Fo 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1987 1

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1987. XXVIII. évfolyam

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK, KOTTÁK

	Szám	Oldal
ALBERT GÁBOR:		
Vád vagy magamentség? Gondolatok a Kossuth-emigrációról	1	63
A KORTÁRS ZENE TÁRSASÁGA ÚJ ALAPSZABÁLYA	3	301
A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XII. KÖZGYŰLÉSE II.	1	67
BÁRDOS KORNÉL:		
A pásztói ciszterciek zenei működése az egri gimnáziumban	1	14
BELJAJEV, VIKTOR:		
Kasztalszkij és orosz népi többszólamúság	3	282
BARSZOVA, INNA:		
Alekszandr Moszolov korai alkotásai	3	244
BREUER JÁNOS:		
Tanítóm	1	66
BREUER JÁNOS:		
70	3	223
BUCSI LÁSZLÓ:		
Liszt és a magyar ferencesek	1	50
DERZSANOVSZKIJ, VLAGYIMIR:		
A keresztúton	3	302
DÉRI BALÁZS:		
Marmorinus, rex Agarenorum	1	34

	Szám	Oldal
„DIALECTICUS" (NYIKOLAJ ROZLAVEC):		
A zenei reakcióról és haladásról	3	292
DOBSZAY LÁSZLÓ:		
Spiritus latine locuntur	1	49
DUBROVAY LÁSZLÓ:		
A zenei anyag fejlődése — előrehaladás a részhangrendszerben	4	398
EŐSZE LÁSZLÓ:		
Liszt és Wagner (Egy művészbarátság új megvilágításban)	2	131
FALVY ZOLTÁN:		
Simplicissimus	2	119
FERENCZI ILONA:		
„Adjunk hálát az Úrnak, mert érdemli!" Egy metrikus dallam többszólamú, hangszeres és népi változatai	1	17
GÉMESI GÉZA:		
Kánon Rajeczky Benjamin nevére	1	8
HAMBURGER KLÁRA:		
A Liszt család levelestárából	2	141
HAMBURGER KLÁRA:		
Liszt és Émile Ollivier	1	75
HAMBURGER KLÁRA:		
Két nemes muzsikus, akik nyitott szívvel hallgatták egymást. Liszt Ferenc kiadatlan levelei Camille Saint-Saënshoz	4	426
HOFFER TAMÁS:		
Európai népművészet: az összkép fölvázolásának lehetőségei	2	124
JENEY ZOLTÁN:		
Psalmus 116	1	9
KÁRPÁTI JÁNOS:		
Azuma aszobi – szórakozás vagy rítus	4	393
KEULER JENŐ:		
Zeneszerzői gyakorlat és zeneelméleti kutatás	4	412
KIRÁLY PÉTER:		
Bakfark Bálint adománylevele	1	88

	Szám	Oldal
KOVÁCS SÁNDOR:		
A Bartók-rend hátlapjai	1	53
KURTÁG GYÖRGY:		
Játékok (részlet)	1	3
LEBEGYINSZKIJ, LEV:		
Nyolcévi küzdelem a proletár zenéért (részlet)	3	304
LOBANOVA, MARINA:		
N. A. Rozlavec zeneelméleti hagyatéka	3	230
LOHR FERENC:		
A zenei jóhangzás sokfélesége és akusztikai feltételei I—II.	2	215
	3	328
LUNACSARSZKIJ, ANATOLIJ:		
Zene és forradalom (részlet)	3	225
MESZLÉNYI ATTILA:		
A musette – a dudák királynője	4	379
PAPP GÉZA:		
Az úgynevezett Chopiczky-nóta. Néhány hangszeres adalék Liszt VI. rapszódiájának első témájához	1	43
PAPP GÉZA:		
Liszt ismeretlen verbunkos átiratai	2	173
PINTÉR LAJOS:		
Liszt Ferenc aradi hangversenyei	2	189
ROZLAVEC, NYIKOLAJ:		
Önmagáról és munkásságáról	3	226
SÁROSI BÁLINT:		
A hangszeres magyar népzene ütemparós rétege	4	335
SÁROSI BÁLINT:		
„Így láttam..."	1	38
SÁRY LÁSZLÓ:		
In All Eternity	1	10
SOÓS ANDRÁS:		
Glória (részlet)	1	12
SOSZTAKOVICS, DMITRIJ:		
Levelek Ediszon Gyenyiszovhoz	3	315

	Szám	Oldal
SZABANYEJEV, LEONYID:		
Kortárs zene	3	296
SZABANYEJEV, LEONYID:		
Zenei irányzatok a mai Oroszországban	3	307
SZENDE OTTÓ:		
Leopold Mozart (1719—1787)	2	200
SZENDREI JANKA:		
Ami egy siratógyűjtésből kimaradt	1	21
TARI LUJZA:		
Palóc menyasszonykísérő – bukovinai menyasszonykikérő	1	26
TÓTH SÁNDOR:		
Nem az esztendő	1	13
TÖRÖK JÓZSEF:		
A pásztói perjel és európai elődei	1	40
UJFALUSSY JÓZSEF:		
Debussy és Liszt	2	115
VIKÁR LÁSZLÓ:		
A motívum szerepe a dallamok összehasonlításában	1	23
WILHEIM ANDRÁS:		
A variáns fogalma az új zenében	1	60
KÖNYVEKRŐL		
Ujfalussy József: Tamino a válaszúton. Drámai párbeszéd és zenei cselekvény. (Maróthy János)	1	101
Gunthard Born: Mozarts Musiksprache — Schlüssel zu Leben und Werk (Kovács János)	1	102
Szerk.: Antol Würz, Reinhold Schimkat: Ludwig van Beethoven in Briefen und Lebensdokumenten; Szerk.: Rudolf Elvers: Felix Mendelssohn Bartoldy, Briefe; Szerk.: Hans-Josef Ortheil: Robert und Clara Schumann — Briefe einer Liebe; Walter Kolneder: Vivaldi-Lexikon; Szerk.: Kurt Pahlen: Mein Engel, Mein Alles, mein Ich; Peter Gradenwitz: Leonard Bernstein (Bónis Ferenc)	1	107
Szerk.: Dieter Rexroth: Paul Hindemith, Briefe (Bónis Ferenc)	2	220
SZEMLE		
VIKTOR JUZEFOVICS:		
Megfontolandó példa	4	437

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVIII. évfolyam 1. szám 1987. március

TARTALOM

A 85 ÉVES RAJECZKY BENJAMIN KÖSZÖNTÉSE

KURTÁG GYÖRGY:
Játékok (részlet) 3

GÉMESI GÉZA:
Kánon Rajeczky Benjamin nevére 8

JENEY ZOLTÁN:
Psalmus 116... 9

SÁRY LÁSZLÓ:
In All Eternity 10

SOÓS ANDRÁS:
Gloria (részlet) 12

TÓTH SÁNDOR:
Nem az esztendők 13

BÁRDOS KORNÉL:
A pásztói ciszterciek zenei működése az egri gimnáziumban 14

FERENCZI ILONA:
„Adjunk hálát az Úrnak, mert érdemli!" — Egy metrikus dallam többszólamú, hangszeres és népi változatai 17

SZENDREI JANKA:
Ami egy siratógyűjtésből kimaradt 21

VIKÁR LÁSZLÓ:
A motívum szerepe a dallamok összehasonlításában 23

TARI LUJZA:
Palóc menyasszonykísérő — bukovinai menyasszonykikérő 26

DÉRI BALÁZS:
Marmorinus, rex Agarenorum 34

SÁROSI BÁLINT:
„Így láttam..." 38

TÖRÖK JÓZSEF:
A pásztói perjel és európai elődei 40

PAPP GÉZA:
Az úgynevezett Chlopiczky-nóta. Néhány hangszeres adalék Liszt VI. rapszódiájának első témájához 43

DOBSZAY LÁSZLÓ:
Spiritus latine locuntur 49
BUCSI LÁSZLÓ:
Liszt és a magyar ferencesek 50
KOVÁCS SÁNDOR:
A Bartók-rend hátlapjai 53
WILHEIM ANDRÁS:
A variáns fogalma az új zenében 60
ALBERT GÁBOR:
Vád vagy magamentség? Gondolatok a Kossuth-emigrációról 63
BREUER JÁNOS:
Tanítóm... 66

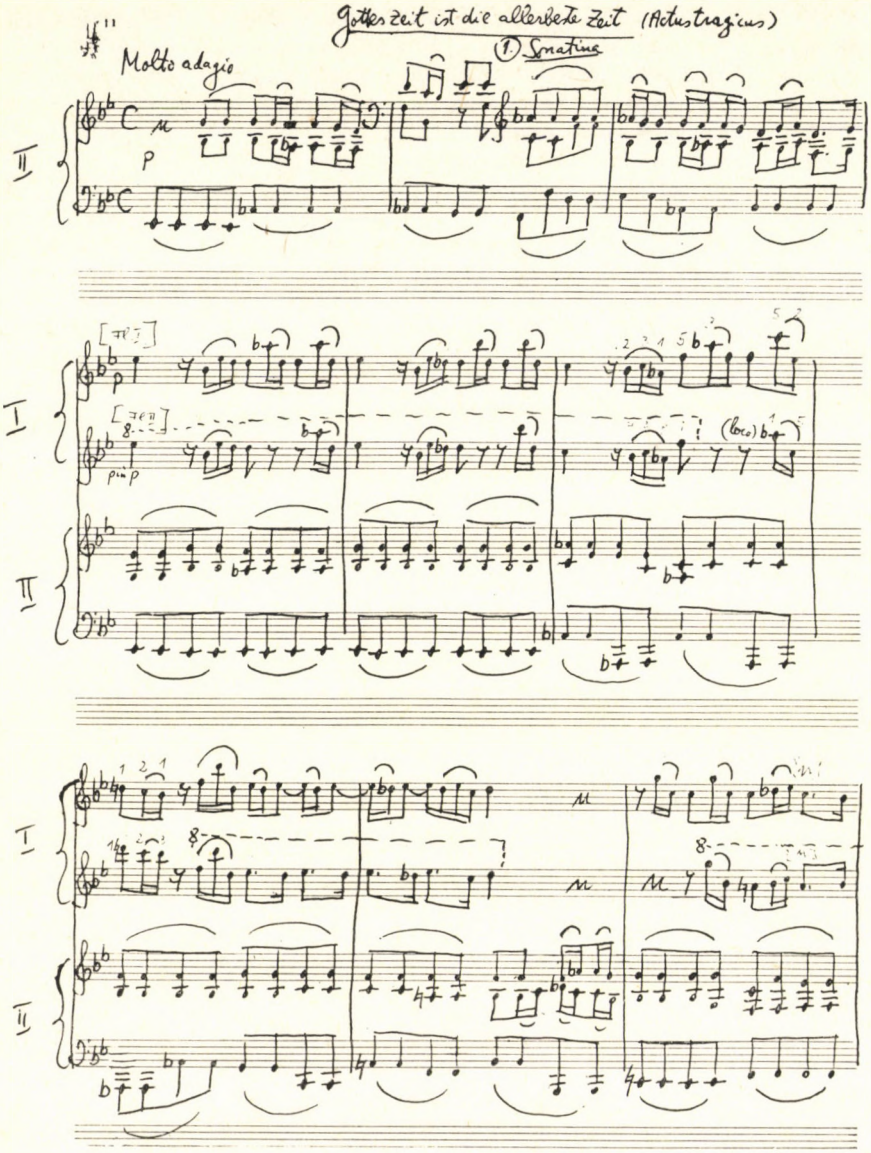
*

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XII. KÖZGYŰLÉSE II. 67
HAMBURGER KLÁRA:
Liszt és Émile Ollivier 75
KIRÁLY PÉTER:
Bakfark Bálint adománylevele 88
KÖNYVEKRŐL
Ujfalussy József: Tamino a válaszúton. Drámai párbeszéd és zenei cselekvény. (Maróthy János) 101
Gunthard Born: Mozarts Musiksprache — Schlüssel zu Leben und Werk (Kovács János) 102
Szerk.: Anton Würz, Reinhold Schimkat: Ludwig van Beethoven in Briefen und Lebensdokumenten; Szerk.: Rudolf Elvers: Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe; Szerk.: Hans-Josef Ortheil: Robert und Clara Schumann — Briefe einer Liebe; Walter Kolneder: Vivaldi-Lexikon; Szerk.: Kurt Pahlen: Mein Engel, mein Alles, mein Ich; Peter Gradenwitz: Leonard Bernstein (Bónis Ferenc) 107

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar 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 125—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

87.4845.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen



Kurtág György: Játékok (részlet).

Rajeczky Benjamin nyolcvanötödik születésnapja tiszteletére Pásztó adott otthont annak a kétnapos rendezvénysorozatnak, amelyet Pásztó Város Tanácsa és az MTA Zenetudományi Intézete rendezett. Mindabból, ami ott, a tudományos előadásokon s a hangversenyeken elhangzott, a nem csupán az emlékezetben, hanem az írásban is megőrizhetőt nyújtja a következő összeállítás. Szokatlannak tűnhet egy zenetudományi szakfolyóirat hasábjain témák és formák ilyen sokfélesége — ám még ez is csak halvány visszfénye annak, hogy hányféle területen s hányféle formában hatott ránk Rajeczky Benjamin műve és személyisége; s erről valóban csak úgy próbálhatunk meg valamennyire is számot adni, ha vállaljuk a mondanivaló személyességét, amire példát, persze, megint csak ő adott.

(A mellékelt műsor s a közölt szövegek közötti eltérés magyarázatául: néhány előadás szövege, hosszabb-rövidebb formában megjelent már másutt, így közlése itt újból nem indokolt; volt olyan előadás, amely nem transzponálható írott formába s közléséről ezért kellett lemondanunk. Három előadás a Magyar Zene 1987/2. számában jelenik meg.)

W. A.

Pásztó Város Tanácsa és az MTA Zenetudományi Intézete meghívja Önt a RAJECZKY BENJAMIN 85. születésnapja alkalmából Pásztón, 1986. október 11-12.-én rendezendő eseménysorozatra

Jelentkezés és szállásbiztosítás: MTA Zenetudományi Intézet, Tari Lujzánál vagy Lányi Máriánál (759-011, 691. illetve 400. mellék)

Megközelítés: a Keleti pályaudvarról 11.-én reggel 7.40^{h}-kor induló gyorsvonattal, vagy autóval a salgótarjáni műúton. Vissza Budapestre: a 12.-én délután 17.25^{h}-kor induló gyorsvonattal

Az előadások színhelye: Pásztó, Lovász József Művelődési Központ (a vasútállomástól 5 percnyire)

Program:

Október 11., szombat

9.00-10.30^{h}: Érkezés, jelentkezés a Művelődési Központ irodájában

10.30-12^{h}: I. zenetudományi ülésszak

Bárdos Kornél: A pásztói ciszterciek zenei működése az egri gimnáziumban

Ferenczi Ilona: "Adjunk hálát az Úrnak, mert érdemli" - egy metrikus dallam többszólamú, hangszeres és népi változatai

Szendrei Janka: Ami egy sirató-gyűjtésből kimaradt

Vikár László: A motívum szerepe a dallamok összehasonlításában

Tari Lujza: Palóc menyasszonykísérő - bukovinai menyasszonykikérő

Déri Balázs: Marmorinus rex agarenorum

Falvy Zoltán: Simplicissimus

Simon Albert: Reminiszcenciák (Bartók IV. vonósnégyes utolsó tételének kódája kapcsán)

Sárosi Bálint: Így láttam...

12.00-13.00^{h}: I. hangverseny

Liszt: Vexilla regis (Schola Hungarica, vez. Dobszay László)

Schumann: Fisz-dúr románc, Op. 28. (Komlós Katalin)

Bartók: Szólószonáta, III. tétel - Melodia (Papp Gábor)

Soós András: Gloria (180-as Csoport, Schola Hungarica)

Christian Wolff: Burdocks (Új Zenei Stúdió)

13.00-15.00: Ebéd, szállásfoglalás

15.00-16.30: II. zenetudományi ülésszak

Török József: A pásztói perjel és európai elődei

Papp Géza: A Chlopiczky-nóta. Néhány hangszeres adalék Liszt VI. magyar rapszódiájának első témájához

Kroó György: Az Új Zenei Újság Rajeczky-különszáma

Dobszay László: Spiritus latine locuntur

Felföldi László: A rituális táncokról

Hofer Tamás: Népművészet Európában: az összkép lehetőségei

Bucsi László: Liszt és a magyar ferencesek

Kovács Sándor: A Bartók-rend hátlapjai

Ujfalussy József: Debussy és Liszt

Wilheim András: A variáns az új zenében

Albert Gábor: Vád vagy magamentség (Gondolatok a Kossuth-emigrációról)

Makovecz Imre: Köszöntő

16.30-18^{h}: II. hangverseny

Messiaen: Vingt regards sur l'enfant Jésus - Regards du Pére (Vidovszky László)

Ó-római ének: Ho Kiriosz ke bazileuszen - **Ambrozián ének:** Congratulamini (Schola Hungarica, vez. Szendrei Janka)

Bartók: Szólószonáta I.tétel - Ciaccona (Jelinek Rita)

Négyszólamú tétel a marosvásárhelyi kéziratból (Jeney Zoltán, Dobszay László)

Melis László: A szertartás (180-as Csoport)

Rossini: G-dúr szonáta (Jelinek Rita, Papp Györgyi, Ludmány Emil, Buza Vilmos)

19.00^{h}- : Népzenei műsor (Sebő Ferenc; Karsai Zsigmond lőrincrévei énekes) - Közös vacsora a Művelődési Központ udvarán

Október 12., vasárnap

8.30^{h}: Toronyzene

9.00-10.30^{h}: Zenés mise
Liszt: Missa choralis (a Pesti Ferences templom Liszt Ferenc kórusa, vez. Bucsi László)
Proprium az Esztergomi Missale Notatumból (Schola Hungarica szólistái)

10.30: A legújabb pásztói régészeti feltárásokat bemutatja az ásatás vezetője: **Valter Ilona**
A bemutatás végén a templomban: **Soós András** '85' c. csengő-játéka

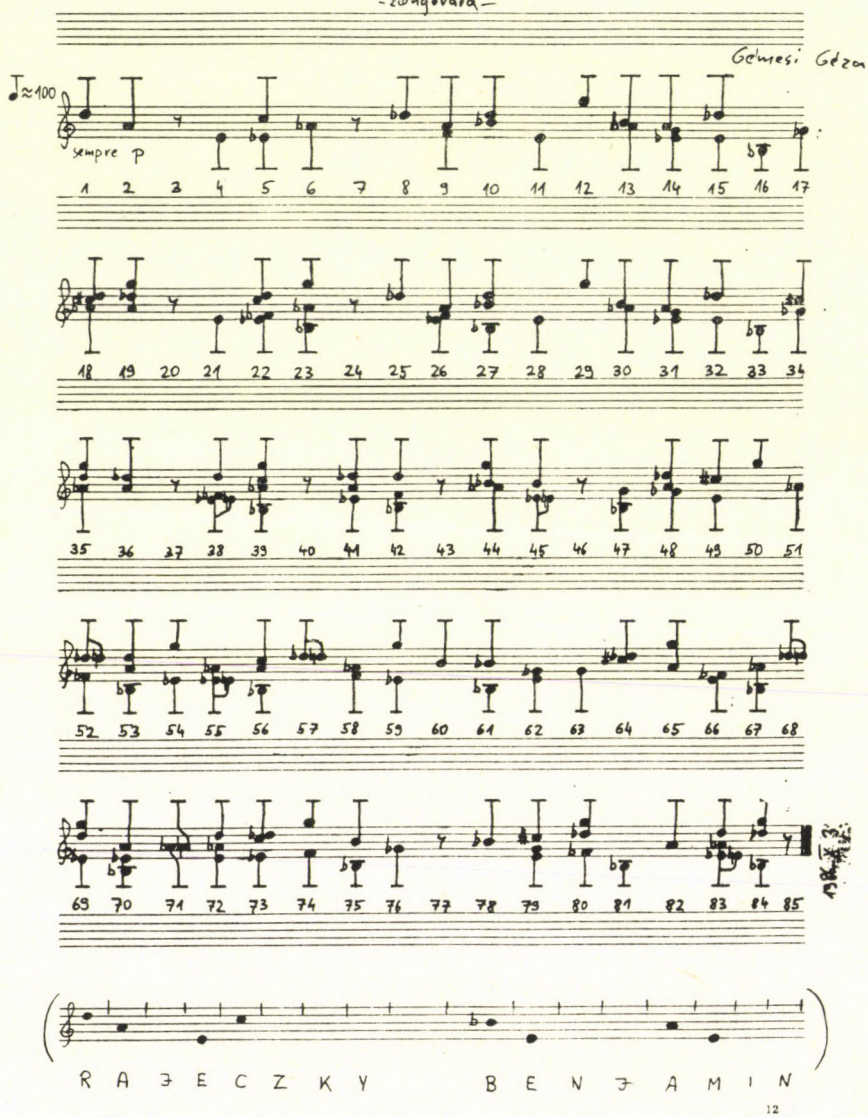
12.00-14.30^{h}: Ebédszünet

14.30-15.30^{h}: III. hangverseny
Messiaen: Vingt regards sur l'enfant Jésus - Le baiser de l'enfant Jésus (Nagy Péter)
Sáry László: Vonósnégyes (Jelinek Rita, Papp Györgyi, Ludmány Emil, Bényi Tibor)
Gémesi Géza: Kánonok (Gémesi Géza)
Kurtág György: Összeállítás Bach-átiratokból és a Játékok című sorozatból (Kurtág Márta, Kurtág György)
Jeney Zoltán: Psalmus 116

15.30-16.30^{h}: Rajeczky Benjamint köszönti dr. **Ujfalussy József** akadémikus, majd a Pásztói Városi Tanács által adott fogadás zárja az ünnepséget

Kánon Rajeczky Benjamin nevére
85. születésnapja tiszteletére
-zongorára-

Gémesi Géza

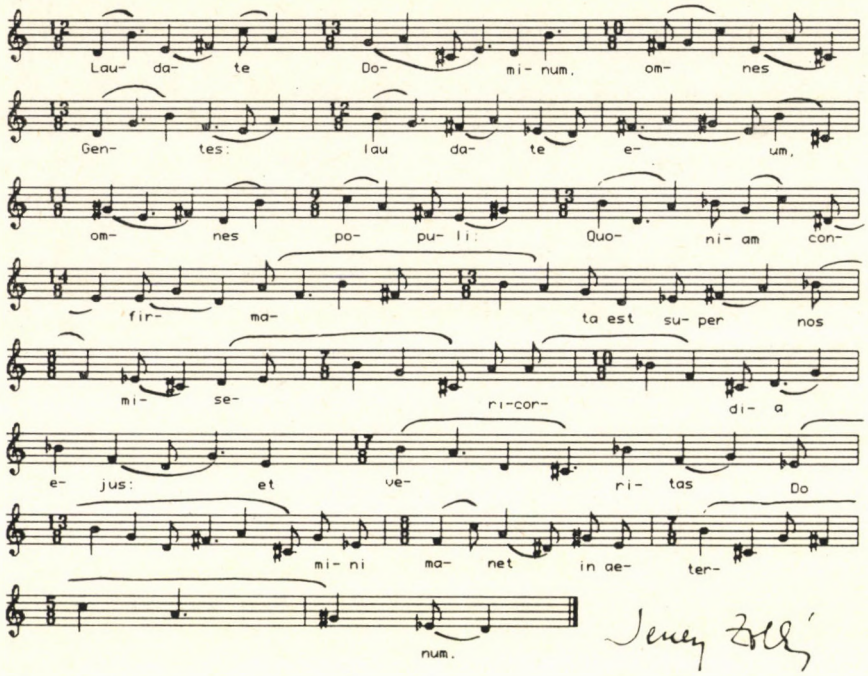


12

Rajeczky Benjamin 85. születésnapjára

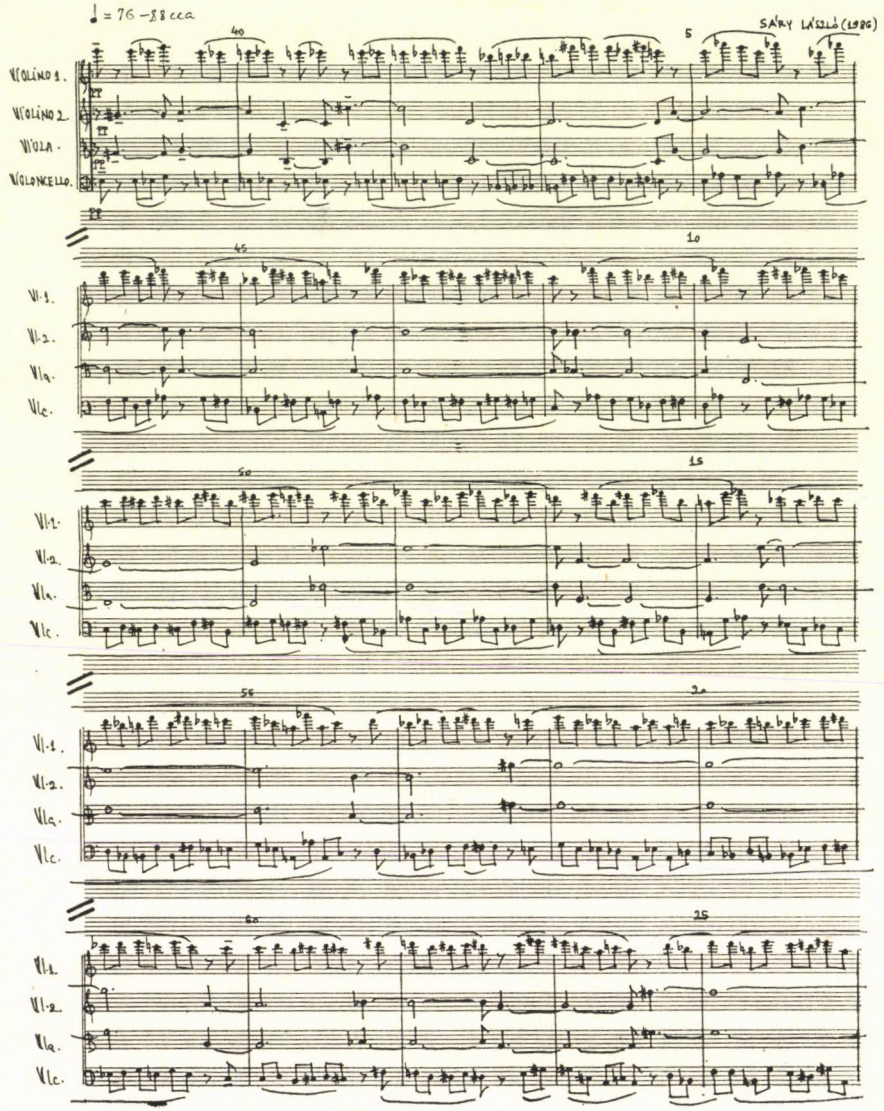
Psalmus 116 - I.

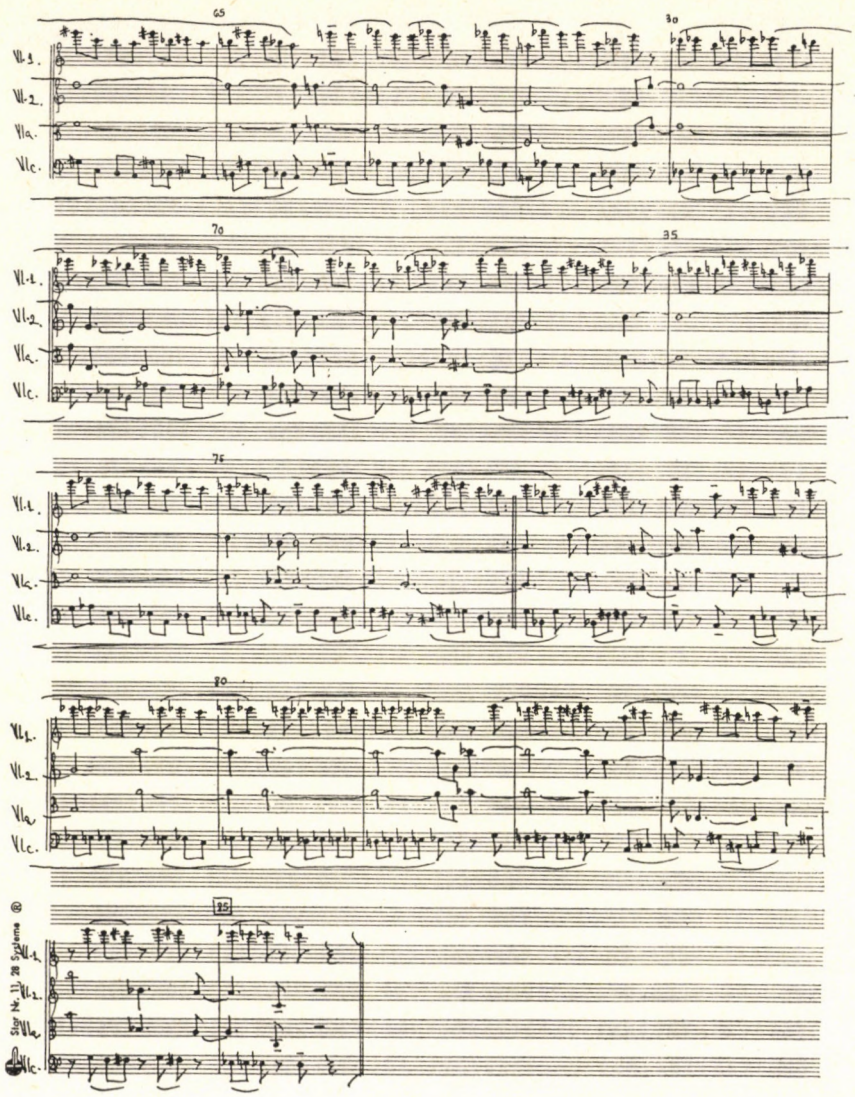
Jeney Zoltán

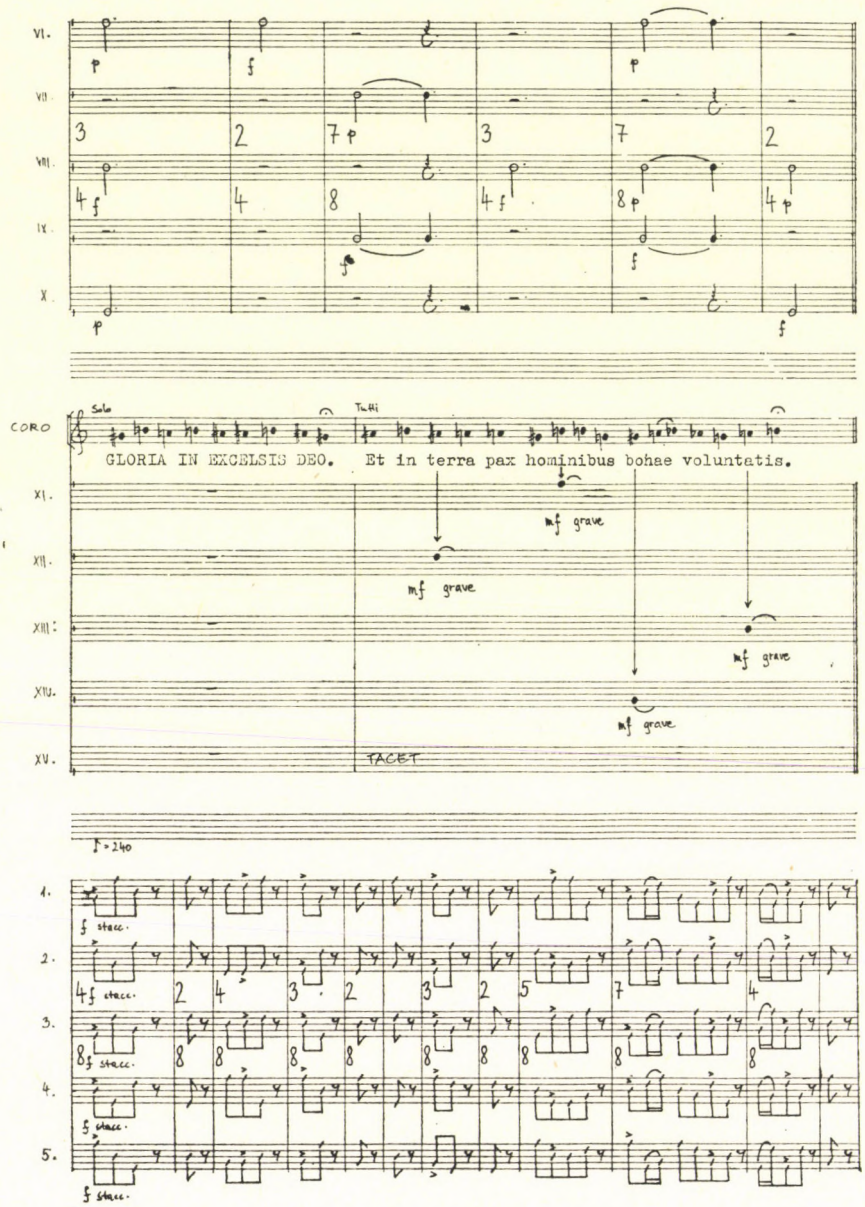


IN ALL ETERNITY

RAJECZKY BENJAMIN 85. SZÜLETÉSNAPJÁRA




Vl.1.
Vl.2.
Vla.
Vlc.
Stor Nr. 11, 28 Systeme



Soós András: Gloria (részlet).

NEM AZ ESZTENDŐK

— A 85 ÉVES RAJECZKY BENJAMINNAK —

Nem az esztendők s a művek.
Azok is.
Az ember.
Ki virág és remény
és halhatatlanság.
Pőrén a világzajban
rendet hirdetni, mit
népe-lelke küzdött keményre.

Egy hang ma is elindul.
Sirató vagy ballada
vagy zsoltár?
Mindegy, az ember megkapaszkodhat,
hogy kiáltsa:
Tiszta ragyogást,
ünnepek gyöngy-kavicsát,
lét-imádság alázatát!

De ki vigyázza e hangot,
ki ismeri még lejtését a dalnak?

Az őrhely: áll.
És posztján az őr is.

Tóth Sándor

1986. X. 11-én

BÁRDOS KORNÉL:

A PÁSZTÓI CISZTERCIEK ZENEI MŰKÖDÉSE AZ EGRI GIMNÁZIUMBAN

A török 150 éves uralma után a morvaországi wellehrádi ciszterci apátság 1702-ben újította fel a pásztóit és építette fel a ma látható emeletes rendházat.

E rövid beszámolómban nem szólhatok magáról a pásztói életről, hanem a pásztói szerzeteseknek az 1770-es években vállalt új hivatásáról, az egri gimnáziumban való zenei működéséről. Az 1948-ig tartó másfél százados időszakból is csupán a legjellemzőbb két szakaszt emelem ki, a 18. századit és a 19. század közepére eső évtizedeket.

A jezsuitáknak 1773-ban Európa-szerte történt feloszlatása után az 1687-től működő értékes egri gimnáziumban való tanítást 1776-ban a pásztói ciszterciek vállalták el. A század elején épült kollégiumot, a század közepén emelt új gimnáziumi épületet és kéttornyú barokk templomot vették át, valamint megszerezték a jezsuiták patikáját is, amely főleg a zenészek eltartását szolgálta.

Ma már köztudomású, hogy a jezsuiták iskoláiban, miként a piaristáknál és az evangélikusoknál is, a 17—18. században a többszólamú és hangszeres zene a nevelés egyik fontos eszköze volt. Egerben a jezsuiták tíz felnőtt zenész teljes státusáról gondoskodtak. A fizetett és eltartott zenészek együttesét természetesen hangszeres és énekes diákokkal egészítették ki. Nagyjából hasonló volt a zenélés struktúrája a piaristáknál és az evangélikusoknál is országszerte. A ciszterciek a jezsuiták együttesét átvették, fenntartották és az iskolai s templomi ünnepeiken rendszeresen szerepeltették. Korabeli naplókban jó néhány külső szereplésükről is olvasunk, ami azt bizonyítja, hogy a jezsuiták zenélési stílusa továbbélt az ő körükben is. Fennmaradt elszámolásokban hangszerek vásárlásáról és javításáról értesülünk. A templom orgonistájának és kántorának a jezsuiták feloszlatása után a jó muzsikus hírében álló Cseh Béla városi kántort nevezte ki a püspök. A ciszterciek őt is átvették és fizették továbbra is. A regens chori tisztét azonban már ciszterci rendtag, Machek Vilmos viselte, aki előzőleg a wellehrádi apátságban is regens chori volt. Az ő feladata volt a szerzetesek gregorián énekének és a gimnázium ének-zenekarának a vezetése. Értékes muzsikusnak kell tartanunk, mert amikor 1779-ben a wellehrádi apád áthelyezni kívánja, Plachy Cirill házfőnök tiltakozik a terv ellen mondván: Ha pedig ő távozik Egerből, mi lesz a zenével a templomban és az iskolában. — Nem is helyezik át!

Az iskola tanárai közül még Thoman Liborról tudjuk, hogy értett a zenéhez, aki 1779-től működött Egerben. Mint írja, gyermekkorától fuvolán, oboán, fagotton és trombitán játszott. Egerben gyakran kamarázott Szathmári nevű egyházmegyés pappal. A diákokat is tanította fuvolára, de maga minden délután a szobájában a saját örömére fuvolázni és hegedülni szokott, amíg ezt a romlott egészsége megengedte. A csehországi Pardubitzből való fiatal szerzetestanár 39 éves korában 1890-ben halt meg Egerben. Korabeli iratokban egyébként egyenesen vádként hangsúlyozzák, hogy az első ciszterci ház-

főnök, Beitler Metód idején milyen gyakran szólt a zene a rendház ebédlőjében és a patikában, valamint milyen zajos mulatságot tartottak a kollégium zenészei farsang idején, hogy muzsikájuk betöltötte késő este a környékbeli utcákat is.

Egri működésük első szakasza azonban nem tartott sokáig: II. József feloszlatta őket is annak ellenére, hogy gimnáziumban tanítottak. Csak 1802-ben állították vissza a rendet és kapták vissza az egri gimnáziumot. Machek Vilmos regens chori ekkor folytatja zenei nevelő munkáját.

Vessünk egy pillantást a 19. század közepén működő gimnáziumra is. Az 1849-ben kiadott Entwurf nevű iskolareform értelmében ekkor már nyolcosztályos a gimnázium. Egymás után két nagyműveltségű, zenét szerető és művelő ciszterci igazgató, Juhász Norbert és Szvorényi József áll az iskola élén. Érdemük, hogy az iskola zenéjének irányítására a város két kiváló muzsikusát és zeneszerzőjét nyerik meg, Zsasskovszky Ferencet és testvérét, Endrét, akiknek zenei nevelő munkáját az 1880-as évektől 1893-ig a szintén zeneszerző és koncertező fuvolás Szabó Ignác folytatja.

Irányításuk alatt a 19. században divatos új zenei nevelés folyik. Szemben a 17—18. századi szokással már nem fizetett felnőttek és diákok, hanem kizárólag diákok a tagjai a nagylétszámú ének- és zenekarnak. Korabeli újságok és folyóiratok beszámolói sűrűn írnak szerepléseikről, a város színe-java hallgatja őket. Csupán a város közös nagy ünnepein egészítik ki a székesegyházi muzsikusok, néha katonazenészek a diákok zenekarát. A karének és zenekari próbákon kívül az Entwurf-reform értelmében heti kétórás Műének c. tárgy szerepel mind a nyolc osztály tanrendjében. Az értesítők tanúsága szerint az alsó osztályok 30—40%-a vett részt az órákon és kapott osztályzatot. (Ezekben az években a tanulók száma az alsó osztályokban 60—70, a felsőbbekben 40—50.) Zsasskovszkyék e tárgy tartalmát is közlik. Valami kevés elméletet is tanítanak, ahogy kifejezik: „Hangjegy ismeret: alaptanok, hangjegy osztályozás, hangsorok." Három és négy szólamú énekgyakorlatok céljára viszont különböző korok, köztük Palestrina és Lassus műveit tartalmazó gyűjteményeket állítanak össze a zenei stílusok megismerésére Egri énekkáté, Kis Lantos, Egri Dalnok, Harmonia címeken. Ismeretes, hogy az egri gimnázium tanulói számára szerkesztették a négy szólamú népének és motettás könyvüket, a sok kiadást megért Zsasskovszky Ima- és énekeskönyvet, amelyet csak a Harmonia Sacra c. gyűjtemény szorított ki az országos használatból az 1930-as években. Meg kell jegyeznünk azt is, hogy ezekben az évtizedekben a székesegyházban Zsasskovszky Ferenc vezetésével fiú-férfi vegyeskar működött. A szopránokat és altokat a Foglár-internátusban működő székesegyházi énekiskolában tanították. Tagjai között általában 14—15 gimnazista is volt. Ezek természetesen a gimnázium énekóráin és az ének- és zenekarában nem vettek részt.

Ebben a korszakban hangszeres tanfolyamokat is szerveznek az iskola keretében és vezetésüket a székesegyházi zenészekre bízzák. Hirsch Hugó pl. a hegedű tanfolyam két évfolyamának anyagát így ismerteti az 1884/85-ös értesítőben: „I. fok osztály Heti 2 óra Huber Károly Hegedű iskolája nyomán: a hangsor részletes ismerete. Az üteny [ütem] gyakorlatok a bal és jobb kéz számára. Cserejelek, hanglépcsők, műszók magyarázata. Gyakorlatok a hangjegyek nemeiben. A trillák. Chromatikus hanglépcsők. Dupla fogások. 12 duett. II. fok osztály Nyolc gyakorlat első fekvésben. A két fekvés különféle gyakorlatokkal. 24 etűd begyakorlása. A brácsa és gordonka ismertetése Kummer Iskolája szerint. Elméleti magyarázatok Lohbe Kis Harmoniája nyomán." A hegedűtanulók száma általában 30—40 között ingadozik.

Szabó Ignác minden évben nyilvános koncertet rendez a Líceum dísztermében az ének- és zenekarral, amelyen az érsekkel az élen nagyszámú közönség vesz részt. 1893-tól Saád

Henrik, majd Küzdi Aurél a zene irányítói, akiket még én is ismertem. Mindketten zenében járatos ciszterci tanárok, az utóbbi érdeme különösen, hogy felújította a 17—18. század hagyományát, a zenés iskoladrámák előadásait.

De ekkor már közeledik az 1911-es év, amikor az egri gimnázium értesítőjében az I. osztályban és a karénekesek között a tíz éves Rajeczky Ferenc diák nevét is itt találjuk. 16 éves korában belépett a ciszterci rendbe és apátjától a Benjamin rendi nevet kapta. Visszatérve Egerbe ezen a néven szerepel a VII—VIII. osztályban. Egri diákéveinek zenei emlékeiről ne én szóljak, hisz már több alkalommal is hallhattuk kedves emlékezéseit rádióban, olvashattuk folyóiratokban és reméljük, jó néhányszor lesz még alkalmunk ezután is hallanunk erőben és egészségben!

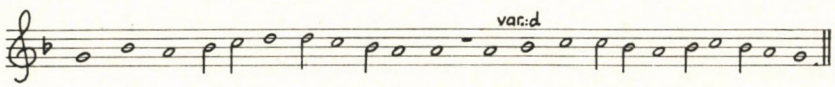
FERENCZI ILONA:

„ADJUNK HÁLÁT AZ ÚRNAK, MERT ÉRDEMLI!"

EGY METRIKUS DALLAM TÖBBSZÓLAMÚ, HANGSZERES ÉS NÉPI VÁLTOZATAI

Köszöntőm alapjául egyszerűbb dallamot alig választhattam volna. A kétsoros, 2×11 szótagos, kvintambitusú dallam megközelítőleg szimmetrikus elrendezésű.

1.



E német dallam szövege az első századbeli népszerű epigrammaköltő, Martialis *Vitamque faciunt* versének kontrafaktumaként vált ismertté.[1] A 16. századi versoktatás egyik mintaverseként a latin metrikus éneklés tanítását szolgáló többszólamú ódagyűjteményekbe is bekerült.[2] Martialis szövege természetesen megváltozott: a kontrafaktumban a *Vitamque faciunt beatiorem* első sort a *iucundissime Martialis, haec sunt* helyett *O carissime Christiane, sunt haec* második sor zárja le.

A *Vitamque faciunt* dallam igen elterjedt a 16. században, erre utal az a tény is, hogy gyakorta előfordult nótajelzésekben is.[3] Nem csoda, hiszen a rövid kétrészes dallam arra is megfelelőnek bizonyult, hogy többféle zsoltárszöveget alkalmazzanak rá.[4] A német minta alapján nálunk is megjelent az énekeskönyvekben (legelőször Szegedi Gergely 1569-es énekeskönyvében) a zsoltárszövegen alapuló asztali áldás: *Adjunk hálát az Úrnak, mert érdemli.*[5]

Ez az asztali áldás a 16. század vége felé a többszólamú gyűjteményekben is helyet kapott, s ez a szövegváltozat honosodott meg a legszélesebb körben. Gesiusnak a mindennapos iskolai és házi éneklésre serkentő énekkönyvében a szerdai napnál szerepel: Das Deo Gratias nach der Mahlzeit: *Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich.*[6]

[1] A szöveg eredetéről l. Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai,* Budapest, 1958, 521. o. Uő: *A humanista metrikus dallamok Magyarországon,* Budapest, 1967, 330. o.

[2] Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder.* Gütersloh 1888—1893, 12. sz. Spangenberg 1546 szerint (bár Spangenberg már 1538-ban kiadta). Magyarországon kiadta Honterus (Brassó 1548), közli Csomasz Tóth Kálmán: *A humanista metrikus dallamok...,* 228. o. XVI. sz. második fele.

[3] Pl. a Váradi énekeskönyv (1566) 69. lapján: „XLVII. Psal: Omnes gentes plaudite manibus Az Vitamque faciunt notaiara."

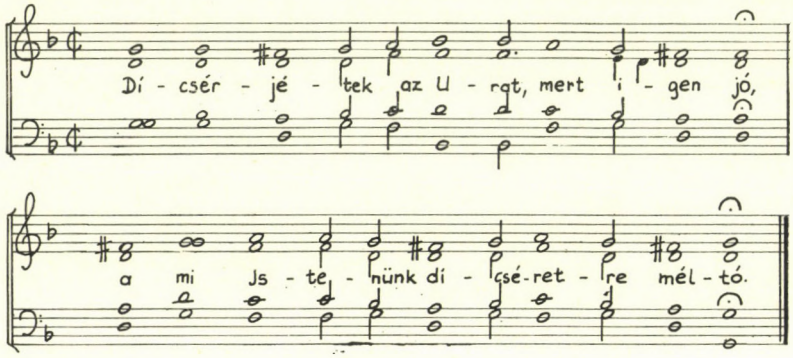
[4] Így t. k. a német: *Schau wie lieblich und gut ist's allen Brüdern;* a magyar: *Minden népek örülvén, tapsoljanak* vagy a szlovákok számára készült Cithara Sanctorumban: *Chwaltež Pána nebot' gest dobrotiwý* és Cantus Catholiciben: *Wesel se a plesag Dusse má mila* (két utolsót közli Burlas—Fišer—Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. stroroči* Bratislava 1954, 251., 314. o.). További szövegvariánsokat l. Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai,* 521., 664. o.

[5] Az énekeskönyvekben előforduló szöveg- és dallamvariánsait (Illyés Sóltári 1693, Kolozsvári énekeskönyv 1744) l. uo. valamint 326—327. o.

[6] Hasonló négyszólamú letétre éneklik Vor dem Essen: *Aller Augen auff dich O Herre warten,* Gesius: *Christliche Hauß und Tisch Musica...* gyűjteményéből (Wittenberg 1605, RISM G 1695). Megjelent továbbá Vulpius énekeskönyvében és Schein Cantionáléjában (1627).

A négyszólamú tételben a dallam a tenor szólamba került. Tranoscius ódakiadványának egyik többszólamú letétje is ehhez a szövegkörhöz kapcsolódik: *Grates nunc Domino Deo sonemus, Illius bona, laude predicemus.*[7] Magyar nyelvű többszólamú feldolgozást az 1635-ös Eperjesi Graduálból ismerünk, melynek tizenhét versszakos szövege a 148. zsoltárt veszi alapul:[8]

2.



A dallam vokális feldolgozásain kívül instrumentális változatai is elterjedtek. Egy bázeli és egy prágai kéziratban lanttabulatúrába átírva maradt fenn,[9] A Felvidékről származó Vietoris tabulatúrás könyvben pedig egyszerű virginálletét formájában.[10] A hangszeres változatok azonban többnyire már nem az eredeti *Vitamque faciunt* dallamára épülnek, sokkal inkább a vokális többszólamú tételből ismert szoprán szólamra. Ez a dallamot öltött szoprán szólam, mely a tenor dallammal majdnem állandóan szexttávolságban halad, az eredeti dallamtól függetlenedve önállóvá vált, olyannyira, hogy instrumentális darabok alapjául is felhasználták. Ilyen változatot jegyzett le a 17. század közepén a lőcsei orgonista, Samuel Marckfelner orgonaprelúdiumokat is tartalmazó tabulatúrás könyvébe.[11]

[7] Csomasz Tóth Kálmán: *A humanista metrikus dallamok...* 249. o., Tranoscius XII. tétele.

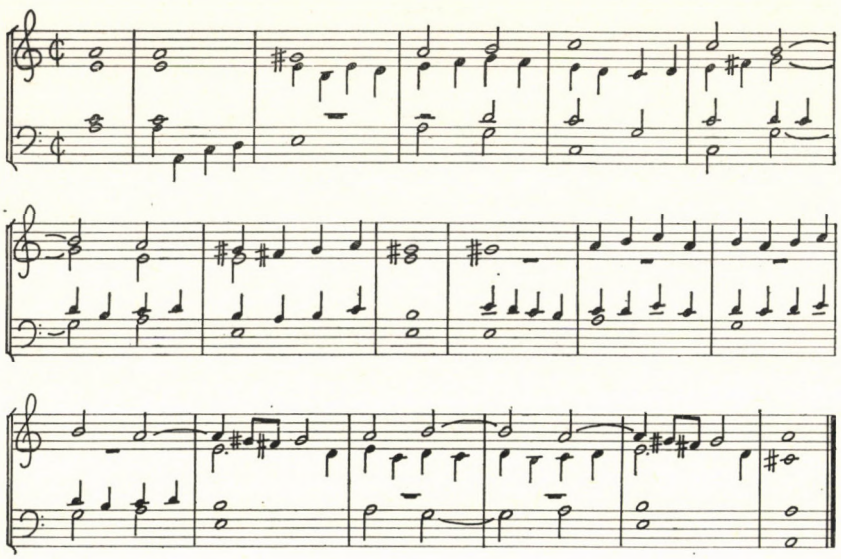
[8] Csomasz Tóth Kálmán: *Az Eperjesi Graduál II: Kórusok és népénekdallamok,* Zenetudományi Tanulmányok VI., Budapest, 1957, 245. o. A zsoltár felirata: Laudate Dominum. A graduál f 228v-n csak szöveggel *Minden népek örülvén tapsoljanak* Ad notam: Adjunk hálát az Úrnak. Az Eperjesi Graduállal azonos négyszólamú letét *Adjunk hálát* szöveggel Maróthinál is megjelent. Közli Csomasz Tóth Kálmán: *Maróthi György és a kollégiumi zene.* Budapest 1978, 131. o.

[9] Weber, Angelika: *Die Lautentabulatur des Ludwig Iselin. Eine kritische Uebertragung der Lautentabulatur Basel U. B. Ms. F. IX. 23,* Freiburg/Br. 1972, kézirat. A lanttabulatúra Vitamque variációja *Dancket dem Herrn* címmel szerepel (f 22r). Egy 1596-os cseh kéziratból közli Jiři Tichota: Bohemika a český repertoár v tabulaturách pro renesanční loutnu (Die Bohemika und das böhmische Repertoire in den Tabulaturen für die Renaissance-Laute), *Miscellanea musicologica* 31 (1984), 174—175. o., fakszimile 193. o.

[10] *Tabulatura Vietoris saeculi XVII.,* Musicalia Danubiana 5, Bratislava 1986, Nr. 238 *Swatý* címmel, ugyanaz a fragmentumban *Sanctus* címmel Nr. LXXXIII. és LXXXIX.

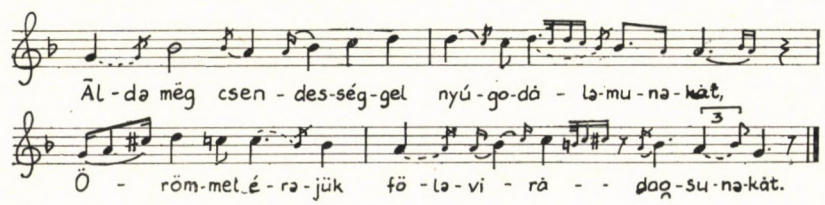
[11] *Danket dem Herrn* felirattal közli František Matúš a Marckfelner kiadásban: *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera. Tabulaturbuch des Samuel Marckfelner,* Stara hudba na Slovensku-Alte Musik in der Slowakei 4, Bratislava 1981, 30. o.

3.



Visszatérve az alapdallamhoz, ismerjük meg annak nemrég gyűjtött népi változatait is. A korábbi századok énekeskönyveiben fennmaradt alak minden bizonnyal folyamatos hagyomány alapján élt tovább a protestáns népi gyakorlatban. A gyűjtött adatok többsége Abaúj-Torna megye és különösen Szlavónia reformátusok lakta területéről származik.[12] Feltűnő, hogy ezekből az énekekből a dallam metrikus jellege teljesen eltűnik; a ritmizálás az egyéni előadásban kevésbé, a csoportos énekléskor azonban a gyülekezeti éneklés mintájára teljesen egyenletessé válik. Ez a kettősség figyelhető meg a Kiss Lajos szlavóniai gyűjtéséből választott két verőcei példán. Sülyös Palkó Jánosné Illés Julis előadásából a dallam esti ének-változatát ismerjük:[13]

4.



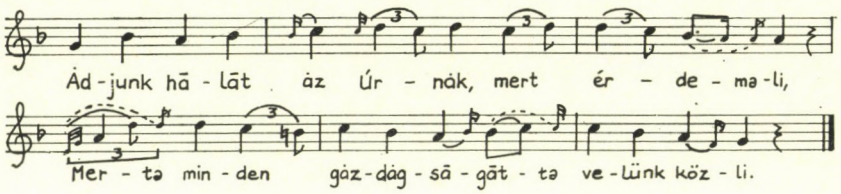
Tarts meg bennünket mindvégig a hitbe
Holtunk után vígy az örök életbe.

[12] Szlavónia: Haraszti és Rétfalu; Abaúj-Torna: Füzérkajata és Beret (a bereti adatot közli Szendrei Janka—Dobszay László—Rajeczky Benjamin: *XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*, Budapest, 1979, I/61. o.); Baranya: Vörömart; Békés: Doboz; Torontál: Alsóittebe. A gyűjtött adatok megtalálhatók az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Archívumában, a támlapok típusszáma: 111 09.

[13] A Népzenei Archívumbeli lemezszám: AP 1909c, gyűjtötte és lejegyezte Kiss Lajos, 1957. IX., Haraszti-Hrastin, Jugoszlávia.

Végezetül a dallamot azzal a szöveggel mutatom be, melyet köszöntőm címéül is választottam. — Az asztali áldást haraszti asszonyok éneklik.[14]

5.



És mind bő irgalmú kegyelmes Atya,
Fiait testben, lélekben megáldja.

Énekeljünk ennek egy akarattal,
Dicsőség, Atyaisten szent Fiaddal.

[14] Lemezszám: AP 6989b, gyűjtötte és lejegyezte Kiss Lajos, 1969. I. 19.

SZENDREI JANKA:

AMI EGY SIRATÓGYŰJTÉSBŐL KIMARADT

1963 nyarán már „lapzárta" volt a Magyar Népzene Tára V. kötetének, a Siratóknak munkálataiban, amikor a szerkesztők, Rajeczky Benjamin és Kiss Lajos, még mindig fájlalva a szép alföldi siratóadatok csekély számát, e hiány pótlására biztattak. Gyűjtésre Arad megyét tanácsolták, s valóban, 1963 augusztusában az Arad megyének magyar határhoz közel eső falvaiban végzett gyűjtésem során még virágjában találtam a szokást. Kilenc siratót vehettem itt föl, s ezek helyet is kaptak a MNT V. kötetében (410—420, 931—740. old.). A kotta közreadásával az ügy elintézettnek látszott, ám az idő múlásával egyre fontosabbnak tűnt számomra a gyűjtésnek néhány akkor még mellékesnek látszó élménye, olyanok, melyek publikálásra nem kerültek. Hadd fűzzem hozzá a Siratókötetben megjelent siratókhoz legalább utólagos adalékként ezeket.

Az út legnagyobb találata és egyben legnagyobb csalódása egy különleges siratással kapcsolatos, mely a kötetből és a gyűjtésből végleg kimaradt. Az Árpád-kori templom köré épült, a kora középkor óta emlegetett faluban, Vadászon hangzott el egy 63 éves asszonytól (Szabó Sándornétól), aki előzőleg már felidézte, miként siratta el apját, s miként férjét. Harmadszorra bejelentette, hogy most az „életét" fogja elsiratni. A szelíden emlékező hang átváltozott, és hosszú, szenvedélyes éneklést hallhattam: átélt események emlegetését, panaszt, önigazolást, sőt dicsekvést, kesergő és hálaéneket egyszerre, a két világháborút megélt generáció egyik nagy és nehéz életű tagjának a vallomását — siratódallamon. Lenyűgöző, felejthetetlen volt. De kitörölhetetlen emlékű csalódás is, mikor kiderült, hogy az öreg Butoba magnetofon, amit egy kézzel felhúzott, időnként kiugró rugó hajtott és 6 kiló súlyú volt, e siratás közben nem működött. (Romániában a határ menti falvak 1963-ig nem kaptak villanyt, telepes magnetofon pedig idehaza még nem létezett.) Az éneklést lehetetlen volt megismételtetni. Pedig azóta tudom, hogy amit ott hallottam, műfaját tekintve nem járt messze a siratással rokon hősi éneklőtől.

A vadászi asszonyok, köztük Szabó Sándorné is, nagy ambitusú, négy kadenciás dallamon sirattak. Egy adatközlőm azonban, a 49 éves Ács Margit, aki anyját siratta el, kis ambitusú, tetrachord gerincű, két kadenciás változatot énekelt. Bár feltűnő volt, hogy ezek szerint egy faluban két különböző siratótípus él, a dolog elintézhetőnek látszott azzal, hogy a siratók kisformája, úgy látszik, országosan ismert. Nem így értékelték azonban e tényt a vadászi asszonyok. Jelentőségteljes hangsúllyal közölték, hogy az illető gyűlölte anyját, örült, mikor az meghalt, s azért siratta el olyan dallamon, amilyent a városban a templomban énekelnek. Ezzel nyilvánvalóan tedeumozásnak minősítették társuk siratását, s hihető, hogy nem is ok nélkül. Első hallásra furcsa csak annyi volt, hogy a vadásziak református vallásúak, hogyan ismerhették hát a gregorián Te Deum dallamot annyira, hogy alkalmazásának még jelentése is világos volt számukra? Még különösebb azonban, hogy ezek szerint a siratódallamnak a Te Deum tónusával való rokonsága, sőt

e kapcsolatnak jelzésként való kiaknázása ennyire tudott és tudatosított volt a vadászi asszonyok között. Hiszen a zenetudományban a két archaikus dallamfajta kapcsolatára, tonális struktúrájuk azonosságára Kodály Zoltán hívta fel a figyelmet — a dallamtörténeti kutatások egész sorát indítva el azzal, hogy egyik sirató lejegyzésére ráírta: Te Deum. Ez a párhuzam csak széleskörű stílusismerettel és magasszintű absztrakciós készséggel rendelkezők számára megfogható — legalábbis így tapasztaltuk. Ezzel szemben a nyomorúságos körülmények közt élő Ács Margit úgy választotta ki kétértelmű siratójához kisambitusú, a Te Deumhoz közelálló dallammodelljét, hogy a kis dallamfordulatok síkján konkrétan is közelítette a sirató-modellt a Te Deumhoz. (A dallam részletét lásd Szendrei J.: Recitatív típusok a magyar népzenében. In: Népzene és Zenetörténet II., szerk. Vargyas L., Bp. 1974. 105. old.)

Más tapasztalatok is figyelmeztetnek arra, hogy a siratóban ne pusztán ösztönös kifejezést találjunk, hanem több tudatosságot, sőt bizonyos értelemben absztrakt tudást is feltételezzünk mögötte. Az Arad megyei siratógyűjtés másik színtere Bélzerind volt, szintén Árpád-kori település. Simonyifalván, a harmadik helyen, ahol kísérletet tettem, csak sirató-paródiát lehetett hallani. (Ez a falu újabb kori, a szegedi árvíz miatt kitelepültek létesítették.) Bélzerindről egy fiatal, valóságos siratásra még sohasem kényszerült asszony (Borbély Sándorné) szereplését kell most felidéznem. Bár még gyásza nem volt, készséggel vállalta a siratást, hiszen úgyis készülnie kell rá, hogy majd megfelelően tudja végezni, ha szükséges lesz. Emiatt tanulgatja is az idősebbektől. Most az urát siratja. Előbb gondolkodik, majd felülről lefelé eldúdolja magának azokat a fő dallamhangokat, melyeket használni fog. Azután hosszan énekel (MNT V.: 95. sz.), s a sirató második felében már fátyolos a hangja, csukladozik a sírástól. A hallgatóság a szeretet jelének tekinti ezt a megnyilatkozást. A mezőn dolgozó férje után szaladnak: jöjjön haza, mert gyönyörűen elsiratta a felesége. S itt nem csak a siratónak e „gyakorlása", tanulása s a külső formáknak a belsőre való visszahatása érdemes figyelmünkre, de az is, hogy a sirató absztrakt modelljét a maga módján ugyanúgy számontartja, mint az utólagos elemző.

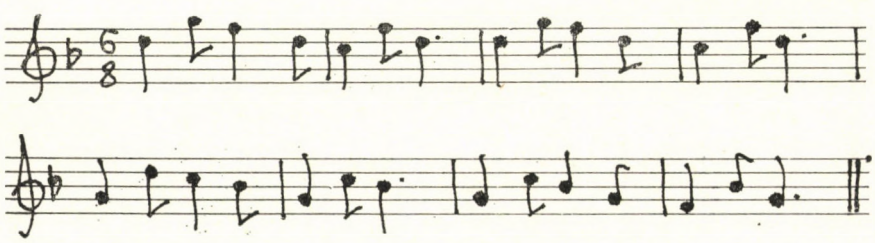
1963 óta sokan foglalták már írásba a sirató zenei struktúráját, dallammodelljét. Javaslom, hogy vegyük fel e tudósok névsorába a bélzerindi Borbély Sándornét is.

VIKÁR LÁSZLÓ:

A MOTÍVUM SZEREPE A DALLAMOK ÖSSZEHASONLÍTÁSÁBAN

Hugo Riemann 1903-ban így határozta meg a motívumot: „dallamtöredék, amely önmagában a legkisebb — önálló kifejezésjelentéssel bíró — zenei egység." A Magyar Nyelv Értelmező Szótárában a zenei motívumról ezt olvashatjuk: „elemi zártságot, kerekséget éreztető kifejezés, amely általában különféle módosításokban visszatér, ismétlődik." E két, nagyjából egybevágó magyarázathoz legfeljebb annyit lehet hozzátenni, hogy az utóbbi magyarul kétségkívül jobban hangzik, sőt teljesebb, mert magában foglalja a variált ismétlés lehetőségét is.

Lássunk ezek után egy szóban forgó példát s benne azt az egyetlen, három különböző magasságú hangból álló motívumot, amelynek hol változatlan, hol transzponált ismétlése hozza létre magát az egész dallamot.

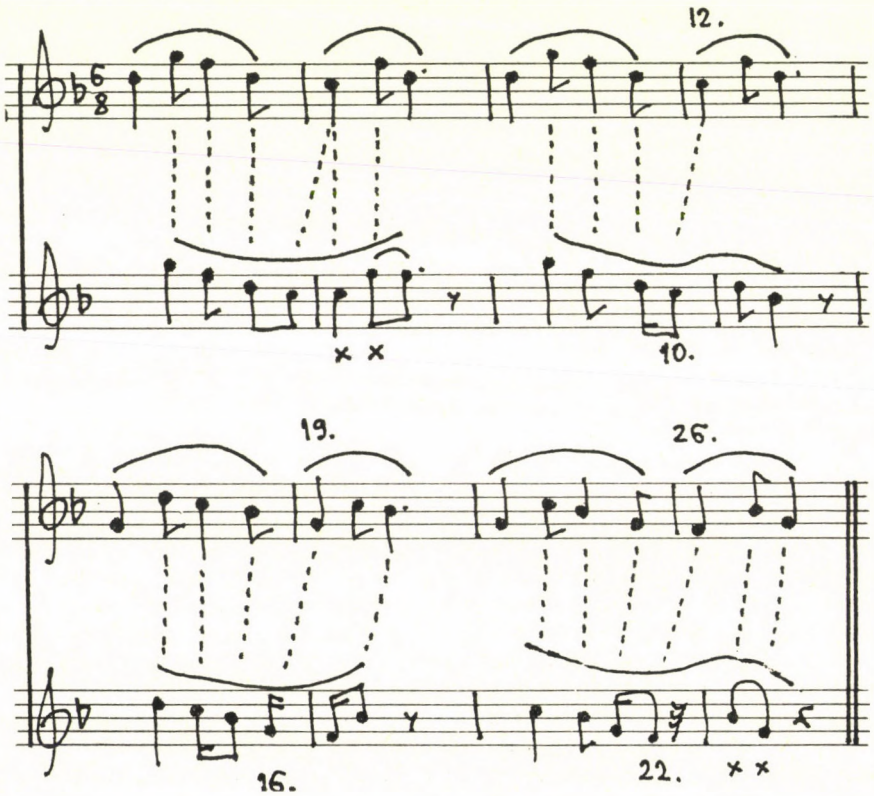


A magyar népzenével foglalkozók körében évtizedek óta jól ismert ez a négysoros, tonális válaszú, lá-pentaton cseremisz dallam, a csak egy motívumot felhasználó építkezés egyedülálló, egyszerű, szép mintája. Benne a zenei gondolat hétszer ismétlődik, úgy, hogy a dallam mindenegyes sora két-két, azonos rajzú zenei egységből tevődik össze. Félreérthetetlenné teszi ezt J. Espaj 1930-ban közölt fenti lejegyzése, miszerint a 6/8-os ütemek elején kivétel nélkül egy-egy negyed értékű, súlyos hang áll és ezt egy nálánál rövidebb és súlytalan nyolcad követi. Az eredeti kiadvány sajnos soha nem jutott el hozzánk s azt másutt sem találtuk meg, a dallamnak csak a gyűjtő-szerkesztő által készített kézirata van a birtokunkban, amelynek címe „Pesznyi lugovoj pticski", azaz „A mezei madárkák éneke", amelyben a dallam alatt nincsen szöveg. Lehet, hogy soha nem is volt, de az is lehet, hogy Espaj — amikor a dallamot lemásolta — nem tudta vagy nem tartotta fontosnak aláírni a szöveget. A szavak elhelyezkedése ugyanis még jobban megerősíthetné a — cseremiszben egyébként nem ritka — 6/8-os, felütés nélküli értelmezéslejegyzés helyességét. De a szövegre talán még sincs olyan nagy szükség, nyugodtan megbízhatunk a neves gyűjtő muzsikus szakértelmében. Nevezetesen abban, hogy anyanyelvének szabálya szerint — ugyanúgy, mint a magyarban — a szavak elejére került a leg-

erősebb hangsúly. Említésre kívánkozik ugyanakkor, hogy a németajkú Robert Lach, az egyébként sok értékes adatot tartalmazó „Gesänge russischer Kriegsgefangener" c. sorozatának, 1929-ben publikált cseremisz kötetében tucatnyi felütéses, jambikusan értelmezett s mint ilyen, természetesen hibás lejegyzés szerepel. A magunk, közel ezer dallamot felölelő cseremisz anyagában viszont egyetlen egy, hangsúlytalan hanggal kezdődő dallam sincs, pedig a helyszíni gyűjtést és a leírást is egy, a nyelvet kiválóan ismerő szakemberrel együtt végeztük.

A példánk kezdetén látható kvart felugrásos kezdés egyébként a sok más lehetőség közül is kiemelkedik az általunk ismert régi, valamint újabb cseremisz gyűjteményekben egyaránt. A dallamoknak általában több mint 10%-ában megtalálható. Ne feledjük, hogy a kvart a pentaton dallamépítkezés egyik alapköve. Ha pedig ehhez hozzávesszük az ugyancsak tipikus, kis szextre felugró kezdést (moll-jellegű dallamokban: mi-dó'), valamint a nagy szekund és a kis terc összeillesztéséből származó, „közvetett" kvartos indításokat (szó-lá-dó vagy lá-dó-re), akkor bátran kijelenthetjük, hogy az emelkedő (majd természetesen ereszkedő), kupola formájú dallamrajz az egyik legjellemzőbb indítás a cseremisz népzenében. Éppenúgy, mint sok más európai nép- vagy műzenei hagyományban, amelyben szintén tipikus az ötödik hangról a nyolcadikra (vagy az elsőről az ötödikre) történő kezdőlépés kihangsúlyozása.

Vegyük ezután szemügyre a fenti cseremisz és a magyar „páva" dallam közismert összevetését (a magyar dallam díszítéseinek elhagyásával).



A hasonlóság a két dallam között az első pillanatra valóban meglepő, hiszen a cseremisz dallam 28, valamint a megegyező hangkészletű és szerkezetű magyar dallam 24 hangjából — majdnem azonos helyeken — 20 egybevág. Ez kivételesen magas szám. Majdnem azonos helyeken, pontosabban csak akkor, ha a két dallamot úgy írjuk egymás alá, hogy az összevetésben nem vesszük tekintetbe a cseremisz dallam négy sorkezdő, azaz legsúlyosabb hangját, amely pedig — mint a fentiekből kitűnik — meghatározó szerepet tölt be a hangsúllyal kezdődő és domború rajzú motívumban. Ha viszont ezeket figyelembe vesszük, és ez elől aligha térhetünk ki, akkor a 20 egyezésből mindössze 4 marad „jó helyen": a magyar dallam első és utolsó sorának két utolsó hangja. A többi pedig — a súlyeltolódások miatt — különböző szerepet kap a két dallamban: ami az egyikben hangsúlyos, az a másikban hangsúlytalan vagy ami itt rövid, az amott hosszú és fordítva. Jól szemlélteti ezt a lényegbevágó különbséget a cseremisz dallam 12. és a magyar példa 10. hangja, a kétvonalas *c*, amely az egyik helyen az ütem elején a legsúlyosabb, a másik helyen viszont az ütem végén a legsúlytalanabb helyen áll. (Ehhez hasonló pl. a 19. cseremisz és a 16. magyar vagy a 26. cseremisz és a 22. magyar hang.)

Utalva a fentebb mondottakra, aligha vitatható, hogy a cseremisz dallam egy-egy sora két-két, hasonló mozgású, a jelen esetben domború és egymástól könnyen szétválasztható motívumból tevődik össze. A magyar dallam belső szerkezete pedig ettől eltérő, hiszen a sorok 6—6 hangja szorosan összetartozik, ezeket nem lehet két önálló félre bontani, így a mi dallamunkban mindenegyes sor egyetlen ívet alkot. Ez az ív azonban az 1. és a 3. sorban egyértelműen, a 2. és a 4. sorban pedig többé-kevésbé homorú. Következésképpen a két dallam — ami a lényeget illeti — egymástól alapvetően különbözik: míg a cseremisz kicsi és domború, addig a magyar nagy és homorú alkotóelemekből épül. Az eltérés annak ellenére fennáll, hogy soronként 5—4—5—6, tehát összesen 20 hangjuk megegyezik. Csakhogy ez az egyezés — a fentiek fényében — formális csupán, a dallamok belső rendjét, lényegét nem érinti. Az is figyelemreméltó, hogy a magyar dallam előadása parlando, a cseremiszé viszont — a kottaképről ítélve giusto lehetett. Évek hosszú során át magunk is tapasztaltuk, hogy a 6/8-os cseremisz dallamokat mindig meglehetősen gyorsan és feszes tempóban énekelték. Espaj kéziratában negyed=50 áll. Ez pontozott negyed=75 (jelen esetben 5 mp alatt 12 szótag).

Végezetül még egy jelenségre szeretnénk rámutatni. Azt mondhatná valaki: igaz ugyan, hogy a cseremisz dallam minden sora két domború motívumból tevődik össze, de ha ezeket egymásba kapcsolva értelmezzük, akkor a két ív találkozási pontján egy völgy alakú, homorú dallamrész keletkezik s ez már mindjárt jobban hasonlít a magyar dallamsorok rajzához. Ami ezt a nézetet illeti, itt utalhatunk arra, hogy maga Espaj hogyan érezte és rögzítette, másrészt és főként pedig arra, hogy saját zenei ízlésünk szerint miként frazeálnánk legértelmesebben a cseremisz dallamot. S talán idézzük még ismét Riemannt, aki a „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" c. munkájában határozottan leszögezi: „egy motívum záróhangja és a következő motívum kezdőhangja közötti hangköz nem számít dallamhangnak." Az ő terminusa szerint ez „holt hangköz".

Látszólag mindez apróság csupán, de ha szemléletünkben elég rugalmasak vagyunk és a kutatások során megpróbálunk egyes régi kisebb-nagyobb beidegződéseket újra megvizsgálni és értékelni, minden bizonnyal közelebb juthatunk a valóságnak az eddigieknél árnyaltabb és teljesebb megismeréséhez.

TARI LUJZA:

PALÓC MENYASSZONYKÍSÉRŐ — BUKOVINAI MENYASSZONYKIKÉRŐ

Gimnazista voltam, mikor a népzene — azon belül szűkebb hazám népzenéje — iránti érdeklődésemet látva Rajeczky Béni bácsi azzal ajándékozta nekem két palóc gyűjtőfüzetét, hogy tanulgassam azokból a dalanyagot.

Akkoriban sokat böngészgettem a füzeteket, melyekben a változat volt számomra a legnagyobb élmény; ha ugyanannak a dalnak több faluból vagy azonos faluból, de másmás előadótól származó változatait, a megoldások finom, árnyalatokban jelentkező, szinte alig érzékelhető zenei és nyelvi eltéréseit megfigyelhettem. A feljegyzések között mennyiségben is, a változatok gazdagságában is kiemelkedett a palóc lakodalmas szokáskörbe tartozó *„Most gondold meg rózsám, elejit, utójját"* kezdetű dal (I. táblázat, 1—3. kotta, *30-31.* o.). Rajeczky Benjamin 1952-es szuhahutai gyűjtésében az egyik változat mellett ez áll: *„Mikor a menyasszony házától elindultak, ezt kiáltották legelébb"*[1] — de a többi palóc faluban is többnyire ezzel indították a menyasszonyt a templomba. Ez a változat került a MNT Lakodalom c. kötetébe is.[2] E kötet rögzíti a dalnak a palóc lakodalmon belüli egyéb helyét is, így például, hogy a régi, több napig tartó lakodalmakban egyes helyeken ezt énekelték a hérészesek, más szöveggel.[3]

Rajeczky Benjamin gyűjtőfüzetében öt szuhahutai változatot az köt össze, hogy az előadók a dallamsorok szélső pontjait fix keretként, a közéjük ékelődő hangokat viszont tetszőlegesen egyénien értelmezik, s mindezt a rubato előadáson belül. A hatodik hutai feljegyzés ellenben azt igazolja, hogy a dal itt is kettős szerepben élt, mint lényegében az egész palóc területen, illetve a szélesebb északi sávban. A menyasszony kísérésén kívül tánczeneként is használták. A tánchoz kapcsolódást esetenként már a menyasszonykísérő is jelzi, amennyiben a 3—4. sort ismétléskor a rubato előzmények ellentéteként giusto éneklik. Erre is van példa a hutai feljegyzések között.[4] Érdekesen kapcsolódott össze a kétféle szerep Dejtáron, ahol a hérészesek e dal *„Amőre én járok még a fák is sírnak"* (az északi területen szívesen alkalmazott) szövegváltozatával vonultak a vőlegényes házhoz, majd megérkezésük után erre táncoltak cigányzenére. A tánczenei használat kiszakította a dallamot a zárt lakodalmi keretből. A más funkció más szöveget, a szövegmódosulás pedig augmentálást és határozott éles ritmust, a lassan kizárólagos tánczenei értelmezés pedig a szabadabb előadást kívánó lírai hangvétel helyett feszes tempójú előadást eredményezett. A szuhahutai előadó egyenesen *Huszárnótá*-nak nevezte a *„Ha nem sze-*

[1] 2. sz. gyűjtőfüzet 2. oldal. A dalt özv. Stork Jánosné sz. Tóth Mária 76 éves asszony énekelte, akiről a következőket jegyzi fel Rajeczky Benjamin: „Abasári születésű. Gyöngyösön cselédkedett, utána 17 évvel férjhez ment Mátraszentistvánban. Odler András- (Brencsák-) hoz. 1941-ben férjhez ment Stork Jánoshoz." További megjegyzés a dalról: „A hutai lakodalomban felváltva énekelték tótul és magyarul."

[2] A Magyar Népzene Tára III/A, A Lakodalom. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos, Budapest 1955. 130. sz.

[3] Uo. 816—819 jegyzet, 1004. o.

[4] 2. sz. gyűjtőfüzet 22. o. Szuhahuta 1952. VIII. 15. „Lajgut Jánosnak van huszárnótája" közölte a gyűjtővel az előadó: Stork Pál.

retnélek, fel sem keresnélek" szövegű változatot. A 3—4. sorban a *„Jaj, de magos ég, a csillagos ég"* szövegrésznél egy érdekes ütemszétcsúszás és ütemtorlódás jött létre, ami abban a színben tünteti fel ezt az újabb alakot, mintha lényeges zenei változás is történt volna *(I. táblázat 4. kotta, 30-31. o.)*.

Napjainkban a *Most gondold meg rózsám...* dal inkább csak egyéni lírai dalként él a palócok közt, szemben a *Ha nem szeretnélek...* kezdetű tánczeneibb alakkal, mely ma is töretlen népszerűségnek örvend. Nem ez az egyetlen példa arra, hogy funkciójukat vesztett vokális dalok énekelt, de még inkább hangszeres tánczeneként élnek tovább. 1963-ban Szabó Jánostól gyűjtötte Rajeczky Benjamin a következő dalt *(II. táblázat 1. kotta, 32-33. o.)* Pásztón.

Kállay Bertalan és bandája (szintén pásztóiak) *Lassú csárdás*ként szokta volt játszani aktív zenész korában. Az együttes tiszta hangzását, egymásra figyelésük rugalmasságát, a cimbalmos kimérten nyugodt aláfestő játékát gyermekkoromban magam is sokszor megcsodáltam. Mielőtt a kottára rápillantanánk, hadd emlékeztessek a Szabó Jánossal folytatott beszélgetés azon részletére, mikor az előadó azt kérdi a gyűjtőtől, jó magasságot választott-e, vagy énekelje magasabban? Ha a két különböző előadás azonos hangzását halljuk,[5] önkéntelenül merül fel újból a népzenetudományban nem új, de nem eléggé hangsúlyozott kérdés azzal kapcsolatban, hogy egyes dallamok meghatározott hangmagasságot vonzanak-e? Két különböző előadó egymástól függetlenül azonos hangnemválasztása esetében véletlen egybeesésről vagy törvényszerűségről van-e szó? Az azonos környezet nyelvi hangmagassági skáláját is mérlegelve Pásztó, illetve a palócság esetében az utóbbi mellett foglalhatunk állást, azzal a kiegészítéssel, hogy az azonos hangmagasságérzetet egészen biztosan a hangszeres zenei előadás és a hozzá kapcsolódó közösségi éneklés is nagymértékben segítette. Gondoljuk meg, hányszor idéződik fel mindannyiunkban a megfelelő hangmagasságban abszolút fül nélkül is egy-egy ismert műzenei alkotás. A zenekari előadásból a prímás játékát rögzítő lejegyzést közöljük (a szokásos módon abszolút magasságban), az énekes által választott hangnemet a dallamnál feltüntettük *(II. táblázat 2., valamint 1. kotta, 32-33. o.)*.

A dallamot lakodalmi funkcióban a palóc területen kívül máshonnan eddig nem ismertük, pedig különben más-más szövegekkel az egész nyelvterületen él. Bőséggel rögzítik a népzenekutatás megindulásának kezdeti időszakában, s azt megelőzően a 19. század folyamán is többen feljegyezték, illetve feldolgozták. A szövegek között megkülönböztetett helyen szerepel a *Szűcs Maris*ról szóló újabb kori ballada, a dallamok közt pedig épp ezt a balladaszöveget rögzítő Mindszenty Dániel-féle feljegyzés 1832-ből.[6] A bukovinai székelység körében élő szöveg meglehetősen egyéni lenne, ha nem ismernénk Mindszenty feljegyzését. Az itteni változatok általában két versszakosak, s legtöbbjüknek az az első versszaka, amely Mindszentyé is. A bukovinaiaknál azonban elmarad a ballada folytatása, a dal egyszerű lírai dallá szelídül *(II. táblázat 3. kotta, 32-33. o.)*.

A bukovinai vokális gyűjtésekben nincs nyoma annak, hogy a dalok lakodalomhoz kapcsolódtak volna. Pedig azok a szövegváltozatok, melyekben a 2. fél-strófa: *Se ne járj, se ne várj, mert énvelem nem hálsz, / Míg az oltár előtt (templom földjén) velem együtt nem állsz* ha homályosan is, de utalhat az egykori lakodalmi funkcióra. A hangszeres zenekutatás ugyanakkor egyértelműen bizonyítani tudja a dallam lakodalmon belüli szerepét Bukovinában. Annyi módosulás történt csupán, hogy a szokás folyamatában

[5] Az eredeti szöveget e ponton azért nem változtattam meg, mert az ünnepség helyszínén jelenlevőknek alkalmuk volt hallani a zenei illusztrációt.

[6] 88 eredeti magyar Dal Fortepiánóra 'S mellesleg Gitár-kísérettel elkészítve Toldalékul A' nemzeti Dalgyűjteményhez Mindszenty Dániel által. 16. sz.

későbbi fázisba került. Esketés után a vacsoraasztal mellől e dallam hangjai mellett kérte ki első táncra a *vendéggazda* a *hazait*, vagyis a násznagy a menyasszonyt, azaz ifiasszonyt. A kikérő szövege — ha volt — korábban feledésbe merülhetett, s a kizárólagos hangszeres használat következtében a dallamban végbement változások után a közösség számára már nem volt érzékelhető, hogy az *Egy törpe legényke* és *A hazai kikérése az asztal mellől* című hangszeres darab azonos lenne. Az erős ritmizálás következtében megváltozott a dallam hangsúlyrendje is. Miközben az énekes változatokban ütemenként az első és ötödik hangokra esik a hangsúly ($^4/_4$-es ütemjelzés mellett), a bukovinai hangszeres változatokban az első és a negyedik hang a súlyos. Gáspár János istensegítsi prímás előadását az elmondottak mellett mégis az jellemzi, hogy igazán hangsúlyosnak csak az egyes sorkezdő hangokat tekinti. Így a négy tripódikus sor különös lüktetést kap *(II. táblázat 4. kotta, 32-33. o.)*.

Észak és Bukovina a hangszeres népzene oldaláról nézve már eddig is több dologban mutatott olyan hasonlóságokat és egyezéseket, melyek vokális népzenénket is új oldalukról világíthatják meg. A hasonlóságok és párhuzamok okát keresve a kutatásban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy azonos földrajzi sávról van szó. Magyarázatul elsősorban mégis azt fogadhatjuk el, hogy egy régebben egységesen gyakorolt szokás maradványát találtuk meg, ezúttal a bukovinai székelyek körében. Igaz, ez az egységes lakodalmi szokásrend a belső történéseket tekintve ezer színű; árnyalatokban igen gazdag és különböző a zenétől a viseletig, az étkezési szokásoktól a nyelvi kifejezésmódig. Az északi sáv lakodalmi szokásainak egykori szélesebbkörű összefüggéseire *Az árgyélus kismadár* dallamtípusnak az északkeleti és kelet-magyarországi területeken egykor szintén a lakodalom folyamatában használt alakjai[7] is figyelmeztetnek. Ennek a palóc menyasszonykísérővel valamint bukovinai menyasszonykikérővel kapcsolatos összefüggéseire eddig még nem figyeltünk fel, pedig területileg is, zeneileg is beékelődik Észak és Bukovina, illetve e területekre jellemző kísérő — kikérő dallamtípusok közé *(III. táblázat 1., 2. kotta, 29. o.)*.

De térjünk még vissza Rajeczky Benjamin két gyűjtőfüzetéhez. Ezekben nemcsak a kimagasló tudású — és túlzás nélkül állíthatom — a népdallejegyzést újraértelmező, és az iskolát magas fokon továbbfejlesztő lejegyzőt csodálhatjuk meg. Lebilincsel az a sokféle érdeklődés, mely a közmondásoktól a rezesbandáig, a gyerekcsúfolóktól a betlehemesig, a daltanulás és általában a hagyományozódás mechanizmusáig, egyénig és közösségig, végeredményben mindig az *emberig* terjed. Milyen könnyű anekdotákat mesélni a szórakozott professzortípusról! S milyen nehéz szavakkal jellemezni ennek a tökéletes ellentétjét, a mindig mindenről tudó Rajeczky Benjamint. Őt, aki gyakorlati kérdésekben éppolyan nagy pedagógus — vagy mert közvetlenebbül és nemcsak szakmabeliekre hat — talán még nagyobb tanító, mint tudományos dolgokban. Kezdő népzenekutató koromban ő hívta fel figyelmemet a bukovinai Gáspár János prímás játékára is. Hálás vagyok neki, amiért alkalmat adott rá, hogy gyűjtőfüzetei segítségével lendíthettem kicsit a tudomány kerekén, s hogy mindezt most itt nyilvánosan megköszönhetem neki.

[7] L. MNT III/A 779—792. jegyzetek 1001. o.

III.

MNT III./A 780.

1. stb.

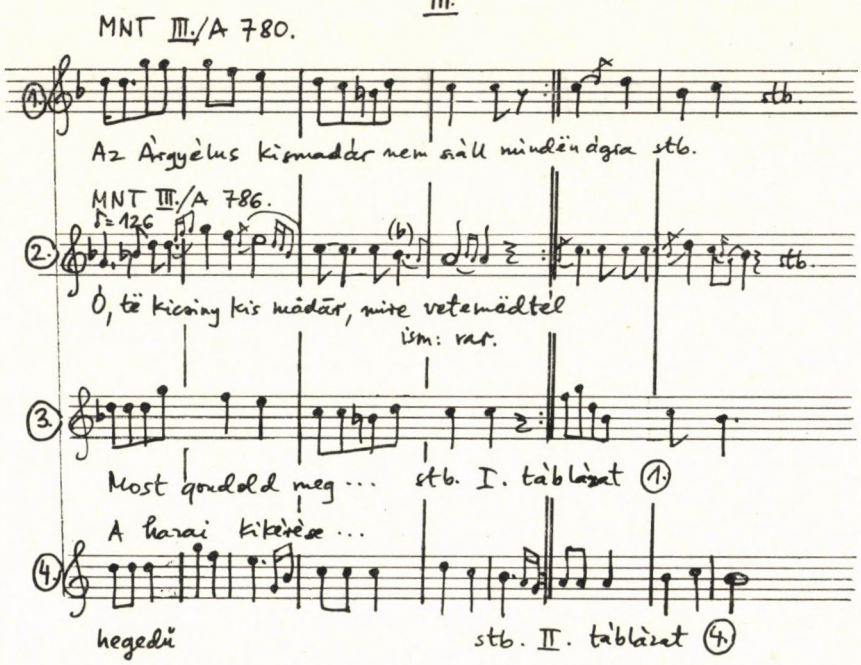
Az Árgyélus kismadár nem száll mindén ágra stb.

MNT III./A 786.

♪= 126

2. (b) stb.

Ó, të kicsiny kis mädär, mire vetemädtél



ism: var.

3.

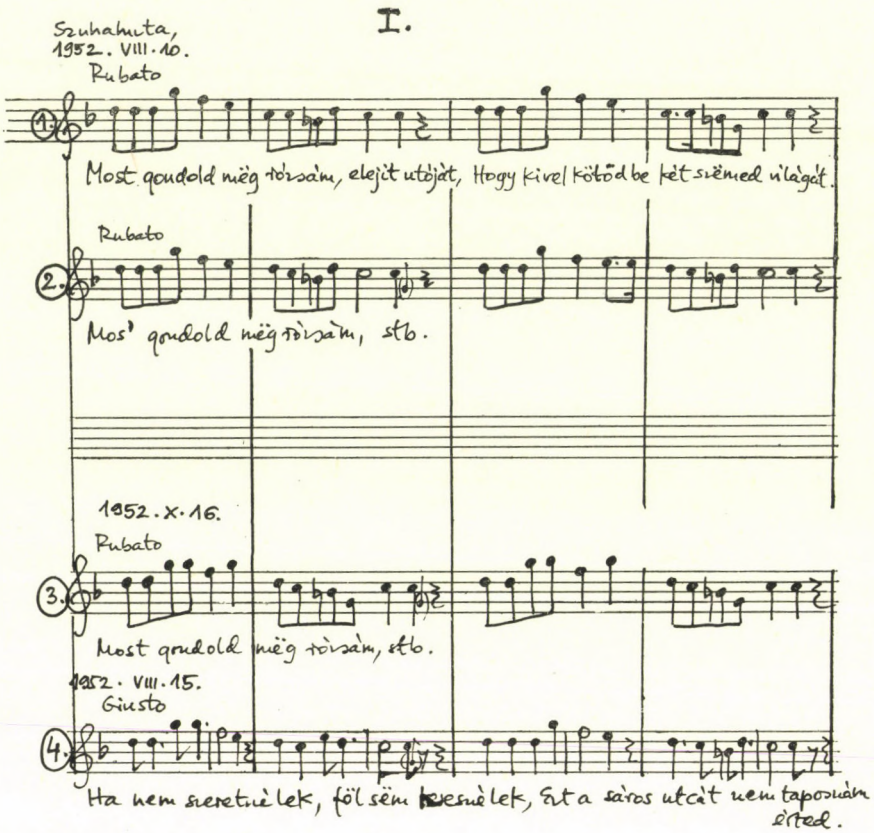
Most gondold meg ... stb. I. táblázat 1.

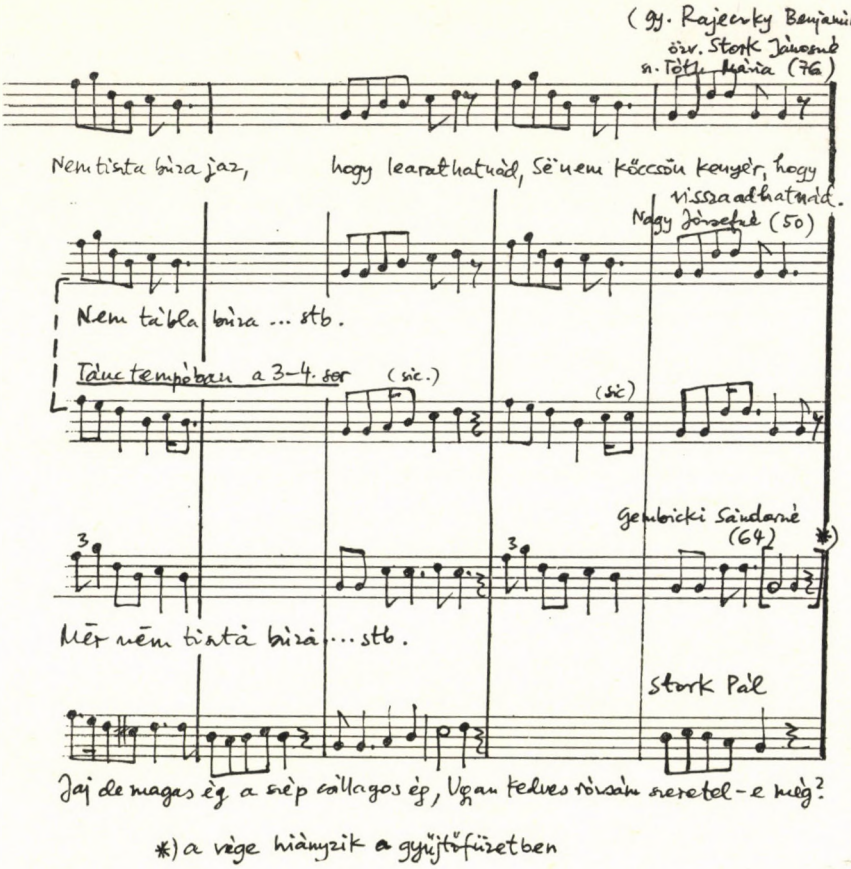
A hazai kikérése ...

4.

hegedü stb. II. táblázat 4.

I.


Szuhahuta,
1952. VIII. 10.
Rubato
Most gondold még rózsám, elejit utóját, Hogy kivel kötöd be két szemed világát.
Rubato
Mos' gondold még rózsám, stb.
1952. X. 16.
Rubato
Most gondold még rózsám, stb.
1952. VIII. 15.
Giusto
Ha nem szeretnélek, föl sem keresnélek, Ezt a sáros utcát nem taposnám
érted.



(gy. Rajeczky Benjamin)
özv. Stork Jánosné
sz. Tóth Mária (76)

Nem tiszta búza jaz, hogy learathatnád, Së nem köccsön kenyér, hogy visszaadhatnád.

Nagy Józsefné (50)

Nem tábla búza ... stb.

Tánc tempóban a 3–4. sor (sic.) (sic)

Gembicki Sándorné (64) *)

Mér nem tisztá búzá ... stb.

Stork Pál

Jaj de magas ég a szép csillagos ég, Ugan kedves rózsám szeretel-e még?

*) a vége hiányzik a gyűjtőfüzetben

II.

Pásztó, 1969.

♩= 112 – 116

1.

Ha nem szeretnélek, föl sém keresnélek, Ezt a sáros úccát nem taposnám érted.

Pásztó, 1963.

♩= 112 ♩= 116 ♩= 120

2.

prim hegedű

Kiséret:

E: V — I — V — I — V — I — V — I —

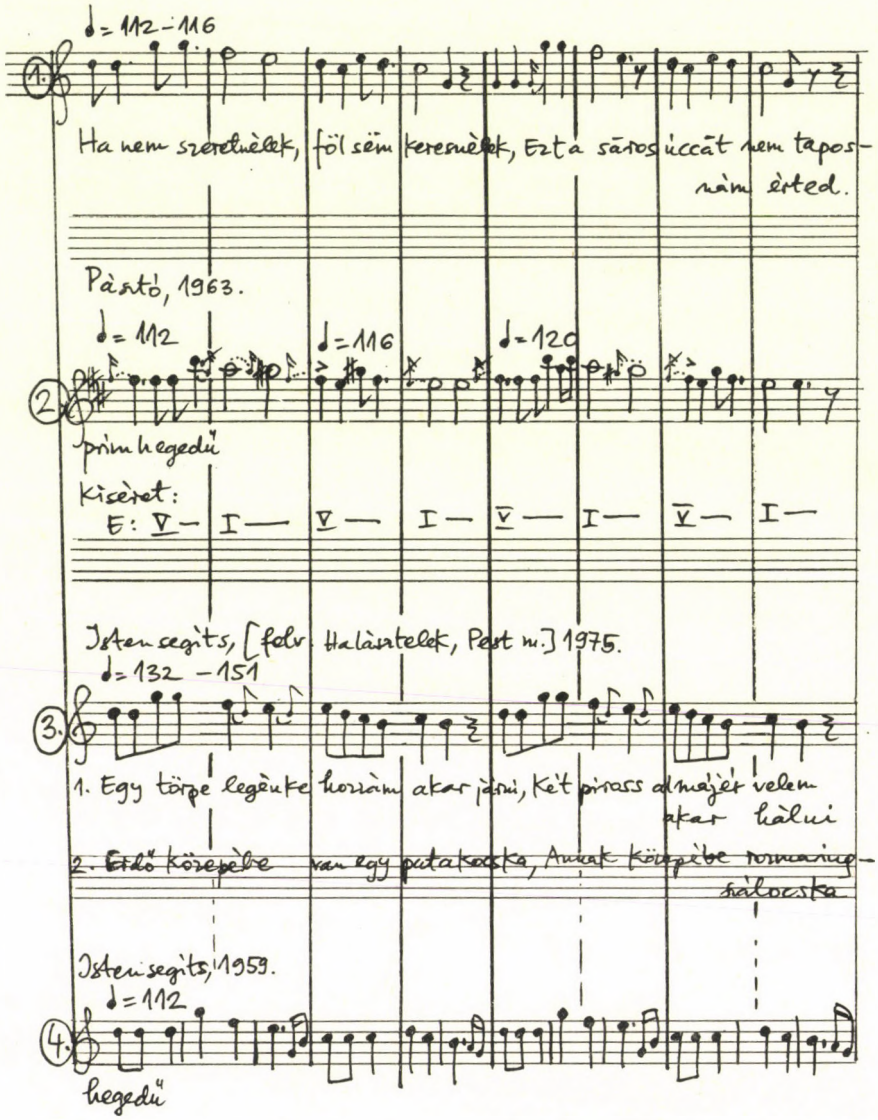
Isten segíts, [felv. Halásztelek, Pest m.] 1975.

♩= 132 – 151

3.

1. Egy törpe legénke hozzám akar járni, Két piross almájér velem akar hálni

2. Erdő közepébe van egy patakocska, Annak közepébe rozmaringsiálocska

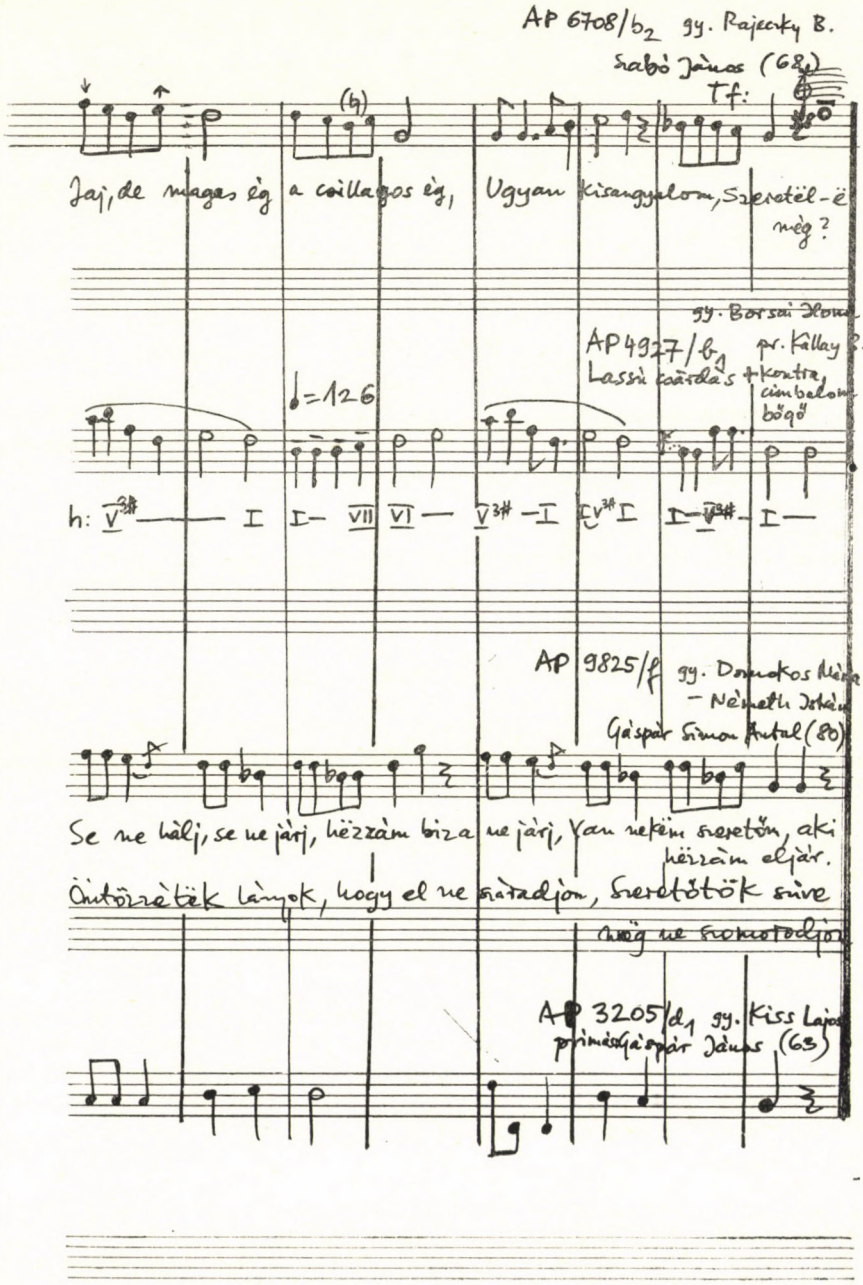


Isten segíts, 1959.

♩= 112

4.

hegedű



AP 6708/b_2 gy. Rajeczky B.
Szabó János (68)

Tf:

Jaj, de magas ég a csillagos ég, Ugyan kisangyalom, Szeretél-ë még?

gy. Borsai Ilona
AP 4927/b_1 pr. Kállay B.
Lassú csárdás + kontra, cimbalom bőgő

♩=126

h: V3# — I I — VII VI — V3# — I I V3# I I — V3# — I —

AP 9825/f gy. Domokos Mária – Németh István
Gáspár Simon Antal (80)

Se ne hálj, se ne járj, hézzám biza ne járj, Van nekém szeretőm, aki hézzám eljár.
Öntözzétek lányok, hogy el ne száradjon, Szeretőtök szíve még ne szomorodjon

AP 3205/d_1 gy. Kiss Lajos
primás Gáspár János (63)

DÉRI BALÁZS:

MARMORINUS, REX AGARENORUM

0. Az orléans-i Bibliothèque Municipal 201. kézirata, mely 1200 körül a normandiai Blois Saint-Lomer bencés apátságában íródott, többek közt négy liturgikus játékot tartalmaz Szt. Miklós életéről.[1] Az egyébként simán gördülő, kifogástalan középkori latinságú szöveg nyilvánvalóan romlott helyei kétségtelenül arra mutatnak, hogy nem a szerző eredeti kéziratával van dolgunk, a játékok keletkezése azonban nem eshetett túl messze a kézirat keletkezésétől.

0.1.1. Az egyik darab cselekménye röviden a következő: Excoranda királyának, Getronnak s feleségének, Euphrosynának fiát, Adeodatust elrabolják Marmorinusnak, az agarénusok királyának szolgái. A szülők Szt. Miklóshoz fordulnak segítségért, aki is egy év múltán csodálatos módon kiszabadítja a gyermeket a pogány király szolgálatából.

0.1.2. A játék Iacobus de Voragine híres legendagyűjteményében (1255—66), a Legenda aureában is olvasható Szt. Miklós-legenda egyik történetének földolgozása[2] — apróbb eltérésekkel, melyeket éppúgy tulajdoníthatunk a legenda szabad kezelésének, mint hogy a Legenda aureában megőrzött történet egy változatára épül a darab. A legenda név szerint csak Adeodatust említi meg, valamint, hogy városa az „agarénusok földje mellett" (iuxta terram Agarenorum) feküdt.

1. A következőkben azt kívánom valószínűsíteni, hogy miért nevezhette el a darab szerzője Marmorinusnak a pogány királyt. (Egyébként ez a név maga csak a rendezői utasításban szerepel!)

1.1.1 Gondolhatnánk arra, hogy a szerző, minden különösebb indok nélkül, egy költött nevet adott a szereplőnek, legföljebb azt célozta meg a névválasztással, hogy az — legalábbis a színrevivőkben — a *marmor* azaz 'márvány' szó fölidézésével utaljon a király gazdagságára.

1.1.2. A rögvest kifejtendő meggondolások ugyan azt fogják mutatni, hogy másként indokolható a névadás, valami igazság azonban lehet a *Marmorinus*='marmoreus', 'márványos' szófejtésben, mert egy találó népetimológiát vélünk fölismerhetni benne. (A népetimológia „szokatlan, különösen idegen szónak az anyanyelv valamely ismert szavához vagy szavaihoz hasonlóvá alakítása").[3] Mi lehet ez a Marmorinus név mögött megbújó idegen, furcsa szó?

[1] Solange Corbin *„Le manuscrit 201 d'Orléans. Drames liturgiques dites de Fleury"*. In: Romania LXXIV (1953) 1—43., a XII. sz. végére — a XIII. sz. elejére datálta a kéziratot, (p. 3) s ugyancsak ő valószínűsítette a kézirat keletkezésének helyét is. A kézirat liturgikus játékainak — szövegkritikailag elég gyenge — kiadása az eredeti fényképmásolataival együtt megtalálható: Sacre rappresentazioni nel manoscritto 201 della Bibliothèque Municipal de Orléans. Edizione fototipica. Testi e musiche trascritti e commentati da Giampiero Tintori. Precede uno studio di Raffaello Monterosso. Cremona. Athenaeum Cremonense 1958. LXXXVII+103 p. (=Instituta et monumenta, pubblicati dalla Biblioteca Governativa e Civica di Cremona, Serie I: Monumenta. N2.) Az előszó (p. XXXIII.) a XIII. sz. második felére datálja a kéziratot.

[2] Legenda aurea (ed. M. Grässe) p. 29.

[3] Magyar értelmező szótár. Bp. 1972. p. 999.

1.2. Vegyük először szemügyre a *Marmorinus* mellett álló *rex Agarenorum*, azaz 'az agarénusok királya' értelmezőt. Az „agarénusok földje", mint említettük, megtalálható a Legenda aureában is. Kik voltak tehát az agarénusok?

1.2.1. A középkorban elterjedt nézet szerint a mohamedánok (helyesebben: a muszlimok vagy muzulmánok) végső soron a bibliai Ábrahám Hágártól, Sára szolgálójától való fiának, Iszmaelnek az utódai. A zsidók ugyanis IMóz 16,12 alapján Iszmael tizenkét fia leszármazottainak tartották a körülöttük élő nomád népek egy részét, azoknak az iszlámra való térése után pedig, a középkorban, a keresztény Európa (így pl. a magyarországi törvények is[4]), általánosan használták az „iszmaelita" szót a legkülönbözőbb muszlim népekre.

Ennek szinonimája volt a szaracén (szűkebb értelemben: 'mór') és a szerecsen (szűkebb értelemben: 'néger, mór'), melyeket tágabb értelemben szintén az összes muzulmánra alkalmazhattak. Tanulságos a sevillai Isidorus szófejtése (IX,ii,6): „Iszmael Ábrahám fia, akitől az iszmaeliták származnak, akiket most — romlott névalakkal — szaracénoknak, mintegy 'Sárától származóknak' vagy pedig Hágárról, agarénusoknak neveznek". A *rex Agarenorum* tehát annyit tesz, mint a 'muzulmánok királya'. Ezt erősíti meg a Szt. Miklós-történetnek szintén a Legenda aureában olvasható variánsa, mely szerint az elrablott ifjú Normandiából — melyik Normandiából, kérdem? Az északi normann földről? Az itáliai normann királyságból? — származott, és a tengeren átkelve (ultra mare pergens) esett a szultán (soldanus) fogságába.

1.2.2. A muszlimok egyházi és állami fejének tekintett kalifa titulatúrájának fontos eleme volt az amīr al-mu'minīn cím, azaz 'az igazhívők parancsnoka'. Kezdetben ez a cím egyedül a Próféta kurejsita törzséből származó kalifákat illette meg, a XIII. században viszont a tényleges hatalommal együtt a török uralkodó titulatúrájába ment át, ugyanakkor más mohamedán államok uralkodói is igényt tartottak rá. Így pl. a hispániai Omaiiád uralkodók legnagyobbika, 'Abd al-Raḥmān, „al-Andalūs" első kalifája (300/912—350/961 között uralkodott) szintén fölvette az amīr al-mu'minīn címet.[5]

A cím mindenesetre a keresztény Európában egyet jelentett a „mohamedán uralkodó"-val, sőt néha már személynévvé is vált. Éppen fordított utat járt be tehát, mint Iulius Caesar neve, hiszen a Caesar személynévből általánosult a *„császár"* uralkodói cím.

1.2.2.1. A hosszú és nehezen megjegyezhető arab kifejezés számos alakváltozatra, elhallásra, népetimológiára adott alkalmat a középkori latinban és a vulgáris nyelvekben. Ezeket számbavenni lehetetlen, s még hosszú ideig az is marad, hiszen a nemzetközi középkortudomány mai napig adósunk egy alapos onomasticonnal, s nem sok remény van arra, hogy valaha is megalkotja ezt az alapművét — így aztán kimerítő fölsorolás helyett a véletlenszerűen, szótárakból vagy saját emlékezetünkből előbukkanó szöveghelyekre vagyunk utalva.

DuCange középkorilatin-szótára pl. a *Miramomelinus*, 1217-ből az *Elmunimus*, 1222-ből pedig az *Emir Elmunimus* változatokat idézi latin, és a *Meremelin* alakot ófrancia szövegből. Az alakváltozatok egész sorát idézhetjük az ibér félsziget katalán és spanyol forrásaiból. Említsünk meg néhány jellemző helyet: Hódító Jakab katalán király Crònicája (XIII. sz. közepe) *Miramamolín*nak mondja az almohád uralkodót, Mohamed ben Yākub ben Yūsufot (1198—1213),[6] a 13. század végi katalán Crònica de Bernat

[4] Pl.: *Decr. 1092.* 9.

[5] Vö.: The Encyclopaedia of Islam. New Edition. Vol. I. Leiden—London 1960. p. 445. A nyugati kalifák címeiről l. M. Max van Berchen: *„Titres califiens d'Occident"*. In: Journal Asiatique 9 (1907) 245—335.

[6] Jaume I, el Conqueridor: Crònica o llibre dels feits. (In: Les quatre grans cròniques. Ed. Ferran Soldevila. Barcelona 1893. cap. 79, p. 45.

Desclot a híres Naves de Tolosa-i ütközet szaracén hősét *miramamoní* címmel emlegeti, de használja, személynévként, a *Miramolí* és a *Miramamoní* változatokat is.[7] Gabriel Turell Recortjában (1476) „lo rey *Miraboli*"-t olvasunk.[8] Találkozunk katalán forrásokban a *Miramomellí* (1274), *Miramemolí* variánsokkal is.[9] A spanyol Primera crónica general de España (1270—89 körül) változatai a következők: *Almiramomelin,*[10] *Miralmomelin*[11], *Miramomelin*[12].

Szép gyűjteményt állíthatunk össze magyarországi latin forrásokból is! Mindezek közül az első, melyre a többi forrás is visszamegy, Kézai Simon Magyar történetének két részlete, ahol is először Attila hun királyról a következőket meséli el: „Végül a Rhône partja mellett állapodott meg, Catalaunummal" — ez alatt, véleményünk szerint, Katalónia is értendő, „átellenben, ahol is szétosztotta hadseregét, s hadának egyharmad részét Miramammona, marokkói szultán ellen küldte válogatott kapitányokkal. Miután ezt meghallotta, Miramammona, Sevilla városából, átkelve a sevillai tengerszoroson, a hunok elől Marokkóba futott".[13] Majd a catalaunumiként ismert, de Kézai által egy bizonyos Belvider mezejére áthelyezett csata leírása után így folytatja szerzőnk: „A sereg harmadik része pedig, melyet Miramammona ellen küldtek, minthogy elkésett, nem volt képes részt venni a csatában. Míg Etele király élt, Katalóniában maradt, s végül Katalónia lakosaivá váltak... Ezek közül a hunok közül a seregben többen kapitányok lettek, akiket a hunok a saját nyelvükön spanoknak hívtak; később ezeknek a címéről nevezték el Hispánia egészét, noha eredetileg Catalauniának" — Katalóniának — „hívták".[14] E két rendkívül izgalmas és problematikus szöveghely történeti hitelével kapcsolatban persze súlyos kételyek ébredhetnek bennünk, annyi azonban valószínű, hogy katalán írott vagy szóbeli közlésen alapulnak.[15] Kézai tehát a *Miramammona* egy változatával is valószínűleg a föltételezett katalán forrásban találkozott.

A Kézai-szöveg variánsai között megtaláljuk a következőket: *Mirama Mona, Mirama, Miranamona, Miranniamona,* melyek ugyan lehetnek az elveszett kézirat újkori másolóinak félreolvasásai is, de a Kézait fölhasználó XIII. századi pozsonyi krónika bizonyosan *Miranana, Mirmamania* alakokat ad,[16] s a XIV. századi krónikák is újabb változatokat gyártottak: *Mirammamona, Miramommona, Miramaniona, Miramanniona, Miramamnoua, Miromammona, Mirammanona.*[17] Heinrich von Mügeln magyarországi forrásokat kelet-középnémet nyelven földolgozó magyar krónikája (1358—61 körül) a *Myromonia, Miromonia* alakokat hozza.[18]

Mind közül a legszellemesebbnek az idézett *Miramammona* variánsot tartom (ez is bizonyosan egyfajta népetimológiás képzéssel jött létre: előtagjában a *mirus,* utótagjában a *mammona* szavak ismerhetők fel), — ezt emelte be krónikájába Thuróczi János is a *Mirmammon* — majdhogynem magyarosított — alakban.[19]

[7] Ugyanazon kiadásban, cap. V., p. 410.
[8] Ed. Barcelona 1950, p. 136.
[9] Vö.: *Miramolí.* In: A. M[a] Alcover — Fr. de B. Moll, Diccionari català-valencià-balear. Tom. VII. Palma de Mallorca 1956. p. 446.
[10] Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid 1955. cap. 885, p. 556.
[11] Uo. cap. 1033, p. 717.
[12] Uo. cap. 1121, p. 766.
[13] Simon Kéza 11 (p. 153). In: Scriptores rerum Hungaricarum... Ed. E. Szentpétery. Vol. I. Bp. 1937. (Simonis de Keza Gesta Hungarorum. Praefatus est, textum recensuit, annotationibus instruxit Alexander Domanovszky, pp. 131—194.) — A fordítás Bollók Jánostól. In: A magyar középkor irodalma. Bp. 1984. pp. 125—6.
[14] Simon Kéza 12 (p. 155). Uo. — Ford.: pp. 126—7.
[15] Vö.: Eckhardt Sándor, *„Attila a mondában"*, (in: Attila és hunjai. Bp. 1940. pp. 143—216). p. 197.
[16] *Chron. Pos.* (9 (p. 22). In: Scriptores rerum Hungaricarum... Ed. E. Szentpétery. Vol. II. Bp. 1938. Valamint: *Chron. Pos.* 10 (p. 23).
[17] *Chron. saec. XIV.* 11 (p. 265). In: Scriptores rerum Hungaricarum... Ed. E. Szentpétery. Vol. I. Bp. 1937. Valamint: *Chron. saec. XIV.* 12 (p. 267).
[18] Mügeln 8 (p. 117). In: Scriptores rerum Hungaricarum... Ed. E. Szentpétery. Vol. II. Bp. 1938.
[19] Ioh. Thurócz 17, 132. (Ed. Galántai—Kristó 1985).

1.3. Mindeddig azonban a Szt. Miklós-játékon kívül nem akadtam nyomára egy *Marmorinus* alaknak, — de addig is, míg teljesebben számbavehetjük az amīr al-mu'minīn burjánzó középkori változatait, e szó számos variánsa ismeretében nagy valószínűséggel föltehetjük, hogy e játék szerzője, esetleg a későbbi előadók vagy másolók maguk „értelmezték" a kacifántos arab kifejezést, „hallották bele" a *marmor* szót, vagy pedig már egy ismert, népetimológiával létrejött variánshoz nyúltak, amelynek alapja azonban a fönt említett arab uralkodói cím volt. Erre az utóbbira utalhat az, hogy az előadandó szövegben nem szerepel a név; — ha saját találmánya a szerzőnek, ha, nyilván, fontosnak tartja a névadást, bizonnyal szerepelteti a szövegben is. Följegyzése így azt jelentheti, hogy az ő korában a pogány, muszlim királyt Marmorinusnak szokták hívni.

SÁROSI BÁLINT:

„ÍGY LÁTTAM..."

Némi nyugtalansággal tapasztalom, hogy repedésig tömött ünnepi műsorunkban egyedül vagyok, aki „ígylátásra" vállalkozott. Talán nem számoltam eléggé a ténnyel, hogy figyelmünk jelenlegi tárgya élő személy, sőt edzett harcos, aki szükség esetén megvédheti magát a *szétlátás* ellen.

Rajeczky „Béni tanár úrral" először a háború utolsó hónapjaiban, közvetlenül Budapest ostroma előtt találkoztam. Ő volt a Szent Imre herceg úti cisztercita gimnázium tisztelettel és szeretettel emlegetett zenetanára. A csíkszeredai katolikus gimnáziumból — részben pap tanárok keze alól — Budapestre keveredett jámbor ifjúként, nekem a mindaddig papoktól szokatlan, póztalan közvetlensége és jóízű nevetései tűntek fel. Amit pedig róla hallottam, az akkor számomra egyenesen csodálni való volt: hogy mindenfajta zenében könnyen eligazodik s papi ember létére gimnazistáiból még rezesbandát is szervez. Kezembe nyomott egy hegedűt, amit a kezdődő ostromra való tekintettel még csak egy ministrálással sem köszönhettem meg neki. A hegedűt aztán tőlem is köszönet nélkül vitték el, zenekedvelő katonák.

Ministrálni sokkal később kezdtem — nem a szerzetes, hanem a népzenekutató Rajeczky mellett. Közben a sors úgy hozta, hogy őt magát is láthattam kisebb beosztásban, mint ami képességei szerint megillette volna. De sorsa miatt elégedetlennek sohasem láttam. Vidám szerénységgel tette mindig, amit éppen tennie kellett és lehetett.

Az ötvenes évek elején, amikor a hangszeres népzenével még a tudományban sem volt divat komolyan szóba állni, tőle hallottam először *Pátria* lemezekről illusztrált tartalmas előadást hangszeres népzenénkről, ami pedig tudvalevőleg nem tartozik szűkebb szakterületéhez. Ugyancsak tőle láttam először hangszeres zenét mesterien lejegyezni — amikor a Néprajzi Múzeumban Lajtha László híres erdélyi gyűjteséeinek ún. nyers lejegyzését készítette. Én, a „nagy mester" árnyékában kényelmesen meghúzódó Kodály-*növendék* tőle, a Kodály-*tanítványtól* tudtam meg pl., hogy Curt Sachsnak a hangszerlexikonon kívül egyéb fontos munkái is vannak. Saját könyvtárából mindjárt kezembe is adta a *Geist und Werden der Musikinstrumente* című kötetet. Az a könyvtár arról tanúskodik, hogy kispénzű gazdája nehéz években is lelkiismeretesen számon tartotta a külföldről beszerezhető tudományos értesüléseket.

Rajeczky tanár úr, aki az évek és évtizedek során számomra és sokunk számára egyedi és megismételhetetlen „Béni bácsi"-vá emelkedett, a tudományt is családias közvetlenséggel tudta és tudja átadni: tapasztalathoz segít, megmutat, kézbe ad, eligazít. Volt, hogy külföldi kollégával, annak néhány hetes tanulmányútján, sikerült megértetnie a népzenei lejegyzés bonyolult mesterségét. A szemfüles tanítvány tudta, mit kell tennie: frissen szerzett ismeretei köré terjedelmes tanulmányt ködösített. Ezáltal a lejegyzést a *tudomány* tisztelve-nem-értett dolgai közé emelte. Aki pedig ezután is a *mesterség*gel

akarna ismerkedni, annak Rajeczky Benjamin, a tapasztalat szerint, továbbra is önzetlenül áll rendelkezésére — legalább négy idegen nyelven.

„Béni bácsit" élete körülményei is segítették szegénységet vállaló szerzetesi fogadalma megtartásában: akarva sem gyűjthetett volna anyagi javakat. Lehettek, sőt biztosan voltak anyagi gondjai, de ezekről általában nem tudtunk. Ő ugyanis sohasem kért; de mindig volt mit adnia. Rengeteg elfoglaltsága és állandó utazgatása mellett mindig, mindnyájunk számára volt ideje: hogy panaszunkat meghallgassa, hogy kétségeink eloszlatásában segítsen, hogy útbaigazítson, hogy ünnepeinknek fényt adjon. Pedig, ha csupán volt szerzetestársait, tanítványait és kollégáit tekintem, akkor is elképesztően sokan vagyunk. Mindig volt és van barátai számára egy fontos könyve, egy igényesen kiválasztott üveg bora; egy ebédmeghívása — „Iunior non pensat", szokta elhessenteni az asztaltársakat a fizetéstől. Volt és van egy miséje, ahol megemlékezik rólunk.

Tapasztalataim ellenére sem hinnék el neki ennyi tökéletességet, ha nem látnám, hogy ő is emberi testben hordja lelkét: hitéhez az oknyomozó szenvedélyt, tudatos higgadtságához a neki-nekilendülő temperamentumot, kemény kézben tartott türelméhez az indokolt robbanást. A kodályi aranykorban, korosztályabeli kollégánkkal együtt, nagyszabású szerkesztői munkán dolgozott. Felváltva mindketten szorgalmasan rendezték a testes kézirat anyagát. Az egyebekben kiváló kolléga nem volt rendszerező típusú ember. Így a kézirat rendje sehogy sem akart kialakulni. „Rajeczky-kőműveskelemennek" azt kellett tapasztalnia, hogy amit felrak estére, leomlik reggelre. Ezért elhatározta, hogy távollétére fiókba zárja a kéziratot. Csakhogy a kolléga hamarosan jelentkezett érte, mondván, hogy rendezni akar. Ekkor jött a robbanás. Béni bácsi kiemelte és az asztalra csapta a kéziratot: „Tessék... Most akkor rendet teszünk, ahogy *X* szokta!" Mondott egy nevet — korábban annak viselőjével is voltak rendezési gondjai — és a kéziraton erőteljes összekeverő mozdulattal jelezte, milyen „rendre" gondol. Nem lett a dologból hosszas veszekedés, sőt a szerkesztőtársak között a barátság is megmaradt. A kolléga nyilván belátta, hogy a kifakadás hiteles volt; különben sem volt haragtartó. Rajeczky Benjamin pedig már csak a síelés gyakorlatából is tudja, hogyan kell a meredek lejtőn elegánsan fékezni és megállni.

Idejében sebességet váltani, fékezni, megállni — ez már a viselkedés magasiskolája. Az ilyet otthon is gyakorolni kell. A jelek szerint ő otthon is gyakorol. Nemrég, begipszelt törött lábbal magában lévén, könyvért nyújtózkodott és egyensúlyát veszítve a könyvespolc alá zuhant. Ilyenkor „az ember" sürgős számadásba kezd mindazokkal, akik... nem vigyáztak rá. Ő nem ezt tette. Ő állítólag nevetett. Hogy az ilyen nevetésnek a kezdete nem lehet nagyon spontán, abban majdnem biztos vagyok. De ha egyszer el tudtuk kezdeni, folytatni már könnyebb. Nevetve feltápászkodni pedig talán maga a gyönyör.

Ha ilyenekre gondolok, be kell látnom, alig csökkent a kezdeti távolság közöttünk. Sokadmagammal most sem lehetek sokkal több mellette, mint „ministráns" — vagy ahogyan tréfásan aktualizált változatban tőle hallottam: „oltári segédmunkás".

TÖRÖK JÓZSEF:

A PÁSZTÓI PERJEL ÉS EURÓPAI ELŐDEI

Kevesen tudják Rajeczky Benjamin zenetudós ciszterci szerzetesről, hogy rendjében hosszú évtizedek óta viseli a pásztói perjel címet. Az egykori feladatot, közösségszolgálatot jelentő perjel-prior cím történetéből bőségesen lehetne idézni azt példázva, miként töltődött meg élettel és tartalommal sok-sok századon át a szerzetesség különböző intézményeiben vagy az egyházi élet más területein. Itt és most csak néhány adalék felelevenítése lehetséges.

Szent Benedek Regulájában ezt olvassuk: „Iuniores igitur priores suos honorent, priores minores suos diligant"[1]. Ennek fordítása: „A fiatalabbak tehát az idősebbeket tiszteljék, az idősebbek pedig a fiatalabbakat szeressék". Hiába fedeztük fel a latinban a prior szót, az itt az idősebbet és nem a perjelt jelenti. A Regula egy másik helyén a magyar fordításban megtaláljuk a perjel elnevezést: „Ha a helyi viszonyok úgy kívánják, vagy ha a közösség megokoltan és alázatosan kéri, és az apát is hasznosnak tartja, ő maga tegye meg perjelének azt, akit az istenfélő testvérek tanácsára kiválaszt."[2] A latin eredetiben azonban a perjel helyett nem prior, hanem praepositus áll. Az ősi Regula itt mégis arról a szolgálatról szól, amely mindig hatékonyan segítette az apát munkáját és a közösségek életét. Sieur Charles Dufresne — Du Cange[3] és modern utódai[4] segítségével érdemes lenne körüljárni a praepositus és prior elnevezések kapcsolatát, az idők során történt tartalmi változást és gazdagodást, ám e néha fölöttébb kacskaringóssá váló út megtétele még várat magára. Most egy-két jól megválasztott példa is sokat segíthet a perjeli szolgálat tartalmának megismerésénél.

A pápai életrajzokat tartalmazó Liber Pontificalis így ír Szergiusz pápáról, aki 687—701 között állt a római egyház, s következésképpen az egyetemes Egyház élén: „II. Deusdedit (672—676) uralkodása alatt érkezett a Városba, a római egyház klérusának tagja lett, s mivel szorgalmas volt, és az ének művészetében járatos, a prior cantorum-ra bízták, hogy elsajátítsa a további tudnivalókat"[5].

A prior ecclesiae mint elöljáró elnevezése már az őskeresztény irodalomban[6] előfordul, és így érthető, hogy a liturgiát végzők közül a vezető elnevezésére is meghonosodik,

[1] Regula Sancti Benedicti, Caput LXIII. 10.
[2] Ibidem, LXV. 14—15. Söveges Dávid fordítása in: Népek nagy nevelője... (szerkesztette Dr. Szennay András), Szent István Társulat, Bp., 1981.
[3] Carolus Dufresne-Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis, Paris 1688, 1734, 1840—1850, 1883—1887, 1938.
[4] Bautier, Anne-Marie, De „prepositus" à „prior". Les divers sens du mot à travers les textes, jusqu'en 1200. Előadás, elhangzott a „Prior, prioratus" tanulmányi napon, Paris, EPHE IVe section, 1984. XI. 12. Sajtó alatt.
[5] Liber Pontificalis, ed. L. Duchesne—C. Vogel, 2e ed., Paris, 1955—1957, I. 128.
[6] Hermas, Pastor, 2, 2, 6. ed. Harnack, Lipcse, 1873.

amint azt a Sacramentarium Gelasianum tanúsítja[7]. Az Ordines Romani pedig a prior scholae-t emlegetik[8], aki a schola cantorum[9] feje. I. Pál pápának (757—768) Kis Pipinhez írt levelében[10] ismét találkozunk a prior scholae cantorum-mal.

A pásztói perjel a harmincas évek végén, akkor még monachusként az Örök Városban járva bizonyára nemegyszer gondolt az anonim prior elődre, aki a szír származású Szergiuszt a római énekre oktatta. Ennek a példának az említése annál inkább helytálló, mert ismeretes, hogy a római egyház énekesei jól szervezett, mondhatni szerzetesi közösségben éltek, s az ennek élén álló prior-perjel az énektanítás, énekre felvigyázás mellett a mindennapok gondjainak terhét is viselte.

Kiegészítésként érdemes még idézni Beda Venerabilist, aki 730 táján archicantor-ról beszél[11], s ebből tudjuk, hogy a szigeteken a szerzetesi közösségek énektanára csak az énekkel foglalkozott, míg a praepositus-prior az apátot segítette és a közösséget szolgálta.

A XI. századtól kezdődően egy sajátos intézmény elterjedésével a források mind több perjelről tudósítanak. A monostorok újabb meg újabb földadományokban részesültek, s a távoli birtokrészek közvetlen felügyelete szükségessé vált. Legtöbb esetben két szerzetes látta el ezt a feladatot, s közülük az egyik a prior nevet viselte. Utána prioratusnak nevezték igen gyakran ezt az intézményt, illetve a kisebb méretű épületet, amely szállást adott nekik. A prioratus intézményének létrejöttét nem előzte meg valamiféle spirituális vagy jogi megfontolás, s születése inkább köszönhető a pillanatnyi szükségnek, mintsem előre megtervezett birtokpolitikának.[12] Igen hamar a nyugati szerzetesség elterjedt intézményévé vált, de hazai, magyar példákat is lehetne idézni.[13] Rouen főpapja 1250-ben látogatást tett a híres monostorban Mont-Saint-Michel szigetén, s ekkor a központi épületben 40 szerzetes tartózkodott, viszont az ide tartozó 25 prioratus-ban mindenütt két-két szerzetes volt.[14] Hazai példaként a salai perjelséget érdemes említeni,[15] ahol épületesnek éppenséggel nem mondható módon civakodott a perjel és egy világi klerikus.

Miért volt a prioratus intézményének akkora sikere, hogy nyugaton minden jelentősebb monostorhoz minimum féltucatnyi csatlakozott, legalábbis a benedeki regulát követő fekete szerzeteseknél? A gazdasági ok, a birtok hatékony fölügyelése mellett más is számításba jött időközben. A szerzetesek a feszes időbeosztású közösségi élet fáradalmait időről időre itt pihenték ki, bátran mondhatni azt is, hogy itt üdültek. Az egy-két szerzetesnek otthont adó kisebb méretű épületek gyakran emelkedtek valóban kies helyen. Emellett a középkori szerzetesség ezzel az intézménnyel olyan formát hozott létre, olyan lehetőséget teremtett meg, amely hatékonyan segítette a közösségi életből a remetéskedésbe történő átmenetet. Igaz, hogy ez a fekete szerzetesekre jellemző, és a fehér szerzetesek csoportjába tartozó ciszterciekнél a conversus-ok intézményével ugyanazon gazdasági cél, a birtokőrzés, -művelés megvalósítására más forma létezett. De míg a középkorban a koinosz bioszt, a közös életet a vita heremiticára, a magányos, remeteéletre önként cserélték fel a monachusok, addig hálátlanabb korok zivataros fordulóin a szer-

[7] Sacramentarium Gelasianum, II. c. 487. B. ed. Wilson, Oxford, 1894.
[8] Andrieu, M., Les Ordines Romani, II. 56, Spicilegium Sacrum Lovaniense, 23, Louvain, 1933.
[9] Cf. Josi, E., Schola cantorum, clerici, lectores, in: Ephemerides liturgicae, 1930 (XLIV), pp. 281—290.
[10] Jaffé, Ph., Regesta pontificum romanorum..., ed. 2., nr. 2371.
[11] PL 90, 919—938.
[12] Cf. Dubois, J., La vie des moines dans les prieurés du Moyen Age, in: Dubois, J., Histoire monastique en France au XIIe siècle, III. London, 1982.
[13] Török J., La notion de prieuré en Hongrie avant l'arrivée des Turcs. Előadás, elhangzott a „Prior, prioratus" tanulmányi napon, Paris, EPHE IVe section, 1984. XI. 12. Sajtó alatt.
[14] Dubois, J., o. c.
[15] Török J., o. c., cf. Erdélyi L., A pannonhalmi főapátság története I. Bp., 1902.

zetesek a spirituális jellegű megfontolásokat figyelmen kívül hagyva, némileg más késztetés alapján tették meg ugyanezt.

Bárdos Kornél előadásában már említette Machek Vilmos perjelt és énektanárt. A pilis-pásztói apátság múlt század eleji visszaállítása után nevével többször találkozunk. Machek Vilmost 1802-ben egy levél mint a rendtársak seniorját említi,[16] 1805-ben pedig azt olvassuk róla, hogy perjel és énektanár, majd a következő évben jószágkormányzó Szántón[17]. Békefi Remig a már eddig is idézett „A pásztói apátság" c. művében[18] leírja, hogy 1810-ben végre apátválasztásra kerülhetett sor. Ez azonban nem ment simán. Marsalkó Konstantin perjel levelet intézett az egri érsekhez, s ebben arról tájékoztatta, hogy „Egerben élő rendtársai, java részben fiatal emberek, a visszaállító királyi oklevél figyelmen kívül hagyásával, amely hármas jelölést ír elő az apáti szék betöltésekor: az egy Machek Vilmos rendtagot akarják jelölni az apátságra"[19]. A felsőbb hatóságok természetesen nem egyeztek bele a királyi akarat megkerülésébe, s bár megtörténik az általuk erőltetett hármas jelölés 1811. május 8-án, mégis a legtöbb szavazatot a fiatalok jelöltje, a volt perjel-énektanár, Machek Vilmos kapta. Igaz, hogy a királyi akarat később egészen más megoldást tartogatott a pásztói ciszterciek számára, de számunkra most az akkori fiatalok kitartó ragaszkodása a fontos.

Ha ma a pásztói monostor számára apátot kellene választani, akkor biztosan a pásztói perjel lenne az egyetlen jelölt, mert:

iuniores priorem suum honorant et diligunt.

[16] Békefi R., A pásztói apátság története II., Bp., 1902, 497.
[17] O. c. 504.
[18] O. c. 506—507.
[19] O. c. 507.

PAPP GÉZA:

AZ ÚGYNEVEZETT CHLOPICZKY-NÓTA

NÉHÁNY HANGSZERES ADALÉK LISZT VI. RAPSZÓDIÁJÁNAK ELSŐ TÉMÁJÁHOZ

A téma eredete Major Ervin kutatásaiból már 1929 óta ismeretes.[1] Major a dallam legkorábbi forrásául Szuk György (1817—71) gitárra írt Arietten und Solo Stücke című kéziratát jelölte meg, amelyet a Nemzeti Zenede könyvtárában talált.[2] A ma már elveszettnek tekinthető kézirat keletkezési idejét először a múlt század negyvenes, majd — tíz évvel később az Ethnographia—Népéletben közzétett dolgozatában[3] — a század ötvenes éveire tette. Ezekre a becslésekre alapozhatta Gárdonyi Zoltán is a megállapítását, hogy a téma legkorábbi forrása egy kézirat, amely „nyilvánvalóan később került lejegyzésre, mint Liszt korai változata".[4] Az 1853-as kiadású VI. rapszódia négy témája közül háromnak — köztük az ún. Chlopiczky-nóta átiratának — első megfogalmazása ugyanis 1840-ben jelent meg a Magyar Dallok sorozatában.[5] *(1. kottapélda, 45. o.)* A névadás egyébként nem hiteles: 1860-ban például Keglevich-nóta címmel adták ki.[6] Úgy látszik, Káldy Gyula hozta kapcsolatba először Józef Chlopicki (1771—1854), a legendás hírű lengyel tábornok nevét négykezes gyűjteményének egyik verbunkostételével, megjegyezvén, hogy a táncdallam a XVIII. század második felében keletkezett.[7]

A nóta vokális változataival ugyan nem kívánok foglalkozni, mégsem kerülhetem el, hogy meg ne említsem azt a dalt, amelyet Kerényi György közölt a Népies dalok kötetében. „Szövege az osztrák uralom alatt — mint írja — a tiltottak közé tartozott. Még kéziratos lejegyzésben is csak az Atilla, Lehel, Árpád kezdettel maradt fenn."[8] Így élt a dallam az ő korosztályának emlékezetében. *(2. kottapélda, 46. o.)*

Kerényi szerint a nóta a hangszeres verbunkosból alakult ki, s utólag kapott szöveget.[9] Az említett kötet jegyzeteiben a dallamnak számos változatát sorolja fel; ezek egy része elég kezdetleges módon tovább folytatja a szekvenciázást, még az utótagban is.[10] Mintegy a típus szemléltetéséül hadd toldjam meg őket eggyel, mégpedig a földbirtokos — műkedvelő zeneszerző és hegedűs — Sárközy Kázmér (1799—1876) egyik ‚eredeti'

[1] Major Ervin: Liszt Ferenc magyar rapszódiái. Muzsika 1929. évf., 1—2. sz., 51. l.

[2] Egykori jelzete: 3351. A kézirat a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola könyvtárának — ahova a Nemzeti Zenede muzeális anyaga került — katalógusában nem szerepel.

[3] Major Ervin: Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet. Ethnographia—Népélet 1939. évf.; klny.-ban (Bp., 1940) 8. l.

[4] Gárdonyi Zoltán: Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. In: Franz Liszt — Beiträge von ungarischen Autoren. Hrsg. von Klara Hamburger. Bp., 1978. 206. l.

[5] 1. füz., 5. sz. Vö. Gárdonyi i. m. 206. és 213. l.

[6] Csillag József: Keglevich nóta. Buda, 1860 [?].

[7] Káldy Gyula: A régi magyar zene kincseiből (1672—1838-ig). (Bp. 1890) I. füz., 7. sz.: A híres Chlopiczky nóta

[8] Népies dalok (szerk. Kerényi György) — Népzenei Könyvtár (szerk. Kodály Zoltán) 3. köt. Bp., 1961. 210. l. A dalt a 26. lapon közli.

[9] Uo. 6. l.

[10] L. az OSZK Zeneműtára Ms. mus. 698. és Ms. Mus. IV. 1955/2 jelzetű kéziratának 44 ütem terjedelmű gitárdarabját, továbbá Tomala Ferdinánd: Galopp über beliebte Motive ungarischer Tänze. Pest (é. n.).

magyarjával, melyet Stocker Tádé alkalmazott klavírra. A Tíz legújabb eredeti magyar tánczok 1825-ben jelent meg nyomtatásban.[11] *(3. kottapélda, 46. o.)*

A fejlettebb hangszeres alakot vette témául Brämer Alajos kürtre és zenekarra írt Ungarische Variazionen című kompozíciójában.[12] A mű keletkezési ideje ismeretlen, s a szerző személyéről sem sikerült mindeddig adatot szereznem.

Csak az utóbbi években kerültek elő a táncdallamnak legjelentősebb följegyzései. Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának egyik, zongoradarabokat tartalmazó kézirata is megörökítette táncunkat.[13] *(4. kottapélda, 47. o.)* Fontos volna tudni a darabok összeírásának legkésőbbi idejét. Ehhez egyetlen támpontnak látszik az ívek gerincét összefogó, megállapíthatóan egy iskolai kimutatás lapjából származó papírsáv az „Anno 1840" szöveggel. Ha tekintetbe vesszük, hogy a 18 levélnyi kézirat valamikor egy terjedelmesebb gyűjtemény része volt, s csak a szétbontás után erősítették meg, az évszámot nem kell feltétlenül terminus post quem-nek tekintenünk, jóval korábban is keletkezhetett.[14] Meg kell még jegyeznem: ugyanebben a kéziratban található egy lengyel tánc is: „Chlopiczkys Polonaise von Franz Klonowsky" (a 3. levél versóján). Mivel a magyar táncnál nem szerepel Chlopicki neve, megerősítve látom a föltevést, hogy a név később, esetlegesen, s talán tévedésből kapcsolódott a dallamhoz.

Ahogyan nagy szótagszámú népdalaink, népies műdalaink esetében nem ritka a féldallamok önálló élete, úgy a hangszeres táncoknál is előfordul, hogy az elő- és utótag kettéválik, s az egyik — vagy akár mindkettő külön-külön — más-más taggal párosul. Így járt a kvintváltó szerkezetű Chlopiczky-nóta is. Első felével mint utótaggal a Veszprém megyei Nótákban is találkozunk,[15] de már korábban, a századforduló táján két kéziratban szintén felbukkan. Valójában variánsokról beszélhetünk; az ugyancsak közös előtagot Csermák megfogalmazásában is ismerjük.[16] A bécsi Österreichische Nationalbibliothekban őrzött táncsorozat (11 Hongroises)[17] feldolgozása egyszerű; ez, valamint a pozsonyi Rigler Ferenc Pál (1747 v. 1748—96) XVIII. század végi, minden tekintetben igényesebb letétje (a 12 ungarische Tänze[18] 8. darabja) tudtunkkal a legkorábbi források, amelyek a táncdallam ismert voltáról tanúskodnak. Persze, az új adatok birtokában sem dönthető el, mi módon ismerte meg Liszt ezt a népszerű verbunkost.

A főbb hangszeres változatok dallamát — összehasonlítás céljából — az 5. kottapéldában állítottam össze.[19] *(5. kottapélda, 48. o.)*

[11] Vö. Papp Géza: Die Quellen der „Verbunkos-Musik" — Ein bibliographischer Versuch. A/ Gedruckte Werke III. 1822—1836. Studia Musicologica, Tom. XXVI (Bp. 1984) 70—71. l.

[12] OSzK Zeneműtár: Ms. mus. 1455.

[13] Uo. Ms. mus. IV. 1169 (17^{v}—18^{r})

[14] A kéziratba bemásolták a Mohaupt-féle Nemzeti Magyar Tántzok 1. füzetének (1822) teljes anyagát és Árvai János egyik Frissét Mátray Pannóniájának 1. füzetéből. Ez utóbbi megjelenési éve (1825) nagyjából meghatározza az eredeti gyűjtemény keletkezésének legkorábbi idejét. (Vö. A. Weinmann: Magyar muzsika a bécsi zeneműpiacon. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok, szerk. Bónis F.; Bp., 1969. 156. l.)

[15] XIV. fogás, 117. sz. (1831).

[16] 3 Ungarische Musik Stüke für Eine Violojine [!], Křnep [=Trio?]. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár; jelzete: Ms. 10 072/7 [e].

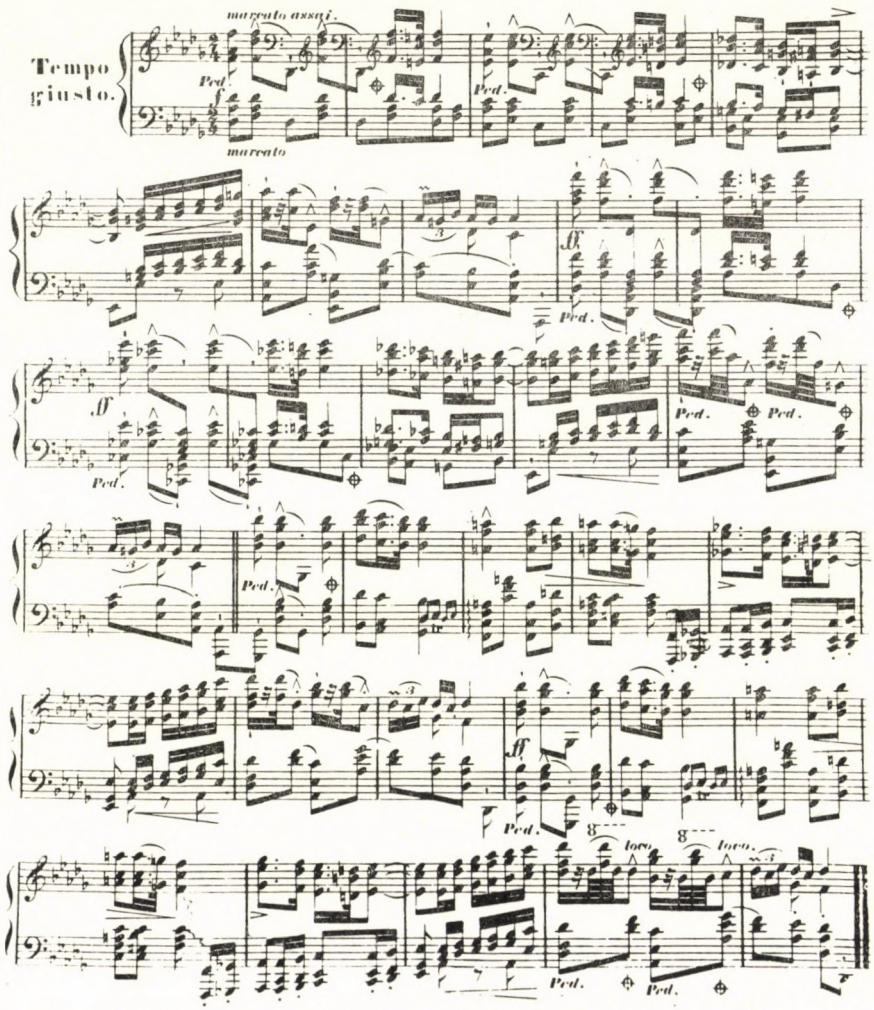
[17] 11 Hongrois[es] pour le Clavecin (S. M. 13011); közzétéve: Hungarian Dances 1784—1810. Musicalia Danubiana 7. köt. (Bp. 1986). 8. sz.

[18] 12 Ungarische Tänze fürs Forte Piano oder 2 Violinen und einem Basse [...]; lelőhely: Fürstlich Oettingen—Wallerstein'sche Bibliothek, Schloss Harburg über Donauwörth (NSZK); jelzete: III, 4 1/2, 4°, 703. Közzétéve: Hungarian Dances 1784—1810. Musicalia Danubiana 7. köt. (Bp. 1986). 4. sz.

[19] Közös záróhangra transzponálva: *a)* Rigler: 12 Ungarische Tänze, 8. sz. — *b)* OSzK Zt. Ms. mus. IV. 1169. — *c)* Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből, XIV. fogás, 117. sz. — *d)* Liszt: Ungarische Nationalmelodien im leichten Style bearbeitet. 1. Tempo giusto [=VI. rapszódia, 1. téma], Wien [1847]. L. F. Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/18. Bp. 1985. 65. l. — *e)* Brämer A.: Ungarische Variationen, téma — *f)* Csillag J.: Keglevich-nóta, l. Lassú — *g)* Káldy Gy.: A régi magyar zene kincseiből I/7.

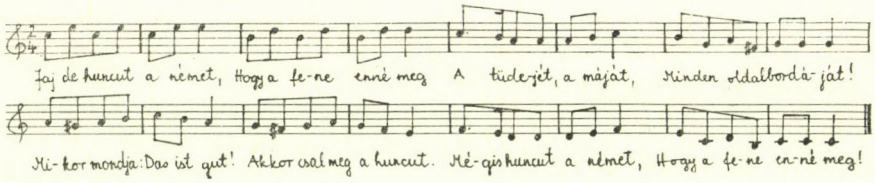
I.

5.

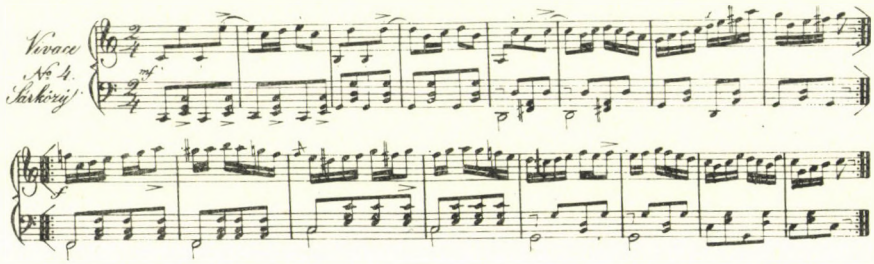


T. H. 8041.

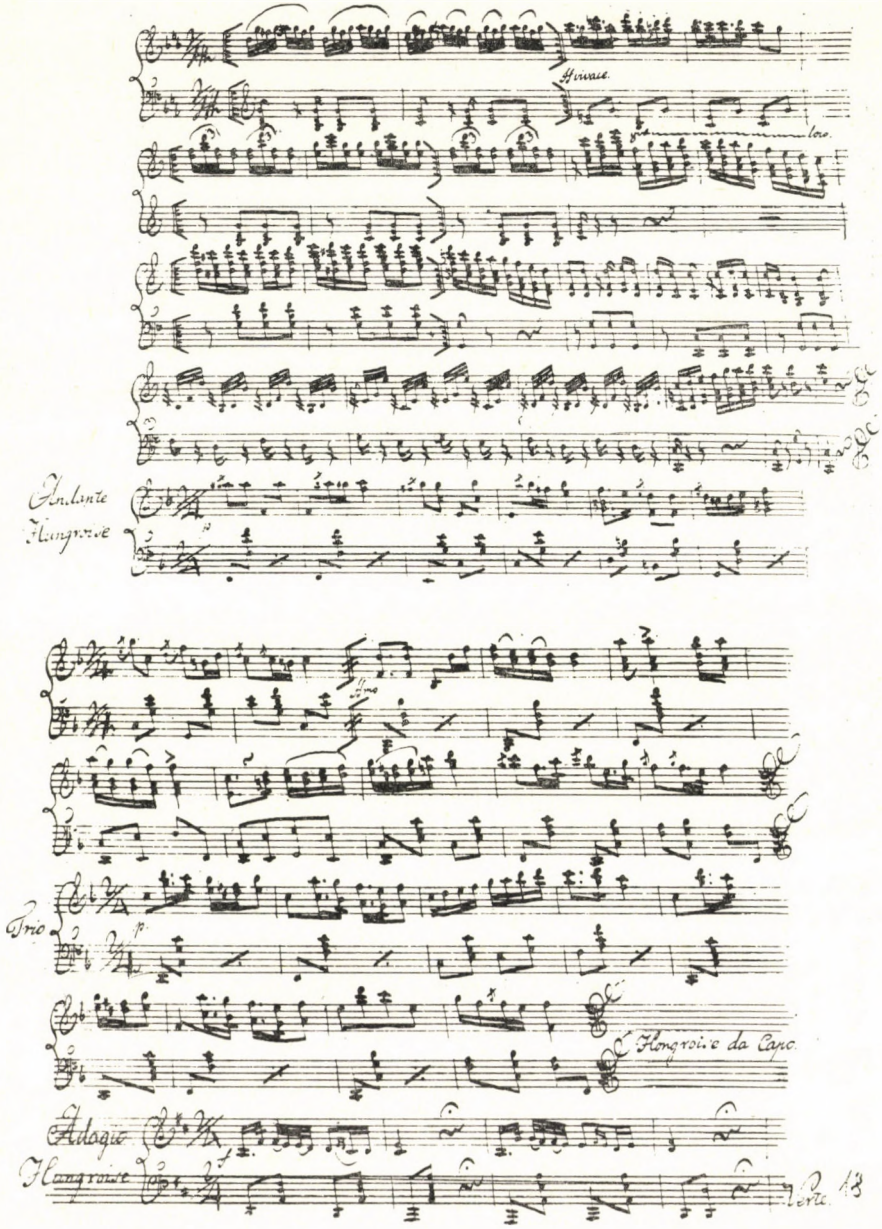
2.


Faj de huncut a német, Hogy a fe-ne ennè meg A tüdejét, a májat, Minden oldalbordá-jat!
Mi-kor mondja: Das ist gut! Akkor csal meg a huncut. Mé-gis huncut a német, Hogy a fe-ne en-nè meg!

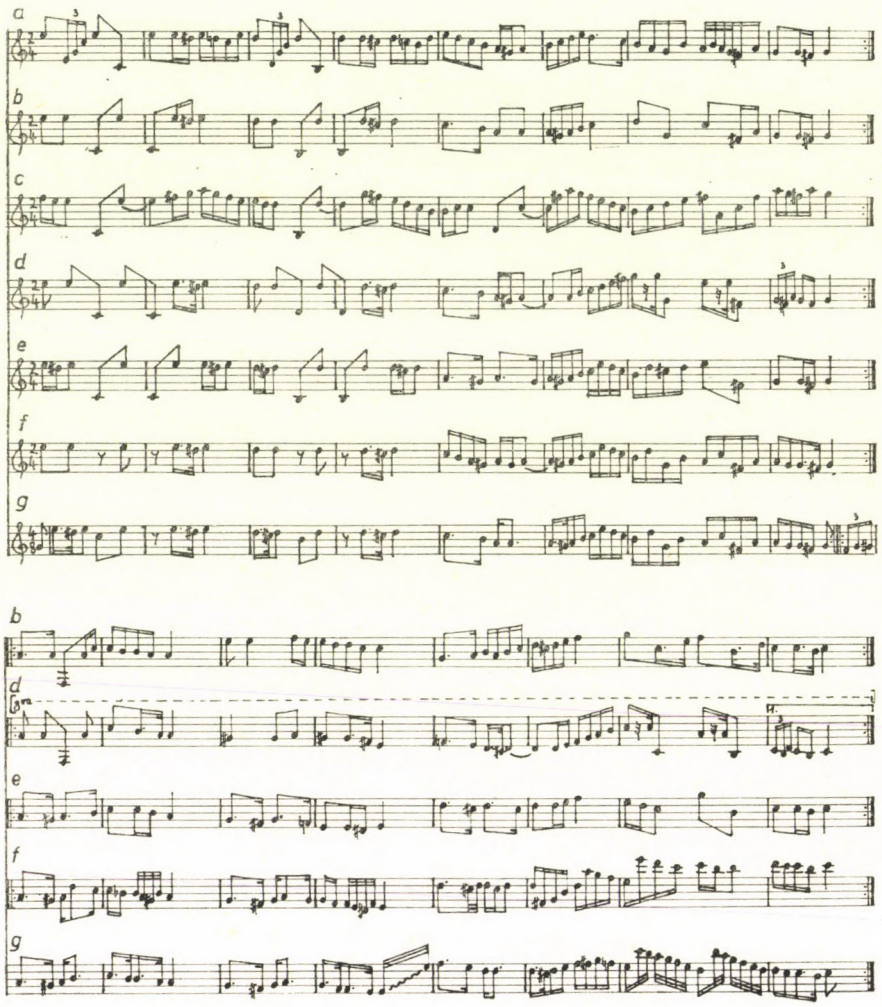
3.


Vivace
№ 4.
Farkás

4.


Andante
Hungroise
Trio
Hongroise da Capo
Adagio
Hungroise
Verte

5.



DOBSZAY LÁSZLÓ:

SPIRITUS LATINE LOCUNTUR

A Rajeczky Benjamin tudományos munkásságát és érdeklődését figyelemmel kísérők jól tudják, milyen örömet okoz neki minden kis adat, ami a népzene és műzene, sőt általánosabban: a népművészet és a magas kultúra összefüggéseire, közös vonásaira utal, lett légyen okozója akár egyik, akár másik oldalról való áthatás, de még inkább, ha a kettő *közös* előzményére, gyökerére, mindkettő mögött álló consensusra vezethető viszsza. S így talán örömet okozhat neki születésnapján a következő apróság is.

Kovacsics Antal mohácsi (Baranya megye) adatközlőtől 1951-ben felvett betlehemes játékban két bojtár beszélgetése közben egyikük így szól:

„. . . Dehát mégis egyszer elhagytam a nyájat,
mert egy csodálatos fényességet láttam.
Gyönyörűen szólott, szárnya is volt neki,
ruházata telisded csillaggal volt teli.
Megijedtem tőle. Mit akar — kérdeztem.
De ő deákul szólt, így hát nem értettem." (MNT II. 467. old.)

A bojtár, az illiterátus ember nem tud kommunikációt kezdeni az égi jelenéssel, a földöntúli szellemmel, mert ehhez nem elég a hétköznapok nyelve, a latinra lenne szüksége: „de ő deákul szólt, így hát nem értettem".

Shakespeare Vilmos stratford-on-avoni adatközlőtől a 17. század elején gyűjtött drámai játékban két őr beszélget egymással, s Hamlet atyjának szellemére vonatkozóan így beszélnek:

Marcellus: Peace, break thee off; look, where it comes again!
Bernardo: In the same figure, like the king that's dead.
Marcellus: Thou art a scholar; speak to it, Horatio!
(Hamlet, I. felvonás, 1. szín)

S ezt az utalást: „thou art a scholar, speak to it", még világosabbá teszi a nagyszalontai Arany János tolmácsolása:

M.: Csítt! szó se több; ahol jő már megint!
B.: Alakra éppen a megholt király.
M.: Te tudsz latinul: szólítsd meg Horatio!

A két adatközlő, Kovacsics Antal és Shakespeare Vilmos aligha tudott egymásról, aligha merítettek egymástól. Állításukat közös gyökérrel, egy mögöttük álló consensus gentiummal magyarázhatjuk. Vagy egy olyan tapasztalattal, hogy spiritus valóban latine locuntur?*

* A Hamlet modern kiadója, Kéry László Shakespeare mondatát így magyarázza: „A Shakespeare korabeli hiedelem szerint a szellemekhez az ördögűzés nyelvén, latinul kellett szólni." Az angol fogalmazás („thou art *scholar*" és a két szöveg egybecsengéséből levont következtetés azonban az exorcizmus helyett inkább olyan hiedelemre látszik utalni, hogy a szellemi lények és a földi világ közti szakadék áthidalásához egy magasabb rendű tudást jelképező ugyanakkor szakrális jellegű nyelv szükséges.

BUCSI LÁSZLÓ:

LISZT ÉS A MAGYAR FERENCESEK

Sirák Fiának Könyve így buzdít az ősök emlékének őrzésére:

„Nagyhírű férfiak dicséretét zengem,
az atyáinkét egymás után szépen.
Sok dicsőt teremtett az Úr,
megmutatta nagyságát ősidők óta;
Voltak, akik bölcs tanácsokat adtak,
mások útmutatásokkal kormányozták a népet.
Voltak, akik énekeket szereztek,
s írásba foglaltak bölcs mondásokat.
Ezek mind becsben álltak a maguk idejében,
s életük napjait beragyogta hírnevük.
Némelyik oly nevet hagyott maga után,
hogy még mindig dicsérettel szólnak róla.
Ám az elsők a jótett férfiai,
jótetteiket nem felejtették el.
Gazdag örökséget nyertek fiaikban,
s ennek az örökségnek ők a forrásai.
A nemzetségük örökre megmarad,
igazságosságuk nem merül feledésbe."

Amikor Liszt Ferencnek a magyar ferencesekkel való kapcsolatára emlékezünk, a pesti ferencesekről van szó.

Nem kétséges, hogy ő mindenkié, de szoros kötődését a pesti ferences rendházhoz és templomhoz tények határozzák meg. Ő az a dicső, nagyhírű férfi, aki gazdag örökséget hagyott ránk. Örökségül kaptuk, hogy itt lett ferences III. rendi majd confrater az, aki már korábban is együtt imádkozott a szerzetesekkel, vezényelt és orgonált itt. De miért? Alan Walker világít rá:

1. A gyökerek az édesapához vezetnek vissza. Liszt Ádám 1795. szeptemberében a a Pozsony melletti Malacka helység ferences kolostorában novícius lett. Itt ismerkedett meg és kötött életre szóló barátságot Wagner Józseffel, s bár maga elhagyta a rendet, kapcsolatát a renddel és hajdani novícius társaival megőrizte. Házasságkötése után fiát Franciscusnak kereszteltette. Liszt Ádám kolostori látogatásaira gyakran magával vitte a kis Ferencet és megmutatta neki a helyet, ahol lelki fejlődésének felejthetetlen éveit töltötte.

1823-ban, mielőtt nyugat-európai körútra indultak volna, Pesten koncertet szervezett Ferencnek, hogy a csodagyermek felajánlhassa magát a ‚drága Hazának' forró

hálája és ragaszkodása áldozatjeléül. Elutazásuk előtt látogatást tettek a pesti ferences rendházban, hogy találkozzanak Wagner (József) Kapisztránnal, akinek személyisége mély benyomást tett a 12 éves ifjúra.

3. Hosszú évekkel apja halála után, 1840-ben, diadalmas pesti tartózkodása alkalmával visszavonult az ünneplésektől és megkereste Wagner Kapisztrán atyát, aki akkor már a pesti ferences kolostor ház főnöke volt. Egy egész estét vele töltött, felelevenítette apjával tett utolsó látogatásának emlékeit. Búcsúzáskor az atyák mind köréje gyűltek jó utat kívántak neki és unszolták, ne késlekedjék sokáig, jöjjön hamaosan vissza házájába. Ezt az eseményt oly nagy jelentőségűnek tartották, hogy a Társalkodó c. lapban 1840. január 22-én Gasparich Kilit ferences barát számolt be róla.

A ferences gyökerek elmélyülését csak növelte az a gyöngéd barátság, melynek szálai Albach Szaniszlóhoz a kiváló botanikushoz és a pesti ferences templom híres szónokához fűzték, akit elragadtatással hallgatott Kazinczy, Széchenyi és Kossuth is. Ennek a barátságnak bizonyítékai a hozzá intézett levelek, azok a látogatások, melyeket Liszt Kismartonban tett Albach Szaniszlónál miután oda helyezték, és a tény, hogy a „Szekszárdi Misét" 1848-ban Szaniszló atyának dedikálta ezekkel a szavakkal: „Kiváló Barátom! Bátorkodom Önnek ajánlani misémet. Fogadja ezt a gyenge ajándékot úgy, amint azt én Önnek felajánlom — szívből és szeretetteljesen — a mi Urunk, Üdvözítőnk Jézus Krisztusban! Az Ön hű és odaadó Liszt Ference."

1856 szeptemberében, amikor ismét ellátogatott a pesti ferencesekhez, megkérvényezte, hogy confraterként csatlakozhasson a rendhez. Ez a confraternitas „lelki testvérület"-et jelent (Schematismus), vagyis a confratert a ferences rend tagjai közé iktatja és a rend egyetemes lelki javainak részesévé teszi. A felvételi okmányt 1857. június 23-án állította ki Pozsonyban Frater Koppány Jenő tartományfőnök, amely többek között ezt tartalmazza: „Mivel... tudok arról, hogy Nagyméltóságod különleges szeretettel vonzódik Rendünkhöz és ennek jótéteményeivel is kifejezést adott, szerzetesi hálával lelki javakkal viszonozván a földieket, Nagyméltóságodat különleges kötelékkel a Mariánus Rendtartomány Confraternitásába fogadom és felveszem, hogy a magam és utódaim kormányzása alatt élő testvérek minden természetfeletti érdemében részesüljön életében és halála után egyaránt." (Az okmány Weimarban a Goethe—Schiller Archívumban található.)

Ez a „lelki testvérület" tehát a kiindulópontja annak a hagyománynak, hogy a pesti ferences templomban halálának évfordulóján, július 31-én emlékmisét mondunk a mai napig. A ferencesek jól ismerték a zene doktorának életét és értékelték halhatatlan életművét. Nem csoda, hogy confráterükért nemcsak egy szentmisét mondtak el halála után, hanem az évenként bemutatott szentmise áldozatával nem szűntek meg örök boldogságáért imádkozni.

Liszt Ferenc rendkívüli szellemiségét és lelkiségét a ma embere is nagyrabecsüli. Tetteivel, írásaival és műveivel igazolta, hogy magyar és keresztény. Élete csupa szolgálat, segítés, másokért élés. A mondottakra dicsőséges fény árad végrendeletének néhány sorából:

„Ez végrendeletem:

1860. szeptember 14-én írom ezt, aznap tehát, mikor az Egyház a Szent Kereszt felmagasztalását ünnepli. Ez ünnep illik arra a titokzatos érzésre, mely fölsebezte életemet... Bár életem útján számtalanszor botlottam és megtévelyedtem — amit szívem mélyéből töredelmesen megbántam —, a Szent Kereszt isteni fénye sohasem tűnt el teljesen az életemből, sőt olykor egész lelkemet elárasztotta ragyogásával..."

A régiek úgy tudják, hogy Liszt Ferenc szóban kérte, hogy a pesti ferences templom kriptájába temessék. Nem így történt.

Szellemi örökségét azonban birtokoljuk és kegyelettel ápoljuk; muzsikáját, amely az örökkévalóságba mutat.

IRODALOM

Huszár Jeromos: P. Albach J. Szaniszló (Szeged, 1944)
Schematismus Prov. Stae. Mariae in Hungaria. 1949.
Guy de Pourtalès: Liszt Ferenc (Európa, 1957)
Legány Dezső: Liszt Ferenc Magyarországon (Zeneműkiadó, 1976)
Eősze László: 119 római Liszt-dokumentum (Zeneműkiadó, 1980)
Hamburger Klára: Liszt (Gondolat, 1980)
Bunke Zsuzsanna: Stanislaus Albach botanikai munkássága (Bot. Közlem. 67. kötet 9. füzet, 1980)
Alan Walker: Liszt Ferenc I. (Zeneműkiadó, 1986)

KOVÁCS SÁNDOR:

A BARTÓK-REND HÁTLAPJAI

Hogy a Bartók rendszerezte „egyetemes" magyar népdalgyűjtemény, az ún. „Bartók-rend" egyes támlapjainak hátoldalán különféle számok, nyilvánvalóan nem az elülső oldalon, a „rectó"-n közölt népzenei adathoz tartozó feljegyzések, szövegek-szövegtöredékek olvashatók, azt minden kutató tapasztalhatta, aki valaha is foglalkozott az anyaggal, akárcsak futólag belenézett a dossziékba. Rácz Ilona, a gyűjtemény néhai gondozója, illetve a leltározást végző Bartók-archívumi munkacsoport[1] egy részükről annak idején xeroxmásolatokat (fénymásolatokat) is készíttetett — megkönnyítendő a tudományos feldolgozás munkáját. Ez a munka azonban a továbbiakban valamiért elakadt. Aligha haszontalan tehát, ha most ismét felhívjuk rá a figyelmet: ezen a téren van még tennivaló; a különös dokumentumok vizsgálata, ha szenzációs felfedezésekkel nem kecsegtet is, mindenképp értékes adalékokkal gyarapíthatja ismereteinket.

Mekkora anyagról van szó? Az előzetes felmérés alapján úgy látszik, a támlapoknak hozzávetőleg 4—5 százaléka sorolható ide. 4—5 százalék látszólag csekély arány; ám, ha meggondoljuk, a teljes gyűjtemény több mint 13 ezer lapból (a leltározás adatai szerint 13 221 lapból) áll, azaz, egyetlen százalék 130 lapot jelent, a mennyiség már cseppet sem tűnik lebecsülendőnek. Ezt a — mondjuk — durván 600 Bartók kézjegyét viselő, vagy bizonyíthatóan Bartók munkájával, személyével kapcsolatos dokumentumot rejtő támlap-hátoldalt[2] nagyjából négy csoportra lehet osztani; a negyedik természetesen minden osztályozások elmaradhatatlan „egyéb" (Bartók kifejezését kölcsönvéve úgy is mondhatnánk: „vegyes") kategóriája.

A legnagyobb csoportot azok a támlapok alkotják, amelyeknek hátoldalán is népzenei lejegyzést, lejegyzés-részletet találunk. Bartók főként a tízes évek végén (a tízes-húszas esztendők fordulóján) használta fel előszeretettel rontott vagy valamiért feleslegesnek ítélt támlapjait arra, hogy üres másik oldalukra új lejegyzést írjon, illetve írasson. Ebben az időszakban ugyanis igen komoly papírhiánnyal kellett számolnia.[3] Olykor persze előfordult, hogy tévedett: olyan lejegyzéseket is felesleges duplumnak vélt, amelyekre valójában szükség lett volna. További kutatásoknak kell még kideríteniük, hány ilyen, tévesen érvénytelenített (s ezért talán máig feldolgozatlan) szlovák, román és magyar dallamlejegyzés akad; azt mindenesetre már néhány szúrópróbaszerű vizsgálat is igazolja, hogy akad, nem is kevés, például a 11 szótagú, kupolázó szerkezetű magyar

[1] A leltározásra 1975-ben került sor; a munkacsoport tagja Voit Pálné Oláh Tóth Éva, Lampert Vera és Wilheim András volt.

[2] Természetesen akadnak olyan hátoldal-feljegyzések is, amelyek nyilvánvalóan 1940 októbere — Bartók elutazása — után kerültek a lapokra (pl. Járdányi Pál egyes jegyzetei). Számuk azonban elenyésző.

[3] Azt, hogy az ilyen „kettős" támlapok általában a tízes-húszas évek fordulóján keletkeztek (mindenesetre *A magyar népdal* megalkotása előtt), többek közt a következők bizonyítják: *a)* Mind a fő-, mind a hátoldalon található dallamok gyűjtési dátuma — ha van ilyen adat — 1919 előtti; *b)* Számos lap főoldalán Bartók első feleségének, Ziegler Mártának kézírása olvasható.

dallamok közt: rendszerint hiába keressük e hátoldal-lejegyzések párját a gyűjteménynek abban az osztályában-csoportjában, ahová Bartók rendezési elveinek megfelelően kerülniük kellett volna.

A második csoport a számok csoportja. Hogyan kerültek a támlapokra, mit jelentenek ezek a számok — erről a következőket lehet tudni. Ismeretes, hogy mikor Bartók 1934-től kezdve újból nekilátott az időközben persze alaposan megszaporodott magyar anyag rendszerezésének, kiadásra való előkészítésének, legelébb régi lejegyzéseit vette ismét elő és revideálta, végighallgatva a fonográfhengereket.[4] A revízió során aztán néha úgy határozott, jobb teljesen új támlappal felváltani a korábbit. Máskor viszont — s elég gyakran — engedett takarékos hajlamainak. Inkább megtartotta a régi lapot, s ha a kiegészítések nem fértek mindenestül rá, hozzáragasztott egy papírszeletkét. Esetenként foszladozni kezdő lapokat igyekezett megmenteni, megerősíteni ilyen módon. A ragasztásokhoz mindenféle, keze ügyébe eső cédulát felhasznált; többek közt azokat a lapokatíveket is, amelyek a korábbi (húszas évek elején alkotott) rendszer egyes dallamcsoportjainak borítólapjaiul szolgáltak.[5] Ezeken természetesen ott volt az osztály-alosztály jelzés és a rendszer megfelelő „tól-ig" száma. Például: AII — 6 szótag — 72—99[6]. Az ilyen „tól-ig" számok pedig a Bartók-rend történetének kutatója számára alkalmasint értékes információt adhatnak. Hiszen a támlapok főoldalán olvasható áthúzott jelzetekből a régi rend (részben az újraírt, részben az elkallódott lejegyzések miatt) csak bizonyos hiányokkal követhető. Sokszor éppen az nem derül ki egyértelműen, hol végződött egy hajdani dallamcsoport, melyik számtól kezdődött a másik. Ezt a hátoldalakra ragasztott cédulák egyértelművé teszik. De tisztáznak más hiányokat is. Bartók — bármilyen nagyfokú matematikai tudatosságot tulajdonítsanak is neki egyes elemzők — rendszeresen hibát vétett a legegyszerűbb számolásnál is. Kihagyott figyelme, másra kellettek szellemi energiái. Később persze rájött, itt-ott átugrott egy-egy számot, s utaló cédulát tett a megfelelő helyre. Ezek a cédulák aztán előbb-utóbb ugyancsak a hátoldalakra kerültek, s jó szolgálatot tesznek ma a régi rendszer felépítésére kíváncsi kutatónak, hiszen figyelmeztetik: „27 sose vót" (sic!)[7], ilyen régi számú támlapot ne is keressen.

A harmadik csoport talán a legérdekesebb — legalábbis a Bartók-kutató számára. A ragasztásokat végző Bartók nem csupán a rendszerezéssel összefüggő, az idők során haszontalanná vált borító- vagy jegyzetlapjait szabdalta fel; ugyanígy tett azokkal a hozzáírt levelekkel is, amelyek munkaasztalán feküdtek. Jó két tucatnyi teljes Bartókhoz írt levelet és közel ugyanennyi töredéket rejtenek a hátoldalak — a teljes levelek persze általában több részletből állíthatók össze. Néhány példa közülük. Az egyik támlap-hátoldalon a brüsszeli *La Revue International de Musique* felkérése olvasható, 1937. november 4-i dátummal[8]; az akkoriban alapított folyóirat első számához kér a szerkesztő, Stanislas Dotrémont rövid ismertetést a magyar zeneművészet helyzetéről. Az eredményt ismerjük. A folyóirat első számában valóban megjelent egy ilyen összefoglalás — Szabolcsi Bence tollából.[9] A felkérést tehát Bartók Szabolcsinak továbbította, illetve, úgy is fogalmazhatnánk, a felkérést *Bartók* továbbította Szabolcsinak. Nem tartozik ugyan szorosan tárgyunkhoz, de a rend kedvéért érdemes megemlíteni: a dolognak folytatása

[4] Bartóknak a Magyar Tudományos Akadémián végzett munkájáról l. többek között Lampert Vera könyvét: *Bartók Béla. (A múlt magyar tudósai.)* Budapest, 1976.

[5] L.: Kovács Sándor: A Bartók-rendszerezte „Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye" korai jelzetei. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1983,* 149—158.

[6] L. a BR 266 leltári számú lap hátoldalán. A hasonló példák felsorolásától ezúttal eltekintünk.

[7] BR 93

[8] BR 10308

[9] Benoit (sic!) Szabolcsi: La musique en Hongrie. In: *La Revue. International de Musique.* Tom 1 (Mars-Avril 1938), 63—66.

is lett, méghozzá kissé kínos. A szerkesztőség rövid idő múlva ismét jelentkezett, ezúttal körkérdést juttatott el Bartókhoz. Bartók kötélnek állt — s aztán mérgelődhetett, látván, hogy sorait a folyóirat harmadik száma a „varsói Bartók Béla úr" véleményeként jelentette meg.[10]

Ennél a brüsszelinél valamelyest szerencsésebben alakult a hollandiai, amszterdami kapcsolat. Demény János adta közre a *Documenta Bartókiana* 6. kötetében Bartók és a Kossar hangversenyrendező iroda egy aukció során előkerült levelezésének meglehetősen gazdag anyagát.[11] Most ez az anyag újabb dokumentumokkal egészíthető ki; Antonia Kossar asszony egy teljes (két részletből összeálló) és egy töredékes levelével.[12]

Bizonyos mértékig ugyancsak egy sorozatba illik az a levélke, amit a 690-es leltári számú lapon találhatunk. Egy Davies nevű angol rajongó írta, 1938. január 18-án. Nem sokat teketóriázik, keresetlen egyszerűséggel autográfot kér Bartóktól, s kérését illendően meg is indokolja: „I would as very much like to have one". Mosolyogtató írás; ám ha mellétesszük mindazokat a leveleket, amelyek 1938 elején Angliából érkeztek Bartókhoz, részben hasonló tartalommal (fénykép-kérés stb.)[13], némi fogalmat alkothatunk magunknak Bartók fokozódó angliai népszerűségéről — s talán mindenekelőtt arról a hatásról, amit a „Zene" január 7-i londoni, Scherchen-vezényelte rádióelőadása gyakorolt az angol zenekedvelőkre.[14]

És még egy példa — mind közül a legkülönösebb. Ezúttal nem Bartóknak, Kún Imrének címzett levélről van szó, amit Kún Imre nyilván azonnal Bartókhoz továbbított. Két részletben találjuk meg — némi hiánnyal — a támlapokon[15] (l. 1a,b facs.). Bécsből érkezett, de valójában sokkal távolabbról küldött üzenetet tartalmaz: a Moszkvai Filharmónia meghívását. Meglepő meghívás ez, s nem csak azért, mert a moszkvaiak Bartókot többek közt vezénylésre kérik — ez kétségkívül nem vall valami alapos tájékozottságra. Ami igazán megdöbbentő, az a dátum: 1936. október 12. Vajon kik állhattak a háttérben? Kik szorgalmazhatták Bartók Béla második szovjetunióbeli útját? Kik és miért látták volna szívesen az avantgárd egyik vezéralakját éppen abban az esztendőben, amikor a *Pravdá*ban megjelent a hírhedt Sosztakovicsot támadó cikk: „Zűrzavar zene helyett"? Hogy Bartók milyen indokkal utasította vissza a meghívást, nem tudjuk. Tény viszont, hogy írt: ifj. Bartók Béla krónikája szerint októbei 16-án, a közvetítőket kikerülve, egyenesen Moszkvába.[16]

Végezetül röviden az „egyéb" csoportról. Magától értetődően az anyagnak ez a — többnyire egészen apró töredékeket tartalmazó — része a legkevésbé értékes. Ám itt is akad kivétel. Ilyen a 7009-es támlap hátoldal-feljegyzése (l. 2. facs.). A kottarészletek nyilván szóbeli magyarázatot illusztrálhattak; eligazítást egy munkatárs, másoló, gyűjtő részére, mit hogyan írjon. A hullámvonalas hangcsúsztatás pl. nem feltétlenül köt össze

[10] *La Revue* etc., Tom III, 452—453. „Opinion de M. Belá [sic!] Bartók (Varsovie)"

[11] Demény János: Korrespondenz zwischen Bartók und der holländischen Konzertdirektion „Kossar" etc. In: *Documenta Bartókiana 6*. Budapest, 1981. 153—229.

[12] BR 702, 6369, illetve BR 150.

[13] Vö. a Budapesti Bartók Archívum gyűjteményében BH-N 334, 421, 868 és 1268 jelzet alatt található, 1938 január 19. és 24. közt írott levelekkel.

[14] Bartók különben személyesen is megfordult 1938 elején Londonban, koncertet is adott a londoni rádióban. Koncertjére azonban január 20-án került sor, azaz két nappal azután, hogy az említett rajongó postára adta levelét A koncert dátumát l.: ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest, 1981. 390. l.

[15] BR 5815 és 6230

[16] L.: ifj. Bartók Béla: i. m. 372 l. NB. hogy a bécsi iroda honnan vette a hírt, hogy Bartók 15 százaléknyi prowíziót fizetni kész — rejtély. Egyáltalán nem valószínű, hogy Bartók valaha is komolyan foglalkozott egy „második" szovjetunióbeli turné gondolatával; s különösen nem valószínű 1936-ban: Törökországba készült, török útját egyengette hónapokon át.

két „főhangot"; van olyan eset is, mikor a második hangot parányi tagolás választja el a glissandós elsőtől. Ezt is pontosan kell jelölni — magyarázhatta Bartók, a nyomaték kedvéért aláhúzva az egyes hangokat. A ritmusértékeknél sem mindegy, a csak átkötéssel jelölhető értékek esetében hova kerül a hosszabb vagy rövidebb hang. A szaggatott ütemvonallal felírt képletnél a rövid — a nyolcad — van elől. Ha viszont más a metrum, az első három nyolcadot egybevesszük, akkor már a pontozott fél kötve pontozott negyeddel írásmód a helyes. És így tovább — felesleges folytatnunk. Aligha szorul bővebb bizonyításra, e néhány feljegyzés is fontos, tanulságos dokumentum a Bartók kottaírási elveit behatóbban megismerni kívánó kutató kezében.

ANDRÉ MERTENS i. Fa. DR. ARTUR HOHENBER
INTERNATIONALE KONZERTDIREKTION
THEATERAGENTUR UND GASTSPIELZENTRA
WIEN III, LOTHRINGERSTRASSE 20 (KONZERTHAUS), TEL. U-16-1-79, U-16-1-8
TELEGRAMMADRESSE: MERTENS KONZERTHAUS WIEN

W/G

WIEN, am 12. Oktober 1936.

Herrn
Imre KUN,
Budapest, IV.,
Vaci ucca 23.

Sehr geehrter Herr Kun !

In der Anlage finden Sie die Verträge B e l a B t o k für Russland mit der Bitte, uns ehestens ein Exemplar m der Unterschrift des Künstlers zustellen zu wollen.. Wir haben nerzeit davon Kenntnis genommen, dass Prof.Bartok in diesem A nahmsfall bereit ist 15% Provision zu bezahlen, sodass je 7½% Sie und auf uns entfallen.

Die Direktion der Moskauer Philharmonie schreibt u



BR-6230

Angelegenheit Bela Bartok weiter wie folgt :

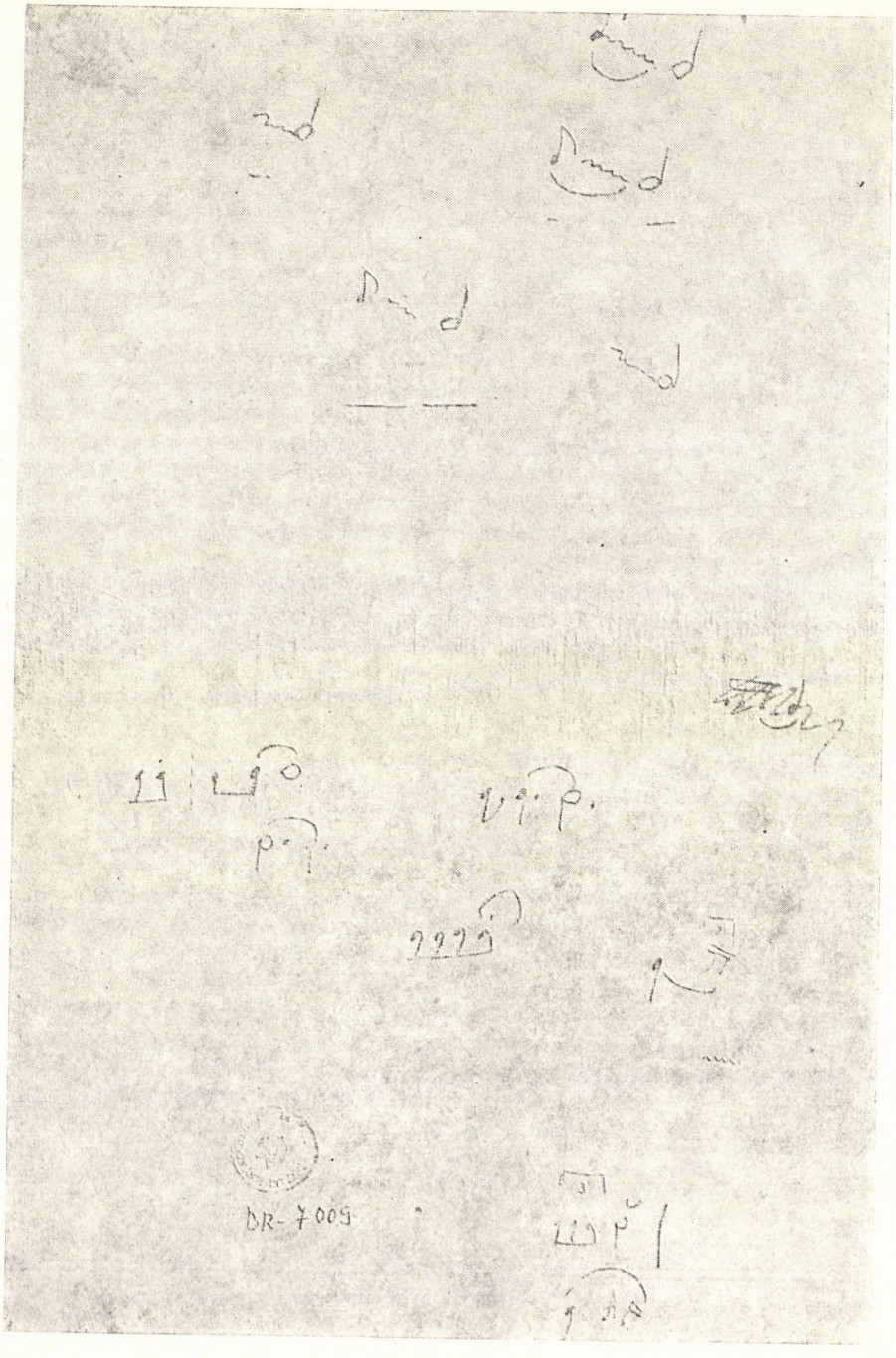
"Wir ersuchen Sie uns postwendend Programmskizzen des Künstlers BELA BARTOK /für Symphoniekonzerte, wo er als Dirigent auftreten wird und für seinen Soloabend als Pianist/ mehrere Photos und Personalien zuzusenden."

Bitte, seien Sie auch für eheste Bekanntgabe dieser Angaben besorgt.

Wir hoffen, unbedingt bis heute abends Definitives von Ihnen bezüglich der Budapester und Belgrader Tennyson-Daten zu hören, sonst springt uns die Lady ab und wir haben bei den vielen Mühen und Kosten alle das Nachsehen.

Mit besten Empfehlungen
p.p. ANDRÉ MERTENS
Kelly Walter

1 Vertrag Bela Bartok in duplo.


DR-7009

WILHEIM ANDRÁS:

A VARIÁNS FOGALMA AZ ÚJ ZENÉBEN

A beszédhez, a gondolkodáshoz szavak kellenek. Csak akkor tudunk valamit kifejezni, egy kérdést megfogalmazni, ha szavaink vannak hozzá, ha van mihez viszonyítanunk, ha ismert fogalmak újfajta kombinációjával közelíthetünk az ismeretlenhez. A terminológia elengedhetetlen kelléke nem csak a mindennapoknak, hanem bármely szakma nyelvének is. Ahhoz, hogy leírhassunk egy vizsgálódásaink körébe tartozó tárgyat, szükségünk van a terminológiai konszenzusra, vagyis arra, hogy a reménybeli olvasó is pontosan (vagy megközelítőleg pontosan) ugyanazt értse egy bizonyos fogalom alatt, amit mi mondani szeretnők vele.

A terminológiai biztonságért természetesen árat is kell fizetni. Elvitathatatlan tény, hogy olykor egyszerűsítésre kényszerülünk: összemosunk árnyalatnyi különbségeket vagy nem minden ízében találó megnevezéseket használunk, mert nem eléggé finom a szaknyelv felbontóképessége. Mert veszélyt rejt magában ez is: nehéz megszabadulni a terminológia kínálta rekeszektől, s inkább magát a jelenséget kíséreljük meg belegyömöszölni a szaknyelv, sőt a gondolkozás sémáiba, ahelyett, hogy megpróbálnánk mindig újrarendezni szakszavaink tezauruszát. A megoldás egyik lehetséges módja ugyanis bizonyosan az, hogy igyekeznünk kell feltárni a terminológia rejtett összefüggéseit, a fogalmak közötti gazdag alá- és fölérendeltségi relációkat.

A zenetudomány mintha kissé elhanyagolná a terminusok ilyesfajta kutatását, sőt olykor pontos definiálásukkal is adósunk marad. Tisztázatlan fogalmakkal próbálunk operálni újra meg újra, s bizony előfordul, hogy ugyanarra a jelenségre többféle terminus is forgalomban van, s ugyanakkor illeszkedésük egy terminológiai rendszerbe felettébb bizonytalan. A terminológia zűrzavarának oka többek közt az is, hogy a zenetudomány területei egyre jobban elszakadnak egymástól, s olyan jelenségeknek, amelyek több helyen is felbukkannak, az olykor igen távoleső szakterületeken eltérő neveket adnak. S ez nem csupán terminológiai nehézségekhez vezet, vagyis nem csak ahhoz, hogy néha nem értjük egymás nyelvét, hanem azt is okozhatja, hogy éppen a szavak különbözősége miatt nem világos, hogy a különféle részterületek kutatói ugyanarról beszélnek, ugyanazt kutatják. S továbblépve a pusztán terminológiai elmélkedésen: az sem derül ki, hogy bizonyos jelenségek egymástól felettébb eltérő területeken, korszakokban, stílusokban is előfordulnak. A terminológia egységesítése, vagy legalábbis rendszerezése révén végső soron magának a zenének a szemlélete nyerhetne. Elszakítottnak, különbözőnek sejtett területek művelői találkozhatnának össze, ha kiderülne, hogy bizonyos jelenségek között mennyi közös vonás van, s mennyi minden megközelíthető lenne olyan terminológiai eszközökkel, melyek másutt már nagyszerűen beváltak.

A nyereségünk azonban nem csupán egy-egy találó szó alkalmazása lenne. Azáltal ugyanis, hogy egy terminust valamely szakterületről egy másikra viszünk át, egy egész

szemléletmódot is transzponálunk. A terminusokban egy hosszú idő alatt kimunkált módszer is tükröződik, amelynek haszna, az adott terminusok használata és konnotációi révén, most a másik területen is megmutatkozik.

A mostani alkalommal, példaképpen, a *variáns* fogalmának egy felhasználási lehetőségét szeretném felvillantani.

A variáns, legtágabb értelmében, valamely eredeti egy bizonyos helyének eltérő változata, eltérő olvasata. A zenei szaknyelvben manapság jobbára a népzenében használt terminus: olyan jelenségcsoport egyik tagjára utal, amelynek közös gyökere van, amelyet azonos alapvető vonások rendeznek egyazon csoportba (típusba), de ahol a részletenkénti megvalósulásban, az egyedi előfordulásban eltérések mutatkoznak. Roppantul nehéz egy variánskör határát megvonni, hiszen látszólag igen különböző egyedek is kerülhetnek egyazon csoportba. Hihetetlenül nagy részletkülönbségeket is egybefoglalhatnak a legalapvetőbb szerkezeti jegyek: egy népdal sorszerkezete, hangnemi terve, a hangok időbeli diszponáltsága, a dallamvonal rajzossága: mindez igen különböző lehet, ám mégis vannak olyan tulajdonságaik, amelyek megmutatják, hogy azonos tőről fakadnak. A variáns legfontosabb tulajdonsága tehát az, hogy viszonyítható valamihez, valami közöshöz, amelyhez képest megmutatkoznak az eltérések. Továbbmenve: viszonyítható egy olyan képzeletbeli, absztrahált formához, amelynek megnyilatkozási módja az, hogy variánsok tömegeként létezik. A népdalnak ezért nincs végleges vagy egyedül korrekt alakja, mindegyik felhangzó formája egy lehetséges verzió, amely azonban esetlegességeivel is képviseli az absztrakt forma összes benne rejlő, megvalósítható lehetőségét — anélkül, hogy hivatkozna azokra, amelyek legtöbbje valószínűleg nem is válik valósággá soha.

