önmaga számára Gesualdo „elképesztő madrigáljait”; szabad idejében Karl Straube Bach-játékát hallgatja a Tamás-templomban. S persze, mohó felfedezőként nem éri be a zenetudományi intézetben tanulhatókkal. „A filozófián Freyer történeti értékelés-tanát hallgatom” — írja Kodálynak 1921 novemberében. A művelődés- és egyetemes történeti intézetben a flamand XV. század, a németalföldi reformáció és Erasmus, a XVIII—XIX. század német művelődéstörténete, a modern történetfilozófia, az 1648—1815 közötti abszolútizmus és forradalom témáit tanulmányozza.

Valósággal habzsolja az új benyomásokat: „tegnap a lipcei 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 kínzó-kamra pokoli állatísága és Krupp gépei, a dél- ausztráliai bálvány-tömbök és Hodler, N. Amenophis alabástromszobra és a lipcei gyermekjáték-gyár mögül? Nem bírok mindent összefoglalni és a sok benyomás még meglehetősen rendezetlen bennem...”

Pedig épp ez: a szintézis szándéka ösztönzi új meg újabb „szellemi kalandokra”, ez határozza meg egész tudományos pályáját. *Mindent összefoglalni*. A történeti intézet könyvtárában egyszerű késő estig dolgozik egy Savonarola-referátumon, amikor különös élmény döbent meg. „Hogy egy kissé fel tudjak lélegezni, kimenekültem az olasz történelem szobájából és egyszerre csak valami sajtóságos gyűjteményben találtam magam. Egyik oldalon zenetörténeti könyvtár, szemben művészettörténet, a falon dél-afrikai rajzok, gyermekrajzok, kőkorszakbeli balták figurái. Találomra kiveszek egy könyvet: Lach: *Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie* (1913), — végre valami az egy-dimenzióról! Alcím: *Beiträge zur Geschichte der Melodie...* Mellette: Viktor Lederer: *Ursprung und Heimat der mehrstimmigen Musik* (1905) (kelta, angol-szász és 13.-14. századbeli polifónia); azután egy csomó 11. századra vonatkozó zene-történeti filológus-kutatás. Ritmus-problémák. Egy sereg Riemann. Egy sereg angol zene-történeti 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 szótlanul mentem vissza dolgozni és szégyelltem, hogy el tudtam fáradni.” (Kodályhoz, 1921. november 11.) Későbbi történetíró-példaképét, Hyppolyte Taine-t, úgy látszik, akkor még nem ismerte, a szintézis vágya azonban, a francia mesztértől függetlenül is, ott élt benne.

Monteverdi és Gesualdo foglalkoztatja, s mindenek előtt Johann Sebastian Bach. Vagyis a reneszánsz madrigál harmóniai forradalma, a monódia diadalmas térhódítása reneszánsz és barokk határán, a zenedráma születése, a fejlődésének tetőpontjára ért barokk polifónia. Közben — láttuk — olyan cím gyűjtja fel képzeletét, mint az „Adatok a melódia történetéhez”. „Végre valami az egy-dimenzióról!” — az ilyen örömteli felkiáltás, a boldog rácsodálkozás „egy 14. századi dallam horizontális erejé”-nek kutatására: mind arra vall, hogy Kodály tanításának magva jó termőtalajba hullott.

Érdeemes a Kodályhoz írott lipcei levelek két további sajátosságát is szemügyre vennünk. Az egyik: írójának bensőséges kapcsolata a látható, a térbeli művészettel. Képzőművészeti érdeklődése legalább olyan mohó és sokoldalú, mint a zenei. Cranach és Hodler, a szecesszió és az afrikai kultikus művészet egyaránt felkelti érdeklődését. S ahogy leírja legkülönfélébb benyomásait — a lipcei vásár sokadalmát vagy egy zene-elméleti „felfedező” bizarr és taszító előadását — abban már megmutatkozik a hivatott író, a dramaturg és képszerkesztő, aki a tabló színességét, az egymást követő jelenetek

nyugtalan torlódását a megfigyelés érzékenységevel és mélységevel, a reflexió iróniájával ellenpontozza. *A zene története*, az *Európai virradat* eljövendő alkotója mintha ezeken a beszámolókon próbálná ki festői erejét.

S persze, nem csak azt. Kodálynak írott egyik levelében, 1922. május 31-én vázolja fel először doktori értekezését:

„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... 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 (madrigál) »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 zenés 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 többszólamúságnak Caccini üzen hadat.) Szólóének. Mit jelent a vertikálissá való átalakulás az instrumentális zene számára. (Gabrieli-iskola.) II. A zenés színpad alapjai 1600 körül. Általános emberi krízis a 16. század végén; a tekintélyek és eddig szilárd alapok leomlása, menekülés a hazug mithológia felé, a misztikusok (uj-misztikum); erjedés; a zenei gótika leomlása, az összefogó nyugati gondolat (kereszténység) meghasonlott; erőszakos forradalom lehetősége; az új idegrendszer; az emberi élet az egyedülálló 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 strukturája. 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.»

Hatalmas program ez, s mint sok-gondolatú alkotóknál nem egyszer: bővebb, mint a végleges mű. 1923 januárjában elkészül Szabolcsi disszertációja (*Benedetti und Saracini. Beiträge zur Geschichte der Monodie*), mely az első vázlatnak viszonylag kis részét dolgozza csak ki. Azért persze a többi gondolat sem vész kárba: kiérelve, lényegre szűrve s egy nagyszabású összefüggés-rendszerbe ágyazva *A zene történetének* harmadik és negyedik könyvében leli majd meg helyét.

Ott, igen: tizenhat-tizenhét esztendő múlva. Írójára addig más feladatok várnak. Felemelve fejét a bevégzett disszertáció lapjairól, hirtelen a „haza” és „hazátlanság” kérdéseivel találja magát szemközt. „Úszom ebben a széles és mély folyamban” — írja, ismét Kodálynak. „A tulsó parton várok, biztató feliratokat látok: »itt nem vagy itthon«, »itt idegen vagy«. Bevallom, elcsüggednék, ha nem tudnám, hogy most megtaláltam a megoldást. ...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.” És ezzel hirtelen körvonalat ölt egy terv, a zenetörténelem előtt feltűnik az *otthoni zene*,

annak egyelőre csak elképzelt történeti múltja. „Távoli tervek voltak: korai középkor vagy Machaut. De sokkal jobban érdekelne magyar téma; és elég is volt az idegen problémákkal való vesződésből. Nálunk »csak« folklore lehetséges. Dehát nincs-e 15. és 17. századunk, nincsenek-e zenei problémák? Van valaki a Tanár úron kívül, akitől majd magyar zenetörténetet tanulhatnék?»

A Lipcsébe ment diák egy frissen felfedezett monodisztikus kultúra üzenetét vitte volt magával Bach városába. Onnan viszont olyasvalaki érkezett haza, aki évszázados, többszólamú nagykulturák beható ismeretében és egy nagyhagyományú zenetudomány munkaeszközeivel felszerelve láthat majd hozzá a magyar zene történeti szálainak felgombolyításához. Hogy ismeri a Saracini-féle monódiát? Nagyon jó, ha itthon Tinódi monódiáját akarja vizsgálat tárgyává tenni. Kapitán György bajviadalának Tinóditól „szörzött” krónikáját akarja elemezni? Jó, ha ismeri Tancred és Clorinda párviadalának muzsikáját. Jó és tanulságos akkor is, ha tudjuk, hogy 1550 Magyarországot egy világ választotta el Monteverdi 1624-es Velencéjétől, hogy e két mester célja, megszólalási lehetősége, eszköztára, eredménye és hatása más és más volt. Mégis: aki Monteverdi színpadi zenéjét oly szándékkal fogja vallatóra, hogy mögötte megleli a hátteret, a tömeget, a nép hangját, nem ér-e vajjon hamarabb célba Tinódinál?

1923 után tehát a magyar zenetörténeti alap kutatások időszaka következett Szabolcsi életében: kéziratok és nyomtatott kották megkeresése, lajstromba vétele, kimácsolása, rendszerezése az új országhatárok között, majd továbbblépve, bécsi könyvtárakban, Erdélyben, a Felvidéken. Kottáké és más zenetörténeti dokumentumoké — hiszen a magyar zenetörténet, jószerivel a XIX. századig, dallam- és társadalomtörténet. Aki a kor magyar zenéjét kutatja, annak nemigen akad harmóniai vagy ellenponttani elemzési válogatása. Dallammal, ritmussal, verssel, formával kell foglalkoznia — s a zene művelőivel és fogyasztóival. Legalább egy évtizeden át ez a munka tölti ki Szabolcsi életét. 1924-ben, *A magyar zenetörténet problémái* című, német nyelven is megfogalmazott cikkében vázolja a feladatokat, azután, 1928-tól, egymás után adja közre azokat az összefoglaló tanulmányait, melyek utóbb *A magyar zene évszázadainak* két kötetében rendeződtek ciklussá (*A középkori magyar énekmondók kérdéséhez*, 1928; *Tinódi zenéje*, 1928; *A XVII. század magyar főúri zenéje*, 1928; *A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje*, 1929; *A XVI. század magyar históriás zenéje*, 1931; a ciklus XVI. századi tánczenével foglalkozó darabja csak 1954-re válik kiadásra éretté, *A XIX. század magyar romantikus zenéje* pedig részlet-publikációk formájában kerül az olvasó elé 1933-tól, 1951-es teljes közléséig).

E hatalmas munka azonban — bár egymagában is elfogadható lenne teljes életműnek — csak részben köti le Szabolcsi energiáját. 1926—1929 között társszerkesztője a *Zenei Szemlének*, majd — Tóth Aladárral együtt — szerkeszti az 1930-ban és 1931-ben megjelent *Zenei Lexikont*. Előbbi állandó fórumot biztosít tudományos és kritikai munkásságának, utóbbi a magyar zene történetének első teljes összefoglalására készíti, emellett pedig újra kapcsolatba hozza az egyetemes zenetörténet témáival.

1933-ban jelentős erkölcsi és anyagi elismerésben részesül: Baumgarten-díjjal tüntetik ki. Erkölcsi elismerésben különben nem szűkölködik, ám anyagi léte, ha nem is megalapozatlan, mindenesetre igen szűk alapokon nyugszik. „Szerkesztő és kiadói lektor” — írja magáról önéletrajzaiban, ezekre az évekre utalva. Helytálló, de erősen stilizált állítás. A *Zenei Szemle*, bár ma fontos történeti forrásként értékeljük, a maga korában csekély érdeklődésre számító lap volt, mely szerkesztőinek megélhetését aligha biztosította. Egyik jóakarójuk — évtizedekkel később Szabolcsi maga mondta el e sorok írójának — praktikus jótanáccsal szolgált: „Kár a nagy nyomdászamláért, ol-

csöbb volna, ha cikkeiteket inkább megtelefonálnátok egymásnak”. A „kiadói lektor” büszke címe mögött pedig az volt a szürke valóság, hogy Szabolcsi alkalmazást nyert apósának Vilmos császár úti üzletében. S mivel az após, Győző Andor — a Zenei Lexikon és más lexikon-publikációi ellenére — inkább könyvkereskedő volt, mint kiadó: Szabolcsi Bence, valljuk meg, tulajdonképpen bolti eladóként dolgozott nála. Kiszolgált a pult mögött, jól tájékozódott a polcokon és a raktárban — s amikor épp nem akadt vevő, hátramehetett az irodába, ahol egy öreg Underwood gépen zenetörténeti munkáit írta, egyebek közt *A zene történetét*.

Mi minden fogalmazódik meg ebben a bolti irodában! Rendre születnek *A XIX. század magyar romantikus zenéjének* fejezetei, néhány fontos ázsiai népzene-publikáció és összehasonlító tanulmány, meg egy alapvető fontosságú írás *A zenei földrajz alapvonalairól* — ez utóbbiak már mind előkészületei egy nagy összefoglaló munkának, *A melódia történetének*. E mű részlet-fejezetei 1936-tól látnak napvilágot. A nagy egy-szólamú kultúrák és a nagy többszólamú kultúrák dallami szempontú, ideális teljességre törekvő vizsgálata ez, a dallamok útjának-fejlődésének-változásának-kölcsönhatásainak nyomkövetése térben (tehát földrajzilag) és időben (tehát történetileg): vakmerően újszerű, lélegzetelállítóan merész vállalkozás; méltó folytatóra azóta sem lett.

Ám a dallam maga végül mégiscsak *egyetlen* létezési formája a zenének, különösen Európában, a IX. század óta. A dallamot utóbb további szólamok fonják körül, az énekelt melódiát hangszerek „fordítják le” a maguk nyelvére, bonyolult formák ágaznak ki belőle. A zenének hivatásos művelői és pártfogói támadnak, kialakulnak-elpusztulnak-újjaszületnek megszólalásának alkalmi és formái, megszületnek kitalálásának és előadásának nagy egyéniségei, kiknek hangját tömegek visszhangozzák — amelyek viszont újabb egyéniségeket „választanak ki” arra, hogy szószólójuk legyen. Ezeknek a bonyolult kérdés-halmazoknak összefogása az anyag másfajta rendezését igényli. Meg kell írni *A zene történetét*.

Az anyag gyűlik, nagyjában talán már együtt is van a harmincas évek derekán. De mielőtt művé formálódna, szerzőjének tisztáznia kell néhány alapvető kérdést. Voltaképpen mi is a zenetörténet? Nagy tömegek zenei nyelvének fejlődéstörténete? A kiválasztott szószólók, a nagy egyéniségek egyszeri-egyedi vallomásainak summázata? Szabolcsi szellemes cikket szentel e kérdésnek a Nyugat 1934-es évfolyamában. *Beszélgetés a zenetörténetről* című írásában — akárcsak Robert Schumann tette volt száz évvel korábban — önnön lényének két fele vitázik. E vitatkozók: „Sextus és Valerianus, akik klasszikus nevük ellenére, mainap s közöttünk folytatják le ezt a beszélgetést”. A vita vagy beszélgetés végső eredményét Valerianus foglalja össze, s ez a sokat ígérő szintézis szinte híradás a készülő vagy megírandó zenetörténeti könyvről: „Most már világosodik előttem: te egyéniségnek és öntudatnak nevezed, én organizmusnak és emlékezetnek — s mintha ugyanegy dologról beszélne. Vigyázzunk, hogy a szavak meg ne tévesszenek. Te talán a magasságát méred, én a mélységét, te a lombját, én a gyökerét; két különböző irányból, de mindketten az egy Gondolatot lessük, az egy Hangra hallgatózunk. Várjunk, míg ez a hang közvetlenebbül szól hozzánk, oly közvetlenül, hogy szavak és elméletek többé el nem fátyolozhatják. Várjunk, Sextus, és tapogatózzunk tovább feléje, zenén és történelmen keresztül...”

Két év múlva, 1936-ban, napvilágot lát Szabolcsi első olyan kötete, melyben „tovább tapogatózik” az „egy Gondolat felé” „zenén és történelmen keresztül”: *Bevezetés a zenetörténetbe*. Bár a „bevezetés” szó, egy tervezett könyvsorozat ismétlődő kulcsszavaként, kiadói ötlet: Szabolcsinál kettős értelmet nyer. Bevezeti olvasóját a zenetörténet megértésének művészetébe, önmagát pedig a zenetörténet írásának művészetébe.

A könyv első része keményre kalapált, tömör elméleti összefoglalás, célok, mód-szerek, lehetőségek és lehetetlenségek hálózatának rajzával. Emellett pedig tudomány-történetnek és ars poeticának sajátos ötvözete. Lépten-nyomon érezzük benne: mint gazdagítják az objektív leírást a szerző szubjektív kétségei és elszánásai. A kínai szer-zetes példázatát juttatja eszünkbe, melyre Szabolcsi az *Európai virradat* előszavában hivatkozik majd: a szerzetesét, aki addig-addig bámulta zárdája falfestményeit, amíg egy napon ő maga is „belépett” e képekbe. Mert — bár a romantikus zenetörténetírást jellemzi vele — nyilvánvalóan önmagának-önmagáról mondja: „...a zenetörténet-írás maga is művészet, mely író, zenész, költő és tudóst kíván egy személyben; más ne is közelítsen hozzá, mert honnan is merítené a képzelő, megjelenítő és összehasonlító erőt, mely egy elsüllyedt világot egész kiforrott, formába merevült, lomha életrend-szerével, s viszont minden háborgásával és válságával, minden emberi küszködésével, feszültségével és eltipró súlyával egyetemben felidézni képes! A zenetörténész tehát mindenek felett univerzális művész; csak így érezhet meg, csak így fedezhet fel, így min-tázhat, így foglalhat össze.” És Fétisre, Spittára, Ambrosra hivatkozva, megfogalma-zódnak Szabolcsi önnön feladatvállalásának szavai: „kultúrát csak nagy cselekedetek teremthetnek, a történésznek tehát e nagy cselekedeteket kell nyomoznia és feltárnia, megkeresni tűzhelyüket, a nagy embert s a nagy nemzetet... Egy nagy emberéletet újra felépíteni ugyanolyan szép és merész feladat, mint egy nagy kultúra életrajzát meg-formálni. Mikor a történész ilyen programokon dolgozik, éreznie kell, hogy az emberi műveltség egyik legszebb tornyát építi.”

Igen, ez a cél, ez a feladat, ez kell hozzá, hogy véghezvigyük — de véghezvihető-e egyáltalán? Birtokba vehető-e, körüljárható-e, szavakra váltható-e a zene? A válasz inkább bátorlalanító mint biztató: „Művészet, amely bekeríthetetlen” — mondja Sza-bolcsi a *Bevezetés* egyik fejezetcímével. A részletes taglalás sem ígér több jót: „Mond-hatnók, hogy minden mű, amíg él, vita tárgya, s hogy sokértelműsége, vitatottsága épp a belőle áradó életerő jele; de ez nem egészen így van. A zene ebből a sokértelműségből és bizonytalanságból többet kapott útravalónak, mint az irodalom vagy a képzőművé-szetek; s ahol történelmében megállunk, amihez fordulunk, amerre tekintünk: csupa kétértelműség, homály és ingadozás... A zene »bekeríthetetlen« művészet; egészen soha sincs hatalmukban, s mintha épp »anyagtalanságát« ellensúlyozná azzal, hogy nagyon is az »anyag« problémáiba menekül az utánanyúló kezek elől.” Bekeríthetetlen művészet: ha lényegét fürkesszük, nem léphetjük át anyagát; ha meghatározzuk anyagát, még nem jutottunk el a lényegig. Nincs hát megoldás?

Úgy tetszik, mégis van: „a zenetörténet legyen mindig és minden formájában élet-történet, semmi egyéb”. „Épp a zenei élettörténet gondolata teszi kötelességévé a törté-netírónak, hogy műve ne csak a zenészek, de a zenei *közönség* története is legyen; a zene életének csak fele az alkotójáé, másik fele a közönségé, melynek szól, mely inspirálta vagy küzdött ellene, mely talán hűtlenné válik hozzá, de talán magával viszi, s talán fel-fedezi újból, idők múltán. A történelem millió külön sorsból egyetlen közös sorsot ková-csol; millió egyedüllétből rakódik össze, de ő maga minden magányosságot felold, és mindegyikhez hidat épít. Ez a sok-sok ezer híd, ez a híd-erdő és híd-város, melyben min-den mindennel egybekapcsolódott, és minden mindenhez utat talált: ez lesz az emberi élet története s vele a zene élettörténete is.”

Miután pedig bebizonyosodott, hogy a lehetetlen mégis lehetséges, hogy a bekerít-hetetlen birodalom mégis birtokba vehető: a *Bevezetés* második részében három fejezet következik a zenetörténetből: *A zene történetének* közvetlen előképe.

Teljes, megfogalmazott részek nem kerülnek át egyik könyvből a másikba; *A zene*

történetének sokkal érzékenyebb a szervezete, semhogy megtúrne átültetett idegen organizmusokat. A Bevezetés három zenetörténeti fejezete nagy tárgyismeretről tanúskodik, spontán és ékesszóló: ez azonban még nem a *Zenetörténet* formai és emóciós egyensúlyának páratlan bravúra, adatok százezeireit összegezõ látomásos történetírása. Hasonlóságokat és eltéréseket szemügyre veendő, állítsuk mégis ide, mutatóba, a két könyv néhány közös gondolatát.

Bevezetés: „Az óvilág szellemi építményei között, melyek nem tudtak az arab invázióknak ellenállni, ott van *Egyiptom* zenéje is. Írásos emlékei nincsenek, s maga az ország mintha teljesen elfeledkezett volna régi hagyományairól. Mégis okunk van azt hinni, hogy ez a zene nem tűnt el nyomtalanul, ez is csak »eltolódott«. Persze Hérodotosz és Platón híreit nem tudjuk ellenőrizni, a kopt liturgia sem igazít tovább. De azok a hárfák, melyeket egyiptomi sírkamrák falairól ismerünk, elkorcsosult formában megjelennek Kelet-Afrika négeri között; s ugyanezek a néger törzsek titokzatos eredetű, meglepően fejlett énekformákat is művelnek, szólóhang és kórus váltakozásával, visszatérő dallamszakaszokkal, különleges variálós módszerrel — formákat, melyeknek párjai csak a középkor rondellusaiban alakultak ki az európai zene keretei között. Talán ezekben a különös maradványokban élt tovább a fáraók régi zenéje Afrika földjén.”

Zenetörténet: „Ma erről a dús zenekari muzsikáról már csak a sírkamrák festményei tudnak. A kelet- és nyugat-afrikai néger törzsek között azonban ott bujdosol egy korcs hárfatípus, ugyanaz, vagy inkább ugyanannak satnya utóda, amelyet a sírkamrák falairól ismerünk — s melyet ezek a néger törzsek nem másolhattak a sírok faláról...”

Bevezetés: „... a gyökér maradó, a lombzat változik — épp ezért a gyökerek száma kevés, a lomboké milliányi. A főmelódiákat nem kell és nem lehet kitalálni, azok megvannak valahogyan; a muzsikás művészete csak abban állhat, hogy ezeket a főmelódiákat bonyolultan, gazdagon, szabadon és mégis szertartásosan kidolgozza.”

Zenetörténet: „...zenei alapgondolat kevés van: a főmelódiák száma lényegében korlátozott; ami tehát a zene aktuális, pillanatnyi életét teszi, az mindig a változat. E változatok száma milliányi, kiapadhatatlan, kimeríthetetlen, elágazásaik beláthatatlannak — ez az igazi lombzat, a melódiák őserdeje. A dallamot megváltoztathatom egyik két hang kicserélésével vagy elhagyásával s a dallam, élete során, szinte önmaga törekszik az ilyen elváltozásra; gyökerében azonban tízezer változaton keresztül is azonos marad... A zenész tehát nem tehet és ne is teygen egyebet, mint hogy a megadott ósdallamokat értelmezi, színezi, magyarázza, vegyíti és bontogatja.”

Bevezetés: „Így születik meg az alpmelódiák rendszere keleten, sokféle név alatt, sokféle nemzeti formában. Jávában *patet* a nevük, Indiában *raga*, Arábiában *makám*, Júdeában *niggun*; láthattuk, hogy Délkelet-Európába is áthúzódtak, s lett belőlük Görögországban *nomosz*, Bizáncban *epichema*.

Európa, úgy tűnik, távol áll ettől a szellemtől, Európának mindig fontosabb volt a szabad egyéni kezdeményezés, a különálló, új gondolat; a nyugati ember sohasem érte volna be adott minták engedelmes követésével... Valóban így van-e?... Ne... az elnevezést keressük, mélyebb műhelyekbe szálljunk alá.

Itt azután nagy meglepetések várnak. A középkor és a renaissance zenéje szinte teljes egészében a »cantus firmus«-ok művészete: kész, átvett, hagyományos dallamok művészi kidolgozása.”

Zenetörténet: „*raga* és *ragini* oly korlátolt számban ismeretes, hogy az a kevés valóban királyi módra uralkodhatik és kötelezhet —, hogy beszívódik az emlékezet mélyébe, mint örök zenei minta. Így van Jávában is, ahol a *patet*-rendszer minden dallamalkotás alapvetője, így Arábiában, ahol a *makámok* szabályoznak mindenfajta zenélést, így

a régi Júdeában, ahol a *niggun* és *nuszah* kötelező, számtalan változatban megelevenített ősminták. Görögország klasszikus *nomosa* alapjában nem egyéb, mint a Kisázsziából átvett makám-elv művészi kibírágása, határozottabb kompozíciós formában. Bizáncban mint *hirmos* és *epichema* fog továbbélni a keleti dallamelv; s mialatt a középkor és renaissance nagy műzenéje Nyugat-Európában a »készzenkapott dallamok«, a *cantus prius factusok* és *cantus firmusok* művészetét emeli páratlan magaslatra, a népies zene is szívesen ragaszkodik az átvételek és applikációk, az »ad notam«-utalások gyakorlatához.”

Nem szaporítjuk összehasonlító példáink számát. E példák magukért beszélnek — és rövid idő alatti nagy fejlődésről beszélnek. Kevesebb vagy ugyanannyi szóval elmondva mennyivel nagyobb távlatot és mélységet nyernek ugyanazok a tények!

Nem tudjuk: ismerte-e már korábról Szabolcsi zenetörténeti terveit író-barátja, Sárközi György, az Athenaeum lektora, vagy épp a *Bevezetésre* figyelt fel. Tény mindenestre — Szabolcsi megírta *A zene története* harmadik kiadásának előszavában — hogy az 1940-ben megjelent nagy munka Sárközi kezdeményezésére s az Athenaeum felkérésére született. Az eredeti szerződést nem ismerjük; 1940. augusztus 26-i keltezéssel fennmaradt azonban a Rózsavölgyi és Társa cég Szabolcsihoz intézett levele, melyből kitűnik, hogy Rózsavölgyiek megvették az Athenaeumtól, utóbbi „kiadói jogának épségben tartása mellett”, *A zene története* első kiadását; a tervezett négyezres példányszámot három-ezerre csökkentették s a könyv nyomdai munkálatait még csak a fenti dátumot követően kívánták megkezdeni. (Hogy *A zene története* karácsonyra mégis megjelent, azt a mai nyomdaviszonyok ismerője hitetlen csodálkozással regisztrálja.)

A szellemi barométerek már jelezték a vihart, mely Európa fölött kitérni készült, amikor Szabolcsi a *Zenetörténet* anyagának kompozíciós elrendezéséhez látott — és javában dúlt a háború, mire munkáját befejezte. Ez a légköri változás rajtahagyta nyomát a mű formáján és tartalmán, kétségkívül siettetve a szerző emberi-írói éréseinek folyamát is. Mert azt a művészi-tudományos igényt, hogy „a zenetörténet legyen mindig és minden életformájában élettörténet”, már a *Bevezetés* kimondta. De akkor, 1936-ban, a szerző még nem sejtette, hogy megírandó *Zenetörténetébe* mily mértékben játszik majd bele önnön „élettörténete”.

A szépirodalmi stílusigény — Kodály, Rolland, Taine példája nyomán — már a *Bevezetésben* és Szabolcsi azt megelőző magyar zenetörténeti tanulmányaiban megmutatkozott. *A zene történetében* új és magasabb szinten jelentkezik a társművészetek hatása. A képzőművészeté színes, mozgalmas életképek komponálásában. Egy-egy kor, egy-egy táj gazdagcselekményű freskóként bontakozik ki előttünk, benépesülve a zene, a zenéből és zenével élők fő- és mellékalakjaival. De a *Zenetörténet* szerzője nemcsak kompozíciót és színtechnikát tanul a képzőművésztől: a könyvet át meg átszövik zene és festészet, zene és szobrászat, zene és építészet hasonlatai. Andrea Gabrielit Veronese és Tiziano alakjával hozza közelebb olvasóihoz, Lassust Rubensszel, Schützöt Rembrandttal, Couperint Watteau-val. Schütz egyik művében „a mennybevivő angyalok kórusa s a sír körül álló gyülekezet gyász-kara fonódik össze hatalmas, a térben folyton növe Mennymenettel-freskóvá”, Landi műveiben „Caravaggio mély árnyékai, Velasquez döbbenetes valóságglátása, a Bernini-szobrok lobogó ritmusai” ismerhetik fel „társukat a muzsikában”. A Monteverdi-zene „nagy árnyékok zenéje”, „akár a Rembrandt-festészet, de nagy szobroké is, akár Michelangelo plasztikája”. S vajon nem kedves Canalettojától tanulja-e Szabolcsi, hogy „más egy tájék a reggeli és más a délutáni fényben”? Egyáltalán, *A zene történetének* nagy-formájában erős a képzőművészeti ihletés (olyasformán,

mint a Kiállítás képeit komponáló Muszorgszkijnál volt: képek monumentális sora; e képeket „séták” kötik össze: az élménytől felajzott, szenvedélyes „sétáló” reflexiói).

Az irodalom is megadta közvetlen hozzájárulását *A zene történetéhez*: a nyelvet s a formát, mely lehetővé tette, hogy a mű ne „leíró tudomány”, ne „értekező próza” legyen, hanem egyik java alkotása a teljes magyar irodalomnak. A magyar kultúra — tudjuk — irodalom-központú; Szabolcsi műve, mely irodalmi remekléssel fizetett az irodalmi inspirációért, minden korábinál szélesebb sugarú olvasó-kört teremtett a zenének. Elmondhatjuk, hogy az ő munkásságával vált a zenetudomány *közügyé* Magyarországon — s mindenekelőtt épp *A zene történetével*.

A zene sem pusztán tárgya Szabolcsi történeti munkájának, hanem alapvető formáló-eszköze is. A könyv többtétéles, ciklikus mű: monotematikus, variatív kifejtéssel. Megmutatni a *mindig változóban a lényegében változatlant*: ez legfőbb formaelve. És zenei ihletésű a kötet architektonikus felépítése is: az ősködből indul, s elérve a színekben-fényekben ragyogó tetőpont fennsikjét, a megsemmisülés, a felbomlás kétségeivel ér véget. Olyasféle forma ez, mint Bartók operájáé, A kékszakállú herceg váráé — vagy még inkább, mint Wagner nagy ciklusáé, A Nibelung gyűrűjéé. Valami végetér, egy nagy korszaknak bealkonyul — erről szól a zenedráma-ciklus és a zenetörténet-ciklus „utolsó tétéle”. Ám a végső pillanatban ebben is, abban is, megszólal egy hang, felragyog egy szivárványos remény-sugár: az „istenek alkonya” talán mégsem tart örökké, egyszer talán újra megvirrad még. Szabolcsi valami olyat tanult a zenedrámától, a drámai zenétől, mely előtte ismeretlen volt a zenetudományi irodalomban: a *katarzist*, a megtisztuláshoz vezető megrendülést; azt, hogy műve ne csupán reflexiója legyen nagy műveknek és nagy koroknak, hanem maga is az átélés elsődleges, közvetlen élményét keltse olvasóiban.

Viharos korok mindig segítik az ilyen felfogást, mindjárt megteremtve hozzá a rezonáló közeget-közönsséget is. *A zene története* — ne feledjük — ugyanakkor keletkezett, amikor Bartók Divertimentója, lassú tételének világpusztulás-víziójával, amikor Kodály zenekari variáció-sorozata, a Fölszállott a páva, centrumában a magyarságot jelképező ősi dallam gyászinduló-változatával. „Ez a könyv... — magyarázta Szabolcsi az 1958-as harmadik kiadás előszavában — a második világháború kezdetén készült, nyomasztó viszonyok között s olyan közönség számára, mely akkor a sorok között is kívánt és tudott olvasni.” Miről olvashatott ez a közönség a sorok között? Alkonyról, enyészetről: a pusztulás víziójáról. „Az ilyen ködökkel és bánatokkal mindig a szeptember köszönt reánk” — olvassuk a korai romantikáról. „Úgy tűnik, hogy a romantika az európai zene nagy szeptemberében él, vagy talán inkább ő hozza magával a szeptembert, ezt a friss és felajzó hervadás-illatot, ezt a ködös, koraőszi fényt. Az ősz borzongása ez már, misztikus és ideges borzongás, aminőt Haydn és Beethoven még nem ismert.” „...szakadatlanul készül a válság, szakadatlan gyűlik a felhő. S most már világos: a nagy bécsi klasszicizmus nem volt egyéb, mint közjáték, sziget, magaslati pihenő, erőösszpontosítás és széttekintés két vihar között, rövid ideig tartó megfékezése a gomolygó, rengő és hullámozó indulatoknak. Pedig milyen szenvedély izzott itt az Olimpusz alatt!... Most azonban megingott az összefogó akarat, s a klaszszikus művészet sugárzása elborul. Megkezdődik a *zene százada*, a XIX. század, s kezdődik a romantika viharával, mely az ősz vihara immár és nem a tavaszé.”

„...a műfaj egész végzete is megmutatkozott már Spontini sorsában” — írja a romantikus nagyoperáról. „Ott állt a világ színpadán — s amint diadalmasan kibontotta a századforduló nemzetközi, retorikus programját: hirtelen belefutott a fiatal nacionalista ösztönök kardjába, egész Európában.”

„Elbúcsúzott illúzióitól, hamvasságától, ártatlan hitétől” — olvassuk a delelő ro-

mantikáról — „s ettől fogva örökké vágyódni fog utánuk, vissza a múltba, az eltűnt fiatalsághoz. Felőtt lett és önös, túlfokozott és maga-magát kereső, hiúságától és egyéniségének tudatától ittasult — agresszív és elszánt, kiábrándult és kesernyés, mint aki nem bízik többé és elkészült minden rosszra.”

„De voltak közöttük — mondja Szabolcsi két romantikus géniusz, Liszt és Wagner kortársairól — akik már annyira benne éltek a nagy európai hervadásban, hogy lehetetlen volt tagadniok és kijutniok belőle; akik a jövőt reménytelennek látták s úgy érezték, hogy az élet minden fénye és szépsége, minden igaz zene és minden igaz gondolat immár a múlté.”

„De talán csak az északi zenész vesztette el kapcsolatát az étellel” — így zárul A romantikus visszahajlás krónikája — „talán csak ő felejtette el, talán csak ő nem tudja többé, hogyan kell az emberiséghez beszélni. A Dél még tudja ezt a titkot — legalábbis nemrégén még jobban ismerte az egyetemes emberi nyelvet, mint története folyamán bármikor. Talán mert közelebb esik az ősi mediterrán bölcsőhöz, többet őrzött meg az ifjúságból, a tavaszról, a fényből, mely egykor Európa közös napfénye volt.”

Ebből lehetett érteni. S az ilyen mondatoknak is zenén túli jelentése van az 1940-es olvasó számára: „semmiféle tábor nem várhatja a maga győzelmét attól, hogy vannak, akik a másikat meggyűlölik és odahagyják”. „Nagy válságok és nagy átmenetek idején nem a civilizáció központjai diktálnak, hanem a központi civilizáció kényszere alól szabadult végvidékek.” „Menekülni, menekülni! Ez a nemzedék nyilván mindennél erősebben vágyott a kalandokból való megmenekülésre és felszabadulásra, a hatalmas gonoszok csodaszerű, mégis kézzelfogható bukására; s mennél jobban igazolta az idő az ő homályos szorongásait, mennél közelebb jött a földrengés, a felfordulás, a rémuralom és a zsarnokság, mennél jobban halványult a szabadság reménye, annál erősebben vágyott rá.” S a most következő biztatásról hamarjában nem is tudjuk: olvasójának vagy önmagának szánta-e: „Megmenteni csak az tud, aki maga is megmenekült.”

Látnivaló tehát: itt minden megtörtént a „bekeríthetetlen művészet” bekerítésére. A szó irodalmi, képzőművészeti, zenei formát öltött — és úgy *jelenítette* meg a zenetörténet korszakait, hogy azok valóban a *jelen* korhoz szóltak: a *zenetörténet* egyszersmind *élet-történet* is volt.

Az is, de első sorban — s essék végre erről is szó — mégiscsak zenetörténetírás, annak legmagasabb fokán. Tudományos mű, mely hihetetlenül széleskörű és korszerű forrásirodalomra épült — az átélt zeneművek elsődleges forrása mellett. S ami a párhuzamosan készülő főmű, *A melódia története* szellemiségéből átsugárzott ennek anyagába — az egyszólamú nagykulturák integrációja, népzene és műzene dualizmusa, a zenei földrajz elveinek alkalmazása — tudományos módszerét, szemléletét is teljesen eredetivé újszerűvé tette. S ha e koncepció következetes valóraváltásáért cserébe le kellett mondania arról, hogy iskolai tankönyvként is forgatni lehessen: az olvasó mindenképpen előnyös cserét csinált. *A zene története* annyira tanító jellegű mű, amennyire a világirodalom minden nagy könyve az: nem lexikális ismeretek átadására törekszik, hanem élmény keltesére, élmény közvetítésére. A felkutatót-feldolgozott adatok százezreit irodalmi értékű mondatokká párolja, művészi formába tömöríti. Szabolcsi sokszor hangoztatott pedagógiai tételét — „ha elkészült az épület, az állványokat le kell bontani!” — talán egyik művében sem érvényesítette következetesebben, mint itt, olykor elfeledvén vele a könyv tulajdonképpen műfaját és zavarba ejtvén bírálóinak egyikét-másikát.

Ez a kritikusai gárda kicserélődött a *Bevezetés a zenetörténetbe* és a korábbi Szabolcsi-művek megjelenése óta. Tóth Aladár emigránsként él Svédországban, Molnár Antal és

Keszi Imre hallgat. Szólásra jelentkezik viszont Bartha Dénes és Kerényi György, Bartók János és Demény János.

Demény János, a későbbi jelentős Bartók-kutató, a *Vigilia* című katolikus szépirodalmi folyóirat 1941. márciusi számában méltatja. Figyelmét nem kerüli el a mű sajátos formai-tartalmi egysége: „... ahogy Szabolcsi az európai zene történetét a sarjadó tavasz rügyektől egészen az őszi lombhullásig s a behavazott tetők fölött feltűnő téli szivárványig megragadó szavak nem szűnő mágiájában színezi-álmodja-meséli: érezzük, hogy csak magyar tudós lehetett erre képes, csak annak a népnek fia, amely egy Bartók és Kodály géniuszában a fáradt nyugati zenei folytonosságot az új, keleteurópai tavasz ígérétevel tudta felváltani a XX. század Európájában.”

Elismerő, de erős fenntartásokat is hangoztató *Bartók János* két írása (*Az Ország* útja, 1941. március, illetve *Magyar Zenei Szemle*, 1941. április). Leszögezi: „*Szabolcsi* Bence munkássága vezetőhelyen áll... ő az első magyar zenetörténészek egyike, aki következetesen hasznosítja a legújabb zenei fejlődés eredményeit és az azokból levonható tanulságokat a legújabb szellemtörténeti szempontok egyidejű alkalmazásával az általános zenetörténetben”. Mégis felteszi a kérdést: „Lehetséges ma megírni a Zene egyetemes történetét?” Válasza pedig — épp Szabolcsi könyvének ismertetésekor — teljes elutasítással ér fel: „Aligha, és nincs is szükség most rá...” Fontolóra veszi egy nagyobb szabású szerkezeti átalakítás gondolatát: „A könyv bekezdő fejezetei: A primitív dallam, Az első nagy kultúrák, A régi Közép-tenger zenéje és az utolsó oldalak nélkül is befejezett egész lenne Szabolcsi zenetörténete.” Megállapítja: „Munkájának a legjobb értelemben vehető műveltségterjesztő értelme van. Előadásmódja elbeszélő, a csoportosítás szempontjait a szellemtörténettől kölcsönözte. Szabolcsinak ebben a könyvében talán az a legnagyobb érdeme, hogy éppen »nem szakmunkában« adott újat és alkalmazott eddig nem használt módszereket.”

Hasonló fenntartások *Bartha Dénes* *Korszerű történetírás* című cikkében is (*Magyar Csillag* 1941, 231—233. lap) érdekesen ellenpontozzák az őszinte elismerés szövegét:

„...már címével is hangsúlyozni kívánja, hogy mást ad, mint a szokványos zenetörténeti kompendiumok szellemi lapálya: nem a *zenészek történetét*, zenei technikák időrendi leírását, de még zenei formák fejlődésmenetét sem — hanem magának a *zenének* történetét. Ezzel mindjárt parancsolóan eszmélésre, magunkba szállásra készlet afelől: mi is tulajdonképpen az a zene, aminek történetét, szinte úgy mondhatnók, regényes életrajzát ezen a négyszázegynéhány oldalon át követni próbáljuk...”

Nem ok nélkül futott... fentebb tollam alá a *regényes életrajz* terminusa; Szabolcsi pompás munkája valóban ennek az aktuális és kedvelt műfajnak minden erényével ékes, anélkül, hogy divatos fogyatkozásaiban szenvedne. Regényszerű ez a könyv, mert páratlanul meleg izzású *fantáziával* (a hivatott történetíró istenadta adományával) kelti életre, teszi szemléletessé az önmagában száraz adathalmazt.”

Bartha műfaji fenntartásai azonban végülis a legteljesebb méltánylásba torkollnak: „Nem ismerünk még egy más zenetörténeti munkát (sem magyar, sem bárminemű más nyelven), amely ilyen példátlanul szuggesztív következetességgel egyetlen hatalmas életfolyamatnak ábrázolja a zene történetét.” „Ha számbavesszük, kik azok és hányan vannak, akik manapság az európai zenekultúráról, mint egyetlen nagy történelmi kultúr-folyamatról ilyen szerves és szemléletes képet tudnak adni, bizony az egész kultúrvilágban nem sok nevet fogunk felsorolhatni; Szabolcsi Bence pedig e kevesek között is a legelső sorában lesz.”

A legteljesebb megértést azonban Kerényi Györgytől, az *Énekszó* szerkesztőjétől kapja *A zene története* és szerzője. Említettük: az *Énekszó* hasábjain jelent meg, 1939

áprilisában, az első híradás az akkor még készülőfélben levő könyvről, s ott jelent meg először részlet a műből (*Az olasz reneszánsz születése* címen). Már az a szerkesztői jegyzet, mellyel Kerényi ezt a mutatvány-fejezetet útjára bocsátja, páratlanul meleg hangú: „Szabolcsi Bence olyan jelentőségű megújítója zenetörténetírásunknak, mint zeneéletünknek Kodály” — mondja az első beharangozó mondat. Aki forgatta az Énekszót, tudja: ez a legnagyobb elismerés, melyet a szóbanforgó lapban valaha is leírtak.

1940 decemberében ugyancsak az Énekszó adja hírül: „MEGJELENT *Szabolcsi Bence* hatalmas műve: *A zene története*. Ára: 9.— pengő...” És Kerényi nem éri be a beharangozással és híradással; a lap 1941. februári számában terjedelmes, bátorhangú kritikát közöl a könyvről. Néhány mondat e *Levél* című és formájú írásból:

„Talán nem lesz különösen szokatlan, ha új, hatalmas művednek szabályos ismeretése helyett a híradásnak ezt a módját választom. Hiszen könyved maga, ünnepélyes külső alakja mellett is úgy szól az olvasóhoz, mint meghitt levelek sorozata; oly személyes hangon és olyan elhíttően, hogy az ember rögtön látni és hallani akarja mindazt, amiről beszél...”

„Mindaz a szépség, amellyel a te szenvedélyes szeretettel átfűtött tudásod a házi muzsikálásokban eltöltötte látogatóidat (mily nagy hatásuk volna e tanításoknak az Egyetemen vagy a Zeneakadémián!), most könyvbe gyűjtve eljut végül a távollevőkhöz is.”

„Nagy az örömünk, hogy ezekben a súlyos időkben megjelenhetett. Adja Isten, hogy eljusson minden zenei nevelő és fellelkesült tanuló kezébe, hogy a mai, intézményesen lesüllyesztett, beteg közizlésnek orvossága legyen.”

A zene története váratlan nagy sikernek bizonyul. 1942 karácsonyára elfogy az első kiadás; 1943. január 19-én a Rózsavölgyi cég megállapodik Szabolcsival egy revideált új kiadásban (még abban az esztendőben meg is jelenik) s egy *Beethoven*-könyv kiadásában, melyet a kiadónak 1943 végéig kellene megkapnia (csak a háború befejezte után készül el; 1947-ben az Új Idők kiadásában lát napvilágot). Szabolcsiban új könyvek és tanulmányok terve kezd körvonalazódni: témáké, melyeket *A zene története*-ben éppencsak megpendített. Rózsavölgyiek szerződése, mely jelentékenynek mondható havi fix összeg kiutalásával jár, most már anyagi biztonságáról is gondoskodna. Ha *biztonságáról* egyáltalán gondoskodhatna. 1943-at írunk; Szabolcsit is, családját is elsodorja a háború vihara...

Azután végetér a háború, Szabolcsi újra munkához láthat, és növekvő tudományos és társadalmi tekintélynek örvendő, rendre megvalósíthatja korábbi könyvterveit. *A zene története* második és harmadik kiadása között mégis sok víznek kell lefolynia a Dunán és másfél évtizednek leperegnie a nem hosszúra méretezett élet homokórájában. 1958-ban a Zeneműkiadó jelenteti meg, 11 000 példányban, a mű harmadik kiadását. A könyvet Szabolcsi a háború végén tragikus körülmények között elvesztett Gábor fia emlékének ajánlja — s egy különös, félig keletkezéstörténeti, félig magyarázkodó-mentegetőző előszóval látja el. A mentegetőzés, korábbi rossz tapasztalatokon okulva, várható támadásokat akar kivédeni: támadásokat, melyek a könyv változatlan szemléletű újraközlése miatt érhetnék. Ilyenekre azonban akkor már — 1958-ban — nem kerül sor; az 1968-as negyedik kiadásból (4330 példány) el is marad az előszó. S ha Szabolcsi 1958-ban nem volt rá hajlandó, hogy megtagadja könyve régi szemléletmódját: arra sem vállalkozott, hogy továbbírja a zene 1940 utáni történetét vagy újjárendezze századunk első négy évtizedének zenei krónikáját. A harmadik kiadástól kezdve inkább kihagyta az eredeti verzió zárófejezetét, csak a Debussyről szóló, Bartók és Kodály alakját is felvillantó szakaszát meg a könyv zárógondolatát mentette át a századvég s a századforduló

történetét tárgyaló Hatodik Könyvbe. (Még ez az „átmentett” rész is mutatja: mennyire „aznapig írt” könyv volt első megjelenése idején *A zene története*: említette már Bartók és Kodály akkor legfrissebb műveit is, a VI. vonósnyegvest meg a Páva-változatokat.) A hirtelen „cezúra” tette szükségessé és indokoltta a mű alcímét a harmadik kiadástól: „Az őskortól a XIX. századig”.

Jelen kiadás — immár a hatodik — előkészítése során mondatról mondatra egybevetettük a megelőző öt változat szövegét, megállapítandó: mi a javítás és mi a szövegromlás. Közlésünk alapja a szerző életében megjelent utolsó kiadás, a negyedik (ez, Vivaldi halálzási évének pontos feltüntetésén kívül, igen kevés változtatást tartalmaz a harmadik kiadás óta). Közlési alapelvünk — már az életműkiadás első kötetében utaltunk rá — az volt, hogy minden tekintetben a szerzőnek *valamilyen formában* kinyilvánított végső akaratát érvényesítsük. Ilyen értelemben jelöltük a századokat egységesen római számmal, másfelől viszont ilyen értelemben korrigáltuk a szerző halála után, 1974-ben megjelent ötödik kiadás nyilvánvaló szövegromlásait is, ide értve az írásmódnak és központosásnak a szerző szándékára vissza nem vezethető „korszerűsítéseit”.

Meglepő, hogy Szabolcsi Bence, aki élete végéig szenvedélyesen javította-bővítette korábbi írásait, viszonylag milyen keveset változtatott *A zene története* textusán. Az egyes kiadások között — eltekintve a háborús idők vízváltásztója után megjelent harmadik kiadás említett strukturális modifikációjától — alig néhány mondat bővítés, néhány szócsere, néhány adat-korrekció minden eltérés.

Mélyebbre tekintve azonban érthetővé válik, ami első pillantásra meglepő. Ez a mű kettős értelemben is történelemlékiönyv: a zene története, de valamelyest keletkezési korának története is. Sajátos műfajában nemcsak tudományos munka, hanem műalkotás is; lapjai nem csupán történeti tényeket őriznek, hanem történelmi hangulatokat is. Ennek az érzékeny műalkotásnak idegszálaikat lehetetlen lett volna később elvágni a teljes organizmus károsodása nélkül. A hidegháború, a békeharccsztendeiben már nem lehetett újraélni a II. világháború előtti-alatti évek infernóját, minden feszültségével és fenyegetettségével, világpusztulás-hangulatával.

Két levelezőlappal mégis megkíséreljük felidézni *azt* a kort. Mindkettő *A zene története* megírása és megjelenése között íródott, címzettje mindkettőnek Kodály Zoltán.

Az elsőn, melyet 1940. október 8-án bélyegzett le a posta, ez áll:

„Sz. B. zsidó munkaszolgálatos tisztelettel jelentkezik! Mint ügyeletes jelenti, hogy hosszú-hosszú az éjszaka, de virradóban van és talán látjuk még egymást nappali fényben is.”

A monori munkatáborból küldött másik lap szövege ennyi csupán: „Sok-sok szeretettel köszönti Sz. B.” Fölötte egy kottasor olvasható, szöveg nélküli idézet a Psalmus Hungaricusból: „az égő tűzben elbé taszítod”. Kelte: Monor, 1940. október 13.

Előttevaló napon hagyta el Magyarországot Bartók Béla.

PAPP GÉZA:

A VERBUNKOS KÉZIRATOS EMLÉKEI

I. A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

A Podmaniczky—Vigyázó-hagyaték zenei anyagából

A könyvtár kéziratárában őrzött Ms. 10 060—10 090 jelzetű kottagyűjtőkben az ún. Podmaniczky—Vigyázó-hagyaték hangjegyes anyaga — nyomtatott és kéziratos kották jelentős mennyisége — található. Báró Podmaniczky János (1786—1883) fiatalabb leánya, Zsuzsanna másodsor Vigyázó Sándorhoz ment nőül. Az 1895-től már gróf V. S. a nagy családi vagyon tulajdonképpeni donátora; a hagyaték azonban csak harmadik gyermeküknek, Ferencnek halála (1928) után nyílt meg az MTA számára.¹ A verbunkos zenét tartalmazó hangjegyek a hagyatékban fennmaradt kották legrégebbi részét alkotják, s megítélésem szerint a Podmaniczky-ágon hagyományozódtak tovább. A család tagjainak zenei érdeklődése mindenképpen kimutatható.

A podmanini és aszódi előnevet viselő Podmaniczky-család 1782-ben kapta a báróságot,² amely azután két ágon öröklődött. A megmaradt kéziratos kották ajánlásaiban leggyakrabban szereplő János báró az 1720 táján épült aszódi kastélyban töltötte gyermekkorát testvéreivel együtt. 1800—1804-ig a lőcsei evangélikus gimnáziumban tanult, majd Sárospatakon folytatott jogi tanulmányokat. A kollégium 1805. júl. 18-án minden tárgyból kitűnő bizonyítványt állított ki számára. Már ekkor beszélt a német, a szlovák és a latin nyelvet, s értett franciául is.³ Zenei érdeklődésére mutatnak a lőcsei és sárospataki diákévekből származó, pontosan datált kottás följegyzések. (L. 28—30. sz.) 1807-től kezdve mintegy 25 éven át zálogbirtokai voltak a Heves megyei Detk községben, s a körülötte fekvő falvakban.⁴ Csermák Antal ajánlásai (l. 14., 17., 19. és 21. sz.) arra engednek következtetni, hogy a muzsikus életének utolsó éveiben — akkor már elborult elmével — többször is megfordult a detki kastélyban. A báróval való kapcsolata azonban korábbi, hiszen 1809-ben neki ajánlotta hat magyar rondóját (2. sz.). Hogy a Podmaniczky-házban kik játszották — egyáltalán előadták-e — Csermák kamarazenéjét, nem tudjuk. Maga a báró zongorázott, feleségét is ő vezette be a hangszerjátékba.⁵ Életrajzírója más vonatkozásban nem említi a báró zenei érdeklődését, de föltehető, hogy a gazdag családi levéltárban lehetne még találni adatokat. A hagyatékban van két, zongorára írt kottás füzet, melynek anyagát P. Zsuzsanna számára állították össze 1803-ban. (Vö. 35. sz.) A nevezett János báró húga, később Kosztolányi Józsefné (1793—1843).⁶ Podmaniczky Jánosnak mindkét lánya tanult zongorázni. Az idősebbik Máriaának (1830—) szól Georgiádesz József szerzeménye (9. sz.), amelynek kottája azonban elveszett vagy

¹ A hagyaték történetéről részletesen l. Gergely Pál: A Magyar Tudományos Akadémiára hagyott Vigyázó vagyon sorsa. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kiadványai 63. Bp. 1971.

² Nagy Iván: Magyarország családai [...], 9. köt. (Pest, 1862), 341—42. l.

³ Dr. Vargha Zoltán: Báró Podmaniczky János (1786—1883) életrajza. Bp. 1933., 3—6., 10. l.

⁴ Uo. 11., 45. l.

⁵ Uo. 55. l.

⁶ Doby Antal: A Podmanini és Aszódi Podmaniczky-család. Bp. 1901., 31. és 80. l.

valahol lappang. A fiatalabb Zsuzsanna muzikalitását a család számon tartotta.⁷ Az említeteken kívül a báró másodfokú nagybátyja feleségének, szül. gróf Wartensleben Klárának (1782—1834) nevével találkozunk még az ajánlásokban (l. 6. sz.).⁸ Az ő fiuk volt Podmaniczky Lajos báró (1803—1872), az egyetlen a családban, aki komolyan foglalkozott zeneszerzéssel. Több műve maradt ránk,⁹ de verbunkos táncokat, tudtunkkal, nem írt.

Meg kell említenem, hogy a hagyaték zenei anyagából először kiemelték, majd az 1960-ban történt átrendezés alkalmával a kottagyűjtőkbe visszahelyeztek néhány kéziratot. Ezek korábban a Régi és újabb magyar írók (RUI) című csoportosításban voltak találhatóak.¹⁰ Így az RUI 4^r 328., 331., 343. és 344. jelzetű kottás kéziratok is (l. 12., 13., 16., 31., 33. és 34. sz.), amelyeknek némelyikére a magyar zenetörténeti irodalom eddig is utalt.

A verbunkosnak alábbiakban számba vett kéziratok forrásai közül kétségtelenül Csermák művei a legjelentősebbek (l. 1—4., 14—21. sz.), noha egyes darabok másolatban máshonnan is ismeretesek. Ugyancsak másolatban vannak meg Kossovits József és Rigler Ferenc Pál magyar táncai (12. és 13. sz.). Nyomatott kotta alapján készült másolatnak látszik a Podmaniczky Zsuzsanna számára összeírt „zongoraiskola” táncsorozata is (35. sz. — Magyar Tanzok). Erre abból következtethetünk, hogy három darabja (1., 4. és 8. sz.) megvan a Révay-levéltár zenei anyagában őrzött (Pozsony—Bratislava, Levéltári Központ) egyik, hasonló rendeltetésű — s a nyelvi különbségtől eltekintve azonos című — kéziratban (Fundament und Anfang für das Pianoforte).¹¹ A sorozatok közül említést érdemel még az egyelőre ismeretlen személyű Fr. A. Pierolt Six Hongroises à Quatre Mains című műve (34. sz.).

A kéziratok leírását a könyvtári jelzetek sorrendjében közlöm, minthogy a művek keletkezésének idejét a legtöbb esetben nem lehet pontosan megállapítani.

Ms. 10 062/I.

1.

[Csermák Antal:] *Verbung*

In: Az intézet [!] veszedelem / vagy / Haza szeretete / mellyet / Nemzeti Muzsikára téve 2. Hegedűre, Violára / és Violontsello / alázatosan ajánlja / Az Magyar Nemességnek / Csermák Antal 1809 esztendőbe.¹²

Kb. 32×24 cm — A fenti című borítóban szólamok: Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Viola, Violoncello — mindegyik 8 (sztlan) lapon. Külön álló kisebb levélen mellékelve: *Darstellung* [=a tételek felsorolása németül (*r*) és magyarul (*v*)].

⁷ Vargha Zoltán: Gróf Vigyázó Sándorné báró Podmaniczky Zsuzsanna (1838—1923) életrajza. Bp. 1931., 20. l.

⁸ Doby, i. m. 34. l.

⁹ Vö. Zenei Lexikon III. köt., Bp. 1965., 132. l.

¹⁰ Dr. Fülöpné Csanak Dóra osztályvezető szíves felvilágosítása.

¹¹ L. Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Bp. 1978., 108. l.

¹² A szólamok másik példánya: OSzK Zt Ms. mus. 1378; hegedű-zongora letétben uo. Ms. mus. 675. Vö. Bónis Ferenc: Csermák Antal kamarazenéje. Új Zenei Szemle 1952/5., 10—15. l. A vonósnégyest a Doblinger Musikverlag (Wien—München) adta ki 1963-ban Bónis Ferenc gondozásában. A 7. tételt (Tempo di Verbung stb.) közli Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Bp. 1979. (Szabolcsi Bence művei 2., szerk. Bónis Ferenc), 220—29. l.

Verbung

Allo moderato

Andante

Trio

Tempo di Verbung

26 ü.

20 ü.

16 ü.

8 ü.

26 ü.

Ms. 10 062/II.

2.

Six / Rondeaux / Hongraisses Nouveaux & Trio / pour / Deux Violino, Alte & Violoncelle Oblig. / Dediés & Composés / Monsieur le Baron Jean / de Podmaniczky / par / son tres obbeissant [!] Serviteur / Antoine G: Csermák. / 1809.

30 × 24 cm — Borító + szólamok: Violino Primo 9 (sztlan) béirt lap, Violino Secundo 7 (sztlan) béirt lap, Viola 6 (sztlan) béirt lap, Violoncello 7 (sztlan) béirt lap.

.. Andante cantabile

f

f

Trio

p dolce

32 ü.

24 ü.

2. Tempo di Giusto

f

[VI. I.]

[VI. I.]

[VI. I.]

fz

Trio

p

20 ü.

42 ü.

3. Tempo di Verbung poco Allegretto

ppp

fz

45 ü.

4. Tempo di Verbung

f

[p]

f

p

Trio

dolce

18 ü.

21 ü.

5. Tarde

50 ü.

6. And^{te} Spirituoso

20 ü.

Trio

16 ü.

[7.]

64 ü.

Flautilo

16 ü.

Presto

29 ü.

N^o 2. vö. Bónis Ferenc: Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből. ZtT I. (1953) 713. N^o 4. vö. Nemzeti Magyar Tántzok (Mohaupt) 1. füz. (1822) N^o 4. (I. Géza Papp: Die Quellen der Verbunkos Musik. Studia Musisologica 1982., 16/4. sz.) Ms. 10 062/III. 3.

[Csermák Antal:] Verbung

In: Variaciones Hongroises / Pour Violon / et avec / Accompagnement de un V: Alte / Composés / par / M^r A: G: Csermák.

30×22,5 cm (a borító mérete) — Címlap+beírt 2 lap (=Violino)+szólamok: Violino 2^{do}, Viola, Violoncello 2—2 I. Tartalma: Téma és 6 változat. A 6. változat az I. hegedű szólamából hiányzik. Ugyancsak nincs meg benne a változatokat követő Verbung dallama; így annak csak a kíséretét (19+6 ü.) ismerjük.

Ms. 10 062/IV. 4.

Magyar Terzetto / a / Violino Primo / Violino Secondo / con / Basso / Del Sig^{re} Antoine Csermák

32×23 cm — Csak a Viol. Primo szólama: címlap+4 beírt (sztlan) lap. Tartalma: 1. Verbunk—Figura; 2. Magyar Melódia és Magy: Litánia—Trio—Figura.

1. Verbunk

24 ü.

Figura

62 ü.

2.

Ms. 10 066 (Német és olasz áriák zongora- és gitárkísérettel II.)

5.

1/[h]

Hongrois

Kb. 22×30 cm, külön álló 2 levélnyi, zongorára írt kézirat utólag ceruzával számított leveleinek 16^v—17^r lapján. A 16^v jobb felső szélén: V: [és egy Sz betűvel kezdődő olvashatatlan szó vagy név]. A 16^r lapon ceruzával bejegyzett megjegyzés: Marseillaise, mint „Hongroise”.

Ms. 10 072 (Vegey áriák és táncok — XVIII. sz. vége)

6.

1/a

2. / Magyar Nótta Forte- / Piánóra Alkalmaztatva / készítette, és Nagy Méltóságú / Született Gróff Wartensleben / Klárinak Eő Nagy Méltósá- / gú Báró Podmanitzký / Sándor kedves Hitvesinek 1811^{dik}/ / Esztendőben, Új Esztendőre az az Boldog / Aszony havának 1^{ső}/ napján mélt Tiszte- / lettel ajánlotta Mércay Károl / Aszodi Rector / [A bal sarokban:] N^{ro} 3^{dik}/ Aeditio

Kb. 22×31 cm, 4 l. (Két lap beírva: [1] címlap, [2] kotta.)

1/b

Ungarisch

7.

Egy 24×30—32 cm, 8 l. terjedelmű, gitárra írt s vegyes tartalmú (valószínűleg csonka) kézirat 3. sztlan lapján; a vége hiányzik. A kézirat tartalma: Tancred—Terzett v. Die Kobler getanzt — Fandango — Quadrillr — Walzer — Ungarisch — Prumeraus Wien — Schweizer Familie — Kosak — Adagio — Mousrin — Allamand — Troubadur — Allamand — Romanzer — Menuetto (1^o—Trio—2^o).

1/c

8.

[Magyar tánc]

Egy 22,5×32 cm, 4 l. (három lap beírva) zongorára komponált menüettek tartalmazó kézirat 3. lapján későbbi kézzel világosbarna (elszíneződött?) tintával bejegyzve cím nélküli magyar tánc található. Változatát I. Tóth István: Áriák és Dallok (1832—43), 52. l., N° 93. (amint azt az első lapon valaki ceruzával jelezte).



1/d

9.

Komoly gondolatok / II lassu és egy friss Magyar / melyet zongorára szerzék és azt / Báró Podmaniczky Mária Kisasszonynak / egész tisztelettel ajánlja / Georgiadesz József.

23,5×33 cm. Csak egyetlen levél a mű címlapjának szép, gondosan írt szövegével. A kottavonalzás, barna rajzzal díszesen keretezve, nyomtatottnak látszik.

1/e

10.

[3] Hongroise[s]

Egy 23,5×31 cm, 8 l. kéziratban (csak az 5—7. lapok vannak beírva). Tartalma: darabok hegedűre vagy fuvolára gitárkísérettel. [5. l.] Chietara Thema [con] Variazioni — [6. l.] Hongroise [Nro 1.], Nro 2., Nro 3. — [7. l.] Violino o flauto Hongroise N. 1., Nro 2., Nro 3. A [4.] lap belső szélén (a margó irányában) föltehetően ugyanazzal az írással: Anno 1793. Ez azonban nem vonatkozhat a leírás idejére, mert a három darab másolat A. Diabelli (1781—1858) 12 Ungarische National Tänze c. sorozatából (1—3. sz.), mely Bécsben jelent meg 1807-ben.¹³

A harmadik Hongroise 1—16. ütemének kísérete hiányzik.



2.

11.

[Négy zongoradarab]

24,6×31,5 cm, 4 l. (beírva csak a 3. lap); benne egy levélnyi kékes árnyalatú ugyanakkora kottalap, melyen [2. l.] fent fekete ceruzával: Tót népdalok, a kotta mellett a margón pedig kék ceruzával: =Szuhány [vagy Szuhay?] 12. A kétféle kottapapíron ugyanannak a kéznek az írása. A fő kézirat első lapján, hasonlóképpen az egykori könyvtáros (?) írással: Tót népdalok Régi és új Írók 4^r 344-ben. A kézirat négy verbunkosjellegű zongoradarabot tartalmaz.

¹³ L. Papp Géza: Die Quellen der Verbunkos-Musik. Studia Musicologica 1979., 27. sz.



4. (Kolligátum, korábbi jelzete: RUI 4^r 343.)

[a]

Nemes / Saáros Vármegye / Törvényes Vitézeit / Hartzra indito / Musika / Keszítettett Koschovicz Josef által / A 1797 [Bent:] Marche Maestoso / Clavecin

A darab után két sornyi, más kéztől származó próbálkozás (3/4-ben 16 ütem).

19 × 25 cm, 4 l. (az utolsó lap üres).

b

12

XII Danses Hongroises / Pour le Clavecin ou Piano Forte. / Composées et Dédies [!] / á Madame Claire de Szirmaÿ. / née de Pottornyay / par / Joseph Koschovitz. / Deux Pollonoise [!] de Jablonska et Arietta de Heibl.

21,5 × 30 cm, 18 l. (a 15. l. üres). [= Régi és új Írók 4^r 325. (a szám ceruzával törölve, helyesbítés: 343)] Tartalma: (1:) Címlap — (3—13:) Hongroises 1—12. (a nyomtatott kiadástól eltérő sorrendben)¹⁴ — (14:) Heibel Ballo Le Nozze disturbate / Andante Menuetto — Polonoise [...] (18:) Pollon: V: Jablonska (a Trio csonka, tehát a kézirat eredetileg nagyobb terjedelmű volt).

A kolligátumhoz mellékelve mint b) (másodsor!) — címlap és cím nélkül — korábban a RUI 4^r 344-ben:

[12 magyar tánc]

13.

23 × 31 cm, 14 l.

A táncok — mint kiderült — a pozsonyi Rigler Ferenc Pál (1748 k.—1796) szerzeményei.¹⁵ Közülük négy (az 1., 3., 6. és 8.) megjelent a lipcei Allgemeine Musikalische Zeitung 1800. évfolyamában (II. évf., 35. sz.) mellékletként (Ungarische Nationaltänze).¹⁶



¹⁴ Vö. Papp Géza: A verbunkoskiadványok kronológiájához. Magyar Zene 1979., 242. l. (27. j.)

¹⁵ L. Gertraut Haberkamp: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloss Harburg. München 1976., 162—3. l. A bajor harburgi Oettingen-Wallerstein hercegi könyvtárban őrzött kézirat címlapján ez áll: 12 Ungarische Tänze fürs Forte Piano oder 2 Violinen und einem Baße der Ungarischen gewidmet und componirt von H: Musikprofeßor Riegler zu Preßburg.

¹⁶ L. Papp, i. m. StM 1979., 11. sz.

2. Allegretto *tr*
f 18 ü.

3. Maestoso
fort. 16 ü.

Coda *p* 8 ü.

4. Moderato
p 20 ü.

Coda *f* 10 ü.

5. Allegro maestoso
p 36 ü.

6. Allegro moderato
40 (+24) ü.

7. Allegretto
32 ü.

8. Allegro
32 (+16) ü.

9. Maestoso *tr* 24 ü.

Coda *p* 8 ü.



4. vö. Domokos P. P., i. m. 120. sz.; Papp, i. m. StM 1979. 16/18. sz. és 23/16. sz.

7. vö. Papp, i. m. StM 1979. 23/15. sz. és 36/7. sz.

6. (Korábbi jelzete: RUI 4^r 344)

14.

[b]

T^s / Nuj / Markgjaronsk = Ssmrtáni / Sstricars und Vjesho / für / t^s Saikgen / = [t^s] Miolla / = [t^s] Baßetl / = [t^s] Violon. / [. . .] Gewidmet [. . .] dem gnädigen Herrn / Jean d' Podmanniczky [!] [. . .] Vom / Tunyik Hrbač d' Křessan [. . .] / In Dettk von 10^{ten} bis 14^{ten} XMBER [December] 1820.¹⁷

25,6 × 20 cm, 4—4 l. hegedű, brácsa, gordonka és nagybőgő szólam (a 2—3. l. egyvégtében kottázva, a 4. l. üres), címlap csak a brácsa szólamhoz van.

¹⁷ Csermák Antal a mű címlapján, valamint a 17., 19—21. sz. alatt ismertetett kéziratokon a Tunik (Tunyik) Hrbač d' Křessak nevet használja. (Vö. Bónis, i. m. ZtT I. [1953] 699. l. [6. j.]) Ez és a címlapok zavaros fogalmazása is mutatja, hogy szerzőjük elméje ekkor már nem volt világos: a kompozíciók és a tételek címét, a hangszerek nevét stb. egyes esetekben valamilyen szlávnyak — ortográfiáját tekintve leginkább csehnek — tetsző, ám valójában érthetetlen, kitalált („halandzsá”) nyelven adja meg, s néha az összefüggő német szövegbe is belevegyít ilyen szavakat, az évszámokat pedig itt-ott rejtjelesen írja le. Csermák önkényes szavainak, kifejezéseinek pontos értelmezése egyelőre nem lehetséges. Néhány gyakrabban előforduló szót — analógia alapján — még le tudunk fordítani, pl. Sajkgen = hegedű, Miolla = brácsa, Nufs (Nuffs) = gordonka — Murlatt = lassú, Allfri (Allriff) = mérsékelt(en) (?), Křnep = trió, Vjesko (Vjesho) = friss, Stricařs = figura, de ezt az értelmezést — úgy gondolom — még nem tekinthetjük véglegesnek. A fenti címet talán így lehetne magyarra átültetni: Egy új szomorú verbunkos [?], figura és friss, hegedűre, brácsára, gordonkára és nagybőgőre.

Musical score for 'Tarde Taradissime' (1. movement), 'Trio', 'Presto', and 'Figura vel Coda'. The score is in 2/4 time and G major. It includes dynamics such as *p*, *f*, *tr*, and *cr[esc.]*. The movements are 20 measures, 16 measures, and 43 measures long respectively.

[c]

[Csermák Antal:] Verbung

15.

In: Szólamok címlap nélkül. Tartalom: N° 1. Andante serioso (3/4), Attaca Frissen Gotha — N° 2. *Verbung*. Andante con [?] [a brácsa szólamában: Verbung zu az intézet [!] Veszedelem.], Trio Frisen — N° 3. Eccoisses. [!] Prestissimo. Marsch als Verbung. Da Capo Eccoisses [!] — N° 4. Pressti[ssi]mo

Kb. 26,5 × 21 cm, 4–4 l. szóló hegedű és első hegedű (Violin Sol. et Primo), brácsa (Miolla), gordonka (Violoncello), valamint nagybőgő (Violon) részére (a 2–3. l. egyváltban kottázva, a 4. l. üres).

Musical score for 'N° 2. Verbung / Andante con [?]' and 'Trio Frisen [!]'. The score is in 2/4 time and G major. It includes dynamics such as *p*, *f*, *tr*, and *pi22.*. The movements are 16 measures and 33 measures long respectively.

[d]

[Csermák Antal: Két verbunkos]

16.

Szólamok címlap nélkül. Kb. 26 × 20,5 cm, 4 l. hegedű (Violino) és kb. 16 × 20,5 cm, 4 l. brácsa (Viola). A kb. 26,5 × 21 cm, 4 l. gordonka (Violončello) szólam a kottagyűjtő 10. sz. borítékában (korábbi jelzete: RUI 4^r 328). Mindhárom szólamban a 2–3. l. egyváltban van kottázva, a 4. l. üres.

Musical score for '1. [Vi]' and 'Trio'. The score is in 2/4 time and G major. It includes dynamics such as *f*, *tr*, *ff*, *fz*, and *p*. The movements are 12 measures and 16 measures long respectively.



7.

17.

[a]

1 / Korlan=Markgjaronsk Smrtan Mur-/latt Sstricařs burr T^s Křnep /uhzac / 1 Nuj Vjesko. / Narr T^s Metenel Zosin. [aláhúzás!]¹⁸ / [...] Vom Herrn Tunyik Hrbác d' Křessak 1804—1814 burr / 1821 [...] In Stuhlweißenburg, Tawolaska [?] und Dettk. W: [Bent:] Forte Piano

26,5 × 21,5 cm, 4 l. (címlap, 2—3. l. kotta, 4. l. üres).

[a] és [b] vö. Bónis, i. m. ZtT I. (1953) 699 és Papp, i. m. StM 1982., 5/37. sz. — [a] vö. Papp, i. m. StM 1979., 57/2. sz.

[b]

18.

[Csermák Antal: Verbunkos]

A külön álló, s össze nem tartozóknak látszó levelek egyikén hegedűszólam (Sajkgen), amely kísérete lehetett egy magyar táncnak. Helyenként néhány ütem vezető szólamként kiemelkedik az akkordokból. Tételei: Allfri. (10 ü.) — Křnep (7 ü.) — Figura (5 ü.) — Vjesko (12+8 ü.) — Figura (23 ü.). A tulajdonképpeni prím szólam hiányzik.

21 × 26,5 cm.

[c]

19.

1 Nuj / Rracirr^k obrik 1 Křnep / burr / T^s Kariža. / [...] / Gewidmet dem obbeschrieben Gnädigsten Herrn [„Jeann Baron d' Podmaniczky] / [...] von 30^t bis 31^{ten} Xember [December] / 182 [?]¹⁹ / In Dettk [Bent:] Kariža.

27 × 21,5 cm, 4 l. (címlap — az ívrét formátumú kottalap felén —, 2—3. l. kotta, 4. l. üres). Zongoramű.

¹⁸ Értelme talán ez: 1 szomorú [...] verbunkos, lassú, figura és egy trió, valamint [?] 1 új friss. Forte-Pianóra. Az első két évszamban a negyedik számjegy x-hez hasonló, alul és fölül nyitott 8-as. Ez már csak azért is azonosítható a 4-es számjeggyel, mert a német szövegű apró betűs megjegyzésben is olvasható az 1814 évszám („hagyományos” számjegyekkel). A harmadik évszám — lent középen — rejtjeles, de egyértelműen megfejthető.

¹⁹ A címet nem tudom pontosan értelmezni. A címlapra irt német nyelvű megjegyzésből az derül ki, hogy Csermák aggodott: Podmaniczky báró halála esetén mi lesz az addigi támogatással, mennyi évjáradékot fog kapni és kitől? Az évszám 3—4. számjegye rejtjeles; a tízesek helyén álló számjegy — az eddigiek alapján — csak 2-es lehet, az utolsó pedig 0 (a 3-as számjegyhez hasonlóan ugyan, de 1823-ban Csermák már nem élt).

Murliatt

Křnep

Marsch
Allfri

[d] 20.
 1 / Nuj Allriff' Markgjaronsky Sstri- / cařs, / burr / T^s / Hun^sy Rattopier' Vjesko. / Narr /
 1 Sajkgen / 1 Miolla / burr / 1 Nufs. / Gewidmet dem gnädigsten Herrn Johann Baron
 d' Podmanitzky [...] Von / Tunyik Hrbač d' Křessak [...] 182[?]²⁰ [Bent:] Nuffs
 27 × 21,5 cm, 4 l. (címlap, 2—3. l. kottázva, 4. üres). Csak a gordonka szólama van
 meg. A harmadik rész (Vjesko) szöveges!

Allfri
 Nicht zu langsam / Andante

Křnep

[Figura]

Vjesko

Figura

[e] 21
 3 / Ungarische Musik Stüke [!] / für / Eine Viojoline [!] / [...] Gewidmet [...] dem
 Gnädigsten Herrn, Herrn Jeann / Baron / d' / Podmaniczky / Von Tunik Hrbač d'
 Křessak / in / Dettk den 27^{ten} Jänner 1821 / Der erste Ungarische Verbung ist von Herrn
 János d' Lavotta 1794... [!] (Bent:) Viojolin Solo ohne Begleitung.
 40 × 27,5 cm, 4 l. (címlap, 2—3. l. kottázva, a 4.-en csak írás).

²⁰ A cím egyértelmű fordítását nem tudom adni. A mű hegedűre, brácsára és gordonkára készült. Az évszám utolsó jegye egy tört, amelynek számlálója 0, nevezője pedig — a szerző szokásos jelölése szerint — 1; ez talán annyit jelent, hogy az ajánlás 1820 első felében kelt.

Cassations Verbung
C/tio 1

Extra C/tio 1
[2.] Murlatt

[2.], [3.] és [4.] vö. Bónis, i. m. ZtT I. (1953) 704., ill. 698—9. — [2.] vö. Papp, i. m. StM 1982., 8/61. sz. — [3.] vö. e dolgozat 13/6. sz. — [4.] vö. Papp, i. m. StM 1979., 57/5. sz.

8.

[a]

22.

[Négy Magyar Nóta] Két külön álló, 23 × 32 cm nagyságú levélen:

[1^a] Contra Violino. 18. Magyar Nota (24 ü.), Figura (8 ü.), Trio (16 ü.) — 19. [Magyar Nota] (16 ü.), Trio (16 ü.), Figura (16 ü.), „Coda zu N^o 18” (13 ü.).

[1^v] 20. [Magyar Nota] (16 ü.), Trio (18 ü.) — 21. [Magyar Nota] (16 ü.), Trio (8 ü.), Figura (8 ü.) —

[2^a] Basso 18. Magyar Nota (25! ü.), Figura (8 ü.), Trio (16 ü.) — 19. [Magyar Nota] (16 ü.), Trio (16 ü.), Figura (16 ü.), „Coda zu N^o 18” (13 ü.) —

[2^v] 20. [Magyar Nota] (16 ü.), Trio (18 ü.) — 21. [Magyar Nota] (16 ü.), Trio (8 ü.), Figura (8 ü.).

Az első hegedű szólama hiányzik.

[Magyar táncok]

23.

Külön álló, 21,5 × 30 cm nagyságú levélen csak a basszus szólama (korábbi jelzete: RUI 4^e 344):

[1^a] Basso N^{ro} 1. Mod^{to} (16 ü.) — N^{ro} 2. Mod^{to} (24 ü.) — N^{ro} 3. Mod^{to} (32 ü.) — [1^v] N^{ro} 4. Mod^{to} (24 ü.) — N^{ro} 5. Mod^{to} (24 ü.) — N^{ro} 6. Mod^{to} (24 ü.).

9.

24.

[Két Magyar]

32×23 cm, öt külön álló levélen (csak a recto beírva!) zenekari szólamok: Violino Primo, Violino Secundo, Alto Viola, Corno Primo in G, Corno Secundo in G. A Basso hiányzik. Tartalma: I. March — Magyar I., II.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'I. Magyar' and is in G major, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains 16 measures. The second staff is labeled 'II.' and is in G major, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains 16 measures. The third staff is labeled 'Figura' and is in G major, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains 8 measures.

10.

25.

Rondo Hungarisch / pour / Violino. / Del Sign Steupel

23,5×31,5 cm egy levélnyi kézirat versóján befejezetlen hegedűszólam.

The image shows a single staff of musical notation labeled 'Rondo'. It is in G major, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains 68 measures.

11.

26.

[a]

[Két] Magyar Tántz

In: Deutsche / a / Violino Primo / Violino Secundo / e Basso / Del Sig^r Jos: Schülder / Jean Podmanitzky (aláírás!) — Bassus szólam.

29,5×22 cm, 4 levélből összefűzött kottalapok.

A 7. lap második és a 8. lap első felén — valószínűleg későbbi bejegyzéssel — két Magyar Tántz, nagyon gondatlan írással. Ugyanezek gondosabban vannak lemásolva a 28. sz. alatt ismertetett kézíraton.

[b]

27.

[Három] Hongrois

Egy 32×22,5 cm nagyságú külön álló levélen magyar táncok: [r] Hongrois G mol — Trio; Hongrois G mol — Trio; [v] A mol / rast [?] po / zyanysky. Mindhárom gondosabban van lemásolva a 28. sz. alatt ismertetett kézíraton.

[c]

28.

[6 magyar tánc]

Egyetlen 23×31,5 cm nagyságú külön álló levélen hat „Magyar” — feltehetően hegedűre —; a 2. törölve, de azért olvasható. Részletezve: [r] N. I. Lassan — N II. Lassan — N III. Lassan, Trio, Figura — [v] N IV. Adagio / Igen lassan, Trio (d 29 Novembr[is] 1803/ — Hongrois N V. Igen lassan, Trio — Hongrois N VI. Igen Lassan / A mol po zyanysky / d 26 Decemb[ris] 1803/.

Az 1. és a 3. a 26. sz. alatt ismertetett kézirat két Magyar Tántzának, a 4., 5. és 6. pedig a 27. sz. alatt ismertetett kézirat táncainak gondosabb másolata.

261

Magyar
I. La/san

II.

[Magyar Tantz]
III. La/san

Trio

Figura

IV. Adagio / Jgen la/san

Trio

Hongrois
V. Jgen la/san

Trio

Hongrois
VI. Jgen la/san

[d]

[Sárospataki magyar táncok]

29.

Egy 31,5 × 22,5 cm nagyságú, külön álló levélen hét táncdarab hegedűre, ill. gordonkára. Részletezve: [r] [1] Hongrois d. 5 Marz 1805 Patak; Trio — [2] d 13 Marz 1805 Patak — [3] Phanthasia d 15 Marz 1805 Patak — [4] Hongrois pour le Violoncello d. 2 May 1805 Patak — [v] [5.] Hongrois pour le Violoncello [csonka!] d 7 May 1805

Patak D mol — [6.] Hongrois pour le Violon d 11 May 1805 Patak — [7.] Hongrois pour le Violoncello d 13 May Patak.

[1.] Hongrois

16 ü.

Trio

12 ü.

[2.]

16 ü.

[Coda]

9 ü.

[3.] Phantasia

18 ü.

[4.] Hongrois Sur una Corda 9

16 ü.

[5.] Hongrois

9 ü.

[6.] Hongrois

16 ü.

[7.]

16 ü.

[e]

[Lőcsei magyar táncok]

Egy 32 × 23 cm nagyságú, hat teljes és egy csonka levélből álló szólamfüzet (Violino Secondo) első és utolsó (csonka) lapjára lejegyzett három darab. Éspedig: [1.] Ungrisch d 20 März 1804 nach Josegsi [?] Leutschau / Adagio A mol — [2.] H[ong]rois d 5 April 1804 / D Dur — [3.] Serenata Ungrisch die 19 März 1804 Leutschau auf Josegsi / Adagio.

30.

Ungrisch

[1] Adagio

[2] Hongrois

[3]

[f] (Korábbi jelzete: RUI 4^r 343 [4])

31.

March [1] e Hongrois 2 / a / Violino Primo / Violino Secondo / Viola e Violino 3 / Flauto Primo / Flauto Secondo / Corno Primo / Corno Secondo / Basso / Dal Sig[nore] Giu: Klingenthal

23,5 × 32,5 cm, 4 lev. (A basszus két levélnyi szólamába behelyezve csak az I. hegedű és a mélyhegedű egy-egy levél terjedelmű szólama van meg.)

Magyar [4]

VI. I.

Minore 1

Minore 2

Magyar 2

Minore

Largo

[Coda]

12.

32.

Nemzeti Kötés Dall

Egy 23,5×37,5 cm-es két levélből álló kéziratban: [1^v] Menuetto (zongorára) — [1^v—2^v] *Nemzeti Kötés Dall* Clavecinra — [2^v] kottás írka-fírka (hangsorok).

A *Kelj fel*, Magyar kezdetű verbunkos dal hangjegyekkel az 1798. évi erdélyi kalendáriumban jelent meg ezzel a címmel: Az N. Magyar Országai fel-ülésre készített / Nemzeti Kötés Dall.²¹ Az eredetileg nyolcversszakos szövegből a kézirat csak egy versszakot közöl.

Andante

Kelj fel Magyar mu-tasd-meg nagy lel- kü- sé- ged 24 ü.

Ms. 10.075 (korábbi jelzete: RUI 4^r 331/III. — Tánc-kották/)

24.

33.

Verbung

Egy 23,5×31,5 cm, 8 levelet tartalmazó kéziratban különféle — pedagógiai célra ujjrenddel ellátott — zongoradarabok között egy *nem* verbunkosjellegű Ungrisch [8. 1.] és egy *Verbung* [9. 1.].

Verbung

12 ü.

Ms. 10.084/10.

34.

Six / Hongroises a Quatre Mains / Pour / le Clavecin au [!] Piano Forte / Composées / par / Fr: A. Pierolt. [Címe bent:] Magyar

23×34 cm, 7 lev.

Magyar'

1. Frissen

16 ü.

Trio

16 (+8) ü

2. [II] All^o

16 ü.

Trio

16 ü.

²¹ Egy részletének fényképét ld. Keresztury—Vécsey—Falvy: A magyar zenetörténet képekonyve, Bp. 1960., 159. l.

3. Adagio

Trio

4. [II.] Lajsan

Trio Frijsen

5. Frijsen

Trio [II.] Frijsen

6. [II.] Lajsan

Trio

Ms. 10.086

I. [I. füzet]

35.

(Magyar táncok)

In: Piece[s] / Pour le Clavecin au [!] / Piano Forte / [Belső címlap:] Fundament / et Commensmene [!] Pour Clavecin au [!] / Piano Forte. / Pour La Demoiselle Susanne Barone de / Pottmanitzky. [!] / 1803.

Kb. 19×25 cm; borító (virágmotívumokkal díszített színes nyomatú félkarton)+21 sztlan levél. — Tartalma: zeneelméleti példák (hangjegyértékek, hangsorok), könnyű kis darabok (köztük egy cím nélküli *verbunkos* [4^v], *Magyar Tanzok* [6^v—10^r], *Früblings Lied*, menüettek, polonézok, áriák — részben cím nélkül —, kontratáncok, *Chalopad*, *Hongarie and[an]te* [15^r], variációk.

16 ü.

[1.] Magyar Tanzok

16 ü.

16 ü.

16 ü.

12 ü.

16 ü.

16 ü.

12 ü.

16(+8) ü.

Coda

4 ü.

16 ü.

16 ü.

16 ü.



[1.], [4.] és [8.] vö. Domokos P. P., i. m. 117—119. sz.

20.

36.

[Két verbunkos]

In: 25×32 cm, 20 sztan lev., cím nélküli gyűjtemény zongorára. Tartalma: Thema változatokkal (5 var.), Adagio, Thema változatokkal (4 var.), két cím nélküli verbunkos [13^r—14^v], Allegro — Trio, két cím nélküli tétel (Alla breve Esz, 3/8 d-D).



Ms. 10.088 (Vegyes töredékek)

37.

Magyar Verbung

In: 22×28 cm, eredetileg 10 levélből álló füzet, amelynek azonban a második felét ollóval levágták, így csónkán maradt 5 levélnyi kézirat. A címlevél üres (kottavonalzás sincs rajta), a 2. lev. rectója kottavonalas, de beíratlan. A kottázás a 2^v-n kezdődik: Téma változatokkal (3 var.), *Magyar Verbung* [4^v—5^r], végül Deutsch v. Hummel.



LEGÁNY DEZSŐ:

KAMARAMUZSIKÁLÁS MAGYARORSZÁGON 1800-TÓL 1830-IG

Kár lenne feltételeznünk, hogy e két dátum, 1800 és 1830 olyan korszakhatároló, mely előtt semmi sem volt, vagy semmi sem következett a kamarazenélés terén Magyarországon. Haydn, a kamarazene e nagy alapozója és alkotója a századforduló előtt már négy évtizeddel az Esterházyak udvarához kötődött, s művészete nem csak nyugat felé indult el hódítani, mindenekelőtt Bécsből kisugározva, hanem körkörös is hatott, más égtájak irányában. 1800-at nálunk mégis választóvonalnak tekinthetjük múlt és jövő között. Haydn és Beethoven, akiknek meghatározó szerepük volt a kamarazene alakulásában, Magyarországon abban az évben léptek nyilvánosság elé egymást követve Budán, Haydn a „Teremtés”-t dirigálva, Beethoven pedig a Várszínházban adott zongorahangversenyével, melyen az előadott kürt-zongora szonátájával jelképesen új idők korszakát nyitotta meg.¹

Az 1830-as év sem egészen önkényes. Vele nem ért véget ugyan semmi a zenében, de megnyílt egy új, országos jelentőségű művelődési központ, melyben hamarosan felfigyeltek Tábornszky Mihály János² tehetségére, aki nélkül sokkal szegényebb lett volna itthon az előadóművészet. Előtte senki másnak nem sikerült hozzá fogható átütő erővel és maradandósággal meggyökereztetni a vonósnegyest, az új idők egyik legfőbb értékét.

Addig azonban hosszú út vezetett a század elejétől, s ezen a hosszú úton az első évtizedek adatai nagyon hézagosak, sokszor csak sejtetők. Amellett jó ideig a kamaramuzsikálásnak három különböző típusa élt egymás mellett. A legmagasabbrendű közvetlenül a bécsi klasszicizmus közvetítése. Volt azonban ennek egy alsó szintje is: amikor nem Haydn, Mozart és Beethoven műveit, hanem általában a bécsi klasszicizmus hatása alatt működő kis, vagy kisebb zeneszerzők kompozícióit szólaltatták meg. A másik típushoz azokat a törekvéseket sorolhatjuk, melyek arra irányultak, hogy tartalmában, formálásában többé-kevésbé magyar kamarazene szülessen. Csermák, Lavotta, Kossovits, Berner bizonyos művei tartoznak e körbe, melyeknek kamarazenei játszottságáról adataink úgyszólván nincsenek. A harmadik típusba a bizonyára kottába nem is foglalt, vagy ritkán foglalt, kizárólag vagy többnyire csupán emlékezet útján és kétségtelenül sok rögtönzéses elemmel telített kamaraze-

¹ Legány D.: A magyar zene krónikája. Bp. 1962. 184-85., 478-79. l. [Röv.: Krónika]

² 1796-ban született s Pesten hunyt el „asztkór”-ban (tüdővész?, rák?). A városi színház 1. hegedűse volt. A Váci út menti temetőben helyezték nyugovóra. Szeptember 19-én a belvárosi templomban Mozart Requiemjének előadásával áldoztak emlékének. Fia, Nándor, zeneműkiadó lett Pesten. Lánya, Gabriella pedig már kis korában jeles zongoristának indult, de nem sokkal apja halála után nyoma veszett a pesti zenei életben, bizonyára elköltözött.

neszerű muzsikálás tartozott. Lényegében ide kell számlálni a korai cigánybandákat, Bihari művészetét, ámbar nem csupán cigány muzsikások előadásai említendők e típusban. Zenei életünkben az első típusra várt a nagy jövő és átütő érvényesülés, a második — ha ugyan nem apadt el egészen, mind kevesebb zeneszerző híján is — egyre szűkült, a harmadikban pedig mindinkább a cigányzenészeknek jutott a domináló szerep, akik viszont együtteseiket a múlt évtizedek során kisebb zenekar irányába bővítették tovább, s a vezető szólam uralkodó jellege miatt is egyre jobban eltértek a szolamok hozzávetőleges egyenrangúságára épülő kamarazene fogalmától.

A század első évtizedéről információszegények vagyunk. S a fennmaradt anyagok, adatok olyan természetűek hogy velük gyakorta inkább csak feltételeznünk, mint bizonyítanunk lehet. Emellett e kor házi és nyilvános hangversenyeinek, vagy ahogy akkor nevezték, „musikális akadémia”-inak műsoráról alig maradt ránk közelebbi tájékoztatás: műsor vagy részletesebb leírás. Balassa Ferenc grófnál Pozsonyban 1800 és 1802 közt, de lehet, hogy később is, nem csak alkalomhoz kötve, hanem rendszeresen, minden hétfőn adtak musikális akadémia, melyet a főnemességen kívül a műkedvelők nagyon látogattak, többek közt kiváló hegedűsök és zongoraművészek játékában gyönyörködve, s a különféle akadémiaikon forgolódo előadók száma — énekesek nélkül — a 30-at is meghaladta.³ Semmi hír arról, mit játszottak azok kerekében mint kamarazenei művet, és mi nem minősíthető ezekről az akadémiaikról annak. Balassa gróf teljesen bécsi orientációjú volt, az előadott művek oda és valószínűleg részben helyi — bécsi tájékozódású — szerzőkhöz kellett hogy kötődjenek. Kolozsvár legrégebb zenei társaságáról, az 1802-ben, vagy attól kezdve működött „Societas Musicalis”-ről sem tudunk lényegesen többet, mindössze annyival, hogy a szereplők némelyikének nevét ismerjük: Lavotta János, Haber, Seltzer János, Krausz Lőrinc közéjük tartozott.⁴ Ebből ugyan arra is következtethetnénk, hogy ott legalább bizonyos szerepe jutott a második típusúnak említett kamarazenei, mert Lavotta, Csermák korai műveihez — ha nem szólisztikusan játszották — elég volt 2 hegedű, vagy 2 hegedű és bőgő, de bizonyítani ilyen művek előadását, Lavotta személyes részvételétől eltekintve, nem tudjuk. A többi korabeli, házinak nevezhető musikális akadémiairól eddigi ismereteink még szűkösebbek, bár annyiban egybehangzó, hogy jóval inkább különféle alkalmakhoz kötöttek, semmint rendszeres zenei összejövetelekre vallanak. Ilyen zene szolt Nagyváradon 1801-ben a püspöki rezidencián, Kondé Miklós püspöki beiktatásának esti megünneplésén, 1803-ban a zágrábi püspöknél, amikor Amadé Antal gróft iktatták be főispánnak. A jó zongorista hírében álló Széchényi Ferenc gróf pesti lakásán a császár-király névnapjának 1804. évi egyéb ünnepein a musikai akadémia kifejezetten nem kamarazenei volt. Az ismert műsor szerint az előadás Beethoven egyik szimfóniájával kezdődött, ezt egy kantáta követte a pesti egyetem tudós és nagy zenekedvelő professzorának, Schedius Lajosnak a szövegére, s befejezésül több duett és tercett következett Cherubini „Vízholdó”-jából. Az előadást a városi (német) színház karmestere, Czibulka Alajos vezényelte. Lehet viszont, hogy főleg kamarazenei volt az a musikas akadémia,

³ Magyar Kurír, 1800. II. 21.; Pressburger Zeitung 1802. III.⁹

⁴ Bartha Dénes: Erdély zenetörténete. Bp. 1936. 23. 1.

melyet Széchényi Ferenc gróf kisebb úr, József nádor névnapjának megünneplésére rendezett ugyancsak pesti otthonában, 1806-ban. A pesti Széchényi-házban adott egyéb musikális akadémiákról — talán csak egyelőre — nincsenek további ismereteink, amiből két ilyen közeli évből eredő feljegyzés alapján túlságosan elhamarkodott lenne arra következtetni, hogy e kettőn kívül semmi más nem volt, sem alkalomhoz kötöttek, sem bizonyos rendszerességgel. Az arisztokrata körökből a házon belül történekekről ritkán szivárogtak ki hírek, még művelődési, művészi téren sem. Bizonytalanságban vagyunk a musikális akadémia mineműségére vonatkozólag annak tekintetében is, amelyet 1805-ban Nagybányán (Szatmár megye) Teleky gróf rendezett József nádor ott tartózkodása alkalmából, vagy 1806-ból Nagyváradról. Utóbbi városról azt mondja a korabeli híradás: „Az idevaló Királyi Akadémiában tanuló Ifjúság között sokan vannak, akik a Musikában gyönyörködnek. Ezek a Musikálók egy társaságban vannak: Gyakran összegyűlnek és gyönyörű koncertekkel gyönyörködtetik a füleket.” . . . „A Királyi Convictusban is sokan tanulják a Musikát és abban naponként nagy előmenetelt tesznek.”⁵ Talán nem túlzás feltételeznünk azt, ha kamarazenei volt, közelebb állt a második típushoz, vagy abból is felölelt egy részt. Viszont minden valószínűség szerint a kamarazene harmadik típusába tartozhatott az a zene, amely az 1803-i és az 1804-i hírek szerint Nagykárolyban, illetve Székesfehérvárott hangzott fel. Nagykárolyban Vétsey Miklós főispán beiktatásakor „céhek hat rendbeli [hat fős] musica chorussal tettek tiszteletet.”⁶ A múlt századi céhek majdnem kizárólag fűvös és ütő hangszerekkel éltek. 1817-ben, amikor Selmezbányára érkezett a felsőmagyarországi bányavárosok commisáriusa, Drevenyik Ferenc, este 70 bányász lámpásokkal és maguk közül vállalkozott muzsikások zenéjével tiszteletgetni előtte; két nap múlva pedig ablakai alatt 300 bányász köszöntötte őt a maguk muzsikájával.⁷ Kottából? Aligha. Ilyen volt az a zene is, melyet 1804 februárjában Székesfehérvárott a Schmidegg Tamás gróf által éjfélig megtartott bál után rév-komáromi hegedűsök és tárogató sárosok szolgáltattak, hogy arra 12, pandúr öltözetű személy magyar sarkantyús táncot mutasson be.

Az eddig előkerült színlapokból, műsorokból a legkorábbi, mely kamarazene előadást ölel fel 1807. március 17-éről való Kolozsvárról, amikor a színház musikális akadémiáján Bánffy György gróf gubernátor [erdélyi kormányzó] feleségének, Palm Jozefának névnapjára köszöntőül — a színlap szerint — „Poltz úr játszódik a klaviron egy nagy Quintettet Mozarttól fűvösinstrumentumok követésével.”⁸ További konkrét adatokkal a zeneműkereskedelem szolgált. Legelőször is Leyrer József pesti könyvkereskedő,⁹ aki 1806-ban új zeneművek érkezését hirdette meg, köztük Haydn zsimfóniáit és quartettjeit.¹⁰ Gyakorlott kereskedő biztosan nem rendel olyan árut, melynek nincs kelen-dősége, mely iránt nincs már korábban megnyilatkozó igény. Ebből arra kell következtetnünk, hogy Haydn-vonósnégyeseket 1806-tól, sőt bizonyára már korábban is játszottak, legalábbis olyan vevőkörben feltétlenül, amely Leyrer

⁵ Magyar Kurír, 1806. VII. 1.

⁶ Magyar Kurír, 1803. X. 28.

⁷ Hazai Tudósítások, 1817. I. 18.

⁸ Idézi Lakatos István: Zenetörténeti írások. Bukarest. 1971. 91. 1.

⁹ Leyrer jó kereskedő volt. Üzlete még 1837-ben, talán később is fennállt, a Kishíd utcában.

¹⁰ Vereingte Ofner und Pester Zeitung. 1806. II. 16.

üzletéig eljutott. Bárdos Kornél eddig megjelent 3 zenei városmonográfiájából¹¹ a pécsi az ott megmaradt kottatárban 21 Haydn-szimfóniát tart nyilván, köztük csak 3 nyomtatottat-vásároltat, de egyetlen vonósnégyest sem (igaz ugyan, hogy ez a kottatári jegyzék — Novotni művei kivételével — az 1798-i állapotot tünteti fel, 19. századi beszerzéseket nem); a tatainak rekonstruálható kottatár anyagához 18 Haydn-szimfónia tartozott, közte 16 kéziratos, csak másolatban meglévő, de a kamarazenéből mindössze egy szextett és egy quintett, az utóbbi is csupán másolás, nem vétel formájában; a nagyjából a 19. század közepéig nyilvántartásba vett győri anyagban (melyben a művek tematikus jegyzékét Vavrincez Veronika állította össze) összesen 4 Haydn-szimfónia kéziratos anyagára vagy töredékére lehet bukkanni, továbbá 8 kéziratos és 6 nyomtatott-vásárolt Haydn-vonósnégyesre. A nyomtatottakról pedig nem lehet tudni, mely időkben vásárolták, s Pesten-e vagy Bécsben. Fel-tűnő e három feltárt kottatári anyagban a másolások nagy száma. Magyarországon akkor még a nyomtatott kották zenei anyaga is igen nagy mértékben önkényes másolásokkal terjedt tovább. Az első magyar szerzőjogi törvényre — törvényhozásunk hibája nélkül — 1884-ig kellett várni.¹²

Hová lettek a Leyrer árusította Haydn-vonósnégyesek? Talán további zenei városmonográfiák némi választ adhatnak erre. Az is megeshet, hogy a Pesttől nem messze rezidenciákat és rezidenciás muzsikuskart tartó Brunswick-, Károlyi-, Zichy-, Végh-család elkallódott vagy még fel nem tárt kottatárába került egy részük, más részük egy hányada Pesten, Budán esetleg Széchenyi Ferenc gróf, Podmaniczky József báró, Orczy bárók¹³ és mások, illetve muzsikusaik tulajdonában maradt. Mindenesetre a kamarazeneművek árusítása megkezdődött Pesten, kereskedő és újsághirdetés útján egyaránt. Ugyanabban az évben, 1806-ban ajánlja ugyanis vételre két különböző alkalommal a Hazai Tudósítások egyrészt Csermák Antal „Magyar Nemzeti Tánccok Két Violinra és Bassusra” és „Romances Hongroises” fortepiánóra egy hegedűvel kompozícióit (mindkét Csermák-sorozat egyébként Pesten már 1804-ben megjelent), másrészt Berner Ádám pozsonyi ügyész József nádornak dedikált művét két hegedűre és kobozra [bögőre], a „Tizenkét Magyar Nő-

¹¹ Pécs zenéje a 18. században. Bp. 1976. — A tatai Esterházyak zenéje 1727-1846. Bp. 1978. — Győr zenéje a 17-18. században. Bp. 1980. [Röv.: Bárdos/Pécs, Bárdos/Tata, Bárdos/Győr]

¹² Angliában már 1709-ben, s akkor legújabbán 1842-ben szabályozták törvényileg a szerzői jogot; Franciaországban a múlt század közepéig utoljára 1840-ben. Nálunk a Kisfaludy Társaság nyújtotta be az 1844. évi országgyűléshez az írói jogok iránti kérelmet, s azt Borsod megye követe, Szemere Bertalan dolgozta ki törvénytervezetté. Indoklása szerint nálunk ez a törvényes védelem azért is szükséges, mert írónk rendszerint a nép szegényebb osztályából kerülnek ki, s családjuk jövőjét biztosítva csak így láthatják. „E kor, írónkat és művészeinket tekintve — írta Szemere — inkább a túrésé, kevésbé a dicsőség; egészen a fáradságé, csak némileg a jutalomé, s rájok nézve a dicsőség és jutalom hatalmas ösztönének hiányát egyedül annak reménye pótolja ki, hogy a kijelölt 50 évi határidő alatt a megérdemelt fény és díj majd talán családokra fog átszállhatni.” Törvénytervezetének 10. paragrafusa III. fejezetében a zeneművekre is ki akarta terjeszteni a védettséget, mert azok a nemzeti és népiéletet sajátos oldalát fejezik ki. Azzal érvelt továbbá, hogy a zeneművek előadása „annál ápolóbb védelmet igényel, mennél kevésbé jövedelmező még hazánkban, s mennél nagyobb hiányát érezzük a nemzeti zene kifejlésének, melly hogy minden népeknél mi áldozatokra képes gerjeszteni a hazafiakat, úgy az öröm mint a vész perczeiben, a történetekből nevezetes példákkal igazoltatik.” Az országgyűlés mindkét háza megszavazta a törvényjavaslatot, mégsem emelkedhetett jogerőre, mert a császár-király nem hagyta jóvá.

¹³ Pestről szólva az Orczy bárók háziiorvosaként és mint jeles hegedűst említette meg az Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig) 1810. III. 14. száma Nicolaides Jánost. Az 1773-ban Veszprémben született és 1834. XII. 3-án Pesten elhunyt Nicolaides doktor évtizedekig Pest egyik legjobb hegedűse, buzgó koncertlátogatója volt, s magát mindig magyarnak vallotta. Elhunytakor kiemelten hangsúlyozták, hogy különösen a magyar zeneművek előadásában tűnt ki, ezért nevét a Lavottánál mellett mindig kiérdemelt megbecsüléssel fogják emlegetni.

tá"-t. Velük a kamarazene második, itthoni gyökerű típusa is a nagy nyilvánosság elé lépett. Persze, ne higgyük, hogy amit azokban az időkben Kossowits Kassán (8 „Hungaros” vagy „Hongroises” vonósnégyes, 6 „Hongroises” fúvónonett), Lavotta (verbunkjai 3 hegedűre és bőgőre, 6 verbunkja 2 hegedűre és bőgőre, magyar táncai 2 hegedűre, duettjei 2 kürtre stb.) és Csermák („Die drohende Gefahr oder die Vaterlandsliebe” programszvit vonósnégyesre, 1809; 15 „Hongroises” vonósnégyesre és 6 fúvósra stb.) pedig sűrű vándorlásai során komponált, sehol sem szólalt meg. Csupán a korszak művelődési téren általános információszegénysége fosztja meg az utókort időlegesen vagy végleg a bizonyítás lehetőségeitől. Az ilyenfajta muzsikások olyan kisebb rezidenciákon ültek meg (Kossowits Kassán Andrassy grófnénál), vagy kilincseltek tovább, mint Lavotta és Csermák, ahonnan hír alig szivárgott ki, viszont amelyekben megtalálhatták azokat a rezidenciális muzsikusokat, városi és egyéb hivatásos zenészeket, műkedvelőket, akik számára érdemes volt megírniok az adott összetételű kamarazeneművet.

Mindenesetre 1806-tól bővült a kamarazene kínálat a pesti zeneműkereskedelemben, ami a kereslet növekedését is igazolja. Úgy látszik, egy időre az árusítás központja a Váci utcai Industrie-Comptoir lett, mely a bécsi Joseph Riedl itteni lerakata volt. Valószínűleg nem csak művészi értékéért, hanem a Pesten és Martonvásáron lakó Brunswick Ferenc gróf iránti figyelmességéből ajánlja ez a cég 1807-ben vételre kiemelten Beethovennek a Brunswick grófhoz dedikált Appassionata szonátáját. A cég 1808. évi hirdetésében már nem annyira személyhez, mint inkább közhangulathoz fordult, amikor Berner Ádám — mint közölték — édes hazánknak ajánlott „6 Magyar Nótá”-ját kínálta, melyek 2 hegedűre és kobozra [bőgőre] készültek Mária Ludovica magyar királynévá történő koronáztatása alkalmából. Viszont már tisztán zenei indítékú a cég hirdetése, amikor még ugyanabban az évben Hummel 3 vonósnégyesét (op. 30) ajánlja, 1809-ben pedig ugyancsak Hummel „Tänze für den Apollo-Saal auf 2 Violine und Bass” művét.

A Pesten árusított kamarazeneművek tekintetében már említettem Podmaniczky József báró és a közeli Vereben lakó Végh-család nevét. Ha Bartalus jól tudta,¹⁴ Podmaniczky József (1755-1823) a német protestáns akadémiákon tartózkodása idején Philipp Emanuel Bachnak volt jeles tanítványa. Később, az 1790-es években Pest-Budán mint színházi ügyekkel megbízott helytartósági tanácsos igen kitűnt mesteri zongorajátékával.¹⁵ A pozsonyi születésű volt Haydn-tanítvány, Spech János 1809-től az ő házi zeneszerzőjeként működött Pesten. Idők során Spech többek közt 9 vonósnégyest is komponált számos magyar dala és egyéb műve mellett. Aligha képzelhetjük el, hogy ilyen feltételek mellett a pesti Podmaniczky-házban ne lett volna szerepe a kamarazenének. Így volt-e ez az aszódi Podmaniczky Sándor báró kastélyában is? Nem tudjuk. Mindenesetre utóbbinak fia, a zeneszerzőként több műfajjal foglalkozó Lajos, kamarazeneművet is írt. Ami a Végh-családot illeti, közülük akkor a Pesttől nem messzi Vereb (Fejér megye) községben élő Végh

¹⁴ Bartalus István: Jelesebb zene-tanítóink. IV. Dömény Sándor. (Ország Tükre. 1862. VIII. 20. és Zenészeti Lapok. 1862. IX. 4.)

¹⁵ Gróf Hofmannsberg utazása Magyarországon 1793-1794-ben. [Nővérehez írt útibeszámoló leveleit] Fordította Berkesi István. Bp. 1887. Podmaniczkyról lásd 67. l. — Ugyancsak Podmaniczkyról lásd Isoz Kálmán: Buda és Pest zenei művelődése, I. kötet (18. szd.) Bp. 1926. 141-42., 163. l.

Ignác volt a legnevesebb, úgy is mint jeles fuvolás, aki rezidenciáján nem egy jó muzsikust gyűjtött maga köré. A századforduló éveiben, 1801-ig nála volt házi zongoratanár Fusz János. 1808-tól hat évig Végh verebi zenekarának volt első hegedűse a zeneszerzőként is tevékenykedő Franz István (Stephan),¹⁶ aki fuvoláskvartettjét (fuvolára és vonóshármasra) Végh Ignácnak dedikálta. 1808-tól 1810-ig ott volt udvari zeneszerző, orgonista és karmester Roser Ferenc (Franz)¹⁷ és 1809-ben, sőt esetleg már korábban és még később is ott működött Nisle János Frigyes¹⁸ (Johann Friedrich) zeneszerző, kürtös és zongorista a testvérével, Dáviddal.

A magyarországi kamaramuzsikálás 19. századi első évtizede után a második évtized képe módosult ugyan, de nem olyan mértékig, hogy átütő változásról írhatnánk. Új nevek, művek, helyszínek bukkantak fel, vagy a korábbiak kiegészültek, de e két évtized nálunk zenei művelődés terén szinte észrevétlenül folyt egybe. Mind a három alaptípus megvolt még, legfeljebb a harmadikról, a rögtönzéses, színhagyományjal élőről viszonylag kevesebb szó esett, ami nem jelenti azt, hogy nem élt.

A musikális akadémiák száma nőttön nőtt. Ha itt mégis csak néhány kerül említésre, a kör szűkítéséről van szó, hogy lehetőleg ne kerüljön bele olyan akadémia, melyen a kamarazenenek biztosan nem volt szerepe. Majdnem elképzelhetetlen, hogy ilyenre ne került volna sor azokon a fényes zenei ünnepségeken, melyeket Kismartonban rendeztek 1812. szeptember 12-től, a hercegné névnapjától és annak alkalmából kiindulva közel egy hónapon át, október 5-ig. Veszprémből, a helyi erőkkkel megrendezett hangversenyek közül az 1814., januári kelt különösebb figyelmet, melyet az ottani székesegyház muzsikusai adtak Kemény Ferenc karigazgató vezetésével a sebesült katonák javára. Ezen különösen kitűnt a 9 éves Bezerédj Amália Mozart-zongoraművek előadásával, Horváth Lázár egy fuvolakoncerttel, Csepinszky kisasszony és Höpler egy duettel Haydn „Teremtés”-éből a sok más, különféle hangszeres előadó közül.¹⁹ A sok más hangszeres előadó emlegetése, Mozart és Haydn neve a műsoron azt sugallja, hogy kamarazeneszám is megszólalhatott. Műsor híján megint a zeneszerzők neve csábít arra a gondolatra, hogy Székesfehérvárott, Hanner zeneigazgató által a városi szegények javára 1816. április 7-én, vasárnap, a Fekete Sas termében rendezett hangversenyen, melyre Beethoven, Mozart és Haydn művei sok hallgatót vonzottak be, a kamarazene sem maradhatott parlagon. Ahol azonban még a szerzők nevét sem említették meg, ott semmi fogódzónk sincs a műsor összetételéről, mint például az 1818 áprilisában Komáromban és 1819. március 9-én ugyanott, zenekedvelők által ren-

¹⁶ Biztosan azonos azzal, akinek egyik műve Bárdos/Győr 367. 1.-ján szerepel és feltehetően megegyezik a Bárdos/Tata 115. 1.-ján nyilvántartott mű szerzőjével.

¹⁷ Őt művét lásd Bárdos/Tata jegyzékének 200-201. 1.-ján.

¹⁸ Egyik vonóskvintettjét lásd Bárdos/Tata 180. 1.-ján. Egy vonósnégyesét a Vereingte Ofner und Pester Zeitung 1808. III. 13. számában hirdette a pesti Industrie Comptoir. Akkor tehát Nisle már Tatán kellett hogy működjék. Eitner szerint Johann Friedrich Nisle 1789 körül született. Gerber a lexikonjában (Leipzig, 1813) már tud róla, hogy 1809-től a két Nisle fivér Vereben élt, Végh udvarában. Ő is 1780 körülre teszi születését, aki noha kitűnő kürtös és zongorista volt, nem az előadóművészi pályának, hanem csak a zeneszerzésnek élt, addig főleg zongora és kürt kompozíciók írásával. Fivére, David — Gerber szerint — elsőrangú vándorkürtös, Punto és Duprez mellett korának e hangszeren a legkiválóbb művésze.

¹⁹ Vereingte Ofner und Pester Zeitung, 1814. I. 23.

dezett jótékonycélú musikai akadémiákat illetőleg, melyek közül az előbbit hadirokkant katonák, az utóbbit hadiözvegyek és árvák javára adták.²⁰

Témakörünknek minden eddiginél fontosabb dátuma lesz 1813, ha korabeli adatokból is igazolni lehet, hogy a magyarországi kamarazene együttesek²¹ közt a legkorábbiként nyilvántartott Urbani-vonósnégyes (Urbani, Birnbach, Pfeiffer, ?) abban az évben kezdte meg a rendszeres kamarazenélést Pesten. Kérdés, meddig állt fenn. Amikor 1818. június 15-én Ignaz Moscheles, zenekari kísérettel, nagy hangversenyt adott a pesti városi színházat zsúfolásig megtöltő közönség előtt, a közreműködő Urbanit csak kitűnő hegedűsként emlegették, nem mint valamely vonósnégyes vezetőjét. Kamarazene előadásokról konkrét korabeli hír erről az évtizedről is csak elszórtan került eddig elő. S ami ebből oly kis helyre vonatkozik, mint a Tolna megyei Hőgyész, nagyon bizonytalan, mennyi ideig tartó gyakorlatot örökített meg. Az ottani uradalom földesura, Apponyi Antal gróf, miután a környék ifjúsága számára elemi és grammatikai iskolákat alapított, zeneiskolát is szervezett. Ez 1815. február 19-én adta első nyilvános akadémiaját Gyenis János urasági főrevizor vezetésével s 40 tagú zenekarral. Műsorukon Mozart egy kvintettje és Haydn-tól a „Die sieben Worte” szerepelt, a hallgatóság komoly tetszésére. Valószínűtlen, hogy e zeneiskola nagyobb jövőnek nézett elébe. Többé nem bukkant fel a neve. Biztatóbbak azok a szörványos hírek, melyek Kassához és Pozsonyhoz kötődnek, mert mindkét városban régi hagyománya és tartós jövője volt a zenének. Sajnálatos azonban, hogy csupán azt hagyományozták tájékoztatásukban az utókorra, ami különleges, egyedí, ami nem a többé-kevésbé folyamatos zenei életet tükrözi. A kassai esemény talán csak azért került feljegyzésre, mert a városi bál- és hangversenyteremben 1817. április 12-én a nagy musikai akadémiát az ott építendő kórház javára adták, s e hírből szinte mellesleg tudjuk meg, hogy e koncerten Hummel d-moll zongorakvintettjét [?] kitűnően adták elő.²² A két pozsonyi híradás pedig két arisztokrata gyermek kamarazenei közreműködéséről számolt be. Egyik a nagyszombati születésű Praun Zsigmond báró (1811-1830) volt, egy, a korai halál miatt be nem teljesült nagy hegedűs-ígéret, aki még mint kis gyermek 1816. szeptember 28-án Pozsonyban egy Rode-vonósnégyesben működött közre. A másik Zichy Fanny, 15 éves grófkisasszony volt, aki apja, Zichy János pozsonyi házában 1818-ban, mint házitánítójuk, Marschner tanítványa Louis Ferdinand (Ludwig Friedrich) porosz herceg zongorás oktettjét adta elő. Hogy Marschner, akit a kitűnően zongorázó, később az ifjú Lisztet is pártfogoló Amadé Tádé gróf hozott magával

²⁰ Előbbiről: Magyar Kurír. 1818. IV. 17., utóbbiról: Vereinigte Ofner und Pester Zeitung. 1819. III. 13.

²¹ Szabolcsi B.—Tóth A.: Zenei lexikon. Bp. 1931. I. kötet, 57. l.

²² Vereinigte Ofner und Pester Zeitung, 1817. V. 1. Még jó tíz évvel az említett kassai előadás után az 1820-as évek vége felé is éltek ugyanazok a jó muzsikuskok: Bees Mihály zene-tanár és zeneszerző, Zomb Ferenc zenetanár, Kossowits József zeneszerző és gondnok, Fischer Imre, Berzevitz József, Leeb Sándor hegedűsök, akik közül hegedűsök, akik közül a Hummel-kamarazenemű többi előadója kikerült (Róthkrepf [Mátray] Gábor: A muzsikának közönséges története. Tudományos Gyűjtemény. 1829. III. 67-89. l.). Egészen valószínűtlen, hogy az egyetlen 1817-i eset kivételével soha nem kamaramuzsikáltak együtt, sem korábban, sem később. Különösen, ha meggondoljuk, hogy Bees Mihály már 1804. III. 25-én és 26-án vezényelte Kassán Haydn „Teremtés” oratóriumát. — A Hummel d-moll zongorakvintettre vonatkozó újság-hírbe hiba csúszott. Vagy a 2 szerenád egyikéről lehetett szó, melyek zongorakvintettre készültek, vagy Hummel híres zongorászettjéről. 1824. III. 25-én a pesti városi színházban adott hangversenyen Kuntz Ferenc kassai művész Hummel h-moll zongoraversenyét adta elő szép sikerrel. Lehet, hogy a 7 évvel korábbi kassai előadásnak is ő játszotta a zongoraszólamát.

Pozsonyba Grassalkovich hercegnek karmesterül, Zichyéknek pedig zongoratanárnak, milyen zenei életet teremtett Zichyék pozsonyi házában és Fejér megyei birtokán, Nagylángon, nem tudjuk. Mindkét helyen sokat komponált. Szép számmal akadtak előadók frissen írt műveire Székesfehérvárott és Pozsonyban egyaránt, amíg 1821-ben Drezdába nem költözött. A két pozsonyi adat eléggé meggyőző arról, hogy voltak kamaramuzsikálók Pozsonyban, még ha a gyermek Praun vagy a jóval később is jó zongoristának minősülő Zichy grófkisasszony révén tudunk csupán róluk.

Pestbuda sem lehetett egészen csendes. Amellett, hogy nem kételkedem az Urbani-vonósnégyes legalább bizonyos ideig való létezésében, itt élt Mohaupt Ágoston zenetanár, akitől 1816-ban Bécsben három polonaise jelent hegedű-zongorára, 1817-től itt itt működött mint József nádor udvari zongoraművésze a bajor Winkler, 1818-ban megalakult az 1822-ig fennálló „Pesti Musikai Intézet”. 1819-től 1821-ig Brunswick Ferenc gróf volt a pesti és budai német színház bérlelője, s egyik első cselekedeteként 1819. május 3-tól a medárdi vásár végéig meghívta a fehérvári magyar színjátszó társulatot vendégszerepelni minden kedden és pénteken, úgyszintén szeptemberre és októberre is. Feltehetően ettől az időtől kezdve virultak ki legjobban a pesti Brunswick-házban a kamarazene koncertek. Pest ezekben az években élte koncertek tekintetében néhány évig egyik korai fénykorát, főleg a „Pesti Musikai Intézet”-be tömörültek hangversenyeinek és az általuk pezsgőbbé vált zenei életnek köszönhetően. Ugyanis, mint az intézmény születéséről a Tudományos Gyűjtemény 1818-ban közölte (V. kötet, 141. l.), a zene, „ezen szép mesterség gyakorlására s tökéletesítésére Pesten egyesültek közel 180 muzsika mesterek T. T. Schedius Lajos szép mesterségek s tudományok rendszerént való tanítója vezérlése alatt.” Schams pedig azt írta 1821-ben róluk, hogy „a tagok minden szombaton összejönnek, akiknek száma körülbelül 80, a hallgatóké 200 s az egyik szombaton próbát, a másikon rendes előadást tartanak. A muzsika-direktor Cibulka úr.”²³ Kétségtelen, hogy a műsorok túlnyomó része az akkori szokás szerint operarészletekből (áriák, duettek, nyitányok) állt, de — ugyan-csak korabeli analógiák alapján — semmiképpen sem a kamarazene teljes háttérbe szorításával.

E fejlett igényű zene mellett az a típusú muzsika sem halt még ki akkor, ami a régi toronyzenészek egyik tevékenységi körébe tartozott. Körmöcbányán 1819. július 17-én a városi magistrátus dob, trombita harsogása és mozsarak dörgése közepette tisztelgett Révay János báró, a 7 bányaváros kamaragrófja és Turóc vármegye főispánja előtt. Szegeden is 1819. október 4-6. közt, amikor a város új magistrátusára szavaztak, valahányszor egy tanácsost megválasztottak, ezt mindig egy mozsarágyú lövése s a város tornyában trombita és dob harsogása jelezte.²⁴ Ez nyilvánvalóan minden magyarországi városban abban az időben így történt. A fővárosok egyikében, Pesten is, midőn 1819. február 3-án a régi vezetőség ünnepélyes lemondása után a választott polgárság, a belső tanács és a királyi commisarius díszes menetben a városi templomba s onnan vissza a városházára vonult, jövet és menet a városháza tornyában a muzsika folyvást zengett s minden harang szólt. Visszatérve vá-

²³ Franz Schams: Vollständige Beschreibung der königl. Freystadt Pest. 1821. XL. rész. [Lásd még a Schediusra vonatkozó idézettel együtt: Krónika, 481. l.]

²⁴ Hazai Tudósítások 1819. VIII. 7., illetve X. 20.

lasztották meg az új vezetőséget.²⁵ Semmiféle zenei feljegyzésünk nincs arról, hogy ilyen vagy más alkalmakkor mit játszottak akkoriban a városok és városházák tornyából. Csakis fúvószenéről lehetett szó, dobbal, vagy anélkül. És semmiképpen nem nagy együttessel, mert olyanok a tornyokba nem fértek fel.

Mindezek közepette a kottába foglalt zene iránt az évtized során erősen megnövekedett az érdeklődés országszerte, amit a kottát, vagy azt is áruló kereskedők számának szaporodása bizonyít. 1817-ben a bécsi Joseph Riedl Industrie Comptoirja, e kotta- és hangszerkereskedés az új, 1812-ben megnyitott városi (német) színház épületében működött. 1818-ban pedig Pesten kottát még Liedemann György mívárusnál, Leyrer József könyvkereskedőnél, vidéken Pozsonyban Meidinger mívárusnál, Sopronban Wigánd könyvárusnál, Szombathelyen Zanelli Ferenc fűszerszám árusnál, Komáromban Brunáno kalmárnál, Debrecenben Kojanitz fűszerszám árus asszonyánál, Kassán Wigánd Ottó könyvárusnál, Szegeden Aigner fűszerszámárusnál, Temesvárott Gaszner edényárusnál lehetett kapni. Természetesen inkább csak dalok, zongoraművek, hegedű vagy fuvala szólódarabok, zongoraátiratok vagy kamarazeneművek eladásáról lehetett szó, főleg vidéken.

A század harmadik évtizedében a fejlődés a kamaramuzsikálás terén folytatódott, egy kiugró eseménnyel, a pesti Táborszky-vonósnégyes megalakulásával felerősödve. Megint újabb nevek és helyszínek kapcsolódtak be, s ha némely korábbi névről, helyről (eddig) nincs újabb adat, ez korántsem jelent ott beállt visszaesést, csupán a múlt század korai évtizedei információszegénységének jellemzője. Örvendetes viszont, hogy a kamarazenélés köre bővülőben van. Az 1820-as években a szepességi városok adminisztrátorának, Fischer bárónak iglói házában színvonalas Haydn-, Mozart-, Beethoven-vonósnégyes koncertek folytak, melyekre az ottani születésű gyermek, majd ifjú Thern Károly is bejáratos volt. Ezzel egyidejűleg, sőt korábban, már valószínűleg 1816-tól Gyulán Rosty Albert Békés megyei főjegyző, majd másodalispán²⁶ maga mellé házi vonósnégyest szervezett Erkel apja, a lengyel Simon Czingulski és Wagner József részvételével.²⁷ Rosty Beethovent személyesen ismerte és Bécsben Brunswick Ferenc iskolatársa volt. A gyermek Erkel Ferenc ugyanúgy sokszor volt jelen Rosty vonósnégyesének házi hangversenyein, mint Thern Károly a Fischer báróén. 1826-ban Rosty Pestre költözött, s új otthona ahhoz hasonlóan hosszú időn át egyik központja lett a fővárosi „esti hangászati mulatságoknak”, akárcsak Brunswick Ferencé.²⁸ A kamarazene azonban nem csupán ilyen körökben hódított, hanem az ifjúság sorai közt is. 1820-ban a pesti egyetemen alig volt olyan tehetséges ifjú, aki énekben vagy hangszeren: hegedűn, fuvolán, zongorán, gitáron ne gyakorolta volna magát. Egyik, feljegyzett alkalommal Földvári János lakásán gyűlte össze s ott több nagy és nehéz mű jó előadásával vendégül hívott zenemeste-

²⁵ Hazai Tudósítások. 1819. II. 6.

²⁶ Egyik lánya Eötvös József báró, a másik Trefort Ágoston neje volt már, amikor az 1779-ben született Rosty 1847 novemberében elhunyt.

²⁷ Scherer Ferenc: Erkel Ferenc. Gyula. 1944. 10. l. — Amikor 1822-ben Wagner a fővárosban a Pesti Musikai Intézet együttműködésével nagy sikerű koncertet adott, azt írták róla, hogy gordonkaművészi minőségében már 6 éve alkalmazásban van egy alsómagyarországi loagnál [Rostynál], aki barátja és nagy zeneismerő.

²⁸ Honművész. 1839. III. 7.

rek és zenekedvelők teljes elismerését vívták ki.²⁹ A zene még fiatalabb korosztályúak közt is hódítani kezdett. 1821. augusztus 8-án³⁰ „a budai gymnasiumban tanuló második esztendőbeli humanisták az idén is szép jelét adták tanítójuk, tudós Várión úr iránt viseltető tiszteletöknek, mert Sz. Ignác nap előtt a tisztelt tanító úrnál szép quartettet játszottak” — írta a korabeli sajtó.³¹ 1822. április 7-én a Hét Választófejedelem termében adott musikális akadémia nyitányának az ifjú Podmaniczky Lajos volt a szerzője,³² akiről viszont tudjuk, hogy a kamarazenétől sem maradt távol, mint fuvolára és vonósokra íra kvintettje bizonyítja.

Míg Rosty és Brunswick esti házi hangversenyei kamarazene terén, márcsak nevelkedésük miatt is, bizonyára a bécsi klasszicizmus nagy mestereihez, vagy azok követőihez igazodtak, a fiatalság kamarazenei megnyilatkozásaiban feltehetően az ide sorolható művek második típusa is szóhoz jutott. Csokonai egyik, 1804-ben kelt levelében azt írta, hogy szeretné a muzsikus deákoktól Lavotta és mások műveit összegyűjteni. Ha eszerint Debrecenben a század első éveiben a fiatalság körében ilyen visszhangra talált Lavotta és társainak irányzata, Pesten sem lehetett másként. Ezért bizonyára elsősorban nekik, az ország fiatalságának és a kisebb vidéki kúriáknak szólt Miller György pesti szépmű és zenemű kereskedő hirdetése 1824-ben, mely szerint Spech János „Három Magyar Dallok klavir kísérettel” akkor megjelent kiadása mellett nála Csermák 3 magyar tánca is kapható 2 hegedűre és basszusra, úgyszintén 1 hegedűre vagy fuvolára és gitárra, avagy csupán zongorára.³³ Csermák művei eszerint még halála után is kelendőek voltak kamarazenei formájukban.

A kiugró esemény, mely e folyamatos fejlődésben a Táborszky-vonósnégyes megalakulásával Pestet a magyarországi kamaramuzsikálás központjává tette, már a reformkor idejébe esett. Nem egészen fél évvel a Széchenyi István kezdeményezésére 1827. június 10-én megalakult Nemzeti Casino létrejötte után 1827. november 11-én a Táborszky Mihály Jánosból, Adler Györgyből, Pfeifer Ferencből és Borzaga Mihályból megalakult vonósnégyes megkezdte rendszeres hangversenyeit a Hét Választófejedelemben.³⁴ Kamarazene sorozatuk meghirdetésekor azt is közölték, hogy Haydn, Mozart, Beethoven, majd később Spohr, Onslow és Romberg műveiből kvartetteket és zongoradarabokat fognak előadni. Következő koncertjük november 17-re, 25-re, december 2-ra, majd 1828. március 8-ra, 15-re, 22-re és 29-re esett. Meghirdetett programjukhoz egész működésük alatt, 1840-ig hívek maradtak,

²⁹ Krónika, 188. l.

³⁰ Krónika, 481. l.

³¹ Az 1764-ben, az Eperjes melletti Sóváron született és Budán, mint a kir. főgimnázium tanára, 1827-ben elhunyt Mumoki Várión Ignác lehet hogy még Eperjesről hozta magával a zene szeretetét. Eperjes Kassától mindössze 40 kilométerre van, s a 19. században a két város közt szoros volt a zenei együttműködés. Bizonyára így volt már a 18. században is. Eperjes falai közt szintén mindig laktak muzsikusok. A 19. század 30-as éveinek elejéről név szerint is ismerünk néhányat közülük, mint a szászországi származású Heerfurth Károly zeneszerzőt és oboistát (biztosan azonos a Bárdos/Győr 410. l.-ján szereplő Herfurth zeneszerzővel, akitől a kéziratot „Nyugtalan éj Bártfa-fürdőről 1817” kompozíció fennmaradt), Steinlein Lajos fuvolás, Hiller klarinétos. Valahányszor Kassán akár magyar, akár német operatársulat szerepelt, Eperjesen is adott előadásokat.

³² Hazai Tudósítások. 1822. IV. 10.

³³ Hazai Tudósítások. 1824. VI. 19. Miller már 1822-ben, majd 1823-ban is hirdetett egy-egy Spech „magyar dal” sorozatot zongora, illetve gitár kísérettel (Hazai Tudósítások. 1822. VI. 22. és 1823. VI. 4.), elsősorban Kisfaludy Sándor és Csokonai verseire.

³⁴ Vereingte Ofner und Pester Zeitung. 1827. XI. 8.

bármivel egészült is ki műsoruk az előbb megnevezett szerzők művein kívül.

Alakulási idejében Pest első hosszabb életű vonósnégyese és a nagyra hivatott Nemzeti Casino, mely a magyar nyelv, kultúra és művészet pártolását tűzte ki fő céljául, közel került egymáshoz. Abban is hasonlóak voltak, hogy miként a Táborszky-vonósnégyes művészetében (később is, amikor Borzagát Wagner József váltotta fel) mindenki gyönyörködhetett a hangversenyeiket látogatni kívánókból, a Nemzeti Casino ugyancsak, noha főúri alapítású volt, bárkit befogadott a középnemesség és a polgárság tagjaiból, aki művelt főnek számított, egyáltalán bárki tanult embert. Az egyik, éppen az ügyvezető igazgatói állást hat éven át Pregárd János gyógyszerész töltötte be s később a Lánchíd építője, Clark Ádám.³⁵ Hét évvel a megalakulásuk után a Táborszky-vonósnégyes léte végleg a Nemzeti Casinóval forrt egybe. Közben a Nemzeti Casino 1830-ban a korábbi helyiségéből (Dorottya u. 5.) 1830 februárjában átköltözött az akkor elkészült Lloyd-palotába, mely a mai Tudományos Akadémiával átellenben a Dorottya utca, Kirakodó (ma Roosevelt) tér és a Mária Valéria (ma: Apáczai Csere János) utca sarkán épült, mint Hild legkitűnőbb alkotása. Pestnek az 1830-i összeírás szerint — az európai viszonylatban is páratlan fejlődés és iparosodás eredményeként — 65 494 lakosa volt (Budán és Óbudán együttvéve mintegy feleannyi), nem számítva bele a katonaságot, a nem állandóan pesti lakosú tanulóifjúságot, papságot, az ideiglenesen Pesten lakó királyi tábla hites jegyzőit és némely, itt csak szállást tartó uraságokat, akikkel együtt a népesség kereken 75 000 főt tett ki.³⁶ 1845-re Pest lélekszáma már 88 618 főre fog emelkedni a katonaság, nemesség, papság és idegenek nélkül; azokkal együtt több mint 100 000-re. Pest, Buda, Óbuda együtt 1845-ben körülbelül 150 000 lakosú, tehát az akkori Habsburg birodalomban Bécs és Milánó után a 3. helyen áll.³⁷

Ennek a nagy fejlődésnek egyik szellemi központja a Magyar Tudományos Akadémia lett, melyet mélyről ható társadalmi igényből Széchenyi István gróf segített megszületni 1825-ben. Másik az ugyancsak általa alapított Nemzeti Casino volt, helyiségei és kívánalmái alapján hamarosan Pest legfőbb zenei központja a színház mellett. Remek Duna-parti fekvése, a klasszicista stílusú tér szépsége, amibe kitűnően illeszkedett be Hild kívül s belül meszerien megoldott alkotása, valósággal előírta a Casinónak, hogy a művészet terén nagy szerepet vállaljon. Miss Pardoe is ilyenek találta: „A Casino belső rendszerében oly tökéletes, mint bármely klub Európában, és az irányító liberális szellemben felülmúlja a legtöbb klubot. Pest ezt a nagyszerű intézményt Széchenyi István gróf javaslatainak és erőfeszítésének köszönheti, és a külföldiek nagyon le vannak kötelezve a választmányának az előzékeny vendégszeretetért, melyben e tagok személyes tekintélye alapján azonnal részük van, és aminek segítségével díjtalanul részesülnek mindazon kiváltságokban, melyeket a rendes tagok élveznek. A könyvtár, noha még csak gyermekkorát éli, számos értékes kézikönyvvel ellátott, és az olvasószobában az angol meg-

³⁵ Horánszky Lajos: Képek a régi Pest múltjából. (Budapesti Szemle. 1931. 221. kötet, 373. l.)

³⁶ Patacsich József: Szabad királyi Pest városának leírása. Pest. 1831. 18. l. Zenei „iparosodás” tekintetében elég megemlítenünk, hogy Pesten 1830-ban 4 hegedűkészítő, 21 más műszikaeszköz csináló, 1 orgonakészítő, 4 harangöntő és 3 könyvnyomtató működött.

³⁷ Honderű. 1845. III. 27.

találja a Quarterly, Edinburgh és Westminster Reviews, az Athenaeum, Gallignani's Messenger és valamennyi legjobb kontinentális hírlap számait. A táncterem és a biliárd-szoba egyaránt rendkívül elegáns. A Casino, melyet „Nemzeti”-nek neveznek, s ahová csak nemesek és tanult emberek vehetők fel, az egész első emeletet elfoglalja.³⁸

Ebben a környezetben talált egymásra a Tábornok-vonósnégyes és a Nemzeti Casino, hogy a magyarországi zene történetének egyik legvirulóbb fejezetét nyissa meg.

³⁸ Miss Pardoe: *The City of the Magyar, or Hungary and her Institutions in 1839—40.* London. 1840. III. kötet, 1—3. I.

HOMOLYA ISTVÁN:

HOGYAN LETT BAKFARKBÓL GREFF

A 16. század egyik legismertebb, ünnepeelt lantművésze és jelentős zeneszerző egyénisége volt a magyarországi Bakfark Bálint. Életútjáról — összehasonlítva számos lantos kortársával — elég sok részletet tudunk; annál nyugtalanítóbbak viszont életének ún. „fehér foltjai” és rejtélyei, amelyek szintén szép számmal akadnak. Talán az egyik legtöbbet vitatott és máig meg nem oldott kérdés nevének kétféle formája. Egészen 1565-ig valamennyi fellelhető dokumentumon — a saját szerkesztésében megjelent Lyoni Lantkönyvében (1553)¹, autográf levelezésén stb. — csupán egyetlen családi név szerepel: Bakfark. Először 1565-ben, a Krakóban ugyancsak saját szerkesztésében kiadott lantkönyvében² használja a Greff családi nevet a Bakfark mellett (Valentinus Greff Bakfark), és ettől kezdve a különböző dokumentumok evvel a kettős névvel emlegetik, nem egyszer úgy, hogy a Bakfark csak másodlagosan van megemlítve („Valentinus Grephe, alias Bekwark”).

Ezt a különös névváltozást sokan sokféleképpen próbálták magyarázni, anélkül, hogy elfogadható megoldást találtak volna. Egyes feltételezések szerint a zeneszerző eredeti családi neve a Greff volt, és a Bakfark név, mint gúnynév, ifjúkorában, Szapolyai János udvarában ragadt rá, és később ezt a gúnynevet használta, amíg aztán élete végén visszatért igazi családi nevéhez. E hipotézis nem veszi figyelembe, hogy a Bakfark név nem személyéhez kötődött, hanem egész családjához, beleértve az oldalágiakat is, mindenekelőtt fivérért, Bakfark Mihályt. Sőt, a Bakfark Mihályra és utódjaira vonatkozó fennmaradt dokumentumokban a Greff név egyáltalán nem szerepel. Gombosi Ottó³ épp az ellenkező alapállásból indul ki: szerinte a Bakfark név volt az eredeti családi név; feltételezi, hogy Bálint korán árvaságra jutott, és az erdélyi századok körében gyakori Greff családok egyike nevelte fel. Később Bakfark az ő irányukban érzett hálája jegyében vette volna fel a második nevet. Ez a gondolatmenet is sántít, amennyiben (1) semmi bizonyítékunk nincsen, hogy a zeneszerző korán árvaságra jutott volna; (2) ha a zeneszerző ténylegesen úgy ragaszkodott volna állítólagos nevelőszüleihez, nyilván kezdetől fogva az ő nevüket használta volna, és semmi nem magyarázza, miért hatvanéves fejjel támadt fel benne a hála, amikor már mint Bakfark világszerte ismert volt.

Mindkét gondolatmenetnek az alapja az, hogy a szerzők a Bakfark és a Greff nevet két különböző családi névnek tekintik — és ebből a nézőpontból a névcseré ténylegesen megmagyarázhatatlan. A probléma viszont egyből megoldódna, ha bizonyítható lenne, hogy a két név lényegében egyazon név kétféle formája. Vajon lehetséges-e ez?

A Greff (Graf, Gräf, Geréb) név eredete eléggé pontosan tisztázott. Az Erdélybe

¹ Intabulatura Valentini Bacfarce Transilvani Coronensis. Lyon 1553.

² Valentini Greffi Bakfarci Pannonii, Harmoniarum Musicarum... Tomus Primus. Krakó 1565.

³ Gombosi Ottó: Der Lautenist Valentin Bakfark. Leben und Werke (1507—1576). Budapest 1967.

a 12. századtól kezdődően betelepített szászok önálló, a magyarság társadalmától független közösségeket alkottak. Ezeken a kis közösségeken belül hamarosan megindult a rétegződés, és nagyjából a 14. századra kialakult egy rangos, uralkodó réteg, akiket Greffeknek, Gräfeknek, Gerébeknek hívtak. A Greffek a magyar nemességhez hasonló kiváltságjogokat élveztek. A Greff nevet az előkelő szász családok mint családi nevet vitték tovább. A Greff név tehát minden esetben szász előkelőséget illetett meg Erdélyben.

A Bakfark név eredetéről jóformán semmit nem tudunk. Annyiban megegyeznek a nyelvészek, hogy valószínűleg ragadványnév, ami eredetileg gúnynev lehetett. Erdélyi szász közösségekben fordul elő gyakran, így Szászsebes (Mühlbach) községben a 16–17. században.⁴

A Bakfark névhez nagyon hasonló „bakszász” kifejezés feltűnik irodalmi forrásokban. Móricz használja a szót Erdély trilógiájában, mint egykorú (17. századi) gúnyoló, pejoratív tartalmú kifejezést, amivel az erdélyi szászokat illették környezetük magyarjai. Köztudomású, hogy a gőgös magyar nemesség mélyen lenézte (és irigyelte) a szorgalmas, gyűjtögető, szépen gazdagodó szászokat, és ellenszenvét minden módon kifejezésre juttatta. Bizonyosra veszem, hogy a „bakszász” kifejezés nem Móricz leleménye, hanem korabeli forrásból merítette. Ez esetben viszont könnyen elképzelhető (és indokolható), hogy a „bakszász”-hoz hasonlóan a „bakfark” kifejezéssel is erdélyi szászokat illették. Feltevésünk szerint, amíg a „bakszász” kifejezés általában az erdélyi szászokra vonatkozott, a „bakfark” kifejezéssel konkrétan szász előkelőségeket illették.

Az összetett erdélyi társadalom másik elkülönülő, de magyar nyelvű rétege a székely volt. Ők is önállóságot élveztek, és külön közösségekben éltek. Hasonlóan a szászokhoz, a székelyek között is kifejlődött egy kiváltságos réteg; ezeket „lófő”-knek nevezték. Tehát a lófő nagyjából azt jelentette a székelyek körében, mint a Greff a szászokéban. A „bakfark”, „bakfarok” kifejezés a „lófő”, „lófej” kifejezés pejoratív tartalmú eltorzításaképp jöhetett létre. Ha ezt elfogadjuk, akkor oda jutunk, hogy a Greff és a Bakfark egyazon fogalmat takar: mindkettő előkelő szász család megnevezése, ami mint családi név élt tovább.

Fenti hipotézist közvetlen nyelvészeti adatokkal nem áll módomban alátámasztani, de remélem, hogy jelen cikk kapcsán ezt majd szakavatott nyelvtudósok meg fogják tenni. Viszont Bakfark életének történeti eseményei szinte bizonyossá teszik a feltevés igazságát.

Bakfark 1549-ben került Erdélyből Lengyelországba, ahol II. Zsigmond Ágost udvari muzsikusa lett. Lengyelországi tartózkodásának mintegy másfél évtizedes eseményei azt mutatják, hogy a zeneszerző szívesen véglegesen megtelepedett volna ebben az országban. Röviddel Lengyelországba való költözése után megházasodott, litván lányt vett feleségül, aki neki két gyermeket is szült, az elsőt 1552-ben, a másodikat 1562-ben. Lengyelországi éveinek nagy részét Wilnában tölti, Litvánia fővárosában, ahol a jelek szerint jómódban él, megfelelő egzisztenciát sikerül kiépítenie. Már az első esztendőktől kezdődően rendszeres többlet anyagi juttatásokat kap a királytól, sőt 1554 után egyéb javadalmakat, így birtokadományt is kap tőle. 1559-ben ugyancsak Wilnában házat vásárol. Minden arra mutat, hogy egész életére biztosította magának a kényelmes, sőt gazdag életfeltételeket, és anyagi helyzete még műveinek költséges publikálására is módot ad (1565-ben *saját költségén* nyomattatja ki Krakói Lantkönyvét).

Csakhogy a lengyel törvények, amelyek különleges kiváltságjogokat biztosítottak a lengyel nemességnek, hátrányos helyzetbe juttatták a betelepődöket. A törvények szerint

⁴ Vö.: Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert... Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVIII/2; Wien 1911. Adolf Kocirz bevezetése.

az országban földet közrangú ember nem birtokolhatott örökölhető joggal, csakis a lengyel nemesi családok tagja, vagy olyan külföldről betelepült nemesember, akit a lengyel nemesség, a birodalmi gyűlésen, tagjai közé fogadott. Ez utóbbi pedig, úgy tűnik, igen ritkán fordult elő. Bakfark a királyi javadalmakra *csak* haszonélvezeti jogot kaphatott, ami azt jelentette, hogy halála után családjára az ingóságokon kívül semmit nem hagyhatott volna. Helyzetét még súlyosbította, hogy felesége, Katarzyna Narbutowna egy teljesen elszegényedett család leánygyermeke volt, aki nem csak hogy semmi hozományt vagy egyéb vagyont nem hozhatott magával a házasságba, de még saját családját — anyját és négy testvérét — is neki, illetőleg urának kellett támogatnia.⁵ Bakfarkot, úgy látszik, már az első lengyelországi éveitől kezdődően bántotta ez a hátrányos jogi megkülönböztetés. Mint egyéb dokumentumokból tudjuk, a magyar királytól már előzőleg nemesi címet kapott,⁶ amit azonban itt Lengyelországban nem élvezhetett addig, amíg a lengyel nemesi gyűlés azt meg nem erősítette. Mikor 1554-ben külföldi útjáról hazatért, előkelő pártfogóját, Albert porosz herceget kérte meg, hogy a lengyel királynál tisztességesebb anyagi megbecsülést járjon ki a számára. A herceg ennek érdekében levelet írt a királyhoz, amelyben hivatkozik arra, hogy Bakfarkot a legkegyelmesebb francia király is meghívta, aki nemcsak őt magát, hanem *örökösait is* javadalmazni késznek mutatkozott (*praecipue vero a Serenissimo Rege Franciae qui non modo ipsum viventem, sed heredes etiam illius magnis beneficiis ornare promiserit...*).⁷ Ez a hivatkozás pedig azt jelenti, hogy a francia király hajlandó lett volna *nemesi jogon* javadalmazni Bakfarkot, amit a lengyel király nyilván nem tett meg.

Néhány évvel később, 1559-ben ismét a porosz herceg jár közben a lengyel királynál Bakfark érdekében. Ezúttal már egyenesebben fogalmazza meg a kérdést, amennyiben — mint mondja — a lengyel király különböző javadalmakkal jutalmazta a zeneszerzőt, de csak saját élete idejére (...*Sacra R. Majestas vestra ipsi bona quaedam et possessiones ad vitae suae annos clementer donavit atque concesserit*), ő viszont azt kéri, hogy eme birtokokat Bakfark örökösei és utódai törvényes úton örökölhessék (*Peto itaque submissem et amanter... ut collatae illae possessiones ipsi, suisque haeredibus et successoribus legitimis haereditario iure conferantur et inscribantur*)⁸. Ez viszont azt jelenti, hogy immár tízéves lengyelországi tartózkodás után sem ismerék el Bakfark nemesi jogait. Közben viszont Bakfark már erősen az öregkor felé hajlott, és így aktuálisan számolnia kellett avval, hogy ha elköltözik az élők sorából, családját (két gyermekét) minden vagyon nélkül lesz kénytelen visszahagyni. Miután a porosz herceg folyamodványa ezúttal is eredménytelen maradt, 1565-ben Bakfark még egy utolsó erőfeszítésre szánta rá magát az ügyben. Költségeket nem kímélve egy díszes kiadványkötetet nyomtatott ki Krakkóban, amit a lengyel királynak ajánlott, és amiben *minden eszközzel* hangsúlyozni kívánta nemességét. Evégett a kötetben feltűnő helyen, nagyméretben és díszes kiállításban közli nemesi címerét, a címerkép alatt pedig költő barátja, Andrzej Trzycieski — nyilván Bakfark felkérésére — terjedelmes költeményben részletezi a címer jelképeit, megnevezi a nemesi cím adományozóját, a magyar királyt.⁹ Ez azonban még mindig nem látszott elegendőnek, ugyanis Bakfark nemessége ezek szerint szerzett, és nem öröklött nemesség, amit esetleg a gögös lengyel nemesség nem értékelné kellőképpen. Ezért Bakfark előkelő származását is hangsúlyozni kívánta. A Bakfark név — a fenti gondolatmenet szerint —

⁵ Vö.: Homolya István: Bakfark. Budapest 1982. 32. o.

⁶ Vö.: Homolya i. m. 17. o.

⁷ L.: Gombosi i. m. Függelék, 7. sz.

⁸ L.: Gombosi i. m. Függelék, 8. sz.

⁹ L.: Homolya i. m. 136. o.

előkelő szász családi név volt. Csakhogy ez a tény legfeljebb erdélyi magyar vagy szász környezetben volt a névforma alapján egyértelmű, viszont lengyel (vagy akár német) környezetben a furcsa hangzású név önmagában semmit nem mondott. Ezért döntött tehát úgy Bakfark, hogy a már világszerte elismert nevét *ugyanannak* a névnek a németes formájával cseréli fel, ami szűkebb hazáján kívül is egyértelműbben mutatja családjának előkelő származását. Bakfark tehát nem „új” nevet vett fel 1565 táján, hanem ugyanannak a névnek a németes alakját használta a továbbiakban, és a Bakfarkot második helyen azért tette hozzá, mivel őt, mint lantművészt már ezen a néven ismerte meg a nagyvilág.

Sajnos Bakfark erőfeszítései nem értek célta. A lengyel nemesség ezt követően sem fogadta tagjai közé, és maga a lengyel király sem akart vagy tudott ebben a segítségére lenni. Ezért aztán Bakfark, több mint másfél évtizedes lengyelországi szolgálatok után, közel hatvanévesen, jobbnak látta másutt szerencsét próbálni. Feleségének megbízást adott, hogy wilnai és Wilna környéki vagyontárgyait értékesítse, ő maga pedig honfitársa, Dudics András császári legátuson keresztül Béccsel keresett kapcsolatot. Miksa császár szolgálatába is fogadja, és Bakfark 1566. júliusától már a császári udvarban szolgál. A dokumentumokból úgy tűnik, hogy családja 1568-ig Lengyelországban maradt, majd 1569-ben Itáliába utazott.

A sors ezúttal sem volt kegyes a lantoshoz. Bár a császári udvarban nemességét elismerték, és tisztos javadalmazásban is részesült, erdélyi származása, lengyelországi kapcsolatai az adott zavaros politikai helyzetben gyanús személlyé tették. Így aztán, nyilvánvalóan minden tényleges ok nélkül, 1569-ben rövid időre börtönbe kerül, ahonnan rövid idő múltán kiszabadul ugyan, de a császári udvarba már nem mehet vissza. Egyetlen választása marad: a császár ellenségéhez, egykori kenyéradója fiához, János Zsigmondhoz fordulni. Gyulafehérváron rangjához, nevéhez méltó fogadtatásban részesül; 1570-ben János Zsigmond erdélyi fejedelem birtokadományban is részesíti. A balsors azonban ezúttal is kíséri. A művészetkedvelő János Zsigmond 1571. márc. 14-én meghal. Utódja, Báthori István szigorú takarékosági intézkedéseket fogantatosít a gyulafehérvári udvarban, ami természetesen az udvar zenei életét igencsak visszaveti. Bakfarknak, aki gazdag fejedelmeknek fényes udvartartásához szokott, itt sincs tovább maradása: még 1571-ben elhagyja Erdélyt és családja után megy Itáliába. Utolsó éveit Padovában éli le, nyilván alkalmi juttatásokból, tanítványok vállalásából és lengyelországi vagyonának maradványából.

Tulajdonképpen szerencsétlen sorsú művész volt. Korának talán legnagyobb lantvirtuóza, elismert lantoszeneszerzője, aki sehol nem tudott legjobb igyekezete ellenére sem gyökeret verni, otthont találni, és öreg korára, ha nem is teljesen elszegényedve, mindenesetre hontalan muzsikusként kellett magát fenntartania.

MURÁNYI RÓBERT ÁRPÁD:

A WITTENBERGI EGYETEM MAGYAR KÖNYVTÁRÁNAK ZENEI ANYAGA

A Kulturális Minisztérium ösztöndíjával 1979 őszén egy hónapot töltöttem az NDK-ban. Tervem az volt, hogy az egykori Wittenbergi Egyetem ún. Magyar Könyvtárát vagy ahogy annak idején nevezték: „Bibliotheca Hungarica”-t, melyet ma részben Berlinben a Humboldt Egyetem szláv tanszékének finn—magyar szekcióján, részben pedig a Hallei Egyetemi Könyvtárban őriznek, zenei vonatkozásban átvizsgáljam. E helyen is köszönetet kell mondanom a két intézetnek, hogy munkámban messzemenően támogattak. Kutatásom eredményét alábbiakban ismertetem.

A könyvtárt Cassai György Mihály (1640—1725) alapította. Ismertetését és értékelését a múlt század végétől többen is elvégezték, és mivel gyűjtőköre sohasem volt zenei központú, így ettől e helyen eltekinthetünk.¹

Berlinben a kéziratok között több „emlékkönyvet” őriznek, melyeket a diákok Magyarországról menet magukkal vittek s hazajövetelükkor otthagytak Wittenbergben. Egyiknek ismert, másiknak ismeretlen az egykori tulajdonosa. Az Ms. 12 jelzetű emlékkönyv 16. levelén rövid hangjegyes bejegyzés olvasható. Ehhez csak annyit kell hozzáfűznünk, hogy a Pálffy-féle katalógus ezt nem említi.² A másfél soros bejegyzés felirata: Canon à 2; szövege: Ars longa, vita brevis, azaz: a tudomány végtelen, az élet rövid. Végül az ajánlás és a dátum következik: Per Eximio ac praestantiss[im]o D[omi]no Possessori Georgio Michaelidae Eperiessino discedenti fecit Jonas Bubenkius t. t. sen. Alum. Col. Eper. Ao. 1671. 12. Octob. Ebből a pár sorból kiderül, hogy Michaelides Györgynek, az egykori eperjesi tulajdonosnak írta e kétszólamú kánont Bubenkius Jónás, az eperjesi Kollégium alumnusainak szeniora.

Bubenkius Jónás lőcsei tanár nevét eddig az irodalomtörténet úgy tartotta számon, mint aki Comenius János Orbis sensualis pictusához (Nürnberg, 1658) a képeket metszette. Gulyás arról tudósít, hogy 1680-ban német kántor és segédtanár volt Eperjesen, később átment szülővárosába, Lőcsére.³ A Révai Nagy Lexikon (Bp., 1911) röviden megemlíti, hogy a zenében is járatos. Hogy ez az adat nemcsak a kántori tevékenységre, hanem a zeneszerzésre is vonatkozik, arra nem gondoltunk. Még arra nem derült fény, hogy Bubenkius hol és kitől tanult zeneszerzést.

Hogy itt nem egyedi próbálkozásról van szó, ahhoz következő kitérést kell tennünk. A RISM (Répertoire International des Sources Musicales) magyarországi munkálatai során az Országos Széchényi Könyvtár Régi Nyomatványok Tárában RMK II. 1307 jelzet alatt korábban már sikerült egy Bubenkius-kánont⁴ találnom, melyet a lőcsei Brewer nyomdában 1672. március havában nyomtattak ki.

¹ Pálffy Miklós: Katalog der Handschriftensammlung der Hallenser Ungarischen Bibliothek. Halle 1965. 9—12.

² Pálffy M.: i. m. 67. p.

³ Gulyás Pál: Magyar írók élete és munkái IV. Bp. 1942. Bubenka címszó.

Alábbiakban közöljük mindkét kánont, mely egy év különbséggel, 1671 és 1672-ben készült Eperjesen. A második művet a szerző hangszeres kísérettel képzelte el, mely a Continuatio három hangjára épül. (1. kottapélda a 289. lapon.)

A másik mű, mely ugyancsak autográf kéziratban maradt ránk, Pilarik Ézsaiás Hungarus-tól való.⁴ Az egyháztörténelem jól ismeri a Pilarik család nevét, melynek több papi tagja volt. A RISM-munkák óta a zenetörténet is megismerte e nevet, mert az exuláns, azaz Magyarországról száműzött Pilarik Gábrielnek Németországban jelent meg egyik műve: Jesu dulcis memoria, oder Jesu Nahmens süsser Schall klinget heut lieblich in den Saal... (Zittau, 1677. M. Hartmann. RISM A/I P 2369.) Az RMK III. 3007 jelzetű nyomtatványban olvasható Pilarik Gábriel rövid méltató verse, aki mint „Hochfürstlicher Cammer Musicus zu Gotha” jelöli meg magát 1679-ben. Eitner pedig ezt írja róla: „Pilarik Gabriel aus Ungarn, Altist in der Gothaer Kapelle, wird 1681 dem Kurfürsten von Sachsen empfohlen. (s. Staatsarchiv.)”⁵ Ezek alapján már a Pilarik család két tagjáról tudunk, kinek zenei adottsága volt. Azt azonban nem tudjuk, hogy milyen közeli vagy távoli rokoni kapcsolatban álltak egymással, de hogy mindegyik magyarnak vallotta magát, az a nevük után írt „Hungarus”-ból nyilvánvaló.

A kézirat teljes egészében megmaradt s így tudjuk, hogy Nicolai szül. Schörcklin Maria Elisabeth asszony nevenapjára készült kompozícióról van szó, melyet elő is adtak A mű teljes címe a következő: „Die höchste Bemühung der Einträchtigkeit und anderer Tugenden nach würeden gnug und satsam zu beehren. Der erfreuliche Nahmens-Tag der edlen, wol e[h]rbaren und tugendbegabtesten Frauen Fr. Maria Elisabethae Nicolain gebohrner Schörcklin alß Sie den selben frölich beging. Im Jahr MDCLXXIIX [1678] den 2. Julii vorgestellet durch Rosinam-Mariam, Hieronymum, Godofredum, Mariam-Elisabetam Nicolai. Nach schuldigst dargethaner anweisung M. Esaiæ Pilarik Hung.” A felsorolt szereplők minden bizonnyal a Nicolai család gyermekei, akik a concordia és discordia, a megegyezés és viszály című játékot és benne a cantus concordias-t, az egyetértés énekét a házi ünnepség keretében adták elő édesanyjuknak. Ilyen művet csak az írhatott, aki jól ismerte a családot, és akit bizalmasan meg lehetett kérni, hogy titoktartás mellett írja meg és esetleg tanítsa is be a családtagoknak az ünnepi köszöntőt. Ez a cím egyúttal a magyar diákoknak külföldön való beilleszkedésére is utal.

Az eredeti discant és basso continuo szólamot a számozás alapján egy harmadik töltő szólammal egészítettük ki, amit apró hangjegyekkel jelölünk. A billentyűs hangszeren való könnyebb lejátszás kedvéért az eredetileg szoprán kulcsban történt lejegyzést violinkulcsba írtuk át. (2. kottapélda a 290. lapon.)

Továbbiakban azokról a könyvekről kell számot adnunk, melyeket több évszázaddal ezelőtt kódexek bőrlapjaiba kötöttek be. Az össze nem tartozó, hangjegyeket tartalmazó kódexlapok mindegyikét külön-külön kellene vizsgálódás alá venni, ha azokat le akarjuk írni. Ezt azonban több tényező nehezíti meg: a sok használat következtében az írás több helyen szinte olvashatatlaná vált, másutt a bekötéskor nagyobb részt levágtak belőle; a hátoldalakat csak akkor lehetne megvizsgálni, ha a könyvről leválasztanák, ami viszont a két könyvtárra róna óriási megterhelést. Így összefoglalva most csak annyit mondhatunk el e kódexlapokról, hogy azok a XV—XVI. századból valók, több műhelyben készültek. Jelzetük a következő:

Berlin: Hung. I. 12, 81; IV. B. 20; Ms. 16, 33, 65, 84.

⁴ Pálffy M.: i. m. 162. p.: ff. 308—313. Carmen gratul. Esaiæ Pilarik ad diem natalem Marie Elisabeth. Nicolai nat. Schörcklin scriptum. — 2. VII. 1678. — Germanicus cum notis. — 4^o

⁵ Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon. Leipzig 1898—1904. Pilarik címszó.

Halle: I. A. 43, 108, 164, 174, 175; I. C. 181, 188, 228; I. D. 157, 168; III. A. 250, 266; IV. A. 155, 161, 188, 191; V. 21, 71, 88.

Két szláv egyházi könyvben (jelzete: Berlin, VIII B 54 és nem ahogy Pálffy 69 adja: VIII B 45; valamint Ms. 55) még a régi szláv zenei írásjelek találhatók a szöveg fölött. Az elsőt a kievi metropolita Kulapka úrnak, ő 1750-ben a zittai Gottfried Degnernek, s ez végül 1762-ben a könyvtárnak ajándékozta. A másik könyv meghatározása címlap hiányában csak behatóbb tanulmányozás után lehetséges.

Egyéb zenei kéziratok és nyomtatványok a következők:

Berlin:

II. 239. Frölich David: Partis posterioris et cynosurae peregrinantium liber quartus... Ulm, 1644. W. Endter. Szerzőjét tekintve a könyv hungarika, de a közreadott dallamok német evangélikus korálok.

VI. 182. koll. 3. Kaldenbach Christoph: Der 23. Psalm... Breslau, 1645. RISM A/I K 14.

VI. 179. koll. 4. Rorern Daniel: Dank und Wunsch-Ode... Zerst, 1707, Samuel Tietze. „So ist es nun von Gott gegeben...” Aria cf. és bc. RISM A/I R —

VI. 182. koll. 62. Anonim: Hochzeitliches Ehren- und Freuden-Denckmal, welches als der... Petrus Crusius Bürgermeister der Stadt Jessen sich mit der Annen Justinen des... Joh. Christoph Henniges... Tochter den 15. octobr. 1695. ehelich verbunden... Ein ungenander doch wohlbekannter guter Freud. Wittenberg, 1695, Chr. Kreuzig. „Ach Herr Bräutigam wie ists kommen...” SATB, bc. RISM A/I —

VI. 183. koll. 5. Ulich Johann: Aria welche bei dem hochzeitlichen Ehren-Feste Joh. Beisskers... und Elisabeth... Hn. Esaia Hartmanns... den 19. octobris 1700 aufgesetzt... Wittenberg, Christian Kreuzig. „Wann die goldne Sonne lacht...” Sopran, Tromba I–IV. Tamburi, bc. RISM A/I U

VI. 183. koll. 96. Ulich Johann: Gleich und gleich gesellt sich gerne. Bey hochzeitlichem Ehren Feste des Christian Heinrich Schuhmachers... und Anna Marien... Babst... als Braut welches den 26. octobr. des 1686. Jahres in Wittenberg... angestellt. Wittenberg, Mathias Neckel. „Die kleine Welt vertraut sich ihren gleichen...” Sopran I, II, vl I, II, vla I, II, bc RISM A/I U

VI. 184. koll. 53. Zeigler Johann Christoph: Das wolffhardt-Lyserische Vermählungs Festin, solte in gehorsambster Observanz mit folgenden Arien besingen. Wittenberg, 1690. Matthäus Henckel. „Liseria! ist eine Stadt...” Canto solo, vl, vla I, II, bc. RISM A/I Z

VIII B. 67 (Pálffy 40) Protestáns cseh-egyházi nyelvű énekeskönyv egyszólamú dallamközléssel. Kéziratossá bejegyzésű évszámok: 1622, 1671.

Ms. 51. Heinrich Steinchen bejegyzése a 208^f levélen.

Halle:

I. C. 230. David Chytraeus: Regulae vitae. Wittenberg. é. n.

I. D. 9. Dreßdenisch Gesangbuch. Dresden 1656. RISM B/VIII 1656⁰³.

I. D. 102. Psalmen Davids in Nederduytschen dichte ghestelt. Leyden 1611. Egyszólamú genfi zsoldárdallamok.

I. D. 1116. Gesangbuch. cf és bc. Christliches Gebetsbuch D. Joh. Habermanns. Frankfurt/Main 1673.

I. D. 118. Josephus Clauderus: Psalmodiae novae, pars tertia. Leipzig 1636. Rehefeld. egyszólamú dallamok. RISM B/VIII 1636⁰⁴.

I. D. 129. Caspar Melessandus: Ehebüchlein. Leipzig 1608. Két dallam altkulcsban.

I. D. 157. Transcius Georgius: *Odorum sacrarum. Libri tres.* Bregae 1629. 20 négy-szólamú szövegaláhelyezés nélküli mű az ódákhöz.

III. B. 16. *Der Greis.* 158. und 159. Stück. 13. Theil. Nebst einigen in die Musik gesetzten Liedern. Leipzig 1767. (Wochenschrift.) 104—124. 1. cf. és bc.

III. B. 144. Kuhnau [Kühnen Johann Friedrich Wilhelm] jun. *Einige Gesänge für das Clavier gesetzt.* Berlin, 1805. szerző.

VI. 36. koll. 12a. Dilliger Johann: *Schönes Trostsprüchlein.* Wittenberg, 1622. Joh. German. „Die Güte des Herren ist. . .” S I, II, ATB. RISM A/I D 3087 (a).”

VI. 36. koll. 12b. Bohemus Eusebius: *Cupressus exequalis duplex metrica et harmonica. . .* Wittenberg, 1622 Joh. German. „Herr meinen Geist befehl ich dir. . .” S I, II, A I, II, T I, II, BI, II. RISM A/I D 3087 (b).

VIII. A. 140a. Mátrai Gábor: *Történeti, bibliai és gunyoros magyar énekek dallamai a XVI. századból.* Pest, 1859.

Van egy jelzet és címlap nélküli kottás református magyar énekeskönyv a 17/18. századból, egy Debrecen 1923-as és 14 Debrecen é. n. kiadás. Végül utalunk arra, Pálffy is megemlíti, hogy a VI. 59. 7b jelzetben kotta található.⁶

⁶ Pálffy Miklós: *Bibliographische Seltenheiten der Hallenser Ungarischen Bibliothek.* Halle 1967. 94. p. 25. lábjegyzet.

Canon à 2

Handwritten musical notation for the first system of a canon. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note 'A', and then a series of eighth notes: 'ns', 'lon', 'ga', 'lon', 'ga', 'lon'. The notes are beamed together in groups of two and three. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the second system of a canon. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The melody continues with a quarter note 'ga', followed by a quarter note 'ni', and then a series of eighth notes: 'ta', 'brevis'. The notes are beamed together in groups of two and three. The system ends with a double bar line.

Canon Charitum perpetuus à 3

Handwritten musical notation for the first system of a canon. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note 'E', followed by a quarter note 'ja', and then a series of eighth notes: 'dum', 'Palmae', 'soci-a-tur', 'al-ma', 'Pomus', 'en', 'Mu-sis', 'Cha-rite-ri-ve-'. The notes are beamed together in groups of two and three. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the second system of a canon. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The melody continues with a quarter note 'mista', followed by a quarter note 'e', and then a series of eighth notes: 'bus', 'pal-', 'mis', 'soci-an-tur', 'at-que', 'carmina'. The notes are beamed together in groups of two and three. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the third system of a canon. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The melody continues with a quarter note 'di-cunt', followed by a quarter note 'car', and then a series of eighth notes: 'mi-na', 'di-', 'cunt'. The notes are beamed together in groups of two and three. The system ends with a double bar line.

Continuatio

Cantus Concordiae.

Der Sturm ist schon ge-lut-chen, das Wetter ist mit bei
 Der Mars ist tod ver-blichen, man gebt ich wieder frei

Fried in u-ber-fluss! laßt euch doch nie-der schamen
 ich Pitt' euch, einen kuss, is!

him lichen Jung-fran-zen.

DOCUMENTA

LISZT FERENC, CARL ALEXANDER WEIMARI NAGYHERCEG
ÉS MICHELANGELO CAETANI, SERMONETA HERCEGE

A Magyar Zene 1979/2 számának 173–197. lapján — ill. a *Studia Musicologica* 1979/21-ben, a 239–265. lapon — jelent meg Liszt Ferenc és Michelangelo Caetani című dolgozatom, amelyben zömében Michelangelo Caetani, Sermoneta hercege (1804–1882) Carl Alexander weimari nagyherceghez (1818–1901) írott leveleinek *Liszt Ferenc római éveire* vonatkozó részleteit tettem közzé. Azóta sikerült megtalálnom a levelezés kiegészítő részét: a weimari nagyherceg Caetanihoz — 1861 és 1869 között — írott leveleinek Lisztre vonatkozó részleteit,¹ amelyeket alább közlök: ez a munka tehát a korábbi cikk kiegészítése.

Nem szeretnék ismétlésekbe bocsátkozni, ezért az esetleges érdeklődőknek jelzem, hogy mind az olasz herceg életrajzát, mind a weimari nagyherceghez és Liszt Ferenchez fűződő kapcsolatának ismertetését, mind azt, hogy magam hogyan jutottam mindehhez — ott megtalálják.

Azóta valamivel többet tudunk már Liszt és a Caetani család barátságáról: Eösz László 1980-ban megjelent 119 római Liszt dokumentuma között található néhány ide vágó levél.²

Valamivel többet tudunk Liszt és Carl Alexander nagyherceg kapcsolatáról is, mióta Edward N. Waters — sajnos csak angol fordításban — közreadta a Meyendorff bárónéhoz írott kötetnyi Liszt-levelet.³ A Weimarban élő, hozzá közel álló hölgynek Liszt ugyanis — aki pl. Carolyne Wittgensteinnek csak „Monseigneur”-ként és „le Granduc”-ként emlegette — helyenként bizonyos fenntartásokkal, sőt kritikus élel nyilatkozott „Monsieur Sache”-ről: a nagyherceget, Marija Pavlovnaé, a cár nővére-
nek fiát otthon orszosan Szásának becézhatték, valószínűleg innét a fedőnév. A legerőteljesebben 1882. augusztus 26-án, Bayreuthból írt levelében bírálta őt Liszt. Abban a

¹ Ezúton köszönöm meg P. Eckhardt Mária szíves és jó tanácsát: ő javasolta, hogy a weimari Staatsarchivban keressem az anyagot, s az valóban ott található:

Grossh. Sächs. Haus-Archiv Cal Alexander

Abteilg. A XXVI No. 1060 c 144 a

Sermonetta, Michelangelo Caetani Herzog von — C. A. an ihn címmel. A róla készült mikrofilm a budapesti Országos Levéltár mikrofilm gyűjteményében 32872/1 számon szerepel.