A népzene variáns-terminusaival eléggé nehéz operálni a műzene bizonyos korszakaiban. A műzenét ugyanis éppen az egyedi, a megvalósult, a ráismerhetően ugyanaz jellemzi. (Kétségtelen persze, hogy az előadás mozzanata rengeteg olyan rögtönzött, esetleges elemet is tartalmaz, amelyeket szigorúan véve akár a variánsok körébe is utalhatnánk, mégsem oly mérvű az eltérés, hogy a mű azonosságában, egyedi definiálhatóságában kétség merülhetne fel.) Vannak természetesen variánsok itt is, de ezek többnyire filológiai, szöveggondozási kérdéseket vetnek fel.

Van azonban az új zenének egy olyan irányzata, ahol nagyon is helyénvalónak látszik a népzenéből átvett variáns-fogalom alkalmazása. Vannak olyan kompozíciók, amelyeknek technológiáját az indeterminació, bizonyos kompozíciós faktorok meghatározatlansága jellemez: bizonyos keretek között, bizonyos alapelemekből, bizonyos szabályoknak engedelmeskedve az előadó feladata, hogy akár az előadás során, akár az arra való felkészüléskor, a szerző által rögzített absztrakt formából kifejtse az egyedi, az összes lehetséges variáns helyett éppen akkori változatot.

A komponista rengeteg teret hagyhat az előadói szabadságnak: míg bizonyos tényezőket pontosan meghatároz, másokat az előadó kontrolljára bíz; eldöntheti, hogy meddig terjed a szerző s mikortól kezdődik az előadó felelőssége. Kialakíthat olyan szabályrendszert is, amely mérhető pontossággal nem köti ugyan meg a hangok jellemzőinek egyikét sem, bizonyos általános rendelkezésekkel azonban mégis pontosan befolyásolhatja ezek működését.

Láthatjuk: ezeknél az indeterminált, bizonyos rétegeikben meghatározatlan kompozíciókban van a műnek egy absztrakt képlete, amelynek a megléte jelenti lényegében a mű azonosságát, azokat az utasításokat, amelyeknek a betartása szavatolja, hogy az előadó azt, s nem egy másik indeterminált kompozíciót szólaltat meg. A különböző megszólalások pedig, ehhez az absztrakt formához, s egymáshoz viszonyítva is, variánsok. Olyan

egyedek, amelyeket egymással összehasonlítva fedezhetők fel az azonosságukat alátámasztó jegyek: a formai lefutásban, az alapanyagokban, az együttjáték módjában és így tovább.

Döntő különbség azonban a népzenei variánsképződés és az új zene általam most variánsként jellemzett előadói produktumai között, hogy míg a népzenében a variánsokból következtethetjük ki a típust, a fölöttes relációt, az absztrakt képletet, amelynek az előadó maga bizonyára nincs is tudatában (hiszen ő a legjobb tudása szerint az általa ismert egyedi alakot akarja megszólaltatni, s fogalma sincs arról, hogy az általa nem is azonosított típus variánsát hozza létre), addig a műzenei variánsok egy ismert, tudott, jól leírható absztrakt formából fejlenek ki, annak leghívebb megvalósítására törekszenek. A népzene: mindig teremtés, a műzenei előadás mindig interpretáció.

Fölvethető tehát a kérdés: érdemes-e akkor valóban ezt a terminust, ezt a szemléletet az új zenének erre a területére alkalmazni? Nem kétséges, hogy igen. Az új zene ilyetén produktumainak vizsgálatakor mindig gondot okoz ezeknek az indeterminált kompozícióknak az analízise. Nem lehetett a mélyére hatolni a mű valódi összefüggéseinek, mert e művek is csak egyedi megvalósulásaikban élnek. Ahhoz, hogy egyáltalán műről beszélhessünk, meg kell valósítanunk, ki kell dolgoznunk, elő kell adnunk. Ennek az egyedi megvalósulásnak a vizsgálata azonban már túlságosan is a konkrétra irányul: amit valójában csak leírni lehet, illetve olyképpen elemezni, mint bármilyen klasszikusan zárt műalkotást.

Ha a népzenei tapasztalatok felől közelítünk ehhez a kérdéshez, rá kell jönnünk, hogy egy adat nem elegendő. A típus — vagy használjuk ez esetben már az absztrakt forma megnevezést — csak sok variáns átvizsgálása, elemzése, ismerete alapján definiálható, ismerhető fel. Az új zenében is el kell jutni odáig, hogy az indeterminált kompozíciók is csak sok előadás (értsd: adat, variáns) ismerete alapján közelíthetők meg, csak ezeknek az összehasonlító vizsgálata mutatja meg, hogy mi az egyedi és mi az általános, hogy miként lépnek át a megvalósulásba a mű partitúrájában (definíciójában) benne rejlő, latens lehetőségek, miként is működnek az összefüggések.

A sok adatra épülő összehasonlítás azonban sajnos, éppen ezen a területen, alig lehetséges. Nincsen elég adat, mert alig van olyan kompozíció, amelyet valaki olyan mélységig megismerhet, mint egy népzenei típust a különféle variánsok összehasonlítása nyomán. Nincs idő arra, hogy a különféle megvalósításokat összevessük egymással, hogy ezeket vissza is vetítsük az absztrakt formára, hogy analitikusan foglalkozzunk a lehetséges változatok tömegével.

A szemlélet azonban mégis fontos: a zenének két egymástól meglehetősen távol eső területe létezik, ahol nagymértékben azonos működésmódok figyelhetők meg. Léteznek olyan absztrakt képletek, amelyek egyedi megvalósulásaikban tanulmányozhatók csupán. Egyik esetben az absztrakció utólagos, a másik esetben pedig előfeltétel.

ALBERT GÁBOR:

VÁD VAGY MAGAMENTSÉG?

GONDOLATOK A KOSSUTH-EMIGRÁCIÓRÓL

„...ha már nem lehetünk szabadok, legalább legyünk a szabadságra méltók, s ne legyetek hasonlók ama pogányokhoz, kik azon egy istent (a szabadságot) de különböző alakban és helyen imádván, egymásnak kérlelhetetlen ellenségei..."

(Szemere Bertalan levele Hajnik Pálnak 1852. december 11-én.)

Kossuth Lajos 1849 augusztus 17-én, miután bizonyossá vált, hogy Görgey Artúr tábornok négy napja Világosnál feltétel nélkül letette a fegyvert, felölti fekete díszruháját, magához veszi kardját, hintóba száll, s oldalán a hűséges Asbóth Sándorral és a törökül tudó, kalandorból újra titkárrá (helyesebben: tolmáccsá) szelídülő Szöllössy Ferenccel a menekülőktől megszállt senkiföldjén keresztül a Cserna patak kis hídja felé hajtat. Hívei természetesen felismerik a hintó mélyére húzódó egykori kormányzót, s nagy csoportban követik. A híd túlsó oldalán — még mindig a Duna bal partján — a török őrség parancsnoka Kossuth elé lovagol és elkéri tőle kardját. A bukott vezér átnyújtja fegyverét, s a „padisah védelme alá" helyezi magát.

A rubiconi Cserna patakon átlépő, s ezzel emigránssá váló Kossuth, a levert forradalom exkormányzója azzal, hogy átadja kardját, semmit sem ad fel. Legkevésbé azt az eszmét, amelyet addig is szolgált, és amelynek, úgy érzi, beteljesüléséig (vagy a halálig) elkötelezettje marad.

Az eszme — Magyarország függetlenségének kivívása — ismeretes. De hogy ez az eszme egyelőre miért bukott el, vagy miért kellett elbuknia, már kérdéses. Olyan kardinális kérdés, mely Kossuth minden további lépésére, későbbi terveire, egész gondolkodásának alakulására rányomja bélyegét.

Ki miatt bukott el a szabadságharc? Mi miatt kellett elbuknia? — A határ felé menekülő Kossuth ki tudja hányszor ismétli el magában ezt a kérdést, míg lassankint — a világosi hírek hallatára — megfogalmazódik benne a válasz:

„Szegény szerencsétlen hazánk elesett. — Olvashatjuk a nevezetes viddini levélben. — Elesett nem ellenségeink ereje, hanem árulás s alávalóság által... Ó, hogy ezt megértem, s mégsem szabad meghalnom.

Görgeyt felemeltem a porból, hogy magának örök dicsőséget, hazájának szabadságot szerezzen. És ő a hazának gyáván hóhérjává lőn."

A kortársak és az események közvetlen résztvevői Görgeyt általában elmarasztalták. A bukás okait keresve viszont mindenki másképp osztotta ki a szerepeket. Szemere Ber-

talan például, ha nem is menti fel az árulás vádja alól a diktátori hatalommal felruházott tábornokot, leghevesebben mégis Kossuthot támadja, őt hibáztatja minden múltbeli bajainkért, s jelenbeli — 1849—50-es — magatartását nemcsak károsnak, hanem ostobának is minősíti.

Ezen a ponton hasznos lesz kimerevíteni a képet, s túl minden, Görgeyt, Kossuthot és Szemerét támadó vagy éppen szidalmazó érvelésen, a vádak és magamentségek burkából meg kell kísérelnünk kifejteni azt a kemény magot, amely a vádlónak és a vádlottnak, az áldozatoknak és magának az „ügynek" is igazságot szolgáltat.

Kossuth és Görgey vitájában két *internált* szórja egymásra vádjait. Az egyik villámokkal hadakozik, a másik gúnyos okfejtéssel. Vitájukban egyik oldalon a nyílt megbélyegzés, a másikon a magamentés dominál. Kossuth pozíciója az előnyösebb. Elsőként szólal meg, s nem vet árnyékot rá a világosi fegyverletétel „gyalázata" és később az aradi tizenhárom. Mindezeken túl a szónak is mestere, s „bellebbezése", azaz internálása is más természetű, mint Görgeyé. Kiutahia a világ végén, a távoli Kisázsiában fekszik ugyan, mégis szinte a nemzetközi érdeklődés ellenőrzése alatt áll, s a nyugat-európai magyar emigráció — elsősorban Teleki László — jóvoltából kiszabadítása érdekében valóságos diplomáciai háború folyik. A „szégyenteljes büntetlenséget" élvező Görgey mellett senki sem emel szót, s a súlyos vád alól — legalábbis egyelőre — a Kossuth-ellenesek tábora sem ad felmentést.

Kettejük viszonya — amelyben rajongás és gyűlölet, nagyrabecsülés és félelem, gúnyos lenézés és kétségbeesett fenntartások váltogatják egymást — az aradi végnapokban visszavonhatatlanul polarizálódik. A kormányzó kikényszerített lemondó nyilatkozata és a hazaárulással vádoló viddini levél ezt a folyamatot zárja le és rögzíti végérvényesen.

A közvélemény, korántsem megcáfolhatatlan tényekből, mint inkább belső lelki szükségletekből, életben tartó vágyakból később olyan bástyákat épít Kossuth köré, melyekkel Görgey hívei nemigen tudnak mit kezdeni. Az érzelmi alapozású érveken a logika ugyan nem csorbul ki, de belefullad, mint a kard éle a vattába. A görgeyanusok nem tehetvén mást, a meddő vita elől kitérve, visszahátráltak a szaktudomány területére, és a hadtudomány zsargonjában, hadi terminus technicusokkal kezdtek viaskodni. Következésképp a Kossuth—Görgey csörte két különböző páston folyik, más-más fegyverrel, s főként elképzelt fantomok ellen. Így aztán — kis túlzással — a „hadtudós" könnyű győzelmet arathat a kossuthiánusok fölött, a „történész" viszont könnyűszerrel elmaraszthatja a politikus Görgeyt.

A politikus és a hadvezér győzelmei és kudarcai azonban egészen különböző természetűek, mértékrendszerüket ugyancsak nehéz összevetni. A hadvezér tévedése rövid távon elnyeri büntetését, s a veszteség numerikusan — *véres* számokban — is kifejezhető. A politikus a legritkább esetben veszít ilyen látványosan, s gyakran még az ok-okozatokat sem lehet egyértelműen tisztázni.

A kortársakat a bukást követő véd- és vádiratokból főként a személyes vonatkozások érdekelték (amelyeket pletyka szinten *is* lehetett értelmezni): kit, miért és milyen mértékig terhel a felelősség. A késő utókor más szemmel is olvashatja ezeket a gyakran meglehetősen kiábrándító, keményen és kegyetlenül deheroizáló röpiratokat. Nem a betűket silabizálva, hanem a szenvedélyes mondatok mögött működő mélyebb indíttatást. Mert csak az igazság felét látja az, aki például Szemere mániákus „bűnbakkeresésében", mikor „szétzilálódó élete minden gyűlöletét" Kossutha zúdította, nem vesz észre mást, mint a „kisebb tehetség visszavágását" és „nem menthető önigazolást".

A legtöbb vád mélyén ugyanis fel lehet fedezni azt a szándékot, amely *végső soron,* esetleg még az ellenfél inkorrekt tönkresilányítása árán és ellenére is a forradalmat, *a szabadságharc eszméjét és becsületét igyekszik menteni.* Továbbá — és erről sem Kossuth, sem Szemere olvasása közben nem szabad elfelejtkezni — minden mondatukból, még nyilvánvaló rágalmaikból, látszólagos öntömjénezésükből is sugárzik az a meggyőződés, hogy *nem hajlandók végzetként elfogadni a történelmet,* a függetlenségi harc bukását.

Ezért van minden: bűnbakkeresés, rágalom, gyónás. Ennek a hitnek oltárán áldozza fel többek között Szemere Bertalan Kossuthot, Kossuth pedig Görgeyt.

BREUER JÁNOS:

*TANÍTÓM...**

Valóságos tanítóm, sajnos, nem volt Rajeczky Benjamin. Egyike az okoknak: „Pesten jártam iskolába..." — az elfeledett, rossz tandalt idézve —, ő meg Budán, a Ciszterci Gimnáziumban tanított. Midőn, majd' három évtizeddel később, Dávid Gyulá t faggattam életútjáról, tollba, illetve magnóra mondotta: „Az iskolában a Cisztercita-gimnáziumban életre szóló élményt kaptam egy olyan kiváló — akkor még fiatal — tanártól mint Rajeczky Benjamin. Új levegőt hozott az iskola falai közé, és silány tandalocskák helyett megismertetett a gregorián korállal, a reneszánsz kórusirodalommal és Kodály akkor frissen komponált gyermekkaraival (Lengyel László, Gólya-nóta), amelyeket akkoriban mutatott be Borus Endre nagyszerű kórusa. A zenei alapok, ezek az első élmények nagyon fontosak. Rajeczky valósággal kiirtotta a magyar nótát és a rosszul harmonizált templomi énekeket, értékes zenét adott diákjainak. Keze alól olyan muzsikusok kerültek ki, mint Rösler, Nádasdy, Járdányi, Sugár és mások. Rajeczky Benjamin vezette a kóruson kívül a zenekart is, kedvéért megtanultam brácsázni, hogy a zenekari létszám teljes legyen. (...) A gimnázium élményei elegendőek voltak ahhoz, hogy eljussak a népdalgyűjtéshez és később Kodályhoz." (B. J.: Dávid Gyula. Zeneműkiadó 1966, 3—4.) Nem tudtam én erről kisiskolás koromban semmit; hallatszott ugyan a Kis Filharmónia ifjúsági hangversenyein, hol magányos „bérlőként" ültem, milyen biztonsággal fújják a műsorlapra nyomtatott közös éneket a Ciszterci diáktársak, de honnét tudhattam volna, kinek köszönhető mindez.

Másodszor 1953 után nem lettem — kétes dicsőség — Béni bácsi tanítványa. Lévén a muzikológia elit fakultás—ami már abból is kiviláglott, hogy míg az idő tájt minden felsőfokú iskolát végzett társunknak szavatolt állása volt, velünk, a Zenetudományi Tanszak hallgatóival, az I. évfolyamra beiratkozván, papírt írattak alá, miszerint, tudomásul vesszük, tanulmányaink végeztével senki nem garantálja, hogy lesz munkánk-állásunk (a papír nem hazudott, sokunknak nem is akadt elfoglaltsága) — lévén tehát elit fakultás, évente rendre megkérdezték, mit tanulnánk, s kitől. Mi meg kvázi ismétlőjelbe tettük a kérést, hívják meg professzorunkul Rajeczky tanár urat, taníthasson nekünk középkori zenetörténetet és „Notationskundé"-t. Ez a vágyunk azonban nem teljesült, hasztalan is kértük s bizonyosan nem a Főiskola irányítóinak akaratából. Nem Zathureczky Ede főigazgató, Kozma Erzsébet főtitkár, Veszprémi Lili tanulmányi osztályvezető szándékán múlott kívánságunk teljesítése, magasabb államrezónak kellett nolens volens engedelmeskedniök.

És mégis tanítóm volt Rajeczky Benjamin, alkotótársával, Kerényi Györggyel. Mert a kezemben járt első zenei tankönyv kettejük Énekes Ábécé-je volt, ez a varázslatos kottás könyv, magyar népdalokkal s más nemzetekéivel, a műzene nemes dokumentumaival. Nincs már meg ez a tankönyvem sem — első kiadása 1938-ban látott napvilágot, akkor kezdtem az elemit, a tizenharmadik meg 1950-ben, amikor érettségiztem —, de úgy emlékszem, a dallamokhoz furulyafogásokat is mutatott, első hangszerem tanulásában is segített. Nem tankönyv volt ez az Ábécé, legalábbis a szó gyötrelmes értelmében nem; élmény forrása volt, egy életre. Hadd köszönjem meg az egykori ajándékot, habár megkésve, Kerényi—Rajeczkynek — egy név volt ez nekem akkor — hadd köszönjem meg drága jó Béni bácsinknak.

* A pásztói születésnapi ünnepség műsorában szerző neve nem szerepel, mivel a részvételre szóló meghívása kézen-közön elveszett. Megkésve, ezúton csatlakozik ez az apró „Beitrag" Rajeczky Benjamin tudós köszöntőihez

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XII. KÖZGYŰLÉSE II.

A KÖZGYŰLÉS VITÁJA (FOLYTATÁS)

A délutáni vita első felszólalója *Ujfalussy József* volt: „A vitaindítót megkaptuk. Nincsenek érveim, amelyekkel cáfolhatnám a zenei élet infrastruktúrájára vonatkozó tényeket, ezért azokkal nem is vitatkozom. Gondolom, hogy nagyon keservesen, akaratunk és jó szándékunk ellenére mégis azt kell mondanunk, hogy mérhető szinteken — amit néhány statisztikai adat is mutat — a zenei életnek az a része, amelyet ebben a körben így nevezhetünk, regresszióban van. Ez az infrastruktúra pillanatnyilag nem méltó sem saját hagyományainkhoz, sem a magunk és társadalmunk jelenéhez, sem pedig nemzetközi hírnevünkhöz. Erről csak ennyit.

Fontosabb, hogy milyen okok vezettek és vezetnek ide. A társadalom és a zene viszonya — meggyőződésem szerint tulajdonképpen ez a kulcsszó. Nem merném azt mondani, hogy a zenei élet társadalmunk zömén kívül zajlik le, mert hiszen zenei élet és zene nemcsak egyféle van. Inkább arról van szó, hogy a társadalmat a zene címszava és fogalma alatt nem ugyanaz a fejfájás gyötri — ha gyötri egyáltalán —, mint amelyik bennünket gyötör.

Tehát kétféle zenéről beszélünk ebben a társadalomban. Azoknak, akik nincsenek megterhelve azzal a történelmi azonosságtudattal, amelyet mi cipelünk magunkkal s amelyeken mi gyötrődünk, ilyen gondjai a magyar zenei élet tekintetében nincsenek. Általánosítani nem akarok, de azt felelősséggel kijelenthetem, hogy ilyen a magyar társadalom, sőt a magyar értelmiség zöme és ez lecsapódik a zenekultúra regresszív adataiban.

Az alapkérdés tehát tulajdonképpen az, hogy hogyan lehet — amint az itt már az intézményrendszerrel kapcsolatban is szóba került — ezt a két, pillanatnyilag diszparát fogalmat egymáshoz közelíteni és a kettőnek az azonosságát valamennyire helyreállítani.

Ez nem elméleti kérdés, hanem pénzkérdés. Mint ahogy az állam és a társadalom nem azonos fogalom, a társadalom gazdasági rendje sem azonos egyszerűen az állami költségvetéssel. Ha mindig azt halljuk, hogy nincs pénz, az azt jelenti, hogy az állami költségvetésben nincs pénz, vagy arra nincs, vagy nincs elég pénz. Meggyőződésem viszont, hogy a társadalomnak még mindig több pénz áll rendelkezésére, mint amennyit egyáltalán mozgósítani tudunk, és mint amennyire magát a társadalmat mozgósítani tudjuk annak érdekében, hogy a rendelkezésünkre álló gazdasági eszközök növekedjenek."

Ujfalussy József a továbbiakban a társadalmi mecenatúra működését elemezte, szólt magyarországi elsorvadásának okairól. A szövetség újonnan megválasztandó elnökségének javasolta, segítsenek kidolgozni a politikai vezetés számára azt a koncepciót, amely kijelöli a kultúra helyét a társadalomban, mert a zene is így találja meg majd a maga helyét. Javasolta továbbá, hogy a szövetség vegye nagyon komolyan az országos jellegét. „A magyar zenekultúra, a magyar kultúra sorsa egyre inkább nem egyszerűen Buda-

pesten dől el, hanem az országban. Ezt szíves figyelmébe ajánlom az elnökségnek és a szakosztályoknak."

Márkusné Natter-Nád Klára az iskolák zenei tankönyveiről, tananyagáról szólt. Hiányolta, hogy szinte egyáltalán nincsenek olyan új magyar művek, amelyek általános és középiskolások számára készültek, ezért kortársi zeneszerzőink alkotásai szinte teljesen hiányzanak az iskolai tananyagból.

Köpeczi Béla művelődési miniszter köszöntötte ezután a közgyűlést. Hangoztatta, személy szerint osztozik a zenekultúra örömeiben — mert ilyen is akadt —, de, a művelődési kormányzattal egyetemben, osztozik a gondokban is. Kifejtette, az elmúlt évtizedekben újszerű kapcsolat jött létre a művészet társadalmi szervei és állami irányítása között. Ennek alapja az alkotás és terjesztés feltételeinek megteremtésében vállalt közös felelősség. A művészet feladata az alkotás, az eszétikai kérdések megválaszolása, az értékek kiválasztásának és kiválasztódásának segítése, az állami irányításé pedig az, hogy támogassa a kiválasztást, megteremtse az alkotás és terjesztés valamennyi szükséges feltételét, beleértve az intézményi, tárgyi, személyi, gazdasági feltételeket. A munkamegosztás, az együttműködés kialakítása tehát cseppet sem könnyű folyamat.

Zenei életünkben — mondotta a miniszter —, más művészeti ágakhoz hasonlóan, sokféleség uralkodik. Különböző irányzatok vannak jelen, s ezek, sajnálatosan, néha egymás kiszorítására törekednek. Eltérnek a vélemények az értékelés szempontjairól, az értékekről, azok hierarchiájáról egyaránt. Eltérnek a vélemények a zene — kivált a kortárs zene — funkciójáról, arról, hogy az új művek milyen közönségréteghez szólnak. Ebben a helyzetben nehezen állapíthatók meg az állami támogatás kritériumai, kivált, mivel az irányítás egy irányzatot sem kíván védelmezni, mert a toleranciát, a versenyt, a vitát és a kritikát tartja helyes módszernek.

Növeli nehézségeinket, hogy a kulturális fejlesztés anyagi feltételei nem fejlődnek megfelelően, sőt bizonyos területeken visszafejlődés is megfigyelhető. Differenciáltabb a közönség is, igényei különböznek.

De ilyen helyzetben is meg kell határozni az értékorientáció szempontjait. A kulturális életben megfigyelhető elbizonytalanodás azzal is összefügg, hogy egy-egy művészeti ág nem vállalja ennek az orientációnak a kritikai hátterét. Ezzel nehéz helyzetbe hozza a irányítást, hiszen nincs szakmai vélemény, amelyre támaszkodhat, amikor meg kell mondani, mit támogassunk, toleráljunk, mit kell tiltani.

A gazdasági helyzet nehézségei mégis választásra késztetnek, ebből pedig nyilvánvalóan összeütközés, konfliktus származik. Különösen, amikor arra keressük a választ, hogy mit támogasson hát a művelődéspolitika.

Köpeczi Béla ebben az összefüggésben fontosnak ítélte, hogy a szövetség nem a rég volt dogmatikus módszerekkel, hanem elméletileg megalapozott módon vállalja az értékelést, a kiválasztást. Ez igen fontos a további együttműködés szempontjából.

Az elmúlt évtizedek egyik legnagyobb művelődéspolitikai eredményének ítélte az alkotásban megnyilvánuló pluralizmust, a toleranciát; javasolta, ebben a toleráns légkörben emeljük ki az értékeket.

A miniszter óvott a végletességtől, attól, hogy az elért eredményeket alábecsüljük, s így, túlzott elégedetlenség miatt a lehetséges fejlődést is akadályozzuk. A bajok dramatizálása hasznos lehet, ha ezzel szellemi és anyagi erők mozgósíthatók. Ma azonban ez a módszer nem vezet célra, sőt fékezőleg hat. A magyar szellemi életet lefegyverezheti, ha az elégedetlenség oly nagymérvű, hogy a cselekvést is megbénítja.

A zenei élet, kivált intézményrendszere, bizonyos relatív fejlődésről tanúskodik az elmúlt öt évben. Az Operaház rekonstrukciója, a Debreceni Csokonai, a Szegedi Nemzeti

Színház újjáépítése, a győri operatársulat megszületése, a Pécsi Filharmonikus Zenekar függetlenítése, a Magyar Állami Énekkar megalakítása, a Budapesti Kongresszusi Központban meghonosodott hangversenyélet jelzi ezt.

Ha mindezt összevetjük a legutóbbi közgyűlésen elhangzott gondokkal — Köpeczi Béla megjegyezte: mint filológus elvégezte ezt az összevetést —, nyilvánvaló, hogy sokak igényének eleget lehetett tenni. Valamelyest javultak tehát a zenei élet lehetőségei. Újabb teret nyert az előadóművészet, ennek pedig örülnünk kell, hisz sok a tehetséges, külföldre is gyakran meghívott muzsikusunk. Vannak példák arra is, hogy zenei életünk magas színvonalát külföldön jobban értékelik, mint idehaza. Sikereinknek nem mindig tudunk igazán örülni, ezt is meg kell tanulnunk.

A gondokról szólva a miniszter elismerte a mai magyar zeneszerzés nehézségeit, kivált a művek befogadásának, terjesztésének korlátait. Elmondotta, 1980 óta évente közel száz kortárs zeneszerző mintegy 250 műve hangzott el. Vitatéma lehet, hogy ez sok-e vagy kevés, de új műveket csak úgy lehet terjeszteni, ha a kompozíciók találkoznak értő és egyetértő előadóművészek szándékaival. Jobb kapcsolatot kellene kialakítani zeneszerzők és előadók között, de megfelelő feltételeket kellene teremteni az új művek terjesztéséhez itthon, külföldön egyaránt.

A művelődéspolitika legfontosabb feladatának — az alkotás, az intézmények működési feltételei megteremtése mellett — Köpeczi Béla mindenekelőtt a közönségnevelést, a befogadás feltételeinek megteremtését ítélte. Erről viszonylag kevés szó esett a közgyűlés írásos dokumentumaiban.

Ebben az összefüggésben legégetőbb gondunk az iskolai ének- és zeneoktatás megjavítása. A miniszter kijelentette, osztja a Magyar Kodály Társaság és minden zeneszerető ember véleményét: a muzsika, az ének semmivel nem pótolható szerepet játszik a művelődésben, a személyiség formálásában. De tekintetbe kell venni az iskola teherbíró képességét, másrészt a gyermekek, fiatalok szabad idejét. Az ötnapos tanítási hét bevezetése óta még túlterheltebb az iskola, mint volt annak előtte. A tanulóknak több a szabad ideje s ezt éppen az esztétikai nevelés érdekében lehetne felhasználni. Olykor a szülők is szóvá teszik, hogy a szombati szabadnapot nem tudjuk igazán kihasználni.

Ellentmondásos az ének-zene oktatás helyzete. Egyrészt jelentős mennyiségi fejlődés ment végbe, másrészt olyan minőségi követelmények nem valósulnak meg, amelyeket joggal várunk el Magyarországon, Bartók Béla és Kodály Zoltán hazájában. Az óvoda zenei szempontból igen jó színvonalon áll. Kérdés azonban, hogyan folytatódik ez a továbbiakban. Az általános iskolákban 2600 zenetanár tevékenykedik. Ennyi pedagógussal hadjáratot lehetnye nyerni. Kérdés, vajon miért nem nyerünk? Igaz, a tanárok 25%-a képesítés nélküli. Azonban, ha a mai helyzeten változtatni akarunk, a pedagógusoknál kell kezdeni. A zeneiskolákban 110 000 fiatal tanul, ez sem kis szám, bár az általános iskolásoknak csupán 10%-a.

Köpeczi Béla felvetette, miként lehetséges, hogy a fiatal hangversenylátogatók száma a fenti adatokkal nem adekvát?

A gimnáziumokban 230 zenetanár működik. A középiskolákban ének-zene oktatásban majd 90 000-en részesülnek, a diákok 37%-a. A szakközépiskolák, szakmunkásképzők nem adnak semmiféle zenei ismeretet. A szakközépiskolák óraszáma azonban több, mint 30 egy héten, s ezek egyidejűleg adnak érettségit és szakmát. Ezekben az iskolatípusokban a szabad időt kellene jobban hasznosítani esztétikai — benne zenei — nevelésre.

Ellentmondásos helyzet, a teljes iskolarendszert tekintve, hogy sokan részesülnek rendszeres zenei nevelésben, de többségük, az iskolából kikerülve, nem válik aktív zenehallgatóvá.

Az iskolákban nincs mozgalom, nincs vonzereje sok más mellett a zenének sem. Roppant fontos a pedagóguskérdés megoldása, ezért a tanítóképző intézetekben ismét bevezetjük a zenei alkalmassági vizsgát. Az ELTE-n zenetanárképző szak indult, a vidéki tanárképző főiskolákon új, egyszakos képzési forma alakul ki, az 1987/88. tanévtől a zenetanárképző intézetek képzési idejét háromról négy évre emeljük.

Köpeczi Béla azt a meggyőződését hangoztatta, hogy a szakképzett pedagógusok számának növelése és a leendő tanárok megfelelő tartalmi orientálása lehetővé teszi, hogy javítsunk a mai állapotokon. Javasolta, hogy az oktatás kérdését a Szövetséggel s más illetékesekkel továbbra is vizsgáljuk. Teremtsünk olyan atmoszférát, amely zenei mozgalmak megszületésének kedvez.

A miniszter egyetértett az írásos előterjesztés ama megállapításával, hogy a komoly zene közönségének száma nem növekedett, s ennek részben gazdasági okai vannak. A látogatottság ma körülbelül annyi, mint volt a 70-es évek derekán. Ez így van, jóllehet az átlagos helyárak a felnőtteknek rendezett eseményeken — néhány igen magas helyárral rendezett produkciót is számítva — a háromszorosára növekedtek. Van tehát egy hűséges törzsközönség, amely a gazdasági nehézségek közepette is kitart a zene mellett. Az igazi gond, hogy nem sikerült újabb közönséget toborozni. Különösen vonatkozik ez az ifjúság részvételére, pedig ezeknek az előadásoknak a helyárai 1975 óta csak a kétszeresére emelkedtek, Budapesten közel 20, vidéken a 14 forintot közelítik meg a jegyárak. És mégsincs növekedés. Joggal vethetjük fel tehát a közönség utánpótlásának kérdését.

Az ifjúság zenekultúrájának fontos eleme a szórakoztatás, s annak sokféle zenei formája. Mindez széles rétegeket vonz, a zenei élet mégis keveset foglalkozik ezekkel a kérdésekkel. A művelődéspolitika része a szórakoztatás, tartalma, színvonala, zenei műfajainak hatása. Ehhez képest átalakult a Művelődési Minisztérium szervezete. Nagy szükség van azonban minden arisztokratikus elzárkózástól mentes szakmai véleményre és javaslatra, hogy tudjuk, milyen legyen ez a szórakoztató kultúra.

Köpeczi Béla elmondotta, nemrég tanácskozást hívott egybe a szórakoztatás helyzetének megvitatására s az rendkívül ellentmondásos eredménnyel járt. A problematikával mégis foglalkozni kell valamennyi érdekeltnek.

A zenei élet gazdasági vonatkozásaival kapcsolatban a miniszter elmondotta, a gazdasági mechanizmus reformja elsősorban a vállalati szférát érintette, a költségvetésit nem. Sarlós Lászlónak válaszolva tájékoztatta a közgyűlést, a nemzetközi társaságok devizában fizetendő tagdíja annak függvénye, mennyi devizát kap a művelődési tárca. Emellett törekedni kell arra — és ez a Magyar Tudományos Akadémiára is vonatkozik —, hogy mennél kevesebb olyan nemzetközi társaságnak legyünk a tagjai, amelyek tagdíja devizában fizetendő. A Művelődési Minisztérium nem rendelkezik azzal a devizával, amelyet a magyar kultúra hoz. Szintén Sarlós László felszólalására válaszolva hangsúlyozta a miniszter, hogy a készletgazdálkodás formáit nem a Művelődési Minisztérium szabja meg, hanem megannyi általános előírás. A művelődési kormányzat az ellentmondás feloldása érdekében, azon munkálkodik, hogy a kultúrára más szabályok vonatkozzanak.

Köpeczi Béla megjegyezte, a dotáció globális növelésére a kultúra nem számíthat, arra azonban van lehetőség, hogy a dotációt az eddiginél differenciáltabban használjuk fel, főleg feladatok, célok megvalósítására.

Egyetértett azzal, hogy a hangszerkérdést meg kell oldanunk, még ha devizaproblémákkal jár is.

Egyetértett azokkal a hozzászólásokkal, amelyek arra utaltak, hogy meg kell vizs-

gálnunk a zenekultúra szervezeti struktúráit; fenntartsuk-e azokat, nincs-e szükség egyes monopolhelyzetek oldására, a jelenleginél kisebb vállalatokra, intézményekre.

A muzsikusok élet- és munkakörülményeinek javítására csak fokozatosan, bizonyos arányítással lesz mód. Szükséges az intézmények gazdaságosabb működtetése, a fölösleges bürokrácia megszüntetése. Olyan struktúrát örököltünk, amelyre jellemző a túlzott létszám, amelyben a bérek a teljesítményt, a minőséget nem veszik igazán figyelembe. Az intézményfinanszírozás áll az előtérben, nem a produkció támogatása. Olyan gazdasági-szervezeti struktúrát kell kidolgoznunk, amely az értéket helyezi előtérbe, differenciált közönségre épít és takarékosan működik. Köpeczi Béla elismerte, jogosult a Művelődési Minisztériumot ért bírálat, hogy nem eléggé kezdeményező. De ez összefügg a kultúra decentralizálásával, az intézményi-vállalati önállóság erősödésével, a műhelyek felelősségének növekedésével.

Köpeczi Béla hangsúlyozta, a művelődési kormányzat tisztában van a helyzettel, átérzi a tulajdon felelősségét. A tennivalókat a magyar zenei élet valamennyi résztvevőjével közösen kívánja megfogalmazni, hisz csakis a közös cselekvés lehet eredményes. Ezért igen fontosnak tartja a minisztérium és a szövetség közötti partnerkapcsolat erősítését, tartalmasabbá tételét. Kifejezte kívánságát, hogy a közgyűlés járuljon hozzá a közös munkához, ahhoz, hogy közösen határozhassuk meg a legfontosabb teendőket s a lényeges kérdésekben egyetértés szülessen.

„A zene mindenkié" — idézte a miniszter Kodály Zoltánt s hozzáfűzte: „Azt hiszem, sokat kell tennünk azért, hogy ez a cél meg is valósuljon és ehhez kérem a közös erőfeszítést."

Keuler Jenő a humán érdeklődés háttérbe szorulásáról, a technikai gondolkozás előretöréséről szólt. Javasolta, hogy a számítástechnikát vonjuk be a humán műveltség, a zenekultúra szolgálatába. Kérte, hogy a szövetség tekintse ezt feladatának.

Szokolay Sándor felvetette, hogy egy következő közgyűlésre alaposabban, körültekintőbben készítse elő az elnökség az alapszabály módosításának javaslatát. Szólt az iskolai tanulók túlterheléséről, mint a zenekultúra terjedését gátló tényezőről. Köszönetet mondott a szövetség munkatársainak tevékenységéért s egyben hangsúlyozta a munkamódszerek megjavításának fontosságát.

Nyomatékosan kérte a zenekritika fellendítését s azt, hogy a kritika az új magyar zenéért, ne pedig ellene íródjék. Kérte, hogy a zenei intézmények mellett működő tanácsadó bizottságok tagjai szélesebb grémiumokon is ütköztessék javaslataikat és véleményüket. Név szerint az Operaház és a hanglemezgyár tanácsadó bizottságát említette. A zeneszerzők sokszor igazságtalan megítélését a saját példáján demonstrálta.

Bartha Zsolt az Állami Hangversenyzenekar és az Országos Filharmónia nevében mondott köszönetet a szövetség leköszönő elnökségének és mindazoknak, akik segítséget nyújtottak a zenekar gondjainak megoldásában, vezető karmesterének meghívásában. Elmondta, az Állami Hangversenyzenekar a jövőben mindent megtesz, hogy a kortárs magyar zene és a közönség kapcsolata erősödjék. Szükségesnek tartotta a közönségbázis kiszélesítését s azt, hogy a zenehallgatásban ne az attrakció legyen a legfontosabb. Végül kijelentette, az Állami Hangversenyzenekar arra törekszik, hogy megőrizze és továbbfejlessze előadási hagyományait.

Balázs Ferencné, a Magyar Zeneművészek Szakszervezete titkára a zenekultúra pénzügyi támogatása kapcsán hangsúlyozta, a pénz jelentős része fölött nem a Művelődési Minisztérium, hanem a tanács rendelkezik. Ez a vidéki zenekarok, zeneiskolák működésének pénzügyi alapja.

Elmondta, az elmúlt évben tíz százalékkal növekedett az Állami Hangversenyzenekar

és az Operaház zenekarának bére, ettől azonban még nagyobb lett a szakadék a vidéki és a budapesti zenekarok között. A tanácsoknak erre több pénzük nincs. Ezért üdvözli, hogy a közeljövőben itt a Művelődési Minisztérium nyújt segítséget.

Balázs Ferencné beszélt a hangszerállománnyal kapcsolatos súlyos gondokról, amelyek a zenekarokat és a zeneiskolákat egyaránt sújtják. A szakszervezet éves programokat készített a hangszerellátás problémáinak megoldására s keresi hozzá a pénzforrásokat. Szólt a zeneiskolák azon nehézségeiről, amelyek az ötnapos munkahét bevezetéséből fakadnak. A gyermekek roppant kimerültek, mire egyáltalán eljutnak a zeneiskolába.

Részletesen ismertette a szakszervezet által kezelt előadóművészi jogdíjalap felhasználását. 1984 óta ebből az alapból négy és fél millió forintot fordítottak komoly zenei célok támogatására.

Végül elmondotta, igen jó munkakapcsolat alakult ki a szakszervezet és a szövetség között.

Kedves Tamás elismerte a szövetség beszámolójában foglalt sokféle vállalkozás értékét. Javasolta, a zenetanárképzés műhelyei váljanak a kortárs zene műhelyeivé. Javasolta, gondoljuk át ismét, mit jelent a zenekultúrában a decentralizálás.

Maróthy János: „Ahhoz a problémához szeretnék hozzászólni, amely szerintem a legfontosabbak egyike. Zenekultúránk társadalmi bázisa intenzív növelésének a lehetőségeiről szeretnék beszélni. Hány hangversenylátogató van ma és mennyi latens igény létezhet olyan dolgok iránt, amelyekről akkor derül ki, hogy tényleg léteznek, ha a kapcsolat megteremtődött. Ezért nagyon érdekelt az, amit egy bizonyára sokunk számára ismeretlen nyíregyházi kolléga, Tóth Nándor elmondott Beethoven IX. szimfóniájának 3000 fős hallgatóság előtt való előadásáról.

Én próbáltam fellapozgatni a lexikont a fejemben, hogy mit tudok Tóth Nándorról. Azt tudom, hogy évekkel ezelőtt mint csellista díjat nyert vidéken, és két évvel ezelőtt Budapesten egy hangversenyen játszott, de azon a hangversenyen nem tudtam részt venni. Így hát Tóth Nándor csellójának a hangja máig sincs a fülemben.

Ennél még rosszabb dolgok is vannak. El kell mondanom, hogy amikor Weninger Richárd neve felmerült [az újonnan megválasztandó elnökség jelölőlistáján (a szerk.)] többen is felkapták a fejüket, hogy ki ő, azok után, hogy az általa szervezett szegedi kamarazenekarnak igen komoly nemzetközi sikerei voltak.

Ez nem szemrehányás. Meggondolandó zenei életünk egész szervezete kapcsán, hogy ha olyan teljesítmények, amelyek történetesen vidéken születtek, de a fővárosiakénál nem kevésbé fontosak, ennyire nem élnek benne a köztudatban, az azt jelenti, hogy zenei életünk egész szervezetére vonatkozóan van átprogramozni való. S nagyon át kell gondolni a zenei élet átstrukturálását."

Maróthy János emlékeztetett egy régebbi cikkére, amelyben arról írt, hogy vannak kortárs zenei hangversenyek 20—30 fős közönséggel, s hasonló programra 563-an mentek el a Vigadóba, mert a tévé előzetesen foglalkozott vele. Ha így van, csináljon a tévé több ilyen előzetest. A továbbiakban azokról a muzsikus csoportokról — például: a 180-as csoportról, Mártha István vállalkozásairól — szólt, amelyek kortárs zenei eseményekre igen nagy közönséget vonzottak.

Megemlítette, szóba kerültek a muzsikusok közötti ellentétek, ami érthető és a szubjektív művészalkattal magyarázható. „Én előnyösebb helyzetben vagyok, mint a hallgató — folytatta —, mert én a legnagyobb gyönyörűséggel hallgatom Jeney, Decsényi, Petrovics, Mártha meg Durkó műveinek az előadását, míg a zeneszerzők talán vázákat vagdosnak egymáshoz a színfalak mögött." Kérte a muzsikusokat, ismerjék el mások irányzatának értékeit. Ezzel összefüggésben igen problematikusnak ítélte a művelődés-

politika három „T"-jét. Az irányzatokkal kapcsolatban a 20-as évek zenetörténetére emlékeztetett, amikor egymás mellett élt sokféle tendencia, és Bartók művészetében azok meghaladása is megfigyelhető volt.

„Bármilyen tiszteletreméltó szándéknak tűnnék is, hogy egy művelődéspolitikai irányításnak értékelő helyet kell adnia, hogy ezt vagy azt támogatja, nincs olyan kritérium, amelynek alapján ezt nyugodtan megtehetnénk. Emlékezzünk a különböző irányzatokra, amelyek kivívják vagy nem vívják ki a maguk elismerését. Ennél többet javasolni nem tudnék, mert az felelőtlenség és lelkiismeretlenség volna akár a legnagyobb tudás alapján is."

Maróthy János végül Láng István főtitkár tevékenységét méltatta, hangsúlyozta a nyitottságát és problémaérzékenységét a zeneszerzői stílusától különböző irányzatok iránt.

Mura Péter írásban benyújtott hozzászólásában a zene „fogyasztói"-val foglalkozott. Ezzel többet kellene foglalkoznia a szövetségnek, hisz a hangversenylátogatók száma csökken. Javasolta, hogy a helyi csoportok mint kihelyezett tagozat helyett területi csoportok alakuljanak, több önállósággal és nagyobb felelősséggel a zenei életért. Működjenek együtt zenebarát körökkel, a Hazafias Népfronttal, hogy a zene közüggyé váljék. Elképzelhetőnek tartana egy budapesti csoportot is, küldöttközgyűlést a csoportok taglétszámának megfelelő delegátussal, az elnökség megválasztására. Javaslatai természetesen alapszabály-változtatást igényelnek.

Vitaösszefoglalójában *Láng István* főtitkár jelezte, hogy az új elnökség gondosan tanulmányozza majd a közgyűlési hozzászólásokat és eszerint alakítja ki munkaprogramját. Üdvözölte a Művelődési Minisztérium Köpeczi Béla miniszter elvtárs által kifejtett álláspontját s a zenekultúra gondjainak orvoslásával összefüggő megközelítését. Azt a meggyőződését hangoztatta, hogy okosan centralizálva fejlődhet a magyar zenekultúra. Örvendetesnek minősítette, hogy a művelődési kormányzat teljesíti a zenei élet ama óhaját, hogy koordinálja a zenei aktivitást s lépjen fel kezdeményezőként. Hangoztatta, milyen nehéz helyzetbe kerül az elnökség, ha az új feltételrendszerek kialakításához, a megújuláshoz társul kíván segődni. E tevékenység egyetlen művelődéspolitikai alapja az lehet, ami az elmúlt 30 évet is áthatotta: a pluralizmus és a türelem.

A közgyűlés Láng István javaslatára egyhangú, nyílt szavazással elfogadta a Művelődési Minisztérium által kidolgozott együttműködési javaslatot (l. 1986/4. sz. 434. o.)

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE ELNÖKSÉGÉNEK MEGVÁLASZTÁSA

Weninger Richárd, a jelölőbizottság elnöke, Ujfalussy József felszólalása után ismertette a jelölőbizottság javaslatát az új elnökségre. A névsort a közgyűlés elfogadta s azt további nevekkel egészítette ki. A vita lezárása után a közgyűlés titkos szavazással megválasztotta a Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségét.

A testület tagjai alfabetikus sorrendben (ritkított szedés jelzi az elnökség első ízben, újonnan megválasztott, illetve a grémium munkájában eddig szakosztályvezetőként részt vevő tagjait): *Balassa Sándor, Bartha Zsolt, Boronkay Antal, Bozay Attila, Breuer János, Devich Sándor, Durkó Zsolt, Feuer Mária, Forrai Katalin, Friedrich Adám, Gonda János, Jeney Zoltán, Kedves Tamás, Klenjánszky Tamás, Kocsár Miklós, Kroó György, Láng István, Lendvay Kamilló, Maróthy János, Matuz István, Petró János, Petrovics Emil, Sárai Tibor, Somfai László, Soproni József, Szokolay Sándor, Tusa Erzsébet, Vajda János Gábor, Vántus István, Victor Máté, Weninger Richárd.* (A leköszönt elnökség hat tagja, tekintettel más irányú elfoglaltságára, nem vállalta a testület munkájában való részvételt.)

Az új elnökség 1986. június 17-én tartott első ülésén titkos szavazással, jelentős szótöbbséggel, ismét *Láng Istvánt* választotta meg a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkárául s egyhangú nyílt szavazással megerősítette funkciójában Csébfalvi Károlyné ügyvezető titkárt.

HAMBURGER KLÁRA:

LISZT ÉS ÉMILE OLLIVIER

Vejeihez fűződő kapcsolatai közül a zenetudományt elsősorban és magától értetődően mindig is Liszt és Wagner, másodsorban Liszt és Bülow[1] barátsága érdekelte. Idősebbik leányának, Blandine-nak[2] férje, Émile Ollivier[3] francia ügyvéd és politikus inkább jelentéktelen epizódszereplőként jelenik meg a Liszt-monográfiákban: mint derék ember, aki felesége korai halála után is mindvégig házában tartotta Liszt édesanyját.[4] És — kivált régebbi, Lisztről és Wagnerről szóló német munkákban —: mint aki 1870-ben, III. Napóleon miniszterelnökeként hadat üzent Poroszországnak, s ezzel a Németországnak is sok szállal elkötelezett művészt kényes helyzetbe hozta.

A *Mein Leben*ben (Életem) Wagner részletesen beszámol „elvbarátjának" — megismerkedésük idején mindketten republikánusok voltak — segítőkészségéről is: Ollivier mint a *Tannhäuser* szerzői jogainak védője Párizsban, a mű körüli perben a darab zenei szépségeit is a maga híres elokvenciájával és érzékletességével ecsetelte.[5]

Annak ellenére, hogy Liszt Ferenc francia politikai szimpátiái publikált leveleiből[6] világosan kiolvashatók, ezzel a kérdéssel — bizonyos túlzásoktól sem mentesen — csak e század harmincas éveinek második felében kezdett foglalkozni egy Párizsban élő (Bartók körül nem éppen pozitív szerepet játszó) magyar kutató, Haraszti Emil. A téma iránti érdeklődés s vele együtt Liszt és Ollivier kapcsolatának feltárása a 2. világháború utáni években nőtt meg: magának Harasztinak[7] és Jacques Viernek[8] a munkáiból tudhatott meg róla többet az érdeklődő. Jacques Vier már Ollivier hagyatékába is beletekinthetett. 1960 után, amióta Ollivier második házasságából való unokája, Madame Anne Troisier de Diaz elkezdte közreadni iratait: naplóját 1961-ben[9], Carolyne Wittgensteinnel folytatott levelezését 1984-ben[10] mindinkább világossá vált, hogy Émile Ollivier Liszt éle-

[1] Hans Guido von Bülow (1830—1894), Liszt tanítványa, zongoraművész, karmester; Cosima első férje.

[2] Blandine Ollivier (1835—1862), Liszt és Marie d'Agoult első gyermeke. Halálának napja (első, egyetlen gyermeke, Daniel születését követő komplikációkba halt bele) nem szeptember 11., mint általában megadják: bár a halotti bizonyítványon szeptember 11. áll, Émile Ollivier mind Lisztet, mind a nagymamát, Liszt Annát szeptember 9-én értesítette már felesége elvesztéséről.

[3] Émile Ollivier (1825—1913).

[4] A kérdésről bővebben l.: Hamburger Klára: Liszt Anna. Arcképvázlat Liszt Ferenc édesanyjáról, ismeretlen dokumentumok fényében: In: Magyar Zene, 1986/2.

[5] Richard Wagner: *Mein Leben.* München 1915, 3, 147 és 254. old.

[6] *Franz Liszts Briefe* (a továbbiakban: *Briefe*), hrsg. von La Mara [Marie Lipsius], 1—9, Leipzig 1893—1905; *Correspondance de Liszt et de sa fille Mme Émile Ollivier 1842—1862* (a továbbiakban: *Correspondance*), ed. par Daniel Ollivier. Paris 1936.

[7] Émile Haraszti: Le problème Liszt. In: *Acta Musicalia,* 1937—38; Émile Haraszti: Franz Liszt and Richard Wagner in the Franco-German War of 1870. In: *The Musical Quarterly,* July 1949; Émile Haraszti: Deux agents secrets de deux causes ennemies: Liszt et Wagner. In: *Revue d'histoire diplomatique,* juillet-décembre 1952. Émile Haraszti: Franz Liszt. Paris 1967.

[8] Jacques Vier: *Franz Liszt. L'artiste. Le clerc.* Documents inédits. Paris 1950.

[9] Émile Ollivier: *Journal,* Tome I 1846—1860, Tome II 1861—1896 (a továbbiakban: *Journal*). Texte choisi et annoté par Theodore Zeldin et Anne Troisier de Diaz. Paris 1961.

[10] Anne Troisier de Diaz: *Émile Ollivier et Carolyne de Sayn-Wittgenstein.* Correspondance 1858—1887. Paris 1984. Carolyne de Sayn-Wittgenstein hercegné, szül. Iwanowska (1819—1887), Liszt második élettársa.

tében több volt, mint epizodista. S amióta Liszt-ágon való unokája, Madame Blandine Ollivier de Prévaux jóvoltából a párizsi Bibliothèque Nationale-ba került Ollivier-hagyaték a kutatás számára is hozzáférhetővé vált, számos új adat is megerősítette ezt a tényt. (Mint ahogyan a Wagnert Ollivier-hez, és nem utolsósorban Blandine Liszthez fűződő kapcsolatáról is többet tudunk ezekből az iratokból.[11])

Liszt csak hírből ismerte a fiatal, de máris jó nevű, tehetséges politikust, amikor az, 1857. október elején, Weimarba írt hosszú, részletes bemutatkozó levélben megkérte Blandine kezét.[12] Ollivier — aki épp Marie d'Agoult meghívására tett hosszabb itáliai utazása során szeretett bele Blandine-ba — ezzel kihívta jövendőbeli anyósa nemtetszését.[13] Liszt nem volt jelen az esküvőn, amelyet az ő születésnapján, október 22-én tartottak a firenzei dómban; táviratilag adta beleegyezését,[14] s október 9-én levélben küldte atyai áldását.[15] Október 30-án pedig Émile apjának, a forradalmár volta miatt itáliai száműzetésben élő Démosthène Ollivier-nek[16] írt roppant szívélyes levelet.[17] Ebből a levélből (l. Függelék, 1. sz.) is látszik: a legendánsan toleráns művészt korántsem zavarta, hogy ő, a weimari nagyherceg alkalmazottja, III. Napóleon híve, ilyen közeli rokonságba került az örök forradalmár, a „terrible" Démosthène Ollivier-vel és annak fiával, a 48-as rebellis képviselővel.

A boldog házasság — tudjuk — tragikusan rövid életű volt: Blandine még a 27. évét sem töltötte be, amikor Daniel fiuk születését követő komplikációk következtében, 1862 szeptemberében meghalt.

Éppen ez a kivételesen nagystílű gondolkodásmód, mások nézeteinek tiszteletben tartása volt az egyik, alapvetően rokon vonás Liszt és Émile Ollivier között, akit Henri Bergson — utóda a Francia Akadémián[18] — így jellemzett: „olyan ember, aki sohasem volt képes sem gyűlölni, sem hazudni", Michelangelo Caetani pedig, maximális elismerésként, így: „méltó a köztársasági Rómához".[19]

Mindkettejük toleranciájának legeklatánsabb példája, amikor Liszt 1865-ben felveszi a kisebb rendeket, s mindketten sietnek hangoztatni, hogy ez a tény mit sem változtat egymás iránti érzelmeiken.[20–21]

Ez azonban nem akadályozta meg Lisztet abban, hogy mindent latba vessen annak érdekében: szeretett veje fordítson hátat az ellenzéknek — amelynek egyik vezéralakja volt, a híres „ötök" egyike —, és működjék együtt az általa eszményített III. Napóleonnal. Ez kiderült már a 60-as években Blandine-nak és Liszt édesanyjának, Liszt Annának írt, kiadott levelezéséből[22] éppúgy, mint a barátnőjének, Agnes Street-Klindworthnak

[11] Archives Daniel Ollivier (a továbbiakban: Archives), Tome XVII, N. a. fr. 25.191, ff 358—76, Richard Wagner Blandine Ollivier-nek írott, eddig tudomásom szerint kiadatlan levelei, összesen 11 db.

[12] *Journal*, Tome I, 305—308. old.

[13] Marie d'Agoult (1805—1876), szül. de Flavigny, Liszt három gyermekének édesanyja. Viselkedéséről l. uo. 302—303. old.

[14] *Journal*, Tome I, 1857. 10. 8. 309. old.

[15] Archives, Tome VI, N. a. fr. 25. 180, ff 83—86.

[16] Démosthène Ollivier († 1884).

[17] Archives, uo. ff 81—82. (Lásd: Függelék, 1. sz.).

[18] Henri Bergson (1859—1941), francia filozófus, akadémiai székfoglalójában. Idézi Raymond Dumay, a *Journal* előszavában. xv. old.

[19] Michelangelo Caetani, Sermoneta hercege (1804—1882), felvilágosult, Itáliát angliai mintára reformálni kívánó olasz főúr, Liszt barátja. Egy Hippolyte Taine-nek, 1865. 6. 30-án írott levelében így nyilatkozott Ollivier-ről: „C'est un beau génie ennobli par le plus vif sentiment de la liberté et de la vérité, qui ne fait paraitre aucune vanité d'orateur dans ses admirables discours, qui vise uniquement au bien universel et qui n'a aucun intéret personnel." (Rokonszenves géniusz, akit a szabadság és az igazság iránti lobogó érzelem nemesít, s aki csodálatos beszédeiben semmiféle szónoki hiúságnak nem ad hangot, akinek célja egyedül az egyetemes jó, s akit semmiféle személyes érdek nem vezérel. (In: *Lettere di Michelangelo Caetani, duca di Sermoneta*. A cura di Fiorella Bartoccini. Roma, 1974.)

[20] Liszt levele anyjának, 1865. 4. 27. In: Vier: *i. m.*, 138. old.

[21] Ollivier levele Wittgenstein hercegnének, 1865. 5. 31. In: Troisier de Diaz: *i. m.*, 56. old.

[22] Jacques Vier: *i. m.*, és: *Correspondance*.

írt intelmekből:[23] meg ne próbálja Ollivier-t a császár ellen hangolni. Agnes Street egy — Weimarban őrzött, kiadatlan, 1867. július 20-án kelt — levélben sietve biztosítja is Lisztet, hogy erre nincs is szükség: „Je n'ai pas la moindre prétention d'exercer une influence quelconque sur lui. M. Ollivier voit parfaitement clair dans la situation." (A legkevésbé sincs szándékomban, hogy bármiféleképpen befolyásoljam. Ollivier úr tökéletesen tisztán látja a szituációt.)

Ennek ellenére Ollivier végül mégis a császár hívévé szegődött. S hogy ez az udvar közeledésén kívül talán Eiszt rábeszélésének is köszönhető volt, annak gondolatát már felvetették.[24] Lisztnek ezek a próbálkozásai kiegészíthetők néhány, az Ollivier-hagyatékban található, kiadatlan, közvetlenül Ollivier-nek írt — a Függelékben 2—4. számon közölt — levél[25] részletével.

A két ember kapcsolata nemcsak Blandine halála, de Ollivier második házasságkötése[26] és az összeomlás után is, Liszt haláláig, töretlen maradt. A művész roppant hálás volt, amiért Ollivier, Adolphe öccsével együtt, ápolta, gondozta és saját nagyanyjaként szerette, végül eltemette Liszt Annát. S persze érdekelte az anya nélkül felnövő kis unokája, Daniel[27] sorsa is. Ollivier 1861-ben kritizálta ugyan Párizsban időző apósát, amiért beteg anyját elhanyagolta a társaság kedvéért[28] — mégis el volt tőle ragadtatva. Blandine halálakor érzett fájdalmában azonnal Liszthez sietett, Rómába, vigaszért.[29] Nemcsak Carolyne Wittgensteinnek írott leveleiben hangoztatta Liszt — „mindig a veje maradok", írta Blandine halála után[30] — iránti szeretetét, de naplójában is többször jegyezte fel róla, milyen nemes és gyengéd lélek, mennyire ragaszkodik hozzá.[31] Csupán Carolyne hercegné halála után, annak lányához, Marie Hohenlohéhoz írt levelekben[32] fakadt ki belőle az — úgy látszik, sokáig elfojtott — keserűség, amiért Liszt végül is elfeledkezett az ígéretéről, mely szerint az a vagyon, amelynek kamataiból Liszt Anna élt, a nagymama halála után fel lesz osztva a Liszt-gyerekek között.

Liszt és Ollivier családi, politikai kérdéseken túl is kötődtek egymáshoz: mindketten kölcsönösen érdeklődtek a másik munkája iránt. Liszt rendszeresen megküldette magának Ollivier beszédeit, könyveit — küldetett belőlük még magyar barátjának, Augusz Antalnak is.[33] Figyelmesen olvasta őket, leveleiben reagált rájuk. Ezért írta Ollivier Wittgenstein hercegnének: „Mondja meg Lisztnek, mennyire jól esett kedves bátorító szava. Az én szememben minden fajta szellemi dologban, teljesen függetlenül a zenétől, ő az egyik leggyakorlottabb és legjobb ítéletű bíráló."[34]

Hogy milyen figyelmesen olvasta Ollivier írásait, azt a budapesti Liszt-hagyatékban őrzött három könyvébe írt sűrű színes ceruzajelek is bizonyítják.[35] Az egyik: Ollivier—Lamartine dicséretére írott, 1874-ben megjelent — akadémiai székfoglalója, autogáf, Lisztnek szóló ajánlással. Benne Liszt kék és piros színű, vízszintes és függőleges vonalai,

[23] *Briefe.* 8. köt.
[24] Jacques Vier: *i. m.*, beveztés, 25. old.
[25] Archives, Tome VI, N. a. fr. 25.180, ff 87—98, 1864. 1. 10.; ff 103—104, 1866. 2.19; ff 112—113, 1867. I. 31. Lásd: Függelék, 2—4. sz.
[26] 1896. 9. 23. Második felesége Marie-Thérèse Gravier volt.
[27] Daniel Ollivier (1862—1941), Émile és Blandine fia.
[28] *Journal*, Tome II, 1861. 6. 11. 21—22. old.
[29] Uo. 1862. 10. 11. 57. old.
[30] Troisier de Diaz: *i. m.* 1862. 11. 28. 43. old.
[31] *Journal*, Tome II, 1866. 5. 22. 246—247. old.
[32] Troisier de Diaz: *i. m.*, 1887. 9. 13. 369. old.
[33] Csapó Vilmos: *Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz*. Bp. 1911. 1866. 2. 17. 110. old.
[34] Troisier de Diaz: *i. m.* 1882. 7. 31. 270. old.
[35] E helyütt szeretném kifejezni köszönetemet Eckhardt Máriának, amiért szíves volt nekem e könyveket megmutatni. Jelzetük: 3452, 3447/I—III, 3446. A témáról részletesen l. Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc hagyatéka. I. könyvek.* (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei, Bp. 1986. 169—171. sz. 110—115. old.)
Mme Anne Troisier de Diaz szíves szóbeli közlése szerint Ollivier önéletrajzi, egy ifjúkori szerelmét megörökítő regényében, a *Marie Magdeleine*-ben is felbukkan Liszt alakja.

jelei. A művész mindenekelőtt azokkal a passzusokkal értett egyet, amelyek miatt Ollivier — az összeomlás után — nyilvánosan nem olvashatta fel előadását: III. Napóleon dicsőítésével. — Egy másik, Liszt-ceruzavonásokkal ellátott könyv: *L'Église et l'état au concile du Vatican* (Az egyház és az állam a vatikáni zsinaton), 1879-ből. — A legjobban a harmadik könyv érdekelhette a zeneszerzőt: *Une visite à la chapelle des Médicis. Dialogue sur Michel-Ange et Raphael* (Látogatás a Medici-kápolnában. Párbeszéd Michelangelóról és Raffaellóról), 1872-ből. Hiszen Michelangelo művészsorsával máskor is párhuzamba állította a magáét.[36] Akár a saját mottója is lehetett volna a Michelangelóé, amit az 59. lapon aláhúzott: „Chi va dietro a altri, non li passa inanzi" (Aki mások mögött kullog, nem előzi meg őket). S ha valaki, hát ő is tudta, mi az, amit a könyv 69. oldalán megjelölt: „Michel-Ange par *tourment* de la *perfection* finissait peu [...]" (Michelangelo, a tökéletesség vágyától gyötörve, kevés munkáját fejezte be.) Van még benne idézet Szent Bernát 15. prédikációjából (128—129. lap) és egy meghatott beírás annál a mondatnál, hogy miként ápolta és siratta meg Michelangelo a szolgáját, aki 26 évig volt mellette (114. lap.). A legérdekesebb, amit a 86. lapra írt, megjelölve Tintoretto állítólagos mottóját: „Le dessin de Michel-Ange et la couleur de Titien" (Michelangelo rajza, Tiziano színeivel). Ezt a fából vaskarikát a zeneszerző így kommentálta: „Sans être mème du Tintorète quelques uns demandent aujourd'hui la mélodie *italienne* et l'harmonie *allemande*. Sous Louis Philippe on cherchait la monarchie entourée d'institutions républicaines." (Anélkül, hogy Tintorettók volnának, egyesek ma olasz dallamot követelnek, német harmonizálással. Lajos Fülöp idején monarchiát igyekeztek szervezni, úgy, hogy közben megannyi köztársasági intézmény működött.)

A művészetszerető Ollivier — akinek barátja volt Edouard Manet, s aki őszintén lelkesedett nemcsak Mozartért, Beethovenért, de a franciák többségét megbotránkoztató Wagner zenéjéért is — apósában sem csupán a zongoraművészt csodálta, mint annyian mások. 1861 augusztusában, Blandine és Wagner társaságában hallotta Weimarban Liszt-művek Bülow vezényelte előadását. A *Prométheusz*-zenét üresnek és szétesőnek találta, a *Faust-szimfóniát* valódi mesterműnek. Nagyszerű gondolatként üdvözölte, hogy a Mefisztó-tételben Faust témái térnek vissza, ironikusan. De akárcsak a felesége,[37] s bizonyára a mellettük ülő Wagner ítéletétől nem függetlenül — a zárókórust fölöslegesnek tartotta, s ezt meg is mondta Lisztnek.[38] 1866-ban, Párizsban, a megbukott *Esztergomi misét* „fort belle"-ként (nagyon szép) jellemezte naplójában,[39] a rossz előadás ellenére is. Liszt akkori párizsi tartózkodása alkalmával igen összemelegedtek, s a zeneszerző annak az óhajának adott hangot: szeretné, ha Ollivier a birtokán, St. Tropezben temetné el.[40] Ollivier azt is feljegyezte: „és mindenekelőtt teljesen meggyőződtem zeneszerzői zsenialitásáról, amely most már nem kétséges számomra."

Mint kiváló Dante-ismerő, egyik legkedvesebb Liszt-kompozíciója a *Dante-szimfónia* volt.[41] — Lehetőleg nem mulasztotta el Liszt műveinek meghallgatását, sem Párizsban, sem másutt. 1867 augusztusában — a zeneszerző meghívására — részt vett a *Szent Erzsébet legenda* három eisenachi, illetve wartburgi előadásán, és elragadtatott szavakkal méltatta naplójában.[42] Az év május 31-én Párizsban, Madame Erard villájában ő maga

[36] Levél Olga von Meyendorffnak, 1877. 10. 14. In: *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks.* Intr. and noter by Edward N. Waters. Dumbarton Oaks, 1979. 295. old.
[37] Blandine Ollivier levele Wittgenstein hercegnének, 1861. 8. 18. Archives, Tome XVII. N. a. fr. 25.191, ff 204—205. Idézi: Hamburger Klára: Liszt Anna... In: *Magyar Zene,* 1986/2, 140. lap, 64. sz. jegyzet.
[38] *Journal,* Tome II, 1861. 8. 6. 28. old. [2]
[39] Uo. 1866. 3. 15. 238. old.
[40] Uo. 1866. 5. 22. 247. old.
[41] Troisier de Diaz: *i. m.,* 1866. 10. 31. 362. old.
[42] *Journal,* Tome II, 1867. 8. 28. 299. old.

szervezett nagy sikerű zeneestélyt, amelyen Saint-Saëns és Francis Planté két zongorán előadta a *Les Préludes*-öt, a *Tassó*t, a *Hősi siratót*, s ismertette is a műveket.[43] Ezekről — Lisztnek írott beszámolójában — „chefs d'oeuvre"-ként, mesterművekként beszélt.[44] Nemcsak szeretettel: okosan keresett így vigaszt a párizsi bukás miatt elkeseredett zeneszerző számára.

Lisztet minden másutt ért sérelemnél jobban bántotta az *Esztergomi mise* párizsi bukása. Nem is tért vissza a neki annyira kedves francia fővárosba 1886-ig, csak futólag, „hivatalos minőségben", mint a Világkiállítás zsűritagja, 1878-ban. De — amit eddig nem tudtunk: ez nem rajta múlt. Úgy látszik, azt remélte, hogy az 1870 elején miniszterelnökké lett Ollivier tehet valamint az érdekében. Mert június 6-án, bizakodva, még azt írta neki egy kiadatlan — a függelékben közölt, 5. számú — levélben:[45] szeretné, ha a *Krisztus oratóriumot* és néhány szimfonikus költeményét elő lehetne adni Párizsban, meghozzá a Németországban szokásos, megfelelő előkészületek után. A francia—porosz háború, az összeomlás azonban egy időre minden ilyesfajta ábrándot meghiúsított.

Sokrétű e két kiváló tehetségű és jellemű ember kapcsolata. A zenetudomány szempontjából legfontosabbak mégis azok az adatok, amelyek arról tájékoztatnak: Ollivier-nek volt valamilyen szerepe valamely Liszt-mű létrejöttében — vagy pedig Liszt szánt volna neki ilyet. Levelezésükből két ilyen esetről tudunk: az egyik pozitív, a másik negatív eredménnyel zárult. A pozitívról eddig is hírt adtak a nyomtatásban megjelent levelek — de nemigen vettek róla tudomást. Ez: a *Krisztus-oratórium* 3. tétele, a Stabat mater speciosa. Ollivier 1858 kora nyarán küldte el Lisztnek a Jacopone da Todi-féle „Dolorosa" szekvencia pendant-ját, amelyet Ozanam-nak[46] az *I fioretti di San Francesco* (Szent Ferenc virágoskertje) című gyűjteményről írott könyvében talált. „Úgy tetszik — írta a politikus —, az ön zenei géniusza számára csodálatos, népszerűsíteni való téma, és gyönyörűséges, megzenésíteni való költemény."[47] Megjelent Lisztnek az a nyolc évvel később, 1866. augusztus 10-én kelt levele is, amely bizonyítja, hogy nem feledkezett meg a küldeményről, jelzi, reméli, hogy karácsony előtt elkészül a teljes *Krisztus-oratórium*, „amelyben a Maga Stabat mater speciosája kezdettől helyet kapott a pásztorok és a három királyok imádása között".[48] Nincs még publikálva azonban az az 1858. július 3-án, Weimarban kelt, Ollivier-nek címzett levele,[49] amelyben megérkezte után azonnal megköszönte a „Speciosá"-t. (Lásd a Függelékben, 7. sz.)

Liszt műveire vonatkozóan az Ollivier-vel folytatott levelezés talán legfontosabb adata egy „negatív" információ. Az ugyanis, amire egy, Carolyne hercegné Ollivier-nek írt levele is utal:[50] hogy Liszt a *Szent Erzsébet-oratóriumhoz* eredetileg francia könyvtárakból, ott őrzött régi Antifonáriumokból, Misszálékból szeretett volna gregorián dallamokat kapni, s ehhez kérte Ollivier közvetítését. Ahogyan Magyarországon — Augusz Antal közvetítésével — Danielik János egri érsekhez, egy Szent Erzsébetről szóló munka gondozójához és Mosonyi Mihály zeneszerzőhöz fordult ilyen ügyben[51] —, úgy írt egy

[43] Uo. 1867. 5. 31. 292. old. A témáról részletesebben lásd: *La France Musicale*, 1867. jún. 2. 171. old.
Madame Erard: a híres párizsi zongoragyáros özvegye. A családdal Liszt gyermekkorától haláláig meghitt, jó barátságban volt.
Camille Saint-Saëns (1835—1921), francia zeneszerző, orgonista.
Francis Planté (1839—1934) francia zongoraművész.
[44] La Mara: *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt* (a továbbiakban: *Zeitgenossen*), 3. köt. Leipzig 1904. No. 56, 1867. 6. 2.
[45] Archives, Tome VI, N. a. fr. 25.180, f 120 (lásd Függelék, 5. sz.)
[46] Frédéric Ozanam (1813—1853), francia történész és író.
[47] *Zeitgenossen*, 2. köt. 104. sz. 1858 nyarán.
[48] *Briefe*, 8. köt. 145. sz. 1866. 8. 10.
[49] Archives, Tomes VI, N. a. fr. 25.180, ff 88—91. lásd Függelék, 7. sz.
[50] Troisier de Diaz: *i. m.* 1858. 8. 5. 37—38. old.
[51] Csapó: *i. m.*, 1858. 6. 26. 85., 86. old. — Prahács Margit: *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen* Bp. 1966. 1858. 6. 16. 101, 102. old. 1862. 11. 10. 112—113. old., 328. old.

Erzsébetről szóló francia mű szerzőjének, Montalembert-nek[52] is; Ollivier-t pedig arra kérte 1858. június 24-én (lásd a Függelékben, 6. sz.):[53] továbbítsa a levelet, és siettesse az anyag elküldését, hogy a késedelem fennakadást ne okozzon a kompozíciós munkában. Montalembert azonban semmiféle zenei anyagot nem ismert, s negatív választ adott. Erre Liszt a már említett, 1858. július 3-án kelt levélben arra kérte Ollivier-t, forduljon az oratóriumhoz szükséges egyházi intonációk beszerzése, kimásoltatása ügyében ifjúkori barátjához, d'Ortigue-hoz.[54]

Párizsban azonban — Ollivier minden igyekezete ellenére — senki sem akart Lisztnek segíteni, legkevésbé a hűtlenné vált d'Ortigue. Nem voltak olyan lelkes zenész hívei, mint Magyarországon Mátray Gábor vagy Mosonyi Mihály, aki sokféle egyházi énekeskönyvből másolt ki számára dallamokat, amelyekből válogathatott.[55] Így hát — Liszt eredeti elképzelése ellenére — nincsenek az oratóriumban francia eredetű dallamok. S a partitúra végén, ahol Liszt köszönetet mond azoknak, akik a mű alapmotívumait régi gyűjteményekből elküldték neki — egyetlen francia nevet sem találunk. Minthogy a mű ezekre az alapmotívumokra épül — ki tudja, talán egészen más lett volna, ha eredeti szándéka szerint, Párizsból kapja ezeket.

Zenei vonatkozásban egyébként ez az 1858. július 3-án kelt levél a legtartalmasabb. Kiderül belőle, hogy Liszt nem akarta tudomásul venni d'Ortigue pálfordulását, mint ahogyan Berliozét[56] sem. (Néhány évvel később, 1866-ban, az *Esztergomi mise* párizsi bukásának idején, sok keserűséggel kellett róla meggyőződnie.) De az is kiderül, hogy gyakorlati kérdésekben reálisabban látott Wagnernál, habár — a *Tannhäuser*-bemutató 1861-beli botrányának ismeretében ma már úgy véljük —, kissé túlzott optimizmussal ítélte meg a helyzetet. Wagner ekkoriban — műve párizsi színre vitele reményében — rajongott Ollivier-ért, Blandine-ért, kész volt Párizsban letelepedni, sőt „franciává válni", amint ez az Ollivier-hagyaték még kiadatlan leveleiből kiderül. Valósággal bombázta Blandine-t, vegye rá Ollivier-t, mutattassa be a Théatre lyrique-ben „meine derzeit berühmteste Oper"; „Also bitten Sie Ollivier allerschönstens von mir, einmal Theater-Agent für mich zu sein!"[57] — és így tovább.

Egészében pedig ez a Liszt-levél voltaképp ars poetica: hitvallás az új zene mellett.

Egy ilyen vázlatos összefoglalás természetesen nem nyújthatja két kiváló ember kapcsolatának beható elemzését. (Ollivier történelmi felelősségének vizsgálata semmiképpen sem a Liszttel foglalkozó zenetörténész feladata.) Célja csak annyi, hogy felhívja a figyelmet: Émile Ollivier a fontos és alapvetően rokonszenves, pozitív szereplők egyike volt Liszt Ferenc — ilyenekben nem éppen bővelkedő — hosszú életében.

[52] Charles Forbes, Montalembert grófja (1810—1870), francia publicista és politikus. *Histoire de Sainte Elisabeth de Hongrie* c. munkája először 1836-ban jelent meg.

[53] Archives, Tome VI. N. a. fr. 25.180, ff 83—86. lásd Függelék, 6. sz.

[54] Joseph Louis d'Ortigue (1802—1866), francia zenekritikus.

[55] Prahács: *i. m.* 332. old.

[56] Hector Berlioz (1803—1869). Az ő és d'Ortigue Liszt elleni intrikáiról bővebben lásd Haraszti: *Franz Liszt*, 223—238. old.

[57] Zürich, 1858. 5. 14. Archives, Tome XVII, N. a. fr. 25.191, f 362. A többi Wagner-levél Blandine-nak ugyanott, ff 358-376, összesen 11 darab.

FÜGGELÉK

DÉMOSTHÈNE OLLIVIER-NEK

1.

N. a. fr. 25.180, ff81, 82

Mon cher Monsieur,

J'ai eté très sensible aux espressions de votre lettre qui m'annonce que le mariage de nos enfans a eu lieu le 22 Octobre. Ni mes pensées ni mes bénédictions ne leur ont manquées ce jour là que je leur sais gré d'avoir choisi, pas plus que mon affection ne leur fera défaut dans la suite. Vous pouvez être assuré de celle avec laquelle je recevrai votre fils dont je n'ai entendu dire que le plus grand bien, depuis qu'un intérêt si particulier m'a fait desirer de connaître de plus près celui qui allait tenir le sort de ma fille entre ses mains. Je me plais à croire que je le connaîtra bientôt autrement que de reputation et qu'il ne se passera pas beaucoup de temps sans que tous nos rapports soient complètement régularisés à notre mutuel contentement.

Il me sera bien agréable, Monsieur, si un jour je revenais en Italie d'aller exprès à Florence pour vous réitérer de vive voix l'expression de tous les sentimens hautement et affectueusement distingués dont je vous prie de trouver ici l'assurance la plus entière.

F. Liszt

Weymar 30 Octobre 57.

Kedves Uram,

Igen jól esett a levele, amelyben értesít, hogy gyermekeink esküvője október 22-én zajlott le. Velük voltam gondolatban, és megáldottam őket azon a napon; hálás vagyok nekik, amiért éppen ezt választották, s ezután sem lesznek híján a szeretetemnek. Biztosíthatom: ugyanazzal a szeretettel fogom fogadni a fiát, akiről csak a legjobbakat hallottam, amióta ilyen személyes okom volt rá, hogy közelebbről megismerjem azt, aki kezébe veszi lányom sorsát. Remélem, hamarosan nemcsak hírnévből ismerhetem, és mielőbb, kölcsönös megelégedésünkre, minden közös ügyünket tökéletesen rendezzük.

Szívesen visszatérnék egy nap Itáliába, Uram, csak hogy Önnek Firenzében élőszóval ismételten kifejezzem legszívélyesebb érzelmeimet, és kérem, fogadja ehelyütt is ezek legőszintébb kifejezését.

F. Liszt

Weymar, 57. október 30.

ÉMILE OLLIVIER-NEK

2.

N. a. fr. 25.180, ff97—98

Tandis que je n'ai qu'à chercher dans la retraite le calme et le recueillement nécessaires desormais à mon travail, votre carrière s'agrandit. Vous ne doutez pas du vif intérêt

que j'y attache et de la part que je prend à vos succès, malgré quelque différence d'opinion sur un point capital. Comme la majorité de vos collègues je suis entièrement d'avis que la politique de l'Empereur est à la fois la plus grande et la mieux appopriée à notre époque; qu'elle satisfait aussi largement que possible aux intérets et à la gloire de la France par sa sagesse, sa prévoyance, son initiative, et son véritable esprit de progrès matériel, intellectuel, moral et social; par conséquent rien ne me parait si bien entendu que de s'y associer loyalement, sans restriction ni chicane, et de le servir avec efficacité. Tout ce que depuis quatorze ans j'ai lu et ouï dire de contraire ne m'a nullement persuadé; ne m'en voulez donc pas, cher Ollivier, si je ne désempare pas de mon souhait de vous voir plus penétré des *idées napoléonniennes*, — car de ce coté seulement, je le crois, vous trouverez pleine satisfaction à votre légitime ambition pour la France et vous même. Une des marques de la grande supériorité du génie de Napoléon III, c'est la haine que lui portent à l'étranger les déstructeurs et les ennemis de la France; quelque divisés qu'ils soient entre eux ils s'accordent tous pour le décrier et le menacer, ils sont dans leur rôle naturel en cela, mais conviendrait-il aux Français de s'y préter? [...]
10 Janvier (Madonna del Rosario) 64

Míg én, visszavonultságomban, csak a munkámhoz ezentúl szükséges nyugalmat és elmélkedést keresem, a Maga karrierje emelkedőben van. Gondolhatja, milyen élénk érdeklődéssel figyelem, s mennyire részt veszek a sikereiben, annak ellenére, hogy egy lényeges ponton eltér a véleményünk. Nekem, mint kollégái többségének, meggyőződésem, hogy a Császár politikája a legnagyobb szabású és egyszersmind a korunkhoz leginkább illő; hogy a lehető legnagyobb mértékben megfelel Franciaország érdekeinek és dicsőségének, mert valóban van hozzá bölcsessége, előrelátása, kezdeményezőkészsége, az anyagi, szellemi, erkölcsi és társadalmi haladás iránti érzéke. Következésképpen számomra nincs magától értetődőbb, mint ehhez a politikához szegődni, lojálisan, fenntartás, csűrés-csavarás nélkül, és hatékonyan szolgálni őt. Nem győzött meg mindaz a sok, ezzel ellenkező dolog, amit tizennégy év óta olvastam és hallottam; ne haragudjék hát, kedves Ollivier, ha nem mondok le arról az óhajomról, hogy lássam, jobban áthatják Magát a napóleoni eszmék — *mert, úgy hiszem, egyedül ezen az oldalon valósulhat meg minden jogos törekvése, mind Franciaországot, mind önmagát illetően. III. Napóleon zsenije felsőbbrendűségének egyik jele, hogy külföldön mennyire gyűlölik a rombolók és Franciaország ellenségei; bármilyen megosztottak is egyébként, abban egyetértenek, hogy szidják és fenyegetik, s ez számukra természetes szerep, de illik-e a franciákhoz, hogy ők is ezt tegyék? [...]*
(Madonna del Rosario), 64. január 10.

3.

N. a. fr. 25.180, ff103—104

Cher Ollivier,

Puisque l'opinion persiste à vous faire Ministre, je ne vois pas pourquoi vous ne la laisseriez pas faire tout doucement. Avec un Souverain tel que Napoléon, la tentation est grande — car c'est cella de servir avec efficacité les intérêts et la gloire de la France. Donc, sans contredire votre citation de St. Paul, laissez moi souhaiter de vous voir

bientôt vous *glorifier dans les faiblesses du* Gouvernement et de prendre toute votre part à une oeuvre d'édification et de progrès.

Bien à vous

F Liszt

19 Février 66

Ci joint deux mots de réponse à Beaudelaire [sic!] que je vous prie de lui faire parvenir.[58]

Kedves Ollivier,

Minthogy tartja magát a vélemény: miniszter lesz Magából, nem tudom, miért ne hagyhatná szép csöndesen, hogy igaznak bizonyuljon. Olyan uralkodó esetében, amilyen Napóleon, nagy a kísértés — mert annyit tesz, mint hathatósan szolgálni Franciaország érdekeit és dicsőségét. Vagyis, anélkül, hogy ellentmondanék a maga idézte Szent Pálnak, engedje meg, hogy azt kívánjam: nemsokára fürödjék a kormányzat gyengeségeinek dicsőségében, *és vegye ki a részét az építés és haladás munkájából.*

Híve

F Liszt

66. február 19.

Mellékelek két szót válaszul Beaudelaire-nek [sic!], s arra kérem, juttassa el neki.[58]

[58] Charles Baudelaire (1821—1867), francia költő, Liszt tisztelője. Liszt neki írott levele nincs mellékelve, legjobb tudomásom — azaz a Charles Suttoni publikálta jegyzék — szerint nem ismerjük egyetlen, Baudelaire-nek írott levelét sem.

4.

N. a. fr. 25.180, ff112—113

[...] Je suis heureux d'apprendre que les récens changemens politiques soient selon votre coeur. En lisant la *Liberté* et la *France* je cherchais partout votre nom. Pardonnez-moi d'avoir craint un moment de le rencontrer parmi les invités de diner de M. Thiers.[59] Heureusement c'est M. Picard[60] qui y était. — Vous savez mes faiblesses d'esprit, entre autre je suis convaincu que l'Empereur s'entend beaucoup mieux en démocratie que la pluparte des démocrates, et que la politique à l'intérieur comme à l'extérieur rend de bien meilleurs services à la veritable cause du peuple que ne sauraient le faire les orateurs les plus populaires. Par conséquent j'estime que se rapprocher de cette politique c'est s'eclairer, se perfectionner, s'agrandir, et se rendre plus utile à la France. [...]
31 Janvier 67

[...] Örömmel *hallom, hogy a legújabb politikai változások szíve szerint valók. A La Libertét és a La France-ot olvasván mindenütt a Maga nevét keresem. Bocsásson meg, amiért egy pillanatig attól féltem, megtalálom M. Thiers*[59] *vendégei között. Szerencsére M. Picard*[60] *az, aki ott volt. — Ismeri szellemi gyengéimet, egyebek közt meggyőződésem, hogy a Császár sokkal jobban ért a demokráciához, mint a demokraták legtöbbje, és hogy bel- és külpolitikája sokkal jobb szolgálatokat tesz a nép valóságos ügyének, mint azt a*

legnépszerűbb szónokok tehetnék. Következésképpen úgy ítélem meg, hogy ehhez a politikához közeledni annyi, mint felvilágosodni, tökéletesedni, felnőni és hasznosabbá válni Franciaország számára. [...]

67. január 31.

[59] Adolphe Thiers (1797—1877) francia politikus, történetíró. Hosszú pályafutása során a legkülönfélébb rendszerekben vállalt vezető vagy ellenzéki szerepet. 1871-ben aláírta a frankfurti békét. Nevéhez fűződik a párizsi kommün letiprása.

[60] Ernest Picard (1821—1877), az ellenzéki „ötök" egyike, feleségével Ollivier-ék baráti köréhez tartozott.

5.

N. a. fr. 25.180, f 120

[...] Quand je reviendrai chez vous, je desire que ce soit de manière à faire aussi un peu honneurs, comme musicien, à votre grande bienveillance d'ami. Mon intention serait de produire à Paris l'Oratorio du *„Christ"* et quelques uns de mes *poèmes symphoniques.* Pour cela, il me faudrait disposer de deux ou trois Concerts avec Orchestre, dans des conditions analogues à celles qu'on m'accorde en Allemagne. Peut-être se remontreront-elles l'année prochaine, sans paraitre onéreuses à personne [...]
6 Juin 70

[...] Amikor visszatérek Magukhoz, azt szeretném, hogy mint muzsikus is egy kissé leróhassam a Maga nagy baráti jóakarata iránti tiszteletemet. Az volna a szándékom, hogy Párizsban előadjuk a Krisztus-oratóriumot és néhány szimfonikus költeményemet. Ehhez két vagy három zenekari hangversenyre lenne szükség, hasonló feltételekkel, mint amilyeneket Németországban biztosítanak a számomra. Jövőre talán lehetőség kínálkoznék erre, anélkül, hogy bárkinek terhére volna [...]

70. jún. 6.

6.

N. a. fr. 25.180, f 87

Mon cher Emile,

Me rappelant que vous avez vu dernièrement M. de Montalembert je pense n'être pas trop indi[s]cret en vous priant de lui faire parvenir cette lettre dans laquelle je lui demande de faire rechercher pour moi dans les Bibliothèques de Paris les *intonations musicales* de quelque Hymnes et Proses du 16me et 17me siècle que je lui cite d'après un ouvrage sur St Elisabeth, et dont j'ai besoin pour la Légende que je compose en ce moment. Je dis aussi à Montalembert que c'est vous qui aviez la bonté de vous charger des petits frais de copie; veuillez donc me faire savoir aussitôt à combien ils montent — et *presser* en tant qu'il dépends de vous l'envoi de ces matériaux car il me serait fort désagréable d'éprouver de l'interruption dans mon travail par leur longue attente.

J'embrasse Blandine et vous dis mille sincères et dévouées amitiés

F. Liszt

Weymar, 24 Juin 58

Kedves Émile-em,

Minthogy emlékszem, a közelmúltban találkozott M. de Montalembert-rel, úgy hiszem, nem vagyok túl tolakodó, ha megkérem, juttassa el neki ezt a levelet, amelyben arra kérem, kerestesse ki számomra párizsi könyvtárakból néhány — egy Szent Erzsébetről szóló munka nyomán — általam idézett 16. és 17. századi himnusz és prózai szöveg zenei intonációit; *ezekre ahhoz a Legendához van szükségem, amelyet most komponálok. Azt is megmondom Montalembert-nek, Maga az, aki olyan kedves, és átvállalja a másoltatás kevéske költségét; kérem, tudassa majd velem, mennyit tesz ki, és, amennyire módjában van, sürgesse ezeknek az anyagoknak az elküldését, mert roppant kellemetlen volna számomra, ha a hosszadalmas várakozásnak félbeszakított munkám látná kárát.*

Ölelem Blandine-t, őszinte és odaadó barátsággal

F. Liszt

Weymar, 28. jún. 24.

7.

N. a. fr. 25.180, f 88—91

Vous m'avez fait un très veritable plaisir par votre lettre, cher Emile, et votre envoi du Stabat Mater speciosa ne sera pas perdu. Puiss'ai je en composant cette adorable poesie rencontrer les tons qui feront jaillir les sources de tendresse et d'exaltation qu'elle revèle dans son humble sublimité, ses chastes ardeurs. Si j'y réussissaies quelque peu, vous me permettez de vous dédier cet ouvrage que je voudrais imprégner du parfum de la *Rose mystique* qui couvre et réjouit par d'inéffables ravissemens les âmes saintes.

Montalembert vient de m'écrire une fort aimable lettre, mais par laquelle il m'apprend seulement qu'il n'est en possession ni même au fait des matériaux sur lesquels il m'importe d'être renseigné.

Pardonnez-donc, cher Emile, si maintenant je fais retourner sur vous le poid de mes investigations en vous priant de vouloir bien vous adresser à d'Ortigues, afin d'obtenir de lui les *notations liturgiques,* relatives à l'office de Ste Elisabeth dont j'ai besoin. A cet effet je vous envoie sur une feuille ci jointe quelques textes de Proses et d'Hymnes citées par Montalembert, réclamant de votre obligeance le service de faire rechercher à la Bibliothèque impériale, soit par d'Ortigues ou par quelqu'un qu'il peut vous désigner, s'il y trouve dans quelque *Missel* ou *Antiphonère* et *notation musicale* de ces textes (ou de quelqu'autre relatif à Ste Elisabeth) et dans ce cas qui me parait fort probable, veuillez me faire copier ces notations (qui seront de simples intonations de plain-chant) et me les envoyer au plutôt. Je crois vous avoir déjà dit que je travaille à un Oratorio dont les principaux evénements de la vie de Ste Elisabeth forment la trame poetique. Pour imprimer à mon ouvrage un cachet catholique, très ostensible je desirerais y introduire et développer quelqu'une de ces intonations liturgiques qui n'ont pas d'equivalent dans notre musique moderne. Or, j'ai la persuasion qu'avec un peu de peine, cela doit se découvrir à Paris et puisqu'il s'agit d'un travail auquel j'attache assez d'importance je ne me fais pas trop scrupule de vous molester. D'Ortigues m'excusera de ne pas lui ecrire en ce moment, mais je me réserve de lui faire mes remerciemens, si comme je l'espère il veut bien me faciliter mes trouvailles et me faire tenir la copie des intonations en question. Les frais de copie qui s'y joindront, seront aquittés aussitôt que vous m'aurez fait connaître le montant. —

Il ne m'est point parvenu d'article contre la musique d'avenir de d'Ortigues. Quelle qu'en soit la tenue je ne fais pas de doute que d'Ortigues sera des *nôtres* quant il saura mieux de ce qu'il s'agit et connaîtra les oeuvres qu'on s'attache à discréditer moyennant un sobriquet, — méthode fort commode pour le moment, mais peu effective à la longue. Le mot de *Musique de l'avenir* correspond de fait au sens de progrès pourt l'art — cela peut ne pas convenir aux stationnaires et aux invalides, soit — Ce nonobstant nous n'en marcherons pas moins et rattacherons peu à peu à notre cause toutes les intelligences consciencieuses, actives, et honnètes. D'Ortigues pour lequel je conserve une sincère et particulière estime etant parfaitement de ce petit nombre qui finit toujours par faire la loi au grand nombre, de par la force inhérante aux convictions veritables, nous viendra à bon heure. Je fais trop de cas de lui pour supposer qu'il puisse nous manquer. Quant à savoir si Berlioz a pris ou non la mouche contre Wagner, je ne m'en inquiète guère. La partie valable de l'oeuvre de Berlioz propage nos idées et nos tendances [...] aussi bien que celle de l'oeuvre de Schumann, quoique leurs amis et eux mêmes en veuillent dire. Le principe les domine malgré leurs inconséquences — „L'homme s'agite, et Dieu le mène"! —

La tranquille et inébranlable sécurité que j'ai sur la victoire définitive de la „Musique de l'avenir" ne m'empèche pourtant pas de trouver la lettre de Wagner dont vous me parlez[61] à tout le moins très inopportune. Ce grand et admirable genie et trop absorbé dans ses ouvrages pour conserver le sens calme et net nécessaire à la pratique des choses. Si vous m'en croyez, vous ne vous occuperez pas davantage de la representation de Tannhauser [sic!] à Paris, laquelle outre les difficultés qui ne manquaient pas de la traverser, serait à mon avis tout à fait intempestive et aura un hors d'oeuvre sous le regime teatral actuel.[62] [...]

3 Juillet 58 — Weymar

Nagy és őszinte örömet szerzett a levelével, kedves Émile, és küldeménye, a Stabat mater speciosa nem fog elkallódni. Bárcsak ez elbűvölő költemény megzenésítésekor rátalálnék azokra a hangokra, amelyek képesek felfakasztani a gyengédség és elragadtatás azon forrásait, amelyeket a költemény revelál, a maga jámbor magasztosságában, szűzies buzgalmában. Ha ez valahogyan sikerülne, ugye megengedi, hogy Magának ajánljam ezt a munkát; szeretném átitatni a misztikus rózsa *illatával, amely kimondhatatlan elragadtatásával beborítja és boldoggá teszi a szent lelkeket.*

Montalembert nagyon kedves levelet írt nekem, de ebben csak arról értesít, hogy nincsenek a birtokában, sőt tudomása sincs azokról az anyagokról, amelyekről tájékozódni akartam.

Bocsásson hát meg, kedves Émile, ha nyomozásom terhét most áthárítom Magára, és szépen megkérem, forduljon d'Ortigue-hoz, hogy tőle kapja meg a Szent Erzsébet officiumára vonatkozó liturgikus énekek notációit, amelyekre szükségem van. E célból a mellékelt lapon küldök néhány Montalembert idézte próza- és himnusz-szöveget, és Magát arra a szívességre kérem, nézessen utána a Császári Könyvtárban, d'Ortigue-gal vagy valakivel, akit ő ajánl, hogy valamely Misszálében vagy Antifonáriumban megvan-e ezeknek a szövegeknek a zenei notációja (vagy valamely más, Szent Erzsébetre vonatkozóé), és ez esetben, amelyet fölöttébb valószínűnek tartok, másoltassa ki nekem ezeket a notációkat (egyszerű gregorián intonációkról van szó), és mielőbb küldje el őket nekem. Azt hiszem, mondtam már, egy oratóriumon dolgozom, amelynek költői cselekménye Szent Erzsébet életének legfőbb eseményeiből szövődik.

A célból, hogy munkámnak hangsúlyos, szembetűnő katolikus színezetet adjak, szeretném benne felhasználni és feldolgozni e liturgikus intonációk valamelyikét, hisz ezeknek nincs párja mai modern zenénkben. Márpedig az a meggyőződésem, hogy egy kevés fáradsággal ezek fellelhetők Párizsban, és minthogy olyan munkáról van szó, amelyet eléggé fontosnak tartok, nem sokat aggályoskodom, és Magát terhelem vele. D'Ortigue megbocsátja, ha most nem írok neki, de majd okvetlenül megköszönöm, ha, amint remélem, segítségével szerencsésen rájuk találok, és eljuttatja hozzám kimásolva a kérdéses intonációkat. Mellékelem majd a másoltatás költségeit, amelyeket kiegyenlítek, mihelyt Maga közli velem az összeget.

Nem jutott el hozzám d'Ortigue-nak a jövő zenéje elleni semmiféle cikke. De bármilyen is az álláspontja, nem kétlem, hogy d'Ortigue közénk áll, ha majd jobban tudja, miről van szó, és megismeri a műveket, amelyeket okvetlenül diszkreditálni akarnak e gúnynévvel. Ez nagyon kényelmes módszer e pillanatban, de kevéssé hatásos hosszú távon. A jövő zenéje szó valójában megfelel a művészet haladásának — lehet, hogy ez nem tetszik az egy helyben topogóknak és invalidusoknak. Ennek ellenére tovább haladunk, és fokozatosan minden lelkiismeretes, aktív és becsületes jellemet magunkhoz kötünk. D'Ortigue — akit változatlanul őszintén és rendkívüli módon tisztelek, mindenképpen egyike azon keveseknek, akik őszinte meggyőződésükben rejlő erejük révén, végül mindig is diktálnak a sokaságnak — idejekorán ránk talál majd. Túl fontos ő nekem ahhoz, hogysem hiányozhatna közülünk. Hogy aztán Berlioz megorrolt-e Wagnerra, amiatt nem fáj a fejem. Berlioz művének értékes része a mi eszméinket és törekvéseinket propagálja [...], akárcsak Schumann műve, bármit mondjanak is barátaik és ők maguk. Következetlenségeik ellenére velük kapcsolatban is az az elv érvényesül: „Az ember sürög-forog, ám Isten az, aki vezérli"!

A jövő zenéje végleges győzelmébe vetett nyugodt és megingathatatlan hitem ellenére azonban Wagnernak azt a levelét, amelyről beszél,[61] *legalábbis nagyon kevéssé opportunusnak tartom. E nagy és csodálatos lángész túlságosan elmerül a maga munkáiban, hogysem megőrizhesse a dolgok gyakorlati részéhez szükséges nyugodt és tiszta érzékét. Ha rám hallgat, kedves Émile, nem foglalkozik többet a Tannhäuser előadásával, amely az elháríthatatlan nehézségek ellenére, nézetem szerint tökéletesen viharmentes lesz, és, a jelenlegi színházi rezsim alatt, betétet kap majd.*[62]

Weymar, 58. júl. 3

[61] Nincs mellékelve, nem ismerjük.

[62] Párizsban elképzelhetetlen volt az olyan opera, amelynek II. felvonásában ne lett volna balett. Ilyen „betét" komponálására Wagner nem volt hajlandó (ez is egyik oka volt a mű botrányos bukásának, 1861 márciusában), helyette bővítette ki a Venus-barlang jelenetet az I. felvonásban.

KIRÁLY PÉTER:

BAKFARK BÁLINT ADOMÁNYLEVELE

János Zsigmondnak azon adománylevele, mellyel 1570. július 31-én Bakfarknak ajándékozta az Alsó-Fehér megyei Alsógáld (Galda al Jos, Románia) falut, a magyar zenetörténet kutatói előtt már régóta ismert. Első, 1814-ből való említése óta a múlt században is többen hivatkoztak rá, így Mátrai Gábor, Jakab Elek, Bartalus István.[1] A jelek szerint azonban az okmányt közülük csakis Jakab Elek látta, aki János Zsigmondról szóló írásában idézett is ebből.[2] Az adománylevél szövegének nagyrészét, mintegy kétharmadát, 1909-ben Fabó Bertalan a Századok-ban publikálta.[3] Azóta ezen a kiadáson alapul minden további szövegközlés, így az is, melyet Gombosi Ottó 1935-ben Bakfarkról szóló könyve függelékében megjelentetett.[4] A teljes szövegközlés azonban mindeddig váratott magára, erre első alkalommal ennek a tanulmánynak a függelékeként kerül sor.

Gombosi munkája óta az irodalom az okiratot elpusztultként tartja számon, mivel ő azt írta, hogy az „egy hurcolkodás alatt elégett".[5] Ez azonban téves információ. Az okmány ma is megtalálható az Országos Levéltárban.[6] Gombosi tévedését részben talán az okozhatta, hogy félreérthette Isoz Kálmánnak a Bakfark családról írt cikke egy mondatát, mely azt mondja: „Második oklevelünk, mely sorsában az 1570-iki, birtokadományozó okiratéval osztozott, tudniillik, hogy rossz fenntartású volt s utóbb elpusztult, ..."[7]

A Bakfark-adománylevelet először publikáló Fabó az irat elhelyezéséről nem ad pontos leírást. Mindössze annyit jelez, hogy az a kolozsmonostori konvent levéltárából származik, s miután egy ideig Gyulafehérváron volt, 1885-ben Budapestre került az Országos Levéltárba. Cikke ráadásul azt a benyomást kelti, mintha az adománylevél különálló oklevél lenne. Mint írja: „az okirat igen kis formájú, sűrűn teli írott igen kis betűkkel és a szélei körös-körül nagyon lerongyolvák".[8] Valójában azonban a fennmaradt szöveg a kancellária által kiállított oklevélnek archiválást szolgáló másolata János Zsig-

[1] (Samuel Friedrich Stock): Geschichte der Musik in Siebenbürgen. In: Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1814, Nr. 46—47, Nov. 16—Nov. 23, 765—772. Ugyanez magyarul: Major Ervin: Erdély zenéjének ismertetése 1814-ből. In: Muzsika, Budapest 1929, I/2. 46.; Mátrai Gábor: A muzsikának közönséges története. Pest 1829, In: A muzsikának közönséges története és egyéb írások. Budapest 1984, 145.; Jakab Elek: János Zsigmond választott erdélyi fejedelem. In: Keresztény Magvető, Kolozsvár 1863, II. 276—77.; Bartalus István: Adalékok a magyar zene, történetéhez. Bakfark Bálint lantvirtuóz és Esterházy Pál egyházi zeneköltményei. In: Értekezések a nyelv és széptudományok köréből. X. 11, Budapest 1882, 7.; Uő. A magyar palotás zene és népdalok. In: Osztrák—Magyar Monarchia írásban és képben. Magyarország I. Budapest 1888, II. 366.

[2] Jakab i. m. 276—77.

[3] Fabó Bertalan: Bakfark Bálint adománylevele. In: Századok, Budapest, 1909. 669—672.

[4] Gombosi Ottó: Bakfark Bálint élete és művei. Budapest, 1935., függelék 9.

[5] Gombosi i. m. 14., 51. jegyzet.

[6] Országos Levéltár, Budapest: Kolozsmonostori Konvent Levéltára, Protocolla, Libri Regii, Stylionaria. F15: 6K. (Filmtár 1577. doboz.)

[7] Isoz Kálmán: Bakfark Bálint, Mihály és János. In: Muzsika, Budapest, 1930. II/1—2., 36.

[8] Fabó i. m. 671.

mond 1569—70 közötti ún. királyi könyvében (Liber Regius). A Fabó által használt forrás és az Országos Levéltárban levő királyi könyv azonosságát egyértelműen bizonyítja a két szöveg egyezése, s az azonos hiányok a papír rongálódása miatt. (Figyelmen kívül hagyva természetesen Fabó közlésének hibáit, valamint a század eleje óta történt állagromlást.) A Bakfark-adománylevél a királyi könyv 300^{r}—301^{r} oldalán található. Fabó azonban a teljes szövegnek csak a 300^{r-v} oldalon szereplő részét publikálta, míg a következő, 301^{r} oldalon levőt már nem. Ennek oka nyilvánvalóan az lehetett, hogy az akkoriban is igen rongált állapotban levő, lapjaira szétesett, királyi könyvet ő maga egészében nem láthatta, csak annak 300. lapját külön, valószínűleg a többi közül kiemelve, s az azon található két oldalnyi szöveget jelentette meg. Csakis ezzel magyarázható, hogy a harmadik oldal tartalma közleményéből teljesen hiányzik, valamint, hogy írásában nem királyi könyvet, hanem okiratot említ.

A királyi könyvnek az a része, ahol a Bakfarkkal kapcsolatos oklevél szövege található, erősen rongálódott. A lapok szélein a margó nagyrészt körben leszakadt, s igen sok helyen a szövegből is hiányzik egy-egy szó, vagy félszó. A lapok alján pedig az elrongyolódás még ennél is nagyobb, az adománylevél mindhárom oldalán az utolsó sorok az olvashatatlanságig megsérültek. Mindezek ellenére a szöveg egészében még így is sokkal jobb megtartású, mint a néhány lappal később következő iratoké, melyeknél jobbára csak a lap közepe maradt meg. Különösen szerencsés, hogy a zenetörténészeket leginkább érdeklő, Bakfark neveltetéséről szóló és a Szapolyai családhoz fűződő kapcsolatáról szóló részből, mivel az még a 300^{r} oldal kevésbé csonkult alsó részén található, így csak a sorvégeken hiányzik egy-egy szó, illetve szótöredék. Ezek pedig Bakfark tanítómesterének neve kivételével szinte teljesen kiegészíthetők. A Jakab Elek által idézett részletből viszont, mivel Bakfark mesterének nevét ő sem közölte, közvetve az is kiderül, hogy a szóbanforgó hely már 1862 táján is sérült volt. Ugyanakkor azonban Jakab írása felhívja a figyelmet egy olyan fontos momentumra, amire később a Bakfarkkal foglalkozó kutatók közül a brassói Gernot Nussbächeren kívül úgy látszik senki sem figyelt fel: nevezetesen arra, hogy Bakfark I. Jánoson kívül Izabella királynő szolgálatában is állt.[9]

Az adománylevélnek Bakfark neveltetésével és Izabella udvarában töltött éveivel kapcsolatos része a királyi könyvben így maradt ránk: „Cum fidelis noster generosus Valentinus Bakffark m..., qui iam inde a puero ob ingenii illius ad musicen summam prope... a serenissimo principe domino quondam Joanne dei gratia rege Hungariae... parente nostro charissimo pie memoriae clementer in aulam suam... et in arte musica erudiri ceptus, in illaque a docto musico suo... Budaensi probe institutus, per multos annos serenissimae ge... desideratissimae foelicis recordationis laudabiliter inse..." A kipontozott helyeken, melyek a sorvégeken találhatók, a szövegből egy sávban végig úgy kb. fél szónyi kiszakadt. A hiányok azonban két hely kivételével biztosan kiegészíthetők. A mondat Szapolyaira vonatkozó első fele eredetileg így nézhetett ki: „Cum fidelis noster generosus Valentinus Bakffark m*(usicus)* qui iam inde a puero ob ingenii illius ad musicen summam prope*(nsitatem)* a serenissimo principe domino quondam Joanne dei gratia rege Hungar*(iae etc.)* parente nostro charissimo piae memoriae clementer in aulam suam *(receptus)* et in arte musica erudiri ceptus, in illaque a docto musico suo... Budense probe institutus,". A mondat folytatásáról a következőket lehet megállapítani. Mivel az eredeti forrásnál világosan látható, hogy az első szakadt szóból nem csak a

[9] Jakab i. m. 276—277. Ő forrásáról azt írja egy helyütt: „Királyi K. N. V. P. 300", míg másutt: „Lib. Reg. 1569—70-ről". Ez tehát azonos volt az Országos Levéltárban őrzött királyi könyvvel.; Vö. Gernot Nussbächer: Válasz a Bakfark-ügyben. In: A Hét, Bukarest, 1979. X. Nr. 39, Szept. 28. 5.

Fabó által közölt *g* betű olvasható, hanem még egy azt követő *e*-nek is a fele, így tehát ebből annyi maradt meg, hogy „ge...". Az ezt megelőző „serenissimae" jelzőből kiderül, hogy itt egy királyi, fejedelmi rangú személyről van szó. Tekintve, hogy az adománylevelet János Zsigmond állította ki, s a tárgyalt mondat első felében I. János királyról van szó, így a jelző csakis Izabellára vonatkozhat. A kiszakadt szó tehát minden valószínűség szerint „genitrici" lehetett. A második hiány esetében a kiegészítés még egyszerűbb, az eredetiben itt csakis „inserviens" állhatott. A szöveg folytatása eredetileg hiánytalanul tehát így nézhetett ki: „per multos annos serenissimae ge*(nitrici)* desideratissimae foelicis recordationis laudabiliter inse*(rviens)*,". A teljes idézet magyar fordításban ekként hangzik: „Mivel hívünk, nemzetes Bakffark Bálint muzsikus, aki már gyermekkorában tehetsége folytán igen nagy hajlandóságot mutatott a muzsika iránt, miért is őt a fenséges fejedelem és úr, a néhai János, Isten kegyelméből Magyarország stb. királya, legdrágább és áldott emlékű atyánk udvarába fogadta, és elkezdte kiműveltetni a muzsika művészetére, melyre muzsikusa, a tudós Budai ... alaposan kitanította, majd miután sok éven át forrón szeretett boldog emlékezetű szülőanyánknál szolgált dicséretesen,".[10]

Bakfark ezek szerint tehát I. János király halála után, 1540. július 22-ét követően, megmaradt az özvegy királyné, Izabella szolgálatában. Az oklevélben olvasható utalás a sok évre valószínűleg felfogható úgy, hogy 1540 nyarától egészen 1549 tavaszáig, amikor is Bakfark Lengyelországba ment. Minden valószínűség szerint tehát Izabella udvarából került át a lengyel király, Izabella bátyja, az 1548-ban trónra került Zsigmond Ágost szolgálatába.

Az, hogy Bakfark pont 1549 elején távozott az erdélyi udvartól, nem tekinthető a véletlen eredményének. Akkoriban ugyanis már egy ideje küszöbön állt Izabellának lemondatása a magyar koronáról és a királynő távozása az országból. Az 1549. augusztus—szeptemberi nyírbátori találkozón Fráter György le is mondott Izabella és János Zsigmond nevében Ferdinánd javára, távozásukra és a koronázási jelvények átadására azonban különböző okok miatt csak két év múlva került sor. Figyelemre méltó, hogy Bakfark lengyelországi megjelenésének időpontja abból a szempontból sem tekinthető véletlenlennek, hogy pont akkor érkezett az udvarba, amikor Piotrkówban országgyűlést tartottak. Egy ilyen esemény ugyanis kiváló alkalom volt a bemutatkozásra, új pártfogók elnyeréséhez.

A Bakfarkkal kapcsolatos korai zenetörténeti írások szerzői általában úgy vélték, hogy Bakfark egészen 1549-ig Erdélyben tartózkodott.[11] Gombosi könyve óta azonban az a nézet terjedt el, hogy Bakfark I. János király halálát követően feltehetőleg Franciaországba ment, s ott vagy I. Ferenc főminiszterénél, Tournon grófnál szolgált, aki egyebek mellett a „Maitre de la Chapelle du Roy" címet is viselte, vagy pedig esetleg a királyi udvarban alkalmazták. E vélekedések alapját Bakfark 1553-as lyoni lantkönyve Tournon grófhoz szóló ajánlásának egy részlete jelentette. Bakfark itt azt írta: „Cum iam antea, et a pluribus ab hinc annis, non solum ab omnibus intellexeram, sed et a tam huius orbis remotis partibus in tui gratiam huc allectus experientia ipsa videram (...) tuam erga Musicam (...) perfectam notitiam, et optimum iudicium (...) Neque enim sum veritus hoc qualecumque opusculo tua in me collata iam beneficia recognoscere"[12].

[10] Megjegyzendő, nem dönthető el, hogy a szövegben szereplő „Budense" családnévként, vagy pedig helynévként értelmezendő-e. Az oklevél teljes szövegét lásd a függelékben. A közölt szövegrészlet fordítása és kiegészítése Kárpáti András munkája.

[11] Lásd például: Adolf Koczirz: Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert. In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 37. Wien 1911, repr. Graz 1959. XXV.; Haraszti Emil: Un grand luthiste du XVIe siècle: Valentin Bakfark. In: Revue de Musicologie, Paris 1929. Nr. 3. 164.

[12] Az ajánlás teljes szövegét lásd: Gombosi i. m. 19. Az eredeti fotó kópiáját és a szöveg magyar fordítását közli: Bakfark Opera Omnia I., A lyoni lantkönyv. Közreadja Homolya I. és Benkő D. Budapest, 1976. XXVII., ill. XXIV.

Ezt a talán inkább csak udvariasságot tükröző szöveget értelmezte az 1540—49 közötti évekre vonatkozó magyarországi adatok hiányában Gombosi úgy, hogy az szorosabb kapcsolatot, esetleg szolgálati viszonyt jelezhet Tournon gróf és Bakfark között.[13] Nézetét azóta mások is átvették, s Bakfark életútjában egy több éves francia periódust feltételeznek.[14]

Úgy tűnik azonban, hogy ennek a hipotézisnek az adománylevélben olvashatók mellett más is ellentmond. Tény ugyanis, hogy mindeddig nem ismert semmiféle olyan franciaországi dokumentum, mely azt tanúsítaná, hogy Bakfark 1540 és 1549 között ott járt volna, s akár Tournon grófnál, akár pedig I. Ferenc udvarában alkalmazták volna. Bakfark nem szerepel semmiféle hivatalos iratban, s hiányzik bármiféle kortárs említése mind levelekben, mind irodalmi munkákban. Ez utóbbi pedig azért igen lényeges, mert a korszak francia költőinek (Marot, de Baif, Ronsard stb.) igencsak jó fülük volt a lantzenéhez, s a verseikben számos, nemegyszer Bakfarknál jelentéktelenebb lantost is megénekeltek.[15] Megjegyzendő, hogy Bakfarknak egyetlen, és igen késői, franciaországi említése Cesar Nostredame 1607-ből való költeményében nem hozható kapcsolatba az 1540—49 közötti évekkel.[16]

Figyelemre méltó Bakfark feltételezett „francia korszak"-ának kérdésével kapcsolatban az is, hogy míg a francia és németalföldi nyomtatványokban Bakfarknak csakis olyan művei maradtak fenn, melyek a két nyomtatott lantkönyvéből (lyoni lantkönyv 1553, krakkói lantkönyv 1565) származnak, addig a lengyel és német források számos, Bakfark két lantkönyvében nem található darabot is megőriztek.[17] Ha végigtekintünk Bakfark életútjának egészén, úgy azt látjuk, hogy mindazokból az országokból, ahol hosszabb ideig tartózkodott, több-kevesebb vele kapcsolatos dokumentum maradt fenn. Magyarországról (!) éppúgy ismerünk ilyeneket, mint Lengyelországból, Németországból, Ausztriából avagy Olaszországból.[18] Ezzel szemben viszont Franciaországból a lyoni lantkönyvön kívül Bakfark személyes jelenlétének más dokumentálható nyoma nincsen.

Ebben az összefüggésben érdemes megemlíteni azt is, hogy a lengyel udvari forrásokban nincs olyan adat, mely Bakfarkot bármiféle módon kapcsolatba hozná Franciaországgal. Márpedig ha ő onnan érkezett volna, miként ezt többen is feltételezték, úgy létezni kéne valamiféle utalásnak. Ezzel szemben viszont a legelső, 1549. május 14-i, számadáskönyvi bejegyzés Bakfarkot „ungaro"-nak írja.[19] Ez pedig a magyarországi származás, illetve annak jelzése mellett, hogy Bakfark a magyar király alattvalója, a kor

[13] Lásd Gombosi i. m. 5. Némiképp óvatosabban vélekedik Haraszti i. m. 166.: „Nous permet de supposer que le luthiste hongrois avait des relations avec le prélat français des avant 1552."

[14] Vö. Ivan Waldbauer Bakfark szócikke The New Grove Dictionary II. 46.; ill. Homolya István: Bakfark. Budapest 1982.

[15] Vö. Michel Brenett: Notes sur l'histoire du luth en France. In: Rivista Musicale Italiana 1898. V. 648—49, 665—66, 670—71, 673.; Oeuvres d'Albert de Rippe. Paris, 1972. I. XVI—XIX.; Haraszti i. m. 171—173.; Jean-Michel Vaccaro: La musique de luth en France au XVIe siècle. Paris, 1981. 18—51.

[16] Lásd Haraszti i. m. 171.

[17] Bakfark műveinek forrásait legteljesebben Homolya i. m. közli, 214—216. Megjegyzendő azonban, hogy a Bakfark műveket is tartalmazó amszterdami kézirat (Amsterdam Toonkunst Bibliotheek Ms 32.) eredetét tekintve németországi, talán porosz.

[18] Lásd a Gombosi i. m. által közölt adatokat, valamint a lengyel forrásaihoz: Király Péter: Újabb adatok és néhány korrekció Bakfark Bálint lengyelországi működésével kapcsolatban. In: Magyar Zene, Budapest 1985. 4. 406—430. A németországi forrásokhoz lásd még Koczirz i. m. XXXV., valamint Hans-Peter Kosack: Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen. Kassel 1935. 13—15. Az olaszországi forrásokhoz lásd még Giulio Cesare Barbetta 1582-ben közreadott, Bakfarknak emléket állító darabját In: Bakfark Opera Omnia III. Kisebb művek. Közreadja Homolya I. és Benkő D., Budapest, 1981., 55—57., valamint Thomasso Garzoni de Bagnacavallo: La Piazza Universale di tutte le professioni de Mondo... Venetia MDCV. Discorso XLII.: „Et á moderni tempi sono celebrati per ottimi suonatori di diversi instrumenti il Striggio passato nel lauto, Melchior Neysidler Tedesco, Valentio Greff Bakfark di Pannonia, Il Bindella Trivigiano, Matthias Romano, Giulio Cesare Barbetta Padouano, Frencesco da Milani, Andre dalla Viola." Megjegyzendő, hogy az 1587-es kiadásban Garzoni Barkfarkot lengyelnek nevezi. Lásd M. Colin Slim: Francesco da Milano. In: Musica Disciplina XVIII. 1964. 81.

[19] Lásd Gombosi i. m. 5. 9. jegyzet.

gyakorlatának megfelelően arra is utalhat, hogy ő Magyarországból érkezett a lengyel udvarba.

Igen fontos megemlíteni végül az 1540—49 közötti évek kérdéskörével kapcsolatban azt is, hogy a „francia korszak" elméletét mindeddig semmilyen francia zenetudományos munka sem támasztja alá. A francia reneszánsz lantzenével kapcsolatos tanulmányokban, így Brenett, Laurencie írásaiban, továbbá Vaccaro alapvető fontosságú könyvében, valamint Fétis Bibliographie Universelle-jében nem találni olyan adatot, vagy megalapozott véleményt, mely arra utalna, hogy Bakfark valaha is Franciaországban szolgált volna.[20]

Végső soron, annak ellenére, hogy feltétlenül szükségesnek látszik a Bakfarkkal kapcsolatos franciaországi kutatás, s elsősorban azért, hogy kiderüljön, miként került Bakfark Tournon gróffal kapcsolatba, valamint, hogy megállapítsuk, valóban megfordult-e 1552—53-ban a francia királyi udvarban, miként az Brandenburgi Albert porosz herceg 1554. május 26-án írt levelében olvasható.[21] Az 1540 és 1549 közötti évekkel kapcsolatos pozitív eredmény lehetőségében azonban a már jelzett okok miatt kételkedni kell. A „francia korszak" tehát igazolhatatlan hipotézisnek tűnik, s azt kell mondani, hogy Bakfark 1549 tavaszáig tartó magyarországi tartózkodásának tényét végül is indirekt módon a francia források negatívumai csak megerősítik.

Az alábbiakban következik Bakfark adománylevelének teljes szövege. A szöveggondozásért, a kiegészítésekért és a magyar fordításért Kárpáti Andrásnak tartozom köszönettel.[22]

Privilegium Generosi Valentini Bakffark

Nos] Joannes Secundus dei gratia electus rex Hungariae Da*[lmatiae Croatiae etc. me]*moriae commendamus tenore praesentium significantes quibus *[expedit universis quo]*d fidelis noster generosus Valentinus Bakffark musicus [...] nostram *per]*sonaliter veniens in praesentiam exhibuit et praesentavit nobis unas quasdam *litera]*s fidelium nostrorum egregiorum et nobilium Pauli Warady scribae cancellar*[iae nos]*trae et Francisci Bachmegey vicecomitis comitatus Albensis, huminum videlicet nostror*[um regi]*orum relatorias in papiro clause confectas, sigillisque eorundem usualibus cera viridi obsignatas continentes in se seriem et modum legitimae introductionis et statutionis, per eosdem pro parte ipsius Valentini Bakffark super totali et integra possessione Olahgald vocata in dicto comitatu Albensi existente habita, alias ad dirutum castrum Diod pertinente ipsum ex perennali donatione nostra concernente ad mandatum nostrum regium praesentibus vicinis et commetaneis eiusdem absque nulla contradictione peractae tenoris infrascipti, supplicans nobis idem Valentinus Bakffark humillime, ut nos easdem literas ac omnia et singula in eisdem contenta ratas gratas et accepta habentes praesentibus literis nostris verbotenus in*[se]*ri et inscribi, ac in formam privilegii nostri redigi facientes sibi suisque haeredibus *et]* posteritatibus universis extradare dignaremur. Quarum quidem literarum

[20] Vö. Brenett i. m. 654; Lionel de la Laurencie: Les Luthistes. Paris 1928; Vaccaro i. m.: Francois Fétis: Bibliographie universelle des musiciens. Paris 1860. I. 184., Bakfark címszó.

[21] Lásd Gombosi i. m. Függ. 7.

[22] Itt tartozom ugyancsak köszönettel Trócsányi Zsolt főlevéltárosnak az oklevél szövegének kiegészítésével és értelmezésével kapcsolatos segítségéért.

*relatorior]*um suprascriptio sic se habet: Serenissimo principi et domino domino Joanni *secun]*do dei gratia electo regi Hungariae Dalmatiae Croatiae etc. domino nobis *clement]*issimo. Continentia vero earum verbalis ab intra sequitur hoc modo: Sacra Regia Majestas et domine domine naturaliter nobis semper clementissime fidelium servitorum nostrorum in gratiam Majestatis vestrae Sacrae humillimam perpetuamque oblationem. Vestra noverit Majestas sacra, nos literas ejusdem introductorias et statutorias pro parte generosi Valentini Bakffark musici *[sui* emannatas nobisque preceptorie sonantes summa qua decuit reveren*[tia* recepisse in haec verba: Joannes secundus dei gratia electus r*[ex* Hungariae, Dalmatiae Croatiae etc. fidelibus nostris egregiis nobilibu*[s* Andreae literato Zekesfeyerwary, Nicolao literato Tholnay, Paulo l*[iterato* Warady, Gabrieli literato Coloswariensi, Joanni Galffy, Thomae li*[terato* Thorday, Joanni Bachy, Andreae Feltothy, Joanni Benkeo et Joa*[nni* Coloswariensi, scribis cancellariae nostrae, item Francisco Bachmegey de *[...* vicecomiti comitatus Albensis, Joanni Boltha, Joanni Feyer de eadem Gald, *[...* Galthewy de eadem Galthew, Gabrieli Potok, Blasio Galtewy, Caspari *[Mel*chiori Sebesy de Sard, Stephano Sypos et Mattheo Zekely Alb*[ensi salutem* et gratiam. Cum fidelis noster generosus Valentinus Bakffark m*[usicus* qui iam inde a puero ob ingenii illius ad musicen summam propen*[sitatem...* a serenissimo principe domino quondam Joanne dei gratia rege Hungar*[iae etc.* parente nostro charissimo piae memoriae clementer in aulam suam *[receptus* et in arte musica erudiri ceptus, in illaque a docto musico suo *[.....* Budense probe institutus per multos annos serenissimae ge*[nitrici* desideratissimae foelicis recordationis laudabiliter inse*[rviens* deinde Italiam, Galliam, Germaniam totumque prope mundum *[.....* *per]*agrans, ac in multorum principum aulis versatus ta*[.....* *exce]*llentes musicos existimation*[is pro]*meruit, ut in *[.....*
*.....]*atur omiss*[is.....*
*.....]*sore praemiis, quae a plurimis christiani nominis p*[rincipibus*
*.....]*ab ipso Romanorum imperatore retinendi eum in ipsorum*[.....*
*....]*ni offerebantur, sponte ac alacri animo ad nos rever*[sus.....*
*...]*m suam apud nos contestari et nobis patriaeque suae per to*[tam vitam in]*servire statuerit, ob hoc dignum habentes respectum fidei et *[.....*
*..]*e totalem et integram possessionem nostram Olahgald vocata*[m .....* Albensi existentem habitam, alias ad dirutum castrum Dyod pe*[rtinentem* cunctis eiusdem utilitatibus et pertinentiis quibuslibet, terris *[scilicet arabilibus* cultis et incultis, agris, pratis, pascuis, campis, foenetis, silvis, *[nemoribus* montibus, vallibus, vineis, vinearum promontoriis, aquis, fluviis, *[piscinis,* piscaturis, aquarum decursibus, molendinis et eorum locis, generaliter *[vero* quarumliber utilitatum et pertinentiarum suarum integritatibus, *[quovis* nominis vocabulo vocitatis, de jure et ab antiquo ad ea*[ndem* spectantibus et pertinere debentibus, sub suis veris metis et antiquis li*[mitibus* existentibus, eidem memorato Valentino Bakffark, ipsiusque haer*[edibus* et posteritatibus universis, vigore aliarum literarum nostrarum *[donatio*nalium superinde confectarum, salvo jure alieno, clementer in *[perpetuum* dederimus, donaverimus et contulerimus velimusque e*[.....*
praescriptae possessionis (Olahgald vocatae, in dicto comitatu *[.....*
habitae vicinis et commetaneis) medio vestri legitime *[.....]* introducatis.

Super quo fidelitatibus vestris harum serie committimus *[et m]*andamus firmiter, ut acceptis praesentibus simul vel duo vestrum, sub oneribus alias in talibus observari solitis, ad faciem praedictae possessionis Ola*[hgald* vocatae, in dicto comitatu Albensi existentis habitae vicinis et commetaneis *[ejus* universis inibi legitime convocatis et praesentibus accedendo introduc*[atis* praefatum Valentinum Bakffark in dominium eiusdem praedictae posse*[ssionis* statuatisque eandem eidem ipsiusque haeredibus et posteritatibus uni*[versis* simulcum cunctis suis utilitatibus et pertinentiis quibuslibet, praemissae *[dona-*tionis nostrae titulo ipsi incumbentem perpetuo possidendam. Si non fuerit contra*[dictum*, contradictores vero si qui fuerint evocetis eosdem ibidem ad decimum quintum diem a die eiusmodi contradictionis fiendae computandum in curiam nostram regiam, nostram scilicet in praesentiam rationem contradictionis reddituros. Et post haec vos huiusmodi introductionis et statutionis vestrae seriem cum contradictorum et evocatorum, si qui fuerint, vicinorumque et commetaneorum, qui praemissae statutioni intererunt, nominibus et cognominibus terminoque assignato ut fuerit expedito, nobis ad terminum praedictum fide vestra mediante referre vel rescribere debeatis et teneamini. Secus non facturi, praesentibus perlectis exhibentibus restitutis. Datae in civitate nostra Alba Julia ultimo die mensis Julii. Anno Domini millesimo quingentesimo septuagesimo. Nos igitur mandatis Majestatis Vestrae Sacrae per omnia ut *t]*enemur obedire et satisfacere volentes, die sex*[to]* decimo *Aug]*usti anni praesentis ad faciem praedictae possessionis *[O]*lahgald v*[ocatae in dic[*to comitatu Alben*[si ex]*istentis, vicinis et comme*]taneis* .....
.....*]*me *[*.....
.....*]* aro *[*.....*]* Comano Cowach cive jurato In *[*.....
.....*]*la Ic*[*....*]*o cive Joanne Dwma In Tybur Re*[verendissimi*.....
...*Mic]*haelis Chyaky Cancellarii ac summi consiliarii *[*.....
....*]*do Mate, judice Paulo Cheh et Joanne Ad*[*.....
....*]* Benedyk Majestatis Vestrae Sacrae Gabriele Szwla Clo*[*.....
.....*]*in Chyakia Casparis Barchyay, Myhul judic*[*.....
....*]*odiog possessionibus Matthei Nagy egregiorum nobi*[lium* .....
.....*]*ovantibus in personis dominorum suorum, ac aliis complurimis *[*.....
*c]*onvocatis et praesentibus accessimus et introduximus praefatum Valen*[tinum* Bakffark in dominium eiusdem possessionis, statuimusque eandem eidem ips*]iusque* haeredibus et posteritatibus universis, simulcum praescriptis cunctis suis utilitatibus et pertinentiis quibuslibet, jure ipsi ex praemissa donatione *[Majestatis* vestrae sacrae incumbentem perpetuo possidendam, tribus diebus legitimis et *[horis* sufficiendis juxta regni consuetudinem in facie eiusdem possessionis moram continuam facientes, nemine penitus coram nobis contradictore apparente. Seriem omnem eiusmodi introductionis et statutionis nostrae, prout p*[er no]*s fideliter est peracta, simulcum vicinorum et commetaneorum, qui *praemissae statu]*tioni interfuerunt, nominibus et cognominibus M*[ajestati* vestrae sacrae fide nostra mediante rescripsimus. Quam deus optimus Ma*[xi-mu]*s, diutissime in conservationem afflictae patriae feliciter ad vota *[*... conservare dignetur. Datum in dicta possessione Olahgald die tertia diei huiusmodi introductionis et statutionis nostrae. A*[nno* domini millesimo quingentesimo septuagesimo supradicto. Et p*[aulo*

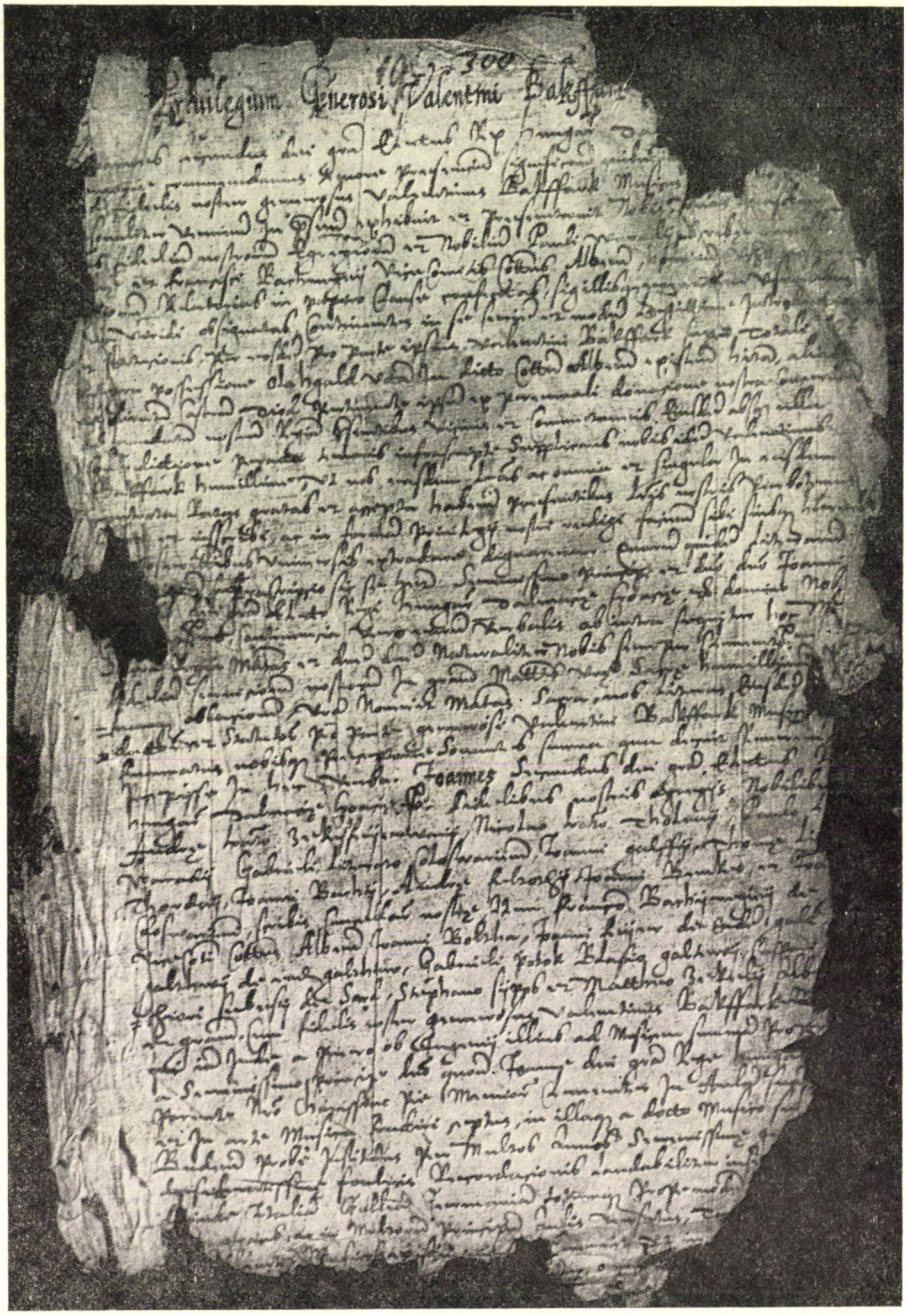
inferius subscriptum erat: ejusdem Majestatis vestrae sacrae humiles et p[*er*-
fideles servitores, Paulus Varady, scriba cancellariae Majestatis V[*estrae*
et Franciscus Bachmegyey, vicecomes comitatus Albensis. Nos igitur
praemissa humillima supplicatione memorati Valentini Bakffark
nostrae modo quo supra porrecta Majestati, regia benignitate exau[*dita*
et clementer admissa praescriptas literas relatorias ac omnia et s[*ingula*
in eisdem contenta ratas gratas et accepta habentes praesentibus [*literis*
nostris de verbo ad verbum sine diminutione aut augmentatione
inseri et inscribi, at in forma privilegii nostri redigi fecimus. [...
penitus in facie praemissae possessionis tempore statutionis [*mora facta*
est coram ipsis hominibus nostris regiis, sed neque demum coram [*eisdem*
contradictore apparente. In cuius rei memoriam firmi t[*atemque*
perpetuam praesentes literas nostras privilegiales, pendentis et a[*uthentici*
sigilli nostri munimine roboratas, eidem Valentino B[*akffark*
ipsiusque haeredibus et posteritatibus universis, jurium suorum [.....
cautelam uberiorem dandas et concedendas duximus. Da[*tum* .....
per manus Reverendissimi Michaelis Chyaky, supremi [*cancellarii*
ac summi con]siliarii nostri, fidelis [*nobis*] sincere dilecti, in prae[*dicta*
civitate] nostra Alba [*Julia* .....] p[.....
.....*an*]no do[*mini millesimo quingentesimo septuagesimo* .....

Nemes Bakffark Bálint privilégiuma

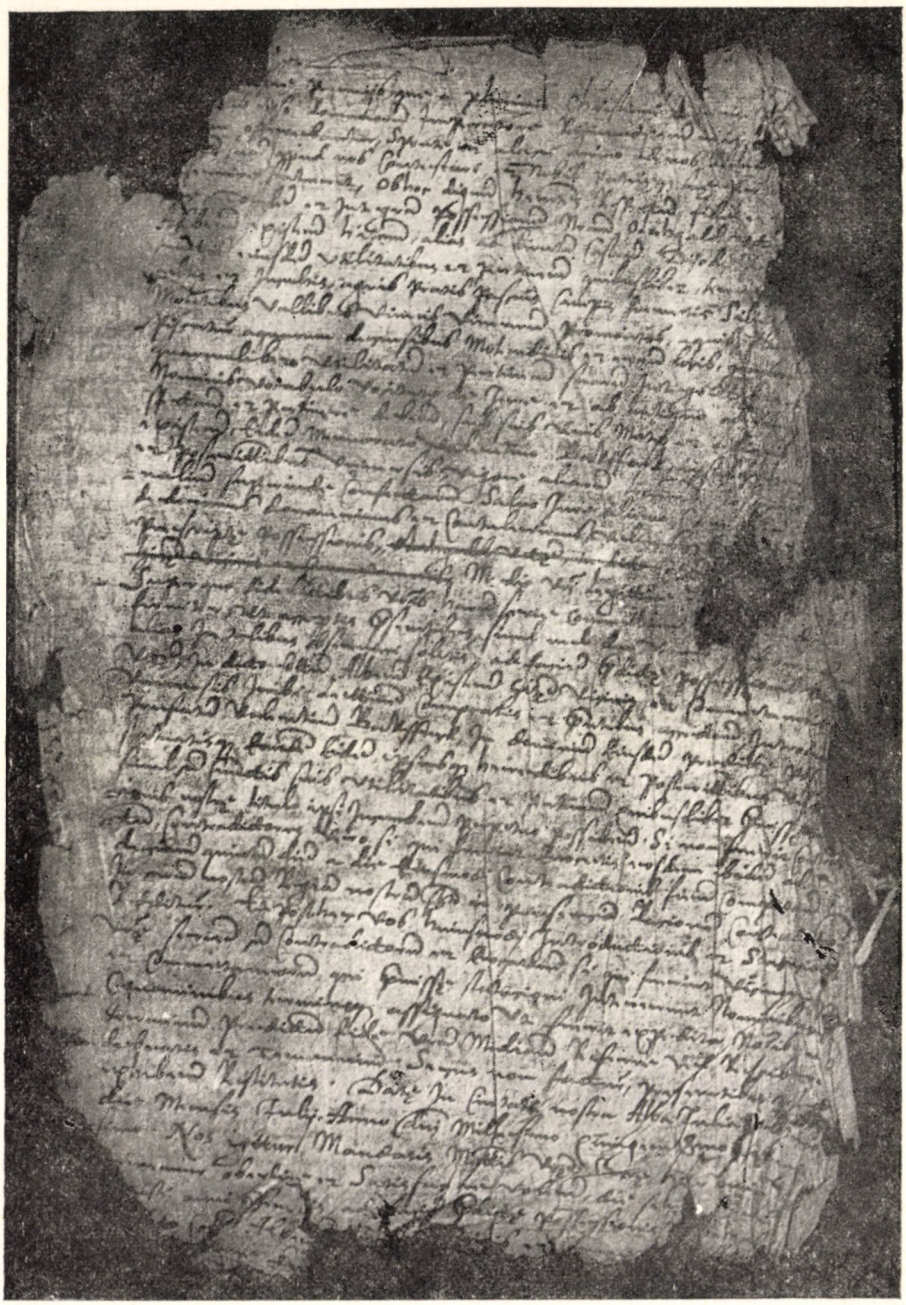
Mi, második János, Isten kegyelméből Magyarországnak, Dalmáciának, Horvátországnak stb. választott királya emlékezetül adjuk, és jelen soraink szavával kijelentjük mindazoknak, akiket illet, hogy hívünk, nemzetes Bakffark Bálint muzsikus személyesen színünk elé járulván bemutatott és átadott nékünk egy levelet, mely vitézlő és nemes híveinknek, Warady Pálnak, kancelláriánk írnokának, és Bachmegey Ferencnek, Fehér megye alispánjának, tudniillik a mi királyi embereinknek papirosra írt zárt, szokásos zöld-viaszos pecsétjükkel ellátott jelentéstévő levele, mely az említett Fehér megyében lévő, a lerombolt Diod várához tartozó és örökös adományozásunk alapján őt megillető Olahgald nevezetű teljes és egész falvat és birtokot illetően az ő általuk — királyi rendeletünknek megfelelően szomszédai és határszomszédai jelenlétében minden ellentmondás nélkül — lefolytatott törvényes beiktatás és birtokbaadás rendjét és módját tartalmazza és amelynek szövege a lentebb idézett, Bakffark Bálint a legalázatosabban kérve bennünket, hogy ezt a levelet, minthogy azt a benne foglalt minden részletet illetően helyesnek, kedvesnek és elfogadhatónak találtuk, jelen oklevelünkbe szóról szóra beilleszteni, beiktatni és privilegiális oklevél formájára kiállítva néki, örököseinek és minden utódának kiadni méltóztassunk. A levél külső felirata így szól: „A fenséges fejedelemnek és úrnak, második János úrnak, Isten kegyelméből Magyarország, Dalmácia, Horvátország stb, választott királyának, a mi legkegyelmesebb urunknak." Tartalma pedig szó szerint így hangzik: „Szent királyi fenség és úr, mi mindenkor természettől legkegyelmesebb urunk! Hűséges szolgálatainknak szent felséged részére legalázatosabb és örökkévaló ajánlását. Szent Felséged bizonyára tudja, hogy muzsikusa, nemzetes Bakffark Bálint részére kiadott birtokbaadó és beiktató levelét, amely nékünk szól mint parancslevél, a

legnagyobb tisztelettel, mint illik, átvettük. A levél szövege a következő: »Mi második János, Isten kegyelméből Magyarországnak, Dalmáciának, Horvátországnak stb. választott királya vitézlő és nemes híveinknek, Zekesfeyerwary András deáknak, Tholnay Miklós deáknak, Warady Pál deáknak, Coloswary Gábor deáknak, Gálffy Jánosnak Thorday Tamás deáknak, Bachy Jánosnak, Feltothy Andrásnak, Benkeo Jánosnak és Coloswary Jánosnak, kancelláriánk írnokainak, gáldi Bachmegey Ferencnek, Fehér megye alispánjának, Boltha Jánosnak, gáldi Feyer Jánosnak, Galthewy..., Potok Gábornak, Galthewy Balázsnak, sárdi Sebesy Gáspár Menyhértnek, Sypos Istvánnak, Fejérvári Zekely Máténak üdvözletünket és kegyelmünket. Mivel hívünk, nemzetes Bakffark Bálint muzsikus, aki már gyermekkorában tehetsége folytán igen nagy hajlandóságot mutatott a muzsika iránt, miért is őt a fenséges fejedelem és úr, a néhai János Isten kegyelméből Magyarország, Dalmácia stb. királya, legdrágább és áldott emlékű atyánk udvarába fogadta, és elkezdte kimüveltetni a muzsika művészetére, melyre muzsikusa, a tudós Budai ... alaposan kitanította, majd pedig, miután sok éven át forrón szeretett boldog emlékezetű fenséges szülőanyánknál szolgált dicséretesen, Itáliát, Galliát és Germániát, azaz szinte az egész világot ... bejárta, sok fejedelem udvarában megfordult, s eközben oly nagy zenei hírnevet szerzett magának, hogy... (?) ... (mégis) odahagyva minden jutalmat, melyet számos keresztény úr és fejedelem, sőt maga a római császár kínált fel néki azért, hogy őt saját szolgálatában megtartsa, ő önként, vágyó lelkétől vezérelve visszatért hozzánk, és úgy döntött, hogy ... (tudásáról?) ... nálunk is tanúbizonyságot tesz, és egész életén át minékünk és saját hazájának fog szolgálni. Mindezért tehát, hűségének és ...(?) méltó elismeréseképpen a Fehér megyében lévő mégpedig a lerombolt Diod várához tartozó Olahgald nevezetű teljes és egész falunkat annak minden haszonvételével és tartozékával együtt, vagyis művelt és műveletlen szántóföldjeivel, réteivel, legelőivel, mezőivel, kaszálóival, erdőivel, ligeteivel, hegyeivel, völgyeivel, szőlőivel, szőlőhegyeivel, vizeivel, folyóival, halastavaival, halászóhelyeivel, vízfolyásaival, malmaival és malomhelyeivel, általában pedig bármilyen haszonvételeinek és tartozékainak bármi néven nevezett, jogszerint és régóta számbavett hozzátartozó teljességével, igazi és régi határai között az említett Bakffark Bálintnak és örököseinek és minden utódának egy másik, ezen kívül megszerkesztett adománylevelünk érvényével, mások jogának sérelme nélkül, örökjogon adományozzuk, ajándékozzuk és átengedjük, és azt óhajtjuk, hogy ... a fent említett falu általatok törvényesen birtokba adassék. Erre vonatkozólag pedig Hűségteknek jelen soraink rendjében meghagyjuk és szigorúan megparancsoljuk, hogy soraink kézhezvétele után közületek az egyik vagy mindketten — az ilyen esetekben szokásos büntetés terhe alatt — a fent említett Fehér megyében lévő Olahgald nevezetű falu színe előtt megjelenvén, miután összes szomszédait és határszomszédait oda törvényesen összehívtátok, az ő jelenlétükben nevezett Bakffark Bálintot a mondott falu fölötti uradalmába iktassátok be, és azt néki, örököseinek és minden utódának összes haszonvételével és tartozékával együtt, mint a szóbanforgó adományozásunk címén őt megilletőt, örökös tulajdonul adjátok birtokba, ha ellentmondás nem lesz. Ha pedig lesznek ellentmondók, akkor őket ott helyben idézzétek meg az ellentmondás napjától számított 15-ik napra királyi udvarunkba, mégpedig a mi színünk elé, hogy az ellentmondás okáról számot adjanak. Ezek után pedig a mondott határnapig hűségesen jelentsétek nekünk a beiktatás és birtokbaadás rendjét, az ellentmondók és megidézettek nevét és keresztnevét, ha voltak ilyenek, továbbá a beiktatásnál jelenlévő szomszédokét és határszomszédokét is, valamint a kitűzött határnapot. Másként ne cselekedjetek. Jelen levelünket olvasása után adjátok vissza a felmutatónak. Kelt a mi székvárosunkban, Gyulafehérvárott, július havának utolsó napján, az úr 1570-ik esztendejében.« Mi tehát

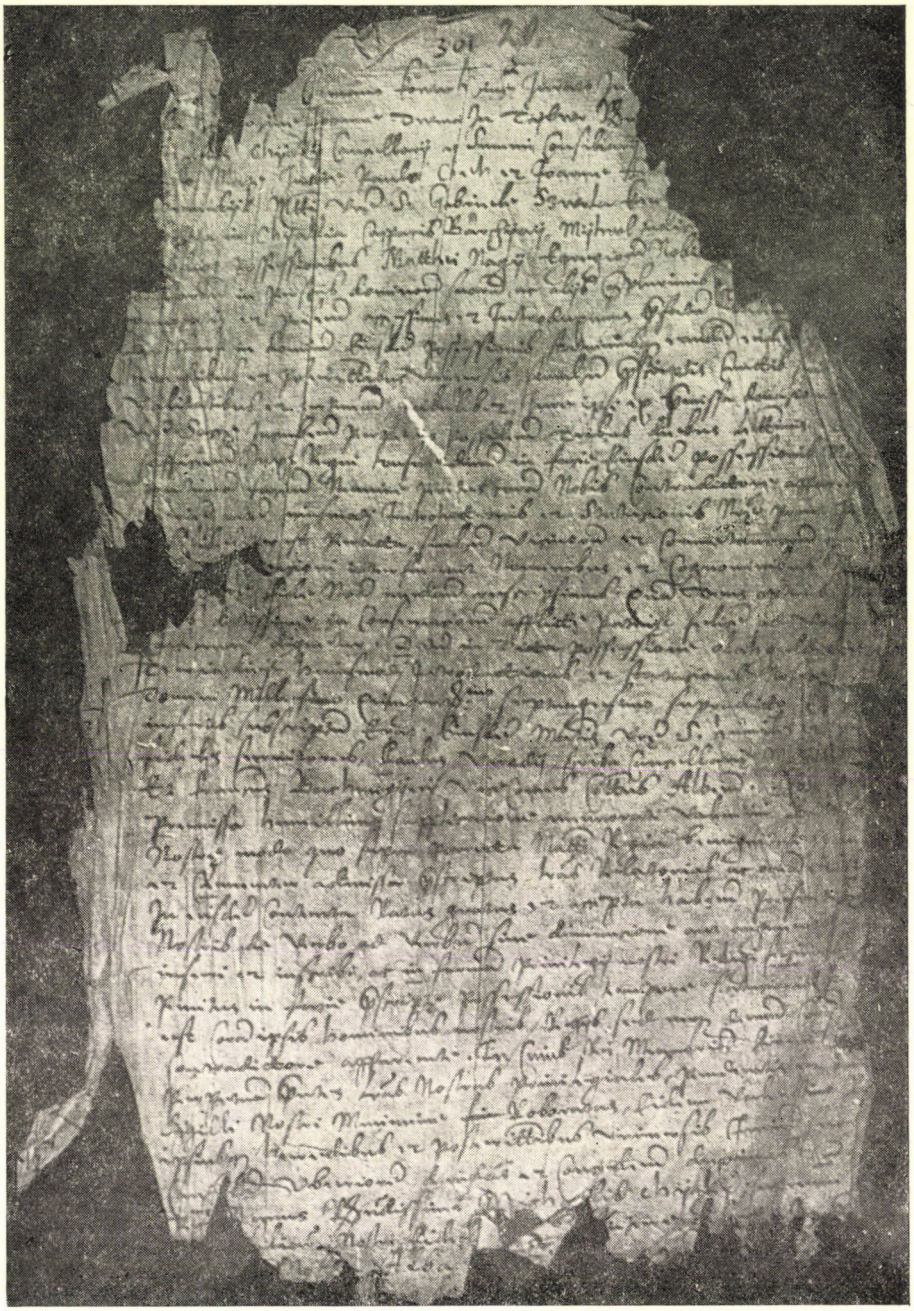
szent Felséged parancsainak mindenben kötelességünknek megfelelően engedelmeskedni és eleget tenni akarván folyó év augusztus havának 16-ik napján a fent említett Fehér megyében lévő Olahgald nevezetű falu színe előtt, azaz a szomszédok és határszomszédok, névszerint ... *[következik a nevek felsorolása, erősen töredékes]* ... és még számos oda összehívott ember színe előtt megjelentünk, és nevezett Bakffark Bálintot ezen falu uradalmába beiktattuk, és azt néki, örököseinek és minden utódának, összes fent nevezett haszonvételével és tartozékával együtt, mint szent felséged fenti adományozása címén őt megillető örökös tulajdonul birtokba adtuk, és, bár — az ország szokása szerint — a törvényesen biztosítandó három napig ... egyfolytában tartó haladékot az említett falu színe előtt megadtuk, ellentmondó mi előttünk mégsem jelentkezett. Ezen beiktatás és birtokba adás rendjét, ahogyan azt mi híven lefolytattuk, valamint a birtokba adásnál jelenlévő szomszédok és határszomszédok neveit és keresztneveit szent Felségednek ezennel hűségesen jelentettük. A jóságos és legnagyobb Isten Felségedet sokáig szerencsésen tartsa meg e csapásoktól sújtott haza oltalmára. Kelt az említett Olahgald faluban, a beiktatás és birtokbaadás napjától számított harmadik napon, az Úr 1570-ik évében." Kevéssel lejjebb pedig az aláírás: „Szent Felséged alázatos és hűséges szolgái: Varady Pál, kancelláriai írnok és Bachmegyey Ferenc, Fehér megye alispánja." Mi tehát, miután nevezett Bakffark Bálintnak Felségünkhöz a fent említett módon benyújtott legalázatosabb kérvényét királyi jóindulattal meghallgattuk és kegyesen elfogadtuk, az idézett jelentéstévő levelet — minthogy azt a benne foglalt minden egyes részletet illetően helyesnek, kedvesnek és elfogadhatónak találtuk, jelen levelünkbe szóról szóra, kihagyás és hozzátoldás nélkül beillesztjük és beiktatjuk, és privilegiális oklevél formájára kiállíttattuk, ... [egyúttal kijelentjük, hogy] az említett falu színe előtt a beiktatás idején királyi embereink jelenlétében ... [a törvényes haladék megadatott], de végülis ellentmondó őelőttük nem jelentkezett. Ennek emlékezetére és örökre szóló biztosítására hiteles függő pecsétünk erejével megerősített jelen privilegiális oklevelünket adtuk és adományoztuk nevezett Bakffark Bálintnak, örököseinek és minden utódának jogaik ... [elismerésének] nagyobb biztosítékául. Kelt ... a fő tisztelendő Chyaky Mihály, főkancellárunk és főtanácsosunk, őszintén kedvelt hívünk keze által a fent említett székvárosunkban, Gyulafehérvárott ... az Úr ... [1570-ik évében] ...



1. OL. F15: 6K fol. 300r



2. OL. F15: 6K fol. 300^{v}



3. OL. F15: 6K fol. 301[r]

KÖNYVEKRŐL

Ujfalussy József:

TAMINO A VÁLASZÚTON. DRÁMAI PÁRBESZÉD ÉS ZENEI CSELEKVÉNY

Zeneműkiadó Budapest, 1986

Amióta *A valóság zenei képe* (Zeneműkiadó, 1962) megjelent, várják a zeneesztétika iránti hazai és külföldi érdeklődők ennek az átfogó műnek a folytatását, annál inkább, mert „A zene művészi jelentésének logikája" alcímet viselte, s szerzője mintegy „prolegomenon"-nak szánta további zeneesztétikai kutatásaihoz, ahol ez a logika az „élő és... állandóan változó műfajokban" konkretizálódik.

„Annak kifejtése, hogy ez hogyan történik, már a zeneesztétika további feladata volna, a zenei tipológia és a bonyolultabb, nagyobb zenei egységek jelentéstanának, esztétikájának tárgyalása keretében. Így ennek a könyvnek a határait túllépi." — írta Ujfalussy *A valóság zenei képe* utolsó oldalán. Kisebb közleményeiből is ismeretessé vált, hogy egy ilyen lehetséges második kötet központi kérdésének a zenei *műfaj* kategóriáját tekintené. Ha úgy vesszük, ez a „második kötet" lényegében el is készült főiskolai jegyzet formájában, de ezt szerzője nem tartotta eléggé kidolgozottnak ahhoz, hogy az adott formában nagyobb nyilvánosság elé bocsássa.

További munkássága látszólag más utat vett: előbb a több világnyelvre lefordított és több kiadást megért Bartók-monográfia, majd kisebb résztanulmányok következtek.

Az út végül mégsem lett más, minthogy Ujfalussynál a konkrét elemzések és az átfogóan esztétikai kérdésföltevések kezdettől — ha tetszik, már az Odüsszeia, egy epizódját tárgyaló bölcsészdoktori értekezésétől — együtt jelentkeztek. Így visel esztétikai vonatkozású címet nevezetes Mozart-tanulmánya, az ötvenes évekből való *Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben.* Így hordoz mély esztétikai vonatkozásokat a Debussy-, majd a Bartók-monográfia. A műfaj-kategóriáról tervezett „második kötet" legfőbb gondolatait elmélegileg is összefoglalta 1974-es akadémiai székfoglalója, *A műfaj-kategória sorsa és jelentősége a zeneesztétikában.* Így, ha egy újabb zeneesztétikai mű meg nem írása veszteség is, ugyanekkora nyereség ezeknek a gondolatoknak konkrét összefüggésekben életre keltett, szakadatlanul gazdagodó kifejtése. A rövidebb tanulmányokban pedig Ujfalussy kivételes erénye öltött testet: egy-egy szűken filológiainak látszó zenetörténeti ténytől vagy pusztán összhangzattaninak tűnő részkérdéstől mintegy meredek felszállással emelkedett föl a legáltalánosabb érvényű esztétikai összefüggésekig.

Ebben a tekintetben a *Tamino* többszörösen is összefoglalás. Egy *életmű* eddigi útjának összefoglalása, hiszen Mozart dramaturgiája Ujfalussyt már zeneakadémiai diákévei óta foglalkoztatta; és egy kivételesen termékeny *módszer* összefoglalása, amely esztétikai alapkérdéseket képes akár egyetlen mű egyetlen részletén át megvilágítani. S a „reculer pour sauter" Lukács György által is vallott alapelve itt egyben olyan *új* következtetések kimondásához is elvezette, amelyeknek a szerző korábbi esztétikájában csupán az előzményei voltak meg, a jelenlegi formában viszont fontos újdonságot jelentenek a hazai és nemzetközi esztétikai gondolkodás egészében. Ilyen szempontból valóságos mesterfogás, ahogyan ez a rövid terjedelmű és egyetlen tárgyra összpontosító írás az ógörög gondolkodástól a fiatal Lukácson át a szemiotikáig, a legfrissebb hazai és nemzetközi kutatásokig terjedő, mítosztörténetet, drámaelméletet és zenei szerkezetelemzést egybefoglaló ívet gondolatmenete szerves, élő, megvilágító részévé teszi.

Tamino „rite de passage"-a, a Varázsfuvola legfontosabb drámai fordulata, eléggé szokatlan módon, egy „hosszú, párbeszédes accompagnato recitativóban" megy végbe. Talán ezzel magyarázható, hogy „zenei kifejlését az irodalom nem elemzi, nem érinti jelentőségéhez méltóan". A zenei elemzők számára talán soványabb falatnak igérkezett, hiszen minden gazdagabb zenei utalásával, gesztusaival, hangszerelésével együtt is végül a recitativo megszokott vágányain látszott mozogni.

Nos, Ujfalussy elemzéséből kiderül, hogy ez a párbeszédes jelenet sokkal koncepciózusabb

megkomponáltabb, mintsem egy szokásos recitativikus párbeszédtől elvárható lenne. Mindenekelőtt hangnemi rendje s ehhez kapcsolódó hangnem-szimbolikája hordoz mélyebb jelentést; hasonlóan jelentéssel teltek dallami gesztusai, vagy akár akkordikus funkciói is (pl. a domináns „costanza" szemben a szubdomináns „dolcezza"-val). Mindezeket a jelentéseket persze csupán az opera egészéből, ezen túl, a mozarti életmű egészéből, s ezen is túl, akár a zenetörténet vagy az összehasonlító mítosztörténet egészéből lehet csak fölfejteni.

Így, hiába akarunk szakfilológusként egy-egy részletnél leragadni, a dolog lényege űz tovább az egyetemes összefüggések felé. S így válik a 12 lapra terjedő 9. fejezet teljes zeneesztétikai összefoglalássá, egyben általános esztétikai úttöréssé. Íme Ujfalussy esztétikájának már nem csak a várt második, hanem a még nem is sejtett harmadik kötete! Lényegében a *mimészisz* eredeti antik értelméből indul ki, ahol a *musziké* nem valamilyen tárgyi valóság utánzója, hanem emberi magatartásmódok, gesztusok, ha tetszik, *éthoszok* hordozója. Innen eljut a *viszonylatok* jelentésmeghatározó szerepéhez, majd a *konnotációhoz*, mint a művészi jelentés kulcsához (szemben a fogalmi közlés *denotatív* jellegével), végül *a műegész befejezés meghatározta egységéhez* — ha tetszik, virtuális egyidejűségéhez, időbeli művészetek esetében. Ez az a pont, ahol Ujfalussy esztétikája logikusan találkoztatja a lukácsi kiindulásokat a strukturalista-szemiotikus közelítésekkel, mint ugyanegy lényeg különböző nézőpontjaival.

Mindez így bizonyára szárazan elvonatkoztatottnak hat, holott valódi szerszámok a művészet rejtélyeinek föltárásához. Ez a könyvismertetés így pontosan a *Tamino* legfőbb erényével marad adós: *az általános elméleti tézíseknek a konkrétumokra vonatkozó megvilágító erejével.* Ezért teszi bölcsen az olvasó, ha száraz beszámolóm szította szomját azon nyomban Ujfalusy könyvével csillapítja.

Maróthy János

Gunthard Born:

MOZARTS MUSIKSPRACHE — SCHLÜSSEL ZU LEBEN UND WERK — — KINDLER VERLAG, MÜNCHEN, 1985 (431 l.)

Kindler Verlag, München, 1985

Gunthard Born személyében ismét egy „outsider", a zenetudomány hivatalos művelőinek körén kívül első személyiség jelentkezik a Mozartról szóló legfrissebb irodalom írói között — méghozzá hangsúlyos, *érdemleges* mondanivalóval.

Wolfgang Hildesheimer Mozart-könyve óta szinte már nem is számít meglepetésnek, hogy más intellektuális szférából induló Mozart-értők is szót kérjenek Mozart-kérdésekben, s többé-kevésbé kompetenciájukat is elhihetővé tegyék. Hildesheimer vagy Gunthard Born szintjén méltánytalan volna nem elismernünk, hogy zenei ismeretek dolgában jól felvértezett, s a Mozart-életműben meg a Mozart-irodalomban sokoldalúan járatos írókkal volna dolgunk. S arisztokratizmus volna azt állítanunk, hogy semmi fontos szempontot vagy impulzust ne adnának a mai Mozart-kutatásnak — egy olyan időben, amikor a „hivatalos" zenetudomány évek óta adós a Mozart-kép teljes újrafogalmazásával, új, összefoglaló nagymonográfiák közrebocsátásával.

Persze, joggal lehet felelni erre, hogy az idő még nem érett meg az új monográfiákra. Az Új Mozart-összkiadás három évtizede óta, s közel száz kötet eddigi megjelenése óta ismét a felfedezések izgalmas korszakát és az *anyaggyűjtés* időszakát éljük, nem a szintézis nyugodt pillanataiét. Minden mozgásba jött megint Mozart-ismereteinkben: kiderült, hogy korábbi Mozart-képünk sem teljes, sem pontos nem volt, a Mozart-kutatás másfélszáz éves múltja, s megannyi összegző kísérlete ellenére sem. Kiderült, hogy a hatalmas életmű megérett az új szempontú felmérésre és áttekintésre; nemcsak a szorosan vett Mozart-kutatás új felfedezéseinek tükrében, hanem a tudomány párhuzamos eredményeinek — a modern filológiának, a 18. századi előadóprakszis feltárásának, a 18. századi életműkutatások (Haydn stb.) és a klasszikakutatás friss vívmányainak — köszönhetően. Végérvényesnek hitt ismeretek és nézetek mellé kerültek újabb és újabb kérdőjelek. Ismét tere támadt az új válaszadási kísérleteknek.

Egy ilyen mozgásban lévő időszakban megnő a *kezdeményezéseknek* — új elméleti kérdésfeltevéseknek és új módszertani megközelítéseknek — fejlődést előrevivő szerepe. Fontosságukat nem csökkenti, ha ezek a kezdeményezések történetesen „kívülről", a céhbeli ze-

netudomány berkein túlról szolgálnak friss impulzusokkal a Mozart-kérdések újragondolásához.

Ami Gunthard Born személyét illeti, első pillantásra bizonyára meghökkentő, hogy mennyire „kívülről" jön ez az indíttatás. Born (sz. 1935.) eredeti foglalkozása szerint kutatómérnök, laser-specialista, s egy tekintélyes müncheni fizikai kutatóintézet részlegvezetője. „Korunk német értelmiségijei között egy Mozartiánus" — mondhatná magáról ő is, Hildesheimerhez hasonló understatementtel. Hogy komolyan vehető „Mozartiánus" azonban, arra nem kisebb személyiség bevezető ajánlása hívja fel az olvasó figyelmét, mint Wolfgang *Plath*-é, az Új Mozart-összkiadás egyik főszerkesztőjéé, a modern Mozart-kutatás egyik hangadó tudósáé.

„Ez a könyv megérdemli a figyelmet — írja Wolfgang Plath — Olyasvalaki beszél itt Mozart zenéjéről, aki nem a »szakmából« jön, hanem hivatásos Mozart-kutató, nem zenetudós. Elbizakodottság? Mintha csak a hivatalos jogosítvánnyal rendelkező szakértelemnek volna mit mondania számunkra! Aki így gondolkodik, nem tudja, milyen végtelenül sokat köszönhet a Mozart-kutatás úgynevezett kívüllállóknak, Otto Jahntól... ...Wolfgang Hildesheimerig. Ez a könyv figyelmet érdemel, mert olyan témát érint, amely elől a szakemberek eddig kitértek..."

Nem mintha Wolfgang Plathnak ne volnának fenntartásai. „E könyv szerzője — írja — teljes kockázatvállalással egy tudományos határterületre merészkedett. Ilyen vállalkozáshoz bátorság kell — s mindaz az elfogulatlanság, amely a kívülállókat szokta jellemezni. Készséggel beismerem, hogy Born úr kéziratát... várakozással, s egyben kétkedéssel olvastam végig... Egyes dolgokat még mindig eltúlzottnak tartok benne, s kiélezett formájában nem tarthatónak — de nincs-e vajon a »túlzó foknak« az irodalomban is valami olyasfajta funkciója, mint az optikai lencséé?"

Lássuk ezután közelebbről, melyik az a „határterület", amelynek felderítésére — illetőleg az egész korábbi Mozart-irodalommal szemben való újjáértelmezésére — Gundhard Born kísérletet tesz.

*

Born egy szenvedélyes *prekoncepcióra* építi fel egész könyvét — quod sit demonstrandum: annak a nézetnek kifejtésére, hogy Mozart zenéje igenis *programszerű* zenei nyelv, képszerű tartalmakat és konkrét *fogalmi* jelentéseket hordozó idióma.

Gondolatmenetének másik szenvedélyes és elkötelezett előfeltevése pedig az, hogy ez a zenei nyelv — olykor rejtett és rejtőzködő módon, de *megfejthetően* — igenis politikus tartalmak, merész és haladó társadalmi nézetek kifejezésére szolgál; tehát nem „semleges" és apolitikus művészet, mint ahogyan az eddigi Mozart-irodalom hangadó esztétái állították.

Könyvének egész első részét („Die Szene") a politikus Mozart portréjának megrajzolására szenteli (vagy nevezhetnénk talán egy mindeddig ismeretlen Mozart-portré rekonstrukciós kísérletének, fantomrajzának?)

Hangsúlyozhatnám ehelyütt, hogy nem egy marxista művészet- vagy társadalomtörténész, hanem egy polgári entellektüel bocsátkozik itt szenvedélyesen bele Mozart politikai engagement-jának bizonygatásába, s ez a tény akkor is az őszinte meggyőződés hitelét kölcsönzi vállalkozásának, akkor is rokonszenvre hangol bennünket, ha olykor „balosan" elfogult túlbuzgóságot érzünk ki belőle.

Born Mária Terézia és II. József Ausztriájának társadalomrajzából törekszik kibontani Mozart imaginárius politikai arcélét. A jozefinus korszak politikai klímájának megrajzolásában, a jelekből ítélve némi egyoldalúsággal támaszkodik egy újabb történeti munkára, Hans Magenschab II. József-monográfiájára (H. Magenschab: Josef II. — Revolutionär von Gottes Gnaden, Graz, 1979.) A művet, amire Born sűrűn hivatkozik, magam nem ismerem, így szakmai nívójáról nincsenek benyomásaim. Ami azonban Bornt illeti, kissé amatőr színezetet kölcsönöz érvelésének ez a folytonosan egyetlen „kézikönyvre" való hagyatkozás.

Egyáltalán, 18. századi társadalom-interpretációjában érezni valami kissé zsurnalisztikus ízt; a bizonyítani akarás buzgalma közepette túlzó következtetéseket, vagy olykor tettten érhető felületességeket is találni. (Naivitásnak látszik például az első Thamos-kísérőzenék komponálásának évszámát — 1773! — összefüggésbe hozni a jezsuita rend betiltásának mozzanatával; mintha itt a 17 éves [!] Mozart politikai tudatossággal reflektált volna a „világosság győzelmére a sötétség felett". Hasonló, forszírozott politikai analógiákkal másutt is találkozunk Bornnál.) Gunthard Born történettudományi értesülései túlságosan másodkézieknek látszanak, s túlságosan tendenciózusan csoportosítottnak tűnnek fel ahhoz, semminthogy minden fenntartás nélkül szilárd alapnak tekintsük az általa szuggerált „politikus" Mozart-kép kialakításához.

S milyen maga ez a „politikus" Mozart-kép, amelyet Born fest?

Ahogyan alább még látni fogjuk, részben vannak valóban meggyőző mozzanatai. Részben erősen vitatható vonásokból tevődik össze. Born igyekszik konzisztenssé, hiánytalanná kikerekíteni; számára ez nem utolsó sorban a társadalmi környezetből, klímából vezetődik

le: „ilyennek kellett lennie, nem lehetett másmilyen".

Hogy voluntarista bizonykodások is belecsúsznak ezekbe a levezetésekbe? Mozart régebbi méltatói például arra hivatkoztak, hogy bőséges levelezésének dokumentumai annyira mentesek bármiféle politikai megnyilatkozástól, hogy ebből csak egy politikai kérdések iránt közömbös, apolitikus lény természetrajzára lehet következtetni. Ez a konklúziójuk, amely kizárólag bizonyítékok hiányára épített, (s mellesleg nem vette figyelembe fontos Mozart-operák társadalmi-politikai tanúságtételeit) nyilvánvalóan elhamarkodott végkövetkeztetés volt. De vajon mennyivel több bizonyíték van Born kezében, amikor a tények ellenkező előjelű magyarázatával próbál érvelni Mozart politikai öntudata mellett: azzal tudniillik, hogy kizárólag a kor titkos és buzgó levélcenzúrájának terhére írja Mozart tartózkodását mindenfajta „tettenérhető" politikai megnyilvánulástól?! *Hipotézisként* talán végiggondolható ez is — határozott állításnak azonban nem elfogadható; bizonyíték nincs erre sem. (Arra még kevésbé, hogy hogyan lehetne például — amint Born megkísérli — Mozart Voltaire halála alkalmából tett híres Voltaire-ellenes kijelentését ideológiailag „tisztára mosni".)

Lehetséges-e, elképzelhető-e, teszi fel Born például számunkra a kérdést, hogy Mozart (élete utolsó éveiben a Nagy Francia Forradalom kortársa) közömbösen, érzéketlenül siklott volna el Európa nagy változásai felett? A cáfolatot Born erre részben az életrajz bizonyos mozzanatainak egyéni értelmezéséből, részben egyes Mozart-művek „rejtett üzenetéből" törekszik kiolvasni. A perdöntő bizonyítékok azonban itt is hiányoznak...

Nem mintha nem volnának Gunthard Bornak történelmi-társadalmi szempontból gondolatébresztő megállapításai, megfigyelései is, amelyek valóban alkalmasaknak látszanak arra, hogy teljesebbé rajzolják Mozart-képünket. Érdekes és szellemes párhuzamot von például II. József uralmának (1780—1790) és Mozart bécsi évtizedének (1781—1791) majdnem pontos egymásrafedéséből, rámutatva arra, hogy siker-grafikonjuk felszálló és dekadáló ága feltűnő paralellitással futott végig. A fordulópont II. Józsefnél is 1786/87 táján található, éppenúgy, mint Mozartnál. A császár reformjainak kudarca, népszerűtlenné válása a társadalom vezető köreiben, török hadjáratának (1788) csődje és a nyomában fellépő gazdasági válság beárnyékolta uralmának utolsó három-négy esztendejét. Born meggyőzően mutat rá, hogy ebből közvetlen konzekvenciák származtak Mozartra nézve is: nagysikerű hangversenysorozatainak hirtelen félbemaradása (s ezzel együtt a nagy zongoraversenyek termésének hirtelen elapadása) mögött nem valami megfejthetetlen rejtélyt, hanem kézenfekvő okot keresünk. Tudniillik az 1787 táján fellépő gazdasági dekonjunktúrát és társadalmi válságot; a vezető arisztokrácia nagy részének (Mozart fizető közönségének és mecénásainak) menekülésszerű távozását Bécsből és visszavonulásukat vidéki uradalmaikra. Mozart, a hangversenyvállalkozó maga is belebukott ebbe a dekonjunktúrába.

Nagyjából párhuzamos ezzel a folyamattal II. József visszariadása saját liberális reformjainak következményeitől. Gunthard Born okfejtése szerint nyomon követhető ez például a Figaro házassága játszottságának sorsában is: Born vizsgálat alá veszi a darab 1786-os bécsi előadási statisztikáit, s a premier utáni előadások dátumainak szóródása alapján (egy matematikai modell segítségével!) kimutatni törekszik, hogy távolról sem a darab kedvezőtlen fogadtatásáról, „bukásáról" lehetett szó (mint ahogyan a Mozart-irodalomban többen állítják), hanem egy sikersorozat *mesterséges* lefékezéséről, a sikerszériák törvényszerűségeinek szándékos kihasználatlanul hagyásáról — arról, hogy II. József, bár maga engedélyezte az opera színrevitelét, nem maradt következetes és megijedt a „kellemetlen" darab népszerűségétől.

Bornnak az itt ismertetett példákban sikerül az eddigi életrajzoknál pontosabb képet rajzolnia Mozart társadalmi-politikai függőségéről. S kétségtelen, az aktívan politizáló Mozart értékelését tekintve is, sok mindenben egyet tudunk érteni vele. Hiszen más megfontolásokból is tudjuk ma már: a régebbi „apolitikus" Mozart-kép tarthatatlan fikció, s aki mondjuk a Figaro vagy Don Giovanni Mozartjától minden társadalomkritikai tudatosságot elvitatott, aki az úgynevezett „általános emberi" „időtlen" szférájába próbálta eltolni Mozart nagy operáiban mindazt, ami pedig nyilvánvalóan kora társadalmi és politikai aktualitásaival függ össze, az behunyta a szemét a tények előtt.

Az olvasó empátiával tudhatja követni Gunthard Bornt például a Figaro, a Don Giovanni, vagy akár a Szöktetés társadalomkritikájának minden eddiginél részletezőbb analízisében; fontolva mérlegelheti Born zenei példáinak és zenei gondolattársításainak érveléseit is. Persze akadnak határvonalak mégis, amin túl már nem könnyű Bornnal minden kétkedés nélkül együtt tartanunk: mikor például a Cosifan tutte-ban vagy a Varázsfuvolában Mozartot a női egyenjogúsítás problémájának szószólójaként (!) próbálja elénk állítani; vagy amikor (könyvében többször is visszatérve a Varázsfuvola kérdéseire) bonyolult jel-

képrendszert konstruál a darab rejtett társadalmi-politikai mondanivalójának megfejtésére — jóval maga mögött hagyva a szabadkőműves ideológia kérdéskörét. (Nevezetesen: valamiféle felvilágosult abszolutizmusnak — egyfajta jozefinizmusnak — igenlését olvasva ki a Varázsfuvolából, amely Born levezetése szerint a forradalmat éppúgy elveti (1791!), mint ahogyan negatívan viszonyul a „sötétség erőihez", a II. Lipót-féle politikai reakcióhoz is.)

Nem megy-e el Born ilyen és hasonló gondolatkonstrukcióiban túlságosan messzire? S mégsem vetném el az egészet mindenestől. Érdekes szellemi kalandnak és felfedezőútnak tekintem ezeket az értelmezési kísérleteket, amelyeket talán érdemes Bornnal együtt végigkalandoznunk, anélkül hogy biztos választ tudnánk adni magunknak hipotéziseink igazára. Egyáltalán, az a tény, hogy Born nem nyugszik bele egy régebbi esztétika „politikamentes" Mozart-értelmezésébe, hogy számos meggondolkoztató érvet tud felsorakoztatni ellene, hogy egy-egy vonással pontosítani tudja a zeneszerző és kora társadalma közötti viszony ábrázolását, mindenképpen haszonnal jár, s legalábbis erjesztő hatású — ha mással nem, hát azzal, hogy polémiára hív ki, s újabb tisztázási kísérletekhez vezet el majd.

*

Könyvének fontosabbik második felében — tulajdonképpeni főrészében — arra törekszik bizonyító erejű válaszokat találni Gunthard Born, hogy hogyan fejeződik ki mindez Mozart *zenéjében*. Síkraszáll a Mozart-zene ábrázoló és *programmatikus* jellege mellett.

Mozart *szöveges* zenéje a kiindulópont számára. Bizonyító anyagát az érett Mozart *színpadi* műveiből, tehát a bécsi évtized (1781—1791) nagy operáiból meríti legfőképp; emellett egy-egy tetszetősen megválasztott példa erejéig járatosnak bizonyul a fiatalabb kori Mozart-operák világában is; s csak nagy ritkán merészkedik ki a hangszeres műfajok területére egy-egy asszociációs példáért. A szöveg léte vagy a drámai szituáció adott volna a meghatározhatóság irányába, a *bizonyíthatóság* irányába tereli a helyzeteket — Born tisztában van ezzel, s önként vállalja demonstrációs anyagának ilyetén körülhatárolását.

Általában is óvatos: a „kiszűrésre" gondot fordít, a kritikátlanság látszatát mindenképpen el kívánja kerülni. Példáit előfordulásuk *gyakorisága* és az analógiák erősségének mértéke szerint is mérlegre teszi. (S nem győzi elhatárolni magát bármiféle wagneri értelemben vett „vezérmotívum-rendszer" erőltetésétől.) Mindamellett egész érvelése arra épül, s egész „felfedező-kalandja" arra irányul, hogy kimutassa: a Mozart-zenében ott rejlik a szándék, hogy konkrét jelentéstartalmakat fejezzen ki. A zene egész gesztusrendszere, állítja Born, cselekvések, gondolatok, fogalmak képszerű megjelenítésére szolgál; a gesztusrendszerbe éppenúgy beletartoznak a lineáris mozgásformák (dallamok, motívumok), mint a zene alterációs érzékeny pontjai, hangszerelési sajátosságai, modulációs terve stb.

Born visszanyúl a barokk 18. századi elméletírók affektus- és „Tonmalerei"-elméleteihez, s azzal érvel, hogy ezek az elméletek — mozgásformáknak *képszerű* gondolattársításai — még Mozart korában sem veszthették el közismert érvényüket. *Grafikusan* is ott tükröződnek a dallamrajzban. „Túlnyomó részt grafikus ábrák adják az én könyvemben is e zenei nyelv »szavainak« megfejtését" — mondja egy helyütt Gunthard Born; grafikus ábrák alatt természetesen dallampéldákat (zenekari motívumokat, kísérőfigurákat stb.) értve.

Könyvének több mint két és fél száz oldalán keresztül hordja össze Born (azt mondhatni, bizonyos fokig leltárszerűen) a cselekvések, gondolatok, fogalmak zenei megfeleléseinek példáit. Csak szúrópróbaszerűen utalhatok itt „szótárának" címszavaira. Egy jó részük mozgásokhoz, cselekvésekhez kapcsolódik (pl. springen, schleichen, fallen, reiten, zurückweichen, sich verneigen, zerreisen stb.), más részük természeti képek megjelenítéséhez (pl. Wind, Wellen, Nacht, Meer stb.), egy további kategóriájuk lelki reakciók zenei ábrázolásához (pl. seufzen, lachen, weinen, fragen, suchen, verstehen, leiden, trauern, überrascht sein, sich in Gefahr begeben; Schrei, Angst, Unheil, Neugier, Rache, Seligkeit stb.), illetve személyi tulajdonságok festéséhez (pl. heldenhaft, herrisch, seigreich, königlich; Kraft, Festigkeit, Sieger, Herrscher stb.), végül egy részük absztrakt fogalmak felidézéséhez (pl. Gefahr, Tod, Trauer stb. stb.).

Az itt felsorolt „címszavak" csak ízelítők; egységes rendszer nemigen áll össze belőlük, a laza fejezettagolások ellenére sem — a kompiláció csak kompiláció marad, s többszáz oldalon át követve, valljuk be, a végén egy kissé fárasztóvá válik.

Hadd szögezzem le: Born számos esetben az első pillantásra meggyőz kottapéldáival és érvelő kommentárjaival. A szöveg, a drámai helyzet, vagy a mögöttes gondolat valóban ott látszik tükröződni valamiképp a dallamrajzban, a kísérőfigurában, vagy a zene valamilyen más gesztusában. (Egyik vagy másik példa olykor régi ismerősünkként is köszönt bennünket: hiszen magunk is ismertük már, vagy magunk is gondoltunk róla, megállapítottunk róla hasonlót már! Felismerte ezeknek az asszociatív kapcsolatoknak nem kis részét eddig már sok-

mindenki más is; különösen a Mozart-operákkal foglalkozó újabb elemző szakirodalomban találni bőven példákat rá — csak nem voltak eddig Born szempontjai szerint csoportosítva!)

Elég néha elemi mozgásformák vizsgálatán keresztül Born gondolatmenetét követnünk, hogy elfogadjuk érvelését: hányszor és hányszor nem értik meg Mozart kottába rögzített „üzenetét" előadók és rendezők! (Hogy csak egy példát ragadjak ki több közül: Born nagyon szenvedélyesen teszi szóvá, hogyan szokták „elhanyagolni" mai előadásokban a Don Giovanni-introdukció párbajjelenetének pontos színpadi megoldását — holott a vívás minden mozdulata, a halálos párbaj lefolyásának minden pillanatnyi fázisa taktusról taktusra „lefordítható" a zene néhány üteméből! S okkal teszi hozzá, hogy Mozart — mai rendezőkkel ellentétben — szakszerűen és kitűnően képzett vívó volt gyermekkora óta! Vagy egy másik példát: rendkívül meggondolkoztató — s számomra sok helyütt igazán meggyőző — ahogyan Gunthard Born bizonyos zenei gesztusokból, dallamfordulatokból és agogikai fordulatokból, színpadi helyzetek nüanszaiból „újragondolja" Donna Anna egész alakját és drámában elfoglalt helyzetét; s úgy rémlik, E. T. A. Hoffmann, Kirkegaard, Alfred Einstein és mások után is tud egy-egy új ecsetvonást hozzátenni a Donna Anna-képhez.)

Born az itt említett példákból és hasonlókból *elvi* következtetésekhez is eljut: oda tudnillik, hogy a Mozart korához és a Mozart személyéhez fűződő autentikus operarendezési tradíciók feledésbe merültek valamikor a 19. század eleje táján — s ma nincs más lehetőség, mint a partitúrákat ismét értő és éber szemmel újra olvasni. Élni az általa vizsgált és megismerésre ajánlott szemantikai rendszer lehetőségeivel.

Hasonló nyomatékkal hívja fel a figyelmet a *zenei* előadóprakszis történelmi változásaira: játékmódok, hangszerállomány, hangolás (!) stb. döntő eltéréseire. Az Aufführungspraxis hatalmassá nőtt tudományágához ugyan Gunthard Born nem járul hozzá semmiféle új felfedezésével, de *applikálja* ezeket az ismereteket a maga érvrendszeréhez — meggyőzően hangoztatja, hogy a mai (19. századi esztétikai ideálokon alapuló) kiegyenlített „széphangzás"-eszmény sok helyütt elmossa a mozarti „beszéd" alapelemeit: az eredeti drámai karaktereket és jelentéstartalmakat. Hiszen például a korabeli (részben még „natúr") hangszereken, amelyeken még távolról sem volt minden hang tiszta vagy kiegyenlített, meglehetett a maguk külön *dramaturgiai* jelentősége is a nehezen intonálható és „csúnya" hangoknak. (Mint például Born egyik példájában, a Varázsfuvola-nyitány 59—61. ütemében: a szólisztikusan exponált kromatikus fuvola-motívum ugyancsak kiegyenlítetlenül és „csúnyán" kellett hogy megszólaljon korabeli hangszeren, ez az effektus viszont Born érvelése szerint szándékos: ugyanis a darab egyik „negatív" szimbólumát, a Taminót üldöző kígyót kellett légyen hogy szemünk elé vetítse már a nyitányban is.)

Born is azok közé tartozik, aki eljut addig az elvi konzekvenciáig, hogy nem pusztán divat vagy ízlés dolga, hogy modern vagy korabeli hangszereken, mai vagy korhű játékmódokkal szólaltatják-e meg a Mozart-műveket; a drámai hűség és szemléletesség alapkérdései fordulnak meg ezeken a különbségeken. Ilyen és hasonló, együttgondolkodásra késztető ideáknak akkor is bizonyos jelentőségük van Gunthard Born könyvében, ha végülis nem teljesen azzal az érzéssel tesszük le kezünkből írását, hogy egy szakmabeli tudós fegyelmével és következetességével átgondolt, hiánytalanul záródó rendszert kaptunk tőle. Ha hosszúhosszú példatára helyenként anekdotikusan szertekalandozó is, ha néhol forszíroz is és túllő a célon, nem ezekből a kiforratlan mozzanatokból kell megítélnünk az egész mű értékét. A belőle kiinduló impulzusoknak többre tartom a jelentőségét, mint valamiféle végérvényességnek.

Összefoglalásként megint csak nem tehetek jobbat, minthogy Wolfgang Plath bevezetőjének záró bekezdését — rendkívül szabatosan árnyalt mondatait idézzem: „Szívesen ajánlom olvasásra ezt a könyvet. De az éber, a kritikusan ítélő olvasónak ajánlom. Aki kész arra, hogy ösztönzéseket fogadjon be, aki hajlandó rá, hogy saját álláspontokat is újból átgondoljon, aki el tudja fogadni, hogy léteznek dolgok, amelyek mindamellett nem megcáfolhatatlanul bizonyíthatók, az jelentős haszonnal veheti kézbe majd ezt a könyvet. Megérdemli a figyelmet."

Kovács János

LUDWIG VAN BEETHOVEN IN BRIEFEN UND LEBENSDOKUMENTEN

Ausgewählt und erläutert von Anton Würz und Reinhold Schimkat. Mit einer Einführung von Richard Benz.

Philipp Reclam jun., Stuttgart

Régi igazság, hogy idő múltával változnak az esztétikai nézőpontok. Hiszen egy-egy műalkotásban vagy életműben minden korszak valami mást, valami újat fedez fel és vél hangsúlyozandónak. A hiteles, korabeli dokumentumok azonban — mégha módot adnak is változó értelmezésre — önmagukban nem változnak. Aki tehát tud „olvasni", annak az eszmei teljesség követelményét kielégítő, hiteles dokumentáció adott esetben többet mond — és főként: közvetlenebb forrásnak bizonyul —, mint az „értelmezés", a „tolmácsolás". Korunk olvasóját, akit a „kommentált" tények, az önkényesen „csoportosított" részigazságok irodalma némiképp bizalmatlanná tett e műfajok iránt, növekvő érdeklődéssel fordul a lehetőség szerint manipulálatlan kordokumentumok irodalma felé; önnön érettségének elismerését látja abban a tényben, hogy az összegezést, a végső kép kialakítását őrá bízzák.

A zenetörténeti irodalomnak is megvannak az ilyen igényű, korszerű alkotásai. Elegendő, ha Otto Erich Deutsch Mozart-képdokumentációjára és Schubert-életrajzi dokumentációjára, vagy H. C. Robbins Landon korabeli képeket és szöveganyagot egyesítő Beethoven-kötetére utalunk.

E műfaj hármas minőségi feltétel-rendszerét az említett O. E. Deutsch dolgozta ki és valósította meg. E szerint minden egyes kötet elkészültét meg kell előznie a teljességre törekvő *forráskutatásnak*, a kétes hitelű vagy apokrif anyagot kiszűrő *forráskritikának* és az írói formálókészséget kívánó *anyagrendezésnek*. Mert tökéletes teljességre csak a „nagyszótár"-jellegű munka törekedhet; minden más műfaj esetében — mégha ez az „objektív" matéria „szubjektivizálódásának" veszélyét rejti is — az anyag célszerű elrendezést, megformálást kíván.

Beethoven életének korabeli dokumentumokban — elsősorban a zeneszerző leveleinek tükrében — való bemutatása hálás téma; érdekes és sokatmondó könyv *lehetőségét* ígéri. A Reclam Verlag ilyen jellegű kiadványa azonban kevéssé meríti csak ki a témában rejlő nagy lehetőségeket. Két szerkesztőjének forráskutatást alig kellett már folytatnia (előttükhelyettük megtették már mások), a könyvtárnyi Beethoven-irodalom nagyjában egészében ellátta a forráskritika feladatát is. A kötet sajtó alá rendezőinek tehát csak a dokumentumanyag értékének és jellegének megfelelő anyagrendezési elvet kellett volna kitalálniok. Itt azonban csődöt mondtak.

Az *időrendnek* nagyobb szerepet kellett volna kapnia az anyag elrendezésében, mint itt tapasztalhattuk. Úgy, hogy Beethoven művészi-emberi fejlődésének íve *töretlenül* táruljon az olvasó elé. Ehelyett a szerkesztő-páros apró fejezetekre tagolta anyagát, nem biztosítva a matéria egyenrangú tagolódását, minduntalan újrakezdve az időrendet — ennek eredményeként a jó alapanyagból meglehetősen zavaros Beethoven-képet festve. A „Kapcsolat nemesi pártfogókhoz és barátokhoz" meg a „Levelek barátokhoz, művészekhez, tisztelőkhöz" fejezetek valamennyi ismerős esetében, egy-egy fejezeten belül is, újra kezdik az időrendet; minden ismerőssel „meghalatják", minden újabbal "felélesztik" Beethovent — hogy azután „Az életút vége" című fejezetben újra végigpergessék elgyöngülésének és agóniájának képeit. A „főúri" és „egyéb" kapcsolatok merev kettéválasztása sajátos tanulságot sugall: hogy ti. Beethovennek két arca volt, az egyiket a paloták fogadótermében „használta", a másikat a közemberekkel való érintkezés során. Meglehet, hogy valóban így volt; valószínűbb azonban, hogy „összeférhetetlensége", „zsémbessége" együtt növekedett gyógyíthatatlan, hosszú betegségével. A kronológia állandó felborítása itt tehát tartalmi torzulás kiváltó okává válhatott.

Mi a végeredmény? Torz, hiányos, tökéletlen Beethoven-kép, melyet egy „Beethoven szellemi világküldetése" című dagályos, „fennkölt" előszó csak súlyosbít.