² Eösz László: 119 római Liszt dokumentum. Bp. 1980 Zeneműkiadó. Onorato — Michelangelo fia — volt Liszt keresztfiának, Roffredónak édesapja. Eösz László a közreadott levelek közül három — a 46., 53., 38. — címzettjeként Michelangelo C.-t tünteti fel, a 10., 52., 113. sz. címzettjeként pedig fiát, Onoratót. Ezek közül az 53. és 38. sz.-úak a magam fent említett cikkében is szerepelnek. Érzésem szerint — ez a levél hangja, megszólítása, tartalma egyaránt sugallja — a 46. sz., címzés és dátum nélküli levél nem Michelangelónak, hanem szintén a fiának, Onoratónak szól.

³ The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886 in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks. Transl. by William R. Tyler. Intr. and Notes by Edward N. Waters. Dumbarton Oaks 1979.

reményben idézem, hogy az — eredeti híján — angolból való fordítás nem tér el — Karinthy Frigyes Műfordításának módján — túlságosan a hitelestől:

„Magunk közt szólván — írja Liszt mindjárt a levél élén — M[onsieur] S[ache] nemigen tud »illendően viselkedni«, mert mindenütt a maga — képzelt — előnyeit keresi. A fejedelmek már ilyenek, és ez nem is túlságosan ostoba dolog, ha figyelembe vesszük, mennyire ostobák az emberek, akik közé — őszintén — magamat is számítom. Ami M[onsieur] S[ache]-t illeti, immár harmincéves hozzá fűződő kötelékem fabatkát sem ér. Semmibe veszi, mihelyt úgy tetszik neki, és erre teljesen felkészültem. A dolgok hercegi módra való összezavarása esetleg megfelel más embereknek, bármely országban, én azonban nem kívánok belebonyolódni, sem Weimarban, sem egyebütt. Az én utam egyenesen visz előre, és semmiféle igényem sincs.”

Ha most az újabb ismeretek fényében újraolvassuk azokat a leveleket, amelyekben — 1859-ben, 1860-ban — Liszt nagyon határozottan kifejtette a weimari nagyhercegnek, melyek azok az elengedhetetlen művészi követelmények, amelyek teljesítése nélkül nem maradhat Weimarban, s azt is, hogy társadalmilag viszont kizárólag Carolyne Wittgenstein hercegné férjeként maradhat ott — ez utóbbi ügyben könyörögve, „alázatos szolgáljaként” kérte a nagyherceg segítségét — valószínűnek látszik, hogy ezzel a házassággal Liszt nemcsak a hercegné iránti érzelmi-erkölcsi kötelezettségeinek kívánt eleget tenni, nemcsak Carolyne társadalmi státusát kívánta rendezni, hanem ettől a lépéstől azt is várta, hogy a *maga presztízse* megemelkedik: hogy Liszt, a hercegné férje talán művészi elképzeléseit is inkább megvalósíthatja Weimarban, mint a *csak* művész Liszt.

Ez az illúzió, mint tudjuk, szertefoszlott.

S Rómában aztán már más ambíciók fűtötték.

Maga az itt következő, először publikált anyag — Carl Alexander nagyherceg Michelangelo Caetaninak írott leveleinek Lisztre vonatkozó részletei — természeténél fogva sokkal kevésbé érdekes, mint a munka első, Caetani leveleit közlő része volt. Hiszen mindig Carl Alexander az, aki — minthogy Liszttől nem kap egyenes választ — kérdez; aki távolból tudni szeretné, mi a helyzet, mire számíthat Liszt és így ő maga (jó ideig remélte, hogy Liszt a házasságkötés után visszatér Weimarba); ő az, akit „elhagytak” —, és Michelangelo Caetani az, aki Rómában él, Liszt közelében, ismeri a körülményeket, fejleményeket, pletykákat, aki felvilágosítást ad, tájékoztat, és éleselméjűen kritizál is. Caetani levelei nyomán többet tudunk Liszt római éveiről. A weimari nagyherceg levelei inkább csak megerősítik azt, amit Liszttel folytatott levelezéséből⁴, valamint Caetani neki írt válaszaiból láthattunk: hogy — bár bizonyára nem teljesen öntetlenül várta vissza karmesterét, akitől hercegségének új kulturális felvirágoztatását remélte — emberileg sokra becsülte, kifejezetten szerette Liszt Ferencet. S persze, mindkettő következtében, mint fejedelem és mint ember, sértve érezte magát, amiért a művész a maga útját járta, s teljes őszinteséggel őt sem tájékoztatta terveiről.

Carl Alexander volt, aki az információkkal együtt titoktartásra is kérte Michelangelo Caetanit Liszt ügyében. S ahogyan az — kiváló műkedvelő keramikus és ötvös — „Josse ötvösmester”-ként írta alá a titkos leveleket — a nála fiatalabb Carl Alexander hol „Carlo ötvös”-ként, hol „Josse ötvöstanuló”-ként, hol „ifjabb Josse”-ként írja alá magát.

Az itt következő — a nagyherceg helyesírása szerint közölt —, Liszt Ferencre vonatkozó részletek mind az 1861—1869 közötti időből valók. Valamennyi előtt jelzem, hogy Michelangelo Caetaninak melyik — régebbi cikkemben közölt — levelével van össze-

⁴ La Mara: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Weimar. Leipzig 1909, Breitkopf-Härtel.

függésben. A levelek címzése Michelangelo Caetani duca di Sermonetának szól, Rómába, a Palazzo di Casertába — a ma is meglévő Caetani palotába, a Botteghe Oscureba, a „Sötét boltok utcájá”-ba.

I.

Válasz Michelangelo Caetani 1861. okt. 22-i levelére;
Caetani erre 1861. dec. 23-án reagál.

W[eimar] ce 7 de Novembre 1861

2. lap.

[...] *Vous me parlez du mariage possible de la pr. Wittgenstein et de Liszt. De grace dites moi donc bien vite si véritablement il s'est fait. Cela m'intéresse beaucoup, puisque je connais les deux personnes et lui surtout et j'avoue désirer ardemment qu'après tant de peines et de tourments ils trouvent enfin la fin si longtemps désirée du mariage. [...]*

[Weimar], 1861. november 7.

[...] Ön Wittgenstein hercegné és Liszt házasságának lehetőségéről ír. Nagyon kérem, közölje velem mielőbb, ha valóban létrejött. Igen érdekel, minthogy ismerem a két személyt, főleg a férfit, és bevallom, forrón óhajtom, hogy annyi szenvedés és kín után végre megvalósuljon ez az oly rég óhajtott frigy. [...]

2.

Válasz Michelangelo Caetani 1861. dec. 23-i levelére.

Weimar ce 31 de Decembre 1861

2—3. lap.

[...] *Vous ne vous fâchez pas très-cher, si je comprends mon pauvre Liszt dans le nombre de ceux auxquels je pense en formant ces voeux⁵. Je suis charmé et nullement étonné de ce que Vous ayez trouvé, du gout à nouer des rapports avec cette ame de trempe noble et forte et avec cet esprit si épuré et si éduqué (passez moi l'expressison étrange). Faites lui mes complimens et portez lui mes voeux. Ce que vous me dites sur son affaire me prouve une fois de plus que Goethe avait parfaitement raison de dire que le maniement des loix se traine comme une vieille maladie. C'est une des choses qui me paraît la plus provoquante que ce grincement de roues de ces sortes de machines — on l'entend partout, en Italie comme en decà des Alpes. Ce grincement et ce qui en est la cause est un grand danger. Vous étudiez la question à ce que je savais et à ce que Votre lettre me prouve de nouveau. Cependant Vous êtes injuste si Vous ne voulez pas admettre qu'une personne pour sa personne du moins injustement spoliée ne tache pas de reprendre ce qui lui a été enlevé. Feriez Vous autrement si l'on Vous prenait Sermoneta ou la villa de Tusculum? Vous me repondrez que Vous eussiez agi autrement auparavant. J'en conviens, mais que peut un enfant des torts des parens? [...]*

Weimar, 1861. december 31.

[...] Remélem, nem haragszik érte, drága barátom, ha e jókívánságok⁵ megfogalmazásakor egyébek közt szegény Lisztemre is gondolok. El vagyok ragadtatva, és semmiképpen sem csodálkozom, hogy Ön szívesen lép kapcsolatba ezzel a szilárd jellemű, nemessé és

erőssé edzett lélekkel, ezzel az oly finom és oly művelt szellemmel (nézze el, kérem, a szokatlan kifejezést). Adja át neki üdvözléseimet és jókívánságaimat. Az, amit Ön az ügyéről elmond, a szememben megint csak igazolja: Goethének tökéletesen igaza volt, amikor azt mondta, hogy a törvények alkalmazása úgy húzódik el, akár egy makacs betegség. Az effajta gépeknek ez a kerécsikorgása számomra a legbosszantóbb dolgok közé tartozik, mindenütt hallatszik, Itáliában csakúgy, mint az Alpokon túl. Ez a csikorogás és ami okozza — nagy veszély. Ön tanulmányozza a kérdést, úgy tudom, és ezt levele ismét bizonyítja. Mégis igazságtalan, ha nem akarja belátni, hogy akit igazságtalanul kismiztek, személyében legalábbis, az igyekszik visszavenni, amit elvettek tőle. Vajon Ön másként tenne-e, ha elvinnék Öntől Sermonetát vagy a tusculumi villát? Bizonyára azt válaszolja erre, hogy régebben másként cselekedett volna. Egyetérték, de mit tehet egy gyermek a szülei hibáiról? [...]

5 Újévi jókívánságait fejezte ki a levél elején.

3.

Weimar ce 8 de Mars 1862

a 3. lap utóirata.

[...] *Me pardonnez Vous de glisser sous ce pli l'inclus,⁶ et de Vous prier de la faire parvenir à Liszt? Il habitait jusqu' ici à la via felice (quelle dérision)⁷ mais comme je n'entends plus rien de lui, il se peut qu'il ait changé de domicile. [...]*

[...] Remélem, megbocsátja, hogy mellékletet is küldök, és megkérem, juttassa el Lisztnek.⁶ Eddig a Via Felicében (micsoda irónia!)⁷ lakott, de minthogy semmit sem hallok róla, lehetséges, hogy lakhelyet változtatott. [...]

⁶ Vö.: 8. sz. jegyzet.

⁷ Via Felice: Boldog utca; Liszt ekkoriban itt lakott, a 113. sz. házban. Az utca neve ma: Via Sistina.

4.

Válasz Michelangelo Caetani 1862. ápr. 8-i levelére;
Caetani erre 1862. máj. 15-én reagál.

Weimar ce 16 Avril 1862

2—3. lap.

[...] *Je ne suis pas moins désolé de ce que la Via Felice ne conduise guere à la Felicité⁸ celui qui y aspire avec tant de persévérance. Je ne puis dire combien cela me peine et combien lui surtout me peine, car c'est une noble et grande ame. Mont Dieu, n'y a-t-il donc pas moyen de lui donner ce qu'il désire? Quelquefois les plus petits moyens sont les meilleurs, ne pouvez Vous pas m'en indiquer, Vous qui demeurez juste au milieu entre le Vatican et le Quirinal [...]*

Weimar, 1862. április 16.

[...] Kétségtelen — nem kevésbé —, hogy a Via Felice nem vezet a Felicitáshoz⁸ azt, aki olyan állhatatosan vágyik rá. El sem mondhatom, mennyire bánt, és főként, mennyire

sajnálom őt, mert nemes és nagy lélek. Istenem, nincs hát semmiféle mód, hogy megadásék neki, amire vágyik? Néha a legapróbb mód a legmegfelelőbb, nem tudna ilyet ajánlani nekem, Ön, aki épp középúton lakik a Vatikán és a Quirinale között [...].?

⁸ Felicità: boldogság.

5.

Válasz Michelangelo Caetani 1862. máj. 15-i levelére.

*Du chateau d'Ettersbourg
ce 20 de Mai 1862*

2—3. lap.

[Hase]⁹ me raconta avoir diné très gaiement avec Liszt chez le père Teiner¹⁰ [sic!] avec lequel Haase [sic!] est en relation scientifique. Je jettai les haut cris de cet assemblage étrange, mais Haase me répondit que le révérend père et lui cadraient à merveille en laissant à chacun son opinion. Je trouve qu'ils agissent en gens d'esprit. Je demandai alors des nouvelles de Liszt. Il me dit qu'il composait de la musique tandis que le Pape soufflé par Monseig. de Hohenlohe¹¹, décompose le projet de mariage et me voila à penser à Vous aussitôt pour demander si d'une façon ou d'une autre Vous ne sauriez y trouver remède? Est-il donc possible qu'au moment où l'on est en train de permettre une chose on la rétracte parce que d'autres ne la veulent? — Ah que le spectacle du monde est par moment attristant! Je crois que je ferais mieux de me taire aujourd'hui. Je me sens triste et mélancolique comme cela m'arrive souvent. [...]

Ettersburg kastélya,
1862. május 20.

[Hase]⁹ azt mesélte, nagyon vidáman vacsorázott Liszttel Teiner páternál,¹⁰ akivel Haase tudományos kapcsolatban áll. Rendkívül meglepődtem ezen a különös együttesen, de Haase azt válaszolta, hogy a tisztelendő atya és ő nagyszerűen megértik egymást, mint-hogy mindegyik tiszteli a másik véleményét. A szellem embereikhez méltóan cselekszenek, szerintem. Akkor Liszt felől érdeklődtem. Azt mondta, zenét komponál, miközben a pápa, Monsignore Hohenlohe¹¹ sugallatára, „dekomponálja” [szétbomlasztja] házassági tervét, s így aztán rögtön Önre gondoltam, vajon nem tudna-e valamiféle módon segíteni ez ügyben? Lehetséges volna, hogy éppen, miközben megengednek valamit, egyszersmind vissza is vonják az engedélyt, mert mások úgy akarják? Ó, hogy ez a világ néha mennyire elszomorító! Azt hiszem, jobban tenném, ha ma hallgatnék. Szomorú vagyok és mélabús, ami gyakran előfordul. [...]

⁹ Hase, Karl August von (1800—1890), a jeni egyetem hírneves evangélikus teológia-professzora, a racionalizmus bírálója. Romába a japán mártírok kanonizációjára utazott. Carl Alexander beajánlotta őt Caetani-nak, úgy, hogy Liszt nevére, de Caetani címén, küldte a levelet — az itt 3. számon közölt, 1862. márc. 8-án kelt sorok társaságában. Ebből adódott némi késelem, mígnem Hase végül megismerkedhetett Caetani-val, s a levél is — utólag — eljutott Liszthez. A művész erről 1862. ápr. 25-én értesítette a nagyherceget. Vö.: La Mara: i. m. no. 86. — A weimari nagyherceg Haséval egy olomszobrocskát küldött Caetani-nak, amelyet az 1862. ápr. 8-án köszönt meg. Vö.: Fiorella Bartocchini: Lettere di Michelangelo Caetani duca di Sermoneta. Cultura e politica nella Roma di Pio IX. Roma 1974, Istituto di Studi Romani. P. 124.

¹⁰ Theiner, Augustin páter (1804—1874), a Vatikáni Levéltár tudós német munkatársa. Eleinte racionalista volt, majd Lamennais hatására tért vissza az egyházhoz. Minthogy tudjuk, Lamennais ifjú korától mekkora hatással volt Liszt Ferenc-re, nyilván sok mindenről hasonlóan gondolkodtak, s összebarátkoztak. Liszt nagy csodálója volt a pápa által rendelkezésére bocsátott kis nyomdában fáradhatatlanul publikáló páternak, aki egyebek között közreadott egy — Liszt szívének nyilván igen kedves — *Vetera Monumenta Hungaricumot* és egy

Vetera Monumenta Poloniae et Lithuaniae-t. 1861. dec. 25-én a nagyherceg részletesen és lelkesedéssel ír a szegény sorban élő páterről, aki csak arra büszke, hogy e két kiadvánnyal Lengyelország és Magyarország számára oly fáklyát gyújtott, mely örökké ég a két nemzet dicsőségére". („d'avoir allumé pour la Pologne et la Hongrie deux flambeaux qui luiroient à perpétuité pour ces deux nations"). Vö.: La Mara: i. m. no. 84. Theiner páter a lakását is átadta a művészeknek. 1863-ban, a Monte Marión levő Madonna del Rosario kolostorban.

¹¹ Gustav von Hohenlohe Schillingsfürst bíboros (1823–1896), Carolyne Wittgenstein vejének fivére. Allítólag a családnak ez a befolyásos ága volt, mely minden áron meg kívánta akadályozni ezt a Carolyne számára „mesalliance”-t jelentő házasságot. Liszt azonban személy szerint a legjobb viszonyban volt vele, tőle nyerte 1865-ben a kisebb rendeket, s később az ő vendége volt Tivoliban, a Villa d'Estében.

6.

Erre a levélre reagál Michelangelo Caetani 1862. dec. 16-án.

Ce 12 Novembre 1862

Mon cher ami Josse orfèvre!

3. lap.

[...] *Parlez moi aussi de mon pauvre ami [?] qui vient de perdre une fille¹². Est-il donc vrai qu'il se soit donné du jeu etc.? Ne parlez a personne, je vous prie, de cette question, mais repondez moi, de grace. [...]*

Carlo orfèvre

1862. november 12.

Drága barátom, Josse ötvös!

[...] Beszéljen nekem szegény barátomról is, aki éppen most veszítette el egyik lányát.¹² Igaz-e vajon, hogy szabadabb lett az útja stb.? Kérem, erről a kérdésről *senkinek* se beszéljen, de könyörgök, válaszoljon. [...]

Carlo ötvös

¹² Blandine Liszt, Mme Ollivier, meghalt 1862. szept. 9-én.

7.

Válasz Michelangelo Caetani 1862. dec. 13-i levelére;
erre Caetani 1863. máj. 22-én reagál.

Weimar ce 22 de Décembre

1862

2. lap.

[...] *Ce que vous me dites sur le compte de certain ami m'impacienté et m'attristé. Est-il possible qu'avec un tel génie on tourne autour d'un tel pivot? Je ne sais ce que je donnerais pour le voir revenir. Ne pouviez Vous donc pas lui ouvrir les yeux afin qu'il cesse de chercher où il ne trouvera rien. Et puis après, ne peut on marier que dans la ville éternelle? [...]*

Weimar, 1862. december 22.

[...] Az, amit bizonyos barátunkról ír, nyugtalanít és elszomorít. Lehetséges volna, hogy ilyen zseniális ember csak forogjon körbe egy ilyen tengely körül? Mit meg nem adnék érte, ha visszatérne. Nem tudná Ön felnyitni a szemét, hogy ne keressen tovább ott, ahol úgysem talál semmit? Meg aztán, másutt nem lehet házasodni, kizárólag az örök városban? [...]

8.

Vonatkozhat Michelangelo Caetani 1863. máj. 22-i levelére — ha azt futárral küldte. Egyébként elképzelhetetlen két nappal későbbi dátum.

*Du Chateau d'Ettersbourg
ce 24 de Mai 1863*

3. lap.

[...] *Ce que vous me dites sur l'ami me désole, il faudrait Vous expliquer combien j'aime cette ame si aspirante et si noble pour pouvoir vous expliquer ce que je souffre. Les pires des souffrances sont celles que l'on cache, laissez moi donc me taire. [...]*

Ettersburg kastélya,
1863. május 24.

[...] Amit a *barátunkról* mond, kétségbeejt, meg kellene magyaráznom Önnek, mennyire szeretem ezt az olyannyira emelkedett és nemes lelket, hogy megértse, mennyire szenvedek. A legszörnyűbb szenvedés az, amelyet eltitkol az ember, engedelmével hát hallgatók. [...]

9.

Michelangelo Caetani valószínűleg erre reagál 1863. dec. 14-én.

*Wilhelmsthal, ce 2 d'Aout 1863
utóirat*

[...] *Est-il donc vrai que le Pape ait été chez certain ami?*¹³

[...] Igaz-e hát, hogy a pápa meglátogatta bizonyos barátunkat?¹³

¹³ Liszt Ferencet 1863. jún. 11-én látogatta meg IX. Pius pápa a Monte Marión, a Madonna del Rosario kolostorban.

10.

Nem találtam meg Rómában azt a Caetani-féle levelet, amelyben beszámolt a pápa Monte Mario-i látogatásáról, pedig bizonyára volt ilyen. Carl Alexander még idézettel is hivatkozik rá.

*Chateau de Wilhelmsthal
ce 14 de Sept. 1863*

2. lap.

[...] *Hélas, je croirais plutôt à la réussite de cette affaire¹⁴ qu'à celle du pauvre ami. Vous pensez donc que la rencontre avec S[a] S[ainteté] est vraie! L'ami n'en a-t-il donc pour profite pour demander grace en prose ou en musique? C'était pourtant l'occasion! Pourquoi, pour l'amour de Dieu, ne veut-on pas permettre cette affaire dans Rome si on l'a permise fuor' le mura¹⁵? Pourquoi ces malheureux s'ils veulent s'unir ne s'épousent-ils pas hors de la ville éternelle si l'enceinte de cette dernière leur est défendue? Expliquez moi tout ceci si vous pouvez. Vous dites une chose très vraie en observant „que la Providence peut être s'est réservée de faire éprouver à notre ami comme chatiment le désir du*

mariage sans pouvoir l'obtenir dans la profession [...] qu'il a faite et où il était bien plus désirable pour tous." Je crois, pour dire toute ma pensée, qu'en effet cela est le cas, d'autant plus que de pareils chatiments se voient dans la vie et l'on fini par croire qu'elle est l'expiation à elle seule. Enfin expiation ou non, l'affaire n'en est pas moins désolante. Elle l'est en particulier pour moi qui aime lui et qu'en a besoin et qui se trouve blessé de ce qu'il ne semble plus vouloir de celui qui a fait pour lui ce qu'il a posé comme condition de son retour en lui donnant la clef de chambellant¹⁶! [...]

Josse élève en orfèvrerie

Wilhelmsthal kastélya,
1863. szept. 14.

[...] Jaj, még mindig inkább hiszek ennek a dolognak¹⁴ a sikerében, mint szegény barátunkéban. Azt gondolja hát, hogy az Őszentségével való találkozás igaz! S barátunk élt-e az alkalommal, hogy kegyelmet kérjen, prózában vagy zenében? Mégiscsak az lett volna a pillanat! Az Isten szerelmére, miért nem akarják engedélyezni, ezt az ügyet Rómában, ha megengedték fuor' le mura?¹⁵ És ezek a szerencsétlenek, ha egybe akarnak kelni, miért nem teszik az örök városon kívül, ha ez utóbbi övezete tiltott terület a számukra? Magyarázza meg nekem mindezt, ha tudja. Nagyon igazat mond, amikor megjegyzi, hogy talán a Gondviselés megpróbáltatásnak, bűnhődésnek szánja barátunknak az óhajtott, ám elérhetetlen házasságot, büntetésül, amiért megvetette a házasságot valamikor [...?], amikor az mindenki számára sokkal kívánatosabb lett volna? Azt hiszem, hogy nyíltan kimondjam, amit gondolok, hogy valóban erről van szó, annál is inkább, mivel ilyen fajta bűnhődések előfordulnak az életben, és végül az ember elhiszi, hogy az életért maga az élet büntet. Végül is, bűnhődés vagy sem, ettől az ügy még nem kevésbé kétségbeejtő. Kivált az én számomra, aki szeretem őt, és akinek szükségem van rá, és aki sértve érzem magam, amiért, úgy tetszik, nem akar többé tudni arról, aki megtette érte, amit visszatérte feltételül megszabott, azzal, hogy kamarási kulcsot adományozott neki.¹⁶ [...]

Josse ötvöstanuló

¹⁴ A levél kezdetén Carl Alexander különféle családi és politikai nehézségekről, megoldatlan problémákról számol be.

¹⁵ A falakon kívül.

¹⁶ A kamarási címet már Weimarból való távozása után adományozta Lisztnek. Az már Löwenbergből köszöni meg, 1861. szept. 7-én. (La Mara: i. m. no. 82.) Ez a levél jól jellemzi kapcsolatukat:

„Monseigneur,

Au retour d'une excursion de deux jours à Primkenau (chez le Duc d'Augustenberg), on me remet ici le pli sous lequel Votre Altesse Royale a eu la bonté de m'adresser mon nouveau diplôme. Je vous rends grâces de cette bienveillante attention comme aussi de l'atticisme de l'expression »zu Bezeigung unsrer besonderen Zuneigung«, en vous assurant que je tâcherai de ne pas y répondre en Béotien! Et l'amour-propre que je me permets et celui que je me commande sont engagés à me faire mériter incessamment cette *besondere Zuneigung*.”

Fenséges Uram,

Két napos primkenauai — Augustenberg hercegnél tett — kirándulásomról visszatérve átadták nekem a küldeményt, amelyben Királyi Fenséged oly jó volt új kinevezésem oklevelét eljuttatni. Hálásan köszönöm ezt a kegyes figyelmet, nem különben a „különleges rokonszenvünk kifejezéseként” fordulat görögös eleganciáját, s biztosítom, igyekezni fogok, nehogy beóciai módra feleljek meg neki! Mind a vállalt, mind a magamra parancsolt önérzetem arra int, hogy szüntelenül érdemesnek bizonyuljak erre a »különleges rokonszenv«-re.”

11.

Válasz Michelangelo Caetani 1864. jan. 31-i levelére.

Weimar ce 9 de F[évr]ier 1864

2. lap.

[...] mais que voulez Vous, on espère toujours et aussi ne puis-je en vouloir à ce pauvre „ami du Monte Mario” d'espérer toujours réussir dans le „tombeau Rome”. Je vous donne certificat de charité quant à cette triste affaire à l'exception d'un fait cependant le motif qui empêche le mariage dans la ville éternelle tandis qu'il serait permis sur le Ponte Molle ou dans la salle de Prima Posta¹⁷. Il me semble que si l'on s'aime bien on doit ne pas tenir au lieu de la cérémonie?! Du reste je me rappelle bien positivement que l'ami m'assura un jour que permission de mariage obtenu, il se marierait aussitôt dans le premier village s'il y aurait une église catholique. J'ai donc tout lieu de m'étonner et de ne rien comprendre [...]

Votre très humble serviteur
et élève
Josse fils

Weimar, 1864. február 9.

[...] de hát tudja, hogy van ez, az ember mindig remél, és nem bírok haragudni érte szegény „Monte Mario-i barátunkra”, amiért még mindig reméli, hogy „Róma sírjában” eléri, amit akart. Igazolom az Ön jóindulatát, ezt a szomorú ügyet illetően, egyetlen tény kivételével csupán, s ez az az ok, amely megakadályozza a házasságot az örök városban, holott meg szabadna kötni a Ponte Mollén vagy a Prima Posta teremben.¹⁷ Nekem úgy tetszik, ha két ember igazán szereti egymást, nem szabad ragaszkodniok a ceremónia helyéhez. Végül is nagyon határozottan emlékszem rá, hogy a barátunk egy napon biztosított: amint elnyerte a házassághoz szükséges engedélyt, azonnal megházasodik, a legelső faluban, ha van ott katolikus templom. Minden okom megvan hát, hogy csodálkozzam, és hogy semmit se értsek. [...]

Nagyon alázatos szolgája
és tanítványa
ifjabb Josse

¹⁷ Fiktív nevek; jelentésük: akárhol.

12.

Válasz Michelangelo Caetani 1864. aug. 5-i levelére.

Ostende ce 22 Août 1864

Cher frère Josse!

3. lap.

[...] cependant je ne sais si je verrai Liszt, il est en Allemagne et je suis ici, un jour je Vous dirai tout le chagrin qu'il me cause lui, que j'aime, apprécie, admire tant et pour lequel j'ai tant fait et qui pourtant m'a abandonné pour [...] demandez le lui Vous même, je ne le sais guère! [...]

Ostende, 1864. aug. 22.

Kedves Josse bátyám!

[...] nem tudom, látom-e Lisztet, ő Németországban van, én pedig itt; egy napon elmondom Önnek, mennyi bánatot okoz nekem, ő, akit annyira szeretek, becsülök, csodálok, és akiért annyit tettem, s aki elhagyott [...]ért. Kérdezze meg tőle Ön, én nem tudom.

13.

Erre a levélre válaszol Michelangelo Caetani 1864. nov. 20-án.

Weimar ce 16 Octobre 1864

2. lap.

[...] *Je m'étonne plus que les Figueiredo¹⁸ ne soient pas venus vous voir — s'ils sont vraiment de retour que de ce que Liszt ne fasse pas autant car après avoir causé avec ce dernier je comprends que Vous ne Vous rencontrez pas toujours dans vos opinions et idées. Il m'a du reste parlé de Vous avec le profond estime que Vous devez inspirer et me vantait les charmes de Votre esprit cultivé que je me pique de connaître du moins aussi bien que lui.*
[...]

Votre tres affectionné ami

CA

Josse élève

Weimar, 1864. október 16.

[...] Jobban csodálkozom, hogy Figueiredoék¹⁸ nem látogatták meg Önt — amennyiben valóban visszatértek —, mint hogy Liszt nem tesz így, mert miután beszélgettem ez utóbbival, megértem, hogy a véleményük és az eszméik nem mindig azonosak. Egyébként azzal a mély tisztelettel beszélt Önről, amelyet Ön mindenkiben ébreszt, és dicsérte művelt szellemének varázsát, amelyet van szerencsém legalább olyan jól ismerni, mint ő. [...]

Igen szerető barátja

CA

Josse, tanuló

¹⁸ Figueiredo, José Bernard de, római brazil követ, közös ismerősük; Caetani is többször említi; családjával Németországban volt, onnan tért vissza Rómába.

14.

Válasz Michelangelo Caetani 1864. nov. 20-i levelére;

Caetani 1864. dec. 26-án reagál rá.

Weimar ce 13 de Décembre 1864

2. lap.

[...] *Je vous remercie de me donner des nouvelles du retour à la montagne de Marius; j'en reçus directement moi même¹⁹ et je me console un peu de cette nouvelle absence par la certitude que la personne dont je parle s'y ait assuré ce dont — moralement parlé — elle a le plus besoin: le travail et la solitude. Votre jugement sur son compte est méchant comme*

celui de quelqu'un qui après avoir beaucoup couru les femmes les méprise et les bafoue. Cependant il y a du vrai par ce qu'il ne veut plus être aimé en artiste exécutant mais qu'il aspire à l'être en artiste compositeur. S'il réussit il aura eu raison. Pour ma part ma tâche est de lui réserver encore quelqu'autre forme car enfin il faut bien que dans ce monde de formes on attache quelqu'attention à ces dernières. [...]

*Votre plus fidèle ami
Josse junior*

Weimar, 1864. december 13.

Köszönöm híreit a Marius hegyére való visszatérésről; magam közvetlenül is értesültem róla,¹⁹ és ezért az újabb távollétért vigasztal kissé az a bizonyosság, hogy a személy, akiről beszélek, biztosította magának — erkölcsi értelemben — azt, mire a leginkább szüksége van: a munkát és a magányt. Az Ön róla szóló ítélete gonosz, akár az olyan emberé, aki, miután soká futott a nők után, megveti és kicsúfolja őket. Mégis, van abban igazság, hogy többé nem akarja, hogy előadóművészként szeressék, hanem arra vágyik, hogy zeneszerző művészként tiszteljék. Ha sikerül neki, igaza volt. Részemről az a feladat, hogy még valamilyen más formát is fenntartsak a számára, minthogy végül is ebben a mi csupa formalitás világunkban mégiscsak némi fontosságot tulajdonítok ez utóbbiaknak. [...]

*Leghűségesebb barátja
ifjabb Josse*

¹⁹ La Mara: i. m. no. 97. Liszt a nagyherceg 1864. jún. 18-án írt levelét a Madonna del Rosario kolostorból keltezi.

15.

Válasz Michelangelo Caetani 1864. dec. 26-i levelére.

W. ce 6 de Janvier 1865

1—2. lap.

Depuis longtemps je crois cette époque un des moments où le doigt de Dieu tourne une feuille du grand Livre de la vie des peuples, j'y crois plus que jamais. Voilà ma manière de juger. J'ignore si après cette confiance, Vous auriez encore envie de me faire monter sur le trône de Salomon. Comme toutefois Vous le possédez puisque Vous m'engagez de m'y asseoir je profiterai de l'avantage incontestable que Vous m'offrez en m'amusant par ce fait que j'ai à juger devant un public très intelligent ce qui n'était pas le cas au tems de Salomon. Je dirai donc à mon auditoire que les artistes sont la plus part fait d'une autre pâte que le reste des hommes. Comme il ne peuvent produire qu'à condition de développer l'imagination aux dépens des autres qualités que ceci engendre toujours un certain désordre dans l'économie intellectuelle, je ne m'étonne que lorsque je rencontre un vrai artiste en „équilibre”. Aussi je n'attends jamais des artistes le „raisonnable” [sic!]. L'artiste dont Vous me parlez fourni constamment des preuves venants à l'appui de ces assertions; ce que Vous m'en mandez en est une nouvelle. Je vous conseille de faire comme moi et d'aller retrouver l'artiste en artiste non en homme du monde. [...]

Weimar, 1865. január 6.

Hosszú ideje úgy hiszem, korunk egyike azon pillanatoknak, amikor Isten uja lapoz egyet a népek életének Nagy Könyvében. Most jobban hiszem ezt, mint bármikor. Íme, ilyen bíró vagyok. Kétlem, hogy ez után a vallomás után Önnek még volna kedve engem Salamon trónjára léptetni. Minthogy azonban ez az Ön birtokában van, s mivel megbíz vele, hogy üljek rá, élek a vitathatatlan előnnyel, amelyet kínál, és szórakoztat az a tény, hogy nagyon értelmes közönség előtt kell itélkezniem, amit Salamon korának hallgatóságáról éppenséggel nem állíthatunk. Azt mondanám hát hallgatóságomnak, hogy a művészek többnyire más fából vannak, mint a többi ember. Hogy alkotni csak úgy tudnak, ha képzelőerejüket egyéb tulajdonságaik rovására fejlesztik ki; hogy ez mindig bizonyos rendetlenséget idéz elő szellemi háztartásukban, s így én csak akkor csodálkozom, ha igazi „kiegyensúlyozott” művésszel találkozom. Ezért hát sohasem várom a művésztől, hogy „ésszerűen” viselkedjenek. A művész, akiről Ön beszél nekem, állandóan bizonyítékokat szolgáltat ez állítások alátámasztására. Az, amit Ön jelent róla, csak egy újabb. Azt tanácsolom, tegyen úgy, mint én, és keresse a művészen a művészt, ne a társasági embert. [...]

16.

Válasz Michelangelo Caetani 1865. ápr. 29-i levelére;
erre Caetani 1865. máj. 21-én reagált.

De la Wartbourg, ce 11 de Mai 1865

1—2. lap.

Je serais presque forcé de m'y résoudre également y r.[elatif] à cette création d'abbé²⁰ si je ne me sentais de l'amertume au moins autant que de regret. J'ai droit aux deux. J'aime personnellement l'individu, j'en admire le talent incomparable — je ne puis que déplorer ce qui, je crains, ne contribuera pas au bonheur du premier et probablement guère à faire briller le second d'un nouveau véritable éclat. Or, j'entends par véritable celui qui est la preuve d'une marche ascendante. Dites moi donc de grace ce que signifie cette métamorphose? Ce qui l'a motivé? Ce qu'elle doit produire? L'amour n'y est pourtant pas caché? Il est vrai que l'amour en abbé s'est vu dans ce monde si bien que je ne voudrais pas le choisir pour le reproduire car a quoi bon sculpter l'imitation²¹ [...]

ugyanennek a levélnek a vége előtt:

[...] Je m'imagine Vous voir le pied levé pour aller Frascatiser²² près d'un arbre sous lequel fume certaine princesse²³. Hé de grace, que devient-elle? Je ne comprends plus rien à cette affaire, maintenant que la mort a enlevé jusqu'au dernier obstacle²⁴! De grace expliquez et éclairez l'esprit vexée de

*Votre plus soumis élève
Josse junior*

Wartburg várából, 1865. máj. 11.

Majdhogynem arra kényszerülök, hogy én is megbékéljek ezzel az újdonsült abbéval,²⁰ csak ne töltene el legalább annyi keserőséggel, mint sajnálattal. Mindkettőhöz jogom van. Személy szerint szeretem ezt az embert, csodálom páratlan tehetségét — csak fájlalni tudom azt, ami, attól félek, nem járul hozzá az előbbi boldogságához, és valószínűleg kevéssé ahhoz, hogy az utóbbi új és valódi ragyogással csillogjon. Márpedig én valóságosan azt értem, ami egy felfelé ívelő út bizonyítéka. Könyörgök, mondja

meg hát, mit jelent ez az átváltozás? Mi indokolta? Mire jó? Szerelem csak nem rejtőzik mögötte? Igaz, az abbé-szerelem oly gyakori a világban, hogy nem szívesen választanám művészi témául, mert mire jó valaminek a másolatát szoborrá mintázní?²¹ [. . .]

[. . .] Elképzelem Önt, amint egyik lába már útban van Frascati²² felé, ahol egy fa alatt bizonyos hercegné²³ dohányzik. Ó, kérem, mi lesz vele? Nem értek már semmit ebből az ügyből, most, hogy a halál az utolsó akadályt is eltüntette!²⁴ Könyörgök, magyarázza meg, világosítsa meg meggyötört elméjét

legalázatosabb tanítványának,
ifjabb Josse-nak

²⁰ Carl Alexander és Michelangelo Caetani levelézében fontos helyet tölt be közös kedvvelésük, a mintázás, a kerámia. Az olasz herceg ezt is, az ötvösséget is művészi fokon művelte, ezért is nevezi magát „tanítványának” a weimari nagyherceg.

²¹ Liszt Ferenc 1865. ápr. 25-én vette fel a kisebb rendeket, ezt maga máj. 3-án jelentette Carl Alexandernek. Vö.: La Mara: i. m. No. 102.

²² Frascati: Michelangelo Caetani birtoka, Róma környékén.

²³ Carolyne Wittgenstein.

²⁴ A hercegné szabaddá vált, mert férje 1864 márciusában meghalt.

17.

Válasz Michelangelo Caetani 1865. május 21-i levelére.

De la Wartbourg ce 30 de Mai 1865

1. lap.

Si le renard qui invita à diner la cigogne pour lui faire servir un diner sur des assiettes plates²⁵ lui ait écrit, il lui aurait certainement adressé une lettre comme celle que je viens d'avoir l'honneur de recevoir de Vous mon cher maître Josse. Vous me posez des questions auxquelles le Diable ou Vous seul pouvez comprendre quelque chose — quant à moi, je n'y vois goutte. De plus Vous m'écrivez comme écrirait un écho, car vous me questionnez tandis que c'est moi qui Vous demande des explications. Enfin je suis sur mon rocher comme Moïse guettant la colombe au rameau d'olivier. Donnez moi donc des explications et éclairez moi — Votre plume ne fait qu'augmenter mes ténèbres. [. . .]

*Votre tres humble élève
Josse junior*

Wartburg várából, 1865. május 30.

Ha a róka, amely ebédre hívta a gólyát, hogy lapos tányérokban szolgáltassa fel neki az ebédet,²⁵ levelet írt volna neki, minden bizonnyal olyat írt volna, amelyet nekem van szerencsém Öntől kapni, kedves mesterem, Josse. Kérdéseket tesz fel nekem, amelyekből csupán az ördög vagy Ön maga ért valamit — ami engem illet, én semmit sem. Ráadásul úgy ír nekem, mint valami visszhang, mert kérdéseket tesz fel, mikor pedig én vagyok az, aki Öntől kér magyarázatot. Végül is úgy ülök a sziklán, mint Mózes, amikor az olajággal érkező galamb jöttét figyelte. Adjon hát magyarázatot, és világosítson fel —, a tolla csak arra jó, hogy sűrítse körülöttem a ködöt. [. . .]

²⁵ Célzás a híres La Fontaine mesére.

Válasz Michelangelo Caetani 1868. dec. 18-i levelére.

Weimar ce 2 de Février 1869

3. lap.

[...] un valet de pied de l'abbé Liszt a été découvert l'un des voleurs des objets Wittgenstein²⁶ tandis que les autres formaient un groupe de gens respectables par l'amitié qui les unissait et l'audace qui les inspirait. En faisant connaissance de cette honorable compagnie on a trouvé chez elle quantité d'objets volés autre part. — J'espère pas chez vous.
[...]

Gargantua²⁷

Weimar, 1869. február 2.

[...] Liszt abbé egy inasát leleplezték, mint egyikét a Wittgenstein hercegné tárgyait elrabló tolvajoknak,²⁶ míg a többiek egy tiszteletreméltó barátság összefűzte és merészség fűtötte csoportba tartoztak. A díszes társaságot megismervén, találtak náluk egy sereg másutt — remélem, nem Öntől — lopott holmit. [...]

Gargantua²⁷

²⁶ Carolyne Wittgenstein ékszereit és Liszt kitüntéseit — amelyeket ő őrzött — ellopták. Az ügy aktái a Vatikáni Levéltárban vannak: Archivio Segreto Vaticano. Arch. della Segreteria di Stato. Rubrica 93. Anno 1870. Fasc. 6. A tolvajok az olasz királysághoz tartozó területre menekültek. A pápai rendőrség a portugál követség közvetítésével kiadatásukat kérte. Az olasz királyi hatóságok — arra való hivatkozással, hogy a tolvajokat politikai bűnök elkövetésével is vádolják Rómában — végül megtagadták a kiadást, de a portugál követség útján három aranyláncot visszajuttattak. — Vö.: Magyar Zene 1979/2., p. 195., 28. sz. jegyzet, ill. Stud. Mus 1979/21., p. 262. 28. sz. jegyzet.

²⁷ Rabelais hősének nevével egyébként egyik levelezőpartner írásában sem találkoztam.

*

A weimari nagyherceg Michelangelo Caetaninak írt további levelei a Liszt-kutatás számára — legalábbis eddig úgy látszik — nem fontosak; ha megemlíti is Lisztet, lényeges dolgot nem mond, nem is kérdez róla.

A hatvanas évekre — vagyis Liszt rejtélyes „pályamódosítására” — vonatkozó levelezés azonban így, kiegészítve válik igazán tanulságossá.

(Hamburger Klára)

LISZT FERENC ÉS C. F. WEITZMANN*

1956 őszén a Magyar Nemzeti Múzeum, Liszt Ferenc művészi hagyatékának egyik letéteményese, kamarakiállítással emlékezett meg a nagy művész halálának 70. évfordulójáról. A múzeum ún. kandallótermében bemutatott értékes emléktárgyak között (ezek jórészt még 1887-ben kerültek a gyűjteménybe) alig tűnt fel egy ékszeres dobozban nyugvó hajfürt: sötétkék bársonybetétén, rózsaszínű szalaggal átkötött és aranykarikával övezett őszülő tincs a mester hajából.

A fegyveres események után, amelyeket a kiállítási anyag a helyszínen vészelt át, a hajfürt egyidőre eltűnt a kutató szemek elől, és már elvesztével lehetett számolni, amidőn újra felbukkant, mégpedig további örvendetes meglepetésekkel szolgálván.

Kiderült ugyanis, hogy az ékszeres doboz bársonybetétje alatt további érdekes dokumentumok is találhatóak, amelyeknek közreadása most már halaszthatatlanul szükségessé vált. Előjáróban azonban hangsúlyozni szeretnénk, hogy az összes iratok, képek, kották stb. — amelyek ezt az együttest alkotják — szervesen összetartoznak.¹

A dokumentumok közt mindenekelőtt egy névjegyalakú kartonlapocskára érdemes figyelmet. Kézírásos szövege (az eredeti sortördeléssel) a következő:

— „*Franz Liszt's / Haarlocke soll als unver- / äußerliches Erbstück stets, / nach Einigung, einem Gliede meiner / Familie zufallen. Frau / Cosima von Bülow löste / sie als unmittelbare Gabe / vom Haupte ihres Vaters / in Gegenwart ihres Gatten / Hans von Bülow und das / Unterzeichneten nebst Familie / Ida, geb. Weise, Hugo, Clara / und Olga Weitzmann, deren / Photographien hier beiliegend, / in Berlin auf dem Anhalter / Bahnhofe, kurz vor seiner / Abreise nach Rom, am Sonntag / der 6. October 1861, Abends / um 7 Uhr. / Carl Friedrich Weitzmann. / Alle Bilder, Briefe etc. bleiben / bei der Locke. C. F. Wzm.*”²

Ez a feljegyzés tehát nemcsak hitelesíti a hajfürtöt, de egyszersmind olyan nevezetes és sorsdöntő esemény tanújává avatja, mint Liszt Ferenc Rómába történt elutazása. Ennek a zeneszerző életében fordulópontot jelentő elhatározásnak az

* Jelen tanulmány, német nyelven is megjelent „*Neuere Liszt-Dokumente*” címen a *Studia Musicologica* X. (1968) 339-352. oldalán — a kottás kézirat nélkül!

¹ A Liszt-hajfürt leltári jelzete: MNM 1968. 13. — az alatta talált vegyes anyagé viszont Udgy. (újkori dokumentum gyűjtemény) 1968. 5. szám.

² Lásd emfti leltári jelzetet.

előzményei ismertek. Liszt lényegében azért ment Rómába, hogy — pápai beleegyezéssel — házasságot köthessen Sayn-Wittgenstein hercegnével.

A Weimartól való elszakadás körülményeinek érzékeltetésére legyen szabad ifj. Somssich Andornak, Liszt Ferenc magyar krónikásának könyvéből idéznem:

„Július elején (1861-ben) Liszt visszatért Weimarba, hogy résztvegyen az ottan megtartott zenekongresszuson. Itt Wagnerrel találkozott, ki időközben amnesztiát nyert, hogy Németországba vissza térhessen, — s aki Weimarban barátjához az Altenburgba szállt. A kongresszus alatt megtartott koncerten előadták a ‚Faustszimfóniát‘, melynek próbáit ugyan Liszt vezette, de az előadást Bülow dirigálta. Az ünnepségek végével Wagner elhagyta az Altenburgot. Búcsúzásul Liszt átadta neki a nagyherceg nevében a sólyomrendet. Majd Liszt is becsukta és lepecsételte az Altenburgot és néhány napra az Erbprinzip-szállóba költözött. Miután elbúcsúzott a ‚Neu-Weimarer Verein‘-től és hű bajtársaitól, a zenekar tagjaitól, augusztus 17-én elhagyta Weimart. Előbb a koburgi herceget látogatta meg Reinhardtsbrunn-ban, majd három napig a weimari nagyhercegnél időzött Wilhelmstall-ban. A nagyherceget fájdalmasan érintette Liszt távozása és bizonyossággá, hogy udvarához tartozónak tekinti, a kamarási méltóságot ajándékozta Lisztnek. — Innen Löwenberg-be és utána Berlin-be ment Bölowék látogatására, hol megkapta Wittgensteiné levelét, melyben tudatja vele, hogy az akadályok elhárultak és születésnapjára érkezék meg Rómába. — Liszt eredeti terve ugyan az volt, hogy másik leányát is felkeresi férjének Saint-tropezi birtokán, de a levél következtében Marseille-on és innen Civitá Vecchián keresztül Rómába sietett, remélvén, hogy ottan azt a célt, melyért tizennégy éven át küzdött, el fogja érni.”³

Ezúttal, sajnos, nem követhetjük a művészt fájdalmasan felemelő életútján; térjünk vissza inkább tanulmányunk tárgyához és vizsgáljuk meg közelebbről a Weitzmann-féle dokumentumokat, amelyek még sok meglepetést ígérnek.

A kartonlapocskán említett fotográfiák jelentőségét még növelheti esetleges ritkaságuk is — ez további döntésre vár. Önmagában érdekes azonban, hogy Weitzmann és családtagjainak képeit egy meghatározott időponthoz tudjuk rögzíteni. Egyébként C. F. Weitzmann helyéről a korabeli zeneéletben már következő „leletünk” elemzése kapcsán szólnunk kell. Ez ugyanis nem más, mint Liszt Ferenc Weitzmannhoz írott levele!

Ennek a jelentős dokumentumnak a megértéséhez viszont az előzmények ismerete is szükséges. Ezek ugyanis még az 1861-es esztendőre utalnak vissza. Liszt ebben az időben, nyilván Weitzmann kérésére, leírta az Altenburgban lévő hangszereinek gyűjteményét. Ezek között kimagasló helyet foglalt el az a Broadwood-gyártmányú — korábban Beethoven birtokában volt — nagyméretű koncertzongora, amelyet azután (1887-ben) a Magyar Nemzeti Múzeum kapott meg, Liszt Ferenc hagyatékából.⁴

A fent említett — és kért — adatok Weitzmann részére azért is fontosak lehetnek, mivel akkor dolgozta ki jelentős művének („Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur”) első kiadását. Weitzmann azonban Liszt levelét — csekély

³ Lásd ifj. Somssich Andor, Liszt Ferenc élete. Budapest 1925.

⁴ Publikációját lásd Gábry György, Beethoven és Liszt zongorája. Folia Archaeologica XVI. (1964) 241. — Némétül: Gy. Gábry. Das Klavier Beethovens und Liszts. Studia Musicologica. Tom 8. 1966. 379.

kiegészítéssel — csak az 1879-es *második* kiadásban adta közre. Ezt megelőzően Weitzmann levélben fordult a művészhez; ennek a szövegét is ismerjük.⁵ A levél egyben fényt derít kettőjük bensőséges barátságára és művészi együttműködésükre is. Az írás keltezése: 1878. május 11.

Ebből a levélből világosan kiderül, hogy Weitzmann *visszaküldte* Liszt 1861-es levelét, azzal a kéréssel, hogy egészítené ki a mester korábbi leírását az újabb helyzetnek megfelelően. Ezt követően érkeztetett meg Liszt Ferenc 1878. május 24-én Weimarban keltezett válasza, mellékelve az 1861-es levelet is.

Csak így érthető meg az a tény, hogy C. F. Weitzmann művének második kiadásában — ígéretéhez híven — közli Liszt 1861-es levelének szövegét, az 1878-as kiegészítéssel együtt. Mindkét levél viszont *hiányzik* a zeneszerző leveleinek későbbi kiadásából; egyetlen publikációjuk Weitzmann említett kiadványában (annak 2. kiadásában) található meg. Ez teszi szükségessé idézésüket.

„An C. F. Weitzmann, Berlin. 14 August 61. Weimar . . . Bezüglich Ihrer Anfrage über das Beethoven Clavier und das Mozart Spinett theile ich Ihnen folgendes mit: Das Beethoven-Pianoforte — von C zu C — wurde für den großen Mann von Ries, Cramer, Knyvett, Moscheles⁶ [sic!] und Kalkbrenner in London bei Broadwood ausgesucht, und mit den Unterschriften dieser Herrn, und einer lateinischen Zuschrift von Broadwood versehen. Schindler in seiner zum größeren Theil wiederwärtigen Biographie Beethoven's erwähnt dieses Presents, welches B. viel Freude machte, und stets in seinem Zimmer als Pracht Clavier fungirte, obschon, wie man in Wien versichert, Er es zu meist ungestimmt und ohne die gesprungenen Saiten wieder aufziehen zu lassen gebrauchte. Nach seinem Tode kaufte es Herr Spina mit welchem ich mich durch editorische Beziehungen mit dem Verlag Diabelli, (dessen Haupt-Stütze er war) befreundete — und im Jahre 45 in Wien, schenkte mir Spina diese Kunst Reliquie. — Von weit wenigerem Werth ist das Mozart Spinett. Ich entsinne mich nicht mehr genau wie viel Octaven es hat — wahrscheinlich aber kaum 5 — Es wurde zum Verkauf vor 9 Jahre in den musikalischen Blättern annoncirt und mir durch Vermittlung Barthold Senff's in Leipzig (ungefähr im Jahre 52 oder 53 spätestens) von der Frau Fürstin Wittgenstein geschenkt. Da bekanntlich Mozart sich weit mehr auf Wanderschaft befand als Beethoven, gibt es auch ein größeres Quantum von Clavieren oder Spinetten deren Er sich bediente. Desjenige was Sie kürzlich auf der Altenburg gesehen, ist von Salzburg nach Leipzig und Weimar gekommen, in Begleitschaft von mehreren authentischen Attesten. In Salzburg und andrerorts befinden sich ähnliche Mozart Möbel, welche eigentlich am passendsten in dem Germanischen Museum zu Nürnberg ihrer Platz fänden.⁷ — Schließlich, verehrter Freund, was die Claviere anbetrifft die mir angehörig sind, befinden sich auf der Altenburg folgende: 1 Erard in dem Empfangssalon im 1. Stock — 1 Bechstein in dem kleinen Salon daneben — 1

⁵ Lásd La Mara, Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Leipzig 1904. III. Band. Neue Folge. Nr. 222.

⁶ A szakértők között, Moscheles helyett, Ferrari neve szerepel a hangszeren.

⁷ A nemrég felbukkant Andreas Stein-féle Mozart-clavichord (és dokumentumai) publikációját l. Gábry György, W. A. Mozart úti clavichordja. Folia Archaeologica XIX. (1968) 191. — Németül: Gy. Gábry, Das Reiseklavichord W. A. Mozarts. Studia Musicologica Tom. X. 1968. 153.

Boisselot (Marseille) in meinem Studir- und Arbeits-Zimmer. NB. Louis Boisselot war einer meiner Freunde, und machte mir die ganze Reise durch Spanien und Portugal (44-45). Bald darauf starb er — ich behielt dieses Clavier was noch obenrein ein paar merkwürdige Schicksalsfälle zu ertragen hatte die ich Ihnen Gelegentlich erzählen wird. So wie es seit mehreren Jahren geworden, ist es kaum von jemand anderen zu gebrauchen doch kann ich mich nicht entschließen es zu beseitigen, und auch nicht ein anderes in mein Arbeitszimmer daneben zu stellen. — Im sogenannten Musik-Salon (2. Stock) stehen zwei Wiener Flügel von Streicher — und Bösendorfer und in dem anderen Zimmer ein ungarisches von Beregszazy [sic!] ...”

„*Postscriptum* 24ten Mai, 78. Weimar. — Diesem Briefe, im Jahre 61 geschrieben, sei noch beigefügt: In meiner jetzigen Weimarer Behäusung (»Hofgärtnerei«) prangt jedes Jahr ein *Bechstein*-Flügel und während meines Winteraufenthaltes in Budapest, ein oder zwei *Bösendorfer*-Flügel (weil meine dortige Wohnung mehrere Pianoforte zuläßt). *Chikering's* Flügel, den ich in Rom gebrauchte, steht nun glänzend in Ungarn, und der von *Steinway* fun-girt oftmalen hierorts in Concerten. — F. Liszt.”⁸

A levelezésnek további érdekessége, hogy Weitzmann az 1861-es keltezésű Liszt-levelet az eredeti borítékkal együtt küldte vissza a mesternek, nyilvánvalóan tiszteletének megnyilvánulásaként. Liszt pedig, valószínűen ennek az egységnek a megtartása érdekében, a választ is ebben a régi borítékban tette postára. Mindezt onnan lehet megállapítani, hogy a múzeum birtokában lévő Weitzmann-hagyaték iratai között ez a boríték is szerepel. Ez az irat tehát voltaképpen kísérő-levele a kiegészített 1861-es leírásnak.

Az itt közreadandó levél — ugyancsak 1878. május 24-i keltezéssel — és borítékjának tanúsága, minden kétséget eloszlat majd, témánkkal kapcsolatban:

A borítékon: „Herr/Herrn Professor/C. F. Weitzmann/Enke-Platz/No. 5./Berlin” — a boríték előoldalán 1861-es, hátoldalán 1878-as postabélyegzővel és Liszt Ferenc címeres viaszpecsétjével:

„Hochverehrter Freund./Seit langen Jahren gebe/ich mir die Genug-thung/meine aufrichtige Hochschätzung/ihrer vortrefflichen Werke/aus-zusprechehn. Die Exemplare/die ich davon besitze sind/mehrmals, in gute Hände/und verständige Köpfe/gerathen: so zum Beispiel/*Sgambati*, der mit seinen/2 Quintetten und andere/Compositionen, seine Künstler-/Vornehmheit beweist./Ihre theoretischen Schriften,/Verehrter Freund, sind/von wirklich praktischen Nutzen:/deshalb empfehle ich überall/meinen Befreudeten Musikern/Sie zu studieren und zu verbreiten./Cotta's *zweite* Ausgabe ihrer/Geschichte des Claviers und/Clavierspiels, erfreut mich./Dem mitgetheilten Brief/vom Jahre 61/fügt heute einliegend/ein kleines/*Postscriptum* bei, Ihr,/in wahrhafter Verehrung,/stets getreu ergebenster/F. Liszt/24ten Mai. 78 — Weimar.”⁹

⁸ Közli C. F. Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*. 2. Auflage. Stuttgart 1879. 294.

⁹ Lásd a Weitzmann-féle múzeumi dokumentumok között, az Udgy. 68. 5. számú iratanyagban.

Eddig a levél, amelynek közlése nemcsak Weitzmann működése, de Liszt Ferenc művészi kapcsolatai jobb megértésének is eszköze lehet. Érthető, hogy ezt a dokumentumot, amely beszédes tanúja annak, hogy milyen különleges figyelmet szentelt Liszt a hasonló törekvéseknek — Weitzmann gondosan megőrizte. Arról azonban — mindezt ideig — nincsen tudomásunk, hogy hova lettek azok a leírások, amelyeket Weitzmann közölt az Altenburgban őrzött hangszerekről.

*

Ennek a — Magyarországon felbukkant — Weitzmann-hagyatékna a hátralevő részét (s egyben legnagyobb rejtélyét) az a négy darab kottás melléklet képezi, amelyeket a szerző (C. F. Weitzmann) saját kézírásával tisztázott le, kisméretű kartonokra.

Az első egy Capriccio fisz-mollban (vagy A-dúrban), kulcs megjelölés nélkül. A szimpla ötsoros szisztémában leírt kis darab, egy-ütemnyi eltolással négykezesre szánt kompozíció. A második mű — felirata szerint — „Enharmonisch-canonische Hydra. 30 Canons.” — egyebek közt a keletkezés idejére utaló adatokat is hordoz („12. night II. 3.”). Ez a darab, valamint a további kettő, már duplaszisztémás, zongoraszerű letétben van rögzítve. Az utolsó két kompozíció azonban semmiféle feliratot vagy címet nem visel. — Valamennyi (négy) kartonon a szerző teljes aláírása megtalálható.¹⁰

Liszt levelezéséből — erre vonatkozóan — annyit megtudhatunk, hogy Weitzmann, aki korának egyik legnagyobb zene-teoretikusa volt, előszeretettel foglalkozott az említettekhez hasonló zenei „rejtvények” készítésével. Liszt Ferenc írja Hans von Bülow-nak, Rómából, a következő sorokat: „*les charades sous forme de cartes de visite et les ‚Räthsel‘ de Weitzmann me charment. Il faut espérer qu’il inventera a quelque beau jour la photographie canonique et fuguée!*”¹¹

Maga Weitzmann, Liszthez írott egyik levelében megemlíti „rejtvényeit” — zeneszerzői tevékenységén belül: „*Meine eigene Wirksamkeit beschränkt sich auf vielen Unterricht in Contrapunkt und in freien Composition. Im Ersteren Zweige habe ich selbst, außer unzähligen ‚Räthseln‘ aller Art, eine Fuge für 8 vocale Singstimmen geliefert, im letzteren die zu freundlicher Ansicht beifolgenden ‚Valses nobles‘ und ‚Enharmonischen Glossen‘ [..]*”¹²

Végül Liszt Ferenc — egyik öregkori levelében — még egyszer visszatér erre a témára. Weitzmann-hoz írja a következő sorokat: „*Auch Ihre reizenden, scherzend kunstvollen Visitenkarten habe ich erhalten und mache damit erfreuliche Propagande neben der ernstlichen Ihrer Räthsel-Canons, die mich immer geistig auffrischen. Hoffentlich veröffentlichen Sie bald ein 3tes und 4tes Heft von diesen musikalischen Wundersachen, welche mehr und mehr zu schätzen und verbreiten sind [..]*”¹³

Ez utóbbi levélrészletet Prahács Margit dr. is közli („Franz Liszt. Briefe aus un-

¹⁰ Lásd a fenti jelzetet.

¹¹ La Mara, Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Leipzig 1888. 316. — A levél keltezése: Roma 1863. aug. 3.

¹² La Mara, Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Leipzig 1895. II. Band. Nr. 205. — A levél keltezése: 1869. jan. 24.

¹³ La Mara, Franz Liszt's Briefe. Leipzig 1905. VIII. Band. Nr. 368. — A levél keltezése: Budapest 1880. jan. 30.

garischen Sammlungen, 1876—1886." c. kiadványában), megjegyezve, hogy Weitzmann „Räthsel”-jei megtalálhatók a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában. A nyomtatott kiadások azonban — szorgos kutatás ellenére — nem tartalmazzák ezeket az itt közölt kis kompozíciókat; ez indokolja közreadásukat is.

Ugyancsak meddőnek bizonyult, mind ezideig, az a törekvésünk, hogy a kiterjedt Liszt-irodalomban bármilyen további adatot találjunk Weitzmann ezen zenei „rejtvényeinek” értelmezésére vonatkozóan. Ezt a problémát — mint annyi egyebet — a további kutatásokra kell bízunk.

(Gábry György)

Capriccio à 4 m.

Enharmonisch-canonische Hydra. 30 Canons.

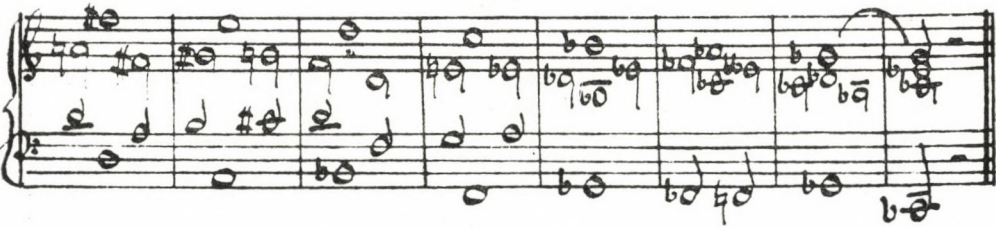
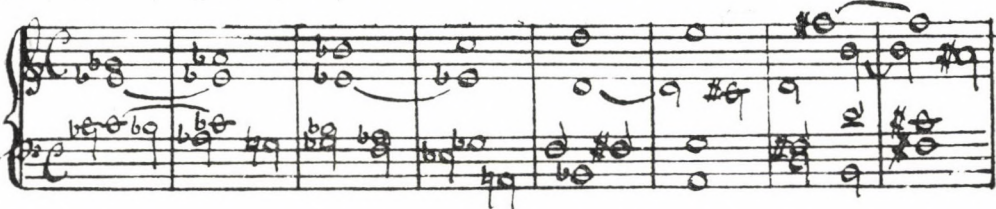
2. b. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30.

C. F. Weitzmann.

12. right II, 3.



C. F. Witzmann.



C. F. Witzmann.

DEBUSSY ÖZVEGYÉNEK ISMERETLEN LEVELE

[Boríték]

M^{me} Claude Debussy

24. rue Vineuse

Paris

XVI^e

Madame

Hélène Antal Waldbauer

r. Aradiutca 60

Budapest

Hongrie

[Postabélyegző: Paris 1930 16. XI.]

1930. november 15.

Kedves Asszonyom[!]

Mélységesen meghatott oly szeretetreméltó levele — hosszú évek óta próbálok kideríteni, mi történt a drága Magyar Vonósnégyessel... A kezem ügyében őrizvén a képet, amelyet szegény, imádott kislányom kapott, megmutathattam Toth úrnak mindazokat, akiket szüntelen őrzök az emlékezetemben és ő megnyugtatót — [2. oldal] mindama sok szerencsétlenségben, amely engem ért, jó érzés visszatérni azok közé, akik a Mester közeléből jöttek és érezni, lelkesedésem irántuk nem vész el az űrben.

Boldoggá tett volna, ha elmehetek, hogy meghallgassam az isteni Vonósnégyest, de sajnos!, számomra ez teljesen lehetetlen.

Kérem, kedves Asszonyom, adja át végtelen sajnálatomat környezetének, fogadja köszönetemet kedves ajánlatáért, fogadja odaadó érzelmeim őszinte kifejezését.

*Em[ma] Claude Debussy
(Szilágyi György gyűjteményéből)*

DEBUSSY OTTHONÁBAN

Debussy özvegye a magyarokról, a Waldbauer vonósnégyesről és Radicsról

Párizs, október

A trocadero közelében, Passy egyik csendes uccájában lakik Debussy özvegye. A látogatónak nem kell soká kutatnia a nagy Elköltözött nyomai után. Képek a falon, emléktárgyak az asztalokon, az egész aranysárga tónusú, feketezongorás szalón első pillanatra elárulja: a ház asszonya itt gondosan őrködik, hogy semmi ne menjen veszendőbe mindabból, amit egy lakás megőrizhet volt gazdája szelleméből. — Hatalmas békaszőrnyeteg a zongora tetején, valami exotikus faragvány; alig akad meg rajta szemed, már hallod: „Debussy kedvenc tárgya, valóságos fétise; ott állt a zongorán mindig, mikor Debussy komponált s elkísérte tulajdonosát néha utazásain is.” Modern fametszet, „Le poisson d’or”: „Debussy zongoradarabja inspirálta s azután elegáns plasztikus vo-

nalaival viszont inspirálta a muzsikust.” — De akkor is, ha cigarettára gyújtasz, finom művű hamutartó kerül eléd, azzal a gyengéd figyelmeztetéssel, hogy „Debussy is ebbe szórta szivarja hamuját” . . .

Az emlékek azonban mégsem toladók, a vendég pillanatra sem érzi magát feszélyeztetten: Debussy özegeye csupa izlés és tapintat, magáról, férjéről közvetlenül alig mond valamit, amit mond róla, mindig csak finoman adagolt fűszere a társalgásnak. Ahogy maga a lakás sem emléktár: artisztikus, költőies keretében is kényelmes, lakályos „otthon”. Jól érezhette benne magát az a muzsikos, aki úgy élt művészetében, mint valami lefátyolozott, körülfüggönyözött álmovilágban, és aki mégis pompás gyakorlati érzékkel tudta megragadni az élet elsuhanó képeit, könnyű kézzel emelve át a valóság anyagát a költészet színpadára; akiben tehát a „költő” egészen az álmoknak, a „mester” egészen a realitásnak embere volt. Különös kettősség, csak akkor értjük igazán, ha meggondoljuk, milyen villámszerű fürgeséggel, milyen káprázatos vitalitással cikázik át a francia génius az azon a roppant jeges úron, mely éppen a francia kultúrában a gondolat, a szellem kristályos formáit a hullámmó nyers valóságtól elválasztja.

De nem kevésbé nehéz (különösen nekünk, a múltat tovatűnt álmoként vagy csalogató ábrándként idéző magyaroknak) megértenünk azt a töretlen fényű, aktív életet, melyet itt Franciaországban az emlékek élnek. Pedig itt ugyancsak hajszolják egymást a divatok és az idő kereke gyorsan forog, de olyan gyorsan, hogy alig látjuk küllőit, egymásbamosódnak, tegnap és ma egyetlen gyönyörű folytonosság és Debussy özegeye, mikor a mai muzsikusról beszél, úgy beszélhet, mintha a tegnap óriása még mindig közöttük élne, alkotna, vezérelne. Debussyné szalonjába ellátogatnak a legfiatalabb francia muzsika képviselői s nehéz lenne eldönteni, mi ebben a körben nagyobb újdonság, Poulenc minap bemutatott „Concert champêtre”-e, vagy a „Trois nocturnes” Debussy utólagos korrektúrái nyomán készült új kiadása. Aki itt le akar számolni a múlttal, úgy kell felfegyverkeznie, mintha élő ellenféllel szállna csatába; nem számíthat a tunya feledésre vagy arra az „álszent” tradícióra, mely nálunk „petőfikből” az „utókor számára” engedelmes nyárspolgárt farag. És milyen boldog, edzett az az ifjú nemzedék, mely ennyire eleven és meg nem hamisított múlttal vívja csatáit! Az idegen látja ezt csak igazán, ő látja azt a fényugarat, mely önkéntelenül rávetődik a Honeggerekre, Milhaudkra, mikor ilyen friss természetességgel emlegetik együtt nevüket egy Debussy nevével.

Valóban: amit ebben a passyi lakásban a 20. század legnagyobb francia zeneköltőjének emlékeiből egy özegeyasszony őriz, az nem préselt virág. És talán éppen ezért fokozottan jó érzés, mikor Debussyné elmondja, hogy urának emlékei között különösen elevenek azok, melyeket Magyarországról hozott magával.

— Debussy, tudja, nem szerette a németeket, de annál mélyebben rokonszenvezett az osztákokkal és magyarokkal. A háború alatt nem egyszer említette, mennyire sajnálja, hogy nem mehet Bécsbe, Budapestre. Budapest különösen a szívéhez nőtt: sokat emlegette azt a „kis magyar hegedűst”, akinek vonósnégyese olyan nagyszerűen adta elő kvartettjét, hogy maga is elbámult rajta. — Kis magyar hegedűs? — kérdezzük. — Igen, biztosan ismeri: mösszió Valdboer. . . — *Waldbauer!* Nos, ez a „kis” hegedűs időközben ugyancsak megnőtt, vonósnégyese ma már világhírű. . . — Tudom, tudom, de hisz ez természetes, uram megmondta előre. . . nézze csak. . . — s egyik asztalról felvesz egy fotográfiát (nem kell keresnie, mindjárt kéznél van): ott ülnek a képen egymás mellett *Waldbauer Imre, Molnár Antal, Temesváry, Kerpely*. . .

Remélem, még hallom őket, — folytatja Mme Debussy — magam is szívesen ellátogatnék egyszer Magyarországra. Sajnos, Debussy egyik kedvencét már nem fogom hallhatni; tudja, azt a híres cigányt, aki tavaly halt meg. . . — *Radics?* — Ez az. Sokat

játszott az uramnak akkoriban, mikor ő Budapesten járt. Képzelem, a magyar zeneélet mennyit fejlődhetett azóta. Hiszen *Bartók* és *Kodály* akkor még csak az elején voltak... — (Bartók és Kodály, igen, ők már a tetőn vannak. De a magyar zeneélet? Követte-e őket, tetőn van-e az is? — de ezt nem mondom, csak úgy magamban gondolom...)

— Igen, a magyar zene megtalálta saját hangját, fölszabadult az egyoldalú német befolyás alól; tudja-e, asszonyom, hogy ennek a szabadságharcnak legfőbb patrónusa éppen Debussy szelleme volt? — Mme Debussy csak mosolyog, hiszen ezt hallja ő mindenünnen, a modern spanyoloktól csakúgy, mint a modern angoloktól vagy szlávoktól. Debussy özvegye bámulatosan ismeri a mai muzsikát, sűrűn jár koncertre és sűrűn járnak hozzá előadóművészek, akik „autentikus” előzetes kritikáért előjártsszák neki műsoruk Debussy-számain. A zongorán a legújabb kották, az íróasztalon a legújabb zenéről írott könyvek hevernek dedikációkkal. És mégis, ebben a csupaélet lakásban van egy szoba, hová nem vezetik be a vendéget, hol igazán csak az emlék lakik. Emléke Debussy egyetlen leányának, aki tizenkétéves korában, esztendőre Debussy halála után, követte atyját a sírba. Debussy özvegye úgy hagyott mindent ebben a szobában, ahogyan volt, mikor lánya még élt. Így őrizi a fiatal lány emlékét a mozdulatlan, csendes szoba; mennél mozdulatlanabb, mennél csendesebb, annál hívebb őriző. De magának Debussynek emlékét maga a lüktető, zengő Élet őrizi: és mennél tüzebben lüktet, mennél zengőbben énekel, annál hívebben, elevebben fogja őrizni azt az emléket.

(T—th)

[Tóth Aladár]

Pesti Napló, 1930. november 1., szombat, 44. o.

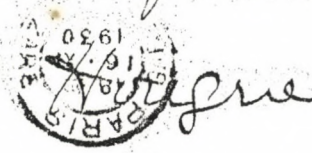
A levél címzettje a Magyar Vonósnegyes primáriusának nővére: Antalné Waldbauer Ilona, aki feltehetően olvasta Tóth Aladár beszámolóját a Debussy-otthonban tett látogatásáról, Mme Debussy emlékeit az 1910. december 5-i szerzői estről, baráti érdeklődését Waldbauer Imre és kamarazenetársasága iránt („Remélem hallom őket [...] Magam is szívesen ellátogatnék egyszer Magyarországra”). Feltehető továbbá, hogy Waldbauer Ilona a cikk olvastán elkérte a zenekritikustól a párizsi Debussy-ház címét s meghívást küldött öccse vonósnegyesének 1930. november 19-i zeneakadémiai estjére, amelynek műsorán Debussy kvartettje is szerepelt. Ezt a valószínűsíthető meghívást köszöni meg s hártja el hamisítatlan francia udvariassággal Mme Debussy.

Anélkül, hogy utólagosan számon kérnék — egyáltalán számon kérhetnének — a férjét s egyetlen gyermekét élete végéig gyászoló özvegyen a pontos zenetörténeti emlékezetet, megjegyezzük: Waldbauer Imre Magyar Vonósnegyese — immár Kornstein (Kenton) Egonnal a brácsapultnál — szinte napra pontosan két esztendővel Debussy emlékezetes budapesti szerzői estje után, 1912. december 10-én a párizsi Salle des Agriculteurs-ben játszotta Debussy Kvartettjét (valamint Radnai Miklós F-dúr és Beethoven f-moll, op 95. vonósnegyesét), 1914 februárjában pedig ismét Párizsban Ravel, Reger Esz-dúr és Mozart D-dúr vonósnegyesét (e szereplésről a *La revue musicale* X. évfolyamának 1914. február 15-i száma ad hírt a helyszín és a pontos dátum megjelölése nélkül). Debussy is, felesége is hallhatta tehát az együttést az I. világháború előtt — hogy hallotta-e, az természetesen bizonyíthatatlan, nyitott kérdés.

Debussy özvegyének levelét Szilágyi György író engedte át — Kroó György közvetítésével — közlésre, fordítása Pándi Marianne munkája. Tóth Aladár írása napilap-megjelenése utáni első közlés. (A szerk.)

Madame
Helene and Walter
in Académie 60

Budapest



M^{me} — Claude Debussy
24, rue Vienne

Paris.

XVI^e

15 novembre 1930

Chère Madama

Tout si affectueuse lettre m'a
profondément touchée -

Je cherchais depuis de longues
années à savoir ce que le cher

Quatuor Hongrois était devenu

Conservant près de moi la carte

reçue par ma pauvre petite fille aînée

j'ai pu recourir à Monsieur Tóth

Celui-ci me j'ai avisé vous en

constant souvenir et de ma

très humble -

tant de malheurs en'ont atteints
qu'il m'est doulx de retrouver Cely
qui sont venus auprès de Lucette
et de tenter que mon élan vers
eux ne s'est pas perdu dans l'espace.

J'aurais été ravi d'aller près de vous
entendre le divin quatuor, mais, hélas!
cela m'est tout à fait impossible.

Je vous prie chère Madama de transmettre
mon immensité respect autour de vous
d'accepter mes remerciements pour
votre offre si aimable et de croire à
la sincérité de mes sentiments dévoués

Enclaud Debussy

MAURICE RAVEL MŰVEINEK SAJTÓVISSZHANGJA I.

A Gondolat Könyvkiadó *Szemtől szemben* című sorozatában, 1978-ban megjelent, kis Ravel-monográfiámat további, dokumentumjellegű anyaggal kívánva kiegészíteni, kutatásaim következő fejezetét a Ravel-kritikák feltárását választottam. A kutatás területe beláthatatlannak tetszett, idejét azonban pontosan megszabta franciaországi ösztöndíjam e célra juttatott egy hónapja.

Amikor a párizsi Bibliothèque Nationale zenei gyűjteményének tudományos munkatársát — a Ravel-témában maga is érdekelt és a múltban már kollegiális segítségét nyújtó — *Jean-Michel Nectoux*-t újabb terveimmel felkerestem, nem is álmodtam, hogy az anyag, amelynek egyenként való összegyűjtésére évekre lett volna szükségem, a könyvtár rezervátumában készen áll. A „Montpensier-gyűjtemény” címen nyilvántartott anyag Ravel hagyatékának azt a részét foglalja magában, amely — impresszáriókkal folytatott, utazásokra és tiszteletdíjakra vonatkozó — levelezés mellett a zeneszerző műveiről szóló kritikák ömlesztett — és mindeddig még nem rendszerezett! — halmazából áll. Az újságokból kivágott recenziók egy részét Ravel maga látta el dátummal, illetve a lap hiányzó fejlécének jelzésével: ebből arra következtethetünk, hogy a kritikákat rendszeresen begyűjtötte és eltette magának. Ezzel az utókor kutatóit hatalmas munkától mentesítette, ugyanakkor pedig az általa összegyűjtött anyag — felbecsülhetetlen értékű kézírásától eltekintve is — hitelessé, dokumentálásra feltétlenül érdemessé vált.

A kincset lelő mámoros boldogsága és a bőség zavara viaskodott bennem, amikor az anyag nem remélt gazdagsága a rendelkezésemre álló idő reménytelen rövidségére figyelmeztetett. A komputer korszakában anakronisztikus módon képtelen voltam a bőséges anyagot a korlátozott számú kutató napokkal összhangba hozni, mivel a könyvtárnak legfeljebb fényképezésre volt felszerelése, ez pedig részben anyagilag volt számomra megoldhatatlan, részben technikailag: az összevissza vagdalt újságcikkek ekkora tömegét nem lehetett mechanikus úton lemásolni. Maradt a középkori szerzetesek áhítatos módszere, a kézírás, ami fizikailag is igen fárasztó ugyan az írógéphez szokott embernek, de tagadhatatlanul intenzívebb kutatási élményt nyújt, mint a mai irodai eszközök megannyi csodái. Nem volt más megoldás, mint szelektálni: felmérni, mire futja az időmből.

Ezzel eleve lemondtam munkám tudományos rangjáról, hiszen választásom önkényes volt: kizárólag francia nyelvű kritikákat gyűjtöttem, kizárólag a zeneszerző életében napvilágot látott írásokat (két nekrológot kivételképpen mégis felvettem a gyűjteménybe, nem utolsósorban azért, mivel az egyiknek írója Darius Milhaud). Választásomnak e második szempontja ellentmondani látszik annak a feltételezésnek, miszerint a Montpensier-gyűjtemény anyagát teljes egészében maga Ravel válogatta. Kis számban, de vannak itt a zeneszerző halála után napvilágot látott írások is, ezeket nyilván ugyanaz a kegyeletes kéz gyűjtötte össze, amelyik a Ravel-hagyaték többi részét gondozta. (A gyűjtemény címében egy párizsi utca nevére utal: a rue Montpensier-ben működött a kulturális kapcsolatok francia intézete, amelynek irattára a II. világháború után a Nemzeti Könyvtár tulajdonába ment át.)

A válogatás mennyiségi részének kérdése ezzel megoldódott, maradt a minőségi szelekció, amely végső soron megint csak a teleírt lapok számát igyekezett csökkenteni. Tárgyi adatok ismételtetését kihagyásokkal próbáltam elkerülni, operák tartalmának leírását, anekdotikus jellegű részleteket éppúgy kihagytam, mint a műelemzéseknek a mai zenehallgató számára már kevés újat jelentő mozzanatait.

Az egyes kritikusok magatartásához nem kell kommentárt fűzni, az olvasó hamar kiismeri magát Ravel ellenségei és jóakarói között. E gyűjtemény közzétételének legfőbb indítéka az, ami minden idők zenekritikájának létjogosultságát egyedül meggyőző érvként bizonyítja: azzal, hogy

felidézi az egykorú fogadtatás légkörét, hozzásegíti a mai olvasót ahhoz, hogy kortársként élje át egy nagy zeneszerző életművének keletkezését.

Ismételten köszönetet mondok Jean-Michel Nectoux-nak és a Bibliothèque Nationale zenei gyűjteménye többi munkatársának nagyrértékű segítségükért.

(Pándi Marianne)

A ZENESZERZŐI PÁLYA ESEMÉNYEI

Római díj

[dátum?]

[...] Ravel (Joseph-Maurice), Gabriel Fauré tanítványa szerintem jobb sorsot érdemelt volna. Egyébként igen jól adta elő [művét] Hatto kisasszony, aki a bírálók számára örömteljes látványt nyújtott niluszöld empire öltözékében, valamint Le Rignier és Dufrene urak. A bevezetés jelentéktelennek tűnt, de oly meleg volt! A duó sokkal jobb. A *Megtalálod a katonákat* mondatot kísérő induló jó, az ezt követő gyengéd frázis ugyancsak sikerült. Az *Elfáradtam a kegyetlenségedtől* részlet úgyszintén. A trió sokkal tetszesebb és a záró *Aranyszárnyaidon* nagyon jó. Ez a kantáta jutalmat érdemelne [...]

Egy és negyedórás vita után az Akadémia a következő döntést hozta:

Római nagydíj: André-Léon Caplet, akinek hangszerelése figyelemreméltó.

Első második díj: Edouard-Gabriel Xavier Dupont (aki első ízben pályázott).

Végül a második második díj: Joseph-Maurice Ravel.

[cikkíró? újság?]

[dátum?]

Tegnap volt az Institut-ban a Római Díj zenei pályázata. A Szépművészeti Akadémia huszonnyolc tagja írta alá a jelenléti ívet, mielőtt felhangzott volna az első ütem Aymé Kunc lírai jelenetéből, az első darab.

[...] Maurice Ravel partitúrája meleg és dallamos, már vérmérsékleténél fogva meglepte mindazokat, akik *Menuet*-je, *Pavane*-ja és két Clément Marot-epigrammája alapján már meggyőződhetnek tömör stílusáról. [...]

Cécile Max [újság?]

Maurice Ravel avagy az Ördög a pagodában

1919. jún. 26.

[...] A harmóniák zsonglóreinek műve távoli szépségekbe veszön tűnik el a légben, túlságosan messze a földi szenvedésektől és örömeiktől és érzékenységük a technika éteri gyönyörűségei közepette bolyong. Ez erénye és hibája Ravelnek, akit az új iskola, az absztrakt iskola vezérének tekinthetünk. Egy pagoda elvben bájos. De Ravel művében túl sok a pagoda és eszembe jut Degas, aki ezekkel a szavakkal bírálta Gustave Moreau egy kompozícióját: „De hiszen ezek az istenek óraláncot viselnek!” Túl sok a pagoda; túl sok a csilingelés; túl sok a harangocska, amely gilingalangol; túl sok a technika, túl sok a virtuozitás! Tudom, sokszor igaztalanul vádolják azokat, akik hibátlanul tudják mesterségüket. Banville virtuozitása elfedte a felületes tekintetek előtt a költő szenvedé-

lyes és emberi érzéstől forró költészetét; Lisztnél a zonogoraművész tehetsége ártott a zseniális zeneszerző hírnevének. Ravel tudományát hibátlan ízlés jellemzi és francia érzékenysége sohasem követ el ízlésbeli hibát; de már ez is tévedés, mert a tökéletesség nem ér el az emberi szívig. A tévedéstől való félelem megbénítja a modern zeneszerzők agyát. Beethoven technikája szegényes és ízlése nem mindig biztos, de a beethoveni emóció az emberiségre nézve jótétemény. Ravel műve az ötletek és ritkaságok sorozata; ez kevés. Kigúnyoltuk — Debussy tette — a németek súlyosságát; ez egyszerű volt. De ugyanazt elmondhatjuk a szlávokról, magyarokról, mindenki másról, kivéve a franciákat. Valóban oly nagyok volnánk, amikor dalaink kifinomultan szárnyalnak az idegen zenék fölé, amelyeknek ritmusa súlyosan, bár csodálatosan hull vissza a földre? Amazok nem félnek sem a rossz ízléstől, sem a hibáktól. [...] Milyen igazuk van! Éppen csak mi ne volnánk a nagy megvalósítások népe? meddig maradunk ilyen kedvesek, ilyen kicsinyek? [...] mikor látjuk végre, hogy Ravel, ahelyett, hogy kötögetne Couperin sírjának árnyékában és a kismesterek legnagyobbika maradna, végre azt adja, amit a modern francia zenétől várunk, nem csupán a tökéletes kivitel, de a nagy elgondolást is?

Jean Bouchor (La Rose rouge)

Maurice Ravel és a fiatal francia zene

1927. ápr. 2.

[...] A *Daphnis és Chloé* zeneszerzője volt olyan szíves az alábbi kijelentések megtételére, amelynek közlésére bennünket feljogosított:

„Nem első ízben fordul elő [...] hogy Pierre Lalo a zene megmentőjének pózát veszi fel: reméljük, ez alkalommal még nem fogja megmenteni [...] Lalo úr, aki meglehetősen jól képzett dilettáns (amikor azt mondom, *jól*, ezt nem kell szó szerint érteni), állhatatosan szolgáltatta annak a szektának az érdekeit, amelyről nem kívánok rosszat mondani, de amelyik egy francista és wagnerista eszme nevében harcol, ami természetesen összeférhetetlen a mi zenénk hagyományos erényeivel.

Lalo úr taktikai módszerei éppoly változatlanok, mint esztétikája, és miután a zene mozog, ennek az állhatatosságnak mulatságos eredményei vannak. A magam részéről volt alkalmam tanulmányozni ezeket a módszereket 1913-ban a *Mai füzetekben*: „Már nem elég' írtam akkor, „visszasírni a régi mesterek esztétikáját, értetlenséget, haragot vagy nevetséget tettetni a fiatalok kísérleteivel szemben: öregek és fiatalok kortársak. El kell hitelnünk, hogy amazok még jól bírják magukat, míg emezek ereje már hanyatlóban van.” Láthatják, hogy Pierre Lalo napjai úgy telnek, hogy egyik olyan, mint a másik. Claude Debussy csodálatos *Images*-airól Lalo úr azt írta 1910-ben, hogy „eljön a nap, amikor ezek a bohóságok nem fognak többé szórakoztatni.” Ez volt az a korszak, amikor Lalo úr megpróbálta Debussyt legyőzni Wagnerrel szemben, ahogy engem Debusszyval akart eltapostatni és ahogy jelenleg az én gyenge súlyommal akarja agyonnyomni Marcel Delannoyt. [...]

Alapjában véve mindez inkább mulatságos, mint tragikus: a kritika nem ér annyit, mint a kritikus és amint mondják, a folyót nem lehet a folyásában megakadályozni [...] Amikor egy Edgar Poe, egy Baudelaire, egy Delacroix a zenéről szól, az bámulatos: az, hogy nem ismerik a mi technikánkat, mit sem zavar; megértik a zene szellemét, olykor jobban, mint mi magunk. Pierre Lalo bizonyára szerényebb annál, hogy eltérje, hogy a

művészetnek és a lángésznek ezen mestereihez hasonlítsam őt. [...] Egyébként nem eléggé beavatott ahhoz, hogy olvasóit nagyértékű tárgyilagos értesüléssel lássa el és amikor ilyeneket hallok tőle, mint „politonális formulák” meg „harmonizált — vagy harmonizálatlan — fanfár a szekundon [*sic*]”, olyankor kedvem támad ugyanazt mondani neki, amit Racine tanúsága szerint egy muzsikor mondott Fülöp macedón királynak amikor az kifogásolta, hogy egy dal nem felel meg a szabályoknak: „Isten ne adja, felség, hogy valaha is olyan szerencsétlen legyen ön, hogy ezeket a dolgokat nálam jobban értse!”

Roland Manuel (Nouvelles Littéraires)

Egy kiállítás képei (Muszorgszkij)

1928. jún. 18.

Nagy sikert aratott Muszorgszkij Kéпкиállítása, amelyet Koussevitzky kérésére Ravel meghangszerelt. A mestermű kifejezés nem túlzás ennek a hangszerelésnek jellemzésére, ahol az ügyesség egymagában nem volna elegendő, ha nem vezette és nem támogatta volna a francia zeneszerző ízlése, aki teljes szívével a munkájának adta magát és engedelmesen követte az orosz zeneszerző óhajait. Mennyi tapintat, a költői eszmének milyen aggályos tisztelete! És e finom belátás hogy ösztönözte a francia zeneszerzőt!

Paul Le Flem (Comœdia)

1934. jún. 20.

[...] Ez a száraz, élénk, ideges, előkelő baszk a kihegyezett mosolyával, keresett eleganciájával, látszólagos szkepticizmusa mögött eredetiséget rejteget és a mosolygós eg egy darabját, amely egymagában is elég lehetne ahhoz, hogy felderítse tekintetét. Szeretjük a *Valse* és a *Bolero* kápráztató virtuozitását, a *Vonósnégyes* és a *Miroirs* bámulatos szellemességét, de nem feledkezhetünk meg a *Mallarmé-költemények* vagy a *Madagaszkári dalok* fanyar és titokzatos érzékenységéről. És nem hallgathatjuk a *Daphnis* és *A gyermek és a varázslat*-ot, amelyet az Opera oly készségesen igyekszik felújítani, anélkül, hogy el ne ragadna bennünket lágyságával, őszinteségével, frissességével az a költészet, amely olyannyira jellemző Ravel művészetére. A gyengédség, amely szemérmesen igyekszik megszabadulni a lírai kitörésektől, ebben a két műben és különösen a *Daphnis*-ban olyan pátoszig érkezett el, amire azóta csak ritkán akadt példa.

Talán itt fedi fel ez a nagy zeneszerző a legjobban annak a szívnek a titkát, amely gyötrődik és egy idő óta megveti „egy hasztalan foglalatosság édes és mindig megújuló gyönyörűségét”.

Jacques Ibert (Marianne)

1931. márc. 15.

A gramofon által népszerűsített művészet érdekében létrejött társaság, az „Aspho” a Szépművészeti Palotában teát adott Maurice Ravel tiszteletére, aki Brüsszelbe utazik, hogy részt vegyen a hadirokkantak javára a műveiből rendezett fesztiválon. Muzsikuskok

és műkedvelők szép számmal vettek részt ezen a, Franciaország egyik legtitosabb zenei dicsőségének tiszteletére rendezett összejövetelen.

[...] Hasonló megtiszteltetésben részesült az elmúlt évben ugyane szervezet részéről Stravinsky és Darius Milhaud.

Apró, vékony, őszülő, de élénk, értelemről csillogó szemével, éles profiljával, a személyiségéből áradó arisztokratikus előkelőségével Ravel mindenkit elbűvölt, akinek az a kivételes szerencséje volt, hogy a közelébe kerülhetett, éppolyan kedves és barátságos volt a pályafutása elején álló fiatalemberrel, mint a hivatalosan nagytekintélyű fontos személyiséggel szemben. [...]

Ezután hanglemezeiről több műve hangzott fel: a *Menuet antique*, a *Valse*, a *Bolero*, a *Bevezetés és Allegro* szeptettre, a *Varázsfuvola* a „Seherezáde”-ből, a *Napfelkelte* a „Daphnis és Chloé”-ből, a *Tündérkert* a „Lúdanyó meséi”-ből és a *Pásztoróra* fináléja. A hallgatóság megbizonyosodott róla, hogy a francia mester zenéje minden finomsága és végtelen szemérmessége ellenére jól érvényesül a mikrofonon keresztül, amely hűségesen visszaadja világos szerkesztését és láttató erejét [...]

René Bernier (L'Éventail)

Ravel fesztivál

1932. jan. 22.

[...] Ez a Ravel fesztivál nem mond újat senkinek, de helyükre teszi a dolgokat. Ma már nem csak egy kiválasztott elit, de a nagyközönség szemében is a *Daphnis és Chloé* szerzője az első a mai francia zeneszerzők között és Stravinsky, valamint Richard Strauss mellett a három legnagyobb élő zeneszerző közé tartozik. Művészete népszerűvé vált, a szó legjobb értelmében, anélkül, hogy bármit is veszített volna alapvető arisztokratizmusából [...]

Nincs a legcsekélyebb bizonytalanság, a legcsekélyebb megingás sem Ravel stílusában. Rendkívüli precizitás, aprólékos műgond uralja minden részlet kivitelezését. Minden hang, minden hangszín fontos helyet foglal el. Egyetlen részletet sem bíz a véletlenre. Ravel a miniaturisták és az órák fajtájához tartozik, de ez sohasem gátolta abban, hogy nagyra lásson. A *Daphnis és Chloé* vagy a *Lúdanyó meséi* egyes részletei meglepnek a melodikus koncepció szélességével, az őket éltető líraisággal és a bennük kifejezett gyengédséggel. Az az igazság, hogy Maurice Ravel abszolút ura művészete valamennyi titkának és egyaránt képes arra, hogy expresszív, szélesen áradó témát alkosson vagy ritka hangzásokkal játszadozzon.

Vérmérséklete inkább a formai kísérletezések felé hajtja. A hagyomány és a klasszikus stílus művelői között egy sem akadt, aki ilyen messzire jutott el a hangzási kombinációk művészetében. Az új *zongoraverseny* (amely az elmúlt este legfőbb vonzereje volt) egy nagy ékszerész kirakatára emlékeztet. Mindenholnan gyémántok és drágakövek tüze ragyog. De ez csak fény és villódzás játéka. Az együttes kevesebbet számít, mint a részei hatásai. Mindenesetre, nem akadt még ékszerész, aki kirakatába ilyen tisztavízű gyémántok nagyobb választékát tette volna ki [...]

Dominique Sordet (Action Française)

[dátum?]

[...] Ravelt Debussy epigonjaként bemutatni, nem új dolog: már tizenöt évvel ez-
előtt néhány epés zenetudós erre vesztegette a tintáját és meglepő, hogy olyan nemes
szellem, mint Cocteau, követi a komor Pierre Lalo példáját és ezen a sánta lovon lovagol,
pedig ez valóban szomorúan fest amellett a másik, derék paripa mellett, amely oly vidá-
man fújtat a kitűnő *Parade*-ban. [...]

Anélkül, hogy ismét szóba hoznánk Ravel állítólagos debusszizmusát, amely kije-
lentés a legelemibb vizsgálatot sem állja ki, illik felhívni Cocteau úr figyelmét bizonyos
különbségekre ebben a technikában, amely kezdettől fogva, még az impresszioniz-
muson belül bámulatraméltóan tudta megvalósítani a könnyed, de szilárd körvonalak
esztétikáját. Cocteau úr nyugodt lehet: ez az a zene, amelyen — hogy egyik kedves ha-
sonlatával éljünk — járni lehet, anélkül, hogy az eleséstől félnünk kellene; Ravel zenéjé-
ben nem találja meg sem azt a lágy és romlott ködöt, sem a hangzó anyagnak azt a mes-
terkélt csillogását, amelynek hatásaiban joggal kételkedik a debusszizmus „haszonélve-
zőinél”. A vonal a zenében a dallam: Cocteau úr, aki ezt igen bölcsen szereti ismételtet-
ni, hallgassa meg „mindkét fülével” a *Triót*, amit Ravel 1913-ban írt. A rendnek és kelj
lemnek ez az egyedülálló drágaköve a legtökéletesebb példával szolgál majd arra a mű-
vészetre, amely levetett minden fölösleges terhet, minden hívságos diszt. Megcsodálhatja
a dallamvonal példás tisztaságát, elragadó finomságát és a stílusnak azt a zseniális tö-
mörségét, amely szilárdságot és mintegy újfajta előkelőséget kölcsönöz a legkényesebb
zenei formák egyikének. Talán akkor majd kijavítja rosszul sikerült hasonlatát, így:
„Renoir és Monet mellett Cézanne, Claude Debussy mellett Maurice Ravel. [...]”

Roland-Manuel [újság?]

Ravelt ünneplik szülővárosában

[Dátum?]

[...] Este Biarritzban, az Hotel du Palais fényűző környezetében, rendkívül előkelő
közönség előtt nagy hangversenyt rendeztek Ravel és mindazon híres virtuózok közre-
működésével, akik fontosnak tartották, hogy a zeneszerző előtt leróják tiszteletüket és
csodálatukat. [...] Madéleine Grey a csodálatos *Madagaszkári dalokat* adta elő — a fu-
volaszólamot Philippe Gaubert játszotta — magasrendű művészettel. Gyönyörű „hús-vér”
hangjának valamennyi eszközt latba vetette, a hajlítások és hangszínek változatosságá-
val, a kifejezés zsenialitásával és azzal a zenei intelligenciával, amely zajos sikert hozott
a számára. Lehetetlen visszaadni ezeket a bámulatos darabokat, sem a megrendítő *Héber
dalokat*.

Műsorán szerepelt még Concepción áriája a *Pásztorórából* és egy részlet a *Gyermek
és a varázslatból*. Csodálatos volt az énekesnő kifejező arca és mindig hibátlan, remek
hangsúlyai, e két szerep szintézisének megvalósítása. [...] Azután következett Robert
Casadesus, aki lázba hozta a közönséget mesés technikájával és előadásának mesteri
hitelességével. Végeérhetetlen ünneplés fogadta a *Szökőkút* tiszta és kiegyensúlyozott

előadását, valamint a *Couperin sírja* két részletét. Ez a csodálatos zongoraművész felemelkedően van művészete legmagasabb csúcsaira. [...]

Végül a mi nagy Jacques Thibaud-unk előadta a szerzővel a rettenetes *Hegedű-zongoraszonátát*, amit nem vagyok képes úgy kedvelni, amint szeretném. Tudom, hogy Ravel — aki nem óhajtva megpihenni babérain, túl olcsón adja régi műveit — nagy jelentőséget tulajdonít ennek a darabjának, amit egyik legjelentősebb művének tart. Mégsem értem a tündérmesék mesterének e túlzásba vitt „dísztelenségét” ebben a kiszáritott stílusban. [...]

Émile Vuillermoz (Le Monde Musical)

Maurice Ravel fesztivál

[dátum?]

[...] A S. M. I. első hangversenye, amelyet teljes egészében Maurice Ravelnek szenteltek, a műsorszerkesztés súlyos hibáit mutatta kivéve a héber dalokat, amelyeket Madelaine Grey tökéletesen énekelt és *Gaspard de la Nuit-t*, amely Robert Casadesus számára új lehetőséget nyújtott önmaga túlszárnyalására. Ravel egyik legutolsó műve, amit Párizsban első ízben hallhattunk, némi kárát látta ennek a kétségkívül lelkiismeretes, de jelleget és csillogást nélkülöző előadás következtében. A *Tzigane*-ről volt szó, erről a koncertrapszodiáról hegedűre, amit zenekar, zongora vagy *luthéal* kísérhet. Most a *luthéal*t hallottuk. A *luthéal* újfajta hangszerfeltét, amely alkalmas arra, hogy a zongorát új hangzásokkal gazdagítsa olyan szerkezet segítségével, amely egyfajta *cembalo* illúzióját kelti.

Ennek az ismeretlen hangzásnak újszerűsége, valamint az előadás kissé egyhangú merevsége, nem tette lehetővé az egyébként elragadtatót hallgatóság számára, hogy pontos képet alkosson erről a magyar modorban írt, tüneményes fantáziáról. [...]

Nem egy őszinte Ravel-rajongó kérdezi magától manapság, miért van az, hogy az F-dúr vonósnégyes, a trió, a *Gaspard de la Nuit* és a *Daphnis és Chloé* szerzője apró dalocskákkal szórakozik akkor, amikor páratlan tehetsége és a jelentős hely, amit a zene világában elfoglal, nagyszabású mű megalkotására kötelezné. [...] Minél erőteljesebb a művész eredetisége, minél hibátlanabb a technikája, annál követelőbb, de egyben vesélyesebb is a megújulás szükségessége. Tragikus pillanat az, amikor le kell mondani legdrágább tulajdonságainkról, odahagyni a jólét kényelmét, hogy zarándokbotot ragadva a kaland veszélyeinek tegyük ki magunkat. Pedig nem is kellene a kapukat betörni (ahogy azt a *Valse*-ban tette) ahhoz, hogy Ravel kiszabadulhasson a maga által oly gondosan kialakított börtönéből. Hegedűre és gordonkára írt Szonátája jól megmutatja az egerutat, amelyet a meneküléshez keres. Hadd csinálja. Már látjuk, hogy nem kívánja sorozatosan kizsákmányolni a Ravel-módszereket. [...]

Roland-Manuel [újság?]

Nekrológ

1937. okt. 29.

[...] Valóban Ravelnél jobban senki sem képviselhette mai zeneszerzőink közül a külföld előtt Franciaország arcát. Műveinek végtelen változatossága, formáinak tökéletessége, a hangzás szüntelen megújulása, aminek ez a nagyhírű varázsló egyedül ismerte valamennyi titkát, nemcsak az ő lényének voltak eleven tükröződései, hanem hazája szellemének és ízlésének is [...].

G. S. [Gustave Samazeuilh?] (Le Temps)

Ravelről

1937. dec.

[...] Azt hiszem, a jelszó egy zeneszerző és a nagyközönség között, amelyre hatni szeretne, ez lehet: *türelem és bizalom*.

Új művet nem mindig értenek meg első hallásra, később azonban rendkívül népszerűvé válhat. Sohasem árt emlékeznünk arra, hogy a zenekari tagok, akik Párizsban Beethoven *III. szimfóniáját* Berlioz vezényletével bemutatták, az első próbán tiltakoztak eme úgymond érthetetlen zene ellen; hogy amikor Wagner Beethoven Kilencedikjét vezényelte, több hónapig tartó küzdelmébe került a hangverseny megvalósítása; hogy a kritikusok azt mondták, Gounod Faustjában nincs dallam; hogy egyikük azt írta 1902-ben, hogy a Pelléas zenéje nem kelt nagy zajt, de ez a kicsiny zaj igen csúnya. Ma mindezek a művek népszerűek és nem képzelnék el, hogy *ellenállásba* ütköztek születésük idején.

Ravel életében ugyancsak megeljük ezt a két korszakot. De ő különösen szerencsés, amiért élvezhette népszerűségét. Emlékszem egy hangversenyre 1909-ben, ahol a kortárs zeneszerzők új műveit a szerzők neve nélkül adták elő. Raveltől a *Nemes és érzelmes keringőket* játszották és a közönség gúnyt űzött a zenéből, amit hallott. Múlt az idő. [...] Ravel nevét az egész világ tiszteli. 1936 júliusában a montmartre-i vásáron egy állatsereglet hangszóróján egész nap a híres *Bolerót* közvetítették!

Darius Milhaud (Art Musical Populaire)

SPANYOL RAPSZÓDIA

Maurice Ravel és „Spanyol Rapszódiaja”

1908. márc. 16.

A nap különlegessége Maurice Ravel *Spanyol rapszódijának* bemutatója volt a Colonne hangversenyen. Bizonyára tudják, hogy ezt a harminc év körüli fiatal zeneszerzőt lelkes csodálói lángésznek kiáltották ki. Első próbálkozásai Claude Debussy hatásának nyilvánvaló nyomait mutatták. Ám a ravelisták kétségbe vonják ezt a tényt és azt állítják, hogy Ravel teljesen új művészetet teremtett, ami az ő sajátja. Ravelnek olykor vannak ötletei, amelyek már Debussynél is fellelhetők: de ez merő véletlen és ha, mielőtt

valamit kitalálunk, előbb meg kellene bizonyosodnunk afelől, hogy erre korábban még senki gondolt, soha nem találna ki senki semmit. Röviden, Ravel teljesen az avantgarde, vagy, ha úgy jobban tetszik, a fiatalok szélsőbaloldali iskolájának az embere, akitől viharos megnyilatkozásokra lehet számítani.

[...] Ez a *Spanyol rapszódia* nem más, mint egy apróság, de igen bájos. Természetesen Debussyt követi: de sok kellemmel és eredetiséggel. Az első rész, amelyben egy négyhangú téma bontakozik ki a klarinét és a hárfa futamainak csordogálása közepette, borongós és merengő nocturne. A második rész, az, amelyet megisméltettek, az oboa költői szólójával kelt nagy hatást és a fuvolák magas futamaival fejeződik be. A harmadik rész igen melankolikus, de a negyedik ködösen bugyborékoló bevezető hangok után viharosan tör ki igazi spanyol ünnep ritmusában és táncában, baszk dobokkal és kasztanyettákkal: Ollé! ollé! Nyugodtabb szakasz: sóhajok és nyögések: mintha a természet hangjait utánoznák. Majd visszatér az ünnep, megtáltosodva és a mű a cintányérok nagy csattanásaival ér véget.

Mindez igen vonzó, igen csillogó, igen változatos: egy percig sem unatkozunk, annál kevésbé, mivel igen rövid. De ezek a festői képecskék, ezek a csinos impresszionista csecsebecskék nyilvánvalóan semmilyen szempontból nem nagyon jelentősek. Néhány kis óda még nem avat valakit költővé, bármilyen kedvesek a fordulataik és bármilyen kifinomult ízlésre vallanak.

P. S. [újság?]

[dátum?]

Múlt vasárnap a Concert Colonne hangversenyének különös érdekességet kölcsönözött Maurice Ravel *Spanyol rapszódijának* bemutatója. Jóllehet igen fiatal, Maurice Ravel máris híres a zeneszerzők között. Ezt annak köszönheti, hogy eddig alkotott művei kitűnnek újdonságukkal, eredetiségükkel, különleges ízükkel. A *Spanyol rapszódia* apró képek füzére, amelyek kellemesen és bájos könnyedséggel vázolnak fel tűnő benyomásokat. A szvit négy tétele igen korlátozott terjedelmű; afféle zenei miniatűrök, de a hangok — inkább azt mondanám, hangzások — olyan áttetszőek, mintha a fény vidám sugarai járnák át.

Ezek a darabok meglehetősen laza szálakkal kapcsolódnak egymáshoz négy hang révén (az első tételben ostinato módra ismétlődnek, de jelentésük nem egészen világos, mivel ez a motívum önmagában nem eléggé érdekes), nincs bennük semmiféle agresszív különység, semmiféle furcsa keménység, amelyet olyannyira kedvelnek azok a fiatal zeneszerzők, akik bármi áron szeretnék magukra felhívni a figyelmet. Épp ezért, bevallom, nem értettem a hallgatóság egy részének zajos ellenkezését e művel szemben, amely oly könnyen érthető és amely elsősorban kedvességével és karcsú kecsességével hízelgi be magát [...].

Albert Dayrolles (Les Annales No. 1291)

1908. márc. 17.

Ez a rapszódia négy apró darabból áll, amelyek apró témákra épülnek — inkább jelzésekre, foltokra, ritmusokra vagy hangzásokra — ügyes, szellemes hangszerelésben. „Különös és merész mű” mondja még a műsorfüzet. Nem úgy találom. Hangos, ingado-

zó és gyorsan tovatűnő mű, egy festőtanonc mázolmánya, aki elég ügyes, de túlságosan becsvágyó és önelégült és aki egy igazi képet mindig másnapra halaszt. Elvégre mégiscsak különös, hogy ez a fiatal iskolaalapító, akinek elődjeként alig illő Claude Debussyt emlegetni, egy figyelemreméltó *vonósnégyessel* kezdte és azóta semmi mással nem jelentkezik, mint apró, jelentéktelen festői fantáziákkal. Ennek e legutolsó művének még kevesebb jelentőséget tulajdonítok, mint az előtte levőnek: a *Habanera* tagadhatatlan kelleme és főként a *Feria* — amelyben van némi, nem mondanám, hogy kidolgozás, de terjedelem — ellenére sem találok benne semmit azokból az eleven benyomásokból vagy humorból, amely Ravel néhány korábbi művét kitüntette. Ez egy másodkézből való Spanyolország, egyszerűen Chabrier, főképpen Lalo, divatos mártással felszolgálva. [...]

[cikkíró?] (Liberté)

1910. márc. 27.

[...] Ravel a *Spanyol rapszódia*val szerepelt a műsoron, amely ez ideig legtökéletesebb hangszeres műve. Ezt a zenét egyedülálló biztonsággal, elmeállással és gondossággal írták; nem lehetne pontosabban kifejezni azt, amit akar valaki, sem pedig teljesebben megvalósítani azt, amit elképzelt. Nagy kár, hogy mindaz, amit Ravel mondani akar, kevésbé érdekes és hogy ilyen pontos és tiszta ékesszólással fejez ki elhanyagolható eszméket vagy érzelmeket. [...]

Pierre Lalo (Le Temps)

GASPARD DE LA NUIT

1909. jan. 12.

A *Gaspard de la Nuit*, három költeményből álló szvit zongorára, ásatag romantikájú szövegekre, Ravel azon erőfeszítését mutatja, hogy végleg eltávolodjék Debussytól. Jóllehet — főként az első két darabban: a nagyszerű *Ondine*-ben és a sajtóságon ragacsos *Akasztófa*-ban — a kidolgozási szakasz szélesebb, mint korábbi műveiben és csaknem dallamos; jóllehet a kifejezés erőteljesebb, mégis nyilvánvaló, hogy Ravel számára a zene nem más, mint pikáns és csinos hangzásokkal — még azt sem mondom: harmóniákkal — való játék. Ebben a játékban kiváló: de vajon nincs-e aránytalanság ennyi rendkívül modoros apró eszköz felkutatásában és felhalmozásában a cél és az eredmény között? Amikor Ravel kottáit olvassuk, mindig azokra a kínai csecsebecsékre kell gondolnunk, amelyeket egy életen át tartó türelemmel és erőfeszítéssel készítettek és amelyek kétségkívül bájosak, de mégis csak csecsebecsék.

[cikkíró?] (Liberté)

1909. márc. 13.

[...] Az évad első hangversenyén a Société Nationale Maurice Ravel három zongoradarabját adta elő. Ezek a darabok, amelyeket Aloysius Bertrand *Gaspard de la nuit*-jéből vett három prózai költemény, *Ondine*, *Az akasztófa* és *Scarbo* ihletett, ha nem is

leíró, de képzeletgazdag és festői részletek. Hatalmas sikert arattak: és ami a fő, meg is érdemelték azt. Maurice Ravel volna az első, aki hibáztatna engem, amiért nem tulajdonítom e siker egy részét Ricardo Vinés tüneményes és költői előadásának. [...]

Együttesen ez a három darab, azt hiszem, külön fejezetet jelöl Ravel művészi pályáján. Ez a fiatal zeneszerző már első bemutatkozása idején feltűnt vitathatatlanul értékes adottságaival és kifinomult tehetségével. Meglehet, hogy tetszik vagy nem tetszik: semmit nem írt, ami ne lett volna zenei, eredeti hangzásokban, ritka harmóniakban gazdag. [...]

Nem lepődnék meg, ha a *Gaspard de la nuit* szerzőjénél egy korszak végét jelezné, amelynek ígéretei még tétovák voltak és megjövendölné azt az érett korszakát, amely ízes gyümölcsöktől roskadozik. [...]

Jean Chantavoine [újság?]
(folytatjuk)

KÖNYVEKRŐL

Samfai László:

18 BARTÓK-TANULMÁNY

Zeneműkiadó Budapest [1981]

A Bartók-év tudományos hozamának szám-bavételekor e kötet, amely szerzőjének utószó-ban kifejezett szándéka szerint „*tisztes ünnep-rontás szeretne lenni.*” (317. o.) alighanem a legfontosabb, mert a legtöbb inspiráló újdonság-gal szolgáló kiadvány. A 18-ból a magyar ol-vasó hetet ismerhetett korábbi évekből, két további írást pedig magyarországi idegennyel-vű kiadványokból. Terjedelme szerint az is-mert anyag távolról sem a kötet fele s öt e ki-lenc tanulmány közül is átdolgozott, újraírt verzió. A Somfai László Bartók-kutatasait soroló bibliográfia (319-321. o.) jelzi, milyen szigorú szerkesztője volt a szerző önmagának s hány magyarul esetleg hozzá sem férhető fontos munkáját hagyta el kötetéből, nem csupán Bartók-szövegek kritikai kiadásait. Természetesen a 19., vagy 23. Bartók-tanul-mányt is számon tartjuk függetlenül attól, hogy kötet-életre méltónak találtattak-e.

Nem-konvencionális és antidogmatikus — ez a legkevesebb, mint erről a kötetről minden figyelmes olvasója megállapíthat. Somfai semmiféle tézist nem hajlandó abszolutizálni, elfogadni is csak annyiban, amennyiben vizsgált anyag hitelesíti. Elemzései arról győznek meg, hogy a Bartók jelenség sokkalta komp-lexebb, semhogy tézisekkel, merev analitikus módszerekkel a lényegig hatolhatnánk bár-mely elemét, vagy összefüggését vizsgálva e műveknek.

A *Bartók Béla zenéje* (az új Grove-lexikon magyar olvasó számára berendezett címszava) mint hatalmas kapuboltozat ad belépést az öt fejezet címre tagolt gyűjteménybe (*A művek genezise; A szerzői előadás; Szerkezet-elem-zés; Esszék a stílusról; Háttér-dokumentáció*).

Már ez a nyitófejezet is érzékelteti, hogy a ze-néről történelmi fejlődésvonalai mentén lesz szó a teljes kötetben; más szóval, térben, idő-ben és korban pontosan elhelyezve ad pontos áttekintést a teljes életműről, amelyek erő-terét a későbbi fejezetek, s a bennük foglalt mikroszkopikus analízisek rajzolják ki.

A Grove-írás, amelyet a lexikonban Lam-pert Vera életrajza és tekintélyes bibliográfia egészít ki, bravúros teljesítmény önmagában is. Egy nagy Bartók-monográfia vázlata egyszer-smind — a „vázlat”-terminust természetesen nem pejoratív értelemben használok —, ami-képp Ujfalussy József jó két évtizeddel ko-rábbi, a Szabolcsi—Tóth lexikon új kiadásá-hoz írt lexikoncikke is vázlata, vagy inkább koncentrátuma volt nem sokkal később meg-jelent Bartók-kötetének. Somfainak persze nincs jóvátételi kötelezettsége, nem kell, hogy fűtse a Bartók-életmű egysége helyreállításá-nak pátosza. Zavartalanul tehet tehát új hang-súlyokat (felsorolásuk voltaképp a tanulmány teljes idézését tenné szükségessé), amelyek leg-többjét különben mélyfúrással hitelesítik a kö-tet további írásai. Itt mindenesetre madár-távlatból láttatja a Bartók-mű minden lénye-ges vonását, a műhely fordulópontjait.

Az összefoglalás feszes mivoltában is félel-metesen pontos korszakhatárok, fordulatot jelentő művek-műcsoportok, nyelv és stílus ismertetésében egyaránt. Jelentőségükhöz mért terjedelemben foglalkozik Somfai a bartóki nyelvet érő, azt formáló hatásokkal, a saját stílus kialakulásával s ezzel párhuzamosan a külső hatások némelyikének kompozitorikus leküzdésével (pl. A fából faragott királyfi), mások kiérlelt továbbvezetésével. S bár a do-log természetéből következően egyetlen szál teljes kifejtésére sem vállalkozhatik itt, azt lehetővé teszi, hogy a Bartókot valamelyest is ismerő olvasó tovább eszmélkedhessen gondolatmenetén, amelyben szerves egységbe fonódik esztétika, zenetörténet, a legtágabban értelmezett zenetechnika.

Apró hiányérzetem, hogy miközben a Grove-cikk a megfelelő helyeken hivatkozik Bárdos Lajos, Lendvai Ernő zeneelméleti terminológiáira, a polimodális kromatikát „csak” mint bartóki terminológiát említi (10. o.), a Harvard-előadásokra utalva; Kárpáti János kutatásait nem hozza szóba, holott Kárpáti a Harvard-szövegek Vinton-féle részleges közlése (1967) nem-ismeretében mutatta ki a polimodális kromatika szerepét. Nem teljesen pontos fogalmazás, hogy Bartók a Mandarin írásakor a Schoenberg-újdomságok közül csak az op. 11-et ismerte, hisz Dille kutatásaiból ismeretes: 1916-ban megvásárolta az Öt zenekari darab (op. 16) négykezes átíratát és az op. 19 Hat kis zongoradarabot (ha az általa szintén megvásárolt Gurrelieder-t és I. vonós-negyest 1919-ben nem tekintjük is újdomság-nak). Ha a 17. o. utolsó bekezdésének kezdetén Somfai 1922–23-ra datálja — s joggal — az I. világháború utáni nemzetközi kitörés kezdetét, nem egészen precíz e bekezdés végén „mostantól” említeni Adorno bírálatát Bartók folklorizmusáról, hisz épp a népzenei indítást először 1927-ben, tehát az 1926-os stílusfordulat után, az I. zongoraverseny meghallgatásakor bírálta. (A kötetben jóval később, a II. zongoraverseny elemzésekor inkább retorikus fordulat, semmint tényanyagra alapozott kijelentés: „Bartók nem osztotta Schoenberg véleményét Stravinsky akkoriban élesen támadott »neo-bachos« stílusával kapcsolatban.” [208. o.]. Azt hiszem, inkább más volt 1926-ban a véleménye, mint a Schoenbergé, amely utóbbiról nem tudjuk, ismerte és de facto nem osztotta-e.)

Az általános érvényű indítás után az általánostól az egyeshez ível az aligha véletlenül legterjedelmesebb 2. tanulmány (*Kézirat és Urtext: A Bartók-művek forrásláncjai*), amely voltaképp konokul következetes kifejtése a Két román tánc facsimile-kiadása (1974) Somfai-írta utószavának. A kritikai életmű-kiadás sajtó alá rendezésének szövevényes munkáját alapozza meg a filológus Somfai László, aki természetesen nem „csak”-filológus s éppen nem az a szó pozitívista értelmében. Mindenestre, teljes kétségbe ejti a „hiteles” bartóki kottaszövegre vágyó előadót, kutatót egyaránt, már a források tipológiájának ábrázolásával s azok történelmi rendjének megteremtésével (1., 2. ábra, 34-35. o.). Ezekből ugyanis egyértelműen kiderül: hiteles Bartók-kotta (nyomatvány) jelenleg nem létezik és mindaddig, míg a kritikai kiadás létre nem jön, nem is lesz. Sőt, mivel a művek egy részének forrásláncából fontos szemek hiányoznak, a teljes kritikai hitelességet valószínűleg a legminuciózusabb filológiai kutatás sem rekonstruálhatja. Somfai mindenestre részletesen ismerteti

az „ideáltípust” és jelzi az elkerülhetetlen kompromisszumokat is.

Elemző gondolatmeneteinek — legalábbis a 9. írásig — egyik irányító szempontja, hogy zeneszerző-előadóművész munkásságát vizsgálja (ez a perszonálunió, igaz, századunk első felének zenetörténetében sem ritka, abban azonban Bartók mindenképp egyedülálló, hogy nem csak a saját műveit játszó valódi pódiumpianista és, ha egészségi állapota függvényében is, de egész felnőtt élete folyamán tevékenykedett előadóművészként). Bartóknak, az előadóművészek már a forrásláncok felrajzolásokor, tehát a kritikai kiadás feltételeinek ismertetésekor is fontos szerepet tulajdonít Somfai, s nemcsak a szerzői lemezfelvételek — a későbbiekben (6., 7. írás) részletesebben elemzett — jelentőségének kiemelésével kapcsolatban, hanem a kéziratokon és kiadásokon végzett javításokkal összefüggésben is.

Az autorizált kiadások alfejezetében (56-57. o.) azonban számomra nem teljesen világos, miért értékeli a megjelenés évtére vonatkozó közvetett információk a kották — legalábbis az UE kiadások — borítójának hátlapján feltüntetett dátumot (év, hónap). Úgy látszik, a műjegyzékekből örökletes a Két kép zongoraváltozata első kiadásának hibás 1921-es megjelenési dátuma (62. o.), noha a zenekari partitúra (1912) cimlapján szerepel a „Piano à 2 mains” felirat s a zongoraverziót, mint megjelentet említi a Zeneközlöny 1913. február 24-i számában közölt műelemzés. (Somfai ezt zárójelben a valódi koncert-zongoraátíratok közé sorolja. De az-e valóban? Hisz a zenekari partitúra magyar nyelvű belső cimlapján „Zongora kivonat 2 kézre” olvasható. A „kivonat” megjelölés vajon önkényes kiadói hozzatét?)

A tisztázat-nyomatás között megváltoztatott műelnevezést („A címadás a tisztázat és a nyomtatott megjelenés között még változhatott.” 46. o.) Somfai, mint legismertebb példán, a *Morceau de concert — Rhapsodie (op. 1)* névváltozásán demonstrálja. Hadd tegyem hozzá, Bartókot itt egyszerű praktikus ok vezette: az 1905-ös párizsi Rubinstein zeneszerző versenyen a kiírás szerint Morceau de concert-rel kellett pályáznia, ami Bartókot a címadásban később természetesen nem kötötte.

A Kézirat és Urtext... egy második monumentális kaput nyit Bartók alkotó, egyszerűs mind Somfai László tudományos műhelyébe. Ezzel pedig már megütötte kötete kettős — illetve kettősen egy — alaphangját. A továbbiakban pedig, éppen egy sor roppant lényeges és cseppet sem részértékű részlet analitikus kifejtésével jutunk el olyan monumentumokig, mint a 2. zongoraverseny, vagy a Hegedűverseny II. tételének röntgenképe. A roppant

nyomatékos indítás után alighanem e két írás (9., 10.) az újabb csúcspont, amelyhez Somfai gondos kötet szerkesztő dramaturgiával vezet fel. Mert a 3—8. írás éppúgy remekelés a maga nemében és funkciójában.

Már a művek genezisének konkretizálása (3-5. írás), fogalmazványok, kéziratok, vázlatok alkotó értelmezésének élményével ajándékoz meg. Itt a kottából olvassa ki Somfai a műveit nemcsak szerkesztő, hanem egyúttal interpretáló zeneszerző műhelyének titkait, egyszermind a népzenei hatások specifikus értelmezésének zenetechinikai és esztétikai rétegeit. Arra is félelmetesen pontos választ ad: hogyan komponált Bartók, mit s miért fejt be, hangszernél, íróasztalnál — vagyis roppant lényeges pontokon gazdagítja a zeneszerző alkotáslélektanát. Ugyanezt másként, mintegy megfordítva mutatja ki az *Este a székelyeknél* és az *Allegro barbaro* Bartók-bejátszásainak analízise. Bárhonnán közelít, figyelemzetése szüntelen hallik: eszébe ne jusson mai előadóművészek másolni Bartók zongorázását. A tanulságok alkotó elsajátítására törekedjék!

Szubjektív érzéseknek nincs sok helye recenzióban, számomra mégis különösképp kedves az „*Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről*” (8.) tíz mikroesszéje. Mivel a folyóiratban meg nem jelent írások keletkezési idejét Somfai titokban tartja, meggondolkozhat, vajon a lemezösszkiadás megfelelő részeinek ismertető tanulmányai megelőző műhelymunkák-e, vagy az ott felvetett jelenségek részletezőbb kifejtései. (E jegyzetlapok genezisének ma persze nincs, legfeljebb a XXI. század tudománytörténete szemében lehet némi jelentősége.) A szerkezetek-formák mélyére hatolva tételek, tételrészek jelentését fogalmazza újjá Somfai. Bizonyítván, hogy a jelenségek az eddig véltnél sokkal bonyolultabbak és rétegezetebbek, e helyütt is sok évre ad újra- és továbbgondolnivalót, hogy e jegyzetek nyomvonalait követve megkíséreljük egy sor más bartóki jelenség dekódolását is. Álcázott zeneelméleti-technikai analíziseket nyújt át mikroformában — különben ilyen az egész kötet is —, hiszen esztétikára, jelentéstanra futtatja ki mindegyik gondolatmenetét. Nem tetszetős, henyé, kurzus-marxizálás okán utal éppen itt oly gyakran a dialektikára — egyébként is mély megfontolás és meggyőződés alapján hivatkozik kötetében ideológiákra, holott szinte minden, mégoly technikába zártnak látszó megállapítása világnézeti töltésű! —, tudniillik az általa elemzett matéria valóságos dialektikája torkollik releváns esztétikai következtetéseihez.

Somfai László dolgozószobájának működése — kötet gondos tanulmányozása alapján — mindenképp rejtélyesnek tűnik fel.

Hivatásos, munkajogilag főfoglalkozású Bartók-kutató 1963-tól (injúria, hagyjuk mégis figyelmen kívül, mi alapvető mondandója volt ezenközben a bécsi klasszikáról, Webern, Schoenberg, Stravinsky műveiről). Bartókról időrendben előbb volt összefoglaló mondandója (a kötetben az *Esszék a stílusról* magyarul hozzáférhető, részben épp a MAGYAR ZENE hasábjain megjelent ezért, de csakis ezért részletező ismertetésre nem szoruló írásai 1969—1971 között készültek), a kötetbe fel nem vett *Bartók — saját műveinek interpretátora* (1968) is korábbi keletű, mint az *Allegro Barbaro*, az *Este a székelyeknél* szerzői bejátszásainak mikroszkopikus analízise. A kötetébe felvett „mélyfúrások” alighanem a kutatás egy második fázisát reprezentálják s ezek árán érkezett el újabb szintézishez (1., 2. írás, majd *Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben*, [9.] *Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében* [10.]).

A recenzió, remélve, hogy olvasója a kötetet ismeri, nem vállalkozhat Somfai valamennyi felfedezésének leíró ismétlésére. Még egy összefoglaló tanulság: amiképp Somfai a legszorosabb kapcsolatot tárja fel az előadóművész-zeneszerző kettősen egy tevékenység között, azonképpen számtalan helyütt — és új minőségben! — hivatkozik a zeneszerzőt és interpretátort vezérlő népzenei hatásokra. Ezzel legalább annyi át- és újragondolnivalót ad, mint a jámbor technikai analízisnek álcázott írásaival, a mai kutatónak éppúgy, mint Bartók művei mai előadójának.

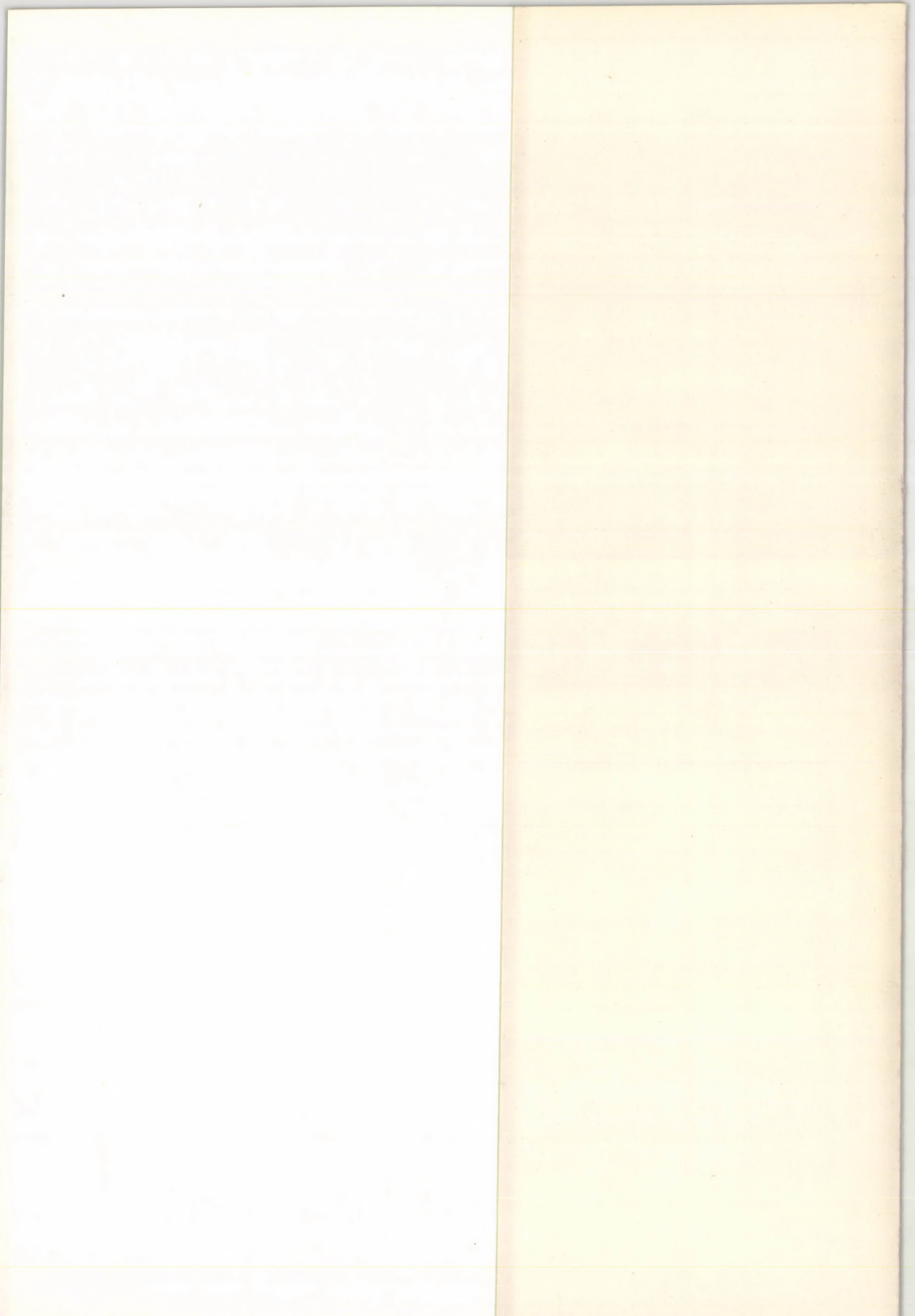
A gazdagságában lenyűgöző mondanivaló formai megoldása azonban némi meggondolásra késztet. Somfai s. k. rajzolt kottái, ábrái és grafikonjai ugyan a kutatói precizitás mintapéldái (bár az ábrák angolszász mintát követő római számozása némiképp manírosnak hat — hacsak nem gondolt a szerző mindjárt köteté idegennyelvű kiadására is). Hanem a jegyzetanyag helyenként már az olvashatóságot veszélyezteti. Somfai megállapításainak bizonyító anyagát, tehát valójában a főszöveghez szervesen hozzátartozó mondanivalót, módszeresen utalja lapalji jegyzetbe. Már-már követhetetlen például a 42. o. felülről 8. sora, aholis négy egymást követő szó („*harmóniai, hangrendszerbeli, texturális, hangszerelési*”) kap egy-egy tartalmat értelmező jegyzetet (31-34. lábjeget). Somfai abszolút tudományos hitele megfelelő garancia lett volna az ilyen típusú jegyzetanyag elhagyására is. Ha azonban megállapításainak „tárgyi bizonyítékairól” lemondani semmiképp nem akart, miért nem utalta azokat magába a főszövegbe, mint a lényegi mondanivalóhoz tartozó konkretizálást? Távol álljon tőlem, hogy „könyvcsinálásra” tanítsam éppen Somfai Lászlót,

de nagyon megnehezíti olvasója dolgát azzal, hogy mértéken felül készíti a szöveget a főszöveg és a jegyzetek közötti permanens vándorlásra. A dolgok benső logikája szerint bekövetkezik a túljegyzetelés „bosszúja” is. A 154. oldalon Somfai felső indexes számokkal jelzi tömören az 1-4 vonalas oktáv hangjait. Történetesen ide került az írás — egyébként főszövegbe kívánczó, lényegi — 4. láb-jegyzete, egyszersmind felső indexű 4 jelzi itt a négy-vonalas magas *g*-hangot is, első pillantásra némi zavart keltve a jegyzet hovatartozása felől (a félreértést könnyedén eloszlat-

hatta volna a *g*''''', vagy *négyvonalas* jelölés). Feltételezem, a maximális tömörítés szándékától vezérelve utalt Somfai László rengeteg lényegi gondolatot a lap aljára, e megoldása azonban nem praktikus.

E merőben formai megjegyzésem természetesen cseppet sem érinti a kötet értékének lényegét. Mert Somfai monumentuma éppen lényege szerint döntő hozzájárulás a Bartók-centenárium tudományos eredményeihez.

Breuer János

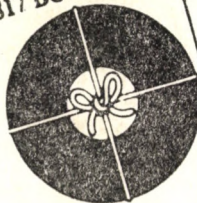


Ismerjük meg egymást!

- 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 beérkezettől számított 12 napon belül megkapja.
- A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
- A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonosságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

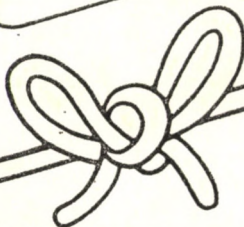


Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta,
oratórium, egyházi zene, opera, kórus-
művek, hangszeresztőlők, kamarazene,
mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____

aláírás

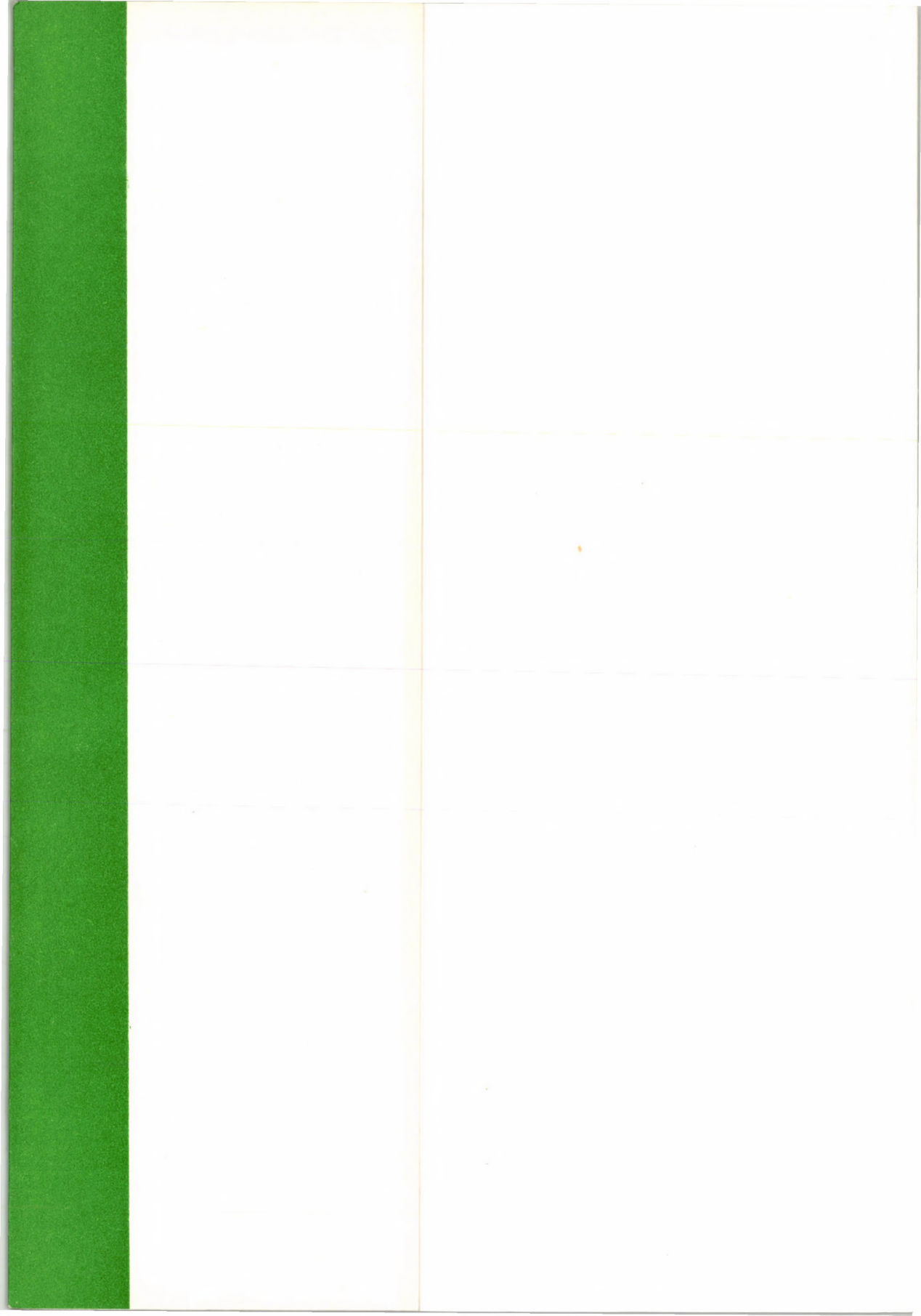


Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

MAGYAR ZENE

Kötelespéldány

19 **4** 83



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIV. évf., 4. szám

1983. december

TARTALOM

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

Kodály Zoltán: Marosszéki táncok. Keletkezéstörténet, források, műhelymunka 335

SZABÓ HELGA:

Éneklő Ifjúság 1925—1944 I. 376

DOCUMENTA

Maurice Ravel műveinek sajtóvisszhangja II. (Pándi Marianne) . . 416

MAGYAR ZENE
Tudományi Folyóirat
Művelődési és Nemzeti Kultúrpolitikai
Központ Kiadása
Készítette: SZABÓ HELGA
Kiadás helye: Budapest, V. Váci utca 17. (Magyar Zenei Műhely)
Kiadás dátuma: 1983. december 15.
Kiadás ára: 1000 Ft (plusz a postaköltség)
Előfizetési ár: 3000 Ft (plusz a postaköltség)
Előfizetési cím: Magyar Zenei Műhely, Váci utca 17., Budapest V.
Tudományi Folyóirat, Budapest, V. Váci utca 17.
Kiadás helye: Budapest, V. Váci utca 17.
Kiadás dátuma: 1983. december 15.
Kiadás ára: 1000 Ft (plusz a postaköltség)
Előfizetési ár: 3000 Ft (plusz a postaköltség)
Előfizetési cím: Magyar Zenei Műhely, Váci utca 17., Budapest V.

1983. évf. 4. szám

Magyar Zenei Műhely, Budapest

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

MAGYAR ZENE

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: SIKLÓSI Norbert vezérigazgató

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

83.2895-66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

KECSKEMÉTI ISTVÁN

KODÁLY ZOLTÁN: MAROSSZÉKI TÁNCOK

KELETKEZÉSTÖRTÉNET, FORRÁSOK, MŰHELYMUNKA

Kodály azok közé a jeles zeneszerzők közé tartozik, akik sok munkát hagytak az utókor filológusaira. Ez egyaránt áll zenei és nem zenei kézíratainak rekonstrukciós munkáira. A kompozíciók keletkezéstörténetének vizsgálatában különösen döntő szerepet játszik az eredeti kéziratokból kivilágló zeneszerzői műhelymunka; a filológusi munka bonyolultsága éppen az autográfok terén jelentkezik leginkább. Közülük a következők érdemesek előzetes kiemelésre: 1/ az azonos műhöz tartozó vázlatok, töredékek és tisztázatok általában nem együtt, hanem a Kodály-Archívum kézirtattárának különböző helyein találhatók, gyakran más Kodály-kompozíciók kéziratlapjainak néhány sorába vagy akár eltérő jellegű nyomtatványok üres helyeire írva; 2/ egyes vázlatok és töredékek csak néhány ütemre vagy szólamra korlátozott részleteinek felismerését többnyire sem cím, sem egyéb szöveges utalás nem támogatja; 3/ Kodály kézírása meglepő változásokat mutat, még egymáshoz egészen közeli időpontokban is; 4/ emellett a kéziratok túlnyomó többsége keltezetlen; 5/ gondot okozhat a Kodály-autográfokban olykor fellelhető idegen kézvonások meghatározása és azonosítása, ha azok nem *Kodályné Sándor Emma*, *Bartók Béla* vagy később *Kodályné Péczely Sarolta* kezétől származnak.

Ami ezek közül a *Marosszéki táncok* kéziratok forrásaira vonatkozik, azt részletesebben első sorban e tanulmány 7. része fejt ki. A címben bejelentett témát egyébként az alábbi fejezetek mutatják be:

- 1 Marosszék és népzeneje
- 2 A keletkezés és előzményeinek időrendje
 - a/ A mű népzenei forrásainak gyűjtése, feljegyzése
 - b/ A komponálás, majd a korai előadások mozzanatai
- 3 A mű tartalmi és műfaji rokonai
- 4 Kodály zongorazenéje és a Marosszéki táncok zongoraváltozata
- 5 A mű szerkezete
- 6 A Marosszéki táncok kéziratok és nyomtatott forrásai

A: a zongoraváltozat első teljes autográfja

B: Székely Júlia játszópéldánya

C: a nyomdai kézirat

D: autográf vázlattöredékek

E¹: a zenekari változat autográf partitúrája

E²: a zenekari változat nyomdai kézírata

F¹: a zongoraváltozat első kiadása (1930)

F²: a zongoraváltozat 1940. évi szerzői korrektúrája

G: a zenekari változat első kiadása (1930)

7 A kézirat források néhány jellegzetes vonása

a/ Az írásképek különbözősége

b/ Az impúrumok lejegyzésének módja

c/ A keltezés hiánya

8 A műhelymunka néhány figyelemre méltó fázisa

Irodalom

I. MAROSSZÉK ÉS NÉPZENÉJE

A kompozíció címében szereplő földrajzi fogalom — *Marosszék* — egykori erdélyi terület, a székely székek egyike, amelyen a Tisza legnagyobb mellékfolyója, a Maros folyt keresztül. Székhelye Marosvásárhely volt (mai néven: Tirgu Mureş, Románia). Kodály először 1910-ben gyűjtött a Székelyföldön népzeneét, majd 1912-ben járt ott, feleségével és Bartók Bélával együtt. Ottani gyűjtésük eredményét először a *Népdalok (Erdélyi Magyarság)*¹ című kötetben tették közzé Budapesten. Az 1921-ben keltezett előszóban a közreadók rámutattak az erdélyi folklórnak a magyar népzene belüli különleges értékére és ismertették az erdélyi, illetve székely népdalok jellemzőit.

Marosszék népzenejéről Kodály a mű zenekari változatának előszavában így írt:²

„»Dajkám marusszéki székely asszony, jó énekes, jó hajdútáncos volt« — írja Kemény János erdélyi fejedelem önéletírásában. (Élt 1607—1662.) Talán nem véletlen, hogy mindmáig Marosszék őrzött meg legtöbbet a régi népi tánczeneből s hogy egy-egy darabnak más vidéken is »marosszéki« a neve.

Bár hangszeres jellegű, eredetében mind dal lehetett, egy részének szöveges változata is megkerült. Hegedűn, furulyán minden faluban hallható volt még a háborúig, a szöveges alak inkább csak öregektől.

A Brahmstól világgá vitt »magyar táncok« az 1860 körüli városi Magyarország hangja: jobbra akkor élt szerzők művei. A Marosszéki táncok meszszebb múltban gyökereznek: az egykori Tündérország képét idézik fel”.

¹ BARTÓK Béla—KODÁLY Zoltán: *Népdalok. Közzé teszik.* — — Kiadja a Népies Irodalmi Társaság. Bp. [1923], Rózsavölgyi, Pesti könyvnyomda. 210 l. /Erdélyi Magyarság/.

² Partitúra. Wien c. 1930 [1930], Universal Edition (U.E. 8214).

a) A mű népzenei forrásainak gyűjtése, feljegyzése

A *Marosszéki táncok* mind az öt népi témaforrását — tehát a rondótéma, a három epizód és a kóda folklór-mintáját — Kodály eredeti kéziratot tám-lapjai őrizték meg; ezek a támlapok (az alábbi a-tól e-ig az N—35.244, 35.253, 35.254, 35.210 és 35.459 jelzeteken) a budapesti Kodály-Archívumban talál-hatók (1. ábra).

A XIX. és XX. század fordulóján *Vikár Béla* (1859—1945), a fonográffal való magyarországi népzene-gyűjtés első művelője fonog-ráfhengerre rögzítette az alább 1/a-c számok alatt felsorolt népi hangszeres dallamokat, éspedig:

1/a az 1. epizód dallamforrását, amelyet Betfalva községben (Udvarhely vármegye) Gálfi Pista cigányklarinétos szólaltatott meg (1/a. ábra);

1/b a 2. epizód dallamforrását, amelyet Kápolnás-Oláh-falu községben (Ud-varhely vármegye) Elekes Tamás klarinétos adott elő (1/b. ábra);

1/c a kóda dallamforrását, amelyet ugyancsak Kápolnás-Oláh-falu község-ben játszott Elekes Tamás klarinétos (1/c. ábra).

1910-ben gyűjtötte és jegyezte le Kodály

1/d a rondótéma dallamforrását, amelyet Gyergyóremete községben (Csik vármegye) egy cigányhegedűs játszott (1/d. ábra); vö. Kodály közlésével is a „Magyar népzene” című lexikoncikkének végén (ld. irodalomjegyzékünk „KZ-ZL” jelű tételét).

1912-ben fonografálta és jegyezte le Kodály

1/e a 3. epizód dallamforrását Kászonjakabfalva községben (Csik vármegye) Bernát Sándor furulyástól (1/e. ábra).

b) A komponálás, majd a korai előadások mozzanatai

1923-ban gondolt Kodály valószínűleg első ízben a *Marosszéki táncok* megkomponálására, abból az alkalomból, hogy Budapest székesfőváros veze-tősége Pest, Buda és Óbuda Budapestté egyesítésének ötvenedik évfordulója alkalmából rendezendő díszhangversenyre — Bartók Béla és Dohnányi Ernő mellett — tőle is ünnepi kompozíciót rendelt. A *Marosszéki táncok* vázlatait azonban félretette, amikor értesült arról, hogy Bartók is tánc-jellegű kompo-zícióval — a *Tánc-szvit*tal — készül erre az alkombra;⁴ helyette, mint ismeretes, a *Psalmus hungaricus*t komponálta meg.

³ E tanulmány írója hálás köszönettel jegyzi fel, hogy az előkészítő munkát a következő személyek segítették: *Kodály Zoltanné Peczeley Sarolta* (a kompozíció autográf A- és D-forrásainak kutatás és részleges reprodukáltatás céljára való átengedése, a mű népi forrásait tartalmazó öt Kodály-támlap és egy műsorlap hasonmásának közlési engedélye, értékes zenefilológiai és elterajzi vonatkozású tájékoztatás); *Dr. Eöze László* (Kodály és az Universal Edition húszas évekbeli levelezése fénymásolatának átnézése a „Marosszéki táncok” tekintetében); *Somjai László* (részletes konzultálás a scriptorok, különösen Bartók kézvonásainak B-forrás-beli meghatározására); *ifj. Kiss Ferenc* (Szabó Ferenc kézvonásainak felismerése az iménti forrásban); *Sárosi Bálint* (a „Marosszéki táncok” népzenei forrásaira vonatkozó kutatási eredményeinek ismertetése); *Olsvai Imre és munkatársai* (a Kodály-archívumban általuk felkuta-tott, fent említett öt támlap szolgáltatása); *Breuer János, Gábray György, Wilhelm András* (különléte szakirányú előzőkeny segítő-készségük).

A felsoroltak egy részének nevére a tanulmányunk végén található irodalomjegyzék is utal.

⁴ Eö-*nn* 95. l.

1927. március 14. és 17.: a *Marosszéki táncok* zongoraváltozatának rádió-, illetve hangversenytermi bemutatója. A művet *Kentner Lajos*, az e tanulmány írása idején Londonban élő kiváló zongoraművész, korábban Kodály zeneszerzés-növendéke mutatta be. Az ősbemutató előkészületeit így ismertette e tanulmány írójához intézett leveleiben:⁵

„[...] A hiteles történet a következő: Kodály engem a bemutató délelőttjére (reggel 9-re) magához rendelt és átnyújtott egy teleírt lapot, majd leülte-tett az ebédlőben egy díványra — zongora nem volt a szobában — és rámparancsolt: »Tanulja ezt meg«. Félóra után egy második lap jött és így tovább. Atjátszásról szó sem lehetett. Délután Kodály is elkészült a művel, én is megtanultam úgy ahogy. Akkor azután hazamentem, a délutánt gyakorlással töltöttem és este előadtam, még pedig kotta nélkül, a Marosszéki Táncokat. Ha jól emlékszem, ezt a hangversenyt a rádió is leadta. Hogy miért nem készült el a kézirat a hangverseny napjáig, ezt már nem tudom. Ez az autentikus története az eseménynek [...]».

Kentner Lajos visszaemlékezését két dokumentum pontosítja és egészíti ki. Az egyik az 1927. március 17-i zeneakadémiai est műsorlapja, a másik a korabeli rádióújság műsorközlése a március 14-én 18 órakor kezdődött és 19.30-ig tartott koncertközvetítésről (2. ábra). Az elsőként említett dokumentum lelőhelye a Kodály-Archívum,⁶ a másodiké az Országos Széchényi Könyvtár Hírlaptára.⁷ A hangversenytermi bemutató műsorlapja szerint a március 17-i előadásra este fél 9 órai kezdettel a Zeneművészeti Főiskola nagytermében *Kodály Zoltán Magyar dalestje* keretében került sor. A műsorlapon felsorolt közreműködők: *Medgyaszay Vilma, Dr. Székelyhidi Ferenc, Kentner Lajos* és a *Wesselényi uccai Polgári iskola énekkara Borus Endre* tanár vezetése alatt. *Kentner Lajos* a szünet utáni részben, a műsor ötödik számaként két magyar táncdarabot zongorázott, melyeket a műsor *Falusi táncok* közös címmel hirdetett. Előbb a *Kászoni* [táncok] kerültek sorra (Kodály Zoltánné [Sándor Emma] átíratában), majd jelen tanulmányunk tárgya, a *Marosszéki* [táncok]. (Kászon — ez a szó több csíkmegyei község nevében előfordult; erről a tájról származott Kodályné Kászoni táncainak folklór-anyaga is.)

A rádióújság szerint a budapesti Rádió nem az ímént említett nyilvános hangversenybemutatót közvetítette, hanem a három nappal korábbi stúdióhangversenyt. A „Kodály Zoltán szerzői estje” című rádióműsor az előadásra került műveket nem részletezi ugyan, de a két szerzői koncert azonosságát indokoltan lehet feltételezni, az itt is, ott is felsorolt szereplők azonossága és a

⁵ *Kentner Lajos* (szül. 1905. júl. 19.) kilenc tanévcn át — 1914-től 1923-ig — a budapesti Zeneakadémián folytatta tanulmányait, *Székely Arnold* zongoraosztályának növendékéeként. Ugyanitt 1916-tól 1923-ig zeneszerző-növendék is volt. Tanárai sorában — *Herzfeld Viktor, Weiner Leó* és *Hans Koessler* mellett — *Kodály* neve is szerepel e tanszakon, mégpedig az 1916–17. és 1918–19. tanévekben. Annak ellenére, hogy Kodály a Zeneakadémián csak ebben a két évadban volt Kentner zeneszerző-tanára, és annak ellenére, hogy Kentner még magánúton sem tanult Kodálynál, később gyakran megfordult lakásán, „hol megmutatni egy-egy készülő kompozíciót (es kritikát kérni), hol előjátszani neki egy éppen megtanult Kodály-művet, hol énekesekkel próbálni: a szerzői estek próbái majdnem mindig Kodály lakásán folytak le.” — Idézetek Kentner Lajosnak a jelen dolgozat szerzőjéhez 1981. szeptember 30-án és 1983. április 29-én írt leveleiből valók. A közölt tanulmányi adatok a zeneakadémiai évkönyvek közlésein alapszanak.

⁶ A *Kodályné Sándor Emma* által rendezett műsorlap- és hírlapkiadvány-gyűjtemény (a „Szerzői est I.” felíratú mappában) tartalmazza.

⁷ *Magyar Rádió Újság*. 1927. március 12., IV. évf. 11. sz. 23. lap (Országos Széchényi Könyvtár, Hírlaptár, Raktári jelzete: 8.172).

két hangverseny időbeli közelsége, továbbá Kentner Lajosnak a rádióközvetítésre való, fent idézett visszaemlékezése miatt. Kentnernek a szerzőnél tett látogatása és a mű betanulása azonban ezek szerint már a rádióhangverseny napján megtörténhetett.

1928. október 29-én Székely Júlia (vö. 16. jegyzet) a tanárától, Bartók Bélától kapott kézirat alapján tanulta be és adta elő a *Marosszéki táncokat* a Zeneművészeti Főiskola nagytermében este 8 órakor kezdődött „Bartók-Kodály Népdalest” 3[b]. számaként. Előtte Bartók Öt parasztdalát játszotta. A műsorlap (3. ábra)⁸ tanúsága szerint maga Bartók is közreműködött e hangversenyen: *Fuchs-Fayer Rózsit* a „Nyolc magyar népdal” ciklusból választott hat feldolgozásában, *Medgyaszay Vilmát* a „Magyar népdalok”-ból vett négy feldolgozásában és a „Magyar népzene” című Kodály-sorozat három dalában, *Dr. Székelyhídi Ferencet* pedig az iménti sorozat négy dalában kísérte. Ugyanezen a koncerten *Thomán Mária* hegedűművész — *Székely Júlia* zongorakíséretével — Kodály *Adagio*-ját és — *Székely Zoltán* átiratában — *Bartók* „Román táncok” című ciklusát játszotta, a *Szeghő Sándor* vezényelte *Budai Dalárda* pedig *Kodálytól* a *Bordal* és a *Mulató gajd* című két férfikart, majd *Bartóktól* a „Szlovák népdalok” című férfikari ciklust énekelte.

1929. július 23-án *Toscanini* táviratilag érdeklődik Kodálynál, számíthat-e valamely új művére, melyet a legközelebbi amerikai koncertjein mutatna be. Válaszában Kodály közli, hogy erre a célra a *Marosszéki táncok* zenekarra való hangszerelését kívánná befejezni vagy pedig az 1906-ban komponált *Nyári estét* átdolgozni. *Toscanini* az utóbbi mellett dönt.⁹

1929. október 8-án Kodály befejezi a *Marosszéki táncok* hangszerelését.¹⁰

1930. november 28-án a mű zenekari változatának ősbemutatója a drezdai operaházban. A *Sächsische Staatskapelle* karmestere *Fritz Busch*.¹¹

1930. december 1-én volt a zenekari változat magyarországi bemutatója. Az előző napi zeneakadémiai nyilvános főpróba után *Dohnányi Ernő* az Operaházban vezényelte a művet a *Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara* élén.¹²

1930. december 11-én *Toscanini* — aki 1928-ban a milánói Scálában a *Psalmus hungaricus*t, 1930 tavaszán pedig az átdolgozott *Nyári este* New York-i, majd budapesti bemutatóját már vezényelte — a *Marosszéki táncokat* is bemutatta a New York-i közönségnek.¹³

A mű utóéletéhez tartozik, hogy számos jeles magyar és külföldi zongoraművész s karmester adta azt elő. A zongoraművészek sorában nagy súllyal szerepelt *Bartók Béla*, aki magyar és külföldi városok egész sorában

⁸ Eredetije az Országos Széchényi Könyvtár Kisnyomtatványtárában.

⁹ EÖ-*nn* 126. l.

¹⁰ EÖ-*nn* 128. l.

¹¹ KZ-DOK 396. l.; KZ-KAL 155. l.

¹² CsB 131-132 l. (363-864. rétel); 160. l. — A műsor 3. száma volt a *Marosszéki táncok*; a többi műsorszám: 1. Richard Strauss: *Sinfonia domestica*; 2. Manuel de Falla: *Cembaloverseny*; 4. *Dohnányi Ernő*: *Változatok egy gyermekdalra*, zongorára és zenekarra. — Szólistaként közreműködött *Marcelle Meyer* zongoraművésznő.

¹³ KZ-KAL 159-160. l.

mutatta be kiváló barátjának kompozícióját.¹⁴ A zenekari változatot vezénylő nagy karmesterek sorában az említettekén kívül *Ormándy Jenő*, *Reiner Frigyes*, *Frederick Stock*, *Vittorio Gui* és *Sir Henry Wood* neve is szerepel.¹⁵ A zongoraváltozat magyarországi hanglemeze — Kodály összes zongoraműve felvételeinek keretében — *Zempléni Kornéllal*, a zenekari változaté pedig a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara élén *Ferencsik Jánossal*, a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara élén *Lehel Györggyel* készült.

3. A MŰ TARTALMI ÉS MŰFAJI ROKONAI

A *Marosszéki táncok* és a néhány évvel későbbi *Galántai táncok* partitúrájával Kodály két legnagyobb zenekari táncát alkotta meg. A *Marosszéki táncok* abba a kompozíciós láncolatba is beletartozik, amely témáit Erdély, illetve a Székelyföld zenéjéből merítette. Kodály mindig is előszeretettel nyúlt ehhez a témakörhöz: erről tanúskodik egyebek közt a zongorára is, vegyeskarra is megkomponált *Székely keserves*, továbbá a *Székely fonó* című daljáték, valamint az a jónéhány ballada és dal, amely a *Magyar népzene* című, énekhangra és zongorára írt sorozatban kapott helyett. Másrészt azonban beletartozik ez a zenekari rondó Kodály nagy szabad-természeti freskóinak sorába is, mint amilyen az említett *Nyári este*, a kórusok közül pedig a *Hegyi éjszakák* ciklusa, valamint a *Mátrai képek*.

A *Marosszéki táncok* zongoraváltozata azért is nevezetes a Kodály-életműben, mert a szerzőnek időrendben az utolsó jelentékeny zongoraműve. Előtte mindössze három zongorakompozíció, illetve ciklus szerepel műveinek jegyzékén: a *Méditation sur un motif de Claude Debussy* (1907), a *Zongoramuzsika* (op. 3, 1909) eredetileg tíz tagú sorozata és a *Hét zongoradarab* (Op. 11, 1910—1918).

4. KODÁLY ZONGORAZENÉJE ÉS A MAROSSZÉKI TÁNCOK ZONGORAVÁLTOZATA

Az elsődlegesen kórus szerző Kodály a hangszeres művek között is a legkevésbé a zongorához vonzódott. Amellett, hogy korai alkotóperiódusában, majd későbbi dalkíséreteiben is e hangszer jelentékeny szerepet játszott s hogy zeneszerzői műhelyének is fontos, maga-kezelte instrumentuma volt: kamaraműveiben is, különösen azonban énekkari kompozícióiban szívesen nélkülözte a zongorát. A gyakori mellőzés indoka az volt, hogy a zongora hangjait a muzsikuskészen behangolva — sőt, olykor lehangolva, a zenei tisztán-hallás minőségét is rontva! — kapja, ahelyett, hogy azokat maga állítaná elő, mint az énekes vagy például a vonóshangszerek játékosai. Talán e szigorú nevelési elvnek is szerepe volt abban, hogy végül is oly keveset komponált zongorára, s az is persze, hogy ő maga nem volt zongorista. Néha át is engedte egy-egy

¹⁴ BB-MŰHELY 192-203. l.; EB-nn 286-315. l. — Bartók 1930. február 11-én Aachenben (még kéziratból), majd — az 1932. január 27-ig terjedő időszakban a budapesti Rádióban a Zeneakadémián, Londonban, Kassán, a berlini Rádióban, a spanyolországi Oviedóban, Debrecenben, a bécsi rádióban és Pozsonyban adja elő Kodály művét.

¹⁵ Eő-nn 131-132. l.

zenekari műve zongorakivonatának elkészítését másoknak (*Háry János-szvit, Galántai táncok*).

A *Marosszéki táncok* zongoraváltozatát azonban a szerző maga készítette el. Közrejátszhatott ebben az, hogy a bizonyára kezdettől fogva zenekarra elképzelt művet előre vagy legalábbis a particellával-partitúrával párhuzamosan már amúgyis zongorára vázolhatta fel, tehát már rendelkezésére állhatott a mondhatni nyers zongoraletét.

Hihetően ennek alapján tisztázódott az a zongoraletét, amit Kodály a lakására rendelt *Kentner Lajos*nak a bemutató délelőttjén laponként nyújtott át megtanulásra. Hogy a szerző a zongoraváltozat elkészítését itt még nem engedte át másoknak, abban tehát — amellett, hogy a két változat szerves egységben készült — az is közrejátszhatott, hogy tanítványai körében „kéznél volt” a zongorista, így a maga készítette zongoraletét hangzásának kipróbálása friss élményt jelenthetett számára.

A *Marosszéki táncok* zongoraváltozata nem elsődlegesen zongoraszerű darab, mint ahogyan Kodály zongoraműveinek többsége sem az. Többnyire felismerhetni bennük a zenekari vagy kamarazenei színekben való gondolkodást: azt a hangszert, amit a szerző a zongorán imitálni kívánt. Felismerni ezt olyan műveiben is, amelyek már eredetileg és csakis zongorára készültek. Hogy emellett Kodálynál a létrejött hangzás a fontosabb, nem pedig annak előállítási mikéntje, azt a lejegyzés módjai is valószínűsítik. Ezért is tanulságos az eredeti kéziratok vizsgálata.

5. A MŰ SZERKESZETE

A műben felhasznált öt téma kisrondó-formában helyezkedik el, mégpedig — a zongoraváltozat ütemszámaait alapul véve — a következőképpen. A *rondótéma* (*Maestoso*), amely egyébként visszatérő háromtagúságot mutat, az 1-17., 79-99., 148-172. és a 233-237. ütemeket tölti ki. — Az *első epizód* (*Con moto*) amely délceg magyar tánc, a 21-78 ütemekben, a *második epizód* (*Moderato*), amely elmélázó magas fafúvós dallamot érzékeltet, a 100-147. ütemekben, a *harmadik epizód* (*Allegro vivace*) pedig, amely Kodálynál dudaszzerű kísérettel ellátott fürge, furulya-hangú táncnóta, a 173-222. ütemekben helyezkedik el. A művet a 238-314. ütemekben hajdútánc jellegű friss, lendületes kóda (*Allegro con brio*) zárja.

A zenekari változat zenei anyagában túlnyomórészt megfelel a zongoraváltozatnak, de ennél valamivel terjedelmesebb (a 314 ütem ellenében 342 ütem), alaphangneme pedig — a zongoraváltozatbeli *Cisz-szel* szemben — *D*.

6. A MAROSSZÉKI TÁNCOK KÉZIRATOS ÉS NYOMTATOTT FORRÁSAI

Jegyzékünk a kompozíció mindmáig ismertté vált valamennyi forrásának leírását közli, hogy azután az egyes fontosabb műhelyfázisok analízise során hivatkozhatunk e források helyeire. Részletesebben csak a zongoraváltozattal foglalkozunk, mert csak ez mutat fel változatos műhelymunkát és

forrásbeli változatosságot. Ezzel szemben a zenekari műből csak egyetlen autográf partitúra ismert, ez pedig tintaírásos tisztázat, kevés utólagos szerzői korrekcióval. Ebből az autográfból Budapesten is, Bécsben is van példány; a kettő néhány utólagos szerzői javításban tér el egymástól. A zenekari változat csak az áttekintés szintjén szerepel forrásjegyzékünkben.

A zongoraváltozat legtanulságosabb dokumentuma az A-forrás; a műne'y-analízisnek (ld. 8. fejezet) ez lesz az alapja.

A-forrás: a zongoraváltozat első teljes autográfja

Terjedelme 8 számozott lap, továbbá két lap, 3, illetve 4 lapszámjelöléssel; ez utóbbiakra a továbbiakban $3^{[cop]}$, illetve $4^{[cop]}$ megkülönböztető jelöléssel hivatkozunk. A lapok 15-kottasorosak, sem fűzve, sem kötve nincsenek. méretük: $37,5 \times 30$ cm. A kézirat lelőhelye: Kodály-Archívum, Budapest; jelenlegi jelzete: *Ms. mus. 10/1*.

Az íróeszköz mindvégig alapvetően tinta. A javítások és kiegészítések túlnyomórészt fekete, elvétve kék ceruzával történtek. A lapszámozáshoz a szerző mindvégig kék ceruzát használt. A végigfutó számozású 8 lap a szerző kézírása, ha egészen kivételesen, egy-egy apró bejegyzés erejéig felismerhetni is *Kodályné Sándor Emma* kézvonásait; ilyen a 8. lapon az „innét”, a „bassus új” és a „máskép” szavak (9. *ábra*). Az ő kezétől való a $3^{[cop]}$ lap alapeírása is (6. *ábra*). Ennek tartalma a rondótéma első visszatérése (79-99. ü.), majd a 2. epizód ceruzával törölt kezdete (100-103. ü.). Őrzi e lap Kodály autográf bejegyzéseit is. Ilyen az 1. sor 1. ütemében (79. ü.) a *col 8* és a *cresc.*; a 2. sor utolsó ütemének egy-egy ceruzás hangjavítása (89. ü.); a 3. sor. 2. ütemének *ff*-pótlása és 3. ütemének kérdőjelezett kettőskereszt-pótlása (91., 92. ü.), a bal margón is utalva erre; a 4. sor 1. és 2. üteme (95-96. ü.) *x*-szel jelzett részeihez tartozó elhalványult kottajegyzet a bal margón; majd e sor 3. üteme (97. ü.) 2. basszus-félhangja alá írt *Loc[o]* figyelmeztetés, az e sor 1. üteme alatti, ugyancsak Kodály kezétől való 8 *bassa* érvényének megszüntetésére.

A $4^{[cop]}$ lapon (8. *ábra*) lévő leírás már a 3. lap utolsó két ütemében kezdődik (5. *ábra*). Anyaga a 2. epizód 100-139. ütemig terjedő része. Vékonyabb tollal írt, kisebb, finomabb kottafejeivel már eltér az autográf írásképétől. Egyelőre nagyon kétséges, hogy ez az írásváltozat Kodály egymástól nem ritkán eltérő kurrens kézvonásai egyikét őrizné-e. Mégis, talán a Kodály-kézvo-

nások mellett látszik szólni a $\frac{6}{8} = \frac{4}{8}$ ütemjelzővel kezdődő kottakép hason-

lósága az A-forrás 3. lapjának imént említett utolsó két ütemében és a Kodály-autográfnak tekinthető C-forrás 4. lapjának (13. *ábra*) elején. Kifejezetten Kodály kezennyomatát őrzik viszont a $4^{[cop]}$ lap utólagos bejegyzései. Ilyen az utolsóelőtti sor baloldali margójára kék ceruzával írt *ered[etileg] 5/8* megjegyzés, mely e sor második ütemére (128. ü.) utal, ahol ugyancsak láthatóak Kodály tízenhatodokat számláló kékceruzás vonalkái, valamint az 5/8-os ütem felosztása kétszer 5/16-ra. Ugyanez az ütem az autográf 4. lapjának hatodik sorá-

ban, ugyancsak kék ceruzával, hasonló felosztást jelöl, az öt függőleges vonalka alatt 5/16 jelzéssel. — A 4^{copl} lap utolsó négy üteme (136-139. ü.) fölött Kodály (vagy Kodályné?) fekete ceruzás 8———— jelölése látható.

Az A-forrás autográf alapleírása egyébként a zongoraváltozat teljes anyagát tartalmazza, néhol mindenesetre még nem a kiadvány szerinti megvalósulásban. Itt még hiányzik az a két zongorakivonat betoldás, amelyek a ki nyomtatott kottában a 212., illetve a 282. ütem után következnek és amelyek a partitúra 221-247., illetve 311-378. ütemeinek felelnek meg. A zongoraváltozat analízisében egyébként mindenütt a nyomtatott zongorakotta általunk beszámozott ütemeire hivatkozunk.

Az autográf eléggé rendezett és áttekinthető kottaképet mutat, méltán lehetne tehát — a D-forráson túlmenően is — máig elő nem került vázlatok egykori meglétét feltételezni. Javítások és törlések persze bőven előfordulnak itt is: a legbehatóbb műhelymunka nyomait a 3. lap felső részében (a 79. és 90. ütem között) találhatni (ld. 5. ábra), ez azonban az utólagos beavatkozás szélső esete e forrásban. Néhány hangjegy-változtatástól eltekintve többnyire a dinamikára, a billentésmódra, a frazeálásra, a tempóra és a kopulázásra vonatkozó bejegyzések kerültek be utólagosan a kéziratba, de e téren is sok még a kidolgozatlanul hagyott mozzanat. Akad néhány el nem döntött alternatív javaslat is. A lejegyzés gyorsírászerű (az oktávkopulázás még nincs kiírva, a két kéz szólamai olykor még nincsenek két szisztémába szétírva stb.).

Az A-forrás tehát a végleges változatnak, mondhatni, többé-kevésbé nyers fogalmazványa. Éppen a sok utólagos kiegészítés, javítás és törlés teszi e forrást a műhelymunka tanulmányozhatóságának értékes dokumentumává.

B-forrás: Székely Júlia játszópéldánya¹⁶

Terjedelme: 14 számozott lap, 8 levélen, melyek közül a 2^v és a 8^v üres. Külső mérete: 33 × 26,5 cm. A kézirat Székely Júlia tulajdonából 1980-ban íj. Kiss Ferenc gordon-növendék birtokába, onnan 1983-ban a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Bartók Archívumának állományába került; leltári száma: C-1462/83.