Rudolf Elvers (szerk.):

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, BRIEFE

Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984

Ez a könyv: telitalálat! Először is: hézagpótló. Mendelssohn zenéje reneszánszát éli Európa-szerte (ennek hullámai hozzánk is elértek), anélkül, hogy a zeneszerzőre vonatkozó új irodalom szinkronban lenne ezzel a figyelemreméltó áramlással. Angol és német nyelven megjelent ugyan Eric Werner nagymonográfiája; ez a jelentékeny és terjedelmes mű azonban nem célozhat meg olyan nagy közönséget, mint egy paperback *népkönyv*. (Nálunk Jemnitz Sándor régen elfogyott, már megjelenése idején sem éppen friss szemléletű könyve jelenti jószerivel a teljes „Mendelssohn-irodalmat".) Mindenképpen szükség lenne tehát egy népszerű árú és terjedelmű, de tudományos megalapozottságú, korszerű könyvre, mely — túl az alapismeretek közlésén — megvilágítja a művész és ember fejlődését, a művek hátterét, a zeneszerző emberi környezetét, az életrajz alakulását.

Elvers kiadványa, több szempontból is, magas színvonalon felel meg ennek az összetett feladatnak. Hiteles anyagot „juttat szóhoz": Mendelssohnnak (és legközelebbi hozzátartozóinak) leveleit, 123, teljességében közölt dokumentumot. A tudomány becslése szerint Mendelssohn hozzávetőleg 7000 levelet írt életében, ebből a hatalmas mennyiségből mintegy 5000 levél maradt az utókorra. A szerkesztő nem mindennapi mértéktartását dicséri, hogy kötetében beérte a fennmaradt levelek 2,5%-ával. Az pedig elsőrangú szakértelmét bizonyítja, hogy a levelezésnek e viszonylag csekély részéből teljes képet adó, sokatmondó, lebilincselő olvasmányt nyújtott az olvasónak (Rudolf Elvers a vezetője a Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Mendelssohn-archívumának; valóban a forrásnál tanulmányozhatta tehát anyagát).

Igaz: ami a könyv művészi hatását illeti, abban a szerkesztőnek nagy „segítségére volt" Mendelssohn. Ellentétben Brahms-szal vagy Bartókkal — akik a levelezést, bizonyos kivételektől eltekintve, inkább „ügyintézés"-nek tekintették — Mendelssohn irodalmi igénnyel írta leveleit. Sokoldalú tehetség volt: íróként, festőként is figyelemreméltó (a kötet közli néhány valóban szép rajzát). Számára tehát a levélírás az önkifejezés egyik formája volt; ha nem is egyenértékű zenei megnyilatkozásaival: annak mindenképpen érdekes és értékes kiegészítése.

A levelek többsége: a családot érintő beszámoló. Apja, édesanyja és Fanny nővére voltak legközelebbi bizalmasai. Sokat volt tőlük távol — levelei, az utókor nagy szerencsére, az elmaradt személyes beszámolók pótlásául íródtak. Belőlük „első kézből" értesülünk Mendelssohn és az idős Goethe kapcsolatáról, a muzsikus angliai és olaszországi utazásairól (Skót szimfónia, Olasz szimfónia!), a fejlett angliai oratórium-tradíció megismeréséről (vö. a Mendelssohn irányította Bach-reneszánsszal, illetve a zeneszerző Paulus- és Éliás-oratóriumainak keletkezésével). Életrajz, jellemrajz, életmű-háttér és emberi környezetrajz: színes képként tárul elénk a kiválóan szerkesztett leveleskönyvből.

És elénk tárul Mendelssohn egyéniségének sajátos kettőssége is. Ez a muzsikus a fellegekben járt — ami ideavilágát illeti; ám a földön járt, ha eszméinek gyakorlati megvalósításáról volt szó. Alkotóként: romantikus álmodozó; ugyanakkor azonban a modern polgári zenei életnek egyik nagytudású, nagyon tudatos szervezője. A levelek sokatmondóan rajzolják elénk ezt a sajátos Janus-arcot.

A könyv, újszerű felépítésével, adatapparátusának hitelességével és gazdagságával a nemzetközi irodalomban is méltán feltűnést keltő publikáció. Tegyük mindehhez hozzá: a szerkesztő tapintatos kommentárjai — a dokumentumok „fúgáinak" kitöltése — elsőrangú szakembert mutatnak be az olvasónak.

Hanns-Josef Ortheil (szerk.):

ROBERT UND CLARA SCHUMANN — BRIEFE EINER LIEBE

Athenäum Verlag, Königstein 1982

G. B. Shaw és Mrs. Campbell szerelmi történetének levélrészletek alapján történő színpadra állítása, úgy látszik, inspiráló hatással volt a zenei életrajz műfajára is. Így születhetett meg e különös kollázs: Robert Schumann és Clara Wieck kettős életrajza (vagy inkább: életrajzi *töredéke*), levél*töredékek* alapján.

Ami azonban kiválóan megállja helyét a színpadon — hiszen a drámai műfaj, természetéből adódóan, sűrít, válogat és általánosít (tehát az életnek válogatottan legjellemzőbb, drámai ellentétek érzékeltetésére alkalmas töredékeiből építkezik) —: az felettébb kétséges módszernek bizonyulhat ismeretterjesztő könyv esetében. Ez utóbbi ugyanis viszonylagos teljességet igényel; ha életrajz, akkor a teljes élet rajzát, ha (népszerű) leveleskönyv, akkor teljes leveleket, ha művész-biográfia, akkor a hétköznapi valóság leírásán túl a valóság „égi másának", a művész *művekben megtestesülő* belső világának eszmei teljességre törekvő leírását is.

A szóban forgó könyv ez utóbbi kívánalmaknak nem tesz eleget. Clara gyerekkori és Robert beteg-kori, bevezetés- és epilógus-szerű leveleit nem számítva, négy esztendő (1837—1840) életrajzi *töredékét* nyújtja. Szép évek, küzdelmes évek, termékeny évek: de ezeknek krónikája kevés ahhoz, hogy hűséges képet adjon Robert és Clara Schumann világáról. Nagyon hiányzik belőle a zene, nagyon hiányoznak az értő kommentár-szakaszok (melyek, például, a Fischer Verlag Brahms- és Mendelssohn-köteteiben oly sokat mondóan jelen vannak).

A töredékesen közölt, „kimazsolázott" levelek könyv formájú életrajzként való kompilációja nem rokonszenves műfaj. *Nem tudomány*, a szó komolyabb-nemesebb értelmében *nem is ismeretterjesztés* — másfelől viszont *nem is művészet*. Mert szépirodalmi műnek nem eléggé önálló, nem eléggé érdekes — ilyen oldalról tekintve túlságosan részletező. Ha már a szerelmi szálakra koncentrálunk Robert és Clara Schumann életében: azt jótollú író frappánsabban, eredeti formában jobban el tudja mondani, mint 300 oldalnyi levélrészlet.

E kötet szerkesztője túlságosan nagy feladatra vállalkozott: leveleskönyvet, „love story"-t és művész-életrajzot próbált egyetlen kötetté sűríteni. A vállalkozás meghaladta erejét.

Dietrich Fischer-Dieskau konvencionáis (bár legalább nem terjengős) előszava nem ad jelentős többletélményt.

Walter Kolneder:

VIVALDI-LEXIKON

Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach 1984

Ha van zeneszerző, aki képes ellenállni a generációs harc elképesztő hatású ízlésváltozásának, ha van, akiért egyaránt rajonganak idősebbek és fiatalabbak, hagyományos hangversenylátogatók meg olyanok, akik csak kivételes alkalmakkor lépnek be a koncertterem ajtaján: akkor Antonio Vivaldi minden bizonnyal ilyen.

Sokáig mint a zenetörténet „Bach-korszakának" mellékfiguráját tartották őt számon. Ismerték azokat az átiratokat, melyeket műveiből J. S. Bach készített és ismerték azt a 14 opuszt, mely kvantitatív értelemben is monumentális munkásságából még életében nyomdafestéket látott. Századunk húszas éveinek végén került csak elő (még mindig töredékesen) ezres nagyságrendű kézirathagyatéka, mely azután alkalmat teremtett a nagyobb szabású Vivaldi-kultusz kezdetéhez. Művei ezután rendre megjelentek a koncertteremben, az operaházakban, a rádióban és a hanglemezipar katalógusaiban. Ez a kultusz, melyet elsősorban a zenei élet gyakorlati mezein ápoltak, munkára ösztökélete az elméletet, a tudományt is. A Vivaldi-irodalom — melynek gyakorlatilag nem volt klasszikus korszaka vagy mestere, nem volt Spittája vagy Schweitzere, Jahnja és Abertja, de Köchelje és Schmiedere sem — hirtelen elképesztő méretű, máig tartó virágzásnak indult. Elegendő megemlíteni, hogy csu-

pán a legutóbbi húsz esztendőben nem kevesebb, mint 240 Vivaldi-könyv és tanulmány látott napvilágot.

Érdeklődés tapasztalható nálunk is, ezt azonban eddig csak a hangversenyrendezés és a lemezgyártás tudta annyira-amennyire kielégíteni. Vivaldi-könyvek dolgában a hazai irodalomban Szabolcsi Bencéé az úttörő érdem; „Európai virradat" c. könyve 1949-től három kiadásban talált olvasókra. Ez a mű azonban nem Vivaldi-életrajz: a klasszikus zene születéséről szól, ebben a keretben foglalkozik Vivaldival. A Gondolat Kiadó, jó érzékkel, megjelentette Walter Kolneder karlsruhei barokkzenekutató népszerű tudományos Vivaldi-kismonográfiáját. Ez a kiadvány eddig két kiadást ért meg nálunk, híven tükrözve a közönségnek a téma iránti nagy érdeklődését.

Ezt az érdeklődést kívánja, rendkívül érdekes formában, tovább fokozni és új ismeretekkel kielégíteni Kolneder új könyve, a *Vivaldi-lexikon*. Ez a 224 oldalas könyv arra vállalkozik, hogy mindent elmondjon az olasz barokk concerto nagy muzsikusáról, méghozzá nem a monográfiák időrendjében vagy „élete és művei" csoportosításában. E könyv, a cím ígérete szerint, ábécérendbe szedett, formájában tömör, műfajában színes szócikkek egysége. Információt ad (egyenként) valamennyi vokális művéről (opera, oratórium, kórus, kantáta) és összefoglaló (csoportos) méltatást a hangszeres művekről, műfajok szerint. A személyi cikkek felvilágosítanak Vivaldi életéről, zenéjének egykori előadóiról, szövegkönyvíróiról, szcenikusairól, a mester mecénásairól, ellenfeleiről, a vele kapcsolatba került főbb muzsikuskortársakról, végül a modern Vivaldi-kutatás művelőiről, ide értve azok legfiatalabb nemzedékét is. A tárgyi címszavak, a fent leírtakon kívül, Vivaldi műveinek forma- és harmóniavilágával, hangszerelésével, a mester működési területével, műve utóéletével foglalkoznak, a modern Vivaldi-kiadásokkal, a hanglemez-Vivaldianával, a kompozíciók egykori erkölcsi és anyagi sikerével. Úgyszólván mindent elmondanak tehát, ami a mai olvasót érdekli.

A közönség egy része alkalmasint előnyösnek tartja, hogy ezt a könyvet nem kell egyvégtében végigolvasni. Aki az ágas-bogas Vivaldiana egyik vagy másik részterülete iránt érdeklődik — egy mű, egy forma, egy kortárs, egy helyszín, egy hangszer vagy más meghatározott adat iránt — az mind megtalálja, amit keres. Mert Kolneder munkájában hatalmas, sokoldalú tájékozottság ölt formát, a gyakorlati muzsikusé és a tudós kutatóé, aki egyformán otthonos a biográfia és a műelemzés kérdéseiben; aki nagyszerű *elméleti* összefoglalója a barokk *gyakorlatnak*. És kiválóan jártas a teljes Vivaldi-irodalomban — ideértve a hetvenes-nyolcvanas évek egyetemi disszertációit is. Mondandóját képek és kották egészítik ki: nem dekorációként, hanem a szövegben elmondottak megvilágítására vagy bizonyítására.

Épp a teljesnek mondható kutatónévsor olvastán csodálkozunk igazán, hogy abból miképp maradhatott ki Szabolcsi Bence neve. Hiszen ő nemcsak történeti méltatója volt Vivaldinak, de felfedezője, közreadója is ismeretlen kompozícióinak (lásd kottakiadványait, olasz nyelvű Vivaldi-tanulmányát).

Szíves-örömest eltekintettem volna ugyanakkor azoktól az oldalvágásoktól, melyeket a szerző *más* Vivaldi-kutatókra mér könyvében. Például: Peter Ryom „ambíciója nem engedte, hogy megtartsa a Pincherle-katalógus számozását. Ryom feltétlenül egy kis halhatatlanságra törekedett (s ezt el is érte) az új számozással." Úgy vélem: ezek a belharcok a Vivaldi-irodalom más fórumain vívandók meg.

E csekély kifogásokkal együtt: a könyv kiváló munka. Népszerű hangvétele nagy tárgyi tudás forrásából táplálkozik.

Kurt Pahlen (szerk.):

MEIN ENGEL, MEIN ALLES, MEIN ICH

W. Goldmann Verlag, München 1981

Zenei könyvet kétféle megfontolás alapján adnak ki mostanság Budapesten: hogy fontos ismereteket közöljenek általa, vagy hogy a kiadó anyagi helyzetét próbálják vele megszilárdítani. A jobb és fontosabb munkák általában az első kategóriába sorolhatók. Rendkívüli eset itt és most, ha e két szempont egybevág.

Kurt Pahlen könyve, mely alcímében híres muzsikusok 294 szerelmeslevelét ígéri, az ellenkező előjelű ritka kivételek kategóriájába tartozik: amennyiben tudniillik egyik, fent ismertetett szempontnak sem felel meg. Elvétve közöl csak hasznos ismereteket, nincs jól megírva — ahhoz viszont, hogy kiadói kasszasikert lehessen tőle várni, még trivialitásában és érzelgősségében sem elég érdekes.

Hogy mindjárt az alcím ellentmondásainak elemzésével kezdjem: *nem csak híres muzsikusokkal* foglalkozik. Granados, Reger — vagy akár Janaček és Alban Berg alakja — nem él oly plasztikusan az európai irodalmi köztudatban, hogy szerelmi életük megismerése az olvasót feltétlenül könyvvásárlásra indítaná. *Nem csak szerelmesleveleket* közöl — hacsak nem tekintjük annak Haydn kétségbeesett leveleit, melyeket azért írt, hogy megszabaduljon a barátnőjének tett házassági ígérettől, illetve az ígéretszegés törvényes következményeitől. Carl Maria von Weber beszámolósorozata az Oberon londoni bemutatójának előkészületeiről: érdekes zenetörténeti dokumentum, de szintúgy nem szerelmeslevél, még akkor sem, ha a címzett a zeneszerző hőn szeretett felesége. A kötet egy további hibája, hogy némelyik fejezetében teljességgel lemond szerelmeslevelek közléséről. Akadtak ugyanis muzsikusok — például Chopin — akiknek életéből se a hírnév, se a szerelem nem hiányzott: ám szerelmi életük titkait, eléggé el nem ítélhető módon, elmulasztották írásban rögzíteni. Mit tehet ilyenkor a híres muzsikusok szerelmi levelezőjének összeállítója? Legjobb tudása szerint pótolja a mulasztottakat. Vagyis elbeszéli az adott szerelem történetét — levél nélkül. Mindez meglehetősen heterogén felépítésű könyvet eredményez.

Pahlen összekötő-ismertetőszövegei, enyhén szólva, nem tartanak lépést a zenetudomány fejlődésével. Nála Mozartot még mindig csak egy kutya kíséri ki a temetőbe (bizonyára, hogy az utókor ne mondhassa: „még a kutya sem törődött vele"). Liszt szerelmi életét mindössze két nőre korlátozza (holott már élettársa tudta: nem ilyen egyszerű a helyzet — és több lelki megértést mutatott „érdekelt félként", mint Pahlen méltatóként). Schumann szerelmi levelezéséből kihagyja a válaszokat (holott Clara híres is volt, muzsikus is volt, szerelmes is volt). Brahms esetében meg sem próbálkozik az itt kétségkívül érdekes lélektani helyzet elemzésével — még kevésbé azzal, hogy az érzelmi élet alakulását a művekre vonatkoztassa. Mindezt a sok hiányosságot és melléfogást érzelgős, szépelgő, felületes stílus próbálja „ellensúlyozni". Viszolygok tőle — mert a lényeg megragadása helyett bennfenntességével, „intimpistáskodásával" próbál szórakoztatni, olyan dolgokat emelve ki egy-egy zeneszerző életrajzából, melyeknek a teljes élet, a teljes mű kontextusában helyük lehetne, de abból kiszakítva s az adott töménységben inkább visszatetszést keltenek. A kötet egyetlen általános tanulsága — hogy a szerelmes zeneszerzők általában hevesebbek céljuk elérése előtt, mint után — meglehetősen lapos igazság. (Mellesleg szólva: sírkőfaragókra és birkanyírókra ugyanígy érvényes.)

Peter Gradenwitz:

LEONARD BERNSTEIN

Atlantis Musikbuch Verlag, Zürich 1984

Leonard Bernstein, úgy is mint karmester, mint zeneszerző és zene-népszerűsítő, egyike a mai zeneélet legizgalmasabb egyéniségeinek. „Izgalmassága" egyfelől műfaji határokat alig ismerő sokoldalúságában mutatkozik (említett tevékenységei mellett kiváló koncert-zongorista és jótollú, logikus zeneelemző is), másfelől rendkívüli nyitottságában: abban, hogy nem zárkózik el semmiféle inspiráció elől sem, eredjen az „komoly" vagy „könnyűzenei" forrásból. (Hogy aztán ez a teljes nyitottság, esztétikai tekintetben, milyen minőségek létrejöttét segíti elő, az persze más kérdés; közönségsikeréhez azonban kétségkívül erősen hozzájárul.) Egy olyan világban, melyben a szórakoztató és a művészi zene között egyre mélyebb, egyre áthidalhatatlanabb szakadék tátong: ő a kettő szintézisére *törekszik*, bizonyos fajta *egyetemességre*. Sikerül-e neki? Ma még nem tudhatjuk; tény, hogy törekvéseit nagy figyelem kíséri, világszerte. Tény az is, hogy Bernstein nem elefántcsonttoronyba visszahúzódó kísérletező, hanem olyas valaki, aki reális világban él, aki éles elmével szűr le tanulságokat a zene és a zenei élet fejlődési tendenciáiból és aki — igénybevéve korunk minden közlési médiumát — képes rá, hogy nagy hatást keltsen a nemzetközi zenei-társadalmi élet legkülönbözőbb régióiban. Budapesti személyes megjelenései nálunk is fellobbantották az általa képviselt *zene* iránti érdeklődés lángját. Feltétlenül szólni kell tehát róla: úgy is, mint nagy és érdekes egyéniségről, úgy is, mint zenei-népművelési módszerek kezdeményezőjéről, akinek „receptjei" között számunkra megszívlelendő is akad.

Peter Gradenwitz arra vállalkozott, hogy megrajzolja a Bernstein-jelenség szellemi-zene-

történeti hátterét. Tehát az amerikai zeneszerzésnek Bernsteint megelőző korszakát csak úgy, mint Bernstein amerikai előadóművészettörténeti előzményeit. Ezek rendkívül hasznos és tanulságos információk, melyek egyszeriben plasztikussá teszik, „térbe helyezik" a portrét. A szerző nem csupán a pálya külső dokumentumainak gondos gyűjtője és felsorakoztatója, de jó ismerője, közvetlen közelről, a muzsikus emberi és művészi alkatának is, egyszersmind pedig gondos és alapos elemzője partitúráinak.

Gradenwitz Bernstein romantikus zeneszerző-előadóművész őseit keresve, felfigyelt egy bizonyos Mendelssohn—Mahler—Bernstein-vonulatra. Érdekes, elgondolkoztató teória, bár nem mentes bizonyos erőszakoltságtól. Különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a West Side Story szerzője, eljutva a nyolcadik évtized küszöbéig, még nem írta meg a maga Szentivánéji álom-zenéjét, vagy Dal a földről-szimfóniáját. S ha *szándékaiból* nem hiányzik is az egyetemesség, a nemzeteket és hiteket egybefogó zene szükségességébe vetett bizalom: nem hunyhatunk szemet afelett, hogy „komoly" zene szerzőjeként mindeddig inkább könnyűnek találtatott — másfelől pedig, hogy komoly sikereit jószerint „könnyű" műveivel aratta. Vagyis, hogy az európai zenetörténet ismerője, a szándékok és eredmények szembesítése után, aligha fogadhatja el egy Mendelssohn—Mahler—Bernstein szellemi láncolat koncepcióját. (Ha már a szellemi ősök kutatásánál tartunk: Bernstein zenére nevelő tevékenységét figyelembe véve, a Schumann—Kodály—Bernstein szellemi lánc az iménti nél jóval természetesebbnek tetszik.)

Amit a legproblematikusabbnak érzek: a mű belső arányai. Túl mélyre ásó, túl részletes elemzések — egy alapjában nem nemes anyagból épülő életműről. Kínos ellentmondás ez — melyet a szerző alapossága és tájékozottsága végül sem tud feloldani.

Bónis Ferenc

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

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 beérkezétől 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, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás





Művelt Nép Könyvterjesztő Vállala

Fu 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1987/2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVIII. évf. 2. szám 1987. június

TARTALOM

A 85 ÉVES RAJECZKY BENJAMIN KÖSZÖNTÉSE

UJFALUSSY JÓZSEF:
Debussy és Liszt 115
FALVY ZOLTÁN:
Simplicissimus 119
HOFER TAMÁS:
Európai népművészet: az összkép fölvázolásának lehetőségei 124

*

EŐSZE LÁSZLÓ:
Liszt és Wagner (Egy művészbarátság új megvilágításban) 131
HAMBURGER KLÁRA:
A Liszt család levelestárából 141
PAPP GÉZA:
Liszt ismeretlen verbunkosátiratai 173
PINTÉR LAJOS:
Liszt Ferenc aradi hangversenyei 189
SZENDE OTTÓ:
Leopold Mozart (1719—1787) 200
LOHR FERENC:
A zenei jóhangzás sokfélesége és akusztikai feltételei I. 215

KÖNYVEKRŐL

Szerk.: Dieter Rexroth: Paul Hindemit, Briefe (Bónis Ferenc) 220

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar 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 125–96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

87.5304.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen

UJFALUSSY JÓZSEF:

DEBUSSY ÉS LISZT

Pásztó, 1986. X. 11.

Debussy és Liszt vagy akár Liszt és Debussy: a cím első hallásra eléggé rögtönzöttnek látszik. Akár egyike lehetne a semmire sem kötelező, alkalmi „és"-sel kapcsolódó rutin-címeknek. De ha így volna, nem mertem volna felajánlani kifejtését ilyen nagyon szép és kedves alkalomra.

Azt, hogy ez az „és" itt több henye, össze nem tartozó fogalmak között illetéktelenkedő kötőszónál, akkor kezdtem sejteni, amikor feltűnt, hogy az egyébként csípős nyelvű és tollú Debussy mindig különös tisztelettel emlegeti Lisztet.

Az 1900-as évek elején különböző folyóiratokba írt kritikáiban hol egy-egy zeneszerző, hol egy-egy előadóművész juttatja eszébe Lisztet. Először a La Revue Blancheban (1901. november 15.), Saint-Saëns apropójából találkozunk kritikájában Liszt nevével. Kellemetlen alteregójával, M. Croche-sal megrovatja idősebb kortársát: „M. Saint-Saëns az az ember, aki leginkább ért az egész világ zenéjéhez. Hogyan felejthette el azt, amire tanította és amit rábízott Liszt forrongó géniusza, és tisztelete az öreg Bach iránt?" — Másfél évvel később, a Gil Blas 1903. március 16-i számában már dicséret illeti Saint-Saënst Lisztért és Bachért: „Ma mindenesetre azért tartozunk neki köszönettel, hogy megismertük Liszt forrongó lángelméjét, és hogy bizonyította tiszteletét az öreg Bach iránt, olyan korszakban, amikor ez a hitbeli tett egyúttal bátor tett is volt." (Liszt említését Debussy írásaiban egyébként gyakran kíséri a szinte homéroszi epitheton: „tumultueux" — „forrongó, lázongó".)

Más alkalommal Richard Strauss juttatja eszébe Lisztet: „Richard Strauss úr különös esete a zenei szellem állapotának Németországban: az ő receptje [=„formule"], ami a zenekari anyagot illeti, vajon nem csupán Liszt felnagyítása-e?" (Gil Blas, 1903. január 19.). Vagy két és fél hónappal később: „Alighanem ő az egyetlen eredeti muzsikusa az ifjú Németországnak; egyszerre kapja Liszttől a zenekaron való játék művészetének jeles virtuozitását, és a mi Berliozunktól a törődést zenéje irodalmi alátámasztásával" (uo. 1903. március 30.). Egy hónapra rá Siegfried Wagner vendégszereplését bírálva tér ki a Liszt—Wagner-kapcsolatra. Arról ír, hogy Wagnerhez és zenéjéhez nem Siegfried Wagner-féle emberek kellenek, hanem olyanok, mint Richter, Lévy, Mottl, „Nem is beszélve Lisztről — folytatja —, akit tudatosan kifosztott, amire az utóbbi sohasem válaszolt mással, mint jóságos, belenyugvó mosollyal" (uo. 1903. április 30.).

Még tíz év múlva, Albeniz is valahogyan Lisztet juttatja eszébe. Spanyol zeneszerzők egy csoportjáról, az ő szavával, „plejádjáról" ír, akik elhatározták, hogy „értékesítik azt a felbecsülhetetlen kincset, amely a régi Spanyolország dalaiban szunnyad", majd így folytatja: „Jegyezzük meg köztük Isaac Albeniz nevét. Először is páratlan virtuóz, azután meg a zeneszerző mesterség csodálatos tudását vette birtokába. Anélkül, hogy bármiben

is hasonlítana Liszthez, *mégis rá emlékeztet a gondolatok bőkezű gazdagságával*" (S. I. M., 1913. december 1.).

A francia szimfonikus zenéről szólva: „És aztán honnan jön a mi országunk szimfonikus zenéje? Milyen örökség vezet bennünket efelé a kifejezésmód felé?... A mi muzsikusaink kezdetben Liszt szimfonikus költeményeiből vették ösztönzésüket, azután Richard Strausstól, nagy tanulékonysággal" (uo. 1913. november 1.).

A legérdekesebb és legrészletesebb bekezdése Liszt zenéjéről éppen a Gil Blas-korszak legkorábbi idejéből, 1903. február 16-ról ered, egy Weingartner-koncert kritikájában. Nem túl hízelgő mondatok után ezt olvassuk: „Sikert Weingartner úr azzal aratott, hogy csodálatosan vezényelte Liszt *Mazeppáját*. Ez a szimfonikus költemény tele van csúnya hibákkal. Néha egyenesen közönséges, és mégis, a forrongó szenvedély, amely megállás nélkül hajszolja, végülis oly erővel ragad meg, hogy az ember igen jónak találja, és eszébe sem jut arra gondolnia, hogy megmagyarázza magának, miért. (Adhatjuk távozáskor az unottat, mert az jól áll!... Tiszta képmutatás, elhihetik.) Liszt művének tagadhatatlan szépsége, azt hiszem, olyan valakitől származik, aki annyira szerette a zenét, hogy minden más érzést kizárt. Ha olykor odáig megy, hogy tegezi vagy egyenesen a térdére ülteti, ez rászolgál azok tartózkodására, akik olyanok, mintha először mutatnák be őket neki. Ez biztosan nagyon illedelmes, de hiányzik belőle a belső hév. A láz és a pongyolaság, amelyek gyakran utolérik Liszt zsenijét (fontosabbak), előbbrevalók a műgondnál, még fehér kesztyűben is."

Végül az utolsó, a legszemélyesebb visszaemlékezés egy Jacques Durandnak írott levélben (1915. szeptember 1.): „Az, amit Saint-Saëns mond a pedálról Chopinnél, fenntartva magas kora iránti tiszteletemet, nem egészen helyes, mert egészen pontos emlékeim vannak arról, amit nekem Mauté de Fleurville asszony elmondott. Ő [Chopin] úgy akarta, hogy pedál nélkül gyakoroljunk, és — egészen ritka kivételektől eltekintve — ne tartsuk fenn. Ez egyébként, a pedálozásnak ez a módja, valamiféle *lélegzés*, amit Lisztnél figyeltem meg, amikor megadatott hallanom őt, Rómában lévén."

Eddig az idézetek. Talán kevésbé lesz szokatlan a két név, a két életpálya és életmű együttes említése, ha meggondoljuk, hogy Liszt életét és működését a magyar közvélemény megszokta a Doborján/Raiding—Raabe—Weimar, illetve a nevezetes Budapest—Weimar—Róma háromszög felől nézni, és hajlamos elfeledkezni arról, hogy Liszt egész művészete mily mélyen gyökerezik a francia kultúrában. Emberi és művészi felnőtté válása Párizshoz fűződött. Írni, olvasni franciául tanult, már ami az írás-olvasás lényegét, nem pusztán a betűk ismeretét illeti. Az az 1827-ből származó napló, amelyet a jubileumi év alkalmából adtak ki és mutattak be Bayreuthban ez év július 31-én (Franz Liszt Tagebuch 1827. Im Auftrag der Stadt Bayreuth herausgegeben von Detlef Altenburg und Rainer Kleinertz, Paul Neff Verlag Wien). Ez jobbára idézetek gyűjteménye francia irodalmi olvasmányokból, a bibliából. Afféle chrestomathia, erkölcsi normákra figyelmeztető szemelvényekből, az akkori francia iskolai tanítás rendjének és szellemének megfelelő módon.

Ifjúkorának baráti köre Párizsban a francia romantikus irodalom, zene, képzőművészet legnagyobbjaiból és a javarészt lengyel emigráció tagjaiból állt. Ott jelentek meg írásai a Revue et Gazette Musicale-ban és más folyóiratokban. Írásban választékos franciasággal fejezi ki magát. Francia nyelvű leveleit ma is öröm olvasni. Ha mi hajlamosak voltunk, vagyunk is néha megfeledkezni Liszt franciaságáról, ő ezt nem tette. Római tartózkodásai idején meg-meglátogatta a Villa Medici római díjasait. Debussy is ilyen alkalommal találkozott vele.

De számon tartotta odatartozását a francia kulturális emlékezet és köztudat is. Igaz

weimari idejétől kezdve személyes kapcsolata Párizzsal meglazult, és — mint Debussy utalásaiból látni — egy későbbi nemzedék őt már közvetítéssel ismerte meg. De megismerte és éppen a közös gyökerek révén jobban megértette, mint a német nyelvterület zenei közvéleménye és közönsége. A párizsi Musica című folyóiratnak az 1911-es évfordulóra megjelent száma, amelyet nálunk fakszimilében tavasszal a Cziffra-alapítvány publikált, a francia zeneelmélet akkori jeleseinek nyilatkozatait közli Liszt zenéjéről. Ezek zöme arról tanúskodik, hogy ott akkor jobban értették jelentőségét, mint ugyanakkor akár nálunk is.

Debussy Liszt zenéje, jelentősége iránti megbecsülésének mélyén alighanem egy lényeges, alkotói gondolkodásmódjukat összekapcsoló közös vonásra tapinthatunk rá. Arra, amelyet különböző aspektusai felől részint Grabócz Márta, részint Zeke Lajos is bemutatott, és amelyre más összefüggésben korábban már magam is utaltam. Már Carl Dahlhaus kifejtette Liszt motívum-transzformációs eljárásával kapcsolatban, hogy a hagyományos szonáta-szerkezet és -ciklus egy tételes összevonásától, Liszt szimfonikus költeményeiben megvalósuló szerkezeti megoldásától elválaszthatatlan a motívum-transzformáció munkamódszere. Ez helyettesíti a hagyományos téma- és tételrend karaktereinek és helyértékeinek megbomlott egyensúlyát (Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. 1980. 199—200. lap).

Mindez egyrészt szükségszerűen utal a művészi tér-időszemléletnek és szerkezeti dinamikának arra a változására, amely a 18—19. század fordulóján ment végbe, és a klasszikus, viszonylag zárt szerkezeti egységekből építkező úgynevezett egyensúly-szerkezetek helyébe a folyamatosan és mintegy spirálisan tovahaladó belső szerkesztést helyezte (a spirális megjelölést Molnár Antal alkalmazza találóan a variációs művek kifejtésmódjára). Ez az átalakulás már Beethoven kései műveitől kezdve szembetűnik. Ezúttal is, mint nem ritkán a történelem folyamán, a művészet érzékeny síkjára vetül, azon megjelenik a társadalmi közérzetnek egy olyan átformálódása, amelyre a tudományos gondolkodás csak jóval később reflektál. Henry Bergson doktori disszertációja: Essai sur les données immédiates de la conscience 1889-ben jelent meg. Benne vitába szállt Kant a priori kategóriáival. Véleménye szerint Kant idő-kategóriája térszerű, nem felel meg az idő-folyamat valóságos természetének. Az idő-fogalom helyébe a durée, a folyamat kategóriáját helyezi. Valahogy így: „Mi hát a folyamatosság mibennünk? Minőségi sokféleség, a számmal való hasonlóság nélkül; szerves fejlődés, amely mégsem növekvő mennyiség; tiszta különneműség, amelynek bensejében nincsenek elhatárolt minőségek. Röviden, a belső folyamatosság mozzanatai nem külsők egymásra nézve. — Mi is a folyamatosság rajtunk kívül? csupán a jelen, vagy, ha jobban tetszik, az egyidejűség. A külső dolgok kétségtelenül változnak, de mozzanataik csak egy olyan tudat számára követik egymást, amely emlékezik rájuk" (mennyire hasonlít ez a fogalmazás Aristoxenos megállapításához arról, hogy a zenét hallással és emlékezéssel fogjuk fel!). Egy néhány évtized múlva majd Ernst Kurth fogja úgy hangsúlyozni a zene folyamat-szerűségét, hogy már az elkülönített hangmagasságokkal való megszakítást sem hajlandó a zene igazi lényegeként tudomásul venni. Majd Aszafjev írja meg esztétikai művét „a zenei formáról, mint folyamatról".

Dahlhaus elemzése Liszt motívum-transzformációs munkamódjáról egy fontos mozzanatot nem vesz figyelembe, amely pedig Liszt és Debussy motívum-transzformációs komponálásmódját mélyen rokonná teszi. Azt, hogy a transzformálás, amit én szívesebben nevezek variálásnak, többnyire modális átalakítás is. Akár úgy, hogy egy-egy motívum, dallam- vagy harmóniai fordulat belső hangmagassági viszonyai egy-egy hang módosítása által illeszkednek más-más moduszokhoz, más-más skála-kivágásokba, vagy

úgy, hogy azonos, nem módosított alakjuk más-más finálishoz, tonalitáshoz kapcsolva változtatja meg modusát. Anélkül, hogy ennek a nagyon kézenfekvő transzformációs módszernek a részletes fejtegetésével és elemzésével untatnám kedves hallgatóimat, csak utalok Liszt Csárdás obstiné-jára, annak számtalan változatban megjelenő tetrachord-osztinátójára.

Az eljárás sajátossága egyben, hogy a megelőző kor modulációfogalmát is módosítja. Ott ugyanis a közös hangzat, hangzati funkció megváltozása, más helyzetbe állítása kötötte össze a tonalitásokat. A Liszt — Debussy — Bartók eljárásban inkább dallamfordulatok modális átértelmezése vezet modulációhoz, ez esetben már szinte a moduláció klasszikus, szó szerinti értelmében.

Hadd hivatkozzam Liszt Csárdás obstinéja tetrachordjának egy néhány változatára; hadd legyen példánk Debussy számtalan jellemző helye közül a közhelyszerűen ismert Faun délutánja, ahol a jellegzetes, körbejáró téma nem egyszerűen hangközviszonyait változtatja, hogy részint különböző ambitusú alakokban jelentkezik, részint ezek az alakok különböző skála-kivágásokként szólalnak meg.

Talán szabad ezt a gondolatmenetet azzal zárnom, hogy Liszt és Debussy zenei gondolkozás- és komponálásmódjának ebben a mélyebb közös rétegében a tizenkét félhang szabad és változatos alkalmazásának olyan modális-diatonikus zenetörténeti útját érhetjük tetten, amely Bartók tudatos polimodalitásáig vezet. Azt az utat, amelyet hosszú ideig eltakart szemünk elől az egyoldalúan Wagnerből levezetett új bécsi tizenkétfokúság s annak kromatikus-vezetőhangos leszármazása.

FALVY ZOLTÁN:

SIMPLICISSIMUS

A magyarországi barokk zenéről a közelmúltig keveset tudunk. A magyar kutatás nem is hitte létezését, Esterházy Harmonia Caelestis-ét számolta ide, mint bizonytalan magyar zeneszerzői alkotást. Az utóbbi években néhány kiadvány mégis arra intett, hogy a kérdést kár elkerülni.

Bárdos Kornél kutatásai meggyőzően bizonyították a szabad királyi városok toronyzenész-kategóriáit. Ezáltal tudjuk, hogy a 17. századi fúvószene nemcsak szignál- vagy processziós muzsika volt, hanem a nyugati példákból jobban ismert napi és ünnepi műzene mind világi, mind egyházi funkcióban.

Nagy partitúráink nincsenek ebből a korból, de ha Daniel Speer a barokk német író, az anonimitás és az anagrammok mögé rejtőzött magyar és dák Simplicissimus, a zenés török Eulenspiegel Közép-Németországból úgy tudta, hogy érdemes fúvószenét tanulni a török idők Magyarországán, sietve jött: tanult és feljegyzett mindent — eseményt és zenét egyaránt. Itt tanult, ahol az európaival össze nem hasonlítható kompozíciós gyakorlat élt, mégis hazatérve egymásután adta ki a német közép-barokk számontartott kompozícióit. A Mus. Türk. Eulenspiegel a maga 3—4 órás előadási terjedelmével, interludikus táncaival, a darab végéhez iktatott fúvós sonátákkal, már csak az egyik utolsó az általa alkotott zeneművek sorában. A mesterségbeli hangszerkezelést itt tanuló, a zenei invenciókat itt magába szívó fiatal német barokk szerző, egyben az első néptáncgyűjtő volt (saját előszavából tudjuk, hogy 200 táncdallamot írt össze).

Ha a fúvós toronyzenét mint a barokk-kori gyűjtőfogalmat központi helyre állítjuk, akkor köréje lehet csoportosítani a 17. és 18. századi kézirat-gyűjteményeket, elsősorban a most teljességében megjelent Vietoris tabulaturás könyvet, a lőcsei kéziratokat és más zenei emlékeket. Ferenczi Ilona és a szlovák Hulko Márta a Vietoris előtanulmányában részletesen elemezték a clarino darabokat, és hangsúlyozták a számozott basszus játék jelentőségét. Valamennyi megállapításuk érvényes Speer török Eulenspiegelére, de a legtöbb korabeli felvidéki kéziratra is.

A korra jellemző concertáló technikát a Vietoris fúvósdarabjai között is megtalálhatjuk. A felvidéki kéziratok esetében a szerény lejegyzésmódokat változatoknak tekintem, ahol az egyes dalok úgy egészültek ki réz-, fafúvós vagy billentyűs hangszerekkel, ahogy azt a városok alkalmazásában állott zenészek, a zenészek összetétele és mennyisége lehetővé tette. Maga a zenei motivika inkább volt egyetemes mint nemzeti és ez annak ellenére volt így, hogy szívesen írtak nemzeti karakterekre utaló címeket a darabok megjelölésére. Sajnos a mai kutatók többsége nehezen általánosít, jobban hisz az egykori vagy utólagos bejegyzéseknek, amiáltal a kelet-európai soknemzetiségű országok kisebb-nagyobb csoportjai sajátjuknak igyekeznek tudni a török idők barokk zenéjét. A térség — (története, a betelepítési politikák során kialakult helyzete révén) — nagy nemzetközi

találkozóhely volt. Ennek couleur locale-ját szívesen asszimilálták, szívesen exportálták, mind idegenek, mind magyarok. Új invenciókat jelentett, de nem biztos, hogy ennél többet.

Néhány kiragadott példát állítok egymás mellé:

1. Daniel Speler „Neugebachene Taffel-Schnitz" (1685-ből — Bach születési éve) Sonata trombitára és 3 posaunra (Musica Antiqua-Clemencic) Archiv Produktion: Festliche Bläsermusik des Barock.

   Ventilnélküli natúr-trombita, alt, tenor és basszus posaun, velük játszotta a continuót az orgona.

   Itt kell megjegyeznem, hogy a toronyzenész céhek a fúvóshangszereken való játszást privilégiumnak tekintették. A continuót játszó orgonát azonban nem. Ez arra utal, hogy céhen kívül is részt vehetett a continuo-játékos, akár városi polgár volt, akár idegen.

2. Daniel Speer — Türck. Eulenspiegelből, a mű végén levő fúvósdarabok közül egy (a 3.), amelyet a Budapesti Rézfúvós Kvintett ad elő. Régebbi reneszánsz táncforma, magas és mély fúvósok concertálása.

3. A Vietoris tabulatúrás könyv clarino darabjai közül a 343. számú, a kézirat 136^{v}—137^{r} oldalairól. Felirata nincs, csak hangszernév clarino primo, clarino secondo.

4. Végül ismét Speer török Eulenspiegeléből az egyik magyar tánccsoport, eredetileg 2 első hegedűre, 2 második hegedűre és continuóra készült (7. — 8. — 7.)

Az utóbbiak kapcsolatai szerteágazóak: részben Szirmay Keczer Anna gyűjteményében találhatók (29. old., 45. old.) részben Lányi Eleonóra kéziratában, ahol a Hungarisch Balett egy lengyel tánc; egy másik Speer-tánc a lőcsei kéziratok egyikében található. etc.

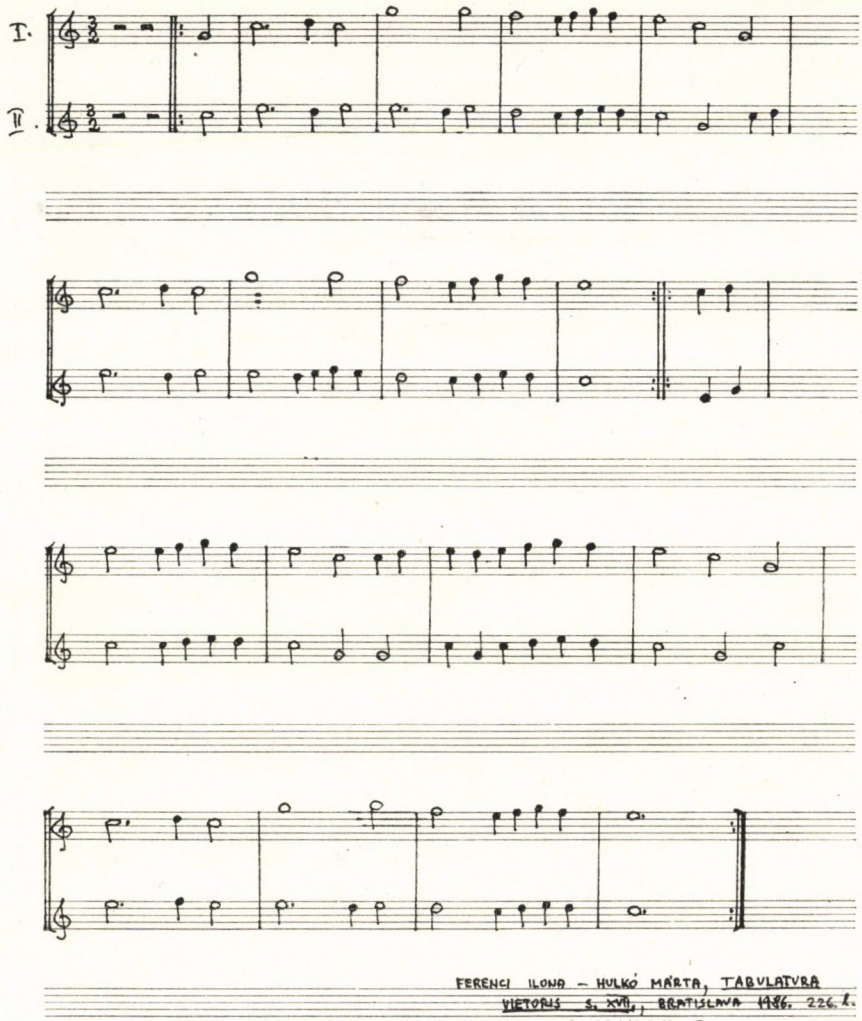
C. Sachs (Barockmusik 1919) vagy Bukofzer (Music in the Baroque Era 1947) periodizációja szerint a barokk zene középső periódusára esnek. A fenti stíluskört nem számították a barokk zene európai ünnepeihez, mert ekkor Európában Carissimit és Schützöt, Buxtehudét, Cavallit, Cestit ünnepelték.

A Simplicissimus-jelenség az „ünneppel" szemben „hétköznapi" volt: a barokk zene hétköznapi zenéje. Sajátos és fontos értékrendje volt, mert részese lehetett annak a zenei köznyelvnek, amelyben a nagy barokk művek érlelődtek és amely előkészítette a zeneművészet nagyszerű korszakát: a barokk zenét.

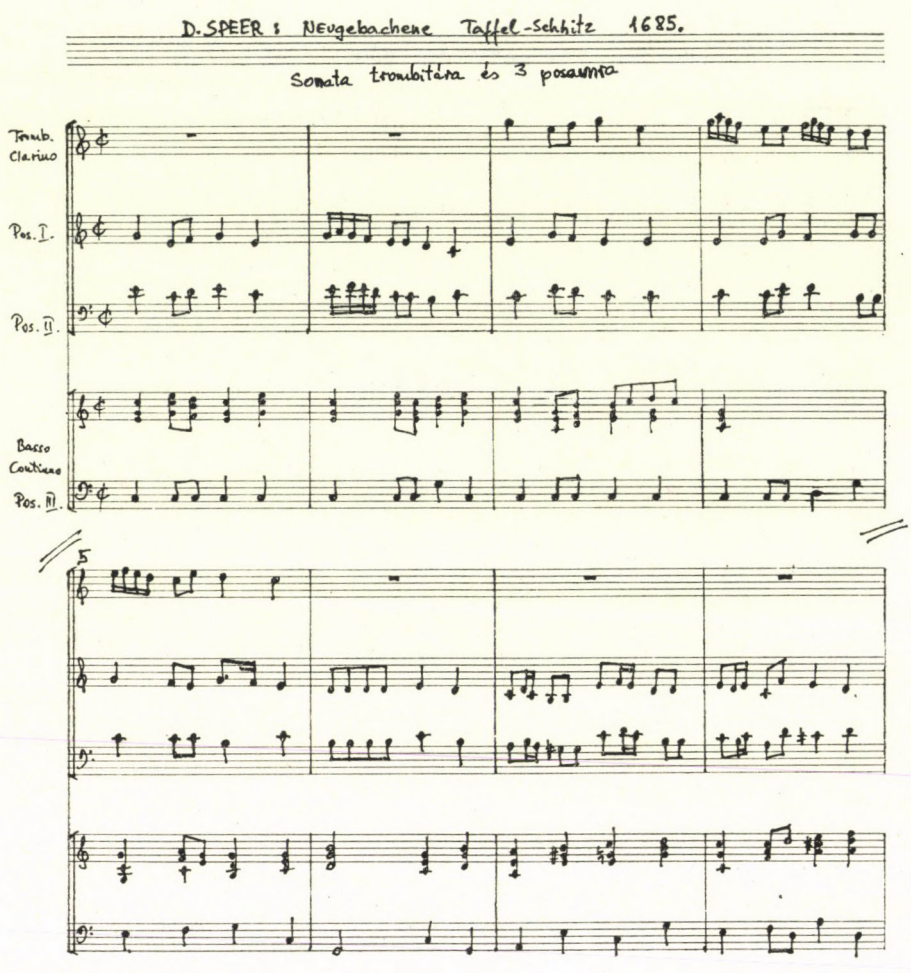
Kottapéldák: A pásztói előadáson bemutatott példák közül a 3. és az 1. példa részletét közlöm.

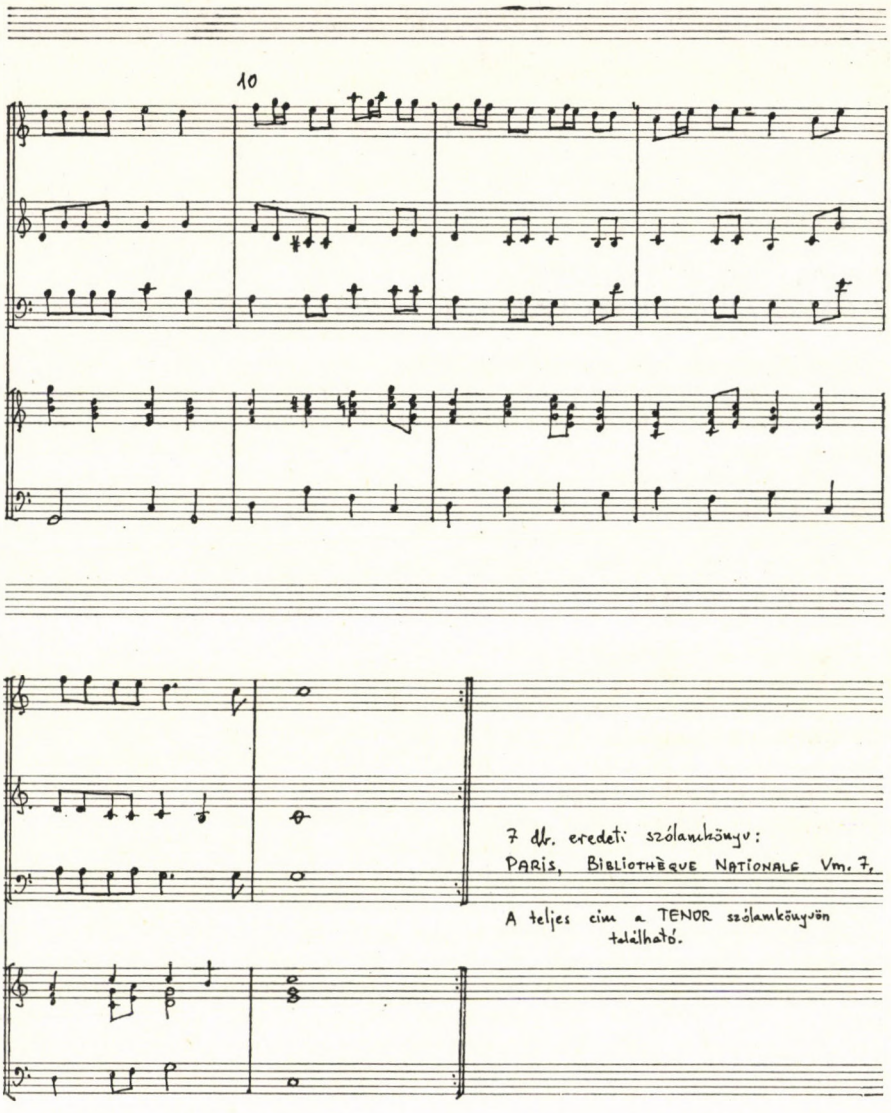
A VIETORIS TABULATURÁS KÖNYV 343. CLARINÓS DARABJA

136v–137r



FERENCI ILONA – HULKÓ MÁRTA, TABULATURA VIETORIS s. XVII., BRATISLAVA 1986. 226 l.
MUSICALIA DANUBIANA 5.


D. SPEER : Neugebachene Taffel-Schnitz 1685.
Sonata trombitára és 3 posaunra
Tromb. Clarino
Pos. I.
Pos. II.
Basso Continuo
Pos. III.
5


10
7 db. eredeti szólamkönyv:
PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE Vm. 7,
A teljes cim a TENOR szólamkönyvön
található.

HOFER TAMÁS:

EURÓPAI NÉPMŰVÉSZET: AZ ÖSSZKÉP FÖLVÁZOLÁSÁNAK LEHETŐSÉGEI

Rajeczky Benjamin hosszú éveken át abban a házban munkálkodott, ahol a magyar népművészet tárgyi emlékeinek legnagyobb gyűjteményét őrzik, a Néprajzi Múzeumban. Ezt azért említem elöljáróban, hogy magyarázzam, mentegessem, amiért a Béni bácsit élő zenével, zenetudományi tanulmányokkal köszöntők sorába egy tárgyakra vonatkozó dolgozattal állok be. A Néprajzi Múzeumban azért lehetett Népzenei Osztály, mert a múzeumi elődök a népzenét ugyanazon paraszti műveltség megnyilvánulásának tartották, mint amelynek tárgyi emlékeit, teljességre törekedve gyűjtötték. Annak idején ez az összefüggés Rajeczky Benjamin szobájában mindig is evidenciának számított — paraszti tárgyak és zene közt ezt az összefüggést, a tárgyak felől indulva, az én vázlatom is igyekszik kimutatni.

Magyarázatot kell fűznöm a címhez is. A közvélemény, de a tudományos kutatás gyakorlata és a kulturális politika is mindenek előtt „nemzeti" témának tekinti a népművészetet. A turista ugyanolyan természetességgel keres népművészeti emléktárgyat egy távoli országban, mint ahogy a kormányok népművészeti kiállításokat küldenek kulturális bemutatkozásul. A népművészetre vonatkozó kutatási eredmények általában nemzeti vagy regionális és helyi monográfiákban látnak napvilágot. Ugyanakkor, amikor az építészet, képzőművészet, az iparművészet alkotásait egész Európára, sőt a világra kiterjedő kézikönyvek és múzeumi gyűjtemények korszakok és stílusok közös kategóriái szerint elrendezve mutatják be, a népművészet emlékeinek kiállítása megmaradt nemzeti és regionális feladatnak — egyetlen olyan múzeum sincs a világon, mely egészében és méltóan bemutathatná az európai népek népművészetét. Az európai áttekintést ígérő publikációk is általában antológiaszerűen sorakoztatják egymás mellé egyes országok népművészetének a jellemzéseit — vagy homogenizált ábrázolásra törekszenek.[1] Én a következőkben azt a harmadik lehetőséget szeretném megvizsgálni: jelenlegi ismereteinkkel találhatunk-e olyan látószöget, ahonnan nézve valamiféle rend, rendszer mutatkozna az európai népművészetek sokféleségében.

1. Először is gondolhatunk olyan összképre, amely népművészeti alkotások megfigyeléséből, tárgyformák, készítési technikák, motívumok, kompozíciók, és a különös gonddal megformált tárgyak ünnepi-rituális szerepeinek az elterjedéséből, típusaiból indul ki. Olyan rendszerezésre, amely a műveltség tényszintjén, jelenségszintjén végzett megfigyelésekre alapul.

Egy ilyen európai áttekintés bizonyára lehetséges. A néptáncok területén Martin

[1] Például: Hansen, H. J. (hrg.): Europas Volkskunst und die europäisch beeinflußte Volkskunst Amerikas. Oldenburg i. O. 1967.; — Deneke, Bernward: Europäische Volkskunst. Propyläen Kungstgeschichten, Supplementband V. Frankfurt a. M.—Berlin—Wien 1980.

György a közelmúltban vázolt fel egy ilyen térképet a kontinens keleti feléről.[2] Kimutatta, hogy a nemzeti tánckincsek különbözősége voltaképp onnan ered, hogy az egyes zónákban a kontinentális tánctörténet egymást váltó stílusai közül más-más maradt uralkodó — a Balkánon például mindmáig jellegmeghatározóak a középkori lánc- és körtáncok, másutt ezeket félreszorították a későközépkor, a reneszánsz párostáncai, ismét másutt a szervezett táncéletet föltételező kontra-táncok váltak dominánssá.

Hasonló történeti összevetést a tárgyakat formáló népművészet terén is meg lehetne tenni. A magyar népművészet emlékanyagát a tőlünk keletre, délre eső népeké mellé helyezve úgy tűnik fel, a mi népművészetünket jobban átjárta a reneszánsz, barokk hatás, a virágornamentika. Ha viszont nyugatra tekintünk, az lehet a benyomásunk, hogy az osztrák, német, de már a szlovén népművészet is sokkal jobban fölzárkózott a tanult mesteremberek által képviselt, szemünkben már szinte városiasnak tűnő barokk, rokokó, biedermeier formakincshez — és velük szemben a magyar népművészet „parasztos", „barbár".[3]

A tárgyformák-motívumok összehasonlítása mégis sokkal inkább egy, az egész kontinenst behálózó erezetet mutat, és nem különít el — mai tudásunk szerint — világosan tartományokat, övezeteket. A bizonytalanságra példát idézek. Buda visszavívásának évfordulója ráterelte a figyelmet a magyar—török kulturális érintkezésekre. Palotay Gertrúd nagy apparátussal végzett vizsgálatai nyomán a közvélemény is tud arról, hogy egyes törökös hímzésmotívumok beszivárogtak a népi varrásba is. A közelebbi vizsgálat azonban — mint ezt már Palotay Gertrúd is megállapította halála előtt — kétséget támaszt, vajon a parasztokhoz felsőbb társadalmi rétegek közvetítésével eljutó hatás forrása végül is az oszmán törököknél keresendő, vagy másutt. A 17. században ugyanis a török hímzések és a török módra készített hímzések Európa-szerte divatban voltak, törökös hímzésű ágyi ruhái voltak Németalföld helytartójának is, török hímzéseket írtak össze Mazarin bíboros hagyatékában. A tengernyi magyar népi varrás között alig néhány tucat darabon kimutatható törökös motívumok éppúgy érkezhettek olasz vagy spanyol, mint oszmán-török darabokon. E korszak viseletre vonatkozó új kölcsönszavai közt van olyan velencei kifejezés, amit török közvetítéssel és olyan török-arab szó is, amit viszont német közvetítéssel vettünk át.

Annál a tanulságnál vagyunk, amit Viski Károly a Magyarság Néprajza díszítőművészet fejezetének végén úgy fogalmazott meg: bár népművészetünk összképében kétségtelen magyar, mihelyt egyes összetevőit, motívumait külön-külön vizsgáljuk, azok elterjedése, rokonsága Európa különböző tájai felé ágazik szét.[4]

2. Megkísérelhetjük az európai népművészetek összevetését a hagyomány társadalmi szervezete alapján is. Azt értem ezen, hogy a népművészet, a „népi kultúra" mindig egy össztársadalom műveltségén belül létezik — „népi" jellege éppen a műveltség többi összetevőjéhez való viszonyból adódik. A különböző népművészetek strukturális pozíciója, sajátos viszonya a tanult, elit műveltséghez összehasonlítható.

Ez az összehasonlító program már korán fölbukkant a szakirodalomban — de máig sincs részletesen kifejtve. Michael Haberlandt bécsi professzor például már 1926-ban föltette a kérdést: vajon nem a „felsőbb művészethez való eltérő viszony alapján" lehetne-e típusokba sorolni az európai népművészeteket. Elkülönítette Közép- és Nyugat-Európát, ahol az alsó rétegek is régóta részt vesznek egy közkultúrában — a kontinens

[2] Martin György: Népi tánchagyomány és nemzeti tánctípusok Kelet-Közép-Európában, a XVI—XIX. században. Ethnographia 1984. 353—361.
[3] Vö. Hofer Tamás—Fél Edit: Magyar népművészet. Budapest, 1975. 54—59.
[4] Viski Károly: Díszítőművészet. A Magyarság Néprajza. II. Budapest, é. n. 274—395.

északi, keleti, délkeleti peremeitől, ahol sokkal önállóbb és régiesebb népművészet található.[5] Az 1928-as prágai nemzetközi népművészeti kongresszuson, melyen Bartók Béla, Lajtha László, Györffy István is előadott, Józef Vydra a cseh és a szlovák népművészet között is ilyen szerkezeti különbséget látott. Szerinte a cseh népművészet nyugat-európai jellegű, ahol „a népművészet nem más, mint provinciálissá és rusztikussá vált polgári művészet néhány régies forma megőrzésével" —, ezzel szemben a szlovák népművészet kelet-európai és így „a művészet általános fejlődésében a kifejezésnek egy régies fokát képviseli, régi technikák és díszítésmódok megőrzésével".[6]

A népzenéről hasonló megkülönböztetést tett Kodály Zoltán. „Egynyelvű, zavartalan fejlődésű országokban mindkettőt (népzenét, műzenét) ugyanaz a szellem hozta létre, mert ugyanaz a szellem él az alsóbb és felsőbb rétegekben. A műzene a népzenéből nőtt ki, annak szerves folytatása, kifinomult, kiteljesedett foka... Ha egy olasz paraszt Verdi-operát hall, annak magasabb formáiban is megérzi a maga zenei anyanyelvét."[7] Más társadalmakban viszont, nálunk is, a műzene és a népzene különböző nyelvet beszél.

Erről a „kétnyelvűségről", „kulturális dualizmusról" írt Németh László híres „Tejtestvérek" c. cikkében. Szerinte azok a kelet-közép-európai népek tejtestvérek, akiknek — szemben a nyugati homogénebb kultúrákkal — régi vonásokat őrző, erőteljes paraszti műveltségük van. A népi műveltség és a tanult műveltség közt tátongó szakadéknak tulajdonítható, hogy „Kelet-Európa népköltészete aránytalanul különb a nyugatinál; több és gazdagabb. Ahol a nép beleszerveződik a nemzetbe, ott a népköltészet terméskövét belehordják a műköltészet székesegyházába, s a népköltészet csak kőtörmelék a falak tövén. Keleten azonban még óriási kőbányák tátonganak."[8] (Csupán röviden mutatok rá arra a különbségre, hogy Haberlandt és Vydra fölülről lezajló integrációt, Kodály és Németh László viszont a népi műveltség köveiből [alulról] épített székesegyházakat képzel el Közép- és Nyugat-Európában.)

Jelenlegi történeti ismereteink azt sugallják, hogy az „egynyelvű, zavartalan fejlődésű" országok és a kulturálisan mélyen megosztott népek elhelyezkedését a koraújkortól kialakuló „európai gazdasági világrendszer" térképére vetítsük rá. Ezen a Fernand Braudel, Immanuel Wallerstein által megrajzolt térképen a homogén kultúrájú „nyugati" népek a centrumban, illetve a centrumhoz közel helyezkednek el, a „megosztott kultúrák" viszont a peremeken, a periférián.[9] Ez a modell útbaigazít a magyarázat keresésében is: ahogy egyre jobban összefüggő gazdasági rendszerré válik Európa, egyre inkább a gazdagodó, városiasodó centrum diktálja kulturálisan is a divatot. (Még ha figyelembe vesszük is, hogy a „gazdasági világ" centruma többször áthelyeződött és a kulturális centrum nem föltétlenül esett egybe vele —, az ipari forradalom ütemét például már Anglia diktálta, de a művelt emberek franciául beszéltek Szentpétervártól Madridig.) Érthető az is, hogy a szerepénél fogva eleve szegény és elmaradott periférián, mely nyersanyagot, élelmiszert szállított a virágzó és csillogó középnek, az onnan diktált áramlatokat követő vékony elit és a köznép műveltsége egymástól elszakadt.

Dobszai László idézte a Hamletből azt a jelenetet, amikor az őrtálló katona Horatiót kéri, hogy szóljon latinul a meghalt király szelleméhez. Ez a jelenet nemcsak azt példázza, hogy egykorú angol felfogás szerint a szellemek latinul beszélnek — hanem meg-

[5] Haberlandt, Michael: Die europäische Volkskunst in vergleichender Betrachtung. Jahrbuch für historische Volkskunde II. 1926. 33—43.
[6] Vö. Hofer Tamás: A népművészet Györffy István kutatásában. Tiszatáj 1984. július. 35—41.
[7] Kodály Zoltán: Népzene és műzene. In: Úr és paraszt a magyar élet egységében. Budapest, 1941. 212.
[8] Németh László: Tejtestvérek. A minőség forradalma. III. Budapest, é. n. 161—164.
[9] Vö. Braudel, Fernand: A tér és az idő felosztása Európában. Világtörténet, 1980. 4. szám, 3—69. — Wallerstein, Immanuel: A modern világgazdasági rendszer kialakulása. Budapest, 1983.

mutatja a felső, tanult, latinul beszélő rétegek és az egyszerű katona közt a kulturális határt. Kulturális határokról ad hírt a dráma egy másik jelenete is, melyben Hamiet eltűnődik a sírások divatos élcelődésén. A temetőben Horatióhoz fordulva mondja: Istenemre, Horatio, az utolsó három évben észrevettem, a kor már annyira választékos lett, hogy a paraszt cipőjének orra szinte letapossa az udvaronc sarkát. (By the Lord, Horatio, this three years I have taken note of it; the age is grown so picked that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier, he galls his kibe.) Bár a tanult műveltség nagy tartományai, így a latin nyelvtudás is, a köznép számára elzárva maradtak, a 16. és 17. század fordulóján tehát mégis (Shakespeare a Hamletet 1600-ban írta) fölzárkózás, homogenizálódás folyt az angol köznapi műveltségben. Angliában a későbbiekben is oly közel maradtak a falusiak az udvaroncokhoz, hogy kontinentális értelemben vett parasztműveltség nem alakult ki.[10]

A köznép és a felsőbb társadalmi rétegek műveltsége közt hol nőtt, hol csökkent a távolság. Norbert Elias kimutatta, hogy a középkortól kezdve a felsőbb rétegek hogyan vettek fel finomabb szokásokat, s hogyan minősítették a korábban általános viselkedésformákat vulgárisnak, faragatlannak.[11] 1550 és 1650 között viszont, a hosszan tartó agrárkonjunktúra idején Németalföldön, a Rajna vidéken, a kontinens középső területein a jómódú birtokos parasztok fölzárkózását figyelhetjük meg a városi polgárokhoz, nemesemberekhez — egyben pedig elszakadásukat a birtoktalan, szegény rétegektől. Ekkor honosodtak meg a gondosan épített, nem ritkán emeletes paraszthá zakban a csempézett konyhafalak, az öntöttvas, figurális díszű kályhalapok, az értékes keményfa bútorok, az ón-, réz- és fajansz edények. Hauser Arnold szerint a gazdasági élet későbbi stagnáló szakaszában ezekből a kulturális vívmányokból dolgozták ki a közép-európai népek azokat az egyszerűbb, helyi ízlés szerint stilizált változatokat, melyeket a közvélemény népművészetnek ismer.[12] Közép-Európában azonban ez a népművészeti korszak nem tartott hosszan — új felzárkózás jött, Észak-Németországban például 1780 körül a falusi férfiak viseletét már nem lehetett megkülönböztetni a városiakétól, és néhány évtizeddel később a női öltözet helyi, népi vonásai is elhalványodtak.

Más volt viszont a helyzet a „kétnyelvű" periférián, Skandináviában vagy Lengyelországban, Magyarországon. Itt az ipari forradalom és a városiasodás közvetett hatása, a konjunktúra és a parasztgazdaságok növekvő bekapcsolódása a mezőgazdasági kivitelbe nem a helyi, parasztos vonások elhalványodását, hanem éppen megerősödését, gazdag kidolgozását hozta. A svéd kutatók ezt a hozzávetőleg száz évig tartó időt „paraszti aranykornak" nevezik.[13] Ekkoriban a parasztok, legalábbis a birtokos rétegek a viszonylagos jómód révén meg tudták venni kézművesek, sőt gyárak ízlésük szerint készített termékeit. Viseletük-lakáskultúrájuk differenciálódott, rendszeresen tudtak foglalkoztatni hangszeres zenészeket, az ünnepi szokásoknak, a rítusoknak bonyolult helyi formái bontakoztak ki. Svédországban ez az aranykor hozzávetőleg 1770-től 1870-ig tart, nálunk talán 30—50 évvel későbbre helyezhető. Erre a korra esik az európai peremterületek falusi lakosságának a fölszabadulása a feudális kötöttségekből: zenéjük, táncaik, öltözködésük új paraszti öntudatot is kifejezett.[14]

[10] A Hamlet-idézetnek az angol „populáris kultúra" fejlődésére, a kontinentális értelemben vett paraszti kultúra hiányára való vonatkoztatását Stella Mary Newton professzornak köszönöm.

[11] Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. I—II. Bern, 1969.

[12] Hauser, Arnold: A művészettörténet műveltségi rétegek szerint: népművészet és népszerű művészet. In: A művészettörténet filozófiája. Budapest, 1978. 231—301.

[13] Löfgren, Orvar: Szemléletmód-változások a skandináv etnológiában. Ethnographia 1982. 89—111, itt: 101—102.

[14] Vö. Hofer Tamás: Analógia a népzene és a tárgyakat formáló népművészet stíluskorszakai közt. Magyar Zene 1982. március 70—75.

A „hagyomány társadalmi szervezete" alapján tehát — durván, elnagyoltan — övezetek rajzolódnak ki a sajátos paraszti műveltség nélküli Angliától az egyre jellegzetesebb paraszti kultúrákat fölmutató peremek felé.

3. Kísérletet tehetünk végül az egyes országokban, területeken a népművészetről alkotott képek összehasonlítására. Amikor népművészetről beszélünk, szemünk előtt óhatatlanul ezek a „képek" vannak: közvetlenül a „népművészetet" nem érzékelhetjük sem itthon, sem idegenben. Maguk a parasztemberek tárgyaik közt nem különítenek el „művészieket" — ezeket nemparaszt megfigyelők, művészek, tudósok válogatják ki felszerelésükből és konstruálják meg belőlük a népművészet képét. A „képalkotás" nem csupán tudományos művelet: különböző korok eltérő törekvései jegyében részt vesznek benne művészek, a nemzet egyéniségét kereső írók, politikusok, ideológusok is — maga a kép sem pusztán könyvek hasábjain jelenik meg, hanem kiállításokon, vásárokon, ünnepségek népviseletes felvonulásain, az üzletek kirakatában népművészeti készítmények formájában is.

A népművészet képének megalkotása eltérő módon folyt Európa különböző zónáiban. Ennek következtében a népművészetről a köztudatban élő elképzelések még nagyobb mértékben különböznek egymástól, mint amennyire egykor a köznép szép használati tárgyai különböztek. Különböznek a népművészetről alkotott átfogó fogalmak is, bár ezeket a különbségeket az irodalom nem mindig határozza meg.

Az osztrák népművészet körülhatárolásának kérdésén töprengve Leopold Schmidt azt írta: „Nem lenne a legrosszabb megoldás azt mondani: az az osztrák népművészet, amit Michael Haberlandt az Osztrák Néprajzi Múzeumba összegyűjtött."[15] Ez a mondat rámutat, mekkora befolyása volt a századforduló körüli gyűjteményeket szervező, alapozó etnográfus nemzedéknek a népi kultúra képének kanonizálására. Ha a bécsi gyűjtemény mellé odaképzeljük a budapestit, szemünkbe ötlik: mennyire eltérő módon folyt a két intézményben a gyűjtés, a tárgyak kiválasztása.[16] Az osztrák kiállításon vezérszólamot vittek a katolikus vallásos élet tárgyai, szobrok, a búcsújárás emlékei, azok a vidéki parádés szobák, melyek berendezésében a tanult kézművesek munkái, a faragott-festett asztalos bútorok domináltak. A hangsúly a népi kultúra színképében egy olyan sávra helyeződött, mely város-falu, tanult és szájhagyományozó műveltség közt átmeneti, közvetítő helyzetben volt. Ezeknek a tárgyaknak jó részét Budapesten akkoriban és később is „fél-népinek" minősítették volna. Nálunk a Herman Ottó által kezdett, Bátky Zsigmond, Györffy István, részben Viski Károly által folytatott gyűjtés sokkal inkább az „ősfoglalkozásokra", az archaikus, egyszerű használati tárgyakra, a pásztorfaragásokra, szűcsök, szűrszabók hímzéseire, fazekas munkákra tette a hangsúlyt — csupa olyan műfajra, amelyben a városi, iskolai, egyházi stb. befolyás nem vagy alig érvényesült. Az utóbbi kézműves termékek mellé szükségesnek látták megjegyezni (pl. az 1928-ban megjelent „Magyar Népművészet" kötetben és a „Magyarság Néprajzában"), hogy a fazekasok, szűcsök, szűrszabók nem mentek a céhes iparosok számára kötelező, külföldre is kiterjedő vándorutakra, így helyi hagyományokat vittek tovább, és a paraszti fogyasztóik ízlését követték.

A szemléletmódnak ez az eltérése rányomja bélyegét a népművészeti kiadványok tartalmára is. Francia népművészeti könyvekben például az előtérben állnak az épinali nyo-

[15] Schmidt, Leopold: Volkskunst in Österreich. Wien, 1966. 9.

[16] Az osztrák és a magyar népművészet „képének" különbségéhez, komplementaritásához vö. Hofer Tamás: Stilperioden der ungarischen Volkskunst. Über einige Möglichkeiten des Vergleichs der Volkskunst in Ungarn und Österreich. Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 1975. 325-338.

matok, a manufaktúrákban gyártott, figurális díszű fajansz edények, városi testületek körmenetben hordozott óriási figurái, maszkjai.[17] Nálunk efféléből kevesebb is lett volna, de ami van, az is csak a legutóbbi időben került bele a néprajzi kutatás látómezejébe.

A két népművészetkép a népi, népszerű kultúráról alkotott kétféle fogalomhoz kapcsolódik. Az egyik a parasztsághoz kötött „népi" műveltségfogalom. Ezt fejtette ki például a Magyarság Néprajza bevezetője is, kijelentvén, hogy a városi, iskolai eredetű vonásokat, de magát a népi vallásosságot is (mivel az egyházakhoz kapcsolódik) nem tekinti a népi műveltség részének. Ezzel szemben a Franciaországban, Angliában kidolgozott „populáris műveltség" fogalom éppen az elitműveltség vulgarizált, popularizált változataira, ponyvanyomtatványokra és fametszetekre, olajnyomatokra, városiakat és falusiakat egyaránt szórakoztató vásári mulattatókra helyezi a hangsúlyt.[18]

A populáris kultúra fogalma sokkal alkalmasabb a központi területeken, nyugaton, az „egynyelvű" műveltségekben lezajló folyamatok, városok és faluk, műveltek és köznép állandó kölcsönhatásainak leírására —, a paraszti népi műveltség fogalma pedig (a régire, hagyományosra, a városok és urak világával szemben tátongó szakadékra tett hangsúllyal) sokkal jobban ráillik a kelet-európai „kulturális dualizmus" területeire. (Bár a két fogalom sok közöset is tartalmaz — és a szakirodalom a két terminust sokszor fölcserélhetőnek minősíti.)

A most vázolt különbségeket — társadalmak és műveltségek adottságainak eltérésén túl — más érdekekkel és értékekkel is magyarázhatjuk. A peremeken a népi műveltség fölfedezése szorosan kapcsolódott a nemzeti mozgalmakhoz, a nemzeti kulturális örökség és a nemzeti kulturális szimbólumok megalkotásához. Ehhez az ősit, eredetit, másoktól különbözőt kellett keresni, hangsúlyozni. Az idegennek, kozmopolitának minősülő városokkal, udvari műveltséggel szemben mindezt az ősei nyelvét, egyszerűségét, eredetiségét őrző parasztok közt lehetett megtalálni. Nem véletlen, hogy a „népi kultúra" fogalmát elsőnek a nemzeti egység gondjaival küszködő Németországban dolgozták ki, s hogy az ott megfogalmazott eszméknek olyan gyors és erős visszhangja támadt keletebbre, a soknemzetiségű birodalmakban élő népek körében. Ezzel szemben viszont Franciaországban vagy Angliában — továbbra is igen leegyszerűsítve — nem kellett „kulturális programmal" küzdeni a nemzetté válásért, nemzeti függetlenségért (legfeljebb a „belső peremvidékeken", mint Skóciában, Walesben), a vulgáris közműveltség felé forduló érdeklődést így jóval kevésbé motiválta az ősi, eredeti, a tanult műveltségtől független elemek keresése. — Végeredményben Európa újkori történetének ugyanaz a „gyűrűs" szerkezete, a központi területek, a közbeeső zóna és a periféria eltérő útjai, lehetőségei tűnnek elő, mint az előző pontban, a paraszti műveltség szerkezeti típusainak vizsgálatánál.

*

Legvégül egy ilyen ünnepélyes alkalommal talán föl lehet tenni azt az általános kérdést is: mi is hát az értelme, magyarázata az egyes népek kultúrája, művészete közti különbségeknek? A harmincas évek antropológusai, akik humanista érdeklődéssel és esztétikai örömmel írták le, elemezték egymás után a törzsi társadalmak műveltségeit, belső összefüggésrendjét, a bennük kifejeződő „életterveket" — úgy gondolták, hogy ezek a műveltségek a közös, de szinte korlátlan lehetőségeket hordozó emberi természet külön-

[17] Vö. Cuisenier, Jean: L'Art Populaire en France. Fribourg 1975.

[18] Vö. Burke, Peter: A populáris kultúra a történettudomány és az etnológia mezsgyéjén. Ethnographia 1984. 362—373. — A „populáris kultúra" és a „paraszti kultúra" fogalom különbségéről: Hofer Tamás: The Perception of Tradition in European Ethnology. Journal of Folklore Research 1984. 133—147.

böző önmegvalósításai. Ruth Benedict az emberi kultúrák sokféleségét a szivárvány színeihez hasonlította — minden műveltség mintegy az emberi természet valamely sajátos lehetőségét bontja ki.[19]

A második világháború után áthelyeződött a hangsúly: a kutatók az emberi természetben rejlő lehetőségek helyett inkább az egyes emberek és embercsoportok életének meghatározottságára, a hatalom és a függés viszonyaira figyeltek. Eric R. Wolf megjegyzése szerint ebben része volt a második világháború megrázó élményeinek is, amikor milliós nagyságrendű hadseregek és tízezer tonnákban mérhető hadianyag vonult át például azokon a déltengeri szigeteken, ahonnan néhány évvel, évtizeddel korábban az antropológiai monográfiák bonyolultan fölépített emberi világokat írtak le.[20]

Visszatérve az európai népművészetek kérdéséhez — vajon gondolatmenetünkből az lenne végül a tanulság, hogy közgazdasági törvényszerűségek, a történelmi szükségszerűség tűzte ki azokat a pályákat, amin az egyes népek kulturális-művészeti fejlődése haladt? Azt hiszem nincs így. Eddig a szorosabban művészi minőségekről nem volt szó, csupán keretekről, lehetőségekről, és korlátokról. Mindez a helyi stílusok irányválasztását és kibontakozását nem magyarázza. A kontinentális rendszerben elfoglalt pozíció értelmezhetővé teszi például, hogy a múlt században a magyar parasztemberek jelentős része miért lakott három-négy sejtű földszintes házakban, melyeket rokonaik-szomszédaik segítségével maguk építettek föl (alig támaszkodva mesteremberek közreműködésére) —, de arra már nem ad magyarázatot, hogy e házak parádés vagy lakószobáinak falára miféle rúdravaló kendők, szentképek, mázas tányérok kerüljenek, miféle virágok és madarak, színek és motívumok díszítsék a magasra vetett díszágy ruhaneműit, hogyan állítsák össze a gyermekágyas asszony fekvőhelyét vagy a halott ravatalát. Ha a gazdasági fejlettség, a piaci kapcsolatok, a paraszti üzemek mérete határt szabott is a házak méretének, a tárgyi felszerelés értékének — a művészi kifejezést ezzel nem korlátozta, mint ezt Kelet-Közép-Európa zenében, táncban, tárgyak formálásában egyaránt pazarló gazdagsággal kibontakozó 19. századi népi stílusai igazolják. A szivárvány-hasonlat tehát — úgy gondolom — továbbra is, Kelet-Közép-Európában is érvényben van. Ha a népi műveltségek és a népművészet szivárványos gazdagságát beillesztjük a történeti folyamatok keretébe, ezzel csupán berajzoltuk a képbe az égbolt alá a földet is, a mindennapos valóságot — és egyben talán érzékeltetjük a táji, nemzeti stílusok sokféleségében a kontinens közös történetének működését.

[19] Benedict, Ruth: Patterns of Culture. New York, 1946 (1934). 32—33.
[20] Wolf, Eric R.: Anthropology. Englewood Cliffs, N. J. 1964. 26—31.

EŐSZE LÁSZLÓ:

LISZT ÉS WAGNER

(EGY MŰVÉSZBARÁTSÁG ÚJ MEGVILÁGÍTÁSBAN)

Száz évvel haláluk után, a hatalmas Liszt- s az annak többszörösét kitevő Wagner-irodalom alapján nem túlzás talán, ha leszögezzük: e két alkotó több mint négy évtizeden át tartó kapcsolata nemcsak a zenei romantika századára nyomta rá bélyegét, hanem az európai zene egész további fejlődésére nézve is meghatározó jelentőségű volt.

E kapcsolat valódi jellegéről azonban voltaképpen máig sincs teljesen tiszta képünk. Az irodalom ugyanis amilyen kiterjedt, olyan ellentmondásos. A történészek, az esztéták, a zeneelmélet kutatói és a pszichológusok mind más szempontból vizsgálják a kérdést. Ezen kívül lényeges mozzanatokban eltér a Liszt- és a Wagner-kutatók felfogása és megközelítési módja.

Annyi bizonyos, hogy a „legendás művészbarátság" idealizált képe helyett egy új, árnyaltabb és reálisabb ábrázolásra van ma szükség. Plutarkhosz módján párhuzamos életrajzot kellene írni, hogy hiteles pályaképet és jellemzést adhassunk róluk. Ha nyomon követnénk ritka személyes találkozásaikat, hol igen sűrű, hol meg-megszakadó levelezésüket, a fellángolások—elhidegülések szinte köznapinak tűnő láncolatán át egy rendkívüli szövetség képe bontakozna ki előttünk 1840-es párizsi megismerkedésüktől 1883-as velencei búcsújukig. S e szövetség megingathatatlan alapja mindvégig Liszt páratlan empátiás képessége volt.

A történeti áttekintés helyett azonban fordítsuk figyelmünket inkább kapcsolatuk belső vonulatára, zenéjükben tükröződő megnyilvánulásaira.

Idézzük fel rögtön az egyik legvitatottabb témát, a zenetörténet talán leghíresebb akkordját, melynek önmagában is tekintélyes irodalma van. Az ún. „Trisztán-akkord (az Előjáték 2. ütemében) — egyetlen alterált hang eltéréssel — előfordul Liszt *Ich möchte hingehn* c. dalában, a Lento rész 9. ütemében. A dal 1845-ben keletkezett. Nyomtatásban, igaz csak 1859-ben jelent meg, számos javítással. Mint azt Alan Walkertól tudjuk, a szóban forgó akkord azonban már az első változat Weimarban őrzött kéziratában megtalálható. A dal Liszt számára különösen fontos volt: ifjúkori szerelmével, Caroline Saint-Cricq-kel való 1844-es váratlan találkozása után írta, és később „ifjúkori végrendeleté"-nek nevezte. A szöveg költője, Georg Herwegh, Liszt és Wagner baráti köréhez tartozott Svájcban. Adatokkal nem bizonyítható, a körülmények azonban valószínűsítik, hogy Liszt eljátszotta-énekelte dalát Wagnernek és Herweghnek. Erre utal Wagner levele Liszthez, melyet találkozásuk után, 1853. július 15-én írt: „Georg üdvözletét küldi, s köszöni megemlékezésedet. Nemsokára újra a Te költőddé kell válnia!"[1] Előfordul azon-

Az 1986 októberében tartott budapesti Nemzetközi Liszt Ferenc Szimpóziumon elhangzott előadás teljesebb változata.

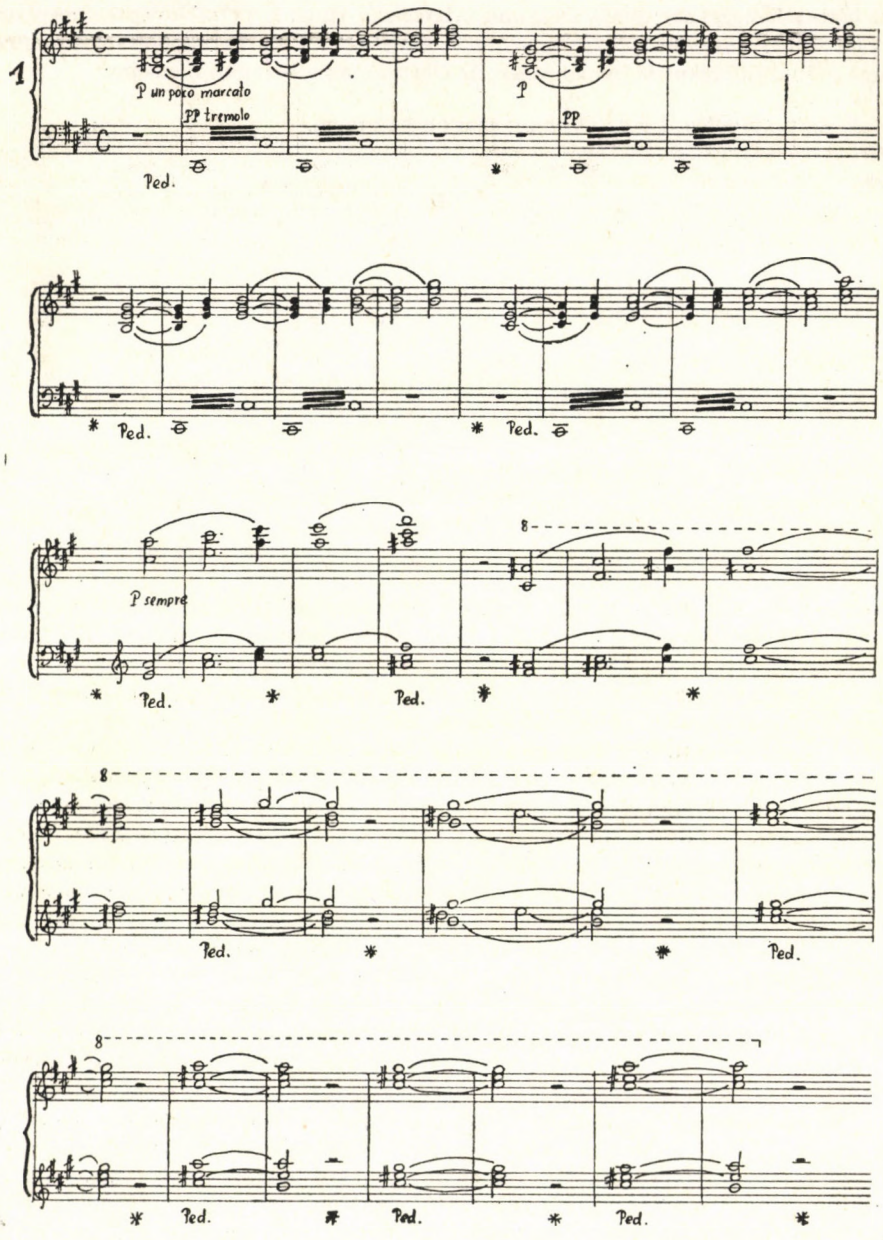
[1] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt; Hrsg.: Erich Kloss, 3. erw. Ausgabe, 2 Bde, Leipzig, 1910; I. k. 249. l.

ban ez az akkord más, még korábbi Liszt-műben is, így az 1834-ben komponált *Apparitions* második darabjában (17. ütem). Felhangzik továbbá — igaz, csak átmenő jelleggel — Chopin egyik kései, 1849-es *Mazurkájában* (op. 68, Nr. 4, 14. ütem), valamint — többször és hangsúlyosan — Spohr 1830-ban bemutatott *Der Alchymist* c. operájában, de rábukkanhatunk már Beethoven 1802-ben írt Esz-dúr *Szonátájában* is (op. 31, Nr. 3, I. tétel, 36. ütem).

Liszt is, Wagner is Beethoven-rajongó lévén, alig képzelhető, hogy ne ismerték volna ezt a népszerű szonátát. Így éppoly feleslegesnek látszik bizonyítani, mint cáfolni azt az irodalomban vissza-visszatérő megállapítást, hogy a Trisztán-akkord voltaképp Liszt leleménye. Igaz, az idézett Liszt-dalban az akkord dramaturgiailag kiemelt helyen hangzik fel — a költemény fordulópontján, ahol a sors megtagadja a halandó ember könnyű halál iránti kérését —, mégsem hasonlítható jelentőségében ahhoz a szerephez, amit a Trisztán előjátékában nyer: zeneileg a háromfelvonásos mű legátfogóbb vezérmotívumává lesz, dramaturgiai szempontból pedig a két egymásnak teremtett ember találkozásának szimbólumává válik. Nem a vitatható elsőbbség, hanem a vitathatatlanul legteljesebb kibontás, a legtökéletesebb megvalósítás jogán kapcsolódik tehát ez az akkord egyszer s mindenkorra Wagner nevéhez.

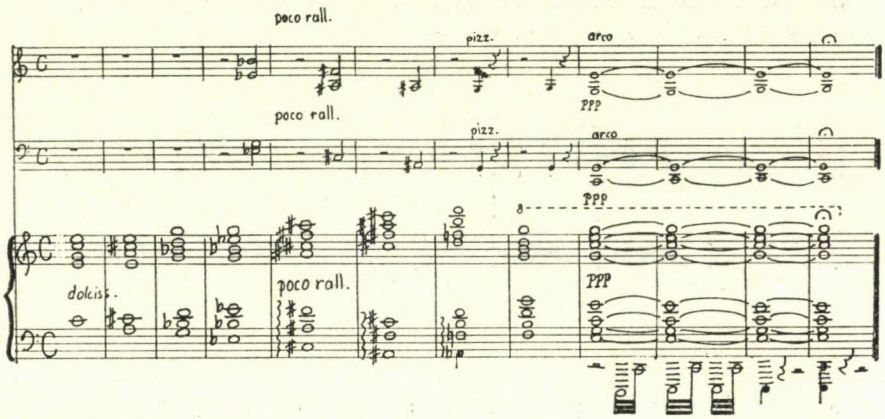
A *Parsifal* Úrvacsora-motívuma és a *Die Glocken des Strassburger Nünsters Excelsior* c. előjátékának témája közti hasonlóság tekintetében viszont teljes az egyetértés a Wagner- és a Liszt-kutatók között, hiszen a tudatos átvételre maga Wagner utalt. A hasonlóságnál azonban jobban feltűnnek itt is az eltérések: a hangnemi, hangszerelésbeli különbségen túl, Wagnernél — az átritmizálás, a szinkopálás révén — a téma lebegővé válik, s a kétütemes Liszt-motívum továbbszövésével terjedelme háromszorosára nő, tartalma gazdagodik.

Liszt nem plágiumnak tekintette az átvételt, hanem megtiszteltetésnek. Erről tanúskodik az immár halott barátja emlékének szentelt *Am Grabe Richard Wagners* c. kompozíciója, melyet 1883. május 22-én a következő megjegyzéssel látott el: „Wagner emlékeztetett egykor az ő Parsifal-motívumának az én korábbi Excelsiorommal való hasonlóságára. Maradjon hát fenn ez az emlék. Ő nagy és dicső tettet vitt véghez korunk művészetében." A rövid darab, melyben Liszt saját *Excelsior* motívumát a *Parsifal*ból vett motívummal fűzi egybe, nemcsak kései, leszűrt stílusának jellegzetes terméke, hanem páratlan modulációs készségének megnyilvánulása is. (1. sz. kottapélda, Liszt: *Am Grabe R. Wagners*, 9—44. ütem.)


1
P un poco marcato
PP tremolo
Ped.
P
PP
Ped.
Ped.
P sempre
8
Ped.
Ped.
8
Ped.
Ped.
8
Ped.
Ped.
Ped.

Az a hármashangzat-sor, amely összeköti az Excelsior-témát és a Grál lovagok ünnepélyes bevonulásának ostinato basszus-motívumát, emlékeztet Liszt harminc évvel korábban komponált szimfonikus költeményének, az *Orpheus*nak a befejező ütemeire:

2. sz. kottapélda, Liszt: *Orpheus*, az utolsó 12 ütem.



Az *Orpheus* volt az első Liszt-mű, amelyet Wagner zenekari előadásban hallott: a szerző maga vezényelte első közös hangversenyükön, 1856. november 23-án Sankt Gallenben. A régi, közös élmény felidézése 1883-ban nemcsak emberi, hanem művészi kapcsolataiknak is jelképes kifejezése. Ez a tercrokonságra, mediáns fordulatokra épülő modulációfüzér merész újításnak számított 1850 táján, s egyike Liszt azon eredeti leleményeinek, melyek leginkább hatottak Wagner harmóniai gondolkodására. Az *Orpheus* és az *Am Grabe Richard Wagners* egymás mellé állítása egyúttal Liszt művészi fejlődésének töretlenségéről is tanúskodik. Kompozíciós technikája kiforrott már a korai szimfonikus költemény idején. A változás annyi, hogy az a harmóniasor, amely a hagyományos hétfokú rendszer egyetlen modusába sem illeszthető bele, a 215 ütemes *Orpheus*nak mindössze az utolsó tizenkét ütemét foglalja el és öt hangnemet érint, a három évtizeddel későbbi mű 55 ütemének viszont nagyobb részét (36 ütemét) tölti ki, és hét hangnemet érint. Liszt tehát következetesen haladt tovább a maga útján — akár Wagner az övén.

A két útnak volt egy közös szakasza, néhány találkozópontja, s ennek mérhetetlenül sokat köszönhet az európai zeneirodalom. Egyes Liszt- és Wagner-kutatók, így Humphrey Searle, Joachim Bergfeld és mások, számos — olykor lazább, máskor mélyebb — összefüggésre mutattak rá a két mester művészetében. Ilyen többek közt a *Faust szimfónia* jellegzetes főtémájának megjelenése *A Walkür* második felvonásának ötödik jelenetében, a Sieglinde énekéhez („Kehrte der Vater nun heim") társuló brácsadallamban. Vagy ugyancsak a *Faust szimfónia* affettuoso témájának felbukkanása a Trisztán előjáték bevezető ütemeiben. Egyes Wagner-kutatóknak az előbbire vonatkozó időbeli ellenvetéseit — hogy tudniillik Wagner *A Walkür* második felvonásának komponálásakor (1854 őszén) nem ismerhette még a *Faust*ot — Somfai László 1961-es tanulmánya cáfolja.[2] Valamennyi fellelhető kéziratos forrás vizsgálata alapján kimutatja, hogy a szóban forgó téma már a negyvenes évek közepén készült első vázlatok közt megtalálható, és lényeges elemeit te-

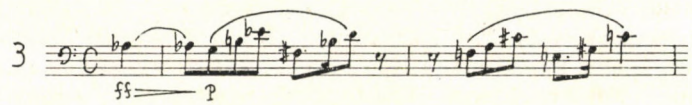
[2] Somfai László: Liszt Faust-szimfóniájának alakváltásai, Magyar Zene, I. évf. 6., 7—8. szám, 1961. június, augusztus, október, 559—573, 78—103. l.

kintve változatlanul került az 1854 októberében lezárt első, véglegesnek tekintett autográf-partitúrába. Azt már Richard Pohl is megállapította 1862-ben publikált tanulmányában,[3] hogy a korai vázlatok jóval a végleges formába öntés előtt újra előkerültek, és továbbcsiszolódtak.

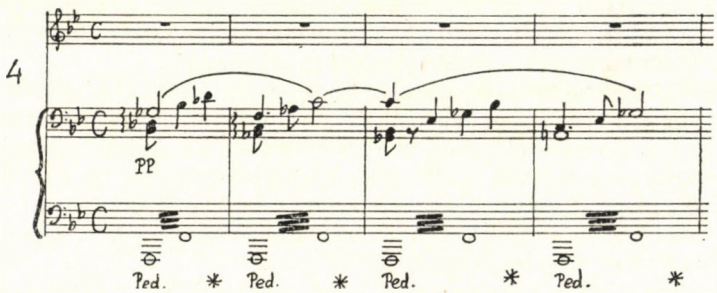
Ezt egyébként Liszt weimari programjai is elárulják: 1852 októberében Spohr *Faust* c. operáját, novemberben pedig Berlioz *Faust elkárhozása* c. drámai legendáját mutatja be. És mivel saját korai vázlatai épp Berlioz ösztönzésére és az ő művével szinte egyidőben — 1845—46-ban — készültek, kézenfekvő hogy felébred benne a végső megformálás igénye. Éppoly kézenfekvő volt számára az is, hogy az ösztönzést továbbadja Wagnernek, hiszen tudott barátjának korábbi Faust-szimfónia terveiről. Közismert, hogy Liszt és Wagner 1853. július elején nyolc, majd ugyanez év októberében tíz napot töltött együtt Zürichben, illetve Baselben és Párizsban, valamint az is, hogy 1854. december—1855. január folyamán elkészült az *Eine Faust-Ouverture*, Wagner gyér szimfonikus oeuvre-jének ez a jelentős darabja.

A szóban forgó Liszt-témára azonban, érthetően, nem itt bukkanhatunk rá — hiszen ez saját, tizenöt évvel korábbi, befejezett szimfóniatételének átdolgozása —, hanem az épp ekkor munkában lévő *Walkür*-felvonásban. Milyen mértékű és milyen jellegű a hasonlóság?

3. sz. kottapélda, Liszt: *Faust szimfónia*, az első két ütem



4. sz. kottapélda. Wagner: *A Walkür*, II. felv. 5. jel. 66—67. ütem



A téma mozgásiránya egyezik, ritmikája hasonló a két műben, a hangközök viszont különböznek. Liszt a bővített hármasok reális szekvenciájával megszünteti a hangnemi hovatartozást, s ezzel megalkotja a zenetörténet első tizenkétfokú témáját, Wagner viszont megmarad a tonális keretek közt. Liszt szimfóniájának három tételében azonban mintegy tizenkétszer csendül fel ez a téma, s mindig új alakban. Az unisono bemutatkozás után megszólal többféleképp harmonizálva is, de van glissandókkal kitöltött „ironikus" variánsa és — tonális rendbe simuló „szelídített" változata is.

Eléggé nyilvánvalónak látszik, hogy Wagner nem egy *témát* vett át Liszttől, hanem

[3] Richard Pohl: Liszts Faust-Symphonie; In: Neue Zeitschrift für Musik, 1862, vmint: R. Pohl: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 2 Bde, Leipzig, 1883; II. k. 247. l. skk.

azt a *kompozíciós módszert*, amely egyik alapvető ismertetőjegye Liszt egész művészetének, korai korszakától a késői művekig. Ez a variációs-elv, a téma-transzformációs technika.

Az úgynevezett „átvételek" sorolása tetszés szerint folytatható lenne — méghozzá mindkét irányban. Hiszen Liszt zenéjében is találunk Wagner-reminiszcenciákat, érthetően inkább szöveges, drámai műveiben: a *Szent Erzsébet legenda* első és negyedik képének egy-egy rövid szakasza a *Lohengrin*re emlékeztet, az *Esztergomi mise* Sanctusának néhány üteme a *Tannhäuser* Wolframjának hangulatát idézi fel. De utalásokra bukkanhatunk a szimfonikus költeményekben is, mindenekelőtt — szinte jelképesen — a *Die Ideale* c. 1857-es kompozícióban. Sőt, a késői zongoradarabok közt, a híres *Villa d'Este szökőkútjai*ban is felcsillan — a jellegzetes Liszt-futamok és -tremolók közt — a Rheingold-motívum.

További példák, párhuzamok felsorolásának határt szab az a meggyőződés, hogy motívumegyezések-hasonlóságok kimutatásával, vagy az „elsőbbség" megállapításával nem jutunk közelebb e sokrétű alkotói kapcsolat igazi természetének megértéséhez. A gyökerek mélyebben rejlenek.

A feltárásukhoz szükséges párhuzamos életrajz helyett — s az átfogó jellemzés igénye nélkül — csupán a két mester életútjának, művészi fejlődésének néhány mozzanatára szeretnék utalni, melyek zeneszerzői egyéniségükre és kettőjük kapcsolatára egyaránt meghatározó módon hatottak.

Liszt zongoravirtuózként vált híressé, még mint csodagyerek. Ez segítette is, gátolta is zeneszerzői kibontakozását. Első sikereit mint „Klavierkomponist" improvizációival, parafrázisaival aratta. Egyéni stílusa 1826—1834 közt Párizsban alakult ki. Két rendkívüli muzsikus — Paganini, Chopin — ihlető példája nyomán, és két nagyhírű professzor — Reicha, Fétis — újító szellemű oktatásának hatására. Előbbiek stílusát, technikáját alakították át, utóbbiak harmóniavilágának határait tágították ki. Az ösztönös improvizátor-zseni általuk vált tudatos szerkesztővé, kísérletező újítóvá. Ez teszi érthetővé, hogy már 1830—32-ből fennmaradt vázlataiban hallatlan merészségekre bukkanunk: egyik darabját bővített hármassal, a másikat kvartakkorddal indítja.

Wagnernek nem voltak ilyen széles látókörű, európai hírű tanárai. Lipcsében Müller s főként Weinlig, a Tamás templom kántora, jó alapokat adott ugyan az induló komponistának, de a mesterséget valójában autodidakta módon s a színházi gyakorlatban kellett elsajátítania. Négy testvére, nevelőapja is színháznál dolgozott, így természetes, hogy ő is ott kezdte pályafutását tizennyolc éves korában mint korrepetitor és karnagy; s éppoly természetes, hogy első kísérletei is jórészt a színháznak készültek. Kettős ambíciója következtében szövegeit is maga írta kezdettől fogva.

A tanulmányokat követő vándorévek Liszt számára diadalmenetet jelentettek Európa metropolisain át, Wagnernek viszont menekülést a hitelezők elől kisvárosi színházak során át, a párizsi nyomorig.

Az első révbeérés mindkettőjüknél átmeneti: Wagnernek, a szász királyi karmesternek menekülnie kell Drezdából, az 1849. májusi felkelésben való részvétele miatt; Liszt pedig, a weimari udvari zeneélet ünnepelt vezetője később önként távozik az intrikák miatt.

Ezután következik be a fordulat. Wagner csillaga emelkedik: az ifjú bajor király segítségével valóra válik a nagy terv, a mester a svájci száműzetésben írt művet a maga emelte bayreuthi Ünnepi Játékok Házában mutathatja be. Liszt csillaga viszont hanyatlóban: a „háromszögletű" életmód — Róma—Weimar—Budapest — egyre inkább fokozza magányát. Mint komponistát még kevéssé méltányolják, mint virtuózt már kezdik felej-

teni. A két pálya tehát ellentétes irányú, és legtöbb szakaszában a különbségek dominálnak. Pusztán emberi oldaláról szemlélve sorsukat, csodálatra méltó, hogy barátságuk a különbségek, fáziseltolódások ellenére — igaz, nem megpróbáltatások nélkül — négy évtizeden át, halálukig kitartott. Művészeti szempontból viszont épp e különbségeknek köszönhetően vált kapcsolatuk — legalábbis egy időre — szoros szövetséggé.

A felkészültségükben mutatkozó alapvető különbség magyarázza többek közt, hogy Liszt hatása termékenyítőbb és sokrétűbb lehetett Wagner művészetére, mint Wagner hatása az övére. A Liszt-művekben fellelhető Wagner-reminiszcenciák ugyanis lényegében „hommage"-jellegűek: megannyi tisztelgés a nagyrabecsült pályatárs előtt. Vagy: épp olyan baráti gesztus, mint a *Lohengrin* weimari bemutatása, a *Tannhäuser*, a *Hollandi* s több mű részleteinek előadása, mint a négy nagy Wagner-tanulmány, vagy a tucatnyi Wagner-átirat.

Az átiratoknak egyébként fontosabb a szerepük e kapcsolatban, mint amilyennek azt az irodalom feltünteti.

Liszt 1848 és 1882 közt, tehát 34 év leforgása alatt, nyolc Wagner-mű részleteiből készített átiratokat a *Rienzi*től a *Parsifal*ig. Ezek — akár az eredetit a legapróbb részletekig hűen visszaadó „zongorapartitúrák", akár egy jelenet hangulatát, színeit-árnyalatait új életre keltő szabad feldolgozások — bemutatják a hangszere technikáját megújító virtuóz gazdag eszköztárát, ugyanakkor Wagner művészetének mély megértéséről tanúskodnak.

Baráti gesztusnak mondtam az átiratokat, s nem csupán abban az értelemben, hogy Liszt ezeket Wagner népszerűsítése érdekében készítette, önzetlenül, viszonzást nem várva. (Az irodalomban nincs nyoma, hogy ő maga valaha is zokon vette volna, hogy Wagner sosem vezényelte az ő műveit, s hogy művészetéről is egyetlen „nyílt levelet" közölt, Marie Wittgenstein ismételt kérésére: Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen, 1857.)

Baráti gesztuson többet kell értenünk: kapcsolatuk nyílt vállalását alkalmatlan időben. Példaként hadd utaljak csupán *A mesterdalnokok* első felvonásából Walther von Stolzing dalának zongora-változatára, melynek egyetlen szerzői kéziratára római kutatásaim során bukkantam rá. Az *Am stillen Herd* átirata 1871 őszén készült. Akkor már négy éve, hogy Liszt és Wagner kapcsolata teljesen megszakadt. Utolsó tribscheni beszélgetésük — 1867. október 9-én — fájó emlék maradt Lisztnek. Ekkor kellett tudomásul vennie, hogy Cosima és Bülow házassága felbomlott, és hogy Wagner mihamarabb legalizálni kívánja kapcsolatát az ő egyetlen életben maradt gyermekével. A vitában mindketten hajthatatlanok. Ám amikor felismerik, hogy az ellentét szavakkal nem oldható fel, zongorához ülnek, s átjátsszák *A mesterdalnokok* éppen befejezett két felvonását. Az egyetértés ismét teljes köztük. Liszt szomorúan távozik, de a műről elragadtatással szól. Utóbb Cosima elvált Bülowtól, fiút szült Wagnernek, feleségül ment hozzá, sőt: protestáns hitre tért. Mindez fájt Liszt abbénak, aki most már a nála mindössze másfél évvel fiatalabb barátjának apósa, gyermekeinek nagyapja. De fájt a hosszú hallgatás is. Az *Am stillen Herd* a kinyújtott baráti jobb. Utolsó közös muzsikálásukra emlékeztet. Kapcsolatuk ezt követően lassan ismét helyreáll.

Az átiratok három és fél évtizeden átívelő sora is bizonyítja — számtalan nyilatkozatán kívül —, hogy Liszt mindvégig lelkes csodálattal adózott barátja műveinek. Wagner-rajongását növendékeibe is beleoltotta, olyan eredményesen, hogy nem egy közülük megtagadva őt, át is pártolt hozzá. Karmesterként is a legmélyebb megértéssel tolmácsolta Wagner alkotásait. Így ráébredhetett arra, mennyire lezárt, befejezett valamennyi a maga tökéletességében, s lemondott róla, hogy motívumaikat-fordulataikat továbbszője-

csiszolja saját kompozícióiban. Wagner véleménye Liszt műveiről korántsem ily egyöntetű, többször is változott az évek során. Őt ugyan Nietzschétől Thomas Mannig sokan színésznek tartották, akinek szavait kétkedéssel kell fogadni, ezek a különböző levelekben elejtett megjegyzései, vagy Cosima naplóiban megörökített kijelentései azonban őszintének hatnak. „Legnagyobb gyönyörűségem" — mondja az *Amit a hegyen hallani*ról; „Ez egyike a legszebb, legtökéletesebb, hasonlíthatatlan zeneműveknek" — így az *Orpheus*ról; „A lélegzetem is elakadt, amikor először átolvastam" — írja a *Mazeppá*ról; „...szépsége minden képzeletet felülmúl: nagy, szeretetreméltó, mély és nemes — emlékedett, mint Te magad" — vallja a h-moll *Szonáta*ról; „Egy megváltó géniusz alkotása" — így a *Dante szimfónia*ról és végül: „Sok szép és nagyszerű zene van, de ez istenien szép!" — áradozik a *Faust szimfónia*ról. Ezek az ötvenes évek derekáról származó vélemények.

Az utolsó évtizedben tett kijelentéseinek nemcsak tartalma, hangja is megváltozik: „Nagy tehetség az, amely itt szinte teljesen megsemmisül" — mondja már 1872-ben a *Krisztus*ról; a második *Mefisztó keringő*t 1882-ben „szomorú jelenségnek" minősíti, az utolsó velencei találkozásuk során megismert Liszt-műveket pedig „teljesen értelmetleneknek" találja, és — „sarjadzó elmebajnak" nevezi.[4]

Nincs okunk kétkedni az 1859. október 7-i levél őszinteségében sem. Ebben Wagner jogos felháborodással írja Bülow-nak: „Sok minden van, amit magunk közt készséggel bevallunk, hogy például én, ami harmonizálásomat illeti, egész más fickó lettem azóta, hogy megismerkedtem Liszt műveivel, mint azelőtt voltam; de ha Pohl barátunk ezt a titkot a Trisztán-előjátékról szóló rövid kritikájának rögtön az elején az egész világnak kifecsegi, akkor ez egyszerűen legalábbis tapintatlanság..."[5] Az irodalom többször idézi e szavakat, csak épp nem tulajdonít akkora jelentőséget nekik, mint maga Wagner. Ő ugyanis majd húsz évvel később (1878 augusztusában) — ahogy Cosimától tudjuk — egy vidám beszélgetés során visszautalt rájuk kijelentvén, hogy „mennyi mindent lopott a szimfonikus költeményekből", s ezeket tréfásan „un repaire des voleurs"-nek[6] nevezte.

Az eddigiekből következik, hogy *művészi szempontból* Wagner számára négy évtizedes kapcsolatuknak az 1853—57 közti szakasza volt a legtermékenyítőbb. Korábban alig ismerte Liszt kompozícióit, a későbbieket pedig nem kedvelte, nem értette, mert öntörvényű fejlődésük divergált. Ez a négy év azonban elég volt ahhoz, hogy Liszt zenéjéből mindazt magába szívja, amire saját egyéniségének teljes kibontásához szüksége volt. Következtetésünket a történeti-életrajzi adatok is megerősítik. Liszt ezekben az években három ízben látogatta meg svájci száműzetésben élő barátját: 1853 júliusában Zürichben nyolc, ugyanezen év októberében Baselben és Párizsban tíz napot, végül 1856 októbernovemberében Zürichben, Sankt Gallenben hat hetet töltöttek együtt. Az első találkozás a kölcsönös kitárulkozás jegyében zajlott. „Egy vad, izgatott — ám mégis csodálatosan szép hetet éltem át most [...] A közlések valóságos vihara dúlt köztünk"[7] — írja Wagner Mathilde Wesendoncknak közvetlenül barátja távozása után. Liszt pedig még két évvel később is így emlékszik vissza látogatására Agnes Street-Klindworth-hoz írt levelében: „[...] forró könnyeket ontottam, míg vele muzsikáltam [...]"[8]

Liszt ekkor már öt éve megszállottan alkot: legtermékenyebb korszaka ez. Wagner viszont már öt éve csak elméleti munkákat ír, s épp ekkoriban gyürkőzik, hogy újra kom-

[4] A pozitív vélemények forrása a Wagner—Liszt levelezés (l. az 1. sz. lábjegyzetet), a negatív nyilatkozatoké Cosima Wagner: Die Tagebücher, 2 Bde; Hrsg.: Martin Gregor-Dellin—Dietrich Mack, München/Zürich, 1976/1977

[5] Richard Wagner: Briefe an Hans von Bülow, Jena, 1916

[6] fr., rablóbarlang, tolvajok kincsesbányája

[7] Richard Wagner: An Mathilde Wesendonk (Tagebuchblätter und Briefe 1853—71); Hrsg.: Wolfgang Golther, Berlin, 1904

[8] Franz Liszts Briefe; Hrsg.: La Mara (Marie Lipsius), 9 Bde., 1893—1905; III. k. Briefe an eine Freundin (1894)

ponáláshoz kezdjen: legfogékonyabb korszaka ez. A beszélgetések többnyire zongora mellett folynak. Liszt, aki szerette (Lina Ramann szavaival) „előjátszani röpke vázlatait ... kialakulófélben levő kompozícióit",[9] főként saját műveit mutatja be barátjának. Az 1856-os együttlétük programja annyiban változott, hogy Liszt most már az időközben elkészült *A Rajna kincse* és *A Walkür* részleteit is játszhatja, Wagner pedig az időközben partitúrából megismert szimfonikus költeményeket élő előadásban is hallhatja — az *Orpheus*t és a *Lés Préludes*-öt zenekaron, a többit zongorán. Wagner 1856. július 20-án, tehát még Liszt látogatása előtt írta barátjának: „Szimfonikus költeményeiddel már teljesen megbarátkoztam". Szeptember végi levelében pedig ez áll: „[...] Rád gondoltam, amikor komponáltam és hangszereltem [...]" S egy mondat a látogatás utáni, december 16-i levélből: „[...] az egész zenei világ képtelen arra, hogy művészi ösztönzést adjon nekem: egyedül Te vagy erre képes". Wagner ekkor a legnyitottabb Liszt zenéje iránt, s mivel Marie Wittgenstein „nyílt levelet" vár tőle, újra meg újra tanulmányozza a szimfonikus költeményeket. És 1856. szeptember 22-én fogott hozzá a *Siegfried* komponálásához, majd december 19-én vetette papírra a *Tristan* első zenei vázlatait.

Ha tehát arra a kérdésre keressük a választ: miben áll Liszt zenéjének hatása Wagner művészetére — nem a Liszt- és a Wagner-művek párhuzamos helyeit (a „reminiszcenciákat") kell kigyűjtenünk, hanem Wagner 1853 júliusa előtt írt műveit kell egybevetnünk későbbi — s főként az 1856 szeptembere utáni — alkotásaival. A különbségen mérhető le a legjobban Liszt inspiráló hatása.

Megváltozott Wagner komponálásmódja, szerkesztési módszere. Előtérbe került a „téma-transzformációs eljárás", a motívumok pszichológiai-dramaturgiai kidolgozása-fejlesztése, ami a szerkezetre is kihatott. Fokozódott a tercek halmozása: megjelennek az undecim-, sőt a tredecim-akkordok. Megnövekedett a mediáns fordulatok, a tercrokon modulációk szerepe. Megjelennek a bővített hármashangzatok és más „distancia-akkordok", s a szabadabb disszonanciakezelés révén megbomlik a funkciós-diatonikus rend, fellazul a tonalitás. A kromatika összekapcsolódik a szekvencia-technikával, és megnövekszik a zenekari dallamosság szerepe a dialógusokkal szemben. Mint Carl Dahlhaus kifejti egyik tanulmányában[10] a *Siegfried* első és második felvonásának előjátéka példáján, érvényesül — *A Walkür*höz képest is — reflexívebb, epikusabb, „ékesszóló" hangszeres zene, amit pedig Wagner korábban kevésre értékelt.

Mindebben Liszt zenéjének inspiráló ereje érvényesül. Nem a késői, „modern" műveké (azokat Wagner elutasította), hanem az *Années de Pèlerinage*, a zarándokévek és a weimari korszak alkotásaié.

Egyébként ma már eléggé nyilvánvaló, hogy századunk zeneszerzőire is inkább ezek, nem pedig a késői művek hatottak. Hiszen azokat alig ismerhették, legtöbbjük jóval később jelent meg, s a zenetudomány csak az ötvenes évek óta kezdte feltárni értékeiket. Végül is azonban Liszt óhaja — hogy „a jövő határtalan térségeibe" hajítsa gerelyét — kétszeresen is beteljesedett. Először századunk első felében, mikor a legnagyobb komponisták merítettek ihletet zenéjéből. Nemcsak Bartók jelentette ki: „[...] műveinek jelentőségét nagyobbnak éreztem a zene fejlődése szempontjából, mint Wagnerét [...]",[11] hanem Schoenberg is hasonlóan nyilatkozott róla: „[...] a sokféle ösztönzés révén, melyet az utódokra hagyott, hatása nagyobb talán mint Wagneré, kinek műve túl tökéletes,

[9] Lina Ramann: Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873—1886/87; Hrsg.: Arthur Seidl, Mainz, 1983

[10] Carl Dahlhaus: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, Regensburg, 1971, 114 l.

[11] Bartók Béla: (Önéletrajz); In: Az Est Hármaskönyve, Bpest, 1923, vmint: Bartók Béla Összegyűjtött írásai I. Közreadja Szőllősy András, Bpest, 1967, 944. l. L. 9. l.

hogysem ahhoz később bárki bármit hozzáfűzhetett volna".[12] Azután másodszor is teljesedett Liszt óhaja, mikor századunk második felében a zenetudomány legjobbjai — Szabolcsi Bencével, René Leibowitzcal, Bárdos Lajossal az élen — szinte újra felfedezték őt. De ez már „Liszt és a 20. század" kimeríthetetlen témakörének vizsgálatához vezetne.

Jelen témánk tárgyalásának lezárásaként még egyetlen megjegyzés kívánkozik ide. Az utolsó évtizedben három olyan forrásmunka jelent meg, amelynek a kutatókat nem egy korábbi megállapításuk felülvizsgálatára kell késztetnie: Richard Wagner: *Das Braune Buch* (Hrsg.: Joachim Bergfeld, Zürich, 1975), Cosima Wagner: *Die Tagebücher* (1976—1977) és Lina Ramann *Lisztianá*jának megkésett kiadása (1983). Az első kettő Wagnernek több olyan, a legkevésbé sem a nyilvánosságnak szánt, indulatoktól fűtött, vagy pillanatnyi rossz hangulatában elejtett megjegyzését is tartalmazza, mely alkalmas arra, hogy a teljes irodalom áttekintésére nem vállalkozó kutató előtt egy bármennyire is „hiteles", mégis egyoldalúságánál fogva torz kép alakuljon ki a zenetörténet talán legjelentősebb művész-szövetségéről.

Hogy ez a kép kiegészüljön, és most már valóban a teljes igazságot tükrözze, ez minden Wagner- és Liszt-kutatónak közös törekvése kell hogy legyen. Ennek jegyében készült ez az előadás is.

[12] Arnold Schönberg: Franz Liszts Werk und Wesen; In: Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin—Leipzig, XXXVIII. Jg. Nr. 42. L. 1009. l.

HAMBURGER KLÁRA:

A LISZT-CSALÁD LEVELESTÁRÁBÓL

1981 tavaszán, a párizsi Bibliothèque Nationale kézirattárában, az Émile Ollivier-hagyaték tanulmányozásakor figyeltem fel Liszt Ferenc édesanyjának[1] ott őrzött leveleire, s néhányat lemásoltam. Ugyanaz év októberében, a Liszt 170. születésnapja alkalmából, a budapesti osztrák követségen rendezett osztrák—magyar Liszt-szimpóziumon próbáltam — a levelezés alapján — felvázolni Liszt Anna portréját. A budapesti MTA Zenetudományi Intézetben mikrofilmen őrzött további anyag feldolgozása után készült nagyobb összefoglalást 1982 tavaszán nyújtottam be a Magyar Zene, illetve a Studia musicologica szerkesztőségének. A sors úgy hozta, hogy a dolgozatnak évekig várnia kellett, s így végül először — Dr. Gerhard Winkler, az eisenstadti Burgenländisches Landesmuseum Zeneműtára vezetőjének, illetve feleségének szíves közreműködésével — egy harmadik helyen, külföldön jelent meg, németül. A Liszt-évben Liszt Anna szülővárosában, az ausztriai Kremsben rendezett kiállítás katalógusfüzetében, rövidített formában, a levelek nélkül. Ezt követte a Magyar Zene 1986/2-ben megjelent teljes változat — benne mind a 21 levéllel, eredeti nyelven és magyar fordításban. Jelen dolgozatom mintegy ennek folytatása, kiegészítése kíván lenni.

Időközben több újdonság napvilágra került Liszt Annáról, amire egyebek közt alkalmat adott az említett, Kremsben, 1986. április 24.—szeptember 30. között rendezett „Anna Maria Liszt, die Mutter des Musikers — Ein Leben in Briefen" című kiállítás is.

Elsősorban olyan kollégák gyarapíthatták Liszt Annáról való ismereteinket, akiknek módjuk volt a legnagyobb lelőhelyen, a bayreuthi Richard Wagner Archívumban dolgozni. Így a német Thomas Leibnitz, aki „Franz Liszt und seine Mutter. Zur Geschichte einer Beziehung in Briefen" címmel közölt igen érdekes írást a már említett katalógusfüzetben, számos levélidézettel. Az általa idézett levelek szerepeltek is a kiállításon, mint az a leírásból kiderül.

Eckhardt Mária, az MTA Zenetudományi Intézetének munkatársa, a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont vezetője is kedvet kapott a témához. Az 1986. októberi párizsi nemzetközi Liszt-konferencián tartott előadása tárgyául ő is Liszt Annát választotta, szintén bayreuthi kutatások alapján. Helyes időrendbe tette Liszt Ferenc és édesanyja ott őrzött levelezését, és összevetette a megjelentekkel. Függelékként felolvasta (illetőleg közreadja) Liszt Annának fiához, 1849. február 13-án írt levelét.[2]

Magam is tovább dolgoztam a témán. A munka eredményét: Liszt Anna újabb tíz levelét, valamint Daniel Liszt egy — ide kívánkozó — levelét nyújtom itt át az olvasónak. Ismétlésekbe nem bocsátkozom; feltételezem, hogy akit Liszt édesanyjának arcképvázla-

[1] Anna Maria Liszt, született Lager, 1788—1866.
[2] Itt köszönöm meg hogy hazajötte után volt szíves előadása egy példányát nekem adni.

ta, jellegzetes kétnyelvű fogalmazásmódja érdekel, előző „Liszt Anna" című dolgozatomban (Magyar Zene 1986/2) utánanézhet.

Hét darab levél (3 Lisztnek, 2 Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnének, 1 Franz Krollnak, 1 Eduard Lisztnek) az NDK-ban, a Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar-ban — népszerűbb nevén a Goethe—Schiller Archivban (a továbbiakban: GSchA) található. Kedves kollégám, Dr. Wolfgang Marggraf professzor szíves segítségével kaptam róluk másolatot. Három további (1 Hugo Károlynak, 2 Rosalie Spohrnak), valamint Daniel Liszt „ismeretlen grófnőhöz" írt levele az OSZK Kézirattárának állományából való.[3]

Valamennyi közül kiemelkedően a legérdekesebb a legelső (1. sz.): a Liszt Ferencnek, 1847. december 9-én írott levél.[4] Kivált, ha összevetjük a rákövetkezőkkel, a Lisztnek, illetve a hercegnének szólókkal (2., 4., 5. sz.), s azokkal, amelyeket Thomas Leibnitz (1848. december 10.), illetve Eckhardt Mária (1849. február 13.) közléséből ismerünk, s amelyek tiszteletteljes szeretettel szólnak a hercegnéről, a hercegnéhez.[5]

A dátum önmagáért beszél: fordulópont ez Liszt életében. Akkor írta neki az édesanyja, amikor — oroszországi, galíciai, konstantinápolyi hangversenyei után — visszatért az év februárjában, Kijevben megismert Wittgenstein hercegné woronincei birtokára.[6] Túl volt már a Jelizavetgrádban, szeptember 13. és 20. közt adott utolsó nyilvános szólóestjén. Vagyis: a legnagyobb szerelemben élt a hercegnével, aki eldöntötte, hogy összekapcsolja vele az életét. Liszt pedig azt döntötte el, hogy vele új életet kezd, hogy végleg lezárja virtuóz, turnézó művészi pályafutását.

Mit tudott minderről a távoli Párizsban élő édesanyja, az unokái számára szülőket pótló nagymama, aki Daniel unokáját nevelte, s nyaranta a kislányoknak, Blandine-nak és Cosimának is egymaga viselte gondját?[7] (A 2. sz. levélből például kiderül, hogy a 60 éves Liszt Anna volt, aki a beteg Cosima ágya mellett virrasztott, míg szülei élték a maguk életét — ki-ki a magáét.) Az a Liszt Anna, aki nemcsak anyja és apja volt a három unokának, de velük együtt, teljes mértékben, fia keresetére volt utalva.

Azt, amit a Párizsba hazatérő titkár, Gaetano Belloni[8] mesélt, vagy az újságok pletykarovatában olvashatott, szóbeszédből hallhatott. Nevezetesen: hogy fia — sikerei, elismertetése, bevételei csúcspontján — pályát változtat, felhagy a koncertezéssel. De a gyerekek se számíthatnak rá, hogy egyhamar viszontlátják. És mindezt — egy újabb nő miatt. Aki a tetejébe ismét férjes asszony, arisztokrata, sőt hercegné. Aggodalma hát teljességgel jogos. Lenyűgöző az egyszerű asszony tisztánlátása, tapintata, szeretetteljes, féltő és mégis diszkrét anyai figyelmeztetése.

Jó fél évvel később kelt a második, Lisztnek írott levél (2. sz.). Ez, valamint a magának a hercegnének írott kettő (4., 5. sz.) arról tanúskodik, hogy időközben Carolyne Wittgensteinnek ügyesen, okosan sikerült megnyugtatnia, sőt megnyernie Liszt Anna aggódó szívét. Jellegükben, hangjukban megegyeznek a Leibnitz és Eckhardt közölte

[3] Mindkét intézménynek köszönöm, hogy publikálásukhoz hozzájárultak.
[4] Ez és a következő, Lisztnek szóló levelek: Weimar, GSchA, Liszt 22/13 jelzettel.
[5] Carolyne de Sayn-Wittgenstein, született Iwanowska, 1819—1887. Liszt második élettársa. A neki szóló Liszt Anna-levelek jelzete Weimarban: GSCHA, Liszt 105/7
[6] Megismerkedésük után, februárban már volt ott; októbertől hosszabb időre visszatért.
[7] Blandine, 1835—1862
Cosima, 1837—1930
Daniel, 1839—1859
} Liszt és Marie d'Agoult grófné gyermekei
Blandine 1845—1850-ig, Cosima 1846—1850-ig volt Mme Bernard intézetében, a rue du Mont-Parnasse-on. Daniel 10 éves koráig a nagymamánál volt, attól fogva a Lycée Bonaparte növendéke.
[8] Gaetano Belloni, 1841—1847 között Liszt titkára.

levelekkel.[9] (A személyes ismeretség, a további tapasztalatok révén a józan ítéletű Madame Liszt aztán ugyancsak megváltoztatta véleményét a hercegnéről, mint azt a Blandine Lisztnek írott, korábban közölt levelekből láthattuk.)

Liszt Anna a hercegnének szeretetteljes tisztelettel ír, de ez a tisztelet mindenekelőtt *lelki* előkelőségének szól, alázatnak nyoma sincsen. Ha azokra a feudális alázattal írt kérvényekre, beadványokra gondolunk, amelyekkel férje, Liszt Ádám 1820 táján fordult gazdájához, Esterházy herceghez — lemérhetjük a különbséget: ezek már egy öntudatos párizsi nő megnyilatkozásai, egy világhírű, ünnepelt művész édesanyjáéi, aki fia szerelmesének ír, bármilyen magas rangú is az. Hálája csakis a nemes lelkű asszonynak szól, akit végre alkalmasnak hisz, hogy boldoggá teszi a fiát. Liszt Anna nagyon is tudott disztingválni. Egy írónak (vö. a 8. sz. levél, Hugo Károlynak) — nagyrabecsülése jeléül — „ergebene Dienerin"-ként, alázatos szolgájaként írja alá magát. Wittgenstein hercegnének sosem. Az viszont látszik, hogy igyekszik „szépen" fogalmazni, francia szót is alig-alig kever a német levelekbe.

Hogy e levelek dátuma 1848, hogy közben forradalom volt Párizsban és egyebütt, annak nyomát sem érezni. Liszt Anna, akárcsak a fia, ez idő tájt főként családi-érzelmi ügyekkel volt elfoglalva. Szép és érdekes — mert eddig nem volt tudomásunk róla — az idős asszony nosztalgikus visszaemlékezése Doborjánra, boldog, idilli családi életükre, amelyet a csodagyermek kedvéért cseréltek fel a teljes létbizonytalansággal[10] (4. sz. levél). Azt sem tudtuk eddig, hogy szerelmük hajnalán Carolyne Wittgenstein foglalkozott azzal a gondolattal, hogy megvásárolja Liszt doborjáni szülőházát (4. sz. levél). Hogy miért adta fel ezt a tervét, nem tudni. Tény, hogy jóval később, 1881-ben, Liszt magyar barátja, Zichy Géza gróf, a félkarú zongoraművész óhajtotta megvásárolni, hangversenyei bevételéből, s Liszt ezt elhárította, azzal, hogy az összeget, illetőleg $^1/_3$-át, ha mindenáron fel akarja ajánlani, adja inkább az 1873-ban, Budapesten, fiatal magyar tehetségek számára alapított Liszt-ösztöndíjasok javára.[11]

A harmadik, Lisztnek szóló, az a híres levél (3. sz.), amelyet Liszt Anna 1865. május 4-én írt, abból az alkalomból, hogy fia — több ifjúkori, a szülők által meghiúsított hasonló terv után — felvette a kisebb rendeket. La Mara ezt a levelet megcsonkítva, meghamisítva, illetve teljesen „átstilizálva" közölte.[12] Ezt a hamis változatot idézi monográfiájában Peter Raabe is.[13] Az eredeti reprodukciója megtalálható Bruno Schrader Liszt-könyvében.[14] A kremsi kiállításon is ezt a kópiát tették vitrinbe. Maga az eredeti kéziratos levél Weimarban van, s a teljesség kedvéért beleillesztettem a sorba. Magyarul tudtommal még nem jelent meg.

A 6. számú levél: Mme Liszt névjegye; fia ügyintézőjének szerepében írta, tanítványának, Franz Krollnak.[15] Liszt előzőleg már beajánlotta anyjának a fiatalembert.[16] 1846 újév napján, Rennes-ből, arra kérte Liszt Annát, szóljon Krollnak[17], szervezze meg

[9] Paris, 1848. december 10. In: Anna Maria Liszt. Katalog der Ausstellung. Krems 1986, 13. o.
És: Paris, 1849. február 13. In: Eckhardt Mária kézirata.

[10] Doborján (Raiding): ide ment férjhez Anna asszony Liszt Ádámhoz, 1810-ben, itt született egyetlen gyermeke (1811. október 22.); innen mentek, mindent felszámolva, vándorútra (először Bécsbe), 1821-ben.

[11] Vö. Liszt levele Zichy Gézának, 1881. március 4. In: Prahács Margit: Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen (a továbbiakban: Prahács). Bp.—Kassel 1963. 468. sz. 239. o., illetve: La Mara: Franz Liszt Briefe (a továbbiakban: Briefe) Leipzig 1893—1905, Breitkopf, 8. köt. 398. sz.

[12] Briefe, 6. köt. 79. sz. 78. o.

[13] Peter Raabe: Franz Liszts Leben und Schaffen. 1—2. köt. Berlin 1931; 2. kiadás: Tutzing 1968. 1. köt. 263. o.

[14] Berliné. n. 97 ff o.

[15] Jelzete Weimarban: GSCHA, Liszt 105/5. Franz Kroll, 1820—1877, zongorista, tanár, zeneszerző.

[16] La Mara: Franz Liszt: Briefe an seine Mutter (a továbbiakban: B. a. M.). Aus dem Französischen übertr. u. hrsg. von —. Leipzig 1918, Breitkopf. 64. o.

[17] B. a. M. 49. sz., 65—66. o.

soirée-ját, azaz német kórusainak előadását[18], mert néhány nap múlva Párizsban lesz. Liszt Anna névjegyén nincs dátum — Liszt fenti leveléből derül ki, hogy 1846. január első napjaiban kelt.

A 7. számú levél a bécsi rokonnak, Eduard Lisztnek[19] szól, 1864. július 29-i dátummal.[20] Az idős, combnyaktörése (1860) óta csak a lakásban[21], mankóval közlekedő, lábát fájlaló asszony — mint más, ekkoriban írt leveleiben — az időjárásra panaszkodik. Barátságos, szíves hangú írás, árad belőle a rokoni szeretet és a jogtanácsosnak járó tisztelet — mégis őszinte, cseppet sem hízelgő.

A Budapesten, az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában őrzött Liszt Anna-levelek közül[22] a legkorábbi Hugo Károlynak, a német-magyar drámaírónak[23] szól, s 1848 február 5-én kelt. Tudjuk, hogy Liszt finanszírozta párizsi utazását, s egy anyjának írt leveléből, hogy (mint oly sokakat) hozzá küldte Párizsban, legyen a segítségére.[24] Ez nyilván megtörtént, sőt Liszt Anna Hugo „Ungarkönig" (Magyar király) című drámája lelkes olvasójának bizonyult.

Két levél szól Rosalie Spohrnak. Ez a hölgy (1829—1919) a zeneszerző Louis Spohr (1784—1859) legidősebb bátyjának, az építész Wilhelm Spohrnak a lánya volt, s egészen fiatalon kiemelkedő tehetségű hárfaművésznőként aratott sikereket.[25] Többször járt Weimarban.[26] Pályája alakulásában — ő is — sokat köszönhetett Lisztnek, aki élete végéig levelezett vele.[27] Rosalie Spohrt is édesanyjához irányította Párizsban, s Anna asszony mindjárt szívébe zárta. Az ifjú művésznő összebarátkozott a nála nem sokkal fiatalabb Liszt-leányokkal, Blandine-nal és Cosimával is, intézetükben[28] fel is lépett, mint Liszt Anna 1854. március 29-i (10. sz.) leveléből is kitűnik. Első, neki írott levele 1864. február 17-én kelt. Mindkettőt az idős asszony kedvessége, igaz lelkesedése jellemzi, s bizonyos tapasztaltság is: a nagy művész világvárosban élő anyja ismeri az érvényesülés szabályait.

Kiegészítésül ide kívánkozik még egy levél. Ahhoz kevés, hogy felvázoljam az oly fiatalon meghalt, szép, szeretetreméltó és tehetséges Liszt-fiú, Daniel portréját. Kedves, szellemes, játékos, csupa-élet levelét azért csatolom, mert a *címzett* révén logikusan illeszkedik az előző kettőhöz. A nagy igyekezettel, gót betűkkel, igencsak hibás németséggel írt levelet, mint „ismeretlen grófnőhöz" írottat tartják számon a „Levelestárban". Ezt az „ismeretlen grófnő"-t sikerült azonosítanom: nem más, mint — Rosalie Spohr. A Liszt Anna Rosalie Spohrhoz írott leveleivel azonos leltári szám (növedéknapló 1961. 17. sz.)

[18] Erről a soirée-ról nincsenek adataink. Csak gyaníthatjuk, hogy az 1841-ből való Négyszólamú férfikarokról (Rheinweinlied, Reiterlied I—II, Georg Herwegh szövegére és Studentenlied — Goethe Faustjából) lehet szó. Ezt valószínűsíti, hogy a „commission" úgy szól: Kroll lépjen érintkezésbe Jules Janinnel (1804—1847), a Journal des Débats kritikusával. És éppen ő az, akinek Liszt, a versailles-i könyvtár Collection Rodoran-jában őrzött leveleiben (kiadatlanok) elpanaszolja, milyen igazságtalanul rágalmazzák a francia újságot, s vádolják „antipatriotizmussal", csak mert Rajnai bordalt írt.

[19] Jelzete Weimarban: GSCHA, Liszt 105/6. Eduard Liszt, 1817—1879, Liszt édesapjának féltestvére, legkedvesebb rokona, bécsi jogász.

[20] Jelzete Weimarban: GSCHA, Liszt 105/6.

[21] Rue St. Guillaume 29; Blandine elhunyta után is annak férje, Émile Ollivier francia politikus (1925—1913) házában, mindvégig.

[22] Valamennyi a Levelestárban.

[23] Eredeti nevén Karl Hugo Bernstein, 1806—1877. Orvosként vett részt a lengyel szabadságharcban. „Ungarkönig" című drámáját Pesten 1846-ban mutatták be.

[24] Prahács: Liszt levele Hugo Károlynak. Woroninee, 1847. november 7. 31. sz., 60—61. o. Jegyzet: 304. o.

[25] Pályaképe in: La Mara: Liszt und die Frauen. Leipzig 1911, Breitkopf. 150—161. o.

[26] Liszt leveleiben többször említi. Vö. Briefe, 4. köt., 63., 64. sz. 64., 66. o. 192. sz., 267. o., 1855. szeptember 15.

[27] Prahács: Liszt levelei Rosalie Spohrnak. 602—603. sz., 287—288. o. Weimar, 1886. június 16; június 26. Jegyzet: 449. o. Liszt levele Rosalie apjának, Wilhelm Spohrnak (1851. április 2., Eilsen): Prahács: 40. sz., 72. o.

[28] 1850-ben Blandine-t és Cosimát minden tiltakozásuk ellenére Liszt, illetve Carolyne hercegné kívánságára kivették Mme Bernard intézetéből; új helyen kellett nevelkedniük: a hercegné egykori saját nevelőnője, Mme Patersi de Fossombroni és nővére, Mme de St. Mars intézetében, a rue Casimir-Périer 6. szám alatt.

önmagában még nem bizonyítaná ezt, az életrajzi adatok azonban igen. A gimnazista Daniel 1855 szeptemberében találkozott Weimarban[29] a néhány hónapja (1855. június 19.) Xaver von Sauerma-Zülzendorf gróf feleségévé lett Rosalie Spohrral. (Házassága után, igen korán visszavonult a nyilvános hangversenyezéstől.) A hárfaművésznő gyakran vendégeskedett Lisztéknél, az Altenburgban, s nyilván, mint máskor is[30], a Russischer Hof nevű szállodában lakott. Erre utal Danielnek a fiatalasszonyhoz írt levele, szójátéka („sauer") pedig új nevére.

Daniel aranyos leveléből kiderül, hogy a szerencsétlen fiú, aki sorra nyerte a tanulmányi versenyeket, ekkor még azt hitte, ő dönti el, milyen pályát választ, hol folytatja majd tanulmányait, s hogy úgy látszik, a természettudományok vonzották. A Liszt-gyermekek helyzete azonban korántsem volt kedvező. Sorsukba többen beleszóltak, ki-ki a maga önző szempontjai szerint. Anyjuk, Marie d'Agoult[31] csakúgy, mint Wittgenstein hercegné (mert hiszen a gyermekek ügyében Liszt hagyta, hogy Carolyne akarata érvényesüljön). Carolyne Wittgenstein kémei — Madame Patersi és nővére — révén féltékenyen figyeltette a gyerekek anyjukkal való kapcsolatát. A nevelőnők indiszkréciójának lett a következménye, hogy a lányokat 1855-ben Berlinbe kényszerítették.[32] Danielt pedig — aki, épp Weimarban lévén, amikor a dolog kipattant, nővérei védelmében szembeszállt apjával — Wittgenstein asszony úgy távolította el Párizsból, azaz Marie d'Agoult vonzásköréből, hogy 1857-től Bécsben kellett tanulnia, jogot, Eduard Liszt felügyeletével.[33]

A leveleket természetesen az eredetieknek megfelelően közlöm. Liszt Anna írásaiban a francia szavakat kurzív írásmóddal jelöljük. A kettős mássalhangzókat — amelyeket Liszt Anna a betű fölé írt vonallal jelöl — nyomdatechnikai okokból — kettőzve kiírjuk.

1.

GSCHA, Liszt, 22/13

Liszt Ferencnek

Paris den 9 *decembre* 1847.

Liebes Kind,

Ubergebe wenn es dir gut dünkt dieses hier eingeschlossene Schreiben *à Madame la Princesse de Wittgenstein*[32] siegle es zu. Belloni gab mir gute Nachricht über alles was dich betrifft. deine Gesundheit geht gut, deine Reisen[33] waren *productifes,* und von die Auszeichnungen die man dir erwies *partout* bist du auch zufrieden. auch hast du zufriedene und dankbare gelassen überall wo du dich zeigtest gut, alles gut.

Nun bist du unter einen glücklichen Schutz und Schirm auf der *Campagne* bei der *Princesse de Wittgenstein*[34] genieße der Ruhe und Glück und arbeite nicht zu viel. Daß soll ja eine vortreffliche Dame sein und eine ganz hohe *Princesse,* auch verheirathet — wie mir Belloni sagt ich habe dein letztes Schreiben[35] von Anfangs September nicht

[29] Vö. Liszt levele Carolyne Wittgensteinnek: Briefe, 4. köt., 192. sz., 267. o. 1855. szeptember 18.: „Je n'ai rien de nouveau à vous mander de Weymar, si ce n'est que Daniel se conduit assez bien et prend des leçons de danse chez Voss. Mlle Spohr, actuellement C^sse Sauerma, a diné [...] à l'Altenburg."

[30] Vö. Liszt levele Carolyne Wittgensteinnek: Briefe, 4. köt., 64. sz., 66. o. 1851. február 8.: „J'ai encore été de 6 ½ à 9 heures à l'hotel de Russie chez la Spohr qui m'a joué [...] d'une manière vraiment dinstinguée."

[31] Marie Catherine Sophie de Flavigny, d'Agoult grófné, 1805—1876.

gut verstanden oder nicht gut ausgedeutet sei es, bleib noch *garçon* und laß dich nicht zu viel ein mit hohe Damen du hast ja Lehrgeld[36] gegeben. Verzeih mein Ausdruck. Es ist mir ja erlaubt zu reden als Mutter du stehst so schön da gegenwärtig daß Glück ist dir günstig in allen deinen Geschäften es wäre mir unendlich leid wenn du dich durch eine *amoure* wieder quälen würdest die mit zu großer *ambition* verbunden ist. o nein, nein, deine Ideen werden nun weiser überlegt du hast 36 Jahr daß tröstet mich und kennst die Welt mit allen ihren Zaubern Sie wird dich nicht mehr verführen So sehr ich wünschte dich glücklich zu wissen in Besitze einer edlen tugendhaften Frau zur Gattin zu haben, zur Gattin *légitime*, aber so sehr ist zu besorgen ob du das findest was für dich paßt Gott befohlen.

Madame Remond[37] von Jassy ist hier mit ihrer Tochter und kamen mich schon einigemal besuchen. die arme junge Frau die hat auch ihr Glück gemacht mit ihrer Heirath. Die Mutter hat mir die Geschichte erzählt. Diese Damen sind so *enthusiaste* von dir die junge Frau nihmt nun *leçons* von Chopin. *Monsieur Lipinski*[38] ist auch hier und besuchte mich schon 2 mal Er spricht mit so vielen Dankgefühl von dir. Deine Kinder befinden sich wohl Gott Lob und küssen dich zärtlich. Sie fragen immer wenn du kommst es dauert ihnen schon zu lange. Ich hoffe daß die *Caisse* mit die *bonnets*[39] nun angekommen ist, sag mir ob sie gefallen diese Häubchen *Mademoiselle* Kautz[40] giebt schon seit langer Zeit unentgeltlich die *leçons à Blandine*. *Belloni* sagte mir daß du denkst man soll Ihr ein *bracelet* geben, aber ich wählte Spitzen schwarze eine *garniture de robe* was Ihr sehr viel Freude machte. Adieu Liebes Kind ich befehle dich dem Schutz Gottes.

deine Mutter

A. L.

Párizs, 1847. december 9.

Kedves Gyermekem,

Ha jónak látod, add át mellékelt írásomat Wittgenstein hercegasszonynak[32], *pecsételd le. Bellonitól csupa jó hírt kaptam rólad: egészséges vagy, utazásaid*[33] *eredményesek voltak, és elégedett vagy azokkal a kitüntetésekkel is, amelyekben mindenfelé részesítettek. És ahol csak megjelentél, elégedettek voltak veled, hálásak neked. Jó, mindez jó.*

Most szerencsés, védett körülmények közt élsz, Wittgenstein hercegné birtokán.[34] *Élvezd a nyugalmat, a boldogságot, és ne dolgozz túl sokat. Úgy hallom, ő nagyszerű hölgy, és roppant előkelő hercegné, és férjezett is — ahogyan Belloni mondja. Utolsó, szeptember eleji írásodat*[35] *nem jól értettem vagy nem jól értelmeztem. Maradj még legényember, és ne kerülj túl közeli kapcsolatba előkelő hölgyekkel, hisz ez ügyben megfizetted a tandíjat.*[36] *Bocsáss meg a kifejezésért. De hát csak beszélhetek Hozzád, mint anya. Jelenleg olyan jól állsz, a szerencse minden vállalkozásodnak kedvez; végtelenül sajnálnám, ha ismét egy olyan szerelem miatt kínlódnál, amely túlságosan nagy becsvágyhoz kötődik. Ó nem, nem, gondolataidat ma már bölcsebben megfontolod. 36 éves vagy, ez vigasztal, hisz ismered már a világot, valamennyi varázsával együtt, most már biztosan nem fog elcsábítani. Amennyire óhajtom, hogy boldognak tudjalak, egy nemes, erényes asszony férjének, mégpedig törvényes férjének, annyira aggódom, Isten kegyelméből megtalálod-e azt, aki illik hozzád?*

Itt van Madame Raymond,[37] *Jassyból, a lányával, néhányszor már meglátogattak. Szegény fiatalasszony, az is jól megjárta a házasságával. Az édesanyja elmesélte a históriát.*

Ezek a hölgyek egészen el vannak tőled ragadtatva. A fiatalasszony most Chopintől tanul. Monsieur Lipinski[38] *is itt van, és már kétszer meglátogatott. Olyan hálásan beszél rólad. A gyerekeid hálistennek jól vannak, és gyengéden csókoltatnak. Mindig kérdik tőlem, mikor jössz már, szerintük túlságosan régen távol vagy. Remélem, már megjött a ládikó a fejkötőkkel*[39]*, mondd meg, tetszettek-e. Mademoiselle Kautz*[40] *már régóta ingyen tanítja Blandine-t. Belloni azt mondta, úgy gondolod, adjunk neki egy karkötőt. De én csipkét választottam, feketét, egy ruhára való garnitúrát, aminek nagyon örült. Isten veled, kedves gyermekem, Isten oltalmába ajánllak.*

Anyád

A. L.

[32] Vö.: Henriette Rain: Less enfants du génie. Paris 1986, Presses de la Renaissance. 96. o.

[33] Vö. Carolyne Wittgenstein 1858. január 16-án írott levele Eduard Lisztnek, in: Maria P. Eckhardt — Cornelia Knotik: Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums. Eisenstadt 1983, 9. sz., 18—20. o.

[34] Woronincében, másodszor.

[35] Nyikolajev, 1847. szeptember 5. B. a. M. 57. sz., 79. o.

[36] Utalás a Marie d'Agoult-val való elmérgesedett viszonyra.

[37] Mme Raymond: Liszt Jassiban ismerte meg, s őt is Liszt Annához irányította Párizsban. Anyjának mint „überaus reizende und vortreffliche junge Fraut-" írta le. Woronince, 1847. november 12/24. M. a. M. 58. sz. 84. o. Elküldte a hölgyet barátjához, Poerre Erard hongora- és hárfagyároshoz (1794—1865) is, azzal, hogy „C'est une femme parfaitement distinguée à laquelle un excellentissime instrument revient de droit". 1847 nyarán. Briefe 8. köt., 55. sz., 51. o.

[38] Karol Lipinsky, 1790—1861., lengyel hegedűművész és zeneszerző. Már a galaci karanténból (1847. július 17-én) írta anyjának Liszt, hogy fogadja szívesen, és álljon rendelkezésére. B. a. M., 56. sz., 78. o.

[39] Ezek a főkötők roppant fontosak voltak Lisztnek: valódi párizsi holmival kívánta meglepni új kedvesét. Már említett, Nyikolajevből, 1847. szeptember 5-én írott levelében bízta meg anyját, hogy a legnagyobb figyelemmel, a legjobb helyen szerezzen be egyet vagy többet — művészi ízlésű, rendkívül elegáns legyen; az ár nem számít, mennél drágább, annál jobb. És intézkedjék azonnal. Szintén említett, 1847. november 12/24-i levelében Liszt megköszöni a küldeményt — de az, úgy látszik, csak jóval később ért oda: az Eckhardt Mária közölte, 1849. február 13-i levélben írja Liszt Anna: Belloni mondja, hogy végre, 14 hónap után megérkezett a főkötős ládika, amelyről már azt hitte, elveszett.

[40] Clémence Kautz Liszt tanítványa volt, neki ajánlotta a Zsidónő-fantáziát. Hálás volt a fiatal nőnek, amiért a lányokat tanította zongorázni — mindkettő jól játszott (vö. Jacques Vier: Franz Liszt. L'artiste, le clerc. Paris 1950, Les Éditions du Cèdre — a továbbiakban: Vier — XXV. sz. levél Liszt barátjának, Lambert Massart hegedűművésznek, 94. o.)

2.

GSCHA, Liszt 22/13

Liszt Ferencnek.

Paris den 7 August 1848

Liebes Kind,

Entschuldige mich bei der *Princesse de Wittgenstein* daß mein Schreiben[41] einige Tage später kommt als ich wünschte; aber die *Cosima* war 5 Tage in Bete mit fieber und Schmerzen in Füßen, was von einer Erkältigung kam durch ein kaltes Bad. Gott Lob, *Monsieur* Roth[42] half nun wieder schnell, und Sie befindet Sich nun wohl aber ich bin sehr müd. die große Hitze die wir hatten fast den ganzen July, und die unruhigen Nächte, neben dem leidenden Kind verursachten mir diese Müdigkeit was doch bald wieder vergehen wird, weil auch die Witterung leiderlicher ist. besonders die Morgen und Abende sehr kühl sind beim Tage aber noch sehr warm. Dein Schreiben an mich[43] als dieses für die Kinder[44] hat uns große Freude gemacht. und die Kinder die nun seit 15^{n} July schon bei mir in die *vacance* sind, überlasen deinen Brief aufmerksam und lachten mit Thränen im Augen dabei. den 4^{n} September gehen Sie wieder in ihre *Pension*[45] dieses Jahr fiengen die *vacance* ein Monat früher an als gewöhnlich. es wäre besser gewesen wenn voriges

Jahr die *vacance* früher angefangen hätten, so hätte *Daniel* und *Cosima* von die Meerbäder besser *profiti*eren können, und gewiß wären auch die Keuch-Husten nicht über Daniel gekommen. Nun liebes Kind! Durch *Belloni* und Eduard *Liszt* vernahm ich was die *Princesse* für eine edle Dame ist und aus ihren Schreiben an mich[36] was so einfach und voll noblen Gemüths ist, ersehe ich es selbst. es ist nun Ernst beiderseits von Ihr, als auch von dir, das Band der Ehe zu knüpfen[47]. du hast Erfahrung und wirst solche Vorzüge von einer so edelmüthigen tugendhaften Frau zu schätzen wissen, und Ihr liebenswürdiger Begleiter sein auf dieser schwierigen Lebens-Reise. Gott seegne euch beide wie froh bin ich für dich, dich glücklich zu wissen o Gott! wie flehte ich dem Allmächtigen an oft, daß er mit dir seyn möchte in der Wahl einer Gattin — und nun bin ich getrößt daß du eine so edle Seele fandest. Wann ist der Tag der Vermählung und wo?

Von meinen *propriétair* erhielt ich eine *diminution* von 200 f mit den *terme d'octobre*. jährlich 1600 f stat 1800. *Berlioz* ist hier aber ich sehe Ihm nicht ich hörte daß Er eher verloren als gewonnen hat in London. Sein Vater ist gestorben in *Grenoble* da hat Er eine Erbschaft zu machen.[48] *Berlioz* klagt immer besonders gegen *Belloni* oder gegen dich. *l'Opéra de Réber*[49] ist bei *Richeaux*[50] ich sah die *opéra* noch nicht wenn ich *Belloni* sehen werd so laß ich Ihm lesen in meinen Brief von dir[51], so wird Er machen nach deinen Wünschen wenn was erschienen ist von dieser *opéra* für das *Piano*.

die Familie *Seghers*[52] sind in diese 3 schrecklichen Tagen Juny fort nahe bei *Havre* gegangen, sind nun seit 10 Tagen wieder hier angekommen die 2 Frauen hatte die kleine Reise sehr gut behagt, aber *Mons. Seghers* war abwesend fast immer krank mit *mal à la gorge*, und ist auch hier noch sehr übel. Viele viele Grüße von Ihnen an dich und Dank der Erinnerung an Sie. Dem *Mons Demartin*[53] wirst du vielleicht nicht mehr finden wenn du kommst, der Herbst glaub ich wird Ihm wegnehmen von der Welt, Lungensucht und Blutbrechen die Mutter ist *désoler*. —

Adieu Liebes Kind, es befiehlt dich den göttlichen Schutz deine treu liebende Mutter

Anna Liszt

[Keresztben]:
Eduard *Liszt* kommt öfter uns sehen.[54] Er gefällt mir sehr Er ist ein braver gesetzter junger Mann.

Párizs, 1848. augusztus 7.

Kedves Gyermekem,

Ments ki Wittgenstein hercegnénél, amiért írásom[41] *néhány nappal később érkezik, mint ahogyan szerettem volna: de Cosima öt napig az ágyat nyomta, lázas volt és szaggatott a lába, megfázott a hideg fürdőben. Hálistennek Monsieur Roth*[42] *ismét hamar segített, és már jól van, én azonban nagyon fáradt vagyok. Fáradtságom oka a majd egész júliusban tomboló hőség, és a beteg gyermek mellett töltött nyugtalan éjszakák. Bizonyára hamar elmúlik, annál is inkább, mert már az idő elviselhetőbb, főként a reggelek és az esték igen hűvösek, nappal még nagyon meleg van. Nekem szóló leveled*[43] *meg a gyermekeké*[44] *nagy örömet szerzett mindnyájunknak; és a gyermekek, akik július 15-e óta már nálam töltik a szünidejüket, figyelmesen olvasták a leveledet, úgy nevettek rajta, hogy könnyes volt a szemük. Szeptember 4-én visszamennek az intézetbe*[45]*. Ez évben egy hónappal korábban kezdődött a szünidő, mint rendesen. Jobb lett volna, ha tavaly kezdődik hamarább, akkor Daniel és Cosima jobban kihasználhatta volna a tengeri fürdőt, és Daniel bizonyára szamárköhögést sem kapott volna. Nos, kedves Gyermekem! Bellonitól és Eduard Liszttől hallottam, milyen előkelő hölgy a hercegné, és ezt magam is látom, nekem írott, oly egyszerű és*

nobilis lelkületre valló leveléből.[46] *Most hát komolyan gondoljátok mindketten, ő is, te is, hogy a házasság kötelékével fűzitek össze az életeteket.*[47] *Te tapasztalt vagy; bizonnyal meg tudod majd becsülni egy ilyen nemes szívű, erényes asszony jó tulajdonságait, és szeretetreméltó kísérője leszel az élet rögös útján. Isten áldjon meg Mindkettőtöket! Milyen boldog vagyok, hogy boldognak tudhatlak, ó Istenem! Hányszor könyörögtem a Mindenhatóhoz, legyen veled, amikor feleséget választasz — és most nyugodt vagyok, hogy ilyen nemes lélekre akadtál. Mikor és hol lesz az esküvő?*

A háztulajdonosom októbertől 200 frankkal csökkentette a béremet, ez most évente 1800 helyett 1600 frank. Berlioz itt van, de nem találkozom vele. Hallottam, hogy Londonban többet vesztett, mint amennyit nyert. Apja meghalt Grenoble-ban, és örökségre tesz szert.[48] *Berlioz mindig nagyon panaszkodik Bellonira meg rád. Réber operája*[49] *Richault-nál*[50] *van. Még nem láttam az operát, de ha találkozom Bellonival, elolvastatom vele a leveledet*[51]*, és úgy tesz, amint kívánod, ha már megjelent valami zongorára ebből az operából.*

A Seghers család[52] *erre a három szörnyűséges júniusi napra elment, Le Havre mellé; most már 10 napja megint itt vannak. A két nőnek igen jót tett az utazás, de Mons. Seghers majd mindig gyengélkedett, fájt a torka, és még itthon is igen rosszul van. Nagyon sokszor üdvözölnek, és köszönik, hogy gondoltál rájuk. Monsieur Demartini*[53] *talán már nem találod, amikor jössz, azt hiszem, az ősz elviszi már erről a világról; tüdőbajos, vért hány — az édesanyja kétségbe van esve.*

Isten veled, kedves Gyermekem, Isten óvjon meg.

Hűséges, szerető anyád
Anna Liszt

[Keresztben:]
Eduard Liszt többször meglátogatott bennünket.[54] *Nagyon tetszik nekem. Derék, komoly fiatalember.*

[41] Vö. 5. számú levelünk.
[42] Nyilván orvos; közelebbi adatunk nincs.
[43] 1848. április 2. és 1849. okt. 22. között írott levelei nem jelentek meg; Bayreuthban, a Richard Wagner A-rchivban találhatók.
[44] Kiadatlan.
[45] Vö. 7. sz. jegyzet.
[46] Kiadatlan.
[47] Mint ismeretes, erre végül sohasem került sor.
[48] Berlioz számára a Drury Lane színház karmesteri posztja anyagilag semmit sem hozott, s összesen egy szerzői estjére kerülhetett sor Londonban. Apja, Louis Berlioz doktor, július 27-én halt meg, Saint-Andréban.
[49] Napoléon-Henri Réber, 1807—1880, francia zeneszerző. Valószínűleg La Nuit de Noël (Karácsonyéj) című, Eugéne Scribe librettójára írott, 3 felvonásos operájáról van szó, amelyet 1848. február 9-én mutattak be a párizsi Opéra Comique-ban, és Richault-nál (vö. 50. sz. jegyzet) jelent meg, ugyanabban az évben.
[50] Richault — francia zeneműkiadó, Lisztnek is jelentek meg itt művei. 1805-ben, Jean-Charles R. (1780—1866) alapította, „Momigny et R." címen; 1810-től lett önálló. Fiai: Guillaume-Simon, 1805—1877, Hippolyte-Adrien (Léonnak nevezték), 1839—1895 — folytatták az üzlet vezetését.
[51] Liszt levele kiadatlan.
[52] François Seghers, 1801—1881, hegedűművész, a párizsi Conservatoire hangversenyek és a Société de Sainte Cécile egyik alapítója. A család régi barátja, a Liszt-gyermekek tanára. Feleségét — anyjának írt leveleiben — Liszt rendszeresen üdvözli.
[53] Nem sikerült róla közelebbit kideríteni.
[54] Vö. 7. sz. levelünk.

3.

GSCHA Liszt, 22/13

Liszt Ferencnek[55]

Paris le 4 Mai 1865

Mein liebes Kind,

Man spricht oft so lange von einer Sache bis sie sich in Wirklichkeit zeigt, so ist es mit deiner jetzigen Standes-Veränderung — Öfter sprach man hier in die *journeaux* daß du den geistlichen Stand gewählt hast wo ich sehr dawider kämpfte wenn man mir davon sprach. Dein Schreiben von 27^{n} *avril* welches ich gestern erhielt erschütterte mich, und ich brach in Thränen aus.[56] Verzeih mir, ich war wirklich nicht gefaßt auf solche Nachricht von dir. Nach Uberlegung (man sagt die Nacht bringt *Conseil*) ergab ich mich in deinen, als auch in den Willen Gottes, und ward ruhiger, denn alle guten Eingebungen kommen von Gott und dieser Entschluß den du nun gefaßt hast ist nicht ein Entschluß *vulgaire*. Gott gebe dir die Gnade im zu seinen Wohlgefallen zu erfüllen. Es ist eine große Sache, aber du hast dich auch schon seit langer Zeit dazu bereitet *au monte Mario*[57] ich merkte aus deine Briefe an mich seit einiger Zeit, sie lauteten so schon, so *religieuse*, das ich oft sehr gerührt war und weihte dir einige Thränen *en lisant*. Und nun in diesen letzten mein Kind *tu me demande pardon — oh!* ich habe dir nichts zu verzeihen deine guten Eigenschaften übertrafen viel, viel deine Jugendfehler, du hast deine Pflichten immer streng in jeder Hinsicht erfüllt wodurch du mir Ruhe und Freude gewährtest, ich kann leben ruhig und ohne Kummer, was ich nur dir zu verdanken habe. Lebe nun glücklich, mein liebes Kind, und wenn der Seegen einer schwachen sterblichen Mutter etwas bewirken kann bei Gott, so sey tausendmal gesegnet von mir.[58]* *Ollivier est touché de ta resolution et te tés quelques lignes si amicale a lui dans mon lettre, aussi, lui il restra toujours le méme pour toi.*[59]

Baron Larrey[60] kam gestern mich sehen. Er las in die *journeaux* von dir. Er wollte wissen ob es wahr sei *il me charger des Compliement et d'amitiée sincere pour toi. Rominge*[61] *aussi* kam um zu wissen die Wahrheit. Ich werde nun viel *visites* haben jetzt über dieses *événement*. Adieu mein liebes Kind, du machst mir die Hoffnung dich dieses Jahr noch hier zu sehen[62] möchte Gott daß dieses Versprechen in Erfüllung geht, oder gehen kann.*

Ich befehle dich den lieben Gott und verbleibe

deine
treue Mutter
Anna *Liszt*

Wenn du mir schreibst nihm schwarze Tinte und eine bessere Feder, meine [keresztben]
Augen sind sehr schwach.

Párizs, 1865. május 4.

Kedves Gyermekem,[55]

Sokszor addig beszélnek valamiről, míg végül is valósággá válik; így van ez a Te mostani rendváltoztatásoddal. Többször beszélték az itteni újságok, hogy az egyházi rendet választottad, ami ellen erősen tiltakoztam, ha előttem említették. Április 27-i leveled,

amelyet tegnap kaptam meg, megrázott és könnyekre fakasztott.[56] *Bocsáss meg, valóban nem voltam felkészülve, hogy ilyen hírt kapok Rólad. Miután gondolkodtam rajta (úgy mondják, az éj jó tanácsadó), megadtam magam a Te, valamint Isten akaratának, és valamicskét megnyugodtam, mert minden jó sugallat Istentől való, és ez a te mostani elhatározásod semmiképp sem vulgáris elhatározás. Isten kegyelme segítsen hozzá, hogy az ő megelégedésére váltsd valóra.*

Nagy dolog ez, de Te régóta készültél rá, a Monte Marión[57]*, észrevettem egy idő óta, nekem írott leveleidben. Olyan szépek, olyan vallásosak voltak, hogy sokszor igen meghatódtam tőlük, és, olvasván, meg is könnyeztelek. És most, ebben az utolsóban, bocsánatomat kéred, Gyermekem! Ó, nincs mit megbocsássak neked, jó tulajdonságaid mindig is felülmúlták ifjúkori hibáidat. Kötelességeidnek mindig szigorúan, minden tekintetben eleget tettél, mi által nekem nyugalmat és örömet szereztél; nyugodtan, bánat nélkül élhetek, amit csak Neked köszönhetek. És ha egy gyenge, halandó anya áldása ér valamit Isten színe előtt, úgy ezerszer megáldalak.*[58] **Ollivier meghatódott elhatározásodtól, meg a levelemben neki szóló, olyannyira baráti soroktól. Ő is, mindig, változatlanul, ugyanaz marad a Te számodra.*[59]

Larrey báró[60] *tegnap eljött meglátogatni. Olvasott Rólad az újságokban. Tudni akarta, igaz-e. Kérte, tolmácsoljam szerencsekívánatait és őszinte baráti érzelmeit.*

Rominge[61] *is eljött, hogy megtudja az igazat. Most sok látogatóm lesz, ezzel az eseménnyel kapcsolatban.*

Isten veled, kedves Gyermekem, azzal a reménnyel kecsegtetsz, hogy még az idén láthatlak itt[62]*, adná Isten, hogy valóra váljék, válhassék ez az ígéreted.* Isten oltalmába ajánllak és maradok*

hűséges anyád
Anna Liszt

Ha írsz, végy fekete tintát és ennél jobb tollat. A
[keresztben]
szemem nagyon gyenge.

[55] Vö. 12. jegyzet.

[56] Liszt 1865. április 25-én felvette a kisebb rendeket. Erről anyját április 27-én szép levélben értesítette (Vier: XLIX. sz. levél, 137—139. o.).

[57] Liszt 1863-tól lakott a Monte Marión levő Madonna del Rosario kolostorban.

[58] A ✳-ok közötti rész La Mara publikációjából teljességgel hiányzik.

[59] Abban a levelében, amelyben bejelentette az alsóbb rendek felvételét (vö. 56. jegyzet), Liszt — anyja közvetítésével — biztosította ellenzéki képviselő, az egyházi szabadságjogokért a parlamentben nagy sikerrel szóló vejét, Émile Ollivier-t, hogy ez a lépése mit sem változtat iránta érzett szimpátiáján (vö. Hamburger Klára: Liszt és Émile Ollivier. Magyar Zene, 1987/1.) Ennek kölcsönösségét említi itt Liszt Anna, s ugyanerről biztosítja maga Émile Ollivier is, Carolyne Wittgensteinnek, 1865. május 31-én írt levelében, hozzátéve, hogy a lépés nem lepte meg, s hogy Liszt Annát csak fia háromszögletű kalapja bántja, amelyet szörnyűnek talál. (Anne Troisier de Diaz: Émile Ollivier et Carolyne de Sayn-Wittgenstein Correspondance 1858—1887. Paris, 1984, Presses Universitaires de France, 56. o.)

[60] Hippolyte Larrey báró, 1808—1896. III. Napóleon orvosa; apja I. Napóleon alatt volt híres sebész. Liszt maga is írt neki levelet, 1882. január 26-án, vö. Briefe, 8. köt., 411. sz.

[61] Közelebbi adatot nem sikerült kideríteni.

[62] Abban az évben Liszt már nem ment Párizsba, és mire 1866. márciusában odaért, anyja már egy hónapja nem élt.

Pótlás a 15. jegyzethez, 143. o.: Liszt és Franz Kroll kapcsolatáról bővebben l. Eckhardt Mária: Párizsi Liszt-dokumentum 1849-ből. In: Zenetudományi dolgozatok 1978 Bp. MTA Zenetudományi Intézet. 79-93. o.

4.

GSCHA Liszt, 105/7

Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnének

Paris den 12 July 1848

Edle Fürstinn,

Verzeihen Sie daß ich einige Tage verweilte Ihnen meinen Dank zu berichten für ihr gütiges Schreiben an mich[63]. Der Inhalt dessen ist so voll edlen Gefühls und bewegte mich so sehr, das ich in Thränen ausbrach als ich darin von Reiding[64] las. Ja edle Fürstinn viel werde ich Ihnen sprechen von Reiding wenn ich das Glück haben werde Sie zu sehen, in diesen kleinen Dorf daß ich nicht täglich sah den Ort selbst, weil ich mich in Innern deß Hauses und Garten sehr beschäftigte, in diesen kleinen Ort fand ich daß Glück meines Lebens. Kannte nichts was mein Inneres trüben hätte können. Mein Gottseeliger Mann[65] beschäftigte sich mit den Unterricht für sein Kind nebst seinen Dienst[66] denn Er so gewissenhaft verübte und ich wohl mit weniger Verdienste, besorgte mein häusliches. und so gieng alles sehr gut und machte mir viel Mühe Reiding zu verlassen[67]; es konnte aber nicht anders seyn.

Schon seit langer Zeit nähre ich die Hoffnung diesen Geburts-Ort meines Sohnes zu besuchen, bischer konnte es nicht seyn. ich kann alles ruhig abwarten es dünkt mir aber die Zeit ist nahe, wo ich werde können es ganz *religieusement* besuchen[68]. Durch Ihre Großmuth edle Fürstinn wird es nun gar das Eigenthum meines Sohnes — Gott segne Sie dafür solch edler Handlung und gieb Ihnen Gesundheit, Glück und Freude in allen ihren Unternehmungen,

Es empfiehlt sich Ihnen mit aller Hochachtung

Ihre ergebene dankbare

Anna *Liszt*

Párizs, 1848. július 12.

Nemes Hercegné,

Bocsásson meg, amiért néhány napig késlekedtem nekem írott, jóságos levele[63] megköszöntével. Tartalma olyannyira telítve van nemes érzésekkel, és olyannyira meghatott, hogy könnyekre fakadtam, amikor Doborjánról[64] olvastam benne. Igen, nemes Hercegné, sokat fogok mesélni Önnek Doborjánról, ha oly szerencsés leszek, és láthatom Önt. Ebben a kicsi faluban, amelyet nem is láttam naponta, hiszen nagyon el voltam foglalva a házban és a kertben, ebben a kicsi faluban találtam meg életem boldogságát. Nem volt semmi olyan, ami a szívemet szomorította volna. Istenben boldogult férjem[65] foglalkozott a gyermek tanításával, a szolgálatán[66] kívül, amit olyan lelkiismeretesen ellátott, én meg, kevésbé érdemlegesen persze, a házimunkát végeztem. És minden nagyon jól ment, és igen nehezemre esett Doborjánt elhagyni[67]; de hát nem lehetett ez másként.

Már hosszabb ideje remélem, hogy ellátogathatok fiam szülőhelyére, de eddig nem kerülhetett rá sor. Mindent nyugodtan ki tudok várni, és azt hiszem, közel az idő, hogy egé-

szen vallásos érzülettel odalátogassak[68]*. Az Ön nagylelkűsége által, nemes Hercegné, most még fiam tulajdonává is lesz — Isten áldja meg a nemes cselekedetéért, és adjon Önnek egészséget, boldogságot és örömet minden vállalkozásához.*

Teljes tisztelettel ajánlom magamat

odaadó és hálás híve
Anna Liszt

[63] Kiadatlan, nem ismerjük.
[64] Liszt nyilván sokat mesélt szülőházáról a hercegnének, mert anyjának írott, említett, 1847. szeptember 5-i levelében daguerrotypiát is kért róla.
[65] Liszt Ádám, 1776—1827.
[66] Az Esterházy hercegek juhászati számadójaként.
[67] 1821-ben hagyták el Doborjánt és a szolgálatot.
[68] Nem tudunk róla, hogy erre sor került volna.

5.

GSCHA, 105/7

Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnének

Paris den 7n August 1848

Edle Fürstinn,[69]

Vielen Dank der Erinnerung zu meinen Nahmensfeste in ihren mir so erfreulichen Schreiben[70]. Sie von Gott auserwählte mit so vielen großen Eigenschaften *réunie*, nähmlich Verstand, Herz, und Religion, Sie edle Fürstinn wollen Sich verbinden mit meinen Sohn. Welch Glück! welch frohe Zukunft für meinen Sohn und auch für mich, Ihm an einer so tugendhaften Dame ihrer Seite wandlen zu wissen, mein Gebeth für Ihm ist erhöret bei Gott, was darin bestand daß er einst eine edle Seele finden möchte mit der Er Sich verstehen, und nach so vielen Bemühungen seines Lebens einen theilnehmenden zärtlichen Wesen seine Gefühle mittheilen kann. Sie besitzen nebst ihren Adel von Geburt so viel Seelen-Adel daß es nicht anders möglich ist als Ihm glücklich zu machen. — Ihr nobles Gemüth erkannte in Ihm Verdienste, Ihm zum Begleiter ihres Lebens zu wählen. Ich bin überrascht von Ihren zärtlichen Gefühlen, mit denen Sie mich edle Fürstinn um die Seegnung ihrer Vereinigung bitten. Gott hat Sie längst auserkoren und geseegnet. Sollte dennoch der Seegen eines schwachen Geschöpfes etwas beitragen können zu ihren Glücke in Verbindung, O! so seyen Sie von Mütterlichen Herzen tausendmal geseegnet. Gott verleihe Ihnen Gesundheit, Zufriedenheit, und langes Leben. deren ich den Allmächtigen stets immer bitten werde, meine Wünsche in Erfüllung ergehen zu lassen.

Mit Verehrung und Hochachtung Edle Fürstinn bin ich Zeit-Lebens
Ihre treu ergebene Mutter

Anna *Liszt*

Párizs, 1848. augusztus 7.

Nemes Hercegné[69]*,*

Nagyon köszönöm, hogy megemlékezett rólam a nevem napján a levelében[70]*, amelynek oly igen örültem. Ön, Isten által kiválasztott hölgy, akiben annyi jó tulajdonság egyesül, nevezetesen értelem, szív, vallás, Ön, nemes Hercegné, össze akarja kötni az életét a fiamével. Micsoda szerencse! Milyen boldog jövő a fiam számára és az én számomra is, hogy egy*

ilyen erényes hölgy oldalán tudhatom őt. Érte való imámat Isten meghallgatta; ez abból állt, bárha egyszer találna egy nemes lélekre, akivel megértik egymást, és élete oly sok próbálkozása után olyan gyengéd lényre akadna, aki megosztja érzelmeit. Ön született nemességén kívül lelkében olyannyira nemes, hogy nem is lehet másként: boldoggá teszi őt. Az Ön nemes lelkülete érdemesnek találta őt, hogy élete társául válassza. Meglepnek az Ön gyengéd érzelmei, amelyekkel engem, nemes Hercegné, e frigy megáldására kér. Isten már régen kiválasztotta és megáldotta Önt. Ha ennek ellenére egy gyenge teremtés áldása valamit is hozzájárulhat e frigy boldogságához, ó, úgy anyai szívem ezerszer megáldja Önt. Isten adjon Önnek egészséget, elégedettséget, és hosszú életet. Mindig kérni fogom a Mindenhatót, teljesítse ezt a kívánságomat.

Teljes tisztelettel maradok, nemes Hercegné, életem végéig
odaadó, hűséges anyja
Anna Liszt

[69] Vö. 2. sz. levelünket, amelyet Liszt Anna fiának írt, ugyanaznap.
[70] Nem ismerjük.

6.

GSCHA, Liszt 105/5

Franz Krollnak

D. n. [1846. január legelején.]

[Névjegy két oldala]
[recto:]
Mme LISZT hatte
heute Nachricht von ihren Sohne bittet Herr Kroll *rue*
[verso:]
louis le grand[71] zu kommen es ist *Comission* für Herr Kroll *de la part de son fils*

D. n. [1946 legeleje]

[recto:]
Mme LISZT
ma hírt kapott fiától, kéri Kroll urat,
[verso:]
jöjjön el a Louis le Grand utcába[71]*, mert van valami elintézni való Kroll úr részére a fiától.*

[71] Itt lakott Liszt Anna: a rue Louis le Grand 20. sz. alatt.

7.

GSCHA, Liszt 105/6

Eduard Lisztnek

Paris le 29 July 1864

Lieber Herr Bruder,

Vielen Dank der Erinnerung zu meinen Nahmensfeste, als auch für die *photographien* die mir sehr viel Freude machten indem ich Sie sehr gut getroffen finde. Ihre Frau[72] die ich nicht die Ehre habe zu kennen, kam mir vor in dem *portrait* als hätte ich Sie schon oft gesehen was doch gar nicht wahrscheinlich seyn kann. Sie hat ein sehr vernünftiges

kluges Gesicht. Ich möchte Sie sehr gerne persönlich kennen führen Sie Sie einmal nach Paris denn ich kann leider nicht mehr nach Wien kommen. — Sie gehen auch zu den *Musique*-Fest nach Karlsruh[73] da haben Sie Recht daß wird Ihnen zur Aufheiterung der Seele, und deß Körpers dienlich seyn. Von da könnten Sie wohl einen Sprung nach Paris machen, es ist nun 16 Jahre daß Sie hier waren[74] seither hat sich Paris sehr verschönert. Dem Wechsel für *Madm. Patersi*[75] die den 22 Juny in dem Herrn entschlafen ist, habe ich sogleich nach Empfang ihrer Schwester *Madame de St. Mars* übergeben und bringe Ihnen ihren Dank dar. Wir haben seit 3 Wochen große Hitze, die zwar für meinen üblen Zustand in *jambe* mir gut thut, aber außer dem leidend ist weil ich gar keine Schattenseite bewohne, sondern *en pleine midi*.

Ich hoffe daß Sie von der Gebirgluft die Sie denken bald einzuhauchen den besten Erfolg davon ziehen für Sie und ihre Familie bin ich mit hochachtung nebst freundschaftlicher Begrüßung an ihre Frau und Kinder

Ihre
ergeben Schwägerin

Anna *Liszt*

Párizs, 1864. július 29.

Kedves Öcsém Uram,

Nagyon köszönöm, hogy megemlékezett rólam a nevem napja alkalmából, és köszönöm a fényképeket is, amelyeknek igen örültem, mivel igazán sikerülteknek találom őket. Az arckép nyomán úgy tűnt, hogy feleségét[72]*, akit nincs szerencsém ismerni, már sokszor láttam, ami pedig igen csak kevéssé valószínű. Nagyon értelmes, okos arca van. Igen szeretném személyesen megismerni, hozza már el egyszer Párizsba, mert én sajnos már nem mehetek Bécsbe. — Így hát Ön is megy Karlsruhéba, a zenei fesztiválra*[73]*; igaza van, jót fog tenni, felfrissíti mind a lelkét, mind a testét. Onnan igazán átugorhatna ide, Párizsba; most már 16 éve, hogy itt járt*[74]*, s azóta Párizs igen megszépült. A Madame Patersinek szóló váltót*[75] *— ő június 22-én az Úrban elszendesült — azonnal átadtam a nővérének, Madame de St. Marsnak, mihelyt megkaptam, és köszönetét tolmácsolom Önnek. 3 hete nagy itt a hőség, ami ugyan a lábam rossz állapotának jót tesz, egyébként azonban szenvedek tőle, mert a lakásomat egyáltalán nem éri árnyék, teljességgel déli fekvésű.*

Remélem, a hegyi levegő, amelyet hamarosan szippantani készül, nagy mértékben használ majd Önnek is, családjának is.

Tisztelettel köszöntöm Önt, barátsággal feleségét és gyermekeit

hű sógornője

Anna Liszt

[72] Második feleségéről, az 1859-ben elvett Henriette Wolfról (1825—1920) van szó. Első felesége 1854-ben hunyt el.

[73] Az 1864-i Karlsruhe-i Zenefesztiválon Liszt is részt vett; Rómába költözése óta először volt Németországban, az Általános Német Zeneegylet gyűlésén.

[74] Vö. Liszt Anna — itt 7. sz. — levele, illetve 54. sz. jegyzet.

[75] Mme Patersi de Fossombroni — Carolyne Wittgenstein, illetve a Liszt-lányok nevelőnője, akárcsak nővére, Mme de St. Mars. A váltó bizonyára Liszt megbízásából érkezett, hiszen Eduard Liszt képviselte jogi ügyeit és kezelte vagyonát.

8.

OSZK, Kézirattár. Levelestár.
Magyar Nemzeti Múzeum növedéknapló 1906. 27. sz.

Hugo Károlyhoz
[hátul Liszt Anna írásával:]

Monsieur de Hugo
Verehrter Herr

Ein wahres Vergnügen em-pfand ich in der *Lecture* deß Ungarkönigs; und ich stelle es Ihnen zurück (oder ich leih es Ihnen denn es ist ja schon mein Eigenthum) um daß Sie andere davon genießen können lassen, indem Sie so wenig Exemplare davon haben. Später wenn es wieder in meine Hände kömmt, will ich es nochmal und mit Ruhe ein, oder auch zwey mal lesen, denn eine solche Schreibart wir diese darf man nicht mit halber Wissenschaft davon nehmen. Es empfiehlt sich Ihnen mit aller

Hochachtung

Ihre

ergebene Dienerinn

Anna *Liszt*

den 5 februar 1848

Tisztelt Uram,

Igaz élvezettel olvastam a Magyar királyt, és visszaküldöm (vagy kölcsön adom Önnek, hiszen már az én tulajdonom), hogy mások is élvezhessék, minthogy Önnek olyan kevés példánya van belőle. Később, ha majd visszakapom, nyugalomban újra el akarom olvasni, egy-kétszer, mert az olyan írást, amilyen ez, nem szabad csak úgy félvállról venni.

Teljes tisztelettel ajánlom magam

hű szolgálója

Anna Liszt

1848. február 5.

9.

OSZK, Kézirattár, Levelestár.
OSZk növedéknapló 1961. 17. sz.

Rosalie Spohrnak

Paris den 17 februar 1854.

Meine liebe Fräulen *Spohr,*

Wie sehr habe ich bedauert daß ich dem Vergnügen beraubt war Sie zu sehen Dienstag, da Sie die Freundschaft hatten mich mit ihrem Vater zu besuchen; ich gehe doch fast nie aus als dem Sonntag zu meine Kinder[76], da es aber diesen Tag so heitere Witterung machte, so gieng icht nur eine halbe Stunde zu Fuß aus.

Sie waren liebe Fräulen ein wenig unwohl, nun sind Sie wieder hergestellt Gott Lob.

Ich wußte schon durch meine Kinder daß Sie Paris nicht verlassen so schnell als Sie dachten, *Monsieur Erard* wünschte, ein so schönes Talent wie Sie besitzen liebe Fräulen das es gehört wird auf einer Harfe von seiner Fabrick. der allgemeine *succés* wird kann Ihnen nicht fehlen. Ich danke Ihnen sehr für die Eintritt-Karte zu ihre *soirée musicale* leider kann ich selbst keinen Gebrauch machen davon vermög meinen fuß[77], aber ich erlaube mir es diesen Damen zu schicken, wo meine Kinder sind[78], wo es sehr gut angewendet ist.

Adieu meine liebe Fräulen empfehlen Sie mich ihren Vater freundschaftlich, und Sie küßt von ganzen Herzen

Ihre
Sie liebende
Anna *Liszt*

Párizs, 1854. február 17.

Kedves Spohr kisasszony,

Mennyire sajnálom, hogy megfosztattam attól az örömtől, hogy láthatom, kedden, amikor volt szíves kedves édesapjával együtt meglátogatni; hiszen úgyszólván sohasem megyek el hazulról, csak vasárnap, a gyermekeimhez[76]*. Minthogy azonban ezen a napon olyan ragyogó idő volt, félórára lementem sétálni.*

Ön gyengélkedett egy kevéssé, kedves kisasszony, most hálistennek megint jól van. Már tudtam a gyermekeimtől, hogy nem hagyja el Párizst olyan hamar, mint gondolta. Monsieur Erard-nak az volt a kívánsága, hogy az ilyen nagy tehetséget, mint amilyen az Öné, kedves kisasszony, az ő gyárából való hárfán hallják játszani. Minden bizonnyal teljes sikert arat majd. Nagyon köszönöm a zeneestjére küldött belépőjegyet, sajnos nem vehetem igénybe magam, a lábam miatt[77]*, de engedelmével elküldtem azoknak a hölgyeknek, akik a gyermekeimet nevelik*[78]*, és ők jó hasznát veszik. Isten áldja, kedves kisasszony, barátsággal ajánlom magam édesapjának, Önt pedig teljes szívemből csókolom*

szeretettel
Anna Liszt

[76] Természetesen az intézetben nevelkedő unokákról van szó.
[77] Már combnyaktörése előtt is volt egy balesete: 1853-ban, Weimarból haza indulva, Erfurtban bal lábát törte, és utána egy ideig még Weimarban kellett maradnia emiatt. Úgy látszik, egy kicsit sétálni azért már tudott.
[78] Vö. 75. jegyzet.

10.

OSzK, Kézirattár, Levelestár.
OSzK növedéknapló 1961. sz. 17.

Rosalie Spohrnak

Paris den 29 März 1854.

Liebe *Mademoiselle Spohr,*

Ihr Schreiben von 18 dieses machte mir sehr viel Freude; meine Kinder als auch *Madame Patersi* haben mir bei ihrer so schnellen Abreise von hier alle ihre freundschäftlichen Grüße übertragen. Dem Herre *Belloni* sah ich nicht seit diesen Abend als Sie bei der *Madame Patersi* spielten, ich sehe Ihm unendlich selten. Er wohnt sehr weit von mir, und nun in dieser Jahreszeit ist Er sehr beschäftiget mit die *Concert;* abert

gewiß wird Er ihren Brief erhalten haben, leider kann ich Ihnen über seine Meinung davon keinen Bescheid geben, weil icht nicht Gelegenheit habe Ihm zu sehen. Es freut mich sehr meine libe *demoiselle* daß Sie so gute Aufnahme in Holland fanden und *succés* einärnteten, es ist nichts mehr als billig *Mademoiselle*, ein Talent wie Sie besitzen, muß anerkannt werden, und muß im Recht wiederfahren. dazu ihre Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit empfiehlt Sie damit noch besonders. Denken Sie noch diesen Frühjahr nach Paris zu kommen? gewiß ja, um Sich allgemein kennen zu machen muß man öfter auftretten. Ihr Vater dem ich mich höflich empfehle, wird seinen Plan der Kunst-Reise seiner Tochter schon vorsichtig einleiten.

Madame Patersi und meine Kinder nehmen herzlichen Antheil von ihrer Nachricht an mich und küssen Sie vielmal in Gedanken. Und ich liebe *demoiselle*, die ich Sie liebte von ersten Augenblick da ich Sie sah, wünsche, daß Sie recht glücklich und gesund an der Seite Ihres Vaters immer gute Geschäfte machen mögen, wozu Gott Ihnen seinen Seegen verleihen möge. Von ganzen Herzen

küßt Sie liebe *demoiselle*

Ihre
fortwährend liebende
A. *Liszt*

Párizs, 1854. március 29.

Kedves Spohr kisasszony,

E hó 18-i levele nagy örömet szerzett. Gyermekeim és Madame Patersi — az Ön annyira hirtelen elutazása után — arra kértek, tolmácsoljam baráti üdvözleteiket. Belloni urat nem láttam azóta az este óta, hogy Ön Madame Patersinél játszott, igen-igen ritkán látom. Innét nagyon messze lakik, és ebben az évszakban erősen lefoglalják a hagversenyek, de bizonyára megkapta az Ön levelét. Hogy mi a véleménye róla, arról sajnos nem tudok Önnek beszámolni, minthogy nincs alkalmam vele találkozni. Igen örülök, kedves kisasszony, hogy olyan kedvezően fogadták Hollandiában, és sikert aratott; ez igazán méltányos; az olyan tehetség, amilyen az Öné, kisasszony, elismerést érdemel, méltó elismerést. Az Ön szerénységével és kedvességével párosulva pedig még vonzóbbá válik. Még ezen a tavaszony készül Párizsba jönni? Persze, ahhoz, hogy általánosan megismerjék, többször kell fellépnie. Édesapja, akinek tiszteletemet küldöm, bizonyára érti a módját, hogy körültekintően készítse elő a lánya hangversenykörútjának tervét.

Madame Patersi és a gyermekeim örültek a nekem küldött híreinek, és gondolatban sokszor csókolják. Én pedig, kedves kisasszony, aki szerettem Önt első pillanattól fogva, hogy megismertem, azt kívánom, hogy édesapja oldalán járjon sok szerencsével, egészségben minden vállalkozásában. Isten adja hozzá áldását. Teljes szívemből csókolom Önt, kedves kisasszony

mindig szerető híve
A. Liszt

11.

Daniel Liszt levele „ismeretlen grófnőhöz" — azaz Sauerma grófnéhoz, született Rosalie Spohrhoz

OSZK Kézirattár. Levelestár.
OSZK növedéknapló 1961. 17. sz.

Sontag 2 August 1856.

Hochverehrte Gräfin,

Gestern war der Tag wo ich meine Deutsche Stunde gewöhnlich nehme; und ich dachte: „wie kann man je Freude haben, etwas Deutsches zu lesen?" Es war unbesonnen geredet, und euer freundliches Schreiben ist angekommen wie eine Liebenswürdige wiederlegung eines Grundsatzes, den ich wie allgemein ausgesprochen hatte. Ich war ganz erfreut und erstaunt. Denn sie sollen nicht eine ganz unschuldige Phrase (wie kann man in Weimar, in diesem unschuldigen Lande etwas anders als unschuldig sein?) schlimm übersetzen[79]. Ich meinte daß man in der Welt manche Frauen begegnet, unter welchen ich sie gleich gezählt habe und deren Freundschaft so theuer ist, daß alle anderen, nicht *Freundschaften,* aber *Zusammendumm*-schaften heißen.