A kézirat utólagos összeállításának nyomai alapján e forrásban négy réteg különböztethető meg. Az *első réteg* tartalma az első két levél az 1-3. lappal (l^r: 10. ábra), világos árnyalatú, 16-soros kottapapírral, a mű 1-99. ütemével. Itt Kodálynak ugyanaz a tisztázati írása látható, amelyet majd a C-forrás alap-

¹⁶ SzJ 83-84. 1. — BF 122-123. 1. — *Székely Júlia* (sz. 1906. május 8.) zongoraművész, író, 1923. szeptember 11-én, sikeres zeneakadémiai felvételi vizsgája alkalmával találkozott először Bartókkal. — valamivel korábban, mint Kodályal, aki 1923. december 26-i keltezéssel dedikálta Székely Juliának az általa dolgoztat írása idején is őrzött, Werner Mária műtermében készült nagy alakú portréfotót. Kodálynál 1925-24-ben zeneelméletet tanult. Bartóknál, akivel tanítványi kapcsolata 1934-ig, ha hivatalosan közben egy-egy időre szünetelt is, de meg nem szakadt, a zongoraszak akadémiai osztályait, majd a tanárképzőt végezte el. (Közben két évfolyamot végzett a Színművészeti Főiskolán, majd elvégezte a Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés tanszakát is. Siklós Albertnél.) Székely Júlia a *Mároszéki táncok* első hangverseny-előadói közé tartozott, aki — a Bartóktól kapott kézirat alapján — még a mű megjelenése előtt ismételt is játszotta a művet nyilvános hangversenyeken.

írása is képvisel (12. ábra). — A második réteg a harmadik és negyedik levelet foglalja magában, a 4-7. lappal, ugyancsak 16-soros, de barnás árnyalatú kottapapíron, a mű 100-186. ütemeivel. E második réteg önmagán belül is két-féle írást mutat; mindkettő látható a kézirat 4. lapján (11. ábra). Előbbi a 4. lap elejével (100. ü.) kezdődik és e lap 6. sorának elején lévő kulcsírásig (116. ü.) tart. E kézírást Székely Júlia — e tanulmány írójának kérdésére személyesen tett kijelentése szerint —, igaz, nem határozottan és biztosan emlékezve vissza, de lehetségesnek tekintve, a sajátmagáénak ismerte el. — A 4. lap 6. sorában (116. ü.) kezdődő és a kézirat végéig folyamatosan szereplő kézírás Szabó Ferenc zeneszerzőtől származik, aki Székely Júlia növendék-társa volt a Zeneművészeti Főiskolán. — A kézirat harmadik rétege az ötödik és hatodik levél, rajtuk a 8-11. lappal, a mű 187-200. ütemeivel. A papír színe továbbra is (most már a kézirat végéig) barnás árnyalatú. Ezt a réteget a 12-soros kottapapír különbözteti meg a többitől. — Végül a negyedik réteg (7-8. levél, 12-14. lap, 271-314. ü.) ismét 16-soros papíron folytatódik és fejeződik be.

Az egyes rétegeket, azok határain, házilag felragasztott két-két kartondarabka tartja össze egymással és a hátsó borítófedéllel, amely a közös félvászon kötéshez tartozik.

E kézirat a Marosszéki táncok zongoraváltozatának legfrissebben előkerült, mindezeideig ismeretlen lelete. Székely Júlia bocsátotta saját tulajdonából rendelkezésre; ő zongoratanárától, Bartók Bélától kapta, e dolgozat írójának való elmondása szerint legkorábban 1927-ben, legkésőbbben 1928-ban. A művet Bartókkal tanulta, majd — mielőtt még az 1928. október 29-i zeneakadémiai hangversenyen előadta volna — egyik zeneakadémiai zongoraóráján Bartók és Kodály jelenlétében eljátszotta. Kodály elégedetlen volt, Bartók azonban növendéke védelmére kelt, hivatkozva a darab technikai nehézségeire, különösen az utolsóelőtti oldal oktavugrásait (291-298. ü.) ajánlva Kodálynak könnyítésre. A mű későbbi forrásainak tanúsága szerint Kodály nemcsak ezt a konkrét tanácsát fogadta meg Bartóknak, hanem azok közül is jónéhányat, amelyeket e B-forrásba Bartók ceruzával bejegyzett. E bejegyzések nagyobbik része érinti a kompozíciót (főként a tempót és a dinamikát), kisebbik része valószínűleg a tanítványhoz, Székely Júliához szóló előadási (pl. hangsúlyokra vonatkozó) ajánlás. Több hangjegy és módosítójel javítását, kiegészítését csak a pontatlan leírás tette szükségessé; a korábbi forrásban lejegyzésük helyes volt. — Fontos megemlíteni, hogy Bartók nemcsak Kodály, hanem a másik két scriptor kézírásába is beleírta bejegyzéseit, ezek tehát egyben a scriptorok interpretációjára vonatkoznak.

C-forrás: a nyomdai kézirat¹⁷

Eredeti kézirat, beleértve a lapszámozást is. Terjedelme öt levél, közülük az első négyen 8 számozott lap, az ötödiken két számozatlan helyezkedik el, ezekből a második (a kézirat utolsó lapja): üres. Az első négy levél illetően a kottapapír 16-soros; az 1-3., 5., 7. és 8. lapon alul kézzel kiegészített 17. kottasor is található. Az ötödik levél kottapapírja 20-soros. Az első négy levél mérete: $34,5 \times 24,5$, az ötödiké $34,5 \times 26$ cm. A kézirat lelőhelye: London, British Library, Kézirattár; jelzete: UE-Loan 49/21 (az Universal Edition letétje).

Nyomdai kéziratról lévén szó, a kézirat viseli (az 1. lapon alul, ceruzával) a leendő kiadvány lemezszámát (UE 8213), valamint mindvégig a kottametszőnek sor- és lapváltó számjegyeit. Minthogy a kézirat színes hasonmáskiadványa, amely 1982-ben a Kodály-centenárium alkalmára megjelent,¹⁸ megközelítő hűséggel követi az eredeti kézirat fekete-, kék- és piros-ceruzás, valamint tintás javításainak, kiegészítéseinek, továbbá a kottametsző ceruzáinak színeit is, erről részletesebben nem szólunk; ki kell azonban emelni a viszonylag sok utólagos szerzői bejegyzés tényét. Ezek az inkább impurumra jellemző autográf beavatkozások látszólag ellentmondanak a „nyomdai kézirat” jellegének. Az alapeírásban megnyilvánul ugyan a tisztázati szándék (Kodály egyik kalligrafikus írásáról van szó!), mégis alig van lap, amelyen ne lenne utólagos szerzői beavatkozás. A zeneszerzői műhelymunka tehát folytatódik a közreadásra szolgáló kéziratban. Ez más szerzők esetében szokatlan lehet, Kodály munkamódszerére azonban jellemző.

D-forrás: autográf vázlattörödékek

Terjedelme: 3 számozatlan levél, mind a hat számozatlan lapján autográf kottairással. A harántalakú foliók nagy álló alakú kottapapírok kettévágásából jöttek létre; az 1. levélre 8, a többire 9-9 kottasor jutott. Méretük: 22×30 , illetve (2-3. levél): 25×30 cm. Lelőhelye: Kodály-Archívum, Budapest; jelenlegi jelzete: Ms. mus. 10/2.

A fent ismertetett három kézirat forrással szemben — melyek a teljes művet tartalmazzák — ez az egyetlen az eddig előkerültek közül, amely csupán töredékek vázlatait foglalja magában. E vázlattörödékek részben a zongora-, részben a zenekari változathoz készültek. Részletesebben: az [1a] (15. ábra) a *rondótéma* alakjainak kikísérletezését tartalmazza, a zongoraváltozat 2-5., 10-16. és 79-87. ütemeinek megfelelően, kétszisztémás lejegyzésben. Ebből a vázlatból nem minden valósult meg az itt tervezettek szerint (pld. a 4. sor „később” feliratú, emelkedő menete vagy a 87. ütem után következő néhány hangjegy és az utolsó sor hangjegy-csoportja). — Az [1b] felső négy sora a 3. *epizód* (173-216. ü.), alsó két kettős-szisztémája a *rondótéma* alakzatainak előkészítéséhez tartozik. — A [2a] vázlatainak tartalma: a *rondótéma* kezdete h-mollban (1. sor, 1-2. ü.); az 1. *epizód* első nyolc üteme (21-28. ü.)

¹⁷ E kézirat eredeti példányát először 1973-ban, a British Library Kézirattárában tanulmányozhatta jelen tanulmány írója, majd 1981-ben Budapesten, a Zeneműkiadó Vállalatnál, a hasonmás-kiadvány előkészülete alkalmával. Utóbbi lehetőségért az Universal Edition-t és a Zeneműkiadó Vállalatot illeti köszönet.

¹⁸ Wien—Bp. [1982], Universal Edition—Zeneműkiadó [Zenemű ny., Bp.], [8] lev. —41,5 cm.

violinkulcs-előjegyzéssel H-dúrban (megvalósulás: ugyanezek a hangok baszszukulccsal, D-dúrban) (1. sor hátralévő része); 40-57. ü. (2-3. kettős-szisztéma és 4. kettős-szisztéma utolsó 3 üteme); 65. ü. végétől 73. ütemig (4. kettős-szisztéma); a *rondótéma* visszatérése (223-226., 231-233. ü., majd a megvalósulttól eltérő további ütem) (alsó sor). Utólag az egész lap átlósan ceruzával áthúzva. — A [2b] tetején néhány ütem ceruzás vázlat.

Míg a fent leírt két levél Kodály gyakori — az A-forrásunkban is látható — kurrens tinta- és ceruzairását mutatja, a harmadik levél feltűnően markáns, majdnem fekete-tintás, kontrasztos kottairása Kodálynak: ugyancsak kurrens írás, de nagyobb hangjegyekkel.

A harmadik levél nagy része a 2. epizód témájának zenekari letétjével foglalkozik. A felvázolás mindenütt egyszerűen a dallamra korlátozódik. [3a]: az *Ob* hangszerjelölés alatt még a zongoraváltozat látható (előjegyzés kiírása nélküli Cisz-dúrban; 100-105. ü.), majd a harmadik és negyedik sorban már a partitúra szerinti D-dúrban (108-113. ü.). — A [3b] (16. ábra) felső két sorában a 2. epizód témája Asz-dúrban, kislejtőre tervezve jelenik meg: ez a zenekari változat 132-137. ütemei pikkolo-szólójának felvázolása. — A következő sorban ugyanez a téma G-dúrban kezdődik el, mint a zongoraváltozat 124. ütemében, de a sor elején „Des:”-jelzéssel. — Az alsó két sor a *kóda* két apró részletét vázolta föl ismét a zenekari változat szerint: a 327-328. és a 337-341. ütemek fuvolaszólamát, a megvalósult D-dúr hangnemben.

Kodály ezeket a vázlatokat ma barnás árnyalatú papíron lévő sötétkék kottavonalakra túlnyomórészt kék (a 3. levélre majdnem fekete) tintával, a [2b] lapon fekete ceruzával jegyezte fel; fekete ceruzával történtek a javítások, törlések és kiegészítések is.

E¹-forrás: a zenekari változat autográf partitúrája

Tisztázat, tintairással, elenyészően kevés utólagos kiegészítéssel; ezek jó-részt megvalósulatlanok maradtak a kiadványban (pl. 33. l./167. ü.: „poco pesante”; 35. l./181. ü.: „Allegro”; 56. l./318. ü., a „pochiss. sosten.” végrehajthatlan törlése, 17. ábra). — Terjedelem: 60 lap. — Méret: 33,5 × 27 cm. — A rózsaszínes-barnás vékony borítópapír (34,5 × 28 cm) kék-ceruzás autográf címfelirata: *Marosszéki*. — Lelőhelye: Kodály-Archívum, Budapest; jelenlegi jelzete: *Ms. mus. 10/3*.

E²-forrás: a zenekari változat nyomdai kézirat

Az E¹-forrás fénymásolata, a metsző lapváltó számjegyeivel, néhány autográf ceruzás kiegészítéssel. Lelőhelye: az Universal Edition, Wien letétje a Wiener Stadt- und Landesbibliothek zenei gyűjteményében; az első kottás lap tetejére tintával felírt jelzet: *Mh 14381/c*.¹⁹

Itt ugyanaz a figyelemre méltó eljárás történt, mint a C-forrás esetében:

¹⁹ Egy fénymásolati példányt az Universal Edition volt szíves elkészíttetni és a Zeneműkiadó Vállalat révén rendelkezésre bocsátani.

még a nyomdai kézirat is tartalmaz autográf beavatkozásokat. Igaz, ilyenek itt sokkal kisebb mértékben fordulnak elő, mint amott, mégis, a budapesti alapkézirat majdnem-„érintetlenségéhez” képest a nyomdai kézirat több és lényegesebb beavatkozást tartalmaz. A két legfontosabb: a kürt-, majd klarinetszólamok pótlása a 24-26. lapon a 126-131. ütemekben, majd a fuvola-, illetve kisufova-szólamoké a 28-30. lapon, a 142-155. ütemekben. (18. ábra: 29. lap, 144-151. ü.) Az összes utólagos szerzői beavatkozások száma így is alig múlja fölül a tízet.

F¹-forrás: a zongoraváltozat első kiadása (1930)

Ezt a kiadást használtuk fel arra, hogy ütemeit végigszámozzuk és a zongoraváltozat egyéb forrásainak tárgyalásánál ütemszámaira hivatkozunk. Bibliográfiai adatai: Wien, copyright 1930, kiadási év: 1930, Universal (U. E. 8213). 19 lap. — 30,5 cm.

F²-forrás: a zongoraváltozat 1940. évi szerzői korrektúrája

Ez az autográf korrektúra a zongoraváltozat 1940-ben megjelent kiadásához készült. E kiadás bibliográfiai leírása a borító hátlapján olvasható 1940-es kiadási évtől eltekintve megegyezik az F¹-forrásával. Maga az autográf korrektúra a Wiener Stadt- und Landesbibliothek zenei gyűjteményének birtokában van, az Universal Edition letétjeként.²⁰ Kodály a korábbi kiadást használta fel változtatásainak bevezetésére, amelyek az 5., 14. és 18. nyomtatott lapot érintették. A nyomdai előkészítő feljegyzéseiből kitűnik, hogy Kodály korrektúrája 1940. április 12-én érkezett a kiadóhoz (*Korrektur Exempl[ar] v[on] Kodaly erh[alten] 12/4 [19]40*), az elintézés kelte (*Korr[ektur] erl[edigt]: 19. IV. [19]40*, a nyomdába küldése (*Zum Druck*): 26. IV. [19]40. Az autográf korrektúra az 53., 74-75., 237., valamint a 292-298. ütemeket érinti. Igazán lényegyet érintőek csak az utóbbiak; róluk a műhelymunka áttekintése során még lesz szó.

G-forrás: a zenekari változat első kiadása

Nagypartitúra és (ennek kicsinyített másaként) kispartitúra alakjában: Wien, copyright 1930, kiadási év: 1930, Universal (U. E. 8214 — W. Ph. V. 271). 75 lap. — 30,5, illetve 19 cm. — A zenekari változatra való hivatkozással e kiadvány ütemszámait jelöljük meg.

²⁰ Az eredeti korrektúrapéldány fénymásolatát — az Universal Edition-nal egyetértésben — dr. Ernst Hilmar, a Wiener Stadt- und Landesbibliothek zenei gyűjteményének vezetője vot szíves e tanulmány írójához részleges közlés céljára eljuttatni.

A műhelymunka főbb mozzanatainak áttekintése előtt célszerű a kéziratok néhány jellegzetességét összefoglalni. Ilyen az autográfok írásképeinek különbözősége (kézvonások és íróeszközök eltérései), az impurumok lejegyzésének módja és a keltezés hiánya.

a) Az írásképek különbözősége

Kodálnak meglepően többféle kottairása van. Különböznek egymástól vázaltszerű és tisztázati autográfjainak kottaképei, különböznek e csoportoké önmagukon belül is és különböznek mindezek nemcsak egymástól távoli, hanem egymáshoz olykor egészen közeli időszakokban is. A teljes tisztázást csak a kézvonások rendszerezése, csoportosítása hozhatja meg. Ide kell tartoznia a Kodály-kéziratokban megjelenő idegen kézvonások leválasztásának és lehető azonosításának is. Ezen a helyen e kérdésekkel csakis a *Marosszéki táncok* eddig előkerült kézirat forrásaira nézve foglalkozhatunk. Az „eddig előkerült” említése azért fontos, mert a Kodály-Archívum kézíratainak áttekintése e dolgozat készülése idején még nem fejeződött be, vázlatok, vázlattöredékek pedig — a viszonylag szerény terjedelmű *D*-forrástól és néhány ütem erejéig az *F*²-korrektúrától eltekintve — eddig nem állnak rendelkezésre. Tanulság azonban így is akad elég, hiszen mind a három végigírt forrás (*A*, *B*, *C*) többé-kevésbé tisztázati is, impurum is egyben.

A felsorolt hat kézirat forrást (*A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*²) alapul véve — kitekintve itt a két változata ellenére alapjában *egy* partitúra-kéziratra is — Kodálnak a következő főbb írásképcsoportjai különböztethetők meg:

1/ 1. sz. fogalmazó-írás (kis alakú, gyakran halványan rótt hangjegyek, forrásainkban tintával, ritkábban ceruzával): *A* (4., 9. ábra), *D*/1-2. levél (15. ábra), *F*²/18. lap (20. ábra).

2/ 2. sz. fogalmazó-írás (sötét tintával írt, nagy alakú, markáns hangjegyek): *D*/3. levél (16. ábra).

3/ Tisztázati írás (fegyelmetten egyenletes tintaírás): *B*/1-3. lap, *C* alapírása teljes egészében (ld. a *B* és *C* azonos írásképi 1. lapjait a 10. és 12. ábrán!). Ide sorolható az *E*-forrás — bár kevésbé kalligrafált, de — tisztázati jellegű alapleírása is (17. ábra).

Ezek csak a fő csoportok; részletes írás-analízis — ideértve az íróeszközökét is — külön tanulmányt igényelne. Itt az íróeszközök mineműségéről is csak azt jegyezzük fel, hogy az alaprétteg többnyire tintaírás; a javítások, törlések, kiegészítések nagy része fekete, kisebbik része kék, elenyésző része piros ceruzával, az alapírás kék, illetve sötét tintájával, olykor pedig (mint a *C*-forrás 8. és [9.] lapján) tintaceruzával[?] történt.

b) Az impurumok lejegyzésének módja

Művei első felvázolásaiban igyekezett Kodály elképzelését a legrövidebben papírra vetni. A kottairás küllemével és főleg a majd véglegesen kialakítandó kottaképpel itt még nem törődött; fontos csak az volt számára, hogy

már a vázlatból is kiderüljön sajátmaga és másolói részére a zeneanyag teljessége. A vázlatyszerűség együttjárt a zenei gyorsírás különféle nemeivel, így például 8-jellel csak utalt az oktáv-kopulázásra; ismétlődésekre csak ismétlőjelekkel hívta fel a figyelmet, az előjegyzések, kulcsok, ütemfaj kiírásával is takarékosan bánt.

A vázlatokban való gyors előrehaladást még két további mozzanat is szolgálta. Az egyik: a végleges döntés olykori elodázása és alternatív megoldások feljegyzése, néha még ilyen is csak kérdőjellel (pld. az *A* 1. lapja 3. sorában; 4. ábra). A másik: az elszalasztani nem engedett gondolat gyors rögzítése érdekében a kezeügyében lévő bármely kis szabad papírhelyet felhasznált hangjegyek lejegyzésére, akár valamely nyomtatvány hátlapján, akár valamely kottalapon, amely eredetileg más műveket, ill. annak részleteit tartalmazta.

c) A keltezés hiánya

Ez a Kodály-autográfok egyik leggyakoribb jelensége. A datálatlan Kodály-kéziratok többségéhez a *Marosszéki táncok* autográf forrásai is hozzátartoznak (kivételesen csak az F^2 -korrektúra; ld. fent). A kéziratok létrejöttének felső időhatáráról ilyenkor az első előadás, illetve az első kiadás adatai tájékoztatnak.

8. A MŰHELYMUNKA NÉHÁNY FIGYELEMRE MÉLTÓ FÁZISA

A műhelymunka érdekesebb mozzanatait a zongoraváltozat ütemeinek rendjében haladva tekintjük át. Analízisünk a források főbb eltéréseinek egybevetésére, tehát a komponálás során fölmerült változatokra helyezi a fő súlyt, mint már említettük, figyelmen kívül hagyva a zenekarra írt művet.

Az elemezni kívánt hely megjelölése a zongoraváltozatbeli ütemszámmal (ütemszámokkal) kezdődik, ezután a forrás betűjele, lapszáma, kottasorszáma (a lapon belül hányadik kottasor) és a kottasoron belüli ütemszáma következik. Például a 79-90:A-3/1/1 — 2/6 jelzéssel a zongoradarab 79-90. ütemeire hivatkozunk, ahogyan nazok az *A*-forrásnak 3. lapján az 1. sor 1. ütemétől a 2. sor 6. üteméig terjedő autográf-részletben tükröződnek.

Annak előrebocsátásával, hogy ez a műhely-analízis teljességre távolról sem tart igényt (hiszen ilyesmi valamely kritikai kiadás „Kritischer Bericht”-jének szokott a feladata lenni), következzenek rendre az e keretben említést érdemlő mozzanatok.

Címfelirat: *A, B* (4., 10. ábra): „Marosszéki”, mint a zeneakadémiai ösbeutató műsorlapján. Csak *C*-ben először: „Marosszéki táncok” (12. ábra).

Kezdeti tempójelzés: *A, B, C* alapleírásában még (4., 10., 12. ábra) csak „Maestoso”. *B:* Bartók kiegészítése (e forrásban az övé mindvégig ceruzás autográf): „poco rubato” + metronómjelzés. Kodály ezt ugyancsak ceruzás kiegészítéssel tünteti fel *C*-ben, elfogadva Bartók javaslatát.

1:A/1/1 (4. ábra) *A* hangzás a komponálásnak csak második fázisában vált teltebbé az ütem 2. és 3. negyedében, mert a jobbkezbéli akkord csak utólagos

ceruzás kiegészítés. E violinkulcsos lejegyzés lesz a végleges (ld. C), a B-beli tisztázatlan Kodály már ezt az első akkordot is belevonja a jobbkez szolamának egységes basszuskulcsos lejegyzési módjába (1-5. ü.).

2-5, 6-9:A/1/2 — 2/3 A regisztrálás és fokozatosság kikísérletezésének példája: a téma eredetileg az egyvonásos oktávban szólalt volna meg bemutatkozaskor; az utólagos ceruzás 8 basszus bejegyzés utal a téma egy oktávval mélyebbre való, végleges elhelyezésére. Ennek megfelelően törölte Kodály a második megszólaláskori eredeti felső-oktáv-kopulát, mert a fokozáshoz már elég a téma egyszerű oktávnyi felemelése.

11:A/1/2/5 Itt és két ütemmel később e műben először találkozunk a zongoraszerűtlen, tehát a zongorista által nehezen megvalósítható letéttel. (A legnevezetesebb, Bartók által is szóvá tett ilyen hely a 292-298. ütemekben fordul majd elő). Kodály először trillákat írt a már amúgyis teltfogású akkordok szopránjába. A ceruzás átalakítás jelzi, hogy ezeket a középszólamba helyezte át, elosztva azokat a két kéz között. Nyilván a megnövelt feladat miatt törölte ugyanitt a basszusmenetet.

15-16:A/1/3/4-5 Külön műhelytanulmányt érdemelne ez az ütempár. Kodály itt a kéziratba írta bele alternatíváit és „ossia Dis”, „vagy: D” stb. bejegyzésekkel meg kérdőjelekkel hagyott nyomot nehéz elhatározásáról. Az emelkedő basszusmenet és a fölötte lévő akkordok kialakításának gondját tükrözik a ceruzás bejegyzések. A megoldás nagyrészt már az A-ban létrejön, de van olyan, amely csak a nyomdai kéziratban való törlés révén (15:C/1/3/4), ahol a második negyedbeli akkord alján még látszik az utolsó pillanatban törölt *kis e* hang nyoma (12. ábra).

21:A/1/4 A *Con moto* tempójelzés és a hozzátartozó metronóm-jelölés először Bartók kézírásában jelenik meg a B-ben (10. ábra). A C-ben (12. ábra) Kodály a tempójelzést már tisztázati tintaírásának részévé teszi, de a negyedkóta és egyenlőségjel utáni számjegyeket (mint ahogyan már a darabkezdő „Maestoso” után is) csak ceruzával egészíti ki, bizonyára nyitva hagyva akkor még az egyszerű változtatás lehetőségét, amire végülis nem került sor. Az itt kezdődő ütemek Kodály zenei gyorsítás-példái közül valók. A szolamok szét- és kiírása sem A-ban, sem B-ben nem történt meg, még a C-ben is csak félig, részben ceruzával. Egyébként ceruzás szerzői diszpozíció kéri erre a kottametszőt.

46-47:A/2/2/4-5 Az A-, B- és C-forrás egyaránt tartalmaz utólagos változtatásokat a jobb zongoraszerűség érdekében. A középső forrásban Bartók ceruzás kottajavaslatát látható; Kodály a C-ben nagyrészt — ha nem is maradéktalanul — eszerint javította saját tisztázatát.

75-90:A/3/1/1 — 2/6 A mű kézíratainak egyik legtanulságosabb műhelypéldáját bizonyára ezek az ütemek tartalmazzák a rondótéma második előfordulásának kezdetén (5. ábra), hiszen a jobbkezbéli kísérszólamnak háromféle megoldási kísérletét is mutatják. Ezek közül Kodály kék ceruzával törölte a jobbkez eredeti kotta-szisztémájába és a fölötte lévő, saját vonalozású kottasorba írt változatokat, végül pedig a legfelső, ugyancsak kézzel vonalozott kottasorba írt megoldást tartotta meg. A törölt nyolcadmozgású, akkordikus jobbkez-kísérettel szemben ez utóbbi, végülis megvalósult változat mozgalmasságát tartalmaz és nagy kontrasztot hoz létre a balkéz igen mély s a jobbkez igen magas regisztere között, már-már barokk orgona-passa-

cagliák emlékét is felidézve. Fokozza ezt a hatást a „kissé visszatartott” tempó („Tempo I. /poco sost.”) előírása, ami egyébként először a C-ben jelenik meg. A lassított tempó mellett előnyös e technikailag különösen igényes részlet megfelelő lejátszása érdekében is. — Ez a rész különben ötféle leírásban szerepel kéziratok forrásainkban; mint láttuk, az A-ban kétszer is előfordul (3. és 3^[cop] lap: 5., 6. ábra), de megvan a vázlattörédekben is (D/1a: 15. ábra), továbbá természetesen a B-ben és C-ben.

136-139:A/4/7/6-9 Ezekben az ütemekben a végleges változat kottaszövege lényegesen eltér valamennyi kézirat forrásunk alapszövegétől (ld. a 19. sz. összehasonlító ábrát), amely legelőször a nyomdai kézirat (C) autográf tiszttáratába került bele utólagosan a szerző kézvonásaival. Eredetileg mindent azonos hangon ismétlődő oktáv-szinkópák töltötték itt ki a jobbkez szólamát. Helyére a 2. epizód módosított témakezdeté került.

173:A/6/1/5 A 3. epizód élén ismét *Bartók* állította be a véglegessé vált tempóelőírást és metronómjelzést. Az A-ban ez még pusztán *Allegro*, a B-ben *Bartók* egészíti ki ezt a *vivace* szóval és a teljes metronóm-jelzéssel. Még a C-ben is csak *Allegro* szerepelt eredetileg, a *vivace*, nyilván a B nyomán utólagos kiegészítés, az itt is még ceruzás metronóm-számokkal együtt.

173-218:A/6/1/5 — 4/4 Az ütemek A-ban és B-ben még 4/4-esek, C-ben már meg vannak felezve és 2/4-esek.

223:A/6/5/1 Egyik példa azok közül, amikor *Bartók* apró írástechnikai pontatlanságot sem hagy figyelmen kívül: az ütem első felében a balkézbeli akkord alsó két hangja helyesen egészhang, a fölöttük lévő viszont fél értékű hang, a kéziratban azonban egységesen fél értékben szerepelnek. Ehhez jegyezte meg *Bartók* a B-ben: „1/2 vagy egész”. Helyesen e hely csak a C-ben tűnik fel, mégpedig a kijavítás nyomával együtt.

271:A/8/1/2 Az ütemkezdet fölötti „innét” szó, az alatta levő elhatároló jellel együtt (9. ábra), mint említettük, *Kodályné Sándor Emma* kezétől származik. Hogy mire utalt e szó, az nem deríthető ki egyértelműen. Talán arra, hogy az e kéziratról történt másolást itt hagyták abba és innen kellett folytatni. Itt kezdődik egyébként a B-forrás 12. lapja, a *Bartók* által beírt *sff decresc. p* dinamika-kiegészítéssel, ami még A-ban nem szerepelt, C-be azonban utólag belekerült, talán éppen *Kodályné* kézírásával, csak a *sff* helyére került *sf*. (*Bartók* *decrescendo-jelet* írt a kéziratba.)

291:A/8/3/5 *Kodály* mind az eredeti basszus-menetet, mind az alája írt változatot törölte, de ide újat még nem írt helyettük; csak annyi áll az ütem melletti jobb oldali margón, kétszer aláhúzott ceruzairással: „máskép” (9. ábra). A megvalósult változatot először B közli.

292-298:A/8/4/1 — 4/7 Fentebb már érintettük ezeknek az ütemeknek érdekes sorsát. Ezt a szakaszt valamennyi forrás egymástól eltérően interpretálja. A leginkább zongoraszerűtlenül az A (igaz, *Kodály* itt még kevés gondot fordított a szólamok tényleges kidolgozására). Az alapleírásban kopulázott oktavugrások jelennek meg az emelkedő basszus-lépcsőkön. Az első könnyített változatot ceruzával már itt bejegyzí *Kodály*, ez ütemek fölötti kottasorba, a margón „1) ossia” jelzéssel. Végül ez sem valósult meg. A B-forrás balkéz-változata erősen megközelíti az első kiadásbeli megoldást, de a B-ben a középpüth vonuló sor még háromtagú akkordokból áll, C-ben ez előbb négyes-hangzatokká bővül, majd törli *Kodály* ezek alsó két hangját, tehát a középső

vonulatból hangzatok helyett hangközök sora lesz. Így is jeleneik meg E^1 -ben. A végleges, könnyített változatot az E^2 tartalmazza.

Bizonyára nem érdektelen ezeknek az átváltozásoknak legalább a 292-294. ütemekben egy összehasonlító ábrán való követése (20. ábra).

Forrásaink összevetése azt a lezárni talán soha sem akart műhelymunkát példázza, ami Kodály Zoltán alkotói magatartására általában is jellemző. A *Marosszéki táncok* keletkezéstörténete is továbbhullámzik a szerzői kéziratokban, a nyomdai korrektúrákban, sőt még az előadások egy részében is, mindaddig, míg az alkotónak ezek ellenőrzésére és esetleges korrekciójára módja van. Ezért vontuk vizsgálódásaink körébe a mű külső adatain túlmenően azokat a belső folyamatokat is, amelyek a kompozíció történetének legfőbb színhelyén, a zeneszerző műhelyében zajlottak s amelynek fázisai ma már változatos forrásokból — köztük Bartók javaslatait is tartalmazó, legújabbban napvilágra került kéziratból is — követhetők.

IRODALOM

(A lista csak a Zeneműkiadó Vállalattól eltérő kiadókat jelöli)

BB-MŰHELY = BARTÓK Béla, ifj.: Bartók Béla műhelyében. Bp. 1981, Szépirodalmi Könyvkiadó. 528, [3] l.

BB-nn = Bartók Béla, ifj.: Apám életének krónikája. 1981. 473, [2] l. Napról napra ... 16.)

BF = BÓNIS Ferenc (szerk.): Így láttuk Kodályt. Ötvennégy emlékezés. Centenárium bőv. kiad. 1982. 497, [1] l.

CsB = CSUKA Béla: Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság évkönyve a 90 éves jubileum alkalmából. Írta és a történeti részt rendezte — —. Bp. 1943, Filharmóniai Társaság, Kir. M. Egyetemi nyomda. VIII, 218, [2], XXXVII. l.

Eő-I. = EŐSZE László: Kodály Zoltán élete és munkássága. 1956. 227, [1] l.

Eő-nn = EŐSZE László: Kodály Zoltán életének krónikája. 1977. 286, [1] l. (Napról napra ... 13.)

KV = KODÁLY Zoltán: A magyar népzene. Vargyas Lajos példatárával. — A rondótéma forrásáról az 1969. évi 4. kiadásban: 88-89. l.

KZ-DOK = BREUER János: Kodály-dokumentumok. 1. Németország 1910-1944. 1976. 432 l.

KZ-KAL = BREUER János: Kodály-kalauz. 1982. 370, [2] l.

KZ-LEV = LEGÁNY Dezső: Kodály Zoltán levelei. 1982. 461, [2] l.

KZ-ND-FORR = BERECSKY János—DOMOKOS Mária—OLSVAI Imre—PAKSA Katalin—SZALAY Olga: Kodály Zoltán népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai (sajtó alatt).

KZ-ZL = KODÁLY Zoltán: Magyar népzene. In: Zenei Lexikon. Szerk. Szabolcsi Bence—Tóth Aladár. Bp. Győző. 2. köt. 1931. 68. l. (A rondótéma forrásáról).

*SB*¹ = SÁROSI Bálint: Volksmusikalische Quellen und Parallelen zu Bartóks und Kodály's Musik. In: Musikethnologische Sammelbände. Graz 1977. pp. 29-52.

*SB*² = SÁROSI Bálint: Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok. In: Ethnographia XCIII (1982), 4. sz. 513-526. l.

*SB*³ = SÁROSI Bálint: Instrumental Folk Music in Kodály's Works. In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. XXV (1983). S. a.

SzJ = SZÉKELY Júlia: Bartók tanár úr. Bp. 1978, [Móra], Alföldi ny., Debrecen. 243, [2] l. (Kozmosz könyvek).

456

A felföldi betű K. Olafjelle m. 101

Előadó: Elekcs Tanas m.

Elővezető:

Koncert, 2. v.

$\frac{3}{8}$, 24 kéri gyors (150 kérésben, 157. l.)

Elővezető: ...

... mind a ...

2pek var: Kármayfalv (2724)

30? Szócska: ... ilank

a/ A kódex támlapján

1/c ábra. Kodály eredeti kéziratot támlapja a Marosszéki táncok kódájának népzenei forrásáról

decsi népdal

alt. formája

Gy. Remek 1910

Szerelem f. 1288a, B. 1288a, B. 1288a

V. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Nem légy (G. 1111) Kéziratból Gy. Remek
 Részlet a 1. és 2. kotta között

1910. évi
 Gy. Remek

1910. évi

1912. évi

Kéziratból Gy. Remek

1910. évi

1/d-e ábra. Kodály eredeti kéziratos támlapja a Marosszéki táncok rondó-
 témájának és 3. epizódjának népzenei forrásáról

MAGYAR RÁDIÓ UJSÁG

1927.



Munkái "tanácsosásként" a "MAGYAR ELEKTROTECHNIKAI EGYESÜLET" közreműködésével.

Hivatali szerkesztő-igazgató: ELŐK: FARKASY BERNÁT TITKOS: BARKAI FERENC, HÍRIGAZGATÓ: FÉNYI ISTVÁN, DR. TÓTHY ISTVÁN, NYERVÉNY S. FERENC.	Szerkesztő: LANSZALLER ERŐS Helyettes szerkesztő:	Szerkesztőség és kiadóhivatal: BUDAPEST, IV. VÁROSRÉSZ-C. 10. Sugár-1. Pótközpont. Telefonszám: 8-24. Előfizetési ára: negyedévente 5 Pengő.
---	---	--

IV. ÉVF. II. SZÁM. Árja 80 néleér. 1927 MÁRCIUS 12.

KODÁLY ZOLTÁN MAGYAR DALESTJÉJE

1927 MÁRCIUS 17-ÉN A SZÜTTORTÁNOM ESTÉJÉN ÉS A KÖR
A ZENEMŰVÉSETI FŐISKOLA NAJUTYERÉBEN

11. SZÁM. MAGYAR RÁDIÓ UJSÁG 23

BUDAPEST 4 kw Híz. 894 m
 10.10. 10.11. 10.12. 11.1. 11.2. 11.3. 11.4. 11.5. 11.6. 11.7. 11.8. 11.9. 11.10. 11.11. 11.12. 12.1. 12.2. 12.3. 12.4. 12.5. 12.6. 12.7. 12.8. 12.9. 12.10. 12.11. 12.12. 13.1. 13.2. 13.3. 13.4. 13.5. 13.6. 13.7. 13.8. 13.9. 13.10. 13.11. 13.12. 14.1. 14.2. 14.3. 14.4. 14.5. 14.6. 14.7. 14.8. 14.9. 14.10. 14.11. 14.12. 15.1. 15.2. 15.3. 15.4. 15.5. 15.6. 15.7. 15.8. 15.9. 15.10. 15.11. 15.12. 16.1. 16.2. 16.3. 16.4. 16.5. 16.6. 16.7. 16.8. 16.9. 16.10. 16.11. 16.12. 17.1. 17.2. 17.3. 17.4. 17.5. 17.6. 17.7. 17.8. 17.9. 17.10. 17.11. 17.12. 18.1. 18.2. 18.3. 18.4. 18.5. 18.6. 18.7. 18.8. 18.9. 18.10. 18.11. 18.12. 19.1. 19.2. 19.3. 19.4. 19.5. 19.6. 19.7. 19.8. 19.9. 19.10. 19.11. 19.12. 20.1. 20.2. 20.3. 20.4. 20.5. 20.6. 20.7. 20.8. 20.9. 20.10. 20.11. 20.12. 21.1. 21.2. 21.3. 21.4. 21.5. 21.6. 21.7. 21.8. 21.9. 21.10. 21.11. 21.12. 22.1. 22.2. 22.3. 22.4. 22.5. 22.6. 22.7. 22.8. 22.9. 22.10. 22.11. 22.12. 23.1. 23.2. 23.3. 23.4. 23.5. 23.6. 23.7. 23.8. 23.9. 23.10. 23.11. 23.12. 24.1. 24.2. 24.3. 24.4. 24.5. 24.6. 24.7. 24.8. 24.9. 24.10. 24.11. 24.12. 25.1. 25.2. 25.3. 25.4. 25.5. 25.6. 25.7. 25.8. 25.9. 25.10. 25.11. 25.12. 26.1. 26.2. 26.3. 26.4. 26.5. 26.6. 26.7. 26.8. 26.9. 26.10. 26.11. 26.12. 27.1. 27.2. 27.3. 27.4. 27.5. 27.6. 27.7. 27.8. 27.9. 27.10. 27.11. 27.12. 28.1. 28.2. 28.3. 28.4. 28.5. 28.6. 28.7. 28.8. 28.9. 28.10. 28.11. 28.12. 29.1. 29.2. 29.3. 29.4. 29.5. 29.6. 29.7. 29.8. 29.9. 29.10. 29.11. 29.12. 30.1. 30.2. 30.3. 30.4. 30.5. 30.6. 30.7. 30.8. 30.9. 30.10. 30.11. 30.12. 31.1. 31.2. 31.3. 31.4. 31.5. 31.6. 31.7. 31.8. 31.9. 31.10. 31.11. 31.12. 32.1. 32.2. 32.3. 32.4. 32.5. 32.6. 32.7. 32.8. 32.9. 32.10. 32.11. 32.12. 33.1. 33.2. 33.3. 33.4. 33.5. 33.6. 33.7. 33.8. 33.9. 33.10. 33.11. 33.12. 34.1. 34.2. 34.3. 34.4. 34.5. 34.6. 34.7. 34.8. 34.9. 34.10. 34.11. 34.12. 35.1. 35.2. 35.3. 35.4. 35.5. 35.6. 35.7. 35.8. 35.9. 35.10. 35.11. 35.12. 36.1. 36.2. 36.3. 36.4. 36.5. 36.6. 36.7. 36.8. 36.9. 36.10. 36.11. 36.12. 37.1. 37.2. 37.3. 37.4. 37.5. 37.6. 37.7. 37.8. 37.9. 37.10. 37.11. 37.12. 38.1. 38.2. 38.3. 38.4. 38.5. 38.6. 38.7. 38.8. 38.9. 38.10. 38.11. 38.12. 39.1. 39.2. 39.3. 39.4. 39.5. 39.6. 39.7. 39.8. 39.9. 39.10. 39.11. 39.12. 40.1. 40.2. 40.3. 40.4. 40.5. 40.6. 40.7. 40.8. 40.9. 40.10. 40.11. 40.12. 41.1. 41.2. 41.3. 41.4. 41.5. 41.6. 41.7. 41.8. 41.9. 41.10. 41.11. 41.12. 42.1. 42.2. 42.3. 42.4. 42.5. 42.6. 42.7. 42.8. 42.9. 42.10. 42.11. 42.12. 43.1. 43.2. 43.3. 43.4. 43.5. 43.6. 43.7. 43.8. 43.9. 43.10. 43.11. 43.12. 44.1. 44.2. 44.3. 44.4. 44.5. 44.6. 44.7. 44.8. 44.9. 44.10. 44.11. 44.12. 45.1. 45.2. 45.3. 45.4. 45.5. 45.6. 45.7. 45.8. 45.9. 45.10. 45.11. 45.12. 46.1. 46.2. 46.3. 46.4. 46.5. 46.6. 46.7. 46.8. 46.9. 46.10. 46.11. 46.12. 47.1. 47.2. 47.3. 47.4. 47.5. 47.6. 47.7. 47.8. 47.9. 47.10. 47.11. 47.12. 48.1. 48.2. 48.3. 48.4. 48.5. 48.6. 48.7. 48.8. 48.9. 48.10. 48.11. 48.12. 49.1. 49.2. 49.3. 49.4. 49.5. 49.6. 49.7. 49.8. 49.9. 49.10. 49.11. 49.12. 50.1. 50.2. 50.3. 50.4. 50.5. 50.6. 50.7. 50.8. 50.9. 50.10. 50.11. 50.12. 51.1. 51.2. 51.3. 51.4. 51.5. 51.6. 51.7. 51.8. 51.9. 51.10. 51.11. 51.12. 52.1. 52.2. 52.3. 52.4. 52.5. 52.6. 52.7. 52.8. 52.9. 52.10. 52.11. 52.12. 53.1. 53.2. 53.3. 53.4. 53.5. 53.6. 53.7. 53.8. 53.9. 53.10. 53.11. 53.12. 54.1. 54.2. 54.3. 54.4. 54.5. 54.6. 54.7. 54.8. 54.9. 54.10. 54.11. 54.12. 55.1. 55.2. 55.3. 55.4. 55.5. 55.6. 55.7. 55.8. 55.9. 55.10. 55.11. 55.12. 56.1. 56.2. 56.3. 56.4. 56.5. 56.6. 56.7. 56.8. 56.9. 56.10. 56.11. 56.12. 57.1. 57.2. 57.3. 57.4. 57.5. 57.6. 57.7. 57.8. 57.9. 57.10. 57.11. 57.12. 58.1. 58.2. 58.3. 58.4. 58.5. 58.6. 58.7. 58.8. 58.9. 58.10. 58.11. 58.12. 59.1. 59.2. 59.3. 59.4. 59.5. 59.6. 59.7. 59.8. 59.9. 59.10. 59.11. 59.12. 60.1. 60.2. 60.3. 60.4. 60.5. 60.6. 60.7. 60.8. 60.9. 60.10. 60.11. 60.12. 61.1. 61.2. 61.3. 61.4. 61.5. 61.6. 61.7. 61.8. 61.9. 61.10. 61.11. 61.12. 62.1. 62.2. 62.3. 62.4. 62.5. 62.6. 62.7. 62.8. 62.9. 62.10. 62.11. 62.12. 63.1. 63.2. 63.3. 63.4. 63.5. 63.6. 63.7. 63.8. 63.9. 63.10. 63.11. 63.12. 64.1. 64.2. 64.3. 64.4. 64.5. 64.6. 64.7. 64.8. 64.9. 64.10. 64.11. 64.12. 65.1. 65.2. 65.3. 65.4. 65.5. 65.6. 65.7. 65.8. 65.9. 65.10. 65.11. 65.12. 66.1. 66.2. 66.3. 66.4. 66.5. 66.6. 66.7. 66.8. 66.9. 66.10. 66.11. 66.12. 67.1. 67.2. 67.3. 67.4. 67.5. 67.6. 67.7. 67.8. 67.9. 67.10. 67.11. 67.12. 68.1. 68.2. 68.3. 68.4. 68.5. 68.6. 68.7. 68.8. 68.9. 68.10. 68.11. 68.12. 69.1. 69.2. 69.3. 69.4. 69.5. 69.6. 69.7. 69.8. 69.9. 69.10. 69.11. 69.12. 70.1. 70.2. 70.3. 70.4. 70.5. 70.6. 70.7. 70.8. 70.9. 70.10. 70.11. 70.12. 71.1. 71.2. 71.3. 71.4. 71.5. 71.6. 71.7. 71.8. 71.9. 71.10. 71.11. 71.12. 72.1. 72.2. 72.3. 72.4. 72.5. 72.6. 72.7. 72.8. 72.9. 72.10. 72.11. 72.12. 73.1. 73.2. 73.3. 73.4. 73.5. 73.6. 73.7. 73.8. 73.9. 73.10. 73.11. 73.12. 74.1. 74.2. 74.3. 74.4. 74.5. 74.6. 74.7. 74.8. 74.9. 74.10. 74.11. 74.12. 75.1. 75.2. 75.3. 75.4. 75.5. 75.6. 75.7. 75.8. 75.9. 75.10. 75.11. 75.12. 76.1. 76.2. 76.3. 76.4. 76.5. 76.6. 76.7. 76.8. 76.9. 76.10. 76.11. 76.12. 77.1. 77.2. 77.3. 77.4. 77.5. 77.6. 77.7. 77.8. 77.9. 77.10. 77.11. 77.12. 78.1. 78.2. 78.3. 78.4. 78.5. 78.6. 78.7. 78.8. 78.9. 78.10. 78.11. 78.12. 79.1. 79.2. 79.3. 79.4. 79.5. 79.6. 79.7. 79.8. 79.9. 79.10. 79.11. 79.12. 80.1. 80.2. 80.3. 80.4. 80.5. 80.6. 80.7. 80.8. 80.9. 80.10. 80.11. 80.12. 81.1. 81.2. 81.3. 81.4. 81.5. 81.6. 81.7. 81.8. 81.9. 81.10. 81.11. 81.12. 82.1. 82.2. 82.3. 82.4. 82.5. 82.6. 82.7. 82.8. 82.9. 82.10. 82.11. 82.12. 83.1. 83.2. 83.3. 83.4. 83.5. 83.6. 83.7. 83.8. 83.9. 83.10. 83.11. 83.12. 84.1. 84.2. 84.3. 84.4. 84.5. 84.6. 84.7. 84.8. 84.9. 84.10. 84.11. 84.12. 85.1. 85.2. 85.3. 85.4. 85.5. 85.6. 85.7. 85.8. 85.9. 85.10. 85.11. 85.12. 86.1. 86.2. 86.3. 86.4. 86.5. 86.6. 86.7. 86.8. 86.9. 86.10. 86.11. 86.12. 87.1. 87.2. 87.3. 87.4. 87.5. 87.6. 87.7. 87.8. 87.9. 87.10. 87.11. 87.12. 88.1. 88.2. 88.3. 88.4. 88.5. 88.6. 88.7. 88.8. 88.9. 88.10. 88.11. 88.12. 89.1. 89.2. 89.3. 89.4. 89.5. 89.6. 89.7. 89.8. 89.9. 89.10. 89.11. 89.12. 90.1. 90.2. 90.3. 90.4. 90.5. 90.6. 90.7. 90.8. 90.9. 90.10. 90.11. 90.12. 91.1. 91.2. 91.3. 91.4. 91.5. 91.6. 91.7. 91.8. 91.9. 91.10. 91.11. 91.12. 92.1. 92.2. 92.3. 92.4. 92.5. 92.6. 92.7. 92.8. 92.9. 92.10. 92.11. 92.12. 93.1. 93.2. 93.3. 93.4. 93.5. 93.6. 93.7. 93.8. 93.9. 93.10. 93.11. 93.12. 94.1. 94.2. 94.3. 94.4. 94.5. 94.6. 94.7. 94.8. 94.9. 94.10. 94.11. 94.12. 95.1. 95.2. 95.3. 95.4. 95.5. 95.6. 95.7. 95.8. 95.9. 95.10. 95.11. 95.12. 96.1. 96.2. 96.3. 96.4. 96.5. 96.6. 96.7. 96.8. 96.9. 96.10. 96.11. 96.12. 97.1. 97.2. 97.3. 97.4. 97.5. 97.6. 97.7. 97.8. 97.9. 97.10. 97.11. 97.12. 98.1. 98.2. 98.3. 98.4. 98.5. 98.6. 98.7. 98.8. 98.9. 98.10. 98.11. 98.12. 99.1. 99.2. 99.3. 99.4. 99.5. 99.6. 99.7. 99.8. 99.9. 99.10. 99.11. 99.12. 100.1. 100.2. 100.3. 100.4. 100.5. 100.6. 100.7. 100.8. 100.9. 100.10. 100.11. 100.12. 101.1. 101.2. 101.3. 101.4. 101.5. 101.6. 101.7. 101.8. 101.9. 101.10. 101.11. 101.12. 102.1. 102.2. 102.3. 102.4. 102.5. 102.6. 102.7. 102.8. 102.9. 102.10. 102.11. 102.12. 103.1. 103.2. 103.3. 103.4. 103.5. 103.6. 103.7. 103.8. 103.9. 103.10. 103.11. 103.12. 104.1. 104.2. 104.3. 104.4. 104.5. 104.6. 104.7. 104.8. 104.9. 104.10. 104.11. 104.12. 105.1. 105.2. 105.3. 105.4. 105.5. 105.6. 105.7. 105.8. 105.9. 105.10. 105.11. 105.12. 106.1. 106.2. 106.3. 106.4. 106.5. 106.6. 106.7. 106.8. 106.9. 106.10. 106.11. 106.12. 107.1. 107.2. 107.3. 107.4. 107.5. 107.6. 107.7. 107.8. 107.9. 107.10. 107.11. 107.12. 108.1. 108.2. 108.3. 108.4. 108.5. 108.6. 108.7. 108.8. 108.9. 108.10. 108.11. 108.12. 109.1. 109.2. 109.3. 109.4. 109.5. 109.6. 109.7. 109.8. 109.9. 109.10. 109.11. 109.12. 110.1. 110.2. 110.3. 110.4. 110.5. 110.6. 110.7. 110.8. 110.9. 110.10. 110.11. 110.12. 111.1. 111.2. 111.3. 111.4. 111.5. 111.6. 111.7. 111.8. 111.9. 111.10. 111.11. 111.12. 112.1. 112.2. 112.3. 112.4. 112.5. 112.6. 112.7. 112.8. 112.9. 112.10. 112.11. 112.12. 113.1. 113.2. 113.3. 113.4. 113.5. 113.6. 113.7. 113.8. 113.9. 113.10. 113.11. 113.12. 114.1. 114.2. 114.3. 114.4. 114.5. 114.6. 114.7. 114.8. 114.9. 114.10. 114.11. 114.12. 115.1. 115.2. 115.3. 115.4. 115.5. 115.6. 115.7. 115.8. 115.9. 115.10. 115.11. 115.12. 116.1. 116.2. 116.3. 116.4. 116.5. 116.6. 116.7. 116.8. 116.9. 116.10. 116.11. 116.12. 117.1. 117.2. 117.3. 117.4. 117.5. 117.6. 117.7. 117.8. 117.9. 117.10. 117.11. 117.12. 118.1. 118.2. 118.3. 118.4. 118.5. 118.6. 118.7. 118.8. 118.9. 118.10. 118.11. 118.12. 119.1. 119.2. 119.3. 119.4. 119.5. 119.6. 119.7. 119.8. 119.9. 119.10. 119.11. 119.12. 120.1. 120.2. 120.3. 120.4. 120.5. 120.6. 120.7. 120.8. 120.9. 120.10. 120.11. 120.12. 121.1. 121.2. 121.3. 121.4. 121.5. 121.6. 121.7. 121.8. 121.9. 121.10. 121.11. 121.12. 122.1. 122.2. 122.3. 122.4. 122.5. 122.6. 122.7. 122.8. 122.9. 122.10. 122.11. 122.12. 123.1. 123.2. 123.3. 123.4. 123.5. 123.6. 123.7. 123.8. 123.9. 123.10. 123.11. 123.12. 124.1. 124.2. 124.3. 124.4. 124.5. 124.6. 124.7. 124.8. 124.9. 124.10. 124.11. 124.12. 125.1. 125.2. 125.3. 125.4. 125.5. 125.6. 125.7. 125.8. 125.9. 125.10. 125.11. 125.12. 126.1. 126.2. 126.3. 126.4. 126.5. 126.6. 126.7. 126.8. 126.9. 126.10. 126.11. 126.12. 127.1. 127.2. 127.3. 127.4. 127.5. 127.6. 127.7. 127.8. 127.9. 127.10. 127.11. 127.12. 128.1. 128.2. 128.3. 128.4. 128.5. 128.6. 128.7. 128.8. 128.9. 128.10. 128.11. 128.12. 129.1. 129.2. 129.3. 129.4. 129.5. 129.6. 129.7. 129.8. 129.9. 129.10. 129.11. 129.12. 130.1. 130.2. 130.3. 130.4. 130.5. 130.6. 130.7. 130.8. 130.9. 130.10. 130.11. 130.12. 131.1. 131.2. 131.3. 131.4. 131.5. 131.6. 131.7. 131.8. 131.9. 131.10. 131.11. 131.12. 132.1. 132.2. 132.3. 132.4. 132.5. 132.6. 132.7. 132.8. 132.9. 132.10. 132.11. 132.12. 133.1. 133.2. 133.3. 133.4. 133.5. 133.6. 133.7. 133.8. 133.9. 133.10. 133.11. 133.12. 134.1. 134.2. 134.3. 134.4. 134.5. 134.6. 134.7. 134.8. 134.9. 134.10. 134.11. 134.12. 135.1. 135.2. 135.3. 135.4. 135.5. 135.6. 135.7. 135.8. 135.9. 135.10. 135.11. 135.12. 136.1. 136.2. 136.3. 136.4. 136.5. 136.6. 136.7. 136.8. 136.9. 136.10. 136.11. 136.12. 137.1. 137.2. 137.3. 137.4. 137.5. 137.6. 137.7. 137.8. 137.9. 137.10. 137.11. 137.12. 138.1. 138.2. 138.3. 138.4. 138.5. 138.6. 138.7. 138.8. 138.9. 138.10. 138.11. 138.12. 139.1. 139.2. 139.3. 139.4. 139.5. 139.6. 139.7. 139.8. 139.9. 139.10. 139.11. 139.12. 140.1. 140.2. 140.3. 140.4. 140.5. 140.6. 140.7. 140.8. 140.9. 140.10. 140.11. 140.12. 141.1. 141.2. 141.3. 141.4. 141.5. 141.6. 141.7. 141.8. 141.9. 141.10. 141.11. 141.12. 142.1. 142.2. 142.3. 142.4. 142.5. 142.6. 142.7. 142.8. 142.9. 142.10. 142.11. 142.12. 143.1. 143.2. 143.3. 143.4. 143.5. 143.6. 143.7. 143.8. 143.9. 143.10. 143.11. 143.12. 144.1. 144.2. 144.3. 144.4. 144.5. 144.6. 144.7. 144.8. 144.9. 144.10. 144.11. 144.12. 145.1. 145.2. 145.3. 145.4. 145.5. 145.6. 145.7. 145.8. 145.9. 145.10. 145.11. 145.12. 146.1. 146.2. 146.3. 146.4. 146.5. 146.6. 146.7. 146.8. 146.9. 146.10. 146.11. 146.12. 147.1. 147.2. 147.3. 147.4. 147.5. 147.6. 147.7. 147.8. 147.9. 147.10. 147.11. 147.12. 148.1. 148.2. 148.3. 148.4. 148.5. 148.6. 148.7. 148.8. 148.9. 148.10. 148.11. 148.12. 149.1. 149.2. 149.3. 149.4. 149.5. 149.6. 149.7. 149.8. 149.9. 149.10. 149.11. 149.12. 150.1. 150.2. 150.3. 150.4. 150.5. 150.6. 150.7. 150.8. 150.9. 150.10. 150.11. 150.12. 151.1. 151.2. 151.3. 151.4. 151.5. 151.6. 151.7. 151.8. 151.9. 151.10. 151.11. 151.12. 152.1. 152.2. 152.3. 152.4. 152.5. 152.6. 152.7. 152.8. 152.9. 152.10. 152.11. 152.12. 153.1. 153.2. 153.3. 153.4. 153.5. 153.6. 153.7. 153.8. 153.9. 153.10. 153.11. 153.12. 154.1. 154.2. 154.3. 154.4. 154.5. 154.6. 154.7. 154.8. 154.9. 154.10. 154.11. 154.12. 155.1. 155.2. 155.3. 155.4. 155.5. 155.6. 155.7. 155.8. 155.9

STUDIO HANGVERSENYIRODA

BUDAPEST, IV., SZERVITA-TÉK 5. — TELEFON: AUT. 810—30.

Hétfőn, 1928. október 29-én este 8 órakor
a Zeneművészeti Főiskola nagytermében

BARTÓK—KODÁLY NÉPDALEST

M Ū S O R:

1. KODÁLY ZOLTÁN: Bordal
" " Mulató gajd Előadja: *a Budai Dalárda*
 2. BARTÓK BÉLA: a) Fekete főd fehér az én zsebkendőm
b) Istenem, Istenem áraszd meg a vizet
c) Asszonyok, asszonyok had legyek társatok
d) Annyi bánat a szívemen
e) Ha kimegyek arra magas tetőre
f) Olvad a hó csárdás kisangyalom
Fuchs-Fayer Rózsi (Wien)
 3. BARTÓK BÉLA: Öt parasztdal
KODÁLY ZOLTÁN: Marosszéki táncok Zongorán előadja: *Székely Júlia*
 4. KODÁLY ZOLTÁN: a) Siralmas nékem
b) Megégett Rácország
c) Katona vagyok én
d) Arrol aivi keken beborult az ég
Dr. Székelyhidy Ferenc
 5. BARTÓK BÉLA: Tót népdalok (Katonadalok)
a) Hej kedves jó pajtásaim ide figyeljtek
b) Ha a háborúba kell indulnom
c) Gyerünk pajtás, gyerünk
d) Ej, hogy ha majd elesem
e) Csatába indultam Előadja: *a Budai Dalárda*
- S Z Ü N E T
6. KODÁLY ZOLTÁN: Adagio
BARTÓK BÉLA: Román táncok (Székely Zoltán átírása)
Thomán Mária
Zongorán kíséri: *Székely Júlia.*
 7. KODÁLY ZOLTÁN: Kádár Kata
" " Most jöttem Erdélyből
" " Cigánynóta
BARTÓK BÉLA: Elindultam szép hazámból
" " Által mennék én a Tiszán
" " A gyulai kert alatt
" " Végigmentem a tárkányi nagy uccán
Medgyaszay Vilma

Zongorán BARTÓK BÉLA kísér.
A Budai Dalárdát SZEZHÓ SÁNDOR vezényli.

Péntek, 1928. november hó 30-án este 1/2 9 órakor
a Zeneművészeti Főiskola nagytermében

Bartók Béla
egyetlen zongoraestje.

3. ábra. Műsorlap: Székely Júlia a Bartóktól kapott és korigált kézirat alapján adta elő a *Marosszéki táncokat* 1928. október 29-én

Arvo Pärt

Molto

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the name 'Arvo Pärt' is written in cursive. Below it, the word 'Molto' is written. The score consists of several systems of two staves each. The notation is dense and complex, with many notes, rests, and dynamic markings. Some markings include 'p' (piano) and 'cresc' (crescendo). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score, such as 'cresc' and 'p' written above or below notes. The paper appears aged and slightly stained.

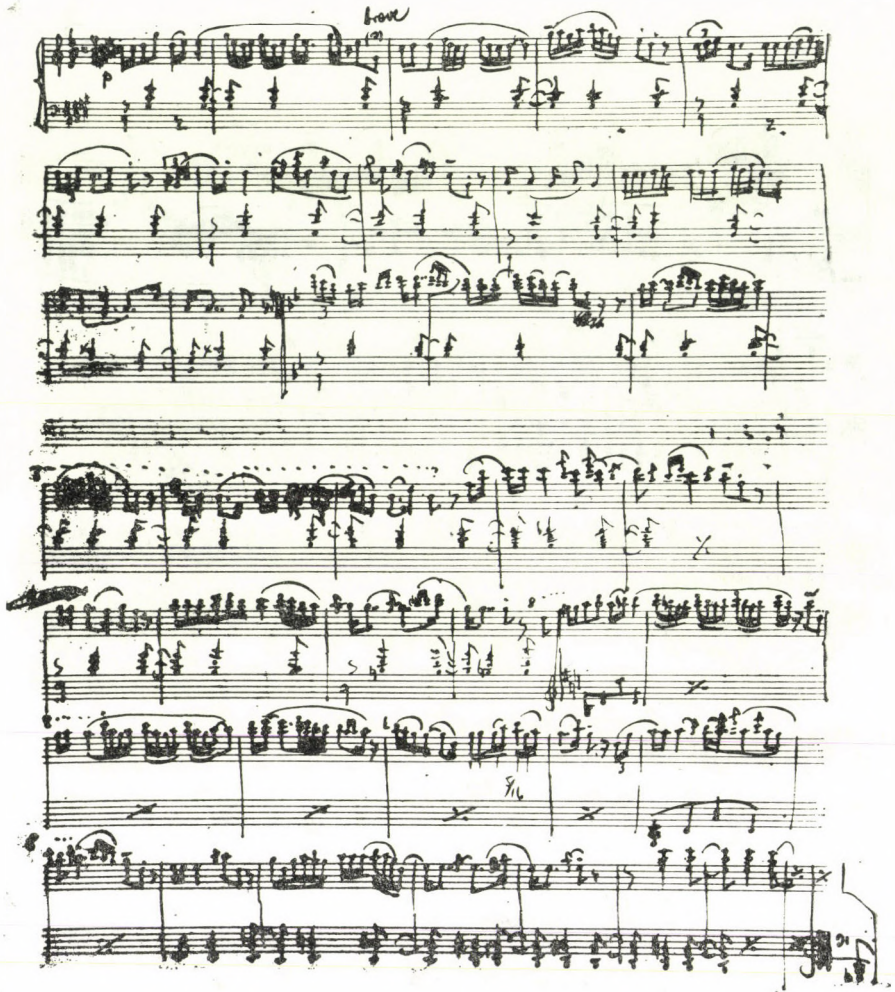
4. ábra. Az A-forrás 1. lapja



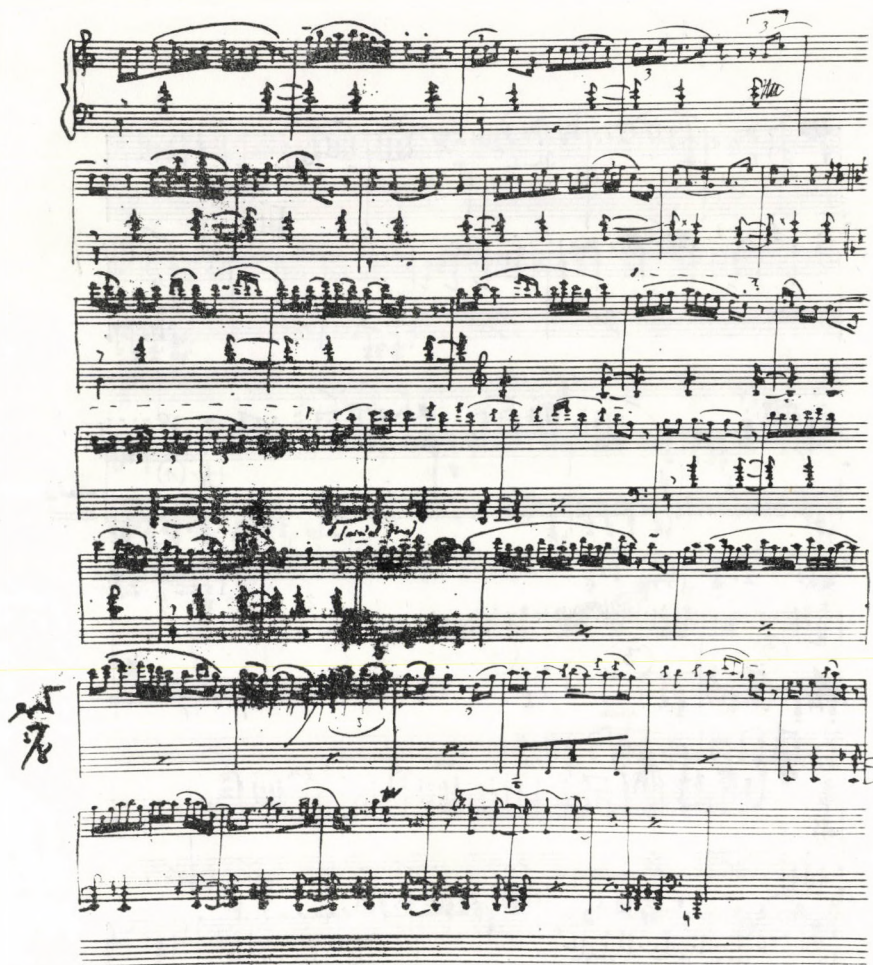
5. ábra. Az A-forrás 3. lapja

3

6. ábra. Az A-forrás 3^[cop] lapja



7. ábra. Az A-forrás 4. lapja



8. ábra. Az A-forrás 4^[cop] lapja

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with a circled '1' at the end.
- Staff 2:** Features a bass clef and contains circled numbers '2', '3', '1', '2', '3' indicating fingerings or measures.
- Staff 3:** Shows a complex texture with many notes and a circled '1' near the end.
- Staff 4:** Includes a circled '2' and circled numbers '1', '2', '3' above the staff.
- Staff 5:** Contains a circled '3' and the word *ritardando* written below the staff.
- Staff 6:** Features a circled '1' and the word *ritardando* written above the staff.
- Staff 7:** Includes a circled '2' and circled numbers '1', '2', '3' above the staff.
- Staff 8:** Contains a circled '1' and the word *ritardando* written above the staff.
- Staff 9:** Shows a circled '2' and the word *ritardando* written below the staff.
- Staff 10:** Ends with a circled '1' and the word *ritardando* written below the staff.

There are also some handwritten annotations and symbols, such as a 'T' at the top and a 'madri' with a double underline on the right side.

9. ábra. Az A-forrás 8. lapja

Marosszéki.

per melato
Andoso. $\text{♩} = 60$

Con moto, $\text{♩} = 120-126$

10. ábra. A B-forrás 1. lapja

p?

breve

2

3

11. ábra. A B-forrás 4. lapja

Marosmiki táncok

*Handwritten: ME-976 175
Kodály Zoltán*

Handwritten: Bartók (d=76-81)

Handwritten: D. 10. 11.

*Handwritten: zu der Seite eine Klänge
in der Seite eine Klänge*

Handwritten: VE 8213.

12. ábra. A C-forrás 1. lapja

Moderato $\text{Fin. } 4 =$

brev

crescend

dim

X

8

X

cresc

dim

dim

13. ábra. A C-forrás 4. lapja

Vastan...
2u o. 12 p3.
vi =

*) Zu Chorographischen Zwecken, in Uebereinstimmung mit der Orchester
Kopie... A... ..

Seite 19

The musical score consists of approximately seven systems of staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. There are significant areas of blacked-out ink and heavy scribbles throughout the score, particularly in the middle and lower sections, indicating extensive revisions or corrections. The handwriting is in black ink on aged paper.

14. ábra. A C-forrás utolsó megírt, számozatlan lapja

Handwritten musical score for '15. ábr. A D-forrás [1a] lapja'. The score consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The music is in 10/2 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. There are some annotations like 's' and 'z' in the piano part.

Ms. mus. 10/2

[1a]

15. ábr. A D-forrás [1a] lapja

ig. a / g. v. h. mélyebben

Picc

(Res. picc. G. low)

8 pp grazioso

dos:

etc

in. c.

[3b]

Ms. mus. 10/2

16. ábra. A D-forrás [3b] lapja

Handwritten musical score for a symphony, page 56. The score includes staves for Clarinet 1 and 2, Bassoon, Clarinet, Corno, Tromba, Timpani, and Cymbals. The music is dense with notes and rests, featuring dynamic markings like 'f' and 'mf', and tempo markings like 'rit.' and 'tempo'. A large 'f' is written across the bottom staves.

56

17. ábra. Az E^1 -forrás 56. lapja

A handwritten musical score consisting of 29 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into several systems. The first system includes staves 8, 9, and 10. The second system includes staves 11, 12, 13, 14, and 15. There are several large blacked-out areas, notably on staves 11 and 14. A circled signature or initials are present at the bottom of the page, below staff 15. The manuscript shows signs of being a working draft, with some corrections and heavy ink marks.

18. ábra. Az E²-forrás 29. lapja

A:

B:

C:

19. ábra. A 136-139. ütemek az A-, B- és C-forrásban

A:

Handwritten musical score for system A. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the word "Gloria" written above it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The bottom staff has three measures with circled numbers 2, 3, and 7. The word "ritard." is written below the second measure.

B:

Handwritten musical score for system B, showing a dense piano accompaniment with many notes across two staves.

C:

Handwritten musical score for system C, showing piano accompaniment with a 2-measure rest in the first measure.

F¹

Handwritten musical score for system F¹, showing piano accompaniment with a piano (p) dynamic marking.

F²

Handwritten musical score for system F², showing piano accompaniment.

20. ábra. A 292-294. ütemek balkéz-menetének megoldásai ötféle forrásban

ÉNEKLŐ IFJÚSÁG 1925—1944 I.

Ez a tanulmány Az iskolai énektanítás története c. nagyobbszabású munka része. Az itt közölt adatok többsége öt forrásból származik:

1. Sztojanovits Adrienne újságcikk- és műsorfüzet gyűjteménye, melyet fia, dr. Borsányi Ádám volt szíves rendelkezésemre bocsátani.

2. Az Énekszó c. folyóirat (Magyar Kórus 1933—1944) leírásai, híradásai.

3. Az a műsorfüzet-gyűjtemény, melyet a Széchenyi Könyvtár Plakát- és Kinyomtatványtára gondosan rendszerezett szakanyagából — az ott dolgozók szíves türelmével és segítségével — kerestem ki és rendeztem el. A Kecskeméti Kodály Intézet anyagi támogatásával elkészült mintegy 300 plakátmásolatot Szabó Zoltánné rajzszakos tanárnő kiállítási táblákon helyezte el, s így azok a Kodály Intézetben az érdeklődők számára megtekinthetővé váltak. (A csillaggal jelzett hangversenyek műsorlapjai-plakátjai e kiállítás anyagát képezik.)

4. A Széchenyi Könyvtárban fellelhető iskolai évkönyvek.

5. Az egykori Éneklő Ifjúság mozgalomban karvezetőként vagy kórusénekesként személyesen is közreműködőkkel való beszélgetések.

Az ifjúsági énekkari hangversenyek (1925—44) jelentős részének időpontját, gyakran a közreműködő iskolák és a megszólaltatott Kodály művek számát, valamint az ősbemutatókat *Eősze László: Kodály Zoltán életének krónikája* (Napról napra sorozat, Zeneműkiadó 1977) c. könyve közli, de a témakörben való elmélyülés sajátos kíváncsi miatt az adatgyűjtés érdekében az ősforrások kikutatása látszott célszerűnek. A tanulmány során ezért utóbbiakra hivatkozom.

Jó néhány esetben — amikor az Énekszó c. folyóirat a dátum pontos meghatározása nélkül emlékezik meg egy-egy hangversenyről, s a műsorplakátot sem a Széchenyi Könyvtárban, sem magángyűjteményekben nem találtam, az adatközlés hiányos. Azok, akik az éneklő mozgalomban annak idején karvezetőként vagy kórusénekesként személyesen részt vettek, emlékeik vagy a tulajdonukban levő dokumentumok alapján képesek azt kiegészíteni. Az adatok kiegészítésére, a hibák kijavítására a teljes tanulmány közzétételekor nyílik alkalom.

1925 februárja — amikor a Borus Endre kóruspróbáit látogató Kodály Zoltán a Wesselényi utcai polgári iskola proletár környezetből verbuválódott fiúserégével barátságra lépett — fordulópont zenei művelődésünk történetében. Az a véletlenszerűen felmerült igény, hogy a Psalmus Hungaricus február végére tervezett zeneakadémiai előadásán a vegyeskar szoprán szólamának megerősítésére gyermekkar működjék közre, olyan eseménysorozat kibukkanásához vezetett, amelynek indítékai Kodály gondolataiban már évtizedek óta érlelődtek s felhalmozódtak.

A kecskeméti prédikátor költészetében magyarrá lett 55. Zsoltárt zengő fiúk énekében Kodály nemzetnevelő tervei megvalósításának bizonyosságára talált. Amit a felnőtt társadalom közönnyel utasított el, az a Wesselényi utcai fiúk ajkán valóságra vált; a későbbi angliai útján megcsodált énekkari műveltség hazai ébresztgetésére társakra, lelkes követőkre talált, az egykori galántai pajtásaira emlékeztető „*derék, dolgos, talpig becsületes*”¹ fiúkra. A rátalálás örömétől indítva még a Psalmus előadása előtt átadta Borus Endrének a nekik írt két új kórust, a *Villót* és a *Túrót a cigányt*. Dávid zsoltáros szavai — „A szegényeket felmagasztalod” — váltak valóra abban a kölcsönhatásban, mely végül is a Wesselényi utcai fiúkat és vezérüket az előadóművészek rangjára emelte.

NYITÁNY

1925. ápr. 2-án Kodály Magyar Dalest*-jén a Zeneművészeti Főiskolán Marschalkó Rózsi, Palló Imre és Székelyhidi Ferenc Kentner Lajos zongorakíséretével Kodály *Magyar népzene*-ciklusának akkor még kéziratban levő népdalait mutatta be. Az est szenzációja azonban a Wesselényi utcai fiúk magával ragadó éneke, az új korszakot nyitó *Villó* és a *Túrót eszik a cigány* c. gyermekkarok bemutatója volt.

Az élvonalbeli s Európaszerte ünnepeelt énekesek: Basilides Mária, Marschalkó Rózsi, Medek Anna, Palló Imre, Székelyhidy Ferenc dr. és a kiváló zongorista, Kentner Lajos megértették Bartók és Kodály népdalilhetésű kompozícióinak üzenetét s azok tolmácsolásában teljes odaadással vállaltak részt. Székelyhidy Ferenc ifjú éveiben Kolozsvárott Farkas Ödönnél tanult zenét, s felesége, a nagyszombati születésű Marschalkó Rózsi a gimnazista Kodály Zoltánnal egy városban élte kisgyermekkorát. Palló Imre az erdélyi Matisfalváról indult útnak, s mint aki a népdalt sejtjeiben hordozza, szegődött Kodály ügyének társává s neki magának barátjává. A népdal népszerűsítésében szolgálatot felismerő énekesek e tábora Borus Endrét és kórusát egyenrangú társakként fogadták el. Együttműködésük fényes korszakát szemlélteti a Kodály műveit elsőként bemutató közös hangversenyeik naptára:

1926. márc. 17. Magyar Dalest* a Zeneművészeti Főiskolán. Marschalkó Rózsi és Székelyhidy Ferenc Kodály: *Magyar népzene* c. sorozatának kéziratot anyagából énekel népdalokat és balladákat. Borus Endre kórusa a *Gergelyjárást* és a *Túrót eszik a cigányt* mutatja be.

1926. márc. 21. Hangverseny a Szent Gellért fürdő rendezésében* Szelényi István zongorázik, Borus Endre kórusa a *Villót* és a *Túrót eszik a cigányt* énekli.

1926. nov. 2. Kodály: *Psalmus Hungaricus* előadása a Pesti Vigadóban.* Közreműködik a Székesfővárosi Zenekar, a Palestrina Kórus, Borus Endre énekkara. Szólót énekel Székelyhidy Ferenc, vezényel Dirk Fock.

1927. márc. 17. Magyar Dalest a Zeneművészeti Főiskolán.* Medgyaszay Vilma, Székelyhidy Ferenc a még kéziratban levő *Magyar népzene* kötetekből énekel, Kentner Lajos a Marosszéki táncokat, Borus Endre énekkara a *Jelenti magát Jézus* és a *Lengyel László* kórusokat mutatja be.

1928. máj. 12. Magyar Dalest a Zeneművészei Főiskolán.* Basilides Mária öt új népdalfeldolgozást, Palló Imre bordalokat énekel, a Palestrina Kórus, a Székesfővárosi Énekkar és a Budai Dalárda mellett Borus Endre fiúkórusa is közreműködik a hangversenyen.

A Kodály Dalesteken szerzett jó hírnévnek köszönhetően Borus Endre énekkarát egyre gyakrabban kéri fel hangversenyeken, főként oratóriumesteken való

¹ Kodály: *Bicinia Hungarica* I. Ajánlás 1937.

közreműködésre. A Wesselényi utcai polgári fiúiskola a következő hangversenyeken szerepelt.²

1926. márc. 31. Budai Dalárda hangversenye.

1926. máj. 17. *Händel: Judas Makkabeus* — oratórium*, közreműködött a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület; szólisták: B. Sándor Erzsí, Basilides Mária, Székelyhidi Ferenc, Kálmán Oszkár, vezényelt: Siegfried Ochs.

1926. nov. 2. *Kodály: Hungaricus**, szólót énekelt Székelyhidi Ferenc, közreműködött a Filharmóniai Zenekar, a Palestrina Kórus, vezényelt Dirk Fock.

1926. dec. 25. *Bach: Karácsonyi oratórium**, a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, szólót énekelt Medek Anna, Basilides Mária, Székelyhidy Ferenc, Kálmán Oszkár, vezényelt Lichtenberg Emil.

1928. jan. 1. és 2. *Mahler: III. szimfónia**, közreműködött a Filharmóniai Társaság Zenekara, a Palestrina Kórus, szólót énekelt Basilides Mária, vezényelt Bruno Walter.

1929. febr. 4. *Honegger: Dávid király, — Kodály: Psalmus Hungaricus**, közreműködött a Filharmóniai Zenekar, a Palestrina Kórus, szólót énekelt Bodó Erzsí, Ligetiné Ádám Teréz, Székelyhidy Ferenc (Honegger), Székelyhidy Ferenc (Kodály), vezényelt Berg Ottó és Kodály Zoltán.

1929. ápr. 29. *Wolf-Ferrari: La vita nuova** (Kantáta Dante szövegére), Budapesten először, közreműködött a Filharmonikus Zenekar és a Székesfővárosi Ének- kar, szólót énekelt Tihanyi Vilma és Szende Ferenc, vezényelt Karvaly Viktor.

1930. febr. 3. *Bach: Actus tragicus*, vezényelt Kodály Zoltán.

1931. ápr. 3. *Bach Máté Passió**, közreműködött a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület, szólót énekelt Medek Anna, Basilides Mária, Székelyhidy Ferenc, Laurisín Lajos, Szende Ferenc, Kálmán Oszkár, Győri Pál, vezényelt Lichtenberg Emil.

1931. okt. 15. *Hubay Jenő dr.: Dante Szimónia, Vita nuova**, közreműködött a Budapesti Hangverseny Zenekar, a Palestrina Kórus (karnagy Bárdos Lajos), a Sztójanovits-tercett, Székelyhidy Ferenc (ének), és Zalánfy Aladár (orgona), vezényelt a szerző.

1932. márc. 5. *Kodály Psalmus Hungaricus**, közreműködött a Budapesti Hangverseny Zenekar, a Budapesti Egyetemi Énekkarok (karigazgató Vaszy Viktor), Székelyhidy Ferenc, vezényelt Sergio Failoni.

AZ ELSŐ KÖVETŐK

Borus Endre példája két éven át nem akadt követőkre. Az iskolák énekkarainak műsorát ezidőtájt a német ízlést terjesztő gyenge kompozíció, a dalárda-szellem jellemezte. Ettől eltérni, vagy ezzel szembe fordulni a hivatalos vezetés ellenkezését kiváltó cselekedetnek számított.

Az ifjú Kerényi György, aki Kodály zeneszerzés tanszakának elvégzése után, 1925 tavaszán került Győrbe, újságíróként előbb hirdette mestere újító gondolatait, majd iskolák látogatásával, az énekkari munka segítségével. Az ő kezdeményezésére énekeltek népdalt — a *Kocsi szekér, kocsi szán* kezdetűt — 1926-ban egy győri hangversenyen.³

1926-ban Csíkszeredán Domokos Pál Péter énekelte népdalokat, s próbálkozik Kodály kórusok betanításával.⁴

1926-ban Szegeden Baranyi János dr. magán zeneiskolájának énekkara adta elő házi koncertjén Kodály két gyermekkarát, a *Villót* és a *Túrót eszik a cigányt*.⁵

² Az adatok egy részét a Wesselényi utcai polgári fiúiskola jubileumi értesítője 1889—1929 is közli.

³ Kerényi György: Kodály Győrött, Énekszó, X. évf. 3. 1942. dec.

⁴ Domokos Pál Péter adatszolgáltatása.

⁵ Péter László: Kodály Szegeden, Szeged, 1982., 48. 1.

1927. ápr. 3-án Győrben hangzik fel a *Villő* és a *Csipkefa bimbója** (a Túrót eszik a cigány c. műből kiemelt kórusszakasz). Az Állami Polgári leányiskola énekkarát Kárpáti Pia vezényelte.

1927. márc. 6-án* majd máj. 2-án* Kerényi gyermekkarok számára írt népdalfeldolgozásai hangzanak fel Győrben.

1927. márc. 17-én a Zeneművészeti Főiskolán, Kodály Magyar Dalestjén* mutatja be Borus Endre fiúkara a *Jelenti magát Jézus* és a *Lengyel László* című új műveket.

1927. máj. 25-én* a Pécsi Szent Erzsébet leánygimnázium énekkara Glatt Adolf vezetésével az Intézet Magyar Dalosünnepélyén a *Villőt* is műsorára tűzi.

1927. nov. 25-én* a Budapesti Szilágyi Erzsébet leánylíceum hagyományos Erzsébet-napi ünnepélyén Sztojanovits Adrienne leánykara is előadja a *Villőt*. Ez a kiváló műveltségű asszony 1911 óta rendszeresen hangversenyezett leány növendékeiből alakított énekkarával, ő maga alt énekesnő volt, Lichtenberg Emil vezénylő keze alatt élvonalbeli énekesek mellett énekelt kisebb szerepeket oratóriumesteken, s a nővéreivel alakított Sztojanovits-tercett tagjaként itthon és külföldön vívott ki szép elismerést.

1928. máj. 12-én Borus Endre fiúkórusa Kodály Zoltán Magyar Dalestjén* új műveket mutat be; az *Isten kovácsa*, *A süket sógor* és a *Cigánysírató* című kórusokat.

1928. nov. 24-én Az Otthon Írók és Hírlapírók Körének Magyar Estjén* Borus Endre énekkara a *Lengyel László* játékot adja elő.

1928 decemberében a His master's voice londoni cég Bartók és Kodály műveiből hangfelvételt készített Budapesten*. Basilides Mária, Medgyaszay Vilma, Székelyhidyi Ferenc Bartók Béla zongorakiséretével énekelt lemezre a két mester népdalfeldolgozásait. Palló Imre dr. a M. Kir. Operaház Rékai Nándor vezényelte zenekarával a Hány János daljátékból énekelt, Herz Ottó zongorakiséretével pedig Kodály népdalfeldolgozásokat. A *Lengyel László* előadására a Borus Endre vezette Wesselényi utcai polgári fiúiskola 120 tagú kórusát, a *Villő* éneklésére a Szilágyi Erzsébet leánylíceum 200 tagú, Sztojanovits Adrienne vezényletével működő, énekkarát kérték fel. A hanglemmez 1929 áprilisában készült el. Eközben nagy kiüntetés éri az énekkart: Kodály „a *Szilágyi Erzsébet leánylíceum énekkarának és mesterének*, B. Sztojanovits Adrienne-nek” ajánlja új művét, a *Pünkösdőltöt*.