Sie haben mich wohl verstanden. Aber manchmahl wollen sie mir *sauer* scheinen. Umsonst. Die Mühe ist verloren. Außer allem, wäre ich selbst so undankbar gewesen, mir die *Erinnerung an Weimar und an Köten,* nicht wie ein Schatz zu bewahren, wie konnte ich dieselbe verlieren, da ich euer Bild in meinem Zimmer vor den Augen immer habe. Ich habe Ihnen noch nicht für diese freundliche Sendung gedankt. Aber ich wußte nicht wo ich meinen Brief richten sollte. Das Bild ist sehr hübsch gemacht, und meistens für eine *photographie.* Denn die *photographien* sind gewöhnlich sehr schlecht. Die Sonne spielt oft mit der Karikatur. Aber sie wäre eine Barbarin gewesen, wenn sie euer Gesicht nicht mit Lust und Geschmack auf dem Papier gemacht hätte. Das hat sie auch gethan. Doch aber, so hübsch das Bild auch sei, es wird für mich ein viel großeres Glück sein, den *russischen Hof* in Paris wieder zu finden. Wären sie selbst fremd für mich es wäre immer eine Lust Fremde zu sehen die die Herrlichkeiten von Paris so sehr schätzen. Es gibt andere die nichts bewundern als die Einrichtung der Kaufmannsladen. — Sie Waren so gütig hochverehrte Gräfin, und haben mir gefragt, welchen Weg ich für die Zukunft wählen will. Ich langweile mich sehr in meinem Kerker. Aber nach drei Monaten werde ich meine erste Prüfung haben. Wenn ich angenommen bin so werde ich vermuthlich die Wissenschaften studieren, um ein *ingénieur des mines* zu werden. Aber ich habe noch nichts bestimmt. Die drolligsten Ideen laufen durch meinen Kopf, und jetzt besoderns habe ich viel anderes zu denken, da meine Schwestern in Paris angekommen sind[80]. Beide lassen ihnen, hochverehrte Gräfin, viel freundliches sagen, und haben nicht euren ersten Aufenthalt in Paris[81] vergessen. Manchmahl selbst erinnern sie mir mit Bosheit, daß ich diesen Abend wo sie gekommen sind, durch meinen Fehler in meiner Pension eingespert war. —

Adieu, hochverehrte Gräfin — den besten Dank für den Liebenswürdigen Gruß des Herrn Grafes. Für euren Brief soll ich auch vom ganzen Herzen danken. Er hat

mich sehr erfreut. Aber jetzt habe ich eine Furcht daß sie mein wunderlich-eklich-häßlich-ausstößich-scheußliches deutsche nicht lesen oder nicht verstehen können, obgleich ich mit Sorgfalt meine Schrift gebildet habe.

Euer in Paris wie in Weimar ergebener

D. Liszt

Sontag — 2 August 1856.

Vasárnap, 1856. augusztus 2.

Mélyen tisztelt Grófné,

A tegnapi napon volt szokásos német órám, és arra gondoltam: „hogyan is okozhat valakinek valaha is örömet, ha németül olvas?" Meggondolatlan beszéd volt, és az Ön kedves levele úgy érkezett meg, mint egy általam általánosan kimondott alapelv barátságos cáfolata. Nagyon megörültem és meglepődtem. Nehogy rosszul fordítsa le egy ártatlan mondatomat (de milyen is lehet az ember Weimarban, ebben az ártatlan országban, ha nem ártatlan?)[79]*. Azt akartam mondani, hogy az ember a világban találkozik néhány asszonnyal — és Önt rögtön ezek közé soroltam —, akiknek a barátsága oly drága, hogy mellettük minden egyéb inkább valamiféle együttes bolondozásnak nevezhető csupán.*

Jól értett. De néhol úgy tetszik, Ön „savanyú" [sauer]*. Hiába. Hiábavaló fáradság. De mindent leszámítva, ha már én oly hálátlan lettem volna, hogy ne kincsként őrizzem weimari és kötheni emlékeimet, hogyan is feledkezhettem volna meg róluk, amikor az Ön képe a szobámban mindig a szemem előtt van. Ezt a kedves küldeményét még nem köszöntem meg. De nem tudtam, hová küldjem a levelemet. A kép igen csinos, a legtöbb, amit egy fénykép visszaadhat. Mert a fényképek többnyire igen rosszak. A nap sokszor megtréfálja a modellt, és karikatúrává torzítja. De barbár lett volna, ha az olyan arcot, amilyen az Öné, nem kedvvel és ízléssel reprodukálja a papíron. Ezt meg is tette. Ám bármilyen csinos is a kép, számomra sokkal nagyobb öröm, ha Párizsban újra megtalálom a Russischer Hof-ot. Még ha nem ismerném is Önt, akkor is örülnék, ha olyan idegeneket láthatnék, akik Párizs gyönyörűségeit ennyire méltányolják. Vannak, mások, akik semmi egyebet nem csodálnak meg, egyedül a boltok berendezését. — Ön, mélyen tisztelt Grófné, volt szíves érdeklődni, milyen pályára készülök. Nagyon unatkozom a börtönömben. De három hónap múltán meglesz az első vizsgám. Ha felvesznek, valószínűleg a tudományokat fogom tanulni, hogy bányamérnök legyek. Még semmit sem határoztam. A legmulatságosabb gondolatok kavarognak a fejemben, és kivált mostanában kell sok egyébre gondolnom, hogy a nővéreim Párizsba érkeztek.*[80] *Mindketten sok szeretettel gondolnak Önre, mélyen tisztelt Grófné, és nem felejtették el első párizsi tartózkodását.*[81] *Néha gonoszul arra emlékeztetnek engem, hogy azon az estén, mikor megérkezett, az én hibámból be voltam zárva az intézetemben.*

Isten Önnel, mélyen tisztelt Grófné — hálásan köszönöm a Gróf Úr kedves üdvözletét. Az Ön levelét is teljes szívemből köszönöm. Nagyon megörültem neki. De most attól félek, hogy nem tudja elolvasni, vagy nem érti meg a magam csodabogár-utálatos-csúnya-kivetnivaló-szörnyűséges németségét, pedig igazán gondosan írtam.

Párizsban, akár Weimarban, odaadó híve

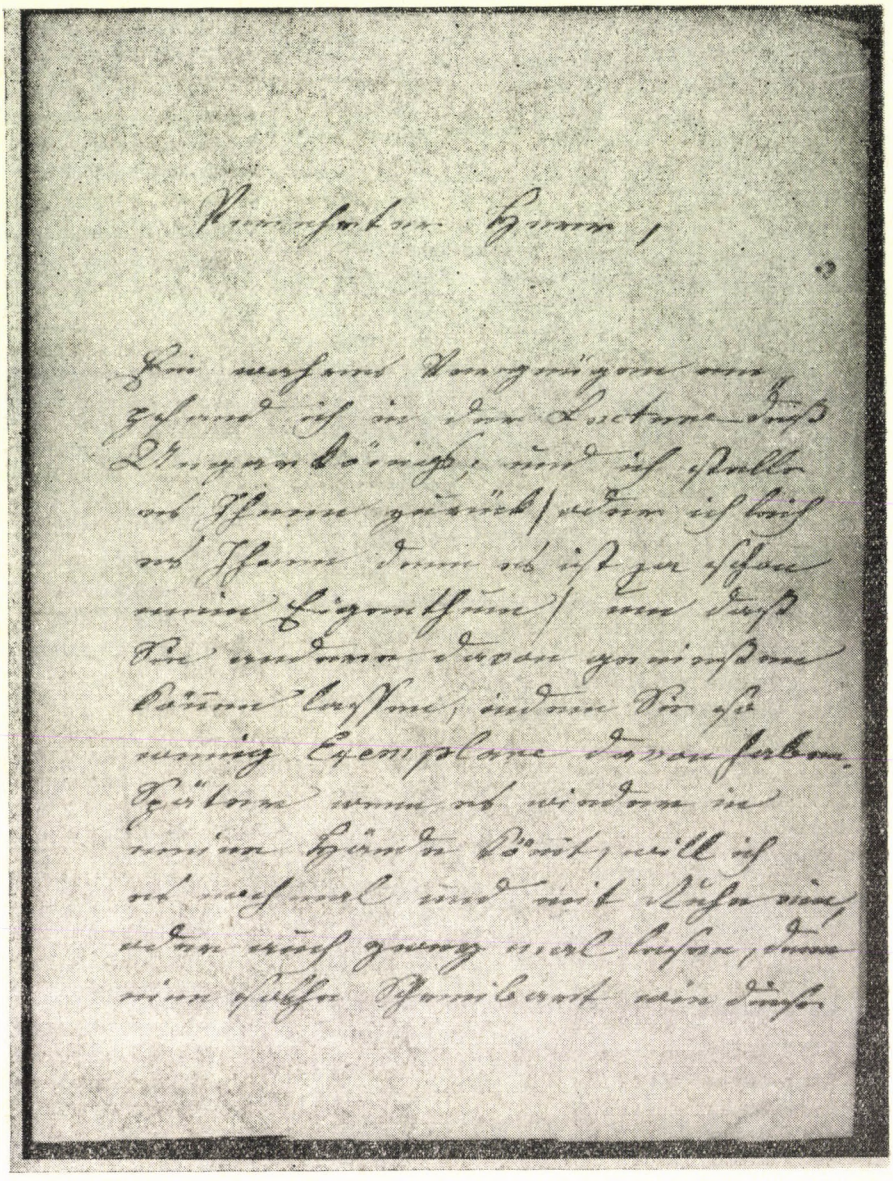
D. Liszt

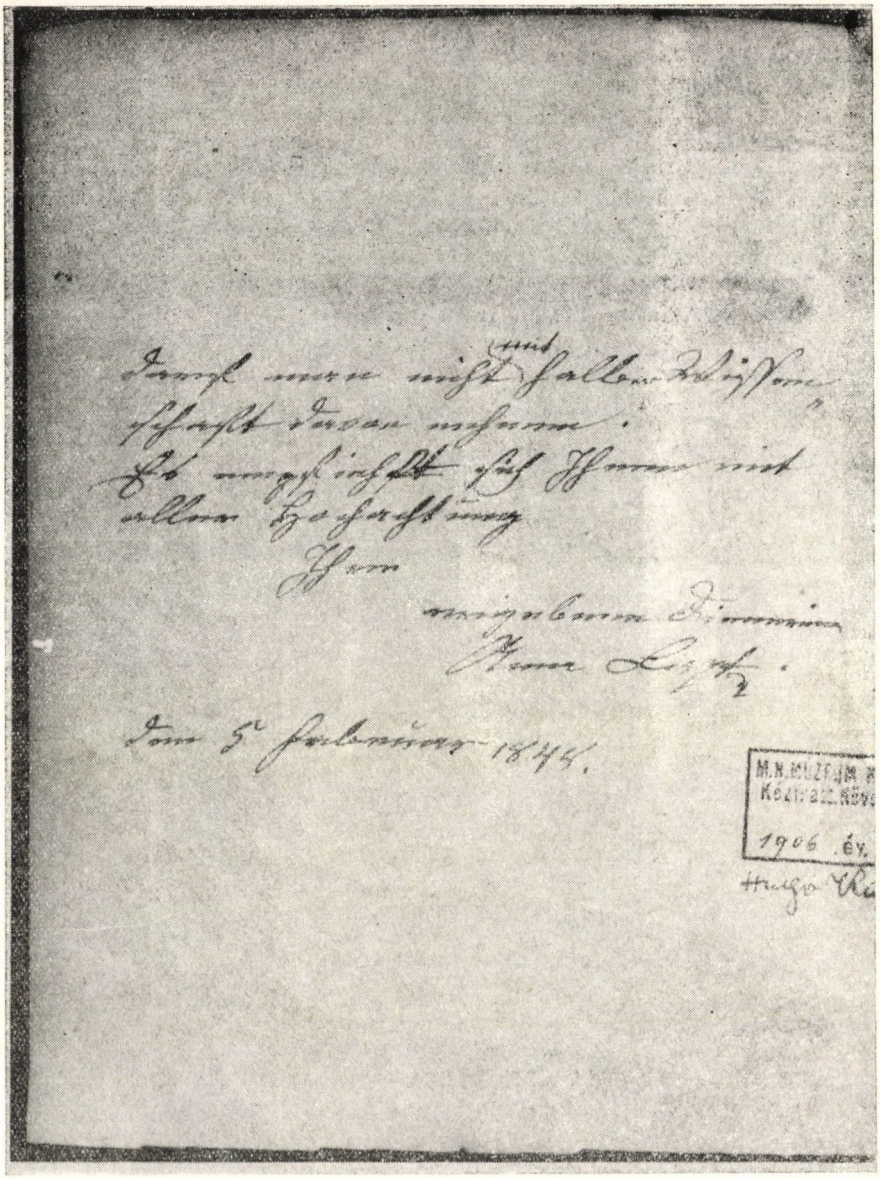
Vasárnap — 1856. augusztus 2.

[79] Daniel itt nyilván egy személyes beszélgetésükre céloz.

[80] 1856 júliusában a lányok apjuknál voltak, Weimarban. Innen — Clara Riese lipcsei zongoratanárnő kíséretében — Párizsba mentek. Cosima szeptemberben visszautazott Berlinbe — Blandine maradt.

[81] Előző párizsi útjáról l. 9., 10. sz. levelünket.





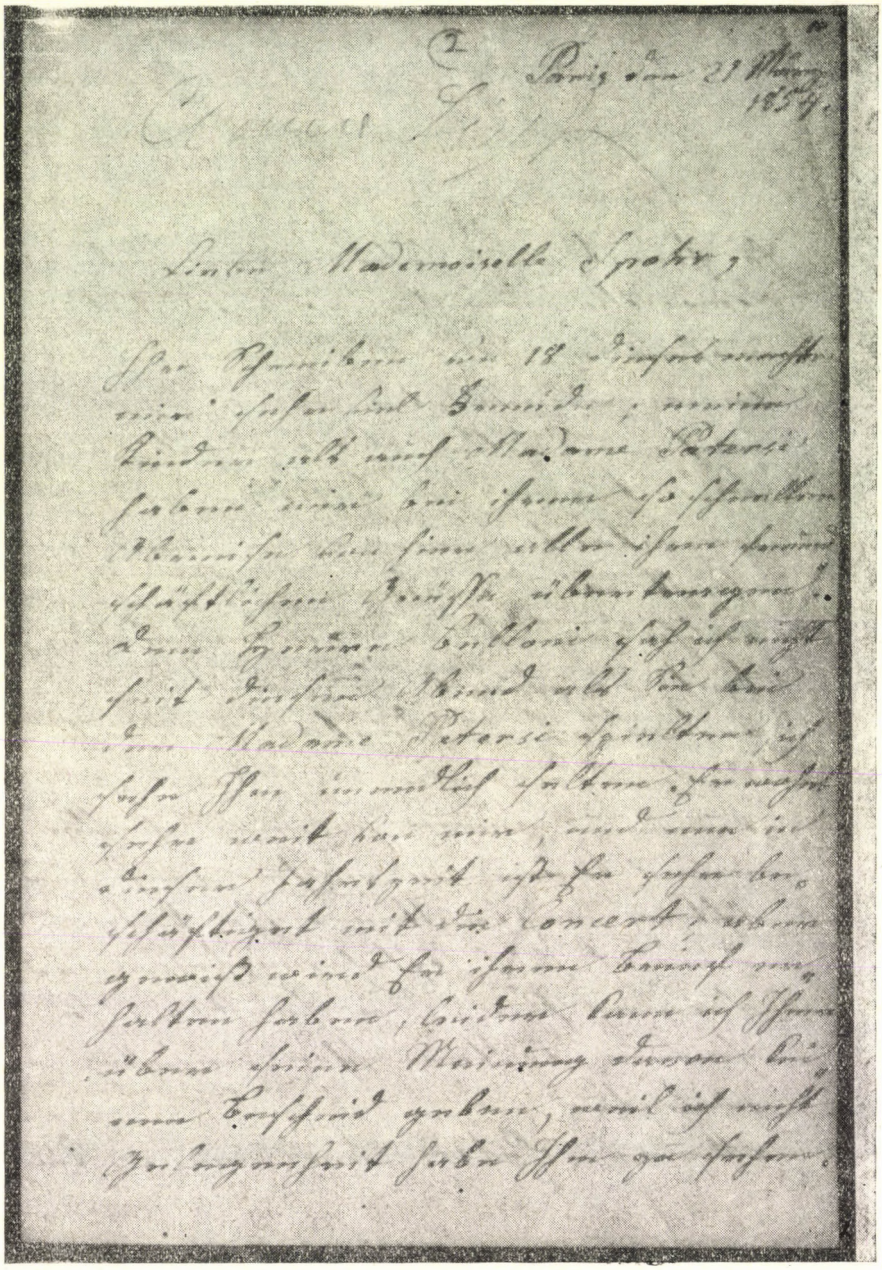
darf man nicht mit halber Wissen-
schaft davon nehmen.
Es empfiehlt sich Ihnen mit
aller Hochachtung

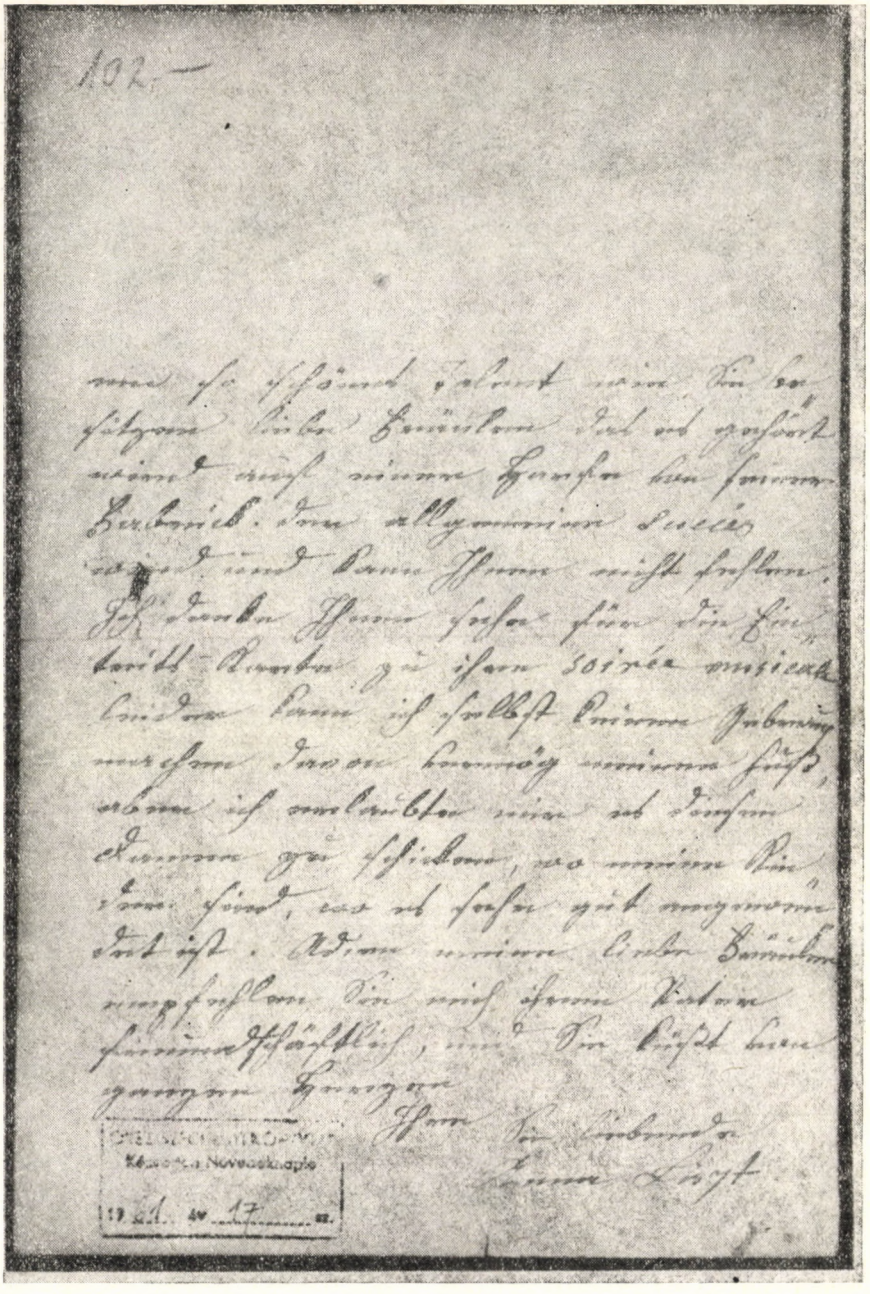
Ihrem

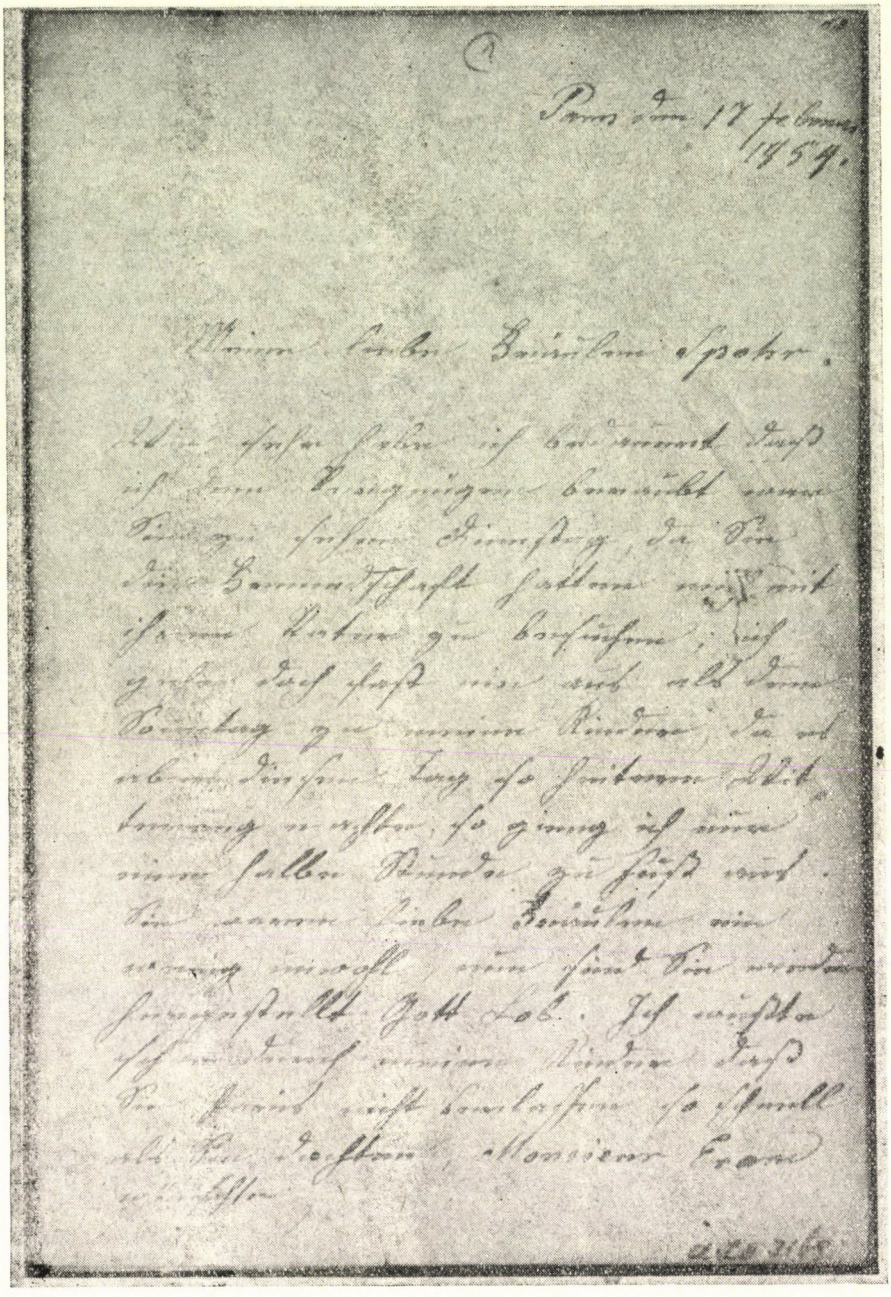
ergebenen Diener
Franz Liszt.

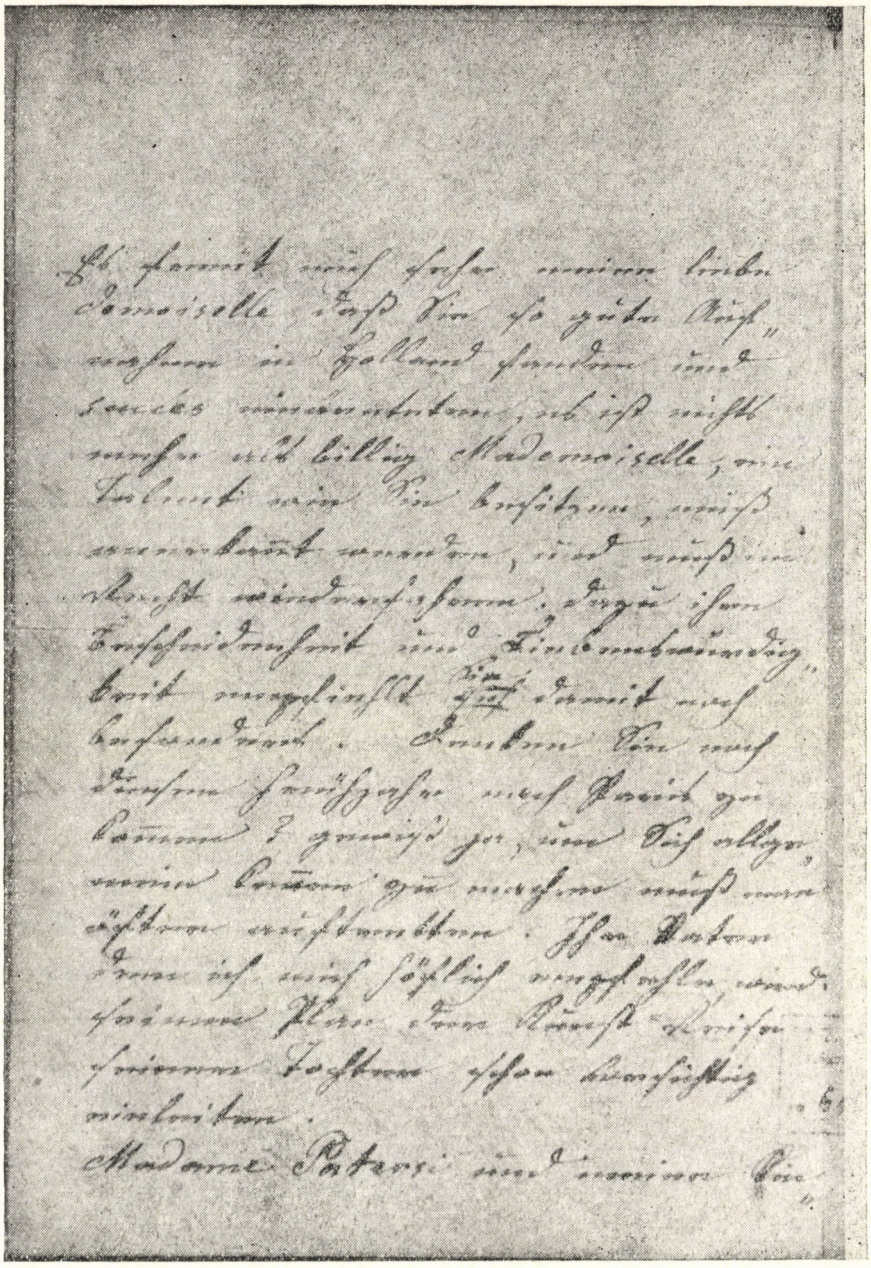
den 5. Februar 1844.

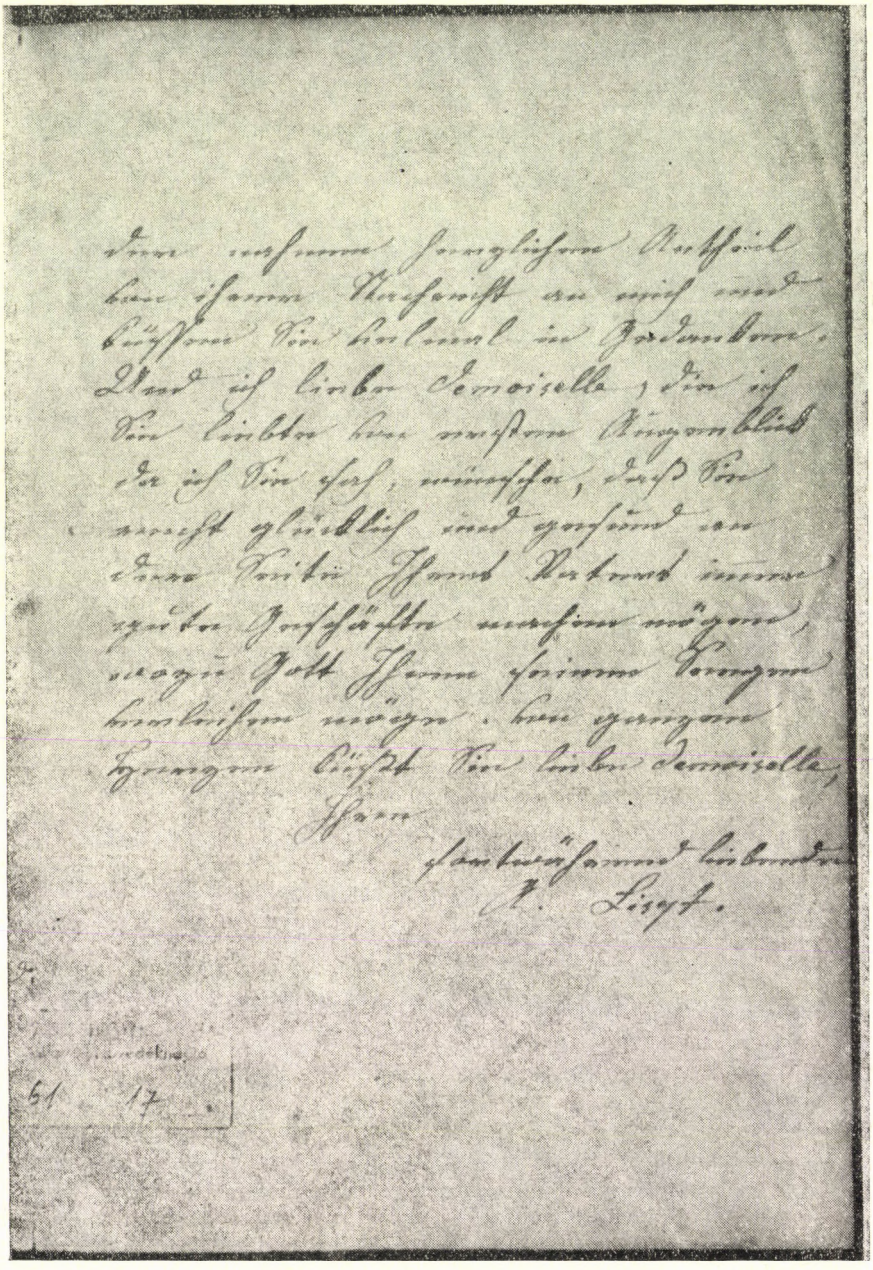
M.N.MÚZEUM K
Kézirat.Köv
1906 .év.
Hugo Ch

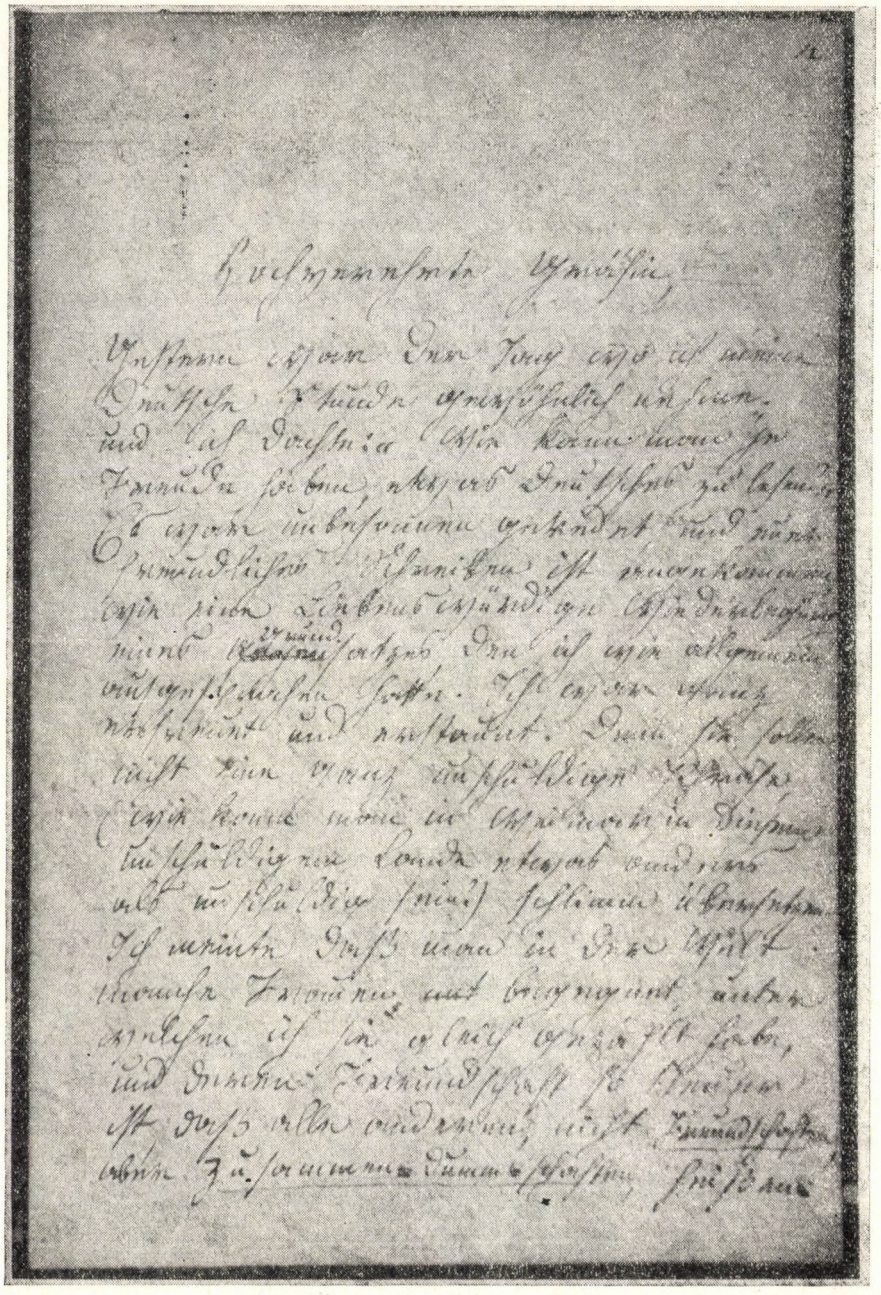


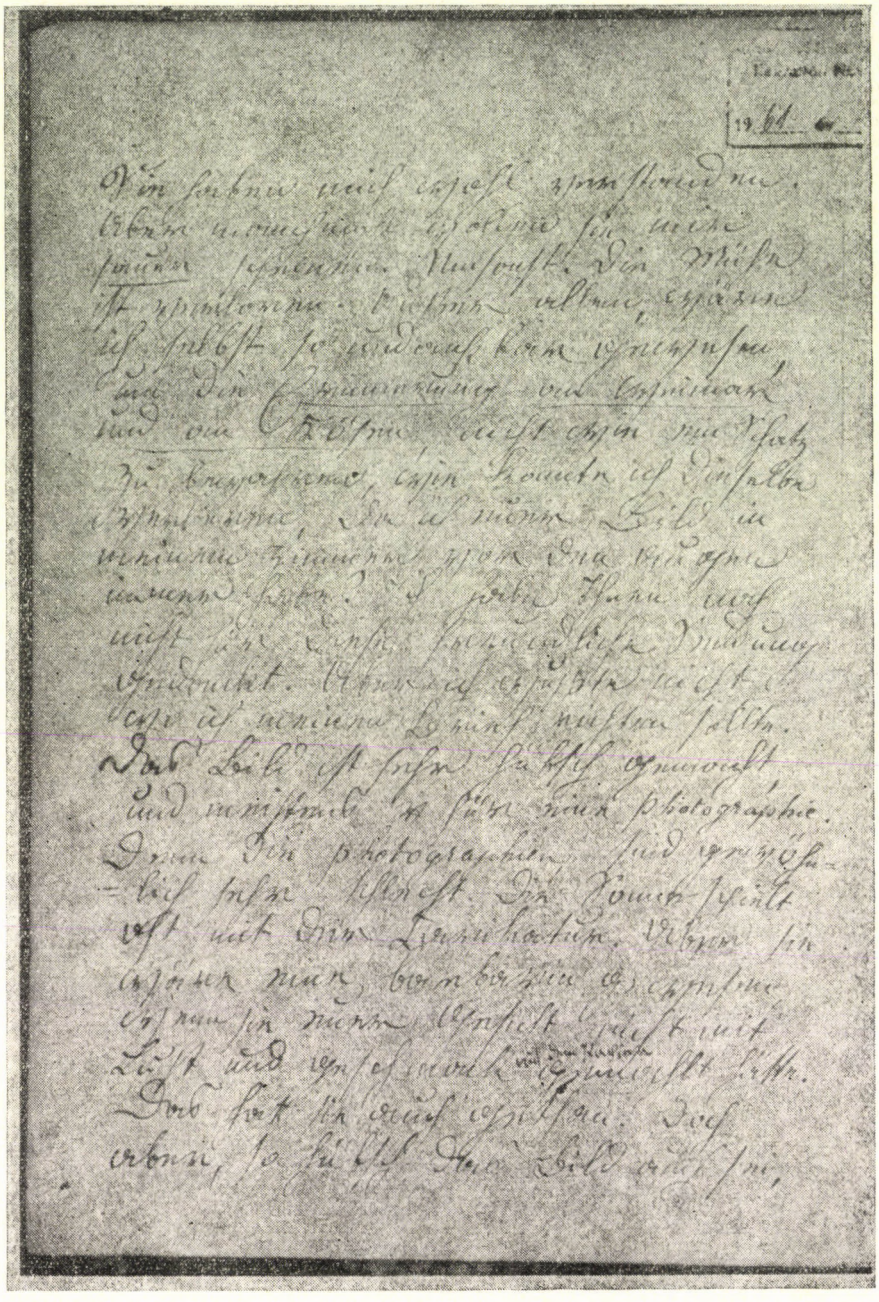


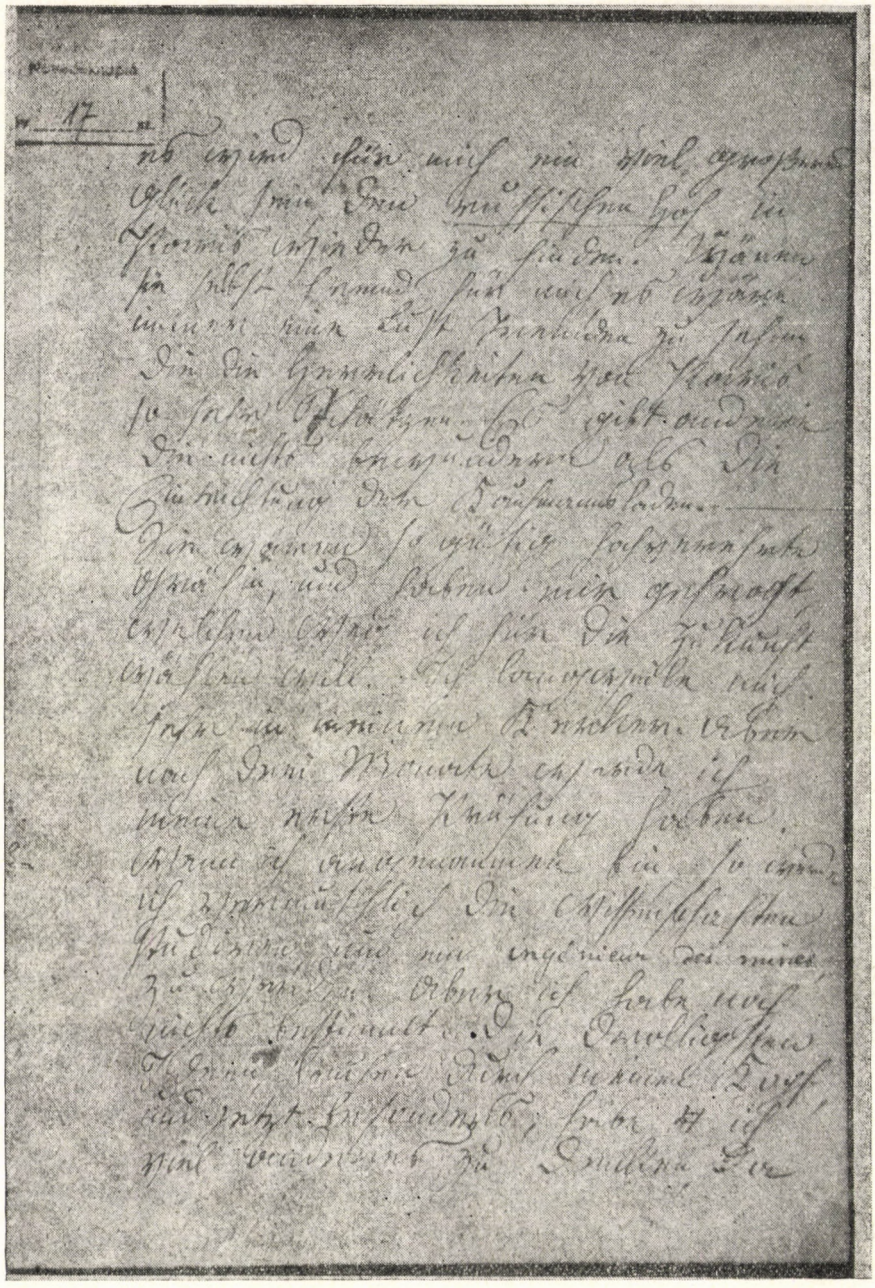


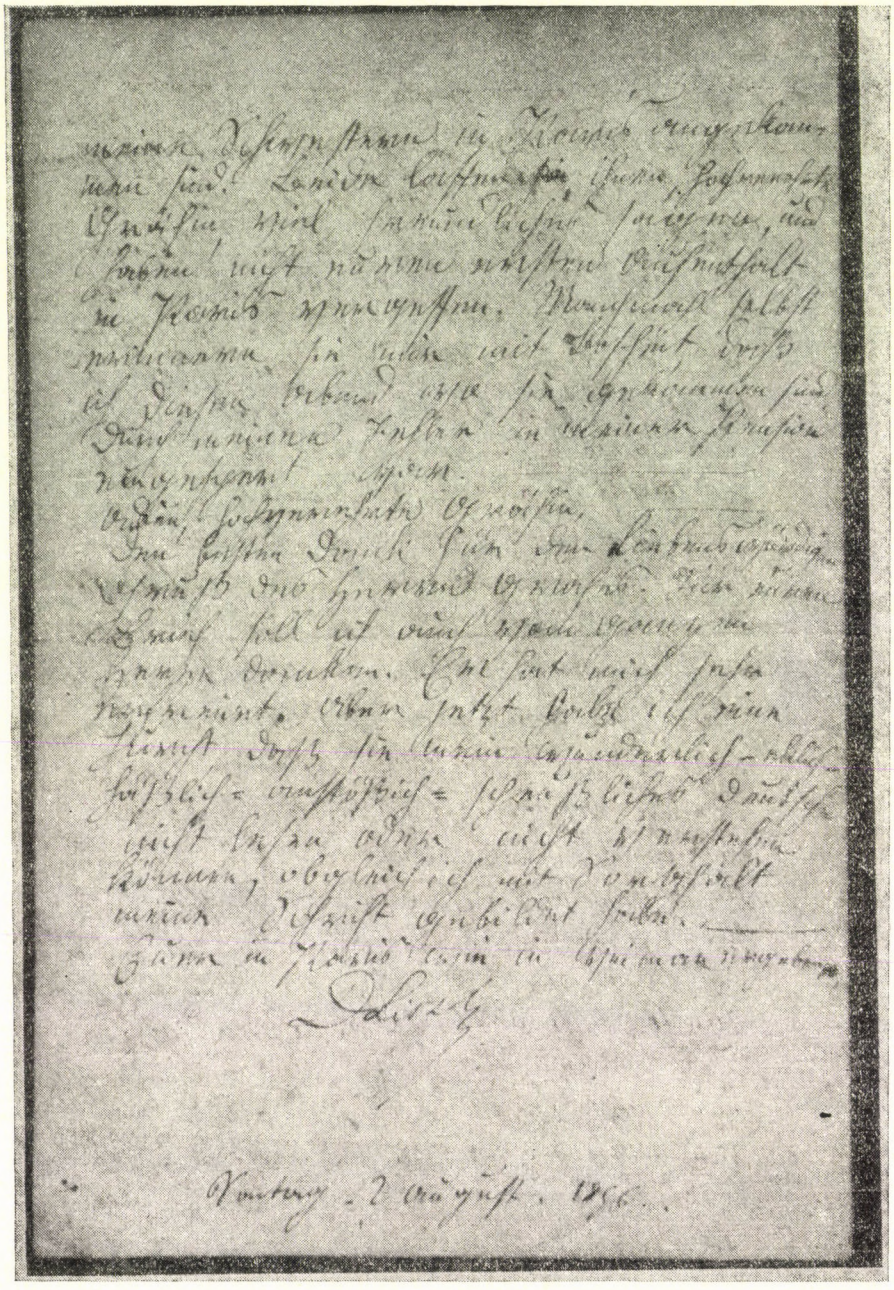












PAPP GÉZA:

LISZT ISMERETLEN VERBUNKOSÁTIRATAI

Gárdonyi Zoltán emlékének

A bayreuthi Wagner-emléktár többek között egy olyan eredeti Liszt-kéziratot is őriz, amelynek magyar táncai nemcsak hogy kiadatlanok, de a szakmabeliek előtt is ismeretlenek. Liszt autográfja egy másik kézirattal van összefűzve, amely Reményi Edétől származik. Ez utóbbit a szerző Lisztnek ajánlotta, pontosan datálva az ajándékozás helyét és idejét: Weimar 22 Juni 1853. A két kéziratot — úgy látszik — utólag fűzték össze s látták el folytatólagos lapszámozással: az első rész 52, a második 16 lapból áll (2—67 paginával); néhány kottavonalas lap (a 22., 26., 36., 46. és 52.) beíratlan. A haránt alakú füzet mindegyik lapja 10, ötágú tollal kézzel vonalazott szisztémát tartalmaz.[1]

Maga a kettős kézirat eddig sem volt ismeretlen: O. Goldhammer lipcsei zenetörténész foglalkozott vele 1961-ben a budapesti 2. Nemzetközi Liszt—Bartók Zenetudományi Konferencián.[2] Liszt, Brahms und Reményi című előadásában, illetve két évvel később közzétett tanulmányában azonban a kéziratnak csak a második részét ismertette részletesen, a Liszttől származó első részt alig két oldalon, talán Gárdonyi Zoltán információi alapján. Jelen írásomban ezzel az eddig elhanyagolt anyaggal foglalkozom.[3]

Liszt kézirata részben korabeli forrásokból ismert, részben máig ismeretlen verbunkostételek, valamint csárdások feldolgozásait tartalmazza, egyes esetekben — különösen a kézirat vége felé — csak vázlatosan, témák puszta felsorakoztatásával. A kompozíciók kiadása aligha állt a szerző szándékában: még a teljesen kidolgozott darabok esetében is hiányoznak a tempó- és dinamikai jelzések, az agogikai és frazeálási jelek, csekély kivétellel. Nem tudunk róla, hogy bármelyik megjelent volna nyomtatásban, valamelyiket is felhasználta volna ismert műveiben. Műfajilag a Magyar Dallok, a Magyar rapszódiák sorozatához hasonlítható ez a tervezett ciklus, amelynek Liszt az *Ungarischer Romanzero* címet adta.[4] Feltűnő és meglepő, hogy Liszt — korábbi gyakorlatától eltérően — a feldolgozott művek szerzőit, már amelyikről tudomása volt, a darabok élén feltüntette. Csermák neve hét, Biharié hat, Lavottáé és Zomb Józsefé egy-egy esetben szerepel. (Zomb a kassai főnemzeti iskola zenetanára volt, zeneszerzéssel is foglalkozott.) Goldhammer további négy olyan kompozíciót említ, amelynek szerzőjét Liszt nem jelölte meg; közéjük sorolja a cím nélküli ún. Makói csárdást. Néhány megállapítása kiegészítésre,

[1] A kettős kézirat lelőhelye: Richard Wagner Gedenkstätte der Stadt Bayreuth — Archiv und Bücherei. Jelzete: Ch 1 Mappe Originalmanuskripte von Franz Liszt, Nr. 1.

[2] Előadásának szövege megjelent: Studia Musicologica, Tom. V. (Bp. 1963) 89. l.

[3] Liszt kéziratát közvetlenül nem tanulmányozhattam; a róla készült mikrofilmet és fotokópiát a Zeneműkiadó Vállalat bocsátotta rendelkezésemre. Köszönettel tartozom ezért Mező Imre zenei szerkesztőnek, a Liszt-összkiadás gondozójának, továbbá P. Eckhardt Mária és Sulyok Imre Liszt-kutatóknak, akik az autográf sajátosságainak és a nehezebben olvasható részleteknek értelmezésében segítségemre voltak. A kéziratra is — mint a verbunkos zene egyik forrásértékű dokumentumára — P. Eckhardt Mária volt szíves figyelmemet felhívni.

[4] A címet Liszt a címlap nélküli kézirat 2. lapjának közepére írta, s zárójelben megkérdőjelezte. A spanyol *romanzero* szó románcgyűjteményt jelent. A ‚románc' elnevezést már Csermák használta (1804-ben) egyik, jellege szerint stilizált táncsorozatnak tekinthető művének címében: Romances Hongraises (l. QVM A I, 18.).

behatóbb értelmezésre szorul. Az tény, hogy Csermák neve hétszer fordul elő a kéziratban, de valójában csak hat műről van szó, mert a Liszt által N° 3-mal jelzett Csermák-tánc (9. l.) kezdete utalásképpen később is (48. l.) lejegyzésre került. Liszt információja egy esetben tévesnek bizonyult; a Biharinak tulajdonított egyik darab (44. l.) ugyanis Rózsavölgyi Márk neve alatt jelent meg 1826-ban (így Major Bihari-katalógusában nem is szerepel). Még két darab eredeti szerzőjét tudjuk azonosítani: az egyik Róthkrepf (Mátray) Gábor Frisse (10. l.); a 23. lapon kezdődő Lento témájában pedig felismerhetjük Egressy Béni egyik csárdását. Így is marad még két „románc" (37. l.: Friska — 40. l.: Lento), amelyeknek témáit egyelőre ismeretlen eredetűeknek kell tartanunk.

Tudjuk, a magyar zenetörténet kutatóit már korábban is foglalkoztatta a kérdés: honnan vette Liszt magyar vagy magyar vonatkozású műveihez a témákat? Különösen a Magyar rapszódiák álltak az érdeklődés központjában; ennek ellenére még mindig nem sikerült mindegyik rapszódiatéma eredetére rámutatni.[5] Kétségtelen: Liszt a korabeli magyar tánczenének számos nyomtatott és kéziratos forrását ismerte, s cigányzenekarok előadása nyomán maga is jegyzett le dallamokat.[6] Hogy az ilyen jellegű kottákat rendszeresen gyűjtötte, arra vonatkozóan hadd ismertessem Bülowhoz intézett egyik levelének ide tartozó részletét. 1853. március 19-én (hihetőleg Weimarból) arra kérte éppen Bécsben hangversenyző tanítványát, hogy lépjen érintkezésbe a Sopron környéki birtokán tartózkodó Fáy István gróffal, akinek nagy gyűjteménye van cigány-magyar darabokból. Liszt már korábban ajánlatot tett neki, miszerint személyesen tekintené át az egész anyagot, s megígérte — ahogyan levelében olvashatjuk —: „néhány héttel a küldemény megérkezése után visszaszármaztatok hozzá nagyon sok darabot, amelyek vagy nem felelnek meg célomnak, vagy már ismerem őket, mert nekem magamnak is több száz kéziratos vagy nyomtatásban megjelent *magyar darabom (Hongroises)* van, s ezek tudomásom szerint a leghitelesebbek közül valók."[7] Ha a gróf erre nem hajlandó, Bülow válogassa ki a gyűjteményből — Liszt ismert szempontjai szerint — a megfelelő darabokat. Vételárként 120 forintot ajánlott fel. Bülow kissé késői válaszleveléből (Bécs, 1853. május 7.)[8] tudjuk, hogy végül is a szóban forgó gyűjtemény egyharmadát sikerült — „nem minden nehézség nélkül" — megszereznie Fáytól, s azt el is küldte Lisztnek. A többit is megígérte ugyan a gróf, de ígéretének nem tett eleget.

Ezek az értesülések nemcsak általánosságban fontosak, hanem összefüggésbe hozhatók a Magyar románcgyűjtemény keletkezésével is. Nagyon is valószínű, hogy Liszt éppen a Fáytól frissen megvásárolt kottákból válogatta ki az itt feldolgozott témák nagy részét. Mint látni fogjuk, találunk közöttük olyat, amelyik Fáy négykezes feldolgozásaiból[9] szintén ismeretes.

Az autográfban a kulcs, az előjegyzés és az ütemmutató általában csak a darabok elején van kiírva. Az ütemismétlések jelölése a szokásos ·/.; ha több ütem ismétlődik vagy tér vissza változatlanul, ezeket az ütemeket — más kéziratához hasonlóan — sorszámmal vagy az ábécé betűivel látta el Liszt, s velük utalt az azonos zenei szövegre. Elő-

[5] Vö. Major Ervin: Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet, Bp. 1940. és Gárdonyi Zoltán: Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. In: Franz Liszt — Beiträge von ungarischen Autoren (szerk. Hamburger Klára,) Bp. 1978. 197—225. l.

[6] Gárdonyi Zoltán: Liszt Ferenc magyar stílusa. Musicologia Hungarica (szerk. Isoz Kálmán és Bartha Dénes) III. Bp. 1936. 19., 21—22. l.; uő: Paralipomena..., i. m. 203. l.

[7] Correspondance entre Franz Liszt et Hans von Bülow. Publiée par La Mara. Leipzig et Bruxelles 1899. 7. sz. Az idézett részlet: „...je m'engagerai à lui restituer quelques semaines après son envoi un très grand nombre de morceaux lesquels, ou ne conviennent pas à mon but, ou me son déjà connus, car je possède aussi pour ma part pluiseurs centaines de *Hongroises*, manuscrits et imprimés, qui sont des plus authentiques que je sache." Hankiss János fordításában: Liszt Ferenc válogatott írásai I. (Bp. 1959) 287—288. l.

[8] Hankiss, i. m. II. 966—967. l. Az eredetit közli La Mara, i. m. 9. sz.

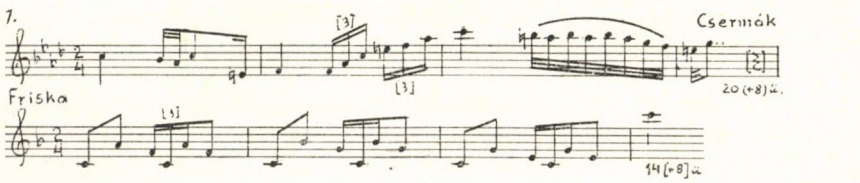
[9] Régi magyar / zene / GYÖNGYEI, / párosítva némely / újabb / csárdásokkal; [...] Zongorára 4 Kézre Szerkeszté / FÁJI GROF FÁY ISTVÁN / az / uralkodo Máltai Rend / vitéze. / Bécsben [1857—60?], Glögl' es fiánál. [...]

fordult, hogy variált visszatérés esetén csak egy-két ütemet dolgozott ki, utána pedig *etc.*-val utalt a folytatásra. Néhol az ujjrend is be van jegyezve (6. sz.: 23. ü., 7. sz.: 28. ü., 8. sz.: 46. ü., 11. sz.: 113—114. ü.). A műhelymunka jellegzetességei közé tartoznak még a törlések (nagyobb mértékben pl. a 4. és 13. lapon), betoldások, illetve eltérő fogalmazás az érintett ütem fölött (pl. 3., 9., 16., 19: 2da volta, 28. l.). Liszt kottaírása jól értelmezhető, szöveges bejegyzései közül azonban néhányat az alapul vett mikrofilm és fotokópia nem reprodukál elég világosan. Egyes javítások és szavak (kifejezések) bizonyára ceruzával vagy halványabb tintával íródtak, s így értelmük csak az autográf közvetlen tanulmányozásával bogozható ki. Sajnos, a teljesen kidolgozott darabok közül sincs mindegyik befejezve (1. és 12. sz.), más a pontos utalások ellenére sem rekonstruálható végérvényesen (4. sz.), nem szólva azokról, amelyeknek a kísérete — részben vagy egészben — hiányzik (13—15., 17., 18. sz.).

Lisztnek azt az eljárását, hogy több esetben megtartotta az általa használt nyomtatott kotta előjegyzését (vö. 1., 3., 4., 6., 8., 9., 11., 17., 18. sz.), nem tekinthetjük csupán figyelmen kívül hagyható formaságnak. Megmagyarázhatatlan ugyan a ragaszkodás az eredeti hangnemhez,[10] mégis ez a tény voltaképpen az egyetlen fogódzó a kutató számára a közvetlen forrás megállapításánál.

Lássuk most részletesebben a románcgyűjtemény egyes darabjait.[11]

1. Csermák lassú magyarjának és a hozzó tartozó triónak a feldolgozása. Először Mátray Pannónia című gyűjteményének II. füzetében (1826) jelent meg; itt a főrész szerkezete (az ütemek számával): A :|: B A :|: C :|. Liszt a Da Capót nem írta ki,
8 10 8 8
a visszatérés előtti utolsó ütemet pedig három ütemmé bővítette, azt is vázlatszerűen; az ismétlőjelek hiányoznak, s a C rész is elmaradt. A Triónak Liszt a Friska címet adta.[12] A mintául vett zenei anyagból csak a (megismételt) nyolc ütemet tartotta meg, a nagyobb terjedelmű (31 ü.), s inkább Figura-jellegű második szakasz helyére rövid középrész és az első nyolc ütem visszatérése került, amely utóbbi nincs kidolgozva, csak két ütem jelzi, hogy egy oktávval magasabban, s teltebb akkordikus kísérettel kell játszani.

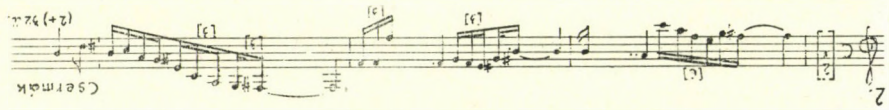


[10] A 7. sz. Csermák-művet transzponálva jegyezte le, de ott is feltüntette az eredeti hangnemet: *in Es* (1. ü.), *in A dur (original)* (23. ü.).

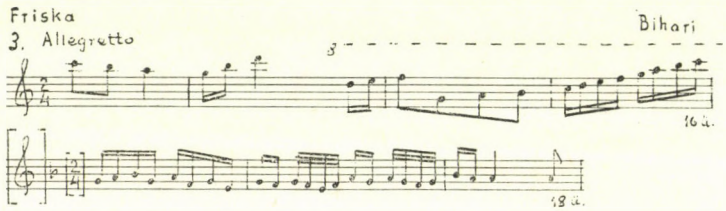
[11] A darabok eredetileg nincsenek számozva; a könnyebb utalás céljából láttam el őket sorszámmal. A sorszámok egyúttal a kottapéldákra is vonatkoznak.

[12] A „Friska" Lisztnél a Magyar Rhapsodiák VII. füz,. 14. számában (1846) fordul elő először. A szó eredetét Mátray Gábor — Johann Strauss egyik zongoraművével (Ungarische Galoppe oder Frischka, Haslinger 5854 — Wien 1831) kapcsolatban — így magyarázta: „Ezekhez a hibás szót »Frischka« Lótzi Jancsinak Bécsben Drechsler Kapellm. által kótára vett s kiadatott magyarjaiból [...] kölcsönzé a szerző, mellyekben hasonlóan a hihetően Szláv eredetű Drechsler Frischka szót írt Friss helyett." (Róthkrepf Gábor: Második Toldalék a Magyarországi Muzsika Történetéhez. Tudományos Gyűjtemény 1832. Új kiadása: Mátray Gábor: A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások. Válogatta, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Gábry György. Bp. 1984. 198—259. l. Az idézetet lásd: 256. l.)

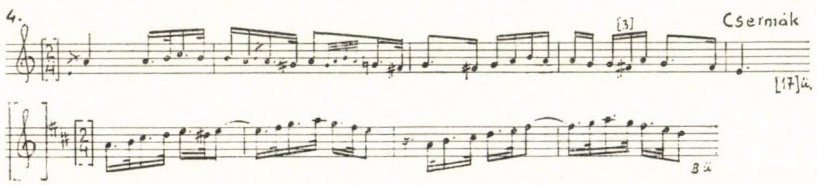
2. A következő Csermák-mű eredetijét egyelőre nem ismerjük. Liszt letétjében az egyébként részletesen kidolgozott, variáltan megismételt két periódust (összesen 32 ü.) csak vázlatosan jelzett két ütem előzi meg. (Nem tudni, mire utal az első ütem fölötti x.)



3. A 16 ütemes á-moll Bihari-téma a Ruzitska Ignác zongoraátiratában közzétett Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből IX. fogásából (1826) ismeretes. Onnan közölte Major Ervin[13], azzal a meggyőződéssel, hogy Liszt ezt dolgozta fel a Magyar Dallok 9. számában (76—92. ü.), holott annak mintája nem ez, hanem egy másik, ugyanebből a gyűjteményből származó Bihari-dallam (VI. fogás 49. sz.) volt, mint azt Gárdonyi Zoltán kimutatta.[14] A tétel második fele — A A |: B :| (3×6 ü.) — (hangnemváltással, de új tempójelzés nélkül), egyelőre ismeretlen forrásból való; d-mollban fejeződik be.



4. Mind terjedelmében, mind a tematikát illetően Liszt pontosan adja vissza Csermák egyik legismertebb verbunkosát, amely már 1800 táján is egy hagyományos magyar dallam hangszeres megfogalmazása volt.[15] Az átdolgozás tipikusan, a liszti rapszódiák nagyszerűségével tudja nyújtani az eredetileg egy szál hegedűre komponált dallamot. Az első nyolc ütem ismétlését és a visszatérést mind erőteljesebb oktáverősítéssel kívánta Liszt, amit előbb egy, majd három kezdő ütem pontos lejegyzésével rögzített, odaírva az ismétlésnél: *Da Capo con 8*^{tavi} *e ornamenti,* a visszatérésre vonatkozóan pedig: *À changer noch* [?] *E Pédale Dominante* (9. l.). Az első tag Trio előtti visszatérés elejét és magát a Triót Liszt a kézirat előző, eredetileg üresen hagyott lapjára jegyezte le, a helyes sorrendre való utalással. Mint érdekességet jegyzem meg, hogy Liszt a téma harmadik ütemének kísérő akkordjában a tercet lefelé módosította, az ütem fölé pedig ezt írta: *minore [?].* Tehát hajlamos lett volna a kezdő motívumot á-moll után g-mollba transzponálni! (Lásd a két lapról készült fakszimilét, 178-179. l.)

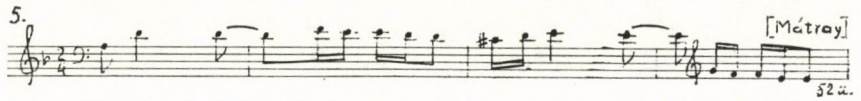


[13] Major Ervin: Bihari János verbunkosainak visszhangja a XIX. századi magyar zenében. Új Zenei Szemle III. (1952), 4. sz. 19. l., majd Fejezetek a magyar zene történetéből. Bp. 1967. 140—141. l.

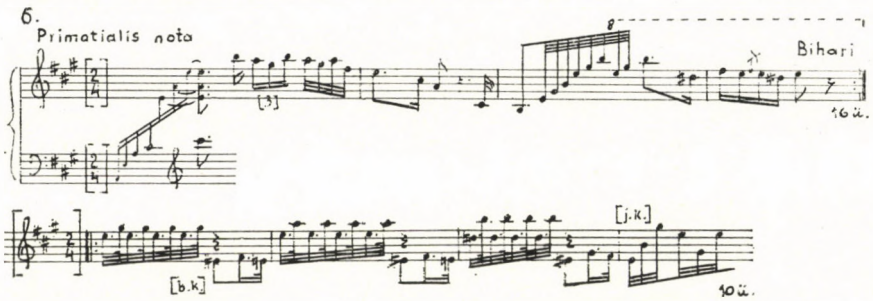
[14] Paralipomena..., i. m. 215. l.

[15] Vö. Bónis Ferenc: Az Apponyi kézirat magyar táncai. Magyar Zene V. (1964) 578. l. — Liszt előtt a Magyar Nóták... VIII. fogásának 61. száma állt.

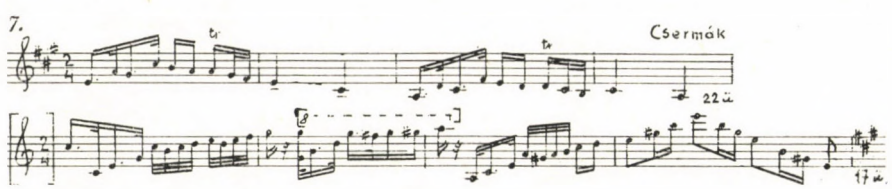
5. Mátray Gábor tételét (Friss) valószínűleg nem a Pannónia III. füzetéből ismerte Liszt — ahol először jelent meg —, hanem talán kéziratból. Erre vall, hogy nem tüntette föl a szerző nevét, s az eredeti c-moll helyett d-mollban jegyezte le. Amellett jóval terjedelmesebben: a Mátray által csak jelzett ismétléseket magasabb fekvésben (és választékosabb kísérettel) kiírta, a 41—44. ütemeket ismétlőjelbe tette (a 47—48. ütemeket is megismételte), s az I—V. fokú akkordok ismétlésével nyomatékosabbá tette a befejezést.

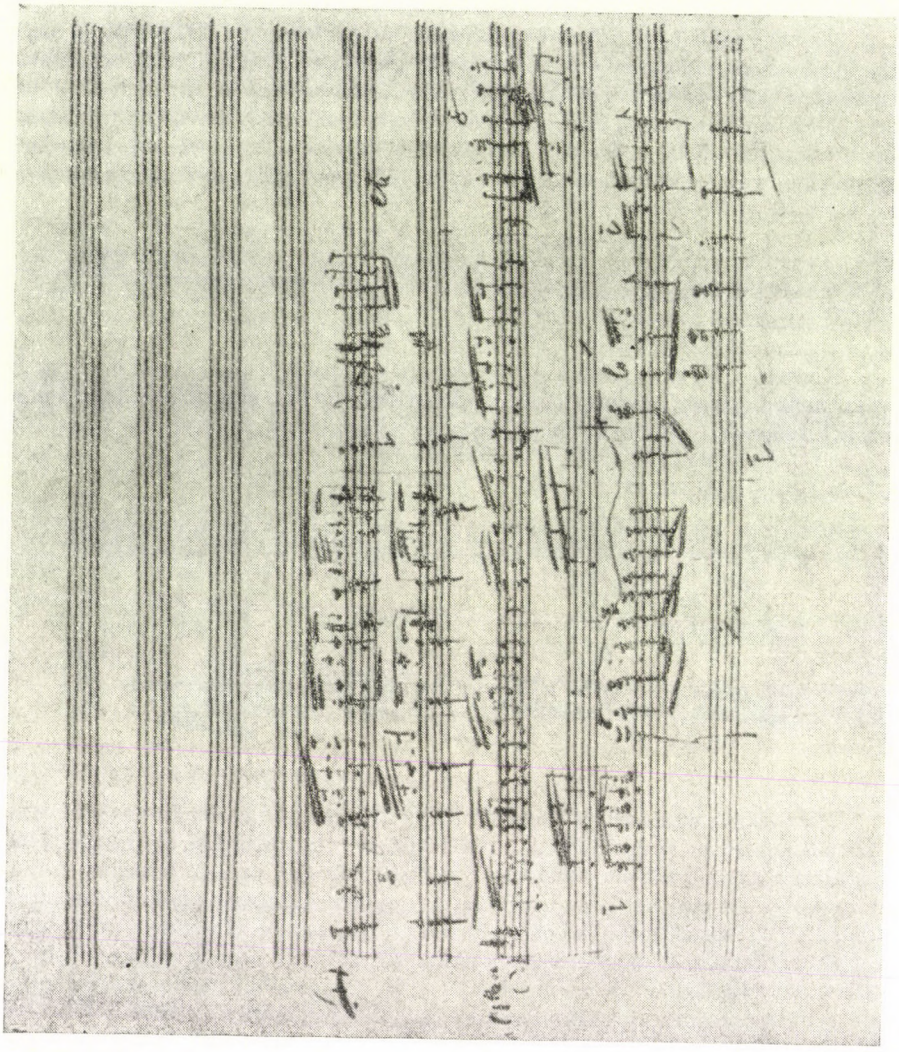


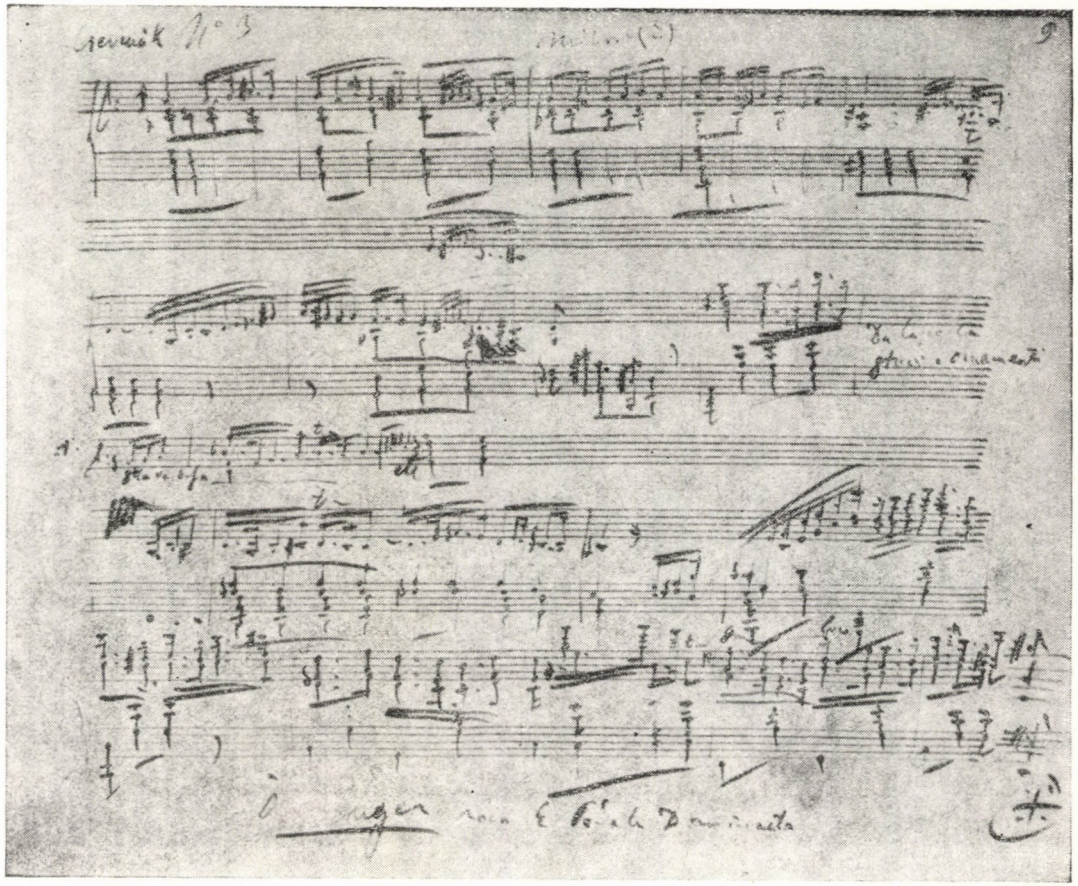
6. Kivételes eset, hogy Liszt a szerző (Bihari) nevén kívül a mű címét is kiírta: *Primatialis nota.* Forrása: Magyar Nóták... VI. 41. sz. A Trio eredeti terjedelmét mindössze két, futamokat tartalmazó ütemmel toldotta meg.



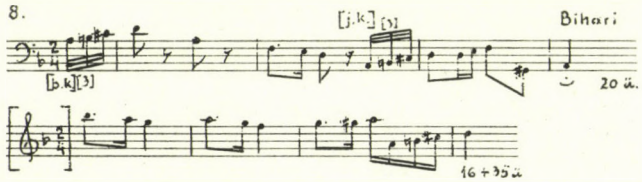
7. Csermáknak ez a darabja (Butsuzó Lassú Magyar) az egyetlen ismert, s Liszt által is használt forrásban (Magyar Nóták... XII. 105. sz.) eredetileg 3 bé előjegyzéssel található (Liszt a szerző neve alá oda is írta zárójelben: *in Es*), az átdolgozásban A-dúrba transzponálva. Az első hat ütem ismétlését egy oktávval magasabban kell játszani *(2da Volta à l'8ttava)*; ennek technikai megvalósítására vonatkozóan Liszt nem adott semmiféle tájékoztatást (vö. 4. sz.). Az A-dúr szakasz az eredetiben nem szereplő nyolc (megismételt) ütemmel egészül ki. Nem ismerjük az utána következő 17 ütemes szakasz forrását sem. Az oktávokban mozgó akkordfelbontások C-ből kiindulva — ahol is Liszt ismét jelezte az eredeti hangnemet: *in A dur (original)* — négy ütem alatt visszakanyarodnak A-ba (C—G—a—E—A).



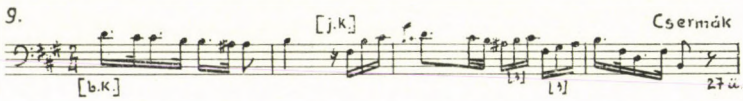




8. Ezt a témát — Bihari ún. Hatvágás-verbunkját — Liszt már korábban átírta: mint a Zum Andenken (1828) második darabját legelső magyar tematikájú műveként tartjuk számon.[16] Akkor három nyomtatott forrás is rendelkezésére állhatott: mind Mohaupt Ágoston gyűjteménye (Nemzeti Magyar Tántzok 1., 1. sz. — 1822), mind Ruzitska Ignácé (Magyar Nóták... III., 13. sz. — 1824), de az 1826-ban kiadott Carnevals-Belustigung is magyar táncaival. Nagyon valószínű, hogy 11 éves korában erre is fantaziált pesti fellépésekor, éppen az elsőnek említett kotta közlése alapján.[17] Liszt jelen átiratában mindegyik letétnek nyoma van (a közös d-moll hangnemet is megtartotta), de jellemzőbb a darab teljes átköltése. Az eredeti 28 ütemét 71 ütemmé szélesítette ki.



9. Ez a Csermák-darab is az ismertebbek közé tartozik; a maga korában többször jelent meg nyomtatásban, gyakran másolták le.[18] Lisztnek ehhez a feldolgozásához a Magyar Nóták... V., 37. sz. áll a legközelebb, így forrásának tekinthető. A terjedelembeli eltérés oka az első tag kissé variált ismétlése, és a második tag szabadabb tematikai kezelése. A feldolgozás a Triót nem tartalmazza.



10. Felépítése: lassú (Lento) — gyors (Allegro guerriero). Csak az első rész témáját ismerjük, Egressy Béni Kornéliához című szerzeményéből[19] (2. Lassú). Nyilvánvaló, hogy Liszt a Lento témáját nem az 1847-ben megjelent kottából vette: a szerző nevét nem tüntette föl, a témát pedig f-ből g-mollba helyezte át. Az első három ütemben a dallam a kísérő akkordok középszólamában hangzik fel. Egressy Lassúja 12 ütemből álló négysoros dallam (szöveg nélküli műdalnak is tekinthető), második felének pontos megismétlésével. Liszt ebből csak az első hat ütemet vette át, mégpedig úgy, hogy egy oktávval magasabban megismételte, majd variált alakban újra hozta (azonos magasságban ismételve). A záróakkordból kiinduló hosszabb cadenza vezet az ismeretlen eredetű, osztinátó ritmussal kísért Allegro guerriero témához.

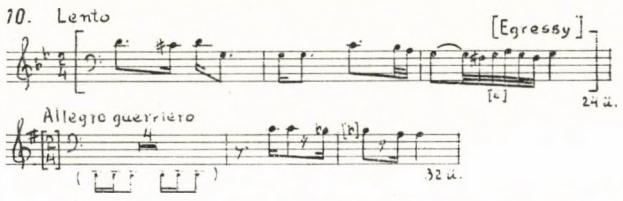
[16] Peter Raabe: Franz Liszt II. Liszts Schaffen. Tutzing ²1968. 107. sz. Vö. Gárdonyi Zoltán: Liszt Ferenc magyart stílusa, 8. l.; az eredeti kézirat alapján közölve: 1/II. kottapélda.

[17] Mint a Tudományos Gyűjtemény (1823. VII. köt., 122—123. l.) beszámolt róla, Liszt „Május 19kén 1823 egy estvéli mulatságban számos jó barátok körében" zongorázott. „Ezen víg estvéli mulatságot befejezte az esméretes *Rákóczi*-marsával és *Csermáknak, Lavottának* és *Biharinak Mohaupt Ágoston* által kiadott Magyarjaival, belekevervén a maga kellemetes Fantáziáit, mindnyájoknak tökéletes bámulására." Idézi Legány Dezső: A magyar zene krónikája. Bp. 1962. 262. l.

[18] L. QVM A I, 57/2., II, 5/37., III, 19/5.; vö. Bónis Ferenc: Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből. In: Zenetudományi Tanulmányok I. (1953) 699. l.

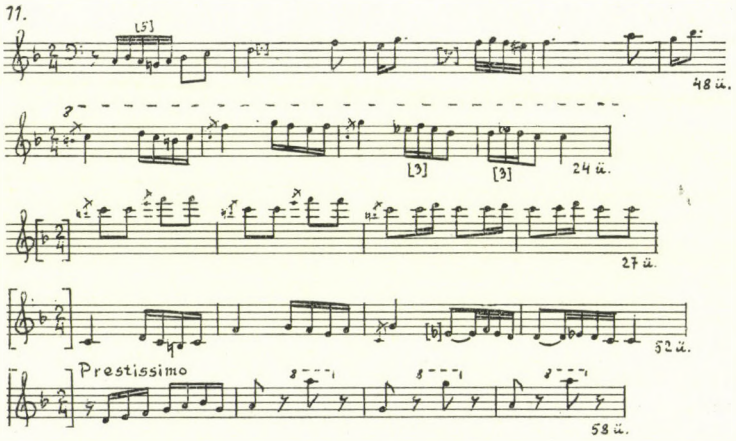
[19] HOLLÓSY KORNÉLIA / kisasszonynak, / KORNÉLIÁHOZ / eredeti Magyar csárdásokkal / ZONGORÁRA / szerzé / EGRESSY BENJAMIN / PESTEN [1847] / Treichlinger J. / tulajdona. (Lemezszáma: J. T. 150.) A megjelenés évére vonatkozóan l. Papp Géza: További adatok a verbunkoskiadványok megjelenési idejéhez (1822—1848). Magyar Zene XXV. (1984) 257. l.

A darabot követően a kézirat 25. lapján 11 ütem (a záró ütem 1mo jelzéssel), majd — 2° jelzés nélkül — újabb 11 ütem van lejegyezve, mindkettő hangneme G-dúr, s kódajellegűek. Lehet, hogy Liszt ezt a 22 ütemet folyamatos játszásra szánta, de mivel az előbbi románccal nincs tematikai kapcsolata, a hozzá való tartozás nem bizonyítható.

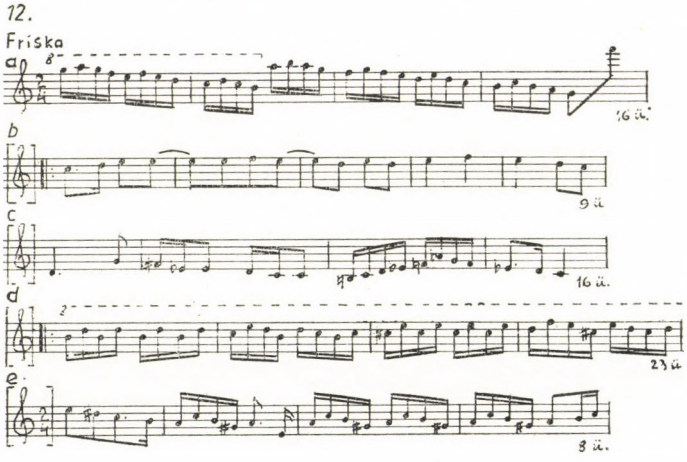


11. A kilenc kézirati lapot betöltő ún. Makói csárdás — a cím nincs kiírva! — a leghosszabb átiratok közé tartozik. Az alapul vett csárdásdallamok zongoraletétje nyomtatásban is megjelent 1850 táján Wagner, illetve Treichlinger kiadásában, s 1851-ben a mainzi Schott-cég is kinyomtatta.[20] A címlapon feltüntetett T. J. monogram hihetően Travnyik János ügyvéd, a műkedvelő tánckomponista nevét rejti, aki talán azért nem fedte fel személyét, mert nem saját szerzeményéről volt szó, hanem közismert dallamok feldolgozásáról. A füzetben három letétet találunk: (1) Andantino (megismétlésekor: un poco più Allegretto), (2) Allegro N° 1, (3)N° 2. A 2. csárdás „Vége" cím alatt — két záróakkorddal — ismételten ki van nyomtatva. Liszt ezt az ABCB felépítést lényegében megtartotta, de hozzáfűzött egy hosszú, ismeretlen témájú Prestissimo tételt. Az eredeti terjedelme (16+16+18+18 ü.) a feldolgozásban jelentősen kibővült (49+24+27+52+58 ü.). Az első rész (lassú csárdás) tetemes bővülése részben csak látszólagos, amennyiben az eredeti letét egy-egy $^{4}/_{8}$-os üteme két-két $^{2}/_{4}$-es ütemnek felel meg. Egyébként Liszt itt is, mint más alkalommal, egy oktávval magasabban variálva megismételte a tétel első felét (jellegét tekintve viszont a szokottól eltérően először telt akkordokkal kísérve, másodszor lágy hangvétellel — a ki nem írt, de magától értetődő dinamika: f-ff, illetve p dolce), a másodikat azonban nem (a 4. dallamsorban visszatér az akkordikus kíséret). A második rész (gyors csárdás) meglepetést tartogat: az eredeti letét készítője a kíséretet f-mollban szerkesztette meg, Liszt a kíséretben a dúr hangzást részesítette előnyben, az *esz, asz* és *desz* hangokat alterációként illesztette be. Formailag pedig az eredeti második periódusát a kétszeresére növesztette azáltal, hogy előbb kis terccel mélyebbre transzponálta. A 2. gyors csárdás a Kállai kettősből ismert „Nem vagyok én senkinek sem adósa". Ennek jellegzetes kezdő motívumából alkotott Liszt rövid kódát a B rész variált visszatérése után, amely közvetlenül torkollik a virtuóz F-dúr Prestissimóba.

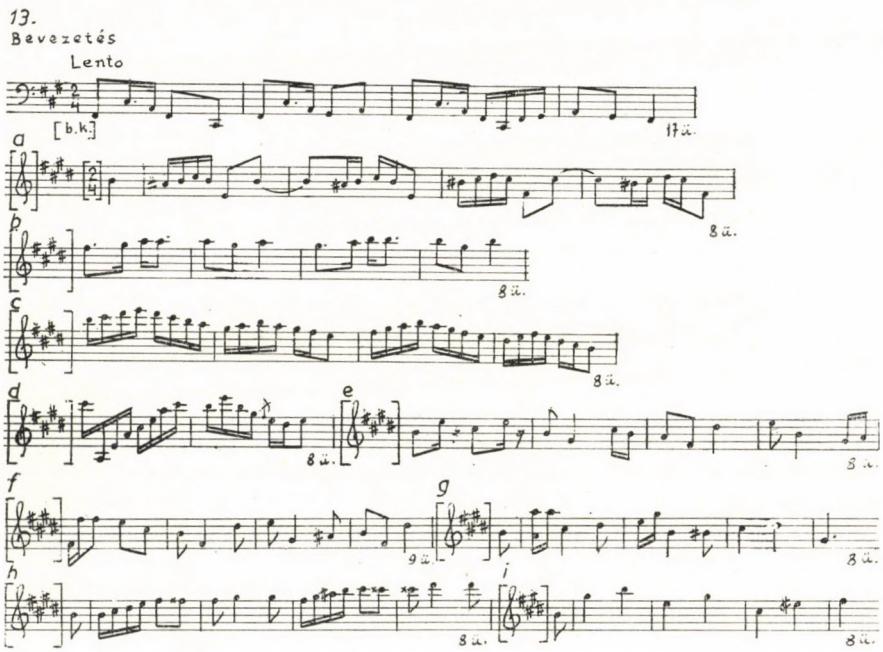
[20] Major Ervin: Az 1848/49-es magyar szabadságharc korának hangjegykiadványai. In: Fejezetek... (l. 13. lj.), 204. és 209. l. Ide tartozik, hogy a weimari Liszt-Múzeum Nagy Potpourri / Egyveleg / 4 kézre zongorára / Liszt János Úr hátra maradt / Nemzeti Notaibul című, nem Liszt keze írásában fennmaradt gyűjtemény (jelzete: Ms. Z. 12) mellett külön lapokon még más anyag is található volt (1930-ban!), így a „MAKÓI CSÁRDÁS (F-dúr), a végén alighanem Reményi Ede latin idézete, 1853 márciusáról datálva." (Gárdonyi Zoltán levélbeli közlése — 1983. okt. 29.)



12. Az — úgy látszik — önálló darabnak szánt Friska több, máshonnan nem ismert témából áll. Az első *(a)* tizenhatodmozgású téma szabályos, tagonként megismételt kéttagú formát mutat (8+8 ü.). A második téma *(b)* vele ellentétes, robusztus, aszimmetrikus felépítésű (5+4 ü. megismételve), s ugyancsak más jellegű a harmadik *(c)* föl-le hullámzó, bizonytalan tonikájú, bővített másodos téma, amelynek utótagja kis terccel mélyebben megismétli az első két ütemet, majd az egész egy oktávval magasabban (a dallam oktáverősítésével) és telt akkordkísérettel hangzik fel újra. Ezt követi a *b)* téma dúr transzformációja, először C-ből E-dúrba, majd C-ből G-dúrba modulálva. A tizenhatodokban mozgó negyedik témát *(d)* egy felugró kis tercet ismétlő motívum transzponálgatása jellemzi. A megismételt 8 ütem után Figura-szerű rész következik, majd a *c)* téma tér vissza 4—4 ütemenként *c*-ből, *gisz*-ből és *cisz*-ből kiindulva. Utóbbinak lejegyzése a 2. ütem után megszakad, a folytatásra *etc.* és *Durchführung* megjegyzés utal. Nem tudjuk, hogyan akarta Liszt tovább folytatni; a félbeszakított téma hiányzó ütemei, a 83—90. ütemek alapján, még rekonstruálhatók, de az „átvezetés" zenei anyaga nem. Az is kérdés, hogy a 39. lap alján különállóan lejegyzett téma *(e)* — négy ütem és ugyanaz nagy szekunddal mélyebben, a kísérettel együtt hangról hangra megismételve — hozzátartozik-e a darabhoz. Így a tételt befejezetlennek kell tartanunk.



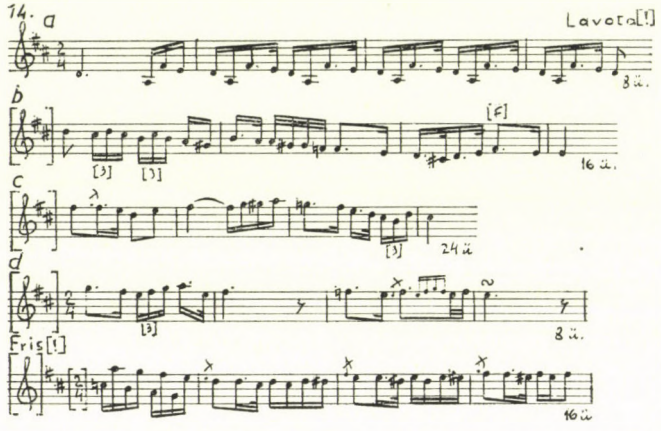
13. Ezzel kezdődik a jóformán teljesen kidolgozatlan románcok sora. A nyolcütemes Lento (a bal kézben levő dallamot a jobb kéz akkordokkal kíséri), amelyhez Liszt a *Bevezetés* szót írta, hiánytalan megfogalmazásnak látszik. A következő nyolcütemes szakasz második fele már csak vázlatosan jelzi a harmóniai keretet; az sem biztos, hogy a szerző a bevezetés közvetlen folytatásának szánta. Erre mutat a szakaszokat elválasztó kettős ferde vonal (//). A 18. ütemtől kezdve felsorakoztatott — ismétlőjel helyett (?) kettős vonalakkal elkülönített — nyolcütemes témáknak csak a dallamát jegyezte föl Liszt, néhány kisebb részlettől (pl. 123—127. ü.) eltekintve. Közülük az *e)* témának van nagyobb jelentősége, amennyiben az *f)* témát követően visszatér, majd a darabnak ez a triós formát mutató belső magja tizenhatod-figurációs változatban megismétlődik. A következő nyolc, és az újabb témák *(g—i)* után lejegyzett befejező 11 ütem nem nevezhető témának: a sablonos átvezető rész, illetve a kóda szerepét tölti be.



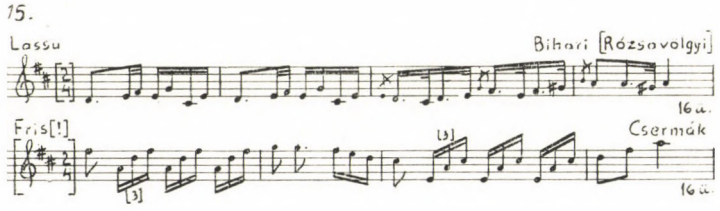
14. A feldolgozás Lavotta Vágy Pannónia felé című művére vezethető vissza, melyet korabeli nyomtatványból vagy kéziratból nem ismerünk, csupán Fáy István négykezes kiadványából[21] és Zsadányi Armand hegedűátiratából.[22] Fáy a keletkezés idejét 1803-ra tette („Lavota di Anno 1803"). Kapcsolatukat ismerve föltehető, hogy Fáy és Liszt ugyanazt a kéziratos forrást használta. Fáy $^4/_4$-ben (C) készítette letétjét, tempójelzése a 9. ütemtől kezdve: Andante, s a *b)* téma nála 1 bé előjegyzésben áll; a 33—36. ütemeket ismétlőjelbe helyezte, tehát ennek a négy ütemnek h-mollból a-mollba való transzponálása az eredetiben nem fordul elő. A Friss Fáy átíratában nem szerepel. Liszt a dallam alá jórészt a tervezett kíséret basszusát jegyezte le, csak a 25—48. ütemek tartalmaznak ki-

[21] L. 9. lj.; 1. füzet, 5. l.: Tempo di Marcia. Indulás Pannóniába.
[22] Régi magyar zenegyöngyei [!] Gyűjtötte és magánhegedűre átírta Zsadányi Armand (Rózsavölgyi és Társa), 1. füzet (1898?) 3. l.: 2. Induló. Lavotta: Indulás Pannóniába.

dolgozott akkordikus kíséretet, s ez a rész a szokásos jelrendszer alapján rekonstruálható is. (Legfeljebb ott maradunk bizonytalanságban, ahol — a 43. lap alján — azt írja: *puis Da Capo mais autrement;* vagyis az általa ABCDEFGH betűkkel megjelölt ütemek mégsem hangról hangra térnek vissza, hanem *másként.*) A 8+8 ütem Friss (a 3. ü. kivételével) még basszust sem tartalmaz. Hogy áttekinthető legyen a Lavotta-tétel szerkezete, még a következőket jegyzem meg. A megismétlendő első nyolc ütemnek *(a)* bevezetésjellege van. (Témája Mozart Prágai szimfóniáját juttatja eszünkbe.) A következő 8+8 ütem tematikailag is együvé tartozó elő- és utótag *(b)*, amelyet viszont egy háromtagú szakasz *(c)* követ (ennek Da Capójáról volt szó előbb). A Lassúnak szánt rész kódajellegű 8 ütem *(d)* zárja. A Friss mindössze 8+8 ütemből áll.

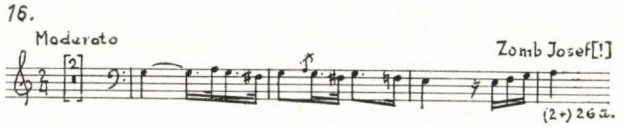


15. A tétel Lassúját Liszt — nyilván kéziratos forrása alapján — Biharinak tulajdonította. Valójában Rózsavölgyi Márk Eredeti magyar nóták című füzetének[23] (1826) 2. számaként nyomtatásban is megjelent. A verbunkos dallam nyomtatott és kéziratos alakja természetesen nem egyezik pontosan. Lisztnél a kíséret kidolgozatlan, mindössze a basszust írta le az 1—2. és 4. ütemben, a 13—14. ütemben az akkordokat is, a többit üresen hagyta. A darab Frisse — mint Liszt is megjegyezte — Csermák szerzeménye, a Magyar Nóták... XI. fogásában (88. sz.) Trióként szerepel (C-ben), de Liszt nem onnan vette, s kíséretet is csak a második feléhez írt.

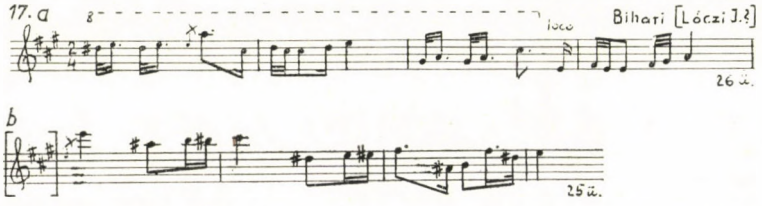


[23] EREDETI MAGYAR NÓTÁK / FORTE-PIÁNÓRA / szerzé / és / Tekintetes BÁRCZAY — FRANCISKA / Kissasszonynak / ajánlja / RÓZSAVÖLGYI — MARK: / PESTEN, [1826] Miller Károly művészi kereskedőnél Kishid Utzában. — Vö. Papp Géza, i. m. Magyar Zene XXV. (1984) 258. l. és QVM A III, 26.

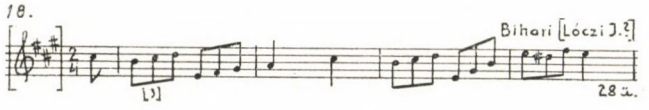
16. Zomb József verbunkosának nem ismerjük a forrását. Fáy István közzétett ugyan gyűjteményében néhányat egykori tanítómesterének műveiből, de ez nincs közöttük. Ám így is föltehetjük, hogy Liszt a Fáytól megvásárolt kéziratok között bukkant rá. Az átiratot teljesen kidolgozott formában őrizte meg az Ungarischer Romanzero. Az utolsó két ütemet tartalmazó sorba, folytatólagosan jegyezte le Liszt a 4. szám alatt már ismertetett Csermák-átirat elejét, ezzel utalva arra, hogy a két kompozíciót egymás után, mintegy attacca játszva képzelte el.



17. Biharinak ezt a táncát (*a:* 1—26. ü.) Major Ervin csak Fáy és Zsadányi közreadásából ismerte.[24] Hozzá csatlakozik (*b:* 27—51. ü.) egy jóval korábban megjelent tétel — Mátray Hunniájából[25] —, amelyre vonatkozóan Bihari szerzősége egyelőre nem bizonyítható; itt ugyanis a Polturás (Lóczi) Jancsi cigányprímás szerzeményeként föltüntetett lassú tánc (Adagio) Triójaként szerepel. Bonyolítja a dolgot, hogy a Liszt által feldolgozott mindkét téma (méghozzá pontosan azonos terjedelemben és előjegyzéssel) 1830-ban is kiadásra került Werbung von Jantzi v. Lotz címen.[26] Liszt közvetlen forrása ez a kiadvány lehetett, amit megerősít egyrészt az, hogy a kíséret jellegét is átvette (1—4. ü.), másrészt az a tény, hogy kéziratunk következő témája is onnan való. A kíséret kidolgozása hézagos (1—4., 27—30., 33., 37—38., 42—44. ü.), másutt (pl. 16—20. ü.) csak a basszushangok vannak lejegyezve.



18. A kézirat utolsó darabja egy ugyancsak Biharinak tulajdonított mű vázlatos kidolgozású átirata (a 28 ütemből 14-ben csak a dallam található). Major tematikus katalógusa nem tud róla, Fáy gyűjteményében (4. füz., 13. l.) pedig Ruzitska (Ignác?) neve alatt szerepel 32 ütemben. Lóczi Jancsi fent említett füzete nem ismeri el Bihari szerzőségét, de még a dallam magyaros jellegét is kétségbe vonja (N° 2. Wallachisch, von Jantzy v. Lotz) — teljes joggal.



Cml

[24] Bihari műveinek tematikus katalógusa 70. sz. (L. Major E.: Bihari János. Bp. 1928. Magyar Zenei Dolgozatok 2.)

[25] QVM A II, 29/4. (Trio).

[26] Echt / Ungarische National-Tänze und Musikstücke / für das Piano-Forte allein / von / Jántsy von Lotz. / Aufgeführt unter des Autors Direktion von einer ungarischen Musikgesellschaft / im k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt in Wien. / 1te Lieferung. / Eigenthum des Verlegers. / Wien, [1830] bei Tobias Haslinger, / Musikverleger, am Graben im Hause der österr. Sparkasse, No 572. (Lemezszáma: 5531), Werbung 1. (Vö. QVM A III, 44/1.) A megjelenés idejére vonatkozóan l. Papp Géza: i. m. Magyar Zene XXV. (1984) 249. l.

Sorszám	Lapszám	A kézirat adatai	Ütemszám	Nyomtatott források	Ütemszám	Megjegyzés
1.	3. 4.	Csermák Friska	20 (+8) 14 (+8)	Csermák: Lassan keseregve, Andante Csermák: Trio *Pannónia II. (1826), 1. sz.*	34 39	QVM A II, 23/1.
2.	5—6.	Csermák	(2+) 32	?		
3.	7.	Bihari: Friska Allegretto Allegro	 16 18	Bihari: Friss Magyar, Allegretto *Magyar Nóták... IX. (1826), 69. sz.* ?	16	QVM A II, 9/69.
4.	8—9.	Csermák No 3	(17) 8	Csermák: Lassatskán, Adagio non molto Csermák: Trio *Magyar Nóták... VIII. (1826), 61. sz.*	24 8	QVM A II, 8/61.
5.	10—11.		52	Mátray: Friss, Allegro Pannónia III. (1826), 3. sz.	33	QVM A II, 24/3.
6.	12. 13.	Bihari: Primatialis nota	16 10	Bihari: Primátialis Lassú Magyar Adagio non molto Bihari: Trió *Magyar Nóták... VI. (1825), 41. sz.*	16 8	QVM A II, 6/41.
7.	14—15. 15—16.	Csermák	22 17	Csermák: Butsuzó Lassú Magyar: Szomoruan. Adagio Maestoso *Magyar Nóták... XII. (1828), 105. sz.* ?	14	QVM A II, 12/105.
8.	17—18. 18—20.	Bihari	20 16+35	Bihari: Lassú Magyar Felségesen, Adagio Maiestoso Bihari: Trio Nemzeti Magyar Tántzok 1. (1822) 1. sz.	20 8	QVM A II, 3/13.; 16/1.; A III, 19/[4.]

9.	21.	Csermák	27	Csermák: Lassatskán, Andante *Magyar Nóták... V. (1825), 37. sz.*	17	QVM A II, 5/37.
10.	23. 24. 25.	Lento Allegro guerriero ?	24 32 11+11	Egressy B.: Kornéliához (1847), [2.] Lassú ? ?	18	
11.	27—29. 30. 31. 32—33. 34—35.	 Prestissimo	49 24 27 52 58	(T. J.): *Makói csárdás* — Andantino Allegro No 1. Allegro No 2. Vége ?	16 [32] 16 18 18	
12.	37—39. 39.	Friska ?	92... 8	? ?		
13.	40. 40—42.	Bevezetés. Lento ? ?	8 9 (124)	? ? ?		
14.	43—44. 44.	Lavota Fris	56 16	Lavotta: Vágy Pannónia felé (Fáy I.: Régi magyar zene gyöngyei 1., 5. l.) ?		
15.	44—45. 45.	Bihari: Lassú Csermák: Fris	16 16	Rózsavölgyi M.: Eredeti magyar nóták (1826) No 2. Csermák: Verbung — Trio Magyar Nóták... XI. (1827), 88. sz.	16 16	QVM A III, 26/2. QVM A II, 11/88. (Trio)
16.	47—48.	Zomb Josef: Moderato	(2+) 26	?		
17.	49—50.	Bihari	26+25	*Lótzi J.: Echt Ungarische National-Tänze (1830), I., 1. sz.*	26+25	QVM A III, 44/1.
18.	51.	Bihari	28	*Uo. 2. sz.*	36	QVM A III, 44/2.

A mellékelt táblázat, mintegy összefoglalásul, áttekintést ad a kézirat fentiekben elemzett anyagáról. Föltüntettem benne — a darabok sorszámán és a paginákon kívül — a Liszt által megadott szerzőket, címeket és tempójelzéseket; az ütemek számát; a feldolgozott témák korabeli nyomtatott forrásait, amelyeknek nagy részéről meg lehetett állapítani, hogy Liszt közvetlenül használta őket (kurzív szedés); a tételek terjedelmét az eredeti forrásokban; végül, a megjegyzés rovatban, verbunkosbibliográfiám jegyzékszámát. A táblázatból kiolvasható, hogy a 18 románcból 13-nak (1., 3—11., 15., 17., 18. sz.) — teljes egészében vagy részben — ismerjük a témáit korabeli hangjegyes nyomtatványokból; ezek közül a verbunkoskiadványok közül kilencről állíthatjuk (vö. 1., 3—7., 9., 11., 15., 17., 18. sz.), hogy Liszt közvetlenül belőlük merített.[27] Az alapul vett kéziratos kottákat nem ismerjük; Peter Raabe, aki egyébként az Ungarischer Romanzero autográfjáról még nem tudott, bibliográfiájában megjegyezte, hogy az egykor Liszt birtokában levő, ide vonatkozó forrásanyag elveszett.[28] A verbunkoskutatás szempontjából az sem lehet közömbös, hogy Liszt kézirata mellesleg megőrzött néhány tánctételt — Biharitól, Csermáktól, Zombtól és más, anonim szerzőktől, illetve a régi magyar hangszeres zene közkincséből —, amelyek a verbunkos muzsika eddig feltárt forrásaiból még nem kerültek elő (vö. 2., 3., 7., 10., 14., 16. sz.). Nem tarthatjuk kizártnak azt sem, hogy az ismeretlen eredetűnek nyilvánított dallamok egy része Liszt saját leleménye. Mint látjuk, maradt még néhány megoldandó kérdés a további kutatás számára.

RÖVIDÍTÉSEK

QVM A I — Papp Géza: Die Quellen der „Verbunkos-Musik". Ein bibliographischer Versuch — A) Gedruckte Werke I. 1784—1823. Studia Musicologica, Tom. XXI (Bp. 1979)

QVM A II — ... — A) Gedruckte Werke II. Sammlungen 1822—1836. Studia Musicologica, Tom. XXIV (Bp. 1982)

QVM A III — ... — A) Gedruckte Werke III. 1822—1836. Studia Musicologica, Tom. XXVI (Bp. 1984)

[27] Az alábbiakról van szó: Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből V., VI., VIII., IX., XI. és XII. fogás; Pannónia II. füzet; Lóczi J.: Echt Ungarische National-Tänze I. füzet; T. J.: Makói csárdás.

[28] Peter Raabe: i. m. 261. l.; l. még Liszt Ferenc Zeneművei II. Zongoraművek 12. köt. (Lipcse), V. l. (Einleitung).

PINTÉR LAJOS:

LISZT FERENC ARADI HANGVERSENYEI

Most, hogy a világ Liszt Ferencre emlékezik, érdemes felidéznünk tüneményes pályafutásának két epizódját, amelyek Arad városához fűződnek. A Maros menti városnak ugyanis abban a nagy szerencsében volt része, hogy a zongora világraszóló fejedelmét két, illetve három ízben is hallhatta játszani nyilvános hangversenyen. Liszt Ferenc aradi látogatásai érthetően nagy szenzációt keltettek a városban és tudjuk, hogy a régi aradi házakban, a polgárság körében még hosszú-hosszú esztendőkig, talán a század végéig, mint élénken élő emlék, szóbeszéd tárgya volt Liszt Ferenc személyisége és egy életre szóló élményt jelentő zongorajátéka. Sok családban őriztek még Liszt kézjegyével ékesített fényképeket. A mai napig is megvan az a Heilinger gyártmányú zongora, amelyen Liszt játszott. Ezt a hangszert évtizedeken át az aradi Városi Zenedében őrizték. Később ez a Liszt-emlék — amely a város zenetörténetének fényes napjait idézte — a Kultúrpalotába került és a világtól elzárva, jelenleg is ott található. A helyi sajtó a hosszú évtizedek során, Liszt-évfordulók, vagy más események alkalmával mindig vissza-visszatért és felidézte a zongora-fejedelem aradi látogatását. Bizonyos, hogy Liszt hangversenyei után kialakult némi Liszt-kultusz, amely évtizedekig tartott, sőt éppen a Liszt-kultusz ápolására, a harmincas évek kezdetén megalakult Aradon a *Liszt Ferenc Zenekari Egyesület,* amelynek elnöke *Szelle Károly dr.* orvos, zongoraművész, zeneszerző (egyébként Bartók Béla rokona, akinél aradi hangversenyei során mindig megszállt), karmestere és vezetője *Mezey Zsigmond dr.* nagyműveltségű zenetanár, a kiváló esztéta és kritikus volt. 1932-ben, Liszt Ferenc születésének évfordulóján nagy emlékhangversenyt rendeztek, a műsoron kizárólag Liszt-művekkel.

Liszt Ferenc első alkalommal 1823-ban, mint csodagyermek érkezett a városba. Erről a hangversenyéről sajnos nem maradtak írásos megemlékezések, s arról sem tudunk, milyen teremben játszott, de annyi bizonyos, nagy port vert fel és játékával bámulatba ejtette a hallgatóságot. Talán az egyetlen — nyomtatásban megjelent — megemlékezés bizonyítja ezt. *Márki Sándor,* a neves történész az 1895-ben (Jancsó Benedek szerkesztésében) megjelent „Arad vármegye és Arad Szabad Királyi Város Története" című munkájában (II. kötet 824. old.) a következőket írja:

„Talán nem tévedek, ha Aradon a műzene iránt való lelkesedés fölkeltését Liszt Ferencnek tulajdonítom. A még csak 12 éves Liszt 1823 februárjában Aradon is hangversenyt rendezett. Az ifjú Vásárhelyi János már ekkor elragadtatással szólt róla:

„Amphion erdőket s Arion bájolta Balénát,
Mozart' és Haydent szertecsodálta világ,
Hát te, magyar, kit bájol hangod s most ki csodáljon?
Légyen elég, ha magyar lant koszorúja fedez."

(A könyv lábjegyzetében: Vásárhelyi kézirat az aradi líceumban.) Bővebbet Liszt Ferencnek erről a gyermekkori szerepléséről, sajnos, nem tudunk.

Liszt Ferenc huszonhárom év elteltével, 1846 novemberében érkezett másodszor Aradra. Merőben más város várta. Akkor már több mint tizenhárom esztendeje működött a Béccsel kapcsolatot tartó Városi Zenede, amelynek Bécsből, Prágából szerződtetett kiváló tanárai élénken fellendítették Arad zenei életét, meghonosították a nyilvános kamarazene-hangversenyeket, állandósultak a vendégművészek fellépései és ezeknek a hangversenyeknek mindig nagy közönsége volt. Tehát komoly, igényes és már nagyrészt zenekultúrával rendelkező és hozzáértő zenekedvelő közönség fogadta a dicsőségének teljében élő legnagyobb zongoraművészt.

Az Aradi Hirdető és az Arader Kundschaftsblatt helyi lapok (november 7-én) a vezércikk helyén azonos szöveggel közlik a rendkívüli eseményt:

> „Rendkívüli. E lapokban nemrég említett világhírű zongora-király, hazánk fia Liszt Ferenc ma váratik ide Temesvárról Erdély és más országoknak szándékolt utazásában, és vasárnap november 8-án déli 12 órakor hangversenyt adand a Fehér Kereszt fogadó nagytermében, mire műbarátok figyelmeztetnek. Bővebbet értesít a raglap" [plakát].

A városba érkezése diadalmas bevonulás volt, fáklyásmenettel, lovasbandériummal, a bámuló és valósággal felizgatott városi lakosság éljenző sorfala között. A zongora hérosza a néhány évvel ezelőtt épült Fehér Kereszt szállodában szállt meg. Felhaladva az első emeleti lakosztálya felé, meglepetésére a város első cigányzenekara népi muzsikával fogadta, végül a cigányprímás kezet csókolt Liszt Ferencnek, aki ezt a gesztust azzal köszönte meg, hogy homlokon csókolta a cigányprímást. Az épület előtt egész nap, éjszakába nyúló órákig hömpölygött a kíváncsiak népes tömege és az esti órákban az aradi daleglet és a Schwarzenberg ulánus ezred zenekara vonult az ablaka alá, hogy szerenádjával tisztelegjen a Mesternek, aki megjelent szobájának balkonján, hogy megköszönje az ünneplést.

Liszt Ferenc november 8-án délben, a Fehér Kereszt szálló báltermében tartotta meg első hangversenyét. A roskadásig zsúfolt terem tombolva köszöntötte, olyan ünneplléssel, amilyent még nem látott a város lakossága és talán maga Liszt sem, aki megszokhatta az ünneplést. Az egetverő tapsorkán és éljenzés alig akart lecsillapodni. Az erkélyről magyar meg német nyelvű röpcédulákat dobáltak le, amelyeken dicsőítő versekkel köszöntötték a zongora fejedelmét. A forradalom előtti években a német kultúra nyomta rá a bélyegét a városra és ezeknek a dicshimnuszoknak a költői — a város fűzfapoétái — többségben németül írtak. Az egyik magyar nyelvű versből ez a négy sor maradt fenn, de nem tudjuk ki volt az írója: „Koszorút adott a világ, / Te a világnak élveket, / Mi még, ha rajtunk állana, / Egy életet adnánk neked."

Liszt miután ezeket a sorokat elolvasta, így szólt:

—„ Úgy értem e versből, hogy a kedves aradiak, ha rajtuk állana, nekem még egy életet adnának, én meg ha két életet adnának is, mindkettőt a magyar hazának szentelném."

Német nyelven egy szonett (Sonett an Franz Liszt) és egy hatszakaszos vers (An Liszt in Arad) jelent meg; eredeti nyomtatott példányait *Iosif Sîrbu*, az aradi színház és a város művelődéstörténetének szorgalmas és szenvedélyes kutatója őrzi, gazdag gyűjteményében.

A végletekig feszült hangulatban kezdődött a hangverseny. A közönség nagy ámu-

latára besötétítették a termet és gyertyákat gyújtottak. Ebben a felforrósított, ünnepélyes hangulatban hangzott fel a zongoraszó, a nagy mester bűvöletes játéka.

Érdemes teljes szövegében, szószerint közreadni itt az Aradi Hirdető és Arader Kundschaftsblatt (1846. november 14. számában megjelent) azonos szövegű közleményét, amely értékes dokumentuma a nagy eseménynek, egyben Arad város művelődéstörténetének:

„Liszt Ferenc zongora-heros Temesvárról jöve, mint e lapok előbbi számában tudattaték, november 7-én ideérkeze. Érdemes polgármesterünk Liszt néhány tisztelői kíséretében Újaradon fogadá és a városi biztos s 4 városi huszárok előlovaglása közben fáklyákkal vezeté őket számára rendelt szállására a »Fehér Kereszt« fogadóba, hol számos várók által riadó »Éljen!« kiáltásokkal fogadtaték, de kinek kocsija a fogadóba hajtáskor úgy neki hajta, hogy szinte a felfordulásnak leve áldozata, midőn annak rúdja valósággal szétzúzaték, mi nem jó előjel lehetett ugyan, hanem »felix quem Dii favore!« 9 óra után fáklyásvonallal tisztelték meg minél a cs. kir. herceg Schwartzenberg uhl. ezred zenéje en ordinaire muzsikála, de egy férfikar néhány éneket is dalola és midőn a megtisztelt körletétől kísérve az énekesekhez juta, egy magyar-köszöntés mondaték nekie. Minekutánna erre Liszt lakába mene, meglepé itt őtet az helybeli első czigányzenekar néhány darabok játszásával, mire a megtisztelt kilépvén, nekie az első hegedűs tisztelettel megcsókolván a kezét, Liszt is ugyanennek homlokára ünnepélyes csókot adá.

Vasárnap, november 8-án délben első hangversenyét adá Liszt a »Fehér Kereszt« fogadó zsúfolt termében és játszá: »Tell Vilmos« nyitánya; a »pisztráng« Schuberttől; »Hexameron« nagyszerű változatok; a Bellini »Puritani« dalműből; »Mazurka« Chopintól; »Tarantella« Rossinitól; magyar dallamok és Rákóczy indulóját.

Liszt játéka fölött ítélni akarni felesleges volna, mivel ebben már mindenféle technikai tudományos kiejtések használtattak. Játéka sokakat extasisba ejte és minden előadás rohamos tetszvényt idéze, költemények osztatnak, valamint a karzatról is hintetének szét; a hangverseny végeztével pedig babérkoszorú nyújtaték nekie által. Mire való volt egyébiránt a versenyteremből a nap világát kizárni és ezt gyertyavilággal pótolni, nem tudható, hanem ez mégis Cagliostrora emlékeztetett.

November 10-én estve második hangversenyt adaték az említett teremben egy jótékony intézet javára. Ebben játsza: Andante »Lucia di Lammermoorból«; Ábránd a »Norma« című dalműből; magyar dallamok; »Ave Maria« a »rémkirály« és Ábrándok az Ördög Róbert című dalmű felett (pokolkeringő).

Liszt mindennap asztalhoz vala hivatalos és egy helyt udvariasságból néhány kótát jegyezvén a ház delnőnek, melyet aranyba foglalni szándék.

Mi nem maradánk hátra a fő- és tartományi városok lelkesedéseiben, sőt mi több mi felülmúltunk talán sok másokat, mert Liszt itt-léte buzgó tisztelői által röpiratban fog örökíttetni és Liszt aztán lelkesedésünkkel s nálunki sikeres aratásával megelégedhet." — eddig a két aradi lap beszámolója.

Liszt közismert jótékonyságára jellemző, hogy a hangverseny egész jövedelmét — amely nagy összeg volt — jótékony célra adományozta.

Másnap a következőket közlik a lapok:

„Lapunk 46. számában főként azért fogtuk rövidre a zongora-heros Liszt-re vonatkozó cikkünket, mert úgy volt, hogy egy november 14-én megjelenendő röplap minden nevezetes adatot közölni fog. Minthogy azonban ez a röplap nem jelent meg és számos külországi hírlap téves és gúnyos híreket közöl, ezért valóságnak megfe-

lelően jelenteni kívánjuk, hogy *a városi tanács november 9-én tartott ülésén Lisztet díszpolgárrá választotta** és a díszokmányt még aznap a magyar tagozat 12 egyenruhába öltözött küldötte Lisztnek a Fehér Kereszt szállóban levő szálláshelyén főként azon okból nyújtotta át, mert őt a magyar polgár-tagozat dísztagjának kívánta beiktatni, ami meg is történt, minthogy Liszt sajátkezűleg írta be magát a jegyzőkönyvbe, ami azonban a szabályzat szerint érvénytelennek tekintendő.

Arad nem csupán szertartásos hódolattal köszöntötte Lisztet, hanem reális bizonyítékát is nyújtotta megbecsülésének, erről tanúskodik a november 8-iki bevétel, amely jóval meghaladta az 1000 forintot és így felülmúlt egyes kérkedőket is."

Bizonyos, hogy Liszt Ferenc többnapos aradi tartózkodása szakadatlan ünneplés volt Arad város tanácsosai (amelyeknek tagjai magyar, román, német, szerb nemzetiségűek) egyhangú, lelkes szavazattal választották a város díszpolgárává, amint ezt a városi levéltárban található régi jegyzőkönyvből (3945 sz. bejegyzés alapján, 154. old.) kitűnik:

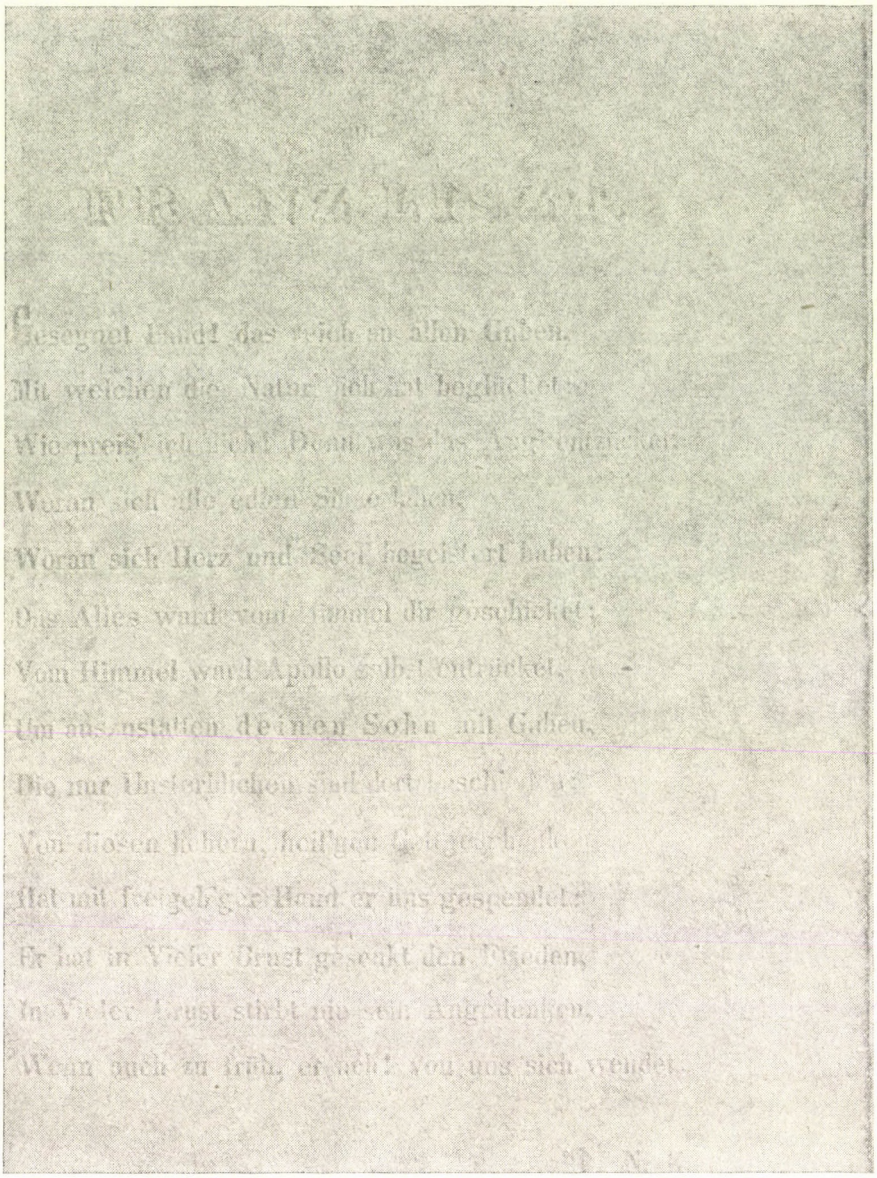
„Liszt Ferencnek idejövetele bejelentvén, ugyanaz kineveztetik polgárnak."

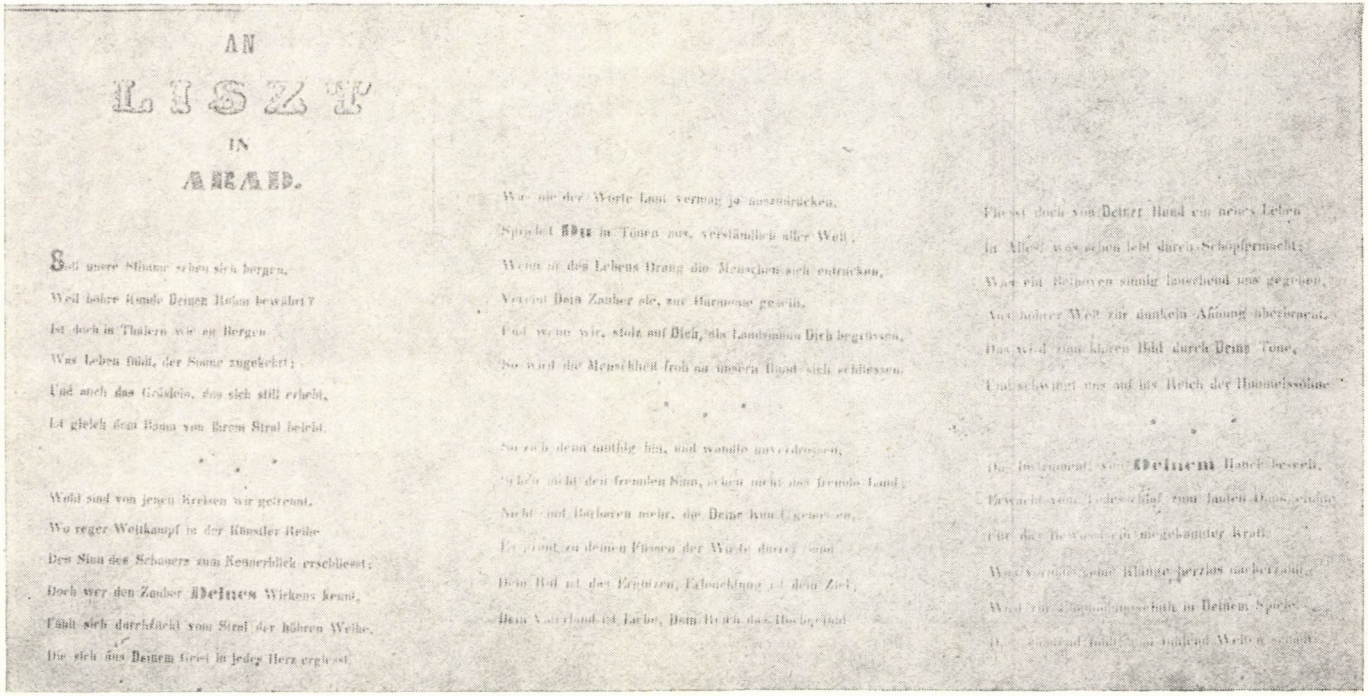
Ugyancsak a városi jegyzőkönyvben (4121 szám alatt) olvashatjuk: *„Balczov Vilmosnak Liszt Ferenc számára aranybetűkkel kidolgozott polgári levélért járó 4 pgő ftnyi árjegyzési kifizetés végett bemutatván; E jegyzékben foglalt 4 ft az érdekelt polgárlevél kiaranyozásáért és díszítéséért Balczov Vilmosnak főkamarási hivatal által kifizettetni rendeltetik."*

Tündöklő napokat hagyva maga után Liszt Ferenc a bevonulásához hasonlóan nagy ünnepeltetéssel hagyta el a Maros menti várost, visszatérve Temesvárra, onnan Lugosra (ott koncertet adott), majd tovább Moldovába, Iaşi-ba, ahol az emlékezetes hangversenyét tartotta. Ez is lelkesedéssel telített diadalút volt, amely azonban külön krónikára tartozik.

* A muzsiknsok közül Liszt Ferenc óta csak George Enescut választották Arad díszpolgárává.


POHL KÁROLY
Fehér Kereszt szálloda ◇ Hôtel Weisses Kreutz
ARAD.





AN LISZT IN ARAD.

Soll unsre Stimme sehen sich bergen,
Weil höhre Kunde Deinen Ruhm bewährt?
Ist doch in Thälern wie an Bergen
Was Leben fühlt, der Sonne zugekehrt;
Und auch das Gräslein, das sich still erhebt,
Ist gleich dem Baum von ihrem Stral belebt.

* * *

Wohl sind von jenen Kreisen wir getrennt,
Wo reger Wettkampf in der Künstler Reihe
Den Sinn des Schauers zum Kennerblick erschliesst;
Doch wer den Zauber **Deines** Wirkens kennt,
Fühlt sich durchzückt vom Stral der höhren Weihe,
Die sich aus **Deinem** Geist in jedes Herz ergiesst.

Was nie der Worte Laut vermag zu auszudrücken,
Spricht **Du** in Tönen aus, verständlich aller Welt;
Wenn in des Lebens Drang die Menschen sich entrücken,
Vereint Dein Zauber sie, zur Harmonie gesellt,
Und wenn wir, stolz auf **Dich**, als Landsmann Dich begrüssen,
So wird die Menschheit froh an unsern Bund sich schliessen.

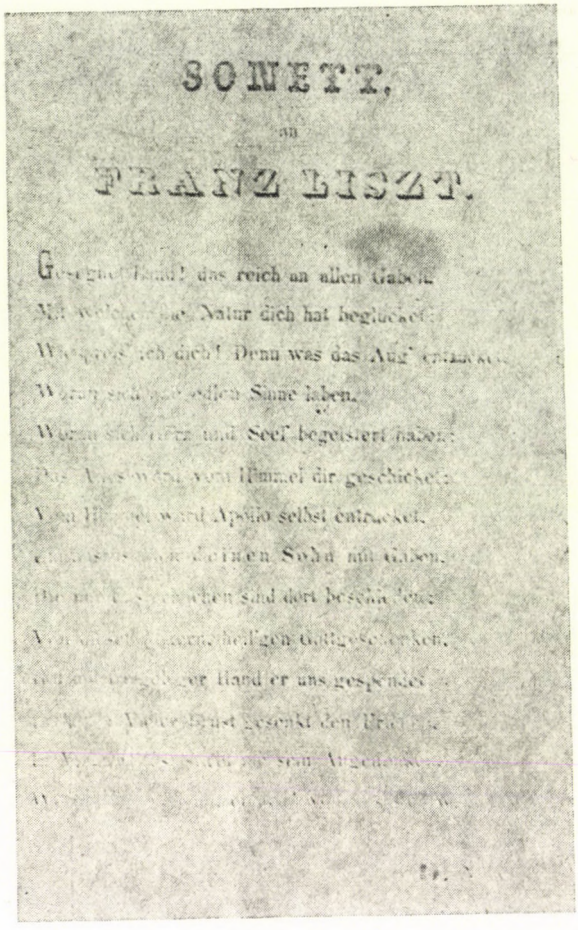
* * *

So zieh denn muthig hin, und wandle unverdrossen,
Sehen nicht den fremden Sinn, sehen nicht das fremde Land;
Nicht sind Barbaren mehr, die **Deine** Kunst genossen,
Es grünt zu deinen Füssen der Wüste durrer Sand;
Dein Ruf ist das Ergötzen, Erleuchtung ist dein Ziel,
Dein Vaterland ist Liebe, Dein Reich das Hochgefühl.

Fliesst doch von **Deiner** Hand ein neues Leben
In Alles, was schon lebt durch Schöpfermacht;
Was ein Beethoven sinnig lauschend uns gegeben,
Aus höherer Welt zur dunkeln Ahnung überbracht,
Das wird zum klaren Bild durch **Deine** Töne,
Und schwingt uns auf ins Reich der Himmelssöhne.

* * *

Das Instrument, von **Deinem** Hauch beseelt,
Erwacht vom Todesschlaf zum lauten Dank, ertönt
Für das Bewusstsein ungekannter Kraft;
Was vorhin keine Klänge herzlos nachertönt,
Wird zur Empfindungsschrift in **Deinem** Spiele,
Das [illegible] fühlt, ein fühlend Welten schafft.



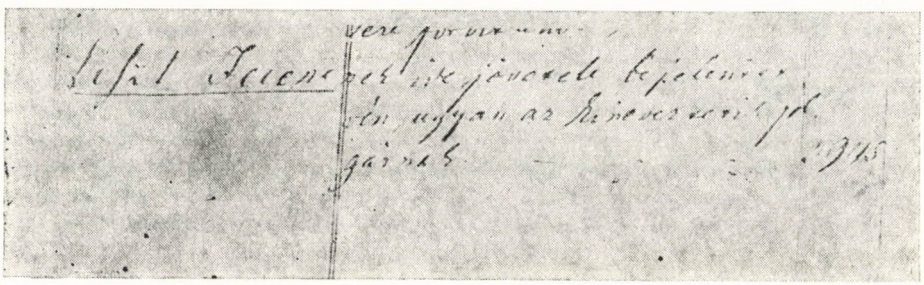
SONETT,

an

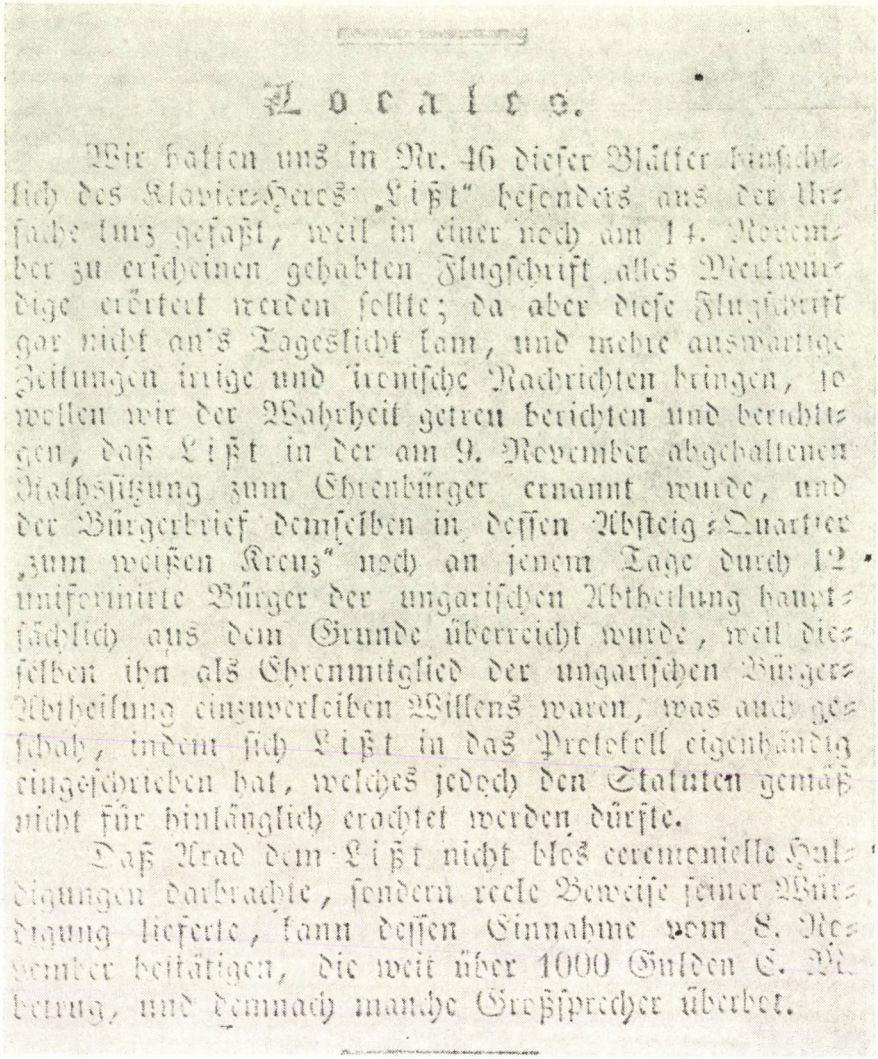
FRANZ LISZT.

Gesegnet Hand! das reich an allen Gaben
Mit welchen die Natur dich hat beglücket:
Wie preis' ich dich! Denn was das Aug' entzücket,
Woran sich [illegible] edlen Sinne laben,
Woran sich Herz und Seel' begeistert haben:
Das Alles ward vom Himmel dir geschicket:
Vom Himmel ward Apollo selbst entrücket,
[illegible] deinen Sohn mit Gaben,
Die [illegible] sind dort beschieden:
Von [illegible] heil'gen Gottgeschenken,
[illegible] Hand er uns gespendet
[illegible] Vater Brust gesenkt den [illegible]
[illegible] sein Augenlicht
[illegible]

[illegible]



Bejegyzés a városi jegyzőkönyvbe.

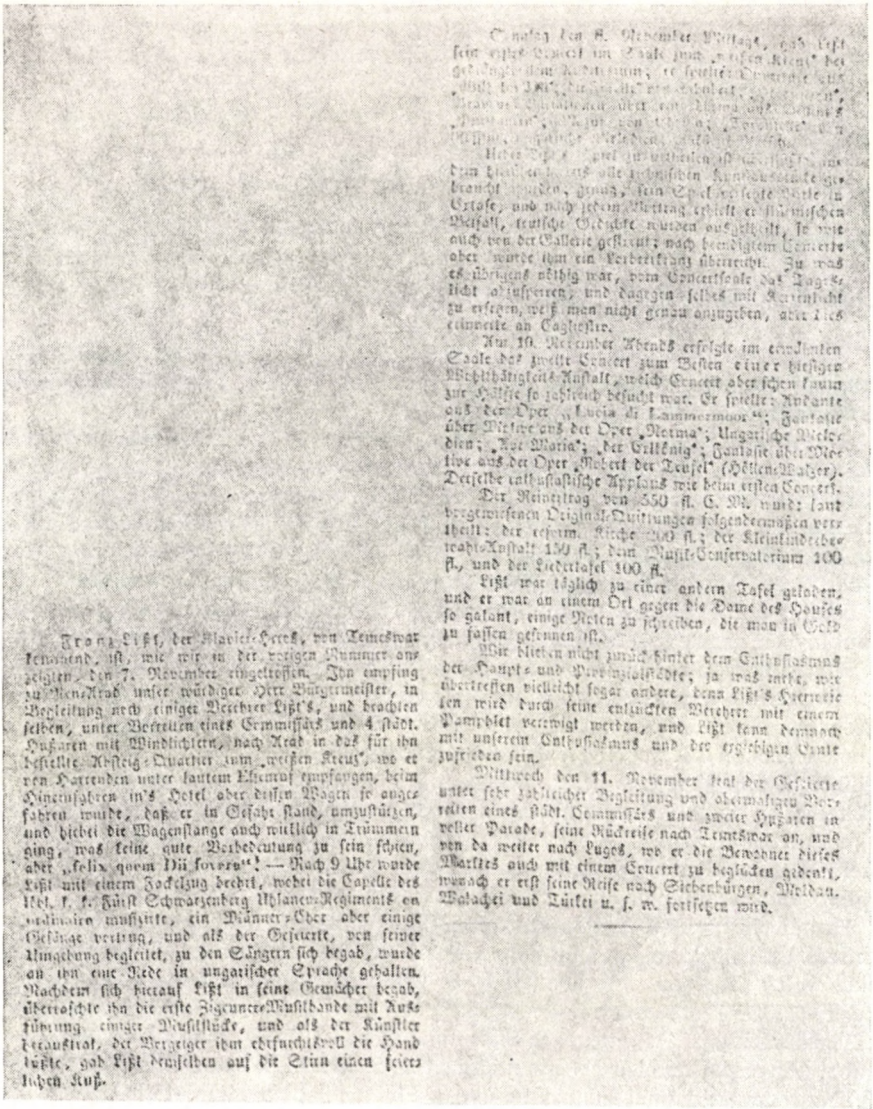


Locales.

Wir hatten uns in Nr. 46 dieser Blätter hinsichtlich des Klavier-Heros „Liszt" besonders aus der Ursache kurz gefaßt, weil in einer noch am 14. November zu erscheinen gehabten Flugschrift alles Merkwürdige erörtert werden sollte; da aber diese Flugschrift gar nicht an's Tageslicht kam, und mehre auswärtige Zeitungen irrige und ironische Nachrichten bringen, so wollen wir der Wahrheit getreu berichten und berichtigen, daß Liszt in der am 9. November abgehaltenen Rathssitzung zum Ehrenbürger ernannt wurde, und der Bürgerbrief demselben in dessen Absteig-Quartier „zum weißen Kreuz" noch an jenem Tage durch 12 uniformirte Bürger der ungarischen Abtheilung hauptsächlich aus dem Grunde überreicht wurde, weil dieselben ihn als Ehrenmitglied der ungarischen Bürger-Abtheilung einzuverleiben Willens waren, was auch geschah, indem sich Liszt in das Protokoll eigenhändig eingeschrieben hat, welches jedoch den Statuten gemäß nicht für hinlänglich erachtet werden dürfte.

Daß Arad dem Liszt nicht blos ceremonielle Huldigungen darbrachte, sondern reele Beweise seiner Würdigung lieferte, kann dessen Einnahme vom 8. November bestätigen, die weit über 1000 Gulden C. M. betrug, und demnach manche Großsprecher überbot.

Arader Kundschaftsblatt, 1846. november 14., 46. sz.



Arader Kundschaftsblatt, 1846. november 15., 47. sz.

SZENDE OTTÓ:

LEOPOLD MOZART (1719—1787)

Kétszáz éve, 1878. május 28-án hunyt el Salzburgban Johann Georg Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart apja, a kiváló zeneszerző, hegedűs, a hegedűoktatás és módszertan egyik mindmáig legnagyobb alakja.

1719-ben született Augsburgban a Frauentorstrasse 30-ban. November 14-én keresztelték meg. Apja Johann Georg Mozart (1679. V. 4.—1736. II. 19.) könyvkötő volt. Kilenc gyermeke közül Leopold volt a legidősebb. Az apa sváb családból, Burgauból (Augsburgtól nyugatra) származott. Az apai ág művészi hajlamú iparosokból állt. Így Leopold édesapja David II. Mozart (kb. 1620—1686. I. 28.) és nagyapja Franz Mozart (1649. X. 3.—?), valamint másodfokú nagybátyja Hans Georg Mozart (1647—1719) megbecsült építőmesterek voltak. Nagybátyja Franz III. Mozart (1681, Augsburg) Straubingben, ennek apja Michael Mozart (1655) Bécsben volt barokk-szobrász. Leopoldot apja gondosan neveltette. Az augsburgi jezsuita Salvator gimnáziumba és líceumba járt. Itt szerezte meg klasszikus és jogi műveltségét, és itt nyerte zenei alapképzését is. Elsősorban hegedülni és orgonálni tanult, de énekelt az iskola kórusában is, sőt iskolai színielőadásokon is szerepelt. Középfokú tanulmányait 1736-ban az ún. „Rhetorenklasse" végbizonyítvánnyal fejezte be. Ez évben apja meghalt, ezért tanulmányait meg kellett szakítania, és csak 1737 novemberében tudott a salzburgi bencés egyetem filozófiai és jogi karára beiratkozni. 1738-ban meg is szerezte a bakkalaureusi fokozatot a filozófiából. Érdeklődése azonban ekkor egyre inkább a zene felé fordult, amit az is jelez, hogy 1739 szeptemberében tanulmányainak elhanyagolása miatt kizárták az egyetemről.

Ezután először 1740-ben Thurn-Valsassina és Taxis grófnál, a salzburgi hercegérseki szentszék elnökénél szolgált mint komornyik és zenész. (Az ilyen kettős állás akkoriban szokás volt.) 1743-ban sváb honfitársa, és valószínűleg tanára Johann Ernst Eberlin (Eberle) (1702—1762) udvari orgonista, később udvari és dómkarmester behozta negyedik hegedűsnek gróf Schrattenbach Sigismund (1698—1771) salzburgi hercegérsek zenekarába. (Az érseki zenekar ebben az időben 26 zenészből, közöttük 10 hegedűsből állt [12].) Nagy szorgalommal felküzdötte magát a harmadik, majd a második hegedűs állásra. 1757-ben udvari és kamarazeneszerzőnek nevezték ki, majd 1763-ban másodkarmester lett, de udvari karmesterré sosem nevezték ki.

Ebben az időben minden valamirevaló zenész komponált, részint belső kényszerből, részint, hogy zenei tehetségét több oldalról bemutassa. Bizonyos beosztásoknál, pl. koncertmester, első- és másodkarmester, a hivatalos kötelességek közé tartozott a zenekart fenntartó főúr, vagy főpap udvarának zenei igényeit saját művekkel is kielégíteni. Leopold Mozart is számos művet komponált, amelyek egy része akkoriban igen kedvelt és elterjedt volt. Műveinek mintegy kétharmada maradt fenn az utókorra, többet kö-

zülük újra kiadtak [2], [40]. Feltehetőleg ő a szerzője az eredetileg Haydnnak tulajdonított Gyermekszimfóniának is. Bizonyítottan 1775-ig komponált Leopold Mozart.

1747-ben megnősült. Felesége Anna Maria Pertl (1720—1778) salzburgi hivatalnok családból származott. Hét gyermekük született, de csak kettő, a negyedik Maria Anna (1751—1829) és a hetedik (Wolfgang Amadeus, 1756—1791) élték túl szüleiket.

Már 1744-től rábízták a kórusfiúk hegedű-, majd 1777-től zongoratanítását is. Növendékeinek száma tehát meglehetősen nagy volt, ezért viszonylag rövid idő alatt széleskörű tanítási gyakorlatra tett szert. Így mintegy 12 évi tanítás után 1756-ra megírta és Augsburgban barátja Johann Jakob Lotter (1726—1804) — aki már 1754-ben kiadta Wagenseil anonim megjelent munkáját [39] — megjelentette az utókor által is főművének tartott „Versuch einer gründlichen Violinschule" című munkáját. Bár legnevezetesebb növendéke fia Wolfgang volt, aki már 6 éves korában jól hegedült, Leopold Mozart kitűnően taníthatott, mert Salzburg egyik legkeresettebb tanára lett, akihez külföldről is jöttek növendékek. Így több évig volt növendéke Haydn eisenstandi zenekarának koncertmestere Loyso Lodovico Tomasini, Thaddeus Ferdinand Lipowsky (1759), Franz Seraphim Rainprechter, Joseph Ignaz Bieling és sokan mások. 1775-től már Salzburgban maradt, és ellátta szolgálatát, mellette magánúton is tanított, pl. élete utolsó éveiben Heinrich Marchandot (1781—1784), és Margarete (Danzi) Marchandot (1781—1784). Leopold Mozart 1787. május 28-án hunyt el.

Az 1760-as évektől egyre inkább Wolfgang és Maria Anna nevelésével foglalkozott, mert tudta, hogy elsősorban Wolfgang zsenialitása túlnő a meglehetősen provinciális salzburgi zenei életen. 1762-ben indult először feleségével és e két gyermekével koncertútra. Münchenbe és Bécsbe mentek. A rákövetkező 5 évben számos — néha több évig tartó — útra kísérte el először mindkettőt, majd egyedül Wolfgangot [3], [14]. Ezek során Európa számos kiváló hegedűsét ismerte meg, pl. Pietro Nardinit (1763), Pierre Gavinies-t és Simon Le Duc-ot (1764), Emanuel Barbellát, Gaetano Pugnanit, Pietro Locatellit, Thomas Linleyt (1770) és másokat.

Könyvének második kiadása 1769/70-ben látott napvilágot, saját költségén. Ekkor már elhagyta a „Versuch" megjelölést, és ettől kezdve a mű címe „Gründliche Violinschule" lett. Könyvének harmadik kiadása halála évében, 1787-ben jelent meg.

Már az első kiadás olyan sikeres volt, hogy 1766-ra teljesen elfogyott. Marpurg már 1757-ben nagyszerű kritikát írt róla, amit Jung [11] idéz: „Ilyenfajta mű már régen kívánatos volt, de alig merhettük elvárni. Az alapos és ügyes virtuóz, az okos és módszeres tanítómester, a tudós muzsikus, amelyek mindegyike egyenként érdemes emberré tesz, itt együtt jönnek létre." Idegen nyelven először 1766-ban hollandul (Haarlem), majd 1770-ben franciául (Paris) jelent meg, és ezeket további kiadások követték halála után is.

E mű mind a mai napig tartó jelentőségét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az 1968-as fakszimile kiadáshoz [11] David Ojsztrah írt előszót 1966-ban, amelyet így fejezett be: „Több generáció muzsikusai tisztelik a legnagyobb megbecsüléssel és hálával Leopold Mozart emlékét, aki ezzel olyan tankönyvet alkotott, amelyet nem csak történelmi jelentőség illet meg, hanem amelynek gyakorlati értéke pedagógusok és tanulók számára a jelenkorig megmaradt."

Ez a 3. kiadás, amely mint „Dritte vermehrte Auflage" jelent meg, Jung [11] elemzése szerint szöveg szempontjából azonos a 2. kiadással, és az 1. kiadás előszava szerepel benne az 1756-os eredeti dátummal. Hiányzik viszont — az elhalálozás folytán értelmét vesztett — ajánlás gróf Schrattenbach hercegérsekhez, valamint egy latin és görög nyelvű idézet Quintilianustól. A „bővített" szó tehát a 2. kiadáshoz viszonyítva nem felel meg a tényeknek. Az első kiadáshoz képest viszont a második kiadás 4 oldallal bővített.

Leopold Mozart az előszóban azt írta, hogy „tudomásom szerint az első olyan útmutatás a hegedűre, ami nyilvánosan megjelenik", ami persze nem igaz. Boyden [1] és Kolneder [12] legalább 10 olyan munkát sorol fel, amelyek megelőzték őt, és amelyeket ismerhetett. Ebből a szempontból elsősorban Merck [18], Muffat [24], Maier [16], Falck [4], Quantz [28] és Tartini [34], [35], [36] munkáinak ismerete jön számításba. Utóbbi kettő biztos, hiszen hivatkozik is rájuk, és — ellentétben Boydennel — szerintünk alig hihető, hogy mint igen olvasott és művelt ember ne ismerte volna Wagenseil [39] ugyancsak barátjánál Lotternél két évvel azelőtt megjelent munkáját. Bár nincs rá bizonyíték, hogy 1756 előtt olvasta volna Geminiani [9] 1751-ben megjelent iskoláját, később biztos megismerte, mert már a 2. kiadás II. főrész 4. szakaszában — bár megnevezés nélkül — az ún. „Geminiani-fogást" ajánlja a bal kéz elhelyezésének tanítására. E mellett nyilván hatottak rá a 3 évig Salzburgban élt Muffat (1653—1704) kompozíciói, az 1670-től Salzburgban működött H. F. Biber (1644—1704), és a Drezdában tevékenykedő J. J. Walther (1650—1717) páratlan virtuozitást igénylő hegedűdarabjai.

Mindez azonban nem von le semmit műve értékéből, sőt akkori korszerűségét csak aláhúzza. Az viszont igaz, hogy könyve nem csak az első valóban módszeresen felépített német nyelvű hegedű-módszertan, de metodikailag igényesebb minden előtte bármely nyelven megjelent munkánál.

A hegedűjáték történetével és tanításával foglalkozó szakirodalom számos helyen idézi és hivatkozik e könyvre [1], [6], [19], sőt ami a különböző díszítések korhű előadását illeti, más hangszeresek és énekesek is tanulmányozzák. A szakirodalom azonban többnyire „csipeget" a műből aszerint, hogy a hegedűjáték történetének és technikájának, vagy zenei előadásmódoknak tanulmányozása a célja. Leopold Mozart művét azonban nem lehet valójában sem megismerni, sem kellően értékelni, legfőképpen aktualitásait a hegedűoktatásban alkalmazni anélkül, hogy egész szerkezetét meg ne vizsgálnánk. Bár felépítése szokatlan a mai olvasónak, módszeressége, áttekinthetősége ma is bámulatba ejtő. Tartalomjegyzék híján e sorok írója állította azt össze az 1787-es kiadás fakszimile kiadása (1968) alapján.

Előszó (1—3. old.)

Bevezetés a hegedűiskolába

A bevezetés első fejezete

A vonóshangszerekről, kiváltképp a hegedűről (1—7§) (1—9. old.)

A bevezetés második fejezete

A zene és a hangszerek eredetéről (1—5§) (10—13. old.)

A zene rövid történetének kísérlete (13—17. old.)

A zene és a hangszerek eredetéről folytatása (6—8§) (17—19. old.)

Első főrész

Az első főrész első fejezete

A régi és új zenei betűkről és hangjegyekről, valamint a szokásos vonalakról és kulcsokról (1—14§) (20—26. old.)

Az első főrész második fejezete

Az ütemről, avagy a zenei időmértékekről (1—12§) (27—32. old.)

Az első főrész harmadik fejezete

A hangjegyek időtartamáról, avagy érvényességéről, szünetek és pontok; az összes zenei jelzések és műszavak magyarázatával együtt (1—27§) (33—48. old.)

Zenei műszavak (49—53. old.)

A második főrész

Hogyan kellene a hegedűsnek a hegedűt tartania és a vonót vezetnie (1—11§) (54—60. old.)

A harmadik főrész

Mit kell a növendéknek megfigyelnie mielőtt játszani kezd; hasonlóképp mit rakjunk elé játszani kezdetben (1—9§) (61—71. old.)

A negyedik főrész

A felfelé és lefelé vonás (1—39§) (72—101. old.)

Az ötödik főrész

Hogyan kellene a vonó ügyes mérséklésével a jó hangot keresni, és helyesen létrehozni a hegedűn (1—15§) (102—109. old.)

A hatodik főrész

Az úgynevezett triolákról (1—19§) (110—122. old.)

A hetedik főrész

A vonóvezetés sok változtatásáról

A hetedik főrész első fejezete

A vonóvezetés változtatása egyenlő hangjegyeknél (1—20§) (123—136. old.)

A hetedik főrész második fejezete

A vonóvezetés változtatása olyan figuráknál, amelyek különböző és egyenlőtlen hangjegyekből vannak összerakva (1—8§) (137—147. old.)

A nyolcadik főrész

A nyolcadik főrész első fejezete

Az úgynevezett egész applicatúráról (1—20§) (148—158. old.)

A nyolcadik főrész második fejezete

A fél applicatúráról (1—14§) (159—167. old.)

A nyolcadik főrész harmadik fejezete

Az összetett vagy vegyes applicatúráról (1—20§) (168—193. old.)

A kilencedik főrész

A felütésekről és néhány azokhoz tartozó ékesítésről (1—30§) (194—219. old.)

A tizedik főrész

A trilláról (1—32§) (220—242. old.)

A tizenegyedik főrész

A tremolóról, mordentről és más tetszés szerinti ékesítésről (1—22§) (243—256. old.)

A tizenkettedik főrész

A helyes kottaolvasásról és a jó előadásról általában (1—22§) (257—268. old.)

A legfontosabb dolgok név és tárgymutatója (8 oldal számozás nélkül)

A mű tehát a 3 oldalas előszón és a 8 oldalas név és tárgymutatón kívül 268 számozott oldalt tartalmaz. Már ez is jelzi, hogy alapos, minden részletre kiterjedő munkáról van szó.

A könyvet tematikailag többféleképp lehet felbontani. Jung [11] így osztja fel: „A bevezetés és a vonóshangszerek tömör magyarázata és a »zene rövid történetének kísérlete« után a kezdők elemi tanítása következik (I—III. főrész). Ezekhez csatlakoznak a vonóvezetés (IV—VII. főrész) és a fekvésjáték (VIII. főrész) részletes tanítása, majd a lezárást alapos ékesítés (IX—XI. főrész)- és előadástanítás (XII. főrész) képezi."

Ha hegedűmódszertani szempontból elemezzük a művet, akkor más felosztás látszik célszerűnek, mert bármennyire is ékesítésnek számít zeneileg pl. a trilla és a vibrátó, tanítási problémáik a technikai feladatokhoz való sorolásukat involválja. Ennek jogosságát már az is igazolja, hogy a trillának L. Mozart külön fejezetet szentelt. Annak figyelembevételével, hogy az ékesítések gyakorlatilag a bal kéz munkájával valósulnak meg, metodikailag az alábbi felosztás látszik célszerűnek:

1. Hangszertörténeti ismeretek
Bevezetés (1—19. old.) 20 oldal,

2. Elemi zenei ismeretek, kottaolvasás
Első főrész (20—53. old.) 34 oldal,

3. Hegedűtartás—elemi vonóvezetés
Második főrész (54—60. old.) 7 oldal,

4. Bal kéz technika
Harmadik főrész (61—71. old.)
Nyolcadik főrész (148—193. old.)
Kilencedik főrész (194—219. old.)
Tizedik főrész (220—242. old.)
Tizenegyedik főrész (243—256. old.) 120 oldal,

5. Jobb kéz technika
Negyedik főrész (72—101. old.)
Ötödik főrész (102—109. old.)
Hatodik főrész (110—122. old.)
Hetedik főrész (123—147. old.) 75 oldal,

6. Általános előadási tanácsok
Tizenkettedik főrész (257—268. old.) 12 oldal,

Összesen: 268 oldal.

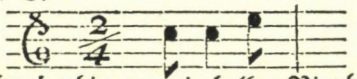
Mai szemmel értékelve a művet mindenekelőtt aktualitása feltűnő számos hegedűtechnikai és általános pedagógiai kérdésben. Már az elmélet tanítása során elveti a ritmus állandó számoltatással való érzékeltetését: „Nem kevéssé rontják el a kezdőket, ha őket a nyolcadok állandó számolásához szoktatják" (31. old. 9. §). Hasonlóképp pszicholó-

giailag ma is megalapozottak a tanításra és gyakorlásra vonatkozó alábbi útmutatásai: „A hevest lassú darabokkal lehet visszatartani és szellemét fokozatosan mérsékelni; a lassú és álmos játékost viszont vidám darabokkal lehet felélénkíteni és végül idővel a félholtból élőt csinálni." (32. old. 10. §). „Általában ne adjunk semmi nehezet egy kezdőnek mielőtt a könnyűt tisztán lejátszani nem tudja" (32. old. 12. §). Ami pedig a gyakorlás tempóját illeti: „A növendéknek különösen törekednie kell arra, hogy azt amit játszik ugyanabban a tempóban fejezze be, mint amilyenben elkezdte ... különösen ha nehezebb darabokat vesz kézbe, nem szabad gyorsabban elkezdenie, mint amennyire merészkedik a benne előforduló nehezebb futamokat helyesen lejátszani. A nehéz futamokat gyakrabban és külön kell gyakorolnia; mindaddig, amíg végül olyan készségre nem tesz szert, hogy az egész darabot a valódi és azonos tempóban tudja előadni" (32. old. 12. §). A szinkópa (amit nem nevez így) tanítása is megfelel a mai gyakorlatnak *(1.)*, de aktuális az a megjegyzése is, hogy „a második hangot, amelyiket az elsővel tartjuk, sohase emeljük ki hangsúllyal, hanem úgy tartsuk ki, mint ahogy egy félhangot szoktunk játszani" *(2.)*

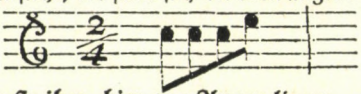
A hegedűjáték technikája L. Mozartig birtokba vette az egész fogólapot a VII. fekvésig, kifejlődött a kettősfogás- és akkordjáték, bonyolult vonásnemek alakultak ki, sőt a legkülönbözőbb effektusok (madárcsicsergés, macskanyávogás stb.) létrehozását is kipróbálták [5]. Mindez nyilvánvalóan olyan hegedűtartást igényelt, amely megszabadítja a bal kezet a hegedű tartásának feladatától a ma használatos (Spohr által 1820 körül feltalált) álltartó nélkül is, vagyis „ami által a hegedű a felfelé és lefelé haladó kéz legerősebb mozgása mellett is mindenkor mozdulatlan maradjon" (54. old.). E mellett a hegedűt „nem kell se túl magasan, se túl mélyen tartani. A középarányos a legjobb" (56. old.). Mindenesetre ez a tartás nem felel meg a mainak, de lehetővé tette a bal kéz szabad mozgását. A hegedű modern tartását (a húrtartótól balra) először L'Abbé le Fils (J. Saint-Sévin) ajánlotta 1761-ben [15].

§. 7.

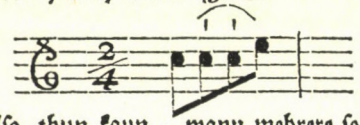
Oft werden die Noten auch ſo vermiſchet, daß eine oder auch mehrere müſſen zertheilet werden. Z. E.



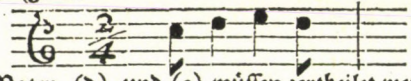
Die Achttheilnote (c) beträgt hier nur ein halbes Viertheil: es muß alſo die nebenbey ſtehende Viertheilnote (c), anfangs in Gedanken, nachdem aber auch mit dem Bogenſtriche zertheilet, und der erſte halbe Theil zur erſten Achttheilnote (c), der zweyte halbe Theil hingegen zur zwoten Achttheilnote (e) gerechnet werden. Wer dieſes nicht genug einſieht, der ſtelle ſich die oben angebrachten Noten nur alſo vor,



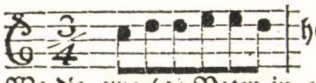
und ſpiele ſie auch, wie ſie ihm hier vor Augen liegen. Nachdem aber nehme er das zwey und dritte (c) mit der nämlichen Gleichheit des Tactes in einem Striche; jedoch alſo, daß die Abtheilung der Noten durch einen Nachdruck mit dem Bogen bey jeder Note vernehmlich werde. Z. E.



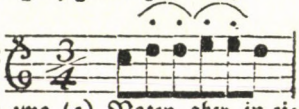
Welches man auch alſo thun kann, wann mehrere ſolche abzutheilende Noten nach einander folgen. Z. E.



Denn weil die zwo Noten (d) und (e) müſſen zertheilet werden; ſo kann man ſie, um eine genaue Gleichheit des Tempo zu erobern, anfänglich glatweg ſpielen;



hernach aber alſo abgeigen:

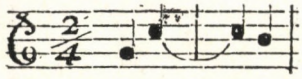
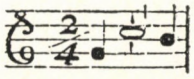


Wo die zwo (d) Noten in einem Hinaufſtriche, die zwo (e) Noten aber in einem Herabſtriche zuſammen genommen und mit guter Gleichheit durch einen Nachdruck des Bogens von einander müſſen unterſchieden werden (c). Hauptſächlich muß

(c) Die Zertheilung dieſer Noten durch den Bogenſtrich findet nur anfangs Platz, bis der Schüler die Gleichheit des Tactes genau verſteht. Dann muß man aber die Abtheilung nicht mehr hören. Man leſe nur den gleich folgenden §. 18.

§. 18.

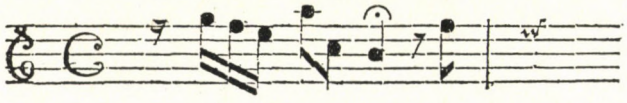
Dieſes Verbindungszeichen wird auch nicht ſelten über die letzte Note des einen, und über die erſte Note des andern Tactes gezogen. Sind die beyden Noten im Tone unterſchieden; ſo werden ſie nach der erſt im 16. §. gegebenen Regel zuſammen gezogen: ſind ſie aber in einem Tone; ſo werden ſie ſo zuſammen gehalten, als wenn es eine Note wäre. Z. E.

 iſt eben ſo, als wenn es alſo hieße 

Das erſte Viertheil des zweyten Tactes wird zwar anfangs durch den Nachdruck des Bogens, ohne jedoch denſelben aufzuheben, von dem letzten Viertheile des erſten Tactes in etwas unterſchieden, und vernehmlich gemacht; welches nur geſchieht, um ſich genauer im Tacte zu halten. Wenn man aber einmal im Tempo ſicher iſt dann muß die zwote Note, welche an die erſte gehalten wird, nimmer durch einen Nachdruck unterſchieden, ſondern nur ſo ausgehalten werden, wie man eine halbe Note zu ſpielen pfleget (*i*). Man mag es nun auf eine oder die andere Art abgeigen, ſo muß man allezeit bedacht ſeyn die zwote Note nicht zu kurz auszuhalten: denn dieß iſt ein gewöhnlicher Fehler, durch welchen das Zeitmaaß aus ſeiner Gleichheit gebracht wird, und in das Geſchwinde verfällt.

§. 19.

Wenn ein halber Cirkel über einer Note allein ſteht die über ſich einen Punct hat: ſo iſt es ein Zeichen des Aushaltens. Z. E.



Ein

(*i*) Es iſt übel genug, daß es Leute giebt, die ſich auf ihre Kunſt ſehr viel einbilden, und doch keine halbe Note, ja faſt keine Viertheilnote abſpielen können, ohne ſie in zwene Theile zu zertheilen. Wenn man zwo Noten haben wollte, würde man ſie ohnfehlbar hinſetzen. Solche Noten müſſen ſtark angegriffen, und durch eine ſich nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden. Wie der Klang einer Glocke, wenn ſie ſcharf angeſchlagen wird, ſich nach und nach verlieret.

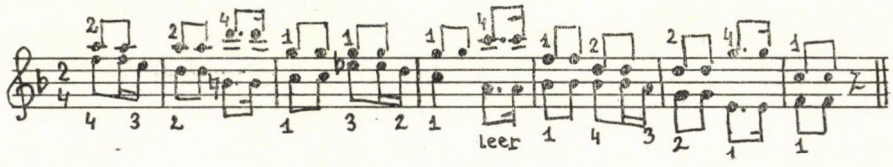

Der Fehler.
Fig. IIIta

Ami a vonófogást illeti, ott is az akkori vonónak megfelelő legcélszerűbbet ajánlotta, a hibákat pedig — amelyek ma is megtalálhatók a kezdőknél — éles szemmel fedezte fel: „Nem kell azonban az első, a mutatóujjat a vonón túlságosan kinyújtani, és a többitől eltávolítani." (56. old.) „E mellett azonban mindenkor meg kell a tanuló jobb karját figyelni: a könyök ne emelkedjék a vonóvezetés során túl magasra; hanem mindig kissé közel, de könnyedén a testhez tartassék." A hibás tartást rajzon is megmutatja *(3.)*. Ezt a szemléltetést sajnos még a mai módszertankönyvek is csak ritkán alkalmazzák.

A bal kéz ujjainak optimális elhelyezésére adott tanácsai ma is helytállók: „Inkább tartsuk a kezet mindenkor állandó azonosságban és minden ujjat a hangja fölött; hogy ezáltal mind a biztonságot a fogásban, mind a tisztaságot és gyorsaságot a játékban megtartsuk" (58. old.). A hegedűtartásnak a hegedű csigáját falhoz támasztással való segítését és ellenőrzését (59. old.) egyesek még ma is alkalmazzák. És még lehetne sorolni megállapításait, pl. „bolondos tanítási módnak" nevezi a hangoknak a fogólapon való megjelölését, elítéli a piszmogó hegedülést (60. old.) stb. A második hegedű kíséret alkalmazása is érdeme az iskolának: „Ebben és az összes következő példában egy második hegedű mint alsó szólam van hozzáfűzve, hogy ezeket a tanár és a tanuló egymással felváltva lejátszhassák" (91. old.). Ma is érvényes szabálya a tanításnak, hogy „az alsó szólamot csak akkor kell hozzájátszani, ha a tanítvány a felső szólamot már jól és tisztán le tudja hegedülni" (92. old. 39. §).

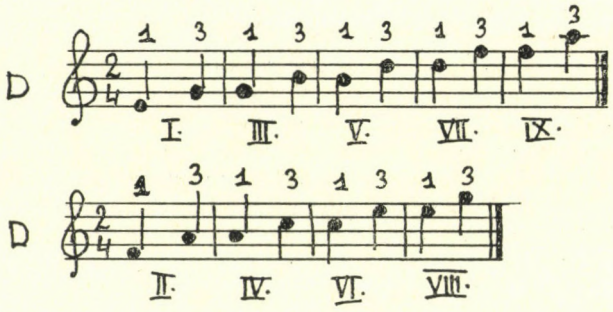
A negyedik főrésztől a hetedikkel bezárólag a különböző vonásnemek, a triola és a dinamika tanítása — amire még visszatérünk — van soron. Ebből nyilvánvaló Mozart didaktikai koncepciója: előbb fejleszti a jobb kéz technikát, azután a balt. A fekvésjáték tanítása tehát a nyolcadik főrészben kerül sorra. A fekvéseket (applicatúra) első-harmadik (egész applicatura), majd második (fél applicatura) sorrendben veszi, majd az ún. „kevert applicaturát" tanítja. Így mindjárt magasabb fekvésekbe is felmegy, mert az applicatúra kifejezés nem egyes fekvéseket, hanem fekvéstípusokat jelent: az „egész applicatura" mindazokat a fekvéseket jelöli, ahol „az első és harmadik ujjat mindig azokon a hangokon használjuk, amelyek a vonalra esnek" (150. old. 5. §), a „fél applicatura" az, ahol az első és harmadik ujj a vonalközbe esik *(4.)*. Mai szóhasználattal: páratlan és páros számú fekvések. Példáiban fel is megy a VII. fekvésbe. Meg kell jegyezni, hogy Geminiani 1751-ben megjelent műve [9] a mai értelemben vett 7 fekvést és nem „applicaturákat" sorol fel, és ebben modernebb Mozartnál.

4.



Ami a fekvésváltás-típusokat illeti, az alábbiakat tárgyalja: *a)* az első ujjal történőt; *b)* a második ujjal történőt; *c)* az üres húr játéka alattit; *d)* az ujjcseréset; *e)* az azonos ujjal történőt; *f)* a lépegetőt. Máig érvényesek a nyújtásokkal és más az ujjrendkészítéssel kapcsolatos szabályai. Így pl., hogy csak addig menjünk fel, amíg okvetlenül szükséges (*5.*, 152. old.), vagy „Mindenekelőtt azonban a hozzáfűzött vonásnemeket kell figyelembe venni. Mindig ott kell a hangok összekötését elkezdeni, ahol az applicaturából a szokásos ujjhelyzetbe visszamegyünk; hogy így a hallgató fülét becsapjuk, hogy ugyanis a változást, és a kéz gyors lemenetelét ne vegye észre." (167. old.).

5.



Figyelemre méltó ,ahogy a decimákat tanítja: nem csak az első ujj hátrahúzásával, de az ún. középhelyzettől mindkét irányba való nyújtással (pl. a III. fekvéses kézhelyzetből az 1. ujjnak a II. fekvésbe való lehúzásával egyidejűleg a 4. ujjnak a IV. fekvésbe való felnyújtásával) gyakoroltatja (*5.*), (182—83. old.). Ez ma is megtalálható, mint egyik legjobb módszer [7], [30].

Ugyancsak ebben a fejezetben fejti ki a fekvésváltás egyik esztétikai indokát is: „Bár sok futamot lehetne applikáció nélkül játszani. Csupán a hangzás kedvéért kell az applicatura; következésképp finomságból" (185. old.). Ezután az arpeggiók ujjrendi problémáit tárgyalja, végül a rezonancia és differenciálhangok létrehozásának akusztikai kérdéseivel zárja a VIII. főrészt. Az egyes kettősfogások esetén megszólaló differenciálhangok lejegyzésekor néhol oktávtévesztés van (a valóságban mélyebben szólnak), mégis a fejezetrésznek a tiszta intonációra való nevelésben ma is ható jelentősége van.

A kilencedik főrész a bal kéz technika szempontjából annyiban lényeges, hogy a különböző előkék és ékesítések előadásmódjával foglalkozik. Mindenekelőtt főszabálynak leszögezi: „Sohase válasszuk el a főhangjától, mindig vele egy vonóra vegyük" (194. old. 1. §). Egyébként ez az az egyik főrész, amire a legtöbben szoktak hivatkozni, akik az ékesítések stílusos előadásmódjával külön is foglalkoznak. Ezért most csak két intelmét idézzük, amelyek a régi művek manapság ismét divatba jövő „kidíszített" kiadásai miatt aktuálisak: „Ugyanis az előkéket nem azért gondolták ki, hogy az előadásba zűrzavart és keménységet keltsenek..." (206. old. 14. §). „Elég! Ne csináljunk ékesítéseket, vagy csak olyanokat, amelyek sem a harmóniát, sem a melódiát nem rontják el... Tanuljanak meg végre valahára jól olvasni, mielőtt figurációkkal dobálózni akarnak" (212. old. 21. §).

A tizedik főrész teljes egészében a trillával foglalkozik. Részletesen tárgyalja a trilla megkezdésének és lezárásának különböző módozatait. Tartini hatása itt mutatkozik meg legélesebben, habár Mozart véleménye az előadásmódról nem mindenben egyezik Tartiniéval. Ami a trilla-technikát illeti, a fejezet annak úgyszólván minden fajtáját tárgyalja a kettősfogás-trillák bonyolult típusaiig bezárólag.

A tizenegyedik főrész talán legérdekesebb része az, amelyik a vibrátóval foglalkozik. Boyden [1] megállapítása szerint Mozart tárgyalja a legrészletesebben a vibrátót a XVIII. század metodikusai közül. Teszi ezt akkor, amikor maga annak állandó használatától óv: „Vannak olyan játékosok, akik minden hangnál állandóan reszketnek, mintha folytonos lázuk lenne" (244. old. 3. §). Mindenesetre: „Egy záróhangot, vagy minden más hosszan kitartandó hangot ki lehet díszíteni vibrátóval" (uo.). Háromféle vibrátót külön-

böztet meg: a lassút, a növekedőt és a gyors vibrátót. A tanulás módját Tartinitől kölcsönözte, de kitűnő érzékkel a III. fekvésben (egész applicatura) kezdi tanítani (244. old. 5. §).

A fejezet további részében folytatja az ékesítések tanítását (mordent, batement, ribattuta, tirata stb.). A fejezetet újabb intelemmel zárja: „Mindezeket az ékesítéseket azonban csak akkor alkalmazzuk, ha szólót játszunk; és ott igen mértéktartóan, a kellő időben és csak néhány gyakran egymásután következő futam változatossága kedvéért. És figyeljünk jól a zeneszerző előírására: mert az ilyen díszítések alkalmazása árulja el a legkorábban az ő tudatlanságát" (256. old. 22. §).

Rátérve a jobb kéz technikára, ezzel négy egymás után következő főrész (4—7) foglalkozik. A negyedik főrész a felfelé- és lefeléhúzás szabályaival foglalkozik igen terjedelmesen 39 §-ban. E szabályok egy része ma is érvényes.

Az ötödik főrész a dinamika vonótechnikai megoldásaival foglalkozik, és ennek kigyakorlására számos példát ad. Az egy vonóhúzáson belül megvalósítandó dinamikai változásokat 4 csoportba sorolja. Az első a régi „messa di voce"-nak felel meg, a második a diminuendót, a harmadik a crescendót, a negyedik a kétszeres „messa di voce"-t reprezentálja. Külön javasolja a lassú, egyenletes dinamikájú vonóhúzások (ma son filé-nek neveznénk) gyakorlását (106. old. 9. §). A fejezet a hangképzés általános szabályaira is maradandó útmutatásokat ad. Pl.: „A vonót úgy kell az erősségtől (forte) a gyengeségig (piano) vezetni, hogy mindenkor jó, azonos, énekelhető, úgymond gömbölyű és telt hangot halljunk..." (107. old. 12. §); „És ki nem tudja, hogy az énekes zene legyen mindig a hangszeresek célja; mert minden előadási darabban annyira kell a természeteshez közeledni, amennyire csak lehet?" (109. old. 14. §).

A hatodik főrész a triolák játékát tárgyalja. Ez arra vall, hogy Mozart korában ez mind vonótechnikai, mind zenei szempontból problémát jelentett.

A hetedik főrész a vonásnemek további különböző fajtáival foglalkozik. Az első fejezetben az azonos értékű, a második fejezetben a különböző értékű hangokból álló vonásnemeket részletezi. A vonásnemek zenei funkcióját — szinte azonos szavakkal mint Quantz [28] — rögtön az 1. §-ban méltatja: „A jelen írás teljesen meg fog bennünket arról győzni, hogy a hangokat a vonó kelti életre; hogy hol egy egészen szerény, hol egy vakmerő, hol egy komoly, hol egy tréfás, hízelgő, nyugodt és fenséges, szomorú vagy vidám dallamot hoz létre, következésképp az a közvetítő, amelynek okos használatával mi a még csak jelentkező szenvedélyt a hallgatóban felkeltjük és megerősítjük" (123. old.) A példáknak se szeri se száma, pl. a 19. §-ban ugyanazon 3 ütemre 34 vonásnemet mutat be. Ugyancsak 34 vonásnem változatot, és azok több alfaját szemlélteti a második fejezet első paragrafusában. Az első fejezetet záró 20. §-ban a vonásnemek belső zenei tartalmára vonatkozóan tesz fontos, ma is megszívlelendő megállapításokat: „Az nem elég, hogy az ilyenféle figurákat a megjelölt vonásnemek szerint simán lejátsszuk; úgy is kell előadni, hogy a változásokat rögtön meghalljuk... a hangerő hol az első, hol a második vagy harmadik negyedre, sőt gyakran az első, második vagy harmadik negyed második felére esik. Ez aztán kétségtelenül megváltoztatja az egész előadást..." (136. old.). A második fejezet a már említett 34 vonásnem változaton kívül egyéb, különböző értékű hangokból álló vonásnemek előadásmódjával foglalkozik további 7 paragrafusban.

A mű záró, tizenkettedik főrésze általános előadási tanácsokat ad, néhol elég szarkasztikus stílusban. A könyv egyébként sem nélkülözi esetenként a gúnyt, a kifigurázást, ami a szerzőnek a színvonal alatti, kontár előadás iránti jogos ellenszenvét mutatja. A 22 rövid paragrafusból álló fejezet összefoglaló jellegű, és így bizonyos gondola-

tok az előzőek ismétlései. Ezt támasztják alá saját visszautalásai is az előző fejezetek paragrafusaira. A harmadik paragrafusban az öncélú virtuozitásról, a rákövetkezőben az előadói önkényről és a rossz kísérésről ejt éles szavakat.

Az utolsó, 22. § lényegében búcsúzás az olvasótól: „És minden fáradozásom, amelyet én e könyv megírására fordítottam arra irányult: a kezdőt a helyes útra vinni, és a jó zenei ízlés megismerését és megérzését előkészíteni" (268. old.). Előrevetíti, hogy talán ír még egy művet, mert „láttam, hogy buzgalmam a kezdőknek nem volt haszon nélkül, és, hogy a tudós zeneművész urak az én szerény igyekezetemet oly sok jóindulattal ítélték meg." (Uo.).

A könyv melléklete egy 20 sorból álló „tabella", ma inkább kottapéldának neveznénk. Ebben a négy negyedes ütem 20-féle ritmusváltozatát tünteti fel, amit a vonásnemek gyakorlására is ajánl. A szerző a tabellát az elméleti részhez kapcsolja (első főrész harmadik fejezet 12. § után, 40. old.). A harmadik főrész végén van hivatkozás erre a táblázatra, de csak a negyedik főrészben (37. § vonásnemek) kell hegedülnie. A tabella tehát a vonásnemek ritmikai szerkezetének megértését, és ennek alapján helyes játékát hivatott a negyedik fejezeten túlmenően is elősegíteni, tehát a tudatos tanulást szolgálja ez is.

A mű második kiadása — mint említettük — a szerző saját költségén 1770-ben jelent meg. A negyedik kiadás 1791-ben, tehát már halála után látott napvilágot a kiadó cég neve nélkül Frankfurt und Leipzig helymegjelöléssel. Ezt további kiadások is követték. Ezeket Kolneder [12] találóan „kalóz lenyomatoknak" nevezi. Ezek egyik eklatáns példája a Bécsben, évszám nélkül Johann Cappi-nál megjelent „Violin Schule oder Anweisung die Violin zu spielen von Leopold Mozart. Neue umgearbeitete und vermehrte Ausgabe" feliratú kiadvány [38]. „Modernizálja" és megkurtítja a könyvet (egy főrészt pl. kihagy), hozzáír, miközben megtartja a kottapéldák és megállapítások zömét, bár gyakran átfogalmazva. Kihagyja a differenciálhangok tárgyalását, a vibrátó tanítását (néhány mondattal elintézi) stb. A ferdítések felsorolása külön tanulmányt érdemelne. Egyébként Pincherle [27] egy meghamisított francia kiadásról is beszámol. Leopold Mozart is úgy járt tehát, mint Geminiani, akinek halála után több „Geminiani"-iskola jelent meg [1]. Úgy látszik ez volt a sorsa a hegedű-módszertan e nagyjainak: nevüket és munkájukat felhasználva epigonok igyekeztek rajtuk meggazdagodni. Egyébként Kroemer [13] még más további kiadásokat is felsorol, közöttük „kivonatosokat" is, amelyek tehát hiteleseknek nem tekinthetők.

Leopold Mozart könyve bármennyire is nevezi hegedűiskolának, elsősorban nem az, hanem módszertankönyv. Ezért a tanítás során nyilvánvalóan további gyakorlási anyagot kellett hozzávenni, előadási darabokról nem is beszélve. Méltán állapítja meg Gerhartz [10]: „Így hiányzik Mozart tankönyvéből a gyakorlati-zenei szempont, ami elődeinek munkáira gyakran jellemző." Sajnos a korabeli hegedűoktatás gyakorlatát alig ismerjük, ezért azt sem tudjuk, milyen zenei anyagot tanítottak, mikor és hogyan dolgozták fel a tanítás során a már meglevő előadási darabokat, Corelli, Vitali, Torelli, Vivaldi, Locatelli, Tartini stb. műveit. Erről Mozart sem ír, ami azért is kár, mert könyve bármennyire is metodikus, középpontjában a zene áll: „Végül a kigyakorlásnál azon kell fáradozni, hogy azt az érzelmet megtaláljuk és helyesen előadjuk, amelyet a zeneszerző átadni akart... Egy szóval mindent úgy kell játszani, hogy attól saját maga is meghatódjon" (260. old. 7. §). Ebben az értelemben becsüli le az üres virtuozitást is: „Amíg egy Allegrót játszanak még jól megy: de ha az Adagio jön; ott elárulják nagy tudatlanságukat és rossz ítélőképességüket az egész darab minden ütemében" (257. old. 2. §). Talán ezért hiányzik könyvéből a skordatúra, a különleges effektusok játékának megtanítása, sőt még a természetes üveghangok alkalmazását sem szereti [107. old. 13. §).

Ő maga mindig zenekari hegedűs volt, ezért számos helyen ad okos, ma is érvényes tanácsokat a zenekari munkára, a kísérésre és az összjátékra vonatkozóan. Az övéhez hasonló részletességgel csak Flesch [6] és Menuhin [41] foglalkozik több mint 150 évvel később a zenekari hegedűsök munkájával. A szólisták iránti enyhe undorát feltehetőleg egyrészt szólista pályájának hiánya, másrészt a magukat szólistának képzelő korabeli „koncertezők" pongyola, stílustalan, önkényes előadásmódja táplálta. Erre utalnak nem éppen gyengéd megjegyzései, különösen a tizenkettedik főrészben. De ez is csak zenei igényességét mutatja, és elhisszük neki, hogy „még sok mondanivalója lenne a koncertező uraknak..." (268. old. 22. §).

Művének értékállandóságát mi sem dicséri jobban, mint az a tény, hogy még a mai hegedűsöknek is van megszívlelendő mondanivalója.

RODALOMJEGYZÉK

[1] Boyden, D. D.: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761. B. Schott's Söhne, Mainz 1971.

[2] Brockhaus-Riemann: Zenei Lexikon. Zeneműkiadó, Budapest 1983—85.

[3] Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Szerk. Fr. Blume. Kassel 1949—1968.

[4] Falck, G.: Idea boni cantoris. Nürnberg 1688.

[5] Farina, C.: Capriccio Stravagante. Drezda 1627.

[6] Flesch, C.: Die Kunst des Violinspiels. Ries und Erler, Berlin 1923/28.

[7] Galamian, I.: Principles of Violin Playing and Teaching. Faber and Faber, London 1964.

[8] Gedeon, T.: Mozart bécsi levelei. Gondolat, Budapest 1960.

[9] Geminiani, Fr.: The Art of Playing on the Violin. London 1751.

[10] Gerhartz, K.: Die Violinschule von Leopold Mozart (1756). In: Mozart-Jahrbuch (Hrsg, Abert, H.) III. Jahrg. Filser, Augsburg 1929.

[11] Jung, H. R.: Erläuterungen und Kommentar. L. Mozart Gründliche Violinschule Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage Augsburg 1787. VEB Deutscher Verlag f. Musik, Leipzig 1968.

[12] Kolneder, W.: Das Buch der Violine. Atlantis, Zürich 1972.

[13] Kroemer, M.: Die Violinschule in Geschichte und Gegenwart. In: Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart. Universal Edition, Wien 1975.

[14] Kovács, J.: Mozart breviárium. Zeneműkiadó, Budapest 1961.

[15] L'Abbe le Fils: Principes du violon. 1761.

[16] Majer, J. Fr. B. C.: Museum Musicum Theoretico Practicum. Schwäbisch Hall 1732.

[17] Melkus, E.: Die Violine. Hallwag, Bern—Stuttgart 1973.

[18] Merck, D.: Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae. Augsburg 1695.

[19] Mostrass, K.: Die Intonation auf der Violine. VEB Hofmeister, Leipzig 1953.

[20] Mozart, L.: Versuch einer gründlichen Violinschule. J. J. Lotter, Augsburg 1756.

[21] Mozart, L.: Gründliche Violinschule 2. vermehrte Auflage. J. J. Lotter, Augsburg 1770.

[22] Mozart, L.: Gründliche Violinschule 3. vermehrte Auflage. J. J. Lotter Augsburg 1787.

[23] Mozart, L.: Gründliche Violinschule 4. Auflage. Frankfurt—Leipzig 1791.

[24] Muffat, G.: Florilegium Secundum 1698. In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich II. u. IV. Wien 1894—95.

[25] Muffat, G.: Armonico tributo. Salzburg 1682.

[26] Paumgartner, B.: Einleitung Mozart L.: Versuch einer gründlichen Violinschule fakszimile kiadásához. C. Stephenson Verl., Wien 1922.

[27] Pincherle, M.: A hegedű. Zeneműkiadó, Budapest 1969.

[28] Quantz, J. J.: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752.

[29] Schenk, E.: Mozarts Salzburger Vorfahren. In: Mozart-Jahrbuch. (Hrsg. Abert H.) III. Jahrg. Filser, Augsburg 1929.

[30] Szende, O.: Fingersatzprobleme im Geigenunterricht an der Unter- und Mittelstufe. Universal Edition, Wien 1983.

[31] Szende, O.: Unterweisung im Vibrato auf der Geige. Universal Edition, Wien 1985.

[32] Szende, O.: Unterweisung in verschiedenen Stricharten auf der Geige. Universal Edition, Wien 1985.

[33] Szende, O.: Unterweisung im Lagenspiel und Lagenwechsel auf der Geige. Universal Edition, Wien 1986.

[34] Tartini, G.: Trattato di musica. Padua 1754.

[35] Tartini, G.: Traité des Agréments de la Musique. Paris 1771.

[36] Tartini, G.: Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini inserviente. Padua 1760.

[37] Themelis, D.: Violintechnik und Methodik in der Violinetüde um 1800. In: Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart. Universal Edition, Wien 1975.

[38] Violin Schule oder Anweisung die Violin zu spielen von Leopold Mozart. Neue umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. Johann Cappi, Wien.

[39] Wagenseil, G. Chr.: Rudimenta Panduristae oder Geige-Fundamente. J. J. Lotter, Augsburg 1754.

[40] Zenei Lexikon. Zeneműkiadó, Budapest 1965.

[41] Yehudi, M.—Primrose, W.: Violine und Viola. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982.

LOHR FERENC:

A ZENEI JÓHANGZÁS SOKFÉLESÉGE ÉS AKUSZTIKAI FELTÉTELEI

A KÜLSŐ AKUSZTIKAI TÉNYEZŐK JELENTŐSÉGE

A zeneszerző képzeletében születő kompozíció formálódása a hangversenyteremben való végleges felhangzásig sok válságos módosulaton esik át. A belső átélést, a belső eszmei egységet és folyamatot *számos külső tényező* változtatja. A próbák, az ültetés, a dobogó mérete, a terem nagysága, ülésrendje, a falak burkolata, a zajok és számos egyéb sajátos tényező befolyásolja az eredményt, amelyet a karmester még nem hallhatott, amikor először mélyedt el az előkészület magányában. A környezet mint akusztikai tényező később lép be a hangzás egészébe, nem az alkotás kezdő folyamatában. Amikor a mű a terembe kerül, akkor viszont olyan követelő erővel jelennek meg a külső tényezők, hogy nem is lehet őket leválasztani többé a műről. A szerző és a karnagy *zenei nyelvén* betanult és felhangzó alkotás a valóság hangi folyamatában a legkülönbözőbb reális elemekkel keveredik. A karmester elsősorban a zenei és énekbeli hangforrások eredetiségében mélyed el és még magában is zenei nyelvet használ, amikor a szerzőt elemzi, stílusának kifejtését fogalmazza meg, a hangzások teltségéről, a hangszercsoportok lágy összeolvadásáról, a kiemelt szólamok jelentőségéről, a staccatók pontosságáról, a ritmusról, a hangtisztaságról elmélkedik. Amikor megfontoltságát, megérzéseit sikerül átadnia a zenekarnak, joggal gondolhatja, hogy a próbákon megérett mű előadásra alkalmas és a közönség elé vihető. A hangversenydobogón mégis azt kell észrevennie, hogy a gondosan előkészített zenei folyamatba számos olyan idegen hatóerő szól bele, ami *nem vezényelhető,* mégis belekerül a zenébe. Az idegen hatás lehet előnyös, lehet káros, mindenesetre *más,* mint zenei belső átélés. Mint külső hangzásszabályozó tényező olyan nyelven fogalmazódik meg, ami nemcsak a zenére, a zenei atmoszférára hat, de minden egyéb hangtörzsre, mint pl. a beszédérthetőségre, a közönség alaphangjára, a visszhangokra, a zajokra, a hangok öblösségére, mélységére, a hangok menetére (tranziensekre), a hangok berezgésére, elhalására, a zenét beleértve, de általában minden hangforrásra egyformán. Ezek a külső hatások nem elhanyagolhatóak, nem hagyhatók figyelmen kívül, mert a karmester és a közönség akaratán kívül jelen vannak és befolyásukkal ilyen vagy olyan *akusztikai közérzetet* teremtenek. A termek jellemzői olyan erősen hatnak, hogy egyes vagy közös vélemény szerint bennük „nem lehet játszani" vagy ellenkezőleg a terem „viszi a zenekart". Ez azonban zenei nyelven talán sokat is mond, ám az épületakusztikus tervező számára nem ad útbaigazítást, legkevésbé programot. A részletes zenei nyelvet át kell fordítani a tervező *akusztikus nyelvére,* ismerni kell a zárt (határolt) terek fortélyos tulajdonságait, azok káros vagy előnyös hatásának mély okait, hogy azokat föl tudja használni egy hangversenyterem tervezéséhez. Anélkül, hogy a hangvilág fizikájába vagy szakanyagába mélyednénk, megemlítjük a legfőbb követelményeket, amelyek a tervező előtt fölmerülnek. Ezek a követelmények nem szubjektívek, nem esetlegesek, nem lehet őket zenei nyelven tárgyalni, irgalmatlanul reálisak elannyira, hogy nem is találhatók meg a

zeneszerzés és a karmesterképzés szótárában. A zeneművészet fejlődése nem áll meg. A fejlődéshez a *környezet,* mint stílusigény, finomított tényező éppúgy hozzátartozik, mint ahogyan egy szoborművet is megfelelő környezetbe kell állítani. A mű a környezetével együtt egész és teljes értékű. A zenét meg lehet közelíteni a hangversenyterem oldaláról és tisztelni kell a termet, mert ez az az objektív, egyben belsőtéri esztétikai instrumentum, amely a saját egyéniségével átadja a zeneművet az értő közönségnek.

ZENEI HANGZÁSSZABÁLYOZÁS

Valahány terem, kis-, vagy nagyméretű, más alakú, más bútorzatú, más az akusztikája. Üres szobába egyetlen bútortöbblet bevitelével megváltozik a szoba hangzása. Szőnyeggel, függönnyel letompul a „visszhang". A nagy üres terem kong, a műhelycsarnok lármás, a folyosó zeng, az olvasóterem csöndes. Ezen helyiségeknek különböző a rendeltetése, akusztikájuk eléggé egyértelmű, nem firtatjuk, hogy miért ilyenek. Az előadótermek esete más. Nem helyes őket a jobb- vagy baloldalra állítani: jó, vagy rossz az akusztikájuk. Aki jó akusztikájú teremről beszél, máris egyoldalúan, ki nem mondottan a terem céljára, rendeltetésére gondol. Magában hozzáteszi, hogy jó a szövegérthetősége, pl. egyetemi előadóteremre gondol, vagy jó kamarazenére, jó operára, vagy jó hangversenyteremre. Ugyanis a valóságban nincs olyan terem, amely éppolyan jó a szövegérthetőségre, mint az orgonajátékra, oratóriumra, fúvós zenére. Sőt ezek a kritériumok pontosan elválasztják egymástól a termeket. Megfigyelhető, hogy a szöveges termek azonos létszám mellett alacsonyabbak, kisebb légterűek, más kialakításúak, mint a zenetermek. A többcélú, *vegyes műsorú termek* akusztikai kompromisszumok, mert zenére még nem, szövegre már nem alkalmasak. A budapesti Rózsa Ferenc székház kongresszusi terme jó a szövegérthetőségre, de nem jó élő zeneelőadásra. A szöveges termekben a zene nem él, nincs levegője, nincs zengése.

AZ AKUSZTIKAI TERVEZÉS IRÁNYELVEI

A zenésznek nem kell érteni az akusztikai tervezéshez, az akusztikusnak nem kell művésznek lennie. Mindkettő a saját szaknyelvén fogalmazza meg a jó akusztikát és ez gyakran elég bizonytalan kiindulást jelent a tervezőnek. Az akusztikus tervező más fogalmakkal él, másképp fogalmazza meg a zenei melegséget, a hangszínkép egyenletes elosztását, mint a zenész. Olyan fogalmakkal dolgozik, amelyek a zenei szótárban nem is találhatók. A jó hangzás mégis azt kívánja, hogy az eredmény mindkét megközelítésből optimális legyen. A kiindulás mindenképpen a meghatározott célon, a *rendeltetésen* alapszik. Ha tisztázott a cél, ma már megtervezhető külön a kamaraterem, az opera, a bemondó szoba, a zenestúdió, sőt a „süket szoba" is. Attól függően, hogy milyen nagy legyen a terem befogadóképessége, kiszámítható pl. a prózai színház, a mozi vagy az opera *légtérszükséglete.* A fajlagos légtér azért fontos, mert máris különválasztja a termeket. Fejenként 3-tól 10 köbméterig más-más akusztikát kapunk. A nagy légtér a hangversenyterem szükséglete. A bostoni Symphony Hallban 7,1 m^3, a salzburgi Neues Festspielhausban ez 6,5-nek felel meg. Az Erkel Színházban 7,6, a Zeneakadémián 7,2 ez az érték. A tervezés következő lépése a *terem formája* és kialakítása. Vannak nem kívánatos formájú termek, amelyek sem a prózára, sem a zenére nem alkalmasak. Ilyen pl. a Pantheon (kör alaprajz, hengeres palástfalak, kupolás mennyezet), vagy ilyen a székesfehérvári (Prohászka) templom is. Új tervekben javasolni lehet a belsőtéri *helyes arányokat.* A műemlékekhez általában nem lehet akusztikailag hozzányúlni (az eredmény is ennek megfelelő). Fontos, hogy az akusztikai szempontok azonnal az *induláskor* befolyásolják az építészi

terveket. Az utólagos javítgatás roppant költséges és nem is teljes értékű. Vannak nagyszerűen bevált szabályok az alaprajzi, metszeti arányokra és méretekre. Ide tartozik a zenekari emelvény, operában a zenekari árok és határoló anyagai, ilyen az erkély és az erkély alatti térség előnyös megtervezése, a nézőtéri *széksorok* megfelelő emelkedése is. Ez utóbbi igen fontos igény. Annak ellenére, hogy a világon több *síkpadozatú* terem működik, pl. München Herkules Saal, Moszkva Oszlopcsarnok, Amsterdam Concertgebouw, itthon a Vigadó, ez a zene szempontjából csak *kényszermegoldás* (tánc, ünnepélyek, fogadások, műemlék). A zenei tisztaság megkívánja a hangenergia *közvetlen* útját a dobogótól a hallgatóig, lehetőleg minden ülőhelyen. A vízszintes nézőtér rendkívül káros minden olyan esetben, amikor a hangszerek nem kiemelt dobogón, hanem a *közönség fejmagasságában* szólnak. Ugyanis ebben a fejmagasságban a vízszintesen terjedő hangenergiát a közönség „elszívja". (A Nobel-díjas Békésy szabálya). Ilyen esetben legalább a pódiumot kell jobban emelni. A Vigadó újjáépítése előtt olyan javaslat is készült, hogy a nagytermet ünnepélyes célokra kell fenntartani, és a Vörösmarty tér felé új 3000 fős termet építeni (Pintér—Lohr). Ide azonban egy zenei házat építettek, a Vigadó nagytermében megmaradt a zenei program.

A zeneterem köbtartalmának szabályozása csak egy követelmény a sok között. Ugyanilyen fontos az *első visszaverődések* megtervezése. Ennek az a lényege, hogy az ülőhelycsoportokra a közvetlen hang megérkezése után legalább 30 milliszekundumon belül megérkezzék az első visszavert hang is. Ez a gyorsan érkező visszavert hang nagyon előnyös, mert teljesebbé teszi a közvetlen hanghatást és erősíti azt (Haas-effektus). Gyakorlatilag minden ülőhelycsoport közelében (magasságában) előnyösen működik egy-egy hangtükröző lap vagy felület, amely teljesíti ezt a szerepet. Ezért a falak és a mennyezet vonala nem egyenes, hanem felületekre tagolt, elöl és hátul más. A visszaverődések rövid hangútját zavarják a másod-harmadfokú tükrözések, sőt a távoli visszaverődések, amelyek az említett hatás ellen működnek. Ilyenek a *visszhangok,* a többszörös hangzások, vagy különösen az interferenciák, vagy az ívelt hátfalról, kupolás mennyezetről fókuszozva gyűjtött egyéb káros hatások. A *káros jelenségeket* mindenképpen meg kell szüntetni, pl. ki-be ugró falrészekkel, a homorú felületek helyett befelé domborított alakzatokkal.

Ki kell emelni az *akusztikai burkolatok* gyakran tévesen értelmezett fontosságát. Sok naiv és félrevezető vélemény van forgalomban a „hő- és hangszigetelő anyagokról", a „tojástartó dobozok kitűnő hangelnyelő tulajdonságáról", a függönyökről. Amennyire fontos a helyes visszaverődés, annyira káros a *túlzott hangelnyelés,* a tompaság. Ez a hatás olyan esetben lép föl, amikor sok a párnás ülőhely, a drapéria, a falakon a porózus tábla. (Olyan a hangzás, mint amikor a hó elborítja az úttestet, a forgalom zaja lecsöndesedik). A burkolatok hangelnyelő hatása egészen a süket szobáig fokozódhat, amelyben gyakorlatilag nincs visszaverődés. A hangelnyelő anyagokkal (lemezrezonátorokkal, lyukasztott lemezekkel és ásványgyapot dobozokkal vagy az üregrezonátorokkal) csínján kell bánni, mert könnyen *hangszegény* helyeket teremtenek. A sok hangelnyelő burkolat éppen azokat a nehezen biztosítható finom magas hangokat vágja le, amelyek a zene frissességét, felhangjainak gazdagságát közvetítik. (Ilyenkor nagyobbszámú vonósra van szükség). A zenei fül megkívánja a terem zengését, a helyes *utózengési időt.* Tévesen visszhangosnak szokták mondani, pedig a visszhang káros, az utózengés szükséges jelenség. Az utózengési idő annyira kényes, hogy tizedmásodpercek is befolyásolják. Néhány tized másodperces különbséget a karmesterek már érzékelnek. A világ legjobb hangversenytermeinek sorrendjét 25 karmester így állította fel: Grosser Musikverenssaal, Bécs, Teatro Colón, Buenos Aires, Concertgebouw, Amsterdam, Symphony Hall, Boston, Konserthus Göteborg. Utózengési idő szempontjából ezek 1,5—2,05 között vannak,

tehát csak 6 tized mp közöttük a különbség. Karajan szerint a 2,05 mp-es Musikvereinssaalban nem lehet gyors meneteket játszani (túl hosszú az utózengés), mások ezt tartják éppen jónak. Ormándy szertnt a Symphony Hall a világ legjobb terme. Az említett értékek átlagosak. Helyes ha a teremben a mély hangoknak kissé hosszabb a zengése, mert az az akusztikai melegség érzetét kelti. Ez a hatás azáltal érhető el, hogy a falakon kevesebb „mélynyelő rezonátort" helyezünk el.

A nyersnek mondott, azaz szabályozatlan, *burkolatok nélküli* kemény falak által határolt termekben, különösen ha nagy a légterük, olyan hosszú az utózengés, hogy hosszú másodpercekig megmarad bennük a hangenergia. Ilyen pl. a *Pisai Keresztelő kápolna,* amelyet be is mutatnak a közönségnek. Egy énekes három hangot énekel egymás után, mind a három együtt szól és akkord formájában hallatszik. Ugyancsak hosszú az utózengés a római Szt. Péter templomban. Kevéssé zeng, de orgona és énekkar szempontjából kitűnő több templom között a Mátyás templom akusztikája. A nagy légtér mellett a hangkemény falakról diffúz (szóróhatású, tehát nem csapódó) hangenergia kellemes zengő hatást kelt. Az ilyen hosszanzengő terek természetesen nem alkalmasak gyors, pattogó menetekre, általában nagy tempójú kompozícióra. Az orgona is azért való a templomokba, mert a síphangok kifejlődése lassú, a templomtér utózengése pedig hosszú.

Bizonyos, hogy az utózengés mértéke meghatározó követelmény a zeneteremben is (talán ezt veszik észre a laikusok is), de kiderült, hogy ennél is fontosabb a *diffuzitás* témája. A falakról és a mennyezetről visszavert hangenergia a teremben keveredik, de nem a frekvenciasávok hűsége szerint. A mély, közép és magas frekvenciasávok egyenlő arányát nehéz megteremteni. A levegőtől kezdve sok burkolati és a térbe bevitt anyag szívesen nyeli el a *magas hangokat,* azért a magas sávot nem csillapítani, de ellenkezőleg megmenteni szükséges. A közönség amúgy is sok porózus anyagot visz be a térbe. A jó hangversenytermekben nincs drapéria, az ülőhelyek támláit sem textíliával burkolják. A faburkolat, sőt a tompán fényezett falapok nem nyelik el a szükséges magas sávokat. A falemezek mögött kialakítható dobozok pedig — amelyekben szálas anyagok vannak — „lemezrezonátorok", a dobozok mélysége szerint különböző hangsávok csillapítására tervezhetők. (A mély dobozok a mély sávok elnyelésére valók.) A dobozok látszatra egységes faburkolat képét mutatják, holott mögöttük különböző szerkezetek biztosítják a helyes hangelnyelést, a terem felé pedig a diffuzitást. A *falak* ki-be ugratása, a *mennyezet* vonalvezetése kényes téma, mert hozzájárul az eddig tárgyalt objektív előírások betartásához. Több más teremakusztikai téma is fölmerül, pl. az *erkély alatti tér* mélysége gyakori panaszok oka. Ha jóval mélyebb ez a tér, mint az erkély alatti függőleges méret, a hátfal közelében egészen más a hangérzet és a zenei egyensúly, mint a nyílt teremben. Ugyanez az elv határoz a *páholymélységek* kialakításában. Megfigyelhető a mi operánkban, milyen más a hang a páholyok mellvédjénél, mint a mély bejárati helyen, ahol tompábbnak és mélyebbnek hallatszik a zene. Ez a fölismerés arra mutat, hogy lehetőleg egyetlen nyílt, összefüggő teremegész (beleértve az előadóteret) jobb eredményre vezet, mint az ún. kapcsolt terek hangzása. A terem *külön kis akusztikáiban* más-más *hangszínkép* tapasztalható, mint a nyílt teremben. Az egyenlőtlen hangellátás hibája tehát nemcsak a halkságban, egyenlőtlen hangosságban jelentkezik, hanem a teljes hangszínkép megcsorbításában is. Eszerint a terem hibái miatt nem ugyanaz a hangszínkép hallatszik a terem egyes területein (erkélyén), mint amit a karmester mint kiegyenlített hangszínképet vezényel. Az *operákban* különösen ki kell emelni a *kapcsolt terek* külön hangzásait. Az énekesek a színpadtérben a közönség felé énekelve megteremtik azt a követelményt, hogy a közönség közvetlen hangot halljon. Hátrafelé vagy oldalt énekelve kezd érződni a színpadtér külön akusztikája (négyemeletes zsinórpadlás hatalmas légtere, amelyet füg-

gőleges irányban csak a lógó díszletek anyaga „szabályoz"). A díszletfalak és részben a díszletek teteje módosíthatja az énekhangot — és ez a módosulat esetleg felvonásonként más hangszínképet juttat a nézőtérre). Eszerint csak a színpadi hang „direkt", az is módosul. A zenekari helyzet azonban más, mint a hangversenytembereli elhelyezés. A zene energiája *nem közvetlen,* mint az éneké, hanem közvetett, mert a zenekar külön elhatárolt térben, részben a színpad alatt helyezkedik el. A közönség a zenét a falak és a mennyezetrészek visszaverődéséből hallja. Kitűnő és elsőízbeni visszaverődés esetén jó ének—zene arány alakul ki. Ilyen a mi operánkban a mennyezet (Lotz-freskó) felületének nagyszerű visszaverő működése. A zenei hangenergia *első tükrözése* a III. emeletre irányul, ahol közismerten jobb az egységes hangzás, mint a páholyok belsejében, vagy a földszint utolsó soraiban. Az operát a hangarányok oldaláról értékelve *más hangzási műfajnak* kell tekinteni, mint a hangversenyt, sőt az oratóriumot is, elsősorban azért, mert az operában a törzshangzások külön akusztikai terekből szólnak. Ezt az *adottságot* fölismerve és elismerve bátran építették meg a *bayreuthi Wagner Festspielhausban* a zenekari árkot úgy, hogy az teljesen a színpad alá került. Az első és második hegedűket kivéve a zenekar mintegy elkülönült hangtérben játszik, sőt a színpadtól lefelé irányuló lyukasztott lemez is azt a benyomást kelti, mintha a zenekar elkülönülne az előadástól. Ebben a fölfogásban az emberi hang végleges energiája eleve *arányba kerül* a zenekar hatalmas erejével, anélkül, hogy a zenei hangszínek természetes kibontakozását mesterségesen mérsékelni kellene. A kitűnő eredmény igazolja az elv helyességét. Természetesen nem csupán a színpadtér és a zenei árok helyes akusztikája dönt a különösen kellemes hangzási közérzet kialakulásában, hanem maga a kétféle hangforrás együtthangzása és a nézőtér már tárgyalt akusztikai kialakítása is.

(folytatjuk)

KÖNYVEKRŐL

Dieter Rexroth (szerk.):

PAUL HINDEMITH, BRIEFE

Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982

Paul Hindemith a XX. századi zeneszerzés legfontosabb tizenöt-húsz mesterének egyike. Mintegy másfél évtizeddel volt fiatalabb Bartók, Stravinsky és Kodály nemzedékénél: Prokofjev, Honegger kortársának tekinthető. Fiatalkorában „polgárpukkasztóként" indult: ám e címke mögött jelentékeny újító tevékenység rejlett. Hindemith felfedezte, hogy 1920 után gyökeresen megváltoztak zene és társadalom kapcsolatának a XIX. században megszilárdult, „végérvényes"-nek hitt törvényei, s hogy a muzsikusnak e megváltozott körülményekhez kell szabnia mondanivalóját. Ebből következett zenei-technikai újítótevékenysége, mely — a tonalitás határain belül maradva ugyan — formában, harmóniában, műfajban mégis vadonatúj területeket hódított meg a zene számára. 1930 utáni műveiben egyre nagyobb felelősségtudattal, egyre hangsúlyosabban vetette fel az alkotó szerepét a világ alakulásában — vagyis az „írástudók felelősségét". Ez a gondolati és zenei fejlődése élesen szembeállította a nemzetiszocialista Németország kulturális ideológiájával: Hindemith is a nemkívánatos zeneszerzők, az „elfajzott zene" alkotóinak sorába került. „Mathis a festő" c. szimfóniájának „botránya" után Hindemith emigrációba kényszerült: először Svájcba, majd az Amerikai Egyesült Államokba költözött. A II. világháború elmúltával, amikor a német szellemi újjászületés egyik vezető személyisége lehetett volna, nem tért vissza Németország egyik „zónájába" sem, hanem, akárcsak Thomas Mann, Svájcban telepedett le. A nyugat-európai zene háború utáni fejlődése azonban nem kedvezett művészete recepciójának: a második bécsi iskola nyelvi újításai iránti robbanó hatású érdeklődés, másrészt Adornónak és híveinek ideológiai egyoldalúsága és türelmetlensége Hindemith alakját, műveit a második vonalba szorította. Világhírű, de igazában mégsem méltányolt szerzőként, tragikusan magára maradva halt meg 1963-ban.

Mindez magyarázatot ad arra, hogy a Hindemith-irodalom miért nem olyan méretű, mint a Bartók-, Stravinsky- vagy Berg-literatúra; részben arra is, hogy a magyar nyelvű zenetörténeti tájékoztató irodalomból, mely *összességében* sokrétűnek és objektívnek mondható, miért hiányzik mind a mai napig a Hindemith-könyv. Fájdalmas hiány ez mindenképpen, hiszen Hindemith ábrázolása nélkül nem teljes a XX. századi zenetörténet ábrázolása-leírása.

Dieter Rexroth publikációja a tárgyat alaposan ismerő, kiváló szakember magas színvonalú munkája. A szerző mindent elkövetett, hogy a szemelvényesen közreadott levelek kötetével mennél teljesebb Hindemith-képet rajzoljon. A munka célját leíró előszón kívül életrajzi vázlatok, táblázatos életrajz, műjegyzék, diszkográfia és a levelezésben említett kortársak minilexikonja egészíti ki a levelek mondandóját. Maga a levélközlés (tehát a könyv fő része) is tartalmaz bizonyos szerkesztői „kötőanyagot": rövid, célszerű útbaigazítást a címzettről, vagy arról az ügyről-akcióról, mellyel a szóbanforgó levél foglalkozik. A kötet tehát maximálisan teljesíti azt a célt, melyet közreadója maga elé tűzött.

Ami a művet mégis inkább *hasznos*, mint *vonzó* olvasmánnyá teszi, az a kötet alapanyagában rejlik. Hindemith ugyanis nem volt „jó levélíró", fontos mondandóját nem levelekre bízta; leveleiben még annyira sem tárulkozott fel, mint Bartók Béla tette volt. Vagyis egyéniségéhez, művészi jelentőségéhez ez a levélgyűjtemény nem ad kulcsot. Aki Hindemith életét, jellemét, alkotásait már ismeri valamelyest, az haszonnal forgathatja Rexroth gyűjteményét. Másnak azonban ez a *kiegészítő* olvasmány nem sokat mond.

Bónis Ferenc

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

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 még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

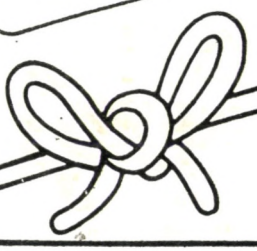
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás





Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

FV 57

MAGYAR ZENE

1987 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVIII. évf. 3. szám 1987. szeptember

TARTALOM

BREUER JÁNOS:
70. 223
ANATOLIJ LUNACSARSZKIJ:
Zene és forradalom (részlet) 225
NYIKOLAJ ROZLAVEC:
Önmagáról és munkásságáról 226
MARINA LOBANOVA:
N. A. Rozlavec zeneelméleti hagyatéka 230
INNA BARSZOVA:
Alekszandr Moszolov korai alkotásai 244
VIKTOR BELJAJEV:
Kasztalszkij és orosz népi többszólamúsága 282
„DIALECTICUS" [NYIKOLAJ ROZLAVEC]:
A zenei reakcióról és haladásról 292
LEONYID SZABANYEJEV:
Kortárs zene 296
A KORTÁRS ZENE TÁRSASÁGA ÚJ ALAPSZABÁLYA 301
VLAGYIMIR DERZSANOVSZKIJ:
A keresztúton 302
LEV LEBEGYINSZKIJ:
Nyolcévnyi küzdelem a proletár zenéért (részlet) 304
LEONYID SZABANYEJEV:
Zenei irányzatok a mai Oroszországban 307
DMITRIJ SOSZTAKOVICS:
Levelek Ediszon Gyenyiszovhoz 315

* * *

LOHR FERENC:
A zenei jóhangzás sokfélesége és akusztikai feltételei II. 328

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar 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 125—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

87.5760.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen

70.

A kerek évfordulók nyomában, a Magyar Zene októberre emlékező harmadik különszámát tartja kezében az olvasó. 1967-ben (VIII. évf. 5. szám) Szabolcsi Bence, Szabó Ferenc, Ujfalussy József személyes, egyszersmind zenetörténei-esztétikai jelentőségű írásaival találkozhatott, a magyar—szovjet zenei kapcsolatok hazai feldolgozású dokumentumaival, szovjet zenetörténész kortársaink munkáival.

1977-ben (XVIII. évf. 3. szám) a 20-as évek szovjet zenekultúrájának nemzetközi használatra szánt írásos dokumentumaiból jelent meg válogatás. Szovjet zenetudósok-kritikusok nyugati folyóiratoknak szánt egykori tanulmányai, tudósításai alkották e szám gerincét, kiegészítésül csatlakozott hozzájuk egy-két külföldi muzsikus útibeszámolója. Ezek a tudósítások nem lakkozták ugyan a fiatal szovjetállam zenei valóságát, de teljes valójukban nem ábrázolták-tükrözték — hellyel-közzel inkább csak érzékeltették — azokat a csatának is beillő kőkemény vitákat, amelyeket „konzervatívok" és „modernek" „népiesek" és „urbánusok", „nyugatias" és „proletár" orientációjú muzsikusok vívtak, természetesen valamennyien abban a biztos hitben, hogy ők, és csakis ők tudják, milyen zene kell az új társadalomnak.

Október 70. évfordulóján a 20-as évek zenei „éleslövészetének" belföldi dokumentumai közül mutatunk be néhányat. Hozzá a „modernek" két kulcs-zeneszerzőjével, Nyikolaj Rozlaveccel és Alekszandr Moszolovval foglalkozó, friss tanulmányt. Mindketten vezető személyiségei voltak az 1923-ban alapított Kortárs Zene Társaságának (ASZM). A kép persze csonka, hiányzik az ellentábor, a Proletár Zeneszerzők Orosz Társasága, a szintén 1923-ban alapított RAPM legalább egy markáns képviselőjének portréja. Így az egymásnak feszülő álláspontok a pro és kontra megfogalmazott deklarációkból-vitairatokból tapinthatók ki.

Viktor Beljajev angliai publikálásra szánt tanulmányának közléséhez magyarázat-indokolás aligha szükséges. Más eset Leonyid Szabanyejev tudós-kritikusé. Az ASZM alapítói közé tartozott, a zene integritását és öntörvényűségét igyekezett védelmezni a vulgáris marxizmussal szemben. 1925-ben, még hazájában élvén, a Musikblätter des Anbruch első szovjet különszámának (1925 március, magyarul Magyar Zene 1977/3) egyik legfontosabb és legterjedelmesebb cikkét írta. Miután a RAPM Szabanyejevre összetüzet nyitott, 1926-ban Párizsba emigrált s ott írta a Musical Quarterly számára e számunkban olvasható, tömérdek valótlanságot (is) tartalmazó cikkét. Feltehetően — érthető — sértettség vezette a tollát, de a mindenfajta emigráció első éveire általában jellemző önigazolás mentalitása is. Ez az 1930-as megjelenésű írás mindenesetre a kor dokumentumai közé tartozik, még ha tudjuk is, hogy a politikai vezetésből részt vállaló Anatolij Lunacsarszkij közoktatási népbiztos szakmailag úgy értett a zenéhez, mint kevés miniszter a világ valamennyi kormányának történetében és tökéletesen tisztában volt a

zene társadalmi-művészi szerepével. Maga Lenin is, akit aligha rokonszenvei ellenére köszöntöttek hangversennyel 50. születésnapján a központi bizottságban. Lunacsarszkij különben, mint kormánytisztet viselő zeneértő, azon igyekezett, hogy a marakodó zenei csoportok között a mérleg nyelve kiegyenlítő szerepét töltse be — jelezze ezt egyik írásának részlete ehelyütt —, bár igaz, a 20-as évek vége felé ez a törekvése mind kevésbé sikerült.

*

Egy merőben más, bár zenetörténetileg szintén „éles" kor dokumentuma Dmitrij Sosztakovics megannyi levele Ediszon Gyenyiszovhoz. Gyenyiszov, a tomszki egyetem 19 éves matematikahallgatója s egyelőre zeneszerző-önjelölt éppen 1948 nyarán, néhány hónappal az SZKP Sosztakovicsot is súlyosan és igaztalanul bíráló zenei határozata után fordult tanácsért a külső pályafutása mélypontjára jutott mesterhez. Ez már önmagában is állásfoglalás. Megindító az a gondoskodás és szeretet, amely Sosztakovicsnak az akkor még nyilvánvalóan nagyon is kezdő Gyenyiszovhoz írott leveleiből árad. E levelezés eredménye végül is visszacsatolható a korai szovjet zene becses kísérletező-újító eredményeihez, hiszen Gyenyiszov, 60. éve küszöbén, méltán tekinthető ama legendás 20-as évek zeneszerző-örökösének.

Breuer János

ANATOLIJ LUNACSARSZKIJ:

*ZENE ÉS FORRADALOM**

(RÉSZLET)

A társadalmi élet általában és minden időben megköveteli, hogy bőséges része legyen zenében, de ne csak magas színvonalú kompozíciók és koncerten előadott darabok formájában, hanem zenével telített legyen minden napja: legyenek dalok, dalocskák — munkadalok, gyermekdalok, indulók, táncdalok stb. A mi emelkedett forradalmi életünk bármely kornál jobban megköveteli a zenei telítettséget.

Ennek érdekében még keveset teszünk. Természetesen halljuk a komszomolista és úttörődalokat, a munkadal-próbálkozásokat, a vöröskatonák dalait stb., de mindez egyelőre meglehetősen jelentéktelen és kevés. Nincsenek olyan mestereink, akik hozzálátnának az ún. hétköznapi zenedarabok, az élethez szükséges mindennapi zenei kenyér — amely nem trágár, nem szirupos, nem szétmázolódott édesség, hanem valódi, igazi, étvágygerjesztő ropogós és tápláló zenei kenyér — kimunkálásához.

Ez nagyon fontos feladat. Ehhez természetesen segítséget nyújthatnak maguk a néptömegek is, segítséget nyújthat az élet is. Új módon, ötletesebben kell merítenünk a parasztzene óriási tartalékaiból, de nemcsak uniónk alapvető szláv népeinek zenéjéből, hanem a családunkba tartozó nagyszámú nemzetiség zenéjéből is; oda kell figyelnünk azokra a természetes ritmusokra, amelyeket a forradalmi város szül. A muzsikus érzékelheti — és érzékelnie is kell — napjaink meg nem formált alapzenéjének az atmoszférában levő új elemeit.

*

[...] Az is lehetséges, hogy viharos, mindent felülvizsgáló korunk kritikai szempontból megvizsgálja az egész kialakult zenei rendszert. Hiszen ezen a téren oly sok a probléma, érződik, hogy a zenét bizonyos racionalisztikusan temperált páncélba szorították. S fel kell tennünk magunknak a kérdést: a jövőben nem kellene-e ezt a páncélt tökéletesebbé tenni, nem kellene-e csengőbbé, csillogóbbá vagy talán részben hajlékonnyá tenni, avagy nem kellene-e széttörni és kiszabadítani a zene alatta rejtőző mellkasát? S mi lesz akkor? Valóban élettel teli mellet fogunk-e találni, amely csodálatos tejével kész az új nemzedékeket táplálni, avagy a páncél levételével bizonyos kaotikus zenei erőket szabadítunk fel, s azokat aztán megint meg kell próbálnunk kristályos formába önteni?

Ezek a problémák azonban még bonyolultabbak, s elsősorban azoknak az érdeklődésére tarthatnak számot, akik a modern zene, és általában a zene mélyére hatoltak. A hozzá nem értőknek különösen óvatosan kell lépegetniök ezen az ösvényen.

1926

fordította: *Katona Erzsebet*

* A. V. Lunacsarszkij: A zene világában. Gondolat Kiadó Budapest, 1975. 222-223.

NYIKOLAJ ROZLAVEC:

ÖNMAGÁRÓL ÉS MUNKÁSSÁGÁRÓL

1880-ban születtem az eldugott, félig ukrán, félig belorusz Dusatino faluban, az egykori Csernyigov kormányzóságban. Tősgyökeres paraszti családból származom (anyám jobbágyi származású, apám ősei úgynevezett „állami parasztok" voltak).

12 éves koromig, míg családom el nem hagyta a szülőfalumat s Konotop városába (szintén Csernyigov kormányzóság) nem költözött, mint minden falusi fiatal, én is életkoromnak megfelelő paraszti munkát végeztem: segítettem a felnőtteknek a földeken, a szénagyűjtésnél, a kertben, állatot őriztem (szívesen éjszakáztam a lovak mellett). Itt, 7—8 éves koromban nyilvánultak meg zenei képességeim, nyilvánvalóan falusi autodidakta hegedűs nagybátyám hatására: a hegedűt magam is szerettem, megtanultam s nem játszottam rosszabbul, mint a nagybátyám. Természetesen hallás után muzsikáltunk, nem pedig kottából.

12 éves koromtól a magam munkájából éltem, jelentéktelen hivatalokban szolgáltam s a kedvezőtlen körülmények ellenére zenei tanulmányokat folytattam. Konotop zsidó lakodalmi hegedűsénél kezdtem s eljutottam végül a már meghalt kurszki A. M. Abaza zenei osztályába. Nála hegedűt, zeneelméletet tanultam, alapvető elméleti ismereteket szereztem. Miután 21 éves koromban befejeztem ezt az iskolát, elszakadtam a családomtól és a munkámtól, hogy a moszkvai konzervatóriumban képezzem tovább magam. 1912-ben végeztem, két szakon: hegedűt J. V. Hzsimalinál, zeneszerzést A. A. Iljinszkijnél (ellenpont, fúga, formatan) és Sz. N. Vasziljenkónál (hangszerelés, önálló szabad kompozíció) tanultam. Byron versére írt „Ég és föld" című vizsgadarabomért — műfaja operakantáta — megkaptam a nagy ezüst érmet.

A konzervatóriumban, a zeneszerzés tanszakon, mindig a legszélsőbb „bal"-hoz tartoztam s eme „levita" magatartásomért sok kellemetlenséget kellett elviselnem.

Miután végre megszabadultam az iskolai kényszer béklyóitól és megkezdtem az önálló alkotást, egy csapásra úgy éreztem, ahhoz, hogy a saját szavamat a zenében kimondhassam, határozottan szakítanom kell mindama fölösleges poggyásszal, amelyet a konzervatóriumban rám tukmáltak. Az az ismeretanyag és sokféle technikai készség, amelyet a konzervatórium útravalóul adott, fölöslegesnek tűnt fel gyakorlati munkámhoz, mivel túlnyomórészt olyan sablonokból állt, amelyek semmiképp nem szolgálhatták céljaimat, saját benső „én"-em kifejezését, sem új, még soha nem hallott hangzó világok megálmodását.

Erős benső ösztönzés — de semmiképp nem az eredetiség keresése, amit néhány tájékozatlan ember még ma is hisz rólam — vezetett el az iskolai hagyománnyal és technikával való szakításhoz, új formák önálló kutatásához.

S ekkor, egyévnyi kemény munkával ösztönösen jutottam el olyan harmóniai prin-

cípiumok felismeréséhez, amelyek az általam mindig is megálmodott hangzáshoz vezettek, sőt, időről időre már 1909—1911 közötti iskolai munkáimban is átütöttek.

1913 tavaszán lebbent fel előttem a fátyol s ezután hatévnyi megfeszített munkával (körülbelül 1919-ig) véglegesen ráleltem egyéni technikámra, amely teljes szabadságot ád művészi alkatom megvalósításához.

E próbálkozásaim eredményeként jelentek meg első műveim, 1. hegedűszonátám és dalaim, amelyeket 1913 tavaszán írtam s amelyeket ki is nyomtattak. Harmóniai struktúrájukat ma elemezve világosan látom, akkori zenei gondolkozásom arra irányult, hogy valaminő önálló, önmagában zárt zenei komplexusokat, sajátságos „szintetikus akkordokat" tapogassak le s belőlük próbáljam meg kifejleszteni a teljes mű harmóniai tervét. E 6—8, vagy még több hangból álló „szintetikus akkordokból" könnyűszerrel voltak képezhetők a régi harmóniai rendszer akkordjai. Nyilvánvalóan arra szolgáltak, hogy ne csupán külső, hangszínre ható szerepet játsszanak a kompozíció teljes tervében, hanem a tonalitás helyettesítőinek benső feladatát is ellássák. Műveimből mind a mai napig valóban teljesen hiányzik a klasszikus tonalitás princípiuma — a „tonalitás", mint harmóniai egység azonban változatlanul megvan s az említett „szintetikus akkordok"-ban jelenik meg. Ezek „alapakkordokká" rendeződnek, vertikálisan és horizontálisan a 12 fokú kromatikus skálából fejlődnek a szólamvezetés tulajdon szabályai szerint. E szabályok logikusak, sikerült rátalálnom rendjükre is. Ilyetén mód kezdve a harmóniai kísérleteket fokozatosan nem csak új „harmóniaformákra" leltem, hanem újfajta polifóniára is. Ez és más leleményeim a tonalitás új princípiumaival egyetemben kikerülhetetlenül sodortak új „ritmusformák" felé. A felsoroltak eredményeként körülbelül 1919 vége felé teljesen tudatossá vált bennem, hogy a felsorolt elemek a „hangok szervezésének új rendszerét" képezik. Véleményem szerint ez a szisztéma hivatott arra, hogy az önmagát véglegesen túlélt klasszikus rendszert helyettesítse és szilárd alapot adjon az „intuitív" (valójában anarchisztikus) alkotómódszerekhez. Ilyenekkel dolgozik manapság a legtöbb kortárs zeneszerző, mindazok, akik félredobták a régi szisztémát és most vaktában úsznak, szabályok és törvények nélkül, a zenei elemek ismeretlen hullámain. Valamennyi 1919-től máig írt művem nemcsak eme általam felfedezett rendszer gyakorlati alkalmazásának eredménye, hanem szisztémám továbbfejlesztésének és tökéletesítésének is dokumentuma.

Cikkem korlátozott keretei között nem tudom ezt apróra bemutatni, de arra talán nincs is szükség: minden nehézség nélkül követhetnek a tudásra szomjazó lelkek, akik az említett periódusban keletkezett műveimet végigelemzik. Nemcsak kiindulási pontjaimat ismerhetik meg ilyetén mód.

Persze előre látom, hogy kikerülhetetlen az én princípiumaim és módszereim egybevetése a Szkrjabinéivel (a Prometheus utáni periódus Szkrjabinjával) és a Schoenbergéivel. Bizton hiszem azt is, hogy megkísérlik princípiumaimnak e két újító munkásságából való eredeztetését. Ezért, anélkül, hogy prioritásomra bárminemű jogot formálnék (ezt a kérdést a művészet szempontjából nemlétezőnek tekintem), pusztán az egyszerű igazság végett kijelentem: bármennyire nehéz is bizonyítanom, hogy kísérleteim a Szkrjabinéinél korábbi keletűek, azt könnyűszerrel igazolhatom, mindketten egyidejűleg kezdtük el felfedező utunkat. Iskolai és iskolán kívüli műveim keletkezési adatai önmagukért beszélnek.

De ha már nem térhetek ki az egybevetés megemlítése elől, el kell mondanom, Szkrjabin (zenei-formai, de nem ideológiai vonatkozásban) hozzám természetesen sokkal közelebb áll, mint Schoenberg, akinek munkásságával, bevallom, viszonylag rövid ideje ismerkedhettem meg. Egyébként emlékszem rá, hogy Leningrádban [Pétervárott] — úgy hi-

szem, 1912 tavaszán — találkoztam Schoenberg néhány egészen korai alkotásával. Annak idején zenei halandzsának tűntek fel a számomra s ezért azután hosszú időre el is tűntek a látókörömből.

Elébe szeretnék mármost vágni olyan fejtegetéseknek, vajon nem ölik-e meg az „eleve rögzített szisztémák" az „inspirációt", nem teszik-e „mechanikussá; az alkotás menetét, nem rabolják-e meg „emocionális közvetlenségét" stb.

Nekem mint marxistának efféle fejtegetések semmi egyebet nem jelentenek, csupán az idealista esztétika régi balgaságait az „isteni" inspirációiról, az „alkotói önkívületről" (melynek folyamán „valakinek" a keze irányítja a zeneszerzőét a kottapapíron). Mindezek a „transzcendencia" kategóriájába tartozó finom mesék.

Tudom, az alkotói folyamat nem misztikus „önkívület", nem „mennyei" rátalálás, hanem az emberi intellektus maximális erőfeszítése. Az intellektusé, amely a „nem tudatosat" (tudatalattit) tudatos formába kívánja önteni.

A legnagyobb zeneszerzők legjobb műveik írása közben nyilvánvalóan éppen ezért nem törekedtek arra, hogy munkásságukat az „isteni önkívület" módszerére alapozzák. Előnyben részesítették a hangok megszervezésének teljesen tudatos „előre rögzített" szisztémáit, vagy iskolai hagyományaikból merítve (Beethoven), vagy pedig többé-kevésbé saját leleményükből (Szkrjabin).

Ami mármost a műalkotásba zárt „érzelem mennyiségét" illeti, annak statisztikai kiszámítása teljességgel lehetetlen. Ugyanis semmiféle objektív kritérium sem segíthet annak megállapítására, hogy ebben a műben nagyobb az „érzelmi kvantum", tehát emocionálisabb, amabban viszont kisebb, tehát „racionálisabb". A magam „érzése"? Természetesen igen. Ámde az én érzelmeim szubjektívek, akár a tiéid vagy az övéi. Vagyis kérdéseinket annyiban teljesen szubjektíven válaszolhatjuk meg, amennyiben valamely jelenség észlelése is szubjektíven megy végbe.

Az iméntiekből következik tehát, hogy nincsenek „kevésbé emocionális" és „erőteljesebben emocionális" műalkotások, csupán olyan emberek, akiknek érzelmi skálája szűkebb vagy tágasabb. A műalkotás befogadásakor tehát az emócióknak pontosan azt a „summáját" fedezik fel, amely érzelmi apparátusuk méreteinek megfelel.

A „gépiesség", „kiagyaltság", „érzelmi nyomor" fejtegetésének, mint azt láthattuk, semmi értelme sincs a hangszervezés tiszta és szilárd „racionális" rendszerére épített művekkel kapcsolatban. Ezt biztosan tudom és efféle érvek nem győzhettek meg a magam választotta út hibás voltáról. Meggyőződéssel haladok tovább a magam választotta úton és másokat is végigvezetek rajta.

Végül néhány szót munkásságom „ideológiájáról". Miként az olvasó rövid önéletrajzomból megtudhatta, sem származásom, sem munkásságom nem ád okot arra, hogy a „kizsákmányoló" osztályhoz soroljanak. Minden társadalmi előjel arra mutat, hogy — úgymond — „szellemi alkotó proletár" vagyok. A nyilvánosság előtt zajlik forradalmi munkásságom a szovjet társadalomban, így hát nem érzem szükségét, hogy „politikai platformomról" beszéljek. S ítélhetnek-e engem az elmondottak alapján „a burzsoá társadalom bomlástermékének", aminek néhány hurráoptimista kritikusom, kinek zeném semmit nem mond, olykor oly festőien jellemez?

Éppen ellenkezőleg annyira „polgárrá váltam", hogy az orosz proletariátust — valamennyi korábbi kultúra törvényes örökösét — méltónak tartom a zene legjavára és éppen ezért számára írom szimfóniáimat, vonósnégyeseimet, trióimat, dalaimat. Nekik írom egyéb „spekulációimat" is, ahogyan fent említett, boldog tudatlanságban leledző kritikusaim műveimet jellemzik. Szilárd meggyőződésem, megélem még azt a kort, amikor a proletariátusnak éppoly érthető és megközelíthető lesz a zeném, amilyen ma a

progresszív orosz zenei társadalom legjobb képviselői számára. És akkor — ki tudja? — elérkezik talán az a pillanat, amikor az orosz munkásság a sajátjának mondja a művészetemet.

Ahhoz a témához, vajon zeném visszatükrözi-e heroikus korunkat és eszméit, nem szólok hozzá. Ez ugyanis azt jelentené, hogy ítélkezem a saját műveimről. Nekem pedig nem ez a dolgom, hanem a komponálás, ahogyan elmém és érzelmeim diktálják. Az ítélkezés a hallgatóságom joga.

Műveim elhangzottak már, következésképp önmagukért beszélhetnek. A mondás szerint: „hallhatja, akinek van füle a halláshoz..."

Kuncevo, 1924. november 14.

Szovremennaja Muzika 1924/5

MARINA LOBANOVA:

N. A. ROZLAVEC ZENEELMÉLETI HAGYATÉKA

Az utóbbi időben mind nagyobb érdeklődés nyilvánul meg a 20-as évek szovjet kultúrája iránt. Jelzik ezt a Zeneszerzők Házának témaválasztásai, legnagyobb előadóművészeink propagáló koncertjei (csupán Gennagyij Rozsgyesztvenszkijnek a szovjet zene múltjából összeállított hangversenyeire utalok), jelzi a néhány éve megrendezett Moszkva—Párizs kiállításon bemutatott művészeti panoráma.

Rendkívül érdekes kísérletnek vagyunk a tanúi, a múlt feléledési folyamatának, a történelem új értelmezésének, egy olyan kulturális örökség újraértékelésének, amelyről hosszú ideig megfeledkeztek nálunk. E folyamat tanulsága, hogy az újjáélesztett alkotások vitathatatlan művészi értékekkel rendelkeznek. E darabok nem szorulnak rá, hogy óvatosan letöröljék róluk a múzeumok porát, e kompozíciók hosszú és boldog életre rendeltettek. Ha meghallgatjuk ezeket, mindenképp a 20-as évek ama művészi bázisával találkozunk, amelyet hosszú időn át csupán legnevesebb alkotói — Prokofjev, Sosztakovics, Mjaszkovszkij — reprezentáltak, míg környezetük árnyékban maradt.

A kultúránk múltja iránti érdeklődést a közönség élénk reagálása is jelezte, amikor Tirgan Alihanov, Rasudan Kuncsarij és mások előadásában Rozlavec, Polovinkin és Moszolov műveit hallgatta, a Moszolov-lemezt[1] és más hangfelvételeket.

Mind nagyobb figyelmet keltett ezenközben Nyikolaj Andrejevics Rozlavec alakja. Műveit Mjaszkovszkij igen nagyra értékelte,[2] Stravinsky „a XX. század legérdekesebb orosz zeneszerzőjének" nevezte s ez rész szerint igaz, bár — mint Stravinskynál oly gyakran — némi polemikus túlzás is van benne. Reánk hárul, hogy Rozlavec örökségét megvizsgáljuk s helyét nemzeti kultúránkban kijelöljük.

Jellemző, hogy sűrű egymásutánban jelennek meg a zeneszerző hagyatékával foglalkozó disszertációk. Moszkvában 1981-ben, V. Alekszejevna szerkesztésében látott napvilágot Rozlavec, Desevov, Polovinkin és Moszolov zongoradarabjainak antológiája. N. Kopcsevszkij bevezetőjével tanulmánygyűjtemény jelent meg — átfogó kötet — a 20-as évek zenei terméséről (1981). Ediszon Gyenyiszov irányításával ugyanebben az esztendőben készítette el A. Pucsina „N. Rozlavec hegedűversenye és a mű helye Rozlavec hagyatékában" című disszertációját (MDOLK). E sorok írója volt a témavezetője L. Geraszimovának, aki „Nyikolaj Rozlavec »Négy darab énekhangra és zongorára« c. művének kompozíciós technikája" címmel írt disszertációt (MDOLK 1981). Mint láthatjuk, Rozlavec életműve mindinkább magára vonja a kutatók figyelmét.[3]

[1] Moszolov: 1. zongoraverseny; A gyár (Zavod); A katona éneke. Melogyija S 10-17 429-30, 1981, sztere .
[2] N. J. Mjaszkovszkij: Cikkek, levelek, visszaemlékezések. Moszkva, 1960. 2. kötet, 179.
[3] A következő publikációkat használtuk fel: D. Gojowy: Neue sowietische Musik der 20er Jahre, Regensburg 1980. Gojowy: Aspekte des kompositorischen Handwerks in den 20er Jahren — Manifestationen bei russischen Komponisten. Hindemith-Jahrbuch, 1980/IX. Gojowy: Marginalien zur neuen sowjetischen Musik. Neue Zeitschrift für Musik, 1981/2.

E tanulmány megkísérli Rozlavec legfontosabb eszméinek elméleti síkon való tárgyalását. Elsősorban a moszkvai Központi Irodalmi és Művészeti Archívum (CGALI) dokumentumanyagára támaszkodunk, de felhasználjuk Rozlavec cikkeit, más anyagokat is.[4]

Íme a Központi Irodalmi és Művészeti Archívum Rozlavec-dokumentációjának legfontosabb anyagai:

A koncertező tevékenység és a zenekritika (1926. III. 18.)[5];

A hangok újfajta megszervezésének rendszere és a zeneszerzéstanítás új módszerei (1926. XII. 3., 1927. I. 17.)[6];

A zene szociológiája. Mi a művészet (20-as évek)[7];

Hegedűiskola. A rézfúvók. A kórustanulmányok iskolája. Előadások. (20-as évek)[8];

Zeneelméleti munkák (különféle írások 1920—1936)[9];

A zeneszerzés technikájának kézikönyve, elméleti és gyakorlati rész. Traktátus. (1931)[10];

A zene forrásai. Zenei klasszicizmus. Mozart operái. A zene elemei. A zene fejlődése Bachig. Előadások és belőlük készült jegyzetek. (1934)[11];

Tanulmány a hangról és a tonalitásról (30-as évek)[12].

Rozlavec munkái sem jelentőségük, sem minőségük szemszögéből nem egységesek. Némelyek vulgárszociológiai töltésűek (például „A zenei klasszicizmus" ,a „Mozart operái"). „A zene elemei" című munkát ma alapfokú zeneelméleti kézikönyvnek mondanánk. Inkább csak felületes reflexió „A zene fejlődése Bachig". A „zeneelméleti munkák" különféle elméleti kérdéseket tárgyaló jegyzetek. Szó van bennük a zeneművek egyfajta analíziséről, a polifóniáról, a harmóniáról, az elméleti rendszerek történetéről. A „Mi a művészet?" népszerűsítő jellegű. A „Hegedűiskola" módszertani mű. Elméleti szempontból az autonóm értékű jegyzetek legérdekesebbek, mint „A hangok újfajta megszervezésének rendszere és a zeneszerzéstanítás új módszerei" (Moszkva, 1926. XII. 3., részleges átdolgozása 1927. I. 17.). Ezekre folyamatosan hivatkozunk majd, mivel magukba foglalják Rozlavec alapvető elméleti gondolatait.

Mielőtt még Rozlavec elméleti elgondolásait tanulmányoznánk, határozzuk meg a helyét a zenekultúrában, hogy megértsük hagyatékát s a hagyománnyal való szüntelen szembefordulását. Már első kompozícióira is különféle tendenciák, eszmék hatottak. Fölöttébb eredeti módon asszimilálta a hangzásnak a „plein air"-ben életet adó impreszszionizmust. *Notturno* és *Margarita* című alkotása finommívű és rafinált; mindkettő közvetlenül emlékeztet Rachmanyinov op. 30-ára, jóllehet két-három évvel korábbi keletű. Élt az expresszionista sűrítés eszközeivel is (például: *A farkasok temetője*), mégpedig olyan színezettel, amely a Schoenberggel való analógiát szuggerálta. Megjelentek nála egyfajta verbális-zenei konstruktivizmus gondolatai is *(Kik)*.

Rozlavecet gyakran jellemezték „orosz Schoenbergnek", vagy „az első atonális orosz kompozíciók alkotójának". Emlékezzünk rá, hogy a dodekafónia feltalálására vonatko-

[4] A CGALI gyűjteményében a Rozlavec-hagyaték a 2659 számon van nyilvántartásban. A következő rövidítéseket használjuk: i. =leltári szám; u. =megőrzési egység; fg. =ív. Mivel a nyilvántartási szám változatlan, azt a következőkben nem idézzük.

[5] CGALI, i. I, u. 72.

[6] CGALI i. I, u. 72.

[7] CGALI i. I, u. 73.

[8] CGALI i. I, u. 73.

[9] CGALI i. I, u. 76.

[10] CGALI i. I, u. 77.

[11] CGALI i. I, u. 78.

[12] CGALI i. I, u. 79.

zóan kétséges Schoenberg elsősége. Anélkül, hogy elmélyednénk ebben a végeredményben mádoslagos jelentőségű kérdésben, csupán arra utalunk, hogy Rozlavec *„Te nem mentél el"* című dalának (1913) technikája mintegy előlegzi azt a bizonyos szeriális technikát. Következetesen alkalmazta a „szintetikus akkordok technikáját" — erről szólunk még. Példa rá *„Négy darab énekhangra és zongorára"* című alkotása (1913. november—1914. február) valamint I. hegedű—zongora szonátája. Lehetett-e annak idején Schoenbergnek hatása Rozlavecre? 1912-ből való nyilatkozata szerint *„megértem, amit Schoenbergtől hallok"*, ám akkortájt nem értette meg ezt a zenét. Rozlavec sokkal közelebb érzi magához Szkrjabin műveiben érzésvilágát.[13] Bizonyos hasonlatosságot vélt felfedezni a saját zenéje és Szkrjabin kései muzsikája között, ezt a párhuzamot némely kortársa is igyekezett elmélyíteni. De még ez is Rozlavec zenéje autonómiájával függ össze. Szabanyejev egy N. M. monogram mögé rejtőző fiatal kritikusra hivatkozva ezt írta:

„Mindazonáltal megjegyezzük, nem erről van szó; Rozlavec harmóniáinak forrásai nem Szkrjabintól valók; bizonyos értelemben még csak nem is a harmonikus rezonancia elvén alapulnak. Mindazonáltal megértjük, hogy lényegében vaslogikával fejlesztett alapelvei vannak; ehhez kétség sem fér. Rozlavec kompozíciói valójában nagyon is szervesek és eredetiek."[14]

Ami mármost a Schoenberg-hatást illeti, a tízes évek elején, amikor a dodekafóna még ismeretlen volt, az Rozlavecre nem lehetett befolyással.

Hagyatékát az informatív anyag roppant komplexitása határozza meg. A zeneszerző tudatosan a végsőkig védelmezett álláspontjában voltak túlzások is, olykor nyilvánvaló a tudatos szimplifikálás, önmaga elvakításának szándéka.

Tanulmányunkban folyamatosan visszatér három témakör. Rozlavec kötődése Schoenberghez és sajátságos küzdelme az ő, valamint Szkrjabin önkényuralma ellen (érintjük majd kapcsolatát Rozlavechez és néhány más kortársához); Rozlavec gondolatai a kortársi kompozíciós technikáról; hagyatékának elhelyezése korának történelmi-kulturális kontextusában.

A párhuzamok Schoenberggel önként adódnak. 1914-ben ezt írta Rozlavecről a kritika: *„Íme a kompozíciók, amelyek elismerése meglehetős nehézségekbe ütközik, jóllehet a kortárs zene elsajátítása egyre gyorsabban terjed. A szerző harmóniai nyelvezete, témáinak bizarr tekervényessége, írásmódjának bonyolult ornamentikája valóban annyira szokatlan, ízlésünktől annyira idegen, hogy bizonyosan a meg nem értés hosszú periódusára ítéltetett, szükségszerűen még ellenségeskedésre is."*[15]

Hasonlítsuk össze a sajtó ezen ítéletét azzal, ahogyan a kritika Schoenberg Öt zenekari darabjára (op. 16, 1909) reagált: *„Ha ez zene, akkor a jövő zenéje és reméljük, egy távoli jövőé."*[16]

Mind Rozlavec, mint Schoenberg megszállott volt, fanatikusan hitt döntéseiben, zenei fejlődése kijelölt útjában. Rozlavec nyilatkozatai roppant sok embert irritáltak és a hozzá hasonló jellemek egyebekben is kevés szimpátiát keltettek. Schoenberg alábbi sorai akár Rozlavectől is származhattak volna: *„Nem tudom, mi mentett meg: hogyhogy se meg nem fúltam, se élve meg nem főttem — — — — Egyetlen érdemem talán: soha nem adtam fel. De hogyan is adhattam volna fel a tenger közepén?"*[17] *„A katonaságnál egyszer*

[13] Nyikolaj Rozlavec: Önmagáról és munkásságáról. E szám: 226—229. oldalán.
[14] L. Szabanyejev: N. A. Rozlavec. Szovremennaja Muzika 1924/2., 35.
[15] Uo. 33.
[16] N. Sahnazarova: A zeneesztétika problémái Stravinsky, Schoenberg, Hindemith elméleti műveiben. Moszkva 1975, 92.
[17] Arnold Schoenberg levelei. Budapest 1974, 326.

megkérdezték, valóban én vagyok-e az az A. S. zeneszerző. »Valakinek vállalnia kellett«, feleltem, »senki sem akarta, hát én adtam rá a fejem«."[18]

Schoenberg és Rozlavec közös vonása a szépnek, a szerkezet tisztaságának, az intellektualizmusnak a szeretete. Emlékezzünk Schoenberg szavaira: *„A tiszta zenei percepció rendkívüli erőfeszítést igényel. Ez a képesség olyan fokú intelligenciát feltételez, amely képes megkapaszkodni és gyönyörködni a kifejtés logikájában, a gondolat mélységében, s képes behatolni a ritmusba s minden zenei következménybe. Ami az intellektuális élvezetet illeti, az a szerkezet szépségének terméke és ugyanolyan intenzív lehet, akár az érzelmi úton keletkező gyönyör."*[19]

Schoenberg folyamatosan fejlesztette zenéje intellektuális mozgásának jelentéskörét, amely a matematika intellektuális ritmuáshoz hasonló. Mennyire jellemző rá a következő nyilatkozat: *„[...] mégha Bergnek mint zeneszerzőnek igaza lenne is, elméleti szempontból mégis tévedett."*[20] Schoenberg álláspontja mégsem volt ennyire egyoldalú, hangoztatta, hogy dodekafon *kompozíciókat* írt, nem pedig *dodekafon* kompozíciókat.

Sok kritikus futurista fecsegésnek tekintette Rozlavec gondolatait a hangzó anyag megszervezéséről. Valójában a zeneszerző a művészet ösztönös elemével, az ősi természetkultusszal, a transz iránti vággyal fordult szembe, egyszersmind a zene néhány általa divatosnak tartott áramlatával is, a posztromanticizmussal, az impresszionizmussal, az expresszionizmussal, a barbarizmussal, a neoklasszicizmussal. Különös, hogy ezenközben a műveiben Rozlavec hódolt az általa megtagadott irányzatoknak, például, amikor a természet erejét ünnepli. De hát egy eszme elméleti megfogalmazása és a konkrét gyakorlati alkotás a teóriával is foglalkozó zeneszerzők alkotó praxisában rendszerint nem esik egybe. Íme Rozlavec hitvallása:

„Szabaduljunk meg a zeneművészetet ördögi körbe vivő mai impresszionista, expresszionista hangzási anarchiától, foglalkozzunk inkább az alkotó kutatással, a zenei gondolkodás új törvényeinek megértésével, új hangzási logikával, új, világos és pontos rendszerrel, a hangzás megszervezésével."[21]

Gondolatai közvetlenül találkoznak Szkrjabin művészi útmutatásaival: *„Szükséges, hogy a forma olyan tökéletes legyen, akár a gömb vagy egy kristály. Nem győzöm tudomásul venni, hogy a gömb tökéletes, befejezett alakzat. Mindig is állítottam, hogy a kompozícióban a matematikának fontos szerepe kell hogy legyen. A szerzeményeimben olykor egész matematikai számítási folyamat megy végbe, a forma kiszámítása [...], a modifikációk fokozataié. Nem szabad, hogy ez a számítás a véletlen műve legyen [...], másként a forma nem lesz kristálytiszta." „Az improvizációt és az improvizációs készséget általában nem tartom pozitív tulajdonságnak. Minden mű struktúrát és gondolatot feltételez, az improvizációban pedig sem struktúra, sem gondolat nincs."*[22]

Ez a konstrukcióra való törekvés teljesen megfelel az egész XX. századi művészet egyik irányzatának, intellektuális koncepciójának. E tekintetben Le Corbusier szabta meg a feladatot: *„megszilárdítani a törvény státusát, felfedezni a szabályt szolgáló princípiumokat."*[23] S ő vajon nem fordul-e zenei analógiához, amikor a saját modelljét *„precíz szerszámhoz vagy felhangolt zongorához"*[24] hasonlítja?

Az idő tájt Rozlavecet önkényességgel vádolták, azzal, hogy szakított a hagyománnyal, a folytonossággal. Jellemző, hogy a Rozlavec elleni vádakat megfogalmazó kritiku-

[18] Uo. 381.
[19] Arnold Schoenberg: Style and Idea. New York 1950, 97. Idézi: Sahnazarova, 144.
[20] Roman Vlad: Storia della dodecafonia. Milano, 72. Idézi: Sahnazarova, 150.
[21] Szabanyejev id. mű, 37.
[22] Vö. Szabanyejev: Emlékezések Szkrjabinra. Moszkva, 1925.
[23] Sahnazarova id. mű, 120.
[24] Uo.

sok egy kalap alá vették a „miszticizmust", a „futurizmust" és a „szimbolizmust", s ekként nagyfokú tudatlanságukat bizonyították.

De lássuk a tényeket. Rozlavec programatikus cikket írt *„Térjünk vissza Beethovenhez"* címmel. Szövetségesei éppen a klasszikusok voltak: Beethoven, Szkrjabin, akik zenei rendszert teremtettek. Beethoven említése ebben az összefüggésben arra az anekdota értékű esetre emlékeztet, amikor a VII. szimfónia bemutatója után a zeneszerzőt érettnek találták a bolondok házára.

Rozlavecet már igen korán üldözni kezdték mindazok, akik önkényességgel vádolták: szélsőségesnek tartották még konzervatóriumi éveiben is. E *szélsőségesség* forrása azonban nem az volt, hogy eredetiségre vágyott, hanem az új formák tudatos keresése. E tekintetben is kínálkozik egy Schoenberg-párhuzam: *„[...] én konzervatív vagyok, aki arra kényszerítem magam, hogy radikális legyek [...] Gyűlöletet érzek, amikor forradalmárnak neveznek, mert nem vagyok az. Kezdettől mindvégig rendelkeztem a realitás iránti fejlett érzékkel s erős ellenszenvet érzek a túlzások iránt."*[25] Emlékezzünk a pedagógus Schoenberg módszertanára; tanítványait a klasszikus formák elemzésére szorította, a dodekafóniát nem tanította. Egyébként e tekintetben lényeges különbség van Schoenberg és Rozlavec között, mivel utóbbi tanította a rendszerét, aktívan alkalmazta a gyakorlatban, s ezt művészi pályája szükséges kiegészítésének tekintette.

Idézzünk fel néhány adatot Rozlavec életrajzából. A zeneszerző (1881 [a régi naptár szerint 1880]—1944) fanatikus, rögeszmés vágyat érzett önmaga tökéletesítésére. [L. Rozlavec önéletrajzi írását, ... l. A szerk.] Konzervatóriumi diplomamunkáját a Byron versére írt *„Ég és föld"* operakantátát[26] ezüstéremmel díjazták.

A 20-as években intenzív közéleti és pedagógiai tevékenységet fejtett ki. Ime néhány funkciója: az Állami Zeneműkiadó politikai osztályának igazgatója, a „Muzikalnaja Kultura" c. folyóirat főszerkesztője, a Művészeti Dolgozók Összorosz Szakszervezete VB-elnöke, tagja a Közoktatási Népbiztosság zenei osztálya kollégiumának, a moszkvai városi tanácsnak, aktív harcosa, vezetőségi tagja a Kortárs Zene Társaságnak. 1917-től Elec város, 1921—23 között Harkov zeneiskolájában tanít, 1928-ban a Stravinsky zenei szakközépiskolában, 1932-ben Taskentbe költözik és az üzbég zenés színház munkatársa lesz. Rozlavec az alapítója az első üzbég néptáncegyüttesnek (Pahta [Hlepok])[27]. A 30-as évek végén tér vissza Moszkvába.

Inventore — ennek tartanánk életművét a barokk esztétika kategóriájának alkalmazásával. Feltaláló volt, a hangok új szervezési rendszerének, a szintetikus akkord technikájának felfedezője. A mindaddig ismeretlen, új hangzásvilágból álmodó belső „én" kifejezésének szándéka vezette[28].

Hangsúlyozzuk, Rozlavec „a hangzás megszervezésének *új* rendszerén" munkálkodott. Ez az újra való törekvés szervesen illik a történelmi-kulturális kontextusba. Századunk első évtizedeiben a kultúra embereit egyértelműen hajtotta az az érzés, hogy *„valami elérkezett a végkifejlethez"*[29]. Az emberek keresztúthoz érkeztek, világossá vált két világ találkozása, két korszaké, a régié és az újé.

A XX. század kultúrájára jellemző *a művészet új formáinak* keresése. Az „új idők kezdetét" már a századelő művészei megérezték. Sok teoretikus beszélt a kultúra válságáról; 1911-ben például Hans Titzsche, a Blauer Reiter-csoport tagja *„egész kultúránk*

[25] 1937. június 3-án kelt levél N. Slominskyhez. Idézi: Sahnazarova, 98.
[26] A kantáta partitúráját, a második és harmadik jelenet variánsait a CGALI őrzi (i. I, u. 49—50.).
[27] CGALI i. I, u. 64—67.
[28] In: A művészet útjain. Proletkult, 1920.
[29] E helyzetet meggyőzően ábrázolja M. E. Tarakanov „Alban Berg zenés színháza" című könyvében. Moszkva, 1976.

mélységes megrázkódtatásáról" szólt.[30] 1928-ban Paul Valéry deklarálta *„az egész művészeti technika átalakításának"*[31] szükségességét. A 30-as, 20-as években Hanns Eisler „a koncertzene válságát" emelte ki, okát pedig a technikában alkalmazott újításokban látta.

Stefan George szavai: *„Más planéták szeleit érzem"* a XX. század kultúrájának eredeti mottójául szolgáltak. *„Az új szépség"* (Kandinszky), *„Az új zene", „ez a képzelet zenéje"* (Webern), *„új hangzó elmélkedés"* (Karatyigin). Az orosz futuristák az *„új szón", „a szó új struktúráján"* dolgoztak; a 20-as évek érzékenyebb kritikusainak feltűnt néhány irodalmi műfaj válsága, felismerték az új rendszer megalkotásának szükségességét — emlékezzünk csak Majakovszkij — Brik megnyilvánulásaira.

Az orosz zeneszerzők — közülük is elsősorban Rozlavec — szeme előtt Szkrjabinnak és profetikus álmainak jól körülírható példája lebegett. Az anyag újraszervezésének mozgalma sok zenei műfajra és formára terjedt ki a 20-as években. Új műfajokat hoztak létre: Polovinkin például nem 24 prelűdöt írt, hanem *24 posztlúdiumot;* a hagyományos, rövid romantikus formák helyett *Mágnesek* címmel zongoraszvitet, *Események* felirattal zongoraminiatúrákat, *Teleszkópok* elnevezéssel zenekari szvitet. Néhány ciklusának indítása feltűnően tradicionális, például *Elégiá*val kezdődik, ám a tehetetlenségi nyomaték menten megtörik, a folytatás váratlan: *Villamosítás, Bosszantás* (op. 9.) Az újfajta címadás — Polovinkin: *Villamosítás;* Desevov: *Sínek* — abba az urbánus tendenciába illik, amely a francia hatok műveiben is megnyilvánult és nagy hatással volt a Kortárs Zene Társasága aktivistáira.

A XX. század első három évtizedére jellemző a művészek lendületes kísérletezése, olyan eltérő esztétikai orientáció alapján, amilyent Apollinaire, Éluard, Joyce, Proust, Faulkner, Gertrude Stein, Brecht, Picasso, Kandinsky, Mondrian, Klee, Braque, Le Corbusier, Stravinsky, Prokofjev, Schoenberg, Ives, vagy Varèse képviselt. A névsort folytathatnánk a végtelenségig, a lényeg, hogy a kísérletezést az avantgárd egyetlen mestere sem mellőzte. Annak idején provokációnak vélte az elképedt közönség mindazon zeneműveket, amelyeket ma korunk klasszikus alkotásainak tartunk. (Emlékezzünk csupán a Sacre du printemps bemutatójának botrányára.) S mennyire jellemző e kísérletek irányára, hogy a művek csakhamar hódítókká váltak, korszakalkotónak számítottak.

„A hangzás megszervezésének új rendszere" Rozlavec szerint egyetemes érvényű: *„A kompozitorikus módszerek totális teljességéről van szó [...], ez alkotja a hangzás megszervezésének rendszerét."*[32] Ez a rendszer zeneelmélet, vagy inkább zeneszerzéselmélet, tartalmazza a harmónia, az ellenpont, a hangszerelés stb. valamennyi princípiumát.[33] Azonban — és ezt kimutatjuk majd — ennek a mindent felölelő rendszernek a kidolgozása fokozatosan ment végbe.

De miért nevezzük ezt a rendszert szintetizálónak? A választ megint csak az archívum adja meg. Rozlavec szerint „új szervezési rendszere" organikusan összefügg a múlt valamennyi vívmányával, és a klasszikus rendszer fejlődésének eredménye[34]. Foglalkozzunk most kiváltképp a „szintetikus akkorddal"; Rozlavec ezzel kapcsolatban is kiemelte a hagyomány folytatását. *„Bennem a legkevésbé sem törik meg a zeneművészet fejlődési vonala."*[35] Rozlavec megerősíti, hangzási rendszerére hatott mind a klasszika, mind a

[30] H. M. Schuller: The Aesthetic Implications of Avantgarde Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism 1977, vol. 35, n. 4. 399.
[31] Ballantine: Towards an Aesthetics of Experimental Music. The Musical Quarterly 1977, vol. 63 n. 2. 225.
[32] CGALI i. I, u. 72, fg. 10.
[33] CGALI i. I, u. 72, fg. 10.
[34] CGALI i. I, u. 72, fg. 7.
[35] CGALI i. I, u. 72, fg. 22—23.

romantika, mind az impresszionizmus, mind a politonalitás — éppen ez adja e rendszer „szintetikus" jellegét.[36] Gondolatmenetében van némi ellentmondás. Először is Rozlavec azt állítja, hogy nem térhetünk vissza a klasszikus rendszerhez, de vissza kell térnünk egy meghatározott szisztémához.[37] Tehát a klasszikus koncepció nem képezheti részét „a hangzás megszervezése új rendszerének". Rozlavec gondolatmenetének ellentmondásai — mint látni fogjuk — még komplexebb pszichológiai folyamatokat rejtenek. Nyilvánvalóan van bennük elvakultság, túlzás is. Nyilatkozatainak jó része mindazonáltal objektív értékkel rendelkezik.

Rozlavec álláspontja *agresszív*. Ellenlábasai, kiknek kompozitorikus módszerét bírálja, elsősorban az *anarchisták*. Ma különösnek tűnik fel, hogy listáján szerepelt Stravinsky és Prokofjev is. Rozlavec éppen őket vádolja önkényességgel s éppen velük állítja szembe a klasszikusokat, akik egyetlen szisztémára alapoztak. Rozlavec számára a Haydntól oly sokat tanult Beethoven újító életműve a modell![38] Nota bene a tanítás és tanulás vágya pályája kezdetétől szó szerint fűtötte Rozlavecet. Másik, alkotófolyamata pszichológiájának megértéséhez fontos sajátossága, hogy „szintetizáló rendszere" önmagában politonális, mégis alapjaiban támadta a politonális zeneszerzők anarchiáját. Gyakran bukkanunk Rozlavec nézőpontjában efféle ellentmondásokra, a következőkben, részletezőbb elemzéssel, megkíséreljük feltárni ezek természetét.

Mi az, ami Rozlavecnek nem tetszik a politonális zeneszerzők műveiben? Valójában az, hogy jóllehet a módszer teljesen racionális, a zeneszerző szándékaitól függetlenedett elemi dallamot és esetleges harmóniai kombinációkat eredményez.[39] Ebben is van ellentmondás! Rozlavec valójában meggyőződéses racionalista, harcol az önkényesség ellen s egy racionális rendszerért. Figyelemre méltó, hogy éppen ő vádolja a politonálisokat anarchiával és racionalizmussal.

Rozlavec továbbá nem kedveli a hangzások színezésének törekvését. Szerinte Debussy zenéjében az akkordoknak nincs tonális funkciója (szerkezete), csak hangszínek, koloritok vannak itt. Rozlavec felidézi azt az epizódot, amikor Debussytől megkérdezték egyszer, miért ilyenfajta akkordot használt, s a zeneszerző így válaszolt: *„nem tudom, csak így akartam"*[40]. Ez a válasz abszolúte semmit nem jelent. A zeneszerző írhat szigorúan meghatározható rendszerben anélkül, hogy ezt tudatosan tenné, anélkül hogy azzal foglalkozna, zeneelméletileg felismerhető-e a szabály betartása. Megjegyezzük — és rövidesen meggyőződhetünk róla — Rozlavecnek is ez volt a véleménye.

Mind Rozlavecnél, mint Schoenbergnél megfigyelhető egyfajta vitaszellem. Rozlavec azt a gondolatot védelmezi, hogy szintetikus akkordja nem a hangzás koloritját szolgáló tényező, hanem inkább a tonalitást pótolja. Érdemes felidézni az *„Arnold Schönberg Pierrot lunaire-je"* című írásában kifejtett álláspontját. Rozlavec ellentmondást lát a mű érzelmi-figuratív megoldásában. Bizonyos ellentmondó jelleget észlel Schoenberg alkotásában, s nemegyszer igaza is van. Az irodalmi szöveg és a zene kölcsönhatásáról írván az impresszionista Giraud és a forradalmár Schoenberg ellentmondására mutat rá: *„A konfliktus feloldása, az egybeolvadás helyett — úgy találom —, hogy a két különböző alkotó egyéniség harcban áll a művészi kép megteremtéséért."*[41] Ebben a harcban Rozlavec szerint Schoenberg a győztes, bár a művészi kép deformálása árán.

„Pierrot képe, ahogyan Schönberg zenéjében megjelenik, még nem a »holdbéli«

[36] CGALI i. I, u. 72, fg. 23.
[37] CGALI i. I, u. 72, fg. 22.
[38] CGALI i. I, u. 72, fg. 16—17.
[39] CGALI i. I, u. 72, fg. 7.
[40] CGALI i. I, u. 72, fg. 6.
[41] N. A. Rozlavec: Arnold Schönberg „Pierrot lunaire"-je. K novim beregam. 1923/3. 32.

Pierrot-é, fantasztikusan lágy sóhajaival, amelyeket Debussy legfinomabb harmóniái és reflexiói hatottak át. Ez inkább »vasbeton Pierrot«, az új, gigantikus ipari város szülötte, egy új, az emberiség számára még ismeretlen Pierrot, kinek sóhajaiban hallható volt a fém zakatolása, a motor zúgása, az autókürtök bőgése. Igaz ugyan, hogy Schoenberg Pierrotját is erős fényeffektus világítja meg, ám a fényenergia forrása nem a hold, inkább egy erős elektromos reflektor."[42]

Rozlavec írásában vitatkozik a romantikus és impresszionista irányzattal.

„A »vasbeton« Pierrot legyőzte a »holdbélit«, de nem pusztította el; és most ez a sápadt, fantasztikus figura a schönbergi opusz lapjain az idők végezetéig harcol a szabadságáért, megcélozva a kompozíció mélyén rejtőző feloldatlan disszonanciát. A művészi kép tragikus megkettőzéséből mindezek ellenére sem épül fel mindaz, ami lényegét tekintve fontos és történelmileg értékes a két korszak határán születő művészet monumentumaiban. Oly korban, amikor új művészi tudat teremt új formát az alkotásnak, nem képes legyőzni a múlt atavisztikus maradványait s szerényen keresi ama korszak ideálját, amelyben soha nem járt, hogy ezek a képek mégis testet ölthessenek?"[43]

Végül Rozlavec kulturális szempontból nagyon összetett problémát érint a gondolati rendszer radikális átalakulásával, a világ tudatosításával, az univerzum képével kapcsolatban. Szól a még fel nem számolt régivel való összeütközésről, a régi ellen vívott harcról, a tőle való eltávolodásról és az újról, amely még nem szilárdította meg a helyzetét a kultúra horizontján. E problémakörhöz egyfajta várakozási álláspont tartozik; az a benyomás, hogy valaminek vége van s új idők kezdődnek. Az ember válaszút elé kerül, hirtelen észreveszi, hogy két világ találkozik, a régi és az új, az idő polifonná válik a „történelem vízválasztója" következtében. Ahhoz, hogy ezt a folyamatot teljes mélységében megértsük, össze kell gyűjtenünk e törésnek és folyamatosságnak valamennyi elemét s forradalmi felbolyduláskent kell értelmeznünk a vizsgált korszakot, olyan átalakulásként, amely hosszú ideig tart.[44] Másrészt, hasonló korszakok sokkjai, a „történelem ideggócainak" (N. I. Konrad) feltárulása közepette, fantasztikus hibrid formákat teremthetnek, melyekben paradox mód egyesül a régi és az új.[45] A szakítás periódusának ezekre a formáira, annak számos művészi elemére hivatkozik Pierrot lunaire elemzésében Rozlavec Alkotásainak jó részére is jellemző az új és a már nem ellenállóképes, de teljesen még fel nem számolt régi egyesülése.

Az archívumból tájékozódhatunk, milyen módon jutott el Rozlavec a „hangzás megszervezésének új rendszeréhez" és a „zeneszerzéstanítás új módszereihez". Visszaemlékezik a saját tanulmányi éveire: Ippolitov-Ivanov és Iljinszkij volt a mestere; írt vagy száz fúgát. Arra tanították, hogy régi módon komponáljon, mint azt száz éve is tették a zeneszerzők. Azután kezdte el az önálló kutatást. Kezdetben a hangok káoszában hajózott, majd (előbb ösztönösen, majd tudatosan) megtanulta megkülönböztetni az őt érdeklő hangzási formációkat. Így fedezett fel az érzékenységének inkább megfelelő harmóniai komplexusokat, amelyek végül is stílusának nélkülözhetetlen részét alkották. Így tudatosan végzett olyan szelekciót, amilyenre az ilyen-amolyan eszközöket tudatosság nélkül alkalmazó zeneszerzők többsége nem vállalkozik. Az új rendszer kutatását 1909-ben kezdte meg s 1919-ben fejezte be.[46] Ő maga így írt erről: *„1913 tavaszán lebbent fel*

[42] Uo. 32.
[43] Uo. 33.
[44] Hasonló történelmi-kulturális szituációt elemzek „A stílus és a zenei műfaj a barokkban (a motetta példáján) mint a kultúra kortársi problémája" c. munkám I. fejezetében. Moszkva, 1981.
[45] A hibrid formáknak a folklórban való kialakulását V. J. Propp elemzi „Ödipusz a folklór fényében" című tanulmányában. In: V. J. Kropp: Folklór és valóság. Moszkva, 1976.
[46] CGALI i. I. u. 72, fg. 20—22.

előttem a fátyol s ezután hatévnyi megfeszített munkával (körülbelül 1919-ig) véglegesen ráleltem egyéni technikámra, amely teljes szabadságot ád művészi alkatom megvalósításához."[47]

Érdekes a rendszer tudatosulásának folyamata; volt egy bizonyos lappangási idő, ezt követte a megvilágosodás és az eredmény kikristályosodása. E folyamatot a művészetpszichológiában sokszor ábrázolták; Rozlavec megállapításai tanúsítják, hogy intuitív gondolkozó típus volt, pre-verbális.[48] Érdekes tény ez, szögesen ellentmond annak a széles körben elterjedt jelszónak, hogy Rozlavec hideg intellektuel volt! Megjegyezzük azonban, hogy a fáradságos lappangási idő nem áll ellentmondásban az alkotó személyiségének természetével. Rozlavec kezdetben, a belső érés várakozási állapotában, tudatosan építette fel a maga stílusát, majd kidolgozta, „igazolta" annak törvényszerűségeit.

Érdemes egybevetni Rozlavec zeneelméleti koncepciójának néhány pontját a Schoenberg-iskola gondolatmenetével. Ismeretes Schoenberg posztulátuma, amely szerint a tonális rendszert nem kell minden korban és minden nép számára kötelezőnek tekinteni. Ugyanígy, figyelemre méltó az a mód, ahogyan Schoenberg a tonális hagyománynak a XX. század elején a klasszikus tonalitás válságát előidéző gyengülését ábrázolja. Íme a schoenbergi iskola zenei fejlődésmodellje: a hallgató fokozatos asszimilálódása a felhangtartományhoz. Hasonlítsuk össze ezt Rozlavec elméletével. Az első, amit deklarál: *„Egyetlen végtelen, abszolút, egyetemesen alkalmazható rendszer nem létezik."*[49] A klaszszikus rendszer csupán egy szakasza a hallgató asszimilációs folyamatának. A hallás nevelése mind nagyobb nehézségekbe ütközik. Kezdetben a hármashangzatok különálló hangjaival szembesült, majd a terccel, a szeptimával, utóbb a nónával. Ez a folyamat az alterált akkordokig halad. E folyamat hatására Lisztnél, Wagnernél, Regernél, Richard Straussnál, Szkrjabinnál megsemmisül a klasszikus tonalitás. A tonalitáson csupán viszonylagosan nyugvó kromatikus rendszer helyettesíti. Ez a gyökere az atonalitáshoz, egyetemes tonalitáshoz való átmenetnek. Debussy, elutasítva a tonalitás elvét, szakít a klaszszikus rendszerrel.[50] Amit Rozlavectől eddig idéztünk, az egybeesik a Schoenberg-iskola gondolataival.[51] Végül Rozlavec abban is szolidáris Schoenberggel, hogy a hallás együtt fejlődik a harmóniákkal, s mind távolabbi harmóniák felfogására képes.[52] Schoenberg és Rozlavec iskolája közel áll egymáshoz; mindkettő hirdeti, hogy a tonális rendszer fejlődésének beteljesülésekor valamely akkord minden más akkorddal kapcsolatba léphet. Ez nem jelenti a klasszikus harmóniai formulák teljes felszámolását. A harmóniák bonyolultabbá válása magával hozza a domináns emancipációját. Négy-öt hangból álló képződmények, tiszta hármashangzatok és alterált változataik nem hatnak többé disszonánsnak. A harmónia a domináns modelljén alapul — Rozlavec példaként a Szkrjabin második alkotókorszakából való „Poème d'extase"-ra hivatkozik. Következtetései közvetlenül visszacsatolhatók a Schoenbergéihez: a fejlődési folyamat végén a disszonancia végérvényesen polgárjogot nyer és konszonanciává változik.[53]

Rozvalec harmóniára vonatkozó gondolatai egybeesnek a modern zeneelméleti kutatások következtetéseivel. J. N. Holopov így foglalja össze a modern harmónia fejlődését:

[47] N. A. Rozlavec: Önmagáról és munkásságáról. E szám 227. l.
[48] Vö. Z. Adamar: A felfedezés folyamatának pszichológiája a matematikában. Moszkva, 1970.
[49] CGALI i. I, u. 72, fg. 6.
[50] CGALI i. I, u. 72, fg. 6.
[51] A tonális rendszer válságáról már Szergej Tanyejev is írt a szigorú imitatív ellenpontról 1909-ben közreadott könyve bevezetőjében.
[52] Lásd „A zene forrásai" című előadását (CGALI i. I, u. 78.); ugyanezt a gondolatot fejtette ki „A hangzás új szervezési rendszere" című írásában (CGALI i. I, u. 72, fg. 7.).
[53] CGALI i. I, u. 72, fg. 7.

1. Új viszony a disszonanciához, a disszonanciák szabad felhasználása;
2. az új harmónia;
3. új viszony a kromatikához — a dodekafónia megteremtése;
4. a tizenhét különböző magasságú hang bármelyike alkothat bármilyen akkordot;
5. a különböző tonalitások fúziója közös tonikában;
6. a rendszer elemeinek funkcióváltozása megőrzi eredeti kapcsolatukat;
7. a rendszer centrális elemének fogalma.[54]

Mennyire ismerhette Rozlavec Schoenberg gondolatait? Hogy ismerte, azt bizonyítja cikke a Pierrot lunaire-ről. A szintetikus akkord elve 1913-ban kristályosodott ki, amikor Rozlavec Schoenberg Összhangzattanát (1911) bizonyára nem ismerte még.

Rozlavecet mélységesen foglalkoztatta mindaz, ami Schoenberg zenéjében újító elem:

„Új harmóniaformájának megalkotásával Schönberg maximális eredetiséget ér el s függetlenséget bármely hagyománytól. Harmóniái nem a hagyományos dúr-moll rendszer alapján véletlenül vagy tudatosan talált kombinációk termékei (különböznek Debussy és a legtöbb »modern« kortárs összhangzattani módszerétől), új rendszert alkotnak, szerkesztésük egységes és logikus, s mások az alapjai. Ebben a rendszerben a tizenkét hangú kromatikus skála az alapvető; ebből képezi Schönberg a maga harmóniai alakazatait, bennük tömören szól mind a tizenkét hang. Teljesen világos, hogy ez a módszer elkerülhetetlenül felkavarja a klasszikus dúr-moll rendszeren nyugvó összhangzattani megfontolások egész komplex láncolatát. Mindazonáltal Schönberg harmóniai újításai nem szorítkoznak csupán arra, hogy a dúr-moll rendszert egységes »extratonális« kromatikus skálával helyettesítsék be. A harmónia alapját képező kromatikus skálát egy ideje már alkalmazzák a közvetlen zeneszerzői gyakorlatban, az, ha tetszik, akadémiai »jóváhagyásban« részesült. Schönberg fő harmóniai újdonsága abban rejlik, hogy végérvényesen felszámolta ama idejétmúlt koncepciót, amely szerint a konszonancia és a disszonancia egymással ellentétes jelenség. Schönberg a tökéletlen hallás feltételezéséből indul ki. A fül igyekszik »konszonanciaként« a legegyszerűbb hangzásokat értelmezni, azokat, amelyek a legkönnyebben appercipiálhatók, mert a legalacsonyabb felhangokból állanak. A kevéssé jártas fül nehezebben fogja fel a távolabbi felhangok megjelenését. Schoenbergnek tökéletesen igaza van megállapítván, hogy az eufónia és a kakofónia teljesen egyéni és kizárólag a befogadó fülének iskolázottságától függ. E tréning eredményezte annak az előítéletnek a felszámolását is, amely valaha disszonanciának minősítette a tercet és a szextet. Az iskolázottság végül is olyannyira kiszélesítette az eufóniáról alkotott felfogásunkat, hogy a tudatunk bármely hangot és hangközt képes szabadon befogadni.«[55]

Rozlavec Schoenberg témaalkotásában is felismeri-elismeri az újító tevékenységet:

„A dallamvezetésnek a harmóniától való látszólagos függetlensége ellenére a melódia mégis szorosan kapcsolódik harmóniai alapjaihoz. A dallam minden egyes hangja lényegében úgy szólal meg, mint a harmónia egy-egy hangja; de az egész dallamkomplexus semmiképp sem az úgynevezett »harmóniai képződmény« egyes hangjainak egymásutánja (mint Szkrjabinnál a Prometeusz utáni korszakban). Ennek oka, hogy Schönberg alapvető skálája a tizenkét hangú kromatikus hangsor. Mint ismeretes, Schönbergnél ez alkotja a »tonalitást«, az akkordot, amelynek valamennyi hangja oly szervesen kötődik egymáshoz, hogy szabadon olvadhat egyetlen hangzási komplexusba. Ennek következtében a Schönberg által

[54] J. Holopov: Tanulmányok a modern harmóniáról. Moszkva, 1974.
[55] Rozlavec: Schönberg. Id. mű, 29.

írt dallam a szükséges hangok kiválasztása tekintetében igen nagy szabadsággal bír. Ez teszi lehetővé a számára, hogy olyan dallamvezetést teremtsen, amely látszólag teljesen független a saját harmóniáitól; de a kettőt lényegében mégis szervesen összekapcsolja. Egyértelmű oka van tehát annak, hogy a dallamlánc egyetlen hangja sem tűnik fel a tulajdon prototípusa ismétlésének. Nincs valamely harmóniai tömbbe zárva, bármely pillanatban alkalmas e dallam arra, hogy harmóniai funkciót lásson el és a harmónia »valóságos hangja« legyen. Ezt a funkciót saját személyes hangján tölti be, harmóniai képességeinek eredményeként."[56]

Egyértelművé szeretnénk tenni, hogy Rozlavec ismerte Schoenberg princípiumait s kettejük modern zeneelméleti gondolatmenete valósággal egybefonódott. Rozlavec ismerte

1. Schoenberg harmóniáinak dodekafon alapjait;
2. a disszonanciához fűződő új viszonyát (a disszonancia fogalmának felszámolását);
3. a felhangsornak a hallgató által történt elsajátítását, amelynek következtében a harmóniai rendszer átalakult és összetettebbé vált;
4. a vertikális és horizontális elemek egységét.

Rozlavec ír továbbá Schoenbergnek a hagyománytól való függetlenségéről, a dúr-moll rendszer általa történt elutasításáról. Felhívja a figyelmet, ne nevezzük „tonalitásnak" Schoenberg dodekafon rendszerét. Rozlavec másoknál szívesebben él metaforákkal. Nem tartja ugyan különösebben fontosnak, mégis igen lényeges problémát érint: a dúr-moll rendszer összetettebbé válása és belső átalakulása Schoenbergnél egyszersmind e rendszer újjászületését is eredményezte. Úgy véli végül is nem összetettebbé, inkább egyszerűbbé vált e rendszer. Rozlavec nem véletlenül beszél a klasszikus dúr-moll tonális-rendszer elvén alapuló harmóniák egész komplex láncolatát elkerülhetetlenül leromboló egyszerűsítési eljárásról.[57]

Rozlavec mindenképp védelmébe veszi Schoenberg újító alkotásait, szakítását a hagyományokkal. Előfutárainak módszerét így definiálta:

„Analitikus módszer, amely »a harmóniától a dallamig« formulával fejezhető ki. A Schönberg-féle dallam viszont sokkal összetettebb, szervesebb folyamat eredménye. Benne a dallamprofil megteremtése a harmóniai alap létrehozásával párhuzamos és egyidejű. Ezt a dallamképzési módszert szintetizálónak kell neveznünk. [...] Schönberg szintetikus módszere új, gyökerei nem a klasszikus zenében találhatók. Ott ugyanis a dallamképzés közege a Schönberg által analitikusként meghatározott princípiummal szögesen ellentétes."[58]

Bizonyos ellentmondás van az 1923-ban publikált cikk és Rozlavecnek archívumban őrzött feljegyzései között. A „Pierrot lunaire" című írásban szembeállítja Schoenberg rendszerét a klasszikus zenéével, az archiválís anyagban folyamatosabb fejlődésről ír. Érdekes, hogy Rozlavec kitartóan „szintetikusnak", „szintetizálónak" nevezi Schoenberg módszerét; ez a koncepció vetül magának Rozlavecnek a műveire is („szintetikus módszer", „szintetikus akkord").

De folytassuk Rozlavec archívumban őrzött írásainak ismertetését. A klasszikus rendszer fejlődése — mint leszögezte — a domináns felszabadulásához vezetett. Ám az új harmóniarendszert alkalmazó zeneszerzők többsége úgy tett, mintha akkordjaik csak öt hangból állhatnának, azaz gyakorlatilag nónakkordokat alkalmaztak. A nónakkord

[56] Uo., 30.
[57] Uo., 29.
[58] Uo., 30—31.

meghaladása Rozlavec szerint Nyugaton Schoenberg második alkotókorszakának (op. 11, Három zongoradarab), Oroszországban Szkrjabinnal (Prometeusz) és a saját munkássága révén következett be. Rozlavec ismét kiemeli a klasszikus rendszerrel való nyílt szakítást, a kizárólag auditív úton végbemenő szabad fejlődés kezdetét. Hogyan írja le ezt az utat? Kezdetekor kaotikusnak (ma szabad atonalitásnak nevezzük ezt a periódust). Tehát szervezési elvre van szükség.[59] Valamennyien felismerték — véli Rozlavec — a rendszer fontosságát; kiváltképp Szabanyejevre hivatkozik, aki felismerte Szkrjabin zenei rendszer iránti nosztalgiáját.[60] Rozlavec azonban bírálja Szkrjabin hathangú akkord-képződményeit; szerinte Szkrjabin mechanikusan halmoz harmóniai formulákat s belőlük a zenei struktúrák sematizmusa születik, *„kasztrált dallam és formai szegényesség"*.[61]

Adódik a kérdés, amelyet gyakran feltettek Rozlavecnek s ő is saját magának: *„Mit fedezett fel Rozlavec? Szkrjabinban minden benne van."*[62] Rozlavec válasza: *„Szkrjabinnál hiányzik a szintetikus akkord"*. Ezzel elérkeztünk Rozlavec harmóniai rendszere központi kategóriájához.

A Rozlavec-archívumban fennmaradt e rendszer definíciója: *„A szintetikus akkord az új rendszer alapvető akkordja. Hat hangból áll s magába foglalja a klasszikus rendszer valamennyi legfontosabb formuláját (dúr és moll, bővített és szűkített hármashangzatok, domináns-, nón-, szűkített szeptímakkord, mellékszeptímakkordok, a főharmóniákból származó »torzított« akkordok stb.). Ez a »szintetikus akkord« hivatott arra, hogy helyettesítse a klasszicizmus alapvető hármashangzatait. Legegyszerűbb transzpozíciói — egy kvinttel felfelé vagy lefelé — a klasszikához hasonlóan domináns és szubdomináns érzetet adnak. E három szintetikus akkordból tizenkét hangú kromatikus skálát bejáró dallam származik s ez olyan tonális sort alkot, amelynek megvan a saját nyelvtani szabálya — akár a hármashangzatoknak — és további harmóniai fejlődésében a »szintetikus akkordot« követi."*[63]

A továbbiakban Rozlavec röviden ismerteti a szintetikus akkord kiterjesztésének elvét:* ír az új rendszer harmóniai törvényszerűségeiről, formuláiról, az átmenő- és váltóhangok elvéről. Kitér az alárendelt harmóniák kialakítására (a központi és alárendelt tényezők rendszere igen fontos elemét alkotják), a sajátságos disszonanciákra. Rozlavec harmóniai és melodikus figurációkra hivatkozik, amelyek már túllépnek az összhangzattan határain, majd rátér a szólamkettőzés nélküli hat- és többszólamú ellenpontra. Különleges jelentőséget tulajdonít a szűkített szeptímakkordnak és a bővített hármasnak, így alakulnak ki a hatnál több hangot tartalmazó harmóniák. Ebből kiindulva vázolja fel a hiperkromatikára, a mikrohangközök hiperkromatikus sorára való áttérést.[64]

Rozlavec rendszerének alapvető logikai rendezőelve, hogy a teljes zenei textúrát a

[59] CGALI i. I, u. 72, fg. 7.
[60] CGALI i. I, u. 72, fg. 17.
[61] CGALI i. I, u. 72, fg. 7.
[62] CGALI i. I, u. 72, fg. 23.
[63] CGALI i. I, u. 72, fg. 7.

* Rozlavec szintetikus akkordja disszonáns harmónia, amely számos kompozíciójának a mélyén megtalálható A szintetikus akkord sok tekintetben analóg a szeriális zenével, amennyiben itt is, ott is egyazon rendszerhez tartozó formációról van szó. A szintetikus akkordot képező hangok szoros kapcsolatban állnak egymással és ez az összefüggés fennáll a zenei forma teljes fejlődése során. A szintetikus akkord szüntelen megismétlődik a kompozícióban, s mind horizontálisan, mind vertikálisan kiteljesedik. Szabályszerű integritása ebből ered, bár olykor (leginkább a forma variábilis részeinél) érvényesítése kevésbé következetes. A szintetikus akkord abban különbözik a dodekafóniától, hogy kevésbé merev. Ez elsősorban abból következik, hogy nem a tizenkét egymást követő hang elvére épül (a szintetikus akkordban a hangok száma rendszerint kevesebb; a hangok száma a kompozíciótól függően változik. Rozlavec ugyan az archívumi anyagokban hathangú szintetikus akkordról ír, ám a valóságban a hangok száma nem szükségszerűen ennyi. Rozlavec egyébként, bár nem következetesen, alkalmazza a szintetikus akkord négy formáját (alap, rák, tükör, ráktükör megfordítás), ebben is különbözik tehát a dodekafon zeneszerzőktől. További különbség, hogy Rozlavec elfogadja a hangismétlést még a szintetikus akkordnak a kopozícióban való első megszólalásakor is.

[64] CGALI i. I, u. 72, fg. 8.

rendszer központi eleméből, egyetlen forrásból, egyetlen harmóniából, a szintetikus akkordból vezeti le. Mint említettük, ez nem feltétlenül hathangú, jóllehet Rozlavec súlyt helyez erre a számra, amennyiben áttöri a nónakkordokban való gondolkodás korlátait. A szintetikus akkord teremti meg a kompozíció harmóniai síkját. Technikája átmenetet képez Szkrjabin kései alkotókorszakának harmóniaszerkezete és a szeriális — dodekafon — technika között. A szintetikus akkord törvényszerűen a kompozíció elején jelenik meg és önmagában mintegy vonatkozási pontot jelent. A további harmóniák vagy szó szerint megismétlik, vagy különféle módokon variálva, transzponálva hozzák, vertikálisan kibontva vagy horizontálisan tömörítve (ez az eljárás is a dodekafon zeneszerzőkhöz közelíti Rozlavecet). A harmóniai sík determinálásának igényéből következik a szükséges variáns kiválasztásának követelménye. A transzpozíció kiválasztását (az akkord magasságát) a harmóniai tényező, nemkülönben a szintetikus akkord struktúrája határozza meg. E szabályozott és szabályos, a szintetikus akkord variánsainak stabilizálása révén létrejött viszony elve emlékeztet a klasszikus tonalitására.

Rozlavec ugyan eltávolodott a klasszikus tonalitás elvétől, ám a szintetikus akkord működésében a klasszikus tonalitás-modell megfelelőjét látja. Lényeges, hogy Rozlavec megőrzi a klasszikus tonika-domináns-szubdomináns formulát és a szintetikus akkordot a legegyszerűbb módon transzponálja a szükséges irányokba. Folytatja orientációját a rendszerteremtés irányába, számára fontos támpontot jelent a kapcsolatok rendszere. Továbbra is a klasszikus funkcionális séma irányába fejlődik, de eltávolodik a klasszikus harmóniától. Nyugtalansága érthető: hol arra törekszik, hogy egyszerűen átvigye a tonalitás koncepcióját magára a szintetikus akkordra, hol inkább metaforákban nyilatkozik meg. A régi funkcionális modell továbbélését bizonyítja, Rozlavec koncepciója a szintetikus tonalitásról.[65] Terminológiájában szerepel a „késleltetés", az „átmenő- és váltóhang", a „figuráció" — mindezt összhangzattanórákon tanulta. Eltávolodva a mestereitől bensőjében fellázzadt egy meghaladottnak vélt rendszer ellen. Műveiben mindazonáltal megőriz bizonyos jegyeket e régi koncepcióból, amelyet nem küszöbölt ki teljesen s nem feledett el végleg. Így hát Rozlavec rendszere a szakítás-folytatás feszült pillanatát rögzíti. E korszak kultúrájának sajátossága, hogy úgy tűnik fel, mintha mindez különös, hibrid séma alapján jött volna létre, olyan elemek egyesítésével, amelyekről feltételezhetők, hogy együtt nem is létezhetnek.

Egy másik fontos nyilatkozatában Rozlavec így fogalmazza meg a tonalitást helyettesítő elem, a szintetikus akkord funkcióját:

„[...] a »tonalitás«, mint harmóniai egység változatlanul megvan [a műveimben] s az említett »szintetikus akkord«-ban jelenik meg. Ezek »alapakkordokká« rendeződnek, vertikálisan és horizontálisan a 12-fokú kromatikus skálából fejlődnek a szólamvezetés tulajdon szabályai szerint. E szabályok logikusak, sikerült rátalálnom a rendjükre is."[66]

A szintetikus akkord működésének későbbi fejleményei (hatása a formára, a ritmikára, a polifóniára) teljesen egybevágnak Rozlavec korának általános kulturális irányvonalával. Tanyejev már idézett tanulmányában a polifon technika új felvirágzását jósolta meg. Schoenberg is utalt rá, hogy visszatérőben vagyunk a polifon stílus új korszakához, a harmóniák — mint régebben is oly gyakran — a polifónia következményei lesznek s minden csakis a dallamosság elve alapján jön létre.[67]

Rozlavec mindazonáltal a harmóniából indul ki. Azután tért át új ritmikai fordula-

[65] CGALI i. I, u. 72, fg. 8.
[66] N. A. Rozlavec: Önmagáról és munkásságáról. E szám 227. l.
[67] A Schönberg: Harmonielehre. Wien—Zürich—London 1949, 466. Idézi: Sahnazarova 116.

tokra, új formákra és büszkén ismételgette: új ellenpontot írok, polifon stílusban írok.[68] Rendszerét végül új zenepedagógiai princípiumként határozta meg.[69] S ebben rejlik Schoenbergtől való különbözőségének gyökere. A szintetikus akkord abszolutizálásának következménye a fomaelv bővülése Rozlavec különböző alkotóperiódusaiban. Amint a forma megszületett, tovább épült a rendszere s végleges érvényűvé kiteljesedésekor vált.

Rozlavec törhetetlenül hitt abban, hogy új rendszerének fejlődési perspektívái végtelenek. Az idő sem meggyőződésének helytállóságát, sem téves voltát nem igazolta. Elméleti hagyatéka mindazonáltal érdeklődésre méltó s a modern harmónia kialakulásának számos kérdésére rávilágít. Újra megszólaló zenéje pedig egykori kritikusainak legjobb cáfolata.

Fordította: Rózsa György

[68] CGALI i. I, u. 72, fg. 24.
[69] CGALI i. I, u. 72, fg. 8.

INNA BARSZOVA:

ALEKSZANDR MOSZOLOV KORAI ALKOTÁSAI

„Egész testetekkel, teljes szívetekkel, egész tudatotokkal hallgassatok a Forradalomra. [...] Nemcsak joguk, hanem kötelességük is [a művészeknek], hogy [...] hallgassák a jövő hatalmas zenéjét, melynek hangjai betöltik a levegőt [...]"[1] Alekszandr Bloknak ezek az 1918 elején írott szavai szenvedélyes visszhangot váltottak ki a társadalomból. Amit megfogalmazott, hatott a következő évtizedben, a 20-as években is. Gondolataival, generációs hovatartozástól függetlenül, egyetértettek mindazon művészek — kiváltképp persze a fiatalok —, akik munkásságukat a forradalommal kötötték össze. Rendkívül széles körökben uralkodott az a meggyőződés, hogy egy forradalmi korszak művészetének nemcsak tartalmában, hanem a formájában is forradalminak kell lennie. A művészértelmiség számtalan képviselője osztotta ezt a nézetet, az olyan elismert újítóktól, mint Majakovszkij, vagy Mejerhold a „kékblúzosok" fiataljaiig, a VHUTEMASZ (magasabb művészi-színpadtechnikai műhelyek) diákjaiig. De ez volt a meggyőződése a nyugateurópai művészek forradalom hatása alá került új nemzedékének is (például: Brecht, Éluard, Aragon). Nem véletlen, hogy Mjaszkovszkij műveinek prágai bemutatóján, 1926. január 24-én — a közönség zsúfolásig megtöltötte a hangversenytermet! — bevezetőjében Zdeněk Nejedlý párhuzamot vont *„a politikai és technikai értelemben forradalmi zene, valamint azon zene között, amely szüzséként fordul a forradalmi eseményekhez."*[2]

A forradalmi tartalom és forradalmi forma kísérleteit rendkívül éles vita kísérte. Jellemzője volt, hogy résztvevői kibékíthetetlenül és kérlelhetetlenül képviselték álláspontjuk védelmét. Nem ismerték a más vélemények iránti toleranciát. Ami a zenét illeti, lényegében a fiatal, húsz-, harmincévesek mozgalmáról volt szó. Az akkori helyzet paradoxona, hogy az egymással kibékíthetetlenül szembenálló művészi irányzatok kiindulópontja teljesen azonos volt: a múlt sima tetszetősséggel, arisztokratizmussal vagy száraz akadémizmussal terhelt nyelvének elutasítása. Ebből a pozícióból azonban egymással szinte nem is érintkező irányzatok indultak ki. Az egyik oldalon a „tömegek művészete", amely az utcák és terek népéhez kívánt szólni: tömegszínház, agitka, misztériumjáték, plakát és tömegdal. Itt a nyelv lapidáris egyszerűségéről és aforisztikus tömörségéről, monumentális műfajokról és formákról volt szó. A másik oldalon a technikai értelemben forradalmár zene, amely egyébiránt gyakran támaszkodott témaválasztásában forradalmi eseményekre. Képviselői szintén arra törekedtek, hogy az új eszméket formailag aktuális kifejezésmóddal juttassák érvényre. Az új valóságnak megfelelő zenei nyelvet kerestek,

[1] A. Blok: Az értelmiség és a forradalom. Szerk.: Köpeczi Béla: A szocialista realizmus. Gondolat, Budapest, 1970. I. 276—279.

[2] Szignálatlan közlemény a Szovremennaja Muzika 1926/13—14. számának 108.lapján. A hangversenyen Mjaszkovszkij VI. ésVII. szimfóniája hangzott el Konsztantin Szaradzsev vezényletével. A karmestert a VOKSZ (a Külföldi Kulturális Kapcsolatok Társasága) küldte Prágába. Szaradzsev egyszersmind az ASZM (a Kortárs Zene Társasága) delegátusa is volt.

mégpedig hármas céllal: a múltat a mához kapcsolni — így jutottak el *„a klasszikusok új olvasatához"*[3] —; bemutatni a jelen valódi arculatát, kelevényeit és heroizmusát egyaránt; végül, előre érzékeltetni a jövendőt, mint azt Mejerhold megfogalmazta. A „ma" és a „holnap" volt a művészi világkép modelljének stabil pontja. A kispolgár önmagát túlélt világa és a csodálatos, fantasztikus jövő antitézise eredményezte, hogy gyakran egyazon műben, egymás szomszédságában érezhetők voltak kritikai és romantikus tendenciák: itt a groteszk és a maró paródia, amott a konstruktivizmus.

Szovjet-Oroszország új művészete a különböző kísérletek és irányzatok közötti heves összeütközésekben született. Részben ezzel magyarázhatók hosszú kerülőútjai, az irányzatok vonalainak váratlan metszéspontjai és a fejlődés egyes korszakainak megkésettsége.

Ezért oly természetes, hogy az utóbbi időben érezhetően megnőtt az érdeklődés a szovjet művészet „ifjúsága" iránt. Kutatók és művészek tevékenyen munkálkodnak, hogy olvasóiknak, hallgatóságuknak és nézőiknek közel hozzák ezt a művészetet dokumentumok közreadása,[4] könyvpublikációk, az alkotómunkával foglalkozó tanulmányok, kiállítások és színházi előadások révén. Meglehet, a zenében ez a folyamat más művészeteknél valamivel lassabban bontakozik ki. Új szcenikus életre csupán Sosztakovics színpadi művei keltek (Az Orr — Moszkvai Kamaraopera). Ám a 20-as évek rendkívül sokszínű, bár művészileg egyenetlen hagyatéka számtalan tehetségre való, életképes művet tartalmaz. Ama korszak zenei életének markáns hangsúlyait jelzik V. M. Desevov, L. A. Polovinkin s az akkor fiatal G. N. Popov és J. A. Saporin partitúrái. Világos nyomokat hagyott a 20-as évek zenéjében Alekszandr Moszolov mára elfeledett művészete is.

A *Zavod* (Gyár, Vasöntöde) szimfonikus kép szerzőjeként Moszolov nálunk és külföldön egyaránt elsősorban a zenei konstruktivizmus reprezentánsaként ismert. Azonban a 20-as években írt kompozíciói lényegesen gazdagabbak és sokoldalúbbak. Jellemző rá a modern kompozíciós stílus folyamatának elsajátítása. Életteli kapcsolatban volt a szovjet művészet legfontosabb áramlatainak egynémelyikével.

Alekszandr Moszolov Kijevben, 1900. július 29-én (vagy, a mai naptár szerint: augusztus 11-én) született, ügyvéd fiaként. 1904-ben Moszkvába költözött a család s egy évre rá meghalt a majdani zeneszerző apja. Édesanyja, Nyina Alekszandrovna (1882—1953) M. F. Leblanc festőművészhez (1875—1940) ment férjhez s a „mostoha" igazi apjává lett a gyermeknek.

Nyina Alekszandrovna rendkívüli, nagyvonalú, bőkezű és független természetű asszony volt, jó zenei adottságokkal, igen szép lírai koloratúrszoprán hanggal. A kijevi zenei szakközépiskolában zongorát végzett; miután Moszkvába költözött, családjának tudta nélkül próbaéneklésre jelentkezett I. K. Altaninál, a Bolsoj karmesterénél, aki szerződtette. Az 1904/5-ös évadban Kolcova művésznéven — mivel rokonsága ellenezte, hogy a saját nevét használja —, a Carmen Frasquitáját alakította. Az 1905-ös forradalom után részt vett az elesett munkások családjainak megsegítésére folytatott jótékonysági akcióban, aminek következtében a Nagyszínház felbontotta a szerződését. Turnékra indult, hogy énekes karrierjét ne kelljen feladnia. Az októberi forradalom után zenepedagógusként tevékenykedett.

Szása otthoni nevelését az anya irányította. Zongorára és francia nyelvre taníttatta; nem éppen rendszeres zongoraóráit A. A. Sensin zeneszerzőtől kapta. A család nagy lábon

[3] Vajon nem egy korszerű Gogol-recepció jegyében született-e Mejerhold Revizor-rendezése és Sosztakovics operája, az Orr?

[4] Ebben a vonatkozásban roppant érdekes A szovjet zenekultúra múltjából (Iz proszlogo szovjesztkij muzikalnaj kulturi) sorozat Tamara Livanova által 1975-ben és 1976-ban kiadott I. és II. közleménye, továbbá Mihail Druszkin visszaemlékezései (Izledovannija, Voszpominanyija, Leningrád 1977).

élt, nagy házat vitt (a lakás a Bolsaja Bronnaja 3. számú házban volt). Nagy volt a vendégjárás: ügyvédek, orvosok jöttek és persze művészek is, a második férj, Leblanc ismerősei és muzsikusok, mint a Glier család.

Már a forradalom előtti években megnyilvánult Alekszandr Moszolov féktelen természete. Ennek ismerete nélkül nehezen érthető későbbi életútja, művészi fejlődése. Hajlott viharos impulzusokra, tervei azonnali megvalósítására, ingerlékeny volt; e tulajdonságai lovagiassággal, jósággal és nyíltsággal párosultak. Nem volt haragtartó. Cselekedeteinek önkényessége némelykor az illetlenség határát súrolta, ennek mélyebb oka azonban mindenkor türelmetlenségében és a függetlenség iránti vágyában gyökerezett. Tizenhat évesen megszökött hazulról a frontra, mindenesetre visszahozták a gimnáziumba, honnét merész tréfái miatt már korábban nemegyszer eltanácsolták.

Egy év múlva Moszolov tudatosan választ: *„Október napjaiban a tizenhét éves ifjú, lenyűgözve a világforradalom kitörésének eszméjétől, tudatosan csatlakozott a forradalmi néptömegekhez. 1917 őszétől az Állami Ellenőrzés Népbiztosságának titkárságán, K. I. Lander tábornok mellett teljesített szolgálatot. Három ízben kézbesített postát közvetlenül Leninnek. Ezek a találkozások egész élete folyamán éreztették a hatásukat.*

1918-ban önkéntesként jelentkezett a Vörös Gárda első moszkvai lovas hadseregénél. A hadsereg részt vett a Gyenyikin elleni harcokban és később [. . .] beolvadt K. I. Kotovszkij lovashadseregébe. Kotovszkij seregében Moszolov részt vett a fehérgárdistákkal vívott harcokban a lengyel és ukrán fronton. Kétszer megsebesült és egy 1920. augusztus 20-án elszenvedett súlyos sérülés után egészségi okokból elbocsátották a Vörös Hadseregből. Folytatta azonban katonai szolgálatát a moszkvai lovas biztonsági csapatnál."[5] Katonai érdemeiért Moszolovot kétszer tüntették ki a Vörös Hadizászló érdemrenddel.

Köznapinak tűnnek fel a következő esztendők külső eseményei. 1922-ben Reinhold Glier zeneszerzés-magántanítványa, majd beiratkozott a Moszkvai Konzervatóriumba. Zeneszerzést és zongorát tanult (hangszeres tanára Grigorij Prokofjev, utóbb Konsztantyin Igumov). Tanulmányait 1925-ben fejezte be. Ezeknek az adatoknak az ismeretében mindenesetre bámulatos a fiatal művész zenei fejlődésének viharos tempója.

Felgyógyulva hárobús sérüléséből Moszolov — a némafilm korszakban — mozizongoristaként kereste kenyerét. Az idő tájt — feltehetően 1921/22-ben — próbálkozott először zeneszerzéssel. A rokonság tájékoztatása szerint első kísérleteit egész-kottákban, ütemvonalak nélkül jegyezte le. Ám három év múlva már zongoraszonátákat, egy sor kamaraművet ír, egy évre rá pedig már a kritika által elismert képviselője a Moszkvai Iskolának. Mivel magyarázható ez a hallatlanul gyors fejlődés?

Moszolov a forradalom utáni mozgalmas években kezdte meg konzervatóriumi tanulmányait. Épp, amikor az intézményben folyó munka alkalmazkodni kezdett az új követelményekhez. *„Az áramlatok pluralizmusa, az irányzatok és csoportosulások túláradó bősége általánosan jellemző a 20-as évekre. Valamennyi irányzat saját alkotói posztulátumokkal lépett fel, s ezek gyakran diametrálisan ellentétesek voltak"*, olvasható a konzervatórium majd' négy évtizeddel később megírt krónikájában.[6] 1924-ben összegyűlt a „vörös professzorok frakciója", amely a hivatásos muzsikusképzés rendszerének megújítását tekintette feladatának. E frakcióba tartozott Moszolov néhány tanára — Konsztantin Igumov, Mihail Ivanov-Boreckij és Georgij Konjusz.

Ugyancsak 1924-ben alakult meg a Kortárs Zene Társasága (ASZM),[7] majd megszü-

[5] Moszolov „Zeneszerző és katona a polgárháborúban" című önéletrajzából, amely a zeneszerző özvegyének, Nyina K. Meskónak magánarchívumában található. A szerző kötelességének érzi, hogy kifejezze mélységes köszönetét Mesko asszonynak, továbbá Szuszanna M. Osztalceja és Szofia N. Kiszeljeva asszonynak.

[6] Moszkovszkaja Konzervatorija 1866—1966. Moszkva, 1966. 316.

[7] Asszociacija Szovremennoj Muziki (Kortárs Zene Társasága) 1929-ig működött zeneszerzőegyesület.

letett a zeneszerzőnövendékek kollektív alkotócsoportja (PROKOLL); 1925-ben szervezet státusát kapta. E csoport magvát 1929-ben átvette a RAPM[8]. Moszolov kortársai — vele egyidőben folytatta tanulmányait Alekszandr Abramszkij, Viktor Bjelij, Alekszandr Davigyenko, Leonyid Polovinkin, Viszarion Sebalin és Borisz Sehter — a fiatalság kérlelhetetlenségével keresték és képviselték a saját alkotói pozícióikat, mégpedig hosszú évekig (pontosan: 1932-ig, a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége, mint egységes szervezet megalapításáig).

Moszolov szívének minden dobbanásával, minden gondolatával a saját kora meghallására törekedett. A sors kegyeltje volt, hogy első tanáraként Reinhold Glierrel, ezzel a ritka finom érzésű pedagógussal találkozott. Valószínűleg jelentős szakmai mulasztásainak következménye Moszolov „amatőrkomplexusa", a rajta, erőteljes tehetsége, kiváló memóriája, magasrendű művészi érzékenysége és elképesztő energiája ellenére időszakonként eluralkodó depressziós hangulat. Éppen egy ilyen krízis végefelé írta neki Glier: *„Ha Önt sötét hangulat keríti a hatalmába és nehéz a szíve táján, kérem írjon nekem. Eredményes stúdiumokat kívánok Önnek. Ne kételkedjék erőiben, sem tehetségében, de ne is erőltesse a fejlődését, a zeneszerzési technika elsajátításában ne siessen az időnek elébe [...]"*[9] Moszolov 1924-ben már Nyikolaj Mjaszkovszkij osztályában, egy sor, professzionális aspektusból olyannyira érett művet komponált, hogy azokat pár év múlva közreadta a szovjet Állami Kiadó Zenei Osztálya és átvette az Universal Edition is.

Moszolov számára rendkívül fontos a Mjaszkovszkijhoz fűződő zenei kapcsolat. S ez nem csupán a professzor lakásán tartott órákra korlátozódott. Igen valószínű, hogy Mjaszkovszkij és Glier tartotta vissza a tanítványt technikai szintjének erőltetésétől; utalok Mjaszkovszkij óhajára: *„a zenei technikában törekedni kell a »dernier cri« elsajátítására"* és kijelentésére, számára *„az ötletnek nincs önálló értéke"*.[10]

Moszolov teljesen korrekt jelensége volt a konzervatórium növendékhangversenyeinek. Vizsgadarabként 1925-ben *A szfinx* című, Oscar Wilde szövegére, tenorszólóra, kórusra és nagyzenekarra írt kantátáját nyújtotta be. Ekkor vette fel tagjai sorába az ASZM, csakhamar tagja lett az ideiglenes elnökségnek, vezetője a kamarazene-tagozatnak.

1924 és 1928 között mintegy 30 művet írt. Öt zongoraszonátát, vagy ötven művet énekhangra, *A hős* című kamaraoperát, egy-egy szimfóniát, zongoraversenyt, vonósnégyest, az *Acél* című balett zenéjét. Ez után keletkezett a többi között a *Vallásellenes Szimfónia*, az *Oroszország keresztelője* című operett (Nyikolaj Adujev librettójára), a *Négy Moszkva* című balett 4. felvonása és Lenin emlékének szentelt kórusa, *A 24. év*. A Moszolov hagyatékában való tájékozódás — még művei kronológiájának tisztázása és pontos megállapítása is — rendkívüli és váratlan nehézségekbe ütközik. Ezek egyik forrása a a zeneszerző sajátságos mentalitása: amint letette a tollat, a jelek szerint nem érdekelte tovább „gyermekének" sorsa. Innen, hogy némely korai műve még opus számot sem kapott; mások, mint op. 8 Majakovszkij-kórusai, vagy forradalmi szövegekre írt két dala elvesztek. A módszerességgel kapcsolatos hiányosságokat egy sajnálatos véletlen tetézi. Moszolov közlése szerint a 20-as évek végén, vagy a 30-as évek elején elloptak tőle egy nagy sárga bőröndöt, benne számos, még kiadatlan kéziratával. Így veszett nyoma az op. 14 I. zongoraversenynek, egy szimfóniának és számos kamarazenei alkotásnak. (A hatvanas években, az ifjúkori művek jegyzékének összeállításakor, Moszolov egyetlen szóval *„koffer"* kommentálta elveszett kompozícióit.) A 20-as évekre éppenséggel

[8] Rosszijszkaja Asszociacija Proletarszkih Muzikantov (Proletár Muzsikusok Orosz Egyesülete), a Proletkult által befolyásolt szövetség. 1923-tól 1932-ig működött.

[9] Reinhold Glier Moszolovnak, 1924. február 12-én írt leveléből (N. K. Mesko archívuma).

[10] Nyikolaj Mjaszkovszkij: Autobiografija. In: N. Ja. Mjaszkovszkij: Szobranyije materialov, I. kötet. Moszkva, 1964. 101.

paradox helyzet alakult ki: Moszolov zenéje elhangzott a hanversenytermekben, számtalan nyomot hagyott plakátokon, műsorfüzetekben, recenziókban; csak épp a legegyszerűbb dokumentumok nem maradtak ránk — a művek kéziratai. Így hát, ha a zeneszerző korai korszakával foglalkozunk, be kell érnünk kevés kinyomtatott kompozíciójával.

Moszolov növendékmunkái (1922/1923) ismeretlenek. Többségüket a zeneszerző sem találta eléggé jelentékenynek ahhoz, hogy előadják-kinyomtassák. Ami kiadásra érdemesített műveit illeti, nyilvánvaló, hogy a Moszkvai Iskola[11] neveltje az iskolára jellemző *„individuális emocionalizmus"*[12] bűvöletében élt. Ez hangot kapott az október előtti háborús évek tragikus kifejezésű kompozícióiban (Mjaszkovszkij: 3. szonáta; Szamuil Fejnberg: 6. szonáta). Pszichologizálás, filozófiai szemlélődés, egzaltált kitörések, majd közvetlenül utána ironikus fintorok — ilyen volt a kései romantika hagyományaiból kibontakozott világ (visszatekintve: Fejnberg, Mjaszkovszkij, Szkrjabin s még messzebbre pillantva: Liszt Faust-Mephisto antinómiája). Mindez már szinte klisévé vált. Moszolovnak, tömérdek élettapasztalatával és sokrétű, kontrasztokban gazdag benső életével, ez mindenesetre nem volt üres póz. Meglepő a fiatal férfi vonazlma az éjszaka, az alkony képei iránt témáinak és szövegeinek megválasztásakor. De gyakran koloriszti kusan elsötétíti a faktúrát is. Ez a hajlama már a művek címéből is egyértelmű: két románc: *Az éjszaka* (Puskin), *Szürke alkony* (Blok); a románcokat a zeneszerző beiktatta *A sötétségben* című ciklusába; *A hallgatag éjbe, Borzongat a hűs este* (mindkettő utóbb a Tíz dal Alekszandr Blok verseire ciklusban); a Bloknak dedikált szimfonikus töredék: *Alkony; Két noktürn* zongorára, op. 15; az 1926-os esztendő nemcsak e hangulatok áthidalását jelzi, frappánsan kivilágosodnak a hangszínek is.

Moszolov korai periódusa a műfajok megválasztásában is különbözik érett korszakától. 1926-ig a zongoraszonáta és a románc dominál; később (1926/27) zongoraműveiben a nagyformák miniatűr-ciklusoknak adják át a helyüket.[13] Ami nagyléptékű koncepcióit illeti, azokban más, differenciáltabb hangzású előadóapparátust keres s gyakran ád elképzeléseinek monumentális méreteket. Ilyen az elkallódott szöveg nélküli szonáta énekhangra és zongorára, vagy a szólóbrácsa szonáta, amelyben a korai zongoramuzsika harmóniai zsúfoltságát és hangfestését értelemszerűen váltja fel a melosz energiája. Ide tartozik továbbá a vonósnégyes, a kamarazenekar kísérte zongoraverseny, egy elveszett nagyzenekari szimfónia, *A hős* című kamaraopera, és a befejezetlenül maradt balett, az *Acél*. Végül, ehhez a korszakhoz tartoznak az énekhangra írt miniatűr ciklusok.

A „korszak műfaja" a zongoraszonáta volt — könnyű meggyőződnünk az állítás igazáról, ha átlapozzuk az ASZM Moszolov által bizonyára látogatott koncertjeinek műsorát (1924-től 1926-ig). Első műveiben Moszolov a műfaj mindkét formai változatát elsajátítja: a ciklikusat (2. szonáta, op. 4, címe *Régi füzetekből;* 5. szonáta, op. 12) és az egytételest (1. szonáta, c-moll op. 3; 4. szonáta op. 11). Moszolov kötődik ahhoz a zeneszerzőiskolához, amelyből származott, de ettől s a voltaképpeni zenei anyag némely helyének éretlenségétől függetlenül kiváltképp érdekesek ezek a nagyforma birodalmában tett első lépések, az 1926—28 közötti évek individuális stílusával egybevetve. Az egytételes poémaként kezelt első, éppígy a második[14] szonáta Liszt és Szkrjabin prototípusaira

[11] A szovjet zenei irányzatok az idő tájt általánosan elterjedt „földrajzi" felosztását alkalmazzuk. Rövid összehasonlító jellemzését adja Mihail Druszkin a Szovjet zongoramuzsika 1917—1945 (Szovjetszkaja fortepiannaja muzika 1917—1945) című könyvben. Moszkva, 1947.

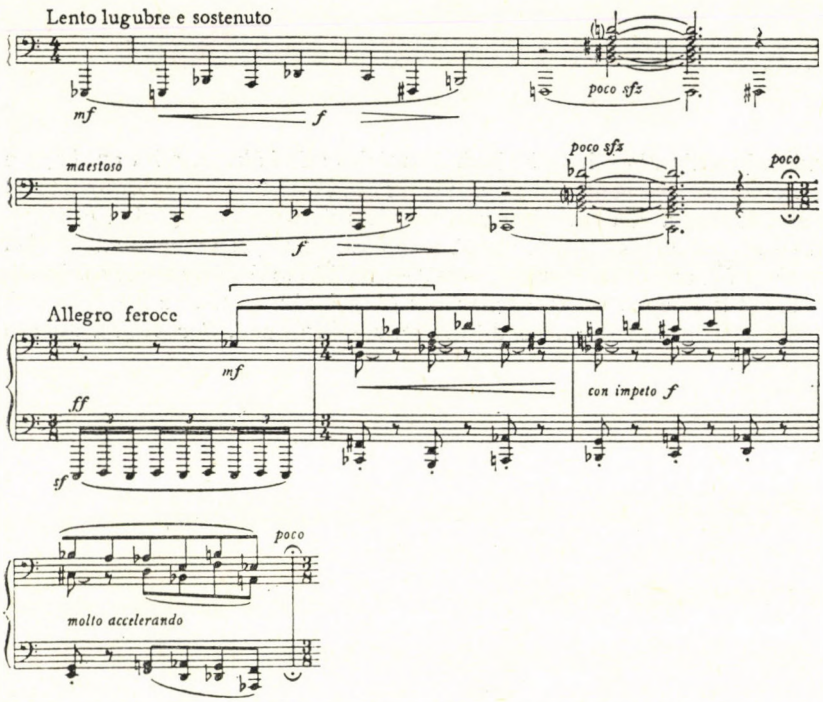
[12] Így jellemezte Igor Glebov (Borisz Aszafjev) fiatal kortársa, Mjaszkovszkij zongoraműveit (Russzkaja Muzika, Moszkva—Leningrád, 292.). A kései Szkrjabin-szonátákból kiinduló, azokat továbbfejlesztő hagyomány vonulatát Alekszandr D. Alekszejev követi (vö. Szovjet zongoramuzsika 1917—1945).

[13] Három zongoradarab, op. 23/a, Két tánc zongorára, op. 23/b.

[14] A számozással ellentétben, inkább I. szonátának számít (kompozíció: 1923/24).

hivatkozik. A (második) szonáta erővonalai a bevezető téma *(1. példa)* által kifejezett fausti filozófiai gondolatoktól tartanak a mefisztofelesi szkepszis kifejezéséig (prokofjevi scherzohang az átvezetőrészben. *4. példa poco rubato*, 251. l.)

1.

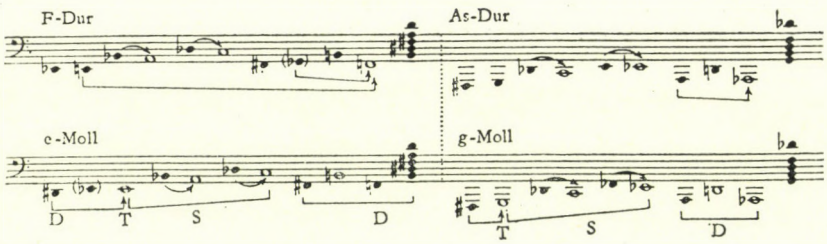


Az expozíció a Szkrjabin-hagyományban szilárdba gyökerező kontrasztot is érzékelteti (féktelen, viharzó főtéma, *1. példa, Allegro feroce*). Nem lenne érdemes szólni a Szkrjabin utáni „moszkvai" szonátatípus eme klisévé vált vonásairól,[15] ha nem kapcsolódnának hozzájuk a fiatal moszkvai generáció gondolkozásmódjának lényeges változásai s ha nem teremtenének ellentmondásokat vállaló szintézist az akkor hagyományosnak számító típus és a zenei anyag voltaképpeni intonációs alapjának radikalizmusa között.

A mottószerű indítás (egyszólamú basszustéma, *1. példa*) intonációs csírává és harmóniai alapanyaggá válik; belőle származik a szonáta szinte valamennyi témája, teljességgel a történelmi modellek szellemében (Liszt: h-moll szonáta; Szkrjabin: Le Divin Poème). A névleges c-mollban (a kezdő *esz*-hang nem tekintendő a hangsor III. fokának, a hangnemre csupán a mű záróakkordja — bonyolult domináns-struktúra — utal) valójában két-két másik hangnem, az első periódusban F-dúr és e-moll, a másodikban Asz-dúr és g-moll rejtőzik:

[15] Ezt a 20-as évek kritikája is felismerte, arra utalva, hogy a szonátaszerkezet „a kortársi áramlatok szemszögéből sürgősen megújulásra szorul" (Druszkin id. mű, 107.).

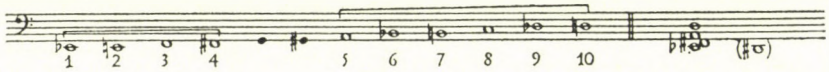
2.



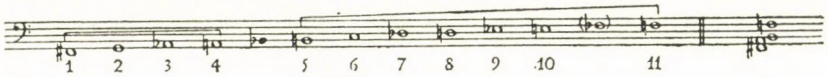
A reflexiónak pedig nincs is talán jobb intonációs szimbóluma, mint az, hogy a funkciós harmóniarend szempontjából minden egyes hang kétértelmű, egy bizonyos tézist egyidejűleg állít és tagad. Két egymásbaszőtt tonalitás ilyetén egyenjogúsága új minőséget teremt — a kromatikus tizenkét hangú tonalitást. Ez teljesen csupán az első két periódusban tárul föl, amely két hangcsoportból — tíz, illetve tizenegy meg nem ismétlődő hangból — áll; az egyszólamú témaszakasz *(1. példa)* a nyitótéma hangközeinek alapstruktúráját tartalmazza (kisszekund+tritonusz+kisszekund, *3 c példa*), szigorú megfordítását nem:

3 a

1. struktúra



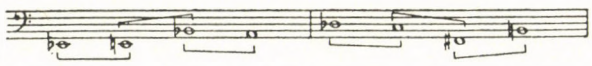
2. struktúra (szekvenciaáthelyezéssel)



3 b



3 c

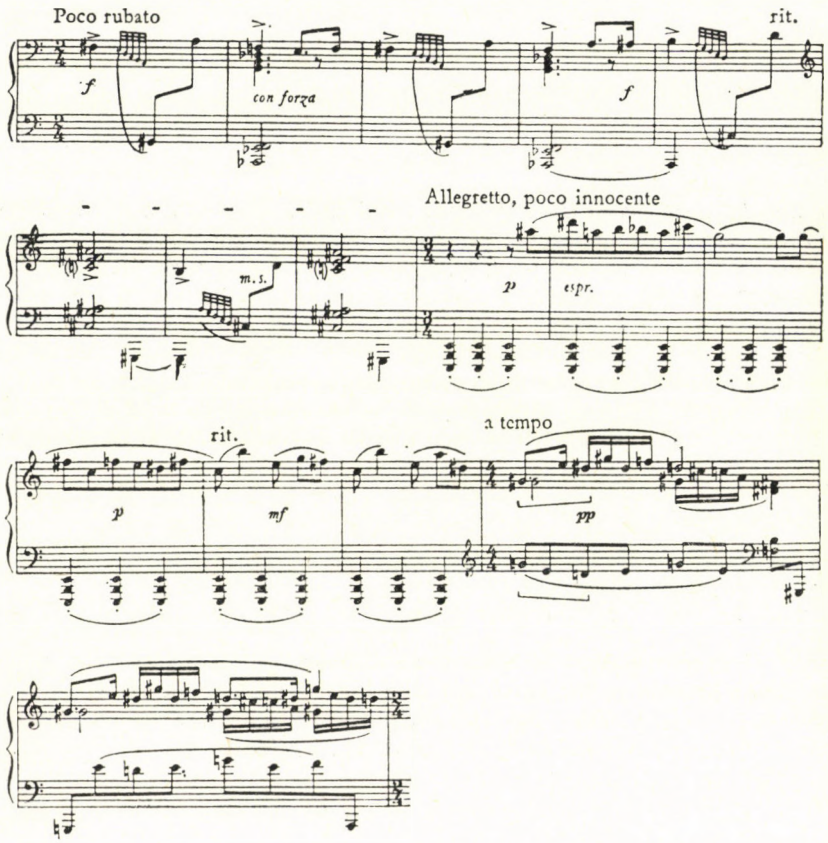


Látható *(3. a példa)*, hogy a skálaszerűen elrendezett hangcsoportok (a témának a kromatikus skálát követő hangja) szélső tagjai specifikus szerkezetű akkordokat alkotnak: szűkített oktáv a szélső pontokon, kvart (vagy tritonusz) kis terc (vagy nagy szekund) a struktúrán belül. E két akkord egymásba szőve adja a szonáta hangközrendszerének centrális elemét, egyszermind harmóniai „nyersanyagát". Feltételesen nevezhetjük a szűkített oktáv-akkord két változatának is, aszerint, hogy felső-, vagy középső rétege tartalmaz tiszta kvartot. Mindkét bevezető periódus tartalmazza a centrális disszonancia-

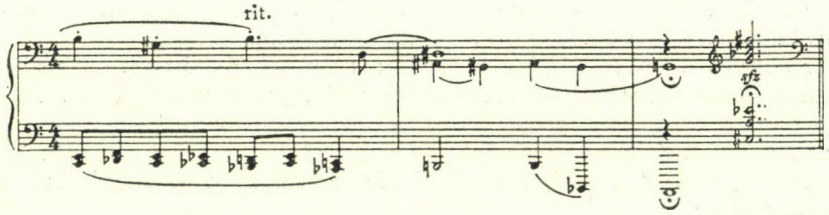
hangzat mindkét variánsát (l. *3. b példa*). A *3. b* példa harmóniái az I. alapformát, megfordítását, a II. alapformát, a közös hangokat (*h, f*), végül az eltérő hangokat ábrázolják. A *3. c* példában a kapcsok a jellemző hangközökre utalnak.

Moszolov bámulatos sokrétűséggel aknázza ki a téma harmóniai erőit (terjedelmi okokból csupán röviden utalhatok erre). A bevezetés mintegy „programozza" az expozíció hangnemi tervét: a főtéma c-moll; az átvezetőrész Asz-dúr; a melléktéma-csoport c-moll. Az átvezetőrész támasztékhangjaiból — *asz, fisz;* 1. ütem — és a zárótéma pillérhangjaiból — *h, c* — *(4. b példa)* formálódik ki a szonáta disszonáns tonikai záróakkordja *(4. c példa):*

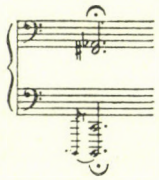
4. a



4. b



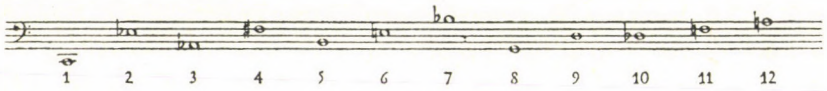
4. c



A szisztéma központi elemét (Julij Holopov terminusa) a zeneszerző a szonáta több témájának disszonáns alapkomplexusaként koncipiálta. Találkozni vele a melléktéma-terület második dallamának végefelé *(4. a, 15. ütem)* és az expozíció végén *(4. b)*. Egyébiránt hatásosan erősíti fel a melléktéma-terület kontemplatív, meseszerű kontrasztszféráját, amennyiben sűrítve rétegezi annak harmóniai vázát (diatonikus *g—gisz* hármashangzat; *4. a példa* 15. ütem kapcsokkal jelölt része).

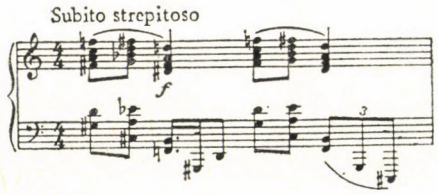
A főtéma nem csupán a lassú bevezetés dallamának gyors tempójú idézete (ez különben Szkrjabin jellegzetes eljárása), hanem harmonizálásában is belőle indul ki (*1. példa* 9. s köv. üteme), 12 meg nem ismételt hanggal a teljes kromatikus skálát hangoztatja:

5.



A zeneszerző az egyes alakzatokban szervesen továbbviszi a maga választotta tematikát: melodikus lélegzetük rövid; mivel meg nem ismételt hangcsoportokról van szó, újbóli megjelenésük variáltan megy végbe. Ez történik például a melléktéma-terület egyik elemével, amely a népzene ismétlés-struktúráival rokon *(6. példa)*:

6.



Másfajta szerkesztési logikát követ néhány, a főtéma mellé kontrasztként rendelt, a centrális harmóniától független anyag (például az átvezetőrész); itt a kis szeptima és a nagy szekund a jellemző, mindkettő hiányzott a bevezetés magjából. Éppen ez a rugalmas, precíz ritmikával összekapcsolt ugrás adja a zenének scherzoszerű, ironikus karakterét *(4. a példa)*.

Így hát Moszolov, anélkül hogy megsértette volna a *későromantikus* zongoraszonáta[16] szokványos emocionális struktúráját, rendkívül kiélezte a zenei nyelv harmóniai elemeit és munkásságában itt először alkalmazta a hangmagasság megszervezésének új princípiumait.

Mivel azonban a kromatikának — a világ szubjektív megélésének — ebben az egzaltált, extrémen megszerkesztett és maximálisan megszervezett intonációs körében szinte már lélegzeni sem tud, a zeneszerző kiutat keres a számára akkor még ismeretlen Stravinsky által kimunkált objektív intonációs szférában; ez pedig felér egy friss légáramlattal. Az egymással művészien egybekapcsolt mikrohangsorokhoz fordul a figyelme. Expresszív lehetőségei a *mese poétikus elbeszélésében*, az áttetsző koloritban és naiv rajzolatban mutatkoztak meg.[17] Annak azonban, hogy Moszolov a „mesedramaturgiával" szövetkezett a szonátájában, ára volt. Némelyik szakaszának folyamatos fejlődése elegyedik más elemek határozott töredékességével. Az expozíció hat témája mozaik apró színes köveihez hasonló. A szimmetriákkal való visszaélés megbosszulja magát a kidolgozásban; úgy érezzük, mechanikus s minden előzményből túlságosan könnyen látható előre a folytatás.

*

A vokális miniatúrák alkotják Moszolov korai periódusának egy másik vonulatát. A 20-as években viszonylag sok románcot írt (akár az ASZM-hez közelálló többi zeneszerző: Nyikolaj Mjaszkovszkij, Alekszandr Abramszkij, Alekszandr Sensin, Dmitrij Melkih és mások). Ezek a többségükben kiadatlan művek[18] bizonyítják, hogy töretlen maradt a kamaraéneknek Moszkvában, a forradalom előtt kialakult hagyománya. Előadási színhelyül nem csupán a hangversenytermek szolgáltak (a Csajkovszkij Konzervatórium kisterme, vagy a Kropotyinszkaja 32-ben levő Állami Művészettudományi Intézet terme —, hanem Pavel Lamm, Vlagyimir Derzsanovszkij otthona is, hol a kompozíciók kiváló előadásban hangzottak el. Moszolov is Derzsanovszkijnál mutatta be rendszeresen új alkotásait. Válogatott a klasszikusok verseiből, de az irodalmi jelenből is (Majakovszkij, Ahmatova, Velemir Hlebnyikov, Vladiszlav Hodasevics). Az 1923 és 1927 között írt ötven vokális kompozíciójából (nem számítjuk most ide az *Újsághirdetések* és a *Kis gyermekjelenetek* ciklust) nyomtatásban mindössze négy jelent meg, valamennyi op. 1 jelzéssel. A zeneszerző eme korai lírai termésére fölöttébb jellemző a Hodasevics versére írt *Egyedül a folyó karjainál* című románc. A matt, kissé hervadt koloritot a nagyszekundok „cseppjeiből" felépített hosszan csengő akkordok adják. Mintha oly-

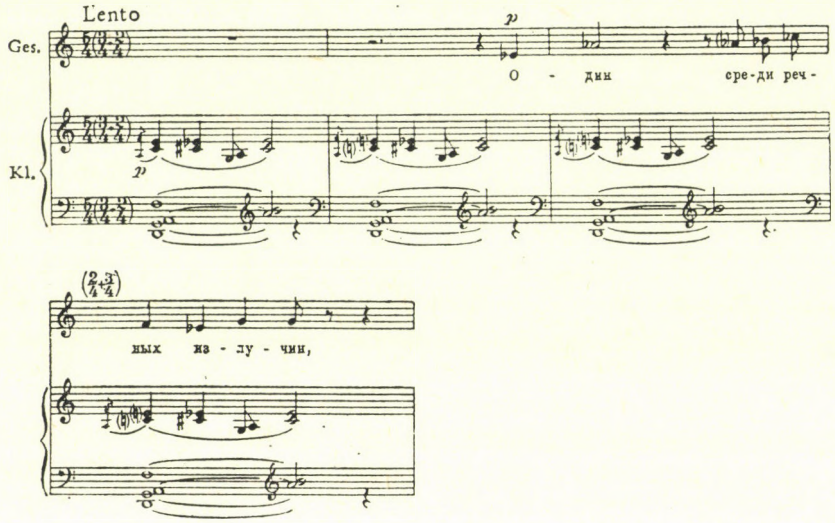
[16] Elsietettnek véljük a Moszolov szonátáinak és *A gyár* című alkotásának karaktere közé tett egyenlőségjelet. *„Moszolov szonátái [...] akárcsak ikertestvérük, A gyár"* írja Alekszejev (id. mű 63.). Ez az álláspont teljességgel figyelmen kívül hagyja a stiláris fejlődést.

[17] Ezt a kapcsolatot már a Moszkvai Iskola is új és jótékony hatású kontraszt-típusnak érezte. Így például Anatolij Alekszandrov úgy nyilatkozott Meseszonátájáról, hogy benne még nem jelenik meg *„a szkrjabini elemek és az orosz mesevilág organikus ötvözete"*. (Alexejev, id. mű, 37.)

[18] Ne feledjük: az a tény, hogy bizonyos művek kiadatlanok maradtak, gyakran a zeneszerző túlságosan kritikus magatartásával, csekély önbizalmával, vagy egyszerűen külső, objektív körülményekkel magyarázható. A románcok előadását, interpretációs jelenlétét nem befolyásolta, hogy nyomtatásban nem jelentek meg.

kor Debussy, máskor meg Mjaszkovszkij inspirálná mágikus dermedtségét. S mindjárt, a kezdet után, a vokális deklamáció súlyos pátosza s a viharzó kíséret — pátosz, amely valósággal szétfeszíti a vers struktúráját:

7.



Ami a kiadatlan románcokat illeti, az archívumokban fellelhető kisszámú kézirat alapján képet alkothatunk a zeneszerző e műfajban folytatott sokféle kísérletéről. Szándéka szerint egyfelől kivezeti a románcot a zongora- és kamaramuzsika hangzásvilágából (*Négy dal Blok verseire* énekhangra és vonósnégyesre; *Tíz dal Blok verseire* zongora-, vagy kamarazenekari kísérettel[19]). Másfelől az aforizmáig tömöríti a vokális miniatúrát: ez a magyarázata az énekre-zongorára írt négysorosoknak. 1927-ben keletkezett *Tíz négysoros* különböző költők verseire, miután Moszolov — egy évvel korábban — mélyütést mért az akadémikus lírára op. 18 és op. 21 sokkoló dalciklusaival. A 20-as évek végétől aztán románcot nem írt többé.

A *Tíz négysoros* egyetlen fennmaradt része, a Hlebnyikov szövegére írt *Nekem kevés kell*[20] jelzi, hogy a zeneszerző új, lineáris stílusához rendkívül poétikus nyelvet talált (anélkül, hogy lebecsülnénk a „pedálzongora" felhanggazdagságát). A jobb és bal kéz két kacskaringósan szertefutó vonala (a kíséret lejegyzésében nincs ütemvonal, sem metrumjelölés) szó szerinti jelképévé válik a megnyíló mennyboltnak.

Az egyszerűség és sokrétűség érzékeltetése lakonikus harmóniai felépítést feltételez és eredményez: politonálisan feszült a-moll (zongoraszólam, bal kéz) és c-moll (énekszóló) oldódik fel tizenkét hangú kromatikus „tonalitásban" (némely hang megismétlődik) s az a két diatonikus pólus között egyensúlyoz.

*

[19] A „Borzongató az esti hűvösség" románcnak a Moszkvai Glinka Múzeum Moszolov-archívumában őrzött töredéke (Fond 260, 20. sz.) mai szemmel is rendkívül modern apparátust alkalmaz: fagott, tuba, gordonka, üstdob, nagybőgő.

[20] Moszkvai Glinka Múzeum, Derzsanovszkij-gyűjtemény (Fond 3, 1551. sz.).

Ezenközben a Moszkvai Iskola fejlődésében elérkezett az a pillanat, amikor az „egzaltált szonáta" és a rafinált románc körül megritkult a levegő. Leningrádban korábban, Moszkvában valamivel később érkezett el ez az idő. 1926-tól a hivatásos alkotóművészetben, számos elképzelés újrarendezésével, fokozatosan megváltozott az, amit korábban az új érzelmi megközelítésének tekintettek.

Elmúltak a 20-as évek — az a korszak, amelyben Szovjet-Oroszország művészete elválaszthatatlanul hozzákötötte a sorsát a forradalomhoz. A forradalmi átalakulások által kiváltott „érzelemmel az újért" eszméje a Moszkvai Konzervatóriumban tanuló fiatalságot nem egy alkotói elgondolás átértékelésére késztette. Elsősorban határozottan elutasította a pszichológiai szubjektivizmust s egységes volt ama törekvésében, hogy a valóság globális, nagy dimenziójú ábrázolására van szükség, a „prózait" elébe helyezte a „poetizálásnak", a mindennapit és közönségest a kifinomultnak, a közösségit az individuálisnak. Mindenütt radikálisan elutasították a régit; de ezen túl a zeneszerző-utánpótlás merőben különböző esztétikai álláspontokat képviselt. Némelyek a tömegműfajok zenéjét kívánták, az időszerű állampolgári témák szinte plakátszerű ábrázolását, tudatosan egyszerű intonációs nyelvet. Mások szintén a kortársi tematika igenléséből indultak ki, de érdeklődésük inkább az ipari, a gépek uralta valósághoz fordult. Ők a bonyolult és új formákat részesítették előnyben s megteremtésükért semmi árat nem sajnáltak. Eleinte a valóságos szakadék az ASZM régi gárdájának „individuális emocionalizmusa" és az ifjúság „urbanizmusa" között mélyebb volt, mint a fiatal nemzedéken belül. De a RAPM és az ASZM között fokozatosan kiéleződtek a nézeteltérések, műsoraik csakhamar feltűnően különböztek egymástól s a vita mind elkeseredettebbé vált közöttük.

Az ASZM tevékenységének tudvalevőleg az a meggyőződés volt az alapja, hogy új zenei nyelv kizárólag mindannak teljeskörű és gondos tanulmányozása nyomán születhet, amit a progresszív világkultúra megteremtett már. Az Állami Kiadó zenei osztálya (Gosszidzat) saját osztályt tartott fenn a bécsi Universal Editionnál s ezen az úton tömérdek külföldi kotta jutott el a Szovjetunióba. Mindennapos esemény volt szovjet zeneszerzők részvétele a kortárs zene nemzetközi fesztiváljain, akárcsak Nyugat-Európa vezető zeneszerzőinek meghívása Moszkvába, Leningrádba. Végül, az ASZM a fiatal szovjet zene teljesítményeit a nyugati sajtóban széleskörűen propagálta (például: a Melos hasábjain is), saját folyóiratában, a Szovremennaja Muzika-ban pedig rendszeresen közölt elemzéseket és kritikákat a világ új zenei jelenségeiről (állandó szerzőgárdájának tagja volt a többi között Igor Glebov [Borisz Aszafjev], Viktor Beljajev). Ilyeténmód lényegesen gazdagodott a hangversenyműsorok palettája. Orosz zeneszerzők — Stravinsky, Prokofjev — művein kívül játsszák a francia „Hatok", Bartók, Schoenberg, Eisler, Casella és Hindemith műveit. Moszolov aktív közreműködője ennek a hangversenyéletnek: zongorázik s fellép pianista felesége, Jelena Kobolova[21] is. 1926 tavaszán Moszkvába érkezett Darius Milhaud, aki Az Állami Művészettudományi Akadémia termében Satie, Poulenc és Auric műveit is játszotta. Fél év múlva Alfredo Casella jött; december 6-án rendkívüli gyűlést tartott az ASZM, Anatolij Alekszandrov, Szamuil Fejnberg, Moszolov és Leonyid Polovinkin zongoramuzsikáját mutatják be a vendégnek, a Stradivarius-kvartett Casella vonósnégyesre írt Concertóját játszotta. 1927-ben Arthur Honegger, Alban Berg, Paul Hindemith látogatott el a Szovjetunióba — hangversenyek, találkozók. Leningrádban bemutatják a Wozzecket...

Gyakran vetették az ASZM szemére, hogy túlságosan lelkesedett nyugati példaké-

[21] Moszolov és Vivea Telezsinszkaja 1926. április 28-án bemutatta Hanns Eisler op. 2 jelzésű Hat dalát; 1927. március 17-én, a Mozart-teremben Bartók op. 16 Öt dalát, Casella Felhők című kompozícióját, Milhaud Poème-jét, szemelvényeket Hindemith op. 18 és op. 27 dalciklusából, továbbá néhány Malipiero-művet.

pekért. De voltak más hangok már a 20-as években is: *„Nem igaz magának az irányzatnak a jellemzése, hisz valójában mindig elsősorban a modern orosz zene lényegét tükrözte vissza, míg az »európaizmussal« való érintkezéseket inkább formai vonatkozásban, semmint a voltaképpeni lényeget tekintve kereste."* — írta Visszarion Sebalin.[22]

Nem volt könnyű dolga ama évek ifjúságának — a kortársi jelenségek iránt oly éles hallású Moszolovnak meg kiváltképp nem — hisz új benyomások áradata érte az új technikák „boom"-ja révén; nem volt könnyű kitérni egyfelől a „provincializmus", másfelől az elől, hogy minden új divatnak rabszolgáivá váljanak. Ez a probléma Nyugat-Európában is épp eléggé égető vitatéma volt és olykor ironikus reakciót váltott ki a „divatdiktátorokból" is: „Modernista körökben a művészet a szabását három-, vagy hathavonként változtató nyakkendőkhöz, ingekhez hasonlít. Jaj annak a zeneszerzőnek, aki műveiben tavalyi akkordokat alkalmaz!"[23] Éppen Moszolovra ne hatott volna a divat ilyen körülmények között? Úgy látszik, nem volt akkortájt zenei műfajnak olyan új „olvasata", a hangzás terén olyan új felfedezés, amelynek alapeszméjét Moszolov tüstént, szinte röptében ne kapta volna el. I. zongoraversenyének elemzése világossá teszi ezt.

De éppen Moszolov 20-as években írt műveinek elemzése — függetlenül az újítások iránti fokozott érdeklődésétől — teljesen szemléletesen mutatja, mennyire organikusan illeszkednek a fiatal zeneszerző kísérletei ama évek szovjet művészetének általános képébe.

Kiváltképp vonatkozik ez Moszolov op. 14 I. zongoraversenyére. Különös helyértéke van e partitúrának a szovjet zongoraverseny-irodalom történetében s a kézirat felfedezése hozzásegített a műfaj fejlődéstörténete egyik „fehér foltjának" eltüntetéséhez.

A mű sorsa paradoxnak tűnik fel. A bemutatóra Leningrádban, 1928. február 12-én került sor, majd október 14-én matinén előadták a Moszkvai Konzervatórium nagytermében; Nyikolaj Malko vezényelt, a zongoraszólamot a zeneszerző játszotta. Pár év múlva Malko így írt Mjaszkovszkijnak: *„Úgy látszik, Moszolov versenye most megtalálja az utat, miután a »Gyár« mindenfelé meglepően nagy sikert aratott."*[24] Malko nem tévedett: a versenyművet bemutatták Németországban és Ausztriában. De nem sokra rá megtört a darab pódiumkarrierje, nyomtalanul elveszett a partitúra autográfja: az Universal Editionnak Moszolovhoz írt 1931. március 28-i leveléből (az eredeti a Bécsi Stadt- und Landesbibliothek-ben) kitűnik, hogy a kiadó meg akarta jelentetni a művet. Ám Moszolov már említett, maga készítette műjegyzékében az I. zongoraverseny mellett ott a végzetes szó: *koffer*.

Eltelt 46 esztendő. Alekszandr Alekszejev *Szovjet zongoramuzsika 1917—1945* című monográfiájában logikusan mint elveszett kompozícióról ír e versenyműről. E sorok írója azonban 1974-ben az Universal Edition 1961. évi katalógusában utalásra bukkant, amely szerint Moszolov zongoraversenyét még a zeneszerző életében, a 30-as évek óta Bécsben őrzött eredeti kézirat alapján, kiadták.

Moszolov a Moszkvai és Leningrádi Iskola zeneszerzői közül elsőként került kapcsolatba az „új típusú" versenyművel, megszabadította e műfajt ama *emocionális szubjektivizmustól*, amely a Szkrjabin utáni zongoramuzsikára tapadt.[25] Elhasználatlan, plasz-

[22] Visszarion Sebalin: levél a szerkesztőséghez. Szovremennaja Muzika 1929/32.
[23] Alfredo Casella: Modernizmus a zenében. Szovremennaja Muzika 1926/17—18., 194.
[24] Nyikolaj Malko: Visszaemlékezések, írások, levelek (Voszpominanyija, Sztati, Piszma). Szerk.: Lev Raben, Leningrád, 1972, 224.
[25] Jellemző, hogy a Prokofjev I. zongoraversenyében 1911-ben áttört barbarizmus hosszú ideig nem folytatódott a szovjet zenében. A versenymű műfaji válságának idején (a forradalom utáni esztendőkben) Szkrjabin szonátatípusának neves követői közül senki sem írt versenyművet. Szamuil Fejnberg I. zongoraversenye csupán 1931-ben keletkezett. (Vö. Alekszejev id. mű 74.) Említésre méltó egy másik körülmény is: Vlagyimir Enke concerto grosso-princípiumokra épült alkotása. *A zenekar mestereinek koncertje*, szintén lényegesen később — 1936-ban — készült.

tikus hangvételre lelt; ez később, a 30-as ébekben, sokkal kevésbé érdes változatban lesz tipikus. Jellemzője örömteljes motorizmus, ünnepélyes tokkátakarakter és humor. Moszolov kompozíciója a szovjet zene első antiromantikus versenyműve (Sosztakovicsénál hat évvel korábban keletkezett). Ebben a zenében a 20-as évek hallgatóját elsősorban az ragadta meg, ami az előző évtizedekben felhígultnak hatott: *„Zenéjének karaktere nyers és szigorú. Nem ismer »édes hangokat, sem imádságot«, szembefordul a pszichologizálással, teljesen evilági és materiális, olykor gépritmusokkal van áthatva. Moszolov zenei konstruktivista."*[26]

Az új világérzés Moszolovot adekvát zenei nyelv kutatására késztette, mégpedig szinte kizárólagosan kísérleti eszközökkel. Kísérletezett műfajokkal, intonációkkal, hangszínekkel. Azokban az években kísérleti terepül szinte kizárólag új műfajok, vagy műfajok új variánsai szolgáltak a számára. Ilyen volt a versenyműi is, amelynek már elfeledett archetípusára, a concerto grossóra nyúlt vissza. A kollektív koncertálás eszméje, *„a szolisztikus hangszercsoportok közötti »zenei versengés« a XVII—XVIII. század formakódexe szerint"*[27] szinte a levegőben volt; teljesen érthető, hogy ez a műfaj a spirálban új kanyart írt le. Miként a korszak valamennyi leleménye (a régiek „inventio"-ról beszéltek), az „új koncert" is számos egyéni megoldás révén nyert polgárjogot. Épp akkortájt — 1926. október 13-án — mutatták be Leningrádban Ernst Krenek hegedűre, brácsára, gordonkára és zenekarra nemrég (1924-ben) írt Concerto grossóját. Egy hét múlva hangzott el Paul Hindemith Koncert zenekarra című alkotása[28] s egy hónap elteltével Alfredo Casella zongorára és kamarazenekarra írt Partitája (1924/1925).[29] Moszolov is éppen 1926-ban kezdett dolgozni a versenyműi-formán. A zenekari koncert műfaja kiszenekarra és zongoraszólóra írt versenyművé módosult a kezén.

Zenéjének gyökere a különféle motorikus megoldásokban megnyilvánuló, feltartóztathatatlanul dinamikus életérzésben rejlik. Innen magyarázható tematikájának és faktúrájának mind a zongoraszólamra, mind a zenekarra jellemző tokkátakaraktere, sokkoló, teljesen disszonáns harmóniavilága, ritmikájának konstruktív tisztasága, vonzalma az osztinátó-technikához. Motorizmusának hipnotikus hatása mindenesetre veszélyt is rejtett magában, a plakátszerű nyíltság, sőt a nyers, külsőre kevéssé attraktív témaanyag mechanikus monotóniájának veszélyét. Moszolov figyelme, lelkesedésének lendületében, átsiklott ezen. Minden jel arra mutat, hogy a zeneszerző tudatosan keresett tematikájában primitív, atavisztikus elemeket; arra törekedett, hogy a téma-invencióban tokkátaenergiával nyomja el az individuális elemeket. Neki — és nemzedéktársainak — mindenesetre tudomásul kellett vennie az atematikus szerkesztés által kiváltott negatív hatást. Ezt tanúsítják Moszolov (s vele egybecsengően Viktor Beljajev[30]) gondolatai Hindemith műveiről: *„Zenéjének jellegzetessége [...] a kontrasztok talán csakis az ő tulajdonát képező kultusza. Megnyilvánul ez szép helyek közvetlen egymásutánjában — ezek tematikusan is expresszivitásuk tekintetében is felülmúlják valamennyi, hasonló irányzatú német zeneszerző próbálkozásait —, improvizatív zene hatását keltő pillanatokban, olyan momentumokban, amelyek gyakran kellemetlenek, csiszolatlanok, gondatlanul kidolgozottak (mind tematikus, mind harmóniai szemszögből) s roppant egyhangúan hangzanak."*[31]

[26] Anton Uglov: A Szofil Koncerttársaság első hangversenye. Izvesztyija, 1928.
[27] Igor Glebov, az 1926. október 13-i koncert műsorfüzetében. Ezen a hangversenyen játszották Vlagyimir Dravisnyikov vezényletével a Leningrádi Filharmonikusok Ernst Krenek op. 25, II. Concerto grossóját.
[28] Hindemith Koncert zenekarra című kompozícióját 1926. október 20-án, Leningrádban vezényelte Fritz Stiedry.
[29] Casella művét Hans Knappertsbusch vezényelte Leningrádban, 1926. november 27-én. E kompozícióban zongora, oboa, három klarinét alkotja a koncertáló csoportot.
[30] Viktor Beljajev: Paul Hindemith. Szovremennaja Muzika, 1924/2., 7.
[31] Alekszandr Moszolov: P. Hindemith új kamarakoncertje. Szovremennaja Muzika 1925/11., 18.

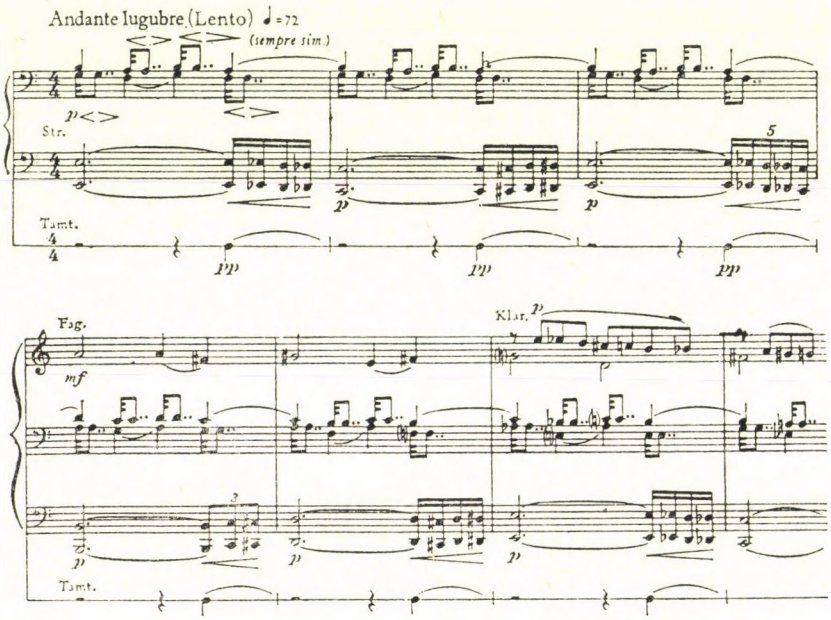
Szem előtt kell tartanunk, Moszolov világosan felismerte és a tulajdon versenyművében alkalmazta ezt az írásmódot. Művének jellemvonásairól — például az invenciónak és a mesteri technikának a voltaképpen anyag fölött megnyilvánuló túlsúlyáról — csak így alkothatunk véleményt.

Moszolov az általa „kis" zenekarnak jelölt együttest kamarazenének fogja fel: viszonylag népes vonóskarhoz (8, 6, 4, 3, 2) fúvósszólisták járulnak (fuvola [muta in piccolo], oboa, klarinét, fagott, két kürt, trombita, harsona) s ugyanígy kezelt ütők (timpani, triangulum, réztányér, kisdob, nagydob, tam-tam).

A versenyműben három tételes Az első terjedelmes szonátaforma, tükörmegfordítással a visszatérésben A második — *Tema con concertini* — zenekari variációsorozat A záró-tétel tokkáta.

A versenyműben műfaját a zeneszerző már a nyitótételben teljesen egyénien kezeli Az első hangokban nyilvánvalóan arra törekszik, hogy feszült érdeklődést váltson ki a hallgatóból a folytatás iránt. Ennek megfelelően nagysokára kötelezi el magát a zene voltaképpeni karaktere mellett.[32] A bevezetés gyászinduló szellemét árasztja. Nemcsak a tempó *(Andante lugubre; [Lento])*, a tonalitás (e-fríg), a hangszínpaletta (mély vonósok, a magas fagott magányos, szorongó hangja), hanem a dallam ereszkedő alapvonala is beszédes jele a hagyományos lamentóra való utalásnak:

8.

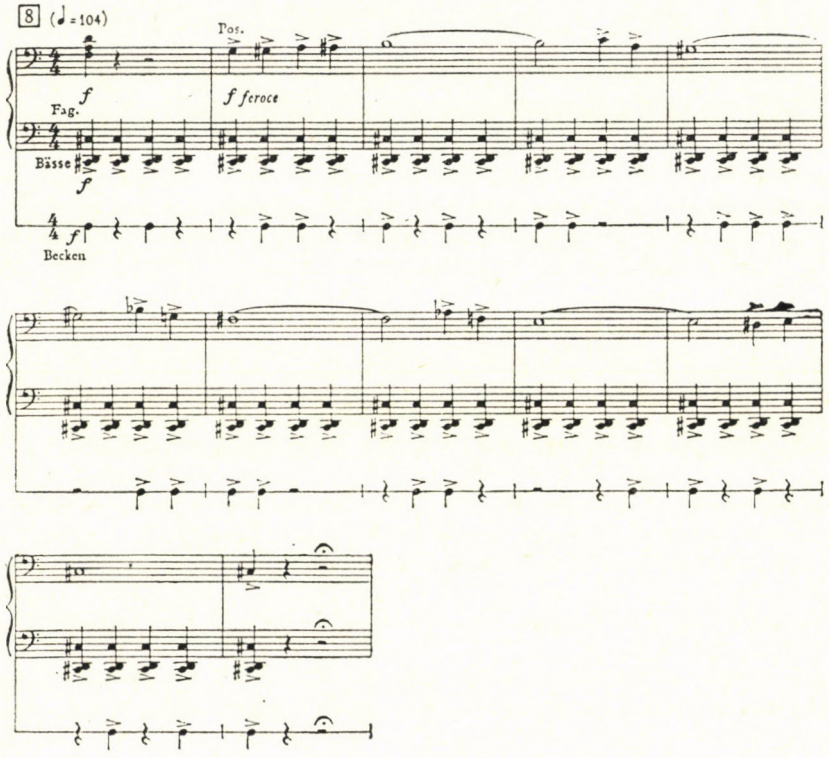


E tudatos gyászhangok — az utolsó negyedek tam-tam-ütéseivel — arra a feltételezésre késztetik a hallgatót, hogy a versenyműben tragikus hangvételű lesz. De már az 1.

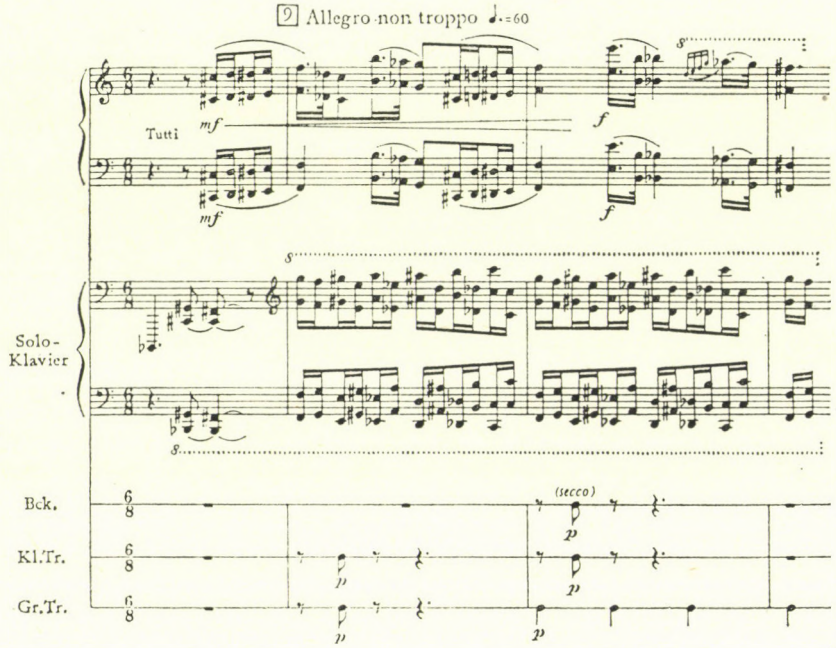
[32] Akár a modern filmben, ahol a nézőnek rá kell hangolódnia a mozidarab műfajára — komédia, melodráma, western, horror stb. —, mivel megfelelő pszichológiai beállítottság nélkül a filmalkotás tartalma, jelentése, kifejezési köre meg nem érthető.

próbaszámnál felhangzó harsonaglisszandók jelzik, hogy a zeneszerző be kívánja csapni a hallgatóját. Valamivel később, a főrészben (2. próbaszám, *Alla marcia*) a hegedűk és brácsák fagott-témánkból kiinduló széles kantilénája azt érzékeltetné, a versenymű a lírai-romantikus úton halad, ha nem szólnának a rézfúvók ingerkedő szinkópált, minden nemes szándékot megkérdőjelező clusterei. A felgyorsult tempó (26. és 29. ütem) világosan jelzi a vonzódást a motorikus játékhoz. Ez később csakugyan uralkodóvá válik; bizarr táncgesztusok a kidolgozásban, átvezetőrészben *(9. példa)*, agresszív plakátszerű kétszólamúság a zárótémában, zenekari unisono tutti, tokkátaoktávok a zongorában *(10. példa)*:

9.



10.



Az első tételt átszövik a tokkátaelemek (megkoronázásuk a coda apoteózisa) s uralkodnak a jóformán kontraszt nélkül koncipiált finálében is.

A témák jellemvonásai, valamint világos koreografikus szabásuk (teljesen hihető, hogy a zongoraverseny táncos feldolgozásban is életképes volna) a zeneszerzőnek azt a formát sugallták, amely iránt — mint már említettük — deklarált benső vonzódást tanúsított. A nyitótétel formai koncepciója bizonyos veszélyt is rejt magában, karmesterén igen sok múlik. Lényege a szinte à la Mejerhold alkalmazott szvit-princípium (erről később bővebben): a szonátaforma egymással kontrasztáló epizódok montázsából alakul ki; ezek az epizódok ellentétesek zsánerben, metrumban, tempóban; kontrasztként hatnak a ritmusosztinátók típusai is.

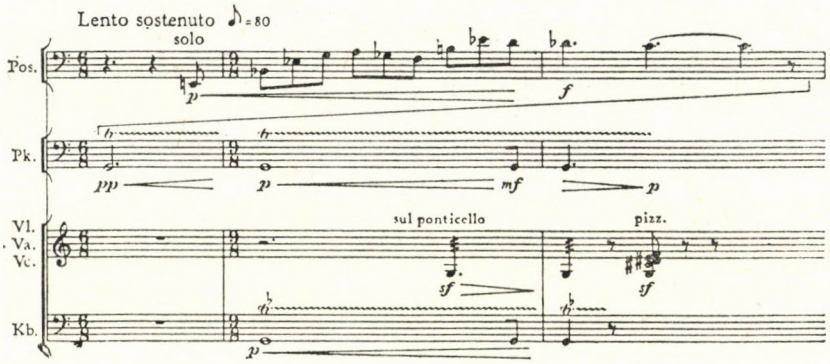
A mozaikszerűség veszélyét Moszolov a monotematika cementáló hatásával védi ki. Valamennyi téma, még a szólózongorán hangzó, szinte már amorf, karakterével a keretekből kirívóan lírikus melléktéma (improvizatorikus szabadossága révén mintegy szólókadenzaként jelenik meg) egyetlen közös iniciálé-magból (ereszkedő kisterc) és az emelkedő kromatikus skála metszeteiből épül fel.

Moszolov a ciklikus mű szélső tételeiben a zenekart „concerto ripieno" módján kezelte, a *Tema con concertini* tételben concertáló szólistacsoportok versengését valósítja meg. Ez a középrész a versenymű szíve és egyesíti a kompozíció legszellemesebb és legelmésebb ötleteit. Az annakidején legaktuálisabb lelemények mára sajnos elvesztették közvetlen hatásukat. Mint arról Viktor Beljajev tájékoztat, a variációkba Moszolov beépítette néhány kortársának stiláris portréját, kvázi zenei humoreszkeket, amelyek *„könynyedén parodizálják ismert zeneszerzők duktusát [...] Stravinskytól Hindemithig és*

Caselláig"[33]. Viszont a karikatúra csakis akkor hatásos, ha nem igényel kommentárt. Azonban ötven év múltán mondjuk Casella vagy Milhaud stiláris arculata annyira elhalványult, hogy karikatúrája stílus-kaleidoszkóppá válik.[34] A variációkban valóban új technikák egész enciklopédiájára bukkanni, intonációs utalások, hivatkozások bő készletére.[35] Természetesen konkrétan nem állapítható meg, hogy Moszolov itt, vagy amott éppen Casella *Papuzzetti* című négykezesét, vagy *Partitá*ját tartotta-e szem előtt.

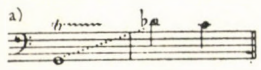
E szokatlan típusú variációsort, amelyet „Improvizáció egy téma fölött" elnevezéssel jellemezhetnénk, anyagának sajátosságai provokálják ki. Nem a klasszikus variációk alapjául szolgáló témával van dolgunk, amelynek tiszta konstrukciója mintegy sugallja az egyes változatokat. Már az exponálás pillanatában minden az előadók nyilvánvaló improvizatív impulzusain múlik: az üstdobtrillát a nagybőgő trillabelépése és a többi vonós tremolója *(sul ponticello, sfz)* erősíti fel. Majd a harsona kvázi-improvizációja (ez lesz a voltaképpeni téma), amely a többi, hol ornamentális, hol tematikus imitációként közbeszóló szólistára válaszol *(11. példa)*:

11.



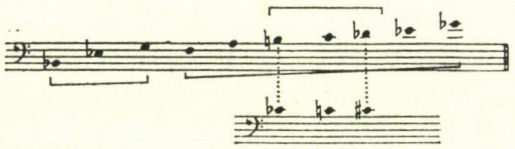
A minden melodikus charme-tól tudatosan megfosztott harsonatéma kontextusa látszólagos strukturálatlansága ellenére fontos hangmagasság-rögzítő elemeket tartalmaz: 1. a C-dúr megcélzása *(g, desz, c; 12. a példa)*; 2. dúr szextakkordból és kis nónakkordból kvinthasítással képzett harmónia (amely a továbbiakban témául is szolgál; *12. b példa*); egy majdnem 12-fokú, 11 egy híján meg nem ismételt hangból szerkesztett sor (az *asz* kimaradt, az *esz* kétszer szerepel; *12. c példa*):

12. a,

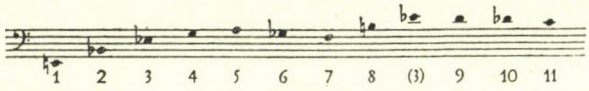


[33] Beljajev: A. V. Moszolov. Szovremennaja Muzika 1926/13—14., 88.
[34] Eltérően Schumanntól, aki a Karnevál egyik tételének a Chopin címet adta, Moszolovnál sehol sincs ennyire konkrét utalás.
[35] Így például szinte idézetszerűen bukkan fel a fuvolatémában Hindemith Kammermusik No. 5 (brácsára és nagyobb kamarazenekarra) Avanciermarsch-tételének témája.

12. b,



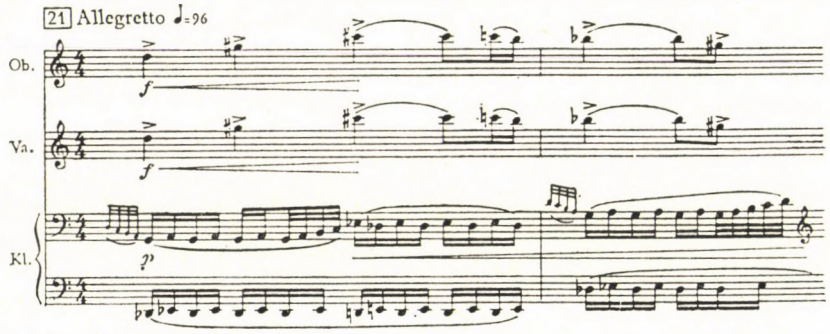
12. c



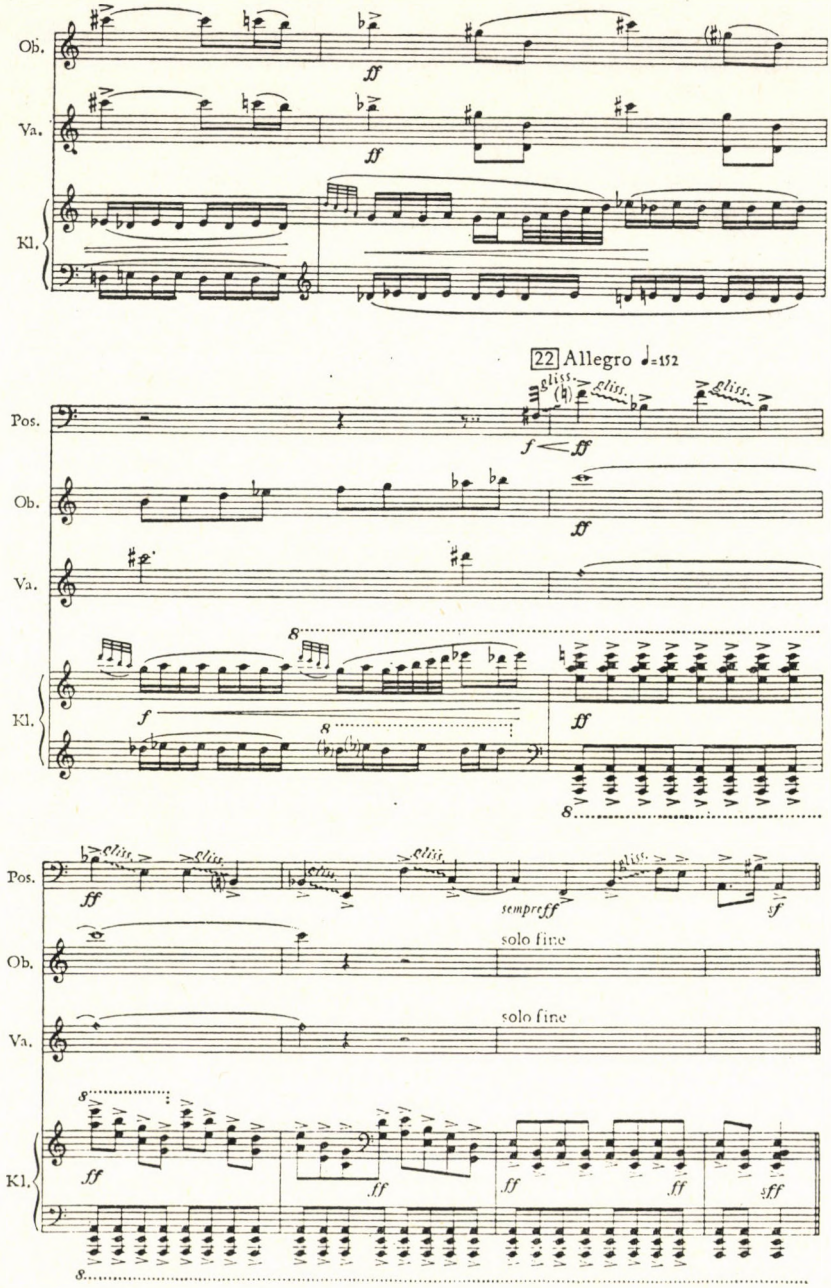
A variációk többszörösen is igazolják azt a benyomást, hogy még nem a voltaképpeni témával, csupán hangközanyagával találkozunk. A zeneszerző egyetlen alkalmat sem mulaszt el, hogy a témával mint a további improvizációul szolgáló komplex csíra-impulzussal dolgozzék. A voltaképpeni témára csupán a nagyedmozgású tutti-unisono utolsó variáció koncentrálja a figyelmet. Így hát Moszolov már a variációk ama különleges formájához közeledett, amelyben a téma nem a sorozat kezdetén, hanem a végén hallható.[36] Ez a princípium tiszta képletben Rogyion Scsedrin III. zongoraversenyében (1974) jelenik meg.

A lassú tétel kilenc variációból áll, csupa zsánerkontrasztból. Néhol táncos gesztus (például keringő a 6. variációban) váltakozik indulókarakterrel, notturno-hangütés is megjelenik (4. variáció). Azonban a játék és a buffó-jelleg dominál, annál is inkább, mivel a forma folyamatában az egyes változatoknak nincs egzakt tagolása: a hangszerek némelyike még be sem fejezte a szólóját, amikor mások már megkezdik a saját „variációikat". Így például a 4. és 5. variáció határán az ironikusan felrakott Nocturne-pátoszt — a szenvedélyes oboa- és brácsaszólót a zongora elhangolt etűdjével — valósággal botrányba fullasztja a folyamatot megszakító harsonabelépés *(13. példa)*:

13.



[36] Ugyanígy jár el Leonyid Polovinkin is a III. zongoraszonátájában (1926).



A variációk varázsa nagymértékben köszönhető közvetlenségüknek és már-már véletlenszerű spontaneitásuknak, így találkoznak össze a szólistacsoportok. Ezek a párosával,

hármasával vagy nagyobb csoportban végzett játékok — különben nem csupán a zenei interpretáció tartozik hozzájuk, hanem a színpadi akció és magatartás is —, hol az „ellentétek" *(13. példa)*, hol az „egyetértés" játékai. Ilyen az ütőhangszerek kadenzája s hozzá a piccolo katonaindulója.

Olykor (2. és 8. variáció) a teljes zenekart áthatja az improvizáció szelleme. Mintha megfeledkeznének „hivatali kötelességükről" — mármint arról, hogy megadott téma fölötti variációkat intonáljanak — némely zenekari hangszer e téma egyik-másik hangközével foglalatoskodik (például a témát záró kisszekunddal, vagy megfordításával a nagy szeptimával) és a kiválasztott hangköz szabályai nyomán mintegy „azt játsszák, ami épp az eszükbe jut", mígnem egyikük magába száll és legalább a témamagot megszólaltatja.

Rögzített kollektív „kvázi-improvizációról" van szó tehát? S ha igen, mennyiben szabad? Bármennyire paradox is, a játékosok valójában a témától függetlenek-szabadok (témán egységes organizmust értve). Egyébiránt a zeneszerző szükségesnek tartja szólistái „önkényének" megzabolázását, amennyiben szigorú szervezettséget ró rájuk fél-, egy- vagy kétütemes osztinátósejtek formájában. Egy ilyen sejten belül egyidejűleg 11 (sőt, a 8. variációban 15) különféle méretű (2—9 hangból álló), melodikusan és ritmikusan önálló háttérszólam hangzik — egyetlen nagy dekoratív komplexus vertikálisan koordinálatlan részei. Ez a „zenekari kadenza" — ma így neveznénk — alepelveiben atematikus; a faktúra arc nélküli, intonációsan differenciálatlan részletek mozaikjaként él és tündököl. Hasonló figuratív és háttér heterofónia (különben rokona Moszolov *A gyár* című alkotása írásmódjának) a 20-as évek számos zeneszerzőjét vonzotta. Azokat, akik új eszközöket kerestek a korszak gomolygó mozdulatainak és ritmusainak kifejezésére (például: Honegger a *Pacific 231*-ben, Sosztakovics a II. és III. szimfóniában). Ennek mintegy továbbfejlesztése napjaink aleatóriája.

*

1926-ban Moszolov két dalciklust írt: a *Három gyermekjelenet*et saját szövegeire és a *Négy újsághirdetés* címűt az Izvesztyija nyomán. Ezek a művei a többinél nagyobb feltűnést keltettek és fölöttébb ellentétes ítéleteket váltottak ki. Hiba volna azt állítani, hogy a zeneszerző teljes értetlenségbe ütközött. Ennek mindenképp ellentmond Alekszandr Sensin jóakaratú és precíz recenziója: *„E két karcsú füzet a zeneszerző [...] valódi szellemességének és találó ábrázolás iránti készségének megnyilvánulása. Igaz, az ábrázolás eszközei a »Gyermekjelenetek«-ben tisztán külsőségesek (nyávogás, búgócsiga zúgása), a »Hirdetések«-ben azonban figyelemreméltóan plasztikus a zeneszerző karakterizálása. Előadójától nem csupán magasrendű muzikalitást igényel, hanem jelentékeny színészi tapasztalatot is."*[37]

Mindenesetre az a másfajta vélemény dominált, amely megfosztotta Moszolov dalciklusait a műalkotás rangjától. *„Nem tekinthetjük komolyan daloknak az olyan megzenésített újsághirdetéseket, mint »Kutya megszökött«, »Konyhai svábbogár irtását vállalom«!"*[38] Mit jelentettek hát ezek a vokális miniatúrák? A „művészi provokáció" iránti vonzalomból születtek-e, vagy a valóság bizonyos reális oldalai megragadásának szándékából?

A szovjet irodalom első éveinek szentelt *Bolond hajó* című rendkívül érdekes könyvében Olga Fors megírja, a 20-as évek kezdetének legtöbb fiatal írója vonzódott a „hétköz-

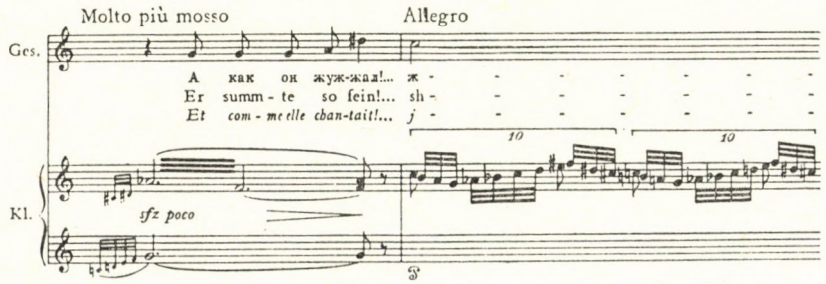
[37] Alekszandr Sensin: Zenei életrajz. Szovremennaja Muzika 1927/24., 72.
[38] Alekszandr Grecsanyinyov: Életem a zenében. Párizs 1934. Az idézet forrása Jurij Alekszejev Lapok az életből című cikke, Szovjetszkaja Muzika 1964/10.

napok" és a „skaz" iránt („skaz" az orosz formalizmus teoretikusainak terminusa a tanulatlan emberek hibás beszédének irodalmi ábrázolására). Az átmeneti korszak felkavart, olyannyira ellentmondásos élete számos műben testesült meg, mondhatni írói hozzátétek nélkül. A „skaz", az idegen forrásra támaszkodó elbeszélés elismerten legnagyobb mestere Mihail Zoscsenko volt, ez az eszköz nála a kispolgári mentalitás keserű ostorozására, később pedig a gyermeki világ szeretetteljes-ironikus ábrázolására szolgált. Moszolov két dalciklusával kapcsolatban emlékezni kell a hétköznapok és a „skaz" eme trendjére.

A *Gyermekjelenetek* érzelmi világa rendkívül változatos. Nyelve gazdag jellemzőművészetről tanúskodik, olykor szinte pajzán frissessége, melegsége, rokonszenves humora egycsapásra megragadja a hallgatót. Sokan vélték — dicsérően vagy éppen elmarasztalóan —, hogy Moszolov ciklusa Muszorgszkij Gyermekszoba-dalainak utánérzése. Fenntartás nélkül elfogadhatjuk ezt a megállapítást, aminthogy igaz az is, hogy az *Újsághirdetések* Muszorgszkij Szeminaristájának hagyományát folytatják. Azonban a Muszorgszkijból kiinduló vonal — a deklamációs hűség előbbre való a gyermeki dikciónál — csupán egy a ciklus számtalan „beszédmódja" közül. Moszolov dalsorozata, mint drámai jelenetek egymásutánja, elsősorban az „idegen szóra" épül, különféle beszédmódok heterogén konglomerátuma és — ma így mondanánk — tudatos polistilisztikával, más szóval, az „intonációs-stiláris színház" eszközeivel él. Ebben a „színházban" mintegy „intonációs maszkok" ágálnak:

1. Az 1926-os „információrobbanás" eredményeként frissen elsajátított új, hangsúlyozottan antiromantikus, keményen disszonáns zenei nyelv. Ez alkotja egyben a gyermeki nyelv egyik rétegét: ilyen az 1. jelenet (*15. példa*, 3. ütem), valamint a 3. dal zongoraszólamának tokkáta-hangja, a búgócsiga zúgásának ábrázolása a 2. gyermekjelenetben *(14. példa)*:

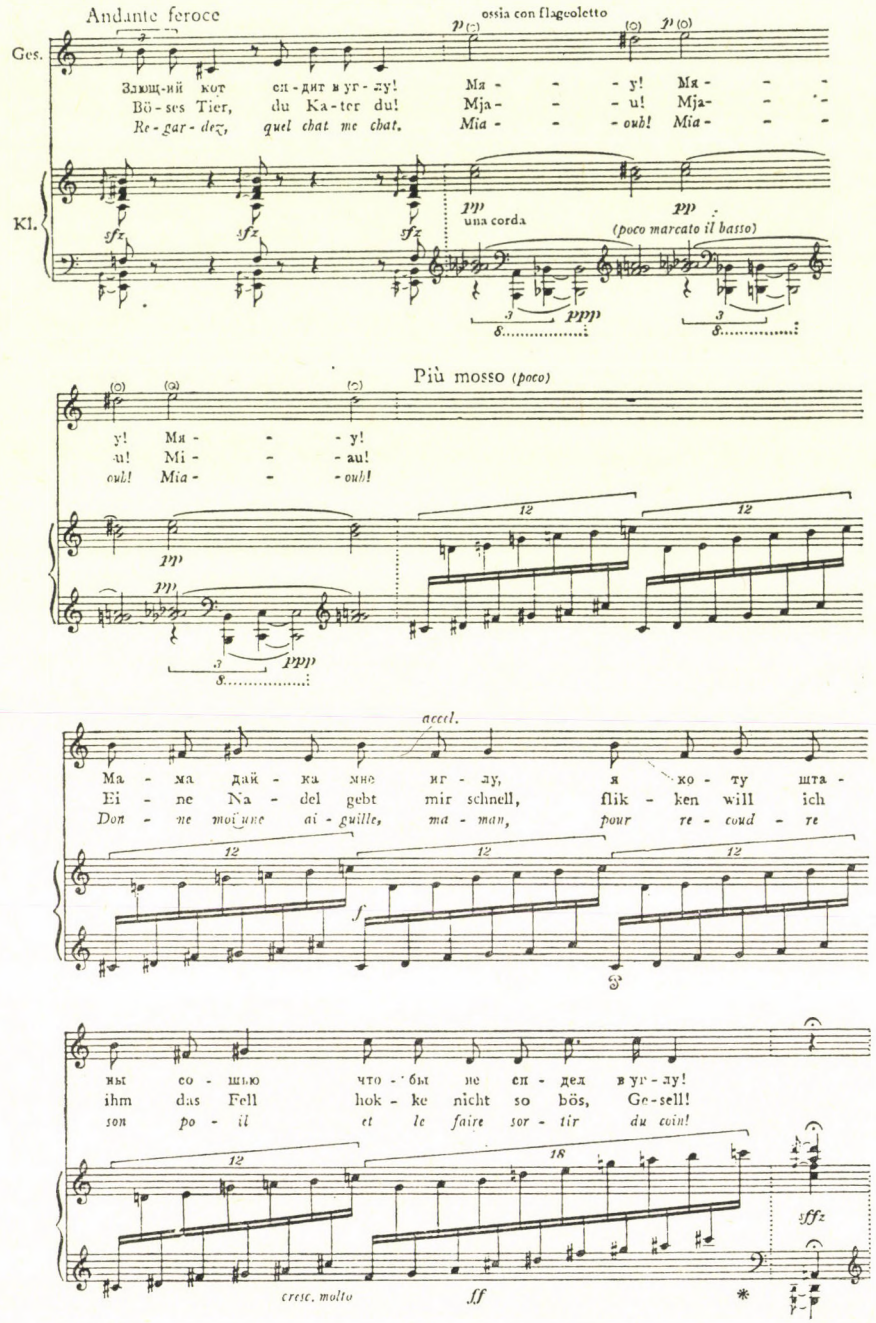
14.



2. A Moszkvai Iskola, a Mjaszkovszkij-kör épp, hogy elhagyott nyelve, amelyet titokban azért értékeltek még. Az azonban már nem volt lehetséges többé, hogy direkt módon, ironikus stilizálás nélkül hasznosítsák „Nagyanyó bájos meséit" (hogy Prokofjev 1918-as keletű „Nagyanyó meséi" című zongoraciklusára utaljak). *A kandúrról* című első gyermekjelenet varázslatát egészhangú skálából képzett akkordok érzékeltetik, a ringó bölcsőt ereszkedő szekundok (ezenközben mellékes, hogy a bölcső- és altatódalok megszokott *„baju, baju"* szava helyébe itt *„miau, miau"* került); az arany gyermekkort szélesen kibontott „fantasztikus" hangzástér-regiszter ábrázolja. Mindez utal Ljadov Kikimora című zenekari darabjára, Mjaszkovszkij V. szimfóniájának 2. tételére s valamennyi eszköz együttesen „hangzó memoár"-nak[39] hat *(15. példa)*:

[39] Valerian Bogdan-Berezovszkij: A művészet útjai (Dorogi iszkussztva) Leningrád 1971, 36.

15.