Az 1925—29 között keletkezett első gyermekkari Kodály művek (*Villő*, *Túrót eszik a cigány*, *Gergelyjárás*, *Jelenti magát Jézus*, *Lengyel László*, *Isten kovácsa*, *A süket sógor*, *Cigánysírató*) bemutatásában csak egy énekkar, Borus Endre fiúkara részes. Magyar Dalesteken hangzik fel valamennyi. Négy év múltán kibővül a művek előadására vállalkozó, s arra méltó iskolák és tanárok gárdája.

1929. márc. 18-án* Basilides Mária győri hangversenyén Kerényi György énekkara Kodály két *Tantum ergo*-ját énekli.

1929. márc. 23-án a Kecskeméti Városi Zeneiskola hangversenyén az intézet nőikara élén Vásárhelyi Zoltán a *Villőt* és a *Túrót eszik a cigányt* vezényli el.⁶

1929. ápr. 14-én a Zeneművészeti Főiskolán megrendezett Kodály Gyermekkaresten*⁷ hét fővárosi iskola tizenhárom művet ad elő, melyből öt bemutató. A műsor:

Pange lingua (bemutató) — Attila utcai polg. és Szilágyi Erzsébet leánylíceum énekkarai, vez. Kertész Gyula,

Jelenti magát Jézus, *Új esztendő t köszöntő* (bemutató) — Szilágyi leánylíceum, vez. Sztojanovits Adrienne,

Gergelyjárás (bemutató) — Rottenbiller utcai polg. isk. — vez. Dobó Sándor,

Villő, *Pünkösdőltő* (utóbbi bemutató) — Szilágyi leánylíc. Vez. Sztojanovits Adrienne,

⁶ Hellai Nándor: „Szívébe fogadott Kecskemét” — Kodály és szülővárosa, Kecskemét, 1982, 23. l.

⁷ Tóth Aladár: Kodály Zoltán és a magyar gyermek éneke, Pesti Napló, 1929. ápr. 14. — Dr. Várady Miklós tudósítása (Hétszáz gyermek állta körül vasárnap Kodály gyermekkórus-hangversenyén a magyar dal tüipános ládáját). A Reggel, 1929. IV. 15. — Kodály gyermekkarai, Pesti Hírlap, 1929. IV. 15.

Gólyanóta, Táncnóta (bemutató) — Wesselényi utcai polg. fiúisk. vez. Borus Andre,

Isten kovácsa, Túrót eszik a cigány — Hernád utcai polg. iskola vez. Steiner Rezső,

A süket sógor, Lengyel László — Wesselényi utcai polg. vez. Borus Andre.

A hangversenyt a nagy sikerre való tekintettel *Éneklő Ifjúság* címmel 1929. ápr. 28-án és máj. 9-én megismétlik. A hangverseny előkészítésének idején Kodály rendszeresen részt vett az új műveket bemutató Sztojanovits Adrienne és Borus Andre próbáin. A gyermekek körében eltöltött elménydús órák egyre inkább az ifjúság nevelése irányába fordítják figyelmét.

Sztojanovits Adrienne énekkara ugyanebben az évben még két alkalommal is előadja a *Pünkösdőltöt* (1929. máj. 11-én a Magyar tehetséges gyerekek hangversenyén* a Zeneművészeti Főiskolán és 1929. okt. 30-án a Hangversenyszervezetek Nemzetközi Szövetségének budapesti kongresszusa alkalmából* a Magyar Szerzők Bemutatóján).

Kerényi György, aki 1928-ban gyermekkari kötet — benne a felkérésére írt új Kodály mű, a *Juhásznota* — közreadásával jeleskedett (L. 3. jegyzet), 1929. máj. 12-én a Győri Megyeházán négy ifjúsági énekkar közreműködésével nagyszabású hangversenyt rendez*, amelyen nyolc Kodály mű hangzik fel: A műsor:

Isten kovácsa, Lengyel László — Polg. leányisk. Vez. Kárpáti Pia,

Villó, Túrót eszik a cigány — Áll. Tanítóképző Vez. Irtzing Ferenc,

Juhásznota — I. polg. fiúiskola, Vez. Most Gyula,

Tantum ergo, Gólyanóta, Pünkösdőlt — Kerényi György nőikara és Geiger Edit gimnáziumi tanár növendékeinek csoportja, vez. Kerényi György.

1929. dec. 14-én Kecskeméten Vásárhelyi Zoltán rendezi meg a Városi Zeneiskola Kodály Gyermekkarestjét.⁸ Ezen Vásárhelyi buzdítására, négy iskola énekkara vesz részt (az Áll. polg. Leányiskola Heverdle Margit, a Kegyesrendi Gimnázium Jakab János, a Ref. Tanítóképző Lovass László és a Róm. Kath. Tanítóképző Galatz Irma vezetésével).

Vásárhelyi Zoltán a Zeneművészeti Főiskolán 1921-ben szerzett hegedűtanári oklevelet, majd 1924-ben Kodály növendékeként végezte el a zeneszerzés szakot. Tanulmányai befejeztével három évre az Észtországbeli Tallinba, majd rövidebb időre Norvégiába szerződött hegedűművész-tanárként. A tallini énekkari műveltség, az észt népdal- és tánc, a nagyszabású szabadtéri énekkari hangversenyek életreszóló élményként hatottak rá. Az 1926 őszen felkínált kecskeméti tanári állást örömmel fogadja el, s 1927 elején nagy lendülettel vág a munkába. Nagy terve megvalósításában Bodon Pál, az egykori Koessler növendék, 1910 óta a kecskeméti Zeneiskola igazgatója, és Vásárhelyi zongoraművész felesége szerződik társul.⁹

Kodály 1928-ban, angliai hangversenykörútja alkalmával, szept. 6-án a Gloucesterben megrendezett három város — Gloucester, Worcester és Hereford — közös kórusfesztiválján vesz részt. Az angol kórusok és iskolák magas színvonala a hazai zenei műveltség elmaradottságának felszámolására ösztönzi. Az angol városok példájára Sopron, Szombathely és Győr zeneegyesületeinek összefogását szorgalmazza, hogy magyar zenére alapozva, közös erővel induljanak el a zenei élet megjobbításának útján.¹⁰

Kodály 1929-ben megjelent *Gyermekkarok* c. tanulmányából¹¹ értjük meg, hogy a gyermekek közelségében eltöltött évek során az iskolák gondja került érdeklődése középpontjába. Amikor élménydús énekórákról, a karének közösséget

⁸ Heltai i.m. 34. l.

⁹ Heltai i.m. 16. l.

¹⁰ Kodály Zoltán: Sopron, 1929, Visszatekintés (Sajtó alá rendezte Bónis Feren). Zeneműkiadó 1964. I. 36. l. (A továbbiakban V)

¹¹ V I. 38. l.

formáló erejéről, az iskola köteleességéről ír, szavainak az iskolákkal kialakított közvetlen kapcsolata a záloga. Az énekköztetők képzésének kezdetlegességét, s az „összeköttetések”-en alapuló kinevezések súlyos gondját is felveti. Tudja, hogy az 1929. ápr. 14-i Gyermekkarest „megvalósítói a fővárosi énektanárok elitjéből kerültek ki”, s éppen ezért feladatul tűzi ki, hogy a „mindenható protekció” ellenében a szerényebb képességű tanítók elnyomott ambícióinak és rátermettségének felébresztésével, továbbképző tanfolyamok szervezésével, az énektanároknak a többi tanárával egyenlő megbecsülésével az éneklő iskolák számát gyarapítani kell, hiszen „bármely iskola énekkara elérheti azt a színvonalat, amelyen alkalmassá válik az iskolán belüli nevelő szerepre. Egy lépéssel tovább: már a nyilvános zeneéletben is számottevő értéket jelent.” A siker alapfeltétele: „csakis művészi érték való a gyermeknek!”¹² A különböző iskolatípusok a maguk sajátos jellege szerint válogassanak a remekművekből; a katolikus iskolák a latin nyelvű egyházi zenét Palestrinától a mai új kompozíciókig, a protestáns iskolák „csodát tehetnek a francia zsolttár karműveivel, továbbá a német és angol motett-irodalom remekeinek előadásával”, a nyelvi iskolák „az idegen nép jellemét” az illető nép nyelvén énekelte zenéjéből ismerhetik meg. A sajátos színek mellett azonban valamennyi iskola közös anyanyelve a magyar népzene legyen.

A NÉPDAL TERJEDÉSE

A népdal összegyűjtésének és az iskolai tankönyvekben alkalmazásának története hosszú évtizedekre nyúlik vissza. *Sztankó Béla* a múlt századi népdalgyűjtő mozgalmak során közreadott népdalokból az 1889-ben megjelent első Daloskönyvébe, majd a későbbi énekeskönyv sorozatába igen sokat beillesztett, s könyvei későbbi kiadásában (1909, 1912, 1929—37) Bartók és Kodály gyűjtőmunkájának eredményeit is igyekezett érvényesíteni. Magányos küzdelmének, elszigetelt helyzetének tulajdonítható, hogy nemes szándékú, töretlen erővel végigvitt munkássága ellenére „nem volt bátorsága az új anyagból új módszert elvonni...”

*A régi, idegenből kölcsönzött módszer nem illett a magyar dallamokra. Az elmentét kikerülésére mellőzni kellett éppen a legeredetibb, legjellemzőbb dallamokat; a módszer szemléltetésére (mert ez volt a cél) nem maradt más, mint a dal kincs kevésbé értékes és kevésbé magyar rétege.*¹³

Bartók és Kodály közös népdalkötete, a nagyközönségnek szánt, zongorakíséretes Magyar népdalok (1906) is csak évtizedek múltán váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Kiáltó szó maradt a pusztában. Kodály még az 1938-ban megjelent második kiadásban sem módosíthatott az eredeti előszó kemény szavain: „A magyar társadalom túlnyomó része még nem elég magyar, már nem elég naiv és még nem elég művelt arra, hogy ezek a dalok közelebb férközzenek a szívéhez.”^{13a}

Molnár Antal Gyakorlókönyv a Solfége tanítására című három kötetes kottáskönyvében Bartók és Kodály — akkor még kéziratos — gyűjtéséből a cifrázatokban gazdag népdalok gazdag példatárát adta közre. Reménykeltő szimbólumnak tekinthetnénk a tényt, hogy az ifjúság számára összeállított tankönyvben számos népdal Bartók 1924-ben megjelent *A magyar népdal c. tanulmányát* egy évvel

¹² V I. 40-41. l.

¹³ Kodály Zoltán: Zenel. köznevelés, 1945. V I. 165. l.

^{13a} V. I. 10. l.

megelőzve látott napvilágot. Sajnálatos módon ez a kötet sem kavart vihart; a Ze-neakadémia falain áthatolni nem volt képes, de még azokon belül sem vált méltóképpen elismertté mind a mai napig.⁴⁴

Harmat Artúr és Karvaly Viktor 1926—30 között a polgári fiúiskolák I—IV. osztályai számára *Magyar fiúk nótáskönyve*, az ezt követő években a leányközépiskolák és leánykollégiumok I—IV. osztályai számára *Magyar leányok nótáskönyve* címmel a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium által tankönyvvül engedélyezett könyveket és a tanárok számára Útmutató-kat készített. A kötetekben Bartalus, Sztankó, Bartók, Kodály, Lajtha és a saját gyűjtéseikből számos népdalt közöltek, de sajnálatos módon a legtöbbet Bodor Aladár tanszövegeivel és hazafias verseivel. A tankönyvek a hagyományos, C-dúrhoz kötődő lépegető módszert követik, a relatív szolmizáció alkalmazása fel sem vetődik. Az Útmutató-ban a tanárok számára valamennyi dallam egyszerű harmóniakra épülő zongorakiséretét közlik. A Magyar fiúk nótáskönyvének négy kötetében megjelent 190 dalból 27 — kisebb szöveg- vagy dallamváltoztatásokkal közölt — nemes veretű népdal; ezek a régi időkre visszaemlékező muzsikusan tanárok elbeszélése szerint, annak idején szívderítő örömet jelentettek tanárnak, növendéknek egyaránt.

1929-ben jelent meg *Molnár Imre* és *Lajtha László* 100 szabadban és szobában játszható gyermekjátékot kottával, szöveggel, játékleírással és sok színes képpel közlő kötete, a *Játékország*. A kicsinyeknek szánt kötet azonban az iskolákba nem jutott el. A népdalt népszerűsítő törekvések nem voltak képesek áttörni az iskola merev falait. Mozgalommá a népdal az iskolai énekórákon kívül, a cserkészletben vált.

Magyarország — a középiskolákban már 1912 óta megindult kezdeményezések után — 1920-ban lépett be a Baden-Powell angol táborno-k irányításával 1908-ban Angliában alapított s néhány év alatt az angol fiatalok tízezreit magával ragadó mozgalomba. Az angol imperializmus szellemében fogant s kezdetben csak az új fiútípus kialakítását szolgáló pedagógiai mozgalom hazai elterjedése mélyebb, demokratikusabb, vallásos és nemzeti eszmékkel társult,⁴⁵ mely a fasizmus befolyására s különösen a második világháború kitörése után, eredeti célkitűzésétől eltérve, fokozatosan a militarista erőszakpolitika kiszolgálójává vált. Éppen e negatív, romboló hatású kifejelete következtében nem áll rendelkezésünkre a magyar cserkészlet történetét leíró, s még kevésbé annak pozitív eredményeit értékelő irodalom, bár napjainkban jellemnevelő és közösségformáló hatásáról egyre gyakrabban hangzik el a nagy nyilvánosság előtt nyilatkozat, s írásos formában nagyobb tanulmány részeként kifejtett értékelés⁴⁶ Kétségtelen, hogy a cserkészlet egyik érdeme a 20-as évek végétől a népdaléneklés mozgalommá fejlesztésében betöltött szerepe, s az a tény, hogy annak demokratikus jellegét a nacionalista befo-

⁴⁴ Bővebben lásd: Szabó Helga: Néptanítók 5. Muzsika XXVI. évf., 1983. jan.

⁴⁵ Pedagógiai Lexikon, Révai Irodalmi Intézet, Kiadása 1933, Sík Sándor a cserkészlet-ről. — Karácsony Sándor: Demokrácia és cserkészlet, Exodus, 1946.

⁴⁶ Huszár Tibor Erdei Ferencről írott tanulmányában (Történelem és szociológia, Elvek és utak sorozat, Magvető 1979, 265. l.) az 1932-es évet megelőzően pozitívnak értékelt, az ifjú Erdei jellemét formáló mozgalmak (Soli Deo Gloria, Cserkészlet) hatását elemezve írja: „A Református Diákmozgalom 1928—29-ben — az első híreket követően — lelkesen hívta fel a figyelmet a prágai Szent György cserkészcsapat egykori tagjaiból toborzódott felvidéki *Sarlós-mozgalom* kezdeményezőire. Üdvözölték a Vetés Programját, mert Szabó Dezső szellemét vélték abban felfedezni [...] A Sarlócsok azonban túllépték az »engedélyezett« eszmei határokat: a munkás-mozgalomban keresték a kapcsolatot, nyíltan vállalták, hogy társadalomvizsgálatuk a történelmi materializmus elvei szerint szerveződik.” „Szegeden ezekben az években — mindenekelőtt a Bölcsészettudományi Karon — néhány szélesebb látókörű, nagy műveltségű tanár tanított; az irodalmár Zolmi Béla, Mészöly Gedeon, a »katolikus vonal« megerősítése érdekében 1929 decemberében alapított II. Irodalomtörténeti Tanszék élére kinevezett Sík Sándor[...]”

lyástól — a vádak és támadások ellenére — képes volt a háború végkifejlesztésének éveiben is megőrizni. A cserkészeten belül kibontakozó népdalmozgalmat kezdeményezője és irányítója *Bárdos Lajos* volt.

1925-ben a Zeneművészeti Főiskolán Kodály zeneszerzés tanszakán elnyeri diplomáját s a budapesti I. kerületbe nevezik ki gimnáziumi tanárnak. Ugyanebben az évben a Városmajori templom zenei vezetője, 1926-tól a Cecilia Kórus, 1929-től a Palestrina Kórus karnagya. 1928-tól a Zeneművészeti Főiskolán tanít. Már gimnáziumi tanári kinevezése idején is rendkívül elfoglalt, régi iskolatársával, Márkus Miklóssal öregcserkészként mégis visszajár egykori iskolájába, az Attila utcába, s nyaranként a cserkészfiúk 7. számú csapatával a Bakony rengetegében majd az ország különböző tájain élnek tábori életet. Az anyagi támogatás nélkül szervezett, kisjövendelmű családok fiaiból toborzott csapatok a táborozás szervezésének valamennyi feladatát maguk végezték el. Az ősi, természetes életformához jól illett a népdal. A közös éneklés örömét még gazdagabbá tette annak tudata, hogy a népdallal együtt szembenállást is vállalnak; a népdalt becsméről, leki-csinylő, hivatalos véleménnyel kerülnek szembe. Példájuk nyomán terjed a cserkészeten a népdaléneklés.¹⁷ A jóízű dalolás kialakításához a vezetőknek gazdagabb dalismeretre van szükségük. 1928-ban készen áll *Bárdos Lajos* cserkészfiúk számára összeállított népdalgűjteménye, a *Bartók, Kodály, Kodályné, Lajtha László, Molnár Antal és Vikár Béla* gyűjtéséből válogatott, *Karácsony Sándor* és *Mathia Károly* közreműködésével szerkesztett *101 magyar népdal*, amely a Magyar Cserkészszövetség kiadásában 1929-ben jelenik meg. „Közönséges tévedés, hogy a földműves nép dalai csak az ő sajátos, szűk érzésvilágát tükrözik. Az igazság az, hogy a földműves nép között fennmaradt dalok java valamikor az egész magyarság tulajdona volt. Ha azon igyekszünk, hogy újra az legyen: a magyar közösség szűk körét tágitjuk.”¹⁸ — *Kodály Zoltán* e szavakkal jelöli meg a kötet előszavában a népdaléneklés tágabb értelemben vett, nemzetnevelő célját.

Karácsony Sándor a kötet függelékében leírja, hogy az — 1929-es év adatai szerinti — 50 000 cserkészfiú nótázó igényének kielégítésére 13 olyan dalt is közölnek, melyek szövegét cserkészfiúk maguk „fabrikálták” népdalok dallamára. Ezek nem az „örökkévalóságnak” szólnak, egy-két nyárra azonban örömet szerezhetnek, s azután új nóták készítésére ösztönöznek.

A 101 magyar népdal 1945-ig hét kiadást ért meg. A népdaléneklés terjesztésében az elsők közt vállalt vezérszerepet a pécsi *Agócsy László*, s a budai I. ker. Szent Imre főgimnázium tanára és cserkészcsapatvezetője, *Rajeczky Benjamin*, aki a nyári balatonfelvidéki és bakonyi mozgótáborokban, téli sítáborok idején, a Megegyen megrendezett magyar-, a stockholmi svéd Nemzeti Nagytáborban s a hét-köznapok kínálta alkalmakkor plántálta fiaiba a szabad ég alatt népdalozás örömét. Ezekből a testben-léleklében edzett fiúkból vált ki az a kis csapat, amely *Rajeczky Benjamin* sifutás-kiképzése nyomán a svájci *Kanderstegben* 1928-ban megrendezett nemzetközi síversenyről győzelemmel tért haza.¹⁹

A 101 magyar népdal jelentőségét *Kodály* már előszava megírásával kifejezte. Két leveléből azt is megtudhatjuk, hogy — közismert szokása szerint — dicsérő szavak helyett ezúttal is cselekedett, s azoknak, akik a népdal ügyéért tettek valamit, a kötetet figyelmébe ajánlotta.

¹⁷ *Bárdos Lajos* és *Dr. Márkus Miklós* adatközlése.

¹⁸ *V I.* 46. l.

¹⁹ *A Ciszterciai-rend budai I. ker. Szent Imre főgimnázium értesítője* 1926—27. 1928—29. 1929—1935.

„Tanítványainak népdal-táplálékul Bárdos »101 népdala« Cserkész-kiadvány volna legjobb.”²⁰

„[...] tarts előadást a tanító uraknak a 101 értékeit illetőleg!”²¹

ENEKES MOZGALOM KOTTA NÉLKÜL

A népdal terjedésével egyidőben egyre több énektanárban ébred fel az ambíció, hogy a Gyermekkarosteken sikert aratott új Kodály műveket saját énekkarával is bemutassa. Ám a gyakran csak kéziratban hozzáférhető kották megszerzése komoly nehézségekbe ütközik. Erre utal a következő néhány levélrészlet:

„B. soraira sajnálattal kell tudatnom, hogy a Süket sógort nem küldhetem el. Felesleges kéziratom nincs belőle, újra leíratni, mikor megjelenés útján van, nem érdemes.”²²

(Kodály levele Agócsy Lászlóhoz, 1929. IV. 14.)

Horváth Károly, a debreceni Református Gimnázium tanára 1930 ápr. 14-i keltezéssel levélben kereste meg Kodály Zoltánt²³. Az írásra Kodály Gyermekkarok c. cikke bátorította fel. Részleteket idézünk leveléből:

„Sokszor elolvastam, és sokat gondolkoztam rajta, mert igaz, halálosan igaz volt és — ha nem éppen mindenben is — találva éreztem magamat [...] Amit tudtam, ami ki van adva, megszereztem kottatáram számára [...] 1929 őszén hozzáfogtam énekkarommal a Villő betanításához. S amint haladtunk vele, mind több és több gyönyörűséget találtunk a vele való foglalkozásban tanár és növendék egyaránt. Meg is tanultuk hamarosan, de bemutatásával vártunk egy ünnepélyes alkalomra. Most végre ez is elérkezett. [1930] Ápr. 5-én növendékeimmel tisztán magyar szerzők műveiből Magyar Hangversenyt adtam, amelynek fénypontja a Debrecenben először felcsendülő Villő volt [...] Nagyságod cikkében az van, hogy a latin s az idegen nyelvű karének irodalomban gazdag választék van. De hogy jussunk el hozzá mi, akik mégsem nézhetjük át az egész irodalmat. Azt se tudjuk, hol kezdjük el? Gyűjtemény kellene! Jó fordítással, tervszerű válogatással! Mennyire megkönnyítené ez a zenetörténeti tájékozottságot is! Esetleg sorozatos, folytatódó kiadás [...] Méltóztassék elhinni, nagyon kevés énektanító van, aki 12 órákor visszadobja a maltart a ládába. Az iskolai ünnepélyek, a folytonos alkalmi éneklések nem is engedik pihenni. Vakációban is folyton szervezgetni kell és darabot keresni. Mily boldogság lenne egy gazdag gyűjtemény! Én mély tisztelettel kérem Professzor Urat, méltóztassék a Zeneakadémia, vagy a Tudományos Akadémia, vagy a Kultuszminisztérium, vagy ha megértés nem lenne, valamelyik kiadó cég által ezt az álmod megvalósítani. Ha Nagyságod sok elfoglaltsága nem engedi, akkor direktívái szerint elvégzik a kiválogatást lelkes tanítványai, csak a szellem legyen egységes. Nem hiszem, hogy kellő példányszámban meg ne szereznék az intézetnek [...]”

Részlet Kodály Zoltán Horváth Károlyhoz írt válaszleveléből (1930. IV. 14. után):

„[...] a legkevésbé sem veszem tolakodásnak lelkes levelét, sőt minden fá-

²⁰ Kodály levele Gárdonyi Zoltánhoz 1931. X. 10. után, Kodály Zoltán levelei, szerkesztette Legány Dezső, Zeneműkiadó 1982., 237. sorszám (a továbbiakban *Klerv*).

²¹ Kodály levele dr. Féczy Attilához, 1932. VI. 6. *Klerv*, 248. sorszám.

²² *Klerv*, 196. sorszám.

²³ Berkesi Sándor: Kodály Zoltán és Horváth Károly levelezése, *Confessio* VI. évf. 1982/4.

radozások leg többet érő jutalmának tekinteném, ha az énektanárok felébrdnének mai lethargiájukból. Nem mindenben ők a hibások, hanem a rendszer, a légkör. De hogy nem sok ilyen levelet kaptam, mutatja hogy talán nem ítélt meg őket túlszigorúan, mikor bennük is kerestem a hibát. Magam ismerek ilyen malterdobókat, nagyszerű hanganyag, népes polg. iskolák sorai: de ők bizony nem »veszödnek« beírük a minimummal, egy-két iskolai ünnep jó-rossz ellátásával. Pedig még a zenetudásuk is megfelelő volna. Nem is beszélek a zenei analfabéták tömegéről akik oklevélhez és állás-hoz jutottak, ezek ülnek meg mindent. Viszont azt mondhatom sok tapasztalat alapján, hogy az ifjúságnak semmi se nehéz és semmi se sok! [...] Küldöm a Püskösödölőt, talán még elkészülnek vele az ünnepig. Legszebb napom volt, mikor meg tudtam szerezni szegény városi iskoláslányoknak azt az örömet, hogy szabad ég alatt elénekelhették! Tavaly a Jókai-síremlék felavatásán.²⁴

1929. jún. 2-án* a Jókai-síremlék avatásán a kerepesi-úti temetőben Sztojanovits Adrienne énekkara énekelt.

Kodály Péczely Attilához írt levelében a kóruséneklés terjedésének eredményeiről és terveiről ír. (1930. IV. 26.):

„[...] Kecskeméten pompásan énekeltek, ott egypár kiváló zenész működik. Most kaptam egy csoportképet Debrecenből, a leánygimn. is énekelt. Minden azon múlik van-e alkalmas tanerő.²⁵

Az „alkalmas tanerők” fáradságtalan munkájának köszönhetőek az 1930-as esztendő gyermek- és ifjúsági hangversenyei. Kerényi György újra iskolaközi hangversenyt rendez Győrött, ahol a leánygimnázium énekkara Geiger Edit vezetésével Kodály *Gyűjtöttam gyertyát* [...] kórusfeldolgozását éneklí (l. 3. jegyzet).

1930. febr. 21-én a Budapesten vendégszerelő Bakule-gyermekkórus* Kodály Gólyanóta és Lengyel László c. kórusát is műsorára tűzi.

1930. máj. 21-én a Nők Világnapja Kongresszusa alkalmából a Zeneművészeti Főiskolán szerepel a Szilágyi Erzsébet leánylíceum énekkara*. A New York-i Filharmonikusokkal Budapesten vendégszereplő Toscanini ugyanezen az estén mutatta be a Városi Színházban Kodály Nyári este című alkotását. A délelőtti próbát követően tudta meg, hogy Kodály az utóbbi évekből egy sorozat gyermekkari művet komponált. Hirtelen támadt érdeklődésének kielégítésére Kodály a budai Szilágyi Erzsébet leánylíceumba vitte, ahol a tanítás végeztével hazainduló leányokat még sikerült egybegyűjteni, akik az iskola udvarán Sztojanovits Adrienne vezetésével a Kodály gyermekkarok egy órási bemutatásával örvendeztették meg a művek és az előadás nagyszerűségén fellelkesült nagy olasz mestert és a kórusok alkotóját²⁶.

1930. márc. 22-én Kecskeméten megismétlik a Városi Zeneiskola korábban, 1929. dec. 14-én, négy iskola közreműködésével, megrendezett hangversenyét, melyen — a már korábbi meghívásnak eleget téve — Kodály is megjelent.

1930. máj. 14-én a Kecskeméti Városi Zeneiskola hat iskola közreműködésével megrendezett hangversenyén Vásárhelyi Zoltán rábeszélésére a kiskunfélegyházi — elemi és polgári iskolát is magábfoglaló, többtagozatos — Tanítóképző énekkara is részt vesz, s így a hangverseny iskolaközi jellege városközivé tágul²⁷.

1930. máj. 21-én Kecskeméten a Városi Zeneiskola Magyar Énekkarestet rendez, melyen a kecskeméti R. kath. Tanítóképző és az Áll. Polgári iskola énekkara

²⁴ Klev. 211. sorszám

²⁵ Klev. 212. sorszám

²⁶ Toscanini és Kodály gyermekkórusai, Pesti Napló 1930. V. ?

²⁷ Heltai i.m. 38. l.

is közreműködik. Bartók, Dohnányi, Weiner hangszeres művei mellett Kodály, Bárdos, Kerényi, Vásárhelyi kórusai hangzanak el^{27a}

1930. jún. 8-án Kecskeméten Vásárhelyi Zoltán gyermeknap i skolaénekkari, szabadtéri „sétahangversenyt” rendez, melyen az énekkarok magyar szerzők műveit szóllaltatják meg²⁸.

1930. dec. 7-én a Pesti Vigadóban először szóllaltatták meg Kodály *Psalmus Hungaricus*át amatőr énekkarok*. A Székesfővárosi Zenekart, az egyesített Egyetemi Énekkarokat és Borus Endre fiúkórusát Vaszy Viktor vezényelte, a tenor szóllót Székelyhidi Ferenc énekelte.

MAGYAR KÓRUS

Az 1930-as esztendő végén bontakozik ki az a nagyszabású vállalkozás, amely a Motu proprio pápai rendelkezés értelmében a magyar katolikus egyházi zene megreformálása céljából hangjegyes egyházzenei folyóirat közreadását készíti elő.

X. Pius pápa 1903. nov. 22-én kiadott rendelkezése, a Motu proprio célja az egyházi zene megreformálása oly módon, hogy az a szertartások szépségét és fényét emelje, a szöveget valódi művészettel, az egyetemesség jegyében fejezze ki. A Motu proprio leírása szerint „ezek a tulajdonságok legnagyobb mértékben a gregorián éneken találhatók meg”²⁹ s ezért a rendelkezés a régi, hagyományos gregorián széles körben való visszaállítását s a hasonló tulajdonságokkal ékes 16. századi polifónia, különösképpen Palestrina művészetének terjesztését tűzi ki célul. A Motu proprio meghatározza, hogy a kompozíciók előadásában nagyobb részt a karének jellegét kell megőrizni, a szóllóének a karkompozíciókhoz kapcsolódik, s feladata a szöveg, vagy a melódia vonalának kihangsúlyozása. A szoprán és alt hangokra az egyház ősrégi szokása szerint fiúgyermeket kell alkalmazni. Az orgonával kísért ének megengedett, de a tiszta, kíséret nélküli vokális zene az elsődleges.

1928. dec. 20-án XI. Pius pápa „Apostoli Constitutio”-jában a Motu proprio meghirdetése óta eltelt 25 év tapasztalatait összegezve állapítja meg, hogy a bölcs törvényeket sajnos nem mindenhol valóstították meg, s ezért az egyházi zene megreformálása érdekében a törvények újbóli meghirdetése vált szükségessé. A feladatok részletes leírásából itt — témakörünknek megfelelően — csupán néhányat emelünk ki:

„[...] az elemi iskolákban kell megkezdeni az ének- és zeneoktatást és folytatni a középiskolákban. [...] Szervezzenek gyermekkarokat nemcsak a nagyobb templomoknál és bazilikáknál, hanem kisebb templomok és plébániák számára is. A karnagyok pedig képezzék a fiúkat helyes éneklésre, hogy azután az Egyház régi szokása szerint a gyermekhangokat férfikórusal lehessen egyesíteni; különösen szükséges ez a klasszikus polifóniánál, hogy — mint régen — a cantus-nak nevezett legfelső szóllóment énekeljék. [...] Hogy azonban e remények megvalósuljanak, nagyszámú és képzett tanárookra van szükség.”

A pápai rendelkezések megjelenését megelőzően, 1882-ben határozta el Dulánszky Nándor püspök, hogy a Regensburgban működő kiténő énekkiskola példá-

^{27a} Heltai i.m. 38. l.

²⁸ Heltai i.m. 43. l.

²⁹ Összegzés és kiemelések a dr. Werner Alajos fordításával közreadott A szentzene törvénye c. kötet alapján, Magyar Kórus, 1943. — A Motu proprio 30 éves múltja, Magyar Kórus, III. évf. 12. sz., 1933. nov.

jára Pécssett énekiskolát alapít. Elhatározását Liszt Ferenc és Trefort Ágost miniszter is megerősítette, s azt javasolták, hogy a frissen restaurált székesegyház elsősorban a Szent Gergely féle gregorián ének, másodsorban a Palestrina stílusban komponált többszólamú kórusok és az egyház hangszere, az orgona számára adjon otthont. Regensburgban végzett tanulmányai befejeztével 1888-ban Glatt Ignác kerül az énekiskola élére, ahol működése 30 éve alatt az egy családként internátusban élő fiúk képzésében kitűnő eredményeket ért el. A Motu proprio megjelenése megerősítette a pécsi énekiskola létét. 1917-ben Lajos Gyula, 1937-ben Mayer Ferenc került az iskola élére. Virág Ferenc püspök javaslatára Mayer Ferenc is Regensburgban végezte egyházzenei tanulmányait, s az ott szerzett tapasztalatok alapján hazatérve az énekes fiúk hangszeres képzését vezette be³⁰. A második magyar egyházzenei fiú-férfi énekiskola, a Schola Cantorum Sabariensis 1934-ben Szombathelyen alakult, Werner Alajos vezetésével.

A tanárképzés gondjainak megoldására 1928-ban Harmat Artúr vezetésével két éves egyházzenei és ezt kiegészítendő plusz egy éves egyházkarnagyképző tagozat nyílt a Zeneművészeti Főiskolán.

Bárdos Lajos és Kertész Gyula — Kodály zeneszerzés szakán 1921—1925 között évfolyamtársak — a katolikus egyházi zene megújítását szolgáló közös tervnek praktikus megvalósításához a Magyar Posta 1930 szeptemberében közzétett időleges akciója — közületek számára, egyéni címzés nélkül nagy példányszámban ingyen vállalta nyomtatvány kézbesítését — adta meg a lehetőséget. Előkészületben levő, kottamellékletes egyházzenei folyóiratokra íly módon — költségmentesen — hívták fel az ország iskolai énektanárainak figyelmét, s válaszul nem egészen egy év alatt 2000 jelentkező küldte el az évi 6 pengő előfizetési díjat. Ez az anyagi alap elegendőnek bizonyult arra, hogy a vállalkozó szellemű kiadók szerkesztésében a Magyar Kórus hangjegyes egyházzenei folyóirat 1. száma 1931 februárjában megjelenjék.³¹ A gregorián énekeket filléres lapocskákra és kis gyűjteményekben, Palestrina miséit s a polifónia különböző remekműveit, valamint magyar zeneszerzők új, egyházzenei kompozícióit közreadó Magyar Kórus tekintélyes kiadóvállalattá érett. Bár ezidőben két nagymúltú zeneműkiadó, a Rózsavölgyi és a Rozsnyai is működik az országban, a Harmat Artúr és Sík Sándor szerkesztésében, s a Motu proprio szellemében összeállított nagyszabású egyházzenei énekgyűjtemény, a *Szent vagy Uram* kiadását egyik sem vállalta, így arra a Magyar Kórus kapott megbízást. Az 1931. nov. 22-én megjelent, s 306 éneket orgonakísérettel közlő gyűjtemény kettős célkitűzést valósít meg; az elfeledtetett, ősi, magyar énekek legjavát kelti életre s a használatos énekek legjavát kívánja megőrizni. A válogatás és „restaurálás” munkájában Kodály Zoltán is közreműködött. A kötet rendkívüli sikerét mutatja, hogy kilenc év múltán, 1940 júniusában az egymilliomodik példány ünnepélyes átadására került sor³².

A nagy feladatokat megvalósító kiadóvállalat hihetetlenül egyszerű körülmények között, Kertész Gyula Margaréta utca 2. szám alatti lakásának egyik szobájában mindössze egy alkalmazott, Bognár János, valamint a szerkesztők családtag-

³⁰ Antal György. A pécsi székesegyházi énekiskola, Magyar Kórus, IX. évf., 36. sz., 1939 tél, és A Pécsi énekiskola 50 éves c. írás, Énekszó, VIII. évf. 30. sz., 1983. nyár.

³¹ Bárdos Lajos adatközlése, — ugyanezeket az Éneklő Ifjúság mozgalom baráti találkozóján, a Fészek Klubban is elmondotta 1963. jún. 4-én, beszédét a Magyar Rádió zenei osztálya hangszalagon rögzítette — lásd még A „Magyar Kórus” húsz éve, Mátyás János beszélgetése Bárdos Lajossal a Magyar Kórus zenemű- és lapkiadó vállalkozásról”. Magyar Zene, 1972/1., és Bárdos Lajos: Tíz újabb írás, 1969—1974. Zeneműkiadó, 1974., 260—269 l.

³² Magyar Kórus, IX. évf. 36. sz., 1939. tél (Egymillió példány, „Szent vagy Uram”!).

jainak alkalmi besegítésével, s Jaczkó Viktor nyomdász két keze munkájával, fémlapokba kézzel beleütött és vésett hangjegymetszés-technikával, működött. Mivel a szerkesztők maguk aktív tanárok és karnagyok voltak, s vidéki utazásaik során az ország tanáraival és karnagyaival rendszeres és közvetlen kapcsolatot tartottak fenn, így egyetlen munkatárs, Heltai János raktárkönyvelő, könyvszakértő segítségével képesek voltak a már megjelent kottakiadványok újrakiadására vonatkozó igény feltérképezésére s a vevők igényének és az árukészlet újrafeltöltésének egyensúlyban tartásával a kottaellátás folyamatosságát meg tudták oldani (l. 31. jegyzet).

Ezidőtájt fejti ki Szabolcsi Bence *A zsidó zenetörténet problémái* című tanulmányában³³ Idelsohn 1914-ben megjelent kötetéhez kapcsolódva a gondolatait. Idelsohn a Keleten — Jemenben, Babiloniában, Szíriában — megtalált, feltehetőleg a legrégebb zenei és vallásos tradíciókat őrző élő emlékeket, ősi zsidó dallamokat ad közre nagyszabású köteteiben. Szabolcsi tanulmányának egy példányát Kodály Zoltánnak ajánlja: „Mesteremnek hálával és szeretettel, mert hiszen az a fájdalmas ország is az ő Birodalmából való.”

Az ősi zsidó dallamvilág problematikája éveken át foglalkoztatja Szabolcsi Bencét. *Egy régi zsidó hangsorról* c. tanulmányában³⁴ azok balkáni eredetéről ír, s azzal a típpussal veti össze hangsorukat, amelyben Bartók a bihari románság jellegzetes hangsorát ismerte fel. Szabolcsi ezt is mesterének, Kodálynak ajánlotta. Kodály — évekkel későbbi — válasza az a négyszólamú kóruskompozíció, melyet a *Boruch shém kevaud* kezdetű, héber nyelvű recitatív ima-dallamra komponált³⁵.

OÁZISOK A SIVATAGEAN

1931. márc. 20-án Sztojanovits Adrienne énekara a Zeneművészeti Főiskolán megrendezett iskolai hangversenyén a klasszikus művek sora mellett öt Kodály kórust és Vásárhelyi Zoltán népdalfeldolgozásait tűzi műsorára. Néhány nappal később, márc. 31-én Bécsben mutatják be ugyanezt a műsort igen nagy sikerrel³⁶.

1931. márc. 29-én Borus Endre énekkara a Magyar Zene Barátainak Országos Egyesülete hangversenyén* a *Lengyel Lászlót* énekli.

1931. ápr. 26-án a Zeneakadémián több iskola részvételével megrendezett Gyermekkarri esten* Kodály művei mellett az új magyar gyermekkari művek egész sora hangzik fel. A hangverseny karnagyai: Borus Endre, Markóczy Irén és Steiner Rezső.

1931. máj. 30-án a Vigadóban* rendezték meg a középiskolások országos dalosversenyét.

Tóth Aladár, aki újságíróként az énekkari mozgalom valamennyi eseményét figyelemmel kísérte, a Pesti Napló 1931. máj. 31-i számában* tudósít a külsőségeiben látványos, de a korábbi évek találkozóihoz képest összezsugorodott, mindössze kilenc kórus részvételével megrendezett, eredménytelennek minősített eseményről: „Nem tudom — írja — kinek jutott eszébe, hogy a versenydal megkomponálásának nagyigényű feladatával — megfelelően a klasszikus irodalom remekeiről és megfelelően világhírű magyar zeneköltőkről — egy olyan vidéki zenetanárt bizzon meg, aki lehet igen derék pedagógus, aki azonban zeneszerzői

³³ Magyar Zsidó Szemle, 48. évf., 1931. máj. 5.

³⁴ Libanon, Zsidó Tudományos és Kritikai folyóirat, 1938. jan.—febr.

³⁵ Naphimusz címmel Szedő Dénes szövegével a Zeneműkiadó 1972-ben adta ki.

³⁶ Magyar lányok dalolnak Bécsben. Budapesti Hírlap, 1931. ápr. 1.

rátermettségének mind ezideig semmi figyelemreméltó jelét sem adta. [...] A magyar ifjúság ajkán a legutóbbi esztendőekben megcsendültek szebb jövőt ígérő diadalmas hangok is, melyekre a nagyközönség azonnal felfigyelt [...] Az első ilyen megújhodást hirdető dalra a Wesselényi uccai polgáristák zendítették rá, mikor élükön a kitűnő Boruss [sic] Endrével, bemutatták Kodály gyermekkórusait. Minden hivatalos támogatás nélkül, egyedül a benne liktető művészi erőnél fogva hódított ez az ének. Boruss példáját egyre több iskolánk énekkara követte [...] Ezek és más biztató tünetek természetesen egyelőre csak oázisok a sivatagban. Hogy létrejöttek; egy-egy énektanár egyéni kiválóságának, önálló kezdeményező erejének érdeme, olyan énektanároknak, akik nemcsak tehetséges karmesterek-muzsikusok, hanem azt is megérezték, hogy csak a művészi értékű zeneirodalom ápolása vezethet eredményre [...]”

Az „egyéni kiválóságok” természetesen továbbra is az élen járnak s példát adnak a művészi értékű zeneirodalom művelésére.

1931. máj. 31-én Borus Endre énekkara a Magyar Ifjúsági Vöröskereszt 10 éves fennállásának jubiláris ünnepségén* a Pesti Vigadóban éneklí a *Lengyel László* játékot.

1931. jún. 16-án a Debreceni Városi Zeneiskola hangversenyén* Elefánthy Mária vezetésével Bárdos Virágéknál és Kodály A *süket sógor* c. műve is elhangzik.

1932. márc. 17-én Sztojanovits Adrienne énekkara a Zeneművészeti Főiskolán,* majd néhány nappal ezt követően Bécsben és Münchenben ad önálló hangversenyt.³⁷

A Népművelési Bizottság 1932. ápr. 10-i Gyermekkarok hangversenyén* három budapesti karnagy: Borus Endre, Markóczy Irén és Steiner Rezső fog össze, s polgári iskolai növendékeikkel adják elő Kodály, Bárdos, Harmat, Demény és Bodon Pál műveit.

1932. máj. 14-én Szegeden Szeghy Endre egyházi énekkara élén Kodály *Tantum ergo* c. művét vezényli.

1932. máj. 13-án Kecskeméten Vásárhelyi Zoltán Énekkari népdalestet rendez³⁸ 6 iskola, köztük a kiskunfélegyházi Tanítóképző közreműködésével. Az énekkarok — Fark Mária Terézia nővér, Heverdle Margit, Megáll József, Mihó Ida, Salamon Mária és Vásárhelyi Zoltán vezetésével — Kodály, Bárdos, Kerényi, Vásárhelyi műveit adták elő: A zeneszerzők megértették Kodály felhívását: „Senki se túlságosan nagy arra, hogy kicsinyeknek írjon, sőt igyekeznie kell, hogy elég nagy legyen rá.”³⁹ Az új alkotások az iskolások énekében keltek életre.

1932. okt. 22-én a Nemzeti Színházban az Arany János halálának ötvenedik évfordulója alkalmából rendezett ünnepi előadáson Sztojanovits Adrienne leányai is énekeltek. Nov. 19-én az iskola hagyományos Erzsébet-ünnepélyén adnak nagyszabású műsort. Az énekkar gyönyörű hangzása s a meghatóan szép előadás mellett erény a művészi igénytel összeállított műsor, melyben a klasszikus és magyar mesterek alkotásai kitűnő válogatásban találkoznak. A több hangversenyen is megszólaltatott *Pünkösödölő*t a népszokás eseményeit megjelenítő mozgással és tánccal társítják.

Hasonló előadásmódról Kodály egyik leveléből is híradást kapunk: „Mostanában sok ügyes testnevelő tanár tud szép játékokat tervezni. A kiskunfélegyházi tanítóképző (apáca vezető!) így adta elő a *Táncnótát* és a *Lengyel Lászlót*.”⁴⁰

(Kodály levele dr. Péczely Attilához, 1932. X. 20.)

A zene mozgással kifejezésének művészetét s ennek a nevelés szolgálatában alkalmazását Dienes Valéria orkesztikai iskolájának tanfolyamai és bemutató elő-

³⁷ Magyar diáklányok Münchenben. Magyarország, 1932. ápr. 3.

³⁸ Heltai i.m. 44. l.

³⁹ Kodály Zoltán. Gyermekkarok, 1929. V. 44. l.

⁴⁰ Ktev, 256 sorszám

adásai* népszerűsítették már évek óta. Hatására több új magyar kompozíció született, amelynek megszólaltatásában és mozdulatokkal való kifejezésében iskolások nagy csoportja vehetett részt. 1927. jún. 12-én az egyik évf. záró műsorán* Dienes Valéria növendékei mozgásformákat adtak elő Beethoven, Chopin, Rachmaninov művei mellett Kodály op. 3./IX. és Bartók 15 magyar parasztdal c. műveire. Zongorán Kósa György játszott.

1932 őszén Nyíregyházán, a Tanítóképző Intézet énekkarával Vikár Sándor mutatja be a *Lengyel Lászlót*. Az ugartörés kemény munkája előzte meg hangversenyük diadalát; a nemes cél érdekében, pénz híjján, egy kis szabálytalanságot is vállalva, 120 példányban másolták le az akkor már — a Rózsavölgyi Kiadó által — megjelentetett Kodály művet.⁴¹ Ugyanebben az évben Agócsy László polgári fiúiskolai növendékeivel Pécsen mutatja be az *Isten kovácsa* és a *Villő* c. kórust.

Kerényi György két éves tanulmányútja után — egy évet Berlinben, egyet Rómában töltött — 1932-ben tér haza. Római útjának eredményeként *Angyali énekszó* címmel az iskolák számára állít össze a polifónia mestereinek alkotásaiból könnyű kétszólamú énekgyűjteményt, amelyet műfordításával a Magyar Kórus ad közre.

Kodály elismerését Gárdonyi Zoltánnak írt levelében fejezi ki:

„Most jelent meg Kerényi »Angyali énekszó« c. füzet: 30 2szólamú régi darab, igen jó magyar szöveggel. Ha ezt beleoltja diákjaiba, már is hatalmas dózis ellenmérget kaptak a rossz ízlés ellen.”⁴² (1932. nov. 16.)

1932. dec. 15-én Bárdos Lajos a Palestrina kórus élén ad ünnepi Kodály hangversenyt.*

1932. dec. 17-én Kodály születésnapján Kecskeméten Kodály jelenlétében rendez meg a Városi Zeneiskola négy helyi kórossal nagyszabású Kodály hangversenyt.⁴³

1932. dec. 18-án a Zeneművészeti Főiskolán 7 iskola rendez ünnepi Gyermek-karestet.*

Domokos Pál Péter Csíkszeredán már évek óta Kodály műveinek népszerűsítésén fáradozik tanítványai és a falu népe körében. A hagyományos 1000 székely leány ünnepén 1933-ban négy falu leányainak tanítja be a *Lengyel László* egy-egy szólamát, s a népünnepélyen a Csíkszeredán gyönyörű népviseletben felvonuló ezer székely leány népdalokat énekel, majd megrázó erővel zengik az egyszólamúságban megismert részek egyesülésében most hatalmassá terebélyesedett *Lengyel László* játékot.⁴⁴

1933. márc. 5-én a Zeneművészeti Főiskolán* öt iskolai együttesel, Csorda Romana, Kerényi György, Markóczy Irén, Radnai Paula, Rajeczky Benjamin és B. Sztójanovits Adrienne vezetésével mind a 13 Kodály gyermekkari mű felhangzik. Borus Endre nevét most hosszú éveken át, egészen 1943-ig nem találjuk a hangversenyműsorokon. A Wesselényi utcai fiúk rendkívüli teherbírású vezérét, a lassan mozgalmommá nőtt iskolai ének ügyének úttörőjét kiheverhetetlen szerencsétlenség, öt éves gyermekének váratlan, tragikus körülmények között elvesztése törte meg, s vetette vissza életpályáján.

1933. máj. 8-án Békéscsabán az Aurora-kör ad hangszeres számokat is tartalmazó Kodály hangversenyt*. Műsoruk:

Juhásznotá, Gólyanóta — Leánypolg. gyermekkara, Vez. Péterffy Sándor,

Túrót eszik a cigány, Táncnóta — Leánylíceum gyermekkara, Vez. Sáska Erzsébet,

A mulató gajd — Munkásdalárda férfikara — Vez. Wulcz Gyula,

Mátravidéki képek — Erzsébethelyi Dalárda vegyeskara, Vez. Lestyán Mihály.

⁴¹ Vikár Sándor: Az első Kodály kórus Nyíregyházán. *Énekszó*, X. évf. 3. sz., 1942. dec.

⁴² Klev, 261. sorszám

⁴³ Heltai i.m. 56. l.

⁴⁴ Domokos Pál Péter adatközlése — az esemény emlékét fotók őrzik.

A hangversenyen Kodály Zoltán előadást tartott. A leutazását előkészítő levelezéséből idézünk:

„Engem főleg az érdekelt, mennyire, milyen mélyen lehet a karénekekkel a b.[ékés]csabai talajba belevágni.”⁴⁵ (Südy Ernő dr.-hoz írott levél 1933. III. ?28)

„[...] ha csakugyan a »nép« éneklé a karokat, ez értékes bizonyíték, hogy nem álomképeket kergetünk, akik ezt régen lehetségesnek tartottuk.”⁴⁶ (Südy Ernő dr.-hoz, 1933. ápr. 22.)

Az Aurora-kör hangversenyén vezénylő Péterffy Sándorról tudjuk, hogy a pápai tanítóképzőben tanult, 1904-től Tatársánc-pusztán, majd 1912-től nyolc éven át tanyán, Kardos-kúton tanított, s 1920-ban került Békéscsabára, az Erzsébethegyi áll. elemi népiskolába, ahol „már a 20-as évek elején megvalósította osztályában az ének szakszerű oktatását.” 1922–36-ig a békéscsabai községi polgári leányiskolában működik, majd a községi elemi igazgatója. Tanításában a relatív szolmizációt alkalmazta, s kéziratos formában körzeti felügyelők számára a relatív szolmizáció alapján vezérkönyvet dolgozott ki. Ebben elgondolásait az 1. 2. osztályokra alkalmazva írja le.⁴⁷

ÉNEKSZÓ

A gyermekkori esteken közreműködő budapesti és vidéki iskolák énektanárai számára a Magyar Kórus rendszeresen megjelentetett műveket, a tanároknak azonban ennél többre: tájékoztatásra, útmutatásra, továbbtanulásuk segítésére van szükségük. A Magyar Kórushoz újságíró-, zeneszerző-, műfordítóként már korábban csatlakozott Kerényi György Kertész Gyulával szövetkezve az iskolai ének ügyének szolgálatára, a Magyar Kórus kiadásában ÉNEKSZÓ címmel ének- és zenepedagógiai folyóiratot hoz létre, melynek első száma 1933. okt. 1-én jelenik meg.

A magyar zene megújulásának ügyéért fennállásáig töretlenül helytálló ÉNEKSZÓ szerkesztői a kor legkiválóbb muzsikusainak és pedagógusainak bizalmát élvezték. A ma is maradéktalan értékű folyóirat Ádám Jenő, Agócsy László, Bartók Béla, Czövek Erna, Deák-Bárdos György, Faragó Mária, Forrai Miklós, Kerényi György, Kertész Gyula, Kodály Zoltán, Koudela Géza, Lajtha László, Molnár Antal, Rajeczky Benjamin, Rossa Ernő, Szabolcsi Bence, Szendy Árpád, Tóth Aladár, Vásárhelyi Zoltán, Volly István, Werner Alajos, Zipernovszky Mária és sok kiváló énektanár írásait őrzi. A lap rendszeresen tájékoztatást adott a hazai énektanítás és énekkari mozgalom budapesti és vidéki eseményeiről, de ugyanakkor a külföldi énektanítási módszerekről, kísérletekről, kezdeményezésekről is. A lap szerkesztői és író munkatársai bátran kiálltak az énektanítás ügyét sérelmező tanügyi rendelkezésekkel szemben. Ha kellett, bírálták a hivatalos tantervet, vagy az iskolát érintő ügyintézt, s a más lapokban megjelent, az ének ügyét sértő cikkekkel vitába szálltak. Ugyanakkor az énektanárok számára egységes szellemet sugárzó támaszt, hátteret, a sokakkal azonosulást, a valahova tartozás biztonságát nyújtották.

⁴⁵ Klev, 232. sorszám

⁴⁶ Klev, 284. sorszám

⁴⁷ Péterffy Iaa: Emlékezés egy békéscsabai lelkes karvezető énektanítására, Békési Élet, 1977/I., XII. évf. Pedagógiai Múzeum.

1933. ápr. 2-án a Szilágyi Erzsébet leánylíceum énekkara Sztojanovits Adrienne vezetésével a Zeneművészeti Főiskolán megrendezett Prohászka Ottokár emlékünnepélyen* egy 13. századbeli olasz passiót ad elő szólókkal, hárfá- és orgonakísérettel, melyet azidőtájt Fernando Liuzzi a cortona-i könyvtár egyik kódexében fedezett fel, s amelyet Kodály a Székely fonó nagyszerű milánói bemutatójáról hazatérve hozott magával. Az énekkar ugyanezen a matinén Kodály *Pünkösddőlőjét* is előadta.

Apr. 22-én a Zeneművészeti Főiskolán Sztojanovits Adrienne énekkara önálló hangversenyt ad*, amelyen a nyugati klasszikus szerzők mellett Kodály már ismert műveit és Kerényi kompozícióit népszerűsíti.

A nov. 20-án megrendezett Erzsébet ünnepélyen* sok más mű mellett *Kerényi: Kétágú síp* c. új kötetének valamennyi darabját előadják.

1933. nov. 24-én megalakult a Magyar Énekoktatók Országos Szövetsége. Célja: az iskolai énektanítás fejlesztése, az énekoktatói társadalom tömörítése, továbbképzése és érdekeinek előmozdítása. Az alakuló közgyűlésen Bitter Illést választják meg elnöknek, Rajeczky Benjamingot főtitkárnak. A vezetőségben a gyermekkari esteken munkájukkal kitűnt csaknem valamennyi énektanárt megtaláljuk:

Elnök: Bitter Illés.

Társelnök: Ádám Jenő, Peschkó Zoltán, Steiner Rezső.

Alelnök: Bárdos Lajos, Csanády Júlia, Markóczy Irén, Sztojanovits Adrienne, Szögi (Szeghy) Endre.

Főtitkár: Rajeczky Benjamin.

Titkár: Szász Alajos.

Jegyzők: Sprenger Lajosné, Szabóné Ábrányi Margit.

Pénztáros: Roboz Benedek.

Ellenőrök: Borus Endre, Radnay Paula.

Háznagy: Volly István.

Könyvtáros: Günthner Magda.

Szerkesztők: Kerényi György, Kertész Gyula.

Választmányi tagok: Csorba Romana, Faragó József, Fleischhochner Margit, Hidy-Gyulai Mária, Huber Árpád, Kapi-Králik Jenő, Kiski Mária, Ledniczky Lajosné, Mélion Józsefné, Pantol Márton, Paul Mária, Pápay Izabella, Payr Ilona, Péter József, Rossa Ernő, Szvoboda Kornél, Tóthné Zala Anna, Török Zoltán, Vincze Gyuláné, Wagner József.

Díszelnök: Szendy Károly, Sztankó Béla, Harmat Artúr, Karvaly Viktor, Molnár Imre.

A Magyar Énekoktatók Országos Szövetségének (MÉOSZ) hivatalos lapja az *Énekszó*.

1934. ápr. 14-én a Kőrösy Csoma Sándor születésének 150. évfordulója alkalmából a Zeneművészeti Főiskolán rendezett ünnepségen a pesti ref. gimnázium Faragó József vezényletével a *Székely keservest* mutatja be.

1934. ápr. 15-én a debreceni Ady-Társaság Kodály estjén a szerző jelenlétében a debreceni ref. Dóczi leánygimnázium énekkara a *Pünkösddőlőt* éneklé Horváth Károly vezetésével. Másnap Kodály meglátogatta az iskolát, ahol 500 leány fogadta, s újra elénekelték a *Pünkösddőlőt* és a *Gólyanótát*⁴⁸. Két hónap múlva, június 8-9-10-én a Debreceni Hét alkalmából ötezerfőnyi hallgatóság előtt mutatják be — Ferencsik János vezényletével — a Hány János daljátékot elsőként szabadterén. Az előadást követően Horváth Károly tiszteletteljes levelet ír a Mesternek. Ebből idézünk:

⁴⁸ Horváth Károly: Kodály kórusok Debrecenben, *Énekszó*, X. évf. 3. sz., 1942. dec.

„Nekem és még néhányunknak, akiknek megadatott, hogy megérezzük és megszeressük az új idők dalait, hangversenyen, társaságban, úton, útfélen súlyos vitákat kellett eddig állanunk a hitetlenekkel és a cigányimádókkal szemben. Ezt a vitát most eldöntötte a Hány János.

Kodály-muzsika, amelynek debreceni előfutói — nem dicsekvéssel, csak jóléso boldogsággal mondom — éppen az én énekkarom előadásai voltak, bevonult Debrecenbe végleges diadallal. Győzelme egyszerű és természetes volt, akár a Hányé: »Na, fertig. Győztünk.«⁴⁹

A még kéziratban levő művek azonnali betanításának lehetősége, a karvezetőkkel és a kórustagokkal kialakított közvetlen kapcsolat, s a Magyar Kórus kiadónak köszönhetően a művek kiadásának biztosítása ösztönzőleg hatott Kodály alkotóművészetére. Kórusait a kottát nem ismerő együttesek lehetőségei szerint formálta, s művei így válhattak mindenki zenéjévé.

Az alkotók és az előadók közvetlen kapcsolatát példázzák a következő levélrészletek:

„... Délben érkeznék, 1 órára vmely alkalmas helyen vár a vegyeskar, én egy magammal hozott kótát megpróbálnék betanítani nekik [...] A próba 1-1/2—4-ig tartana 1/2 óra szünettel közben, amelyben 1 csésze kávéra invitálnám a kart [...] Félreértés kikerülésére megemlítem, hogy a tavali munkás-vegyeskart értem. Ti. i. annak szeretném a felfogó képességét saját tapszt.[alatom]-ból megismerni. Erre a célra kérem egy pontos névsor előkészítését, minden név mellé az életkort, foglalkozást és milyen iskolát végzett. Tavali tapszt.-[alatom] szerint u. is ez a kar unikum és szeretném kellő nyomatékkal követendő példának felállítani.”⁵⁰ (Südy Ernő dr.-hoz Békéscsabára, 1934. IV. 8.)

„A férjkarügyben egy véleményen vagyunk, ösztönzésekre a M.[agyar] Kórus el is határozta, hogy kiad eféléket.”⁵¹ (Südy Ernőhöz, 1934. VII. 8.)

A következő évben Péczely Attilának hódmezővásárhelyi törekvéseiben buzdításul a békéscsabaiak példájáról ír:

„Lám Békéscsabán, ahol pár éve néhány karvezető még hallani se akart új magyar zenéről, legutóbb önként jelentkeztek, s az búsul, aki lemaradt mert a másorra elkésze jelentkezett.”⁵² (1935. V. 20.)

1934. ápr. 11-én a Szilágyi leánylíceum rendez újra hangversenyt* a Zeneművészeti Főiskolán. Palestrina, Lassus, Monteverdi, Willaert műveit két növendék vezényli, a IV. osztályos Szőnyi Zsuzsa és az V. osztályos Huszár Klára. A műsoron több magyar mű mellett Kodály Hány János daljátékából a Duettet is előadják⁵³.

ÖSSZEZÉS

Az első Kodály gyermekkari művek, a *Villó* és a *Túrót eszik a cigány* 1925. ápr. 2-i bemutatása óta eltelt kilenc év alatt az új magyar zene az ország különböző tájain visszhangra talált. A művek hangversenyeken előadása a Borus Endre példáját követő első úttörők, önzetlen tanárok és karvezetők érdeme:

⁴⁹ Berkesi Sándor: Kodály Zoltán és Horváth Károly levelezése, *Confessio*, VI. 1982/4.

⁵⁰ *Kiev*, 303. sorszám.

⁵¹ *Kiev*, 313. sorszám.

⁵² *Kiev*, 353. sorszám.

⁵³ Tóth Aladár: A Szilágyi Erzsébet leánygimnázium hangversenye. *Pesti Napló*, 1934. ápr. 22.

1926 Szeged, Baranyi János.

1927 Győr, Kerényi György és lelkesítésére Kárpáti Pia, Budapesten Sztójánovits Adrienne, Pécssett Glatt Adolf, Csíkszeredán Domokos Pál Péter.

1929-től Budapesten Dobó Sándor, Kertész Gyula, Steiner Rezső, Turry Peregryn, Győrött Geiger Edit, Irtzing Ferenc, Most Gyula, Kecskeméten Galatz Irma, Heverdle Margit, Jakab János, Lovass László, Salamon Mária, Vásárhelyi Zoltán.

1930-tól Debrecenben Horváth Károly, Kiskunfélegyházán Fark M. Mária Terézia.

1931-től Debrecenben Elefánthy Mária.

1932-től Pécssett Agócsy László, Budapesten Markóczy Irén, Szegeden Szögi (Szeghy) Endre, Nyíregyházán Vikár Sándor.

1933-tól Budapesten Csorda Romana, Radnai Paula, Rajeczky Benjamin, Békéscsabán Péterffy Sándor, Sáska Erzsébet, Budapesten Faragó József.

1927-től 1934. ápr. 28-ig összesen tehát 32 tanárról tudunk, akik Borus Endre példáját követve Kodály gyermekkari műveit hangversenyen iskolás gyermekekből szervezett énekkarokkal előadták.

ÉNEKLŐ IFJÚSÁG

A Magyar Kórus és az Énekszó szerkesztői, Bárdos Lajos, Kerényi György és Kertész Gyula a tanárok százaival alakítanak ki ezidőtájt közvetlen kapcsolatot. A folyóiratok és azok kottamellékletei iránti érdeklődés alapján tudják, hogy az éneklés igénye ott is él, ahol a tanárok még nem voltak képesek a hangversenyen szereplés lehetőségét megteremteni. Nyilvánvalóvá vált, hogy a kottakiadás önmagában nem elegendő ahhoz, hogy belőle élő zene, zengő ének fakadjon. Csak az összefogás adhatja meg azt a lendítő erőt, amely kimozdítja majd tehetetlenségéből az ország különböző tájain egymástól elszigetelten dolgozó tanítók ezreit.

A nagy ötletet Bárdos Lajos felesége sugalmazza; a kottakiadást az éneklő iskolák közös „Éneklő Ifjúság” hangversenyeinek szervezésével tegyék élővé⁵⁴. A gondolatot tett követi.

1934. ápr. 28-án a Magyar Kórus és az Énekszó zenei folyóiratok első hangversenyét ÉNEKLŐ IFJÚSÁG címmel a Zeneművészeti Főiskolán szervezik meg⁵⁵. Egy elemi-, egy polgári leányiskola, két leány és öt fiúgimnázium, négy tanítónő és egy tanítóképző, összesen 14 iskola 14 karnagya fog össze. A hangversenyen több a szereplő — 1200 fiatal — mint a közönség. A kórusok térbeli elhelyezése — Kerényi György terve — eredményeként meg tudják hallgatni egymás műsorát. A Zeneművészeti Főiskola nagytermének csak a földszinti, belső tere marad üresen a közönség számára. A középkori, reneszánsz, barokk művekből, magyar népdalokból és új magyar kompozíciókból összeállított nagyszabású műsor végén a kórusok együtt éneklék Gebhardi kánonját. A hangversenyen vezénylő karnagyok: Fodor Kálmán, Radnai Paula, Králik Jenő, Sztójánovits Adrienne, Rajeczky Benjamin, Pongrácz Zoltán, Solymoss Vendel, Janson Vilmos, Faragó József, Csaba Etelka, H. Gyulai Mária, Csorda Romana, Calligaris Ferenc, Kishonti Barnabás.

1934. ápr. 29-én — a hangversenyt követő napon — Tóth Aladár a Pesti Naplóban így összegzi az Éneklő Ifjúság hangverseny jelentőségét: „Mennyit vesződték nálunk hiába érdemes lelkes muzsikuskok, a reneszánsz hatalmas vokális kultúrájának felelevenítésével! Ma már kis iskolás gyerekek éneklék páratlan lelkesé-

⁵⁴ Bárdos Lajos adatközlése.

⁵⁵ Tóth Aladár: Másfélezer iskolásgyermek hangversenye — A „Magyar Kórus” és az „Énekszó” éneklő ifjúsága. Pesti Napló, 1934. ápr. 29.

déssel és szinte tökéletesen Palestrina remekeit, a közönség pedig alig tud betelni a gyönyörűséggel. Mióta Kodály hasonló kulturális magaslatra emelte a magyar nép zenéjét, azóta Palestrina már könnyen megközelíthető minden magyar számára. [...] Kodály, a nagy pedagógus olyan zenészgenerációt nevelt fel a Zeneművészeti Főiskolán, mely immár tudja, mivel tartozik a magyar zenész a magyar népnek. Ennek a fiatal muzsikuserőnek három kiváló képviselője Bárdos Lajos, Kerényi György és Kertész Gyula megalapította a Magyar Kórus egyházi és az Énekszó világi folyóiratot, mely valóságos »filléres« gyorsvonata a magyar zenei műveltségnek.”

A történelmi nevezetességű, nagyszerű hangverseny a gyermekek tízezreit lelkesítő mozgalom kiindulópontja lesz.

Az Énekszó folyóiratban meghirdetik, hogy az Éneklő Ifjúság hangversenyeire önként jelentkezhet bármely énekkar, amely saját iskolájában szervezett hangversenyen már szerepelt, s most szövetségeseket keres, s örömmel társul egy iskolaközi hangverseny kórusaihoz. A feltétel mindössze annyi, hogy az énekkar műsorát a Magyar Kórus kiadásában megjelent, Énekesrend-nek nevezett anyagból kell kiválogatni, s azt az Énekesrend Központjába a hangversenyt hónapokkal megelőzve el kell küldeni. Ez a megkötés volt a záloga annak, hogy a kórusok az országszerte elterjedt német-ízlésű, dalárdázó, vagy éppen hazafiaskodó, ál-magyar kompozíciók helyett nemes zenét; nyugati klasszikus és népzenei gyökerű, új magyar kompozíciókat énekeljenek.

Az Éneklő Ifjúság hangversenyek helyi rendezőségének jutott az a feladat, hogy olyan alkalmas színhelyről gondoskodjék, ahol a sok fel- és levonulás elkerülhető, az énekkarok hallhatják egymást, s a közös népdal- vagy kánonéneklésben résztvehetnek. A kórusokat lehetőleg a hangverseny- vagy színházterem erkélyén, vagy szabadtéren a térség különböző sarkain helyezték el, ezt az elrendezést nevezték „világtáj-éneklésnek”. A hangverseny jövedelméből az énekkarok munkájukat megilletően részesedtek. A fennmaradt összeg az Énekesrend Házának alapítványát szolgálta.

Az Énekszó valamennyi számában, rendszeresen tudósítást adott az ország különböző városaiban megrendezett Éneklő Ifjúság hangversenyekről. A műsort és a karnagyok nevét csak abban az esetben nem közölték, ha azt az iskolák elmulasztották a folyóirat szerkesztőségének beküldeni. Egészen ritka azoknak a kórusoknak száma, amelyeket a folyóirat szerkesztője az Énekesrend-től eltérő, selejtes műsoroszeállításuk miatt elmarasztalt, s szereplésüket nem fogadta el az Éneklő Ifjúság mozgalomhoz tartozónak. A kórusok minőségét nem mérték össze, s a verseny-szellemnek nem adtak teret. E kérdésről Kodály 1935 decemberében így nyilatkozott: „A dalosversenyek, a művészi szellem hóhérai, adjanak helyet dalosünnepeknek, melyek középpontja egy-egy nagyszabású karmű közös előadása legyen, gyerekos versenyek helyett.”⁵⁶

Elsősorban az Énekszó folyóirat számainak tájékoztatását követve, valamint a Széchenyi Könyvtár Kisnyomtatvány- és Plakáttárában, tanulmányokban, és mángyűjteményekben elérhető dokumentumok alapján készült az 1934–1944 években megrendezett Éneklő Ifjúság hangversenyekről, és az azokhoz csatlakozó, ki-

⁵⁶ Kodály Zoltán Zenei belmisszió, 1934. V I. 50. 1.

emelkedő énekkari eseményekről az itt következő eseménynaptár. Benne minden bizonnyal előfordulnak hiányosságok, melyeknek javítására e tanulmány kibővített közreadásakor nyílik majd lehetőség.

AZ ÉNEKLŐ IFJÚSÁG ESEMÉNYNAPTÁRA

1934. máj. 19. Pécs, Éneklő Ifjúság hangverseny. Kodály-művek:

Pünkösddőlő — Tanítóképző Intézet, vez. Tóth Aladár,

Gergelyjárás — Egyetem utcai iskola kórusa, vez. Csermely Lajos.

1934. dec. 8. Nagykárocsyóy éccakája címmel nyolc budapesti iskola és egy cserkészcsapat karácsonytáji népszokásokat és népénekek feldolgozásait mutatja be a Zeneművészeti Főiskolán. A műsort Volly István állította össze. Ugyanezen a napon Szombathelyen a Schola Cantorum Sabariensis Werner Alajos vezetésével ad a Motu proprio eszméit híven megvalósító — Palestrina, Victoria, Ingegneri műveiből összeállított — hangversenyt*.

1934. dec. 20-án Bach Karácsonyi oratóriumának előadásán* (vez. Lichtenberg Emil) Borus Endre kórusának utóadaként a Skót polg. leányiskola énekkara (Tanárnő dr. Dedinszky Gizella) működött közre.

1934. dec. 23. Az Éneklő Ifjúság karácsonya* Hat budapesti és egy esztergomi iskola részvételével a Zeneművészeti Főiskolán.

A Magyar Kórus és az Énekszó kiadásában a hangverseny hallgatói számára az elhangzó művek szövegét és a közös dalok, kánonok kottáját közlő műsorfüzet jelent meg.

Az esztergomi tanítóképző részvétele az Éneklő Ifjúság mozgalom fontos célkitűzését példázza; a budapesti iskolák kezdeményezését a vidékre is ki kell terjeszteni.

Tóth Aladár 1934. dec. 25-én, a Pesti Naplóban megjelent cikkéből idézzük: „Nálunk a hivatalos iskolai tanterv keveset törődik a zenével, olyan keveset, hogy azt kell gondolnunk: a tanterv összeállítói maguk sincsenek tisztában a muzsika és különösen a magyar muzsika jelentőségével. A zeneértők régen bosszankodhattak ezen az állapoton eleget. Ma már azt mondják: hála Istennek. Mert a zene nálunk hivatalos rendeletek nélkül jobban megtalálta az utat az iskolába, az ifjúság lelkéhez. Saját felszabadító erejével, a művészet belső, szellemi hatalmával tört magának utat. Ennek a felszabadító erőnek, belső szellemi hatalomnak neve ebben az országban Kodály.”

A hangversenyről szólva így ír: „Voltak közöttük úri-iskolások diákegyenruhában, de tarkállott köztük sok-sok kis proletár, akiknek még a nadrágja is több darabból volt összefoltozva. De amikor felharsant az ének: a diákruhák »harmóniája« és a proliruhák »diszharmóniája« egyaránt elenyészett a felszabadult lelkek összhangjában.”

1935. febr. 25. Händel: Josua c. oratóriumának Lichtenberg Emil vezényelte előadásán két budapesti iskola, a Skót polgári leányiskola (tanár dr. Dedinszky Gizella) és a Bólyai főreáliskola (tanár Turry Peregrin) működik közre.

1935. márc. 24. Kolozsvár⁵⁷ A Piarista templomban 600 gyerek szereplésével Budapest és Pécs után először Kolozsvárott rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt. Közreműködött az Augusteum, a Líceum, Marianum, a Belvárosi elemi és a Piarista főgimnázium kórusa.

1935. ápr. 10. Debrecenben a Dóczi leánygimnázium kórusa* Kodály *Nyulacska* című darabját éneкли. Vezényelt: Horváth Károly.

1935 tavaszán Pécsen Agócsy László rendez Éneklő Ifjúság hangversenyt. Műsorukon a következő Kodály műveket adják elő:

⁵⁷ Énekszó III/1. Tíz vidéki város Éneklő Ifjúsága.

Jézus és a kufárok — Pécsi Dalárda, Vez. Várhalmi Oszkár,
Horatii carmen — Pécsi Pius Gimnázium, Vez. Horváth Mihály,
Katonadal — Pécsi Szeráfi Kórus, Vez. Agócsy László.
1935. máj. 4. Polgári iskolák énekkari hangversenye.

Az iskolák hivatalos vezeterei az Éneklő Ifjúság mozgalomtól függetlenül rendezik meg a polgári iskolák énekkari hangversenyét. Annak színvonaláról Sztójánovits Adrienne — kézírásban fennmaradt — hivatalos jelentéséből idézünk:

„Ezen az újabb seregszemlén kétségtelenül megállapítható az az örvendetes nagy létszám, amellyel az egyes iskolák különösen a perifériákon levők felvonultak. Sajnálattal nélkülöztük azonban egyes — már tavaly is sikerrel szerepelt — iskolák énekkarait.

A produkciók művészi színvonala egy-két iskolánál kiemelkedően van, de általában még nem üti meg a kellő mértéket. A főbb hibák:

1. Nagyrésznél még mindig dominál a nyers hangszín, minek eltüntetése az énekkutatás főfeladata kell hogy legyen.

2. Egyesek túlméretezték a képességeiket, mikor a műsorukat kiválasztották sok kórustechnikai nehézségekkel küzdött, ahelyett hogy egy kicsit könnyebb kórusműben igazán tökéletes tudott volna nyújtani . . .

3. Nagy haladás, hogy csupa magyar szerzemény szerepelt a műsoron. Sajnos azonban még mindig akad köztük kevésbé értékes mű is. A jövőben még erősebb revízió alá kellene venni a műsort ebből a szempontból.”

Beszámolójában később az Óhegy utcai polg. leányiskola énekkarát és vezetőjét, Faragó Máriát és az ifj. Szódy Szilárd és Preisinger László vezette Homok és Elnök utcai polg. fiú és Liget utcai polg. fiúiskolák teljesítményét emeli ki.

További dicséretben részesíti a következőket: Bánhegyi Sándor, Sigmond Olga, Hollyné F. Mária, Moesz Ilona, Rossa Ernő, Kiss Károly, Szabó Józsefné, Dékán Rezső, Kadar Mária.

1935. máj. 5-én, Miskolci Éneklő Ifjúság hangverseny. Előadásra kerülő művek: Halmos, Bárdos, Kiss D. kompozíciói, Kodály: *Öt tantum ergo*, *Táncnóta*, *Horatii carmen*. Karnagyok: Gamauf Henriette, Kiss Dénes, Fráter György, az összkart Bárdos Lajos vezeti.

1935. máj. 5-én a Pécsi Nagy Lajos gimnázium énekkara ad egyházzenei hangversenyt Josquin des Prés, Gasparini, Ingegneri műveiből, valamint gregorián énekeket ad elő Nyolczas Ipoly tanár vezetésével.

1935. máj. 12-én Debrecenben Éneklő Ifjúság hangversenyt rendeznek. A közös éneklést Bárdos Lajos vezeti.

1935. máj. 12-én Szegeden először rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt. Tizenkét iskola nyolczsáz dalosa éneklí az új magyar műveket, köztük Kodály kórusait.⁵⁸ A nagyszabású hangverseny kezdeményezője a Tanárképző Főiskola tanára, a főiskolai énekkar vezetője, Szögi (későbbi Szeghy) Endre. A karvezető tanárok Cholnoky Margit, Fábíán Mária, Fírbás Nándorné, Inczedy Kálmán, Kaposy Gyula, Magyar Rezső, Rassovszky Gyula, Sey Margit, Török Mihály, Weller Károly.

1935. máj. 18-19-én Pécset az Éneklő Ifjúság hangversenyen 8 iskola énekkara énekel. A hangverseny lelke, a közös ének vezetője Agócsy László (l. 57. jegyzet).

1935. máj. 23-án a Budapesti Mária Terézia leánygimnázium ad magyar szerzők műveiből összeállított nagyszabású hangversenyt* Tanár: Horváth Gizella.

1935. máj. 26. A Budapesti Fiú középiskolák Éneklő Ifjúság hangversenye.

1935. máj. 26. Kőszegi Éneklő Ifjúsági hangverseny* a Jurisich várban. Műsorukon Josquin des Prés, Liszt, művei mellett számos új magyar kórusmű, köztük a *Pünkösdőlő*, *Karádi nóták*, *Jelenti magát Jézus c.* Kodály művek is elhangzanak. A karnagyok: Pungor Máté, Fodor Kálmán, Enyedy József, Szabó M. Ludo-

⁵⁸ Péter László: Kodály Szegeden, 65. l.

vica, Lengyel Gyula, Kertai János, B. Sztojanovits Adrienne, Solymoss Vendel. Az összkart Solymoss Vendel igazgató és Baranyai Gyula gondorkaművész-tanár vezeti.

1935. jún. 7-én a Budapesti Evangélikus Leánygimnázium Kapi-Králik Jenő vezetésével rendez ének- és zenekari hangversenyt. Bach-Händel-Schütz emlékére.

1935 tavaszán Éneklő Ifjúság hangversenyt rendeznek Turán, Hatvanban, Békéscsabán, Győrött és Kecskeméten. Közelebbi adatunk csak a kecskeméti elemi iskolák találkozójáról van. Salamon Mária, Lőrincz Béla és Székely Dezső vezényelt.

1935. jún. 14-én Kodály biztatására Péczely Attila a hódmezővásárhelyi Éneklő Ifjúság hangversenyét rendezi meg*. A közreműködő népiskolák karnagyai: Katona Sándor, Kovács Jenő (Mártély községből), Lőrincz András, Széll Margit, valamint Fábíán Gyula gimnáziumi és Janovits István szakiskolai tanár. Péczely Attila kitűnő kezdeményezése, hogy az 1000 gyerekből álló összkart közös énekéül népdalokat választott. A népdal tömegdal jellegére Kodály már évekkor korábban felhívta Péczely figyelmét: „[.] a népdal természeténél fogva tömegdal, kardal, hadd éljen hát úgy az előadásaidon is.”⁵⁹

1935. jún. 6-án az Operaházban Filharmóniai hangversenyén Ormándy Jenő Beethoven, Berlioz, Dohnányi és Bartók műveket vezényel. A hangversenyen közreműködik a Kecskeméti Városi Énekkar (Vásárhelyi Zoltán vezetésével, Kodály Székely keserves, Jézus és a kufárok c. műveit adják elő) és három iskola; a Szilágyi Erzsébet leányliceum (karvezető Sztojanovits A.), az Áll. Tanítóképző (karvezető Gimessyné Csaba Etelka), és a Koronaőr u. polgári leányiskola (karv. Markóczy Irén) énekkara, akiknek élén Bárdos Lajos vezényli el a *Pünkösdőlőt*.

1936. ápr. 18-án a Szilágyi Erzsébet leánygimnázium hangversenyén* Sztojanovits Adrienne énekkara két új művet; Kodály *Angyalok és pásztorok* c. kórusát és Farkas Ferenc *Magyar népdalok* című öt tételes kóruskompozícióját mutatja be.

1936. ápr. 25-én az Énekszó és a Magyar Kórus vezetői az Éneklő Ifjúság harmadik budapesti hangversenyét* rendezik meg. Három budapesti polgári iskola (karnagyai Faragó Mária, Barth Ferencné, Preisinger László) és egy gimnázium (Preisinger László), valamint a kiskunfélegyházai tanítóképző (karv. Zalai M. Teréz) és leánypolgári (Balogh M. Victima) új magyar kompozíciókat ad elő. A kórusok öt klasszikus kánont szóltaltanak meg közösen, s első alkalommal éneklük Kodály új művét, *A magyarokhoz* című Berzsényi Dániel versére írt kánont.⁶⁰

1936. ápr. 28-án Kolozsvarott Nagy Isván tanítóképző intézeti énekkara Bartók — ekkor még csak kéziratban elérhető — *Párnás táncdal* című művét éneklük, s ugyanazon a koncerten a *Hegedűduók*-ból is előadnak néhányat. (Nagy István Magoss Etelkával már korábban, 1936. febr. 29-én is bemutatott néhányat Bartók Hegedűduóiból.)⁶¹

1936. máj. 4. Sátoraljaújhely. Az Éneklő Ifjúság első hangversenyén Bárdos Lajos vezette a közös éneklést.

1936. máj. 19-én a kecskeméti elemi iskolák rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt. A közreműködő karnagyok: Bodács Etelka, Bércziné Árendás M., Lőrincz Béla, Parlagh Károly, Székely Jenő, Szombati Károly és a hangverseny szervezője, az összkart is vezénylő Salamon Mária.⁶²

Heltai Nándor visszaemlékezéséből idézzük: „A kezdeményezés... kulturális érdeken túlmutató jelentőségét kifejezte a szívszorítóan szegény világoshegyi tanulmányi gyerekek bekapcsolódása az Éneklő Ifjúság mozgalomba. Kocsikon hozták be a 60 tagú kórust a gazdák húszegynéhány kilométerről. Ma még elképzelni is nehéz, hogy milyen nagy tett volt a színházi koncert megszervezése. Minden elismerést megérdemel a Rádió is: helyszíni közvetítéssel növelte a hangverseny jelen-

⁵⁹ Klev, 243. sorszám

⁶⁰ Az éneklő ifjúság hangversenye. Budapesti Hírlap, 1936. ápr. 26.

⁶¹ Szabó Csaba közli. sn: Zene es szolgálat, Kriterion, Bukarest, 1930.

⁶² Heltai i.m. 90. l.

tőségét. [...] A legtöbb énekkar dramatizált formában adta elő műsorát. Óriási sikere volt a színpadra vitt népi gyermekjátékoknak. A világoshegyi mezítlábas gyerekeket pedig le sem akarták engedni a pódiumról.”

1936. máj. 24-én a XIV. Országos Középiskolai Dalosünnepen* — az Éneklő Ifjúság terjedésének hatására — kitűnő műsort állítottak össze az énekkarok vezetői, Kapi-Králik Jenő, Holley Adrienne, Silléné Szanyi Ida, Horváth Gizella, Szödényi Aranka, Fiettner M. Archangela, Simon Atala, és Sztojanovits Adrienne. Az összkart Bárdos Lajos vezette.

1936. máj. 31-én Debrecenben a katolikus iskolák rendezik meg Éneklő Ifjúság hangversenyüket.*

1936. jún. 14-én a Hódmezővásárhelyi Éneklő Ifjúság hangversenyén* Péczely Attila több éves szervező munkája eredményeként két hódmezővásárhelyi népiskola (tanítóik Lőrincz András és Katona Sándor), egy mártélyi népiskola (Kovács Jenő), három középfokú iskola (tanárok Fábián Gyula, Janovits István és Széll Margit) és egy felnőtt vegyeskar (Tóth Lajos vezetésével) vesz részt. A közös ének — az 1935. jún. 14.-i hangverseny kezdeményezésének folytatásaként — ezúttal is a népdal. A Vásárhelyi népdalok csokrárt Péczely Attila dr. vezetésével énekeltek.

1936. dec. 20-án Volly István Debrecenben rendezti meg a Nagykarácsony éccakája című, karácsonyi népszokásokat és népenekeket bemutató hangversenyét.*

Az Énekszó 1936 decemberi száma (IV. évf. 3-4) Kodály Zoltán írását közli, melyben zenetörténeti jelentőségű eseményről, Bartók gyermekkarainak megjelenéséről ad hírt.