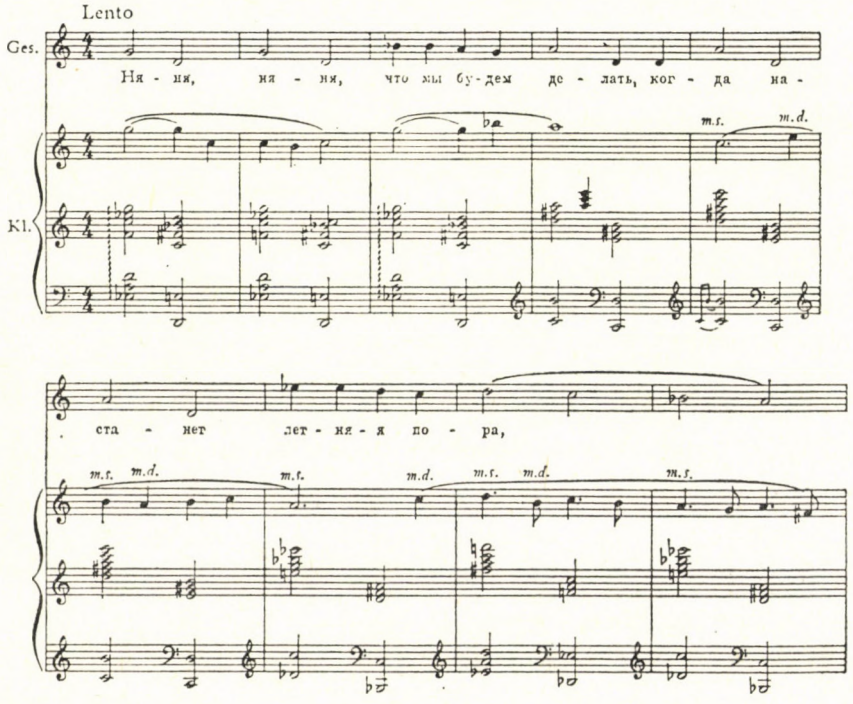

Andante feroce
ossia con flageoletto
Ges.
Злющ-ий кот сп-дит в уг-лу! Мя- - - -у! Мя- - - -
Bö-ses Tier, du Ka-ter du! Mja- - - -u! Mja- - - -
Re-gar-dez, quel chat me chat. Mia- - - -ouh! Mia- - - -
Kl.
una corda
(poco marcato il basso)
Più mosso (poco)
у! Мя- - - -у!
au! Mi- - - -au!
ouh! Mia- - - -ouh!
accel.
Ма-ма дай-ка мне иг-лу, я хо-ту шта-
Ei-ne Na-del gebt mir schnell, flik-ken will ich
Don-ne moi une ai-guille, ma-man, pour re-coud-re
ны со-шью что-бы не сп-дел в уг-лу!
ihm das Fell hok-ke nicht so bös, Ge-sell!
son po-il et le faire sor-tir du coin!
cresc. molto

3. A klasszikus zene valóban „ősrégi" nyelve. Mintegy kollázsként idézi a zeneszerző Csajkovszkij „Bölcsődal viharban" című kompozícióját. Így a dajka szól.

4. Gyermek- és városi folklór: a gyermek szándékosan „tisztátalanná" változtatott beszédmódja. Ilyen az 1. jelenet kiolvasója a „mama, adj már egy tűt nekem" szavakra (*15. példa*, 3. sor). Ezt a réteget városi sláger közvetíti a 2. jelenetben (l. *19. példa*, énekszólam 270. l.).

A zeneszerzők figyelme koruk zenei nyelvének mindkét sajátosságára koncentrálódott (stiláris „mesalliance" és az asszociatív vonatkozások gazdagsága). Vlagyimir Scserbakov például gyakran mondta a diákjainak: *„egy koncepció plasztikus megvalósításához lehetségesek a legtávolabbi, akár teljesen váratlan asszociációk és párhuzamok is. Keressétek Brahmsnál és Regernél. Nézzetek utána Mahler és Stravinsky, Mozart és Scarlatti műveiben! Az elemek és egymástól távoli stílusok hibridizációja a legmeglepőbb eredményekkel járhat, feltéve, hogy e hatásokat szubtilis intellektus, finom hallás leheli [...]".*[40] Megjegyzem, eltérően az egzakt kollázs-idézettől, az asszociatív utalás kevésbé egyértelmű s a hallgatótól nagyobb képzelőerőt és aktívabb memória-teljesítményt igényel. Így például a 2. gyermekjelenetben — a ciklus talán legjobb darabjában — két, látszólag egyesíthetetlen kollázs megdöbbentő hibridjét halljuk s utána közvetlenül csupán valódi memóriamunkával érzékelhető utalást *(16. példa):*

16.

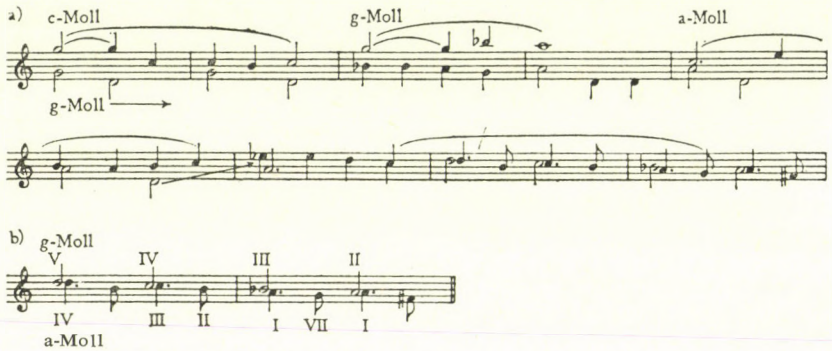


[40] Uo., 45.

A dajka a zongorakíséretben, az enyhén deformált Csajkovszkij-dallam közvetítésével, van jelen. A gyermek beszéde „Dajka, dajka, mit teszünk, ha jön a nyár? Se kardod, se ásód, nekem még búgócsigám sincs!" parafrázis az I. világháború idején népszerű dalocskára („Mama, mama, mit teszünk, ha jön a tél?") s hozzá Moszolov e dal sok elterjedt variánsa közül használ fel egyet. Végül, a zongoraszólamban egész sor bölcsődal asszociációja jelenik meg, sőt, az orosz opera harangszava is. A zenei kép nyerseségéhez lényegesen hozzájárul a választékos harmóniai polifunkcionalitás is.

E nyereséget valóban fokozza a harmóniai polifunkcionalitás, a *funkciós disszonanciákkal* való játék. Két dallam politonális heterofóniájából születik: az énekszólam *g*-moll, a zongora dallama *c*-, majd *g*- és *a*-moll. A zongoraakkordok egymásután is, egyidejűleg is élnek mindhárom tonalitással, olykor csupán tonális illúziókat keltve. Éppígy „működik" a dallam utolsó két ütemében két tonalitás unisonója (*g*-moll, mint V. fok és *a*-moll, mint IV. fok. *17. példa*):

17. a, b



Ami az *Újsághirdetések*et illeti, már a mű eszméje is polemikusabb. Prózaszövegek megzenésítésének ugyan nagy hagyománya van Oroszországban, a valószerűségért vívott harc művészi kísérletei közt tartották számon, mint áttörést az „új partok felé" (példa: Muszorgszkij Háztűznéző c. műve), de művészietlen szövegek felhasználása még a XX. században is az esztétikai gyalázat bélyegét viselte. Hanns Eisler Újságkivágások című ciklusa[41] Berlinben botrányba fúlt. Leningrádban elhangzott Valerij Bogdanov-Berezovszkij A kacsa fenekén című újságcikk-megzenésítése (az annak idején népszerű publicista, Alexandr Szorics szövegére). Ezek a darabok, akárcsak Moszolov *Újsághirdetései*, természetesen kihívást jelentettek a kamarazenei praxis, a műfaj akadémikus emelkedettsége, meghittsége, „megszentelt atmoszférája"[42] ellen. A kortársak többnyire csupán ama sokkoló elemeket észlelték, amelyek megakadályozták őket abban, hogy felismerjék mögöttük a 20-as évek zenei „világatlaszának" egyik pólusát. És csupán napjainkban, hogy az *Újsághirdetések*et elhelyezhetjük ama kor szovjet művészetének széles kontextusában, lép egy másik aspektus az előtérbe. A kispolgáriság könyörtelen szatírája ez, az új gazdaságpolitika (NEP) korszakában újjáéledt mentalitásé.[43] Ennek szociális tipológiájáról pedig mennyit beszéltek és írtak is akkoriban.

[41] Eisler dalciklusa 1925/26-ban keletkezett, Berlinben,1927-ben mutatták be, majd előadták Baden-Badenben is

[42] Akárcsak Hanns Eisler Újságkivágásai-ban (Vö. I. Nyesztyev: Hanns Eisler. Moszkva, 1962, 18.).

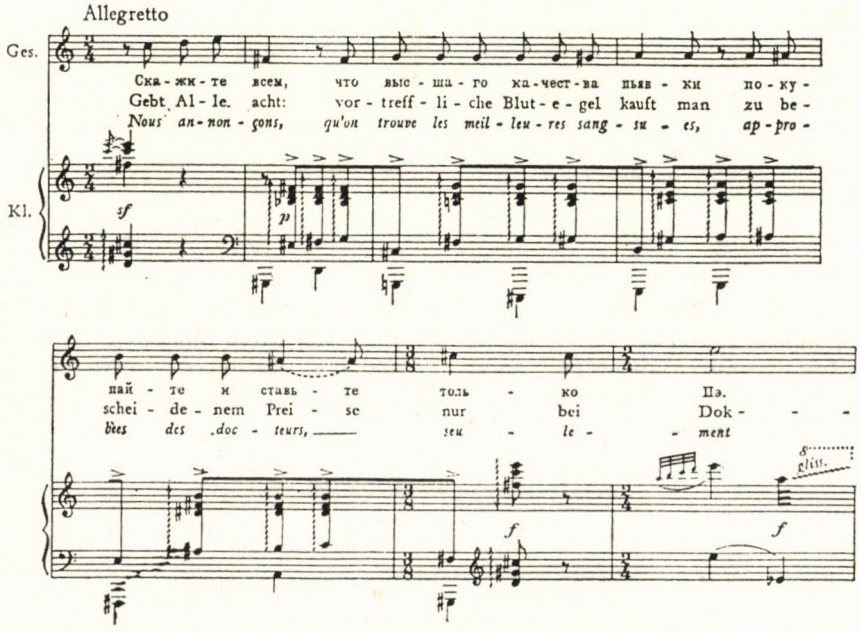
[43] B. Alpersz említi, hogy a Poloskában a 20-as évek „kortársi" nyárspolgára bizonyos időtlen-kortalan jellemvonásokkal is fel van ruházva: *„A Mejerhold-színházban egyenesen tipikus egyfajta sajátságos szcenikai mikroszkóp vagy nagyító technikája. [...] A színház szó szerint óriási nagyítóüveg színpad és nézőtér között, s e felnagyított színpadon mutatják be a vizsgálat tárgyát képező tényállást s az annak megfelelő személyeket."* (B. Alpersz: A társadalmi maszkok színháza [Tyeatr szocialnoj maski] Moszkva, 1951. 63.)

Az *Újsághirdetések* érzelmi világa különbözik a zeneszerző vokális lírájától. Antilírikus, nem pszichologizál, karakterizálásában pedig maximálisan kiélezett.

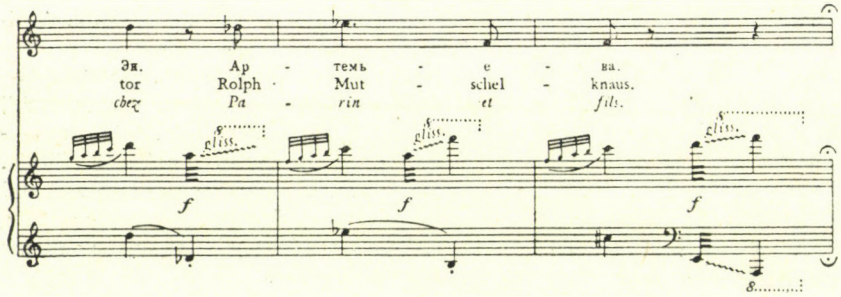
Moszolov e vokális miniatúráinak hősei társadalmi maszkok, sok tekintetben hasonlítanak a Mejerhold színpadán megjelenő korabeli kispolgárokra, Majakovszkij A poloska, Nyikolaj Erdman A mandátum című szatírájának szereplőire. A hirdető személyek — az amúgy teljesen ismeretlen P. N. Artyemev, első osztályú piócák szállítója, az álnevet viselő „hebegő polgártárs", a nevét elhallgató, 25 éves szakmai tapasztalattal rendelkező patkányirtó — mindannyian a közönséges hétköznapokból származnak s vétetnek nagyító alá.[44] S váratlanul a NEP-korszak groteszk jelképeivé válnak, a militáns kispolgár emberfeletti maszkjaivá növekednek. Alakjukban csodálatos módon egyesül önzés és jelentéktelenség. A NEP hétköznapjai beszédmódjának extravagáns torzulását tökéletesen ábrázolja a zeneszerző.

Az első hirdetményben — „Mondja el mindenkinek, hogy kiváló minőségű piócát csak P. N. Artyemevtől vásárolhat" — zeneileg a „kategorikus imperativusz" hangja ragad meg; ebben az ellentmondásbeli, vitákkal terhes, komplikált világ egyetlen értéke „Pe En Artyemev" piócatenyésztő egyedülálló képessége. A mester piócaügyekben élvezett teljhatalmát a zenei deklamációval rokon hangköz-vezetés ábrázolja: a dallamban aprócska szekundmenetek dominálnak; a kulcsszavakat: „Mondja el mindenkinek", „Artyemev" parancsolón aláhajló kis szeptima nyomatékosítja. A 20-as évek hétköznapjaiba a leplezett tangóritmus és a zongora „elegáns" arpeggiói és glissandói rögzítik a hirdető személyét *(18. példa)*:

18.

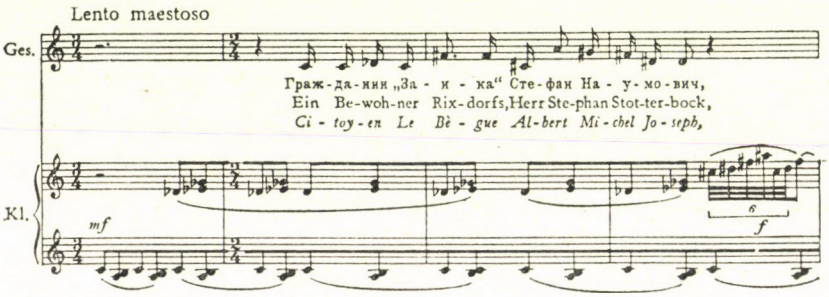


[44] Hasonló feladatokat jelölt ki önmagának Bogdan-Berezovszkij is: *„Megzenésítettem egy ismert újság cikkét. Az írás a nyárspolgáriság »anyajegyein« gúnyolódott, azon tulajdonságokon, amelyek köznapjainkból még mindig nem tűntek el."* (Bogdan-Berezovszkij id. mű 146.).



És íme egy másik maszk — a jelentéktelen „hebegő polgártársé"; egyike ama Zoscsenko-figuráknak, akik udvariasan, „kulturálisan" fordulnak a körülöttük állókhoz: „Tisztelt polgárhársak!". A zongora első hangjai érzékeltetik megrendíthetetlenségét, komikus öntömjénezését: a primitív-mechanikus harmóniarend (két mikrohangsor) és a pompázatos hangzás *(forte; Lento. Maestoso)* közötti komikus diszkrepanciát. A hősünket „bemutató" (fisz-dúr pentaton) énekdallam határozottan szépen s jól formált, csak ne lennének ott azok a kalapáló disszonanciák a „bal kéz" fehér billentyűs harmóniarétegében *(19. példa)*:

19.

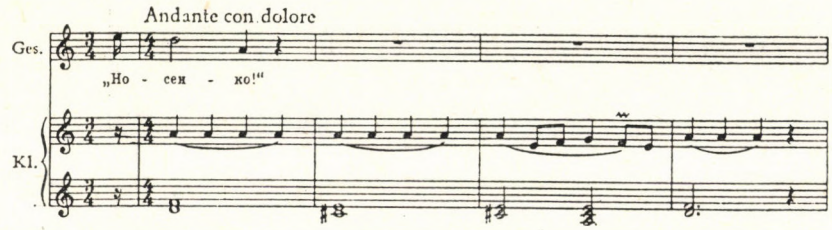


Dehát voltaképp mi foglalkoztatja ezt a hebegő polgártársat? „Stefan Naumovics Hebegő p-s., szül. 1907. dec. 24. a Hebegő vezetéknevet Noszenkóra változtatja." Hogy is mondta Zoscsenko Szinebrjuhov (Kékpocakú) polgártársa? „Szentigaz, nemigen érdekes a vezetéknevem." Egy másik személy, Nyikolaj Olejnyikov versének hőse árulja el az új névről való álmodozás rejtett értelmét:

„Az »Izvesztyija« irodájába megyek,
leperkálok tizennyolc rubelt
és örökre elbúcsúzom
korábbi vezetéknevemtől...
Az újjal talán
a sorsom is megváltozik,
és másként zajlik az életem,
mire hazaérek."

Hebegő polgártársunknak az új élettel kapcsolatos vágyálmait a dal apró metszete ábrázolja, ahol a zongora játssza a témát *(Andante con dolore)*. A háborítatlan, egyszerű d-moll stilizálásként hat, mintha a dadogó beszédben egyszeriben rálelnénk a „helyes" szavakra *(20. példa)*:

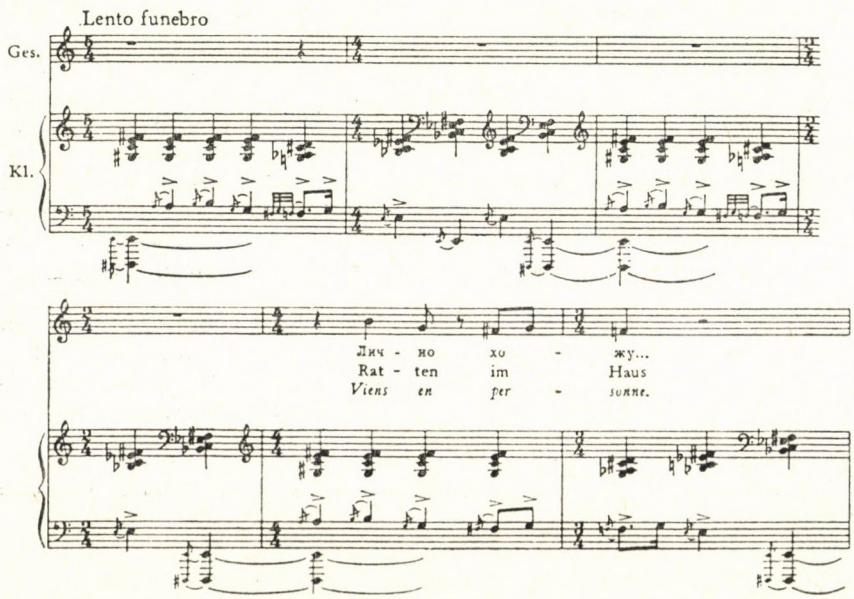
20.

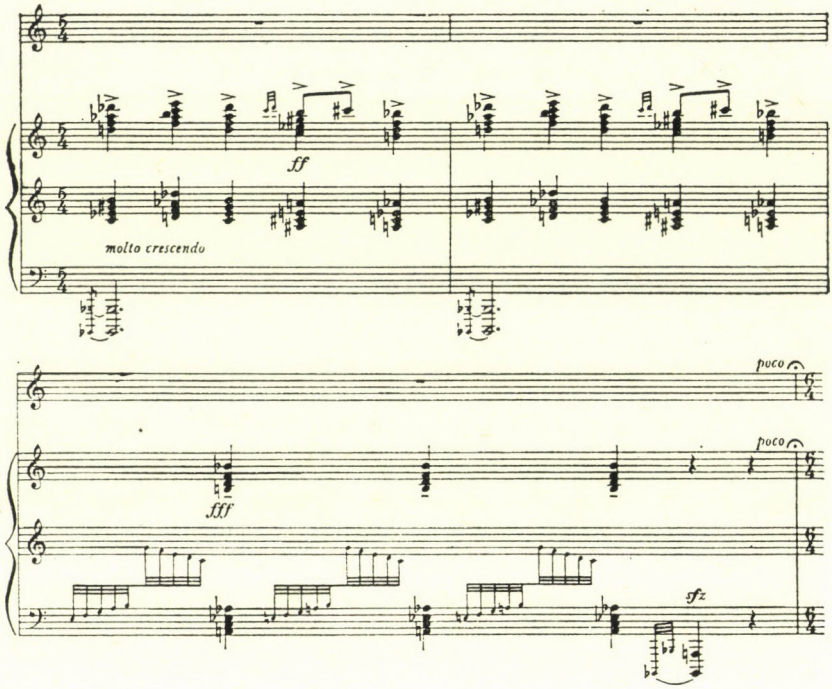


De min bánkódik a hősünk? Honnan a múltba merengő régimódi gavott elégikus panasza? Ez az újsütetű Noszenko polgártárs titka marad.

Hátborzongató-groteszk kifejezéssel ruházza fel Moszolov a következő hirdetést: „Patkány- és egérirtásra személyesen házhoz megyek. Köszönőlevelek. 25 év szakmai tapasztalat." Ez vállalkozói hirdetés, egyszersmind rituálé: az elpusztított patkányok és egerek halotti menete *(Lento funebre)*. Hóhéruk, ez az anonimus 25 évnyi gyakorlattal (mennyire prózai megfelelője a romantikus halemni patkányfogónak!) mindenható sötét hatalmak szimbolikus figurájává növekszik. A hátborzongató patkányölő lidérces nagyságát a zenei jellemzés groteszk ellentéte érzékelteti. Egyrészt érzékeljük a gyász szemantikus jegyeit: az énekszólamban fríg moll, tamtamszerű tompa temetői basszusok a zongorán (a kis nóna kemény hangközén), amelyek mintegy a hátteréül szolgálnak a disszonáns akkordok kérlelhetetlen egyenletes lépéseihez. E lépések öregesen botladozóakká válnak a zongoraelőke révén *(21. a példa)*. A dal kulminációját sötétlő pompa jellemzi *(21. b példa)*

21. a, b





E ciklus dalai attacca következnek, szereplői gyorsan váltakoznak. Itt organikus hatású a forma mozaikszerűsége. Kézenfekvő a párhuzam Mejerhold színházával, az általa kanonizált „drámai revü"-vel.[45] „Mejerhold valamennyi munkájának közös vonása a darab apró epizódokból való felépítése. A zárt drámai képet ezek az epizódok mozdulatlan, portrészerű illusztrációk sorozatává tagolják. Ez a szerkesztési technika egyes képek és rövid epizódok színes váltakozása révén lerombolja az alakok benső mozgását és új, művészi külső dinamikát ád a darabnak."[46]

Hogy az 1926-os stiláris fordulattal Moszolov nem az Európából importált divatnak adózott, igazolják új zenei nyelvének részletmegoldásai is. Ama emlékezetes esztendőben sok mindent elhajított ugyan, ám nyelvének váza megmaradt. Ennek a 20-as évek folyamán mindvégig változatlanul megőrzött alapnak része a harmóniai matéria.

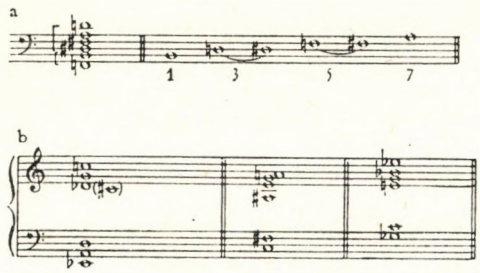
A zeneszerző változatlanul kromatikus tonalitásban gondolkodik és olyan egyéni disszonáns harmóniai struktúrákon munkálkodik, amelyek hozzásegítik vokális miniatúrái szellemes invenciójának, a zenei szövedék frappáns megoldásainak kialakításához. Az énekszólam deklamációja mellett a tonális struktúra legerőteljesebb kifejezőeszközévé lép elő.

Vitathatatlanul jellemző a korai művek akkordképzésére is a hagyományhoz való viszony. A már az 1. zongoraszonátában is előszeretettel alkalmazott szűkített oktávakkord *(1. példa)* mintegy „munkastruktúrául" szolgál, a zeneszerző különleges hangzásokkal tölti ki a szűkített oktávot,[47] olykor az ereszkedő tritonusz „előregyártott ele-

[45] Alpers id. mű, 83.
[46] Uo.
[47] Sok más zeneszerző — például Prokofjev, Bartók, Milhaud — is szívesen használta ezt a bonyolult szűkített szeptímakkordot.

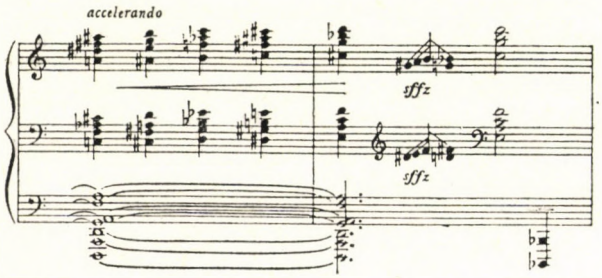
meivel". A bonyolult akkordok eme önállósult megfordításai kétféle terccel és kvinttel kitöltött szeptímakkordokként jelennek meg (*22. a, b példa;* 22. b 1. harmónia: Gyermekjelenetek 2. dal; 2—3. harmónia: Újsághirdetések 2. dal):

22. a, b



A *4. újsághirdetés* drámai csúcspontját Moszolov a két kéz különböző (nyolchangú) szűkített oktávakkordjaira építi. Meglepő ennek az akkordanyagnak az állandósága; kézenfekvő oka nem csupán a mű harmóniai konstrukciója, hanem Moszolov harmóniai nyelvezetének *pianisztikus természete* is. Megjegyezzük, nála a pianisztikus játéktechnika „hipnotikus" kisugárzása a témaanyagra is hatással van. Korai szonátáiban a zongorafaktúra mámorával olykor a voltaképpeni melodikus invenciót is pótolni igyekszik. A szűkített oktávakkord, amelyben az akkordstruktúrát a szűkített oktáv (vagy nagyszeptím) hangköz határozza meg — akárcsak variánsa, a kis nónakkord —, új hangszeres „fogás"-ként lép a hagyományos oktáv-hangterjedelem helyébe[48] *(23. péda):*

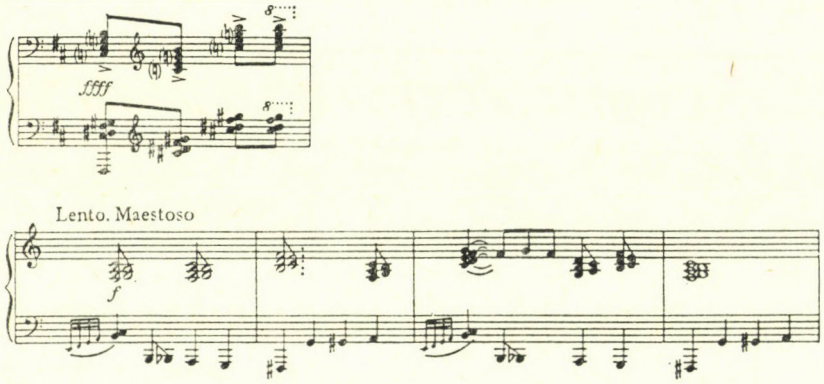
23. 5. zongoraszonáta



Ugyanígy egyértelmű a sokféle szekundhalmaz „billentyű-genetikája" is — a 2. szonáta kvázi-clustereitől *(24. a példa)* az op. 31 *Egzotikus zsoltár* fehér billentyűkre írt diatonikus szekundhalmazaiig *(24. b példa):*

[48] *„Ha egy zongorista tökéletesíteni akarta a modern irodalom játszását, szükségszerűen át kellett alakítania az akkordok megszokott ujjrendjét. Ujjait hozzá kellett hogy szoktassa az új hangközökhöz."* (Druszkin: Új zongoramuzsika... 33.)

24. a, b



Aligha szükséges utalnunk a *Hebegő polgártárs* politonális mikrostruktúráinak pianisztikus eredetére (vö. *19. példa*); századunk zenéjében gyakoriak a „fehér-, illetve fekete billentyűs" hármashangzatok is (Stravinsky Petruskájában, később Casellánál).

Mivel Moszolov nem lett hűtelen zenei nyelvének alapjaihoz, más síkokon hajtott végre stiláris fordulatot. A zongorafaktúra végre megszabadult a homályos epekedéstől, újból élet járta át ritmikus lüktetését. Egy Szkrjabin és Feijnberg pianisztikus kultúrájának hagyománya, amely a hangszer regiszterekben gazdag, harmóniailag telített *pedálhangzását* részesítette előnyben,[49] az a zongorakultúra, amely a differenciált regiszterű akkordok és figurációk akusztikai felhangeffektusait kóstolta ki, antiromantikus, tudatosan kemény és száraz *(secco)* pedálmentes stílusnak adta át a helyét. Ez már 1917 előtt lecsapódott Stravinsky és Prokofjev zongorafaktúrájában, s a külföldi kortársak későbbi kísérleteiben is (Hindemith, Casella harmadik alkotóperiódusa). A zongora mély regisztereinek pedálozását — s velejárójaként a felhangtartomány koloritásának bizonyos monotóniáját és a kontúrok szükségszerű elmosódottságát — a középső és magas regiszterek telthangzású tiszta faktúrája váltotta fel. Ez olykor a primitívbe játszik át (Moszolov, op. 23), gyakran torkollik tokkátafutamokba, oktávtechnikába, nagy vonalakban „barbarizmusokba" *(21. b, 23., 10. példa)*. Az egyazon évben, 1926-ban keletkezett Két nocturne[50] és I. zongoraverseny op. 14 a zongorafaktúra „zenei konstruktivizmus" felé vezető fejlődésének mintegy két szélső pontja.

*

Az *Újsághirdetések* tehát ama „szociális tipológiába" tartoznak, amelyhez Majakovszkij Poloskája, Alekszej Tolsztoj nem egy műve, számos szovjet képzőművészeti alkotás, Mejerhold színháza, Prokofjev Acélvágta című balettje, Gyesevov Vörös vihar Jég és acél című zenei kompozíciója, Sosztakovics balettje, a Facsavar.

[49] Az ilyen „polifon harmóniák" lekottázására gyakran három-négy szisztémára is szükség volt.
[50] Druszkin ebben *„a »notturno« elterjedt típusának rendkívül érdekes urbánus változatát"* látja. (Druszkin id. mű, 110.)

„Vérrögökből fúvódik fel,
a föld rafinált gyomor-énje.
Traktorral pusztítsd. Csapj oda dallal."

írta ama években Eduard Bagrickij. S ebben a kontextusban nem véletlen a traktor fogalma. A gépet a 20-as évek számtalan szovjet művésze tekintette az új világ szimbólumának, a jövendő igaz jelképének, amelynek rendeltetése a NEP-kispolgár szűkös világának felváltása. A gép nem számított már — mint Bloknál, Rilkénél — az új, embertelen civilizáció lélektelen megtestesülésének, sem önállósult esztétizálás tárgyának (futuristák); átlelkesítve és humanizálva fogták fel. Majakovszkij fogalmazta meg, miként látták a szovjet művészek a jövőt: „Üvegből, acélból, milliónyi hellyel emelj munkáspalotát — hatalmasat, nyilal a szem is, amely meglát." Így álmodozott Alekszej Tolsztoj *Kék városok*jának hőse is a jövőről. Mejerhold színházában ebben a szellemben kerültek színpadra A poloska Zoscsenko rendezte utolsó jelenetei (az előzőekben a Kukrinikszij-kollektíva pellengérezte ki a NEP jelenjét). Ez jelent meg Konsztantyin Melnyikov terveiben, a a Vesnyin-testvérek és más konstruktivisták épületeiben. Abban, amit ma a 20-as évek konstruktivizmusaként látunk, éppen az acélból és üvegből épült jövő álma jelent meg. Ehelyütt nem elemezhetjük apróra ezt az esztétikailag kétségtelenül heterogén jelenséget. Számunkra egy valami lényeges. Miközben ez az irányzat legvitathatatlanabb művészi eredményeit olyan területen érte el — az építészetben, a könyvművészetben —, ahol a művészet közvetlen kapcsolatba került a termeléssel és a technikával, a konstruktivizmus hitt abban is, hogy megteremtheti a konstrukció, mint művészi tárgy önálló esztétikai hatását. Akkora volt a lelkesedés, hogy — kortársak visszaemlékezése szerint — például Vlagyimir Tatlin kijelentette, a legjobb opera- vagy balett-téma a modern gyár.

Már a zongoraversennyel kapcsolatban is „zenei konstruktivistának" tartotta Moszolovot az egykorú kritika. Vajon mit értettek ezalatt? Valószínűleg a zenei hangvétel nem-szubjektív, nem-személyes és hangsúlyozottan dinamikus természetét és a városi tematika iránti vonzódást, összefüggésben a zenei anyag képszerűségével, végül, egyszerűen a zenei nyelv új tulajdonságait — a harmóniák keménységét, a kopár ritmikus struktúrát és a zenei forma tisztaságát. Van azonban Moszolovnak a konstruktivizmushoz a legközvetlenebbül kapcsolódó műve is. *A gyár*, az Acél[51] című balett töredéke.

Moszolov balettje természetesen nem választható el a forradalom utáni szovjet színház kísérleteitől. *A gyár*-at némelyek kizárólag a Pacific 231 utánérzéseként fogják fel. Nem vitás, Honegger darabja, amely Moszkvában 1926. február 29-én, Pierre Monteux vezényletével hangzott el s felizgatta a kedélyeket az ugyanabban az évben írt, majd 1926—1928 között számtalanszor átdolgozott Moszolov-kompozíció modelljéül szolgálhatott. Hiba volna azonban e partitúra művészi jelentőségét a hangfestő elemekre korlátozni.[52]

Színpadra koncipiált mű lévén, *A gyár* nem függetleníthető a szovjet színház forradalom utáni tipikus konstruktivista kísérleteitől. E kísérletek Mejerhold és Konsztantyin Holhov rendező, Jurij Annekov, Ljubov Popova és Vlagyimir Tatlin díszlettervező munkásságával forrtak össze. A gépi termelés szcenikai erejének gondolatát a legtisztábban Adrian Pjotrovszkij fejtette ki Georg Kaiser Gáz című drámájának bemutatója kapcsán (1922. november 7., Leningrádi Nagy Drámai Színház; rendező: Konsztantyin

[51] *Az acél* c. balett Inna Cerneckaja librettójára, a moszkvai Nagy Színház felkérésére készült (volna), de nem került színre. 1927. december 4-én Konsztyantin Szaradzsev vezényletével, a Szakszervezetek Oszlopcsarnokában, az októberi forradalom 10. évfordulójára rendezett hangversenyen elhangzott a balettzenéből készült, négy epizódból álló zenekari szvit. Később ennek első epizódja, *A gyár* op. 19 önálló koncerttermi karriert futott be.

[52] *A gyár*at gyakran Honegger Pacific 231 című alkotása utánérzésének tekintik, kizárólag hangfestő effektusokra redukálva a darab művészi tartalmát.

Holhov, díszlettervező Jurij Annekov): *„Társadalmi dráma ez a szó legjobb értelmében. [...] A dráma sematikus [...] Az orosz művészeknek sikerült a mű lényegét megragadniok és a társadalmi-filozófiai drámát valódi termelési tragédiává változtatniok. A hős — nem átvitt, hanem konkrét értelemben — a gyárüzem, amely kezdetben a színpad teljes mélységét betölti, gőzt és lángokat okád, hajtóműveket és fogaskerekeket lendít mozgásba, majd tönkremegy, élettelenül nyugszik, végül ismét feltámad. Az ágáló személyek, a munkások csupán eme gigantikus hős egyedi megjelenési formái."*[53]

De a 20-as évek színházával egybeforrott szovjet zenében is komoly érdeklődés nyilvánult meg az iránt, hogy a gyárat *„színpadi hőssé"* avassa, *„a holnapi világ ama friss levegőjé"*[54] jelképének tekintse, amelyet a szovjet művészek *„a korszak molyos matracaiban"* fuldokló életformák fintoraival szembeszegeztek. Az életnek, amely előbb a hadikommunizmus nehéz éveiben, majd a NEP-kommunizmus *„rafinált gyomor-én"*-jének idején senyvedt. Ezt az antitézist a zenés színpadon elsőként Prokofjev balettje fejezte ki, az Acélvágta (1925). A színpadi konstruktivizmus jegyében megteremtendő színjáték eszméje Georgij Jakulovtól származott, aki épp akkor nyert első díjat Bakuban, később „hors concours" diplomát Párizsban a „26 komisszár" monumentális emlékművének tervéért.

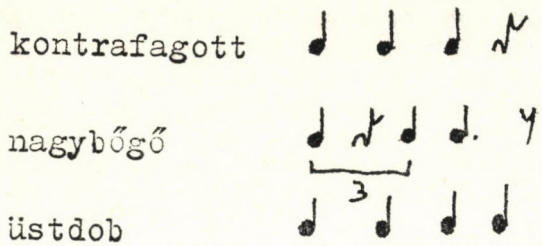
„A balett kétfelvonásos — írta Jakulov —, *ábrázolja egyfelől a régi rend összeomlásának, deformálódásának korszakát és az összeomlás hátteréből kimagasló forradalmi lelkesedést, másfelől a bensőleg és külsőleg megszervezett munka pátoszát."*[55] A balett a hadikommunizmus figuráival — síbolók, bonbonmajszolók, cigarettaárusok — a „gépek zenéjét" állítja szembe (9. kép, a gyár; 10. kép, kalapácsok) s mindezt *„jubiláló tokkátagesztussal"*.[56] A Sínek című, Pierre Hamp Le Rail c. regénye nyomán írt színmű kísérőzenéjéhez Vlagyimir Desevov 1926-ban nagyszabású urbánus epizódot írt.[57] 1930-ban írt *Vas és acél* című operája (libretto Borisz Lavrenyov; rendező Szergej Radlov; díszlet Alekszandr Rikov) színekben, hangzásokban gazdag ócskapiac-jelenetében Desevov tömérdek köznapi ember (szaharin-, kokain- és Stresemann szabású nadrágárus, a forradalom előtt népszerű Két barna ló románcát éneklő agg nemes) felléptetésével teremt kontrasztot *A kohó* zenekari epizódjának dinamikus konstruktivista freskójához. Egy évre rá hasonló antitézist teremt *Facsavar* című balettjében Sosztakovics, felhasználva Majakovszkij *„filister vulgaris"* és „jövő-prognózisok" című szatíráját.[58]

E kísérletek sorába tartozik *A gyár* is. Moszolov azonban az antitézis két pólusát két kompozíciójára osztotta szét: az egyiket az *Újsághirdetések*-ciklus jelképezi, a másikat *A gyár*.

A roppant munkaszervezet benyomását ebben a műben igencsak emlékezetes zenei technika erősíti. Első metszete legnagyobb részének formálása lényegében *atematikus*. A téma funkcióját lényegében a zenekari háttér tölti be, amely fokozatosan alakul ki apró fakturális elemekből. A zene szervező princípiuma, a „fakturális ostinato", hangmagasság, hangszín, ritmus számos elemi motívum mikrotematikájából alakul ki. Ezeknek az elemeknek itt, eltérően a zongoraverseny analóg helyeitől, hangfestő funkciójuk van. A C-dúr nyitóütem alkotóelemei: a brácsák „körkörös" figurációja (*sul ponticello*,

[52] Adrian I. Pjotrovszkij: Az ipari tragédia (Indusztrialnaja tragedija). A szovjet színházak c. gyűjteményben. Leningrád, 1925. 33.
[54] Vszevolod Mejerhold: Egy szó Majakovszkijról. In: Mejerhold: Sztati, piszma, reci, beszedi. II. kötet. Moszkva 1968. 362.
[55] Szerk.: Szemjon I. Sliftein: Szergej Sz. Prokofjev: Avtobiografija, materiali, dokumenti, voszpominanyija, Moszkva, 1956. 56.
[56] I. Nyesztyev: Zsizny Szergeja Prokofjeva. 2. átdolg. kiadás. Moszkva, 1973. 274.
[57] Az op. 16 Sínek utóbb zongoradarabként jelent meg.
[58] Mejerhold id. mű, 362.

együtt a klarinéttal), a zenekati pedál — a harsona és a tuba felbődülése — és a fúvóspedált körülíró basszusfigura három ritmusvariánsa:



A gyár első szakaszának egész további fejlődése ostinato-variációsora ennek az egyetlen ütemnek. Az ostinato-sejtek 14 variációból álló ciklust alkotnak, ezt kontrasztáló középrész követi. A zeneszerző eközben avatott kézzel kerülte el a túlságosan egyenletes tagolás következtében keletkező monotónia hatását; mindenütt változó az ismétlődő ütemek száma:

1. rész: 3+6+4+1+4+k+2+5+7+6+6+2
téma

középrész: 1+1+1+2+1+1+1+2+7+9+7
téma repríz előkészítése

visszatérés: 3+8+5+6+5

A „gépritmusok" kitalálásában és sűrítésében Moszolov bámulatos fantáziát tanúsít. A partitúra tömérdek példát szolgáltat erre. Míg az első variációkban *(25. példa,* 279—281. *l.)* a háttér minden új részlete hangszínegyéniségként „működik", a kulmináció legmagasabb pontján (11. variáció, az indítás repríze) a tömör, ám egyszersmind rendkívül differenciált és rafinált zenekarkezelésnek köszönheti dinamikus hatását. Itt vagy 15 „háttérrészlet" egyesül (nem számítva a témát). A textúrában egyenrangú szerepet játszanak az ütők is; kirí közülük a csúcsponton megszólaltatott dübörgő vaslemez.

Nem az volt a zeneszerző célja, hogy mintegy téma nélküli művet hozzon létre. A sűrítés benső célját a négy kürt unisono megszólaltatott plakátszerű, tudatosan darabos, parancsoló témája jelzi (a kürtösök felállva játsszák).

A középrész háttértematikájának magva az a motívum, amelyet három, egymástól kisszekund távolságra játszó trombita szólaltat meg. Ez teremti meg a szerző kívánta csikorgó hangzás effektusát. A crescendo csúcsán ezek a variációk is témát hangoztatnak, mégpedig a basszusban; ám ez nem olyan nyers, mint a szélső formai részek tematikája. A középrész variációsorának hatalmas hangzási dinamikája van, ez tett ellenállhatatlan hatást a mű 20-as évekbeli hallgatóira. *A gyár*-ról így írt például Szemjon Korev: *„A zeneszerző — a zenei alaptéma megváltoztatása nélkül, mindazonáltal egy intenzív általános crescendót felépítve —, mennél közelebb kerül a csúcsponthoz, annál inkább eltávolodik a »képszerűség« birodalmától. Súlyos zenei-ritmikai figurációi mintha győzelmi pátoszként hangzanának (kiváltképp a rézfúvók lépnek elő hosszan tartott akkordokkal a ritmikus-*

melodikus háttér fő vonalából). Ez a pompás nyitány a gépek munkájának hatalmas himnuszává válik anélkül, hogy szemléletességéből a legcsekélyebbet is vesztené."[59]

Eleinte rendkívül intenzív koncerttermi utóélete volt a kompozíciónak. Kilencszer játszották a Leningrádi Filharmonikusok, vezényelte Konsztantyin Szaradzsev, G. Szeidler, Lev Ginszburg, Borisz Hajkin, Alekszandr Gauk, Vlagyimir Dranyisnyikov, Nyikolaj Malko, előadta a karmester nélküli PERSZIMFANSZ-zenekar. Lassanként repertoárdarabbá vált Nyugat-Európa országaiban is. *„A gyár-at most mindenfelé játsszák Európában — nemrég Toscanini vezényletével, New York-ban is elhangzott"*, írta Malko.[60] A partitúra iránt Rhené-Baton, Hermann Scherchen, Leopold Stokowski is érdeklődött. A munkásközönség előtt lezajlott bécsi bemutatón több mint kétezren követelték felállva a mű megismétlését.

Moszolov neve a 20-as években többször is felbukkant az Új Zene Nemzetközi Társasága fesztiváljain. Így op. 24 I. vonósnégyesét igen jó sajtóvisszhanggal mutatták be 1927. június 30-án Majna-Frankfurtban. Baden-Badenben 1928. július 15-én műsorra tűzték *A hős* című kamaraoperáját.[61]

A RAPM (a Proletár Zeneszerzők Oroszországi Szövetsége) ellenállása mindazonáltal megtette a magáét. 1930—31 táján Moszolov zenéjéből szinte semmi nem volt hallható többé. Egy tendenciózus kritika következtetések levonására késztette a zeneszerzőt. 1929 és 1931 között keletkezett — meglehetősen kevés — műve arra vall, hogy objektívebb anyagra, a népzenére korlátozta alkotásait, illetve legalábbis törekedett erre.[62] Ez a zenei réteg már korábban, I. vonósnégyesében is érdekelte. Mennyire jellemző, hogy az európai folklorizmus Moszolov zeneszerző-technikájának teljes palettájából éppen ezt a művet emelte ki: *„A folklorisztikus munkák közé kell sorolnunk a fiatal orosz A. Moszolov nagyon tehetséges vonósnégyesét. A mű ugyan cseppet sem kész, de sok hangzásérzéket és merészséget árul el."*[63] *„Lévén gyökerei az orosz népiség erőiben, könnyű neki olyan forrásokból merítenie, amelyek mások számára már hozzáférhetetlenek."*[64] [65]

A 20-as, 30-as évek fordulóján írja a zeneszerző már hagyományosabb *Két zongoradarab*ját (üzbég témákra), Ny. Szamoljevszkaja szövegeire *Három zenekari dal*át (egy-egy tükrmén, kirgiz és afgán dal feldolgozását), valamint, kirgiz témákra, II. zongoraversenyét (1932).

A gát[66] című operájának sikertelensége után rossz idők jártak a zeneszerzőre, aki csupán a 40-es évek elején tért ismét magához. Zenei nyelvét szigorú revízió alá vetette s ennek eredménye a diatónia rehabilitálása s a dúr- és moll-hármashangzat bizonyos védelmi funkcióinak alkalmazása.

Moszolov továbbra is komponált, de művészi fejlődése stagnált. Olyan melodikus és harmóniai közhelyeket alkalmazott, amelyek a tehetséges zeneszerzőt a szovjet zene perifériájára vetették vissza. A 40-es évektől a 60-as évekig Moszolov számos nagy- és kisformájú mű szerzőjeként lépett a nyilvánosság elé. Írt öt szimfóniát (az I. alcíme

[59] Szemjon Korev: A szovjet szimfonizmus első lépései (Pervije sagi szovjetszkogo szimfonizma). Muzika i Szovremennoszty. Moszkva, 1928. 147.

[60] Malko id. mű, 136.

[61] *A hős* című kamaraoperát Baden-Badenben a Deutsches Kammermusikfest (1928. július 13—15.) műsorára tűzték ki. Erich Doflein Kammeroper című írásában röviden ismerteti a mű tartalmát (Melos, 1927. VII. évf., 7. sz., 338.). A Melos utóbb recenzeálta az előadott műveket, Moszolov kamaraoperáját azonban a kritika nem említi.

[62] A 30-as években szovjet zeneszerzők rendszeresen vállaltak népzenegyűjtő utakat a középkeleten.

[63] Theodor Wiessengrund-Adorno: Das Fünfte Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt a. M. Die Musik XIX. évf. 1927, 12. szám. 883.

[64] Hans Mersmann: Die Musikfeste. Melos VII. évf. 1927, 8—9. szám. 373.

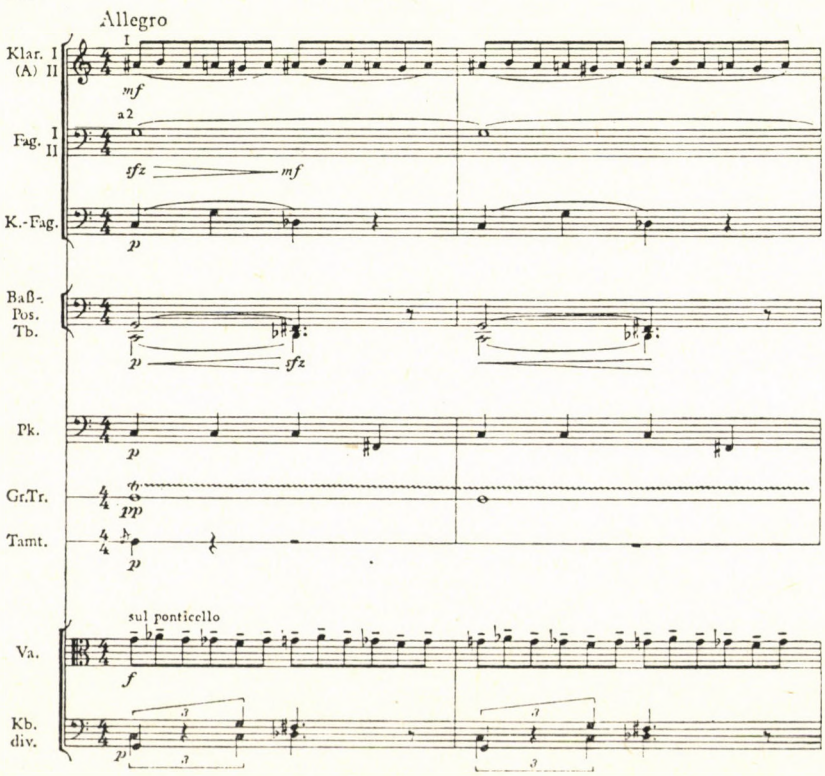
[65] Mersmann, de kiváltképp Adorno az európai folklorizmust nem képviselte, elszánt ellenzője volt ennek az irányzatnak. (Szerk. jegyzete.)

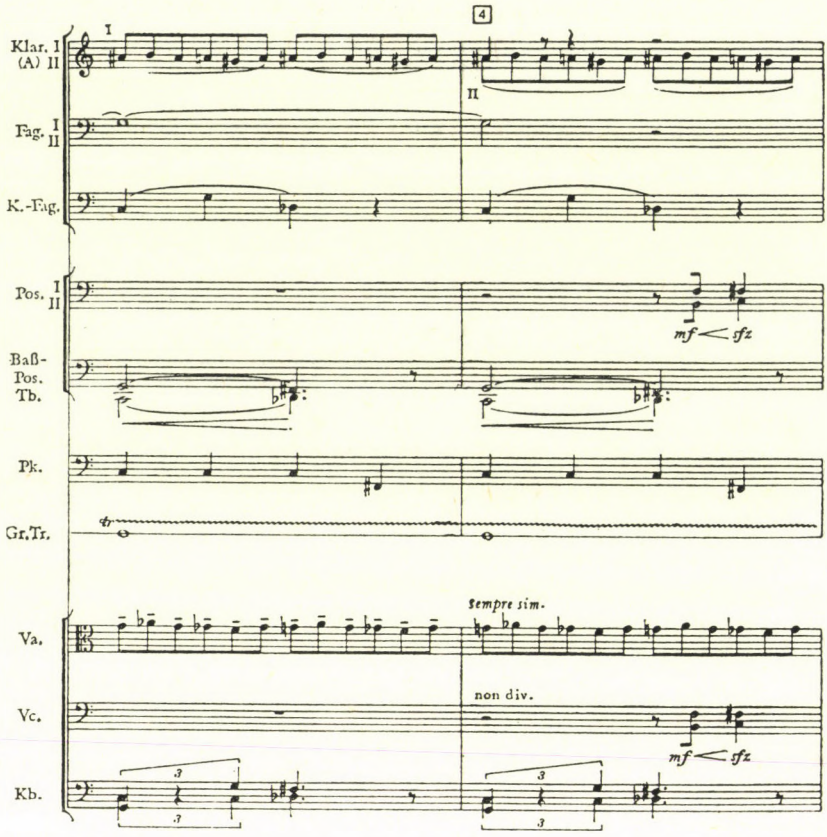
[66] *A gát* című, J. L. Szadichin librettójára készült ötfelvonásos (10 jelenetre tagolt), 1929—1931-ben írt opera bemutatását a leningrádi Operaház (a mai Kirov Színház) tervezte. 1931-ben levették a műsortervről. Vö. V. Kilcsevszkij: A leningrádi zenei fronton (Na leningradszkom muzikalnom fronte). Proletarszkij muzikant 1931/2., 34.

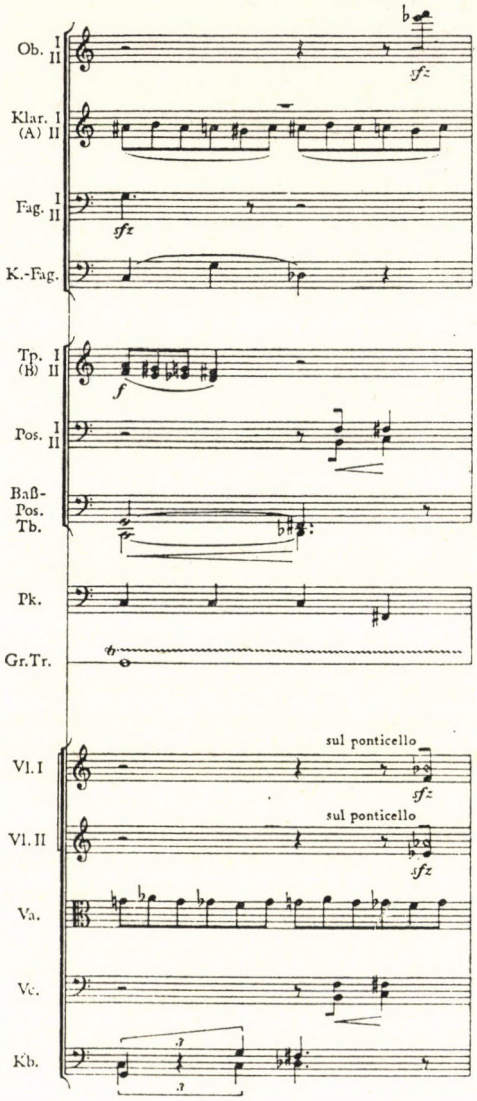
Kubány, a III.-é Szimfonikus festmény a kubányi kozákok életéről), szimfonikus szviteket, versenyműveket (a többi között hárfára, szólóénekre, gordonkára és zenekarra), operákat, oratorikus műveket (közülük az utolsót, a G. I. Kotovszkijnak ajánlott néporatóriumot, 1970-ben), románcokat, kórusmuzsikát stb. A népdalfeldolgozások és önálló anyagú kórusművek iránti érdeklődése a 60-as, 70-es években új alkotóenergiát adott a zeneszerzőnek.

Miután mintegy hat évtized telt el azóta, hogy Moszolov korai műveit először elemezték és vitatták, tanulmányunkban a hagyatékával kapcsolatos új álláspont kialakítására tettünk kísérletet. Alkotásainak, miként kora valamennyi markáns és tehetséges kifejezésének, nem csupán történelmi, esztétikai értéke is van. Nem véletlenül nyúlik vissza az utóbbi idők művészete a 20-as évekére, saját benső igényei szerint emelve fel az alkotásokat a feledésből. Az persze nem áll, hogy a 60-as, 70-es évek szovjet zenéjére Moszolov és zenei környezete hatással van. Hisz alig ismerik ezt az elfeledett zenét egyáltalán. Azonban sok esetben jelentős párhuzamok figyelhetők meg. Így például feltámadt a prózai, „művészietlen" szövegekre írt kis szatirikus jelenetek hagyománya (például: Sosztakovics: Öt románc a Krokogyil c. szatirikus hetilap 1965. augusztus 30-i számában megjelent szövegekre; Rogyion Scsedrin: Bürokratiáda). Új életre kelt Moszolov műve, *A gyár* is, koncertteremben, színpadon egyaránt. Párizsban a 60-as évek derekán játszották; 1973-ban a Varsói Őszön, Londonban is; 1974-ben Csehszlovákiában balettként mutatták be; 1975-ben pedig nagy sikerrel vezényelte Moszkvában Jevgenyij Szvetlanov. Nyilvánvaló, hogy Moszolovnak a 20-as években írt legjobb kompozíciói ma is életképesek, hatnak a széles közönségre, mihelyt visszatérnek a hangversenytermekbe.

25.




4
Klar. I
(A) II
Fag. I
II
K.-Fag.
Pos. I
II
Baß-
Pos.
Tb.
Pk.
Gr.Tr.
Va.
Vc.
Kb.
I
II
mf < sfz
sempre sim.
non div.
mf < sfz
3
3
3
3


Ob. I II
Klar. I (A) II
Fag. I II
K.-Fag.
Tp. I (B) II
Pos. I II
Baß-Pos. Tb.
Pk.
Gr.Tr.
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Kb.
sul ponticello
sul ponticello

VIKTOR BELJAJEV:

KASZTALSZKIJ ÉS OROSZ NÉPI TÖBBSZÓLAMÚSÁGA

Minden nép dalainak megvan a maga sajátossága, ami több-kevesebb pontossággal is igen nehezen határozható meg. Ennek — vagyis minden népzene alapvető lényegének — kellene az összehasonlító zenetudomány legfontosabb tárgyának, legsürgetőbb feladatának lennie, hogy megvilágítsa előttünk a világ minden táján a nemzeti zenék kialakulásának alaptörvényeit, valamint azokat a sajátos vonásokat, amelyek az egyes országok zenéit egymástól megkülönböztetik.

Ez természetesen hosszú és vakmerő vállalkozás, hiszen az anyag növekedése minden korszakban együtt jár az új periódus javításaival és finomításaival, ugyanakkor pedig mindez függ az uralkodó eszméktől is. E tekintetben az összehasonlító zenetudomány osztozik mindazon tudományok sorsában, amelyeknek alapja kísérlet és megfigyelés; minden adott korszakban kutatásai végső pontosságára törekszik, de nem jut abszolut eredményre, ami a tudós pályáját eszményi megvilágításba helyezhetné.

Mindez nem csupán magára az összehasonlító zenetudományra érvényes, amely a világ népzenéit általánosítja, hanem mindazokra a különféle ágazatokra is, amelyek egy-egy nemzet zenei alkotásmódját vizsgálják. És bár az összehasonlító zenetudomány orosz nemzeti ágazata egyike a legfiatalabb iskoláknak, előrehaladásában nagy szerepet játszik a kutató módszerek általános elveinek és módszereinek megváltoztatása. Az első nyomtatott orosz népdalkiadvány 1776-ban jelent meg, de tanulmányozása csak a 19. század közepén kezdődött el. Már e viszonylag rövid idő alatt is számos módosításon esett át az orosz népdal szemlélete, ezeket elsősorban a harmonizálás módjai tükrözik. Az orosz népdal harmonizálására vonatkozó nézetek kialakulásában Oroszország határain belül az utolsó fejlődési állomás többé-kevésbé ismert, amint azt a 19. század második felében megjelent számos gyűjtemény tanúsítja. Ezek közül a legismertebb Balakirev, Rimszkij-Korszakov és Anatolij Ljadov gyűjteménye. Ezeket a dalokat kitűnő zongorakísérettel látták el, amelyeknek harmóniavilága hírnevet szerzett az orosz nemzeti iskolának. Erre egészen az utóbbi időkig úgy tekintettek, mint az orosz nemzeti vokális művészet szellemét és lényegét a legmélyebben érintő kifejezésre.

De eltekintve ettől, a 20. század muzsikusai már nem érik be ezekkel a feldolgozásokkal, amelyeket bizonyos mértékig elavultnak tartanak és szerintük inkább jellemzik a kort, mint az orosz dallam és népi harmónia lényeges vonásait. E század első huszonöt esztendeje, a népzenei hanglemezfelvételekkel és e dallamok eredeti, népi feldolgozásainak beható tanulmányozásával, jelentős változást hozott az orosz népdal szemléletében és a kutatókat, valamint a zeneszerzőket arra ösztönözte, hogy behatóbban foglalkozzanak vele, mint Balakirev, Rimszkij-Korszakov, Ljadov és a nemzeti dallamkincs más, egykorú harmonizálói tették.

Az elhunyt Alekszandr Dmitrijevics Kasztalszkijban ezeknek a modern eszméknek

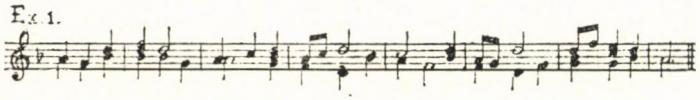
legnagyszerűbb, módszeres vizsgálóját kell látnunk. *Az orosz népzene rendszerének elvei* c. munkája Moszkvában az Állami Zeneműkiadónál jelent meg, és rövidsége ellenére is rendkívül érdekes és értékes. Az ő megfigyelésein és következtetésein alapul ez a cikk.

Ám, amint az elkerülhetetlen, a zeneszerzői gyakorlat mindig előtte jár valamely zenei jelenség elméletének. A jelenséget a zeneszerző több-kevesebb szabadsággal, alkotó módon, a zeneelmélet segítsége nélkül használja fel. A 19. században az orosz népdal szellemére legérzékenyebb zeneszerző Muszorgszkij és Borogyin volt. Ma itt van nekünk Igor Stravinsky, aki Les Noces-jában az orosz népdal olyan felfogásában ajándékozott meg, ami e század első felének példaadó típusát jelentette; azután itt van Kasztalszkij, főleg egyházi kórusműveivel, amelyek az orosz népi többszólamúság beható tanulmányozásának eredményeként jöttek létre és orosz nemzeti színezetüknél fogva oly határozottan különböznek más országok zeneszerzőinek műveitől.

Rátérek most az orosz nemzeti zene sajátosságainak rövid leírására, ahogyan azokat Kasztalszkij megfigyelte, közben azonban néhány rövid kitérőt teszek más országok népzenéjének szférájába, valamint bizonyos orosz és külföldi zeneszerzők alkotásának területére, amennyiben efféle kitérőkre tárgyam jobb megértéséhez szükség lesz.

Az orosz népdal egyik sajátossága a természetes dúr és moll diatonikus hangsorok alkalmazása, mindkettő a maga tiszta alakjában, ha olykor bizonyos jellegzetes módosításokkal is. A természetes mollskálát gyakran változtatják el oly módon, hogy második fokát félhanggal leszállítják, amint az a Kasztalszkij által idézett Doni kozákok alábbi dalában látható:

Ex 1.



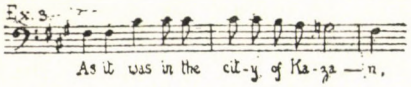
Az orosz népdal valószínűleg a keleti zenétől vette át ezt a különlegességet, ahol a leszállított második fokkal rendelkező természetes mollskála igen gyakori:

Ex 2.



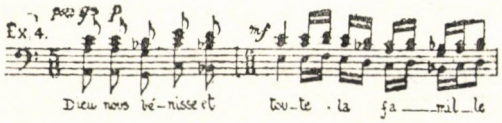
Muszorgszkij igen szerencsésen alkalmazta a Borisz Godunovban, innen való a következő példa:

Ex. 3.

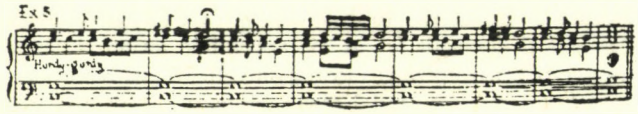


Hasonló részletek találhatók Saint-Saëns „Nuit Persane"-jában (9. old.) és Stravinsky Les Noces című alkotásában:

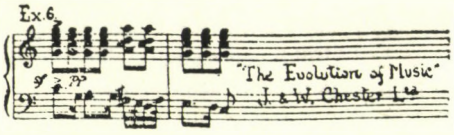
Ex 4.



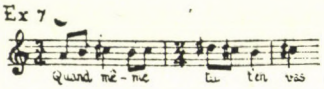
Az orosz népdal egy másik jellegzetessége, amit ugyancsak Muszorgszkij használ fel igen érdekes módon, az emelt negyedik fok bevezetése a dúr skálába. Íme egy példa egy ukrán dallamból, Ilja Szatsz átiratában (Kasztalszkij nyomán idézem):



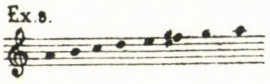
Ezzel az emelt negyedik fokkal találkozunk a Borisz Godunov híres polonézében (Casella is idézi *Evolution of Music* c. írásában [J. & W. Chester. Ltd.]):



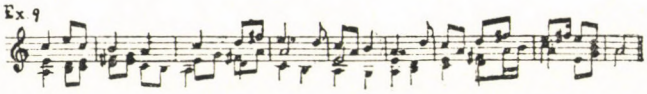
valamint a Borisz előjátékának második képében a „Szlava" kórus közepén. A következő példa bemutatja ennek a skálának alkalmazását a „Les Noces"-ban.



Ezzel a dúr hangsorral párhuzamosan íme egy másik, amely úgy keletkezett, hogy a természetes moll skála hatodik fokát félhanggal felemelték:



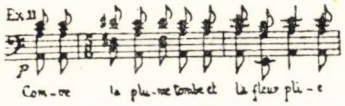
Amint a továbbiakban látni fogjuk, ez a hangsor csaknem mindenütt jelen van. Egy példa Kasztalszkijtól



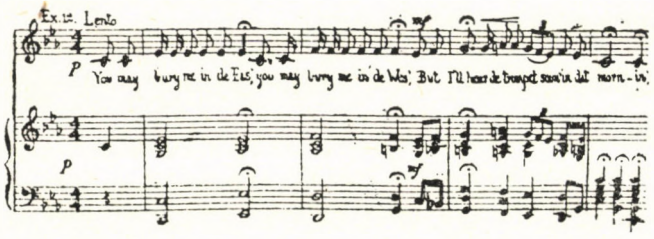
bemutatja, hogyan alkalmazzák egy orosz népdalban. Az emelt hatodik foknak ugyanezt a módszerét (utóbb leszállított második fokkal bonyolítva) találjuk a Borisz Godunov II. felvonása bevezetésének eredeti verziójában:



És ismét „Les Noces”:



Az emelt hatodik fok előfordul Bourgault-Docoudray: Mélodies populaires de Basse Bretagne-jában („Mona”); Vincent d'Indy Chansons populaires du Vivarais-ában (45. és 76. sz.), Saint-Saëns „Nuit Persane”-jában (3., 8. és 15. old.), sőt, néger dalokban is, amint azt a következő példa tanúsítja (H. E. Krehbiel: Afro-American Folksongs, [G. Schirmer, Inc.] 86. old.)



A természetes dúr hangsor leszállított hatodik foka igen ritka az orosz népdalokban, ám a 19. század második felében kedvelt módja volt harmonizálásuknak, amint azt Balakirev, Rimszkij-Korszakov, Ljadov és mások példáira való utalás majd bemutatja. A Kasztalszkijtól származó, következő példa tanúsága szerint a dúr skála hatodik fokának leszállítása maga után vonja a harmadik fok leszállítását is (ennek megfelelője a szubdomináns szeptímakkord hetedik foka, valamint a néger zene „kék hang”-ja):



Mivel az orosz népdal főként dúr és moll hangsorokon alapul, nem meglepő, ha utóbbiak javarésze a vezetőhang helyén leszállított hetedik fokot tartalmaz. Az 1., 4., 9. és 11. példákban mindez előfordul, mégpedig az orosz népdal eredeti alakjában, amelyet a fent említett zeneszerzők dolgoztak fel.

Miután efféle példákat kellő számban idéztem és rámutattam, mily gyakran fordul elő ez a hangsor a keleti zenében, valamint számos európai ország zenéjében, most rátérhetek az orosz népdal — skálák vonatkozásában — utolsó jellegzetességére, a leszállított hetedik foknak a dúr hangsorban való alkalmazására, ami Kasztalszkij véleménye szerint analóg a megfelelő moll hangsor leszállított második fokával. Íme egy példa az e skálára épülő orosz dalok közül (Kasztalszkij könyvéből):



Ez a következő skálán alapul:

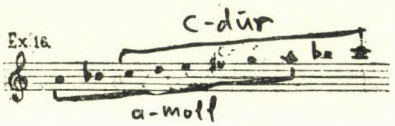
Ex 15.



Alkalmazására találunk példákat Muszorgszkijnál (a „Szlava" kórus a Borisz Godunov prológusának második képéből), valamint különféle népek népdalaiban, beleértve a négerekét, akiknek „A great Camp Meetin" c. dalát Krehbiel idézi könyvének 78. oldalán — erre korábban már hivatkoztam — mint „a leszállított hetedik fok révén elért hatás szép példáját".

Ha összegezzük az általánosan elfogadott dúr és moll hangsorok mindazon eltéréseit, amelyekkel az orosz népzenében a leggyakrabban találkozunk, az alábbi kombinációt nyerjük, amely egyformán jellemző a dúr és moll hangsorra:

Ex 16.



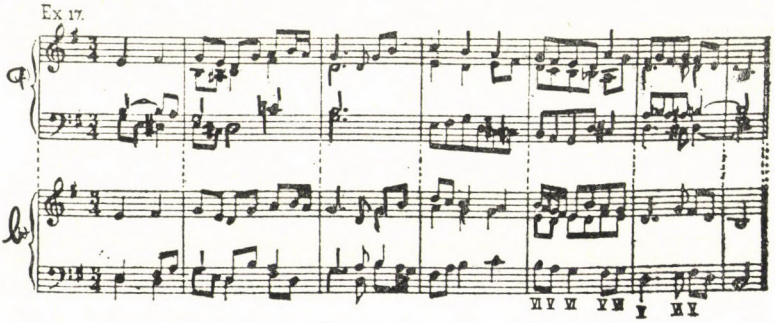
Ha ehhez hozzátesszük a dúr skála leszállított hatodik fokát és a megfelelő moll skála enharmonikusan felemelt hetedik fokát, megkapjuk az orosz népzene alaphangsorainak új módozatát.

E rövid áttekintés befejezéseképpen megemlíteném a bővített másod alkalmazását az orosz népdalban — ámbár ez meglehetősen ritka —, ami vitathatatlanul Keletről származik. Elterjedt Délkelet-Európában, Nyugat-Ázsiában, Spanyolországban és a magyaroknál, továbbá gyakran fordul elő zsidó zsinagógiai énekekben.

A fenti példákból kitűnik, hogy Kelet régóta erőteljesen hatott az oroszok és más népek zenéjére és ezt a kortárs kutatók egyre világosabbá tették. E népzene régi eredetére vall az ötfokú hangsor előfordulása — az ún. kínai v. skót hangsoré —, amelyet a föld legkülönbözőbb részein is felfedeztek.

Figyelmünket most a harmónia jellegzetességei és az orosz népdal szólamainak elosztása felé fordítjuk. Látni fogjuk, hogy akkordhasználatának különlegességei megoszlanak az ún. „szigorú stílus" harmóniái és „az iskolás összhangzattan" között — ami merő absztrakt produktum a szó szoros értelmében. De különbözik attól a harmóniától is, amellyel az új orosz iskola zeneszerzői ellátták, a 19. század második felében. Hogy érzékeltessük a különbséget az orosz népi dallamok eredeti harmonizációja és a fenti zeneszerzők összhangosítása között, mindkettőből idézek néhány példát.

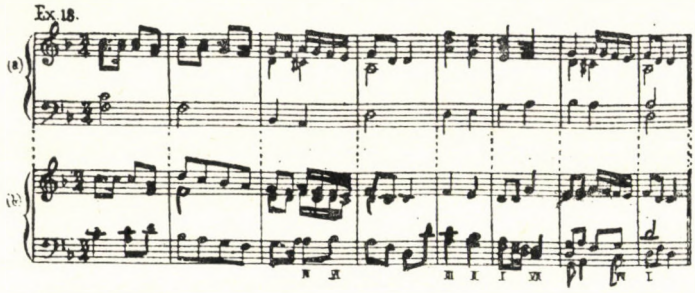
Ex 17.



Ez orosz népdal, *a)* Glinka feldolgozásában (a híres kamarinszkaja) és *b)* a népi harmonizációval. Előbbi ragyogóan kromatikus, míg utóbbi (ezt Kasztalszkij Palcsikov gyűjtéséből vette) szigorúan diatonikus harmóniát tartalmaz. Ez a tercek jellegzetes váltakozásán alapul, állandó szekundingadozással (hatodik és ötödik fok), valamint az egész kóruson — a dal elején, közepén és végén — végighúzódó unisonóval. Érdekes megfigyelni, hogy a végső zárlat a hangsor harmadik fokán unisono.

A következő példa orosz népi dallamot mutat be *a)* Muszorgszkij harmonizálásában (Hovanscsina), *b)* népi harmonizálásban (Melgunov gyűjtéséből):

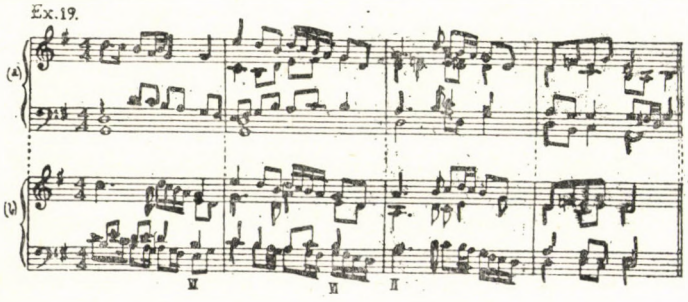
Ex.18.



Itt elsősorban az lep meg, hogy Muszorgszkij harmonikus mollban összhangosította a dallamot, míg a népi harmonizációt természetes mollban éneklik. Akárcsak az előző példában, a kezdet, közép és befejezés zárlatai unisonóban vannak. A basszus, az orosz népi harmonizálás szokásos módján, feltűnően mozgékony. Az európai harmonizálás domináns hármasát itt a leszállított hetedik fokra épülő hármas helyettesíti.

Utolsó példánk bemutat egy dallamot *a)* Anatolij Ljadov feldolgozásában (a 35 orosz dal c. gyűjteményből), *b)* népi harmonizációban (Melgunov kiadványából):

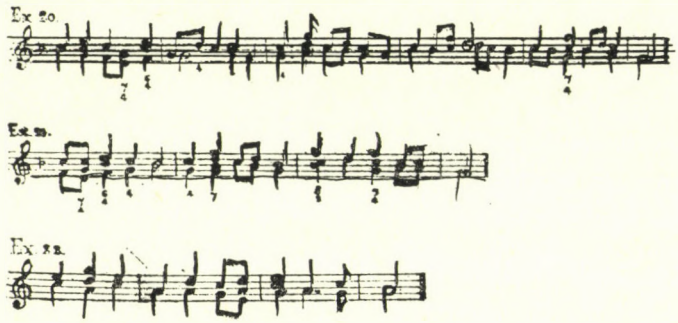
Ex.19.



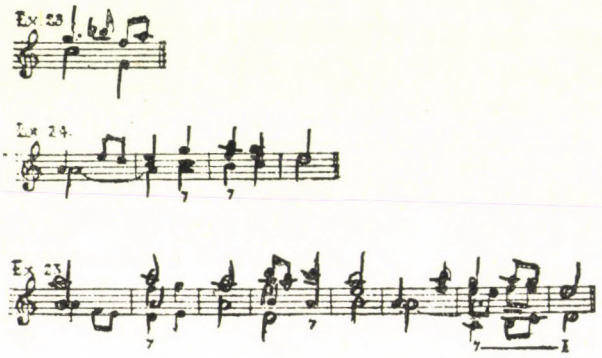
A népi harmonizálásban a jellegzetes unisonókon kívül a következőket figyelhetjük meg: 1. elmaradt a tonikai hármas alaphangja a nyitásból, ami a tonalitás enyhe bizonytalanságát eredményezi; 2. a kvart, mint konszonáns hangköz; 3. a dal végén domináns hangnembe modulál, az új hangnem leszállított hetedik fokára épített hármashangzattal, tehát vezetőhang közreműködése nélkül.

Ez a három példa elég annak bemutatásához, milyen óriási eltérés van a népi dallamok művészi és természetes harmonizálása között, ami alapvető elvi különbözőségük eredménye. De bár mindez a szigorú orosz népi stílust mutatja be, mégsem ad teljes képet arról a szabadságról, amit a népi többszólamúság a harmóniák szerkezete terén

és egyéb vonatkozásban megenged. Nemcsak kvartokat használnak szabadon, de kvartakkordokat is; Arnold Schoenberg úgyszólván elsőként foglalkozik ez utóbbiakkal *Összhangzattanában.* A most következő példa néhány érdekes harmóniai kombinációt mutat be az orosz népi harmóniákból:

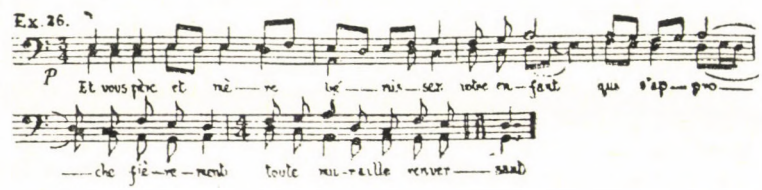


Az alábbi illusztrációk a szeptímakkordok alkalmazását mutatják be az orosz népi többszólamúságban:



Az utolsó hat idézet remélhetőleg ízelítőt ad az orosz népdal harmóniarendszeréből, ami Kasztalszkij szerint még a modernisták érdeklődésére is méltó.

Ám az orosz népdal sajátosságai nem korlátozódnak a hangsorokra és harmóniákra; rendkívül érdekes a moduláció és kromatika szempontjából is, sőt van bizonyos kapcsolat kromatikus harmóniái és a 16. századi olasz madrigalisták — Marenzio, Monteverdi, Gesualdo és mások — harmóniái között. Ez, tekintetbe véve az orosz népdal többszólamúságának alapvetően vokális természetét, azt bizonyítja, hogy a művészi többszólamúság a népi többszólamúság egyenes leszármazottja, amely mindmáig különleges polifon effektusokkal szolgál a zeneszerzőknek. Ezt mutatja a következő idézet Stravinsky „Les Noces"-ából:



Ennek a részletnek beható tanulmányozása sok mindent felfed a valódi orosz többszólamúság jellegzetességeiből.

Kasztalszkij olyan bölcsen és alaposan tanulmányozta az orosz népi harmóniákat, hogy ezeket művében nemcsak bemutatja és rendszerezi, de megalkotja a maga saját, az orosz népi stílushoz hasonló harmóniára és modulációra vonatkozó elméletét is. Mindvégig párhuzamos példákat vonultat fel, bemutatva, miként lehet egy-egy dallamtöredéket az „általános európai" rendszer szerint összhangosítani; vagy hogyan oldana meg bizonyos modulációkat az a muzsikus, aki valamelyik európai vagy orosz konzervatóriumban tanult. Mindez rendkívül világossá teszi módszerét (bár tisztán irodalmi szempontból könyve nem tekinthető tökéletesnek), ugyanakkor azonban bizonyos korlátokat is szab értékének az a körülmény, hogy a terjedelem jelentős részét azoknak az elveknek szenteli, amelyek a maga saját zeneszerzői gyakorlatában irányadók — művei főként kórusdarabok. Ami e kompozícióit illeti, bár az orosz népi dallamokat e stílusnak megfelelőbb módon harmonizálja, mint Balakirev, Rimszkij-Korszakov és mások, akik Glinka tanításán nőttek fel, hibája azonban, hogy régies és nem vesz tudomást a modern művészet forrásairól. Manapság nem érhetjük be azzal, hogy visszatérünk az eredeti harmóniához, legyen az bármily tiszta és történeti szempontból hibátlan.

Ebből a szempontból Stravinsky „Les Noces"-a — hogy hasonló stílusban írt többi művét ne is említsük — e kérdés szinte eszményi megoldásának tűnik, mivel *modern körülmények között* eleveníti fel az orosz népi többszólamúságot. Mindenesetre nem kevésbé ideális, mint voltak Rimszkij-Korszakov és mások megoldásai a 19. század második felében. Miközben viszonylag a leghívebben teremti újjá az orosz népi stílust, Stravinsky jelenkori harmóniai eljárásokkal él, amelyek sokkal rugalmasabbak, mint az orosz népi harmóniák nehézkes, archaikus példái. Miután a népzenekutató feladata merőben más, mint az alkotó zeneszerzőé, márpedig a zeneművészetet az alkotó gyakorlat és nem a régi zene elméleti ismerete lendíti előre, legyünk bár igen hálásak Kasztalszkijnak az orosz népi többszólamúság tanulmányozásáért és annak sikeres alkalmazásáért a maga egyházi műveiben, amelyek a népzene kis formáit valósítják meg, mégis fel kell ismernünk művészi céljainak némely korlátait, ami Stravinsky esetében nem mondható el.

Mint számos modern zenekutató, Kasztalszkij sem támaszkodik a görög modusok elméletére, amikor az orosz népzene hangsorát és egyéb modális különlegességeit magyarázza; ezeket a természetes dúr és moll hangsorok hetedik fokának különféle módosításaira vezeti vissza. Csak helyeselhetjük ezt a módszertani eljárást, amely átfogó általánosítás segítségével megkönnyíti számára a jelenség felkutatását. Természetesen ebben az az evidencia, hogy a mi dúr skálánk a görög vagy egyházi hangsorok valamennyi válfaját magába foglalja anélkül, hogy rajtuk erőszakot tenne. Ennek köszönhető, hogy Kasztalszkijnak módja van rámutatni az orosz népdal meglehetősen bonyolult hangsorbeli jellegzetességeire, anélkül, hogy a görög hangsorokkal kapcsolatos frazeológiát alkalmazná. Már rámutattam az orosz népi többszólamúság és az úgynevezett szigorú stílus kontrapunktikájának hasonlóságára. Utóbbi, mint tudjuk, nem a harmóniákat kialakító vertikális elven alapul, hanem a linearitás elvén, amely a horizontális dallam-gondolkodás eredménye. Akkor hát honnan ez a linearitás, amely történetileg előkészíti a vertikális harmóniai gondolkodást? Az orosz népi többszólamúság talán a többi népzenénél alkalmasabb e kérdés megválaszolására, annál a gyakran meglepő gyakorlatánál fogva, amellyel a szólamokat unisonóban társítja. Ez a befejező zárlatban, a dal kezdetén, sőt olykor a közepén is unisonóra való törekvés jelzi, hogy a többszólamúság úgy jött létre, hogy olykor a második, harmadik és egyéb szólamok elszakadtak a fődallam unisonójától, olyan hangközökké, amelyek a dallammal harmóniát alkottak. Ily módon eredeti formá-

jában minden többszólamúságot az alapdallam variánsának kell tekintenünk, amelyet vele együtt énekeltek. Az orosz népdalban ezeket a variánsokat „podgoloski"-nak, epizódjellegű szólamoknak nevezik, amelyek a fődallam alárendeltjei. Fokozatosan mind több önállóságot és bátorságot fejlesztve ki, ezek végül független polifóniává váltak, amelynek elméleti alapja nem más, mint a fődallam és a többi szólam közötti hangközök különbözősége. Az így nyert hangzatok ilyen, vagy olyan többszólamú rendszerbe sorolhatók.

Most térjünk át a többszólamúság fejlődését (egyetlen dallamvonaltól horizontális vonalak sorozatáig) megszabó általános törvényekről az orosz népi többszólamúság szorosabban körülhatárolt területére. Szeretném megemlíteni, hogy Kasztalszkij szerint azok a szólamok, amelyek a fődallamot kísérik, a trichord elv szerint oszlanak meg, ami viszont az ötfokú rendszer része. Ez látható a következő példából:

Ex. 27.

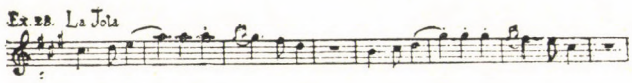


Itt a pentaton hangsor valamennyi trichord-dallamképlete megtalálható, másfél oktáv terjedelmen belül. Nem óhajtok ennek részleteibe belemerülni, beérem azzal, hogy rámutatok, ez az orosz népi többszólamúság ősi eredetére utal, amennyiben az nem csupán a görög hangsoroknál régebbi ötfokú skálára épül, hanem arra a trichord-rendszerre, amely magának a pentaton hangsornak alapja.

Az orosz népdal, mint már mondtam, erőteljes keleti hatások nyomán alakult ki, amelyek később, hála az orosz műzene széleskörű elterjedésének, óriási befolyást gyakoroltak az európai zenére, bevezetvén oda mindazokat az eredeti népi hangsorokat, amelyeket fentebb leírtam. Az orosz zene megismerése felidézte az európai zenekultúra számára eredeti szülőhelye elveszett paradicsomát, amelyről az utolsó 8—10 évszázadban csaknem megfeledkezett. Azért fordult el tőle, hogy kialakítsa a maga saját harmóniarendszerét, amely eljutott odáig, hogy a tizenkét fokú harmóniarendszerünk lehetőségei mára úgyszólván kimerültek.

A jelenkori európai zene kibontakozása más módon is végbemehetett, ez nyilvánvaló, hiszen a zene nemzeti tendenciái, bár hosszú távon ugyanabból a forrásból erednek, egymástól mégis mélységesen különböznek.Megtörténhet például, hogy azt a spanyol népi motívumot, amelyet Glinka alkalmaz az „Egy madridi nyári éj emléké"-ben

Ex. 28. La Jota



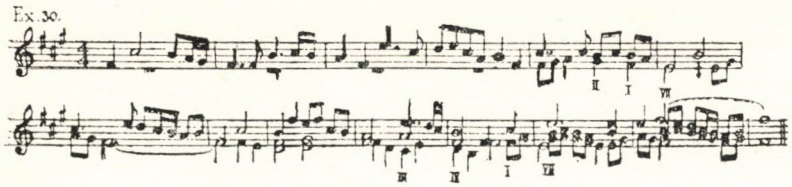
vagy Ravel a „Spanyol rapszódiá"-ban

Ex. 29. Corni



összetévesztik azzal a jellegzetes lassú orosz népdallal, amilyen a Falusiak kórusa Borogyin Igor hercegében

Ex. 30.



ami az orosz népdal valamennyi sajátságát meglepő hűséggel fejezi ki? Mint tudjuk, Európa valamennyi országa között Spanyolország és Oroszország népzenéje volt kitéve a legerősebb keleti hatásoknak. Az előbbinél láthatjuk a ragyogó táncritmusokat a súlytalan ütemrészen levő hangsúlyokkal; az utóbbinál a dallam széles ívét, amely valósággal semmibe veszi az ütemvonalakat, hogy korlátlanul kifejezhessen lírai érzelmeket.

Ez a tény, vagyis egyazon elv többféle művészi értelmezésének lehetősége, hajtóereje a zenei haladásnak. Ennek köszönhető, hogy egyik nemzetnek a másikra gyakorolt hatása mindig előbbre viszi egy lépéssel a világ zenei alkotóművészetét. Az orosz zene óriási befolyása jelen világunkra vitán felül áll. De nem lehet kétség olyan elméleti művek értéke felől sem, mint Kasztalszkij Az orosz zene rendszerének sajátosságai c. munkája, amely kísérleti módszerrel határozza meg az orosz zene, mint nemzeti művészet alapelveit. Minél több ehhez hasonló tanulmányt olvasunk a különféle országok népzenéiről, annál mélyebben érthetjük meg műzenéjük sajátosságait, valamint annak az alapelvnek igazi mivoltát, amelyre a zenei alkotás már fejlődésének legkorábbi szakaszában épült, amelyre most épül és a jövőben is fog.

Moszkva, 1928. január 10—24.

Music and Letters, X. évf. 4. szám, 1929. október

Fordította: Pándi Marianne

„DIALECTICUS" [NYIKOLAJ ROZLAVEC]:

A ZENEI REAKCIÓRÓL ÉS HALADÁSRÓL

Csemodanov elvtárs „Zenei-művészi perspektívák a proletár államban" című írása (Muzikalnaja Nov. 4. sz.) oly nagy nyilvános érdeklődésre számot tartó kérdések egész sorát érinti, hogy szükségét éreztük, a lehető leggyorsabban kövessük a szerző felhívását, „felületes vázlatát egy sor eszmecsere megnyitásának" tekintsük és „az általa felvetett kérdésekhez kapcsolódjunk".

E kérdések közül most korunk legvitatottabb problémáját ragadjuk ki, a zenei reakció és progresszivitás problémáját és kizárólag ennek szentelünk figyelmet.

A szerző azzal kezdi, hogy a zenében most „teljes a bomlás" és „szinte lehetetlen bizonyossággal megmondani, hol van a jövő csírája s hol vannak a beteg daganatok", kijelenti továbbá: „nincs sok kedve e teljes zűrzavarban való tájékozódáshoz". Mindazonáltal törvényeket kíván hozni, amelyek véleménye szerint ismét rendet teremtenének a bomlásban, a káoszban pedig harmóniát. Azonban el kell igazodnunk mindeme dolgokban; ha nem tesszük, a zűrzavar természetesen még sokkal nagyobb lesz. Nos, hát mi a progresszív a zenében s mi a reakciós? Bármennyire igyekszik is Csemodanov elvtárs a dolgokat „az új művészet konstruktőrei"-nek s „korunk forró tempó"-jának frázisaival magyarázni, semmiféle újat, vagy különösebben pozitívat nem találni nála. Csak nem azért, mert horizontja a népdal hangnemi építkezésén és a klasszikus szimfónia formáin nem terjed túl?

Engedtessék meg a kérdés: miképp tartalmazhatja az archaikus agrárgazdaság korában született népdal a melosz, a harmónia és a ritmus mindama gazdagságát, amely megfelel a városi kapitalista kultúrát megízlelt proletaritátusnak is meg a sokévszázados zenekultúra valamennyi vívmányán tanult zeneszerzőnek is? A paraszt együtt él a természettel, annak eleve individuális megfigyelője, a legprimitívebb hangokon kívül mást nem hall és nem is képes hallani; bonyolultabb képződményekre nincs igénye és egyáltalán nem is gondol rá, hogy ilyen képződményeken törje a fejét. Innen a népdal harmóniai szegényessége (egy nyomorúságos oktáv a természetes hangsora, amelyet jelentéktelenül egészítenek ki az ógörög egyházi hangnemekre utaló mesterséges képződmények), innen melodikus egyhangúsága (beszédesen szól emellett, mennyire könnyen hamisítható a népdalok stílusa), innen a forma egyszerűsége, vagy inkább primitívsége, általában anarchikus felépítése.

A városi munkás összehasonlíthatatlanul bonyolultabb hangzáskomplexusokkal találkozik: transzmissziós szíjak, lendkerekek, fogaskerekek, szirénák, harangok, kalapácsok, olvadt fém, gőzgépek, villamosok, dinamók, szerszámgépek — a saját dalát énekli mind, harmóniai képződményei, de kiváltképp ritmusa mérhetetlenül bonyolultabb. A megbántott, járatlan fül nem is remélheti, hogy ebben az ördögi „ipari" harmóniában eligazodjék, figyelme inkább a könnyebben megragadható ritmusokhoz fordul; a ritmus

ráadásul mozgást fejez ki, a mozgásnak pedig elsődleges szerepe van a finánctőke korszakának városi életében. A város feneketlen, hatalmas gyomrának nincs ideje, a Taylor-módszerrel szervezett munka vad tempója a dallamot szétzúzó ritmikus száguldásban tükröződik vissza, a népdal helyébe, mely sajkaként ring lassú hullámon, a városi dal lép, a zörejek zenéje és a táncritmus.

Nyugat-Európában ehhez a „lármás" korszakhoz hozzátartozik a primitív iránti lelkesedés. A primitív népfajok bevonása a világháborúba nem csupán a megszálló és a megszállott országok ezernyi csecsemőjének bőrszínén hagyta ott a nyomát, hatása megmutatkozott az aggkori elgyengülésben szenvedő kultúrában is, amely túlélte önmaga polgári évszázadát és megifjodást remélt attól, ha kihűlő vére az elhasználatlan temperamentum forró vérével felfrissül. A „primitívvé" vált Gauguin és a jazz-band néger ritmusainak váratlan sikere, mint jelenség, ugyanide tartozik, jóllehet művészi értékük megítélése különböző.

Azonban minden éremnek megvan a másik oldala s miközben a zuluk és szikhek civilizálódnak, az európai kultúra feltartóztathatatlanul pusztul... Európa közben nem csupán az alkoholizmus és a nemi betegségek áldásaiban részesül, hanem a kommunizmus, a tudás, a racionalizmus fertőzésében is. A hanyatló és a felemelkedő vonalak metszéspontján bontakozik ki a mindent megtisztító katasztrófa.

Az orosz proletár, a város utcai dala révén (amely ritmusában fejlettebb, dallam és harmónia tekintetében azonban elmaradottabb a népdalnál), hála a forradalomnak, egy még fejlődésben levő osztály zenekultúrájára bukkant. Miközben már elsajátítottuk a vezető országok technikájának egész gazdagságát, művészetünk olyan emóciókat fejezett ki, amelyek a növekedőben levő polgárság osztálysugallatai s amelyek a nagybirtokos jobbágyrendszer és a bürokrácia maradványai elleni harcban formálódtak. Miután az arisztokrácia Csajkovszkij műveiből a tulajdon rekviemjét hallhatta vissza, a forradalmat közvetlenül megelőző évek Szkrjabinnal, a misztikus individualizmus dalnokával ajándékoztak meg bennünket. Ő állta a versenyt más országok művészetének felvirágzó periódusaival — ezzel egyetemben pedig a társadalmi termelés megszervezésének anarchiájával is. Oroszország, elmaradott ország, még messze volt ettől, midőn megszűntek azok a sajátos ideológiai alapok, amelyeket a finánctőke és az imperialista háborúk kora fejez ki. Október megakadályozta nálunk a polgári kultúra fejlődését, de mindazt, ami ezen a téren végig nem vitt, ami kiérleletlen maradt, a győzelmes proletariátusnak kell végigvinnie s folytatnia.

Nyugaton egy pusztuláshoz közeledő osztály felbomló kultúrája megszüli a saját sírásóit, a hanyatlás mestereit: a szín, a hang, a forma, az alkotás tárgya a sebész késének, a vegyész retortájának esik áldozatául; a művészetet részeire bontják, formáját bomlasztják, tartalmát analízissel megölik, magának az alkotásnak a hajtóerőit a szkepszis pusztítja. A fuldokló utolsó lélegzete, utolsó szalmaszála a négertánc, a dadaizmus, a neoklasszicizmus. Ha azonban a szalmaszál csalóka lesz, ha azon éttermek pohárszékei, amelyekben Wagner és Debussy epigonjai lázasan közelednek végső felbomlásukhoz, megrezdülnek a társadalmi forradalom mennydörgésére, a győzelmes proletariátus akkor kap tiszta területet, amelyen szabadon növeszthet nagyra az új kultúra virágait.

Nálunk más a helyzet. Egy gazdaságilag elmaradott országban, amelyben a burzsoázia kulturális alkotásának fejlődése is elmaradott, mivel sokat átvett ugyan a Nyugat művészi ideáljaiból és vívmányaiból, de még nem élte azokat szervesen végig, ez a kultúra egyszerűen „ifjonti éveit" éli még. Még nem történt meg a burzsoázia friss-fiatalos kultúrájának felbomlasztása, az elsajátítás a feladat, ezután kezdhetjük el a rombolás munkáját s majd ezt követően kerülhet napirendre az új kultúra megteremtése. Vagyis, bármennyire

fájjon, nem léphetünk vissza a rendi világ patriarkális idejéhez, a népdalok teremtéséhez, birtokolnunk kell ama magasszintű mesterségbeli tudást, amely nélkül teljességgel elképzelhetetlen a társadalmi forradalom talaján születő korszakkal harmonizáló zene.

Egyszer már véglegesen meg kell állapodnunk abban, hogy a népdal vitathatatlan művészi értékű történelmi és néprajzi anyag s ebben a minőségében kell gondosan és szeretettel gyűjtenünk, tanulmányoznunk és megőriznünk. Használjuk fel tudományos és pedagógiai célokra, kincse ez a soknemzetiségű szovjetállam szociológusainak és művészettörténészeinek, etnográfusainak és kulturális munkásainak. De semmiképp nem táplálható az a valótlan és káros felfogás, mintha a népdalból kifejlődhetne az országunkban diadalmaskodó proletariátus jövendő zenéje. Ez nemcsak művészi, hanem tisztán szociológiai szempontból is nonszensz, hisz nyilvánvalóan a narodnyikok elmosódott tanaiból következik, hogy a szocialista rendszer követlenül a földdel egybeforrott orosz paraszti közösségből fejlődik ki; miként a paraszti közösség szerepe a gazdaságban is reakciós volt, hiszen Oroszországban a kapitalizmus fejlődésére volt szükség ahhoz, hogy megérlelje a győztes proletárforradalom feltételeit, azonképpen túlélte önmagát ennek az archaikus paraszti közösségnek a művészi produkciója is, a népdal s átadta a helyét a vezető országok zenekultúrájához alkalmazkodó alkotó zeneszerzőnek. Kihaltak már az orosz zenei nacionalizmus epigonjai is s a népdalnak, mint a „proletariátus művészetének" további művészi kultusza reakciós visszaélés volna.

Térjünk át a forma kérdésének taglalására. Csemodanov elvtárs abszolút öntudatosan nyilatkozik erről: „A felvetett kérdések közül számunkra éppen ez a legegyszerűbb." Csemodanov elvtárs ezt a könnyelmű kijelentését értelmes megjegyzésekkel kíséri tartalom és forma monolitikus egységének oszthatatlanságáról a művészetben s utóbbinak az előbbitől való funkcionális függőségéről. Valamennyi fejtegetéséből pedig azt a naiv következtetést vonja le, hogy az uralkodó zenei forma „közel áll majd a klasszikus szimfónia formájához", de az előadók számának több ezerre való növelése a műfajnak „soha nem volt fellendüléséhez vezet", e forma pedig a szerző véleménye szerint képes lesz arra, hogy „megfeleljen a kollektív államban áló egyén sokoldalú élményeinek és igényeinek" (?!!)

Ehhez el kell mondanunk, hogy a klasszikus szimfónia formája a felvilágosult abszolutizmus udvari művészetének táncformáiból alakult ki, következésképp semmiféle kiterjesztése, mégha ez „megnövelt tömörséggel és benső szervezettséggel megy is végbe", nem lesz alkalmas arra, hogy megfeleljen az új hallgató bárminemű „követelményének". De meglehet, a szerző egyszerűen tévedett, vagy nyelvbotlásnak minősül a gondolata, mert mind aközben, amit mondott, a szonátaallegro lebegett a szeme előtt. A szimfónia tételei közül valóban a szonátaallegro mutatkozik a leghajlékonyabb, a termékeny sűrítésre legalkalmasabb formának. Ám, épp ennek következtében, ez a forma változott a legtöbbet s távolodott el leginkább a klasszikus formától. Természetesen lehetséges, hogy a következő korszak zeneszerzői mint valami kályhát, táncolják körül a szonátaallegrót, továbbfejlesztik és tökéletesítik azt. De azt a lehetőséget sem zárhatjuk ki, hogy ezt a bármennyire fejlődőképes formát teljesen elvetik és új, teljesen szabad — vagy nagyon szigorú — formákat teremtenek. Nem tudhatjuk — mindenesetre törvényszerűen korrespondeálnak majd az új tartalommal.

A művészi tartalomról Csemodanov elvtárs több mint kétséges dolgokat közöl; először is leszögezi, hogy e tekintetben „nincs sok mondanivalója", mivel itt „minden világos", másodszor terminológiája itt zavarosabb, mint bárhol másutt.

A szerzőnek a jövendő művészetének tartalmával kapcsolatos ily nagyfokú tanácstalansága és érzéketlensége onnan ered, hogy a tartalmat összetéveszti a szüzsével. Éles

különbséget kell tennünk a kettő között, mivel teljesen különböznek egymástól. A programzene és színpadi zene fejlődésének perspektíváiról különböző véleményen lehetünk, az azonban nem képezheti vita tárgyát, hogy a szüzsék a következő korszakban, sőt még a proletariátus végleges győzelme után is hosszú ideig az elgondolható legváltozatosabb variánsokban és epizódokban tükrözik majd vissza ezt a harcot. De válhat-e valamely zenemű tartalmává egy irodalmi szüzsé? Változik-e valami, ha a Beethoven-kvartett címének szavait „Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit" áthúzzuk és odaírjuk: „A Vörös Hadsereg győzelmi ünnepe" vagy „Villamosavatás Bakuban"? Tényleg meg kell ismételnünk mindezt? Valóban nem világos-e még, hogy egy zenemű tartalma csakis a zene lehet, vagyis ama „melodikus, metro-ritmikus és harmóniai elemek", amelyekről Csemodanov elvtárs nem hajlandó nyilatkozni attól való félelmében, hogy „megalapozatlan jóslásokba bocsátkozik". A zeneműből a szüzsé hiányozhat is; miként fejezi ki hát „a saját korával való harmóniát", ha nem a melosz, a harmónia és a ritmus eszközeivel? És végül: az nem történhet meg, hogy egy „a korral harmonizáló szöveghez" egy „vele nem harmonizáló" zeneszerző teljesen oda nem illő zenét ír?

Fentebb már szóltunk arról, mi a ritmus jelentősége a városi élet, a tömegek, a forradalom művészi felfogásában. Szólnunk kell még a meloszról és a harmóniai fejlődés tendenciáiról.

A 12 egyenlő temperált hangra osztott skála túlságosan durva a kifinomult hallásnak, amely megszokta, hogy pontosan érzékelje a modern ipari város akusztikai életét; barbáran, hamisan cseng a kényszerűen „temperált" előadások muzsikusainak, résztvevőinek fülében. A billentyűs hangszerek eljátszották a szerepüket, közvetítve a márkinők kecses manírjának jegyében szóló arisztokratikus zenét, majd a romantikus múzeumok és szalonok budoár-intimitásainak, végül a bankárok vendégszobáinak misztikájának zenéjét.

A mai teoretikusok és zeneszerzők harmóniai vizsgálódásai két irányba haladnak: az egyik a természetes skála hansorainak mind magasabb felhangok bevonásával való alkalmazása, a másik a 12-fokúnál nagyobb hangzási és művészi lehetőségeket kínáló új egyenletes temperálás megteremtése. A fiatal, a kultúra fölötti uralmat épp, hogy átvevő osztály soha nem fogja elutasítani a zenei horizontok eme kitágítását, a hallás ilyetén élesebbé tételét, a kifejezőerő eszközeinek e differenciálását. Éppoly értelmetlen a proletariátustól azt követelni, hogy mondjon le a művészet birodalmának valamennyi legújabb vívmányáról, mert azok a polgári kultúrához tartoznak, mintha a kémia betiltását követelnénk, mert a vegyi háború az imperializmus találmánya.

Ami mármost a kortárs zene melodikus elemét illeti, oly korban élünk, amelyben csökken a melódia, az énekhang jelentősége. Kétségtelen azonban, hogy az idő múlásával, mihelyt befejeződik a harmóniákkal való alkotó kísérletező munka periódusa, a muzsikusok ismét szükségét érzik majd annak, hogy a dallamosság problémáját tegyék az első helyre; ez természetesen megreformált dallamosság lesz, nem is vitás, hogy többszólamú, harmóniailag gazdagabb, dús dinamikájú és szervesen fejlődik ki abból a harmóniai „áradásból", amelyet az új sokfokú skálák teremtenek.

Befejezve vázlatunkat, úgy véljük, ismét alá kell húznunk: állítjuk, hogy a jövő művészete nem kerülheti meg egy teljesen új forma megteremtését, amelynek ki kell fejeznie egy új tudat tartalmait. A fejlett intellektus léte bonyolult és gazdag emóciókat hív életre; a művészet általános emberi tartalma a természet, a társadalmi lét és az individuális tudat kölcsönhatása; „zenei" tartalma a ritmusnak, dallamnak, harmóniának ama gazdagsága, amelyet az elmúlt évszázadok fejlődő tudatából takarít be kincsestárába, miközben arra törekszik, hogy önmagát hangokban kifejezze.

Muzikalnaja Kultura 1924/I.

LEONYID SZABANYEJEV:

KORTÁRS ZENE

Látszólag nincs egyszerűbb dolog, mint annak meghatározása, mi a „kortárs zene". Ám ez valójában cseppet sem könnyű.

A dolog úgy áll, hogy nem minden számít kortárs zenének, amit napjainkban írnak. A történelem minden pillanatában írnak kortárs zenét és régit, múlt idejűt is; újrarágják elmúlt idők történelmi maradványait s restségből még mindig létrehoznak elvirágzott hangokat. És itt óhatatlanul felmerül a modernség kritériumának kérdése; milyen ismertetőjegyek alapján különböztethetjük meg a „kortársi" és az „elavult" zenét, kivált, hogy ez utóbbit najpainkban „fiatal zeneszerzők" is művelik.

Önmagukban véve igen különbözőek lehetnek a kritériumok. Ahhoz, hogy erről megbizonyosodhassunk, legelőször is meg kell állapítapunk: a zene zene —, vagyis hangok szervezettsége. Tágabb értelemben az emocionális lényeg hangok révén való megszervezése, vagyis a lélek szervezettsége akusztikai módszerekkel. Minden történelmi korszaknak megvannak a saját módszerei arra, hogy miként szervezze meg a lelket hangok által. A szervezettség módszerei aszerint változnak, hogy milyen az a lélek, milyen az iránya s milyen a kor, amelyben megnyilvánul. Mivel azonban a zene befogadásának tekintetében roppant sokszínű csoportokkal van dolgunk, általános érvényű módszereket lehetetlen megállapítani s még kevésbé lehet bizonyossággal rögzíteni olyan eljárásokat, amelyek a lélek megszervezésének eme akusztikus útján mindenkinél azonos eredményre vezetnének. Számolnunk kell azzal a ténnyel, hogy különféle csoportok más és más módon reagálnak a hangok egyazon szervezettségére. A bonyolult szervezettségű hangstruktúrák ugyanis gyakran teljességgel hozzáférhetetlenek a zenei fejlődésükben így vagy amúgy visszamaradt, megkésetten fejlődő emberek számára. És e fejlődésükben elmaradott emberek többségben, nyomasztó többségben vannak — gondoljunk csak a zenekultúra csekély elterjedésére. Kénytelenek vagyunk tehát pontosabbá tenni kritériumunkat: a modernséget csakis a zenei tudat legmagasabb szintjén mérhetjük, vagyis a muzsikusok képzett vezető elitjén, amely e tudat hordozójaként lép fel. Azt mondtam az imént, hogy a zene zene. Azt jelenti ez a tautológia, hogy a zene nem ideológia, kapcsolatban nem azzal van, mivel csupán hangok szervezettsége. A kortárs zenéről szólván ezt szigorúan szem előtt kell tartanunk. A zene, mint olyan, ideológiát nem tartalmaz és nem is tartalmazhat, hiszen vitathatatlan tény, hogy a zene nem ideákat, nem a „logika" képződményeit fejezi ki, hanem saját hangzó világa van saját zenei ideákkal és logikával. Világa zárt, belőle a logika és az ideológia irányába általában csak kikényszerített és művi úton jöhet létre áttörés. Következésképp semmilyen ideológia, a legmodernebb sem tekinthető a modern zene gyökerének, ha nem alakul át zenei elemmé s ha nem szervezi újjá a hangzásvilágot. „Szervetlen" jelenség ez, létrehozója az új szüzsékre írt régi zene tolakodó formáinak, de új, „korszerű" zenét nem teremt. Az „új zene" jelensége csakis

úgy jöhet létre, ha a hangzó anyagot az új ideológia s a hozzá tartozó új emóciövilág szervesen átalakítja.

Magától értetődik, hogy amennyiben az emocionális régiót az ideológia meghatározza, annyiban a kortárs zene is teljes függésben van korának eszméitől és hangulataitól s függ attól a körtől, amelyben létrejön. Absztraktan „egységes" modern zenéről már csak ezért sem beszélhetünk. Igen sokféle „kortárs zene" létezik, egymással nemritkán ellenséges, kibékíthetetlen viszonyban. A modern muzsikusok nem alkotnak ízlés tekintetében egységes csoportot. Ami a lélek megszervezését illeti, tömérdek egymástól különböző irányzat és beállítottság figyelhető meg. Maga a lélek is különböző irányokba és célkitűzések felé tart. Bármilyen lett légyen is ez a célkitűzés, vitathatatlan feltételnek kell tekintenünk, hogy a modern zene csupán abban a pillanatban kezdődik, amikor az új emocionális vagy ideológiai fejlődés eléri magát a hangzó anyagot, amikor megkezdődik az anyag újfajta szervezése. De nem beszélhetünk modernségről, ha a zene konzervatív marad s hozzá „kortársi tartalmakat" hordozó szöveget mellékelnek. Egy forradalmi kor „forradalmár művészete" nem a forradalmi témáké, hanem olyan művészet, amelynek technikája a kor és eszméi hatására átalakul.

Sajnálatos mód meg kell állapítanunk, hogy a zene korszerűségével foglalkozó ideológusaink távolról sem eléggé műveltek és járatosak ama ideológiában, amelyet képviselni és propagálni szándékoznak. Álláspontjuk bizonytalan és ingadozó. Ha a zenei modernizmust, pontosabban fogalmazva a kívánatos zenei korszerűséget a tudományos marxizmus kritériumait és módszereit követve közelítjük meg, merőben más eredményre jutunk, mint azok, akik naivitásból összetévesztik a demokratizmus és a „közérthetőség" princípiumait egy marxista esztétika dialektikus következtetéseivel.

Nyíltan szólva: a legnagyobb félreértés éppen ebben a „demokratizmusban" rejlik. Ez hatja át mindazok felfogását, akik a technikai értelemben modern zenén felháborodnak, azt „burzsoá torzszülöttnek" kívánják beállítani, a proletariátus számára idegen és érthetetlen dolognak. Ennek a demokratikus esztétikának sok közös vonása van egy általános politikai demokráciával, amely lényegében ellenséges minden iránt, ami modern és származását tekintve kispolgári orientációkkal rokon. A zene, miként az emberi tevékenység minden megnyilvánulása, a termelés egyik területe. Mint minden más terület esetében, itt is abban vagyunk érdekeltek, hogy a proletártömegek idejében birtokába jussanak a legszínvonalasabb, technikailag legtökéletesebb produktumoknak. Következetes marxista mindig ellensége lesz mindennemű iparos fércmunkának, dilettantizmusnak. Álláspontja: jussunk el a legértékesebbhez, a termelés legmagasabb rendű formáihoz. Aki marxista, akárcsak az ipar vonatkozásában, a művészetben is a termelési formák intenzívvé tételének, nem pedig a kicsinyes iparosmunkának az előharcosa. Nincsen szükségünk a „zenét a népnek" lapos, dilettáns próbálkozásaira — ezt átengedjük a mindenféle hitvallású népieseknek —, számunkra a legmagasabb színvonalú termelés a követelmény, mégha a széles tömegek jelenleg meg nem értik is, mivel ezek a tömegek fejletlenek s hangzási tudatuk a megelőző években nem fejlődhetett, sőt ebben a fejlődésben minden módon akadályoztatva voltak. Ez ne zavarjon bennünket. Hiszen fontosabb területen, a politikai és gazdasági szférában sem képviseljük a széles körök kötelező „megértésének" álláspontját, hanem a politikai vonzalmak bizonyos kultúráját tartjuk szem előtt, amely a marxizmus általános premisszáiból dialektikusan fejlődik. Semmiféle proletárdiktatúra nem lett volna elképzelhető, ha a kommunisták a tömegek „meglevő ízlésére" építettek volna, hiszen senki előtt nem titok, hogy ez az ízlés a forradalom pillanatában igen gyakran abszolút reakciós lehetett, sőt volt is. A következetes marxista ama csoport felé orientálódik, amely a proletariátus tudatos és harcos avangárdját alkotja. Filléres

igazság ez s csupán alkalmaznunk kell a művészetre ahhoz, hogy a gondot okozó kérdések megoldásához elérkezzünk, mindenesetre, a demokratikus esztéták következtetéseitől merőben különböző megoldáshoz. Gondolatmenetünkből logikusan következik a technikai értelemben legmodernebb művészetre való orientáció. Ez a művészet teljesen kiaknázza a technikailag új eszközöket, hiszen a technikát nem választhatjuk el a zenei műalkotás lényegétől. A zenei inkarnáció gyerekes és naiv formái nem jelezhetnek irányvonalat a jövő, a kívánatos modernség számára, bármily tetszetősek is a proletár tömegek jelenlegi szintjén. Nem ez a mércénk, aminthogy nem ragaszkodunk az ekekapához és boronához sem, hanem alapvetően a traktort és az intenzívvé vált munka magasrendű formáit részesítjük előnyben. Napjaink feladata a jövő hangzási tudatának felnevelése s e tudat kialakulásához a megfelelő anyag előkészítése. Igen nehéz lesz e feladat megoldása, ha az adott színvonal az orientációs pontunk, mert ez igen alacsony nívó, amelyet a nehéz múlt teremtett és határoz meg elsősorban, s igen kevéssé felel meg az osztály ideológiájának. E területen általában nem kell követnünk a demokratikus ízlés áramlatait, eme áramlatok ellen erőteljesen új partok felé kell eveznünk, magunkkal vive a nem tudatos tömegeket. Vagyis ugyanazt a taktikát kell alkalmaznunk, amelyeket az élet más területein alkalmazunk, ahol korábbi „vonzalmakat" sikeresen vált fel a születő új.

A mi viszonyaink — egy forradalmi ország és forradalmi valóság viszonyai — közepette modern zene alatt a jövendő igen képzett proletár tudatának előrelátóan megteremtett zenéjét kell értenünk. Ennek a zenének egyáltalán nem lehet szándéka, hogy a jelenlegi demokratikus tömegek gyorsan elismerjék. E tömegek tudatosságának, képzettségének színvonala egyáltalán nem kielégítő s osztálymivoltjában pontosan körül sem határolható. Az új „modern" zene jellemvonásai dialektikusan következnek a marxizmus általános alapelveiből. Tudatos muzsikusoknak érdemes volna végiggondolniuk ezt a kérdést. De megismételjük: mindez csupán a mi forradalmi szféránkra érvényes. Nem korlátozza a technikai értelemben vett korszerűséget. Igaz ugyan, ez a forradalmi valóság hozzánk közelebb áll és organikusan fontosabb a számunkra: nekünk lényeges ez a kérdés. Azonban mindaddig, amíg másfajta modernség is létezik a világ más részein, jóllehet az hajnali ködbe burkolt, keservesen keresi útját, rémisztő emocionális hangokat és ennek megfelelő hangzási terveket teremt, mindezt nem tagadhatjuk meg, hiszen mindezt nem tarthatjuk másnak, mint szintén magas szintű „kortársi" megnyilvánulásnak. Itteni látószögünkből nem viszonyulhatunk másként a nyugati modernizmus barbár momentumaihoz, mint „érdekes bomlástermékekhez", de nem tagadhatjuk meg tőle minden további nélkül a korszerűség magas fokát — a mai nap, egyszersmind az európai nap húsából való hús, véréből való vér ez, bár zavarosak a kategóriái, bár a háború utáni ködben a történelmi utak kontúrjai nehezen ismerhetők fel. Másfelől: ha a „modernség" kategóriájához csatoljuk a bomlás valamennyi negatív jelenségét, a mai Nyugat alkotásait, az itteni jelenségek egész sorát semmiképp nem sorolhatjuk a modernség kategóriájába. Nem sorolhatjuk ide mindazon jelenségeket, amelyek derekasan érvényesítik napjaink ideológiáját, becsületesen propagálják a forradalmi célokat, ám ezenközben nélkülözik egy hangzási terv szerves megvalósítását s alkalmatlanok új hangzási szervezettségek létrehozására. Hisszük, az élet új formáit csakis új hangzások tükrözhetik vissza, ha pedig az „új" címkéjével valami nagyon-nagyon régimódit, elavultat kínálnak nekünk, olyasmit, ami a régmúlt lényegéhez tartozik, genetikailag pedig a műveletlenebb polgári rétegek zenéjéből sarjadt ki, szkepszisünk e jelenségekkel szemben több, mint érthető. A napjainkban hatalmas mennyiségben kiadott agitációs irodalom talán sikeresen teljesíti az agitáció korlátozott feladatát. Az agitációnak a megcélzott réteg tudatához kell alkalmazkodnia s ezt meg is teszi. Ebben a vonatkozásban jogosult e hangzó kísérletek gyerekes és

naiv nyelvezete — de ez nem modern zene, hanem mindent összevéve csupán agitatív zene. Aminthogy egy agitációs vezércikk nem teremt új irodalmat, azonképpen nem alapozhatnak meg efféle kísérletek új zeneművészetet.

De ezt az irodalmat más, inkább „technikai" vonatkozású vétkekben is elmarasztalhatjuk: agitációs szempontból nem azt a szférát célozza meg, amelyre hatnia kellene. Munkásoknak írván a falu és a templom nyelvén szól — ezt a kérdést nem kívánjuk aprólékosan taglalni, mivel nem tartozik közvetlenül a gondolatmenetünkhöz. Számunkra csupán egy valami fontos: határvonalat húzni az agitációs irodalom és a kortárs zene mai feltételei és eszméi közé, elhatárolni a jövő zenéjét, amely hangzási tervében a jövendőt célozza meg, nem pedig a hallgatók mai esetleges ízlését, amely egyáltalán nem felel meg a társadalmi osztály feltételeinek és követelményeinek.

Nos hát, a kortárs zene, bárhol a világon, napjaink szelleméből születik. Világos, hogy más nálunk s megint más Nyugaton. Világos, hogy a mi kortárs zenénk nem azonos, nem is lehet azonos a nyugatival. Ennél is világosabb, hogy a kortárs zenében általában is sokféle hitvallás és irányzat létezik, s ezeket közös nevezőre hozni lehetetlen, de nem is kívánatos. Egyetlen közös vonás: a hangzó kifejezés újdonsága. Olyan zene ez, amelynek a tegnap muzsikájával semmi hasonlatossága nincs. Miközben a kortárs zene eme eszméjét megállapítjuk, messze eltávolodunk attól a gondolattól, hogy ezt a zenét mindig kulmináló zseniteljesítmények teremtik meg s attól, hogy ez feltétlenül a „legjobb zene". Nem erről van szó, csupán a terminológiában kell egyezségre jutnunk. Létezik sikerületlen, sőt kontármód elfajzott modern zene is. Nem tagadhatjuk, hogy a zenei múlt sok nagy emléke fényét még hosszú ideig megőrzi az emberiség számára és ragyogása talán vakítóbbnak mutatkozik a jövőben is, mint a mi korunk valamennyi jelenidejű jelensége. Aktív állományunk része a teljes múlt, birtokunkba vettük s ez megelégedésünkre szolgál. A kérdés az újonnan létrehozott produktumokat érinti. Itt pedig csakugyan válogatósak vagyunk: határozottan nem érdekel, hogy lemondjunk a hangzási terv átformálásáról, forradalmáról, a haladás friss új elemeiről. Csillogjanak csak a régi zsenik — nincs hatalom, amely ezt megakadályozhatná mindaddig, amíg megvan hallgatóságuk ama közege, amelyhez képzett muzsikusok is hozzátartozónak érzik magukat. De az új zenei gyártmányok között is akadnak nyilvánvalóan haszon nélküli, aggkori gyengeségben szenvedő, halva született elemek, híján a kutatás szándékának, a frissesség érzésének. S vannak friss, merész, viharos, forró, kutató tényezők is, mégha tévednek is olykor. A szenvedélyes tévedést fölébe helyezzük a tegnapi talaj senkinek sem használó pedáns feltúrásának. Aki nem kutat, az nem is tévedhet, azonban a cél eltévesztése a döntő és mélységesen elszomorító. Becses számunkra a hangzás megszervezésének minden új eleme, de éppoly kívánatos a teljesen elfeledett régi eszközök felidézése és megőrzése, mivel azok is tartalmazzák a frissesség elhasználatlan elemeit. A rég elmúlt nap fényesebb a tegnapnál, számunkra mégis a teljesen új horizontok a legkedvesebbek. Ha azonban a kortárs zenéről van szó, mi éppenséggel a „zenéről" fogunk beszélni, semmi másról. Soha nem minősülhet a mi korunk zenéjének ama régimódi muzsika, amely a polgári operettstílusból, etnográfiai-folklorista, vagy egyszerűen csak tegnapi elemekből merít epigonmód, még akkor sem, ha a zenétől független, legmodernebb tartalmú szöveggel van ellátva. Ez nem mai zene és mennél maibb a szöveg, annál nyilvánvalóbbá válik, hogy a muzsika nem az, mivel új hangvételek és eszmék hatása meg sem érinti. Lehet jelentősége az effajta zenének, de csupán korlátozott, tisztán agitációs értelemben, a propaganda gyakorlati technikai eszközeként. Semmi köze nincs azonban a kortárs zenei nyelv megteremtésének feladatához.

Nehéz jellemezni a zenei modernek közös hangját. Pontosabban: lehetetlen jellemezni, mert annyira áttekinthetetlen és zavaros. Világosabb és kialakultabb Nyugaton,

ahol a zenei tudat folytatja a fejlődés korábbi vonalát egészen a degenerációig és az elfajzásig. Nálunk zavarosabb a kép, mivel a korábbi emocionális szféra a forradalom hatására deformálódott, s mivel csupán keressük az új tudatnak megfelelő nyelvet, de meg nem találtuk még. Mindannyiunkban közös a tegnap zenéjének elutasítása, a közelmúlt áramlatai elleni tiltakozás. Az előző nemzedék szellemi hatalmasai ellentétes karaktereknek adják át a helyüket. Debussyt és Szkrjabint ellentétes szellemiségű jelenségek árnyékolják be. A kifinomultságot a barbarizmus vonzalma váltja fel, a választékos, csupa ideg, szétfolyó ritmikát határozott, világos ritmus. Az emóciók, barbár ösztönök eldurvulásában a háború nem csekély szerepet játszott, miután egyszerűen elképzelhetetlen lett a finom hallású szalonok nyelvének használata. A nyelvújítás egyidejűleg folytatott önkínzó kutatása hatalmába kerítette a zenét s benne lassanként szokás- és polgárjogot nyert az új hangzások egész sora. Ez a kutatás nemritkán karikaturisztikus formákat ölt (például Cowell amerikai zeneszerző zenei vívmányaiban, aki feltalálta a könyökkel való zongorázást) és ami Nyugat-Európát illeti, világosan érezhető a zavarodottság. Nyilvánvalóan veszendőbe megy a zenei jó és rossz iránti érzék. Minden szabaddá vált, nincsenek többé határok, a kontrasztok és váltások korábbi elemei elvesztették jelentőségüket mint a zeneművészet ritmikai tartópillérei. Az új hangzáskomplexusok elsajátításáért vívott küzdelem folyamatában a hangzások lexikonának valamennyi harmóniája polgárjogot nyert s ezzel veszendőbe ment konszonancia és disszonancia kontrasztja kölcsönhatásának, a korábbi esztétikai hatás eme hatalmas emelőjének érzékelése. Süketebb, zavarosabb, elmosódottabb és nyomottabb lett a muzsikus palettája s felbukkant a tiltakozás, a tisztaság és a kontrasztok korábbi kultusza restaurációjának szándéka.

Az orosz valóság némiképp más utat követ. Míg a Nyugat egész idő alatt a kifinomultság, majd ennek kontrasztjaként a „barbarizmus" felé haladt, nálunk a forradalmi események hatására a monumentalitás, emelkedettség, a gigantikushoz való vonzódás érzékelhető. Ez trendként érvényesül, az áttörésig mindazonáltal még nem jutott el, főként visszahúzó technikai akadályok következtében. Nem tagadható a tény, hogy a modern orosz zene jellemvonásai különböznek a nyugatitól, „másképp modern", más előfeltételekből indul ki és más az orientációja. Technikai vívmányai nem annyira nyersek, nem oly szembeszökőek, de nyilvánvalóan organikusabbak és mélyebbek, gyökereiben kevesebb az „esztétizálás". A mi jelenkorunkban nagyon is világosan felismerhető az új művészet vívmányainak és a régi bölcs felhasználásának szintézise, tudatos visszatérés a múlt azon elemeihez, amelyeket a „tegnap" zenéje elfeledett. Ez szavatolja organikusságát és értékeinek tartósságát. Ne tévesszen meg, hogy napjaink hangja izolált s nincs meg benne esztétika és ideológia egysége. Feladataink megoldásához kizárólag „mesteri technikára" van szükségünk. Technikai vonatkozásban érdeklődünk a modernek iránt, mivel ezt a technikai elemet kiaknázhatjuk a számunkra szükséges ideológiához. A zenei nyelv és technika „végső tökéletessége" — ez az, ami bennünket érdekel.

Muzikalnaja Kultura 1924/I.

A KORTÁRS ZENE TÁRSASÁGA ÚJ ALAPSZABÁLYA

1928. június 23-án a Belügyi Népbiztosság jóváhagyta a Kortárs Zene Társasága új alapszabályát. Neve mostantól Kortárs Zene Összoroszországi Társasága. A társaságot 1928. október 29-én 14. számon jegyezték be.

Az alapszabály általános pontjai:

1. Az Állami Művészettudományi Akadémia mellett működő Kortárs Zene Összoroszországi Társasága azon személyeket egyesíti, akik zeneszerzők, zenekritikusok, vagy más zenei területen működnek s azokat, akik a kortárs zene ügyének előbbrevitelén munkálkodnak.

A társaság célja: *a)* a kortárs zene keletkezése és fejlődése valamennyi jelenségének és körülményének tanulmányozása; *b)* a lehetséges maximális együttműködés a társaság zeneszerző és előadóművész tagjaival csakúgy, mint kívülálló orosz, valamint külföldi személyekkel azon kortárs zene terjesztése céljából, amelyet döntően az új kifejezőeszközök felkutatása jellemez; *c)* a széles proletár tömegek és a kortárs zene közötti kapcsolat megteremtése.

2. Az 1. pontban felsorolt célok megvalósítására a társaságnak joga van *a)* mind Szovjet-Oroszországban, mind külföldön kortárs zenei hangversenyt, előadói gyűlést stb. rendeznie; *b)* előadói kollektívákat szerveznie; *c)* kortárs zeneműveket, könyveket, az új zene kérdéseinek szentelt munkákat, rendszeres és időszaki kiadványokat, folyóiratokat, kézikönyveket kiadnia; *d)* tagjait a kortárs zene tanulmányozása és terjesztése végett az ország városaiba és külföldre delegálnia; *e)* könyvtárat alapítania; *f)* a Belügyi Népbiztosság engedélyével s a Közoktatási Népbiztosság tudomásával üléseket és konferenciákat egybehívnia; *g)* szerzői jogokat megszereznie és átruháznia; *h)* zeneszerzőknek és előadóművészeknek azon esetekben, amikor a társaság céljainak megvalósításával összefüggő feladatokat teljesítenek, anyagi támogatást nyújtania; *i)* az Orosz Föderatív Szovjetköztársaság határain belül helyi csoportokat alakítania; *k)* kapcsolatot teremtenie hasonló célokat követő bel- és külföldi intézményekkel, társaságokkal és magánszemélyekkel; *l)* a társaság tevékenységével összefüggő versenyeket rendeznie, díjakat odaítélnie; *m)* más bel- és külföldi szervezetek által rendezett versenyeken részt vennie.

A társaság vezetősége: elnök: K. Sz. Szaradzsev; alelnök: V. V. Derzsanovszkij; titkár: J. O. Abel. Vezetősége tagok: A. V. Moszolov, N. A. Rozlavec, A Sz. Cukker.

A vezetőség kéri az egykori Kortárs Zene Társasága aktív tagjait, nyilatkozzanak ama szándékukról, hogy be kívánnak-e lépni az új társaságba.

Belépési nyomtatvány kapható a társaság hangversenyein és az Állami Művészettudományi Akadémián (1 és 3 óra között). Ugyanott adják át a működő tagok nyomtatványait is.

Szovremennaja Muzika, 1929. március, 32. szám

VLAGYIMIR DERZSANOVSZKIJ:

A KERESZTÚTON

Néma, örömtelen csend váltotta fel a Kortárs Zene Társasága rendezői munkájának köszönhető tavalyi kiemelkedő szimfonikus évadot. Ha a Kortárs Zene Társasága hallgat, új zenekari muzsika nem, vagy nagyon mérsékelt számban hangzik el. Hol találhat menedékre? A kommerciális típusú hangversenyeken a kipróbált sablonok zenéje uralkodik. Ha szorítottak is helyet a kortárs zenének, annak feltétlenül „érthetőnek" kellett lennie (abban az értelemben, hogy tekintettel voltak az előadó nagy emocionális kitárulkozás iránti igényére, vagy durván kimunkált ritmus-dalokra orientálódtak; példa: Weill Koldusopera-szvitjének elsöprő sikere, a foxtrott diadalmenete a szimfonikus pódiumon).

Pedig a zeneszerző „ír", ámde a hallgató nem olvasó is egyben. Mivel zenét „olvasni" nem tud, nemcsak a zeneszerző íróasztalán fekvő kézirat, hanem a nyomtatott partitúra sem kél teljes életre mindaddig, amíg a hangversenyteremben alkotó mód nem realizálják. A legújabb orosz szimfonikus irodalomban máris jelentősen gyarapodott az ilyen előadatlan, születésük előtt eltemetett partitúrák száma. Ismét visszajutottunk ama veszélyes állapotba, amelyben elnémul és elhal a zenei alkotás impulzusa. A hangversenyéletben ismét a múltban való megmártózás passzív tendenciája érvényesül.

Nem szemlélhetjük nyugodtan a dolgok jelenlegi állását. Felül kell vizsgálnunk hangversenypolitikánkat, alkalmazkodnunk kell a pillanat nehéz feltételeihez. De minden születő mű számára szabaddá kell tennünk a koncertdobogóhoz vezető utat, hacsak nem nem akarjuk beérni azzal, hogy ez a „jövő zenéje" s mint ilyen egyszer mégiscsak elhangzik majd.

Mit kell hát tennünk?

Ki kell vonulnunk a városközpont pompázatos termeiből, mivel mindig „foglaltak" különféle nyúlós, giccses jubileumi koncertekkel, prominens külföldiek fellépéseivel s mert, függetlenül kiváló akusztikai tulajdonságaiktól, jelenleg inkább kommerciális zenei „beállítottságnak felelnek meg".

A munkáslakta külvárosokba kell mennünk, mert ott van valami, amiért dolgozni, harcolni érdemes, mert ott megnyerhetjük a hallgatót, ha figyelmesen és barátian foglalkozunk a törekvéseivel és tanítva őt megtanulhatjuk tőle, miképp elégíthetjük ki helyesen a művészi igényeit. Így elkerülhetjük az uszálypolitikát és harcba szállhatunk a zene lényegének pusztulása külvárosokba áramló giccs következményei ellen.

Módosítani kell a műsorainkat, most le kell mondanunk korábbi módszerünkről, arról, hogy programjainkat teljes, nagy, ciklikus formájú kompozíciókból állítsuk össze. Ha le kell mondanunk teljes nagy szimfóniák előadásáról, az sem lesz keservesebb, mint ha a töredékes előadás is elmarad. Négy éve készülődünk például Melkin egyik szimfóniájának előadására, önként adódik a kérdés: nem volna-e jobb, ha legalább az egy scherzo-

tétel előadását elérnénk, hisz már ez is adna valamit a zeneszerzőnek és arra ösztönözhetne más hangversenyrendezőket, hogy a teljes művet bemutassák s a kiadókat, hogy megjelentessék.

Zeneszerzőinknek újra meg újra végig kell gondolniuk, mennyire szükséges, hogy meghallják az érzések és gondolatok új struktúráit, mert ezekből az új érzelmi struktúrákból csakis így születik olyan kulturális tudat, amely méltányolni képes a nagy zenei formák terjedelmét és eszméit.

A Kortárs Zene Társasága áttér munkájának metodikai és szervezési átalakítására, amennyiben új mederbe tereli aktivitásának egy részét. Meggyőződése, hogy ezen a nehéz, de hálás úton támogatni fogják törekvéseit, nemcsak zeneszerző és muzsikus fiatalságunk tagjai, hanem tekintélyük és tehetségük latba vetésével a legjelentősebb művészeink is.

Szovremennaja Muzika, 1929/32.

LEV LEBENYINSZKIJ:

NYOLC ÉVNYI KÜZDELEM A PROLETÁR ZENÉÉRT

RÉSZLET

A „modernek" támadása

Mozgalmunk terjeszkedése, a műveink érdekében kifejtett propaganda, leleplező cikkeink végül is nyugtalanságot keltettek ama csoportban, amelyet tűz alá vettünk és végeredményben keményen támadtunk. Olyan csoport támadt ránk, amely a dekadens polgári zenét képviselte. Ez a csoport a zenei életben történelmileg igényt tartott a hegemóniára; ez nem az az idő tájt éppúgy domináló kereskedő-klerikális csoport volt, hanem éppen a „modernek" burzsoá csoportja. Jelentősége volt annak is, hogy ez utóbbi csoportosulás hatalmába kerítette a zeneműkiadó apparátusát és a sajtót, mi pedig roppant kényelmetlenek voltunk a számukra, mivel mi épp akkor a zenei osztályon aktivizálódtunk, sőt birtokunkban volt a Muzikalnaja Nov folyóirat is. Éppen, mivel eléggé komoly ellenfeleknek bizonyultunk, az ellenünk indított első támadást is ennek megfelelő stratégiával folytatták le. A kiadó zenei osztályán egy hasznavehetetlen, semmire sem jó „politikai osztályt" szerveztek (csakhamar fel is oszlatták). Az Állami Kiadó akkori opportunista vezetése hozzájárult ahhoz, hogy a „politikai osztály" élére N. Rozlavec pártonkívüli zeneszerző kerüljön, aki egyidejűleg az úgynevezett „kortárs" zene csoportosulását is vezette. Ilyetén mód Rozlavec vezetése alá tartozott folyóiratunk és a kiadó zenei szektorának agitációs osztálya is, amelyre a Proletár Muzsikusok Szövetsége aktíváinak munkája koncentrálódott. Egyidejűleg [1924-ben] új folyóirat született, a Muzikalnaja Kultura s ez kegyetlen támadást indított ellenünk. És ki szerkesztette ezt az irántunk ellenséges lapot? Cenzorunk és főnökünk — N. Rozlavec.

Az ellenünk fellépő „moderneknek" a zeneművészettel kapcsolatos nézeteikről kialakult képet kellett adniok.

Először is leszögezték, hogy a zene nem ideológia, a zenébe nem vihető be ideológiai harc, mivel utóbbinak a zenével semmiféle kapcsolata nincs. Egyszersmind megállapították, mindazok, akik a zene frontján ilyen ideológiai harcot vívnak, demagógiát űznek — ez ránk vonatkozott.

Továbbá: nonszensz minden szó a proletár zenéről. A feudális zenét felváltó polgári zenét kell felvirágoztatni. Az orosz zenekultúra a polgári zene felvirágzása előtt áll, ezt kellene támogatnunk. Proletár zene egyáltalán nem is lesz, mivel nálunk a polgári zene uralma után a szocialista zene születik meg majd.

A harmadik tézis: az orosz zenekultúra alapvető jelszava a Nyugattal való kapcsolat kell hogy legyen, mivel csakis a Nyugat mozdíthatja előre a mai orosz zenét, ezt az elmaradott zenekultúrát csak a Nyugat tudja ellátni új technikákkal s új erőkkel.

Idézem a „modernek" néhány igen érdekes mondatát, hogy mindazok, akik részesei voltak a harcainknak e küzdelmekről teljes képet kapjanak, s azok, akik róluk csupán hallottak, a lehető legvilágosabb információkhoz jussanak.

Szabanyejev „Kortárs Zene" című programadó cikkében, a Nyikolaj Andrejevics Rozlavec szerkesztette Muzikalnaja Kultura első számában olvasható:

„A zene zene. Ez a tautológia azt jelenti, hogy a zene nem ideológia, kapcsolatban nem azzal van, mivel csupán hangok szervezettsége. A kortárs zenéről szólván ezt szigorúan szem előtt kell tartanunk. A zene, mint olyan, ideológiát nem tartalmaz és nem is tartalmazhat, hiszen vitathatatlan tény, hogy a zene nem ideákat, nem a »logika« képződményeit fejezi ki, hanem saját hangzó világa van saját zenei ideákkal és logikával. Világa zárt, belőle a logika és az ideológia irányába általában csak kikényszerített és művi úton jöhet létre áttörés."

A cikkíró a továbbiakban kifejti, hogy nálunk, Oroszországban még polgári zene sem volt, ezért a proletár zenéről beszélni fantazmagória és könnyelműség. Íme, szemelvény magának Rozlavecnek egyik cikkéből:

„Ha nem értékeljük nemzeti zenei örökségünket, gyakorta hajlamosak vagyunk arra, hogy társadalmi-ideológiai struktúráját a »polgári művészet« általános terminusával definiáljuk. Az orosz zenét tápláló osztály-erővonalak rövid elemzéséből is látható, hogy ez a definíció egyáltalán nem helytálló s inkább csak a mi zenénk és a Nyugat zenéje formális analógiájából származik. Az a hatalmas zeneművészet, amelyet »klasszikusnak« nevezünk, összességében a kapitalista rendszer fejlődésével együtt nőtt nagyra és virágzott fel, s ezért szó szerint polgári művészetnek ábrázolható. De az orosz zenében semmi hasonló nem nyilvánul meg, hiszen polgári eredetű gyökerei éppoly kevéssé mélyek, mint általában a burzsoázia társadalmi gyökerei országunk egész társadalmi-gazdasági struktúrájában. Hiszen nem is olyan rég szabadultunk meg a feudalizmus és a naturális gazdálkodás béklyóitól."

„Az orosz zene — folytatja Rozlavec — éppen nem »polgári csökevény«, hanem, ha egyáltalán, csupán most tart afelé, hogy polgárivá fejlődjék (mennyire gyűlöletesen hangzik is, hogy még csak ezután válik azzá). A feudális kultúra lerakata a »belátó« arisztokrácia társadalmi-ideológiai tendenciáinak, a birtokos-gazdálkodásnak hatására deformálódott (a 60-as, 80-as években). Ehhez járultak a paraszti hatásokat tükröző raznocsinyec-értelmiség demokratikus tendenciái. A burzsoázia, mint annak idején gyenge osztály semmiféle lényeges ideológiai hatással nem volt az orosz zenére."

A továbbiakban Rozlavec dermesztő képet vázol fel arról a rombolásról, amelyet októberben a munkásosztály vitt végbe az elevenen fejlődő zenekultúrában:

„A még meg sem erősödött, mély gyökereket nem eresztett orosz zene számára október valóságos, teljes pusztulást hozott. A forradalom forgószele félresöpörte gazdasági támaszait s velük együtt ama miliőt, amely támogatta; az orosz társadalomnak azt a zeneileg művelt rétegét, melynek léte a forradalom által likvidált társadalmi-gazdasági princípiumokkal forrott egybe.

Mindannyian emlékezünk arra az »üres asztalra«, amely az orosz zenéből a forradalommal való összeütközés után reánk maradt. Az orosz zeneszerzők elnémultak, az ország szervezett nyilvános zenei élete elhalt, helyén teljes anarchia uralkodott el, amely csakhamar a híres »rendetlenség« sajátságos formáit öltötte fel."

Mi hát a feladata (Rozlavec szerint) a munkásosztálynak a zene területén, miután a hatalmat a kezébe vette? A polgári zene fejlesztése, mindannak végigvitele, amit a burzsoázia a zenében állítólag nem tudott kiteljesíteni. Rozlavec számára ez evidencia volt (és talán ma is az), hiszen a gazdaság vonatkozásában is elemzi a szocialista gazdaság felépítését és úgy véli, alapvető feladatunk „végigvinni" mindazt, amit a burzsoázia „végig-

vinni nem tudott". Rozlavec szeme előtt egy „kapitalista princípiumok alapján működő államkapitalizmus" lebeg (jegyezzük meg: kapitalista princípiumokat ajánl) és azt javasolta, igazodjunk ezekhez a csupán az ő képzeletében létező kapitalista princípiumokhoz.

„Ne feledjük Lenin szavait, hogy a hatalomra jutott orosz proletariátusnak minden egyéb mellett még »végig kell vinnie« mindazt, amit a polgári februári forradalom nem tudott, vagyis véglegesen likvidálni a feudalizmus maradványait és az első időkben szankcionálni a gazdaság kapitalista princípiumait, mégha állami kapitalizmus formájában is."

Érdemes-e bizonygatnunk Rozlavec eme koncepciójának köpönyegforgató és restauratív szándékait?

E folyóirat egy másik számában egy bizonyos „Dialecticus" [Rozlavec írói álneve] ugyanezeket a gondolatokat ugyanezen a nyelven fejlesztette tovább és még pontosabb megfogalmazásokkal szolgált.

Kijelentette, hogy az orosz burzsoázia a forradalom pillanatában progresszív osztály volt, részt vett a fejlődés folyamatában. A burzsoázia még messze volt attól, hogy „kimerítse a tulajdon alapjait" és ezzel összefüggésben a munkásosztálynak a művészetben elsősorban az a feladata, hogy részt vegyen a polgári művészet fejlődésének folyamatában. Csupán ez után kezdődhetne el „Dialecticus" terve szerint e polgári művészet lerombolása; csupán a távol jövőben nyílik mód arra, hogy az új megteremtésére gondoljunk.

Ezt a fabianista-mensevik nézőpontból fölséges és idilli képet a nyugati társadalmi forradalom világméretű támadásának kiszínezésével teszi teljessé. Itt, miként korábban is, valóságos gyöngyszemeket hint szét arról, hogy „a kapitalizmus sírásói" nem a munkások, miként az mindmáig véltük, hanem... a burzsoázia maga. Melynek, mint kiderült, csakis az a szándéka, hogy 1. a saját uralmát aláássa és 2. a világot a munkásosztály számára, amelyet megtisztít és megerősít, előkészítse.

Ezt írja „Dialecticus":

„Az orosz proletár a város utcai dala révén (amely ritmusában fejlettebb, dallam és harmónia tekintetében azonban elmaradottabb a népdalnál), hála a forradalomnak egy még fejlődésben lévő osztály zenekultúrájára bukkant."

„Ezt kell elsajátítani, csak ezután kezdhetjük el a rombolás munkáját s majd egy új művészet megteremtését."

Azt hiszem, teljesen fölösleges kifejteni, hogy az annakidején, 1924-ben, ellenünk fellépő „modernek" ideológiája a legtisztább, legkonzervatívabb mensevizmus világos es nyílt kimondása volt. A kapitalizmus fejlődését szolgáló mensevik, Mac-Donald típusú halandzsa ez a társadalmi forradalom, az október előtti és utáni orosz valóság, a kulturális forradalom ellen. Ma teljesen fölösleges bizonyítani ennek az ideológiának helytelenségét és ellenforradalmár jellegét.

1931

LEONYID SZABANYEJEV:

ZENEI IRÁNYZATOK A MAI OROSZORSZÁGBAN

A mai Oroszország nagyszabású társadalmi kísérlet színtere, amelynek eredményeit jelenleg még nehéz és korai lenne részletezni. De ennek a kísérletnek hatásai minden téren érezhetők. A világ történetében talán még soha — esetleg a régi Spártát kivéve — nem volt olyan állam, amely ilyen állhatatosan ellenőrizte a nemzet szervezetének valamennyi funkcióját és azokat a maga eszméinek képére formálta volna. Még a zene is, amely látszólag a legelvontabb valamennyi művészet között, erre a sorsra jutott. A mai Oroszországban semmit sem alkotnak, ami elméleti szempontból ne kerülne ellenőrzés alá, az alkotás kész tervet követ. Ami a zenét és a többi művészetet illeti, a központi cél egy „proletár művészet" megteremtése, azaz olyan művészeté, amelyet — legalábbis elméletben — a proletariátus hatalomrajutása hozott létre.

A teoretikusok hosszasan munkálkodtak ennek a feltételezett művészetnek alapelvein, bár, az igazat megvallva, az eredményekben nézeteik nem teljesen egyeznek. Ezzel a cikkel az a szándékom, hogy bemutassam ezeket az elméleteket és gyakorlati alkalmazásuk eredményeit.

A zene területén zavaros és elszánt harc dúlt az Orosz Köztársaság létrejöttének elmúlt tizenegy esztendejében — nem maguk a muzsikus csoportok és pártok, hanem a zenepolitikai pártok között, ha szabad így mondanom; azok között, akik a zene fejlődésének korábbi irányát támogatják és azok között, akik e művészet proletár szervezését óhajtják. A nézetek erősebben különböznek egymástól, mint valaha a zenei csoportoké. A zene hajdani konzervatívjai és radikálisai ösztönösen szövetkeztek, hogy egyesítsék erejüket — társadalmi alapon — mindazzal szemben, ami a művészetben érthetetlen és idegen.

Az Orosz Forradalom előestéjén két csoport állott szemben egymással — a bal- és a jobboldal — s ezek megfeleltek a Nyugat hasonló csoportjainak. A forradalom után ezek eltűntek. Jelenleg két fő elméleti irány létezik — a tiszta zene és a társadalmi zene hívei ezeket követik.

Mint mondottam, a feltételezett proletár művészet — akárcsak az egész marxista tanítás — elméletileg *a priori* képleteken épült. Még nyoma sem volt proletár művészetnek, az igazi proletariátus egyetlen tagja sem tudott komponálni, vagy akár féltucat hangjegyet leírni, de a teoretikusok már tudták, milyenek lesznek az új művészet jellemzői. Igaz, mint már jeleztem, elméleteik eredménye nem volt egységes; az egyetlen, amiben egyetértettek, az volt, hogy az új egyetemes jövőbeli művészet, a proletár zene merőben más lesz, mint ami volt, amit, mint maradványt, le kell győzni és meg kell semmisíteni.

A proletár művészetnek eme zeneteoretikusai, akik 1919—20 táján felbukkantak, csakhamar más-más nézeteket valló csoportokra bomlottak szét. A két legjelentősebbet „demokratikus", illetve „demagóg" csoportnak nevezhetjük. Előbbi azt hirdette, hogy a

proletariátus zenéje érthető lesz a mai munkás számára, kifejezi ízlését. Ennélfogva a zene legyen egyszerű, vesse le valamennyi művi vonását, legyen tisztán vokális, mint a munkásdalok énekkarra és szólóra, vagy a közösségi énekek. Példákat a népzenéből kerestek (az etnográfiai iskolában), vagy olyan nemzeti típusú zeneszerzők alkotásában, mint Muszorgszkij, vagy megint csak a gyári dalok között. A legfontosabb követelmény az volt, hogy minden legyen primitív, a zene legyen nemzetközi és egyetemesen érthető, nem pedig a felső osztályok privilégiuma, vagy a társadalom vezető rétegének, az értelmiségnek tulajdona. Felvetették azt is, hogy a régebbi burzsoá művészet — legyen az klasszikus, vagy modern — ha nem is pusztul el, de kerüljön átok alá és bátorítani semmiképpen sem szabad. Amire szükség volt, az a nép, a munkások ízlésének megfelelő zene.

A másik csoport, amelyet demagógnak neveztem, bölcsebb volt és kevésbé szókimondó. Támogatói, akik eljegyezték magukat a tudományos marxizmussal, elismerték, hogy nem tanácsos a modern proletárt művészi szempontból figyelembe venni, hiszen fejletlen volt és csekély kultúrájú. A proletariátus zenéje a jövő proletárjához kellett hogy szóljon, kinek már lesz ízlése, akár maga fejlesztette ki azt, akár másoktól vette át. Feltételezték, hogy egyesek tudják, milyen lesz ez az ízlés, és akárcsak az előző csoport esetében, azt is biztosra vették, hogy minden proletárnak egyforma ízlése lesz, mind egyformán hallgat majd zenét, ellentétben a burzsoáziával, ahol az egyéneknek más-más tetszett, vagy nem tetszett.

Miközben ezeket a nézeteket hangoztatták, a második csoport valóban tett taktikai lépéseket, hogy a dicsőséges és egyeduralkodó marxista eszme szempontjából igazolja néhány baloldali zeneszerző munkásságát. Erre szükség volt ahhoz, hogy megóvja létüket és pályájukat és bebizonyítsa, a balos zene kedves a marxista vallás kommunista istenségei előtt. Ebből a szempontból a zene helyzete éppoly tragikus volt, mint a többi művészeté — festészet, irodalom, szobrászat és építészet — a militáns kommunizmus első korszakában. A balszárny sikeresen hirdette magát proletárnak és az új tan támogatójának. Valójában a kommunista politikai vezetők Oroszországban, különösen a forradalom utáni időszakban, nem voltak felkészülve esztétikai témák megvitatására; meglehet, hogy szociális kérdésekben nagyszerűen megerősítették elméleti pozíciójukat, de ami a zenét és a festészetet illeti, oly ártatlanok voltak, mint a csecsemő; nagy többségük egyáltalán nem rendelkezett művészi ízléssel, vagy szakértelemmel és a művészet iránt teljesen közömbös volt. Igazában Lenin sem értett a zenéhez és annak reá gyakorolt hatása, mint minden unmuzikális ember esetében, nyilvánvalóan merőben lélektani volt. De az „első konskripció" többi híve sem volt különb nála. Igen könnyű volt rábeszélni a faragatlan tömeget, amely nem ismerte a művészetet, hogy bármit is elfogadjon, miután erre vonatkozólag semmi meggyőződése nem volt és mindent elhitt, amit mondtak neki, csak bizonyíthatóan megfeleljen a marxizmusnak.

Ami a művészetet illeti, a militáns kommunizmus korai időszaka meglehetősen siralmas képet mutat, amit úgy jellemeznék, mint a művészetben járatlan politikusok folyamatos bolondítása olyan emberek részéről, akik egyik, vagy másik szektánál érdekeltek voltak és a maguk javáért fáradoztak.

Tulajdonképpen ez volt a helyzet az egész „művészeti fronton"; az alkotóművészek (ők hibáztathatók a legkevésbé) a létért és a mű igazáért folytatott elkeseredett küzdelemben szenvedélyesen bizonygatták, hogy művészetük különösen kedves a kommunista istennek és azt a marxista eszme lehelete hatja át. A küzdelemben az győzött, akinek próbatétele a legjobban volt előkészítve, nem pedig az, akinek tehetsége, vagy művészi iránya valóban megfelelt a pillanat követelményének. A militáns kommunizmus korai időszakában a nagyvárosokat futurista emlékművek lepték el (ezek közül a legtöbbet

később összetörték, vagy egyszerűen csak hagyták, hogy elpusztuljon), futurista épületek (a művészet nagyobb szerencséjére némelyik technikailag hasznavehetetlennek bizonyult) és mindenütt tért hódított a szélsőbalos költészet és zene. Abban az időben éhes és rongyos karmesterek és zenészek gyűltek össze jéghideg hangversenytermekben — a hőmérséklet —7 és —10 °C között volt — és fagyott kezükön kesztyűben játszották a legmodernebb kompozíciókat a teljesen közönyös hallgatóknak, akik fizetség nélkül cseppentek oda, hogy hamarosan felháborodva távozzanak. Csak néhány évvel később, körülbelül a NEP idején (1922) indult fejlődésnek a zene és általában a művészet demokratikus irányzata.

Ebben az írásban nem az a célom, hogy latolgassam, a két iskola közül melyik megfelelőbb a marxista felfogásnak — az a művészeti eszme-e, amely a munkáshoz úgy szól, hogy most értse meg, vagy inkább a jövő munkásának művészete, amely valamilyen futurista, vagy efféle formában nyilvánulna meg? Miután maguk a kommunisták sem tudnak ebben egyetérteni, a nem politizáló kívülállónak megengedett ezt figyelmen kívül hagyni. Az én személyes véleményem az, hogy proletár államnak nincs szüksége sem zenére, sem más művészetre; közhasznú dolgokra van szüksége, utakra, kórházakra, iskolákra, szanatóriumokra, háztartási és egészségügyi berendezésekre. Azt hiszem, ha a kommunista élet megvalósítható, az a higiénia és nem a művészet nemzetközössége volna, létének stílusa higiénikus volna, nem művészi; a művészi érzéket mint hasznavehetetlent, elsorvasztanák. A kommunizmus prófétája, maga Lenin is körülbelül így vélekedett.

Ezt az elvet senki sem fejtette ki ilyen radikális formában, de a marxista teoretikusok megpróbálták a témát alkotó, logikus módon megközelíteni és így érkeztek el az alkalmazott művészet gondolatához, mint a kommunista művészet jövendő eszményéhez. Az elméleti gondolkodás homályosan érezte, hogy a materialista tanokból levont logikus következtetés nem kedvezhet a művészetnek, azt óhatatlanul vissza kell fejleszteni, vagy iparrá változtatni.

Így hát ez a két tábor került szembe egymással, hogy megvívja párbaját. Olyan fegyverrel harcoltak, amely mély sebet üt — a marxista ortodoxia fegyverével. Először úgy tűnt, hogy a balosok, azaz a demagógok győznek. Akkor a győztesek átálltak a demokratikus oldalra; később a „megbeszélt szintézis" jelei mutatkoztak. Így a valahai proletár zene sorsáról szélsőbalosok és újítók közösen döntöttek. Úgy határoztak, hogy a proletár művészet mindenekelőtt legyen teljesen új, szokatlan; semmisítse meg a múlt zenéjét. Nagyszabású terveket vázoltak fel. Arra gondoltak, hogy kisajátítják a nagy zeneszerzők alkotásait és az új tudatnak megfelelően módosítják azokat. Megváltoztatták Beethoven IX. szimfóniájának szövegét, hogy kiirtsák belőle a misztikus elemet és ideológiáját a jelenéhez igazítsák. Új zenét terveztek az ultrakromatikára alapozva, mint a tudomány legújabb vívmányát; gyári szirénák és autódudák szimfóniáját hozták létre; komolyan foglalkoztak a zajkeltő eszközök problémájával, hogy új munkásszimfóniát írjanak, nem hangversenytermi, hanem a köztereken, szabad ég alatt való előadáshoz, hogy a proletár tömegek hallgathassák. A zene elektrifikációjáról ábrándoztak, ahol egyetlen elektromos berendezés valamennyi hangszert helyettesíti. Eltekintve e tervek és látomások zömében naiv és fantasztikus mivoltától, nem tagadhatunk meg e korszaktól bizonyos eredetiséget és extázist, ami különösen szokatlan és váratlan egy éhező, rosszul öltözött néptől. Ebben a légkörben alakultak meg a szovjet „Zenetudományi Intézetek" és szólt a gyári szirénák szimfóniája — igaz, utóbbi komoly kudarcot vallott az előadás során, mivel az előadók megrémültek a szirénák üvöltésétől és pánikszerű menekülésbe kezdtek, hagyva, hogy a „hangszerek" bömböljenek, ahelyett, hogy az Internacionálét játszották volna. Ebben a légkörben találta fel Tyeremin mérnök híres készülékét, a Tyereminvoxot. De ne higgyük,

hogy a munkások, a proletariátus sokat törődött ezekkel az álmokkal. Nem, a proletariátus csendben maradt — mind e képzelgések az értelmiség torzszüleményei voltak, végső soron e kalandos ábrándok talán nem is szolgáltak egyebet, mint a létért való küzdelmet, a vágyat, hogy megalkossanak valamit a lét igazolására, mert ennek szükségessége ez idő tájt felettébb kérdésessé vált. Az értelmiségi muzsikusok ezen elhamarkodott tervek segítségével remélték bizonyítani az uralkodó osztály előtt, hogy szükség van rájuk, hogy rokonszenveznek a hódítókkal és örömmel segítik őket, felajánlva nekik tudásuk és képzeletük megannyi kincsét. Az adott pillanatban az alapok teljes hiánya és főképpen az uralkodó hatalom tudatlansága e téren lehetővé tette, hogy e tervek homéroszi óriásméreteket öltsenek; az új úr és parancsoló kedvelt mindent, ami különleges és szokatlan, még a beszédben is és bármily különösnek tűnjék, ebben a boldog korszakban könnyebb volt meggyőzni az embereket valami merőben fantasztikus dolog nélkülözhetetlen szükségességéről, mint amilyen a gyári szirénák szimfóniája a szabad ég alatt, vagy a zenészek és hangversenytermek villamosítása, bárhonnan teremtsék is elő ennek költségeit — mindez könnyebben ment, mint meggyőzni az uralkodó osztályt a legegyszerűbb, alapvető dolgok szükségességéről, például egy zongoristát ellátni hangszerrel, vagy legalább egy pár cipővel. A rongyos, félmeztelen, éhes muzsikusok, akiket pótszerekkel, vagy egyáltalán nem tápláltak, a szélsőbal szellemiségen élezték eszüket és rekordokat döntöttek meg a jövőre vonatkozó vad és extravagáns tervezgetés terén. Az uralkodó osztály zöme, sajnos mindezzel szemben közömbös maradt, bár az illetékesek olykor hajlandók voltak rokonszenvezni efféle tervekkel. Amikor a munkásnak próbálták megmagyarázni, hogy Csajkovszkij zenéje miért összeegyeztethetetlen a jelennel, az nem hallgatott rájuk; a klubokban Mozart- és Brahms-szonáták formájában hozzájutott a burzsoá örökséghez, ám oda csak azért ment el, hogy elszívjon néhány cigarettát és megegyen egy zsemlét; és eközben a proletár célokra kisajátított hangszereket célukkal és rendeltetésükkel ellenkező, gyakran leírhatatlan módon használták.

1922 vége felé világossá vált, hogy a proletariátus nem nagyon igyekezett élni a burzsoázia örökségével és, ami a legszomorúbb, ennek nem is látta szükségét. A szirénák szimfóniái és az elektrifikált zene megbukott, miután a rendelkezésre álló áram még világításhoz sem volt elegendő. A munkások fásultan és szkeptikusan fogadták azokat a törekvéseket, melyek szerint a gyári zajokból szimfóniákat kell létrehozni — olyan szimfóniákat, amelyek megfelelnek a proletariátusnak és a szükségszerű igénynek, Csajkovszkij „elfajzott" zenéjének pótlására. Félreérthetetlenül jelezték, hogy elegük van a gyárból napközben és szabad idejükben nem óhajtanak onnan származó szimfóniákat hallgatni. A baloldal pedig, valamennyi tervével és újításával, sorvadásnak indult és felszívódott. Azokon a magaslatokon, ahol az elméleteket és utasításokat kiadták, gondosan megvizsgálták ezt a művészetet és már igényesebbek voltak. Paradoxnak tűnik, de maguk a vezetők módfelett burzsoá ízlésűek voltak; őszintén jobban szerették a foxtrottot, vagy a cigányzenét, mint a gyárak lármájának proletár szimfóniáját. A rokonszenv és siker árja a demokraták malmára hajtotta a vizet.

Mielőtt rátérnék a demokraták elemzésére, meg kívánom jegyezni, hogy ez a végletes demagóg iskola, amely szerint a zenei haladás tartson lépést a balszárny haladó politikai elméleteivel, valójában igen keveset ért el a zeneszerzés gyakorlatában. Már szóltam a „Gyári szirénák szimfóniájának" szomorú sorsáról — ezt Arzenyij Avramov teoretikus szerezte, miután a hatóságok (bizonyára tréfából) a rendelkezésére bocsátottak bizonyos gyárakat és azok teljes „hang"-készletét. A legtöbb komoly és viszonylag balos irányzatú zeneszerző, aki pályáját még a háború előtt alapozta meg, mindent elkövetett, hogy megőrizze politikai tisztaságát és semlegességét. Továbbra is írtak szimfóniákat, vonósnégye-

seket és szonátákat, bárminemű proletárvonatkozás nélkül, nem téve engedményeket a munkás hallgatóságnak — ami felháborította ellenlábasaikat. A szerencsétlen szimfonistákat szabotázzsal, ellenforradalmi magatartással vádolták és árva fejükre lesújtott a menny villáma. A pártatlan történésznek meg kell említenie azt a tényt, hogy e kedvezőtlen körülmények ellenére, az orosz zeneszerzőknek csaknem tíz évig sikerült megőrizniök a szívüknek oly becses politikai tisztaságot és semlegességet. Az októberi forradalom tizedik évfordulóján azonban elfogyott türelmük és kitartásuk és sokan kényszerültek arra, hogy e jubileumi témára írt művekben törjenek ki. A „balos" és „proletár" elvek hirdetői közül csak ketten — Rozlavec és Lourié — voltak őszinték. Kezdettől fogva azt vallották, hogy művészetük a munkások valódi művészete. A munkások, már amennyire a zenétől oly távoleső mindennapi életük során találkoztak ezekkel a művekkel, nyilván nem osztották ezt a nézetet. E zeneszerzők figyelmes tanulmányozása arra a következtetésre indít, hogy művük, akár jó, akár rossz, *sui generis*, míg a hozzáfűzött ideológia csupán védőmáz volt, azt a célt szolgálta, hogy lehetővé tegye az előadást az akkori körülmények között és a szerzőket a legkedvezőbb színben tüntesse fel.

A másik, demokratikus iskola kezdetben félénk és szemérmes volt. Tagjai nem proletárok voltak, hanem a konzervatív táborba tartozó muzsikusok, akik jubileumokra és hasonló ünnepségekre alkalmi darabokat szoktak írni. Az egykori koronázási kantáták szerzői most munkáshimnuszok iránt kezdtek érdeklődni; a parancsot a komponálásra mástól kapták, de a zene ugyanaz maradt. Máskor még egyszerűbben történtek a dolgok: a művek mit sem változtak, de ilyenféle címeket, mint „A kettős sas alatt", vagy „Makarov tengernagy emlékére" újakkal ragasztották át, mint pl. „Sarló és kalapács", vagy „Iljics emlékének". A zenei nyelv még sohasem volt ilyen szegényes, sőt mondhatni, elvtelen. A valaha népszerű „Két kiskutya" című keringő szalonkomponistájából „A téglaégetők" című proletár mű szerzője lett, közelebbi vizsgálat azonban kiderítette, hogy ez ugyanaz a „Két kiskutya" a legcsekélyebb változtatás nélkül. Kasztalszkij egyházi zeneszerző, aki néhány valóban gyönyörű zsoltárt írt bámulatraméltó stílusban, a megélhetésért vívott harcban rákényszerült, hogy (miután az egyházi zenét üldözték) szatirikus dalokat írjon, kigúnyolva a papokat és szerzeteseket, sőt magát Istent is. A munkástömegek számára hatalmas irodalmat teremtettek, de ez sajnos nem kérkedhetett eredetiséggel; a legjobbak a régebbi tehetséges, többnyire konzervatív zeneszerzők művei voltak (Sankovszkij, Glier, Kasztalszkij, Kocsetov és mások), akiket a csekélyke pénz reménye vitt erre a fogalaltosságra. Zömmel átvették az Orosz Nemzeti Iskola stílusát, rövid strófák és dalocskák formájában. Ezt különösen Muszorgszkij szenvedte meg, akinek a proletár zeneszerzők átvették szatirikus részleteit, hogy ezekből új szatírákat írjanak a papról, a cárról és a kereskedőről, akiket gyűlöltek vagy gyűlölniök kellett. Ez idő tájt alakult meg a „Proletár Zeneszerzők Szövetsége" azzal a céllal, hogy támadja a burzsoá elemet a zenében, hadat üzenjen a kifinomult burzsoá tudásnak és választékos modornak. Miután ez agitációs irodalom volt, az állam jó árat fizetett érte és ily módon szegény zeneszerzők némi megélhetéshez jutottak. De el kell ismerni, hogy a munkások nem voltak elragadtatva ettől a zenétől, sőt csakhamar megutálták és nyíltan visszatértek a maguk klasszikus balalajkájához, harmonikájához, sőt olykor a cigányzenéhez is. A zeneművészet Oroszországban mindeddig egyetlen igazi proletárt, egyetlen igazi munkást sem mutatott fel; ha volt — és van — aki annak nevezi magát, életrajzából csakhamar kiderül, hogy csaknem valamennyi az értelmiséghez tartozik, némi védőmázzal bevonva.

1925—26-ban mérsékelt, kompromisszumos elmélet bukkant fel. Proletár célokat hirdetett, de ugyanakkor zenei kultúrát is megkívánt, sőt még arra is hajlandó volt, hogy Nyugat-Európától tanuljon. Eszerint a Szovjetuniónak az adott pillanatban olyan

művészetre van szüksége, amely teljes birtokában van az európai technikának, de ideológiai szempontból mégis megfelel az oroszországi helyzetnek. Miután az ideológiának általában igen kevés kapcsolata van a zenével, ez a követelmény a zenei technika nyelvére lefordítva nem érintett mást, mint csupán a tárgyválasztást és a közkeletű jelszavakból választott címeket. A zeneszerzők hamar megértették az új idők szavát és október tizedik évfordulójára valóságos áradata született az „Októberi kantátáknak", amelyek a szélsőbaltól a szélsőjobbig a legkülönfélébb lehetséges irányzatokat magába foglalta. Megjelentek új „odaillő" balettek, mint például Glier Vörös pipacsa, „odaillő" operák, közöttük Zolotarev Dekabristái és Triodin Sztyenka Razinja. Ami a minőséget illeti, ennek az engedékenységnek tisztán zenei eredményei sok kívánnivalót hagynak maguk után. Ez a művészet minden, csak nem független, demokratikus megnyilatkozásaiban elképesztően sivár és unalmas. Kifinomultabb formáiban, mint Krein, Gnyeszin és Mjaszkovszkij darabjai, ugyanolyan, mint e zeneszerzők más művei, tehát semmi köze sincs a forradalomhoz.

Ami újat és haladót a forradalom a művészet életébe vitt, az a demokratikus irányzat volt, az a törekvés, hogy a zenét a tömegek számára hozzáférhetővé tegyék — mivel addig a legjobb és legnemesebb alkotások a felsőbb osztályok kiváltságait képezték. Mi muzsikusok, akárcsak bármelyik értelmes megfigyelő, természetesen világosan látjuk, hogy a zene cserbenhagyta a tömegeket; hogy óriási szakadék támadt a felsőbb rétegek és a tömegek zenei felfogókészsége között; mindaz, ami az előbbit elragadtatással tölti el, merőben érthetetlen az utóbbi számára. Nem lehet kétséges, hogy a 20. század zenéje egyedüli oka ennek a szakadásnak. A 18. sz. zenéje többé-kevésbé mindenkihez szólt — Bach egyformán írt táncokat és fúgákat, Schubert dalait pedig az utca embere éppúgy szerette, mint a muzsikus (ma is). A 19. században, a materializmus korában a széleskörű zenei nyelv titkát elfeledték és a Szovjetunió demokratikus zenei reformja részben ennek újra megtalálását célozza. Arra törekszik, hogy a képzetleneket egyesítse a hivatásos zenehallgatókkal; ebben áll eredetisége, újdonsága és ebben különbözik a Szovjetunió egyéb zenei törekvéseitől, amelyek egészükben a korábbi zenei irányzatok többé-kevésbé ügyes folytatásai, a nyugat-európai irányzatok visszhangjai. Korábban már említettem, hogy a háború után a zene terén Oroszország nem tartott lépést az európai divatokkal; még mindig a romantikus impresszionizmushoz ragaszkodott, a Szkrjabin- meg Debussy-félemodernséghez, jóllehet egész Európát más eszmék uralták. Csak a legújabb időkben jelentek meg Oroszországban olyan művek, amelyek a legfrissebb európai irányzatok általános vonásait tükrözik. Nem értek egyet azokkal a kritikusokkal, akik mindenárom azt bizonygatják, hogy ezeket az irányzatokat a forradalom hozta létre. Ez a zene tipikusan professzionista, pontos mása az európai zenének. Ha a kommunista Oroszország valami eredetit hozott létre, az a demokratikus irányban történő haladás, a „mindenki zenéje" meghirdetése. Érdekes, hogy ez egybeesik azzal az Európában is megfigyelhető törekvéssel, amely az új egyszerűséget keresi. De az, ami a jóllakott európai és amerikai polgár számára csupán csömör és a kontraszt óhaja, az orosz munkás és paraszt számára merőben más meggondolások parancsa. Itt egy éledező zenei érzékkel állunk szemben, amely terjeszkedni vágyik egy nagyon muzikális faj széles tömegei felé.

Hogyan lehet mindezt sikeresen megvalósítani? Az eddigi eredmények, mint már jeleztem, nem valami magas színvonalúak. Jóval nehezebb létrehozni valami nagyot és egyszerűt, mint a legmodernebb zenét bizonyos sztereotip szabályoknak megfelelően megkomponálni. Ám a nehézség mégsem csupán a probléma arányaiból adódik. Marxista szempontból ennek a demokratikus irányzatnak magában kell foglalnia a zenei ipar megszervezését, a legszélesebb körű igényeknek megfelelően. Világos, hogy a probléma, amint

azt a marxisták megfogalmazták, merőben különbözik a mai Európa új egyszerűség utáni vágyától. Kétségtelen, hogy a modern Oroszország néhány zeneírójának javaslatai — amelyek nyugati szemmel nézve otrombának tűnnek — miszerint a világ zenei kincseit ki kell sajátítani a proletariátus számára és a múlt nagy alkotásait a szovjet munkás igényeihez, ízléséhez és felfogóképességéhez idomítani — mindez jobban illik a marxizmus materialista és utilitarista dogmájához, mint valamiféle „nemzeti demokratikus inspiráció" eszméje. A Szovjetuniónak nem zeneszerzőkre, hanem zenei munkásokra van szüksége, akik speciális zenegyárakban több-kevesebb ügyességgel alakítanák át és dolgoznák fel újból a múlt alkotásait, míg azok megfelelnek a szocialista piac ízlésének és követelményeinek.

Ugyanakkor a demokratikus irányzat gyenge és tehetetlen. Talán a legtragikusabb a dologban az, hogy egészében demagógnak és nem demokratikusnak tünteti fel magát. Folytonosan agitál. A kommunista gondolat nem ismer el nem-agitatív, semleges művészetet. Ez természetes és logikus. Materialista szemszögből a zene nem mint önmagának elégséges entitás szükséges, hanem mint eszköz; adott helyzetben, mint agitációs módszer. Értelme csak annyi, hogy a pillanat által megkívánt eszmék hordozója. Ezért teletömik agitációval, elvárják, hogy szellemes legyen, vokális formában, megfelelő szöveggel ellátva. A lírát, romantikát, gyengédséget, mint káros és szükségtelen valamit, kiirtották belőle. Ám a munkások, akiknek az effélét hallgatniok kell, kevéssé rokonszenveznek zenéjük sterilizációjával. Rövid hallgatás után már ráuntak és a városokban kifejezett igény jelentkezett az úgynevezett „világi zene" — balladák, egyszerű, gyengéd, lírai szerelmi dalok — iránt. Halálosan elegük van már a szakadatlan győzelmi felvonulásokból és kiáltozásból, abból, hogy átkokat szórjanak a burzsoázia fejére, hisz valójában nem is érzik elnyomójuknak. Az élet nehéz körülményei nyomorúságosan illenek össze a bátorság és diadal e hivatalos magatartásával. Ez vezet bennünket arra a nézetre, hogy a demokratikus irányzat ebben a formában nem éli túl a létért vívott küzdelmet, kihal, mihelyt az állam megvonja tőle mesterséges támogatását. Megjegyzem nem hiszek abban sem, hogy orosz földön egy demokratikus művészet megmaradhat és fejlődhet, nem hiszek a munkáskezek alkotta virágzó művészetben.

A körülmények, amelyek között a munkás él, általában nem kedveznek a zenetanulásnak, különösen így van ez Oroszországban, ahol a nélkülözés és nyomor kétszer akkora. A marxizmus materialista tana, amelyen valamennyi mai intézmény alapul, a legkevésbé kedvez a zeneművészet fejlődésének. Materialista szempontból egyáltalán nincs is szükség zenére. Ez henye, ha úgy tetszik, burzsoá időtöltés. Mi várható olyan elmélettől, amely logikus okfejtésekben veti el a zenét; olyan élettől, amely szükségből ugyancsak elveti? A mai Oroszországban a muzsikusok legyenek bár marxisták vagy cári hívők, az értelmiség köreiből kerültek ki. Mindaddig, amíg ez a társadalmi osztály fennáll, lesznek muzsikusok. Az ő zenei felfogásuk merőben idegen a munkásosztályétól, amely tudatlan és nem ért a művészethez. A munkás élete sokkal nehezebb és fáradságosabb lett, a zene pedig, bármit mondjanak is, fényűzés, nem elsődleges szükséglet, ennek következtében a munkásnak nem áll rendelkezésére semmi, ami zeneértésének kifejlődését elősegíthetné. Azután szembetalálja magát egy elmélettel, amely azzal az igénnyel lép fel, hogy kötelező és uralkodó vallás legyen — elmélettel, amely előre szétrombolja a zene teljes belső értelmét — a „művészeti materializmus" elméletével. Ez mindazt elveti a zenében — romantika, misztika, szerelem, elegancia, képzelőerő —, ami éltette és amelynek híján fölöslegessé válik. Miért kell zene a józan, gyakorlati érzékű embernek? Az ilyennek elemi dolgokra van szüksége — feje fölé tetőre, bútorra, élelemre, közlekedési eszközökre — de jól

megvan hangok nélkül, kivéve talán a telefoncsengőt és az autókürtöt. A zene szükségtelen sallang, „vakbél", amit ki kell operálni, ha csak nem akar belehalni a tulajdonosa.

Nem óhajtok ellentmondásba keveredni azon érvekkel, amelyek jogos alapjai az Oroszországban győztes és új államot teremtő elméletnek. Mindaddig, amíg győztes, a hódító felett nem mondanak ítéletet. Csak annyit jegyzek meg, hogy ha egyszer az alapvető indítékokat felvetettük, ne féljünk azokból logikus következtetéseket levonni. Ha elismerjük a tudományos és gazdasági marxizmus igazát, amely a modern világ egyik legnagyobb államát hozta létre, merjünk szembenézni annak következményeivel is. Feltéve, hogy a materializmusnak igaza van: „a vallás kábítószer a népnek" — ez nem vitás —, de a művészet és zene maga is kábítószer. A materializmus rendkívül józan és okos, a művészet izgató, illetve bódító hatása számára éppoly ellenszenves, mint a miszticizmus és a vallás köde. Lényegében a zene, akár a vallás, részegség, extázis, menekülés a józanságból és okosságból. Lenin, a kommunizmus megalapítója és apostola, rendkívül mérsékelt ember volt és bizalmatlan a művészet valamennyi válfajával szemben, e tekintetben logikusan és következetesen járt el. A művészetek közül egyedül a filmet szerette — nem mint művészetet, hanem mint a tudomány tanszékét, a tanítás eszközét. Nem tudom, jó vagy rossz dolog-e, de számomra teljesen világos, hogy a logikus materializmus tagadja a művészetet és a vallást, csak a technikai tudást és tudományt ismeri el. A művészet minden formája, akárcsak a vallásé, burzsoá maradvány. A materialista számára a dolgok legyenek hasznosak és higiénikusak, ne szépek. Úgy tűnik, nem csak a kommunista gondolat, de a modern élet maga is elkerülhetetlenül ide vezet. A kapitalista Amerika éppúgy a higiéniára törekszik, mint a proletár Oroszország. A miszticizmus már eltávozott a földről, most követi a szépség is. Ha a mai Oroszország gondolkodói még viszonylagos becsben tartják a művészetet, annak oka merő félreértés, logikátlanság, ami azzal magyarázható, hogy az országban sokan személyesen érdekeltek a művészet megőrzésében, ezek a hivatásos művészek, további magyarázat pedig az, hogy a kommunizmusban még számos burzsoá, nem-materialista elem található. A munkás ösztöne nem csal, amikor megveti a muzsikust és naplopónak tekinti. A muzsikus a burzsoák burzsoája, a burzsoázia szócsöve; a zene halálos kábítószer a munkás számára, manapság hatékonyabb bármely vallásnál. A művészet papjai is papok, őket is ki lehet átkozni, akárcsak a papi rendek tagjait. A materialista távlat logikus célja egy higiénikus világ, telve csillogó gépekkel, gépies emberek használatára. Ezek az emberek okszerűen szaporodnak, gondos tervek alapján. Ebben a gazdasági világban nincs helye olyan káros valaminek, mint a vallás, vagy a zene. Az idegrendszert csillapítják vagy izgatják a különféle nevű cseppek vagy permetek, és ennek a higiénikus nézőpontnak a csúcsán egy Beethoven-szimfónia vad és nevetséges abszurdumnak tűnik majd.

The Musical Quarterly XVI. évf. 4. szám, 1930. október

DMITRIJ SOSZTAKOVICS:

*LEVELEK EDISZON GYENYISZOVHOZ**

1.

Moszkva, 1948. július 23.

Gyenyiszov elvtárs!

Levelét megkaptam (bocsássa meg, hogy nem ismerem kereszt- és atyai nevét). Nagy érdeklődéssel olvastam az írását. Szívesen vitatkoznék is eggyel s mással, de levélben ez nemigen megy. Azt hiszem valamikor találkozunk majd és beszélgethetünk. Nagyon örülök, hogy szereti a zenét és érdeklődik e számomra oly becses művészeti ág kérdései iránt. Zene nélkül valószínűleg egyetlen napig sem élhetnék. Sikereket, eredményeket kívánok Önnek munkájában csakúgy, mint magánéletében.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

2.

Moszkva, 1949. december 23.

Kedves Gyenyiszov elvtárs!

Ha nem csal az emlékezetem, Ediknek hívják. Megkaptam levelét a zenére vonatkozó kritikai megjegyzésekkel. Ön komoly kérdéseket érintett. Én nem vagyok mestere a levélírásnak. A sors talán megengedi, hogy találkozzunk egyszer és beszélgessünk. Meglehet, megértjük egymást, de az is, hogy vitatkozunk majd. Mindkettő jó dolog. Sikert és boldogulást kívánok önnek s újévre minden jót.

Kézszorítással

D. Sosztakovics

3.

Moszkva, 1950. február 28.

Kedves Edik!

Levelét megkaptam. Örülök, hogy a zene felé tart és muzsikus kíván lenni. De mielőtt még erre az oly jelentős elhatározásra jutna (beiratkozna a konzervatóriumba), kérem, küldje el nekem a kompozícióit. Ha csak egyetlen példánya van belőlük, feltétle-

* Forrás: Dmitri Schostakowitsch Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe Hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1983.

nül másolja le ís a másolatokat küldje. Nem érzem magam feljogosítva annak megállapítására, vannak-e zeneszerzői készségei vagy sem, ezért konzultálok majd több tapasztalattal rendelkező emberekkel. Azután megírom Önnek, érdemes-e beiratkoznia a konzervatóriumba, vagy sem, válhat-e Önből zeneszerző. Tehát küldje el a kompozícióit.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

Ui. Írja meg, hány éves, kereszt- és atyai nevét és hogy tud-e zongorázni.

4.

Moszkva, 1950. március 22.

Kedves Edik!

A kompozícióí megleptek. Ha nincs zenei alapképzettsége egyenesen bámulatos, hogy viszonylag biztosan komponál, már ami a mesterségbeli oldalt illeti. Mindenesetre ismételten arra kérem, válaszoljon a következő kérdésekre:

1. Milyen zenei képzettsége van? (Ismeretei zeneelméletből, hallásképzés, összhangzattan, hangszerelés stb.)
2. Jól zongorázik?
3. Hány éves?
4. Kereszt- és atyai neve.

Sokminden nagyon tetszett a kompozícióiban. Azt hiszem, Ön nagy zeneszerzői tehetség. És nagy bűn lenne elásni ezt az adományt. Ahhoz, hogy zeneszerzővé váljék, természetesen sokat kell tanulnia. És nem csak a mesterséget, sok egyebet is. A zeneszerző nem csak olyan valaki, aki ért hozzá, hogy csinos dallamot és hozzá illő kíséretet találjon, s effélét ügyesen meg tud hangszerelni stb. Ezt bizonyára minden zeneileg képzett ember tudja. A zeneszerző ennél lényegesen nagyobb. És hogy mi a zeneszerző voltaképp, talán megérti, ha alaposan tanulmányozza a nagy mesterekről reánk maradt gazdag zenei hagyatékot. Talán sikerül találkoznunk és beszélgetnünk egyszer, bár fel kell hívnom a figyelmét, rossz beszélgető partner vagyok. Van valami a műveiben, ami bizonyosságot ád nekem zeneszerzői tehetségéről. Pillanatnyilag nem tudom analizálni ezt. Érzéseimre hagyatkozom, pontosabban szólva a zenéjéről szerzett benyomásaimra. Mégis véleményt mondanék a kompozícióiról.

Gavotte. Nagyon csinos darab. Szépen hangszerelve. Ízléssel komponálta, elegáns. Nem nagyon szeretem az efféle kissé üres és súlytalan zenét, de nem tagadom a létjogosultságát.

„Volt egyszer egy szigorú király" románc. Nem tetszett. Dallamvilága is, harmonizálása is szegényes.

„A távoli horizonton" románc. Valamivel jobb. Durva hiba a sok értelmetlenül használt magas hang az énekszólamban. Teljesen fölösleges, sem a zenei, sem a költői tartalomhoz nem illő sivákolást eredményez. A darab mindent összevetve kissé „szalonszerű".

„Szeretlek" románc. Egészen gyenge. Tipikus, nem éppen ízléses, szalonzene.

„Ante lucem". Ez a románc valamennyi eddiginél jobb. Úgy vélem, visszaél benne az

elementáris „sötét" hangzásokkal. Ez nem dallam a szó magasabb rendű értelmében, inkább Riemann bárdolatlan-iparos meghatározásának felel meg („a dallam különböző magasságú és időtartamú hangok sorozata").

„Te, kék szemekkel". Szalonos darab, nem minden varázsnak híján.

„Sűrű pelyhekben hull a fehér hó". Egész csinos, de kissé hosszú és egyhangú.

„A világ fölé emelkedett a telihold." Úgy érzem, mind között, amit nekem elküldött, ez a legjobb románc. Nagyon tetszett nekem. Nagyon jó a zongoraszólama.

„Ősz." Rossz bevezetés. A többi egészen jó.

A Jeszenyin verseire írt két dal nemigen tetszett.

„Kolhozdal az Altájból." Nem rossz, bár nincs benne semmi érdekes.

„Tengeri dal." Ugyanaz.

„Sikertelenség." Már csak azért is jó, mivel Öntől nem idegen a humorérzék. Kár, hogy az énekszólamok nem mindig eléggé kifejezőek.

Az oboára és zongorára írt menüett nagyon jó.

A Szvit zenekarra és kórusra meglepett hangszerelési készségével. Egészében tetszett, az 1. tétel kevésbé.

Így hát galoppban végigmentem a kompozícióin. Ne haragudjék rám, hogy hiányzik a beható analízis és a sokoldalú bírálat. Ehhez nem értek. Most azonban fölmerül egy kérdés:

föltettem Önnek már levelem elején. Milyen zenei képzettsége van? Ha kellő előképzettség nélküli kezdő muzsikus, mindaz, amit nekem elküldött, meglep és elragadtat. De akinek nincs szolid képesítése, nem írhat olyan partitúrákat, amilyen a Szvit és a Gavott. Ha viszont Ön nem képzett muzsikus, ehelyütt meg kell mondanom, Ön rendkívüli jelenség.

Ha azonban képzett muzsikus, a következőket kell mondanom: van tehetsége a zeneszerzéshez, ennek a jövőben még inkább meg kell mutatkoznia. Nekem megküldött kompozícióri nem eléggé korszerűek, nem eléggé mélyek. Több bennük a külsőséges jóhangzás, mint a mélység és a tartalom. Ez, bár kisebb mértékben, a Szvitre is vonatkozik. Aztán: ha vannak zeneszerzői tapasztalatai, egyrészt meglehetősen sok a mesterségbeli hiányosság (rossz szólamvezetés stb.), másrészt a darabjaiban szinte felismerhetetlen az Ön zeneszerzői arca: hiányzik belőlük a zeneszerzői egyéniség. Az isten szerelmére, ne keresse hamis hangokkal és effélékkel. Az egyéniség nem ebből áll. Ha Ön *kezdő* zeneszerző, mindent meghoz majd az idő és a tapasztalat. Tehetsége nem képezheti vita tárgyát.

És minden megjön, ha alkotói magatartása mindig becsületes és lovagias lesz. Tehát: mihamarabb válaszoljon a kérdéseimre. És ami a fődolog: zenei tanulmányok, zeneszerzői gyakorlat.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

5.

Moszkva, 1950. április 5.

Kedves Edik!

Nagyon örültem két levelének, az egyikben a személyére vonatkozó adatokkal, a másikban a műveire vonatkozó megjegyzéseimre írt reagálásával. Örömmel olvastam, miként védekezik a megjegyzéseim ellen, s hogyan védelmezi a műveit. Ez annyit jelent,

hogy szereti őket. Megint csak a javára szól ez, vagyis amellett, hogy Önből zeneszerző válik. Valódi művész szereti az alkotásait. Mindazonáltal fenntartom a véleményemet és darabjaiban egész sor jelentős, a jövőben bizonyára eltűnő, fogyatékosságot látok. Ön tanácsomat kéri a továbbiakra nézvést. Vitathatatlan tehetségét látva kitartok amellett, hogy Önből zeneszerző válik. De ha már csak egy évet kell az egyetemen töltenie, fejezze be ott a tanulmányait! A zeneszerző útja tövises (bocsásson meg az elcsépelt frázisért). A saját bőrömön tapasztaltam ezt és tapasztalom mindmáig. Tehát: úgy érzem, illetve bizonyos vagyok benne, hogy Ön zeneszerzővé válhat, mégpedig „saját arculatú" zeneszerzővé. Ha rászánja magát, el ne átkozzon érte a jövőben. Megismétlem: „tövises az útja a zeneszerzőnek". A tulajdon bőrömön tapasztaltam és újra meg újra tapasztalom. Az egyetemet feltétlenül fejezze be.

Szívesen megismerkednék és elbeszélgetnék Önnel. Talán felkerekedek egyszer Tomszkba. Talán Ön is eljön Moszkvába egyszer. Ha Moszkvába utazik, előre közölje az érkezését és jegyezze fel a telefonszámomat: G 12256.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

Ui. Írja meg, visszaküldjem-e a kompozícióit, vagy tartsam-e magamnál. D. S.

6.

Moszkva, 1950. április 22.

Kedves Edik!

Mindenekelőtt, hadd válaszoljak a kérdésére. Kérdi, van-e zeneszerzés-osztályom a konzervatóriumban. Nincs. Így hát második kérdése (felvenném-e az osztályomba?) tárgytalan. Hogy mit tanácsolok, kihez menjen? Jelenleg a konzervatóriumban a következő professzorok tanítanak zeneszerzést: Bogatirjov, Saporin, Golubev, Fere. Valószínűleg még valaki más is. Nem tudom pontosan. Azt tanácsolnám Önnek, tanuljon Bogatirjovnál. Szemjon Szemjonovics Bogatirjov zeneszerzőként nem szerzett nevet. A műveit nem ismerem. De kiváló muzsikus, nagyszerűen ismeri a zene „mesterségbeli részét". Kezdetként ajánlanám, hogy nála vegyen órákat. Egyelőre még meg nem erősített hírek keringenek Visszarion Jakovlevics Sebalinnak[1] a Konzervatóriumba való visszatéréséről. Ha ez igaz, nem csak tanácsolom, egyenesen ragaszkodom hozzá, hogy őhozzá menjen. Azt hiszem, V. J. Sebalin a legjobb zeneszerzéstanára a Szovjetuniónak. Körülbelül öt-hat nap múlva pontosan tudni fogok mindent és írok Önnek. Megérdeklődöm a konzervatóriumi felvételi eljárás módozatait is. Hogy csak zenei szakközépiskolai végzettséggel lehet-e bekerülni, vagy kérnek-e még valami mást is. Azt bizony nem tudom, át lehet-e menni, minden további nélkül, a moszkvai konzervatóriumból a leningrádiba, és megfordítva. Minden más esetben felvételi vizsgára van szükség. Most pedig köznapi dolgokról. Moszkvában rendkívül nehéz a lakáshelyzet. Félő, ha úgy határoz, hogy Moszkvába jön, sokat fog bajlódni ezzel. A konzervatórium diákszállója túlzsúfolt. Aligha számíthat rá. Mindenesetre azon leszek, hogy a kollégium kérdését is tisztázzam.

[1] Visszarion Sebalin zeneszerzőt (1902—1963) az SZKP 1948-as zenei határozata nyomán éppoly heves bírálatok érték, mint Hacsaturjánt, Kabalevszkijt, Prokofjevet, Sosztakovicsot. Sebalint eltávolították a moszkvai Konzervatórium zeneszerzéstanszakáról. Sosztakovics értesülései pontosak voltak, a száműzött professzor hamarosan újra elfoglalhatta tanszékét a Csajkovszkij Konzervatóriumban.

Mély meggyőződésem, hogy minden zeneszerzőnek tudni kell zongorázni, méghozzá jól. És éppen zongorázni. Ezért tanácsolom, két tanszakot végezzen: zeneszerzést és zongorát. Ha megnyerik a tetszését az Ön által kiválasztott prelúdiumaim, hát játssza őket. A pedálutasítások tőlem valók. Ha azonban Önnek nem felelnek meg, változtasson rajtuk tetszése szerint.

Némi nyugtalansággal zárom a levelem. Nem szeretném, ha sikertelenségbe ütközve (moszkvai lakás stb.) rám haragudna. Nem szeretném, ha így szólna egyszer: „nyugodt életem volt — most miatta jöttem Moszkvába, rávett a konzervatóriumra, de az ösztöndíj kicsiny, lakni sehol nem lehet, és így tovább..."

D. Sosztakovics

Ui. Ma vagy holnap elküldöm Önnek a 6. szimfóniámat és ráadásként a 3. vonósnégyesemet. A 3. vonósnégyest legsikerültebb műveim egyikének tartom. Ha átnézi, ne feledje, az I. tételt nem rámenősem, gyengéden kell játszani.

7.

Moszkva, 1950. május 6.

Kedves Edik!

Nagyon sajnálom, hogy levelem rossz kedvre hangolta. Ezt igazán nem akartam. Elhatároztam, megírom Önnek a Moszkvába jövetelével kapcsolatos lehetséges nehézségeket (szállásügy, ellátás és így tovább). Mindezen ügyek semmiképp nem hangolják az embert lírai elmélkedésre. Prózai gyakorlati kérdések ezek. Legutóbbi levelemben elfelejtettem megírni, hogy Anatolij Alexandrov is professzor a konzervatóriumban. A következő jutott eszembe: megmutatom a kompozícióit néhány moszkvai muzsikusnak, elsősorban Sebalinnak, Bogatirjovnak, Alexandrovnak és másoknak is. Talán kialakíthatnának valaminő véleményt s ez lehetne az Ön előfelvételi vizsgája. Ha arra gondol, hogy a konzervatóriumba megy, legyen már előzetesen biztos abban, hogy fel is veszik. Én magam nem kétlem ezt, de úgy emlékszem, többször is megesett, hogy a vizsgáztatók tévedtek. Így például J. V. Szviridovot, ezt a roppant tehetséges zeneszerzőt nem vették fel annak idején a moszkvai konzervatóriumba. A leningrádi konzervatóriumból pedig el akartak tanácsolni két tehetséges zeneszerzőt, Usztvolszkaját és Levityint. A két utóbbi érdekében formális harcot vívtam tisztelt kollégáimmal (annak idején a leningrádi Konzervatóriumban tanítottam).

Levelem kézhezvétele után táviratozzék nekem, hogy engedélyezi, műveit másoknak megmutassam. Engedélye nélkül nem érzem feljogosítva magam, hogy bárki más elé tegyem azokat. Feltétlenül fejezze be az egyetemet. Levelei örömöt szereznek nekem. Örülök, hogy megbízik bennem. Önnek írt leveleimben semmi titok nincs Megmutathatja, akinek csak akarja. Nagyon örültem, hogy írt Galjához[2] fűződő jó kapcsolatáról. Nagy öröm a jó kapcsolat és szeretném, ha sok öröme telne benne. Nagyon helyes, hogy feltörli a padlót és krumplit pucolni is tud.

Ezekben a napokban ismét átnéztem a kompozícióit. A tehetsége vitathatatlan.

[2] Galina Vlagyimirovna Grigorjeva zenetudós, Gyenyiszov majdani felesége.

A következő hiányosságai vannak: gyenge a melodikus anyag. Ezen kívül túlságosan megzabolázza magát. Szabaduljon meg ettől és adjon szabad utat az érzelmeinek. Úgy látom, jelenleg belenyugszik gondolatainak „kisimításába". Írjon merészebben, pregnánsabban és tartalmasabban. És elsősorban a melodikáján dolgozzék. Várom a táviratát.

Erős kézfogással

D. Sosztakovics

Június 1-jéig Moszkvában vagyok. Június 1-jétől szeptember 1-jéig a nyaralómban leszek. Címe: Leningrád, Komarovo üdülőkörzet. Bolsoj sugárút 24. Nekem írjon. D. S

8.

Moszkva, 1950. május 20.

Kedves Edik!

Megkaptam táviratát, levelét és kottáit. A kompozícióit megmutattam Sz. Sz. Bogatirjovnak és V. J. Sebalinnak. A műveiről alkotott véleményük, sajnos, nem egyezik az enyémmel. Ők általános muzikalitást és kielégítő szakmai tudást látnak a műveiben, de igazi zeneszerzői tehetséget nem. Ezt a melodika szegényességével és a harmóniák érdektelenségével magyarázzák. Sokoldalú és egyértelmű értelmének tudják be, hogy ön zenét szerez. A szív melegét, az alkotói invenció képességét nem lelik. Konzervatóriumi fölvételi lehetőségeit kérdezve tőlük, nem kaptam valami határozott választ. Bogatirjov azt mondta, tartani kellene Önnel a kapcsolatot, de mihelyt megtudta, hogy Ön Tomszkban él, kétségei támadtak, vajon szerény képességei alapján — így véli —, szükséges-e ilyen meghatározó törésre biztatni az életében (elhagyni az egyetemet a konzervatóriumba járni, Moszkvába költözni stb.). Sebalin körülbelül ugyanerre a véleményre lyukadt ki. Teljesen váratlanul értek ezek az ítéletek. Újra írok Önnek, mihelyt ezeket a körülményeket még egyszer mérlegeltem és megfontoltam. Egyelőre ne haragudjék rám ezért az oly kevéssé örvendetes levélért. Nekem magamnak is roppant kellemetlen, hogy ezt kell írnom, ezért be is fejezem.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

9.

Komarovo, 1950. június 15.

Kedves Edik!

A Krímben voltam. Amint visszatértem Moszkvába, megtaláltam táviratát és levelét. Aznap továbbutaztam Komarovóba s ott újabb levele várt. Először is Önhöz fűződő viszonyomról. Bogatirjov és Sebalin hatására nem változott meg Önről a véleményem, továbbra is nagy tehetségnek tartom. A „Klasszikus szvit" ismét csak ezt bizonyította. Anatolij Alexandrovval még nem tudtam találkozni, hogy megmutassam neki a műveit. Lehetséges, hogy hamarosan ismét Moszkvába kell utaznom, akkor megpróbálom elérni, hogy megismertessem a darabjaival. Komolyan ügyelnie kell a hiányosságaira (melodika)

kiküszöbölésére. A téma, a dallamosság, a zene lelke. És ha ez a lélek kárt szenved, a darab úgyszólván nem is létezik.

Pár szót arról, hogy Ön megbántódott. Azt tanácsolom, irigykedjék Mozartra, Beethovenre, Csajkovszkijra. Viszont Kovaljra, Muravljovra stb. az istenért, nem érdemes irigykednie, bármennyire sikeresek is némelykor ezek a szerencsétlen flótások. A konzervatóriumi tanulmányok igen hasznosak volnának az Ön számára. Azt hiszem, fölveszik. Ha pedig mégsem, próbálja meg újra, mondjuk egy-két év múlva. Nagyon nehezemre esik ilyesmit tanácsolni, annál is inkább, mivel hosszú az út Tomszktól Moszkváig. Az utazás pedig nagy költségbe verné Önt.

Ezzel zárom is a levelemet. Megismétlem: hiszek a tehetségében. Gondolkozzék mennél többet a melodikán és tematikán. A melodika nem jön magától. Azon éppúgy dolgozni kell, akár az ellenponton, hangszerelésen, harmonizáláson stb.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

Ui. Ismétlem: a Mozart iránti irigység előbbre viszi Önt, ha tehetségtelen szerencsétlen flótásokat irigyel, az visszaveti. D. S.

10.

Komarovo, 1950. július 2.

Kedves Edik!

Köszönöm a fényképet. Most már van valamelyes elképzelésem Önről. Ma pár napra Moszkvába utazom, majd onnan vissza. Valamennyi kompozícióját összeszedem és egy bizonyos helyen hagyom. Ha Moszkvába hozzám jön, bárki átadhatja Önnek, aki ajtót nyit. Csak mutatkozzék be, mondja, Ön Edik Gyenyiszov. Ismételten tanácsolom, fontolja meg a moszkvai utazást és a konzervatóriumi felvételit. Már megírtam, hogy Bogatirjov, a konzervatórium legbefolyásosabb tanárainak egyike savanyúan reagált a műveire. Lehetséges, hogy a kollégái is így reagálnak majd. Akkor pedig távoznia kell, vissza, Tomszkba. Gondolom, az egyetemmel már szakított. Be kell rendeznie az életét. A moszkvai utazás sokba kerül. Ahogy akarja, én maximálisan mobilizáltam a gondolataimat és ehhez képest küldöm tájékoztatásul a tanácsaimat. A továbbiakban isten adjon sikert Önnek. Értesítsen, ha Moszkvába jön. Akkor én is megyek, hogy találkozhassunk.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

Ui. Gondoljon a melodikára komponálás közben és zenéjével feltétlenül „fejezzen ki" valamit. Moszkvából küldök magamról fényképet. D. S.

11.

Moszkva, 1951. április 29.

Kedves Edik!

Ma megkaptam a levelét, nagyon megörültem neki. Jó dolog, hogy levizsgázik, méghozzá megfelelő sikerrel. Életem, úgy látszik, normális mederbe tér vissza. Egy hete, hogy visszajöttem Moszkvába és megtelepedtem. Egyelőre nem tervezek utazást. A koncert-

turné jól sikerült. Minszkben, Vilniuszban és Rigában voltam. Rigából tértem vissza Moszkvába. Az Orosz Föderatív Szovjetköztársaság Legfelső Tanácsának ülése után Leningrádba utaztam. Nagyon sajnálom, hogy most nincs Moszkvában. Hova akar menni? Július közepéig Moszkvában leszek, azután Komarovóba utazom. Értesítsen. Írjon, el ne feledje. Ha van ideje, essen neki a zongorának, kivált a blattolásnak. Prelúdium és fúgáimat még nem vitatták meg a Szövetségben. Erre valószínűleg ezekben a napokban kerül sor. Megírom Önnek, hogyan zajlott le a vita.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

12.

Moszkva, 1951. július 26.

Kedves Edik!

Gyakran emlékezem legutóbbi találkozásunkra. Emlékezem ragyogó egyetemi diplomájára. Már csak emiatt is sokat gondolok Önre. Azt hiszem, most nehéz, igen nehéz periódusán esik át az életének. Minden út nyitva áll Ön előtt a tudományos pályához. Aspirantúrát kaphatna, három év alatt (gondolom) doktorálhatna. Később professzori címet nyerhetne stb. Ez mind megtörténne Önnel a következő öt-tíz évben. Másfelől a zenéhez vezeti tehetsége, természete, hajlama. Ön zeneszerző kíván lenni. Ehhez megvannak a képességei. És elölről kell kezdenie mindent. Öt évbe telnek a konzervatóriumi tanulmányai. Vajon kibontakozik-e az Ön zeneszerzői tehetsége, e rövidke idő alatt, ha teljes mértékben nem is, legalább valamelyest, vagy a konzervatórium befejezése után Ön is eggyel több adat lesz-e a statisztikában? Miközben Önre gondolok, néhány zeneszerző életrajza jut az eszembe. Borogyin egész életében vegyész volt. Kevéske szabad idejét szentelte a zenének. Rimszkij-Korszakov érett éveiig tengerésztiszt volt, s csupán azután foglalkozott a zenével, hogy megszilárdította életútját. Kjui, ez a közepes zeneszerző, tudós volt, Liszt, Chopin, Paganini nagyszerű koncertező muzsikus. Glinka gazdag nagybirtokos. És így tovább, és így tovább. Elegendő erőt érez magában ahhoz, hogy a tudományt elejtse és a továbbiakban zeneszerzéssel foglalatoskodjék? Gondolja meg jól. Talán Borogyin útját kellene járnia. A zenei mesterség ismereteit (összhangzattan, hangszerelés, ellenpont stb.) konzervatórium nélkül is elsajátíthatja. És forgolódhat a „tudományos osztály"-on. Ne haragudjék rám ezért a levélért. Az Ön iránti legjobb érzésekből fakad.

Legyen mindig egészséges és boldog. Írjon.

D. Sosztakovics

13.

Komarovo, 1951. augusztus 4.

Kedves Edik!

Köszönöm a levelét. Azt hiszem, a konzervatóriumban feltétlenül Sebalinnál kell tanulnia. Teljességgel megértem A. N. Alekszandrovval kapcsolatos meggondolásait. Nem vitás, ő lendületet adhat Önnek. Bizony, ő igen rendes ember és nem fogja elgáncsolni. Nos, azért kell mégis Sebalinnál tanulnia, mert most ő az egyetlen, aki meg tudja

tanítani a „zenei szakmát", pontosabban szólva a „zeneszerzői mesterséget". Ha azt kérdik Öntől, tud-e valamit a leveleim révén Bogatirjovról és Saporinról, mondja azt, hogy nem tud semmit. Ugyan semmi okát nem látom annak, hogy ne beszéljen arról, tud róluk, ahhoz azonban, hogy teljesen egyértelmű variánsnál maradjunk, egyezzünk meg abban, hogy leveleimből semmit nem tudott meg e muzsikusokról. Ne ejtse el a tudományt. A legjobb persze az volna, ha aspirantúrához jutna a Moszkvai Állami Egyetemen. De ha ez túlságosan nagy nehézségekbe ütköznék, fogadja el a Tomszki Állami Egyetemtől.

Ezeket tanácsolom Önnek. Nem tudom persze, mennyire praktikusak és használhatóak az Ön számára. Hiszek a tehetségében és azt szeretném, ha valódi zeneszerzővé válnék.

Sok sikert kívánok.
Kézszorítással

D. Sosztakovics

14.

Komarovo, 1951. augusztus 17.

Kedves Edik!

Legutóbbi leveléből értesültem, hogy zeneszerzésből letette a vizsgát. Szívből gratulálok Önnek. Remélem, a többi tárgyból sem bukik meg és így felveszik a konzervatóriumba. Minden egyebet oldjon meg, ahogy jónak látja. Úgy vélem, Ön hivatott arra, hogy zeneszerzővé váljék. Azonban a tudományt sem szabad elejtenie. Remélhetőleg minden rendben zajlik le majd. Fényképét feltétlenül küldje el. Ne csak Komarovóba, Moszkvába is. Hamarosan visszautazom Moszkvába. A nyaram értelmetlenül telt el. Semmit sem komponáltam. Ez igazán nagyon nyomasztó. Remélem, Moszkvában találkozunk.

Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

15.

Komarovo, 1955. július 31.

Kedves Edik!

Köszönöm levelét és a részletes, érdekes beszámolót roppant érdekes utazásáról. Nagyon irigylem Önt. Expedíciójától gazdag hozamot várok. Kérem, mutasson meg mindent, amit csak följegyzett.[3]

Komarovóban többé-kevésbé jól megy a sorunk. Anyám rosszul érzi magát. Augusztus 10-én Galja, Maxim[4] és én a Krímbe, Miszkorba utazunk. A „Kommunyiszt" szanatóriumba. Komarovóban hallatlan hőség volt. Ilyen hőségben sem komponálni, sem mozdulni nem lehet. Itt minden Nyina Vasziljevnára[5] emlékeztet. A nyár nagyjából-

[3] Gyenyiszov Kurszk környékén népdalt gyűjtött.
[4] Sosztakovics leánya és fia.
[5] Sosztakovics első felesége (1909—1954).

egészéből terméketlenül és szomorúan telik el. Anyám beteg. Nyina apja alig tud mozdulni. Mindezt tanúként figyelni roppantul nehéz. Vagy három napja Leningrádba utaztam, hogy meghallgassam Verdi Don Carlosának főpróbáját. Közepesen énekeltek, a hatás mégis igen erős volt. Egyebekben semmiféle zenei benyomásom nem volt.

Köszöntse útitársait, ha még együtt van velük. Minden jó kívánok Önnek.
Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

16.

Moszkva, 1957. február 12.

Kedves Edik!

Köszönöm a művészi eredményeiről és sztalinabadi életéről[6] írt részletes levelét. Nagyon köszönöm, hogy nem felejtett el és hírt ad magáról.

Amint Leningrádba utaztam, megvettem ott francia kollégájának a „zsidó dalokat". De Moszkvában nem találkoztam vele többé. Életem sok foglalatosságban telik. Mindenféle tennivaló akad. A komponálás rosszul megy. Elkészült egy semmiféle eszmei-művészi értékkel nem bíró zongoraversenyem. Tervezem, hogy elkezdem a munkát 11. szimfóniámon. Épp Kabalevszkij szerzői estjéről érkezem. Szimfóniája (a 4.) tetszett. Már csak azért is irigylem e mű szerzőjét, mivel maga vezényelte s nem is rosszul. Ami a Shakespeare-szonetteket, a Gordonkaversenyt és a Komédiások-szvitet illeti, azok nem érnek fel a 4. szimfóniához. A szonetteket jól énekelte Sz. Saposnyikov, a Gordonkaversenyt váratlanul igen rosszul játszotta D. Safran. Hamisan játszott, tisztátalanul, mindent összevetve úgy éreztük, vagy beteg, vagy részeg.

14-én N. P. Anoszov I. szimfóniámat vezényli és a „Dal az erdőkről"-t. Költője, becsvágy rabszolgája, a kor szellemében kijavította a szövegét.[7] Ellentétben kollégájával, Puskinnal (aki különben szintén a becsvágy rabja volt), ő nem vesztette el az életét és nincsenek is ilyen szándékai.

Kívánom, eredményesen töltse idejét Sztalinabadban.
Erős kézszorítással

D. Sosztakovics

Ui. Adja át szívélyes üdvözletemet A. Nyikolajevnek és A. Pirumovnak. D. S.

17.

Komarovo, 1957. július 22.

Kedves Edik!

Levele nagyon megörvendeztetett. Köszönöm, hogy gondolt rám. Számomra ez annál is örvendetesebb, mivel az Ön életében a legboldogabb napok érkeztek el s adja isten, hogy ezek a napok élete végéig tartsanak.

[6] Gyenyiszov A. Nyikolajevvel és A. Pirumovval közösen befejezte és hangszerelte Sarofiddin Sarofiddinov fiatal üzbég zeneszerző „Pulat és Gulru" című operáját.

[7] Sosztakovics epés megjegyzése J. Dolmatovszkij költőre vonatkozik, a Dal az erdőkről szövegírójára, aki az oratórium librettóját átdolgozta, a Sztálin dicsőítésére vonatkozó passzusokat utóbb kihagyta.

Elutazása után Moszkvában hihetetlen hőség lett. Záporeső dobolt a háztetőn. Villám hasította ketté az eget. Mennydörgés dördül és én napokig a „zeneszerzőlabor-" ban ülök s a szimfóniát írom. Nemsokára elkészülök vele. Akkor pedig nyilvánvalóan bekövetkezik, amit A. N. Szkrjabin, a modernista és formalista (lásd a „Szovjetszkaja Kultura" c. lapot) oly lelkesen írt meg. I. szimfóniájában, amelyben (a finálében) realista álláspontot foglalt el.

Mi mérgezi ezt az édes pillantást?

Éppen az, hogy célját elérte.[8]

Hanem egyelőre naphosszat ülök és komponálok.

Nagyon tetszett nekünk az Ön Gáljája, sok szerencsét és boldogságot kívánunk neki.

Maxim megkezdte a konzervatóriumot. Egy héttel a vizsgák előtt meghűlt, magas lázzal, de minden akadály ellenére helytállt a szakmai vizsgán és történelemből is egyest kapott. Jól játszott a felvételin, azt hiszem, muzsikus lesz belőle.

24-én fesztiválügyekben néhány napra Moszkvába kell utaznom. Ez késlelteti a szimfónia befejezését.

Foma Fomics Opiskin Moszkvába költözött Sztepancsikovo faluból.[9] P. Aposztolov álnéven ír a sajtóba. A „Szovjetszkaja Kultura"-ba írt legutóbbi cikke kiváltképp sikerült. Azért küzd benne, hogy a zene dallamos és szép legyen. Egyébként különösebb újság nincs.

Irigylem, hogy elsajátította a fényképezés művészetét. Nagy öröm ez, sokmindent megörökíthet.

Komarovóban 1-jéig, lehet, hogy 15-ig maradunk. A konzervatóriumban szeptember 16-án kezdődik a tanítás, az Ippolitov-Ivanov Iskolában, ahol Margarita[10] tanít, 1-jén kezdődik a tanév. Ha kaphat szabadságot 15-ig, még itt maradunk.

Nagyon szép itt.

Írjon, ne feledjen el.

Legjobb kívánságainkat küldjük mindannyian.

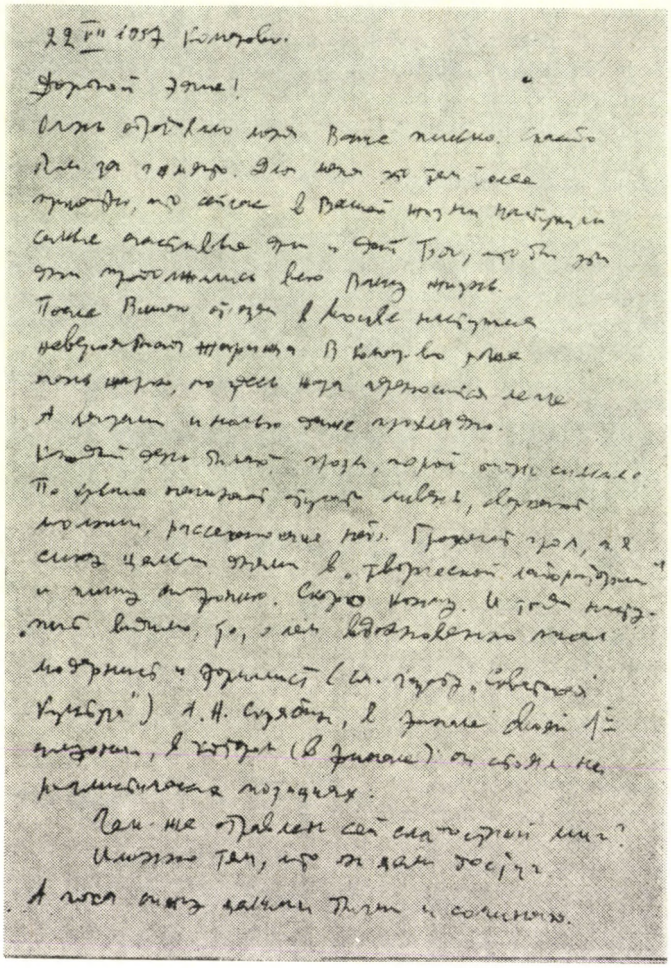
az Ön D. Sosztakovicsa

Ui. Kérem, adja át Gáljának, hogy néki és Önnek kívánjuk, mindketten maradjanak egészségesek és boldogok és hogy választásukkal nagyon egyetértünk. D. S.

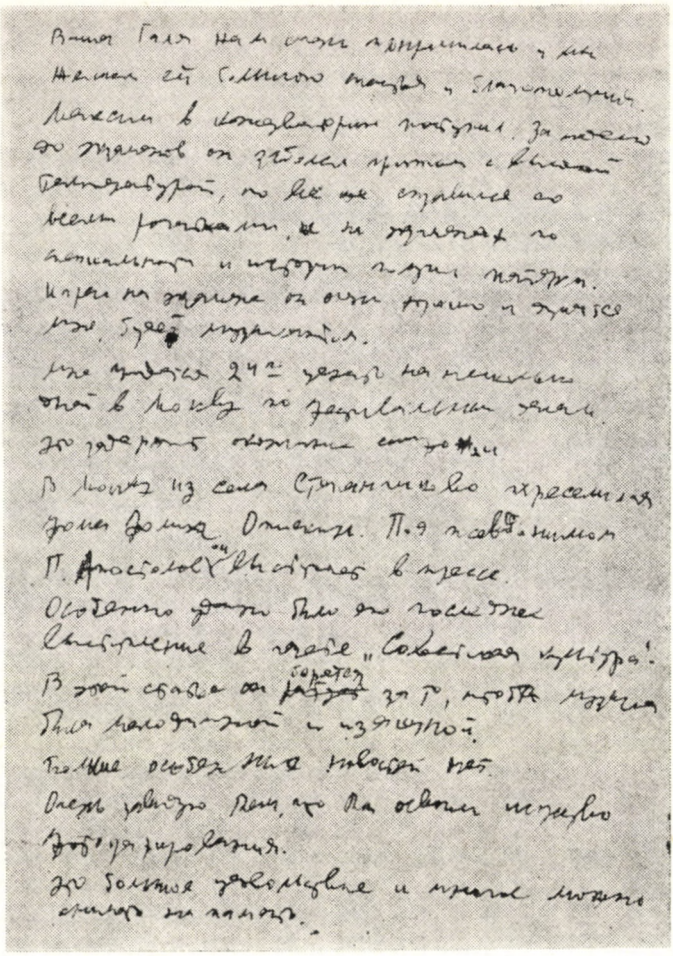
[8] Sosztakovics emlékezetből idézi Szkrjabint, kinek szavai nem az I. szimfóniából, hanem a Poème d'extase-ból valók: „De mi sötétíti el az örömteli tekintetet? Épp az, hogy elértük a célt."

[9] Foma Opiskin Dosztojevszkij „Sztyepancsiksovo falu és lakosai" című szatirikus elbeszélésének csaló, szélhámos szereplője. P. I. Aposztolov zenekritikus (1905—1969) az 50-es évek második felében is számos cikkében támadta Sosztakovicsot.

[10] Sosztakovics második felesége (1956—1958 között).



Sosztakovics Gyenyiszovhoz, 1957. július 22-én írt leveléből



LOHR FERENC:

A ZENEI JÓHANGZÁS SOKFÉLESÉGE ÉS AKUSZTIKAI FELTÉTELEI II.

A KARMESTER MÁS ZENEI EGYSÉGET HALL MINT A KÖZÖNSÉG

Az előbbiekből azt a furcsa következtetést lehetne levonni, hogy a hangversenyen és az operában nem minden helyen egyforma az akusztikai egység érzete, hanem attól függ, ki hol ül a nézőtéren, melyik zenész hol ül a zenekarban, melyik szólam hol énekel az énekkarban és maga a karmester, aki a „legjobb helyen" vezényel, esetleg más együtthangzást érzékel, mint az a hallgató, aki a nézőtér közepén ül. Bármily különös, a tapasztalat azt mutatja, hogy a tökéletes egységre törekedni kell, de azt maradéktalanul elérni a karmesternek, a rendezőnek, de a tervező akusztikusnak is csak ideális összmunkaként sikerül, esetleg csak egyes műfajokban, a teremre szabott remekművel válhat valóra. Kodálynak nem a páholyt, hanem a 7. sor egyik helyét tartották fönn az 1300 ülőhely közül a Zeneakadémián, ahol a legjobbnak tartotta a hangszercsoportok egyensúlyát. Egyre gyakrabban történik, hogy a karmester átadja a vezénylést a próbán, megvizsgálja a nézőteret hangzási szempontból. Ez különösen a vendégegyüttesek szereplésekor nélkülözhetetlen, de jó a nem megszokott műfajok hangzási próbáin is. A zenei *próbatermek* elég tapasztalatra adnak okot, annak megítélésében, milyen különbség van zsúfolt kis terem (pl. a Postás Zenekar terme) és a hangversenyterem között. Ilyen kis teremben lehetetlen megítélni a zenei egységet, hiszen minden hangforrás közel van, a mély hangok hullámhosszát el sem éri a terem mérete. A karmester a hangverseny emelvényén is „közel van", más egyensúlyt vezényel, mintha a nézőtéren ülne. Ugyanis 5—10 m-en belül a hangversenyteremben más az együttes hangzása, mint azon kívül, a nézőtéren. A karmester tehát valóban „mást hall", mint a közönség. A próbán nincs közönség, a terem akkor is másképp szól, mint telt házban. (Az említett Karajan-nyilatkozatból kimaradt, hogy a Musikvereinssaalban a futamot üres teremre vonatkoztatta-e és hogy a terem mely helyén hallotta, a karmester helyén, vagy a teremben másutt?)

Maguknak a hangforrásoknak, tehát a *hangszereknek* és az énekszólamoknak ismerete, hangszíne és dinamikája már egymagában elég változatot kínál, amikor a zenekar létszámát és ültetési rendjét határozza meg. A hangszerek színezete, dinamikája és *irányhatása* valójában szintén csak az előadás helyén ítélendő meg. Feltűnő, de indokolt pl., hogy a kisteljesítményű fafúvókat a londoni Royal Festival Hallban a karmester elé az első sorba ültetik. A hangszerek hangteljesítménye és sugárzásuk iránya annyira eltérő, hogy minden műsorban külön átgondolják a csoportok létszámát és a teremnek megfelelő *ültetését*. Ugyanakkor, amikor a fuvola kisugárzása merőleges a csőre (lefelé tartják), a tuba gömbhullámosan fölfelé sugároz, a kürt nem a közönség felé, hanem jobbra és hátra fejti ki színezetét és teljesítményét (már ezért is lágynak és lassan megszólalónak halljuk a belépéseit). A nehéz rezek figyelmesen helyezendők el. A trombita és a harsona erőteljes és közvetlen sugárzású, (minél magasabban szólnak, annál hamarabb alakul ki a hangszínük). Ezek a különféle irányhatások az ültetést már azért is befolyásolják, mert

ki lehet használni a zenekart határoló felületek tükröző hatását. Pl. a kürtök mögé nem zenészek ülnek, hanem a falelemek terelik a hangot a nézőtérre, nehogy több kürtösre legyen szükség. A trombitákat hangzásszabályzóként lehet fölfogni. Ha nincs szólójuk, lefelé fújnak. A vonósok létszáma a fúvóskarnak 6—8-szorosa, mert hangteljesítményük csekély. A mélyhegedűk száma 4—6-szoros, a nagybőgőé 2—4-szeres. Beethoven sorrendben 10+8+6+6+4 létszámot választott (a nagybőgőét gyakran még tovább erősítette). A *vonósok ültetésrendjét* amerikai, német és magyar gyakorlat közül lehet kiválasztani. A mozgatható zsámolyokat óvatosan, a hangszerenergia egyensúlyára választják meg. *Szűkebb ültetésre* a Queens Hallban találunk példát, a *lazább* elhelyezésre Stokowski mutatott mintát a Philharmonic Hallban. A zongora nyitott, vagy félig nyitott födele és a hangszer elfordítása jelentős energiasugárzási különbséget okoz a terem vételi helyein. Az *énekkar lépcsős* emelésére mindenképp szükség van. A zenekari dobogó helyes méretezése azért is fontos, nehogy túl távolra kerüljenek egymástól az előadó csoportok, mert *hallaniok kell egymást*. Szélső méretnek tekintendő a 24×11 területű pódium. (A mi Zeneakadémiánk 90 m^2, az orgona alatti tér 60 m^2). Nem helyes a zenekar határoló felületeit olyan „jól" szerkeszteni, hogy a zenei energia *teljessége* a nézőtérre (erkélyre) irányuljon. A zenei csoportok akkor hallják egymást, ha nem veti ki a tölcsérszerűen szétágazó oldali és mennyezeti terelőlap a teljes hangenergiát, hanem oldalirányban párhuzamos részfelületek is kialakulnak. Új tervezések esetén a zenekar körülhatárolására *hangkagylót* lehet szerkeszteni. Az Erkel Színházban hangverseny esetén a zenekart a színpadon elhatárolják (fölül is). Minthogy a hangszerek nem minden irányban egyformán sugároznak, nem javasolható a terem közepén létesülő hanversenyemelvény.

SZABADTÉRI HANGVERSENYEK ÉS SZABADTÉRI JÁTÉKOK

A zenei minőség ítélete, értékelése mintegy magába foglalja a zárt téri jelleget. A színpad és az orkeszter a görög időktől kezdve (amikor az előadások szabadtérben voltak) egyre inkább a belső térre terelődött. A zárt tér jellege más, a zengés nem azonos kint, mint a teremben. A terem előnyei eltűnnek. A zenei energia a szabadban a távolsággal nagyon észrevehetően csökken. A magas hangokat a levegő rohamosan elnyeli, a hangszerek jellege mintha veszítene a színéből, a folyamat mintha a külön csoportok változatává alakulna. Elöl sem teljes az egység, hátrább pedig valamiféle szűrt hang lesz úrrá, közben egyes tónusok indokolatlan kiemelésével. Az előadást gyakran megzavarja a repülőgép, a Margit híd dübörgése, a Sziget mozija, a forgalom zaja. A *martonvásári* csodálatos parkban elképesztő a gyakori vonatzaj, de az is, hogy a szabadtéri hangverseny alapvető igényeiből jóformán semmi sem valósul meg, mert a telepítés történelmi levegőjén és a park természeti élvezetén kívül semmi sem biztosítja a legelemibb követelményeket sem. Nincs hangterelő környezet, nincs nézőtéri emelkedés, nincs a zenekar mögött és oldalirányban visszaverő felület. Az alapzaj viszont olyan mértékű, hogy nemcsak a pianókat, a hegedűszólót (amely ugyancsak meggondolandó ilyen körülmények között), de a zenei egyensúlyt sem lehet így biztosítani. A hely kiválasztásához itt és másutt is szükség van akusztikus közreműködésére.

A gyakorta emlegetett *görög amfiteátrumok* jó hangzása közismert és nagy múltra tekint. I. e. 55-ben Rómában már működött körszínház. De előtte a görög amfiteátrumok kialakítása igazolja a hozzáértést, a számítások nélküli, tapasztalati előnyök biztosítását. Az epidauroszi, az efezoszi (húszezer hallgató), az athéni, a veronai nézőterek mindenekelőtt nagymértékű ülőhelyemelésükkel tűnnek ki. A 35 cm-enkénti emelés még kevésnek számít a veronai 50—55 cm-es soremeléshez képest. Nemcsak a fejek, de csaknem a felső

test kiemelkedik az előtte levő sor fölé, így minden ülőhelyre közvetlen hangenergia jut. A fejek mögötti kőfelület nagymértékű első hangvisszaverődést okoz. Az aréna környékén síri csönd van. Az arénában így megmarad a hangenergia jó része. Ez magyarázza az amfiteátrumok varázsát. Itthon is fölmerültek tervek a nézőterek hegyoldali kiválasztására, de a távolság miatt lemondtak róla.

A szabad terek hátrányait nagyban enyhítik a három-négy oldalon épülettel, vagy magas fallal határolt *udvarok*. Ha nem túl távoliak a falak, mennyezet nélküli szabad terekben nagyban javul a zenei egység a teljesen szabad térhez képest. A Kiscelli udvar, a volt Károlyi kert, a Hilton udvara és néhány részben határolt szabad tér igazolja, hogy a természetes hangszín biztosítható. A Károlyi kert felújításával kapcsolatban olyan terv készült, amely a sík nézőtér helyett emelkedő széksorokat alkalmaz, a zenekar fölé és széleire pedig *hangvető kagylót* épít. A terv nem valósult meg. Ha a színhely kiválasztásában és a tér elhatárolásában nem tartják be az elemi akusztikai követelményeket, nem lehet hasonlítani a szabadtéri létesítményeinket a gondosan megtervezett más zenei színhelyekhez.

A szabadtéri hangversenyek és játékok hangzásában azonban egy *szemléleti változás* szükségét kívánnánk bevezetni. A szabad tér fizikai tulajdonságai *adottak*. A levegő hangelnyelését, a hangenergia négyzetes arányú csillapodását, a magas hangsávok fokozott elnyelődését nem lehet megváltoztatni. Eszerint akkor járunk el helyesen, ha *alkalmazkodunk* ezekhez a megváltoztathatatlan tulajdonságokhoz. A szabad tér jellegéhez nem úgy alkalmazkodunk, hogy erőszakkal teremhatást próbálunk gépi úton teremteni. Azzal kell tisztában lennünk, hogy ami a szabad térben elvész, azt kell pótolni, lehetőleg anélkül, hogy a póteszközöket *külön hallanánk*, vagy éppen azok uralkodnak a természetes hangokon. Az *eredetiség megtartása* emberi hangban és zenében elsőrendű igény. A természetest módosítani szükséges a szabad térben, de semmiképpen nem úgy, hogy a hangszórók uralkodjanak. A legkitűnőbb Hi-Fi rendszerek és többutas korszerű hangátviteli berendezések is rontják a hatást, ha nem a természetes hangszínek, egyéni énekhangok és hangszerjellegek érvényesülnek, hanem az erősítés uralkodik. A zenei *hangversenyeket nem* lehet zenekari árokból közvetíteni, bármennyi jó mikrofont használnak a közvetítésre. A zenekarnak a szabadtéri színpad platóján van a helye, de nem hangvető környezet nélkül szabad térben úgy, hogy a hangenergia gömbszerűen hátrafelé és függőleges irányban haszontalanul eltűnik. A hangenergiát sűrítve terelni kell a nézőtérre, jól szerkesztett hangkagylót kell mellé és fölé építeni. Belátható, hogy kagyló nélkül a hangszerek természetes hangszíne lecsökken és a távolabbi helyeken nem érvényesül, a hangerősítés átveszi a pótlási feladatát, de most már a *saját dimenzióján*. A legcsekélyebb eltérés a természetességtől már a mesterséges hangzás érzetét kelti. Minthogy *szükség van* a hangerősítésre, előtérbe jut a *közvetítő művész* fogalmának bevezetése. Ugyanis a sok (15—20) működő mikrofon közül akár egyetlen egynek a kiemelésével a zenei hangsúly módosul. A módosítás célja a pótlás, a javítás, a hiányzó hangzatok visszanyerése. A következő hangzat már ettől eltérő módosítást kíván, más mikrofon bevetését kell emelni, ezzel ismét módosul az egység. Az előadás alatt *állandó szabályozásra* van szükség. Az állandó figyelmet még tetézi az, hogy a zenei változásokat a megszólalásuk előtt már elő kell készíteni, hogy mire megjelennek, az erősítést ne lehessen észrevenni. A mikrofonok helyét fejben kell tartani, az erősítés mértékét pillanatra sem szabad túlfokozni. Helyes, ha a hangmérnök munkájával együtt a zenei rendező figyelmeztet a következő módosulatra és vezérkönyvvel a kezében a zeneszerző oldaláról ítéli meg a zenekar természetes hangjának és az erősítésnek a keverékét. A közönség rövidesen *tudomásul veszi* ennek a keveréknek a különleges — és nem helytelen — hatását, együtt azt a tényt, hogy *ilyen* a szabadtéri hangver-

seny *műneme*, jellege. Ha pedig a zeneértő közönség elfogad egy kitűnően kevert szabadtéri hangzást, akkor ezt a módszert *külön műfajnak* lehet tekinteni. Úgy kell a szabad teret kezelni, mintha nem volna hangversenyterem, hanem ide a szabadba hozták volna a zenét, amelynek instrumentálásához az erősítés művészi instrumentumának befolyása szükséges alkotóelem. E kérdésben tehát nem elég a karmester művészete, nem elég a zenekari elhelyezés egy sík színpadon, ide a közvetítő művészet állandó jelenlétére van szükség. A kollektív előadás egy hatóelemmel megnövekszik. Ahol ezt a közreműködést kellően méltányolják, nem sorolják a műszaki hatáskörbe (amelyhez nincs köze a rendezőnek és a karmesternek), nem hárítják át a „hangszórózásra" a bírálatot, hanem együtt vállalják a *komplett hangzást* a közvetítő művésszel, ott a szabadtéri hangverseny különleges, sajátos, korszerű zenei élmény lesz, a közönség számára jó akusztikai közérzettel. A Hollywood Bowl-ra hivatkozhatunk, ahol hatalmas, jól szerkesztett hangvető kagyló és a peremére szerelt nagyteljesítményű hangsugárzók (különválasztva és egyesítve a magas, a közép, és a mély sugárzók közvetítését) 25 ezer hallgató zenei élményét képes megvalósítani. Ilyen méretekben másutt is működnek szabadtéri hangversenyek teljes zenei élvezettel.

AZ ÉLŐ HANGVERSENY ÁTTÉTELEZÉSE (SZALAG, LEMEZ, RÁDIÓ, TV)

Folytatva az előbbi fejezerben elindított gondolatmenetet, nemcsak az elfogadott szabad tér, de az élő előadástól *eltérő rendszerű* más hangelőadás is megfelelő áttételezési művészi munkát kíván. Mindaddig, amíg az élő zene és annak lemezre, stb.-re való áttétele kézben tartható, tehát a zenei folyamat a mikrofonon, erősítésen, keverésen, rögzítő rendszeren átfut, addig művészi hatásában módosítható. Nemcsak a stúdió akusztikája, de az ültetés, a stúdióbeli zenei csoportok ültetési rendje, egymástól elhatárolása (hangkulisszákkal), külön mikrofonozása, a külön egységek külön hangsávra való rögzítése, majd azoknak egy vagy több sávra való újraegyesítése is még nagyobb feladat, még több buktatóval jár, még kényesebb valamennyi színezetnek, dinamikának a változtatása, mint az élő zenei egység megteremtése. Az áttételező művészetben nem a hangversenyterem hangzási viszonyai érvényesülnek, amikor is a fül a pódtumon is és a nézőtéren is egynemű hallószerv. A stúdióban a fület és annak megítélését a *mikrofonok* „helyettesítik", azok adottságai és a „hangjel" továbbadása nagyon is elkülönül a fül érzékenységétől és iránybeli befogadásától. A mikrofon, ha elfordítjuk, közelebb visszük, *nem ugyanazt* a hatást adja tovább, mintha a fejünket elfordítjuk, vagy közelebb megyünk a hangszerhez. A *két fül* érzékelési módja *igazi sztereóhatású*. (Ha a fejünket elfordítjuk, a két fül nem azonos hangszínt hall — mert az egyik hangárnyékba kerül, a magasak gyengébbek —, azon kívül a két hangerő nem azonos, az egyik fültől a másikig hangútkésés következik be, az egyik fül csúcsot hall, a másik völgyet — fázisteltolódás). A mikrofonokkal csak monó sávokat lehet fölvenni, a sávokat a leadásban külön kell erősíteni és külön hangsugárzóval közvetíteni. A hangjelváltozásnak ez a technológiai módja nem egyezik a *hallópálya biológiai rendszerével*, főleg nem a bizonytalan köztes akusztikai terekkel és rögzítési módszerekkel, amelyek torzításai ellen évtizedek óta fennáll a javítás szüksége. Az *elemire bontott, majd újraötvözött zene* súlyozása mindaddig tart, amíg a rögzítés megtörténik, addig van mód művészi beavatkozásra és változtatásra. Minthogy a karmesternek és a szerzőnek nem feladata a technológiába beavatkozni, ők csak a részeredményeket és újraötvözés után az áttételezett hatást hallják. Ezen módszerekben újra fölmerül (mégpedig ugyanolyan nyomatékkal), az *áttételező művész* szükséges közreműködése, akinek minden legkisebb mozdulata megváltoztathatja a stúdióbeli elemekre bontott hangszíneket és dinamikákat. A hangmérnöknek kétfelé kell hallani, a művész felé és a közönség felé. A közvetítés annyira fontos művelet, hogy gyakori vita alakul ki az élő-

hang és az áttett hang átváltoztatása miatt. Ez a tény is azt igazolja, hogy milyen nagy művészi befolyása és tényked̈ése van a közvetítő művésznek, hiszen ő nem új művet akar létrehozni, hanem a technológia által folytonosan befolyásolt hangi folyamatot a szerzővel egyeztetve új dimenziós térbe akarja újraötvözni. Ez a munka hasonlít a vers „műfordítására", amely munka nem szótári, hanem művészi feladat. Stokowski maga szokta a hangkeverés munkáját kézbevenni, hogy egyetlen fölfogás érvényesüljön, azaz az áttételezés instrumentumát, mint új dimenziós hangszert maga vezényelje tovább egészen a hangszalagig, hanglemezig. Ez azonban kiemelt eset, nem általánosítható és a teljes áttételezésnek csak egy részét oldja meg.

ÖSSZEFOGLALÁS

Tanulmányunkban igyekeztünk rámutatni egyes külső hatásokra, amelyek a zeneművet jelentősen, vagy csak csekély mértékben módosítják. A *„nem vezényelhető"* külső tényezők között kétségkívül a zenei *környezet* (belső térben a terem tulajdonságai, külsőben a szabad levegő) jelenti a karmesteri tevékenységen *kívüli* hangzástöbbleteket, illetve tompításokat. A belső térnek a helyes és rendeltetésszerű megtervezése *független* szakmai tevékenység ugyan, és elsősorban a hangzás fizikai és épületakusztikai törvényszerűségeinek engedelmeskedő feladat. *Többlet* a karmester számára az, amikor a mű összetevői (szóló ének és zenekar) külön hangtérben szólnak (operai énektér és zenekari árok külön akusztikája). A terem hangzása, a színpadtér hangzása, a zenekari árok hangzása nem vezényelhető, ezekhez tehát alkalmazkodni kell. Ezen hangterek adott sajátságainak *kihasználása* már gyakorlati, karmesteri tevékenység. Mielőtt azonban egy hangversenytér vagy opera megtervezésére sor kerül, nélkülözhetetlen a karmester tapasztalata, aki a *zene nyelvén* fejti ki igényeit az építésznek és az akusztikusnak, akik az építészet és a *térakusztika nyelvén* fejtik ki tervezői tevékenységüket, hogy közösen megteremtsék a rendeltetésszerű, ideális környezetet. Az élő előadásban a mű stílustisztaságát a zenekar egysége, a karmester működése és a teremhangzás *kölcsönhatása* teszi teljessé. Más műfajokban — azaz nem élő előadásban — további „külső" tényezők többlethatását is tiszteletben kell tartani. Ezekbe a kölcsönhatásokba beleszól az áttételezés minősége, elsősorban az átviteli rendszer technológiája (rádió, lemez, szalag, tv, film), nemkülönben az áttételezést végző, *új dimenziókban* tevékenykedő áttételező művész önállósága, aki számos korszerű lehetőséggel teszi át lemezre, szalagra stb. a művet. A nem élő előadásban hangzó mű magán viseli az áttételezés összes elemét és a dimenzionáló művész egyéniségét.

Az évszázadokkal korábban született mű részben a finomodó zenei igények, részben a hangrögzítések korszerű lehetőségei miatt külön-külön előadási formában, kölcsönhatásban hangzik újszerűen, új adaptációkban és a műnek megfelelő akusztikai környezetben.

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

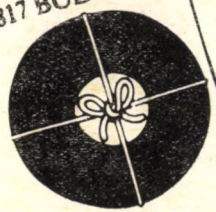
A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.
A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld 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 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, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

FU 57

MAGYAR ZENE

1987 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVIII. évf. 4. szám 1987. december

TARTALOM

SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres magyar népzene ütemparós rétege 335
MESZLÉNYI ATTILA:
A musette — a dudák királynője 379
KÁRPÁTI JÁNOS:
Azuma aszobi — szórakozás vagy rítus 393
DUBROVAY LÁSZLÓ:
A zenei anyag fejlődése — előrehaladás a részhangrendszerben 398
KEULER JENŐ:
Zeneszerzői gyakorlat és zeneelméleti kutatás 412
HAMBURGER KLÁRA:
Két nemes muzsikus, akik nyitott szívvel hallgatták egymást. Liszt Ferenc kiadatlan levelei Camille Saint-Saënshoz 426

SZEMLE

VIKTOR JUZEFOVICS:
Megfontolandó példa 437

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar 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 125–96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

88.6102.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen

SÁROSI BÁLINT:

A HANGSZERES MAGYAR NÉPZENE ÜTEMPÁROS RÉTEGE

Kimondottan ütempár szerkezetű dallamot a hangszeres magyar népzenében alig ismerünk. Vannak viszont — hangszeres és a hangszeres zenéhez húzó vokális dallamok közt egyaránt — társtalannak látszó dallamképződmények, melyek nem egész szerkezetükkel, hanem alkotó elemeikkel kapcsolódnak más dallamokhoz. Vannak emellett a dallamrendbe jól illeszkedő strofikus (periodikus szerkezetű) dallamok, melyeknek rokoni kapcsolatait ugyancsak elsősorban a dallamrészek vizsgálata útján lehet nyomon követni. A jellemző (összehasonlítható) alkotó elemek lehetnek 3—4 ütemes egységek — sorok — is, ütempárnál rövidebbek is, leginkább azonban *ütempárok*.

A végleges szerkezetbe épült ütempáros maradványok elég nagyszámúak és változatosak ahhoz, hogy belőlük egy korábbi erőteljes *ütempáros réteg*re következtethessünk. E réteg felderítése nyomán nemcsak dallamok rokonságáról tudunk meg többet, hanem újabb fény derül hangszer és zene, régi és újabb, „hangszeres" és „vokális" összefüggésére is.

A könnyen felismerhető, zenei környezetéből kiollózható, mechanikusan osztályozható, vagyis egyértelműen ütempárnak tekinthető töredékek mellett mai népzenénkben rengeteg vitatható esettel is találkozunk. Ez így természetes, ha meggondoljuk, hogy az ütempáros emlékek fennmaradása — sokféle zenei környezetbe való beépülése — újabb igényekhez (pl. harmonizálhatóság) és lehetőségekhez (pl. nagyobb hangkészlet) való alkalmazkodás útján vált lehetővé. Kezdettől sejthető volt pl., hogy a duda-repertoár jellemző kötött formájú darabjai, a duda- és kanásznóták maguk is az ütempáros zenében gyökereznek. Kötöttebb és lazább formák évszázadok óta élnek együtt, miközben a fejlődés útja a kötöttség felé vezet. Az átmenetet ütempárosság és kötött szerkezet között már a 16. században lejegyzett magyar vagy magyaros táncdallamok egy része is jelzi.[1] A $^2/_4$-es ütempárból a legtermészetesebb továbblépés a kötött forma felé az egyszer ismételt ütempár: leginkább „kanász" sor. A 16. században külföldön is divattá vált magyar táncok után későbbi adatok is bizonyítják, hogy az elmúlt századok írástalan zenei hagyománya éppen a tánczene — benne nem csekély arányban az ütempáros dallamok — révén szűrődött át magasabb társadalmi rétegek divatos zenéjébe. Ezért pl. Pálóczi Horváth Ádám, Arany János és Színi Károly dalgyűjteménye az ütempáros tánczenei maradványoknak is jó lelőhelye.

Már a dudán játszott régies, ütempáros közjátékzenékben, a duda-*aprájá*ban is észleljük a periodizálás — sorpárnak vagy versszaknak megfelelő zenei formába való szerveződés — hajlamát. Az aprája egyenes leszármazottjában, a századunkban még leginkább csak erdélyi cigányzenészektől hallható közjáték-zenében általában nyolcütemes

[1] L. Szabolcsi 1959, különösen a 200., 202—203. és 205. lapon (A XVI. század magyar tánczenéje c. tanulmány 7., 8., 8a, 9. és 12. sz. dallama).

periódusokat, „kanász"-sorpárokat találunk. E periódusok ütempáros eredetét a dallam tagolódása és a viszonylagos dallami eseménytelenség olyankor is elárulja, amikor közvetlen kapcsolatot a kötetlen ütempáros zenével nem tudunk kimutatni. A cigányzenészközjátékok lényegéhez tartozik a domináns-tonika váltogatással hangsúlyozott kóda jelleg. A hegedűsnek inkább csak a váltogató harmóniamenethez kell igazodnia, így bőven van lehetősége dallamváltozatok cserélgetésére és rögtönzésére. Haydn D-dúr zongoraversenyének Rondo all'ongarese tétele is tanúsítja, hogy ilyen — a bécsi klaszszikus ízléstől egyébként sem idegen — közjátékokat az első nevezetes cigányzenekarok is játszottak, s e közjátékokat Haydn magyarosnak érezte.[2] Sőt, feltehetőleg Haydn korában már nem is volt új divat Magyarországon a duda játéktechnikai szintjétől már elszakadt, virtuóz hegedűjátékra alapozott, periodizált ütempáros közjáték-zene. Az 1683-ban kinyomtatott *Ungarische Wahrheitsgeige*... arról értesít, hogy: „Die Ungriſchen Geiger gewhnen ſicht nicht allerhand *Colleraturen*, ſondern verbleiben bey einer wol gefaſten und erlerneten auch wohl anſtändigen Leuffel ſo ſie etwan 2. oder 3. mal *repeti*ren."[3] A 17. századi hegedűsök jól begyakorolt, formula-szerűen használt, esetenként két-háromszor ismételt „futama" (Leuffel) meggyőzően csak a közjátékokkal azonosítható.

Az ütempárismétlő közjáték *aprája* megnevezése Bartók nagymegyeri (Komárom m.) dudás adatközlőitől származik.[4] Hasonló értelmű kifejezéseket azonban máshonnan is ismerünk. Magyarkirályfalván (a hajdani Kisküküllő m.) és környékén a táncoló legények így biztatják a zenészt mozgalmasabb játékra, vagyis leginkább közjáték játszására: „Aprítsd meg!"[5] A somogyi horvát falvakban a nemrég dudazenére táncolt *drmeš* közben a férfiak hasonlóképpen biztatták a zenészt: „U sitno!" (aprózni).[6] Az európai zeneelméletben a 16. század óta ismeretes az aprájával ugyancsak rokon értelmű kifejezés: *diminutio, division*. Kezdetben a vokális dallam improvizáltan kolorált előadását jelentette.[7] *Diminution*-nak nevezik napjainkban is a hegedűn játszott hagyományos bécsi tánczenében azt az eljárást, mikor a zenész a periódus végén T—D—T funkciójú negyedértékű hangok (pl. c—h—c) helyett azok tizenhatod-figurációra bontott körülírását játssza.

Általában ugyancsak ütempáros jellegű közjáték zenére vonatkozik a *figura*, ill. *cifra* kifejezés. Seemayer Vilmos murakeresztúri (Zala m.) furulyás-dudás adatközlője, a 63 éves Bíró István gulyás 1932-ben ezt mondja: „Figurás hang, akinek nincsen szava, az ének után szokták fújni."[8] Bartók századeleji tekerőjátékosa, hasonlóan a murakeresztúri pásztor zenészhez, „figurás"-nak nevezi az általa, kivételesen, játszott hangszeres darabot.[9] Falusi cigányzenészek között a hangszeres közjáték neve, területenként változóan, szintén „cifra", „figura", „figurája".[10] Nem ritka emellett a kóda értelmű „levágás" kifejezés; ez a városi cigányzenészek közt is ismert. Mátray Gábor, 1854-ben írt tanulmányában, a cigányzenészek által „záradék (coda) gyanánt" játszott „gyors cifrázatok"-ról beszél.[11]

[2] Sárosi 1984, 52. lap.
[3] Szabolcsi 1959, 225. lap.
[4] B. Ö. I., 65. és 825. lap.
[5] 1971-ben végzett helyszíni gyűjtés adata. Hangfelvételen l. a Zenetudományi Intézet archívumában, AP 7501b.
[6] Borbély Jolán: Lakócsa táncai. Sokszínű hagyományainkból I. Budapest 1974, 20. lap.
[7] Adolf Beyschlag: Die Ornamentik der Musik. 2. kiadás, Leipzig 1953, 14. lap.
[8] Bartók lejegyzése fonográfhengerről. A Zenetudományi Intézet archívumában BR 13 213, ill. BR 13 216-jelzettel.
[9] B. Ö. I. 71. lap.
[10] A széki zenészek következetesen a „cifra" megjelölést használják. L. Halmos 1981, 191. lap.
[11] Mátrai 1984, 309. lap.

A felsorolt elnevezések kivétel nélkül felbontott, elaprózott hangokra, figurált — megcifrázott — virtuóz szándékú hangszerjátékra utalnak. Rátermettségét a hangszeres zenész leginkább játéka mozgékonyságával érzékelteti. Ott tud a legszabadabban mozogni, ahol a formai akadály a legkevesebb: az ütempáros zenében. Cifrázás, diminuálás, aprázás fogalma így kerül szoros közelségbe az ütempáros szerkesztéssel.

Az Európa legperiferikusabb területein századunkig önálló szerkesztésmódként is megőrzött ütempáros zene nagy változatosságában is egy alapjaiban közös európai tánczenei hagyományról tanúskodik. E közös hagyománynak egyaránt része a norvég hardingfele-zene, az írek és a skótok hegedűn, ill. dudán játszott régi tánczenéje és az olasz dudazene. Emellett a Balkán egyes részein szinte máig érintetlenül fennmaradt ütempáros tánczenéből Európán túli, keleti kapcsolatokhoz is egyenes út vezet. Skóciától a Kaukázusig, Svédországtól Szicíliáig évszázadokon át közös volt Európában a legfőbb tánczenei hangszer, a duda is. Bár a dudának a késő-középkor óta kontinensünkön sokféle változatát létrehozták, a nagy változatosságban is megmaradtak az alapvető általános hangzásbeli, hangterjedelmi, játéktechnikai dudaszerűségek, melyek a népek tánczenéjének alakulásában a nyomon követhető nemzetközi divatáramlásoktól függetlenül is rokon vonások keletkezéséhez vezettek.[12] Már maga az ütempár csekély terjedelme is arra figyelmeztet, hogy ebben a kategóriában élesen elhatárolható nemzeti sajátságokról óvatosan beszéljünk; ilyen terjedelemben véletlen hasonlóságokra és egyezésekre sok a lehetőség. Mégis beszélhetünk a magyar népzenében jellemzően előforduló, sajátosnak tekinthető szerkezetekről annál inkább, mivel a ma még feltárható készlet a feltételezett korábbi ütempáros zenének csupán a legszívósabb, a legáltalánosabban meggyökerezett része. A dallampéldák mellékelt gyűjteménye ebből is csak a csoportosítható — többékevésbé típusba sorolható — legjellemzőbb részt képviseli.

Hangsúlyozandó, hogy a duda-*aprája* és a hegedű-*cifra* ütempáros zenénknek csupán a leginkább felületen maradt része. Több és fontosabb ennél az, ami fejlettebb dallamokba beépülve maradt fenn. E töredékeknek, akárcsak a töredékes régészeti leleteknek, már azonosításához is fontos ismernünk a közvetlen környezetet, melyben megtaláltuk. Ütempáros mivoltukat, ezt többé-kevésbé eláruló szerkezetükön kívül, elsősorban zenei környezetük hitelesíti — mindenekelőtt a teljes dallam, amibe beépültek. Egy-egy ütempár magában az élő ütempáros tánczenében sem önmagában fordul elő, hanem saját többé-kevésbé azonosítható változataival és, gyakran, más ütempárokkal együtt. Emellett, az ütempáros töredéket őrző fejlettebb dallamnak nem feltétlenül minden része ütempáros. Szöveges dallamok esetében — itt érintkezik, viszonylag széles felületen a hangszeres ütempáros zene a gyermekjátékdalokkal is — az ütempár zenei jellemzőihez a szöveg is hozzátartozik: alárendeltségével, nem ritkán logikai értelmetlenségével ha mást nem, legalábbis a dallam szorosabb hangszeres kapcsolatát sejteti.

Idézett tanulmányában már Mátray Gábor is úgy ítéli, hogy (ütemismétlő) „gyors cifrázatok" játszására „a zene hosszabbítása végett" is szükség van. Mátray észrevétele, úgy látszik a strofikus dallamokba beépült ütempárokra is érvényes. Ütempáros részt többnyire olyan dallamegységek után találunk, melyek a strófaérzék (periódusérzék) számára rövidek, befejezetlenek: leginkább kétsoros dallamok folytatásában, hogy ezáltal a dallam négysoros strófává egészüljön ki. E motívumismétlő-kiegészítő hajlamnak az érvényesülését egészen a népies dalokig és az új stílusú népdalokig követhetjük. Különösen a népies dalok között, gyakran találunk ún. osztott harmadik sorú szerkezetet: a

[12] Általánosan elfogadott megállapítás, hogy a hangszeres zene nemcsak eredetében különbözik a vokálistól hanem abban is, hogy a hangszeres stílusok a vokálisnál sokkal gyorsabban terjednek — leginkább magukkal a hangszerekkel együtt. Erről l. pl. C. Sachs: The Rise of Music... 1943, 47. lap.

harmadik sor nem egyéb, mint megismételt vagy szekvenciásan megismételt ütempár (l. pl.: 45., 74.b, 127., 133.)[13] Táncdallamaink közt az ún. vándor sorok és sorpárok — melyek nem ritkán maguk is ütempáros eredetűek — alkalmi társulása leginkább ütempáros előzménnyel vagy folytatással történik. Ilyen sorpárokat a régebbi hagyományt képviselő zenészek improvizálva kerekítenek ki négysoros egységgé — másik sorpárral, ütempárismétlő szakasszal, „cifrájával" (pl. erdélyi legényesekben, sűrű tempókban, pontozókban). A kikerekítés nem mindig kötelező, inkább csak erős tendencia; vagyis a régies hangszeres zenében a strófánál kisebb egység máig sem szokatlan jelenség.

Az improvizált szerkesztésben otthonos zenész természetesen azt is tudja mit, hogyan lehet *szétszedni:* késznek elfogadott dallamot fellazítani, bizonyos részleteknél elidőzni — azokat, az ütempáros gondolkodásnak megfelelően ismételgetni. Így keletkezik ugyanannak a dallamtípusnak — pl. a *jaj-nóták* között — sokféle terjedelmű változata. Ütempáros eredetű dallamok esetében „összerakásról" vagy „szétszedésről" beszélni végső soron nem egyéb, mint ugyanannak az eljárásnak különböző szemszögből való megítélése. Tipikus példa a *Csípd meg bogár* dallama. Ennek századunkban a városi cigányzenészek már mindenhol egyetlen 16 ütemes periódussá kerekített változatát játsszák. A Bihari és Pálóczi Horváth Ádám óta a múlt században lejegyzett, ill. e században parasztok között gyűjtött több mint hetven változat (köztük *jaj-nóta* változatok) szokatlanul nagy formai szóródása arról tanúskodik, hogy ez esetben a strófaszerkesztés igénye sem tudta a zenészekkel elfeledtetni az ütempáros eljárásban rejlő lehetőségeket. Voltaképpen a „szétszedhetők" közé sorolhatjuk a ma is közismert *Erdő mellett nem jó lakni* dallamát is. A véglegessé vált szöveges változat szerint e dallam két fele nem egyéb, mint egy-egy megismételt ütempár. A városi zenészek által is játszott s többnyire már ugyancsak megrögzött hangszeres változatban a második ütempár — a dallam második fele — többször ismétlődik — kvinttel feljebb és variálva, hogy az ismétlés hatásosabb legyen. A dallam szétvált — talán eredetileg különálló sorait — ütempárjait —, jellemzően dudanótákban és gyermekdalokban találjuk meg.

A hangszeres zenében szerepet játszó ütempáros töredékek részletes számbavételére vállalkozni jelenlegi ismereteink alapján még korai volna. Valamilyen csoportosítást azonban már az ez ideig azonosítottak is megkívánnak. A csoportosítás nem lehet szigorú értelemben vett típusrend; a töredékek, természetüktől adódóan, nem kínálnak ehhez elég kritériumot. A gyermekjátékoknál bevált „dallam-mag" szerinti elrendezésnek pedig az az akadálya, hogy az egymással kapcsolatban álló töredékek szerkezetileg túlságosan sokfélék; nem lehet őket egy-egy dallam-mag címke alá maradéktalanul besorolni.[14] Végül is leginkább csak hangkészlet alapján osztályozhatunk. E szerint egy-egy ütempár-*csoport* a jellemző hangsor és hangterjedelem szempontjából azonos ütempárokból jön létre. Az azonos elv szerint — *g'*-hez mint *dó*-hoz — transzponált és hangsoruk két szélső hangjával jelölt csoportok alulról felfelé, ezen belül nagyjából növekvő hangterjedelmük szerint követik egymást. A vokális dallamok közlésében megszokott *g*-alap ez esetben szerencsésen esik egybe a magyar népdalhagyományban használt duda *írott* alaphangjával. Az ütempáros rétegben a duda-dallamok száma viszonylag nagy. A duda közvetlen vagy közvetett hatása e rétegben szöveges vagy hegedűn játszott dallamokon is kimutatható. Az első, *V—I*-es csoportról pl. úgy látszik, nem egyéb, mint az *d'* (=V) és az *g'* (=1) váltogatásának — a duda *kontra*sípján megszólaló váltogatott bordunkíséretnek — dallam-motívummá fejlesztése. Azonban már ennél az erősen *duda*-jellegű cso-

[13] További példák: Bartók 1924, 130., 150. sz.; Kerényi 1961, 80., 82., 101., 107., 120., 135., 139., 162., 167., 169., 180.

[14] A dallammag szerinti rendezésről l. az MNT I. XIX—XXXV. lapját.

portnál is gondolnunk kell arra, hogy a duda hatása nem kizárólagos. Az V—1 — alsó kvart és alaphang — váltakozás régóta ihletője, kísérője, serkentője a táncnak. Hogy az emberek tudatában ez így rögződött, abban a dudának kétségtelenül fontos szerepe van, de joggal kérdezhetjük: minek köszönhető maga az V—1-et hangoztató duda-szerkezet? Az első csoport áttekintésekor — de némelyik további csoportnál is — hosszan eltöprenghetnénk azon, hol végződik a dudaszerűség és hol kezdődik a domináns-tonika váltogatás dallami kifejezése. Ilyen töprengéssel azonban nem jutnánk messzire, mivel az egyértelműen ide vagy amoda sorolható példák száma viszonylag kevés. Hasznosabb, ha egyelőre inkább arra figyelünk, milyen arányban képviselik népzenénk különböző rétegeit az ütempárok.

AZ V—1-ES CSOPORT

E csoport erőteljes jelenléte zenei hagyományunkban a 16. századtól — tánczenénk írásbafoglalásának kezdeteitől — századunkig, századunkban pedig a teljes magyar nyelvterületen kimutatható. A példák közt néhány hangszeres román dallam is van annak jelzésére, hogy a hangszeres nyelvterületbe a velünk közelebbről érintkező szomszéd népek is nagymértékben beletartoznak. *V—1-es* ütempárok dudanóták és hegedűn játszott hangszeres darabok, gyermekdalok, népdalok és népies dalok között fordulnak elő, s már ennek köszönhetően is népzenénkben ismeretlen vagy tisztázatlan összefüggésekre hívják fel a figyelmet. A sokféleségben egy-egy fontos zenetörténeti adat is feltűnik — amilyen az Ungareszka dallam, a Rákóczi-nóta, az 1847-ben kiadott „Tolnai lakodalmas". Értéktelennek hitt, „vegyes" dallamokat kötnek szorosabban múltunkhoz és kapcsolnak össze reprezentáns régi dallamokkal, egészen a „páva" dallamtípusig.

A példák között természetesen nem szerepelnek olyan V—1-et váltogató dallamok — pl. kanászkürt utánzó vagy „kuruckvartos" dallam — melyek zenei környezetük és funkciójuk szerint az ütemparós tánczene körén kívülesnek.[15]

Csoporton belül úgy látszik nem mindegy, hogy V-ön vagy 1-en indul az ütempár. A kétféle különválasztása bizonyos rokoni körök differenciáltabb elhatárolásában is segít. Az V-ön induló példák száma nagyobb (1—33); vagyis az V-ön indulás és az 1-en való megállás már magában a motívumban is jellemzőbb. Ha ehhez azt is hozzávesszük, hogy az 1-en induló 17 példa közül (34—50) csak tíz áll meg V-ön — hét az ismétlések végén visszakanyarodik 1-re —, ebből a csoport minden mélyengyökerezettsége mellett is, a funkciós érzék érvényesülésére következtethetünk. A funkciós érzék erősségének fokozatai abban a folyamatban is megmutatkoznak, ahogy a két fok dallammá oldódik. Régebbi rétegekben és nem harmonizáló stílusokhoz tartozó dallamokban a két fok hangja akadálytalanabbul keveredik: a *d* ütemében *g* akkordra (dúr vagy moll) vagy arra is értelmezhető hangok vannak (pl. 2—4., 6., 7., 30—33.), és fordítva: a *g* ütemében *d* (jellemzően csak dúr) akkorhangjai is szerepelnek (3., 13., 14., 20., 29—33.). Újabb rétegekben viszont a határozottabb harmonizálhatóság, vagyis a domináns és tonikai értelmezésű váltakozás érezhető. Ennek megfelelően, a dallamban a *d* és a *g* terce és kvintje az alaphanggal egyenrangúan szerepelhet, sőt a *d*-nek néhol már a kisszeptímje is megjelenik. Ha tudjuk, hogy mindezekhez esetenként átmenő- és váltóhangok is járulhatnak, beláthatjuk, hogy az V—1-es ütempár sok esetben a felismerhetetlenségig be-

[15] Az „ütempár" kifejezés, mint erről már e munka elején is történt említés, általánosító értelemben is értendő. Bizonyos esetekben kétszer $^2/_4$-es ütemnél hosszabb vagy rövidebb egységet is jelölhet, sőt olyan dallamrészletre is vonatkozhat, amelyben ütemparegységeket egyértelműen elkülöníteni nem lehet. Ilyen értelemben beszélhetünk augmentált, diminuált vagy fellazult ütempárokról. A szövetben előforduló, kommentár nélküli „motívum" kifejezés is általában ütempárt jelent.

olvad környezetébe. Ilyenkor, a zenei környezet figyelembevétele mellett, leginkább a közvetítő változatok vezethetnek nyomára. Az idevonatkozó 50 dallampélda alapján, az V—1-es ütempár dallammá szerveződésének a következő módjait különböztethetjük meg:

I. Rendszertelen ismétlést, vagy annak minősíthetőt találunk 3 dallamban: 2., 27., 34.

II. Egyetlen (toldalék-) dallamsorrá alakul 4 dallamban: 32., 33 , 36., 49.

III. Önálló, vagy önállóan is előforduló sorpár lesz belőle 7 esetben: 15., 21., 23., 28., 29., 30., 31.

IV. Teljes (strofikus) dallammá szerveződik 3 esetben: 1., 22., 38.

V. Osztott harmadik sora 3 vokális, strofikus dallamnak: 17., 43., 45.

VI. Indító ütempár 2 hangszeres dallamban: 7., 50.

VII. Szöveges, vagy hangszeres dallam első fele 8 esetben: 3., 4., 5., 6., 26., 35., 37., 39.

VIII. Szöveges vagy hangszeres dallam második fele 19 esetben: 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 16., 18., 19., 20., 24., 25., 40., 41., 42., 46., 47., 48.

Néhány megjegyzés a felsorolt kategóriákhoz:

I. A rendszertelen ütemparismétlést képviselő dallamok közül a 27. a periódus-szerkezetű 28.-nak közeli változata. Az utóbbi egy népszerű múlt századi népzenei feldolgozásnak — az 1840-es években Riszner József által összeállított „Tolnai lakodalmas"-nak, a darab minden egyes dallama után elhangzó „coda"-ja, azaz közjátéka. Nem valószínű, hogy 1932-ben a Zala megyei dudás-furulyás pásztor, kanásztánc közjátékaként a Riszner-féle kóda elrontott változatát, ill. változatait játszotta volna. Hihetőbb, hogy az előadója által „cafrang"-nak, ill. „figurás hang"-nak nevezett furulyadallam az elsődlegesebb változat; ennek elődei közül került ki a Tolnai lakodalmas periódussá szerkesztett „kódája".

II. A dallampéldák közt szereplő „sor"-egység közül három látszik *aprája*-maradványnak. Közülük egy (49.) olyanként is hangzott el, bár szöveg által meghatározott terjedelemben. A gyermekdalként feljegyzett negyedik példa (36.) strofikussá bővült változatai ismertebbek. Ha azonban elfogadjuk az ütemparos rétegben való gyökerezését, a dallam ebben a formában is teljes.

III. Az önálló, ill. önállóan is előforduló V—1-es sorpárok[16] kétségtelen rokonságot mutatnak egymással, valamint a fél „kanász"-dallamként szereplőkkel — hiszen azonos zenei anyagból épültek —, holott Somogytól Csíkig, sőt Moldváig úgyszólván az egész nyelvterületet képviselik. Külön is feltűnő, hogy a somogyi és az erdélyi változatok közt egyaránt a *la*-végűek vannak túlsúlyban.

IV. A kizárólag V—1-es ütempárból épülő strofikus dallamok száma, a fenti osztályozás szerint, 3. Ezek közül azonban az első (1.) csupán azért került ide, mert Bartók négysorosnak jegyezte le; hangszeres mérték szerint ez is sorpár. A 22. sz. dallam természetesen csak úgy illik bele a számára itt kijelölt kategóriába, ha figurált 1., 3. és 5. ütemét *d*-re egyszerűsítjük és oktávval letranszponáljuk. A kvintváltó 38. sz. dallam első fele ugyancsak transzponálandó — kvinttel lejjebb —, amennyiben a dallamnak az V—1-es ütempárból való származtatását elfogadjuk.

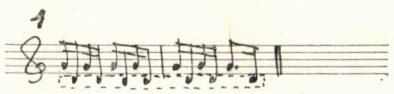
V. Az osztott harmadik sorú három dallampélda egyikénél, a Rákóczi-dalnál (17.) érdemes valamivel hosszabban időznünk. Ennek itteni helyét közvetlenül előtte levő sorpár — részlet a szilágysámsoni hangszeres „Rákóczi kesergőjé"-ből — is megerősíti

[16] A „sorpár" megjelölést — „periódus" helyett vagy vele váltakozva — népzenénkben a hangszeres dallamoknak a strofikus-szövegesekkel való állandó érintkezése indokolja. Az esetek többségében ugyanis a „sorpár" megjelölés kevesebb félreértésre ad okot.

ugyanúgy, mint a köréje helyezett további hangszeres sorpárok (13—22.).[17] A hangszeres változatokkal való egyezés alapján elegendő okunk van feltételezni, hogy a Rákóczi-dallamtípusnak legalábbis a második fele ütemparos eredetű. A vokális változatoknak ugyanis nemcsak ütempárismétlő harmadik sora, hanem az azután következő rövidebb vagy a megelőzőkkel azonos hosszúságú zárósora is azonosítható az ütempárismétlő változatok zárásával. Maga a rövidebb — a szaffikus versszak adonisi sorára emlékeztető — utolsó sor, amilyet pl. a nagyszalontai szöveges változatban találunk, szintén az ütemparosságra figyelmeztet: a periódus molljellegűvé variált ütempárja, mely záró sorrá önállósult.[18] A 19-es — az „Adott Isten szekeret..." dallama — egészében is egyezik a Rákóczi-nótával: annak mintegy leegyszerűsített és izometrikus négysoros versszakká szabályozott változata. Külön meglepetés ebben az egyszerűbb formában az, hogy a dallam első két sora is egy-egy (ezúttal lefelé irányuló) V—1-es ütempárra redukálható. Eszerint, a sok „Rákóczi"-változat közt olyan is akad, mely az *egész* dallam ütemparos származtatásának lehetőségére figyelmeztet.

Felvetődik a kérdés: hogyan egyeztethetők az V—1-es ütempárt tartalmazó Rákóczi-dallam változatok a Vietórisz kódexbeli, legkorábban lejegyzett változattal — az „olach tancz"-cal. Abban ugyanis nem V—1-es, hanem — számokkal kifejezve — 1—1-es (hangismétlő) ütempárt találunk, olyat, amely szekvenciaszerűen, szekunddal feljebb is ismétlődik.

A kétféle Rákóczi-ütempár közötti kapcsolatteremtésben közvetítőnek a 19. század elején már hangszeres és vokális lejegyzésben is rögzített *Csípd meg bogár* dallamot használhatjuk. E dallamnak némely változata — köztük Pálóczi Horváth Ádémé is — közeli rokonságot mutat az „oláh tánc"-cal: ugyanaz az ütempár, ugyanúgy szerepel benne, mint amabban.[19] A legkorábbi hangszeres lejegyzésben — a Bihari neve alatt publikáltban — viszont ugyanúgy, mint a mai legáltalánosabban ismert változatban V—1-esnek minősíthető ütempárt találunk. Ez az V—1-es tehát változata a hangismétlő 1—1-esnek; amit csupán zenei érzékünkre hagyatkozva sem nehéz megérteni, de forduljunk ismét a dudához. A duda alaphangjához (írott *g'*) elválaszthatatlanul hozzátartozik az alatta levő kvart (írott *d'*). A folyamatosan szóló alaphang megszakításának és ismétlésének hatását pl. csak úgy lehet dudán elérni, hogy mintegy megszakító hangként kell megszólaltatni az alsó kvartot, az ún. kontrasíp alaphangját. Vagyis az „oláh tánc", ill. a *Csípd meg bogár* hangismétlő motívuma dudán így hangzik:



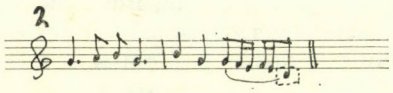
Az 1-es és V-ös — alaphang és alsó kvart — keveredésének hajlama egyébként parasztzenét játszó hegedűsök játékában is megfigyelhető. A dallam bizonyos nyugvópontjai — leginkább sorvégeken — szívesen váltanak át pl. *d''* végzőhangról az üres *a-*, ill. *g'*-ről az üres *d*-húrra (többnyire a következő üres húrt, a *d*-t, *g*-t megszólaltatva.) A gyimesi zenészek közt egy-egy *d''*-ről vagy *g'*-ről elinduló díszítő hangcsoportnak gyakran ugyancsak kvarttal mélyebben, az üres húron van a végállomása — pl. a *Csípd meg*

[17] A Rákóczi-dal második felével közelebbi vagy távolabbi rokonságot mutató sorpár-változatok száma további, Moldvától Somogyig úgyszólván az egész magyar nyelvterületet képviselő példákkal az itt közöltek sokszorosára bővíthető.

[18] A nagyszalontai változatot l. Kodály—Vargyas 373. sz.

[19] A két dallam kapcsolatának részletesebb bemutatását l. Sárosi 1985. 65. lap.

bogár gyimesi „lassú magyaros" változatában is, és éppen az „oláh tánc" felfelé szekvenciázó ütempárjainak megfelelő helyen:



Továbbhaladva a dallammá szerveződés imént felsorolt lehetőségein, a VI. pontnál (indító ütempár) nem szükséges megállnunk. A VII. ponthoz sorolt dallampéldák közt (a dallam első fele V—1-es) a 3. és 4. számú egymás változata; csakhogy a szöveges változat (3.) beéri egyszeri változatlan ismétléssel, míg a szöveggel ellátott, de hangszeres sorpár egészében épül az V—1-es motívumra. E példa nem éppen szerves folytatása újból a Rákóczi-dallamcsaládra emlékeztet. Feltehetően Egressy kapcsolta össze az itt közölt sorpárral. Hangszeres népzenei hangfelvételen a hozzákapcsolt második rész önállóan szerepel: a kürti (Strekov, Komárom m.) cigánybanda a 60-as években „régi lakodalmi köszöntő"-ként játszotta és szöveget a zenészek természetesen nem tudtak hozzá.[20] A dallam, két ütem terjedelmű bővítést leszámítva, ugyanolyan V—1-es sorpár, amilyeneket dallampéldáink közt a Rákóczi-dallam körül látunk. Annyival még közelebb is áll a Rákóczi-dallamhoz, hogy zárása nem *la*-ra, hanem *mi*-re történik.

A 26. sz. kunszentmiklósi hangszeres, és a 35. sz. felsőiregi (Tolna m.) szöveges dallam leginkább abban különbözik egymástól, hogy egyikben felfelé, másikban lefelé ugró V—1-et találunk; a lényegében azonos zenei tartalmú folytatás azonban szinte egymás változatává teszi őket. Hasonló — az azonos irányú V—1-es révén talán még szorosabb is — az összefüggést a Kiss Áron által közölt gyermekdal (37.) és az Ungaresca-dallam (39.) között. Az V—1 ismétlések után folytatásként mindkét dallamban az ugyancsak gyakori és jellemző 3-as körüli ütempárt találjuk. Ugyanez az építkezési elv érvényesül, moll változatban — a harmadik sorban 1—b3-as ütempárral — a népies dal példában is. (44.).

VII. az V—1-et tartalmazó dallamok közt legnagyobb aránya azoknak van, amelyekben a dallam *második* fele épül V—1-ből: rövidnek érzett dallam kiegészítése motívumismétlő eljárással. Ennek egyik gyakori formája: a két sorhoz motívumismétlésből harmadik sor, majd rövid záróformula. Ezáltal a szaffikus versszakhoz hasonló szerkezet jön létre. (Ide sorolható a már tárgyalt Rákóczi-dallam, továbbá: 8., valamint — 3-as körüli ütempárral — 39.) A leggyakoribb azonban ebben a csoportban is az V—1 „kanász"-sorrá szerveződése; 19 dallamból 12-nek ilyen a második fele. Van, ahol az ütempárismétlés szabadsága látszik fontosabbnak (24., 25.), a többség azonban szigorúan tiszteletben tartja a tetrapodikus keretet (még variálatlan ütempárismétlés esetén is, pl. 40). A 11. sz. dallam ütemparos második fele 18. századi hangszeres dallamokban kódaként is előfordul, sőt felismerhetően benne van Haydn D-dúr Zongoraversenye Rondo all'ongarese tételében is.[21] A 19. dallam egy ugyancsak Somogy megyei változatában („Vörös bor nem drága...", l. Dobszay 1984. 242. sz.) a megfelelő helyen az V—1 ugyan kissé elmosódik, a motívumismétlő hajlam viszont szabadon érvényesül. A motívumok összeszerkesztésének szemszögéből nézve, a 46. dallam („A Vargáék ablakjuk...") kivételes eset: a háromsorosnak érzett dallamban a második sor közepén — ugyancsak duda-jellegű ütempár után — indul az V—1-es. A 48. dallam első két sorához már Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményében is találunk változatot. Jellemző, hogy

[20] A Komárom megyei Kürt (Strekov) községben a helybeli cigányzenekartól 1963-ban magnetofonszalagra vett változatot l. a Zenetudományi Intézet archívumában: AP 5912.
[21] DPP 1978, 67., 68., 70. lapon, valamint Sárosi 1984, 50. lap.

ott (214. sz.) a folytatás szervesebbnek látszik ugyan, mégis — a sajtó alá rendező Bartha Dénes szerint is — mesterkélt. Az itteni megoldás — a motívumismétléssel való kiegészítés — zeneileg kifogástalan.

1—1-ES ÉS EGYÉB HANGISMÉTLŐ CSOPORT

Azonos hangmagasságon maradó, kitartott vagy ismételt hangokból álló ütempár eredeti formában viszonylag ritkán fordul elő; leginkább eszmei jelenlétét lehet sejteni többé-kevésbé egyéb ütempárcsoportokhoz is sorolható képződményekben. Változatlan hangismétlést dudanóták, dudautánzatok vagy ilyenekhez hasonló gyermekdalok végén találunk, dallamkiegészítő vagy hosszabbító szerepben (51., 52., 53., 54.). Ilyen hangismétlésekben is előfordul a 2., 3. vagy további fokokra való elmozdulás (55., 56., 57.), illetőleg az V. fok érintése, ami már a dudahangzásból is magyarázható (a kontrasípon megszólaló V. fok közbeiktatása nélkül nem lehet az alaphangot megismételni); emellett énekben is természetes támasztéka — megfelelő esetekben helyettesítője — az V. fok az 1. foknak (58.).

Dudán vagy más hangszeren — különösen ha nem dallamzáró ütemekről van szó — szinte elkerülhetetlen a hangismétlés valamilyen lazítása. Fellazított 1—1-nek értelmezhető pl. a Zala megyei „takácstánc" 3. és V. fokot is tartalmazó harmadik sora (59.), vagy a gyimesközéploki táncdallamban ugyancsak harmadik — és negyedik — sort indító ütempár (60.). Figurált 1—1-esnek is nevezhetnők a királyfalvi (Kisküküllő m.) „magyaros"-ból kiemelt periódusnyi egységet (61.).

A kunszentmiklósi „törökös"-ben is hangismétlő motívumot találunk, ami azonban — amellett, hogy dallamossá van oldva — szekvenciaszerűen halad *c*-ről *a*-ra és *g*-re (62.). Szekvenciázó 1—1-esre jellemzőbb példa a „Csípd meg bogár" dallam (63., 64.). Ugyanaz az ütempár, mely e dallam második felében szekvenciázva felfelé halad, a dallam elején kvint, ill. oktáv ugrás beiktatása által válik jellegzetes kezdőmotívummá. Az 1—1-es ütempár köti össze a „Csípd meg bogár" dallamot a „Rákóczi" dallamcsaláddal (65). Mindkét dallamcsaládban megtaláljuk a felfelé szekvenciázó 1—1-es ütempárt vagy annak nyomát — a nyomok közé sorolva elsősorban az 1—1-es változatként is felfogható V—1-et.[22]

A szekvenciázás vagy a transzponálás egyéb módja szinte hozzátartozik az 1—1-es ütempárhoz, mivel ez egyszerű vagy akár variált ismétlésben dallamszerkesztésre alig alkalmas. Az esetek többségében szekund-transzpozícióról van szó. A szekunddal arrébb csúszó 1—1-es mögött viszont általában harmóniaváltás is érezhető — ennek megfelelően kell a dallammotívum megismétlésénél a harmóniai hátteret tekintetbe vennünk (66—70.).

Transzponálástól, ill. szekvenciától függetlenül sem ritka, hogy a hangismétlő motívum nem az első fokon, hanem máshol szólal meg. A nagymegyeri duda-apráják egyikénél voltaképpen a 2—2 jelölést kellene használnunk (71.); ugyanígy 2—2-es a somogyi kanásznóta harmadik sorának első két üteme (72.).

Az 1—1-es keveredése a szomszéd csoportokkal — 1—1-gyel, 3-as körülivel és különösen 1—b3-mal — olyan mértékig lehetséges, hogy sok esetben ugyanaz az ütempár több csoportban is elhelyezhető. Az V—1-es csoport példái közé sorolt maros-tordai „kecskék tánca" második felét pl. 1—1-nek is tekinthetjük (40.); ugyanebben a dallamrészben viszont a *g* tartalmúnak minősített ütemek *g—a—b* hangcsoportokra bomlanak, így az 1—b3-as képletnek is megfelelnek. A hegedűn játszott somogyi „verbunk" V—b3

[22] Vö. Sárosi 1985, 65. lap, valamint l. a Rákóczi-dallamcsaládról mondottakat az V—1-es csoportnál.

hangterjedelmű alap-ütempárját, mely variáltan, kvinttel feljebb is megszólal, 1—1-re is, V—1-re is egyszerűsíthetjük. (73.).

Lajtha az általa Szentgotthárdon cigányhegedűstől lejegyzett Dankó-nóta változathoz (mely maga is 1—1-gyel kezdődik), az adatközlőt idézve megjegyzi: „Ezt még régen dudások is játszották..." Az eredeti dallam szövegét — *Kanásznóta* címmel (!) — Gárdonyi írta. A szentgotthárdi változat 1—b3-as képletté oldódott hangismétlő duda-zárással végződik (74a.). Megjegyzendő, hogy ugyanezen a helyen a Dankó nevével hitelesített fő alakban is ütemparós részt, méghozzá 1—b3-asból álló osztott sort találunk (74b.). Úgy látszik, a hegedűn játszott duda-zárás nem kivételes és nem is éppen csak újabban ekőforduló jelenség. Találunk ilyet már a galántai cigányzenészek játéka nyomán 1800 táján lejegyzett dallamok között is (75.) Az idézett részletben, virtuóz tendenciájú hegedűdallamról lévén szó, az 1—1-es természetesen dallammá van oldva: nemcsak az 1—b3-as képletig, hanem azon túl is, egészen a b6. fokig tágul.

Az 1—1-es fellazításának további lehetőségét mutatja az 1954-ben Simonfán (Somogy m.) ugyancsak hegedűs zenésztől lejegyzett „dudatánc"-dallam. Ebben a hangismétlést már csak eszmei háttérként észleljük, holott az egész dallam szerkezeti alapeleme hangismétlő motívum (76.).

AZ 1—2-ES CSOPORT

Szomszédaitól élesen elválasztani már az első két csoportot sem lehetett. A továbbiakban a csoportok keveredése, egymásbafonódása még nagyobb mértékű. A keveredés fő oka az, hogy az ütempár hátterében rendszerint domináns-tonika akkordváltás is érezhető. Következésképp egyik-egyik akkord hangjai (az V. fok esetében a szeptímhang is ideérthető) helyettesíthetik egymást a dallamban. Dallami alapsémák azért nagyjából mégis kirajzolódnak. A harmónia dallam-oldó hatását ugyanis, az adatok tömegének tanúsága szerint, az élő népzenei gyakorlatban viszonylag kevesen érzik. Így a harmóniai háttér érvényesülése mellett is van mód dallamsémák kialakulására. Az elmondottak alapján példáink felsorolásának rendje csak általánosságban jelzi az ütempárok valódi összetartozását; az üsszefüggések szoros hierarchiájának — lineáris rendjének — felállítására aligha lehet ebben az anyagban vállalkozni. Csoporton belüli, nem ritkán szervesebben összefüggő, típusszerű képződményeknek is inkább csak jelzésére, mint éles körülírására van lehetőség.

A Színi által közölt értelmetlen szövegű sárospataki diákdal (11.) második fele fentebb az V—1-es csoportban kapott helyet, de a benne előforduló súlyos hangok alapján, ugyanilyen joggal az 1—2-es csoportba is helyezhető. Hasonló D—T irányú 1—2-es ütempár van egy gyimesközéploki csárdás-toldalékban (77.) és egy mérai táncdallam második felében (78.).[23] Fordított, T—D irányú, példaként a Drezdai Citera-tabulatúra „Heiducken-Dantz"-a (79.) mellett székelyföldi táncdallamokat (80—82.), palóc dudaapráját (83.), moldvai csángó gyermekdalt (84.) lehet idézni. Hangsúlyozottan domináns-tonika váltogató motívumot találunk az ugyancsak székelyföldi — gyimesi csángó — „magyarországi verbunk" változó számban ismételgetett 5. ütemében (85.) E példák érintik ugyan a 3. fokot — *b*-t és főleg *h*-t — is, de bennük a hangsúlyos *g*-k mellett az *a*-knak van meghatározó szerepe. Egyébként pedig ezúttal is zökkenés nélküli az átmenek a szomszéd csoportokba — különösen a 3-as körülibe, mint részben ottani példák is mutatják.

[23] E dallam, hasonlóan néhány korábbi példához, *la*-végződésű, ezért — hogy az ütempárképlet a helyére kerüljön — *e*-re van transzponálva.

AZ 1—b3-AS CSOPORT

Az előbbiek közül az V—1-essel, de különösen az 1—1-essel van szoros kapcsolatban, amennyiben sok esetben az 1. fokon történő hangismétlés lazításaként is értelmezhető. A példák felsorolását tehát az imént abbahagyott, a b3-at is tartalmazó hangismétlő záró formulákkal kezdhetjük. A *„Megfogtam egy szúnyogot"* szöveggel közismert dallamot a soproni cimbalmos-prímás Tendl Pál „dudanóta" címen játszotta Lajthának. A darab jegyzetében közölt, Szentgotthárdon gyűjtött egyik „változat" viszont nem egyéb mint aprája-szerű rögtönzés (86.). Emennek hosszú zárásaként 1—1-es és 1—b3-as képlet váltakozik egymással.[24] Az 1—b3-asnak és az 1—1-esnek keverését — a kettő zenei tartalmának nagyjából azonos minősítését — találjuk egy további, ezúttal ismét palóc, dudadarab zárásában is (87.). Hangismétlő zárásra emlékeztet a Bars megyei gyermekdal 1—b3-as ütempárból szerkesztett második fele is (88.). Következő példánk — éjféli misén, orgonán játszott dudautánzat a Bakonyvidéken — még mindig közel áll az amorf 1—1-es záró képlethez (89.). Az 1—b3-as csoportban való elhelyezését főleg az indokolja, hogy dallamhosszabbító ismételgetés helyett ezúttal dallamkezdő témával van dolgunk; így a benne szereplő *b* hang fontossága is megnövekszik. Úgy látszik, általánosítva is kimondható: az igazi — más ütempárcsoporttal kevésbé érintkező — 1—b3-asok dallamalkotó motívumként, többnyire már a dallam elején fordulnak elő. Következő két példánk — a dallamnak csak a második felében jelentkező b3-assal szinte kivételesnek számít: gyimesközéploki csárdás (90.) és Baranya megyei gyerekdal (91.).

Az 1—b3-assal induló dallamok közt találunk: Sopron megyei pünkösdölőt (92.), kalotaszegi legényest (93.) s ennek egyik feltehető előzményét múlt századi dallamban (94.).[25] Arany János által lejegyzett tréfás népdalt (95.).[26] Bartók példatárának 301. sz., nagymegyeren gyűjtött dallama is ideillik (96.). A dal jegyzetében ezt találjuk: „Szövege párosító". Dudáról tehát itt nincs említés. Hogy miért, arról részben Kodálytól kapunk választ az Arany János által lejegyzett változat (97.) jegyzetében. Arany ugyanis e dallamot „Duda-nóta" és „Párna-táncz" címen közli. Kodály jegyzete: „A 'duda-nóta' elnevezést ma csak 4 × 6,7 vagy 8 szótagú táncdalokra használja a nép."[27] A dallam szerkezete és rokonsága nem hagy kétséget afelől, hogy — függetlenül attól, mit nevezünk ma 'dudanótá'-nak — szoros köze van a dudarepertoárhoz. Arany „dudanótájá"-val, Bartók „párosítójával" — egyező dallamot az erdélyi hangszeres zenéből is tudunk idézni: palatkai sűrű magyar első fele (98.). E három dallam azonos ütempárokból alakult azonos „kanász"-sorok révén tekinthető egymás változatának. Teljes szerkezetük azonban meglehetősen különböző, s a szerkezeti változatszóródás a további változtatokkal is erősen tágul, így pl. a Pálóczi-féle dallammal: *„Egyszer a nemes Kunság"* (99.), sőt Zala megyei gyermekdallal is — melynek második, ill. harmadik-negyedik sora erre a zenei tájra húz, holott a változatok nélkül már azt sem tudnók megállapítani, hogy egyáltalán köze van az 1—b3-as csoporthoz (100.).

Az alaphangról kis tercig ívelő 1—b3-as motívumot úgy látszik már Haydn is jellemzőnek érezte; így kerülhetett bele a D-dúr zongoraverseny Rondo all'Ongarese tételébe

[24] Lajtha 1962, 442. lap. 1—b3-as példáink sora meggyőz róla, hogy az improvizált szerkezet valóban változata a *„Megfogtam egy szúnyogot..."* strofikus dallamának. Lajtha ugyanebben a jegyzetben, a 449. lapon, rábapolányi asszonytól is közöl kóda-szerű, 1—b3-asból és 1—1-esből álló változatot. A jegyzet nem figyelmeztet rá, de a szentgotthárdi zenész is és, lényegét tekintve, az általa játszott 1—b3-as-1—1-es kóda is azonos a 478. lapon található jegyzetbelivel (74a kottapéldánk).

[25] Egressy Samu: Keresetlen csárdás 2. frisse. (Vö. Tompa Mihály: Dalfüzér 14. sz. *„Nem szerettem életemben csak egyet"* kezdetű szöveggel. A Tompa-gyűjtemény, Tari Lujza zenei gondozásában, kiadás alatt van.)

[26] A dal jegyzetében „Változata nincs". Kodály ugyanis nem vette figyelembe a motívum-rokonságot, teljes dallamszerkezetben gondolkozott. Arany 1952, 56. lap.

[27] Arany 1952, 61. lap.

(101.). A mindössze nyolcütemes — fél-versszaknyi — részlet második sora nem szekvencia-szerű, hanem reális ismétlése az elsőnek — szekunddal alább; vagyis másodszorra is megmarad a kisterc ambitus. Ebből arra is következtethetünk, hogy Haydn nem „félstrófaként", hanem motívumként fogta fel a négyütemesre augmentált 1—b3-ast. A félstrófaként értelmezett Haydn-témához viszont a diatonikus siratók rokonságból állíthatunk teljesebb párhuzamot (102—104.). E dallamokban — erdélyi vokális és hangszeres dallam, valamint Simonffy-szerzemény — az 1—b3-as képlet mintegy betársult a siratószármazék szerkezetbe. A Haydn-témának, transzpozíció nélkül, közelebbi rokona és igazi ütempár változata a *„Vasárnap bort inni"* dal első fele (105.). További két példánk, sejthető történeti hátterével is, még mindig a „Haydn-csoport"-hoz tartozik, egyben az 1—b3-as képlet elmosódásának is példája: Szatmár megyei csárdás (106.a) és annak Kiskunfélegyházán gyűjtött változata (106.b).

Az 1—b3-as csoport — a kisterces rövid dallamív — a 18. században lejegyzett táncaink kedvelt fordulata. A három történeti dallampélda (107—109.) között külön figyelmet érdemel az utolsó, a Kájoni kódexnek az a *chorea*-ja, amely a Rákóczi-dallamcsaládnak is tagja. Az ütempárok és azok szerves összefonódása révén így jutottunk el másodszorra is ehhez a dallamcsaládhoz.

Az 1—b3-as ütempár a dallamzáró 1—1-gyel leginkább úgy keveredik, hogy az előbbi mintegy rávezet az utóbbira. Szemléletes példája ennek a már korábban idézett vitnyédi dudanóta (55.). E dallamban a 7. fokról való gyors leszaladást a b3-ról 1-re ereszkedő ütempár mintegy lefékezi. Egy másik, ugyancsak szöveges aprájában a 7. fokról való ereszkedés az 1—b3-as alternatívájaként — helyettesítőjeként — szerepel (110.). Ugyanez az ereszkedő 1—b3-as Pálóczi gyűjteményének egyik dallamában (111.) és — némileg feloldva — egy Somogy megyei „verbunk"-ban (Somogyi táncok 235. lap — azonos a Dankó-féle „kanásznótá"-val: 74.b — is megtalálható a dallam második felében és ugyancsak fékező, záró jelleggel. Kezdő motívumként gyermekjátékdalban találunk 1—b3-ast (113.). A 114. példának, marostordai „cigányverbunk" közjáték-dallamának, talán nem ez a közvetlen környezete; közelebbi rokon híján került ide.

Az 1—b3-asok utolsó három példájában — két gyermekjátékdalban és egy dudanótában (115—117.) — a b3 mint tengelyhang kerül előtérbe. A 4. fok határozott érintésével azonban forma szerint itt már kilépünk az 1—b3-as csoportból.

A 3-AS KÖRÜLI CSOPORT

Az 1. és 4. fokkal határolt sávban, mutatkoznak még az 1—b3-asok kiemelése után is valamelyest elhatárolható kisebb csoportok, de ezek szétválasztása — pl. 1—3-ra, 1—4-re, 2—3-ra, 3—4-re — nem látszik célszerűnek, mivel több bennük a közös vonás, mint a megkülönböztető jegy. Legfőbb közös jegyük a bennük kiemelkedő szerepet játszó 3. fok. Mivel a 3. fokot körüljáró ütempárok már a 16. századi hangszeres zenei emlékeinkben is jellemzően fordulnak elő, csoportjukat — erősen általánosítva és a történeti megjelölést nem leszűkítő értelemben használva — *ungareszka* vagy *hajdútánc* csoportnak is nevezhetjük. Egyike az ütemparós hagyomány minden műfaját és rétegét képviselő legnagyobb csoportoknak.

Amint az 1—b3-as csoport az 1—1-essel áll közvetlen kapcsolatban, úgy itt az 1—2-essel lehet szoros érintkezést megállapítani. Az érintkezés pontja maga a 3. fok, mely érintett hangként — egyben az 1. fok közeli akkordhangjaként — az 1. és 2. fok váltakozásában is előfordul.

A gyermek- és szokásdalok kedvelt *mi—re—do* (1—3-as) hangkészletű ütempárja a

hangszeres vagy hangszeresként is használt dallamokban viszonylag kevés. Példáink között egy újabb keletű dudanóta 3. sorában (118.) és egy hegedűn játszott erdélyi táncdallamban találunk ilyet (119. — vö. pl. a *Sárdó*-dallammal, MNT II. 96. sz.). E csoportban legjellemzőbbek és legnagyobb számúak a *h—a* váltakozás köré épült, hangkészletben *g*-től *c*-ig — ritkábban csak *g*-től *h*-ig vagy *a*-tól *c*-ig — terjedő motívumok, amilyet az ungareszka dallam 2. felében is találunk (39.). A régebbi történeti példák közt, nagyszext hangterjedelme ellenére is, a 17. századi „Ungarl. Tantz" második motívuma egyezik az ungareszkáéval (210.); de az 1—2-es csoportnál már felsorolt „Heiducken Danz" (79.) és annak Nörmiger-féle változata (121.) is közel áll az alapváltozatnak tekintett ungareszka-ütempárhoz.[28] További változatok: 18. századi *saltus hungaricus*-ban és ennek szöveges változatában (54., 122., 123.)[29], karácsonyi énekekben — olyanban is, melynek gyökere kimutathatóan a 17. századig nyúlik vissza (124., 125., 126.)[30], továbbá gyermekdal osztott harmadik soraként (127.), ill. a dallam második feleként (128.) székelyföldi táncdallam és kalotaszegi „cigánytánc" második feleként (129., 206.), dudanóta második feleként (130., 131.), Békés megyei román táncdallam második feleként (132.), Beszterce-Naszód megyei lakodalmas dallam első feleként (133.), gyimesi csángó „kettős" tánc dallamának elejeként (134.), bukovinai „hazai tánca" második feleként (135.), Nógrád megyei duda-aprájaként (136., 137.)

A széles rokonságon belül egy olyan alcsoportot különböztethetünk meg, melynek gerinchangjai: *g—c—h—a*, ill. *h—c—h—a*. Ilyen alakzatot találunk egy korábban idézett csángó gyermekdal (84.) második sorának végén, nógrádi duda-aprájában (138.), valamint — jellemzően — 17. századi táncdallamokban. Ez utóbbiakban azonban a hangterjedelem fenn a *d*-t is érintheti (139—142.).

Egy másik alcsoportra a *h—a—h—c* (esetleg *h—a—g—c* vagy *h—a—d—c*) gerinc a jellemző. A dallampéldák között gyermekdal funkciójú dudanótát (143.), kanásznótát (144.), 19. századi bordalt (145.), köszöntőt (146.) és 17. századi dallamot (147.) találunk.

A további példák nem rendezhetők típusszerű alcsoportokba, mert ehhez sokfélék és nem elég karakteresek. Van közöttük dudanóta laza második fele (148.), aprája részlet (149), a gyermekdalok közé keveredett dudanóta (150.), kalotaszegi „farsangos" (151.). Ez utóbbi, *la*-végű lévén, egyéb *la*-végű ütempáros dallamokhoz hasonlóan, a példák közt *e* alapra került. A dallam második felében szereplő ütempárt, oldottabb formában, Kodály által a Marosszéki Táncok fináléjában felhasznált udvarhelyszéki dallam második felében is megtaláljuk (152.) — ott *do* véggel úgy, hogy az 1—2-esnek is értelmezhető váltogatást a végén 1—V-ös is megerősíti. Szekund, vagyis D—T váltogatás az értelme a balassagyarmati cigányzenésztől gyűjtött dudanóta 3. sorában jelentkező ütempárnak is (153.). A balassagyarmati dallam T—D irányú váltogatásaival szemben, egy Arad környéki „ardeleana"-ban D—T irányú 2—3-ast találunk (154.).

Az 1—2-es és 3—4-es közötti határesetnek tekinthető — sőt a teljes dallam perióduszáró ütempárjai szerint inkább 1—2-es — a Nyitra megyei dudanóta második fele (155.).

Néhány példában jellemző hangként csupán a 3. fokot, mint tengelyt, lehet megjelölni: csallóközi szöveges aprája (156. a, b), a *Szaladj kuruc*... kezdetű dal 2. fele (157.), a Színi gyűjtemény egyik dalának 2. fele (158.), Bars megyei dudanóta 2. fele (159. a). Ez utóbbi, feltehetően szlovák dudás által játszott darab mellett egy Nógrád megyei, szö-

[28] Heckel lantkönyvében (Strassburg 1556, 1562) három nem magyar táncban is szerepel az Ungareszkáéval rokon motívum: Ein sechsisch tänzlin, Juden Tantz, Westfäler Tantz.

[29] A 122. és a 123. dallamnak az Ungareszkával való kapcsolatára már Kodály is felhívja a figyelmet. Arany 1952, 50. lap.

[30] A 124. dallam típusának, benne a Cantus Catholici-beli előzménynek (1651) a bemutatását l. Szendrei—Dobszay—Rajeczky 1969, I/1976., II. 88. lapon.

veggel is előadott változat (159. b) a kétsorosból ütempárral négysorossá bővített dudanótáknak azt a sajátságát is illusztrálja, hogy az oktávval induló kötött sorpár után az 1. és 5. fok által határolt sávban mozgó ütemparos folytatás úgyszólván ötletszerű, következésképp sokféleképpen alakul. E jelenség magyarázata is annak, miért nem lehet a pentachord terjedelmen belül a csoportokat élesen szétválasztani.

E csoport utolsó példáiban lényegében a 3., 4. fok váltogatását találjuk: múlt századi ivó nóta — 145. példánk — változata (160.), kapuvári „sűrűje" táncdallam részlete (161.), bihar megyei „erdélyes" (162.). Az utóbbi kettő a T—D váltogató hegedűs közjáték-sorpároknak általánosan ismert nyersanyaga.

A 3 körüli ütemparos dallamokról külön is megjegyezendő: jellemzően a dallam második felében, toldalékban, aprájában, közjátékban fordulnak elő. Az ilyen ütempárral kezdődő 133. és 134. dallampélda ezért kivételnek számít.

AZ 1—5-ÖS CSOPORT

Az aprája-félék hangterjedelméről beszélve, változatlanul egyetérthetünk Bartókkal, aki a pentachord keretet tekinti jellemzőnek.[31] A hangszeres ütemparok többsége valóban elfér ebben a keretben. Ha jórészük még ezt sem tölti ki (l. 1—1-es, 1—2-es stb.), annak leginkább dallamszerkesztési magyarázata lehet, és semmi esetre sem valamiféle fejlődési rend. A kis hangterjedelmű csoportoknál ezért nem ritkaság, hogy jellemzőnek ítélt hangterjedelmükön túllépnek. A pentachord keretben a határok az egyes csoportok közt többé-kevésbé elmosódnak. Az 1—5-ös csoportban így olyan ütemparok is helyet kaphatnak, amelyek az előbbiek valamelyikébe is beillenének. Ugyanígy, az előbbiekhez — különösen a 3-as körüliekhez — besoroltak között is akadhat olyan példa, melynek újabb döntés alapján az 1—5-ösök közt lesz a helye. A néhány hosszabb duda-aprájában mintegy kialakulóban, egymás változataként és egymást váltogatva jelentkeznek különböző csoportokhoz tartozó ütemparok. Ilyen ütemparok szétválogatását nem is lehetne kellő biztonsággal elvégezni és megindokolni, ha a hangszeres ütemparos zenének a nyomai csak bennük volnának fellelhetők. Csoportba való rendezésüket a stabil dallamszerkezetekbe épült, nagyjából egyértelművé rögzült „változatok" meggyőző száma indokolja és teszi lehetővé.

A harmadik foknak az 1—5-ös csoportban is kiemelkedő szerepe van. Ezt talán leginkább karaktermeghatározó erejének köszönheti. A hangszeres ütemparok nagy hányada ugyanis — ez először itt, a pentachord keretben mutatkozik meg félreérthetetlenül — az alapfokú dúr hármashangzatra épül.

A csoporton belőli osztályozást ezúttal a kerethangok elhelyezkedése teszi, bizonyos mértékig, lehetővé.

Az első alcsoportban — a *g'* tájáról *d"*-ig emelkedők alcsoportjában — oyan szerkezetek is helyet kaptak, melyek nem önállóan, hanem 4 (vagy 8) ütemes dallamsorrá kiegészülve fordulnak elő. Az ilyen dallamsor *g'—d"—g'* ívet ír le. A dallampéldák közt szombathelyi cigányhegedűs által játszott duda-utánzást (163.), széki csárdásrészletet (164.; lényegtelen változtatás, hogy a sor vége ezúttal *g'* helyett *g"*-re szalad), Heves megyei duda-közjáték dallamot (165.) és ehhez hasonló felépítésű, de ütempár keretben elférő részletet Zala megyei laza szerkezető dalban (166.), bukovinai székely táncdallamot (167.) és Győr megyei karácsonyi éneket találunk (168.). Az alcsoport egységesebb arcú magját — *g'*-ről skálaszerűen felszaladó ütempár — akár a vele jellemzően társított rögzítőszöveggel is jelölhetnők: *„levelibe van"*. A már korábban idézett Sopron me-

[31] Bartók 1967, I. 50. lap.

gyei énekelt aprája-részlet mellett (57.) Bakony környéki dudanótára (169.), a múlt században lejegyzett dudanótaszerű dallamra (170.) és Kolozs megyei közjáték dallamra hivatkozhatunk (171.).

A *g'*-ről skálaszerűen vagy ugrással emelkedő és ugyanoda visszakanyarodó — pl. *g—d—g* ívvé formált — ütempárra elsősorban az erdélyi tánczenében találunk, nem ritkán kromatizált példákat: Széken (172.; A széki verbunk-közjáték fel-le szaladó figurációját Heves megyei citerás is játszotta, dudanóta dallam utójátékaként: 173.), Kolozs megyében (174—177.); Gyimesközéplokon (178.). Történeti előzményt pedig e példákhoz az 1800 táján Bécsben publikált galántai dallamok közt találunk — „kanász"-sorpárrá kiteljesítve (179.) — s emennek szöveges változataként Arany János gyűjteményének 36. számú dalát idézhetjük (180.).[32]

Dudanótákban, aprájákban, sőt már a kényszerű duda-előjátékban is — amikor a sípok már megszólaltak, de a dudás nem kezdett bele a dallamjátékba, hanem végigszalad ujjaival a hangképzőnyílásokon — gyakori a skálaszerű leszaladás az 5. fokról az 1. fokra. A záró 1—1-est is gyakran ilyen leszaladás előzi meg (pl. 74. a, 76., valamint 181., 182., l. még 217.). Ismételgetve, vagy 5. fokra „nyitó" változattal párosítva — periodizálva 3—4. sor is képződhet belőle (183., 184., 185.); ritkábban a dallam elejére is kerülhet — mint pl. a kalotaszegi csárdás dallamban (186.). A kalotaszegi példa improvizáltan összeillesztett dallam benyomását kelti. Második fele, „vándor"-sorpárként, ismertebb.

Nem skálaszerű ereszkedés e csoportban viszonylag több van. Közülük négy példa: zirci dudautánzó dal második fele (53.), karádi „takácstánc" közepe (187.), széki csárdás-közjáték (188.), vajdakamarási (Kolozs m.) „sűrű csárdás" dallama (189.); emennek második felében az 1—5-ös motívum négyütemes sorrá bővül.

Az alaphármas *h'—d"—g'* sorrendű bontásának körülírására a nyelvterület minden tájáról sokféle változatban találunk példát — együtemes terjedelemtől sorterjedelemig: az északnyugati területekről dudautánzást (190.), apráját (191.), dudanótát (192.), dudáscsúfolót (193.) egyéb szöveges dallamot (194.); Moldvából „juhok énekét" (195.), a Mezőségről „sűrű csárdást" (196.), a bukovinai székelyektől „árgyelánt" (197.), Hont megyéből szöveges apráját (198.) és kanásznótát (199.), Veszprém megyéből karácsonyi éjféli misén játszott templomi dudanótát (200.).

Van egy *d"—h'* körül kikristályosodó alcsoport, mely palóc dudások által játszott aprájában még ugyancsak kialakulatlanul és egyéb ütemparos formulákkal fordul elő (201., 202.). A korábban felsorolt dallampéldák közül ide illik a 23. sz. somogyi dallam eleje, valamint a 156. b alatti palóc szöveges aprája. További példák: Nyitra megyei lakodalmas (203.), Moson megyei „verbunk" (204.), Gömör megyei gyermekdal (205.), székelyföldi táncdallam (206.), középerdélyi „szapora" (207.), Kisküküllő megyei „magyaros" (208.), csángó „régi hejsza" (209.). Az *„Erdő mellett nem jó lakni"* dallam csírájára már itt, ebben az alcsoportban is érdemes figyelnünk: a dallam harmadik sorának első két üteme egyebek közt gyermekdal ütempárjaként is szerepel (210.; a dallam teljes második felét l. a 130. sz. alatti duda-dallam aprájában).

Dudanótákban és gyermekdalokban gyakran és meglehetős egységes formában fordul elő egy *d"—h'—d"* ívet leíró ütempár. Aprájákban ennek is van ütempár előtti — két ütemnél kisebb terjedelmű — alakja (211.). Mint az idézett dallampéldák is mutatják, leginkább a dallam második felében, dallamzárást előkészítő funkcióban találjuk meg ezt a formulát: Bakony környéki dudanóta (212.), mezőkövesdi dudanótaszerű gyermek-

[32] Kodály, aki az Arany-féle dallamot a strofikusság szemszögéből ítélte meg, érthetően nem talált hozzá változatot: „Változatát nem ismerjük. Töredéknek látszik." Arany 1952, 58. lap.

dal (213.), valamint további, különböző területekről származó gyermekdalok,[33] és betlehemes énekek.[34] Bars megyei gyermekdal (215.), valamint 19. századi népies dal példánk tanúsága szerint (216.) előfordulhat dallam elején is.

A 3. és 5. fok táján mozgó alcsoportok közé tartozik a közismert *„Cickom, cickom..."* gyermekdal osztott harmadik sorának *h*-ról *d*-re emelkedő ütempárja (217.), melyhez hasonlót Moson megyei dudanótában találunk (218.).

AZ 5—8 KÖRÜLI CSOPORT

A 8. fokról az 5.-re — *g″*-ről *d″*-re — való haladás, többnyire ugrás, népzenénkben mindenekelőtt dudanótákra és dudán játszott táncdallamokra jellemző. E jellegzetes dallamkezdő hangközzel nagy mennyiségben és változatosságban jönnek létre ütemparos vagy az ütemparossághoz szorosan kapcsolódó egyéb elemi zenei alakulatok. Már a duda-előjátékban — közvetlenül a hangszer megszólaltatása utáni „ujjak játékában" — is gyakran szerepel (219., 220.). A hagyományos dudajátékban a dallamsíp hangsora úgy is megszólalhat, hogy az oktáv és a kvint közötti kvart kitöltetlen marad (a dudák egy részén a szextet és a szeptimát esetleg nem, vagy csak nehezen lehetett megszólaltatni). Az oktávról kvartot leugró, alaphangig leszaladó előjáték-formula dallamsorrá stilizált változatának is felfoghatjuk a 9., 11., 59. (ez esetben kvarttal felfelé transzponálandó!), 117., 214., 217. dallampéldánk első sorát. Az „előjáték"-formula, ha csak oktáv-kvint hangközre korlátozva is, dudautánzásokban is szerepel (212., 221.). A *g″—d″* váltás a lényege az 53. és a (megfelelően transzponálandó) 197. dallampéldánk elejének, valamint gyimesközéploki „medvés" dallam (222. a—b), moldvai csángó táncdallam (223.) és Udvarhely megyei táncdallam (224.) kezdő ütempárjának, ill. első részének. A felsorolt dallamok egyike, a „medvés", egyetlen motívum változataiból épül. Figyelemreméltó, hogy az első motívumváltozatban, ha súlytalan helyen is, megjelenik a *h*, a 3. fok; a második motívumváltozatból pedig kimarad a *g″* hang s ezzel együtt a kvart ugrás. E változtatások a periodizálás szándékáról tanúskodnak: az *a* dallamban a negyedik ütembeli mélypont egyben az első (kanász-) sor végét jelenti, amihez itt még nincs második sor; a *b* dallamban viszont a mélyebb járású, megismételt ütempár (5—8. ütem) már a második, záró jellegű sornak — félperiódusnak — felel meg. Az eljárás analógiáját és kiteljesítését — népes alcsoportra érvényesen — alább, a kifejezetten hexachord (pontosabban hexachord és oktáv terjedelmű: 3—8-as és 1—8-as) motívumnál (sorpárnál) láthatjuk.

A lefelé bővülő 5—8-asnak sok esetben a 3. fok az alsó határa, ill. ismétlés előtti fordulópontja. Ez jól egyezik a 3. foknak ütemparos zenénkben egyébként is betöltött exponált szerepével. Így jön létre a magyarországi dudazenére talán legjellemzőbb „hexachord motivika", amire korábban már Vargyas Lajos felhívta a figyelmet.[35] Az ismétlésekben, ill. a dallam folytatásában azonban a hexachord terjedelem általában oktávra (a mi jelölésünkkel 3—8-ról 1—8-ra) egészül ki úgy, hogy az ütempár — vagy annak 3—4 ütemes sorrá értelmezett és bővült változata — előbb, periódusszerűen az 5. fokra nyit, majd az 1. fokra zár. A megismételt ütempár kivételesen a 3. fokon is befejeződhet (166., 225., 226.). Egyetlen, Veszprém megyei, példán a hexachord, ill. oktáv terjedelmű motívum laza szerkezetté halmozódó ütemparos viselkedését is megfigyelhetjük (227.). Ritka, hogy ugyanez a motívum nem a dallam elején, hanem annak második felében szerepel (228.). Egyébként az 5—8 tartalmú hexachord motívum (pontosabban: a 3—8-as

[33] Pl.: MNT I. 793., 795., 796., 831., 911., 968., 977., 979., 981., 988., 989. számú dallam stb.
[34] Pl.: MNT II., 369., 374—76. sz. stb.
[35] Vargyas 1955, 248. és 270—71. lap.

és annak 1—8-as folytatása) a dallam elején és többnyire olyan dallamokban van, melyeknek folytatása is ütempárokból jött létre. Ez egyben az 5—8 körüliek első nagy alcsoportja.

Ebben az alcsoportban a történelmileg datálható legrégebbi adat a 17. századi „Ungarl.[ändischer] Tantz" (120.). A később, főleg századunkban, lejegyzett adatok közt vannak negyedekben és nyolcadokban mozgó változatok (pl. 184., a kivételes, de változatai alapján idesorolható 218., valamint 126., 160., 159., 199.) — dudanótának, ill. kanásznótának is alkatrészei. Vannak a többségben levő kétütemesek mellett három- és négyütemes változatok (pl. 118., 158., 160.). Vannak természetesen kivételek — a hexachord terjedelmen belül bizonyos eltéréseket mutató példák — is: a bakonyi kanásznóta 1—2. sorának 5—8-as elemében felfelé ugrás is van (229.); a Nyitra megyei dudanótában (155.) és a laza szerkezetű Zala megyei dalban (166.), valamint az „Ürögi kanásztánc"-ban (230.) a 4. és/vagy 6. fok hangsúlyozottabb szerepet kap.[36]

Az 5—8 körüli ütempárok második nagy alcsoportját olyan alakulatok alkotják, melyeknek legalább egyik fele a 8. fokról lefelé haladó tetrachord. A következő dallamok első felében a tetrachord az ütempár második része; első része többnyire *g"*—*d"* váltakozás: tréfás dal Színi gyűjteményéből (231.), Nógrád megyei dudanóta (42., ez esetben transzponálandó), somogyi népdal (12., ugyancsak transzponálandó) és gyors csárdás (185.), balassagyarmati dudanóta (153.; a benne lévő egyetlen hang eltérés — az utolsó *d* helyett *c* — talán nem akadálya az idesorolásnak). Ebbe a környezetbe illik a Veszprém megyei templomi dudanóta kezdő sora is, bár tetrachord-üteme előtt nem 5—8. fok, hanem 7—8. fok váltakozik (200.). Innen már nem esik messze a két tetrachord-menetből álló ütempár: Nógrád megyei dudanóta (232.) és Zala megyei táncdallam elején (182.). További, tetrachorddal kezdődő, de nem azzal folytatódó, két példánk — Udvarhely megyei „szöktetős" és Bakony vidéki dudautánzás (233., ill. 212.) — arra figyelmeztet, hogy sok esetben a tetrachord négy negyede kétszer kétnegyedes egységnek értelmezendő. Így az önmagában is ütempárként szerepelhet. A 212. dallampélda tetrachord-menetéhez valóban nem számíthatjuk hozzá a következő négy negyedet, hiszen az az 1—5-ös csoporthoz tartozó önálló ütempár.

Egyetlen további példa (234. — Bakony környéki népdal) csupán az 5—8 körüli csoporthoz való tartozás egyéb, az ismertetetteknél kevésbé feltűnő, szorosabb rendszerbe egyelőre nem foglalható lehetőségeire utal.

*

Összefoglalva az ütempáros rétegről eddig tárgyaltakat, a következőket állapíthatjuk meg:

1. A zenei alaktalanságból kibontakozó, tudatosan formált és variált legkisebb egység leginkább a *két ütem;* de lehet annál rövidebb vagy hosszabb is, pl. egy ütem, ill. három vagy inkább négy ütem.[37] A némi általánosítással ily módon értelmezett „ütempár"

[36] A közölt példamennyiség csak töredéke e nagytömegű és változatos „hexachord" alcsoportnak. További publikált példák leginkább karácsonyi énekek közt találhatók: MNT II., 449., 501., 503., 505., 537., 538., 540—42., 710., 711. sz. stb.

[37] A magyar népzenében az ütempárba való szerveződést is megelőző, leginkább a hangszer technikai lehetőségéből és az ujjak kényelmes játékából született laza alakulatokra csak kevés példa akad — leginkább az *aprójáik* között. A Balkánon viszont, a legutóbbi időkig virágzásban levő „motívum-ismétlő" tánczenében gyakori volt az olyan dallam, amely a hangszeres improvizálásnak ebből a kezdetleges technikájából született. „Die Stücke reihen kurze Spielfiguren aneinander, deren jede oft wiederholt wird[. . .]Stücke, die von der Grifftechnik des Instruments her erfunden sind" — írja Brömse a zurla- és dudaféléken játszott darabokról. Brömse 1937, 75. és 81. lap.

általában azonos jelentésű a „motívum"-mal. Ennek megfelelően a kétfélét gyakran egymás szinonimájaként használjuk.[38]

2. Eligazodás céljából az ütempáros rétegben a következő kategóriákat lehet megkülönböztetni:

a) hangismétlő és hangváltó jellegű ütempárok; 1—1-esek, 1—2-esek és ezek transzpozíciói, valamint V—1-esek.

b) A trichord terjedelemtől a pentachord terjedelemig szekund lépésben mozgó ütempárok: 1—b3-asok, 3-körüliek és részben az 1—5-ösök, valamint azok az 5—8 körüliek, melyekben az oktávról lefelé haladó tetrachord menet van.

c) Az alap hármashangzat hangjaiból keletkezett ütempárok: leginkább 1—5-ösök és 5—8 körüliek.

A felsorolt kategóriák és az azokon belül létrehozható csoportok nem választhatók szét élesen egymástól; sok bennük az átmenet és erős a keveredésre való hajlam. A nagyjából osztályozható ütempáros zene már erős leegyszerűsödés, stilizálódás — szöveghez (gyermekdalok) és tánchoz (pl. meghatározott ütemszámú legényes-„pontok") való alkalmazkodás — eredménye. Ütempárosnak minősíthető, a bemutatott „csoportokkal" többé-kevésbé azonosítható vagy rokonítható dallamaink a nagyobb egységgé formálódásnak — ezzel együtt a felismerhetőségnek, azonosíthatóságnak — sokféle lehetőségét és fokozatát képviselik. Az ütempáros réteg teljességéhez tehát fel nem sorolt vagy máshová sorolt dallamok nagy számát is hozzá kell gondolnunk.

3. A hangszeres népzenében ütemparismétlést a legkevésbé kötötten duda-aprájákban, sorpárba szervezetten — de jól felismerhetően — pedig leginkább az erdélyi hangszeres tánczenében találunk. Nem ütempáros dallamokhoz rendszerint folytatásként, kiegészítésként, hosszabbításként csatlakozik az ütempáros részlet. Ilyenként fogható fel bizonyos strofikus dallamok ütemparismétlő — „osztott" — harmadik sora is. Erdélyi hangszeres dallamok között megszokott jelenség a többé-kevésbé improvizáltan összekapcsolt strofikus jellegű szerkezet, melyben dallamkezdő sorpárhoz ütempáros közjátékszerű vagy közjáték-sorpár társul.

4. Az ütempáros dallamok hangszeres dallamaink kétségtelenül legrégebbi rétegét képviselik. Erről tanúskodik nagymúltú és messzeágazó nemzetközi rokonságuk, valamint gyermekdalokkal, szokásdalokkal való egybefonódásuk. Életképességüket mutatja, hogy újabb dallamrétegekbe (népies dal) is behatolnak. Az ütemparosság viszonylag nagy számban fordul elő a 16—18. században lejegyzett dallamemlékeink között. A tánczenén is túlterjedő erőteljes hatása pedig még olyan nevezetes és mindeddig nem eléggé tisztázott keletkezésű dallamcsaládon is kimutatható, mint a „Rákóczi"-dallamcsalád.

A mélyebben gyökerező ütempárcsoportok a dudazenére és a duda több évszázados európai és magyarországi szerepére terelik figyelmünket. Hozzánk régebbi hangszeres zenei múltunk emlékei többnyire a dudához és a duda korszakának ízléséhez szabott formában jutottak el. De a háttér a dudán, a duda korszakán, és Európa határain is, kétségtelenül messze túlterjed. Annak viszont úgyszólván szemtanúi lehettünk, hogyan vált a cigányzenészek gyakorlatában a duda-ütemparosság a modernebb hegedűjátékhoz és az európai harmonizáláshoz igazodó, az ütempáros szabadságot a periodizálás törvényeinek alárendelő újabb stílus részévé.

5. Az ütempáros zene nyomai a magyar nyelvterületnek leginkább olyan tájairól kerültek elő, melyek régebbi stílusokat általában is nagyobb arányban őriztek meg:

[38] Az ütempáros hangszeres zenéről beszélve Bartók pl. a „motif-structure" kifejezést használja. Bartók 1967, I., (50). lap.

Dél-Dunántúl, a nyelvterület északi sávja, Erdély. Ezeken belül kiemelkedően gazdag az északi terület, ahol még századunk közepe táján is lehetett dudazenét gyűjteni. Bizonyos módosítással, ugyanilyen gazdag Erdély, ahol a cigányzenészek nagyobb teljességgel vették át és őrizték meg régebbi hangszeres zenénket, mint máshol. A közép- és nyugat-erdélyi (Maros-Tordától Kalotaszegig), gyorsabban modernizálódó ütemparosság mellett az egyszólamúságot jobban őrző Csíkban — napjainkig érvényesen inkább csak a gyimesi csángók között — az ütemparos emlékek érezhetően archaikusabbak.

Ütemparos töredékek gyűjtésére és számbavételére népzenekutatásunk mostanáig kevés gondot fordított. A fent elmondottakból talán kiderül: az ütemparosság népzenei „grammatikánk" egyik fő fejezete. Rajta keresztül olyan összefüggésekhez is út vezet, amiket népzenénkben eddig alig észleltünk.

IRODALOM

(Csak olyan munkák szerepelnek benne, amelyeket idézek, vagy amelyekre közvetlenül hivatkozom.)

Almási (1979) Szilágysági magyar népzene. Közzéteszi Almási István. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1979.

Almási—Herţea (1970) Iosif Herţea—Almási István: 245 népi táncdallam, Marosvásárhely 1970.

Arany (1952) Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Akadémiai Kiadó, Budapest 1952.

Bartók (1924) Bartók Béla: A magyar népdal, Budapest 1924.

Bartók (1967) Rumanian Folk Music I—III by Béla Bartók. Martinus Nijhoff, The Hague 1967.

Békefi (1977) Bakonyi népdalok. Gyűjtötte Békefi Antal. 2., bővített kiadás, Veszprém 1977.

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

B. Ö. I. Bartók Béla Összegyűjtött írásai I. Közreadja Szőllősy András. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1966.

Brömse (1937) dr. Peter Brömse: Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslaviens, Prag—Leipzig—Wien 1937.

Dobszay (1984) Dobszay László: A magyar dal könyve. Zeneműkiadó, Budapest 1984.

Domokos—Rajeczky (1956, 1961) Domokos Pál Péter—Rajeczky Benjamin: Csángó népzene I. (1956), II. (1961). Zeneműkiadó, Budapest.

DPP (1978) Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a 18. században. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.

Florea (1975) Ioan T. Florea: Folclor muzical din judeţul Arad — 500 melodii de joc. Bucuresti 1974.

Halmos (1981) Halmos Béla: Közjátékok egy széki vonós banda tánczenéjében. Zenetudományi Dolgozatok 1981, 191.

Iskolai (1943—44) Iskolai Énekgyűjtemény I—II. Szerkesztette Kodály Zoltán, Budapest 1943—44.

Járdányi (1961) Magyar népdaltípusok I—II. Szerk. Járdányi Pál. Akadémiai Kiadó, Budapest 1961.

Kerényi (1961) Népies dalok. Szerk. Kerényi György. Akadémiai Kiadó, Budapest 1961.

Kiss—Bodor (1984) Kiss Lajos—Bodor Anikó: Az aldunai székelyek népdalai, Újvidék 1984.

Kodály (1964) Kodály Zoltán: Visszatekintés I—II. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1964.

Kodály—Vargyas Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Zeneműkiadó, Budapest (munkámhoz az 1969-i kiadást használtam).

Lajtha (1962) Lajtha László: Dunántúli táncok és dallamok I. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1962.

Major (1928) Major Ervin: Bihari János. Budapest 1928.

Martin (é. n.) Martin György: Magyar tánctípusok és táncdialektusok. Budapest é. n.

Mátray (1984) Mátray Gábor: A magyar zene és a magyar cigányok zenéje (1854). A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások. Válogatta és sajtó alá rendezte Gábry György. Magvető Kiadó, Budapest 1984.

MNT A magyar népzene tára. Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. I. Gyermekdalok. Sajtó alá rendezte Kerényi György 1951; II. Jeles napok. Sajtó alá rendezte Kerényi György, 1953; III. A és B Lakodalom. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos, 1955; IV. Párosítók. Sajtó alá rendezte Kerényi György, 1959; V. Siratók. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin, 1966; VI. Népdaltípusok 1. Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre, 1973. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Ökrös Ökrös László: A szőregi tökciturások. Alföldi Tudományos Gyűjtemény. Szeged 1946—47, 141—164. l.

Pálóczi Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1953.

Papp (1966) Musicalia Danubiana 7. Hungarian Dances 1784—1810. Edited and introduced by Géza Papp. Budapest 1986.

Pesovár (1971) Pesovár Ernő: Tánctörténeti emlékek Vas megyéből. Vas megyei táncoktatók kézikönyve. Szombathely 1971.

Réthei Prikkel (1924) Réthei Prikkel Marian: A magyarság táncai. Budapest 1924. (Reprint 1985.)

Romániai magy. (1974) Romániai magyar népdalok. Közzéteszi Jagamas János és Faragó József. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1974.

Sárosi (1984) Sárosi Bálint: Haydn néhány magyar témájáról. Zenetudományi Dolgozatok 1984, 49.

Sárosi (1985) Sárosi Bálint: Egy hangszeres dallam. Magyar Zene 1985, 64.

Somogyi táncok (1954) Somogyi táncok. Szerk. Morvay Péter és Pesovár Ernő. Budapest 1954.

Szabolcsi (1959) Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai. Tanulmányok I. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1959.

Szendrei—Dobszay—Rajeczky (1979) Szendrei Janka—Dobszai László—Rajeczky Benjamin: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I—II. Akadémiai Kiadó, Budapest 1979.

Színi (1865) Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai. Pest 1865.

Tolnai lakodalmas Tolnai lakodalmas. Pesten, Treichlinger J. é. n. (lemezszám 188.).

Vargyas (1955) Vargyas Lajos: A duda hatása a magyar népi tánczenére. Klny. a Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának közleményei VIII. évfolyamából, 241—291. lap.

AZ IDÉZETT HANGLEMEZEK JEGYZÉKE

Anthology of Hungarian Folk Music — Magyar népzenei antológia I. Hungaroton LPX 18 112—16.

Hungarian Folk Music — Magyar Népzene 1. Qualiton (Hungaroton) LPX 10 095—98.

Hungarian Folk Music Collected by Béla Bartók, Phonograph Cylinders. Hungaroton LPX 18 069.

Hungarian Instrumental Folk Music — Magyar hangszeres népzene. Hungaroton LPX 18 045—47.

Pátria lemez (a 76. számú, készült 1940-ben).

MEGJEGYZÉS a kéziratból idézett *kottapéldákhoz.*

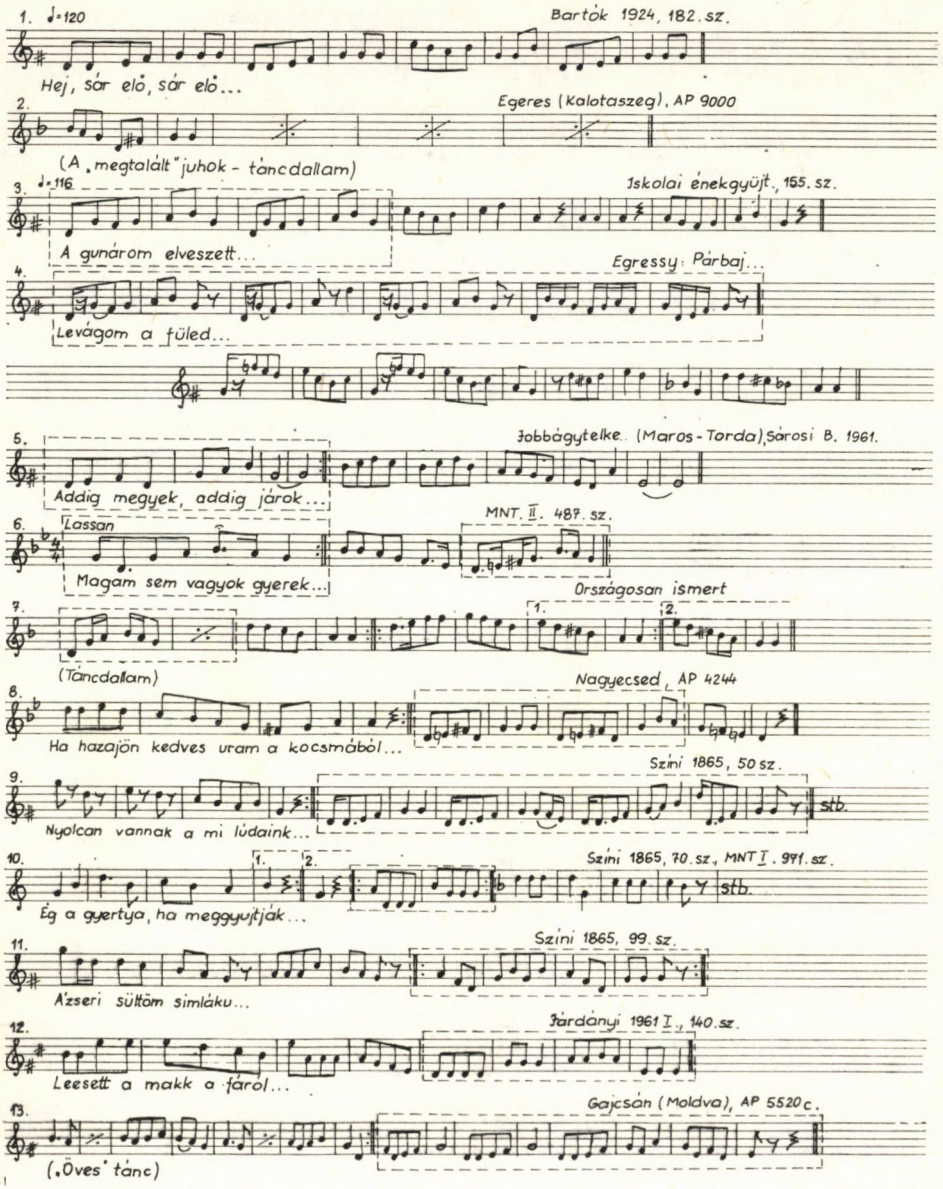
AP=az 1950-es évektől kezdve magnetofonnal gyűjtött és lakklemezre (*A*kadémiai *P*irál lemez) is rámásolt daraboknak és azok lejegyzésének a jelzete az MTA Zenetudományi Intézetében.

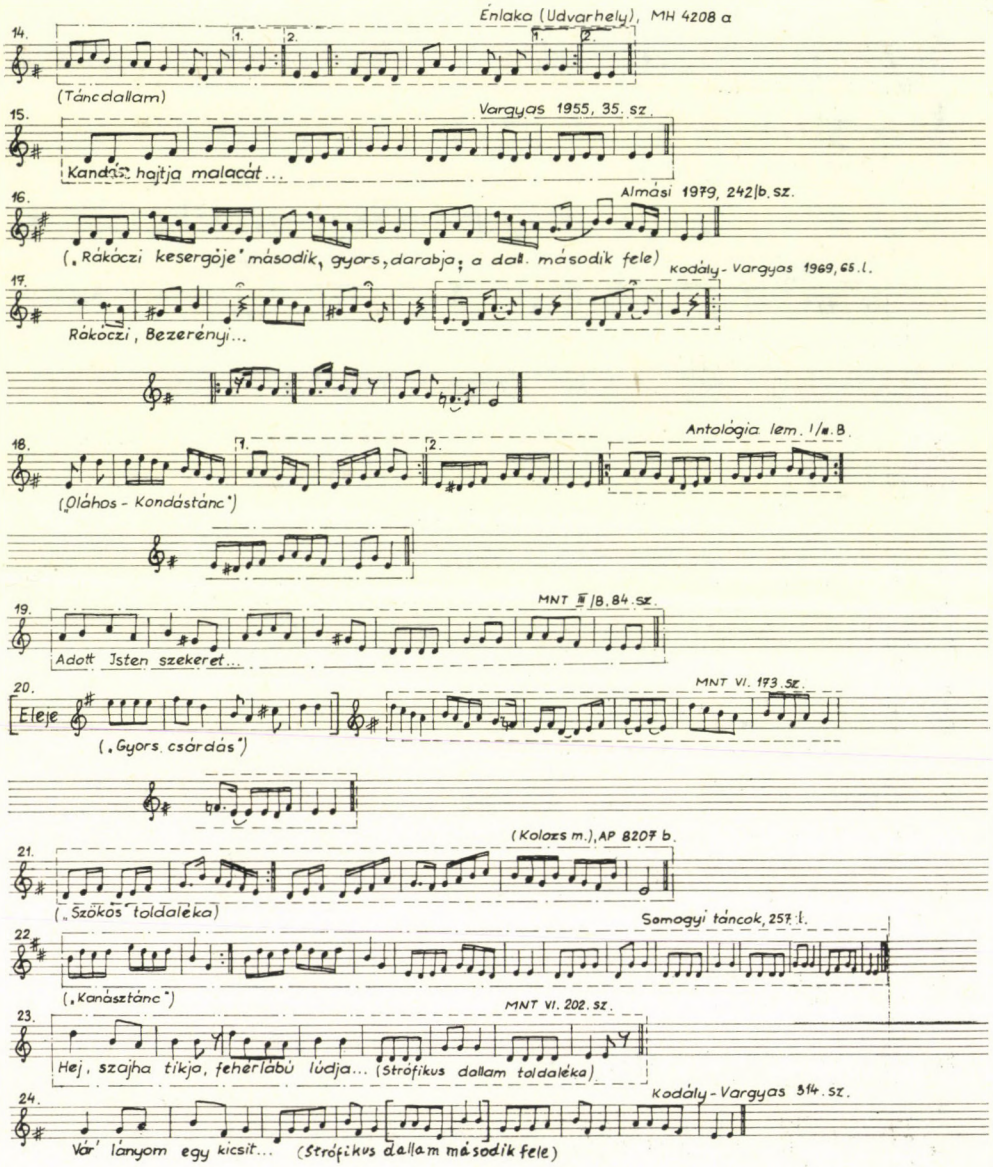
BR=az 1940-ig gyűjtött és lejegyzett, valamint Bartók által rendszerezett dallamok jelzete (*B*artók *R*end) az MTA Zenetudományi Intézetében.

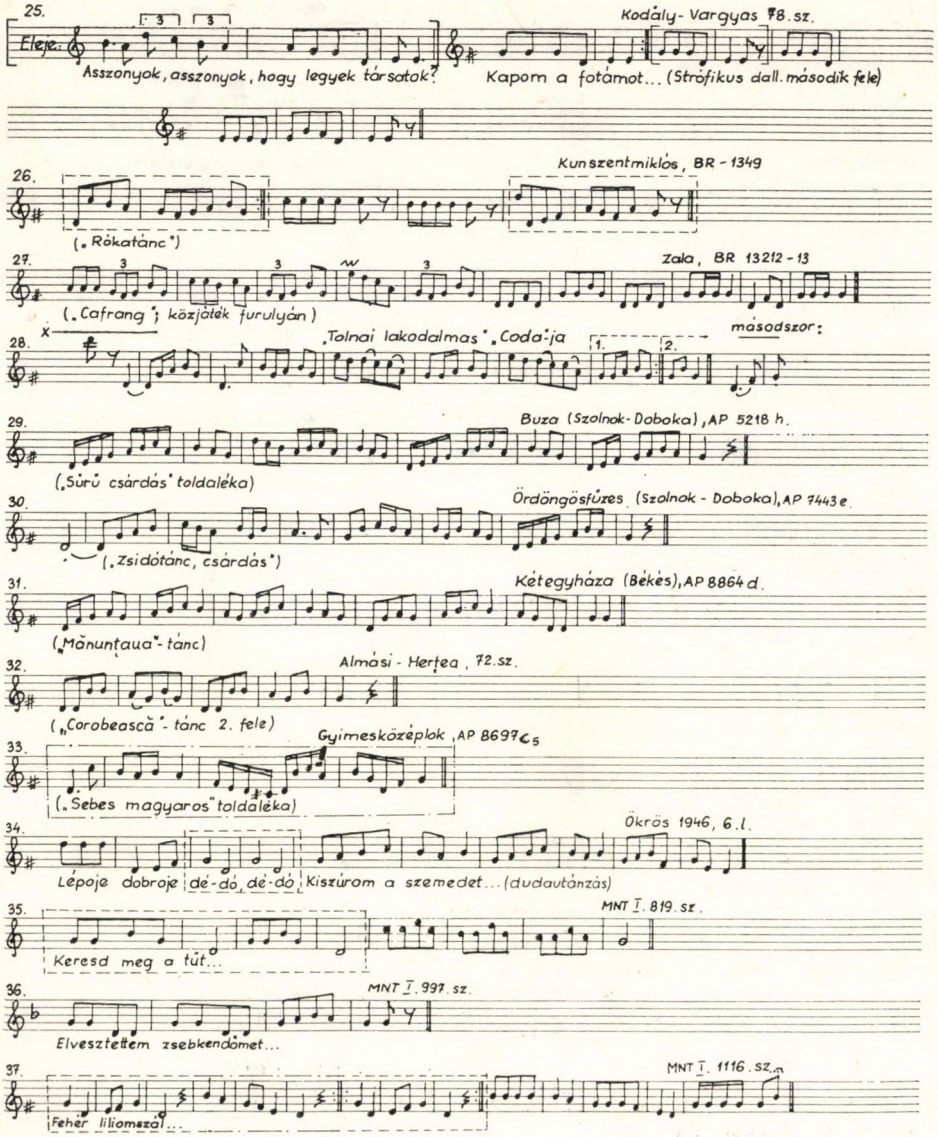
M. H.=a Néprajzi Múzeumban őrzött fonográfhengerek (*M*úzeumi *H*enger), ill. az azokról készült lejegyzések jelzete.

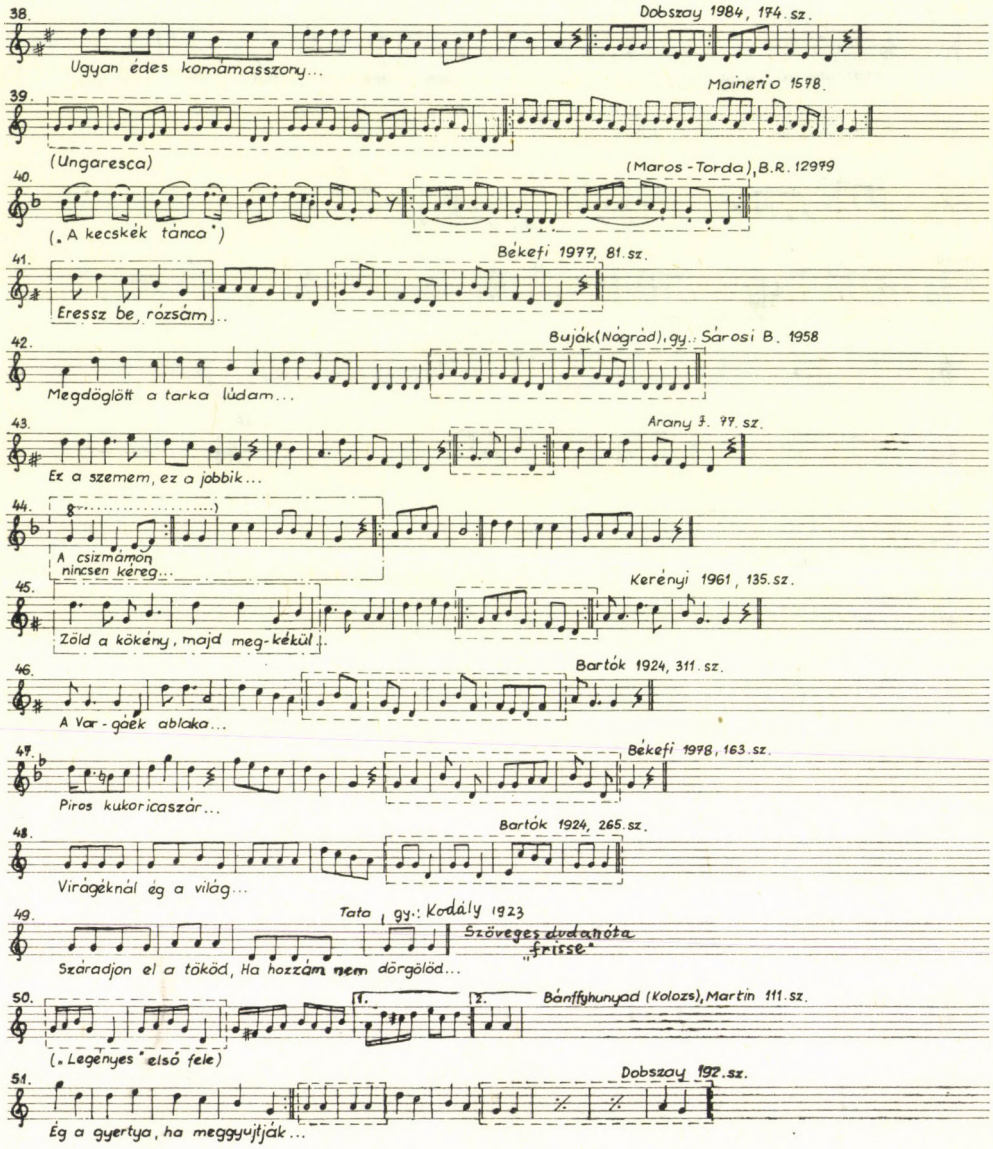
lelt.=hangzó dokumentum nélküli, főleg helyszíni, lejegyzések nyilvántartása az MTA Zenetudományi Intézetében.

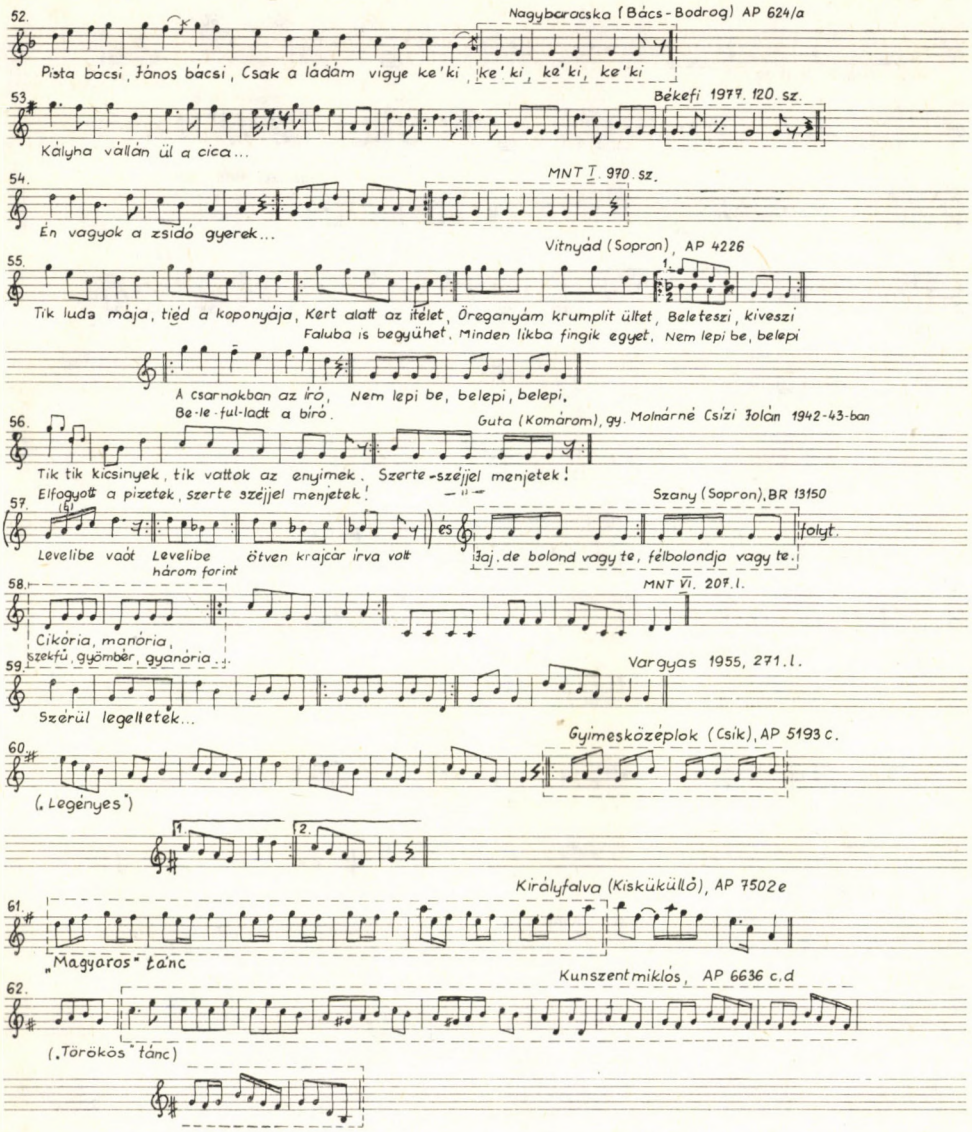
Néhány esetben — jelzet hiányában — az idézett kotta mellett a gyűjtés helye és ideje, valamint a gyűjtő neve szerepel.

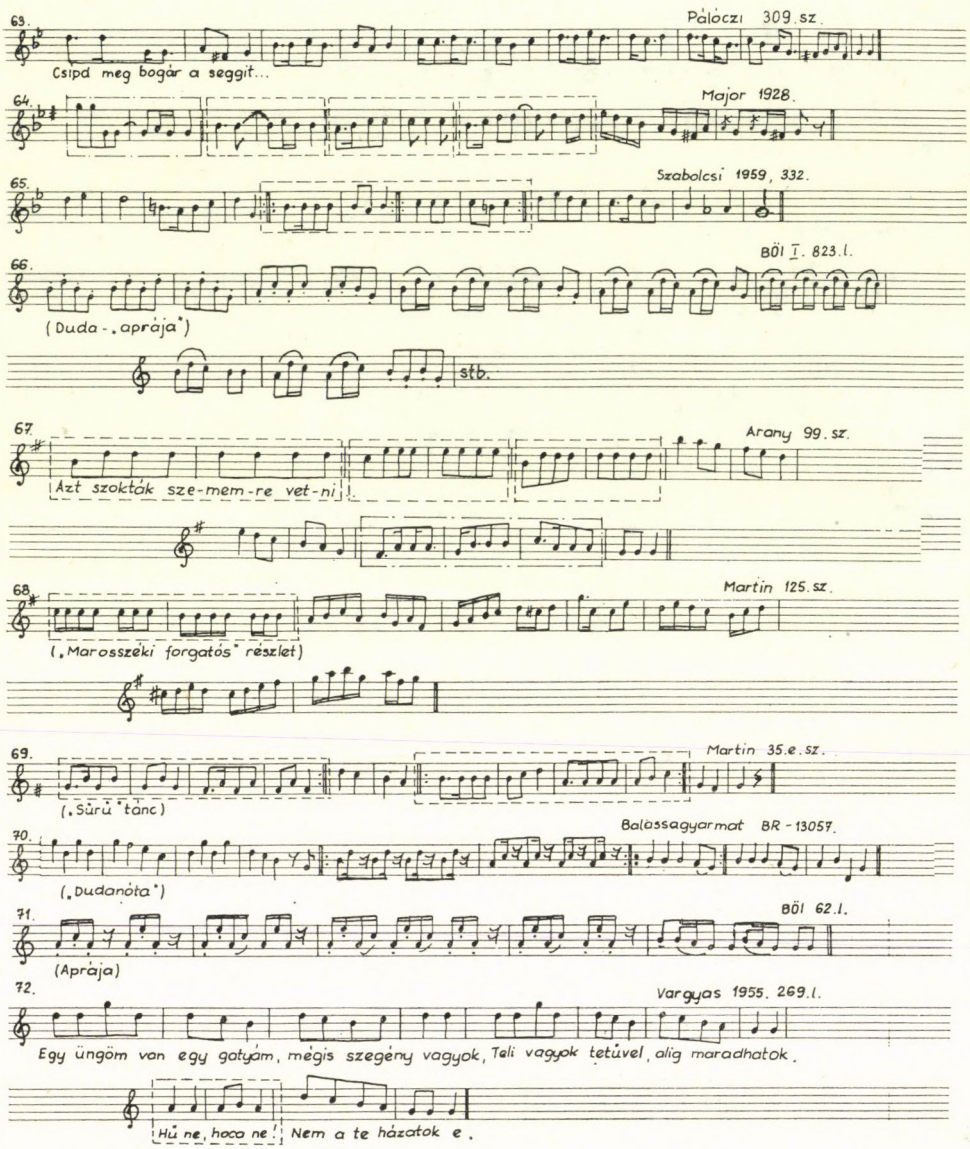

1. ♩=120
Bartók 1924, 182. sz.
Hej, sár elö, sár elö...
2.
Egeres (Kalotaszeg), AP 9000
(A „megtalált" juhok - táncdallam)
3. ♩=116
Iskolai énekgyüjt., 155. sz.
A gunárom elveszett...
4.
Egressy: Párbaj...
Levágom a füled...
5.
Jobbágytelke (Maros-Torda), Sárosi B. 1961.
Addig megyek, addig járok...
6. Lassan
MNT. II. 487. sz.
Magam sem vagyok gyerek...
7.
Országosan ismert
1.
2.
(Táncdallam)
8.
Nagyecsed, AP 4244
Ha hazajön kedves uram a kocsmából...
9.
Színi 1865, 50 sz.
stb.
Nyolcan vannak a mi lúdaink...
10.
1.
2.
Színi 1865, 70. sz., MNT I. 991. sz.
stb.
Ég a gyertya, ha meggyujtják...
11.
Színi 1865, 99. sz.
A'szeri sültöm simláku...
12.
Járdányi 1961 I., 140. sz.
Leesett a makk a fáról...
13.
Gajcsán (Moldva), AP 5520 c.
(„Öves" tánc)

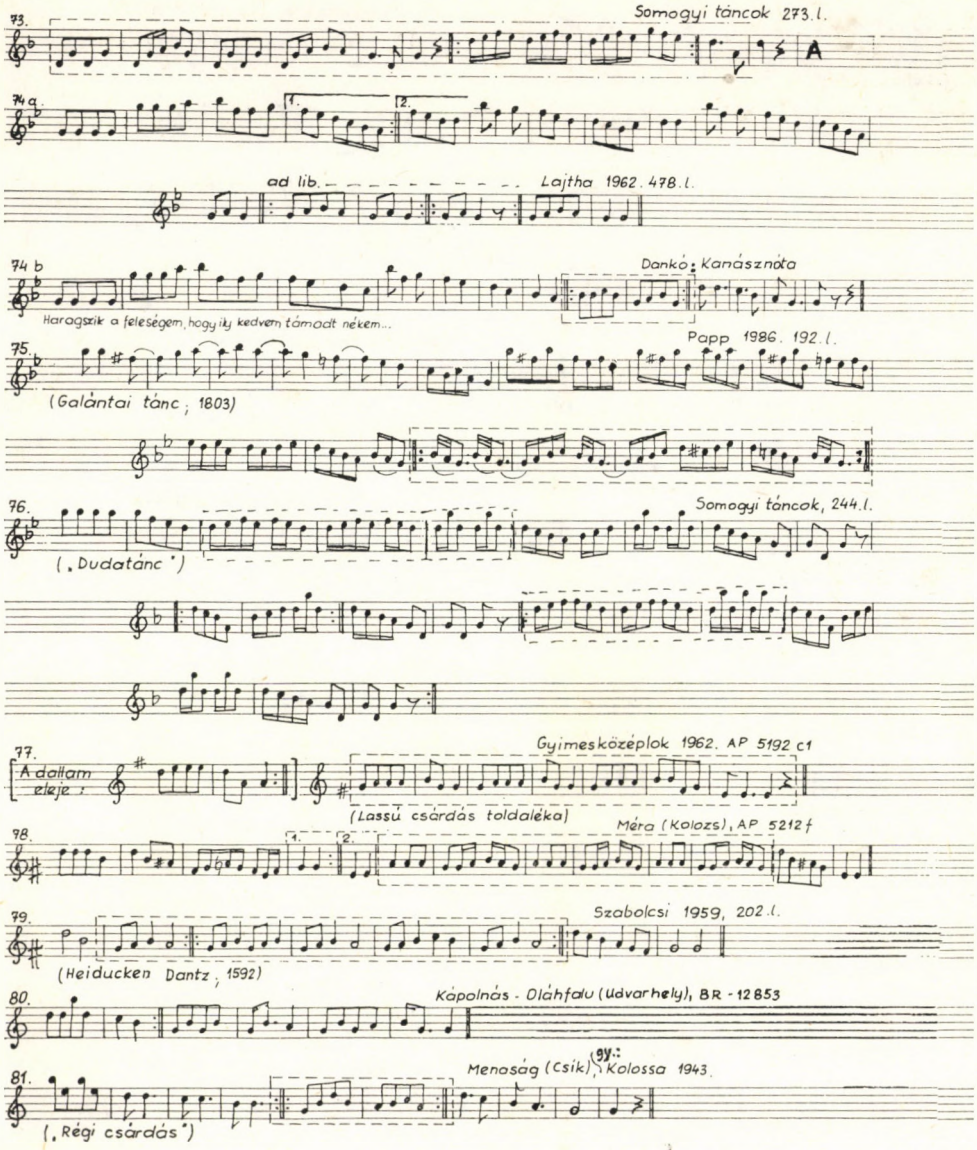

Énlaka (Udvarhely), MH 4208 a
14.
(Táncdallam)
Vargyas 1955, 35. sz.
15.
Kandász hajtja malacát...
Almási 1979, 242/b. sz.
16.
(„Rákóczi kesergője" második, gyors, darabja; a dal második fele)
Kodály - Vargyas 1969, 65. l.
17.
Rákóczi, Bezerényi...
Antológia lem. I/a. B.
18.
(Óláhos - Kondástánc")
MNT III/B. 84. sz.
19.
Adott Isten szekeret...
MNT VI. 173. sz.
20.
Eleje
(„Gyors csárdás")
(Kolozs m.), AP 8207 b.
21.
(„Szökös" töldaléka)
Somogyi táncok, 257. l.
22.
(„Kanásztánc")
MNT VI. 202. sz.
23.
Hej, szajha tikja, fehérlábú lúdja... (Strófikus dallam töldaléka)
Kodály - Vargyas 314. sz.
24.
Vár lányom egy kicsit... (Strófikus dallam második fele)

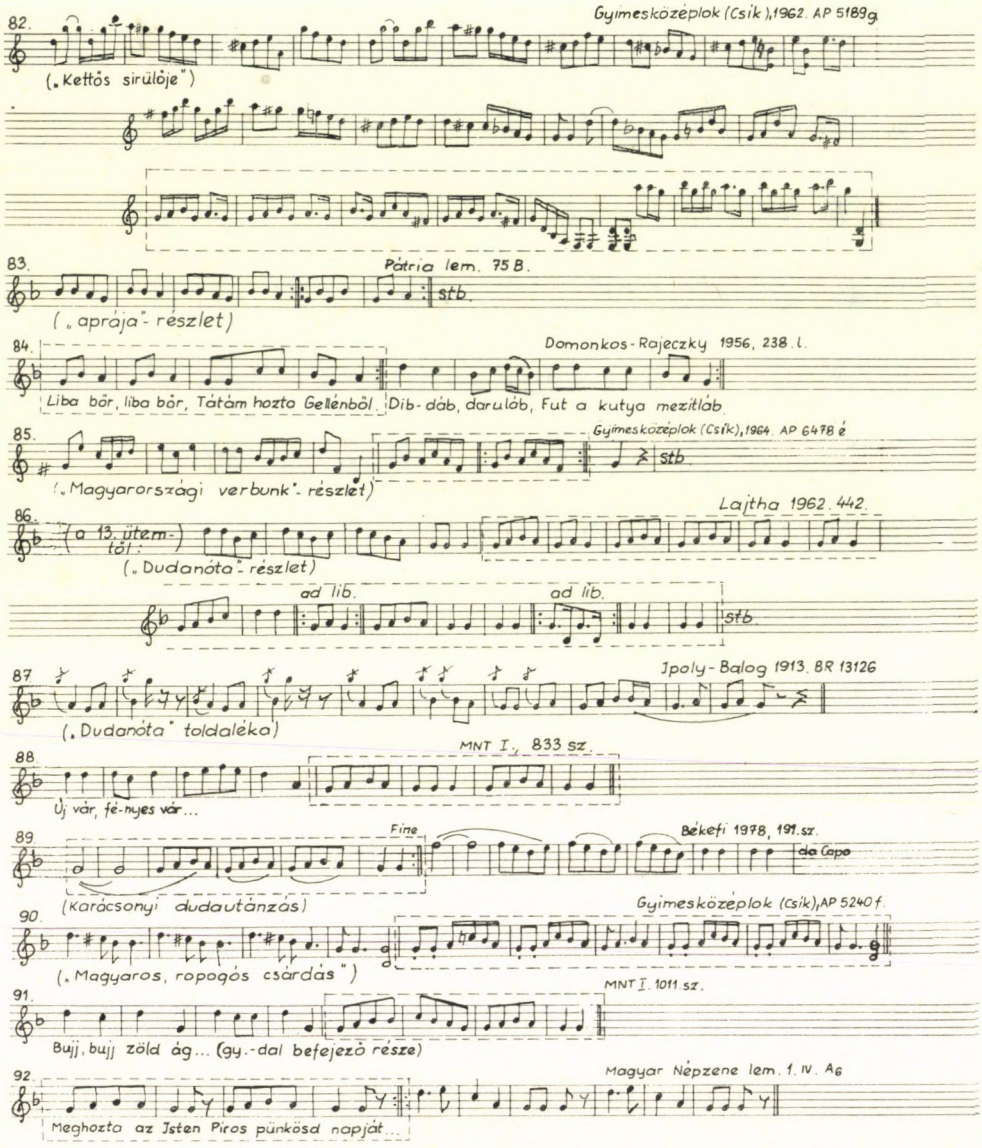

25.
Eleje:
Asszonyok, asszonyok, hogy legyek társatok?
Kodály - Vargyas 78. sz.
Kapom a fotámot... (Strófikus dall. második fele)
26.
Kunszentmiklós, BR - 1349
(„Rókatánc")
27.
Zala, BR 13212 - 13
(„Cafrang"; közjáték furulyán)
28.
„Tolnai lakodalmas" „Coda"-ja
1.
2.
másodszor:
29.
Buza (Szolnok - Doboka), AP 5218 h.
(„Sűrű csárdás" toldaléka)
30.
Ördöngösfüzes (Szolnok - Doboka), AP 7443 e.
(„Zsidótánc, csárdás")
31.
Kétegyháza (Békés), AP 8864 d.
(„Mănunțaua"-tánc)
32.
Almási - Herțea, 72. sz.
(„Corobească"-tánc 2. fele)
33.
Gyimesközéplok, AP 8697 c 5
(„Sebes magyaros" toldaléka)
34.
Ökrös 1946, 6. l.
Lépje dobroje
dé-dó, dé-dó
Kiszúrom a szemedet... (dudautánzás)
35.
MNT I. 819. sz.
Keresd meg a tűt...
36.
MNT I. 997. sz.
Elvesztettem zsebkendőmet...
37.
MNT I. 1116. sz.
Fehér liliomszál...

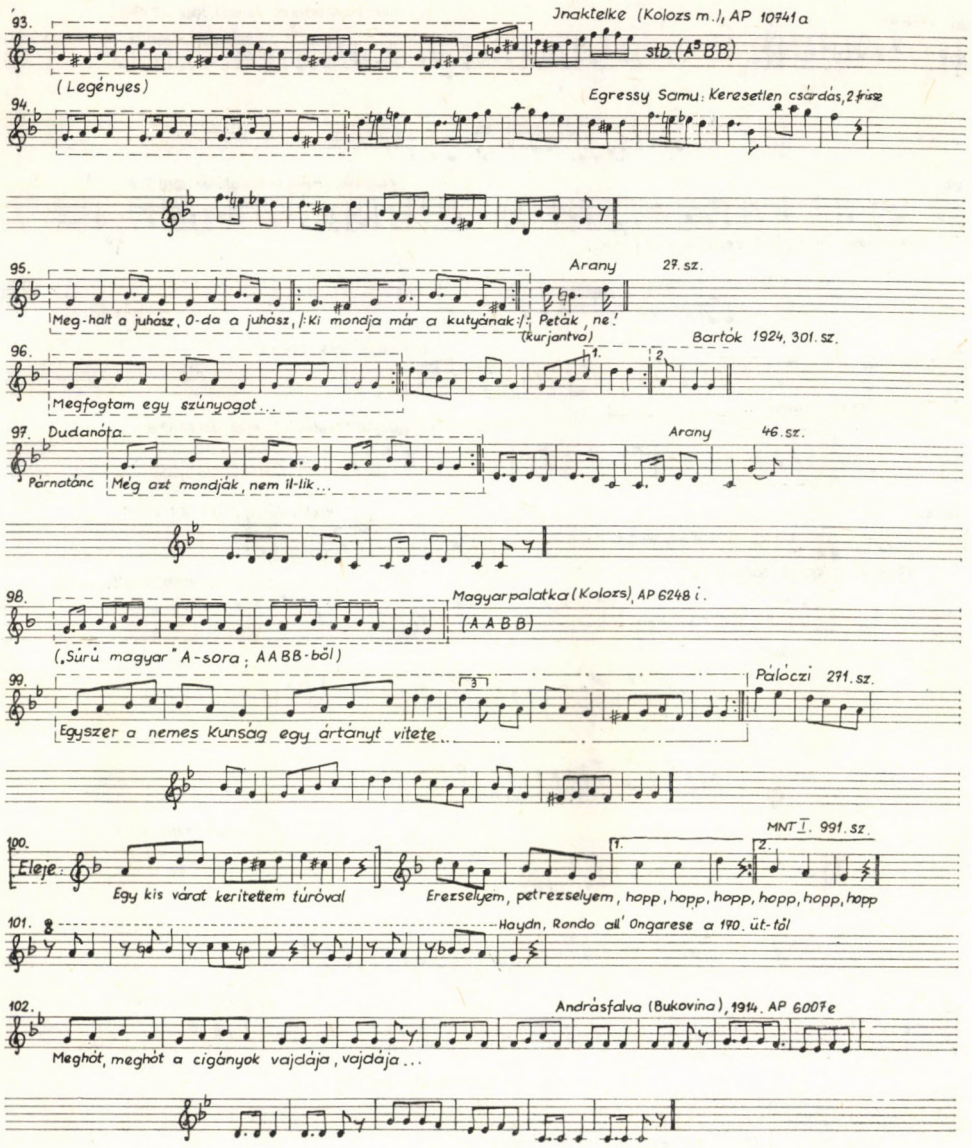

38.
Dobszay 1984, 174. sz.
Ugyan édes komámasszony...
39.
Mainerio 1578.
(Ungaresca)
40.
(Maros-Torda), B.R. 12979
(„A kecskék tánca")
41.
Békefi 1977, 81. sz.
Eressz be, rózsám...
42.
Bujak (Nógrád), gy.: Sárosi B. 1958
Megdöglött a tarka lúdam...
43.
Arany J. 77. sz.
Ez a szemem, ez a jobbik...
44.
A csizmámon
nincsen kéreg...
45.
Kerényi 1961, 135. sz.
Zöld a kökény, majd meg-kékül...
46.
Bartók 1924, 311. sz.
A Var-gáék ablaka...
47.
Békefi 1978, 163. sz.
Piros kukoricaszár...
48.
Bartók 1924, 265. sz.
Virágéknál ég a világ...
49.
Tata, gy.: Kodály 1923
Szöveges dudanóta
„frissé"
Száradjon el a tököd, Ha hozzám nem dörgölöd...
50.
1.
2.
Bánffyhunyad (Kolozs), Martin 111. sz.
(„Legényes" első fele)
51.
Dobszay 192. sz.
Ég a gyertya, ha meggyujtják...

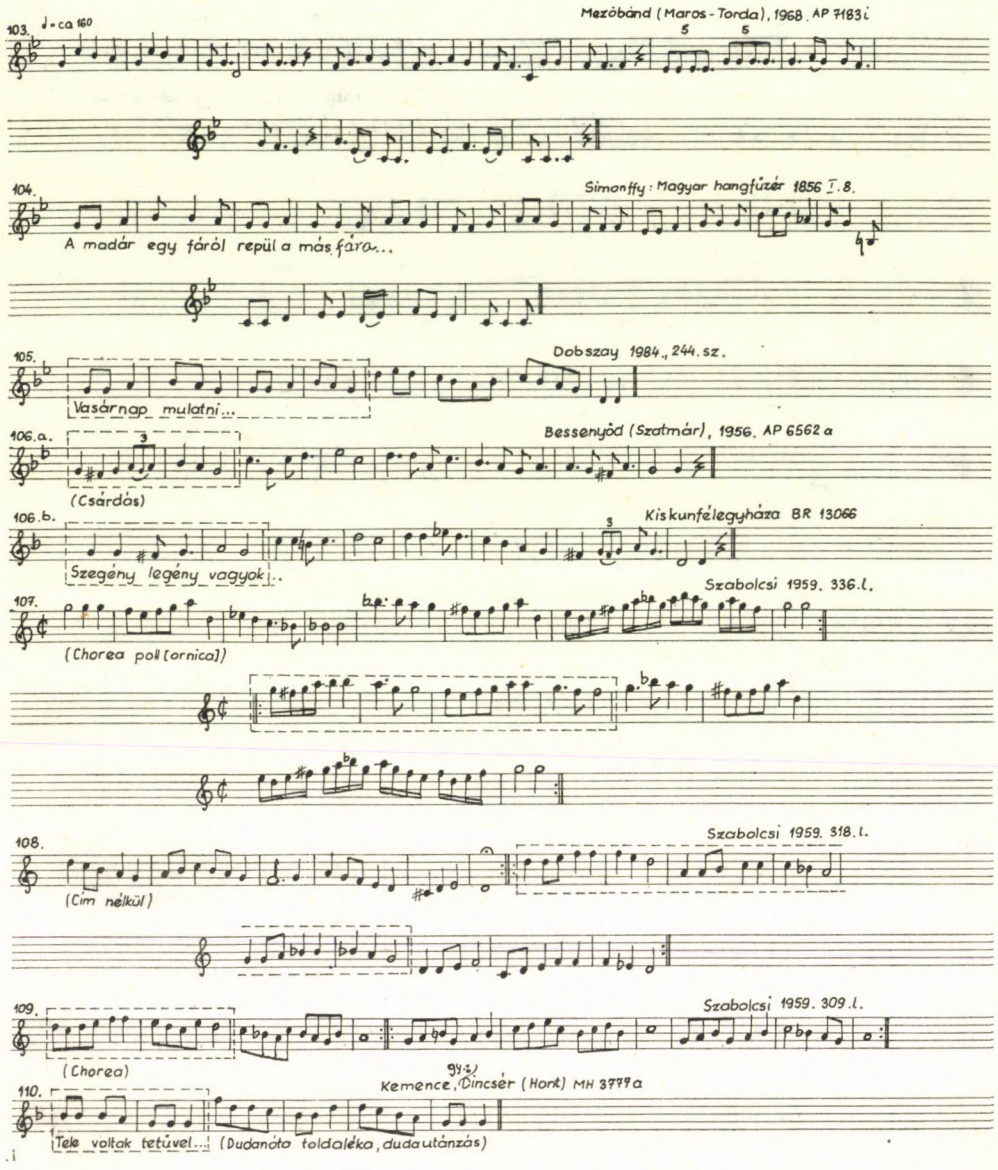

52.
Nagybaracska (Bács-Bodrog) AP 624/a
Pista bácsi, János bácsi, Csak a ládám vigye ke'ki, ke'ki, ke'ki, ke'ki
53.
Békefi 1977. 120. sz.
Kályha vállán ül a cica...
54.
MNT I. 970. sz.
Én vagyok a zsidó gyerek...
55.
Vitnyád (Sopron), AP 4226
Tik luda mája, tied a koponyája, Kert alatt az ítélet, Öreganyám krumplit ültet, Beleteszi, kiveszi
Faluba is begyühet, Minden likba fingik egyet, Nem lepi be, belepi
A csarnokban az író, Nem lepi be, belepi, belepi,
Be-le-ful-ladt a bíró.
56.
Guta (Komárom), gy. Molnárné Csízi Jolán 1942-43-ban
Tik tik kicsinyek, tik vattok az enyimek. Szerte-széjjel menjetek!
Elfogyott a pizetek, szerte széjjel menjetek!
57.
Szany (Sopron), BR 13150
Levelibe vaót Levelibe három forint
ötven krajcár írva volt
és
Jaj, de bolond vagy te, félbolondja vagy te.
folyt.
58.
MNT VI. 207. l.
Cikória, manória,
szekfű, gyömbér, gyanória.
59.
Vargyas 1955, 271. l.
Szerül legelleték...
60.
Gyimesközéplok (Csík), AP 5193 c.
(„Legényes")
1.
2.
61.
Királyfalva (Kisküküllő), AP 7502e
„Magyaros" tánc
62.
Kunszentmiklós, AP 6636 c.d
(„Törökös" tánc)

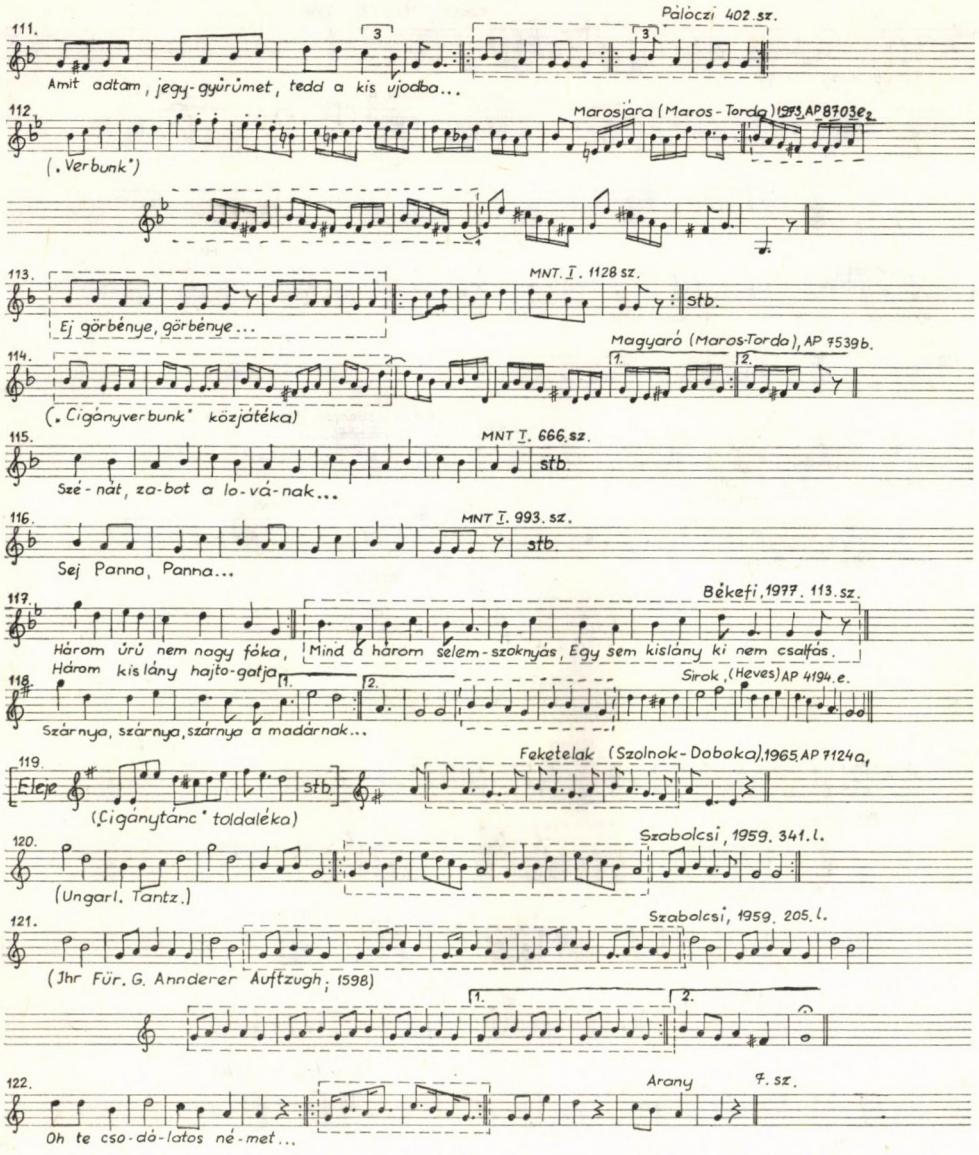

63.
Pálóczi 309.sz.
Csipd meg bogár a seggit...
64.
Major 1928.
65.
Szabolcsi 1959, 332.
66.
BÖI I. 823.l.
(Duda-, aprája")
stb.
67
Arany 99.sz.
Azt szokták sze-mem-re vet-ni
68
Martin 125.sz.
(„Marosszéki forgatós" részlet)
69.
Martin 35.e.sz.
(„Sűrű "tánc)
70.
Balassagyarmat BR-13057.
(„Dudanóta")
71.
BÖI 62.l.
(Aprája)
72.
Vargyas 1955. 269.l.
Egy üngöm van egy gatyám, mégis szegény vagyok, Teli vagyok tetűvel, alig maradhatok.
Hű ne, hoco ne! Nem a te házatok e.

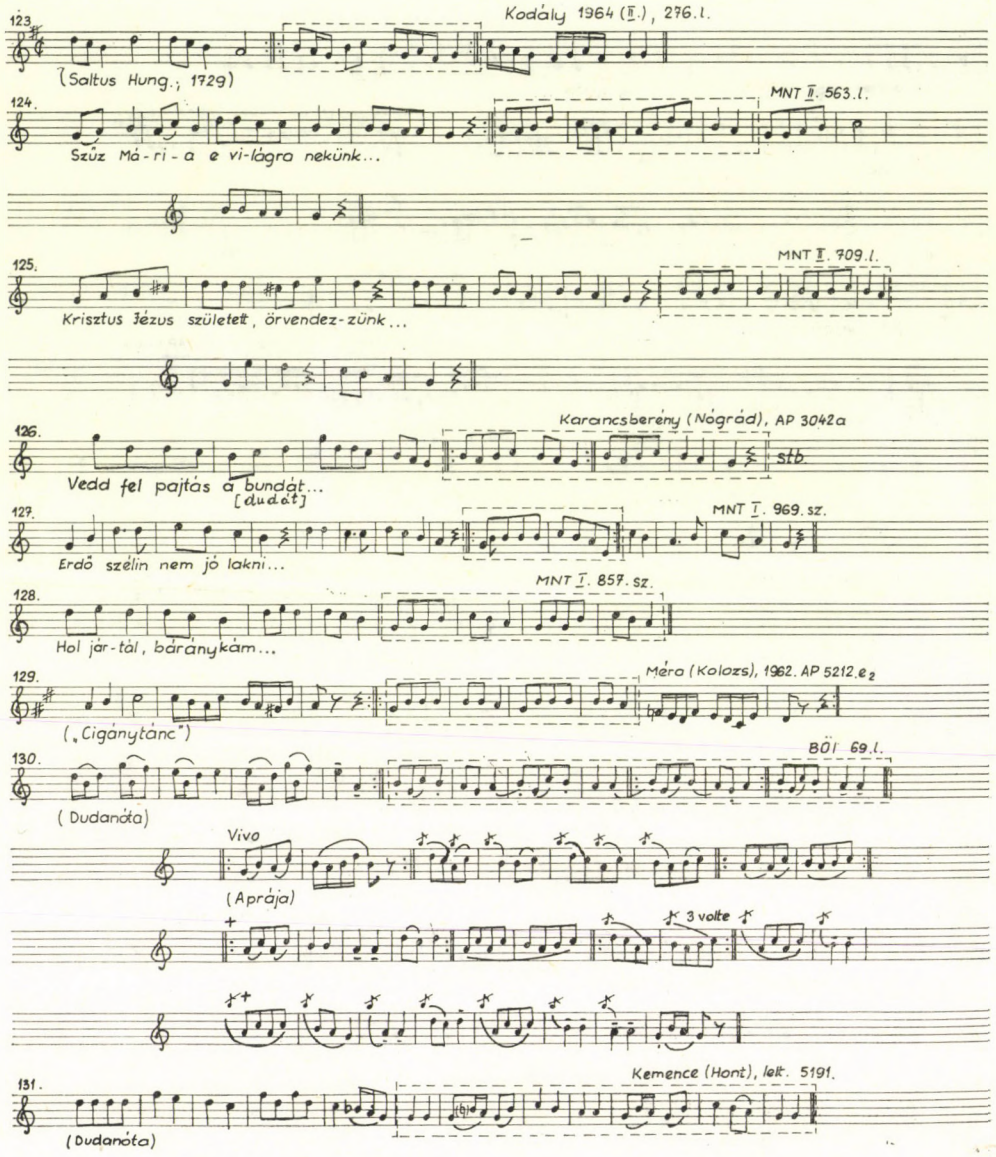

73.
Somogyi táncok 273.l.
A
74a.
1.
2.
ad lib.
Lajtha 1962. 478.l.
74 b
Dankó: Kanásznóta
Haragszik a feleségem, hogy ily kedvem támadt nékem...
75.
Papp 1986. 192.l.
(Galántai tánc; 1803)
76.
Somogyi táncok, 244.l.
(„Dudatánc")
77.
A dallam eleje:
Gyimesközéplok 1962. AP 5192 c1
(Lassú csárdás toldaléka)
78.
1.
2.
Méra (Kolozs), AP 5212 f
79.
Szabolcsi 1959, 202.l.
(Heiducken Dantz; 1592)
80.
Kápolnás - Oláhfalu (Udvarhely), BR - 12853
81.
gy.:
Menoság (Csík), Kolossa 1943.
(„Régi csárdás")

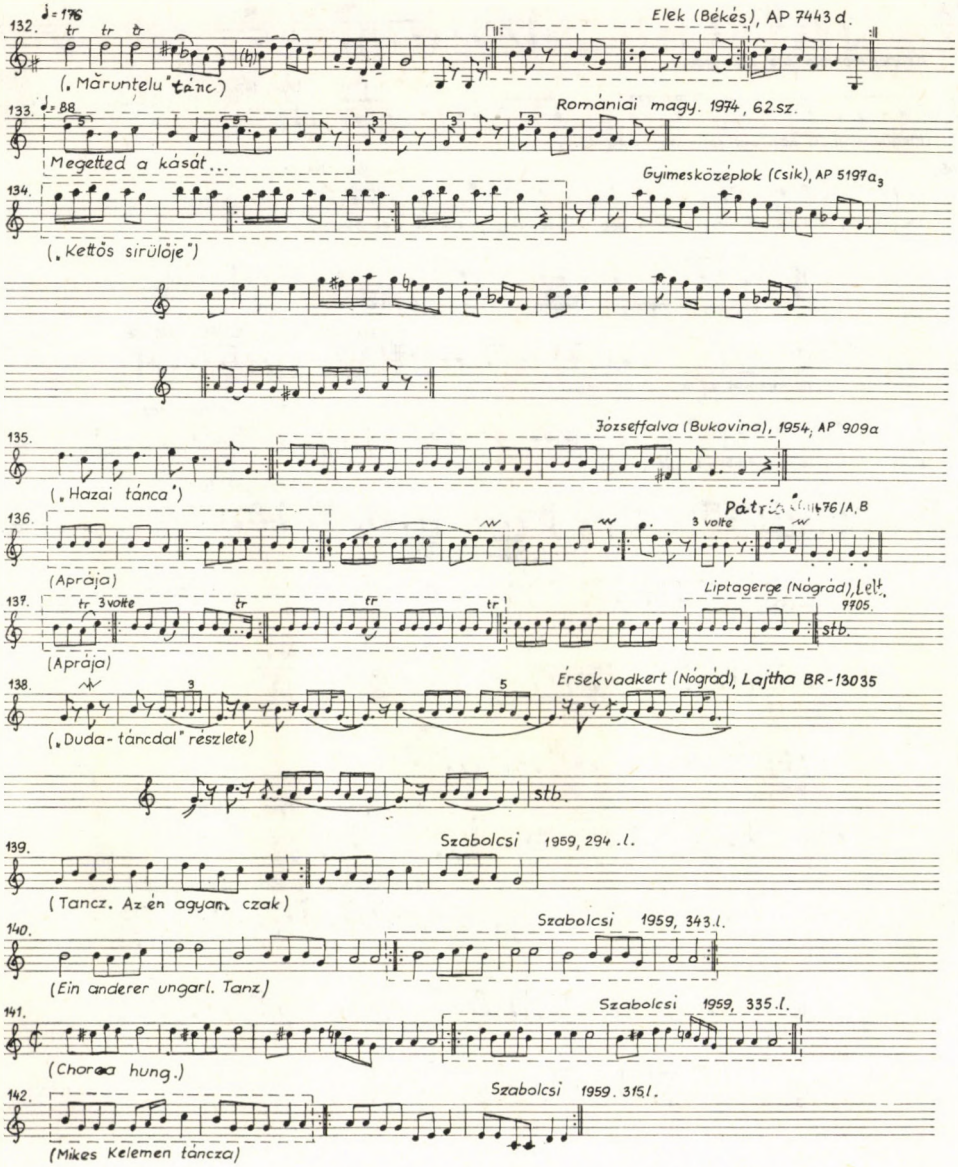

82.
Gyimesközéplok (Csík), 1962. AP 5189g.
(„Kettős sirülője")
83.
Pátria lem. 75 B.
stb.
(„aprája"-részlet)
84.
Domonkos-Rajeczky 1956, 238. l.
Liba bőr, liba bőr, Tátám hozta Gelénből. Dib-dáb, darulób, Fut a kutya mezitláb.
85.
Gyimesközéplok (Csík), 1964. AP 6478 é
stb.
(„Magyarországi verbunk"-részlet)
86.
Lajtha 1962. 442.
(a 13. ütemtől:)
(„Dudanóta"-részlet)
ad lib.
ad lib.
stb.
87.
Ipoly-Balog 1913. BR 13126
(„Dudanóta" toldaléka)
88.
MNT I., 833 sz.
Új vár, fé-nyes vár...
89.
Fine
Békefi 1978, 191. sz.
da Capo
(Karácsonyi dudautánzás)
90.
Gyimesközéplok (Csík), AP 5240 f.
(„Magyaros, ropogós csárdás")
91.
MNT I. 1011 sz.
Bujj, bujj zöld ág... (gy.-dal befejező része)
92.
Magyar Népzene lem. 1. IV. A6
Meghozta az Isten Piros pünkösd napját...