Bartók további egyneműkarait elsőként ismét a kolozsvári Tanítóképző kar-nagya, Nagy István teszi közzincsé; a *Ne menj el*, a *Játék* és a *Jószágigéző* c. műveket 1937. febr. 26-án mutatják be hangversenyükön. (l. 61. jegyzet).

1937. ápr. 18-án Kecskeméten Vásárhelyi Zoltán a Katona József Színházban rendezi meg a Bartók gyermekkarok nagyszabású bemutatóját.^{26a} A hangversenyen megjelent Bartók és felesége, valamint Sergio Failoni, Dobrowen (oroszkarmester), Tóth Aladár, Jemnitz Sándor, Lányi Viktor. A hangversenyen közreműködő 800 gyermek a következő műveket adta elő:

Kecskeméti I. ker. iskola leányai — *Ne menj el, Jószágigéző*, vez. Salamon Mária.

Kiskunfélegyházai róm. kat. elemi 120 tagú kórusa — *Ne hagyj itt, Bolyongás*, vez. Seres Sarolta,

Kecskeméti áll. polg. leányiskola — *Bánat, Leánykérő*, vez. Gedeon Margit, Kiskunfélegyházai polg. leányiskola — *Senkim a világon, Levél az otthoniakhoz, Karahéjja, héjja*, vez. Zalai M. Terézia,

Nagykőrösi ref. gimn. vegyes gyermekkara — *Ne láttalak volna, Legénycsúfoló* vez. Márton Barna,

Városi Dalárda (Kecskemét) férfikara — *Huszárnóta* } vez.

Városi Dalárda (Kecskemét) vegyeskara — *Keserves* } Vásárhelyi

Városi Dalárda (Kecskemét) nőikara — *Cipósütés* } Zoltán,

Kiskunfélegyházai Tanítóképző — *Tavaszi, Madárdal, Csujogató*, vez. Zalai M. Terézia,

Nagykőrösi ref. tanítóképző — *Elmúlt időkből* vez. Márton Barna.

1937. ápr. 24-én a székesfővárosi polgári iskolák rendeztek Gyermekkar hangversenyt*, amelyen nyolc iskola karnagyai mutattak be új magyar kórusműveket. A közreműködő karnagyk: H. Gaál Olga, Kiss Károly, Maróthi Magda, Rossa Ernő, Szabó Józsefné, Szabó Lászlóné, Volly István, Rigell Vilma és az énekkarával vendégként közreműködő Sztojanovits Adrienne. Az összkart Bárdos Lajos vezette.

1937. máj. 1-én a budapesti Ranolder Intézet növendékhangversenyén a polgári iskolai növendékek énekkarát Andor Ilonka, a tanítóképzőét Csorda M. Romana vezényli.

^{26a} Demény János: Bartók Béla pályája delelőjén, Zenetudományi Tanulmányok Bartók Béla emlékére, Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Bpest, 1962, 606–609. l.

A Magyar Kórus 1937-ben adta ki Kodály *Hét könnyű gyermekkar* és *Hat kánon*, valamint *Angyalkert* címmel öt gyermekjáték-feldolgozást.

1937. máj. 2-i hangversenyén Sztojanovits Adrienne a *Hét könnyű gyermekkar*-ból négyet műsorára* tűz (*Ciróka, Jó gazdasszony, Zöld erdőben, Héjja*).

1937. máj. 2-án Vikár Sándor lelkes munkája nyomán Nyíregyházán először rendezik meg az Éneklő Ifjúság hangversenyét (l. 41. jegyzet), Kodály Zoltán ekkor előadást tartott, melyben legsürgősebb teendőként az iskolai zeneoktatás fejlesztését jelölte meg. A hangverseny végén 400 főnyi fiatalság az ő vezénylő keze alatt énekelte a Magyarokhoz kántont.

1937. máj. 7-én — néhány nappal a kecskeméti bemutató után — Budapesten is megrendezik az Éneklő Ifjúság Bartók műveket bemutató hangversenyét.* A hangversenyen Bartók Béla is közreműködött, s a Mikrokozmosz sorozatból 15 darabot adott elő. A hangverseny műsora a következő volt:

Battyányi uccai polg. leányiskola — *Tavasz, Ne hagyj itt, Jóságigéző* vez. Radnai Paula,

Liget uccai polg. fiúiskola — *Levél az otthoniakhoz, Játék, Leánynéző, Héjja*, vez. Preisinger László,

Váci uccai polg. leányiskola — *Ne menj el, Van egy gyűrűm, Senkim a világon, Cipósütés*, vez. Barth Ferencné,

Cisztercita gimn. ének- és zenekara — *Bolyongás, Resteknek nótája, Huszár-nóta* (zenekarkísérettel) és *Leánycsúfoló*, vez. Rajeczky Benjamin dr.,

Szilágyi Erzsébet leánygimnázium — *Legénycsúfoló, Mihálynap* köszöntő, *Leánykérő*, vez. Sztojanovits Adrienne,

Endre Béla Énekegyüttese — *Elmúlt időkből*

Kereskedelmi Akadémia nőikara — *Bánat, Ne láttalak volna, Elment a madárka, Párnás táncdal, Kánon, Isten veled!, Csújogató* — vez. Turry Peregrin.⁶³

1937. máj. 17-én a Jászládányi Éneklő Ifjúság hangversenyén* két jászládányi elemi iskola (tanítóik Dévald József és Kövesdy László), egy polgári iskola (tanár Somfai László) és a jászapáti gimnázium (tanár Dévald József) szólaltat meg klasszikus műveket és új magyar kompozíciókat.

1937. máj. 21-én a Kaposvári Somssich Pál reál-gimnázium Gelléri Emil vezette énekkara többek között műsorára tűzi Kodály: *Óregek* című alkotását, s az intézet 400 tagú énekkara Bárdos Szálljon a dal c. kompozícióját zengi együtt.*

1937. máj. 21-22-én Debrecen Város Zeneiskolája ad gyermekkórus hangversenyt*, melyen Elefánthy Mária kis óvodásai és gyermekkórusa népi játékokat, népdalokat és népdalfeldolgozásokat mutattak be.

Kodály tanítását ezidőtájt egyre több pedagógus teszi a magáévá: „A gyermek ösztönszerű, természetes nyelve a dal, s minél fiatalabb, annál inkább kívánja mellé a mozgást (...) A zene és testmozgás szerves kapcsolata: énekes játékok a szabad ég alatt, ősidők óta a gyermek életének legfőbb öröme.”⁶⁴ Az Éneklő Ifjúság hangversenyeken ezután egyre gyakrabban vesznek részt játékkal, gyermekjátékdalok éneklésével óvodások.

1937. máj. 30-án a Kőszegi Éneklő Ifjúság hangversenyén négy iskola és — Kodály felhívása nyomán — egy óvoda is szerepelt. Az egyesített énekkar Kodály *Liszt Ferenchez* című kórusát énekelte a szerző vezényletével.

1937. jún. 6-án a pestszenterzsébeti elemi-, polgári iskolák és gimnáziumok az Éneklő Ifjúság mozgalomhoz csatlakozva rendezik meg szabadtéri dalosünnepüket*. A közreműködő iskolák karnagyai: Dobrai János, Gyulai István, Juszth Emilia, Kiss Dezső, Keviczky Jenő, Laczkovich Piroska, Madocsai Pál, Moesz Ilona, Tiboldi József. A főként magyar szerzők műveiből összeállított műsor végén az összkart Forrai Miklós vezette.

⁶³ Éneklő Ifjúság, Bartók-bemutató Budapesten, Magyar út, 1937. máj. 13. — Bartók új műveinek bemutatása az Éneklő Ifjúság hangversenyén (Tóth Aladár írása), Pesti Napló, 1937. május 8. (Demény i.m. 611—613. l.). Bartók és az „Éneklő Ifjúság”, Nemzeti Újság, 1937. máj. 8. A Kereskedelmi Akadémia női karának szereplése elmaradt. Vö. Demény i.m. 610—611. l.

⁶⁴ Kodály: Énekes játékok, 1937. V I. 62. l.

1937 tavaszán rendezik meg a budapesti középiskolák dalosünnepét (máj. 27-én), a Kőszegi Éneklő Ifjúság hangversenyét (máj. 30-án), és Egerben Kodály ünnepét (máj. 30-án).

1937. jún. 6-án a Margitszigeti Pólópályán az Éneklő Ifjúság Szabadtéri hangversenyén* Kerényi György rendezésében kilenc — a korábbi találkozók már ismertté vált — iskolai énekkar a következő műveket szólaltatja meg:

Batthányi uccai polg. leányiskola — karv. Radnai Paula — Bartók: *Tavasz, Ne hagyj itt! Jóságigigéző,*

Koronaőr uccai polg. leányiskola — karv. Markóczy Irén — Kodály: *Isten kiváicsa, Jó gazdasszony,*

Damjanich uccai áll. tanítónőképző — karv. Csukás Zoltán — Kodály: *Két zoborvidéki népdal,*

Kőbányai Szt. László fiúgimn. — karv. Preisinger László — Kodály: *Székely keservees,* Händel G. Fr. *Esti himnusz* (Kerényi Gy. ford.),

Salvator intézet — karv. T. Zala Anna — Lassus: *Mint enyhe forrást* (Nádasdy K. ford.) Kodály: *Hegyi éjszakák* [I.],

Ranolder, Koronaőr és Marczibányi téri polg. leányiskolák egyesített énekkarra — Kodály: *Pünkösdőlő,* vezényelt: Bárdos Lajos,

Koronaőr uccai polg. leányisk. — karv. Markóczy Irén és Rehling Frigyesné — Kodály: *Anygalkert* Kerényi: *Ludasjáték,*

Salvator Intézet — karv. T. Zala Anna — Magyar népdalok és táncok Jászladányi polg. iskola — karv. Somfai László — Kodály: *Gergelyjárás,* Cherubini: *Nevető kánon,* *Orosz népdal* (Kerényi Gy. verse), Kodály: *Ábécé nóta,*

Fehérvári úti polg. leányisk. — karv. Maróthi Magda — Bartók: *Senkim a világon,* *Leánykérő,*

Marczibányi téri polg. leányiskola — karv. Szabó Józsefné — Kodály: *Gólyanóta,* *Villő,*

Kőbányai Szent László fiúgimnázium — karv. Preisinger László — Bárdos: *Hét jó nóta,*

Ranolder Intézet — karv. Csorda Romana — Bartók: *Leánynéző,* Kodály: *Túrót eszik,* *Táncnóta,*

A Ranolder Intézet, a Marczibányi téri és Fehérvári úti polg. leányiskola és a Damjanich utcai áll. tanítóképző egyesített kórusa — Bartók: *Legénycúfoló*

Valamennyi énekkar — Kodály: *A magyarokhoz* — vezényelt: Vásárhelyi Zoltán.

A hangversenyen Bartók Béla és Kodály Zoltán is megjelent.

VÁDIRAT

A Magyar Kultúra 1937. július 5-20-i számában Deák-Bárdos György ad híradást az eseményről (42. old.): „A margitszigeti pólópályán kétezer iskolásgyermek adott szabadtéri hangversenyt mai magyar zeneköltők kórusműveiből. Az »Éneklő Ifjúság« vonult fel e napon a nagy nyilvánosság előtt, hogy bemutassa ének-kari kultúráját a nagyszámban megjelent hazai és külföldi vendégek előtt. Látvány-nak is szívderítő, ahogy a sok kis dalos felvonul a hatalmas pódiumra vagy húsz-féle népviseletben, ajkukon a szebbnél-szebb magyar népdalok hangjaival. Taná-raik nagyszerű munkát végeztek, az énekkarok komoly művészi munkáról adtak tanúbizonyságot s korukat meghaladó muzikalitással adták elő a nehéz és hosszú gyermekkarokat.”

Ugyanennek a számnak 47. oldalán, a Tollheggel c. rovatban aláírás nélkül közölt írás a vádirat élességével helyezkedik szembe a Bartók és Kodály szellemét terjesztő mozgalommal:

„Már csak a vak nem látja, hogy a Bartók- és Kodály-kultusz valóságos hivatalos irányná hízik Magyarországon. Az újságokban már egyéb sincs művészet

címén, mint égisz erős magasztalása Bartók és Kodály zsenijének, s ami még megdöbbentőbb, a budapesti iskolák gyermekkarai ambíciózus tanárok és tanárnők vezetése alatt már egyebet sem tesznek, mint Bartók- és Kodály kórusokkal mutatkoznak be a közönségnek.

Bartók és Kodály tehetségét, ha úgy tetszik, akár zsenijét senki sem akarja kétségbevonni, de ez még nem jogcím arra, hogy muzsikájukat, még helyesebben: muzsikájuk szellemét hivatalos és pedagógiai úton csempésszék be még a tanulóifjúságba is. Őszintén szólva kicsit feltűnő és szokatlan a művészetnek egy ágában az élőknek ez a szörnyű nagy kultusza. Miért nincs hasonló kultusz az irodalom vagy a képzőművészet élő nagyjaival szemben? Hogy kivételesen nagyok, ez még nem ok arra, hogy kultuszukat az országra rákényszerítsék. Elvégre Ady Endre is kivételesen nagy, sőt zseni volt minden dekadenciája mellett is. Vannak hazafias vagy vallási értelemben is meghatározó sorai és költeményei, de ugyan kinek jutna eszébe Adyt válogatás nélkül az ifjúság kezébe adni? A helyzet semmivel sem másabb Bartók vagy Kodály esetében sem. Különösen az első, de sok tekintetben a másik is destruktív lélek, aki a legzseniálisabb muzsikán keresztül is ezt a kietlen destruktív lelket érezteti és viszi diadalra. Aki ezt muzsikájukban nem látja, vagy naív hihetetlen fokban, vagy nem őszinte! Nekünk semmi kifogásunk az ellen, ha felnőtt, értelmes emberek, akik kritikával tudnak élni, elveik fenntartása mellett is élvezik e két nagy muzsikust és hódolnak szellemüknek, de az ifjúságot, amelynek még nincs kritikai érzéke, ne nyomják pont a zenén keresztül és szinte hivatalos apparátussal a legdestruktívabb vízre. S még kevésbé vezessék az egyházi népéneket ebbe az irányba!⁶⁵

A támadó hangú cikkekre felbolydul a közvélemény.

Szentjóni Miklós a Magyar út 1937. július 29-i számában megjelent válaszában a vádpontokat elfogadja, s éles fegyverként fordítja vissza támadói ellen:

„Nem destruktív-e az az irány, mely nyilván tiszta »személyi kultuszból« végre megutáltatja a harmadrangú német »mesterek« és a dilettáns »Hazai Nagyságok« édeskés-dagályos remekműveit [...] és helyettük az eljövendő egészséges és magyar zenekultúra alapját hinti el közöttünk? [...] A névtelen cikkíró úr megdöbbenését fejezi ki afelett, hogy a budapesti iskolák gyermekkarai ambíciózus tanárok és tanárnők vezetése alatt már egyebet sem tesznek, mint Bartók- és Kodály-kórusokkal mutatkoznak be a közönségnek. Ha ez megdöbbenést kelt a cikk szerzőjében, akkor a tájékozatlanság egyenesen jót tesz az egészségének, mert mi történe vele, ha megtudná, hogy nemcsak a budapesti gyermekkarok, hanem a kecskeméti, debreceni, nyíregyházi, kőszegi, békéscsabai stb. gyermekkarok is énekelnek Bartók- és Kodály-kórusokat [...]»

Az Est 1937. július 16-i számában Kodály Zoltánnal készített riportot közöl. Ebből idézünk:

„Bartók Béla külföldön nyaral, Kodály Zoltán pedig éppen ma költözik az Andrássy úti 89. számú lakásából a Hűvösvölgybe. A csomagolás, készülődés elfoglaltságából alig van ideje nyilatkozni a kettőjüket ért feltűnő támadásról:

— Az Est munkatársának figyelmeztetésére elolvastam a »Magyar Kultúra« névtelen cikkét.

Képtelen állításairól nincs szavam: hangulat ellen nincs argumentum. Fő ki-

⁶⁵ Demény i.m. 615. l. — Kodály-mérlég, 1982. (Válogatta és szerkesztette Breuer János, Gondolat, 1982.), 156. l.

fogása, hogy még élünk s az ifjúság szeret, mert szeretjük s nem vár vele halálunkig.

Megnyugtatom: nem tarthat már soká: túl vagyunk az ötvenen [..]

Miért nincs hasonló kultusz — mondja Kodály Zoltán — az irodalom és képzőművészet élő nagyjaival szemben, ezt kérdezi a folyóirat. Bár meg lenne az a kultusz, mert akkor erős és nagy egy nemzet kultúrája, ha felismeri és elismeri élő nagyjait.⁶⁶

A Pesti Napló július 10-i számában Molnár Antal emeli fel szavát *Van-e destruktív zene?* című „levelében” (idézi Demény ZT X 618-19. l).

„Nem kétséges, hogy mind Bartók mind Kodály műveinek hatásában fontos melléktermékként szerepel az a morális hatás, melynek következtében a hallgatóság rokonszenvet érez az alsó népi kultúra iránt. Aki tehát az ilyen rokonszenvet — ellenkező morális beállítottsága folytán — károsnak tekinti, az természetszerűen »destruktívnak« fogja bélyegezni Bartók vagy Kodály művészi hatását. De ez nem esztétikai hanem morális pártitélet.”

A Magyar Kultúra aug. 5-20-i számában a sértegetés eszközével próbálja viszsza-vezetni a sajtót elárasztó vitaválaszok hatását.

„Egy Tóth Aladár nevű egyén a Magyarország hasábjain válaszolt a Magyar Kultúrának. Szerencse, hogy a szerkesztőség bevezette azzal, hogy ez az egyén a »magyar zenei élet külföldön is elismert nagy tekintélye«, mert másképp igazán azt kellett volna hinnünk, hogy valamelyik karzati hallgató, akit véletlenül szabadon engedtek. [..]

[..] A Pesti Napló Molnár Antal zeneművészeti főiskolai tanárt vezette elő. Nyakatekert mondatai mögött valami megérthetetlen, homályos filozófia lapul, amely oly szárnalmas és annyira együgyű, hogy már nem is embernek való [..]

Őszintén sajnáljuk, hogy az oktalan és értelmetlen vitában Kodály Zoltán is megszólalt [..] Az ifjúságnak [..] hagyjon békét és ne vezesse fel érvnek vagy tanúnak maga mellett.⁶⁷

Veress Sándor Bangha páterhez, a Magyar Kultúra szerkesztőjéhez intézett nyílt levelében (Magyar út 1937. aug. 26.) a sértegetések és vádak özönére higgadt, kemény szavakkal válaszol:

„Nyíltan ki kell mondanunk, hogy destrukció az, amit az Ön lapja művel az ilyen cikkekkel. Még pedig a szó legszorosabb értelmében vett valódi destrukció, mert legnemzetibb kultúrkincsünket akarja duvadként pusztítani. Az Ön lapja a magyar művelődés vidéki várainak, a plébániák, tanítói lakások százainak szellemi tápláléka. Igen nagy felelősséget vesz a vállaira, ha a magyar városi és falusi értelmiségnek úgyszólamint gyakran oly ingatag alapon álló művelődésébe az eféle barbár cikkekkel a kétség, tudatlanság és rosszindulatú gyűlölködés csíráit engedi elhinni. Mert ha valaha, akkor ma szüksége van ennek az országnak egy mély, egyseges, nemzeti, de európai színvonalú kultúrára.”

Eckhardt Sándor *Kodály és a magyar népzene* című, a Magyar Szemlében közölt tanulmányából a Magyarország szept. 3-i száma közölt részleteket. Eckhardt Sándor a „névtelen krónikás” támadásaira bölcs, s a vita tanulságait mintegy összegző s lezáró szavakkal válaszol:

„Én [..] aki az iskolában a régi német dalárdastíluson nevelkedtem, kit an-

⁶⁶ Demény i. m. 621 l. Breuer i. m. 138. l.

⁶⁷ Demény i. m. 621-624. l. — Breuer i. m., 130. l.

nak idején képtelen magyarságú és még képtelenebb, legjobb esetben banális német-romantikus zenei struktúrájú kórusokkal gyötörtek, gyönyörűséggel hallom, amint a mai gyermekek a legnagyobb természetességgel éneklék Kodály magyar harmonizálással felépített népdalkórusait, mert tudnunk kell: ahhoz, hogy valaki destruktív legyen, valamit destruálnia is kell. S mi az, amit az iskolai énekkar térén a magyar zene ily módon kipellengérezett apostolai destruálnak?

Egy vánnyadt, hagyomány nélküli, únottan tanult, édeskés, németes dalárda-zene: ennek helyébe ültetik a pattogó, derűs, jó gyökeres nyelvű szövegekre írt, remekbe illő, hagyományos magyar hangszorral és hangszközökkel többszólamúvá felépített magyar népzene. Gyermekdalokat, melyek magyar gyermekek száján élnek évszázadok óta a falun, köszöntőket, incselkedőket, pünkösdlőket, villót, regősénekeket, népballadákat — mi annak idején csak vértelen szövegüket tanultuk az irodalmi órán — erős felépítésű, minden gyermeket elragadó, jókedvre hangoló, lendületes ritmusú népdalokat.

P. Bangha egyik cikkében a spanyolországi borzalmas vallásüldözés egyik oka gyanánt említi, hogy a papság és a vezető osztályok nem fordítottak elég gondot arra, hogy a nép a vallási élettel kellő kontaktusban éljen és így a magasabb vallási kultúra és a nép között igen nagy szakadék támadt. Vajjon nem ugyanebben bűnös-e az világi téren, aki ennek a páratlan kulturális mozgalomnak útjában áll? Mert Kodály és énektanító hívei nem akarnak mást, mint a nép művészetét a magasabb osztályokhoz emelni s így ezeket az osztályokat izlésben a néphez közelíteni [...]

S ne féltsük az egyházi népéneket se Kodály törekvéseitől. Kodályt egyenesen támogatni kell abban a törekvésben, hogy a régi magyar egyházi énekeket új életre támassza. A magyar középosztály mindössze egy-két karácsonyi népéneket ismert (nagy része meg a Stille Nach-tot énekelte a karácsonyfa alatt), holott a régi szép énekek öröme lenne népszerűsíthető ha Kodályt »destruktív« munkájában az egész vallásos, nemzeti társadalom is megértené.

Tavaly Zircen nyaraltam és egy hegyről leereszkedve megdöbbenéssel hallottam, amint egy kanász a »Ballag már a vén diák«-ot danolja nagy gyönyörűséggel, ezt a németből rosszul lefordított, és a magyar diákéletre egyáltalán nem illő érzélgős Burschenliedet, mely maholnap a magyar érettségiző diákság himnuszává válik. (Tudja-e száz közül egy, mi a filiszter, amivé lennie kell a dal szerint?)

Most Felsőtárkányon, színmagyar faluban hallgatom, amint vasárnaponként a sziklaforráshoz kiránduló egri iparosok feleségestől, anyósostól, gyerekestől fújják faluhosszat masírozva a legújabb pesti Eisemann-slágereket. De mi ez? Kislánynom felfülel, ragyog a szeme: »Apuka, hallgassa, ezek olyan Kodály-féle dalok, amiket mi az Adi nénitől tanultunk. Milyen szép, milyen érdekes!« Csakugyan, tárkányi kislányok mennek összefogódzva, danolják vígan, egymásután, pattogó ritmusban a szebbnél szebb népdalokat, amelyeket Bartók és Kodály gyűjtéséből ismerünk. Mi történt itt? Kinek a lelkét destruálták? Kislánynomét vagy a falusi gyerekekét?

Arráb a Kőközön túl, a Rókalyuk-barlang előtti térségen foxokat és tangókat húzza, egynéhány csizmás legény rakja szaporán, falusi egyszerűséggel, de van a foxra is vígan megpörgeti a párját, akárcsak a csárdában. Úgy látszik, Tárkányon megbukik a néger jazz és Eisemann. Aminthogy az is biztató jel, hogy a fő-

város illetékes hatóságai újból kijelentették, hogy megmaradnak a Kodály-szellemű iskolai énektanítás mellett.

Aki nem hisz Kodály és Bartók életművének nemzeti jelentőségében, menjen magyar falura, ott megéri, hogy ők a magyar műveltség mai lámpásai, útmutató oszlopai."

Kodály véleményét Demény Jánoshoz intézett (1937. aug. 16.) leveléből ismerjük:

„Kedves fiaim egyike,

remélem, első felháborodása már eloszlott, kár ilyesmire energiát pocsékolni. Olyan vizek, amelyeknek van sodra a viláért se áradjanak ki: abból mocsár lesz, pedig mennyi malmot kellene itt hajtani, hogy nagy turbinákról ne is beszéljek.

Ez a pathologikus gyűlöletáradat, minthogy tárgyi alapja egészen mondvacsinált, valami személyi gyökérből eredhet, talán egyszer kiderül. Olyan ó testamentumi bosszú szaga van. Nem hiszem hogy a páter teljesen azonosítja magát vele, csak most már nem retirálhatott a sok támadásra, ami szerkesztői személyét érte. Csak azt sajnálnám, ha a sok apácaiskola a — nem könnyen kezdett jó útról — újra a régi rosszra térne ennek hatása alatt. Nem is sejtji az a dúvad milyen zsenge vetésbe taposott.

A tájékozatlanság zsenialitásával pontokba szedte, ami neki legjobban fájna, ha igaz volna. Tehát tagadja — pedig igaz!

Tehát óvakodjék bármit is írni ezzel kapcsolatban, készüljön a keménynek induló életre, jobb fölszerelés pozitív tudásokból, külföldre is kell menni, és mielőbb konkrét feladatokat kimarkolni [...] Addig is köszönöm és nyugodtságot kívánok

Kodály Zoltán⁶⁸

SODRÓ EREJŰ MOZGALOM

A hosszúra nyúlt, kegyetlen vita idején az időközben mozgalommá nőtt „Éneklő Ifjúság” szelleme tovább terjed.

1937-ben megjelenik Kodály Bicinia Hungarica c. művének I. kötete.

1937. szept. 20-án az Énekszó gyászkeretes vezércikke *Gyászolunk*⁶⁹ címmel hírül adja, hogy a középiskola énektanítását súlyos csapás érte; a III. osztály tantárgyai sorából kirekesztették az éneket.

1937. dec. 7-én dr. Werner Alajos vezetésével a Szombathelyi Székesegyház 120 tagú kórusa, a Schola Cantorum Sabariensis ad hangversenyt.⁷⁰

Az Énekszó 1937 szeptemberi számában Sztojanovits Adrienne a Zenei Nevelésügyi Társaság július 28-30 között Párizsban megrendezett Konferenciájáról számolt be.⁷¹ A gyermekek számára rendezett hangversenyek szervezéséről, azok nevelő értékéről elragadtatással írt, s felvetette hasonló gyermekhangversenyek rendezésének szükségességét. Az Énekszó következő, novemberi számában dr. Szilárd Béláné szorgalmazta Sztojanovits Adrienne kezdeményezésének valórváltását.⁷² Decemberben már határoz a szervező bizottság; a külföldi példa nyomán ez-

⁶⁸ Kíev, 410. sorszám.

⁶⁹ Énekszó, V. évf. 1. sz.

⁷⁰ Tóth Aladár: A szombathelyi Schola Cantorum, Pesti Napló, 1937. dec. 12.

⁷¹ Énekszó, V. évf. 1. sz.

után rendszeresen gyermekhangversenyeket — Irsai Vera ötletes elnevezésével Kis Filharmónia koncerteket — rendeznek.⁷³ A résztvevő iskolák tanárait a hangversenyt megelőzően egybehívják, s velük végigilemzik a műsorra tűzött műveket. A Magyar Kórus elvállalta a hangversenyek műsorfüzeteinek kiadását, amelyen a bemutatásra kerülő művek témáit és a közös éneklés dallamait is megjelentetik. Az első Kis Filharmónia hangverseny dátuma: 1938. nov. 5.

1937. dec. 21-én a Debreceni Városi Zeneiskola a Hadirokkantak karácsonyának javára Nagykarácsony éccakája* hangversenyt rendez, amelyen Elefánthy Mária gyermekkórusa népi játékokat, kórusokat és Ádám Jenő *Magyar Karácsony* című — Szunyogné Tüdös Klára szövegére írt — operáját adja elő. A zenekart Szabó Emil vezényli, rendező: Sugár Mihály színművész

A Magyar Énekotatók Országos Egyesülete régi tervét váltotta valóra, amikor 1938. január 9-15 között Jöde-tetét hirdetett meg az énektanárok számára.⁷⁴ Fritz Jöde, a kiváló német zenepedagógus, a német ifjúsági zenemozgalom kezdeményezője híres nyilvános énekórái (Offene Singstunde) már korábban is több magyar muzsikusk számára adtak életreszóló élményeket. Ádám Jenő 1930-ban, Kerényi György 1931-ben berlini tanulmányútján egy éven át kísérte figyelemmel Jöde énekóráit, amelyen minden zenei előképzettség nélkül bárki résztvehetett.

Jöde tanításainak anyaga a népdal, majd a műzene az egyszólamú dallamtól a többszólamúság felé. Módszerének alapja a Tonika—Dó szisztéma, tanításának sajátos vonása a relatív szolmizáció kézjelekkel szemléltetése és az alkotásra ösztönzés. Vonerejének titka zenei műveltségének mélységében, tanításának könnyedségében, a dalolás örömeit továbbadni képes meggyőződésében rejlett.

A budapesti Jöde-héten a társas éneklést a Ciszterci Gimnáziumban rendezték meg. Rajeczky Benjamin dr. énekes és hangszeres növendékei közreműködésével másfél óra alatt régismert dalok felelevenítése mellett 4—5 német és magyar dalt tanított meg Jöde az eleinte még passzív hallgatóságnak.⁷⁵

A Jöde-hét hatására sok énektanár — köztük a pécsi Éneklő Ifjúság vezére, Agócsy László — határozta el, hogy tanítási módszerét a relatív szolmizációra alapozza, s Jöde munkásságához hasonlóan a zenét nem ismerő ifjúság és a munkásság körében nyilvános énekórákat szervez.

1938. ápr. 3-án rendezik meg a XVI. Országos középiskolai Dalosünnepet*, melynek műsorában az Éneklő Ifjúság mozgalom műsorpolitikájának jótékony hatását figyelhetjük meg. A leánygimnáziumok karvezetői: Székelyhidi Mária VIII/b oszt. tanuló és Horváth Gizella tanárnő, Garzó Józsefné, Cecelits Benőné és Sződényi Aranka a Magyar Kórus kiadásában megjelent klasszikus és magyar műveket adták elő. Az összkart Bárdos Lajos vezette.

1938. ápr. 5-én Tüdös Klára Magyaros Divatbemutató* rendezett, melyen a Szilágyi Erzsébet leánygimnázium népiruhás csoportja Kodály *Püskösdőljét* énekelte el Sztojanovits Adrienne vezetésével. A hangversenyen Báthy Anna és Rösler Endre működött közre.

1938. ápr. 10-én Somsálybányatelepen rendezik meg az Éneklő Ifjúság hangversenyét*. A somsálybányatelepi iskola énekkara Benedek Béla tanító vezetésével népdalokat és Kodály, Bárdos könnyű bicinumait adta elő. Közreműködött a somsályi bányauzem vonózenekara Hohmann János vezetésével.

1938. ápr. 26-án négy budapesti iskola, a Salvator tanítóképző, a X. Szent László fiúgimnázium, az I. Koronaőr utcai polg. leányiskola és a X. Liget utcai polg. fiúiskola (karvezetők: Fejér M. Ágnes, Preisinger László és Markóczy Irén) ad közös hangversenyt.* A két fiúiskola és a Salvator tanítóképző egyesített ének-

⁷² Énekszó, V. évf. 2. sz.

⁷³ Énekszó, V. évf. 3. sz.

⁷⁴ Énekszó, V. évf. 2. sz.

⁷⁵ Énekszó, V. évf. 4. sz. (Jöde-szám.)

kara Preisinger László vezetésével énekelt a *Jézus és a kufárok* c. Kodály művet.

1938. ápr. 30-án a Kis Filharmónia zeneakadémiai hangversenyén* a Magyar Női Vonószekerek (vez. Pongrácz Zoltán) és Fischer Annie mellett az Üteg-utcai polgári leányiskola énekkara is közreműködött (tanár Pápay Izabella) népdalok és Kodály művek előadásával.

1938. máj. 1-én a budapesti Ranolder Intézet régi mesterek és új magyar kompozíciókból összeállított hangversenyén* a Tanítóképző énekkarát Csorda Romana nővér, a polgári iskoláét Andor Ilonka vezényli.

1938. máj. 7-én Vas vármegye és Szombathely Város Kultúregyesülete rendez Bartók hangversenyt, melyen a Szentmárton utcai elemi iskola Bartók *Ne menj el és Huszárnóta* c. művét énekelte zenekarkísérettel. Vezényelt Heintz Fülöp.

1938. máj. 15-én a Szilágyi Erzsébet leánygimnázium tavaszi hangversenyén* a klasszikus kompozíciókból összeállított műsor végén Sztójánovits Adrienne néhány Kodály Biciniumot vezényelt el, s először szólaltatták meg Kodály *Harangszó* c. művét.

1938. máj. 15-én Budapest Székesfőváros Népművelési Bizottsága Éneklő Ifjúság hangversenyt* rendez négy budapesti és két vidéki iskola részvételével. A karnagyok: Rezessy László (Budapest, Tomori úti elemi fiúiskola), Békés János (Sárok községi elemi iskola), Faragó Mária (budapesti Váci úti polg. leányisk.), Somfai László (Jászládányi polg. isk.), Barth Ferencné (budapesti Öhegy utcai polg. leányisk.), és Hidy-Gyulai Mária (Angolkissasszonyok Tanítóképző Intézet) madrigálokat és magyar szerzők műveit, köztük jó néhány Bartók kompozíciót adtak elő. A közös népdaléneklést Endre Béla vezette.

1938. máj. 15-én Székesfehérváron 34 elemi iskola karénekkünnepe volt az Éneklő Ifjúság hangverseny*. Fejér megye egész területéről érkeztek kórusok; az Alap, Hercegfalu, Sárbogárd, Bicske, Maroshegy községi énekkarok külön dicséretben részesültek. Az Alap községi énekkar a *Lengyel Lászlót* énekelte Molnár Lajos vezetésével, a bicskei gyerekek Bartók *Jószágigézőjét* adták elő. Az összkart Bárdos Lajos vezette.

1938. máj. 27-én a Zeneművészeti Főiskola nagytermében Kodály Kórusai címmel énekkari hangversenyt, új művek bemutatóját rendezik meg. A jól ismert karnagyok; Endre Béla, Faragó Mária, Kerényi György, Pápay Izabella, Radnai Paula, Schauschek Klotild, Sztójánovits Adrienne és a Csorda Romana nővért helyettesítő Vízvári Magda növendék a már népszerű Kodály művek mellett öt új Kodály kompozíciót mutattak be. Ezek: *Esti dal*, *Hajnövesztő*, *Leányszépség*, *Ki-olvasó*, *A hitvalló* (P. Szedő Dénes versére). A nyolc énekkar együttesen énekelte el *A magyarokhoz* kánont Bárdos Lajos és a *Pünkösddőlő*t Sztójánovits Adrienne vezetésével.

1938. máj. 29-én Nagykőrösön Éneklő Ifjúság koncertet rendeznek az Arany János gimnázium udvarán.* Öt nagykőrösi elemi- egy polgári iskola, egy kecskeméti gimnázium, a nagykőrösi és a kecskeméti tanítóképző intézet énekkarai Kerényi, Kertész Gyula, Vásárhelyi és Kodály könnyű biciniumait és néhány Kodály kórust szólaltattak meg. Az összkart népdalokat énekelte Gyaraky Jenő vezetésével. A hangverseny végén 1000 fiatal énekelte Kodály vezetésével *A magyarokhoz* kánont.

1938. június 6-án Mecsekvidéke Éneklő Ifjúsága* részvételével rendeztek Ifjúsági Dalosünnepélyt.

1938 tavaszán Kaposvárott elemi iskolák (Marcali, Somogyvár, Baté, Andres, Csurgó) részvételével rendezik meg az Éneklő Ifjúság ünnepséget.

1938 tavaszán kerül sor a Dél-zalai Éneklő Ifjúság megrendezésére.

1938. jún. 12-én Pesterzsébet iskoláinak Éneklő Ifjúsága rendez Dalosünnepet*. Két elemi-, négy polgári iskola és egy gimnázium karnagyai fognak össze, s adják elő magyar szerzők népdalfeldolgozásait. Az összkart Forrai Miklós vezette.

1938 ősztől az Éneklő Ifjúság félórás műsorral havonta rendszeresen jelentkezik a Rádióban.

1938. nov. 5-én rendezik meg a Zeneművészeti Főiskola nagytermében az első Kis Filharmónia hangversenyt*. Közreműködött a Budapesti női kamarazenekar Sándor Frigyes vezetésével, Jeney Zoltán (fuvola), Sándor Renée (zongora), Dé-

nes Vera (cselló), Medgyaszay Vilma (ének) és Kósa György (zongora), valamint a Ranolder Intézet kis gyermekkara Vizvári Magda II. oszt. vezetésével (tanáruk Andor Ilona). A közös éneklést Sztójanovits Adrienne vezette.

1938 szeptemberében a Magyar Kórus kiadásában jelenik meg a Kerényi György és Rajeczky Benjamin szerkesztette *Énekes Ábécé*. A kötet megjelenéséhez segítőkézett nyújtott Kodály Zoltán, Ádám Jenő, Bárdos Lajos és Kertész Gyula. Az Előszóban a szerzők célkitűzéseiket így határozzák meg: „Azért adtuk közre ezt a könyvet, hogy a magyar fiatalság szívesen, sokat és jól énekeljen.

Főtörekvésünk a munkában nem a módszer egyeduralma volt, hanem a szép.

Erős a meggyőződésünk, hogy ezen az úton is sokat tehetünk társadalmunk javára.”

A négy részre tagolt kötet 296 klasszikus dallamot, köztük 168 magyar népdalt ad közre Bartók, Kodály, Lajtha, Veress stb. gyűjtéséből. A kiadvány I. részében 64 magyar, 23 idegen népdalt, 6 műzenei példát, 2 kétszólamú tételt és 1 kánon-találunk. Ez az arány a kötetben előrehaladva a klasszikus példák és az idegen népdalok javára változik. A módszer egyeduralma valóban nem zavarja meg az éneklők örömet, de ugyanakkor a könnyűtől a nehezebb felé haladó módszeresség érvényesül az egész kötet elrendezésében; a dallamokban rejlő zenei sajátosságokra utaló szerényen elhelyezett jel, szó, kottakép, a hangnemek megválasztása, a dalok sorrendjében kibontakozó ritmikái és dallami ismeretanyag gazdagsága a pedagógus számára a tanítás vezérfonalát adja meg. A dalok mellett elhelyezett jelek a relatív szolmizáció alkalmazására, később a furulya használatával szükségessé váló ábécés nevek ismeretére utalnak. A kötetben igen sok szöveg nélkül közölt idegen népi dallamot találunk, melyek az olvasási készség kialakításához nyújtanak szép, dallamos anyagot. Amikor azonban szöveggel együtt közlik a dallamot a szerzők, az mindig eredeti, hiteles, s igen gyakran eredeti nyelven (latin, német, francia) található a kottakép alatt. A könyv oldalait magyar népi hímzések, szöttek, fafaragások stb. rajza díszíti. Az I. kiadás két hónap alatt elfogyott, a második már 1938 novemberében megjelent. Nyolc évnek kellett eltelnie, míg a könyv XIII. kiadásának évében, 1946-ban a vallás- és közoktatásügyi miniszter a polgári fiú- és leányiskolák és gimnáziumok számára tankönyvül engedélyezte ezt a remekbeszabott könyvet, mely napjainkban minden változtatás nélkül is kitűnő segítséget nyújthatna énektanítóink számára.

1938. dec. 8-án Volly István összeállításában 18 iskola közreműködésével rendezik meg a már hagyományos Nagykarácsony éccakája* hangversenyt. A népi játékokat betanító karnagyok: Budinszky Géza, Hosszáné, Bachó Olga, Sprenger Lajosné, Andor Ilona, Markóczy Irén, Bors Virginia, dr. Lutter Tibor, — a kórusműveket vezénylő karnagyok: Rajeczky Benjamin dr., Szabó Józsefné, Horváth Gizella, Berényi Margit, Radó Albert és Rimavölgyi Ilona.

1939. márc. 30-án temetik el a magyar énektanítás úttörőjét, Sztankó Bélát⁷⁶. A Magyar Énekköztanársági Országos Egyesületének 1939. évi közgyűlésén Rajeczky Benjamin főtitkár jelentésében az iskolák helyzetéről is számot adott. Az Énekszó VI. 5. számában közreadott írásából idézünk:

„[...] mögöttünk még nincs nem általában vett zenekultúra, sem különleges értelemben vett magyar énekkultúra [...]

Ebből következik, hogy az iskolában sem adhatunk kész kultúrát, mert még

⁷⁶ Sztankó Béláról Kishonti Barna írt megenlékezést. Énekszó, VI. évf. 6. sz., 1939. máj.—jún.

nincsen. Ehelyett elért bennünket az átmeneti idők örökké tragikus sorsa: terem-
tenünk kell kultúrát az iskolán keresztül.

A tanterv ugyanolyan tragikus ellentmondásba került mint a tantárgy. Tan-
tervet csak élő kultúrából lehet kivonatolni, azzal nem lehet kultúrát építeni. Hiá-
ba a tanterv bővítése, hiába az új és megváltó módszerek tömkelege, ha ugyanak-
kor feltételez maga mögött egy zenekultúrát — ami nincs, vagy még élőnek fölté-
telez egyet, ami csak volt.

Nem, — ilyenkor megszűnik az iskolásság tiszteletreméltó tekintélye, legaláb-
b is egy időre. És jön helyette a kiművelt, lelkes egyéniség.

Nem művészekre van szükségünk, hanem tökéletes módszerrel oktató zené-
szekre.”

1939 tavaszán Éneklő Ifjúság hangversenyeket szerveznek Nagykanizsán (rész-
vevő énekarok: Homokkomárom, Semjénháza, Becsehely, Tótszentmárton, Nagy-
balkának elemi iskolái és Nagykanizsa elemi, polg. fiú- és leány iskolái).

1939 tavaszán Tapolcán is Éneklő Ifjúság hangversenyt rendeznek. A szerve-
ző Csikyné Schippert Gita, a tapolcai áll. polg. leányiskola tanára.

1939. ápr. 30-án a Kis Filharmónia második hangversenyén* a Magyar Női
Vonóskar Pongrácz Zoltán vezetésével, Fischer Annie (zongora), Molnár Anna
(hárfá), az Úteg utcai polgári leányiskola énekkara (tanár Pápay Izabella) műkö-
dik közre. A közös éneklést Forrai Miklós vezeti.

1939 tavaszán Kolozsvárt Nagy István tanítóképző intézeti kórusa rendez
magas színvonalú hangversenyt.

1939 tavaszán Békés megye Éneklő Ifjúság hangversenyén 20 népiskola vesz
részt. Karvezetők: Hidvégi Gábor, Tikász István, Vargha Béla és a szervező, Gu-
lyás György tanító.

1939. máj. 13-án Budapest Székesfőváros Népművelési Bizottsága rendez sza-
badtéri Éneklő Ifjúság hangversenyt* három iskola részvételével. Karvezetők: Bu-
dinszky Géza, Faragó Mária, Kiss Izabella. Az Éneklő Ifjúság mozgalom íratlan
törvénye értelmében ezen a hangversenyen is résztvesz egy vidéki együttes, a gal-
gamácsai kislányok éneklő csoportja. A közös éneklést Forrai Miklós vezeti.

1939. máj. 14-én a debreceni Dóczy leányiskola és a Ref. Kollégium Kántusa,
mintegy 400 énekes és a 80 tagú MÁV Filharmonikus zenekar előadja a *Psalmus
Hungaricus**.

1939. máj. 18. és 19-én a Kecskeméti Városi Zeneiskola gyermekkórusa ren-
dez Éneklő Ifjúság hangversenyt; népi játékokat, könnyű biciniumokat, és Ele-
fánthy Sándor népi dallamokból összeállított énekes mesejátékát adják elő. A szer-
vező karvezető Elefánthy Mária.

1939. máj. 21-én a Kaposvári Somssich Pál gimnázium énekkara és zenekara
klasszikus művekből összeállított műsorára tűzi Kodály *Jézus és a kufárok* c. kó-
rusát*. A hangversenyt szervező karvezető Gelléri Emil matematika-fizika szakos
tanár.

1939-ben havonta kétszer hangzik el a Rádió Éneklő Ifjúság műsora. Az ön-
ként jelentkező énekarokból a legjobbakat válogatják ki.

1939 nyarán Kertész Gyula Amerikában jár, hogy az ott élő magyarok körében
is megszervezze az Éneklő Ifjúság hangversenyeket.

A Magyar Dalosegyesületek Országos Szövetségének lapjában, a Magyar Dal
1939. május-júniusi számában Balázs Győző daloskerületi igazgató veti fel az
Éneklő Ifjúsággal való egyesülés gondolatát. Az Énekszó VII. 1. számában meg-
jelent válasz leszögezi, hogy ez az egyesülés „sok hasznot hozhat magával, külö-
nösen a dalárdákra nézve [...] művészi ízlést, nyugati kultúrát, magyar népdal-
ismeretet, kánonteknikát [...]” Az Éneklő Ifjúság néhány lényeges kérdésben
azonban elhatárolja magát a Dalosszövetségtől. Ezek:

„1. Az Éneklő Ifjúság mozgalomban több a lány-énekes, a Dalosszövet-
ség férfikarai alakuljanak át vegyeskarokká.

2. Az Éneklő Ifjúság nem alkuszik. A mi gyermekkaraink csak értékes zenét énekelnek [...] sohasem a karmester saját szerzeményét, érzelgős slágereket, álmagyar irredentát. Ellenben a Dalosszövetség nem mondhatja ezt el magáról.”

A Magyar Énekoltatók Országos Egyesületének közgyűlésén a Bitter Illés halálával megüresedett elnöki tiszt betöltésére Ádám Jenőt kérik fel, egyben Rajeczky Benjamin egy éves római tanulmányi útja idejére a főtitkári teendők ellátására Preisinger László kap megbízatást. Kodály Zoltán saját könyvtárából 60 könyvet adományozott az Egyesületnek.

1939. dec. 17-én a Rimaszombati Éneklő Ifjúság rendez hangversenyt*, hét iskola részvételével. Népi játékokat, könnyű biciniumokat adnak elő. A találkozót szervezője, a közös ének vezetője Lackner László tanár.

1939. dec. 17-én Nádasi Alfonz rendezi meg az első soproni Nagykarácsony éccakája hangversenyt*. A hagyományokhoz híven a műsor első felében karácsonyi népszokásokat játszanak el az elemi iskolák, a zeneiskola, gimnázium és óvónő-képző csoportja. A szünet után a népszokás dallamok mellett kóruskompozíciókat is bemutatnak a közreműködő iskolai kórusok.

Az Énekszó 1940 februári számában Veress Sándor angliai beszámolóját olvassuk. Ebből idézzük:

„Amit a Kodály nyomán kivirágzott énekes-mozgalom és hivatásának magaslátán álló énektanár és kórusvezető-gárda önerejéből eddig is elért, korszerűségében, módszerességében csakúgy mint művészi szempontból nem sokban marad alatta — ha kisebb arányokban is — az angoloknak. Annál szomorúbb azonban, hogy hivatalos részről az iskolai ének még mindig — ilyen eredmények után is — mostoha tárgy, aminek szinte kegyelemből szorítanak némi kis helyet a tantervben.”

A népdalt újabb támadás éri. A Zene c. folyóiratban „H” cikkíró kijelenti, hogy nem esztétikai érték az, ha valamely műben népdalok szerepelnek. Az Énekszó VII. évf. 3. számában *Még mindig támadják Bartók és Kodály népdalgyűjtését* címmel vitaválasz jelenik meg.

1940. márc. 4-én Pápán az Éneklő Ifjúság hangversenyén* hat iskola énekkara szerepel. A karvezetők Bánhidi Ödön, Sümegh Lotár, P. Hamuth Ilona, Pásztor Cecilia és Szekeres Lajos. Bevezetőt mond és az összkart vezet Bárdos Lajos.

1939. ápr. 17-én a Magyar Énekoltatók Orsz. Egyesülete rendez ifjúsági énekkarok részvételével Bitter Illés emlékhangversenyt*. A magyar szerzők műveiből összeállított műsorban kilenc iskola működik közre. A karvezetők: Sugár Jenő, Csorda Romana, Markóczy Irén, Preisinger László, Sztojanovits Adrienne, Szódy Szilárd, Radó Albert, Forrai Miklós.

1940. ápr. 21-én Kelemenné Péterffy Ida vezetésével a XIV. ker. Egressy úti polgári leányiskola Bartók Béla műveiből és népdalgyűjtéséből rendez előadást, amelyen az énekkar öt Bartók kórust ad elő.*

1940. ápr. 21-én az elemi iskolák rendeznek Székesfehérváron Éneklő Ifjúság hangversenyt 1200 gyermek, 14 elemi iskolai kórus részvételével.

1940. ápr. 28-án Érden, az áll. elemi iskolák Éneklő Ifjúság hangversenyén főként népdalok hangzanak el. A hangverseny szervezője Sass József.

1940. máj. 1-én az Éneklő Ifjúság Tavaszköszöntője hangversenyén* Andor Ilona vezényli a Ranolder-polgári leányiskola énekkarát, a Ranolder intézet egyesített kórusát pedig Csorda Romana nővér. Az Énekszó májusi számában megjelent tájékoztatóból idézzük: „Mély hatást váltott ki Andor Ilonka gyermekeinek tiszta költészet éneklése, Csorda Romana ünnepi nagyszerűsége⁷⁷”. A hangversenyen közreműködött még dr. Szvoboda Béla, Bertsch Máris és Gy. Csaba Etelka énekkara. A közös éneklést Bárdos Lajos vezette.

⁷⁷ Énekszó, VI. évf. 6. sz.

1940. máj. 12-én a ref. iskolák egyesített gyermekkórusa közreműködésével rendezik meg harmadszor a Békés Éneklő Ifjúság hangversenyt*, melyen többek között Kerényi György *Mátyás király házassága* című énekes játékát is előadták. Előadást tartott és vezényelt a szervező karnagy, Gulyás György.

1940. máj. 5-én a Székesfehérvári Éneklő Ifjúság hangversenyén* hét iskola énekkarai vesznek részt. A karnagyok: Gamauf M. Henriette, Somfai László, Serényi Emma, Czigler Abel, Szemere Gyula.

1940. máj. 10-én öt iskola énekel a Tapolcai Éneklő Ifjúság hangversenyen. A karvezetők: Csiky Gyula, Csikyné Schippert Gitta, Hegedűs Gitta, Marx Viktor és a zalahalápi elemi iskola tanítója, Varga Bálint.

1940. máj. 12-én Sopronban rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt*. A közreműködő iskolák karvezetői: Nádasi Alfonz, Piroska Domitia, Gárdonyi Zoltán, Szeghegyi Árpád, Lackner Kálmán, Bayer Matild, Radó Ferenc, Polster László, Emmer József dr., Raffay Béla, Vavrincez M. Dionisia. Az összkart Kodály Zoltán vezette.

Kodály leveleiből tudjuk, milyen sok előfeltétele volt az összkar vezénylésének. Kodály mindenek előtt ismerni kívánta a hangverseny színhelyéhez tartozó iskolák körülményeit.

*„[...] kérem 1/ a résztvevő iskolák pontos jegyzékét 2/ a részt nem vevő iskolákét is 3/ a terbe vett illetve eddig megtanult darabok pontos jegyzékét. A végleges műsort magam szoktam összeállítani.”*⁷⁸

(Kodály levele Horváth Józsefhez Sopronba 1940 III. ?)

Az előadást rendszeren a helyszínrre leutazás, próba előzi meg.

„Én vállaltam a kánon mellett a Victoria-kart, és (ha nem akad rá vállalkozó) a Püskösdölőt. De ennek alapfeltétele, hogy hibátlanul tudják a résztvevők még pedig már 1 hónappal előbb, nem lehet gyermekekkel utolsó percben betanulni semmit, annak beléjük kell gyökerezni.

*Mindezekről semmit sem hallok, s ha nem tud nagyon megnyugtató jelentést adni: inkább szó se legyen odamentelről. Utóvégre annak egy célja lenne csak, hogy a nívót emeljem, s nem hogy egy gyenge közepes nívót jelenlétemmel szentesítsek. Én még azt is megtettem volna, hogy 1 hónappal előbb odamegyek, meghallgatom a karokat, s további irányítást adok a tanulásnak. De nem kaptam hírt, s mire levele jött erre már késő volt.”*⁷⁹

Kodály levele Horváth Józsefhez, Sopronba 1930. ápr. 26)

1940. máj. 13-án a Székesfővárosi Képtár kertjében megrendezett pünkösdi Éneklő Ifjúság hangversenyen* a hercegfalvi elemi iskola (karv. Hevesi László), a debreceni Dóczy tanítóképző (karv. B. Szűcs Ferenc), a budafoki polg. leányiskola (karv. Árokháty Béláné), a budapesti Gyáli úti elemi fiúiskola (karv. Budinszky Géza) és az Áldás utcai elemei iskola (karv. Dr. Vászly J.-né) vett részt. A főként magyar szerzők műveiből összeállított hangversenyen a közös éneklést Forrai Miklós vezette.

1940. máj. 13-án a harmadik Kőszegi Éneklő Ifjúság találkozón négy iskola énekkara (karvezetők: Alpár Aquinata, Polster Márta, Vönöczky Endre, Szabó János) vett részt. Az összkart Bárdos Lajos vezette.

1940. máj. 25-én Vác Éneklő Ifjúsága adott hangversenyt. Karvezetők: Pongrácz Elemér, Tihanyi Tibor, Karsay Gyula, Sümegh Miklós, Metzling József, Hettlinger Ödön, Bartos Ferencné. A közös éneket Bárdos Lajos vezette.

1940. máj. 25-én Egerben, az Éneklő Ifjúság találkozón a következő karvezetők énekkarai vettek részt: Jurányiné Szongett Kornélia, Iftene Gabriella, M. Lehotzky Ilona, Kádás László, Rássy Paulina, Virágvölgyi Béla, Trillisch Péter és Bitter Dezső. A hangversenyen jelen volt Kodály Zoltán.

⁷⁸ Klev, 459. sorszám.

⁷⁹ Klev, 473. sorszám.

1940. máj. 26-án Mecsekvidéke Éneklő Ifjúsága rendezi meg az elemi népis-kolai Dalosünnepélyt, melyen pécsi elemei iskolák, valamint Somogybányatelep, Mecsekalja-Patacs, Komlóbányatelep, Vasas-bányatelep, Mecsekszabolcs, Pécsbányatelep népis-kolai énekkarai szövegezték meg Kodály, Bárdos, Kerényi, Farkas Ferenc és Péter József kórusait.

1940. máj. 26-án Pozsonyban Schleicher István szervezi meg az Éneklő Ifjúság hangversenyét.

1940. máj. 26-án Kisújszálláson népis-kolák részvételével rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt. Darvas József és Törzsök Béla tanítók vezénylő keze alatt klasszikus kánonokat, magyar népdalokat és magyar szerzők biciniumait énekel-ték a kisiskolások.

1940. jún. 1-én a Schola Cantorum Sabariensis dr. Werner Alajos vezetésével ad Szombathelyen Lassus, Guerrero, Victoria, Palestrina, A Casciolini, Aischinger műveiből hangversenyt.

1940. jún. 2-án Dunapatajon, az Éneklő Ifjúság hangversenyen Tihanyi Nándor, és Tihász Mihály énekkarai vesznek részt. A közös éneket Szabó Emilia vezeti. Bevezetőt Szögi Endre főiskolai tanár mond. A hangversenyen Kodály Zoltán is részt vett s felszólalásával tette az eseményt emlékezetessé.

1940. jún. 2-án Mezőkövesden az Éneklő Ifjúság hangversenyen négy iskola énekkara vesz részt. A karnagyok: Lukács Gáspár, Horváth M. Stefánia, Dsida Irma, Csingedy Ferenc. A közös éneklést Bárdos Lajos vezeti.

1940. jún. 16-án Püspökladányban új formát mutat be az Éneklő Ifjúság hang-versenye; polgári iskolák és a zeneiskola működik együtt. A szervező karmester: Rónay István.

1940 decemberében Jöde módszeréről — a nyelvtanulási hanglemezekhez hasonlító — 5 hanglemezről és kísérőfüzetből álló kiadvány jelenik meg.

1940-ben a Magyar Kórus kiadja Rajeczky Benjamin dr. *Furulyaiskoláját*, va-lamint az *Énekes Ábécé Vezérkönyvét*, Kerényi György és Rajeczky Benjamin kö-zös munkáját, az *Éneklő Iskola* c. könyvet. Rajeczky az *Alapvető* címmel közölt bevezetőben írja:

„Főtörekvésünk a munkánál nem a módszer egyeduralma volt, hanem a szé-pé (Énekes, Ábécé, Előszó) Komoly okunk van rá, hogy ezt a mondatot újra meg-hangsúlyozzuk, különösen akkor, amikor metodikai útmutatásokat akarunk adni.

A veszedelem, amit el akarunk kerülni, nem a módszerben magában van, ha-nem a módszer szemléletében. Abban a felfogásban, amely szerint az a jó tanító, aki minél több technikai fogást tud alkalmazni a tananyag közlésében.

Ennek a szemléletnek kiindulópontja a tanítás félreismerése. Állítsuk szembe ezt a két definíciót:

A tanítás módszeres munka, hogy a másik tudjon.

A tanítás módszeres megszerettetése annak, amit én is szeretek.

[...] Itt van a titka, mint olyan sok mindennek, a tanításnak is: szeretni a tárgyat és szeretni a tanulót [...] Természetesen a módszer kell, hogy a szeretet ne legyen okatlan: ne akarjon túlhamar sokat és ne maradjon az unalomig egy pontnál.”

A Vezérkönyvben ezután Rajeczky Benjamin, a Rítmus, Hangköz, Összhang, Hangszerhasználat, Rádió és hanglemez, Énekkar című fejezetekben, Kerényi György a Dallamtanítás, Ének és kíséret, Az ének helye a nap alatt és az Éneklő Ifjúság című fejezetekben fejti ki bővebben az énekes Ábécé alkalmazására vonatkozó módszerbeli lehetőségeket. Bár a Vezérkönyv megjelenése idején az Énekes Ábécé iskolai használatát minisztériumi rendelkezés nem engedélyezte, a szerzők a Vezérkönyv végén a polgári fiú- és leányiskolák I—IV. osztályai számára elgon-dolt Tanmenetet adtak közre. Ezzel a polgári iskolákban és a gimnáziumokban ta-

nítók régi óhaját teljesítették, s adtak a relatív szolmizáció alkalmazására példát adó, zeneileg kitűnően megalapozott, módszertanilag kidolgozott útmutatást.

1941. márc. 15-én a Kis Filharmónia hangversenyén* Török Zoltán (tárogató), Kadosa Pál (zongora) és a Tisza Kálmán téri polg. leányiskola (karv. Maróthy Magda) működik közre. A közös éneklést Forrai Miklós vezeti.

1941. márc. 23-án Mosonmagyaróvár Éneklő Ifjúsága hangversenyén elemi iskolák (karvezetők: Német János, Vörös Lajos), gimnázium (Enge János) és három vegyeskar vesz részt.

1941. márc. 30-án Pozsony Éneklő Ifjúsága hangversenyén a város valamennyi iskolája résztvett. A műsor végén a tíz iskola egyesített énekkarát Szamák Piroska és Schleicher István vezette. A közreműködő énekkarok karvezetői a következők voltak: Szabó Ágoston, Koppány Oszkár, M. Carmela, M. Seraphine, Wurm Károly, Rajter Lajos, Szamák Piroska, Zólyominé, Gasperek Tibor.

1941. márc. 30-án a békésszentandrási népiskola gyermekkara és gyermekzenekara rendez Éneklő Ifjúság hangversenyt. A klasszikus és magyar biciniumokból összeállított műsort Dobó László tanító tanította be és vezényelte.

1941. ápr. 19-én a Kis Filharmónia hangversenyén* a Székesfővárosi Zenekar művészei, a Ranolder-polgári énekkara Andor Ilona vezetésével és Török Erzsébet működött közre, zongorán Raics István kísért. A közös népdaléneklést Forrai Miklós vezette.

1941. ápr. 26-án a Kisújszállási Éneklő Ifjúság hangversenyén* négy iskola énekkara klasszikus kánonokat és magyar szerzők biciniumait énekelt. A karvezetők: Harsányiné Magdó Irén, Nagy Dezső, Törzsök Béla, Sávai János.

1941. máj. 4-én rendezték meg Esztergom első Éneklő Ifjúság hangversenyét kilenc iskola részvételével. A közreműködő énekkarok karvezetői: Kereszthegyi Gyula, Ammer József, Densz M. Felicitas, Hajnali Kálmán, Beyer Béla, Gamauf M. Chrysostoma, László M. Consilia, Béres István. A közös számokat Bárdos Lajos vezényelte.

1941. máj. 10-én Sopronban rendeztek Éneklő Ifjúság hangversenyt*. Az igényes műsort 12 iskola énekkara szólaltatta meg. Karvezetőik többségét már az 1940-ben megrendezett Éneklő Ifjúság hangversenyen megismerhette a közönség. Az összkart Gárdonyi Zoltán vezette.

1941. máj. 11-én a székesfehérvári elemei népiskolák rendeztek Éneklő Ifjúság ünnepséget*. Közreműködött egy óvodai csoport karv. Héjj Erzsébet, elemi iskolák Radnai Vilmos, Lisz Pál, Potyondi Eszter, Illésné Tóth Selene, Putyondi József, Vándor Ferencné, Vágvölgyi M. Cornélia, Nemes Sándor, Kolerné Vanka Mária, Kummel László, Kneifel Ferenc, Orbán Kálmán, Perczel István vezetésével, és a következő falusi elemi iskolák énekkarai: Sárszentmihály (karv. Horváth László), Ráckeresztúr (Blaskovich Béla), Szolgaegyháza (Tóth János), Martonvásár (Kvassay Sándor), Sóskút (Resch Imre). Az összkart Perczel István vezette.

1941. máj. 11-én a Székesfehérvári Éneklő Ifjúság hangversenyén* hét iskola énekkara vett részt. A nyugati klasszikus műveket, székely népdalokat és magyar szerzők kórusait a következő karnagyok vezényelték: Petrozsényi M. Almerida, Somfai László, Gamauf M. Henrietta, Serényi Emma, Czigler Ábel, Szemere Gyula.

1941. máj. 11-én Kisújszállás Éneklő Ifjúsága hangversenyén elemi iskolák énekkarai énekelt. Vezényelt Törzsök Béla.

1941. máj. 14-én Mosonmagyaróvár Éneklő Ifjúsága hangversenyén két kis gyermekkar (karv. Német János és Vörös Lajos), egy gimnázium (Enge János) és négy felnőtt kórus szerepelt.

1941. máj. 18-án Békésen rendeztek Éneklő Ifjúság hangversenyt*. A találkozón négy békési elemi iskola és egy gimnázium énekkara vett részt (karvezetők: Alt Sándor, Gyöngyösi Elek, Gulyás György, Tóth József), valamint a következő meghívott elemi iskolai énekkarok: Békéscsaba (Lipcsei Gábor), Békés-Magsár (Dutkon László), Köröstarcsa (Szentandrási Elek), Tótkomlós (Franczisty András), Mezőberény (Zsilinszky Endre), Gyula (Kertész Lajos és Árvay Béla), Kisújszállás (Törzsök Béla), Békésszentandrás (Dobó László), Szeghalom (Krucchio Mihály). Az

igényes, szép műsort megvalósító hangverseny szervezője Gulyás György, a közös énekeket Bárdos Lajos vezette.

1941. máj. 18-án a Debreceni Katolikus iskolák Éneklő Ifjúság hangversenyén* egy elemi-, két polgári iskola, két gimnázium és egy tanítóképző énekkara vett részt. A műsor első részében egyházi, a másodikban világi műveket énekeltek, valamennyi klasszikus értékű kompozíció. A közreműködő énekkarok karnagyai: Balogh Lenke tanítónő, Csernus Gáspár, Harmat M. Angela, Vereb M. Aura, Ákos István.

1941. máj. 18-án Szombathelyen az Éneklő Ifjúság hangversenyén — az Énekszó tájékoztatása szerint — a leánygimnázium énekkara (karvezető Heintz Fülöp) remekelt.

1941. máj 22-én a vasvári Éneklő Ifjúság hangversenyén Regös Vilmos és Póler M. Valéria énekkara tűnt ki szereplésével. Falusi énekkarok is részt vettek: jánosházai polg. isk. (Rajczy István), körmendi polg. isk. (Nagy Irén és Rosta Gyula), kőszegi polg. isk. (Alpár M. Aquinata), szombathelyi polg. leányiskola (Erdősné Szeibert Ilona). A közös kánonokat dr. Szógi Endre, a közös népdalokat Regös Vilmos vezényelte.

1941. máj. 22-én a Pestszenterzsébeti Népművelési Bizottság szabadtéri Éneklő Ifjúság hangversenyt rendezett, amelyen népszokásokat, népénekeket, népdalok kórusfeldolgozásait mutatták be a közreműködő énekkarok. A karvezetők: Holyné Farkas Mária, Eördögh János, Csuhai Theodóra, Marx Erzsébet, Mihó Lászlóné, Szabó Péterné, Kirsch Mária. A műsort Orosz István és Volly István állította össze, a közös éneklést Bárdos Lajos vezette.

1941. máj. 24-én a Kaposvári Somssich Pál gimnázium énekkara dr. Gelléri Emil vezetésével műsorára tűzi Kodály *Mátrai képek* című művét*.

1941. máj. 24-én a Debreceni Református Elemi Iskolahét keretében a gyermekkarok énekbemutatóját rendezték meg*. Az Éneklő Ifjúság szellemében megrendezett hangversenyen a következő népiskolai tanítók vezényelték az énekkarokat: Mester Béla, Nyakas László, Kakas Ferenc, Fekete Sándor, Lókody József, Szathmáry Elek, valamint Csenki Imre tanítóképző intézeti tanár két tanítójelölt növendéke, Ökrös István és Balogh József. Az összkart Szendy Tihamér vezette.

1941. máj. 22-én először rendeztek Éneklő Ifjúsági hangversenyt Léván. Óvodás csoportok (vezetőik Dókus M. Rafaella, Moravec Vilmos), elemi iskolák énekkarai (karvezetők Korentsy Sándor, Bors Lajos, Tulassy Sándor), polgári iskolák (Farkas M. Olivia, Tóth Kálmán) gimnázium (Heckmann Zoltán) és líceum (Kleiszner Pál) énekkarai énekeltek magyar szerzők népdalfeldolgozásait. Az összkart Heckmann István vezette.

1941 szeptemberében Kerényi György szerkesztésében Éneklő Ifjúság címmel ifjúsági folyóirat indul útjára. Amint Kerényi György az Énekszó IX. évf. 2. számában leírja, gyermek-folyóirat 1893-ban, az Eredeti Magyar Daltár mellékleteként Kis Művész címmel jelent meg, de egy év múltán meg is szűnt. Később, 1912-ben ifjúsági Zenelap-ot adtak közre, de a második számától ez is felnőtt zenelappá alakult át.

„Egy csapat lelkes zenész arra vállalkozott, hogy a magyar ifjúságnak kalauza lesz, hogy kisegítse mindkét értelemben vett zenei analfabétaságából. Az ifjúságon áll, hogy elfogadja a feléje nyújtott kezét, és ezzel életét s az egész nemzet jövőjét szobrá, gazdagabbá tegye” — írja Kodály Zoltán az Éneklő Ifjúság folyóirat első számában megjelent bevezető cikkében.

Az Éneklő Ifjúság szerkesztői körének tagjai:

A zenehallgatás művészete: Forrai Miklós;

Az önképzőkör zenei élete: K. Péterffy Ida;

Zenetörténeti olvasókönyv: Kerényi György;

Társas zene és ének: Rajeczky Benjamin;

Magyar népzenei fejezetek: Volly István.

1941 tavaszán a bajai Éneklő Ifjúság ünnepségén a város valamennyi iskolai

énekkarai szerepelt. Kiemelkedőek voltak Bálint Ferenc, Herr György, Vönöczky Géza énekkarai.

1941. jún. 14-én Mátýásföldön az Éneklő Ifjúság hangversenyén* Takó Károlyné, Lajos Éva, Poór Gyuláné, Kozák István tanárok iskolai énekkarai vettek részt. Az összkart Bárdos Lajos vezette.

1941. nov. 22-én a Kis Filharmónia hangversenyén* Raics István (zongora), Pécsi Sebestyén (orgona) és a Mirkovszky táncsoport barokk táncok bemutatásával működött közre. A közös éneklést Forrai Miklós vezette.

1941. dec. 14-én Pestszenterzsébet Népművelési Bizottsága Volly István közreműködésével Nagykarácsony éccakája* bemutatót rendezett. A műsort Orosz István állította össze. A népszokások és népelemek bemutatásában az Éneklő Ifjúság hangversenyekről már ismert iskolák és karvezetők jeleskedtek.

(folytatjuk)

DOCUMENTA

MAURICE RAVEL MŰVEINEK SAJTÓVISSZHANGJA II.

DAPHNIS ÉS CHLOË

Ravel új műve

[vsz. 1911. ápr]

Maurice Ravel nem utánzója, de legalábbis tanítványa Debussynek. Ragyogó, fantasztikus, könnyed, szellemes, zavarbaejtő, hol bájos, hol bosszantó.

A mű, amelyből a Concerts Colonne keretében tegnap első ízben adtak elő három töredéket, táncjáték: ahhoz, hogy pontosan értsük és megítélhessük, látnunk is kellene ugyanakkor, amikor halljuk; Fokine orosz táncosai és Léon Bakst díszletei számára íródott. Minden ritmus azt kívánná, hogy a megfelelő mozdulat kísérje, minden hangszínt színnek kellene aláfestenie. A mű, amelyet egy hangverseny keretében vázlatként mutatnak be, elveszti értékének egy részét és csak a fele hatással bír.

Megmarad egy ékessége, a hajnal kromatikus reszketésének csillámlása, a „holdbéli” hangzások, a távoli hangok szeszélyes dallamfordulatai, a kürtök szava, a trombiták csillogása, a cintányérok csilingelése, mindez a legfényesebb és legérdekesebb hangzó kaleidoszkópot alkotja. [...]

Jean Chantavoine [újság?]

1912. jún. 10.

Az Orosz Balett, hogy fokozza sajnálkozásunkat távozása miatt, bemutatta Fokine és Ravel táncjátékát.

Új művében, amelyen sokat dolgozott, úgy tűnik, Maurice Ravel kedvteléssel írta körül szereplőinek valamennyi szeszélyét. Táncokat varázsolt számukra; miközben megtiltott magának minden rövidítést, minden elsietett folyamatot, ragaszkodott az érzelmek aprólékos kifejezéséhez. Ebből következik, hogy a zene bőséges és — e szóban nincs semmi rosszállás — a zene hosszú. Értsék meg végre, Ravel művében sok a zene. Táncok nélkül, színészek nélkül, díszletek nélkül, fény nélkül, ez a zene végtelennek tűnne és olykor meghatározott értelem nélkül valónak. De amint táncolják, játsszák — a színpadon —, elhelyezik és megvilágítják, máris értelmessé, kifejezővé válik, sőt, mi több, értelmessége, kifejezése megragadó.

A partitúra — egyike a legjelentősebbeknek Ravel alkotásai közül — valamennyinél

jellegetesebb. Mintegy igazolása egy határozottan személyes harmóniai rendszernek, amely következőképpen egyúttal elragadóan természetes és ugyanakkor kifinomultan keresett. Ravel rég hozzászoktatott bennünket a reá jellemző harmóniak hangzásaihoz. E tekintetben elég nagy utat tett meg ahhoz, hogy remélni merészeljük, nem kalandozik messzebbre. Ellenkezőleg, zenekari szempontból Maurice Ravel. [...] vitathatlan haladást valósított meg. [...]

Louis Vuillemin [Comoedia?]

1912. jún. 23.

[...] Mit is mondtam Maurice Ravel zenéjéről, amikor színpadi előadás hiányában számottevő részleteit a Colonne-hangversenyek egyikén adták elő tizennégy vagy tizenöt hónappal ezelőtt? Hogy vannak részletek, amelyeknek gondossága és kidolgozottsága mintaszerű, ahol semmi sem árulkodik közönségességről és amelyeknek rendkívül választékos és finom hangzásai igen szórakoztatók és érdekesek, ám a szó igazi értelmében vett zenei elgondolás nélkül; végül, hogy ezekből a darabokból, ahol a távoli szólamok úgy hatnak, mint a kulisszák mögött megszólaltatott hangszerek, egyfajta alig észrevehető zizegés támad, olyan hangzó borzongás, ami mellett Debussy leggőzösebb és legbizonytalanabb oldalai úgy hatnak, mintha rendkívüli terjedelmű dallamra épültek volna. Ma azt tenném hozzá mindehhez, hogy ezek a megjegyzések még mindig érvényesek egyes részletekre, különösen az önálló jelenetek táncaira vagy játékaira nézve, ahol a zeneszerző kissé túlságosan könnyen engedi át magát az éles és rikoltó hangzások találkozásában lelt gyönyörűségének. [...]

Adolphe Jullien (Jornal des Débats)

1921. febr. 15.

[...] Azt hiszem, merész dolog volt a Conservatoire bérlői jóindulatára bízni mintegy tíz évvel ezelőtt a *Daphnis és Chloé* II. szvitjét. Az idő megtette a magáét és ma ugyanaz a közönség tapsolta meg Maurice Ravel balettjének minden szempontból kitűnő, életteljes és színes előadását, amelyet Philippe Gaubert vezényelt. Ravel sehol sem szórta bőkezűbben hangzó palettájának kincseit, amelynek sokfélesége szüntelen csoda. Nem is tudom, mit kell jobban csodálnunk, a táncok ritmikái gazdagságát vagy azt a felsőbbrendű művészetet, amellyel a táncjáték valamennyi epizódját egymás mellé rendeli oly módon, hogy egyetlen vonal benyomását keltik, amely egyszerre könnyű és mozdíthatatlanul szilárd. Zavarba jövünk, ha arra gondolunk, hogy az egykori kritikus nem fedezte fel a „ritmikai értelmet” ebben a csodálatos balettben. [...]

Louis Aubert (Courrier Musical)

1921. jún. 28.

[...] Gunyoros és gyengéd, festői és mély, csevegő és szigorú, előkelő és erőteljes, mindezt sorban megvalósította ez a zene azzal, hogy csak zene volt; de éppen ezért lehet a *Daphnis és Chloé* zenéje mindez, lágy és pasztorális és fájdalmas és harcos és durva és rettenetes és áhítatos és szenvedélyes, felfedve Ravel lelkének végtelen sokféleségét.

André Coeuroy (Ere Nouvelle)

1934. febr. 21.

[...] Új partitúrájával, amelynek nagyszabású nyelvezete eddig ismeretlen volt, a zeneszerző bemutatta, hogy ugyanolyan biztosan uralja a lobogó szenvedélyt, mint a természet iránti mély érzékét. Kifejező és lángoló vonásokkal díszítette, ékesítette fel Longus értékes antik pásztorregényét. Hozzáfüzött még olyan fenséges gondolatot, emelkedettséget, amelyre nem tartottuk őt képesnek [...] Talán még sohasem ábrázolták zenében ilyen megragadó módon az Olümposz titokzatos isteneit, azon a határon, amely az emberit a természetfölöttitől elválasztja.

[...] Sokat beszéltek arról, hogy a szabadszájú *Pásztoróra* gátlástalan zeneszerzője kéjjel időzött el a *Daphnis és Chloé* legkényesebb részleteinél. Némelyek csalódására, a primitív pásztori szöveg egyetlen érzéki jelenetét sem dolgozta fel.

Mivel a *Daphnis és Chloé*t Szergej Gyagilev adta elő, szívesen vélték felismerni a partitúrában az orosz Ötök hatását. Ugyanígy észrevehetnének néhány távoli hasonlóságot Muszorgszkijjal, Rimszkij Korzakovval, Wagnerrel, Franckkal, Claude Debussyvel és Gabriel Fauréval is. A valóságban Maurice Ravel megmarad annak, aki ő maga, bármilyen elvátoztatottnak tűnjék is. [...]

Henry Malherbe (Le Temps)

1934. febr. 24.

[...] Nem a közreműködők hibája, ha a mű az Opera hagyományhoz ragaszkodó előadásában bizonytalan benyomást kelt bennünk, ennek oka főként az előadás határozatlan karaktere, mindaz az ellentmondás, amely a darab különféle szerzőinek jóvoltából a tündérmese, az opera, a tánc és a pantomim között lebeg, míg végül a zene mellett dönt. Maurice Ravel partitúrája, ma éppúgy, mint tegnap, a legszebbek egyike azok közül, amiket írt, oly szép, hogy tulajdonképpen hangversenyre való, olyan hallgatók számára, akiknek nem kell megosztani figyelmüket a látnivalók és a zene között. A *Daphnis és Chloé* valamivel a *Sacre* előtt keletkezett, ugyanabban az izgalmas légkörben, amit az első orosz balettek teremtettek. Ravel és Stravinsky akkor nagyon közel állottak egymáshoz. Érdekes, mindazon mély, mondhatni lényegbevágó különbségek ellenére, amelyek a két mesterművet, a franciát és a barbárt egymástól elválasztják, most kezdjük felfedezni közös vonásaikat. Így valósul meg az az általános törvény, hogy nincs teljesen elszigetelt mestermű és hogy a művészi alkotás a maga korában olyan titokzatos ritmusokat követ, amelyek erősebbek, mint a személyiségek.

Dominique Sordet (Action Française)

1934. febr. 28.

[...] Hálásak lehetünk Rouché úrnak, amiért újból felvette a műsorba *Daphnis és Chloé*-t. Ravel e műve vitathatatlanul legjobb alkotása. Sajnos olyan szöveggönyvre készült, amelyet mindig unalmasnak és zűrzavarosnak éreztünk és amely kevéssé alkalmas arra, hogy egy koreográfust megihlessen. Fokine, a szöveggönyv írója, a zárójelentől eltekintve nem talált alkalmat kivételes képességeinek érvényesítésére. Nem lehetne Ravelnek erre a mozgalmas és gyakran oly erőteljes zenéjéhez új szöveggönyvet találni, amely jobban szolgálná a zenét és hűségesebb volna Longus költeményének szelleméhez? [...]

Jean-Louis Vaudoger (Le Journal)

1911. máj. 21.

Azt mondják, Ravel egy irányzat élén áll; azt hiszem, ez a megállapítás kissé túlzott. Bizonyos, hogy Ravel nagyon tehetséges és művészete olykor sajátosság vonzerővel bír. De nem mindenkinek adatott meg, hogy ezzel éljen. Bámulatosan kell a zenét ismerni ahhoz, hogy törvényeit ennyire félreismerje valaki; ahhoz, hogy ilyen elegánsan szétzilálja, izomról izomra kell ismernie az anatómiát: Ravel technikája egyfajta transzcendens dzsiu-dzsitsu [...]. Az általános benyomás különös és nem mernék esküdni rá, hogy egyértelműen kedvező. Amit én a partitúrában kedveltem, azok bizonyos villanások, amelyek felfedik azt a gazdag és diatonikus zeneiséget, amelyet Ravel gondosan próbál eltitkolni és amely diadalmaskodik majd az erőfeszítésein. Nagyra értékelem Ravel jelenlegi zenéjét, de érzem, csodálni a jövőbeni zenéjét fogom majd [...]

Reynaldo Hahn (Le Journal)

1911. máj. 28.

[...] Ravel a zenei komikumot a humor kizárólagos eszközével kívánja megvalósítani, vagy egy bizonyos hideg és mesterkélt iróniával, amelyről azt gondolja, hogy humor. Negédes, száraz és rideg komikumát egy percre sem engedí szabadjára; mindig megőrzi csípős mosolyát, előre kitervelt viselkedését, fensőbbes és fagyos modorát, amely száműz minden vidámságot és elpusztít minden élénkséget. Szereplőiből teljességgel hiányzik az élet és a lélek, automaták, mechanikus bábok, amelyeket meglehetősen ügyetlenül mozgatnak és terveztek, jönnek-mennek, mozognak, beszélnek, énekelnek, de egy pillanatra sem keltik az ösztönösség benyomását, sem azt, mintha élők volnának. Hát még a deklamáció, amellyel Ravel ellátja őket, ez a különösen hansúlyos, túlzó, nagyképű deklamáció, amelyben felfedezhetjük a *Pelléas* néhány közismert dallamfordulatát és hangközét, ám Debussy zenei nyelvének folyékonyága, elevensége és könnyedsége nélkül ez a deklamáció úgy hat, mintha a Pelléast lassított mozgású fonografon ismételnék, ez a deklamáció csak fokozza hasonlóságukat a beszélő és éneklő gépekkel. Ezekben minden jeges és fagyos; minden kicsi, apró, szűk: termetük, modoruk, mozdulataik, még szavaik lejtése is. A polc díszbábui ezek vagy egy zenélő óra apró figurái [...]

Pierre Lalo (Le Temps)

1911. máj. 28.

Jól tudom, lehetetlen volt a *Pásztorórát* széttördelni ariettákra, duókra, triókra, a régi vígopera módjára. „Zenés komédiává” átalakítani, ez volt az egyetlen lehetőség, mielőtt meggondolatlan szerzője ebbe beleegyezett.

Értsük meg egymást. Nem hibáztatom Ravelt, amiért a Favart Terem számára nem olyan partitúrát készített, amelynek minden oldalából „önálló darab” válhatott volna, olyan vígoperát, amely a *Torreádor* műfajához tartozik.

Engem az bosszant, hogy Ravel ezúttal túlságosan lebecsülte a zenét, ő, aki olyan jó zenét tudott csinálni; hogy olyan munkára vállalkozott, amelynek eredményei túlságosan elvontak és ötven ember közül csak egy hallgató számára érdekesek. Ha valaki túlságosan a többi zeneszerző fölé akar emelkedni, végezetül teljesen kilép majd a zene birodalmából, ha nem vigyáz.

Ravel stílusa, akármilyen virtuóz és aprólékos, nem illik a *Pásztoróra* témájához. A színdarab vidám, ellenállhatatlanul szórakoztató; a zene elmondhatatlanul szomorú. Mi lehetne ennél súlyosabb tévedés? Ha Ravel zenekara nem nyújt sem igazi keretet, sem megfelelő légkört a komédiához, miben rejlik akkor a haszna? Elismerjük azt az érdemét, hogy halk, hallani lehet az énekeseket. Szerettem volna, ha mindehhez más dicséرنivaló is járul; de erre más jöccím is kell [...]

Jean Prudhomme (Comoedia)

1911. máj. 20.

[...] A *Pásztoróra* — vagy ha úgy tetszik, az öszvérhajcsár-szállító órája — nyilvánvalóan mit sem nyer a színpad által, az operaszínpadon pedig végtelen sokat veszít mivel a zene — minden erénye, festőisége, humora — a legnehezebben elérhető humor — ellenére is csak nagyritkán teszi lehetővé, hogy felismerjük és meghalljuk Franc-Nohain bizarr rímeit.

Ravel korábbi művei már megmutatták ennek az ultramodern fiatal zeneszerzőnek törekvéseit: művészte, a debussyzmus fivére avagy felnőtt gyermeke, úgy hat, mint egyfajta zenei pointillizmus, nyugtalanító olykor, gyakran szórakoztató, szinte sohasem unalmas [...]

J. G. Prod'homme (Paris-Journal)

1911. máj. 28.

[...] A partitúra megőrizte Franc-Nohain szövegének bohózat-ízét. A szereplők kudarcait, mozdulatait, megtört lendületeit, mind lefordította a zenekar nyelvére és a lehető legkomikusabb módon kommentálta. A *Pásztoróra* hangszerelése telve van a legkülönfélébb ötletekkel, amelyek kacagtatók, különösek és egyszerűen pompásak. Ravel szabadjára engedte képzeletét, bevitte zenekarába a kiskakas és a szigetek madarának énekét, összevissza szólaltatta meg a csengettyűket és olyan hangszíneket kombinált, amelyeknek társításáról senki sem álmodott volna [...] Zenekara mindig egészséges és telivér hangzásokat produkál, az adott pillanatban bármily bizarrnak tűnjenek is ezek. Zenei anyaga bámulatraméltóan gazdag és képlékeny. Ravel ügyes kezű. Partitúrája egy figyelemreméltó kolorista műve.