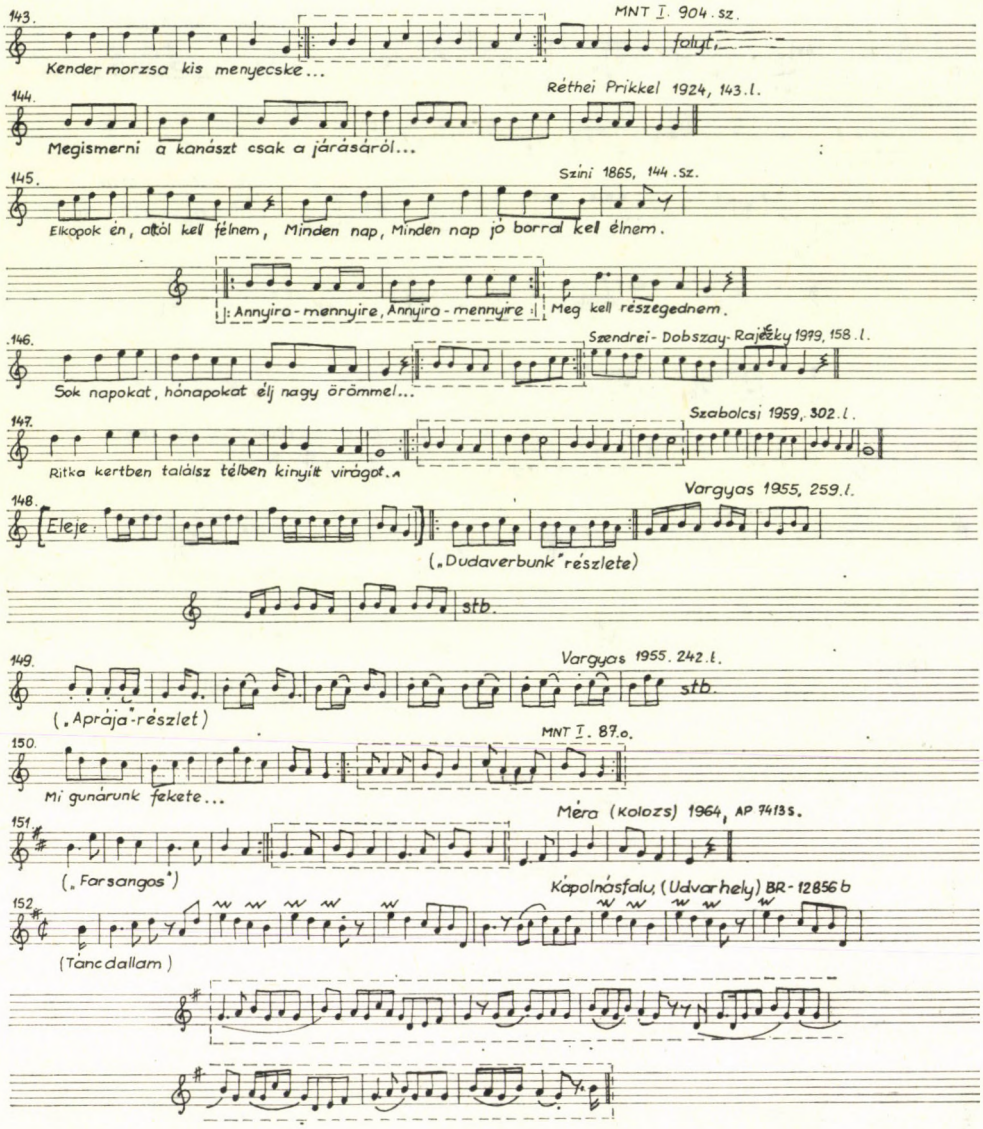

93.
Jnaktelke (Kolozs m.), AP 10941a
stb (A³BB)
(Legényes)
94.
Egressy Samu: Keresetlen csárdás, 2 friss
95.
Arany 27. sz.
Meg-halt a juhász, O-da a juhász, /: Ki mondja már a kutyának :/ Peták, ne!
(kurjantva)
96.
Bartók 1924, 301. sz.
Megfogtam egy szúnyogot...
97. Dudanóta
Arany 46. sz.
Párnatánc
Még azt mondják, nem il-lik...
98.
Magyarpalatka (Kolozs), AP 6248 i.
(A A B B)
(„Sűrű magyar" A-sora; AABB-ből)
99.
Pálóczi 291. sz.
Egyszer a nemes kunság egy ártányt vitete...
100.
MNT I. 991. sz.
Eleje:
Egy kis várat keritettem túróval
Erezselyem, petrezselyem, hopp, hopp, hopp, hopp, hopp, hopp
101.
Haydn, Rondo all' Ongarese a 190. üt.-tól
102.
Andrásfalva (Bukovina), 1914. AP 6007e
Meghót, meghót a cigányok vajdája, vajdája...

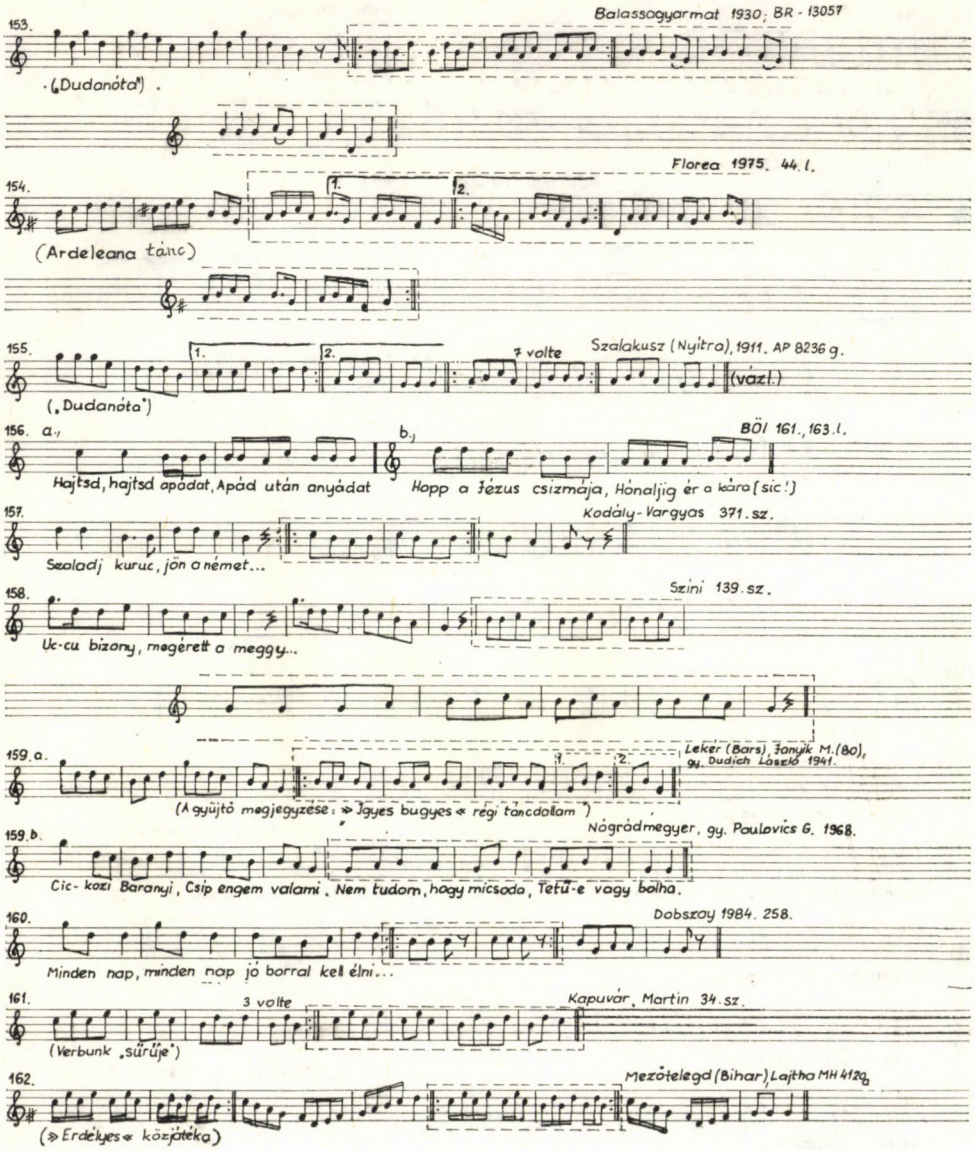

103. ♩ = ca 160
Mezöbánd (Maros-Torda), 1968. AP 7183 i.
104.
Simonffy: Magyar hangfüzér 1856 I. 8.
A madár egy fáról repül a más fára...
105.
Dobszay 1984., 244. sz.
Vasárnap mulatni...
106.a.
Bessenyöd (Szatmár), 1956. AP 6562 a
(Csárdás)
106.b.
Kiskunfélegyháza BR 13066
Szegény legény vagyok...
107.
Szabolcsi 1959. 336. l.
(Chorea poli[ornica])
108.
Szabolcsi 1959. 318. l.
(Cim nélkül)
109.
Szabolcsi 1959. 309. l.
(Chorea)
110.
gy. sz.
Kemence, Dincsér (Hont) MH 3779 a
Tele voltak tetüvel...
(Dudanóta toldaléka, dudautánzás)

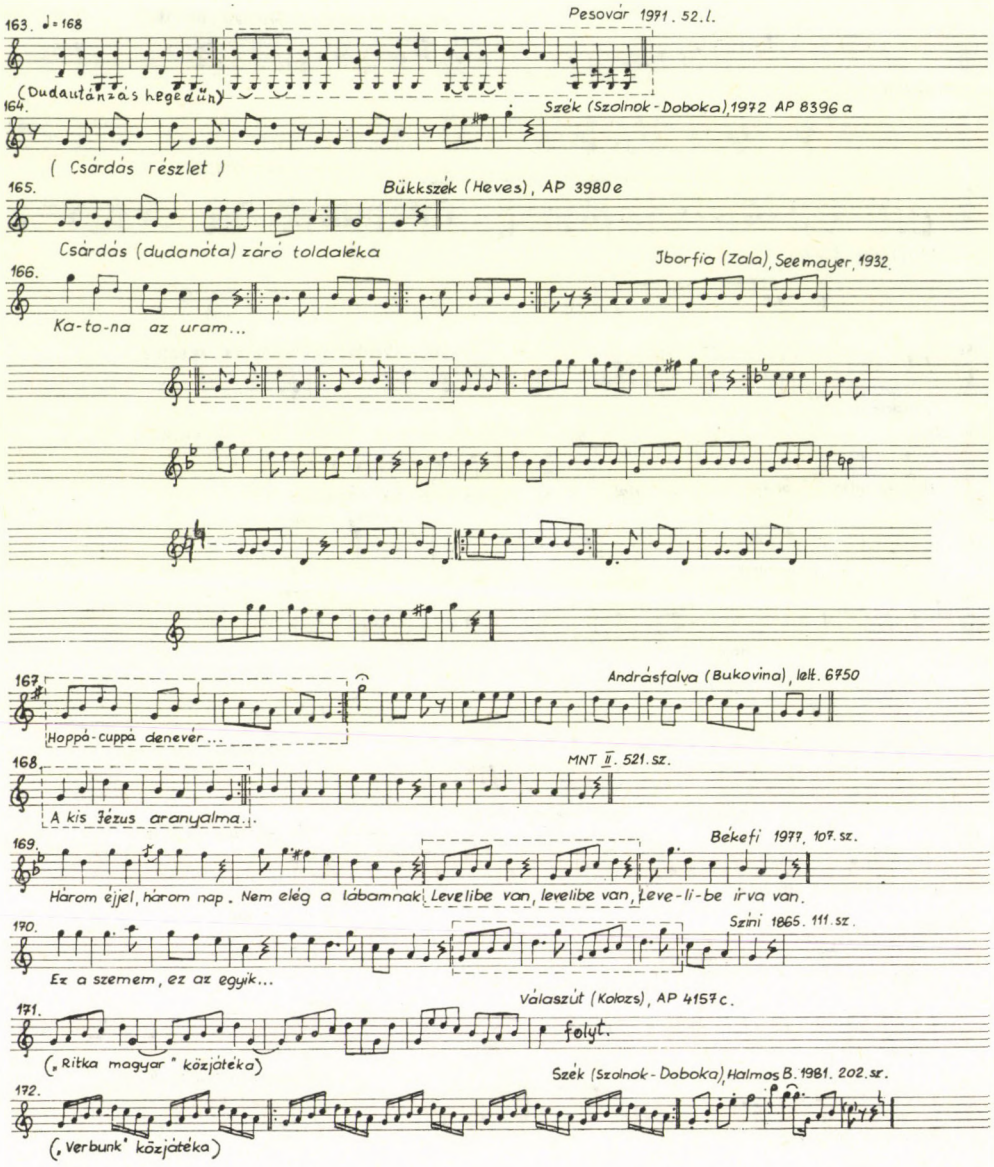

111.
Pálóczi 402.sz.
Amit adtam, jegy-gyürümet, tedd a kis ujodba...
112.
Marosjára (Maros-Torda) 1973. AP 8703e2
(„Verbunk")
113.
MNT. I. 1128 sz.
stb.
Ej görbénye, görbénye...
114.
Magyaró (Maros-Torda), AP 7539b.
(„Cigányverbunk" közjáték)
115.
MNT I. 666.sz.
stb.
Szé-nát, za-bot a lo-vá-nak...
116.
MNT I. 993. sz.
stb.
Sej Panna, Panna...
117.
Békefi, 1977. 113.sz.
Három úrú nem nagy fóka, Mind a három selem-szoknyás, Egy sem kislány ki nem csalfás.
Három kislány hajto-gatja
118.
Sirok, (Heves) AP 4194.e.
Szárnya, szárnya, szárnya a madárnak...
119.
Feketelak (Szolnok-Doboka), 1965. AP 7124a,
Eleje
stb.
(Cigánytánc" toldaléka)
120.
Szabolcsi, 1959. 341.l.
(Ungarl. Tantz.)
121.
Szabolcsi, 1959. 205.l.
(Jhr Für. G. Annderer Auftzugh, 1598)
122.
Arany 7. sz.
Oh te cso-dá-latos né-met...

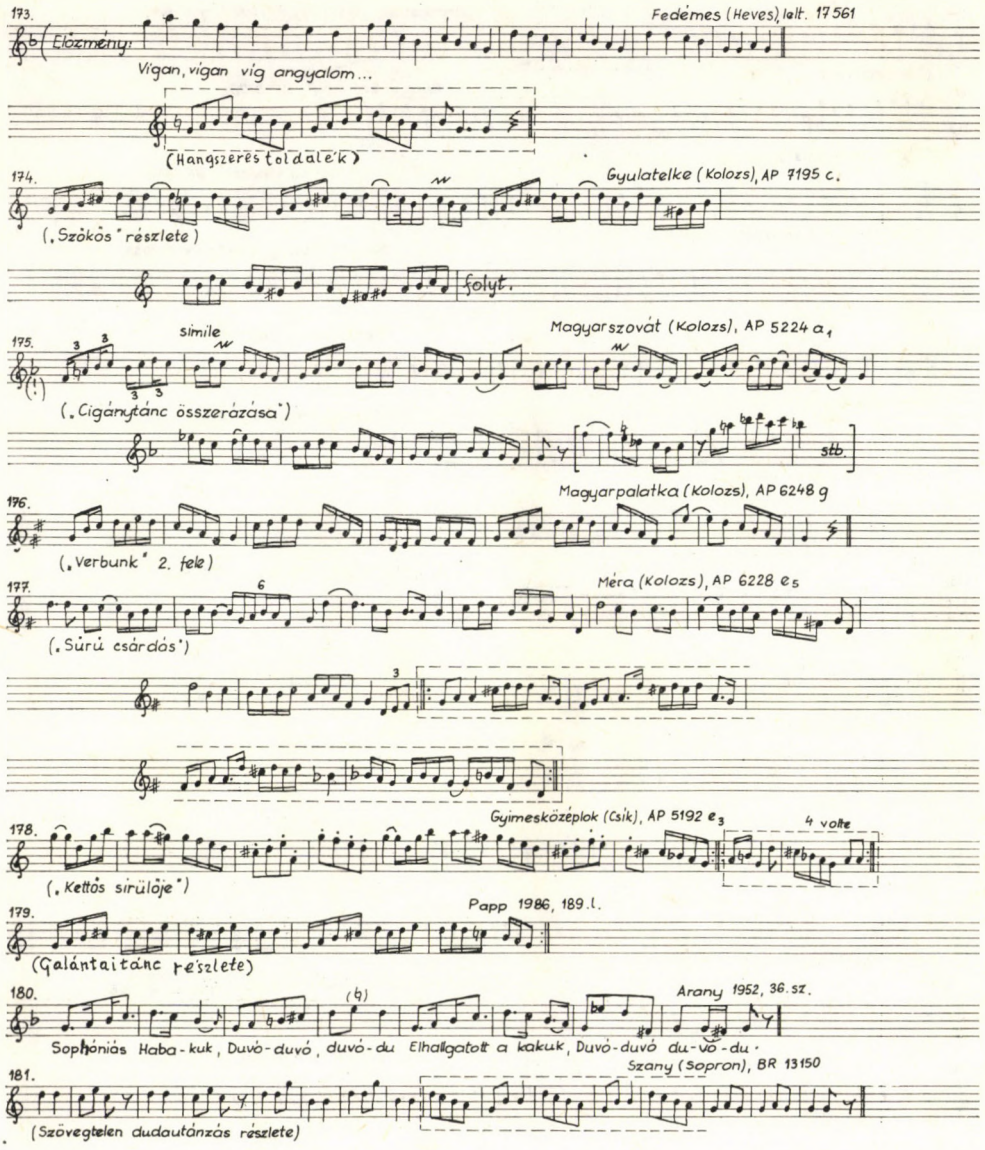

123.
Kodály 1964 (II.), 276.l.
(Saltus Hung., 1729)
124.
MNT II. 563.l.
Szűz Má-ri-a e vi-lágra nekünk...
125.
MNT I. 709.l.
Krisztus Jézus születet, örvendez-zünk...
126.
Karancsberény (Nógrád), AP 3042a
stb.
Vedd fel pajtás a bundát...
[dudát]
127.
MNT I. 969. sz.
Erdő szélin nem jó lakni...
128.
MNT I. 859. sz.
Hol jár-tál, báránykám...
129.
Méra (Kolozs), 1962. AP 5212.e2
(„Cigánytánc")
130.
BÖI 69.l.
(Dudanóta)
Vivo
(A prája)
3 volte
131.
Kemence (Hont), lelt. 5191.
(Dudanóta)

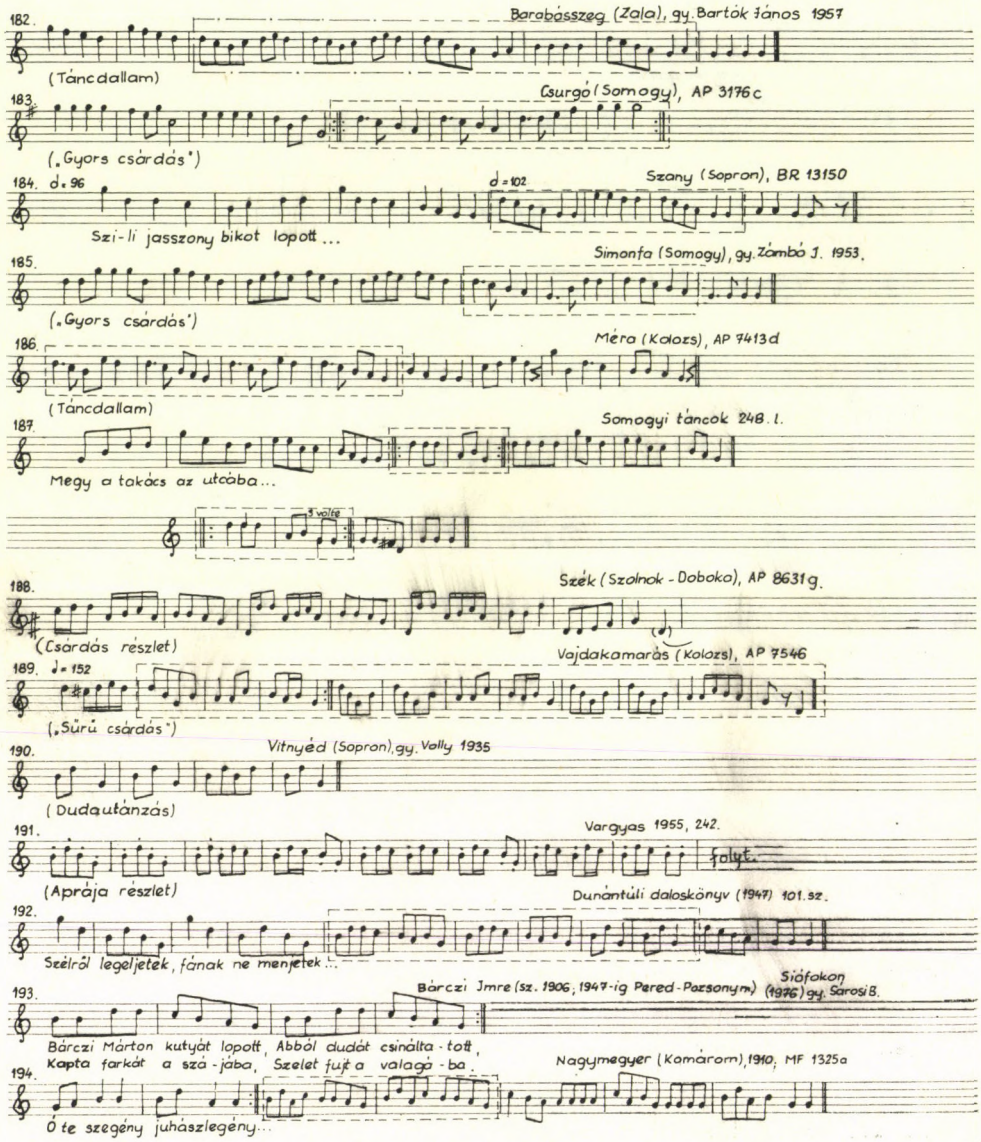

132.
Elek (Békés), AP 7443 d.
(„Măruntelu" tánc)
133.
Romániai magy. 1974, 62.sz.
Megetted a kását...
134.
Gyimesközéplok (csik), AP 5197a3
(„Kettős sirülője")
135.
Józseffalva (Bukovina), 1954, AP 909a
(„Hazai tánca")
136.
Pátria
(Aprája)
137.
Liptagerge (Nógrád), Lelt. 9705.
stb.
(Aprája)
138.
Érsekvadkert (Nógrád), Lajtha BR-13035
(„Duda-táncdal" részlete)
stb.
139.
Szabolcsi 1959, 294.l.
(Tancz. Az én agyam czak)
140.
Szabolcsi 1959, 343.l.
(Ein anderer ungarl. Tanz)
141.
Szabolcsi 1959, 335.l.
(Chorea hung.)
142.
Szabolcsi 1959. 315.l.
(Mikes Kelemen táncza)

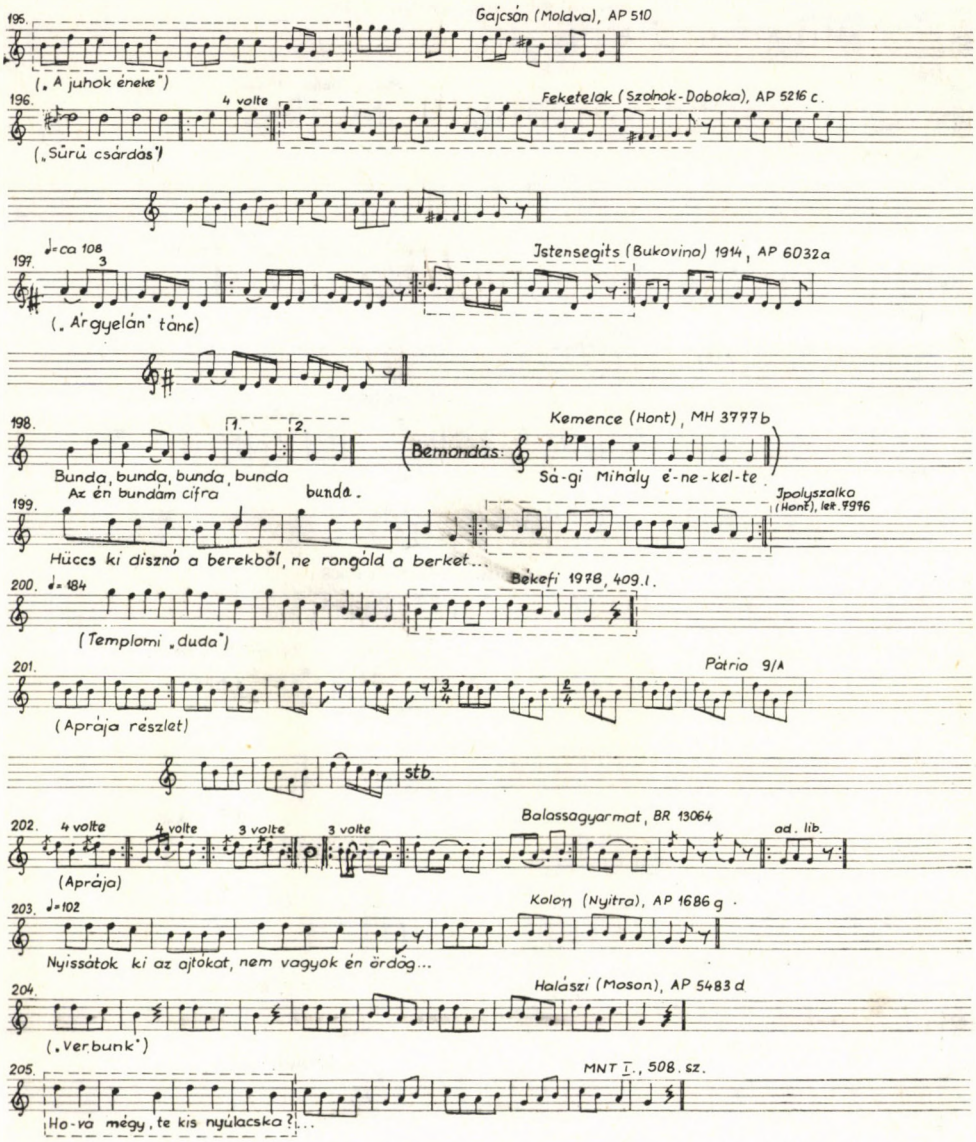

143.
MNT I. 904. sz.
Kender morzsa kis menyecske...
144.
Réthei Prikkel 1924, 143. l.
Megismerni a kanászt csak a járásáról...
145.
Szini 1865, 144. sz.
Elkopok én, attól kell félnem, Minden nap, Minden nap jó borral kell élnem.
Annyira-mennyire, Annyira-mennyire
Meg kell részegednem.
146.
Szendrei-Dobszay-Rajeczky 1979, 158. l.
Sok napokat, hónapokat élj nagy örömmel...
147.
Szabolcsi 1959, 302. l.
Ritka kertben találsz télben kinyílt virágot.
148.
Vargyas 1955, 259. l.
Eleje
(„Dudaverbunk" részlete)
stb.
149.
Vargyas 1955. 242. l.
stb.
(„Aprája"-részlet)
150.
MNT I. 87. o.
Mi gunárunk fekete...
151.
Méra (Kolozs) 1964, AP 7413 s.
(„Farsangos")
152.
Kápolnásfalu, (Udvarhely) BR-12856 b
(Táncdallam)

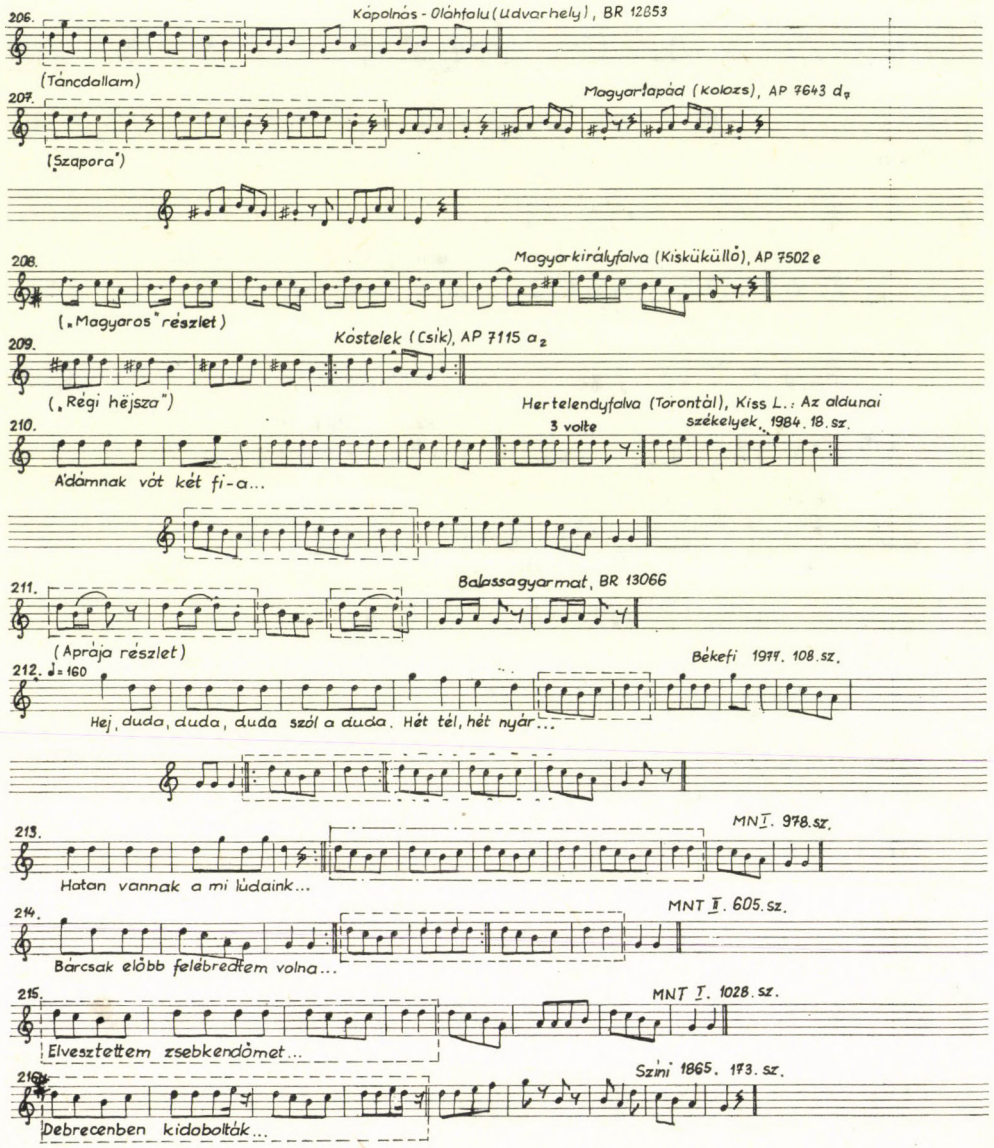

153.
Balassagyarmat 1930; BR - 13057
(„Dudanóta")
154.
Florea 1975. 44. l.
1.
2.
(Ardeleana tánc)
155.
1.
2.
7 volte
Szalakusz (Nyitra), 1911. AP 8236 g.
(vázl.)
(„Dudanóta")
156. a.)
b.)
BÖI 161., 163. l.
Hajtsd, hajtsd apádat, Apád után anyádat
Kopp a Jézus csizmája, Hónaljig ér a kára [sic!]
157.
Kodály-Vargyas 371. sz.
Szaladj kuruc, jön a német...
158.
Szini 139. sz.
Uc-cu bizony, megérett a meggy...
159. a.
1.
2.
Leker (Bars), Janyik M. (80), gy. Dudich László 1941.
(A gyüjtő megjegyzése: »Igyes bugyes« régi táncdallam")
159. b.
Nógrádmegyer, gy. Paulovics G. 1968.
Cic-kozi Baranyi, Csip engem valami. Nem tudom, hogy micsoda, Tetű-e vagy bolha.
160.
Dobszay 1984. 258.
Minden nap, minden nap jó borral kell élni...
161.
3 volte
Kapuvár, Martin 34. sz.
(Verbunk „sűrűje")
162.
Mezőtelegd (Bihar) Lajtha MH 4129a
(»Erdélyes« közjáték)

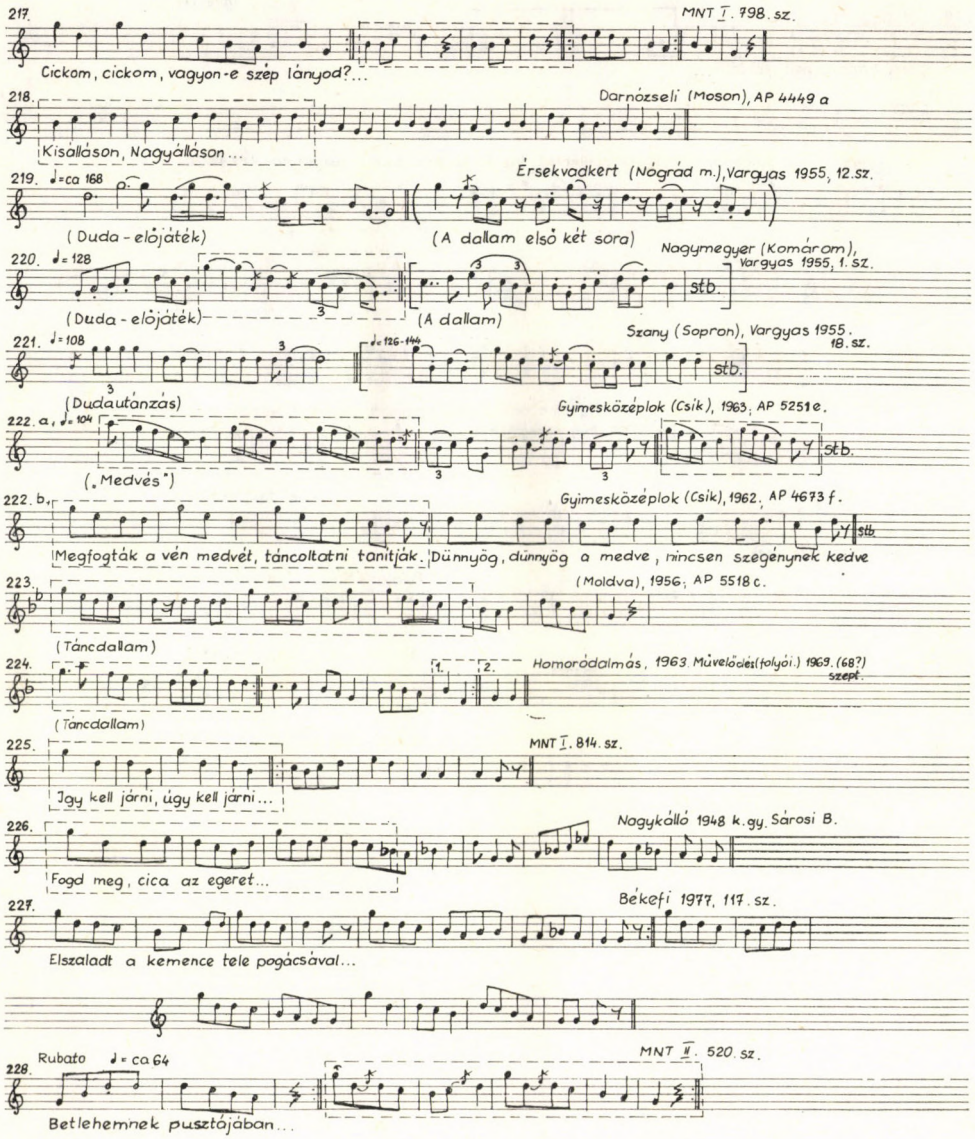

163. ♩= 168
Pesovár 1971. 52. l.
(Dudaütánzás hegedűn)
164.
Szék (Szolnok-Doboka), 1972 AP 8396 a
(Csárdás részlet)
165.
Bükkszék (Heves), AP 3980 e
Csárdás (dudanóta) záró toldaléka
166.
Jborfia (Zala), Seemayer, 1932.
Ka-to-na az uram...
167.
András falva (Bukovina), lelt. 6950
Hoppá-cuppá denevér...
168.
MNT II. 521. sz.
A kis Jézus aranyalma...
169.
Békefi 1977. 107. sz.
Három éjjel, három nap. Nem elég a lábamnak. Levelibe van, levelibe van, Leve-li-be írva van.
170.
Szini 1865. 111. sz.
Ez a szemem, ez az egyik...
171.
Válaszút (Kolozs), AP 4157 c.
folyt.
(„Ritka magyar" közjáték)
172.
Szék (Szolnok-Doboka), Halmos B. 1981. 202. sz.
(„Verbunk" közjáték)

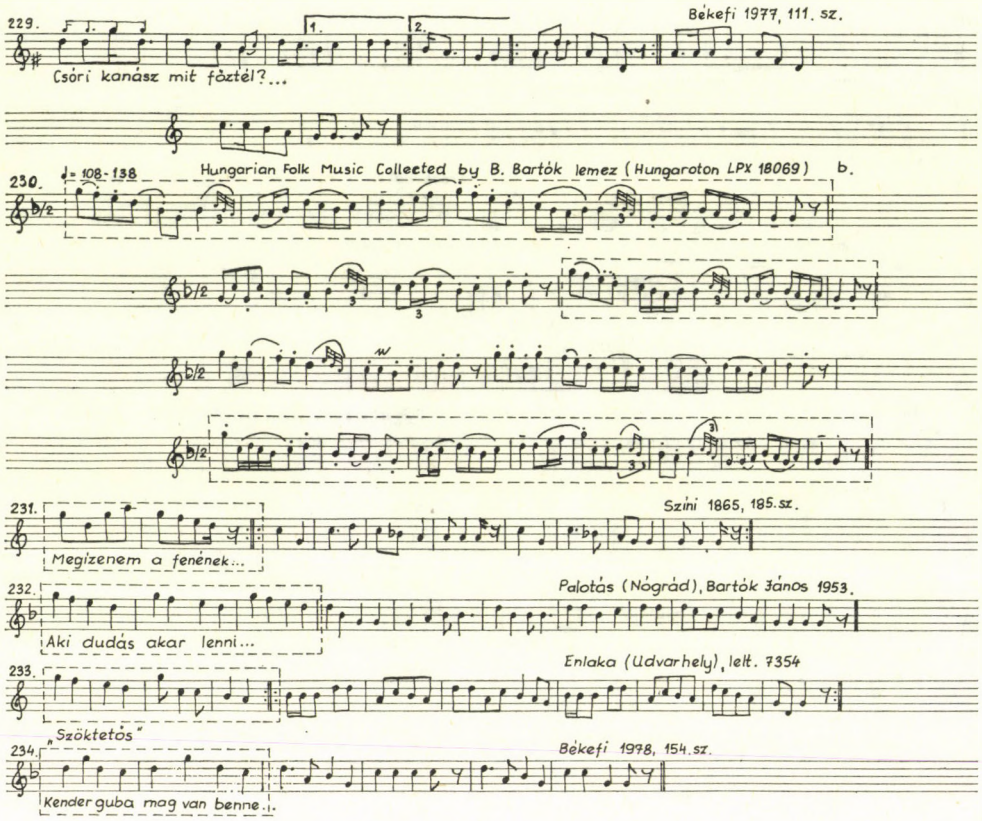

173.
Előzmény:
Fedémes (Heves), lelt. 17 561
Vigan, vigan vig angyalom...
(Hangszerés töredék)
174.
Gyulatelke (Kolozs), AP 7195 c.
(„Szökös" részlete)
folyt.
175.
simile
Magyarszovát (Kolozs), AP 5224 a1
(„Cigánytánc összerázása")
stb.
176.
Magyarpalatka (Kolozs), AP 6248 g
(„Verbunk" 2. fele)
177.
Méra (Kolozs), AP 6228 e5
(„Sűrű csárdás")
178.
Gyimesközéplok (Csík), AP 5192 e3
4 volte
(„Kettős sirülője")
179.
Papp 1986, 189.l.
(Galántaitánc részlete)
180.
Arany 1952, 36.sz.
Sophóniás Haba-kuk, Duvó-duvó, duvó-du Elhallgatott a kakuk, Duvó-duvó du-vó-du.
181.
Szany (Sopron), BR 13150
(Szövegtelen dudatánzás részlete)


182.
Barabásszeg (Zala), gy. Bartók János 1957
(Táncdallam)
183.
Csurgó (Somogy), AP 3176c
(„Gyors csárdás")
184. ♩= 96
♩=102
Szany (Sopron), BR 13150
Szi-li jasszony bikot lopott ...
185.
Simonfa (Somogy), gy. Zámbó J. 1953.
(„Gyors csárdás")
186.
Méra (Kolozs), AP 7413d
(Táncdallam)
187.
Somogyi táncok 248. l.
Megy a takács az utcába...
3 volta
188.
Szék (Szolnok - Doboka), AP 8631g.
(Csárdás részlet)
189. ♩= 152
Vajdakamarás (Kolozs), AP 7546
(„Sűrű csárdás")
190.
Vitnyéd (Sopron), gy. Volly 1935
(Dudautánzás)
191.
Vargyas 1955, 242.
folyt.
(Aprója részlet)
192.
Dunántúli daloskönyv (1947) 101. sz.
Szélről legeljetek, fának ne menjetek ...
193.
Siófokon (1976) gy. Sárosi B.
Bárczi Imre (sz. 1906, 1947-ig Pered-Pozsonym)
Bárczi Márton kutyát lopott, Abból dudát csinálta-tott,
Kapta farkát a szá-jába, Szelet fujt a valagá-ba.
194.
Nagymegyer (Komárom), 1910, MF 1325a
Ó te szegény juhászlegény...


195.
Gajcsán (Moldva), AP 510
(„A juhok éneke")
196.
4 volte
Feketelak (Szolnok-Doboka), AP 5216 c.
(„Sűrű csárdás")
197.
♩=ca 108
3
Istensegits (Bukovina) 1914, AP 6032a
(„Árgyelán" tánc)
198.
1.
2.
Kemence (Hont), MH 3777 b
Bemondás:
Bunda, bunda, bunda, bunda
Sá-gi Mihály é-ne-kel-te
Az én bundám cifra
bunda.
199.
Ipolyszalka (Hont), lek. 7976
Hüccs ki disznó a berekből, ne rongáld a berket...
200.
♩= 184
Békefi 1978, 409.l.
(Templomi „duda")
201.
Pátrio 9/A
(Aprója részlet)
stb.
202.
4 volte
4 volte
3 volte
3 volte
Balassagyarmat, BR 13064
ad. lib.
(Aprója)
203.
♩=102
Kolon (Nyitra), AP 1686 g.
Nyissátok ki az ajtókat, nem vagyok én ördög...
204.
Halászi (Moson), AP 5483 d
(„Verbunk")
205.
MNT I., 508. sz.
Ho-vá mégy, te kis nyúlacska?...


206.
Kápolnás - Oláhfalu (Udvarhely), BR 12853
(Táncdallam)
207.
Magyarlapád (Kolozs), AP 7643 d₂
(Szapora")
208.
Magyarkirályfalva (Kisküküllő), AP 7502 e
(„Magyaros" részlet)
209.
Kóstelek (Csík), AP 7115 a₂
(„Régi hejsza")
210.
Hertelendyfalva (Torontál), Kiss L.: Az aldunai székelyek, 1984. 18. sz.
3 volte
Ádámnak vót két fi-a...
211.
Balassagyarmat, BR 13066
(Apája részlet)
212. ♩= 160
Békefi 1979. 108. sz.
Hej, duda, duda, duda szól a duda. Hét tél, hét nyár...
213.
MNT I. 978. sz.
Hatan vannak a mi lúdaink...
214.
MNT II. 605. sz.
Bárcsak előbb felébredtem volna...
215.
MNT I. 1028. sz.
Elvesztettem zsebkendőmet...
216.
Szini 1865. 173. sz.
Debrecenben kidobolták...


217.
MNT I. 798. sz.
Cickom, cickom, vagyon-e szép lányod?...
218.
Darnózseli (Moson), AP 4449 a
Kisalláson, Nagyálláson...
219. ♩=ca 168
Érsekvadkert (Nógrád m.), Vargyas 1955, 12.sz.
(Duda-elójáték)
(A dallam első két sora)
220. ♩= 128
Nagymegyer (Komárom), Vargyas 1955, 1. sz.
(Duda-elójáték)
(A dallam)
stb.
221. ♩=108
♩=126-144
Szany (Sopron), Vargyas 1955. 18. sz.
(Dudautánzás)
stb.
222. a, ♩= 104
Gyimesközéplok (Csik), 1963, AP 5251e.
(„Medvés")
stb.
222. b,
Gyimesközéplok (Csik), 1962, AP 4673 f.
Megfogták a vén medvét, táncoltatni tanítják. Dünnyög, dünnyög a medve, nincsen szegénynek kedve
223.
(Moldva), 1956; AP 5518 c.
(Táncdallam)
224.
1.
2.
Homoródalmás, 1963. Művelődés (folyói.) 1969. (68?) szept.
(Táncdallam)
225.
MNT I. 814. sz.
Így kell járni, úgy kell járni...
226.
Nagykálló 1948 k.gy. Sárosi B.
Fogd meg, cica az egeret...
227.
Bekefi 1977, 117. sz.
Elszaladt a kemence tele pogácsával...
228.
Rubato ♩= ca 64
MNT II. 520. sz.
Betlehemnek pusztájában...


229.
Békefi 1977, 111. sz.
1.
2.
Csóri kanász mit főztél?...
230.
♩= 108-138
Hungarian Folk Music Collected by B. Bartók lemez (Hungaroton LPX 18069) b.
231.
Szini 1865, 185.sz.
Megizenem a fenének...
232.
Palotás (Nógrád), Bartók János 1953.
Aki dudás akar lenni...
233.
Enlaka (Udvarhely), lelt. 7354
234.
„Söktetős"
Békefi 1978, 154.sz.
Kender guba mag van benne...

MESZLÉNYI ATTILA:

A MUSETTE — A DUDÁK KIRÁLYNŐJE

A musette, a francia barokk e kifinomult, arisztokratikus hangszere méltán viselheti a „dudák királynője" nevet.

Hangja halk, tiszta, szelíd, ugyanakkor komoly és monumentális. Külseje pompát sugall. Alakja karcsú, kecses; felépítése bonyolult és szellemes; valóságos hangszerépítészeti mesterműű. A brit dudák közt találunk ugyan megközelítően bonyolult (Northumbrian small-pipe), vagy akár bonyolultabb felépítésű hangszert is (union pipe), de egyedül a musette az, amely saját, színvonalas és terjedelmes műzenei irodalommal rendelkezik, és amely egy nemzet zenetörténetének egy teljes korszakára rányomja bélyegét.

ORGANOGRÁFIAI JELLEMZÉS

A musette felépítésének bemutatásához legcélszerűbb talán az 1720—30-as évektől kezdődő mintegy fél évszázados időszakot választani, amikorra a hangszer lényegében végleges, standardizálódott formát öltött.

A musette *(1. ábra, 380. o.)* tömlőből (A), fújtatóból (D), a kettőt összekötő légvezetékből (E), a tömlőbe kötött sípokból (B) és hengerburdonból (H) áll.

A tömlő több más kortárs dudáéhoz hasonlóan nyújtott és görbült körte alakúra szabott kecskebőr, amelybe három, általában fából készült hüvely van kötve a dallamsíppár, a hengerburdon és a légvezeték befogadására. A dudák többségének tömlőjénél kisebb méretű.

A fújtató egy kis (20—28 cm hosszú) kovácsfújtatóra emlékeztet; rekeszeinek száma három és öt között mozog. Hátlapjára ívesen kiképzett fatámlát szerelnek, amely felfekszik a játékos derekára. A támlához egy öv kapcsolódik, amellyel a játékos a fújtatót a derekára köti. Hasonló, de jóval rövidebb öv található a fújtató előlapján, a jobb kar számára.

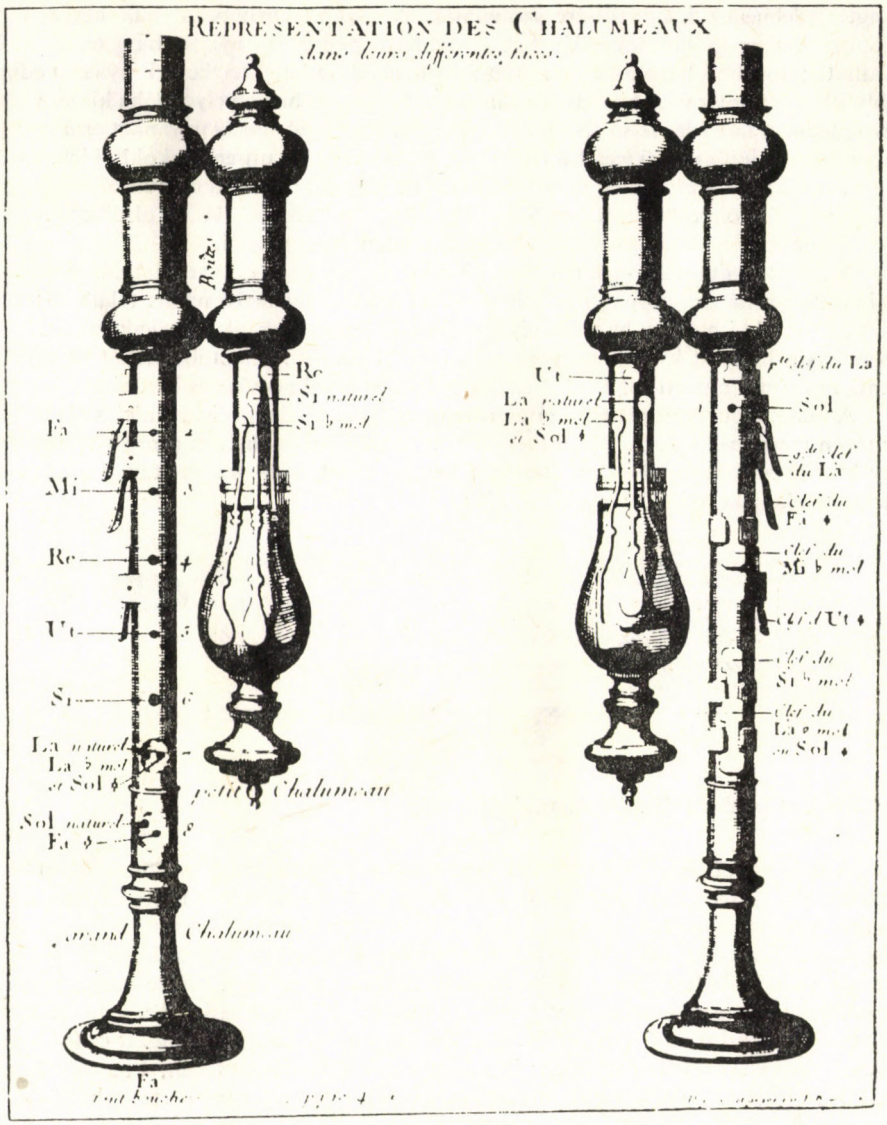
A légvezeték bőrből készült rövid cső, amely mindkét végén egy-egy, csapként szolgáló, üreges fahengerben végződik. Egyik csapjával a fújtató támlájának furatához, a másikkal pedig a tömlőbe kötött hüvelyhez kapcsolódik. Ez utóbbi csap — általában ferdére vágott — végére kerül a szelepként szolgáló bőrdarab, amely meggátolja a levegő visszaáramlását a tömlőből.

A musette sípjai hengeres furatúak, s hosszuktól függően változó méretű kettős nyelvű nádsíp szólaltatja meg őket. (A duplanád és a cilindrikus furat kombinációja, ha nem is egyedülálló, de mindenképpen ritkaság a történeti és modern dudafajták körében. Lásd Van der Meer dudatipológiáját.)

A musette-nek két, egyenlőtlen hosszúságú dallamsípja van, amelyek az olasz zampognától és egyes keleti dudafajtáktól eltérően nem kétszólamú játékra, hanem egymás



1. ábra. Metszet Hotteterre „Methode pour la Musette" c. művéből

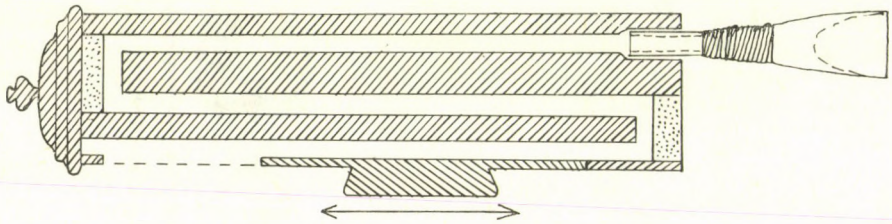


2. ábra. Metszet Hotteterre „Methode pour la musette" c. művéből

hangterjedelmének kiegészítésére szolgálnak. A „grand chalumeau"-nak nevezett nagyobbik dallamsíp homlokrészén hét, hátoldalán pedig egy nyitott hangképző nyílás található; további három-három, nyitóbillentyűvel fedett hangképző nyílás pedig a jobb, ill. a hátoldalon. A billentyűk száma tehát összesen hat, amelyet néha kiegészítenek egy hetedik, a hátoldal felső részén elhelyezett billentyűvel, amely ugyanazt az *a"* hangot képzi, mint a jobb oldali legfelső billentyű, tehát erre csak ujjrendi okokból lehet szükség. (*2. ábra;* balra elölnézet, jobbra hátulnézet, 381. o.). A grand chalumeau hangterjedelme *f'—a"* kromatikus decima, hangsorából az *asz"* hiányzik. A síp alsó vége nyitott, tehát hangzását csak a légáram megállításával lehet szüneteltetni.

A „petit chalumeau"-nak nevezett kisebbik dallamsíp alsó vége zárt, homlokrészén és hátoldalán három-három, nyitóbillentyűvel fedett hangképző nyílás található; tehát csak akkor ad ki hangot, ha valamelyik billentyűt lenyomjuk. Hangterjedelme *asz"—d'"* kromatikus bővített kvart; hangsorából a *cisz'"* hiányzik. (Ez utóbbi tehát az egyetlen hang, amelyet a musette az *f'—d'"* összterjedelmen belül nem képes kiadni.)

A musette burdonsípjainak száma részint változó, részint pedig definíciós okok miatt nehezen megadható. A dudáknál megszokott hosszú csövek helyett a musette burdonja egy 15—20 cm hosszú, 3—4 cm átmérőjű henger, amelyen 3—6 mm átmérőjű hosszanti furatok sokasága halad keresztül *(3. ábra)*.



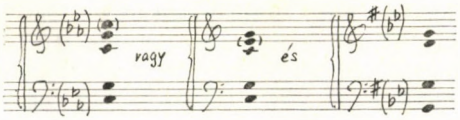
3. ábra. A burdon felépítésének vázlata

A furatok többségét a henger két végén keresztirányú fa- vagy parafa dugóval lezárt vájatok kötik össze, az összekötött furatok számától függően különböző hosszúságú „hajtogatott" csöveket alkotva azokból. Az ily módon létrejött hajtogatott csövek egyik vége (amelyik a hengernek a tömlő felé néző végére esik) nyitott, és kissé kiszélesedik, hogy a nádsíp stiftjét befogadhassa. A hajtogatott csövek másik vége, illetve utolsó szakasza közvetlenül a henger felszíne alatt halad, s a henger palástjára vágott keskeny, hosszanti vájaton keresztül a szabadba nyílik. Ezt a vájatot a henger testébe vésett csúszósínben mozgó tolóka takarja légmentesen; ilyenkor, a cső teljesen zárt lévén, a burdonsíp nem szól. Ha a tolókát a sínen arrébb mozdítjuk, az alatta levő vájat egy része szabaddá válik, vagyis a cső megnyílik, és a síp megszólal. Ha a tolókát, amely tehát egy bizonyos (3—6 cm hosszú) szakaszon mintegy a cső falát alkotja, még tovább mozdítjuk, a zárt csőszakasz megrövidül, a kiadott hang pedig magasabbá válik. Ily módon a tolóka egyaránt szolgál egy adott burdonhang kikapcsolására, megszólaltatására és pontos behangolására. Ez tehát a burdonsípok felépítésének és működésének vázlata. A sípok közül kettőnek a szerkezete azonban valamivel bonyolultabb. A basszus burdonsípot alkotó csőnek nem csak az utolsó szakasza fut a felszín alatt, hanem az utolsó előtti is, és ez a szakasz szintén a szabadba nyílik egy tolókával fedett vájaton keresztül, a fent leírt módon. Ha ez a második vájat zárt, úgy akusztikailag a cső teljes hossza érvényesül, és az

utolsó vájat megnyitásával a *G* hangot adja. Ha azonban a második vájatot nyitjuk meg, úgy a csőnek a hangképzésben szerepet játszó része jelentősen (egy teljes csőszakasz hosszával) megrövidül, s egy kvarttal magasabb hangot kapunk. A kontratenornak vagy magas tenornak nevezett burdonsíp esetében ismét más helyzet áll elő: az utolsó csőszakaszon elhelyezett tolóka ugyanis nem egy, hanem két, egymás után következő rövidebb vájatot takar, s ha elmozdítjuk, először megnyitja az első vájatot, ha pedig továbbtoljuk, megnyitja a második vájatot is, amely az elsőénél egy nagyszekunddal magasabb hangot ad ki. Ezek után talán már érthető, miért is nehéz a burdonsípok számának meghatározása.

A burdon nyelvsípjainak száma négy, ritkábban öt, a tolókák száma pedig a nádsípok számától függően öt vagy hat. Hangolását legegyszerűbb talán a nyelvsípok szerint leírni. A legmélyebb a basszus; ez az, amelyhez két tolóka is tartozik. A cső végén levő tolókával *G*, a megelőző csőszakasz tolókájával *c* hangot ad ki. A következő a tenor, amely egyetlen tolókájával a *g* hangot adja. A kontratenor vagy magas tenor az, amelynek egyetlen tolókája két vájatot is takar, és amellyel a *c'*, ill. a *d'* hangot képezhetjük. Az utolsó pedig, szintén egy tolókával, a szoprán, amely a *g'* hangot adja, és amely megegyezik a dallamsíp alaphangjával. (A grand chalumeau *f'* és *fisz'* hangjai csupán vezetőhangként használatosak.) Az ötödik síp a hozzá tartozó hatodik tolókával, s amely aránylag ritkán kap helyet a musette burdonjában, általában az *e'* vagy a *c''* hangot adja.

Mint látjuk, bár a musette dallamsípjai teljesen kromatikus skálát adnak, a burdon hangolása mégis csupán négy hangnem, a C-dúr és c-moll, illetve a G-dúr és g-moll használatát teszi lehetővé. A burdon hangkészletéből is látható, hogy több más burdonhangszerhez hasonlóan a hangnem alaphangjára és kvintjére hangolták, különlegességnek számít azonban az *e'*-re hangolt ötödik síp, amely C-dúrban a tercet adja. A burdonban tehát akár teljes hármashangzat is szólhatott, ami mai fülünk számára igencsak bizarr hangzást eredményez egy barokk szonáta vagy versenymű esetében. A burdon hangkészletéből tehát a következő akkordok állíthatók össze (a zárójelbe tett hangok az esetleges ötödik burdonsíp hangjai):



Hotteterre *Method*-ja olvastán arra következtethetünk, hogy ezeket az akkordokat legtöbbször teljes egészükben használták, de mivel a musette felépítése bármelyik hang kikapcsolását lehetővé teszi, nincs okunk feltételezni, hogy ez kötelező lett volna. A legvalószínűbb, hogy az előadó egyéni ízlésének és a megszólaltatandó darab jellegének megfelelően változó burdonkíséretet alkalmazott, sőt szélsőséges esetben akár burdon nélkül is használhatta a hangszert.[1]

Így fest tehát — nagy vonalakban felvázolva — a musette kiforrott, standard formája. De érdemes talán néhány szóban megemlékezni az ettől eltérő változatokról is.

Borjon művében találkozunk egy hangszerrel, amely lényegében azonos a musette grand chalumeaujával, tömlő és fújtató nélkül. Ez valószínűleg egy szájjal fújt gyakorlóhangszer, amely megfelel a skót dudások „practice chanter"-jének.

[1] Baines (Bagpipes, 127. o.) tévesen adja meg a burdon hangolását, Mersenne szövege alapján. Mersenne idejében a musette-nek az az alakja, amelyet Baines leír, még egyáltalán nem létezett. A burdon általunk ismertetett hangolása, ha Hotteterre-nek — aki a musette standard, Baines példányának megfelelő formáját mutatja be — nem is hinnénk, a musette-irodalom áttekintése alapján is nyilvánvaló.

A XVIII. században még használatosak voltak a musette-nek olyan példányai is, amelyekről a petit chalumeau hiányzott; ezek feltehetően szintén gyakorlóhangszerek lehettek.

Készítettek musette-eket a fent leírttól eltérő hangolásban is.

A standard dallamsíp-párt használták az előző század második felére jellemző ún. „mindent játszó burdonnal" is (amelyről a későbbiekben még szó esik).

Történtek kísérletek a dallamsípok hangterjedelmének további növelésére, elsősorban a mélyebb hangok irányába, egészen *c'*-ig. Hotteterre ennek két módját említi: az egyik lehetőség a grand chalumeau meghosszabbítása és alsó billentyűkkel való kiegészítése; a másik lehetőség a petit chalumeau megnyújtása, tehát lényegében egy második grand chalumeauvá alakítása.

Végül nézzük a hangszer készítéséhez használt anyagokat.

A dallamsípok és a burdon — esetleg a tömlőbe kötött hüvelyek is — leggyakrabban elefántcsontból, vagy elefántcsontgyűrűkkel díszített ébenfából készülnek. (Ez utóbbi kombináció felettébb dekoratív hatású.) Ritkábban puszpángból készült hangszerekkel is találkozhatunk.

A dallamsípok billentyűi, valamint a fújtató és az övek kallantyúi, csatjai általában ezüstből, néha pedig rézből készülnek.

A tömlőt selyem, brokát vagy bársonyhuzat borítja, amelyet többnyire gazdagon díszítenek hímzéssel, csipkével vagy paszománnyal.[2] Az anyag gyakran eleve mintás szövésű. Ugyanezzel az anyaggal húzzák be a légvezetéket, sokszor pedig a fújtató elő- és hátlapját is. A tömlőnek e külső huzata alá általában egy vagy két további védőhuzat is kerül, amely a külső huzat tisztaságát óvja a tömlő zsírral kezelt bőrétől.

JÁTÉKTECHNIKA

A játékos a fújtatót a hosszabbik övvel szorosan a dereka jobb oldalára csatolja, a fújtató előlapján lévő rövidebbik övvel pedig a jobb alkarját köti át, a könyökhöz közel. A bal kar alá kerül a tömlő a már korábban hozzákapcsolt légvezetékkel, amelynek szabad végét most a fújtató e célra szolgáló furatába szorítja. Bal kezének ujjait elhelyezi a nagy dallamsípon, jobb karjának gyors lengetésével pedig fújtatni kezd, amíg a tömlő a beléfújt levegőtől ki nem kerekedik, vigyázva azonban, hogy ne érje el azt a légnyomást, amelynél a sípok megszólalnak. A felfújt tömlőt jobb kézzel eligazítja a bal hóna alatt, majd a jobb kéz ujjait is elhelyezi a nagy dallamsípon. Ekkor megkezdheti a játékot: bal karjával megszorítja a tömlőt, s a légnyomás növekedése megszólaltatja a sípokat. Jól faragott nádakkal a musette összes sípja egyszerre, azonos légnyomásra szólal meg. Ettől kezdve a játékos a fújtató folyamatos használatával tartja fenn a légnyomást. A fújtató azonban szakaszosan üzemel, s az ebből eredő nyomásingadozást a bal karnak a tömlőre gyakorolt, a fújtató mozgásával tökéletesen összehangoltan váltakozó nyomásával kell kiegyenlíteni; ellenkező esetben a sípok hangjának ereje és magassága ingadozik.

Az ujjak elrendezése a grand chalumeau nyolc nyitott hangképző nyílásán megegyezik a blockflötéével. A bal oldalt elhelyezkedő petit chalumeau elég karcsú ahhoz,

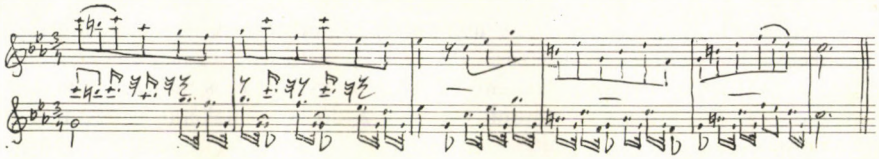
[2] Hotteterre (Methode, 2. o.) a bársonyt ajánlja, mivel nem annyira csúszós, mint az ezüstből, aranyból stb. szőtt anyagok. A fennmaradt példányok eredeti huzatai azonban arra látszanak mutatni, hogy a játékosok nemigen fogadták meg Hotteterre tanácsát: az eredeti huzatok közt elég kevés a bársony. Ennek magyarázatához az egykorú ábrázolások adhatnak segítséget: a festmények láttán úgy tűnik, hogy a játékosok a hangszer huzatát a ruházatukhoz illően választották meg (egy hangszerhez feltehetően több huzatot is készítettek), ezért a huzatok anyaga azonos a ruházkodásban használt anyagokkal.

hogy elférjen a bal kéz ujjai által bezárt körben anélkül, hogy bármelyik ujj hozzáérne a billentyűihez, és akaratlanul megszólaltatná őket. A bal kéz kisujja felemelve és kerekítve áll a petit chalumeau billentyűi felett, készen azok kezelésére.

A grand chalumeau fogásrendje megegyezik az ún. fedett fogású dudákéval: egy-egy hang képzéséhez mindig csak egyetlen ujjunkat emeljük fel, majd ismét zárjuk a lyukat, mielőtt a következő hangot megszólaltatnánk. A „billentés" tehát épp a fordítottja a billentyűs hangszerekének, mivel itt a kívánt hang az ujj felemelésére szólal meg és visszahelyezésére hallgat el.

Alaphelyzetben a legalsó, ikerfuratú lyuk kivételével a nagy dallamsíp minden hangképző nyílása fedve van; ilyenkor a *g'* hang szól. Az ujjak minden egyes hang képzése után ebbe a helyzetbe térnek vissza, s így a dallam hangjai közt egy-egy pillanatra mindig megszólal a *g'*, amelyet artikulációs hangnak nevezünk, mivel a dallam hangjai elkülönítésének feladatát látja el.[3] Ez a hang „jelzi" a rövidebb szüneteket is. Ha a *g'* hang a dallam hangjai közt szerepel, akkor megszólaltatása előtt a játékos jobb kisujjának gyors billentésével — a hangnemtől függően — *f'*-et vagy *fisz'*-t fog. Ez utóbbiak artikulálására — ha a dallam hangjai közt szerepelnek — már nincs mód. A petit chalumeau hangjait, zárt sípról lévén szó, valódi szünetek artikulálják.

A következő dallam valójában az alsó sorban látható módon szólal meg:



A két dallamsíp összesen tizenkét billentyűjének kezelése arra a két ujjra hárul, amelyet a korabeli fúvós hangszerek nem foglalkoztatnak: a jobb kéz hüvelykjére és a bal kéz kisujjára. A jobb hüvelyk kezeli a grand chalumeau hat, valamint a petit chalumeau három hátoldali billentyűjét, a bal kisujj pedig a petit chalumeau homlokrészén levő három billentyűt. Valamennyi billentyű nyitóbillentyű, kezelésük mozdulata tehát éppen ellentétes a nyitott lyukakon való hangképzés mozdulatával. Míg a két ujj a billentyűkkel van elfoglalva, a többi ujj a már ismertetett alaphelyzetben marad, azzal a különbséggel, hogy az eddig felemelve tartott jobb kisujj most a grand chalumeau mögé kerül, hátulról megtámasztva azt, mivel különben a jobb hüvelyk elmozdítása után támasztéknélkül maradna. Ha a dallam áttér a petit chalumeau hangjaira, a *g'* hang elveszti artikulációs szerepét: mint egy további burdonhang, folyamatosan szól mindaddig, amíg újra sorra nem kerül a grand chalumeau valamelyik hangja. (Lásd a fenti kottapéldát.)

Ujjrendi kérdések a musette-en egyedül az *a"* hanggal kapcsolatban merülnek fel, mivel ennek képzésére két, néha három billentyű is szolgál.

A musette kifejezési lehetőségei meglehetősen korlátozottak. Hangerejét csak a légnyomás változtatásával lehetne szabályozni, de mivel ez a hangok (köztük a burdon) magasságát is megváltoztatná, ezért a hangszer a dinamikát teljesen nélkülözi. A hangindításra is csak egyféle lehetőséget ad. Ezek hiányát a musette-játékos agogikával, az

[3] A dudákon, mint ismeretes, a többi fúvós hangszertől eltérően nem lehet a légáramot pillanatokra megszakítani, s a hangokat valódi szünetekkel elkülöníteni egymástól. Kivétel ez alól a Northumbrian small-pipe, amelynél az alsó végén zárt dallamsíp és a fedett fogású játéktechnika kombinációja lehetővé teszi a valódi szünetekkel való artikulációt, a musette petit chalumeaujához hasonlóan.

artikuláció széles — a legélesebb staccatótól a teljes legatóig terjedő — skálájával, legfőképpen pedig a sok és sokféle díszítménnyel igyekszik ellensúlyozni. A musette kifejezési lehetőségei tehát megegyeznek egy kicsi, regisztrálhatatlan portatív orgonáéval, kiegészítve a vibrato lehetőségével. Valószínűleg csodálatos hangjának köszönheti, hogy a maga korában nagyobb népszerűségnek örvendett, mint a kor másik divatos burdonhangszere, a kifejezőeszközökben gazdagabb tekerő.

A MUSETTE TÖRTÉNETE

A hangszer számos változáson esett át fejlődése során, s ezért, ha kialakulásának helyét és időpontját kutatjuk, először azt a kérdést kell eldöntenünk, hogy milyen hangszert értsünk musette alatt. Magából a névből kiindulni nem látszik célszerűnek, mivel használata olyan távoli időkre nyúlik vissza (legalább a XIII. századig), amikor a dudák az általunk ismert hangszernek még egyetlen jellegzetes vonásával sem rendelkeztek, s ráadásul a musette nevet dudákon kívül más fúvós hangszerekre is alkalmazták. Kifejlett alakjának összes jellemzőjével pedig nyilvánvalóan nem definiálhatjuk a hangszert, ha a fejlődéséről akarunk beszélni.

Legcélszerűbbnek tűnik a billentyűktől és a petit chalumeautól eltekinteni; az előbbiektől azért, mert számuk egyre szaporodott, illetve változott még a legfejlettebb stádiumban is, az utóbbitól pedig azért, mert feltalálásának idején a musette már minden más tekintetben kiforrott hangszernek tekinthető. Marad tehát kritériumként a fújtató és a hengerburdon együttes alkalmazása. Bár ez a definíció sem problémamentes, tekintve, hogy a XVII. század végén megjelenő Northumbrian pipe-ra is ráillik, mégis elég jól használható, részint, mivel a Northumbrian pipe ez idő tájt voltaképpen még nem más, mint a musette leegyszerűsített változata, részint pedig, mivel fejlődésük útja hamar elválik egymástól.[4]

A fújtató és a hengerburdon nagyjából egy időben jelenik meg. Hogy valóban egyszerre találták-e fel őket, ennek eldöntéséhez nincs elég bizonyítékunk; ismerünk azonban két olyan adatot, amely ennek ellenkezőjét látszik alátámasztani, vagy legalábbis azt, hogy ezek nem voltak elválaszthatatlanok egymástól. Az egyik Shakespeare egy utalása 1594-ből, amely arra enged következtetni, hogy Írországban ekkoriban már ismerik a fújtatós dudát, ugyanakkor semmi jel nem mutat a hengerburdon használatára.[5] Jan Fyt (1611—1661) antwerpeni festő egyik csendéletén viszont egy olyan dudát láthatunk, amely hengerburdonnal van felszerelve, de fújtató helyett fúvókája van.[6] Ez a hangszer egyébként kuriózumnak számít, mivel a fújtató — a hengerburdon nélkül — idővel számos nép dudáján megjelenik, de a hengerburdon fújtató nélküli használatával egyedül ezen a festményen találkozhatunk.

A fenti definíció értelmében vett musette megjelenésének első, kétségbevonhatatlan bizonyítéka egy a XX. századig viszonylagos épségben fennmaradt eredeti hangszer, amely már II. Tiroli Ferdinánd ambras-i kastélyának 1596-os hangszerleltárában is szerepel.[7] Egyetlen, billentyűk nélküli dallamsíppal és vaskos, négy tolókával ellátott hengerburdonnal rendelkezik.

[4] Úgy tűnik, Northumberlandben a hengerburdont nem tartották praktikusnak, mert felcserélték három, közös fejből eredő „hagyományos" formájú burdonsípra, amelyekhez a kettős nyelvsíp helyett szimplanádas sípokat használnak. A cilindrikus dallamsípban a duplanád máig megmaradt.

[5] Grattan Flood adata, Collinson említésében (The Bagpipe, 119. o.)

[6] A festmény reprodukcióját közli Boone (La cornemuse, 69. o.)

[7] Julius Schlosser: *Kunsthistorisches Museum in Wien;* idézi Maillard (La musette, 21. o.)

A musette első leírásával és ábrázolásával Praetorius *Syntagma Musicum*ában találkozunk, 1619-ben. A fametszetű ábrán jól kivehető a fújtató és a hengerburdon, a lap alján levő léptékjelző mérce segítségével pedig a hangszer méreteiről is fogalmat alkothatunk. A képhez tartozó szöveg meglehetősen rövid és homályos, annyi azonban kiderül belőle, hogy Praetorius szerint a fújtatót nemrég találták fel Franciaországban. (Egyébként úgy tűnik, hogy a szerző nem ismeri a musette nevet, bár az sincs kizárva, hogy szándékosan fordította le Hümmelchenre.)

Mivel a brit szerzők — akiknek pedig egyedül lenne rá némi alapjuk — sem vonják kétségbe Praetorius állításának hitelét, feltételezhetjük, hogy a musette e korai alakját a XVI. század második felében vagy végén dolgozták ki Franciaországban.

Ettől kezdve a források részletesebbekké válnak. A század első felében két francia traktátusra támaszkodhatunk: Mersenne 1636-ban megjelent *Harmonie Universelle*-jére és Trichet 1640 körül írt *Traité des Instruments de musique* című, több mint háromszáz évig kéziratban maradt értekezésére. A musette több különböző alakban jelenik meg e traktátusokban, talán az új felfedezés által kiváltott lelkes kísérletező kedv eredményeként.

A dallamsípon feltűnnek az első billentyűk.[8] A billentyűk szaporodásával párhuzamosan a burdon szerkezete is bonyolultabb lesz; kialakul a vaskos, számos vájattal, s a vájatokban általában két tolókával ellátott, az organográfiai jellemzésben leírtnál sokkal több hang kiadására képes „mindent játszó" burdon, amellyel a hangszer mindegyik akkoriban kedvelt hangnemben használhatóvá válik.[9]

A század második felében — valószínűleg a hatvanas években — találja fel Martin Hotteterre a petit chalumeaut, s ez a legnagyobb lépés a végső forma felé a hangszer feltalálása óta.[10]

A musette ekkoriban már olyan népszerűségnek örvend, hogy megjelenhet az első „monográfia", amely kizárólag a musette-tel foglalkozik: Borjon *Traité de la Musette*-je, 1672-ben. Borjon lényegében a musette végleges alakját írja le, amely ezután már csak egyetlen lényeges változáson esik át: a mindent játszó burdon azzá a szerkezetté egyszerűdösik, amelyet az első részben megismertünk.[11]

[8] A billentyűk megjelenésére és szaporodására két magyarázat is kínálkozik. Az első, hogy a kezdetben diatonikus hangszert tették kromatikusabbá. A másik lehetőség, hogy a musette már megjelenésekor is rendelkezett bizonyos kromatikus lehetőségekkel, vagy akár teljesen kromatikus is lehetett, ez azonban — nyolc hangképző nyílás esetén — nyitott vagy félfedett fogású játékmódot feltételez, miáltal artikuláció egyáltalán nem, vagy csak csekély mértékben valósítható meg. Ez utóbbi esetben a billentyűk megjelenése a fedett fogású játékmódra való áttérés következménye: ezekkel pótolták a játékmódváltás folytán elvesztett kromatikus lehetőségeket.

[9] Érdekes, hogy a mindent játszó burdon kialakulása ellenére is a fennmaradt musette-művek kivétel nélkül a korábban említett négy hangnem valamelyikében íródtak. Felmerült tehát a kérdés, hogy mi szükség lehetett erre a lelettébb bonyolult és csak igen fáradságos munkával előállítható, következésképpen a hangszert jelentősen megdrágító alkatrészre. A legvalószínűbbnek az a magyarázat tűnik, hogy a musette ekkoriban, tehát még terjedelmes önálló irodalmának kialakulása előtt, már igen népszerű hangszer volt, és saját irodalom hiányában főként átiratokat játszottak rajta. A mindent játszó burdon a musette hangnemeire való tekintet nélkül született darabok előadását könnyíthette meg. (Az átiratok később is népszerűek maradnak; Nicolas Chédeville például — jóval a mindent játszó burdonok kora után — kiadott egy musette-átiratot Vivaldi Négy évszakából.)

[10] Mind Van der Meer, mind pedig a Brockhaus—Riemann lexikon Jean Hotteterre-nek tulajdonítja a petit chalumeau feltalálását. Valószínűleg Bainest követik mindketten. Nem tudni, Baines mire alapozza a véleményét, ahogyan az sem derül ki, hogy a Hotteterre-család öt Jeanja közül melyikre gondol. Talán Borjont értette félre, aki csak „Hotteterre úrról" beszél (hol az „atyáról", hol pedig a „fiakról"), keresztnév nélkül. Baines azonban nem olvasta a Methode-ot, ahol a szerző egy széljegyzetben (64. o.) egyértelműen kijelenti, hogy a petit chalumeaut apja, Martin találta fel.

[11] Az egyszerűsödés okát Maillard a hengerburdon elkészítésének körülményességében, valamint a különféle hangnemekben való játék technikai nehézségeiben keresi. Ezek az okok is szerepet játszhattak, de egy sokkal kézenfekvőbb magyarázat is kínálkozik: a játék technikájával ismerkedve megfigyelhettük, hogy az artikulációs hang további, „ritmikus burdonként" jelentkezik, s ez a *g'* hang csak a C és G hangnemekben szerepel első vagy ötödik fokként, vagyis burdonkíséretre alkalmas hangként; a többiekben zavaróan hat. Elvileg lehetséges lenne az *f'*-et vagy az *a'*-t, sőt, akár a *h'*-t használni artikulációs hang gyanánt, és talán ezt is tették a mindent játszó burdonok korában, de ez a megoldás két szempontból sem kielégítő: egyrészt, mivel minél magasabbra tesszük az artikulációs hangot, annál kevesebb artikulálható hang marad, másrészt pedig, mivel a dallamsíp hangképző nyílásainak átmérője kisebb a furat átmérőjénél, ezért a fogásrend megváltozása a hangokat kissé hamissá teszi. Tágabb hangképző nyílások alkalmazásával viszont megfosztanánk a hangszert az egyik legfontosabb és gyakran használt díszítmény, a vibrato lehetőségétől.

A következő, az összes többinél részletesebb forrásunk egy újabb, 1738-ból származó monográfia: Jacques Martin Hotteterre (a petit chalumeau feltalálójának fia) *Methode pour la Musette* c. műve. Rendkívül alapos és módszeres, szinte a mai didaktikai igényeket is kielégítő munka, amelyben a szerző a játék technikáján kívül a hangszer felépítéséről, karbantartásáról, sőt, javításáról is ír.

Utolsóként érdemes még megemlíteni Diderot híres *Enciklopédiáját* (1751—1765), amely 17. kötetében foglalkozik a musette-tel, és amelynek elsősorban pompás ábrái érdemelnek figyelmet. Mint az várható is, új információt nem nyújt: a hangszer már Hotteterre idejében elnyerte végleges alakját.

A musette, történetének vége felé tartva, még tesz egy kísérletet a megújulásra: egy Lavigne nevű hangszerkészítő végrehajtja „a musette-nek egy olyan tökéletesítését, amely a klarinét és az emberi hang hangján szólaltatja meg. Burdonnal vagy anélkül lehet játszani rajta, lehet vele utánozni a nyelvütés élénkségét és élességét, mint a harántfuvolával és oboával."[12] A megújulási kísérlet azonban nem jár sikerrel; Lavigne hangszere eltűnik a színről a musette hagyományos formájával együtt.

A MUSETTE ZENETÖRTÉNETI SZEREPE ÉS JELENTŐSÉGE

A duda és a műzene, illetve a duda és az udvari zene kapcsolata nem a musette megjelenlésével kezdődik. Már az ókorban is éppen egy császár, Néro kezében látjuk a dudát. Ezután évszázadokra eltűnik szem elől, de középkori felbukkanása után ismét egyenjogú társa a többi hangszernek; gyakran találkozunk vele templomi faragványokon, trubadúrversenyt, lovagi tornát, fejedelmi lakomát, vagy éppen a zene gyógyító hatását szemléltető miniatúrákon stb. Irodalmi említésekben sincs hiány. Nem tudni, hogy „eltűnése" idején itt lappangott-e Európában, vagy pedig sok más hangszerrel együtt keletről kerül vissza újra, az azonban bizonyos, hogy népszerűségét, rangját egy keletről hozott hangzásideál megvalósításának köszönheti, vagyis annak, hogy hangja szakadatlan és artikulátlatlan, másrészt pedig, hogy burdonhangszer. Ekkortájt a hangszerek többsége is a duda babérjaira pályázik: a vonósok hosszú vonók és burdonhúrok használatával, a fúvósok pedig a körlégzés keleti technikájának alkalmazásával.

Az antikvitás „újrafelfedezésével" párhuzamosan presztízse — a többi fúvós hangszerével együtt — némiképp csökken, tekintve, hogy az ókori értékrend szerint a húros hangszereket illeti az elsőség. Igazából azonban nem ilyen elvi megfontolások szorítják háttérbe a dudát a reneszánsz korszakában, hanem a hangzásideál fokozatos megváltozása és a polifón szerkesztésmód általánossá válása. (Nem egyszerűen a többszólamúságról van szó; például Machaut ritkaságszámba menő hangszerelési megjegyzéseinek egyike éppen a dudával kapcsolatos: egy háromszólamú ballade-járól írja, hogy az igen jól szól dudákon előadva.[13])

Számos hangszertörténész úgy tudja, hogy a reneszánsz korra a duda végképp kiszorult az udvari és polgári zenéből, és „koldushangszerré" vált. Ez azonban nem igaz. Hogy mást ne is említsünk, VIII. Henrik, a zeneileg művelt uralkodó egyik hangszerleltárában öt darab *elefántcsont* duda szerepel, egyikük *bíbor* bársonnyal bevonva — ez csakis fejedelmi hangszer lehetett. De ismerünk a duda udvari használatát bizonyító reneszánszkori adatokat a kontinens majd' minden részéről is.

Épp az antik eszmények — vélt vagy valóságos — feltámasztása, amely máskülönben nem használt a duda rangjának, segített átvészelnie ezt a számára nehéz időszakot,

[12] Richard D. Leppert: *Arcadia et Versailles;* idézi: Maillard, 194. o.
[13] David Munrow: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*

hogy végül a musette-ben elérje tökéletesedése és pályafutása egyik, talán legmagasabb csúcspontját. Az antikvitás nosztalgiája szülte ugyanis a pásztoridill minden művészeti ágra kiterjedő és többszáz évig virágzó úri divatját, amelynek zenei gyakorlatában a duda nélkülözhetetlenné vált, mint pasztorális hangszer. Korábban ugyanis a duda, presztízscsökkenésével párhuzamosan, egyre inkább a pásztorok attribútumává vált. Mi sem természetesebb hát, mint hogy egy zenés pásztorjátéknak a duda adja a meg pasztoriális jellegét.

A musette XVII. és XVIII. századi fényes karrierjét két tényező szerencsés találkozása alapozta meg. Az egyik a pasztorál említett divatja, amely ebben az időben, és főként talán épp a francia udvarban, legszebb virágkorát élte. A másik, ugyanilyen fontos tényező a barokk zenei stílus kialakulása, amely újra a monódiát helyezi előtérbe, a korábbinál jóval tágabb érvényesülési lehetőséget biztosítva ezáltal a musette, illetve általában a burdon hangszerek számára. A zene természetesen nem válik egyszólamúvá, de az önállósult dallam mellett háttérbe szorult, vagy éppen harmonikus kíséretté redukálódott többi szólam konfliktusai a burdonnal már egyáltalán nem fülbántóak, sőt, inkább egy semmilyen más eszközzel el nem érhető, sajátos zenei feszültséget eredményeznek.[14]

A bennünket érdeklő időszakban a francia udvari zene szervezetileg három részre oszlik: az első és legrangosabb a király belső kamarazenekara, a *Chambre du Roy*, amelyben a legmegbecsültebb „bas" (vagyis halk) hangszerek — lantok, clavecinek, violák stb. — kapnak helyet, és amelynek nyugodt, bensőséges módon kell játszania; a második a *Chapelle*, kórusénekesekből és orgonistákból álló együttes, amely az egyházi zenét szolgáltatta; a harmadik és legnépesebb udvari zenekar pedig az *Ecurie*, amelynek hangszerei közé tartoztak a már említett értékrend szerint alacsonyabb rangúnak ítélt fúvós- és ütőhangszerek is, és amely a lovasjátékok, katonai parádék és más nagyszabású ünnepségek pompáját volt hivatva megadni. A musette kezdetben az Ecurie-hez tartozott, de karrierjének ívét mi sem jellemezhetné jobban, mint hogy 1638-ban már a Chambre du Royban találkozunk vele, ahol azután meg is marad. Hogy Minerva ókori ellenszenve a fúvós hangszerek iránt hogyan és miért oldódik a musette irányában, azt egy Trichet-től vett idézet segítségével szemléltethetjük: „Egyszer mondtam, erről az új találmányról beszélvén, hogy ha Minerva látta volna, nem szégyellt volna maga is játszani ezen a modern musette-en, még akár az istenek gyülekezete előtt sem, annál is inkább, mert semmilyen arctorzulást nem okoz azoknál, akik megszólaltatják, és semmilyen módon nem akadályozza a hang és a beszéd szabadságát..."[15]

Bár a Chambre du Roy-ba való bekerülésével a musette elnyerte a legmagasabb hivatalos rangot, szerepköre lényegében mégsem változott, továbbra is pasztorális karakterhangszer maradt. Ettől az utolsó korláttól nagyjából a XVIII. század beköszöntével szabadul meg végleg, amikorra a musette-játékosok száma, köztük az amatőröké, olyannyira megnő, hogy az eddigi repertoár végképp szűkösnek bizonyul. Ugyanakkor — talán a petit chalumeau által elért hangterjedelem-növekedésnek is köszönhetően — megnő a zeneszerzők érdeklődése is a hangszer iránt. A musette birtokba veszi az összes kortárs világi műfajt: írnak rá szviteket, szonátákat, versenyműveket, fontos helyet kap kantáták és operák hangszerelésében.

Ami a hangszerösszeállítást illeti, általában a kamara-műfajokat részesítették előnyben; igen nagyszámú musette-duó született, amelyek többsége könnyű tanulódarab,

[14] Érdemes megjegyezni, hogy a barokk monódia térhódítása előtt többszólamú művek előadásához is használták a musette-et, mégpedig — más hangszerekhez hasonlóan — különböző fekvésekbe hangolt hangszerek családjaként, consortokban. Borjon kissé homályos szövegéből arra következtethetünk, hogy ez az együttes szórványosan még a XVII. század végén is előfordult.

[15] Idézi: Maillard, i. m. 24. o.

elsősorban az amatőrök igényeinek kielégítésére. Legnépesebb talán az egy musette-re és basso continuóra írt művek csoportja; szvitek és szonáták ezek, amelyeket — francia módra — jobbára csak a tételek száma, vagy még az sem különböztet meg egymástól. A „triók" másik szopránhangszere általában egy második musette vagy tekerő; ritkábban oboa, blockflöte, fuvola vagy hegedű. A hangszerelés, mint alább látni fogjuk, eléggé kötetlen, bizonyos jelek azonban arra mutatnak, hogy — a franciáknak a konzortzenéhez való kitartó vonzalma folytán — legszívesebben a legközelebbi „rokonokkal", a szintén duplanádas oboával és fagottal párosították. De természetesen minden más kombináció is gyakori. Itt kell megemlítenünk a „trió" egy szélsőséges esetét: J. M. Hotteterre *Pièces par accord pour la musette à deux chalumeaux* című szvitjét, amelyben a két felső szólamot egyetlen musette játssza. Hallatlan zeneszerzői bravúr ez, hiszen a felső szólam hangterjedelme nem lépheti át egy bővített kvart határait. Bizonyára nem véletlen, hogy nem terjedt el ez az eljárás, mivel a darabok előadása olyan fokú virtuozitást kívánt, amely a musette fénykorában sem lehetett mindennapos.

A versenyművek többsége kis létszámú kamarazenekart igényel, és gyakran olasz hatást mutat. Egy részük — akárcsak a szonáták és szvitek esetében — programzenei címet visel, ami általános divat volt abban az időben. A „programokból" is kitűnik, hogy a musette szabadulóban van eredeti szerepkörétől.

Az opera és a kantáta az a műfaj, amelyben a musette végig megőrzi pasztorális szerepét.

Mai gondolkodásunk szerint a musette elsősorban szólóhangszernek ideális (a szó legszorosabb értelmében vett szólót értve ezalatt), tekintve, hogy a burdon dúsabbá teszi a hangját bármelyik dallamhangszerénél, s ráadásul könnyen konfliktusba keveredhet a basszussal, illetve a többi szólammal. Meglepő módon azonban épp a szóló az, amely szinte teljesen hiányzik a musette máskülönben hatalmas és sokszínű irodalmából.

A hangszerelés — korabeli szokás szerint — általában eléggé kötetlen. A musette-et gyakran a tekerő is helyettesítheti, ezért a két hangszer repertoárja majdnem teljes egészében egybeesik. A tekerő, bár hangzása meglehetősen eltér a musette-étől, szintén burdonhangszer, és ebben az időben majdnem ugyanolyan népszerű. A zeneszerzők és kiadók érdeke pedig azt kívánta, hogy a műveket lehetőség szerint megszabadítsák a hangszerelési kötöttségektől, hogy a piacot minél több hangszer játékosaival bővíthessék. A korabeli kiadványok címlapja általában úgy fest, hogy a lehetséges hangszerek felsorolásának élén áll jókora betűkkel a musette, alatta kisebb betűkkel a tekerő (egyes szerzőknél fordított sorrendben), és végül egészen kis betűkkel felsorolva az oboa, blockflöte, fuvola és hegedű. Ez utóbbiakat valóban csak az üzleti érdek ültette a címlapra, mivel ezek bármelyikén előadva a musette-darabok többsége túlzottan egyszerűnek tűnik, lévén, hogy a burdonzenének sajátos szabályai vannak, amelyek tiltanak bizonyos modulációkat stb., ugyanakkor a művek hatásának elengedhetetlen feltétele a burdon keltette feszültség. A burdonzenét ezért hangszerelési jelzések hiányában is könnyű felismerni.

Ami a szerzőket illeti, a musette-nek e téren sincs oka panaszra, hiszen a kor legkiválóbb komponistáinak is kedves hangszere volt: Aubert, Boismortier, Clérambault, az Hotteterre-ek stb. írtak rá számos remekművet, Lully és Rameau pedig gyakran szerepeltették operáikban. A külföldi zeneszerzők közül Vivaldi írt rá hat szonátát. Oldalakat lehet megtölteni a szerzők nevével, akik a musette repertoárját gazdagították, az ismert művek felsorolása pedig vaskos bibliográfiát igényel.[16]

[16] A musette és a tekerő (valamint más burdonhangszerek) irodalmáról John Ralyea állított össze egy eléggé terjedelmes, bár korántsem teljes bibliográfiát.

Itt, a hangszer virágkoránál megállva, tekintsük át, hogy mi mindent köszönhet a francia barokk és rokokó zeneművészet a musette-nek.

Elsőként említem a *musette* nevű táncot, amelyet mindenki ismer (ha máshonnét nem, hát Bachtól), és amely a musette játékát utánozza, burdonszerű, az első és az ötödik fokot váltogató basszussal. Mint Bach példája is mutatja, ez a tételtípus az ország határain túl is népszerűvé vált.

Fontosabbak azonban azok a kevésbé nyilvánvaló hatások, amelyeket a musette — legalábbis az én egyéni és bizonyára vitatható véleményem szerint — a francia zene egészére gyakorolt. Abból a megfigyelésből indulok ki, hogy a kor francia hangszeres zenéje több olyan vonással rendelkezik, amely nem következik szükségszerűen más hangszerek technikai adottságaiból, és amelyek ugyanakkor feltűnő egyezést mutatnak a musette korlátaival és lehetőségeivel.

A musette, mind eredetét, mind adottságait tekintve elsősorban tánczene előadására predesztinált hangszer, a korabeli francia hangszeres zenére pedig, műfajtól függetlenül, a tánctételek uralma a jellemző.

A musette kifejezőeszközökben, mint láttuk, aránylag szegény, és ezek között első helyen áll a sok és sokféle ornamens használata. Ez a francia zene egészét is jellemzi, holott a többi kortárs hangszernek ez korántsem ennyire magától értetődő és egyedülálló kifejezőeszköze.

A musette modulációs lehetőségeit bizonyos mértékig megköti a burdon; a legtermészetesebb és a legkevesebb feszültséggel járó moduláció az azonos alapú dúr és moll hangnemek váltása. A francia zenében az ilyen moduláció sokkal gyakoribb, mint más nemzetek zenéjében. Vajon melyik hangszer kényszeríthetné a zenét ebbe az irányba a musette-en kívül?

Végül pedig nem lehetetlen, hogy a musette szegült ellene a polifón szerkesztés másodvirágzásának, és akadályozta meg, hogy olyan csúcsokig jusson, mint a német és olasz zenében, s ehelyett inkább a világos, könnyen megjegyezhető és gyakran kis ambitusú dallam került előtérbe, amely a musette-zenét is olyannyira jellemzi.

Természetesen nehéz lenne teljes biztonsággal állítani, hogy mindezek a vonások kizárólag a musette hatására kerültek a francia zenébe, de az egyezések elgondolkodtatóak. A legkevesebb, amit bátran leszögezhetünk, hogy a musette a francia ízlés kívánalmainak való megfelelése folytán érhette el hallatlan népszerűségét.

És most nézzük tovább a musette sorsát. Kultúrája, sőt kultusza a XVIII. század derekára elérte tetőpontját, s ha lassan is, de hanyatlásnak indult. A század második felében is születnek még kimagasló remekművek, de a musette-darabok dömpingje az irodalom fokozatos elsekélyesedéséhez vezet, s a „műfaj" ellenlábasainak tábora egyre gyarapszik. A pásztoridill divatja letűnőben van, és lassanként felbomlik az egész kulturális közeg, amelyben a musette-zene gyökerezett. Bomlófélben van az ún. francia stílus is; új zenei ideálok foglalják el a régiek helyét. A musette voltaképpen már haldoklik, amikor a kitörő forradalom, mint arisztokrata hangszert, egyetlen lendülettel végleg elsöpri, hogy csak két évszázad múltán, napjaink „régi zene"-mozgalmában támadjon fel újra.

IRODALOM

BAINES, Anthony: *Bagpipes,* Occassional Papers on Technology 9, T. K. Penniman and B. M. Blackwood, Oxford, 1979.

BOONE, Hubert: *La cornemuse,* La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1983.

BORJON de Scellery, Charles-Emmanuel: *Traité de la Musette...*, Girin et Rivière, Lyons, 1672.
COLLINSON, Francis: *The Bagpipe,* Routledge et Kegan Paul, London and Boston, 1975.
DIDEROT, Denis: *Encyclopédie raisonnée des sciences, des arts et des métiers,* Paris, Briasson, David, Le Breton, majd Neuchâtel, St Faulche, 1751—1765.
HOTTETERRE, Jacques Martin („le Romain"): *Methode pour la Musette...*, Ballard, Paris, 1738.
MAILLARD, Jean-Christophe: *La musette* (kézirat).
VAN DER MEER, John Henry: *Beitrag zur Typologie der westeuropäischen Sackpfeifen,* Studia instrumentorum musicae popularis, I. Stockholm, 1969.
MUNROW, David: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance,* Oxford University Press, 1976.
PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum,* Wolfenbüttel, 1619—1620.
RALYEA, John: *Sheperd's Delight,* Hurdy-gurdy Press, Chicago, 1980.

KÁRPÁTI JÁNOS:

AZ UMA ASZOBI — SZÓRAKOZÁS VAGY RÍTUS

MEGJEGYZÉSEK EGY JAPÁN UDVARI MŰFAJ ÉRTELMEZÉSÉHEZ

A japán zene történetének szentelt munkák szinte kivétel nélkül megemlékeznek az *Azuma aszobi* elnevezésű hangszeres és vokális kíséretű táncról, mely az udvari zene, az úgynevezett *gagaku* repertorájában — a japán kutatók táblázatai szerint — a vallásos és világi vokális darabok sorában szerepel, az alábbi műfaji csoportosításban (Shiba 1964):

kagura uta (shinto szertartási zene)
azuma aszobi uta
yamato uta
kume uta
ruika
szaibara
roei

A figyelem és a kutatás előterében — egyébként igen természetes módon — eddig a hangszeres *kangen* és *bugaku* állott, hiszen ezek alkotják a császári udvar ezeréves hagyományú „reprezentatív" műfaját (Harich-Schneider 1954, Garfias 1955). Kisebb, de még mindig megkülönböztetett érdeklődés mutatkozott az udvari zene olyan vokális műfajai iránt, mint a vallási szertartásnak tekintett *kagura,* valamint a világi líra körébe tartozó *szaibara* és *roei* (Hayashi 1957, Harich-Schneider 1965, Garfias 1968, Markham 1983). Ezzel szemben külön könyvet vagy tanulmányt sem az *azuma aszobi*nak, sem pedig a *kume-uta*nak nem szenteltek.

Az *azuma aszobi* említése mindazonáltal nem hiányzik egyetlen történeti munkából vagy kézikönyvből sem, legalábbis ami történeti felbukkanásait vagy a rekonstruált repertoárbeli helyét illeti. Japán és nyugati kutatók nagyjából egybehangzóan emlékeznek meg róla. Eta Harich-Schneider 1973-ban megjelent nagyszabású történeti munkájában először az *azuma* (=kelet) szót interpretálja, felsorolva egy sor összetételét az *azuma uta,* azaz keleti daltól az *azuma mai,* azaz keleti táncig, majd az *azuma aszobiról* ezeket mondja: „889-ben Udo Tenno uralma (887—897) alatt nagy rindzsiszai ünnepséget rendeztek a Kioto melletti Kamo szentélyben, mert a Kamo istenek lettek az új főváros védőistenei. Ebből az alkalomból énekkel és tánccal egybekötött »Azuma Aszobi«-t, azaz »keleti szórakozásokat« (entertainments) adtak elő, melyek ettől kezdve fő jellegzetességeivé váltak a Kamo matsurinak, e régi és híres szentély legnagyobb ünnepének." (Harich-Schneider 1973: 94.)

Hasonló fordítást, illetve interpretációt olvashatunk a japán zenetörténeti kutatás más klasszikusainál is. Hans Eckardt, aki az MGG számára írt jelentős terjedelmű és sok személyes kutatásra alapozott címszó-tanulmányt a japán zenéről, az *azuma aszobi*-t

„a keleti tartományok táncainak és dalainak" (Tänze und Gesänge der Ostprovinzen) fordítja. (Eckardt 1957: 1729); Kishibe Shigeo professzor pedig, a japán zene világszerte ismert és elismert szaktekintélye így mutatja be először 1966-ban megjelent angol nyelvű könyvében: „Az Azuma aszobi — szó szerint a keleti vidék játéka — szintén egy táncdarab, melyet négy vagy hat középkori harcosnak öltözött táncos ad elő." (Kishibe 1966: 27)

A japán nyelven írott munkákból, sajnos, nem idézhetünk, minden joggal feltételezzük azonban, hogy alapvetően eltérő interpretációt azokban nem találunk. (Tanabe 1955, Koizumi 1959) Az *azuma* szó jelentését illetően semmiféle kétség nem merülhet fel, hiszen a *to*, illetve *higashi* jelölésére használt ideogrammát találjuk itt az ugyancsak kelet értelmű *azuma* szóra. Mint már említettük, Eta Harich-Schneider több hasonló műfajnevet is idéz, melyekben közös a földrajzi jelző — „keleti", „keleti tartományból való", „keleti országrészből való" értelemben. Az *aszobi* szó látszólag ugyancsak egyértelmű. Ha pusztán szótári alakját tekintjük, első jelentése: *aszobu*=időt kellemesen eltölteni, játszani, szórakozni, tétlennek lenni. A kutatónak tehát, pusztán e szótári — s a mindennapi nyelvben is használt — alak alapján minden joga megvan arra, hogy a műfajt „keleti szórakozás" vagy „keleti játékok" névvel fordítsa és interpretálja. (Szükséges megemlíteni, hogy ebben az esetben a japán szó fordítása egyúttal interpretációt is jelent, mert ha az eredeti japán műfajnév lefordíthatatlan lenne, erre az említett japán anyanyelvű, illetve nagy japán nyelvi tudással rendelkező külföldi kutatók nyilvánvalóan utaltak volna.)

Feltűnő azonban, hogy az *aszobi* szónak ezt az interpretációját bizonyos belső ellentmondás árnyékolja be. Eta Harich-Schneider például, bár az „Eastern entertainmaints" kifejezést használja, fontosnak tartja közölni, hogy a műfaj szorosan kapcsolódik a shinto szertartáshoz, és világi alkalomból nem kerül előadásra. Kishibe Shigeo a „play" szót használja, mintegy remélve, hogy ezzel a műfajt a vallásos-rituális repertoáron belül tarthatja. Hans Eckardt a „Tänze und Gesänge" alkalmazásával tulajdonképpen megkerüli a problémát, mert magát az *aszobi* szót egyszerűen lefordítatlanul hagyja. Végül érdemes még idézni William P. Malm interpretációját, amely ugyancsak eltekint a fordítástól, s csak ezt tartalmazza: „A leghíresebb vallási tánc az Azuma Aszobi, mely (bár egy kevésbé ősi formában) mind a mai napig él az udvari repertoárban. Eredete tisztázatlan, de adataink vannak ilyen táncokról egészen 763-ig visszavezethetően." (Malm 1959:43)

Felismerve ezt a problémát nincs okunk rá, hogy az ellentmondást, mely a tánc rituális funkciója és hagyományos elnevezése között rejlik, elmosni próbáljuk. Hogyan lehet szórakozásnak, játéknak, henye időtöltésnek nevezni egy olyan műfajt, amely „szorosan a shinto szertartáshoz kapcsolódik", s minden reá vonatkozó adat, legyen az történeti forrásból vagy a mai gyakorlatból való, a tánc és a hozzá kapcsolódó zene ünnepélyes komolyságáról, rituális emelkedettségéről tanúskodik?

A probléma megoldásához a shinto vallás történeti irodalma nyújtotta az első kulcsot. Kato Genchi 1926-ban Tokióban kiadott A Study of Shinto c. könyvének a lélekhitről szóló fejezetében olvashatjuk a következőket: „A Szoszoryo azaz a Halotti Szertartás Hivatalos Szabályzata szerint aszobi-be néven külön e célra rendelt személyek végezték el a rossz szellemek megbékítését célzó szertartást (*Ryo-no-Shuge*, IV. kötet)." (Kato 1926:39)

Hasonló értelmű, még részletesebb tájékoztatást kaphatunk azután a kérdéses szó korabeli jelentéséről a nagy francia orientalista, Charles Haguenauer tanulmányaiból. Az egyik legfontosabb shinto ünnep, a *csinkonszai* elemzése során Haguenauer az *aszobi*-

be elnevezésű nemzetségről és a halotti szertartásban játszott szerepéről szólva ugyancsak a 9. századból való *Ryo-no-Shuge*-t idézi: „ez a nemzetség közvetítőként szolgál a sötétség és a világosság (árnyékvilág és élővilág) között; megbékíti a tisztátalan és megfertőzött lelkeket". (Haguenauer 1930:308)

Érdemes idéznünk ezek után Haguenauer értelmezését az iménti klasszikus idézettel kapcsolatban. „Ebben a nemzetségben a nők nagy szerepet játszottak. Voltak sámánasszonyok, akiknek az volt a feladatuk, hogy szórakoztassák *(aszobu)*, megvigasztalják *(nagomeru)*, megbékítsék *(sizumeru)* az elhunyt személy lelkét. Hogy kedveskedjenek neki, enni-innivalót ajánlottak fel neki. Hogy elrettentsék és távoltartsák (a rossz szellemet), karddal vagy lándzsával a kezükben táncoltak. Lépteik elrettentő hatását mágikus formulák mondásával erősítették. Ilyen módon e sámánasszonyok szerepe kettős volt. Miként a férfi-sámán, aki egyszerre félelmetes és jótevő, a *miko* (a sámánnők másik elnevezése) elbájoló *aszobi-me* (örömlány), akit a démonok egyszerre szeretnek s akitől félnek. A sámánnőknek ez a nyilvánvalóan ellentmondásos jellege könnyen megérthető. A szociológusok hasonlóan ellentmondásos jelleget figyeltek meg a halotti rítusokban. Az elhunyt rokonai teljesen el vannak merülve a fájdalomban és a félelemben. Nekik nemcsak siratni kell az elhunytat, nekik meg is kell nyugtatni a halál által kiszabadult lelket, mely számára a bomló test immár nem nyújt többé hajlékot. Meg kell akadályozni, hogy a lélek bolyongjon, baj forrása legyen. Ezért csábítják, új lakhelyet keresnek számára, és megpróbálják odakötni. A lelket visszahívni viszonylag könnyű dolog: elég hozzá az ennivaló, a dal és a tánc. Veszélyesebb vele kapcsolatba lépni. Ez ugyanis azt jelenti, hogy kiteszik magukat a halál tisztátalanságának, a fertőzésnek, a szennynek. Ezért van tehát szükség a sámánnők szolgálataira: csak ők tudják, hogyan kell a lélek felett úrrá lenni, hogyan kell őt megnyugtatni." (Haguenauer 1930:308—311)

Ebben a megvilágításban mindjárt nyilvánvalóvá válik, hogy a műfaj nevében szereplő *aszobi* szó nem a mindennapi értelemben vett szórakozást, ill. szórakoztatást jelenti, hanem az e névvel illetett sámánok vagy sámánnők rituális cselekményét, az elhunyt lelkének „szórakoztatását" azaz más szóval megnyugtatását, lecsendesítését. Igen jellemző egyébként, hogy az indoeurópai nyelvekben is fellelhető a két jelentés összefüggése, gondoljunk csak a latin placere=tetszeni és placare=megnyugtatni igére, vagy az olasz divertire ige kettős — szórakoztatni, ill. gondolatot elterelni — értelmére!

Ugyanakkor teljesen egyértelmű magyarázatot kapunk arra is: miért kapcsolódik oly szorosan az *Azuma aszobi* az udvari zene *kagura* szertartásához. A jól ismert és gyakran tárgyalt shinto rituális zene, a *kagura* eredete, úgy mondják, *Ame no Uzume* táncához nyúlik vissza, melyet a barlang előtt adott elő, amikor a nap istennője, *Amateraszu no Omikami* bátyjára, *Szuszanoo no Omikotó*ra megharagudván, elrejtezett. A japán nép mítoszainak történeti forrásai részletesen írják le, hogyan sikerült *Ame no Uzumé*nak erotikus-mimikus táncával a napistennőt előcsalogatni, s ezáltal megmenteni a világot a sötétségtől s a nyomortól. *(Kodzsiki, Nihonsoki, Kogosui, Kudzsiki.)*

A vallástörténet, a mitológia és a zene kutatói *Ame no Uzume* alakját a *szarume* elnevezésű sámánasszonyok ősének tekintik, kiknek mimikus táncai és szertartásai fontos szerepet játszottak az ősi japán kultuszokban. Hiteles adatok bizonyítják, hogy Japán történetének e korai periódusában három-négy különböző névvel illetett sámánnő-nemzetség állott a rituális cselekmények szolgálatában. Hívták őket *miko*-nak, *mikanko*-nak, *szarume*-nek és *aszobi-be*-nek egyaránt. Közreműködésüket azonban a császári udvar egyre rosszabb szemmel nézte, hiszen a Kínából érkezett és magasabb filozófiai-etikai szintet képviselő buddhizmus hatása olyan értelemben is megmutatkozott, hogy a primitívebb, animisztikus típusú autochton vallási képzetekből kezdett kialakulni az udvar

„előkelő", választékos hazai vallása, a shinto. Minden bizonnyal ez a fejlődés is elősegítette, hogy az udvari ceremóniákból eltűnjenek az ősi rítusokra emlékeztető elemek, vagy legalábbis hogy elrejtsék azokat.

Ismét Haguenauerra kell hivatkoznunk, aki igen meggyőzően mutatja be, miként próbálják eltitkolni az udvari írnokok és történetírók a sámánok közreműködését. *Ame waka hiko* temetésének Kodzsikibeli leírására hivatkozva Haguenauer ezt írja: „... A hely, ahol *Ame waka hiko* temetését felravatalozták, tüstént fontos halotti szertartások középpontja lett: először áldozati és megtisztítási rítusoké, majd siratásoké, melyekben egy (hivatásos) siratóasszony is részt vett; végül sámánnők is közreműködtek, mivel a *miko*-k nevének teljes eltűnése ezekből a szövegekből nem lehet megtévesztő. Valójában jól tudjuk, hogy egy részről egy *nakime*, azaz siratóasszony jelenléte nem zárta ki sámánnők jelenlétét, kiknek viszont a jelenléte éppen hogy kötelező volt a halotti rítusokban, más részről pedig, hogy a *miko*-k nem említése az írnokok részéről nem csak szándékos, hanem egyenesen módszeres." (Haguenauer 1937:166)

Felvetődik ezek után a kérdés: vajon mit őriz a mai repertoár *Azuma aszobi* nevű tánca az ősi halotti szertartás rituális táncából és zenéjéből. A válasz erre nagyon nehéz, és tulajdonképpen külön tanulmányt igényelne. Egy azonban bizonyos: az *Azuma aszobi* nagyjából annyira hitelesen őrzi az ősi formát, amennyire hitelesnek tekinthető az *Amateraszu* mítoszra utaló, sőt arra épülő *kagura* szertartás. Csak épp ott van a különbség, hogy míg a *kagura* a japán mitológia egy állandóan ismételt, hangoztatott kulcsepizódjára épül, az *Azuma aszobi* eredeti jelentése elhalványult, sőt teljesen feledésbe is merült, mivel „csupán" egy primitív rituális cselekményhez fűződött.

Az őseredeti hagyomány torzulását mutatja egyébként az is, hogy a szertartások végrehajtóiként egyre nagyobb szerepet kaptak a férfiak. Haguenauer szerint főképp a kínai gondolkozás juttatta érvényre a férfiak kultikus szerepét, amely azonban Japánban sohasem vált annyira általánossá, mint Kínában. Mindenesetre, a shinto szertartásokban és szertartásos táncokban — legalábbis ami az udvari repertoárt illeti — néhány kivételtől eltekintve — ma már a férfiak közreműködése az uralkodó. Nem alaptalan azonban az a feltételezés, hogy az *Azuma aszobi* „középkori harcosoknak" öltözött táncosai (Kishibe 1966:27) tulajdonképpen harci eszközökkel ellátott nőket helyettesítenek (Haguenauer 1930:310).

A japán zene történetével foglalkozó irodalom egybehangzóan a *kagura*-tradíció kettéágazását hangsúlyozza: míg egyfelől az udvar keretei között a kifinomult, előkelővé nemesített *mikagura* műfaját ápolták, másfelől a különböző vidéki szentélyek gyakorlatában továbbélt egy közönségesebb, *szatokagurá*nak nevezett ág, mely minden bizonnyal közvetlen folytatása lehetett *Ame no Uzume* és más sámánnők rituális táncának, zenéjének. Ezt a hagyományt a *szatokagurában* elfogadott templomi táncosnők, a *miko*-k néhány rituális tánca — mint például a *mikomai* — ma is élő gyakorlatként tanúsítja. (Harich-Schneider 1973:582—586)

Az *Azuma aszobi* kérdésében is a népi vagy legalábbis az udvaron kívüli gyakorlattól várható az igazi, teljes értékű válasz. A kérdés ugyanis nemcsak abban áll: mit jelent maga a szó, mi rejlik mögötte, hanem még inkább abban: milyen is lehetett ez a zene és ez a tánc a maga őseredeti formájában? Sajnos, a népi hagyományok fokozatos eltűnésével a remény is egyre csökken, hogy ezt valaha megismerhetjük.

ECKARDT, Hans
1957 „Japanische Musik", in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6, 1720—1753. hasáb
GARFIAS, Robert
1968 „The Sacred Mikagura Ritual of the Japanese Imperial Court", in: Selected Reports Vol. 1, No. 2. 150—178.
1975 Music of a Thousand Autumn. The Togaku Style of Japanese Court Music. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
HAGUENAUER, Charles
1930 „La Danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai", in: Journal Asiatique avril-juin, 299—350.
1937 „Du Caractère de la représentation de la mort dans le Japon Antique", in: T'oung Pao XXXIII, 2. 158—183.
HARICH-SCHNEIDER, Eta
1954 The Rhythmical Patterns in Gagaku and Bugaku. Leyden: Brill.
1965 Roei: The Medieval Court Songs of Japan. Tokyo: Sophia University Press.
1973 A History of Japanese Music. London: Oxford University Press.
HAYASHI Kenzo
1957 „Kagura", in: Ongaku Jiten II. 239. Tokyo: Heibonsha.
KATO, Genchi
1926 A Study of Shinto. Tokyo, R. New York: Barnes & Noble, 1971.
KISHIBE, Shigeo
1966 The Traditional Music of Japan. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai.
KOIZUMI Fumio
1959 Nihon Dento Ongaku no Kenkyu. Tokyo: Ongaku no Tomosha.
MALM, William P.
1959 Japanese Music and Musical Instruments. Vermont/Tokyo; Tuttle.
MARKHAM, Elizabeth J.
1983 Saibara. Japanese Court Songs of the Heian Period, vol. 1—2. Cambridge/London: Cambridge University Press.
SHIBA Sukehiro
1964 Gosenfu ni Yoru Gagaku Kakyoku Shu. Tokyo: Kokusai Ongaku Daigaku.
TANABE Hisao
1955 Nihon no Ongaku. Tokyo: Bunka Kenkyusha.

DUBROVAY LÁSZLÓ:

A ZENEI ANYAG FEJLŐDÉSE — ELŐREHALADÁS A RÉSZHANGRENDSZERBEN

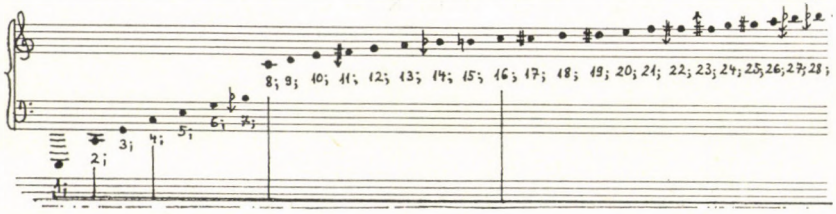
A zene és a zenei anyag fejlődéstörténete nem más, mint bizonyos fizikai törvények újra- és újrafogalmazása egy alaphang és annak felhangrendszerében a kor feszültségigényének megfelelően. Ezek szerint a törvények szerint szerveződik a zenei anyag térben és időben.

A térbeli szervezettség eredménye: 1. harmónia, harmóniarendszer, 2. hangszín, hangszínrendszer. Az időbeli szervezettség eredménye: 1. melódia, melódiarendszer (hangsorok), 2. ritmus, ritmusrendszer ($^2/_4$; $^3/_4$; $^5/_8$; $^7/_8$; stb.) 3. tempó, tempórendszer.

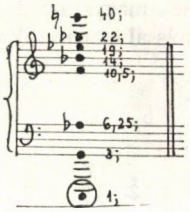
Mindezeknek a zenei paramétereknek az állandó változása közvetíti azt az információmennyiséget, amely szükséges a hallgatóban lezajló fiziológiai folyamatok elindításához, az esztétikai élvezet kialakulásához. A tanulmány csak a harmónia és harmónia rendszer kérdéseivel foglalkozik, de természetesen szükséges lenne az ez irányú kutatás kiterjesztése a többi zenei paraméterre is. (Pl. melódia, melódiarendszerek változásai, hangsoraink kialakulása, ritmus, ritmusrendszerünk változása, hangszín konszonanciák és disszonanciák változásai a különböző korokban stb.)

A tanulmány a hangközök, akkordok vizsgálatánál a természetes felhangsor hangjait, rezgésarányait veszi alapul, amelyek eltérnek a temperált 12 fokú hangsor egyenletesre osztott (uniformizált) hangközeitől, de mivel fülünk, agyunk korrigálja a hamis, nem egészen tiszta hangközöket, a temperáltságból adódó differencia elhanyagolható. (A temperáció különben is emberi konstrukció $\sqrt[12]{2}$

A felhangokról ezután mint *részhangokról* lesz szó, mivel a részhangok számozása kifejezi a rendszer matematikai összefüggéseit is. Egy C_1 *részhangjai:*

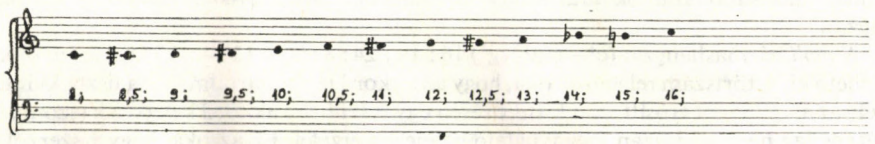


A következő részhanganalízisekben, amennyiben oktávtranszpozíciók szerepelnek, 2-, 4-, 8-cal (2^1, 2^2, 2^3) osztunk vagy szorzunk. Például:



KROMATIKUS HANGSOR

Ha a C_1 alaphangra vonatkoztatott részhangokból levezetett kromatikus hangsort felírjuk, a hangok részhang száma a következő:



Természetesen az egész részhangrendszer bármely alaphangra felépíthető.

A *hangközök* a részhang-sorban elfoglalt helyük szerint képeznek különböző rezgésarányokat. Például:

oktáv 1 : 2;
tiszta kvint 2 : 3;
tiszta kvart 3 : 4;
nagy terc 3 : 5;
kis terc 5 : 6; 6 : 7;
nagy szekund 7 : 8; 8 : 9; 9 : 10; 10 : 11; 12 : 13;
kis szekund 11 : 12; 13 : 14; 14 : 15; 15 : 16; 16 : 17; 17 : 18; 18 : 19; 19 : 20; 20 : 21; 21 : 22; 24 : 25; 25 : 26

A matematikai arányok logaritmikus csökkenésében található egyenetlenség notációs rendszerünk és a részhangsor e rendszerben való pontos ábrázolásának lehetetlenségéből adódik.

Ebből a táblázatból látszik, hogy a nagytercnél kisebb hangközöknél több variáns létezik. Ez óriási perspektívát jelent a tiszta intonáció fogalmának átértelmezésében. Más érzékenységű (feszültségű) a d^1=d^2 d^2-je, a g^1=d^2 d^2-je, a $bé^1$—d^2 d^2-je, vagy az e^1—d^2 d^2-je.

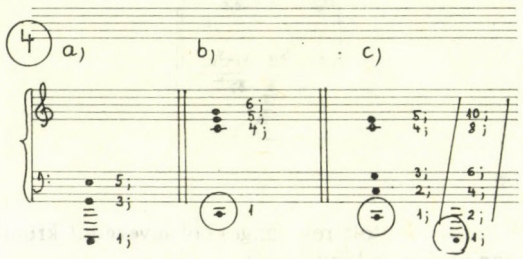
Minden hang intonációja és hangképzése a zenei szövet textúrájának megfelelően, az ott elfoglalt helye és szerepe szerint történhet!

A hangközök feszültségét a részhangrendszerben elfoglalt helyük határozza meg. Mennél magasabb számokat arányítunk, annál magasabb a kögköz feszültségfoka.

Például:

2 : 3 C G; 8 : 15; c^1, h^1; 16 : 17 c^2 des^2
d^1—d^2 g^1—d^2

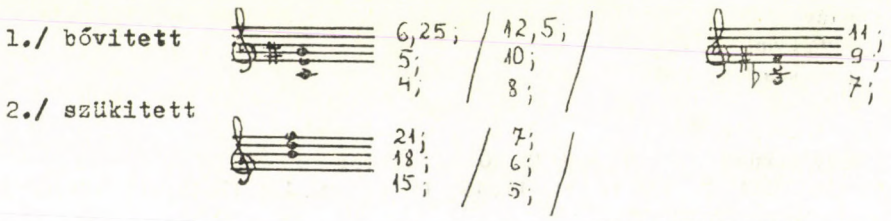
Ha három hang szólal meg egyidejűleg, a legmegnyugtatóbb, legkonszonánsabb hangzás a *dúr* hármashangzat. Ennek magyarázata, hogy a részhangrendszerben a legalacsonyabb számok alkotnak egymással matematikai arányokat.



Mennél magasabb számok aránylanak egymáshoz, annál disszonánsabb a hármashangzat.

A *moll* hármashangzat (c^1—esz^1—g^1) 16 : 19 : 24; 8 : 9,5 : 12; 4 : 4,75 : 6 arányokkal fejezhető ki. A törtszám reláció az oka, hogy az akkord ugyan tartalmazza a tiszta kvintet, amely az alaphangot erősíti, de a kisterc révén egy feszültebb akkord keletkezik (szomorú, sötét) és így nem ad igazán megnyugtató befejezés érzetet. Ez az oka, hogy a szerzők a középkortól kezdve az ún. picardiai tercet használják a moll tételek végén, mert az igazi megnyugvást vagy a tiszta kvint (2 : 3) vagy a dúr akkord (2 : 3 : 4 : 5) jelentette.

A másik két hármashangzat disszonanciafoka még magasabb:



G-re vonatkoztatva

A harmóniák feszültségfokát a részhangrendszerben elfoglalt helyük határozza meg. Mennél magasabb számokat vagy törtszámokat arányítunk, annál nagyobb az akkord feszültségfoka.

A zenetörténetben végigkövethetjük a különböző korokban használt harmóniák (részhang-arány-struktúrák) változásait, egyre komplikáltabbá válását, részben az egyre magasabb feszültségi fokot jelentő magasabb részhang-arányok integrálásával, részben a szólamszám (a hangok száma egy akkordban) növelésével.

A hármashangzatok feszültségelhasználódása, redundánssá válása következtében szükségszerű a szeptim-akkordok (7 részhang) majd a nón-akkordok (9 részhang) azután az undecim-, tredecim-akkordok (11, 13 részhang) zenébe való beépítése. Itt eljutunk a szimultán diatóniáig. Végül pedig a XX. század második felében a szimultán kromatika (clustertechnika) lehetővé teszi a 12-fokú hangrendszerünk minden hangjának egyidejű megszólaltatását.

A fejlődés további útja a 25. részhang felett következő mikrointervallumok világa, akár új temperált hangsorok létesítésével, akár a részhang-rendszer magasabb számú hangjainak a zenébe integrálásával. (Új hangszerek építése szükséges.) De a legfontosabb a zenében meghatározó szerepet játszó fizikai törvények ismerete és alkalmazása. Mivel a kisugárzó, közlő és felfogó rendszer anyagfelépítése azonos, a fizikai törvényekkel közölt információk azonos módon dekódolhatók. A hangzás feszültsége fiziológiai feszültséget okoz. A hangzatok feszültségingadozásai pedig fiziológiai feszültségingadozást eredményeznek.

De mi a hangok feszültsége, feszültségtartalma?

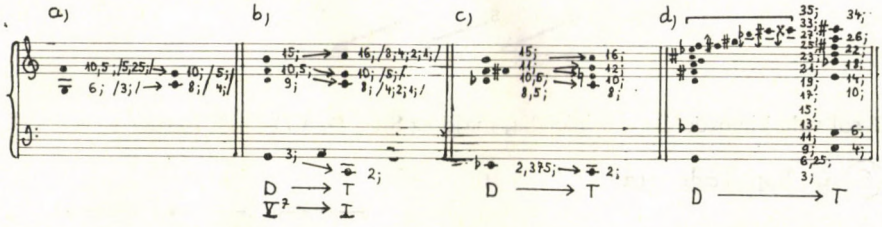
A hangok feszültsége egyfajta energia, amelyet két vagy több hang egy akusztikai rendszerben levő egymáshoz való viszonya határoz meg. Egy *akkord feszültségfoka* annál nagyobb, minél több, minél magasabb számú részhangot tartalmaz.

Mi az oldódás?

A magasabb feszültségfokú hangzásoknak (magasabb számú részhangok) az alaphangban és annak alacsony számú részhangjaiban való megnyugvása.

Feszültség — oldódás

Mivel a két hangzás (hangköz, akkord) azonos hangzástérben hangzik el, az alaphang és annak legkisebb számú részhangjai vonzerőt gyakorolnak a feszült hangzás minden hangjára, amíg azok fel nem oldódnak. Hogyan oldódnak fel?



Fizikai törvény, hogy a magasabb számú részhangok a mellettük levő alaphangra, annak négyzetes többszörösére (2 : 4 : 8 : 16) vagy a mellettük levő kisebb egész-számú részhangokra oldódnak (3; 5). Ennek oka, hogy az alaphang rendelkezik a legnagyobb energiával és vonzza a többi részhangot.

A következő részhangok energiája csökken. Minél magasabb számú a részhang, annál kisebb az energiája.

A kisebb energiájú hang a nagy vonzású alaphangban, vagy az alaphanggal vele rezgő oktáv többszörösökben, vagy alacsony számú felhangban kíván feloldódni.

Ugyanígy épül fel egy rezgő húr hangszínspektruma, mikrovilága. Az alaphang dinamikája a legnagyobb, a következő részhangok dinamikája logaritmikusan csökken.

Mi sem természetesebb, mint az, hogy ha az egy hang hangszínmikrovilágában dinamikailag alig jelen levő részhangokat hangerejükben az alaphang hangerőszintjére emeljük, egyenrangúsítjuk, a magas részhangok feszültségtartalma megnő.

A nagyobb feszültségű hangzás a feloldódás, a hangok makrovilágának nyugalmi állapota felé törekszik.

Ebből a kettős láncszemből (feszültség — oldódás) jön létre a legegyszerűbb funkciós vonzás, a D→T kapcsolat.

A *Tonika* funkciója, hogy az alaphang és alacsony számú részhangok által megnyugtasson, lezárjon.

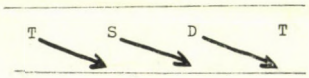
A *Domináns* funkciója, hogy magasabb részhang struktúrájával és magasabb feszültségtartalmával kikövetelje a feloldást, a Tonikát.

Tehát egy D→T láncszem lezárást eredményez. *(Egész zárlat)* V→I. A fordítottja, T←D a feszültségnövekedéssel egy a nyugalmi pontból való kiindulást, nyitást tesz lehetővé. (I←V *Félzárlat*)

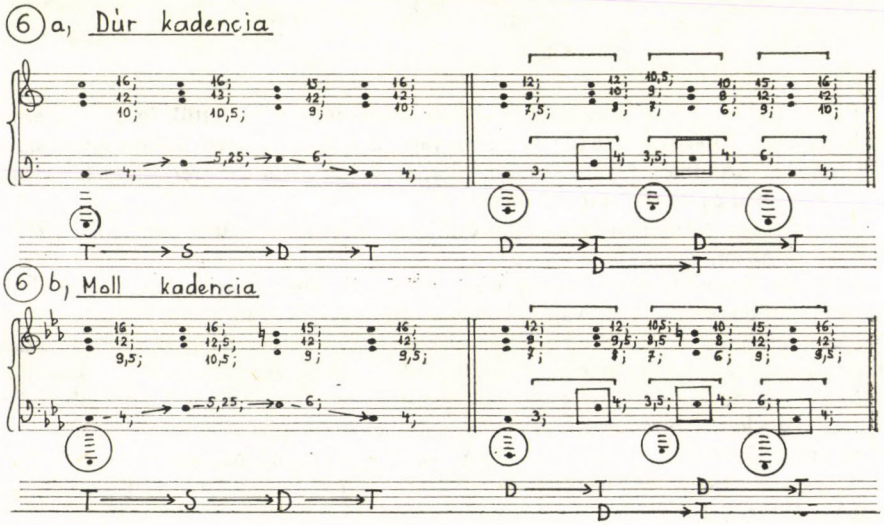
A két láncszem összekapcsolása a nyitást és zárást egy kerek feszültséghullámmá egyesíti.

Egy másik indítás, amikor a tonikai akkord feszültsége más zenei paraméter segítségével nő (pl. súlyos — súlytalan), hogy lehetséges legyen a Tonikából való kimozdulás a feszültség — oldódás szabálya szerint.

Ilyenkor a D→T láncszem a Tonikáról, I fokról indul, és a IV fokon oldódik fel. Így jön létre az I—IV—V—I fok relációjában a *Szubdomináns funkció*, amelynek az a szerepe, hogy a Domináns-ra oldódjon, és az S—D relációjában a feszültség — oldódás kapcsolatot reprezentálja:



A T-ról való kimozdulást a S iniciálja, majd az S-t a D, a D-t a T vonzza.

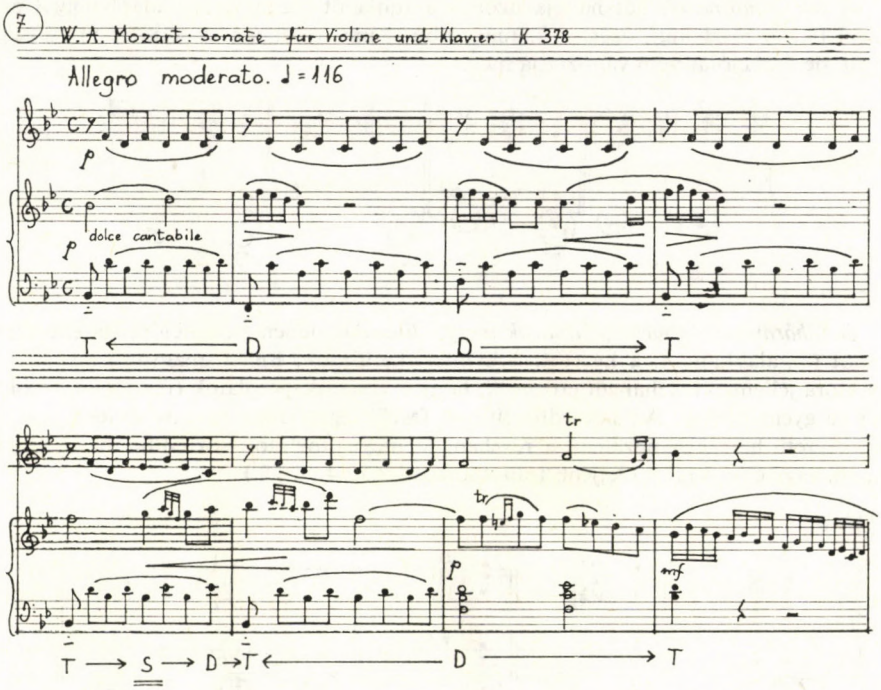


A törtszámokból látszik, hogy a mollban lévő akkordok feszültségtartalma menynyivel nagyobb, mint a dúr kadenciában.

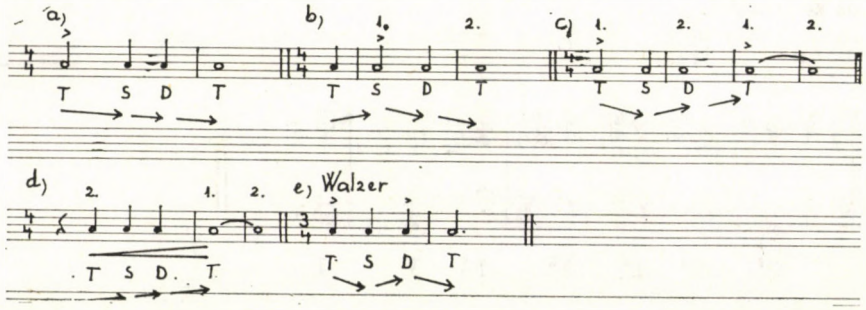
A részhangkapcsolatok megmutatják, hogy *nincsen* törés a két T—S és D—T láncszem között, a D a hozzá közeleső 5,25 részhangot a 6 (3)-ba vezeti tovább. A T—S—D—T kadenciában minden részhang a természetes feloldás szerint halad tovább, ezért ezt *autentikus zárlatnak* nevezzük.

A legmagasabb számú részhangok az S-ban szerepelnek, ezért a három funkció közül az S feszültség tartalma a legnagyobb. Ez a magyarázata, hogy a klasszikus zene témaépítkezésében az S a legfeszültebb ponton (gyakran aranymetszés ponton) jelenik meg.

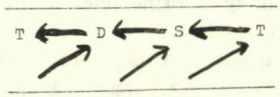
Egy téma példa Mozart B-dúr hegedű-zongora szonátából:



Mivel azonban az S, D, T lehet *oldódás,* ugyanakkor *feszültség* is, ilyenkor más zenei paraméter dönti el, melyik akkord éppen melyik sajátossága fontos. A súlyviszonyok meghatározhatják a feszültségtartalmakat:

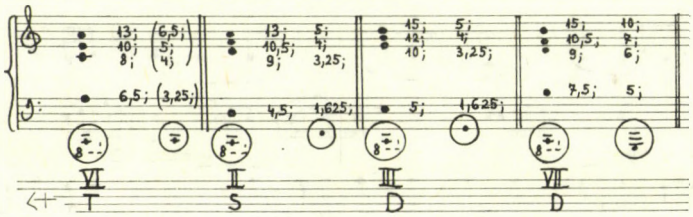


A funkciók követhetik fordított sorrendben is egymást, ekkor *plagális* akkordkapcsolatokból beszélünk. *Plagális kadencia:*

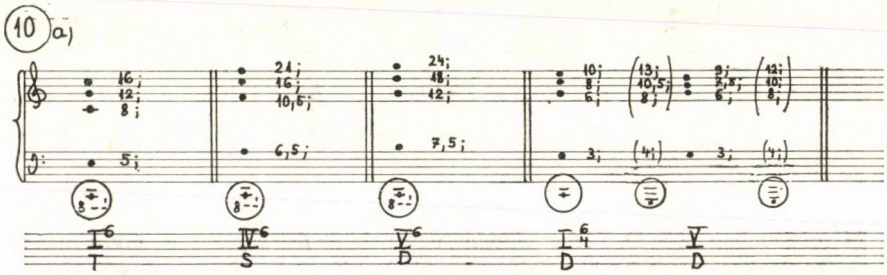


Ilyenkor, mint a feldobott kő, energiabefektetéssel legyőzi a gravitációs erőt. A plagális láncszemek T—D, D—S, S—T feszültségnövekedést eredményeznek.

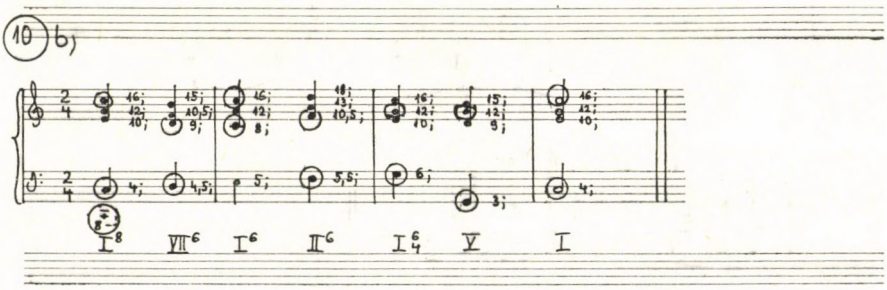
A *mellékhármasok* két hangja azonos a funkciót meghatározó alaphanggal és a terccel (4., 5. részhang), ezért a 3. magasabb számú részhang az akkord feszültségét növeli, de funkcióját nem változtatja meg.



A *főhármasok és mellékhármasok megfordításai* esetében a funkcióra legjellemzőbb hangot (az alaphangot, a kvartot, a kvintet) kettőzzük. Ennek magyarázata, hogy a funkcióra jellemző részhangot erősítjük, hogy a vonzáskapcsolatok (feszültség — oldódás) ne gyengüljenek. Az akkordfordítások feszültségtartalma magasabb lesz, mint az alaphelyzetű hármashangzatoké a részhangok megváltoztatott sorrendje miatt. (5., 8., 12., 16. vagy egy oktávval lejjebb transzponálva 2,5., 4., 6., 8.)



Az I $^{6}_{4}$ D funkciója evidens, mert a 3. és 6. részhang meghatározó. Tehát csak az V. fok késleltetése.

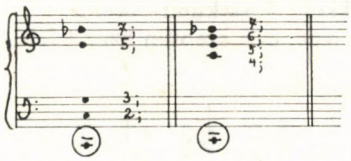


A VII^6-ban, mivel a Domináns G hiányzik, a következő részhangot (3) a d-t erősítjük.

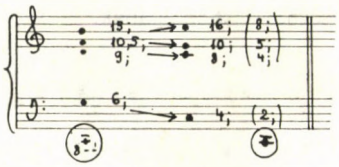
A négyszólamú szerkesztés azért alakult ki, mert ez felel meg legjobban a funkcionális vonzás erősítése igényének.

NÉGYESHANGZATOK

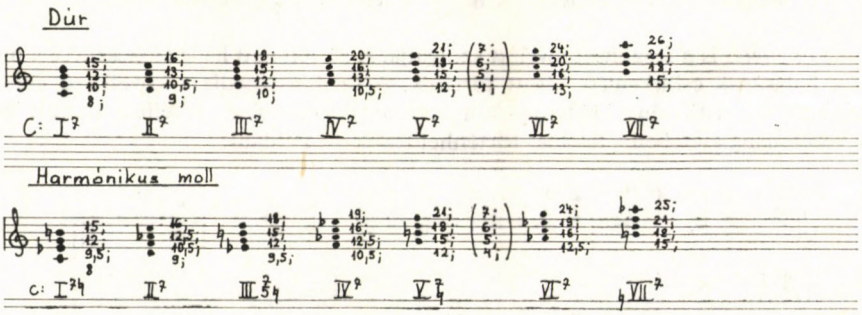
A negyedik különböző hang, a részhangrendszerben a következő, a 7. részhang zenei anyagba való integrálása a feszültségfokozás eszköze. *Szeptim-akkord keletkezik.* Szerkezete a következő:



A feszültség — oldódás kapcsolatban az előbbi feszültségtartalmát emeli a 4. új hang, így a D—T relációban természetesen a D akkordban jelenik meg a szeptima és létrejön a *dominánsszeptim* akkord. Feloldása:

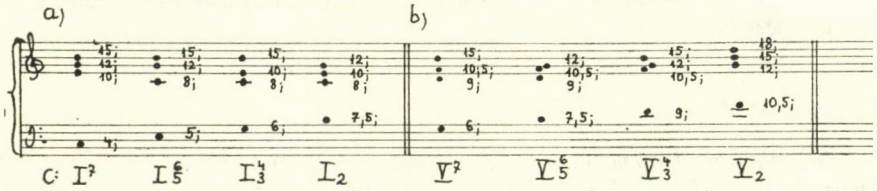


Mivel azonban a szeptim hang minden fő és mellékhármas feszültségét növelheti, létrejönnek a diatonikus hangsorokból levezethető különböző szeptim-akkord-szerkezetek. Funkciójukat az alaphang határozza meg:



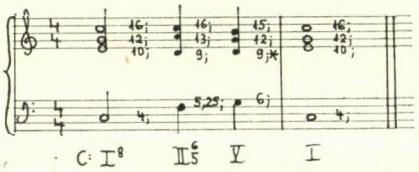
A szeptima lefelé oldásának törvénye, a 10,5. részhangnak a 10(5) általi vonzásával magyarázható, miáltal a szeptima mindig a következő akkord tercében oldódik fel.

A négyeshangzatok megfordításai szintén a feszültségnövelés eszközei, ezek egyre bonyolultabb részhangszerkezeteket eredményeznek.



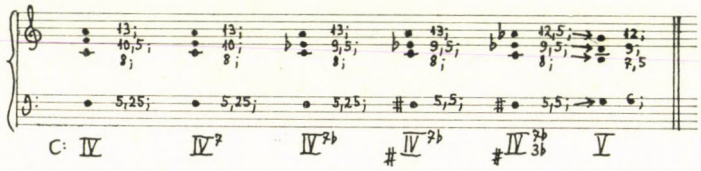
Feszültségnövekedés szerint a sorrendjük a következő: 1. szeptim-akkord, 2. kvint-szext-akkord, 3. terckvart-akkord, 4. szekund-akkord.

Feloldásaik a funkciós rend, és a szeptim hang lefelé oldása által meghatározott. Például:



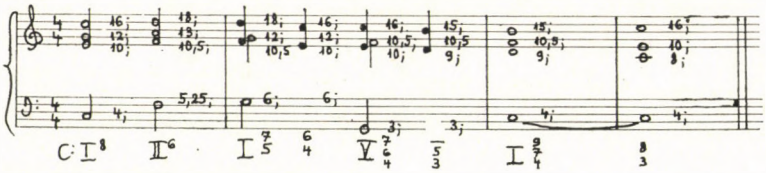
(* oldódhatna 8-ra, de a teljesebb [5 részhang] hangzás miatt fölfelé oldódik.)

Az *alterációk* is a feszültségnövelést szolgálják.

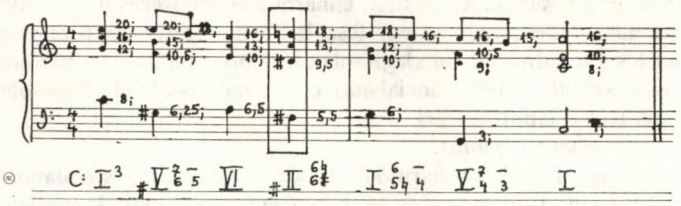


Annál nagyobb az alterált akkord feszültsége, mennél több hangja minél közelebb esik a feloldó akkord őt vonzó hangjához A vonzó hang vonzereje növekszik a hozzá közelített hangra, ezért feszültebb az igény a feloldásra. Ez eredményezi a nagyobb feszültséget.

A *késleltetés* is a feszültségnövelést szolgálja. A késleltetett hang előkészítése a meglepetés hatásának csökkentése végett történik. A feloldást pedig a következő akkord hangjainak vonzástörvényei határozzák meg. Rendszerint lefelé, de felfelé alterált hang vagy vezetőhang esetében a feloldás történhet felfelé is. Például:

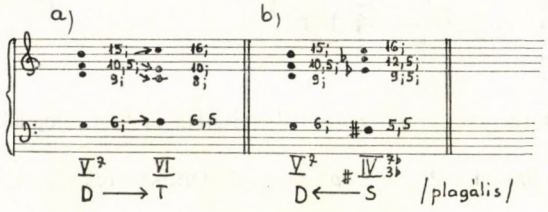


Még nagyobb feszültséget hordoz az előkészítetlen késleltetés. Például:



Igen fontos esztétikai princípium az állandóan, törvényszerűen ható vonzástörvények időnkénti megsértése, a korlátok ledöntése, a vonzástörvények mechanikus alkalmazása helyett a *meglepetés, a váratlan* alkalmazása. Ez szintén a feszültségfokozás eszköze.

Ilyen hatású az *álzárlat*, amely a várt törvényszerű feloldások helyett valami egészen mást, meglepőt nyújt. Két fajtája van: 1. amelyben a funkcionális autentikus kapcsolat megmarad, csak egyes hangok feloldása nem történik meg (19. a); 2. amelyben a funkcionális kapcsolat sem marad autentikus (19. b):

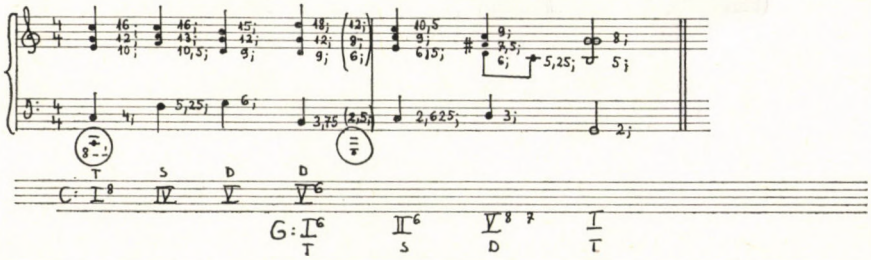


19. *a)* Csak a basszus szólam feloldása meglepetés.

19. *b)* A szoprán szólam kivételével minden szólam feloldása meglepetés. (Még a szeptima sem oldódik lefele, hanem elugrik keresztállásban egy előkészítetlen alterált hangra.) Így az álzárlat igen nagy feszültségnövekedést eredményez.

Ha egy részhang szerepe megnövekszik, meghatározóvá válik, akkor a továbbiakban alaphangként funkcionálhat. Ekkor *modulációról beszélünk*.

Nem véletlen, hogy a klasszikus zenében a D-ra, mint 3. részhangra irányul a leggyakrabban a moduláció. Ez az első, legerősebb részhang a részhangrendszerben, amely fontosabbá válhat. Például:



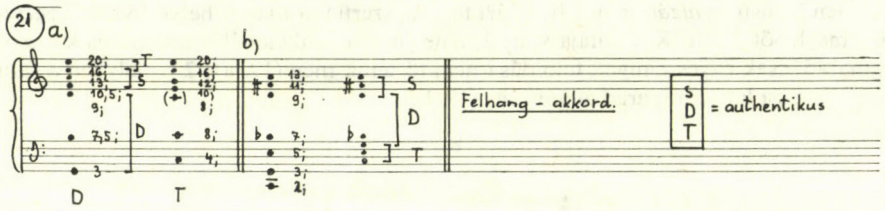
* A kettőzött d már a G-dúr dominánsának az előlegezett erősítése, hogy a zárlat meggyőző legyen.

A többi moduláció eleinte a funkciórendszer hierarchiája szerint megy végbe, majd a romantikában az alterációk, álzárlatok, enharmónia segítségével bármilyen hangnem elérhető. Általános tendencia, hogy egy feszültebb harmóniastruktúra megjelenésekor eleinte igen fontos a tonalitással való kapcsolat, később azonban ez a harmóniastruktúra önállósodik (előkészítetlen disszonanciaként), ez a tonalitással való kapcsolatát lazábbá, és magát a tonalitást is labilissá teszi.

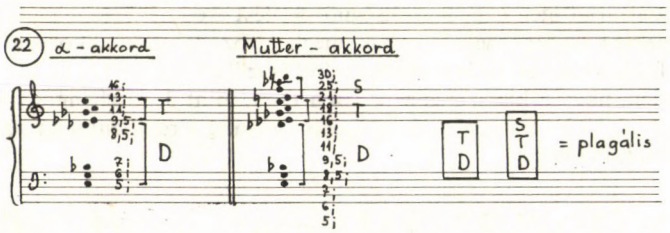
Így jön létre a *lebegő tonalitás.*

Ezután ismét egy feszültebb harmóniastruktúra következik stabilabb, majd labilisabb tonalitással, és így tovább... Így válik a zenei anyag egyre komplikáltabbá, de a mélyben ugyanazok a fizikai törvények hatnak és határozzák meg a feszültségrendszert.

A XIX. század végén, XX. század elején így épül tovább a tercrendszer a nón- (9 részhang), undecim- (11 részhang), tredecim- (13 részhang) akkordok integrálásával. Ekkor elérkezünk a teljes diatónia egyidejű megszólalásához. Például:

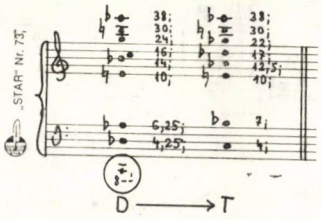


Ezek a komplikált szerkezető akkordok funkcionálisan többrétegűek. Meghatározó a
T S
legmélyebben levő funkció. Pl.: S a *domináns.* Autentikus felépítésű, D ha a részhang-
D T
T S
rendszer felépítését követi. De lehet plagális is, mint Bartók alfa-akkordja. D T
D



Ebből az ún. Mutter-akkordból levezethető a XX. század első felében használt harmóniák egy jelentős része (Bartók, Stravinsky, Webern, Berg, Schoenberg).

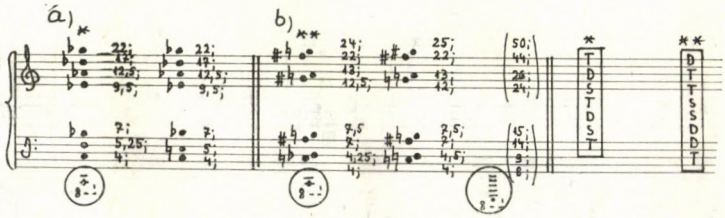
Természetesen számos más szerkezetű akkord és Mutter-akkord építhető fel, amelyekben a hangok funkcionális elrendezése nem tömbszerű, nem tercrendszer-felépítésű. Például: *a)* Kvartrendszer-felépítésű (23. a); *b)* szekundrendszer-felépítésű (23. b).



Mindkét akkord semleges funkciójú, nagy feszültségű akkord. Ha az f-et e-re oldjuk, a 4., 5., 7. részhang miatt olyan erős az alaphang vonzása, hogy tonikai akkordnak érezzük. Az előző feszült akkordot pedig késleltetésnek.

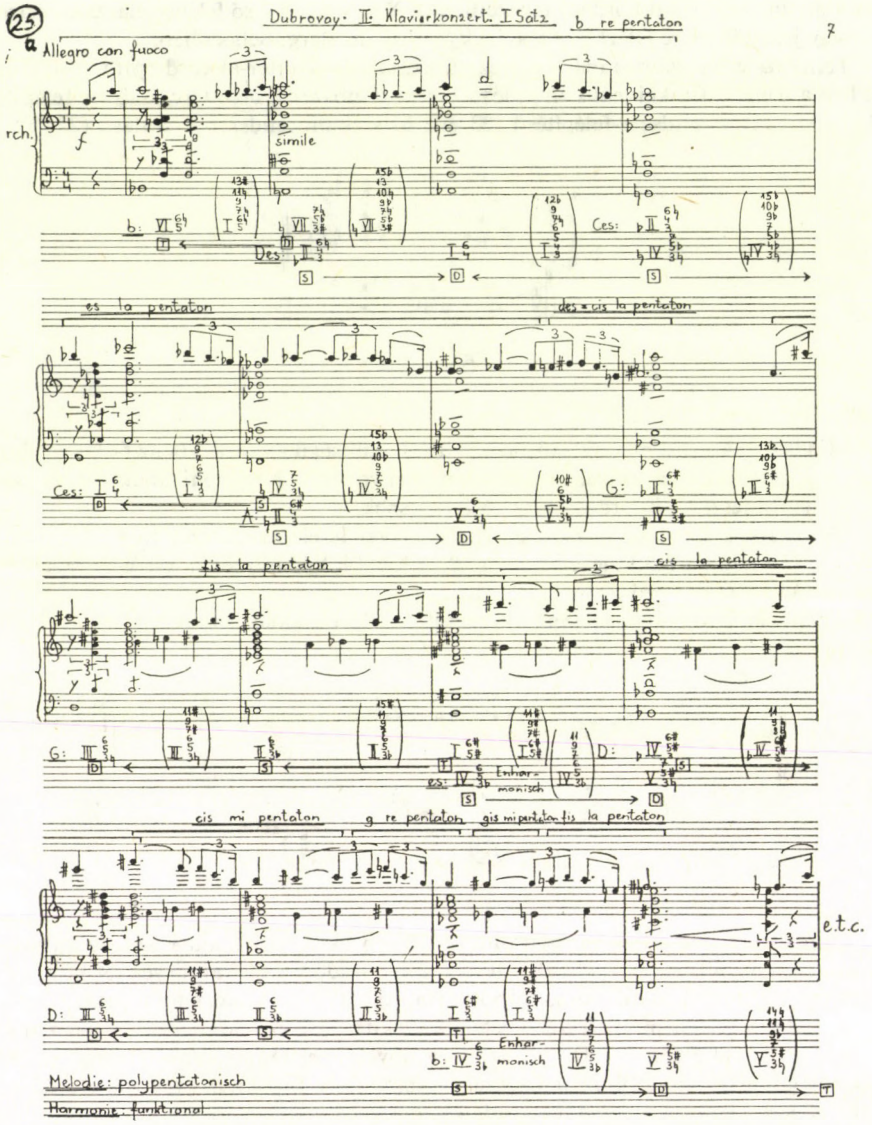
Ugyanúgy a következő akkord. Az oktávval lefelé transzponált 8., 9., 14., 15. részhang (4., 4,5., 7., 7,5.) megerősítve a 12., 13.-kal feloldásérzetet, tonikai érzetet eredményez. Az előző akkord pedig késleltetés.

Felépíthetők hibrid szerkezetű akkordok és Mutter-akkordok is:



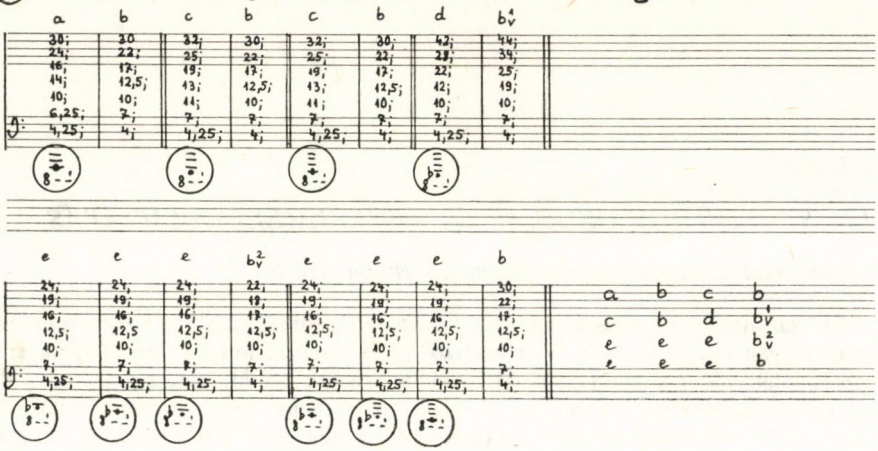
Mennél nagyobb a feszültségtartalma valamely akkordnak, annál kisebb a funkciós vonzása. Ha azonban a harmóniák a feszültség — oldódás fizikai törvényét követik, az alaphangok egymáshoz való viszonyából a funkciókra is következtetni lehet.

A különböző harmóniai szerkezetek kialakításával számos lehetőség van még a 12 fokú hangrendszeren belül is a feszültség növelésére. De ha a zenei anyag fejlődési tendenciáját tovább gondoljuk, a magasabb számú részhangoknak (mikrointervallumoknak) a zenébe való beépítésével határtalan perspektíva nyílik a jövő számára. Már épülnek az új hangszerek (szintetizátorok, komputervezérelt digitális hangkeltő berendezések), amelyek lehetővé teszik az emberi alkotó elme számára létünk kérdéseinek művészi újra- és újrafogalmazását. És ha rend van az anyag vertikális szervezésében, megteremtődik a környezet ahhoz, hogy ismét *énekeljünk*, hogy ismét megtaláljuk e kor emberének már-már elbeszettnek hitt *dallamát*. És *nem szünteti meg* egyik zenei elem sem önmagát, mint azt Adorno vélte, hanem új erőre kap, továbbfejlődik, gazdagodik, él... él... addig, amíg az utolsó *művész* is el nem hallgat.



25 a) Dubrovay: *II. zongoraverseny 1. tétel*

(25) b) Dubrovay: II. zongoraverseny I. tétel Főtéma: Részhangstruktúrák



KEULER JENŐ:

ZENESZERZŐI GYAKORLAT ÉS ZENEELMÉLETI KUTATÁS

*AZ INTERDISZCIPLINÁRIS ZENEELMÉLETI KUTATÁS PERSPEKTÍVÁI**

Milyen inspiráló hatással van a tudomány és technika fejlődése a zenei gondolkodásra, hogyan csapódik ez le a zeneszerzői gyakorlatban, milyen perspektívákat nyit a zeneelmélet fejlődése szempontjából? Hadd induljak ki abból, hogy a zeneszerzői tevékenység nem csupán megnyilatkozás, önkifejezés, általános emberi tartalmak kifejezése, hanem megismerő tevékenység is. Akkor is az, ha a zeneszerző ennek nincsen tudatában, és még inkább az, ha tevékenységét a megismerés igénye vezérli. Napjainkban a megismerés igénye minden eddiginél követelőbb formában lép előtérbe. A zeneszerzők a hangzásvilág olyan területeit szeretnék birtokukba venni, amelyek régebben kívül estek a zene területén, vagy legfeljebb a zene perifériájára szorultak. És ez nem véletlen. A tudomány és a technika vívmányai révén emberközelbe kerültek olyan hangjelenségek, melyek régebben megfoghatatlannak tűntek. Az elektronikus zene eszközeivel például kikeverhetők, elsajátíthatók olyan hangzási tünemények, amelyek régebben létre sem jöhettek volna. Az akusztika, pszichoakusztika, hallásfiziológia kutatási eredményei pedig publikációk formájában terjednek, a *zenészek* számára is hozzáférhetővé válnak, és megnyílik a lehetőség, hogy a hangjelenségeket ne csak „kívülről" lássák, mint eddig, hanem „belülről" is! A hangjelenségekbe behatolva formálják a hangzásbeli összefüggéseket, és tanulmányozzák a hangzásvilág törvényszerűségeit.

Tudvalevőleg nemcsak az elektronikus zenében lépett előtérbe a megismerés igénye, hanem a hangszeres zenében is. A zeneszerzők olyan lehetőségeket próbálnak ki, amelyek régebben eszükbe sem jutottak volna. És ez is érthető. Mint annyiszor a zenetörténet folyamán, napjainkban is él az igény, hogy megvalósuljon korunk emberi élményvilágának *adekvát* zenei eszközökkel való kifejezése. Az élményvilágot pedig alapvetően meghatározzák azok az *információk*, amelyeket az ember a környezetéből kap, vagy a környezetével való kommunikáció közben szerez. A világ egyre sokoldalúbb megismerése, egyre mélyrehatóbb megismerése, a tudomány és technika nyújtotta kényelem, az ebből származó veszélyek, az életszínvonal perspektívái és realitásai, mindez nyomot hagy az ember élményvilágán, és nem csoda, hogy ennek *analógiái* a kifejezésben is megmutatkoznak. A hangszeres és vokális zenében kipróbált új hangzások szintén magukon viselik annak a nyomát, hogy az ember, a korszerű mérőműszerek és elektroakusztikai eszközök jóvoltából többet tud a hangról, mint régebben. És a tudás terjed. Az újabb és újabb zenei termékek mind újabb és újabb információt jelentenek a hangjelenségek lehetséges viselkedésére vonatkozólag, és ez végül egy öngerjesztő folyamathoz vezetett az alkotói megismerésben.

Persze nem szabad megfeledkezni róla, hogy a zeneszerzői megismerő tevékenység

* Az MTA Zenetudományi Intézetben 1983. május 9-én elhangzott vitaindító előadás

végső soron *művészi megismerés*. Nem az a feladata, hogy a hangjelenségek zenévé szerveződésének, vagy zeneként való funkcionálásának kérdéseit elméletileg minden vonatkozásban feltárja és rendszerezze. Ez már a *tudományos megismerés*, a zeneelmélet feladatkörébe vág. Igaz ugyan, hogy az innovatív alkotóművész, tehát aki nem elégszik meg azzal, hogy valamilyen társadalmilag kialakult szabályrendszer keretein belül bontakoztatja ki alkotói fantáziáját, hanem áttöri a konvenciókat, sok mindent kénytelen elméletileg is felismerni és tudatosítani magában. Az így kialakult elmélet azonban többnyire nem tudományos, inkább afféle praktikus elmélet. A gyakorlat elmélete. Felléphet a tudományosság igényével, de ez nem szükségszerű. És ha megfelel is a tudományosság követelményeinek, valószínűleg csak partikuláris érvénnyel. Mit értek ezen?

Tegyük fel, hogy egy zeneszerzőt megihlet valamilyen kozmikus törvény. Például a csillagok elöregedése. Ennek a folyamatnak tér, idő és anyagi vonatkozásait teszi meg kompozíciós elvvé készülő műalkotásában. A hangzásbeli és időbeli arányokat tehát zenei szempontból külsődleges tényező határozza meg. A zeneszerzőnek mégis sok mindent tisztáznia kell elméletileg. Például, milyen hangforrásokat alkalmazzon, milyen léptékben valósítsa meg a kívánt összefüggéseket. Milyen hangzásbeli paraméterekben engedjen több előadói szabadságot. Döntéseit *ízlése* alapján hozza meg, tehát nem tudományos alapon. A zeneszerzői gyakorlat újabb és újabb tapasztalatai révén azonban kialakul benne egy szempontrendszer — mit, milyen vonatkozásban, miért, hogyan —, vagyis egyfajta praktikus elmélet, és, ha nem áll meg ott, hogy dönt, hanem utánagondol annak is, hogy miért döntött így, döntéseiben milyen pszichológiai törvények hatottak — belénevelt konvencióknak engedett, vagy a pszichikum fiziológiailag meghatározott törvényeinek? —, akkor már olyan kérdéseket feszeget, melyek a tudományos alapon álló zeneelmélet számára is fontosak. (Persze ettől még az ő elmélete nem válik feltétlenül tudományossá.)

Ismerős előttünk az a zeneszerzői magatartás is, amely a művészi megismerést már-már a tudományos megismeréshez közelíti. A kompozícióalkotásban valamely meghatározott zenei problémára koncentrál, leszűkíti a zenei összefüggésekben a változó paraméterek számát, elméleti meggondolásokból határozza meg az egyes paraméterekben felvehető értékeket, vagyis olyan zenei objektivációkat hoz létre, melyek már-már a tudományos kutatáshoz használatos preparátumokhoz hasonlóak. Nyilvánvaló, hogy elsősorban a megismerés szándéka vezeti a zeneszerzőt efféle preparátumszerű kompozíciók létrehozásában, és különösen arra jók az ilyenfajta kompozíciók, hogy a zeneszerző a hangok és az ember viszonyát tanulmányozza: Milyen figyelmi reflexek érvényesülnek az összefüggések észlelése közben? Mennyiben függ ez a hangok hatásától, az összefüggések léptékétől, az észlelő aktivitásától? Milyen mértékben változtatható meg az észlelési stratégia? Hogyan vetül mindez vissza a hangok viselkedésére, az összefüggések megmutatkozására?

Mindezek olyan elméleti kérdések, amelyek a művészi megismeréshez természetszerűleg hozzátartoznak. De az már nem a zeneszerző feladata, hogy az ilyen irányú kérdéseknek minden tekintetben a végére járjon. És főleg nem a zeneszerzés feladata, hogy a felismeréseket tételesen is megfogalmazza. Ez már tudományos feladat, a *zeneelmélet* feladata.

Különösen ösztönző hatású lehet az alkotói gondolkodás számára a *hallásfiziológia* tudományos eredményeinek megismerése. Megfelelő pszichoakusztikai és hallásfiziológiai ismeretek birtokában a zeneszerző előbb-utóbb ráébred, hogy tulajdonképpen a *fül* az a hangszer, amire ír. — Mindig is a fül volt az igazi hangszer, csak a zeneszerzők nem mindig ennek a tudatában komponáltak. — A felismerés odavezethet, hogy a zeneszerzőt a

hallószerv működési mechanizmusa ihleti meg. Ennek figyelembevételével keresi a hangok zenévé szervezésének újabb és újabb lehetőségeit. Ez esetben már egyértelműen beszélhetünk a művészi megismerés tudományos igényű elméleti megalapozásáról. Mégis! A zeneszerzőben tudatosuló tudományos igazságok egy átfogóbb, tudományos elmélet szemszögéből lehet, hogy itt is csak részigazságok maradnak. Például nem biztos, hogy a zeneszerzőt foglalkoztatja az a kérdés, hogy a saját maga számára kidolgozott elmélet hogyan viszonyul a klasszikus összhangzattan tanításaihoz. Saját zeneszerzői gyakorlata szempontjából ez nem lényeges. A *zeneelmélet-tudomány* számára azonban nagyon is lényeges kérdés. Ezzel ugyanis *tudomány mivoltánál* fogva kénytelen szembenézni.

És azt hiszem, itt most olyan kérdéshez érkeztünk, amely egyben a zeneelmélet-tudomány legnagyobb dilemmája napjainkban. A zeneelmélet ugyanis eddig nem zenei törvényeket tárt fel, hanem szabályrendszereket írt le. Szabályrendszereket, amelyek meghatározott történeti korok zenei gyakorlatát tükrözik. E szabályrendszerek legnagyobb problémája — eltekintve attól, hogy minden szabály alól van kivétel — hogy ellentmondanak egymásnak. Gondoljunk csak az Ars antiqua, a barokk zene vagy a dodekafónia szabályrendszerére! Teljesen különböző szabályrendszerek. És az egymásnak ellentmondó szabályrendszerek egyre sokasodnak. Itt van például a XX. század zenéje. Nem is alakult ki egységes szabályrendszer. A szabályok zeneszerzőnként váltakoznak. Sőt! Egyes zeneszerzők különböző alkotói periódusaikban is más-más szabályok szerint komponálnak. Éppen a szabályrendszerek elszaporodása jelzi, hogy a régi út nem járható többé. A zeneelmélet, ha *tudományos* elmélet kíván maradni, nem rekedhet meg a régi kutatási módszereknél. Természetesen továbbra is szükség van a régi kutatási módszerekre, csakhogy ez önmagában nem vezet messzire. Ha a hangjelenségek zenévé szerveződésének törvényeit kizárólag a hangjelenségek tipikus kapcsolatain keresztül akarjuk megérteni, figyelmen kívül maradhatnak nagyon fontos mozzanatok, melyek a zenévé szerveződés szempontjából lényegesek. A zenében ugyanis nem a hangok kölcsönhatásba lépése az elsődleges, hanem a *hangok és az ember* lépnek kölcsönhatásba. A hangok fizikailag hatnak az emberre, az ember a hatások struktúráját, tér-időbeli lefolyását a külvilágból kapott információként értékeli, az információtartalmat saját belső kódrendszere szerint — részben genetikailag meghatározott, részben tanulás által elsajátított kódrendszere szerint — dekódolja, az információra pedig valamilyen formában válaszol. Ez a bizonyos belső kódrendszer voltaképpen hierarchikusan egymásra épült *kódrendszerek rendszere,* ennek megfelelően a válaszadás lehetséges rendszerei is hierarchikusan rétegződnek. Az a tünemény, amit hangként, meghatározott minőségű hangként veszünk tudomásul, már maga is információra adott *válasz* megnyilvánulása. A hallószerv számára ugyanis az ingert szolgáltató akusztikai jelenség az elsődleges információforrás, az inger struktúrájáról vett információ tükröződik a hangzás minőségében és térbeli megjelenésében, a hallószerv válasza olyan érzéki tünemény létrehozása, amely képes e kivetülésre, elidegenülésre, objektív jelenségként való megmutatkozásra. Ez teszi lehetővé a zeneelméletnek, hogy a hangjelenségek objektív összefüggéseit tegye meg kutatása tárgyává, és ez teszi lehetővé azt is, hogy a továbbiakban a mindennapi tapasztalat alapján beszéljünk a hangok és az ember kölcsönviszonyáról, olyan értelemben, hogy a hangjelenségeket minőségileg meghatározott objektív jelenségeknek tekintjük, amelyek rajtunk kívül állónak mutatkoznak, és — mint rajtunk kívül álló jelenségek — fizikailag hatnak ránk. Ebben az értelemben minden hangjelenség ellentétek egysége, mely egyesíti magában a fizikai oldalt, vagyis az akusztikumot, és a pszichikai oldalt, azaz, az akusztikumra kivetülő, azzal egynek mutatkozó érzékletminőséget. És valóban, ha valamilyen hangjelensé-

get jellemezni akarunk, egyaránt jellemezzük a hangként való megmutatkozás minőségét, és az észlelhetően ránk gyakorolt hatás minőségét.

A zeneelmélet tapasztalatai szerint azonban a hangjelenségek nemcsak minőségileg mutatkoznak meg, hanem rendelkeznek olyan tulajdonságokkal is, melyek az egymással való kapcsolatbalépéskor kerülnek felszínre, és ilyenkor pedig a hangjelenségek a felszínre kerülő tulajdonságaiknak megfelelően *viselkednek*. Különösen a tonális zenében gyülemlett fel sok ilyen irányú tapasztalat. Bizonyos hangzási szerkezetek stabilnak, mások labilisnak mutatkoznak; némelyek feszültséggel telítődnek, mások feszültségmentessé válnak; egyes hangok meghatározott irányba törekvő érzékeny hanggá válnak, és így tovább. Mindezek a tulajdonságok azonban *látszattulajdonságok*. Látszattulajdonságok, melyek a hangjelenségek információtartalmának dekódolása közben alkalmazott kódok visszavetülései a hangjelenségekre. Hogy közelebbről megmagyarázzam: az akusztikai ingerek energiájáról, és az energia tér-időbeli eloszlásáról vett információ *fiziológiailag* a hallószerv idegpályáinak ingereltségi állapotában rögzül izgalomeloszlás (aktivációstruktúra) formájában, *pszichikailag* olyan pszichikus feszültségek formájában, amelyek részben szubjektív élményként tudatosulnak, részben visszavetülnek a hangjelenségekre, és a hangjelenségek objektív sajátságaiként tükröződnek. Például: az *energiaszint viszonyairól* vett információ nagy akusztikai energiák esetén érzéki izgalomtól áthatott szubjektív feszültségek viszonyaként tükröződik bennünk. Úgy érezzük, hogy bennünk zúgnak, zakatolnak vagy éppen visítanak a hangok, és mindez olyannyira igénybe vesz, hogy valóságos megkönnyebbülést érzünk, ha az akusztikai energia csökken. Kis akusztikai energiák esetén viszont az észlelt hangok feszültségviszonyaként tükröződik az energiaszintek közti különbség. A mp dinamikájú hangot feszültebbnek érezzük, mint a p dinamikájú hangot. Nyilvánvalóan minél erősebb az inger, annál nagyobb munkabefektetés a pszichikumnak az érzékletminőség kivetítése. Hasonló a helyzet az *akusztikai energia időbeli eloszlásáról* vett információ esetében is. Az energia időbeli eloszlásának *mikrostruktúrájáról* vett információ tudvalevőleg a hangzásminőség meghatározottságaiban tükröződik. Hangmagasság, hangmagasság-szerkezet, hangszín, hangszín-szerkezet, összhangszín, hangfelület. Mindez az akusztikai energia időbeli eloszlásának mikrostruktúrájáról vett információ szubjektív tükröződése. Az információk dekódolása, és a válaszreakció — azaz a kódnak megfelelő érzékletminőség létrehozása — a hallószerv számára azonban munkavégzés, és a különböző meghatározottságú érzékletminőségek előállítása különböző bonyolultságú és különböző energiaigényű munkavégzéssel jár. A pszichikum belső értékelő apparátusa ezenközben pillanatról pillanatra informálódik az érzékelés közben végzett munka lefolyásáról, nehézségéről, bonyolultságáról s egy speciális kódrendszer alapján olyan pszichikus feszültségeket termel, melyek szélsőséges esetben szubjektív élményként is tudatosulhatnak bennünk — gondoljunk a hangok kellemetlen vagy kellemes hatására, különösen a kellemetlen hangokra tudnánk nagyon sok példát felhozni, az üvegcsikorgástól a hegedűhúr-tisztításig —, a legtöbb esetben azonban ezek a feszültségek visszavetülnek a hangokra, és a hangzás minőségét jellemző meghatározottsággá válnak. Ennek alapján minősítjük például a hangzatokat konszonánsnak, disszonánsnak, feszültnek, feszültségmentesnek.

Mindezt azért tartom fontosnak, mert zeneelméleti szempontból lényeges kérdés, hogy a hangok megmutatkozása és az emberre gyakorolt hatása milyen viszonyban áll egymással; lényeges a hangok rendezettsége, és az ennek kapcsán ébredő pszichikus feszültségek közti összefüggések kérdése is. A zeneelmélet tudvalevőleg eddig is fontosnak tartotta a hangzásokkal kapcsolatos feszültségviszonyok tanulmányozását, de elsősorban azokat a feszültségeket tanulmányozta, amelyek visszavetültek a hangjelenségekre és a

hangzási képződmények tulajdonságaiként mutatkoztak meg. A zene azonban, mint már többször hangsúlyoztam, olyan rendszer, amely a hangok és az ember kapcsolatában funkcionál, s bár a hangzásbeli összefüggések sok fontos információt rejtenek a hangok és az ember kapcsolatában zeneként funkcionáló rendszer működését nézve, a zenei funkció teljesülését kísérő pszichikus feszültségek mégis csak részben vetülnek vissza a hangjelenségekre, és a zeneelmélet, ha törvényeket kíván feltárni, a hangok és az ember rendszerét kell hogy tanulmányozza.

Ez persze komoly problémákat vet fel a kutatás szempontjából. A hangok és az ember rendszere, rendszerelméleti terminológiával élve, más rendszersík mint a hangjelenségek rendszere. Kutatása másfajta szakképzettséget igényel. A legtöbb tudomány, ha a határtudományokat figyelmen kívül hagyjuk, meghatározott rendszersíkhoz tartozó rendszereket tanulmányoz. Lásd mechanika, kémia, biológia, társadalomtudományok. A zeneelméletnek viszont, ha túllép a hangjelenségek összefüggéseinek tanulmányozásán, olyan rendszereket kell vizsgálnia, melyekben különböző rendszersíkokhoz tartozó részrendszerek működnek együtt. A zeneelmélet szaktudósának tehát, általános zenei szakismeretein túl, szert kell tennie akusztikai, pszichoakusztikai, hallásfiziológiai, információelméleti, szemiotikai és egyéb szakismeretekre. Ez korunk kihívása! Kihívás, amire a zeneelméletnek reagálnia kell, egyrészt, mert felhalmozódott annyi tudományos ismeret a társtudományok részéről, amire építve a zeneelmélet is túljuthat az empirikus vizsgálódás szintjén, másrészt, mert a zeneszerzői gyakorlat is épít ezekre a tudományos ismeretekre, és ennek nyoma van a zeneszerzői kérdésfelvetések elméleti megfogalmazásában. Ha a zeneelmélet ténylegesen *elméletként* is akar funkcionálni, nem mehet el érdektelenül a zeneszerzés napi gyakorlatában is megfogalmazódó elméleti kérdések mellett. A praxishoz tapadó elméleteket újra és újra vizsgálat tárgyává kell hogy tegye, mert csak így valósítható meg, hogy tudományos elméletként váljék a gyakorlat elméletévé, vagy más megfogalmazásban, hogy tudományos elmélet létére a gyakorlat elméletévé váljék. Ha a zeneelmélet valóban képes e követelményeknek megfeleni, akkor biztosan számíthat a zeneszerzők széleskörű érdeklődésére.

Bármennyire is követelmény azonban, hogy a zeneelmélet szaktudósa jártasságra tegyen szert a társtudományok ismeretanyagában, nem várható el, hogy minden területen szakemberré váljék. Vannak kutatási feladatok, amelyeket csakis pszichológusok, fiziológusok vagy akusztikusok végezhetnek el. Tőlük viszont az nem várható el, hogy tudják, mi az, ami zeneelméleti szempontból fontos. *Interdiszciplináris* kutatásra lenne tehát szükség. Olyan kutatásra, ahol különböző tudományok szakemberei szövetkeznek a zenészekkel a hangok és az ember kapcsolatában zeneként funkcionáló rendszer megismerésére. Egy ilyenfajta szervezett kutatásban mindenképpen a zenészekre hárulna a feladat, hogy a kutatásra váró zeneelméleti kérdéseket megfogalmazzák, de talán meg lehetne találni azt a formát is, hogy a *megfogalmazott* kérdések az illetékes szaktudományok számára is hasznos kérdésfeltevések legyenek. Meggyőződésem, hogy egy jól szervezett interdiszciplináris kutatásban a zeneelmélet nemcsak sokat kaphatna a társtudományoktól, hanem nyújthatna is valamit! Az a töméntelen empirikus ismeretanyag, amit a zeneelmélet évszázadok alatt felhalmozott, rengeteg információt tartalmaz az emberről, a pszichikumról, a különböző fiziológiai reflexekről. Csak arra lenne szükség, hogy a társtudományok művelői megtalálják a kulcsot, milyen kódrendszer szerint tudnák ezt az információt saját kutatási területükön hasznosítani.

Kérdés mármost, melyek azok a kiindulási pontok, amelyekből egy szervezett interdiszciplináris kutatás kibontakozhatna?

1.

Logikailag mindenekelőtt a hangjelenségek *megmutatkozásának* paramétereit, és a hangzásminőség meghatározottságait tükröző fogalmakat kellene közösen vizsgálat alá vetni. A pszichoakusztikai és hallásfiziológiai kérdésekkel foglalkozó szakirodalomban nem egyszer megfogalmazták, hogy a történelmileg kialakult fogalmak — hangszín, hangmagasság, hangerő —, mennyire kevéssé alkalmasak a tudományos kérdések pontos megfogalmazására. Mi zenészek is jól tudjuk, hogy e fogalmakat, különösen a hangszín fogalmát, milyen sokféle értelemben használjuk. A mindennapi kommunikációban ez kevésbé okoz gondot, mert a szövegösszefüggés révén a szójelentések egy bizonyos mértékig meghatározódnak, és ez általában elég ahhoz, hogy egymás gondolatait megértsük. De, ha azt akarjuk, hogy terminus technicus-ként alkalmazható kifejezéseink legyenek, pontosan tisztázni kell a fogalmak egymáshoz való viszonyát, a fogalomhierarchiában elfoglalt helyüket, és úgy kell meghatározni őket, hogy a pszichoakusztikai és a hallásfiziológiai kutatások eredményeivel összhangban legyenek. És ez még korántsem megoldott kérdés. A magam részéről közel tíz éve kísérletezem, pusztán empirikus alapon, egy olyan fogalomrendszer kimunkálásán, ami adekvát formában tükrözné a hangjelenségek minőségi meghatározottságának alapvető tényezőit, beleértve az integráltság és differenciáltság fokozatait is. Sajnos, mind ez ideig nem sikerült igazán kielégítő megoldást találnom. Már a fogalom-hierarchia felállítása is nehézségeket okoz. Problematikus ugyanis egy ellentmondásmentes hierarchiát felállítani. További nehézségeket jelent a megfelelő nyelvi kifejezések megtalálása. Ha az ember nem akar teljesen új szavakat kitalálni, kénytelen olyan nyelvi kifejezéseket alkalmazni, melyek már más jelentésektől terhesek. A legfőbb probléma azonban, hogy az empirikus alapon való fogalomalkotás figyelmen kívül hagyja, hogy mindenféle hangzásminőség kialakulásának van egy bizonyos *generatív ideje* (beállási ideje), ami alatt az a bizonyos hangzásminőség vagy akár csupán minőségjegy kialakul — a konkrét minőséget meghatározó minőségjegyek generatív ideje sem egyforma —, a tapasztalatilag feltárt igazságok meg csak akkor igazságok, ha a hangzás időtartama ezt a generatív időt meghaladta.

2.

Második kutatási téma lehetne a hangok hatása nyomán keletkező *érzéki feszültségek* feltérképezése. Nem tudom, az eddig mondottak alapján elég világos-e, amikor érzéki feszültségekről beszélek, a hangjelenségekkel kapcsolatos élményeket átható pszichikus feszültségeknek arra a *komponensére* gondolok, melyek közvetlenül a hangok fizikailag ránk tett hatásából erednek. Ezek a feszültségek empirikusan, önmegfigyeléssel egybekötve is vizsgálhatók, azáltal, hogy a hangzási minőség valamely meghatározottságát, például a hangmagasságot, hangerőt, együtt hangzó hangok számát, hangzatstruktúrát, a hangzási felület érdességét szisztematikusan módosítjuk, és közben figyeljük magunkat, társul-e bennünk a vizsgált hangzásbeli meghatározottság módosulásaihoz szubjektív tapasztalat alapján megítélhető feszültségérzet-növekedés vagy -csökkenés. Hozzávetőlegesen az is mérlegelhető, hogy kisebb vagy nagyobb mértékű feszültségváltozást érzünk magunkban, és hogy egyértelmű vagy ellentmondásos a feszültségváltozás. Hadd mondjak mindjárt egy vitára ingerlő példát! Ha a hang magassága a mély hangtartományból indulva *oktávonként* emelkedik, lehetséges, hogy a feszültségérzet növekedésének, lehetséges, hogy a feszültségérzet csökkenésének benyomása társul hozzá, de az is

lehet, hogy semmilyen feszültségérzet-változás nem kíséri. A feszültségérzet növekedésének benyomásával leginkább akkor számolhatunk, ha az észlelő a hangmagasság-emelkedéskor az ezzel járó hangtartomány-fényesség módosulására koncentrál, tehát a hangtartomány-színezet fokozatos kifényesedésére. A feszültségérzet csökkenése leginkább azzal járhat együtt, ha az észlelő a hangfelület érdességének kisimulására koncentrál. Ha pedig semmilyen feszültségérzet-változás nem társul a hangmagasság-emelkedéshez, arra többféle magyarázat is lehetséges: egyik, hogy a feszültség egyidejűleg két különböző skálán változik, és az összbenyomásban a két ellentétes hatás kiegyenlíti egymást, másik magyarázat, hogy mindkét feszültségskálán nagyon kis feszültségmódosulásokkal van dolgunk, és elég erős beleélő képességre van szükség ahhoz, hogy az ember mindezt önmagában regisztrálni tudja. Természetesen léteznek sokkal nyilvánvalóbb feszültségkülönbségek is az érzéki feszültségek körében. A hangosság változásait kísérő érzéki feszültségek például igen nagy ambitusban mozoghatnak. De könnyen tudatosulhatnak és élményszerűvé válhatnak a hangzatstruktúrák viszonylataihoz kötődő érzéki feszültségek viszonylatai is, ami akár egy banális domináns-szeptim feloldással is szemléltethető.

Ez a befele forduló, introspekción alapuló vizsgálódás azonban, mindaddig, amíg csupán a kutató rendszerezi saját tapasztalatait, nem lehet több tudományos kérdések megfogalmazásánál, illetve tudományos hipotézisek felállításánál. A tényleges kutatást nagy számú, és kellő körültekintéssel kiválasztott kísérleti személy bevonásával kellene végezni, oly módon, hogy a hanginger meghatározott fizikai jellemzőinek módosításakor a kísérleti személy nemcsak arról számol be, milyen változást tapasztalt a hangzás minőségében, hanem megpróbál arról is számot adni, milyen feszültségváltozás benyomása ébredt benne. Ha az adott fizikai jellemző módosulása egyidejűleg több hangzásbeli jellemző módosulását vonja maga után, meg lehet kérni a kísérleti személyt, hogy egyszer az egyik, másszor a másik hangzásbeli jellemzőre figyelve jellemezze a benne végbemenő feszültségváltozást.

3.

Az érzéki feszültségek problémáival kapcsolatban merül fel egy harmadik kutatási téma aktualitása, nevezetesen, az *érzéki feszültségek pszichikus fölerősíthetőségének* kérdése, és az *érzéki feszültségekkel komplementer* pszichikus feszültségek kutatása. Mit értek ezen? Már korábban utaltam rá, hogy a hangok minőségjegyeihez kötődő nagyon gyenge érzéki feszültségek észlelése némi *beleélőképességet* igényel. Ez a beleélés pszichikai energiabefektetéssel jár, aminek eredményeként a viszonylag gyenge feszültségérzetek is fölerősödhetnek. A beleéléssel fölerősített feszültségek viszonyai ezáltal *lelkileg átélt* feszültségviszonyokká válnak. A zenei élményeknek fontos összetevőjét képezik az ilyen lelkileg átélt feszültségviszonyok, melyek gyakran a sokkal gyengébb érzéki feszültségek érzetviszonyainak a fölerősödései. Az érzéki feszültségekkel *komplementer* pszichikus feszültségeken az adott hangjelenség észlelésével járó energiabefektetésből származó feszültségeket értem, illetőleg az energiabefektetés változásaival járó feszültségeket. Például: A nagyon halk hangok észlelése feszültebb figyelmet igényel, mint a középhangosaké. A nagyon hangos hangok pedig egyenesen magukra vonják a figyelmet. Az kíván pszichikai energiabefektetést, ha másra akar figyelni az ember. A kérdéses hangra figyelve a hangerő fokozódása tehát a figyelem fokozatos tehermentesítésével jár. A hangerő változásaihoz ezek szerint egyidejűleg két ellentétes skálán rendelődnek feszültségmódosulások. Amikor a zenei feszültségek lehetséges forrásait keressük, feltétlenül számolni kell

mind az érzéki feszültségek, mind a komplementer feszültségek *rendezettségével*. Ez a rendezettség, amely a hangjelenségek valamilyen elv szerinti rendezettségéből természetszerűleg adódik a zenében, szerencsés esetben olyan pszichikai energiákat szabadíthat fel, amelyek fedezhetik az érzéki feszültségek fölerősítéséhez szükséges energiaigényt, ez pedig végül is kedvez annak, hogy az érzéki feszültségviszonyok lelkileg átélt zenei feszültségviszonyokként funkcionáljanak.

A zenei feszültségek keletkezésének kutatásakor azonban igen nagy körültekintéssel kell az említett problémákat végiggondolni. Először is, nem szabad figyelem elől téveszteni, hogy a zenei történés folyamán a különböző hangzásbeli jellemzők többnyire egyidejűleg módosulnak. Fölmerül a kérdés, hogyan viszonyulnak a különböző hangzásbeli jellemzőkhöz kapcsolódó feszültségek egymáshoz. Függetlenek egymástól? Erre mutat az a tény, hogy kísérleti helyzetben képesek vagyunk beleélni magunkat abba, hogy egy bizonyos hangzásbeli jellemző módosulásaira figyelve az ezzel járó feszültségváltozásokat regisztráljuk magunkban. Az ellenkezőjére mutat viszont, hogy ez a beleélés pszichikai energiabefektetést igényel, és a zenei élményben a sokféle hatás általában integrálódik. Nyilvánvalóan számolni kell a különböző feszültségkomponensek valamilyenfajta összegződésével, de ez az összegződés semmi esetre sem additív. Ahhoz hasonló összegződést tudnék elképzelni, ahogy a vektorok összegződnek, kisebb vagy nagyobb mértékben erősítve, vagy esetleg rontva egymás hatását.

További probléma, hogy a különböző eredetű érzéki feszültségek között nagyságrendbeli különbségek vannak. Gondoljunk csak arra, ha mint érzéki feszültségek játékát vizsgáljuk a hangmagasság emelkedéseiből és süllyedéseiből származó feszültségjátékot és a hangerő növekedéséből és csökkeneséiből származó feszültségjátékot, a kettő nem mérhető össze! Ha bizonyos zenei élményekben a hangmagasság növekvő vagy csökkenő tendenciája a zenei feszültségekre nézve meghatározónak látszik, egészen biztos, hogy átéléssel is fölerősített feszültségekről van szó. És az ehhez szükséges energiát lehet hogy éppen a hangerő növekedése fedezi vagy szabadítja fel.

A feszültségviszonyok *átélhetőségének* kérdése megintcsak újabb problémát rejt. Ha azt vizsgáljuk például, hogy a hangerőviszonyokban rejlő feszültségviszonyok átélése milyen körülmények között lehet a legnagyobb intenzitású, kiderül, hogy bizonyos hangerőküszöbök átlépése más-más körülményeket teremt a feszültségviszonyok átélhetőségéhez. Például mértéktelenül nagy hangerőkülönbségek hatása olyan pszichikus reflexeket vált ki, aminek semmi köze sincs az átéléshez. Hasonló a helyzet az egyéb hangzásbeli jellemzők változásaihoz kötődő feszültségviszonyok átélhetősége tekintetében is. Minél távolabbi értékeket mérünk össze az adott hangzási paraméteren belül, annál nagyobbnak mutatkozik a minőségbeli különbség, annál nehezebb a feszültségviszonyok összevetése és élményszerű átélése. Gondoljunk csak arra, mennyivel könnyebb egy nagyszekund hangmagasságai kapcsolatában rejlő feszültségviszonyt átélni, mint egy nagynóna, vagy pláne egy még nagyobb hangköz hangmagasságainak kapcsolatában rejlő feszültségviszonyt. És ugyanígy van ez akkor is, ha a feszültség strukturális eredetű. Két meghatározott struktúrájú hangzatot lehet úgy is egymás mellé állítani, hogy feszültségoldás-élmény keletkezzék, és lehet úgy is, hogy a két struktúra közti feszültség ne legyen átélhető. Például sokkal nehezebb a strukturális feszültségviszonyok átélése ha a hangzatok különböző hangszínnel szólalnak meg, ha különböző hangtartományban szólalnak meg, vagy ha különböző hangerővel. Úgy látszik, minél távolabbi rokonságban álló minőségek kapcsolatáról van szó, annál nagyobb *ellenállás* szegül szembe a feszültségviszonyok átélhetőségének. Nyilván ezzel függ össze az is, hogy a többszólamú zene szólamait megfelelő szólamtávolság esetén nehézség nélkül követni tudjuk, sőt bizonyos ráhangolódás-

sal képesek lehetünk arra is, hogy a kiválasztott szólam feszültségviszonyait átélve kövessük, figyelmen kívül hagyva a többi szólamot. Feltehetőleg összefügg ezzel az úgynevezett álpolifónia jelensége is.

Sajátos problémát jelent a feszültségviszonyok átélhetőségének kutatásában a *hangkvalitás-kapcsolatok* feszültségviszonyainak feltárása. A hangkvalitás tudvalevőleg a pontosan meghatározott hangmagasság egyik komponense. Aligha beszélhetünk olyan érzéki feszültségekről, melyek meghatározott hangkvalitásokhoz kötődnének. A hangkvalitás-*