De úgy illik, hogy ne álljunk meg a technikájánál. Hangsúlyozni kell zenéjének gunyoros és komikus jellegét, Ravel ezúttal elérte, amit akart. Törekvései annál ellenállhatatlanabbak, minél meglepőbbek és zavarbaejtő bőséggel sokszorozódnak meg. Az igen élénk siker, amit műve aratott, tartós lesz [...]

Robert Catteau (Paris Midi)

1911. máj. 20.

[...] Igazában a zenekarban rejlik Maurice Ravel minden *vis comica*-ja. A zenekarban lelte a legtöbb örömet és a zenekarral szórakoztatja a legtökéletesebben a hallgatóságát. Nincs ehhez fogható multság, mint amikor felvonultatja a hangszereket, hogy egy sereg váratlan hatást érjen el, amelyek közül némelyik ellenállhatatlan. A *Pásztoróra* hangszerelésében természetesen megvan a vidámság és a kellem is, de mindenek fölött szellemesség, szkepticizmus, paradoxon, „linkség”. Elbűvölő és spontán lelemény.

[cikkirő?] (Comoedia)

[dátum?]

[...] Ennek a fiatal zeneszerzőnek, akit máris megtettek iskola-alapítónak ez az első, valamelyest jelentős műve a *Vonósnégyes óta*: és minden bizonnyal a legjobb műve. Még nem igazán figyelemreméltó. De olyan mű, amely nem hasonlít semmi másra és amelyben mindazok az erények és hibák, amelyek Maurice Ravel személyiségét alkotják, egyértelmű határozottsággal vannak jelen, ez pedig rendkívül fontos egy első színházi kísérletnél. [...] Tehetséges zeneszerző lévén nem úgy fogja fel a zenét, mint valami pointillizmust, ahol keserves munkával sikerül szándékos kakofóniájának összevisszaságát egységessé formálnia. Minden természetességet és önelégültséget megvető dilettantizmusának első alapelve, hogy sohasem engedje át magát érzelmeinek, még akkor sem, ha ezek olyanok, mint a *Pásztorórában*! De a zene hivatása éppen ellenkező. Ebből következik, hogy ez a kis mű — talán nem is szándékosan — miközben az élet paródiája, ugyanakkor szüntelenül a zenét is parodizálja: magát a zenét, nemcsak, ahogy az elején hisszük, Debussy és Muszorgszkij zenéjét [...]

Gaston Carraud [újság?]

1921. dec. 4.

[...] Az operett az életörömöt és mókát a ritmus elevenségével vagy a paródia eszközével fejezi ki. Itt a komikum magából a zenéből születik meg, minden szót és minden helyzetet zeneileg kihasználta. Az irodalmi komikumot zenébe transzponálták át [...] Az egyetlen ellenvetésre, ami vígoperai jellegű műveknek az Operában való bemutatását illeti, a színpad nagy mérete adhat okot. A vígopera öt szereplője könnyen elveszhetett ezen az óriási színpadon, ami a cselekmény lelassulásához vezetett volna. A nehézséget nagyon szerencsésen oldották meg. André Mara díszlete zseniális elhelyezéssel jelentősen leszűkíti a teret és a színpad egy utcai jelenet méreteit látszik felölteni [...]

André Rigaud (Comoedia)

[dátum?]

Mintegy negyven ütem jut Ravel színpadi partitúrájában a tiszta zenére. Ezzel kezdődik a *Pásztoróra*; értéke ritka becsű; megvan benne az a teljesség, az a nemesség és a zenekarnak az az iróniája, amely mesterre vall. Bármily szórakoztató a mű további része, gyakran bánjuk a *Pásztoróra* alatt, hogy a kezdő ütemek ihletének varázsa nem tart tovább. [...]

A *Pásztoróra* a továbbiakban arra emlékeztet bennünket, hogy Ravel többi művében — a *Spanyol rapszodiában*, a *Daphnis és Chloé* című táncjáték-vázlatban, a *Természetrajz*-ban, néhány zongoradarabban — a legjobb keveredik a legrosszabbal. Meggyőző arról, hogy Ravelt, aki kétségkívül a zene legnagyobb humoristájának tartja magát, túlságosan gyakran elragadja a humor. Csak csodálkozhatunk — ha ugyan el nem szomorodunk — ezen a művészetben, ahol minden az egyszerűség és az érzelmek ellen szövetkezik. Új zene? mondják. Igen, minden bizonnyal; de nem vall olyan szellemre, amely túlságosan régi ahhoz, hogy igazán finom legyen? [...] A zeneszerzőt az a veszély fenyegeti, hogy megmarad a kicsik között a legérdekesebbnek; jóllehet sohasem vitatjuk el tőle a szellemet, sem az eredetiséget [...]

Georges Pioch [újság?]

1921. dec. 7.

[...] A zárószám, amelyben az öt művész különösen eltorzított hangon, ugyanakkor mégis összhangot alkotva üdvözli a közönséget, eleget mond a két szerző szándékáról. Franc-Nohain a legjobb francia hagyomány költője, nem hiába hasonlította őt Faguet annakidején La Fontaine-hez. Ez nagy dicséret. Hallgassák meg a Pásztorórát, ezt a modern tanmesét és nem tartják majd túlzottnak a dicséretet. Ravel, aki nem kevésbé francia, tudta, hogyan kell félredobnia mind az olasz vígoperák cícomáit, mind az Ausztriából vagy Németországból importált operett sallangjait ahhoz, hogy könnyű kézzel ábrázolja valamennyi színpadi helyzet komikumát s mindezt anélkül, hogy a zene ennek kárát látta volna [...]

Az Opera közönsége, amelyet joggal tartanak igényesnek és kényesnek, teljes egészében megérezte ennek a műnek varázserejét és — azokból a morajlásokból ítélve, amelyek végigfutottak a termen a különösen borsos részleteknél, — kezdettől fogva következtetni lehetett a nyert játszámára. De amit nem mertünk remélni, az a kihívások végtelen sorozata volt a függöny legördülése után. Mióta az Operába járok, vagysis több mint húsz éve, még nem voltam tanúja, hacsak az orosz balett estjein nem, ehhez hasonló ünneplésnek. Ravel azonban nem volt hajlandó a színpadra felmenni, „ez nem francia szokás” — mondotta [...]

Louis Laloy (Comoedia)

1921. dec. 7.

[...] Ez a karcolat, Franc-Nohain komoly arccal csipkelődő modorában, talán még szórakoztatóbb lenne zene nélkül. De az, amit Ravel leír, nem maradhat hatástalan és itt, erre a túlságosan bőséges szövegre komponálva is tanújelét adta bámulatraméltó képességeinek, színeinek és humorának. Bizonyára az volt a szándéka, hogy felelevenítse a modern zenében a régi olasz vígopera színpadi formáját, amelynek a mai operett csupán elfajzott hajtása. A záró kvintett kis remekmű: a zenekar mindvégig csillog a szellemességtől [...]

Raoul Brunel (L'Aurore)

1922. febr. 3.

[...] Ravelben kevesebb az érzékenység, mint a művészség, kevesebb a költészet, mint a finomság és több az élénkség, mint az élet; zseniális szelleme kedvét leli az iróniában és mosolya csipős. Ez a történetecske egyenesen az ő számára való; kétszeresen kedvez neki, azzal, ami megvan benne és azzal, ami nincs: adottságai itt ragyogóan érvényesülhetnek, ami pedig hiányzik belőle, azzal nincs mit kezdenie [...]

Folyamatosan egymás után következő finom, rafinált hangszínek, könnyed és szabatos hangszeres kifejezőmód, határozott és csiszolt forma, amelyen magabiztos ügyességgel uralkodik s ilyenmódon a kívánt hatást tévedhetetlenül eléri. Bájos és szellemes részletek teszik változatosabbá és szemléletesebbé a történetet: hol a spanyol kolorit diszkrét alkalmazásával emlékeztet időnként — nem túl határozottan és komolyan — arra, hogy a darab díszlete Toledo; hol — gyakrabban — a csengettyűk szárnyaló csilingelése [...] amit az órák szimfóniájának is nevezhetnénk [...] és mindenütt az a vibrálás, amely egyszerre száraz és hízelkedő, s legjobb pillanatainak jele; ami pedig Ravel hangszerelését illeti, itt csak jó pillanatok vannak [...]

Pierre Lalo (Le Temps)

1925. febr. 16.

Olvasóink ismerik [...] a *Pásztoróra* Boccaccio-ízű meséjét, amely kissé szabados, de mindenekelőtt könnyed, szép, szellemes és amelyet Ravel szerencsés ihletű, gördülékeny stílusú zenébe öltöztetett. A kellem és gördülékenység jeles és főként francia tulajdonságok, amelyeket örömmel fedeztünk fel ebben a remek és szórakoztató partitúrában. Mi több, Ravel kedveli a világosságot és művében semmi homályt nem tűrt meg. A szereplők jellemvonásait mester keze alakította ki, apró ecsetvonásokkal, inkább akvarellistához hasonlóan, semmint vastag színeket felrakó festőhöz. A zeneszerző könnyedén újra meghúzza ezeknek az arcoknak vonalait. A megcsalt férjet nem gúnyolja ki gorombán, Istenemre, nem! Abban, ami vele történt, nincs semmi tragikus. Az egész csupán egy kaland; olyan tapintatos kaland, hogy szegény ember alig hat nevetségesnek, amikor megkéri az öszvérhajcsárt, jöjjön el minden reggel és jelentse a pontos időt a feleségének [...]

J. Tallendeau (*Le Populaire de Nantes*)

1932. jan. 27.

[...] A *Pásztoróra*nak érezhetően jót tett az öregedés. Húsz éve, hogy Franc Nohain és Maurice Ravel vígoperáját bemutatták az Opéra Comique-ban. Akkor nem értették meg és nem úgy fogadták ezt a becses és kacagtató ékesszólású rövid mesterművet, ahogyan kellett volna. Nem fogták fel, mi rejlett e festőién ábrázolt mókás kaland mögött, amelynek színhelyéül Spanyolországot választották. Azt hitték, ez a darab másodrendű és csak a szabadgondolkodók meg az esztéták gyönyörűségét szolgálja [...].

A *Pásztoróra*ban Maurice Ravel a varázslatait gyakorolja. Nincs itt semmi töltőanyag, semmi hanyagság. Tudományosan szigorú módszer, finom tapintat, a közönséges iránt táplált ellenszenv, tündöklő és gyöngyöző stílus a nemtörődomség álarcában, kacérság, amely az igényeseket és kényeseket óhajtja meghódítani. [...] Maurice Ravel zenéje könnyedén viseli ünnepi pompáját. Soha nem árul el erőfeszítést. Gyengéden ragad magával ebben a nemes és napfényes szövedékben [...] Túl sok igazságtalanságot követtünk el Ravellel szemben, aki sikerrel próbálkozott, hogy felelevenítse a vígopera műfaját. Jó, hogy itt és másutt megkapja mindazt a dicséretet és hódolatot, ami kijár neki. [...]

Henry Malherbe (*Le Temps*)

LÚDANYÓ MESÉI

1912. jan. 28.

[...] Maurice Ravel balettjének bemutatóját a „Zene Barátai” tiszteletére rendezik és ezen a zenebarátok is részt vesznek. Ez a bájos táncjáték, úgy mondják, telve van finomsággal és költészettel, a tiszta képzelet birodalmába tartozik. Lúdanyó rokkája körül megtaláljuk minden idők és minden mesék alakjait és elég annyit mondanunk, hogy valószínűtlensége még nagyobb, mint Perrault-nál [...]

[cikkíró?] (*Paris Journal*)

1912. febr. 15.

Ravel négy kézre írott kis zongoradarabjainak sorozatából, amely két évvel ezelőtt jelent meg, a Théâtre des Arts bájos táncjátékot, vagy pontosabb kifejezést használva, mozdulatművészeti divertimentót készített.

Néhány új részletet hozzáfűztek a színpadi feldolgozás kedvéért, mint például az Előjátékot, a Rokka táncát és „meglehetősen fontos közjátékokat”.

Ha ez a feldolgozás tíz évvel Maurice Ravel halála után készül, a kritika azon nyomban — amint azt legutóbb Chabrier esetében tette — villámaival sújtotta volna a szentségtörőket, akik hozzá mertek nyúlni az eredeti alkotáshoz és főként oly szemérmetlenek voltak, hogy *eltáncoltatták* a zongorára írt meséket. Szerencsére egy élőnek elismerik azt a jogát, hogy átírja, feldolgozza, átalakítsa saját műveit!

Kell-e mondanunk, hogy Maurice Ravel bámulatosan oldotta meg nehéz feladatát és hogy hangszerezése jelentős értékkel gazdagította eredeti darabjait?

Mindaz, amit a zongora elnyelt, felszabadult ebben a hangszerezésben, amelyben Ravel mesternek bizonyult. A hegedűk és a vonóskar glissandói éppúgy, mint üveghangjai fontos szerepet játszanak, jóllehet egyes táncokat, mint például a Csipkerózsika *Pavane*-jét kizárólag „fák” szólaltatják meg. A Szépek szépe és a Szörny beszélgetéseiben, amikor a Szörny leveti álarcát, különös pianissimó hárfa-glisszandó vezet be (kezdetben a kontrafagott mutatta be) a szólóhegedű üveghangjain felhangzó témát [...] De nem csak technikai szempontból remek a *Lúdanyó meséi*. A hozzá nem értők ha másban nem, nagy örömet lelnek majd a díszletekben, jelmezekben, színpadi ábrázolásban, Ariane Hugon és a Théâtre des Arts többi szép táncosnőjének és színésznőjének táncában. Az apró zenekar, amelyet Gabriel Grovlez vezényelt, dicsőségesen szólaltatta meg ezt a kényes partitúrát, ritka tökéletességgel. [...]

A. M. (Monde Musical)

1912. máj. 31.

Gondolhatják, hogy mi sem kevésbé naiv, kevésbé gyermeteg, kevésbé „Lúdanyó meséi”, mint ez a szép táncjáték Maurice Raveltől, amelyet Drésa mutatott be a Művészetek Színházában, azaz egy kis templomban, amelyet a Dekadenciának szenteltek. Kifinomult szórakozás ez, amelyet a kifinomult emberek kedvelnek majd, míg bele nem unnak; azt a manapság oly divatos esztétikát követi, amelynek lényege, hogy a bonyolultság útján egyszerű, csaknem gyermekded hatásokat érjen el, hacsak nem primitív eszközökkel jut el a mesterkéeltség csúcspontjára.

[...] Mondjam azt, hogy Ravel, a zeneszerző ezen a ponton egyetért Ravellel, a szövegíróval és Drésával? Nem fogják nekem elhinni. Mindazok a „részletek”, amelyeket a *Lúdanyó meséi* előadása elhanyagol, megtalálhatók a zenében. Az utánzás, amelyet száműztek a színpadi illúzió kedvéért, zavartalanul érvényesül a zenekarban, és tudjuk, Ravel milyen ügyesen utánozza, nem csak a természet és az élet hangjait, hanem az alig hallható rezdüléseket, sőt, a légkör csendjét is [...]

A *Lúdanyó meséi*ben nekem főként az előjáték, Florine tánca és a mesebeli herceg belépője tetszett, ahol Ravel sejteni engedett olyan érzelmet, amelynek gyengédsége nyomán csak sajnálhatjuk, hogy oly ritkák nála az efféle kitérülések [...]

Reynaldo Hahn (Journal)

1912. jan. 29.

[...] Ő a zene nagy érzékenye, sőt, nagy érzékije. Azt hiszem, nem törődik azzal, zenéje alkalmas-e a metafizikára. Ha Ravel megfelelőjét keresném a költészetben és az irodalomban, Aloysius Bertrand volna az, aki természetesen szellemes és akiben a szellem ötletekben gazdag [...] Ha egy ötlet valóban meghökkentő, zavarba ejtő, olykor valósággal kínos, abban Ravel örömét leli. Vannak bizonyos hangzások, amelyeket ő *teremtett*, mint ahogy bizonyos írók visszaélnek a neologizmussal [...]

Georges Pioch (Comoedia)

1921. febr. 1.

Lúdanyó meséi, a műsor vonzó középpontja, csodálatos hangszeres gazdagságának csillogásával a legteljesebb szellemi gyönyörűséget árasztotta. Valóban a legtökéletesebb mestermű! Tökéletes a szerkesztése éppúgy, mint a megvalósítása. Harmóniáinak és ritmikájának fűszeres bonyolultsága nem hogy ártana az indulatok közvetítésének, sőt, ellenkezőleg, hangsúlyozza azok elelenségét és erőteljes hatását [...]

André Caplet (Courier Musical)

TRÍÓ

1915. febr. 2.

Maurice Ravel Triója — amelyben Casella kiváló partnere Willaume és Feuillard volt — olyan fejlődést mutat az egyszerűség, az őszinteség, a nagyvonalúság és erőteljesség irányában, amely termékkennyé válik majd ilyen eredeti tehetségű zeneszerzőnél [...]

[cikkíró?] (Liberté)

1915. nov. 1.

Nem sok hasonló akad a zene világában. Bele kell bújni a bőrébe, fáradhatatlanul újra meg újra elolvasni, hogy azt érezzük, amit „attikai” szépségében a legapollóibb szépség nyújthat harmonikus erejével, szenvedélyével, valódi és mély érzelmével. Ennek a művészetnek igazi erénye az őszinte líraság. A zeneszerző a mi kedves és mély Couperinünk leszármazottja, amannál több meggyőző erővel. Nincs semmi pátosz, semmi elvont intellektualizmus ebben a tiszta zenében, amelynek spontán virtuozitását, könnyedségét és szárnyaló fuvallatát Mozart sem múlta felül. Az első tétel, amelyet egy baszk ritmus ringat, romantikus költészettel ruházta fel a klasszikus forma lágy szimmetriáját. A másodikban, amelynek „Pantoum” metruma Banville kedveltje, csillogó képzelet foglalata, szárnyalása a nagyságig ér fel. A merészen megújított „Passacaille” előjáték a fináléhoz, ahol, a darab megkoronázásaképpen a zeneszerző mintha örömét lenné a kánonikus szövevények bonyolultságának hanyag biztonságában. Nevezhetjük ezt elavultnak, ám e szövevények itt újjongó és friss fiatalsággal élednek újjá [...]

Jean Marnold (Mercure de France)

1920. febr. 20.

[...] Ravel mindig tiltakozott az ellen, hogy Debussy befolyása alatt állott volna és tökéletesen igaza volt. Ravel stílusa és Debussyé alapjában különbözik egymástól. Az egyik ellenpontosító és a másik harmonikus. Az első, egészen a *Trió* legmerészebb harmóniai fordulatáig megőrzi a dallamfejlesztés gondját és a *Passacaille* ennek a kettőségnél figyelemreméltó példája. A második szándékosan elnyomja a dallamot a hangzatok egymásutánjának kedvéért. Debussy és Ravel a mi modern francia zenénknek két összehasonlíthatatlan nagy mestere. És csakis a felületes műkedvelők téveszthették össze őket [...]

Henri Collet [újság?]

COUPERIN SÍRJA

1920. nov. 15.

Couperin sírja Maurice Raveltől visszavitt bennünket az egészség és szépség boldog birodalmába, a világosság elvarázsolt királyságába. Valaha „tombeau”-nak hívták a prózába, versbe vagy zenébe foglalt hódolatot egy elhunyt, vagy esetleg még élő személyiség tiszteletére. Louis Couperin, a nagy François Couperin apja lant-tanára számára komponálta *Blanc-Rocher sírját*. Mindebben nincs semmi temetői jelleg. A *Couperin sírja* eredetileg zongoraszvit volt, Maurice Ravel ebből a felét meghangszerelte: a *Forlane-t*, a *Menuettet* és a *Rigaudon-t*. A hangszerelés mit sem vont le ezeknek a zenének kedvességéből, szellemes és kecses ötletességéből. A múltnak illetően való felidézését igen szépen vitte színre Borlin koreográfus, aki maga táncolta, Haselquist kisasszony és a balettkar társaságában. A stilizált díszlet és a jelmezeket Laprade festőművész tervezte és ezek összhangban állnak a zenével, amit Inghelbrecht igen művészien vezényelt.

Louis Schneider (Le Gaulois)

1920. nov. 16.

[...] Az est kellemetességét Ravel táncjátéka, a *Couperin sírja* nyújtotta számunkra. Ez a táncjáték három táncból áll: *Forlane*, *Menuet* és *Rigaudon*, a közismert és hangversenyeken gyakran játszott zongora-szvitből. Ezeket a zeneszerző meghangszerelte a svédok pedig koreográfiával látták el [...]

A *Couperin sírja*, amelyben olykor feltűnnek Chabrier visszhangjai, de egy sovány, keszeg Chabrieré, akárcsak Fauré visszhangjai, de Fauré költészete nélkül, egyébként több vonzerővel bír zenekaron, mint zongorán: a hangszerelés ravaszságai eltakarják szárazságát, életet és finomságot kölcsönöznek a fintoros és fagyos bájaknak, amelyek Ravel művészetében túlságosan ismertek. De hol marad Couperin finomsága és érzékenysége, amit ez a három tánc fel akar idézni? Hol marad mindaz, ami Couperinben Watteau szelleme? [...] *Couperin sírja* Raveltől, ez kedves. De mennyivel kedvesebb lenne egy *Ravel sírja* Couperintől!

Pierre Lalo (Le Temps)

1920. nov. 27.

[...] Az előadás a *Couperin sírja*-val kezdődött, ami számomra még csodálatosabbnak tűnt, mint régen. Zenekarral első ízben Bâton vezényletével hallottam, ő elrontotta szokásos hatásvadászatával. Inghelbrechtnek legalább megvan az az előnye, hogy tudja, mi a nagy klasszikus stílus és számára a zene nem Beethovennel kezdődik, erről tanúskodnak múlt évi szép műsorai a Pleyel-teremben. Könnyű keze nyomán felfedeztem Ravelnél egy sereg dolgot, valamint azt, hogy zenéje nemcsak finom és különleges, de mélyen meg is rendít: ne mulasszanak el egy alkalmat sem, hogy megizleljék [...]

Lucien Dubech (Action Française)

LA VALSE

1920. dec. 28.

[...] *La Valse*, Maurice Ravel szimfonikus költeménye élénk sikert aratott, ami nem csak Chevillard és zenekara bámulatraméltó előadásának és magával ragadó hevénnek köszönhető. Ravel új darabja végsőkéig kiaknázza szerzőjének két jellemző tulajdonságát: végtelenül szórakoztató és rendkívül biztos kézre vall. Mindez és amit még mondandók vagyunk, nem bírálat, hanem kísérlet arra, hogy a többi, hasonló zenék között, amelyeknek jellege az utóbbi évek divatjává vált, Ravel zenéjét jellemezzük [...] Ravel gyakorlottan vándorol a ritmusok és hangzások birodalmában. Mind az egyik, mind a másik hozzátapadt és második természetévé vált, vagy legalább is olyan kincsvé, amelynek titkait és hatásait senki sem ismeri nálánál jobban [...] Ravel a legtöbbször a hangzó anyag elrendezése során tanúsított nagy képzelőerőt, a vonalak tisztasága mellett kitűnik abbéli ügyességével is, hogy az idegen hangnemeket a végletekig egymáshoz fűzze. E tekintetben talán a *Valse* a legkiemelkedőbb alkotása s mi több, valami újat is hoz számunkra: a mozgást és egy bizonyos szellemi atmoszférát. Ez a ritka és kivételes művész, aki oly szívesen vándoroltatja képzeletét, mintha valami benne rejlő elégtelenségtől kívánna menekülni, visszatért, hogy beszívja Bécs zenei levegőjét. Itt a romok között, a jelen ürességében, a nyomorúságban újra megtalálta az egykori fáradhatatlan keringőket. De ezúttal kísérteteket látott. A művész finom érzéke — éles és tudatos — érzékeny felfogó készülékében észlelte ezeknek a vidám, egykor gondtalan keringőknek ellentétét azokkal a boldogtalanokkal szemben, akik megszokásból forgolódnak, vagy azért, hogy bánatukat és éhségüket elringassák a hajdani örömeikkel. És ez a fokozódó és gyászos révület, a küzdelem, amit a meghalni nem akaró Johann Strauss vív a romlás versenyfutásával, egyfajta haláltánc jellegét ölti [...]

Th. Lindenlaub (Le Temps)

[dátum?]

Ravel *La Valse*-a nem az, amit ettől a kiváló szerzőtől a legjobban szeretek. A bécsi keringő ritmusainak zseniális alkalmazása, amelyeket a Második Császárság idején olyannyira kedveltek. Nem pikáns karikatúra, inkább szépséges fénykép. Akkor pedig ... jobban szeretem az eredetét, mert Ravel lármás hangszerezése ellenére sem lehetünk Straussabbak magánál Straussnál [...]

Jean Lobrot [újság?]

1931. jún. 27.

La Valse. Új koreografált változtat

[...] Igazság szerint közelebb vagyunk Compiègne-hez mint a Práterhez a keringőnek ebben az „apoteozisszerű feltámasztásában” a szép Duna polgári romantikája átadja helyét a „Louis XV. császárságnak”, amely oly jól illik Garnier operaházának belső építészetéhez [...]

André Levinson (Comoedia)

1934. máj. 2.

A bécsi hármastémű szédület varázsa ismét bűvkörébe vont bennünket azzal a koreográfiával, amellyel Fokine tetézte meg Ravel dús partitúráját. Nem képzelhető el csábítóbb zárójelenet. Az 1855 körüli császári udvar fénye, a kitüntetések az egyenruhákön, a női öltözékek lebegő kecsessége, mindez bódító visszaidézése egy korszaknak, amely mindmáig ünnepélyes és varázslatos maradt.

Pierre Leroi [újság?]

DUÓ

1922. ápr. 10.

[...] Nagyszerű mű, megvan benne mind az a jelentőség és súly, ami egy nagyzenekari szimfóniában. Ravel másfél év keserves munkáját szánta rá, még hosszabb vajúdás után. Egy zeneszerzőnél, aki ilyen biztos a mesterségében és ennyire fel van vértezve a komponálás minden nehézségével szemben, ez soknak tűnik. Pusztán két dallamvonalból, két finom arabeszkből, amely egyszerre független egymástól és cinkosa egymásnak, csodálatos épületet alkotott a *Daphnis* szerzője. Ez a duó egyenrangú a legpompásabb polifóniákkal és néhány perc leforgása alatt olyan hangszeres gazdagság benyomását kelti, amely a legmagasabb igényeket is túlszárnyalja. A két lineáris hangjegysor kifinomult mozgékonyasága oly bámulatos, hogy benne minden látszólagos megerőltetés nélkül felfedezhető valamennyi zenei lehetőség. Két szólam! Kell-e valójában több, mint két szólam — feltéve hogy ezek jól vannak megválasztva — ahhoz, hogy egy tonalitást, egy hangsort, egy hangzatot meghatározzunk? Ez a fürge, könnyű, karcsú és pontos két szólam röptében kap el egy akkordot és rögzíti, mint ahogy két ujj a lepke szárnyát megragadja. Ez a két mozgatható és tágítható hangzó sík minden felszint körülhatárolható és minden hangterjedelmet megsejtet [...]

Émile Vuillermoz [újság?]

1922. okt. 28.

[...] Első ízben halljuk majd Lyonban Maurice Ravel Duóját hegedűre és gordonkára. Már volt alkalmam megemlíteni ennek a rendkívül nehéz műnek a nagy értékét, mindannak csodálatos és tüneményes megvalósítását, ami tévedésnek tűnhet, ha valaki egyébként nem ismeri ennek a francia muzsikusnak, Gabriel Fauré után talán a legnagyobbaknak a lenyűgöző képességeit.

Edouard Millioz (Le Lyon Sud-Est)

1921. dec. 1.

[...] A zenei gondolat, amely olyan sokféle és változó ebben a bájos darabban, csak akkor jut teljességgel érvényre, ha az előadók játékukhoz hozzáadják a kifejezés változatosságát, a motívumok visszatérésénél egy fajta természetességet, egyszóval azt a könnyedséget és finomságot, amely nélkülözhetetlen és amelynek hiánya, valamint a túlságosan merev kifejezőmód a Capet Vonósnégyes hibájául róható fel.

Pierre Leroi (Le Courrier Musical)

1922. márc. 2.

[...] Maurice Ravel megfelel ennek a nietzschei követelménynek: „A nagyság a meleg és mélytűző fény és a legmagasabb logika öröme.” Mozartig kell visszamennünk, hogy olyan zenét találjunk, amely ilyen pontosan tükrözi saját korát, ilyen teljesen tiszta zene, amely lehetővé teszi számunkra, hogy ráébredjünk arra, ami bennünk a legjobb és elvessük mindazt, ami pusztá holt hagyomány és eközben megőrizzük azt az erőt, amit a megindulás kölcsönzött számunkra. Bizonyos, hogy a kísérletek tovább folynak majd, az érzelm divatjai beláthatatlanul követik egymást, a megújulás egyetlen céljától vezetve, de valószínűleg azt mondják majd később: Ravel idejében.

Az *F-dúr vonósnégyes* maga az élet szelleme, összhangban az idővel, egy diadalmas, biztos pillanat és vitathatatlanul nem akad ma semmi akár a művészetben, akár az irodalomban, amiben ennyi büszkeség, ennyi mozgalmasság-adta biztonság lenne, semmi, aminek felépítése ennyire felette állana a mozgalmasságnak [...]

Interim (Dépêche Algérien)

1923. febr. 23.

Ravel Vonósnégyesének bemutatója Metzben

[...] amikor hallgatjuk, hol szórakozunk, hol ellágyulunk, hol felemelkedünk, hol énünk legmélyéig felkavarodunk — az érzelmek teljes skáláján végigvisz bennünket, amelyek az emberi szellemet és szívet elárasztják. Ha a második tétel hangzó káprázat, amelynek értelmessége elragadó — az érzelmek minő intenzitásáig jut el a harmadik, amely a lélekhez szól! Ravel génusza — bármily fiatal volt is akkor, amikor ezeket a halhatatlan oldalakat írta — megvalósítja azt a csodát, hogy egyesíti magában a klasszikus egyensúlyt és a romantika pátoszáát. A hangszínek finomsága, a gondolatok csillogása révén teljesen uralkodik azokon, akik hallgatják és megértik. Harmonikus világossága következtében mindvégig francia marad, miközben egyetemessé válik!

Jacques Verchotte (Lorrain)

1924. dec. 1.

[...] Azt hallottam, hogy a tegnapi szólistát, Arányi Jellyt Ravel az angoloknál ismerte meg olyan cigányos darabok előadása alkalmával, amelyekkel ott nagy sikert aratott. Talán ezért írt ilyen darabot? A hegedűművész, aki feltehetően cseh [!], mint előadó és mint ihlető valóban úgy tolmácsolta a *Tzigane*-t, ahogyan azt a szerző óhajtotta. Ha a negyedik húron némely futam olykor kissé érdes volt, ezért minden bizonnyal inkább a hangszer hibáztatható és még inkább a Châtelet terme, amely túlságosan hatalmas egy fiatal leány számára, ha az mégoly energikus is [...]. Ez a darab azokat a mintákat követi, amelyek annakidején megremegtették a halottakat, azokét a cigány busongásokét, amelyek általában másképpen voltak szenvedélyesek, mint ál-amerikai követőik. A helyi jellegű részletek, amelyeket Liszt alkalmazott magyar rapszódiaiban, tömegesen halmozódtak itt össze. „Cigány módra” írt mű, csupa mozgalmasság, hangszerelése telve gunyoros szellemmel. A Ravelra valló bájos és finom effektusok mellett finom utalás történik — szemmel láthatóan szándékosan — a cimbalom hangzására [...]

Raymond Charpentier [újság?]

1930. jan. 25.

Kevésbé ismert ez a darab, amely, ha nem is Ravel legeredetibb műve, elég meglepő; érdekes, hogy ugyanennek a szerzőnek legutóbbi *Bolerója*, amit a *Tzigane*-nal összehasonlítva egy a százezerhez arányában szeretek.

Nem is akar más lenni, mint tiszta virtuóz darab, annyira zenei, amennyire ezt lehetővé teszi ez a műfaj, amelyben a tonálisnak nevezett harmónia egyik és másik fok között ingadozik egy sikerült kadencia-formulával. *Tzigane* zseniális ötvözte Lisztnek, Brahmsnak, sőt, Vieuxtempsnak és Wieniawskinak. Tobzódik az őrzöngés, vivace, csárdások, rapszodiák, magyar táncok, fantáziák minden méretben, amit csak a piacra dobtak Joachimék, Hubayék, Sarasateék, Kubelikék, Kreislerék az egész világon és amit a Conservatoire valamennyi díjával ellátva bocsátottak szárnyra. De ezeknek megvolt a saját modoruk. Emez nem Ravel Hubay Jenő modorában, hanem Hubay Jenő Ravel modorában, amelyben bár hősies erőfeszítéssel igyekeznek, hogy megtagadja, lépésről lépésre felismerni az állandóan felszínre bukkanó személyiséget [...]

[cikkíró?] (Le Temps)

A GYERMEK ÉS A VARÁZSLAT

1925. márc. 20.

A Monte Carló-i főpróba.

Ravel boldog ember. Jelenleg ő a legnagyobb francia zeneszerző. Külföldön tudják ezt. Franciaország most kezd ráébredni. És bármennyire hűtlenné vált is a tiszta zenéhez, mindig volt elég finom érzéke ahhoz, hogy kiválassza azt a költőt, aki a leginkább ösztönözte gazdag képzeletét [...]

Az énekes zongorakivonat, jóllehet nélkülözi a raveli hangszerelést (amelyet az ostobák oroszosnak vélnek), heves gyönyörűséget okoz. Ez nem egy új Ravel (megtaláljuk itt a *vonósnégyes* visszhangját éppúgy, mint a *hegedű-gordonka szonátáét*). De az egész Ravel, az, akit ismerünk [...]

André Coeuroy (Le Midi)

1925. szept. 11.

[...] Nagyon, türelmetlenül vártam Ravel partitúráját. Tudom, hogy régóta dolgozott rajta. Már akkor beszéltek nekem róla, amikor nemes lelkesedéssel azt mondtam, Vuillermoz úr nagy megrökönyödésére, hogy bennünket, fiatal muzsikusokat elfogott a csömör annyi szürke harmóniától, befejezetlen dallamtól, futó árnytól, haldokló villanásoktól [...] Vitatkozhatnak bármennyit Ravel két színpadi képéről, lehet azokat szeretni, vagy közömbösnek maradni irántuk. Egy biztos: mester kezevonása látszik rajtuk [...] Kontrasztáló jelenetei felcsigázzák a néző érdeklődését és hallását. Tagadhatatlan költészet támad fel a zenekari árokból és fogja körül a mese alakjait. Halvány fény dereng a rendszerek, a komor, megzavarodott szellemek és a hiábavaló létek éjszakaijában.

Georges Auric (Nouvelles Littéraires)

[Dátum nélkül, vsz. 1926]

(*premier az Opéra Comique-ban*)

Ravel a költeményt oly mérvű finomsággal dolgozta fel, hogy a színpadon kizárólag anyagtalan lényekkel találkozunk, akik nincsenek alávetve a színház esetlegességeinek. Képzetele szünet nélkül változik, ilyen módon finom zenei rajzokban vagy hangszerhangzásokban ölt alakot. Egyfajta szellemi bölcsességgel alkalmazza a veszélyes politonalitást és ha olykor ironizál, akkor is megőrzi előkelőségét [...]

Jean Prudhomme [újság?]

1926. jan. [?]

[...] Elég, ha összevetjük a polifónia és a dallamvonal viszonyát a *Pásztoróra*-ban és *A gyermek és a varázslat*-ban, hogy felmérjük az e téren elért fejlődést. Ennek a fejlődésnek fontos következményei vannak.

A *Pásztoróra* — jóllehet szabadon — még vezérmotívumokat alkalmazott: a tematikus konstrukcióból kiindulva. *A gyermek és a varázslat* olyan dallamokkal van átszőve, amelyek továbbfejlődnek, szinte anélkül, hogy valaha is visszatérnének önmagukhoz. Másrészt, a szándék, hogy visszaadja az énekszólamnak az őt megillető helyet az együttesben (vagyis az elsőt), arra készítette Ravelt, hogy korlátozza és megnyírálja a többszólamúságot, azt a lényegesre tömörítse. Ily módon a tiszta hangszínek érvényre jutnak és a zenekar mindennél tündöklőbbben fejezi ki örömét. A *Tombeau de Couperin* és a *Daphnis* ezermestere önmagát felülmúlva, töretlen ékesszólással halmoz el bennünket újabb hangszeres paradoxonokkal: olykor a hárfa szólamát klarinétokkal játszatja, máskor kívánságára a színpalak mögötti fuvola megszökik a jazz elől, hogy elfoglalja

helyét azoknak a kis hangoknak a körében, amelyek a francia tájat elbűvölik. Azt a Franciaországot, amely végül is barátságos, ahol a rovarok nem állhatnak ellen az amerikai keringő csábításának; ahol a Wedgwood teáskanna és a kínai csésze kegyetlen *foxtrotot* táncol.

Roland-Manuel (Le Ménestrel)

1926. febr. 3.

Az Opéra Comique-ban tegnap a legtisztább szellem, a legválasztékosabb művészet ünnepe volt. Először adták elő *A gyermek és a varázslat* c. két részes meseoperát, amelynek szövegét Colette, zenéjét Maurice Ravel írta. A legbonyolultabb mai zeneszerző és legmélyebbre ható írónk szövetkezett ennek az egyedülálló vonzerejű műnek megalkotására. Értéke felülmúlja mindazon műveket, amelyeket a háború óta hallottunk [...]. Ha nem számítjuk ide a *Tombeau de Couperin*-t, amelynek színpadi feldolgozását a zeneszerző nem látta előre, elmondhatjuk, hogy több mint tizenöt éve semmit sem írt a színpad számára a *Daphnis és Chloé* alkotója. Tekintettel erre a hosszú szünetre és arra a jelentős helyre, amelyet Maurice Ravel a zene világában betölt, *A gyermek és a varázslat* partitúrája megérdemli, hogy különös figyelmet szenteljünk neki. El kell ismernünk a lángesznek akkor is, ha a közönség egyelőre közömbösen fogadja és ha napjaink faragatlansága közepette meglepetést okozhat. Régóta felfedeztük már a *Valse* szerzőjének varázserejét és azt, hogy soha még ilyen zeneszerző nem akadt, aki mindent munkájának és nem szerencséjének köszönhetett. Ma már tudjuk, hogy mind dallami, mind harmóniai adottságai egyedülálló tökéletességük és hogy művei, minden merészségük ellenére meg tudják őrizni a hagyomány megváltoztathatatlan rendjét és valamennyi kényes törvényét. Sokan voltunk, akik behatóan elemeztük a raveli alkotást, amely a francia zenei szellem igazi virága [...]

Henry Malherbe (Le Temps)

1926. febr. 2.

[...] Még mielőtt hallották, vagy olvasták volna ennek az énekelt, táncolt és eljátszott gyermekmesének zenei megvalósítását, mindazok, akik ismerik Maurice Ravel művészetét, pontosan elképzelhették, hogyan dolgozza majd fel ezt a tárgyat [...]

[...] a jazz, vagy legalább is bizonyos módoszatai, üvöltései belépőt kaptak a Favarterem zenekari árkába. A régi benfenntesek bizonyára felháborodnak majd ezen a merészségen. De nem tudni, miféle szent elvek nevében mondana le ez a gyakran túlságosan komor hely a vidámságról. Colette és Ravel minden bizonnyal mérhetetlenül szórakoztak munkájuk közben. És bizonyára nem kívánnak mást, csak azt, hogy a közönség ebben a darabban egészséges, eleven és őszinte élvezetet találjon.

[cikkíró?] (Comoedia)

1926. febr. 4.

[...] Egészében ez a partitúra csalódást okozott nekem. Olyasvalamit vártam, mint a *Lúdanyó meséi*, ilyen szép fogalmazást, ilyen, csaknem klasszikus szerkesztést, ilyen felülmúlhatatlanul világos és biztoskezü hangszerelést, ilyen kiváló zeneiséget, ilyen

tartózkodó, de mélységesen megható kifejezést. *A Gyermek és a varázslat*-ban minden apró effektusok sorozatára morzsolódik szét, amelyek szerintem meglehetősen lazán kapcsolódnak egymáshoz [...] A zenekar, nézetem szerint, azzal, hogy kevés elemet alkalmaz, súlyossá válik és gyakran fedi el az éneket, nem hagyva, hogy meghallhassuk Colette bájos szövegét. Túl sok a hangszín és a különleges kísérlet, ami hosszabb időre fárasztó. Több tartózkodás és könnyedség kellett volna [...]

Miért kell minden áron a divatot követni? Legkiválóbb művészeink sem menekülhetnek meg manapság ettől a nyomorúságos igyekezettől? Mert Ravel végül is más volt. Miért kellett megváltoznia? [...]

Paul Landormy [újság?]

1926. febr. 4.

[...] Elképzelhető mindaz, amit ez, a szövegekönyvek szokványosságától oly távol eső tárgy nyújthatott zenei anyagban egy zeneszerzőnek, akit csábított a belőle áradó fantázia, változatosság, költészet. De figyelembe kellett volna venni mindazt az érzékenységet és érzelmet is, amellyel telve van. Ez két olyan érzés, amit Ravel, úgy tűnik szándékosan, száműzött zenéjéből. Csakis azt a lehetőséget tartotta meg, hogy zenekarából kihozza mindazt a virtuozitást, amely kísérletei legfőbb célja. Valóban virtuóz ő, mint senki más. Senki sem olyan nagyszerű, mint ő a hangszerek társításában, a váratlan hangzások torlasztásában, a hangszerek kivételes lehetőségeinek kihasználásában, a legelképezhetetlenebb harmóniai kombinációkban. De ne kérjék számon tőle az érzelmet, még kevésbé az ellágyulást, visszautasít mindent, amit a polgári szentimentalizmusnak tett engedménynek vél. Nem ő az, aki azt mondja: „Éljen az a melodráma, ahol Margot sírt!” Ravelnek semmi kedve Margót vagy bárkit megrikatni. El akar képesíteni, nem pedig elbűvölni. Sajnos azonban a festőiségnek, a hangok csilingelésének a kacérságnak megvannak a határai és igen gyorsan vezetnek az utánczó zenéhez, amely a zene legkevésbé nemes formáinak egyike. Ebben rejlik a *Gyermek és a varázslat* egyik hibája. Mit érdekel, hogy Ravel többé-kevésbé pontosan tudja utánozni a macskát vagy a békát? Egy szemernyi költészet sokszor többet érne. Ki kell emelnem a Tündér énekét az első felvonásból és a záró kórust, ahol a zene nagyobb jelentőségűvé válik és megnyugtató légkörben bontakozik ki [...]

André Messager (Figaro)

1926. febr. 4.

A Gyermek és a varázslat bemutatóján az Opéra Comique-ban az történt, amit [...] „vegyes fogadtatásnak” nevezhetünk. Úgy látszik, a közönség még nem értette meg a partitúra valamennyi merészségét. Ebben a tekintetben igen tartózkodó. Lehet, hogy a terem légkörét különösen viharossá tette az előző mű előadása és különösen egy szereplő, aki nincs mindenki kegyeiben. Azt kívánjuk, hogy Ravel műve legközelebb csak tapsokat arasson.

[cikkíró?] (Comodia)

1926. febr. 4.

[...] Ez a bensőséges tündérmese Ravelt elragadó szimfonikus és lírai fantáziára ihlette.

A varázslatok mestere soha nem bizonyult ilyen virtuóznak, ilyen ügyesnek. Könnyed humorához és hangszeres festőiség terén végzett kísérleteihez itt egyfajta érzelm és visszafojtott gyengédség társul, ami meglehetősen ritka az ő műveiben és ami ennek a partitúrának felejtethetetlen kifejezést kölcsönöz.

A két felvonás hallatlanul gazdag példatára a legfinomabb zenei ötleteknek és felbecsülhetetlen mennyiségű receptet tesz közzé, amelyen a fiatal zeneszerzők békén élhetnek jó néhány évig. Valóságos tözsderebbantás ez a zene, amely kétségtelenül több csődöt von majd maga után [...]

Émile Vuillermoz (Candide)

1926. febr. 6.

Elsősorban szórakozni kívánunk, talán ezért vagyunk oly türelmetlenek. Főként a zeneszerzőkkel szemben. Maurice Ravel új művének bemutatója a nézőtérén „vegyes hatást” keltett és ebben van némi hálátlanság. Előtte az Opéra Comique a *Sevillai borbélyt* játszotta, meglehetősen nehézkesen; és bármilyen megható is ez a százhusz esztendő vígopera, ma már nem hallgathatjuk anélkül, hogy azt ne gondolnánk „ennek nem kellett volna fennmaradnia”. A plakát ilyen módon a zenei humor két tanulságos példáját állítja szembe egymással. Ravel azok közé tartozik, akik a legtöbb eséllyel igyekeznek megújítani ezt a műfajt. Iróniájában sokkal természetesebb eredetiséget mutat fel, mint a *Daphnis és Chloé*-hoz hasonló dionüzoszi műveiben.

A költemény szerzője Colette, aki a természet körében uralkodik, nagyon közel a növényekhez, gyermekekhez, állatokhoz és elemekhez. A tárgya hagyományosan egyszerű: egy rossz kisfiú látja, amint megelevenednek és ellene láznak a tárgyak, amelyekkel rosszul bánt, majd a kert állatai, amelyeket kínozott és csak úgy sikerül megmenekülnie, hogy kimondja a bűvös szót: mama. Nehéz átéreznünk e dráma mondanivalóját, amelynek főszereplői a bútorok különféle részei; párbeszéd egy karosszék és egy fotel között vagy a tapéta alakjai között nem lepi meg Hoffmann vagy Andersen vagy Samain meséinek olvasóit. A Gyermekek szerepe csakhamar leszűkül egy revübeli figuráéra, akinek az a tiszte, hogy egymásután megnevezze bizarr beszélgető partnereit. A varázslatok színpadi megvalósítása csak részleges és törekeny illúziót nyújt a nézőknek.

A zeneszerző érdeme annál kiemelkedőbb. Amikor a függöny legördül, bámuljuk mindazt a változatos és mozgékony élvezetet, amit tőle kaptunk és amit menet közben alig volt időnk felismerni. Eleinte keveset várunk attól a zenétől, amely az óra vagy a teáskanna lelkét kívánja kifejezni. De csakhamar jelenetről jelenetre haladunk a hangszínek, ritmusok, dallamok váratlan újdonságai közepette. Lehetséges, hogy mindez csak játék volt a hangszerelés e virtuóza számára. A hallgatóság minden esetre szívesen belemegy ebbe a játékba.

Minden olyan pontosan a helyén van, hogy a legészrevétlenebb apróság is hatást kelt, majd ismét eltűnik és máris itt a következő, így sem időnk, sem kedvünk nem marad, hogy elemezzük a mulatságunkat. Ravel klasszicizmusáról beszélnek, erre jellemző a szándék és a képesség, hogy pontosan csak annyit mondjon, amennyit kell, nem többet és nem kevesebbet. Egyfajta állandó korlátozás ez, ahol a zeneszerző olykor szívesen

mutatja meg a dallam összehajtogatott szárnyait és azt a kívánságot kelti bennünk, anélkül, hogy kielégtené, hogy lássuk kinyílni ezeket. Érdekes például, amint a művészet egy másik szintjéről kölcsönvette a foxtrott lejtését vagy a jazz zenekartól egyik hangszerét, — azt lehet mondani, ezekből csak lokális effektusokat használ fel és nem próbálkozik a nagyszabású hadműveletek lehetőségeivel, mint azt máskor tette. Mégis a nagy és kiterjedt részekben valósítja meg önmagát a legjobban: a Számok táncában és a két Macska duettjében, amely a szünetet megelőzi, a tombolás ismét érvényre jut; előzőleg a Hercegnő áriáját egyetlen fuvola kíséri csodaszépen, a második rész végén a távoli kórus — egyszerűen gyönyörű [...]

Jean Delaincourt (Nouveau Siècle)

1926. febr. 21.

[...] A partitúra az ötletek és mutatványok sorozata. Egymás után hallunk foxtrottokat trombita glisszandókkal, egy zongoraszólót, amely nagybögő szólóban végződik. Az erdőben Ravel az állatok és a madarak valamennyi hangját felidézi, miközben különféle keringők válnak ki ezekből: a szitakötők és a szfinxeké, a denevéreké, a leveli békáké. Ravel zenekarát ostorral, kereplővel, xilofonnal, sajtreszelővel gazdagította. De mind ez az újfajta zaj engedelmesen olvad be a harmóniáiba. A darabot szépen adta elő a bájos kezdő, Gauley kisasszony, valamint Feraldy és Calvet kisasszonyok, fejből s valóban meglepő virtuozitással és könnyedséggel vezényelte A. Wolff.

Edmond Delage (La vie française)

1926. febr. 28.

Az Opéra Comique igen helyesen megkaparintotta *A gyermek és a varázslat* című fantázia-operát, amely Colette és Ravel közös munkája és amelyet a monte-carlói színház mutatott be, jó ideje már. Senki sem lehetett volna alkalmasabb a *Pásztoróra* szerzőjénél arra, hogy megjelenítse azt az ezer apró zajt, ingerlő hangzást, rövid zenei hangot, hangutánzást, az egész rendkívül gyermeki fantáziát, amely munkatársnője agyában megszületett [...]. Nehéz lenne elsorolni valamennyi hangszeres zsenialitását, a zenekari tréfálkozást, mindazokat a bizarr ötleteket, amelyekben a zeneszerző örömet lelte, hogy a szövegkönyvet zenével illusztrálja. Egyik pillanatról a másikra mindenféle pikáns, olykor enyhén agresszív hangzás fonódik össze a zeneszerző szórakoztatására és a hallgató örömeire, aki szívesen követi mindezt a szüntelen zenekari csivitelést, ezt az örökké mulattató zenebonát, ami olykor azonban megzavarja a fület [...]

Ezt a fantáziát, amely felettébb nehezen valósítható meg a színpadon, mivel hiányoznak az arányok a nagyocska fiú és a bútorok vagy az őt körülvevő állatok között, az Opéra Comique vezetői a legnagyobb gondossággal és a lehető legsikeresebben vitték színre [...]

A. Jullien (Journal des Débats)

1926. febr. 28.

(Az *Opéra Comique* előadásáról)

[...] Ahhoz, hogy megízleljük ezt a rendkívüli szövegeknyvet, otthon kellene elolvasnunk. Akkor talán megbocsátanánk némely tréfájának közepszerűségét és engednénk hogy elbájojon tárgya és néhány párbeszédének csattanója. Ez a szöveg szemmel láthatóan mulattatta Ravelt. A nagy érzelmek helyett meglelt benne valamit abból a festőiségből, amely már az *Histoires Naturelles*-ben vonzotta. A zeneszerző szíves örömet adta oda magát ennek. Kétségtelen, hogy soha még nem tett tanúságot ekkora virtuozitásról egy szöveg megzenésítésében. A szavak áradását dallamra váltotta. Mégpedig a legeredetibb, legmeglepőbb, legválasztékosabb módon. Ő maga, aki mindenre képes, nem tud ellenállni annak, hogy megfelelő helyeken ne áruljon el némi meghatódottságot [...] De a legcsodálatosabb a hangszerelés. Ravel virtuozitása itt soha el nem ért magaslatra emelkedik. Úgy látszik, ez a ragyogó mester fogadalmat tett, hogy megmutatja valamennyi valódi és álforradalmárnak, hogy játszva tútesz bárkin. Ravel ebben az új zenekarkezelésben bámulatraméltó hangzásbeli változatosságot fedezett fel; a húros hangszerekből, a piccolo fuvolából, a fafúvók jól adagolt együtteséből, a vonósokból és az ütőhangszerekből soha nem hallott effektusokat varázsol elő. Mindez pompás, választékos és izléses [...]

[...] Reméljük, hogy *A gyermek és a varázslat* számos részletét a színházon kívül is hallhatjuk majd: akkor megízlelhetjük nemes és csodálatos újdonságát [...]

Tristan Klingsor (Le Monde Musical)

1926. febr. 29.

[...] Újra megtaláljuk itt azt a Ravelt, akit szeretünk: egyedülállóan finom iróniája csodálatosan egyesül ezzel a költészettel, amelyet a legnemesebb izlés irányít, ezzel a gyengédséggel, amelyet homályos, kivételes szemérem fátyoloz be. Megtálaljuk a bámulatraméltó és eredeti zeneszerzőt, semmi kétség, a legeredetibbet, aki napjainkban Franciaországban található, és a rendkívüli zenekari mestert, az akrobatát, aki a vékony kötélén tévedhetetlen biztonsággal táncol, a villódzó, sokszínű fény nem vakítja el [...]. De az új partitúra egyúttal egy ismeretlen, vagy csaknem ismeretlen Ravelt is felfed előttünk [...]

M. Brillant (Le Correspondant)

1926. márc. 15.

[...] Ebben az ismerős és a zenének kedvező környezetben Maurice Ravel megszálltatta a Gyermeket a varázslatok között, amelyeket enyhe gonoszsággal kísérteties hangzásokkal ruházott fel. A *Nemes és érzelmes keringők*ből, a *Pásztorórából*, a *Daphnis és Chloéból*, sőt, a hegedűre és gordonkára írt *Szonátából* szöktek ide ezek az itt-ott többé-kevésbé parodisztikus árnyak és elegyednek a keringő fordulataival, valamint a foxtrott ritmusaival, felidézve az *Isten veled New York* kellemes hangzó emlékét [...]

Jean Marnold (Mercure de France)

Megjegyzések Maurice Ravel stílusáról

1927. okt. 15.

[...] Hogyan lehetne még könnyedebbé tenni ezt a karcsú stílust, anélkül, hogy az szegényebbé válna? Hogyan lehetne mégjobban kiemelni e tiszta vonásokat, anélkül, hogy széttörnének finom hegyüket? Ezt a problémát oldják meg elragadó kellemmel, szinte játékosan a *Nemes és érzelmes keringők*.

A harmóniavilág itt lemond mindarról a csillogásról és súlyos ragyogásról, amely a kettőzések révén keletkezett. De nem éri be azzal, hogy elhagyja a fölöslegeset, olykor a szükségéstől is megfosztja önmagát, egy pillanatra lemondva a „jó fokok” támaszáról és kihasználva a kedvező percet olyan dallamok számára, amelyek a tiszta disszonanciák súrlódásaitól lángra lobbannak. [...]

Ez a stílus kedveli az ellipszist. Gondosan elkerüli a kétértelműség bizonytalanságait, de nem mond le egy rövid rejtély meglepetéseiről. Tanú erre a hetedik *Nemes keringő*, a sorozatnak talán a legbájosabb és ugyanakkor legmerészebb darabja, a kettős és hármas ütemek egymás mellé helyezésével és a „politonalitás” ijesztgetéseivel, amelyek rémületbe ejtették az 1911-es hallgatóságot.

*

Egy kissé száraz érzékiség jellemzi ezt a zenét. Elektromos súrlódások, egy macska simasága: Baudelaire-i gyönyörök. Baudelaire-i az az *átok* is, amely kíséri őket. Miután a zongoristák következetesen megvetik, a *Nemes és érzelmes keringők* kihívták maguk ellen azoknak a sznoboknak titkos bosszúját, akiket álarcban oly jól kigúnyoltak. Zenekari változatuknál is kedveltebb fiatalabb testvérük, a *Valse*, holott az nem éri el ezt az értéket. Talán nevet kellene változtatniok ahhoz, hogy tánra alkalmassá váljanak, de akkor is csak nehezen tudnák elkerülni a végzet rosszindulatát [...]

Roland-Manuel (Musique)

1933. aug. 1.

A „Nemes és érzelmes keringők” hét, hármas ütemű darab füzéréből állnak össze, amelyeket egy epilógus követ, itt keverednek és elvesznek a korábban hallott motívumok. Feliratuk az a mondat, amit Henri de Régnier „Találkozások de Bréot úrral” című művének előszavából kölcsönöztek: „[...] egy haszontalan elfoglaltság édes és mindig megújuló gyönyörűsége”. Ez a játék szüntelenül Schubert emlékének hatását mutatja. 1911-ben készült, amikor az újonnan alapított Független Zenei Társaság elhatározta, hogy hangversenyt ad, ahol az első ízben bemutatott művek szerzőinek nevét nem közlik. A javarészt szakemberekből állott közönségnek kellett szavaznia. Egyedül Louis Aubert, akinek a *Keringőket* ajánlották és aki azokat előadta, tudta, mihez tartsa magát. Mivel Ravel itt szakított korábbi stílusával, a szavazás eredménye igen meglepő volt. Kodály és Erik Satie neveit emlegették, de alig néhány cédulán állott a megfelelő név.

A „Nemes és érzelmes keringőket” két hét alatt meghangszerezelték, hogy „Adélaide avagy a virágok beszéde” címmel szerepelhessen azon a „Táncestén”, amelyet Trouhanova kisasszony adott 1912-ben a Châtelet-ben [...]

D. L. [újság?]

BOLERO

1931. márc. 20.

[...] Nem kevés vita zajlott Párizsban ennek a rendkívüli zenekari mutatványnak pontos tempójáról és karakteréről; azt beszéltek, hogy ezen a ponton nem volt meg az egyetértés a szerző és a tévedhetetlen Toscanini között [...]

A Ravel-féle változat tehát felkeltette mindnyájunk érdeklődését, akik a *Bolerót* csak Ruhlmannal hallottuk, mint táncjátékot a Monnaie*-ban. A hallgatóságot teljesen lenyűgözte a viszonylag lassú tempó rendíthetetlen metronóm-jellege, ez a jól szabályozott gépre emlékeztető ritmus, amit a zeneszerző a legcsekélyebb ingadozás nélkül mindvégig megtart. Így a darab ellenállhatatlan és mindent leigázó érzelmi hatása kizárólag dinamikai eszközökkel érvényesül, a hangszínek fokozása révén, amelyet bölcsen osztott el és adagolt a zeneszerző, a hanghatások mágikus ismerete révén, amit talán még soha senki sem gyakorolt ilyen szakértelemmel.

[cikkíró?] (Les Beaux Arts)

* Théâtre de la Monnaie, Brüsszeli színház.

GÖRÖG NÉPDALOK

1913. febr. 15.

[...] Mme Sorgia, aki valószínűleg görög, énekelt nekünk egy boszporuszi dalt és három dalt Chio-tól; Maurice Ravel harmonizálta meg, hárfa és tamburin kísérettel. Lenyűgöző volt! A művésznő szoborszerű szépsége valamint egyszerűsége, [...] hangjának bája, e dalok finom vonala, a harmóniák, amelyeket Ravel rafináltan öltöztetett fel, és végül a tamburin, amely annyi tiszteletlen iróniát hintett szét a komoly *Nemzeti Társaság* kebelében, mindez örömmel töltötte el a közönséget [...].

Paul Landormy (Vie Parisienne)

TERMÉSZETRAJZ

1930. szept. 3.

[...] Elmúlt már az az idő, amikor a *Természetrajz* zeneszerzőjének nevét idézni illetlenségnek számított. Ravel akkoriban a vakmerő, a szűrő satirikus, a kifinomult esztéta mivoltában rohanta meg iránytadó zenei stílusunkat, mint akit különös mámor és kicsapongó ihlet kerített hatalmába [...]

Maurice Ravel egyre inkább úgy jelenik meg dalirodalmunkban, mint egy Stendhal, akinek hajlama lett volna a tündérmeséhez. Ez az ember ismeri a világot és van ízlése. Mindig résen áll, akkor is, amikor közömbösnek akar látszani. Valami zseniális pedantériával csakis a különleges benyomásokat engedi hatni magára. Romantikus és körültekintő, vágyik a pontosságra és a realizmusra, ironikus és képzelgő, az abszurdumig logikus, képzelete és humorának különösége gyakran kínozza, mivel állandóan éber és szabadon csapongó, anélkül, hogy kielégülést nyerne. Élénksége, játékosága, törekvései, mulatságai és merészségei nem véletlenek. Még önkívületére is gondosan felkészül. A művész azokat a szépségeket keresi, amelyek a hétköznapiból kiemelkednek. Mivel

kedveli a képmutatást, olyannak tettei magát, mint akit az újdonság démona kerget. Bámulatosan tudja megválogatni furfangjait. Bármilyen különösnek és nyugtalanak látszik, teljes szellemi biztonságban gondolkodik és dolgozik [...]

Henry Malherbe (Le Temps)

Jane Bathori második hangversenye

[dátum?]

[...] Befejezésül Jane Bathori előadta Ravel „Természetráajz”-át, amelyet, azt hiszem, Algírban első ízben hallottunk. Vajon a mű humora ragadtatta imitt-amott mosolygásra a Salle des Beaux Arts Mozartért rajongó közönségét, vagy a hitetlenkedés? Valóban lehetett mosolyogni, de csakis azzal a boldog, belülről fakadó mosollyal, amely felismeri azokat a lényeket, amelyeket előttük már felismert Jules Renard és Maurice Ravel és amelyeket Jane Bathori jóvoltából mi is felismerhetünk.

Micsoda tanítása ez a humanizmusnak! Ó, a sárga nevetés, amelyet a két nagy gonoszító titkon óhajtott! Mindent elmondtak már Ravel zenéjéről. Még sohasem volt kegyetlenebbül önmaga, még sohasem volt ilyen kitérő. Anélkül, hogy lényeges kapcsolata volna a „Daphnis és Chloé”-hoz, főképpen pedig a „Trió”-hoz, inkább a „Pásztoróra” keletkezésével fonódik össze. A „Páva” és a „Gyöngytyúk” csaknem az abszolút kifejezést valósítja meg [...]

Charles Berlandier (L'Algérie)

DON QUIJOTE ÉS DULCINEA

Ravel három új dala

1934. dec. 3.

[...] térjünk rá azokra a kommentárookra, amelyekkel Ravel illeti Cervantes hőseit. Ez a három derűs dal élénk és tömör kifejezésű. Itt nem találhatók meg azok a hangzási kísérletek, amelyekkel Ravel korábban kacérkodott. Egyszerű dallamvonal, jól ívelt rajzzal. Levét minden mesterkéeltséget, akárcsak annak a földnek a dalai, amelytől táncritmusait kölcsönzi. Itt többféle Spanyolország keveredik. A *Romantikus dal* Spanyolországa szándékosan halvány színeivel a guajira ritmusait idézi fel. Az *Epikus dal* nemes, tartózkodó énekével egyfajta zortzico tétel, amelyet a mélyben klarinétok és fagottok festenek komor színekkel. A *Bordalt* a jota ihlette, amelynek gyűjtő hatású elevensége ingerlő diszsonanciákkal társul, mintha valami ügyetlen falusi zenekar kísérné [...]

Paul Le Flem [újság?]

1934. dec. 19.

Paul Paray néhány nappal ezelőtt a Colonne hangversenyen nagy sikerrel mutatta be Maurice Ravel *Három dalt Dulcineához*, Paul Morand szövegére. Általában igen jól adta elő e dalokat Martial Singher [...] Ravel három dala, amely sem harmóniai gazdagság,

sem a dallamvonal nemessége terén nem hasonlítható össze sem a *Természetrajzzal*, sem a *Madagaszkári dalokkal*, valójában nem más, mint egyfajta „A la manière de...”, amely túlságosan jól sikerült ahhoz, hogy ne tekintsük humorosságát a pasticcio kissé lenézett műfajához tartozónak [...]

Megint elérkeztünk ahhoz a zavarbaejtő kérdéshez, amit Ravel csaknem valamennyi műve felvet. Az a vitathatatlan biztonság, ami Debussy minden sorából árad, itt, valljuk be, csaknem mindig kudarcot vall; a gyakorta kiváló ízlés, a bámulatra méltó zsenialitás, a hangzó varázs technikája, legalábbis szerintem, sohasem pótolja azt a „valamit”, azt a lélekre közvetlenül ható bűvöletet, amellyel a *Gáláns ünnepek* és a *Bilitis-dalok* szerzője rendelkezik. És minél jobban csodáljuk, amint felfedezzük a raveli harmóniák, a hangszerezés vagy a ritmus rendkívüli gazdagságát — itt már nem a *Dulcinea-dalokról* beszélünk —, annál kínosabban érezzük, ismerjük fel mindazt, amit legyen szabad a Debussyféle ráhatásnak, mint zenei csodának neveznem; ez más színvonalat képvisel és mérhetetlenül felülmúlja az előbbit.

Gabriel Marcel [újság?]

SEHEREZÁDE

[dátum?]

Ravel *Seherezáde*-ja vitathatatlanul egyike a napjainkban írott művek közül a legeredetibbeknek, legérdekesebbeknek, megvan benne a felidézés csodálatos adottsága, szemünk előtt tarka képek vonulnak el, miközben fülünket elbűvölik a legügyesebb és legkülönösebben kialakított zenekari kombinációk. Lehetséges, hogy írásmódjában Ravel Debussyból indul ki és neki köszönheti eredményeinek nagy részét, de Ravel művésze egészséges, pontos, csodálatosan aprólékos és mindehhez megragadó érzékenység járul. Ravel zenéjében nincs sem ópium, sem kokain [...]

Henry Février [újság?]

G-DŰR ZONGORAVESENY

1932. jan. 30.

[...] a Lamoureux-zenekar [...] a hatalmas teremben — amely nem is bizonyult túlságosan hatalmasnak — bemutatta Maurice Ravel újszülött versenyművét, azt a legendás versenyművet, amelyről annyi éven át hallottunk beszélni, hogy a végén már nem is hittünk benne. Mondjuk meg mindjárt, hogy ez a mű méltó a *Daphnis*, a *Scarbo*, a *Valses nobles* szerzőjéhez, olyan alkotás, amelyben zene van, valódi vissza-Ravelhez zene [...]

Florent Schmitt (Le Temps)

1932. márc. 13.

Maurice Ravel a fiatal nemzedék zeneszerzői közül a legjobban ismeri a közönség kegyét. Előre tudja, hogy megtapsolják, sőt ünneplik. Amikor *Boléro*-ját vezényli, ezt a zenekari tréfát (amelyet ő maga úgy határoz meg, mint „egy ritmus örületét”), viharos fogadtatást vár és ezt meg is kapja. Sportöltözékben, olyan pontossággal útve a ritmust,

amely túl gépies ahhoz, hogy ne legyen erőltetett, előre tudja, az elragadtatás milyen üvöltésével üdvözli majd a közönség, akit volt szíves félrevezetni, mint annakidején Erik Satie. Szerencsére rájött, hogy minden tréfának van határa és hogy a derék, buta és engedelmis hangversenylátogató közönség megérdemli a kegyelmet.

Zongoraversenyének bemutatója példa erre. Tünelmes ritmikus motívumok, amelyek nem csupán arra hivatottak, hogy az előadó virtuozitását megcsillogtassák, hanem nagyon személyes érzelmeket fejeznek ki, éltetik és mozgatják a választékos harmóniai kereten belül [...]

Kellemes dolog dicsérni egy zeneszerzőt, aki csak arra törekszik, hogy önmaga legyen; átadja magát temperamentumának, anélkül, hogy azzal törődne, mit gondolnak majd a sznobok [...] a kifinomultak!! zenei értelemben, természetesen! [...]

Louis-Émile Fouquet (La Revue Française)

1932. ápr. 5.

Két és fél hónappal ezelőtt mutatták be, a szerző vezényletével, zsúfolt terem hallgatósága előtt (a Salle Pleyel nem kicsi és ezúttal a szó szoros értelmében sok embert el kellett utasítani), diadalmas hangversenyen, elborítva olyan szerető, figyelmes és lelkes csodálattal, amit Ravel barátai nem fognak elfelejteni és ami egy kiválasztott közönség legszebb tiszteletadása egy nagy zeneszerzőnek. Marguerite Long játszotta [...] bámulatra méltó biztonsággal, finomsággal, könnyedséggel [...]. Ravel *Zongoraversenye* minden kétséget kizáróan igazi remekmű, amely szép helyet érdemel a jelenkori zene történetében.

[...] A partitúra viszonylag rövid és főként, sohasem tűnik hosszúnak (Ravel mindig gondosan őrizkedett attól, hogy gyözködjön, ő társasági ember és fél attól, hogy fáraszt bennünket, nem akarja azzal megzavarni élvezetünket, hogy felhívítja). De anyagával, színével, modorával szüntelenül a leggazdagabb és legkedvesebb változatossággal szolgál [...]

Az, hogy egy ilyen kifinomult lángész (vagyis Franciaország nagy zeneszerzője), anélkül természetesen, hogy elvesztené bonyolultságát, ilyen világos, kedves művet ír, amely mindazokat elbűvöli, akiknek francia ízlése van, valóságos jótétemény [...].

Maurice Brillant (L'Aube)

1933. márc. 1.

[...] A *Zongoraversenynek*, amelyet Ravel most adott ki, egyik érdeme, hogy figyelembe veszi a probléma adottságait és a lehető leghatékányabban oldja meg azokat. Mert jóllehet a francia mester gyakran alkalmaz a zenekari együttesben zongorát, de nem adja meg a lehetőséget, hogy kontrasztáljon vele, élénk párbeszédet folytasson, amelynek során mindkét beszélgető partner egyenlő elbánásban részesülne és élvezné jogai teljességét. Ezzel felismeri azt a lényegét, amely az ilyen műfajú alkotás célja és amelynek legfőbb vonása, hogy érvényre juttassa az előadó virtuozitását és lehetővé tegye számára a csillogást, anélkül, hogy elhanyagolná a „kifejezést”, amely ugyanilyen fontos kell legyen számára.

Így fogta fel a versenyművet Mozart. És így fogta fel Saint-Saëns is, Ravel pedig az ő követőjének vallja magát.

Akárcsak példaképe, Ravel is arra törekedett, hogy ihletét a hangszer természetéhez hangolja, amelyet rendkívüli tehetséggel kezel, mint olyan zongorista, aki előtt a zongora technikája semmi titkot nem rejteget többé. Nincs itt semmi, ami meghaladná a zongora lehetőségeit; semmi, ami eltéríti hagyományos rendeltetésétől és attól a területtől, amely sajátja. Ha a két gyors tételben, amely elsősorban ritmusra és mozgásra épül, a zeneszerző feltűnően vonzódik az ütőhangszerekhez, az akkordokhoz és futamokhoz, mindahhoz, amit csak ez a lényegében sokhangnemű hangszer megenged, ha a jazz bizonyos elemeit veszi is igénybe, a teljes második tételt viszont az éneklő és expresszív elem számára tartja fenn. Ez olyan erőteljes kontraszt, amely nem csupán a külső formára vonatkozik, hanem magára a stílusra is. Talán éppen ez a szembehelyezés hat kissé túlzottnak és ez jelent olyan ellentmondást, amely megfosztja az új *zongoraverseny*t attól a szilárd belső egységtől, amely minden műalkotásnál nélkülözhetetlen [...]

Al. M. (La Suisse)

[dátum?]

[...] Jóllehet a művészet munkásának tartja magát, mégsem akar tudomást venni a kor türelmetlenségéről. Alkotó létére a nyugodt munkát kedveli, a koncentrációra törekvő erőfeszítést. Szereti megközelíteni a tökéletességet, de nem hajszolja a számbeli és időbeli teljesítmények rekordját. Szép példája az önmérsékletnek olyan művésznél, akit a siker állhatatosan és rokonszenve követett.

Ez a versenymű folytatja mindazon világos, nemes műveknek fennkölt sorozatát, amelyek a raveli életművet jellemzik.

Újabb drágakövel gazdagítja Ravel zongoraműveit, amelyek között egyik-másik megbotránkoztatott egyséket, míg másokat új élvezettel halmozott el. De mindegyik ugyanazt a hangzási tökélyt, ugyanazt a kiegyensúlyozottságot fejezte ki, amit érett megfontolás eredményeképpen érhetett el a művész. A *Pavane*-től a *Concerto*-ig nem nagy a távolság. A történet talán változott. A hangok megtartották varázserejüket. A zeneszerző szellemessége, zsenialitása mit sem veszít éléből, amikor a legújabb divat vívmányait a magáévá teszi. [...]

Paul Le Flem [újság]

ZONGORAVERSENY BALKÉZRE

1933. jan. 27.

Az elmúlt hét kiemelkedő eseménye Ravel balkézre írt *zongoraversenyének* bemutatója volt. Ez a *zongoraverseny*, amelynek arányai meglehetősen szűkre szabottak, ellentéte annak a műnek, amely Marguerite Long számára készült és amelyet ő egész Európában előadott, mint nagyzenekarra és zongoraszólóra írt darabot. A művész, akinek számára ez a mű készült, bármilyen tehetséges is, nem csillogtathatja meg a zongora valamennyi lehetőségét, ezért ügyes ötlet volt Raveltől, hogy ezt a formát alkalmazta, amely a maga módján kelt érdeklődést. A darab két, összefüggő tételből áll. A francia mester maga tette közzé a mű leírását, az ő általa adott elemzést foglaljuk össze.

Első tétel: lassú bevezetés, amelyet két téma követ, ezek közül a második kifejező, telve díszítésekkel. Második tétel: scherzo, két ritmikus témán alapul, trióval, amely dal-

lamos és amelynek a dallamvonalat körülfonó polifóniája igen bonyolult. Rövid stilizált *da capo* után hamarosan visszatér az első tétel első témája. A kadencia a bevezetésre épült. A műben felhasznált valamennyi elem ráfonódik. Hirtelen befejezés.

Ravel mindig arra törekedett, hogy zenéje korszerű legyen. Miután tehetsége jelentős, minden, általa fokozatosan meghódított műfajban túlhaladta azt, akit példaképül választott. Ez a varázsló talán még finomabb hangzó költeményeket állított össze, mint Debussy, átalakította a clavecinisták stílusát, felújította a keringőt; felfedezte az ironikus műfajt; oly korban, amikor a hamis hangok kötelezőek, olyan oldalakat írt, amelyek semmi engedményt nem tesznek az agresszív zene díszpéldányainak; behódolt a blues-nak és a foxtrottnak; olyan darabokat komponált, amelyeknek célja a virtuóz érvényre juttatása.

Úgy látszik, azóta, mivel nem kívánta követni Stravinsky steril példáját, Ravel nem tudja, merre induljon el. De mégis azt a benyomást kelti, mintha megbecsülné azt a közönséget, amely belefáradt a merőben intellektuális alkotásokba és érzelmi kielégítésre vágyik. Így hát, szép csöndben békét köt a tegnapi ellenséggel: a szívvel. Már a két kézre írott *Zongoraversenyben* tanújelét adta érzékenységének. Új művével megerősítette szándékát, hogy visszahozza a zenébe a költészetet. Miután ő maga, alkotánál fogva kevésbé képes az érzelemre és általában minél idősebbek leszünk, annál kevésbé tud bennünket elragadni a szenvedély, kénytelen volt adottságaival számot vetni és átalakítva idézte fel azokat az eszméket, amelyek első korszakának támaszai voltak [...].

Maurice Imbert (Les Débats)

Ravel Fesztivál (január 17.)

1933. jan. 27.

Ez a fesztivál, amelynek műsora egy mesterművekben termékeny élet harminc esztendejét foglalta magában, alkalmat adott kedd este a Pleyel terembe siető közönségnek, hogy ismét kimutassa Ravel iránti vonzalmát és egyre fokozódó szeretetét. Roger Desormières és maga a szerző váltották egymást a karmesteri emelvényen. Nem beszélék most a *Nemes és érzelmes keringőkről*, amelyeket Trouhanova táncolt 1914 elején a Châtelet történelmi jelentőségű gálaestjeinek egyikén, sem pedig a lobogó és szellemes *Alborada del Gracioso*-ról, amelyet, úgy emlékszem, a keringők előtt hallottunk Ricardo Vines ujjai alatt felcsendülni; sem pedig a *Boleró*ról, amely, jőllehet csak 1928-ban keletkezett, Ida Rubinstein felkérésére, de már többször bejárta a világot. A várva-várt darab, amely még előadása előtt viták tárgya volt a szünetekben a Pleyel-ház enolőcsarkáiban, a *Balkezes versenymű* volt, ami nem egészen két éve íródott [...]

Egy kézből kettő lett, ezek közül az egyik énekelt és a másik kísérte, mindkettő sebes, finom és erőteljes, teljesen elnyeli mind a hét oktávát, amely a művész számára rendelkezésre áll ahhoz, hogy szívünket megrendítse [...]

Roger Crosti (Le Ménestrel)

1933. jan. 27.

[...] Nem szeretném még könnyedén sem megbántani a *Bolero* kiváló szerzőjét. De az a halvány benyomásom, hogy az erőpróba, ami elé Wittgenstein állította, nem örvendeztette meg különösképpen és csak a paradoxonok iránti vonzalma készítette arra, hogy

vállalja. A követelmény eredendő bűne csak zavarhatta a zenekarnak ezt a varázslóját, akinek rendes körülmények között ördögien igényes a szelleme. Csodáljuk néhány briliáns részlet és a nagy kadencia előkelő választékosságát, ami alkalmat nyújtott Wittgensteinnek, hogy bemutassa ügyességét és részese lehessen egy szép estének, olyan közönség egyhangú lelkesedésének, amely az első akkordtól kezdve el volt ragadtatva.

Jules Casadesus [újság?]

1933. jan. 31.

[...] Mint mindig, Maurice Ravel most is elsődleges fontosságúnak tekintette a rendelkezésére álló eszközök tökéletes kihasználását, mert ez a zeneszerző semmit sem ír, ami ne lenne éppoly értelmes, mint amilyen érzékeny.

Tristan Klingsor (Monde Musical)

1933. febr. 1.

[...] Nem lep meg senkit, ha azt mondom, hogy olyan ügyességgel van megírva, hogy motívumok, hangzatok, mindenféle vonások oly merészen és szerencsésen kapcsolódnak össze, hogy inkább három kezét vélünk hallani, nem egyet [...]

[cikkíró?] (Courrier musical)

[dátum?]

[...] Ravel balkézre írott *Zongoraversenye*, amelynek ez volt a „második előadása” [...] a stílus egységének abszolút megvalósítása. Anélkül, hogy eltúlozná ezáltal a kifejezés eszközeinek meggritkítását. Ellenkezőleg, miután az elmélyedésre való képessége erősebb, mint valaha, minden egyhangúságot elkerül. A zongoraművész ezúttal is Paul Wittgenstein volt, aki számára ezek a lapok íródtak. Megkapó módon tett újabb tanúságot nemcsak tüneményes virtuozitásáról, de mély liraiságáról is.

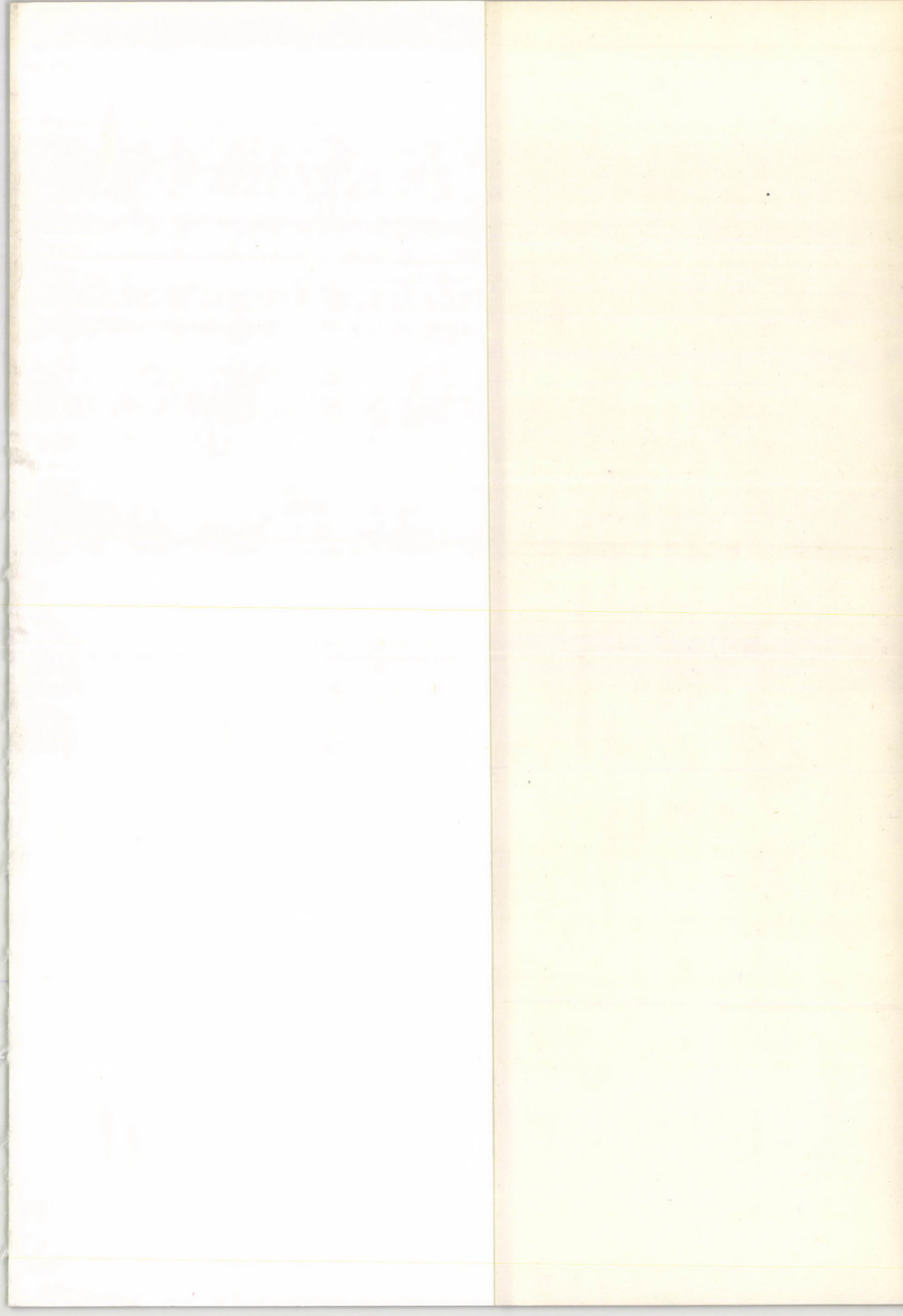
[cikkíró?] (Le Ménestrel)

[dátum?]

Ezen az 1933-as télen, ha megnézik a hangversenyek műsorait, egy dolog lepi meg önöket: úgyszólván nincs olyan szimfonikus együttes, karmester vagy virtuóz, aki ne tartaná szükségesnek, hogy műsorára tűzzön egy művet Maurice Raveltól. Ugyanazon a héten felfedeztük ilyen módon az immár klasszikus *Zongoraversenye*nek, a *Daphnis és Chloé* bűbajos szvitjének, a *Seherezádénak*, a *Bolerónak* vagy a *Pavane*-nak előadását. Nem panaszkodunk azért, hogy végre érdeme szerint ünneplik egy olyan mester hatalmas zsenijét, aki a jelenkori francia zene dicsősége. És érthető, ha a második zongoraverseny, az úgynevezett *Balkezes versenymű* bemutatóját aggodalommal, sőt valljuk be, némi ellenérzéssel vártuk [...] Ezt a bemutatót a zeneszerző vezényelte — amint, valahányszor csak erre alkalma van, ragaszkodik hozzá, hogy ő vezényelje a *Bolero* vagy az *Első zongoraverseny* előadását is. Az Orchestre Symphonique de Paris — amely sajnos oly gyakran vall kudarcot — igyekezett és felülmúlta önmagát. Paul Wittgenstein nagytehetségű, érzékeny, megrendítő virtuóznak bizonyult. Nem is tudta az ember, mit dicsérjen inkább: a zeneszerző zsenialitását, szüntelen megújulását, vagy egy ilyen színvonalú előadó intelligenciáját és érzékenységét [...]

R. Gayman (Miroir de Paris)

(Pándi Marienne)



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 Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

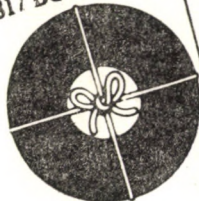
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

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

A LEMEZPOSTA meg 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, hangszerzölök, kamarazene,
 mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____

aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat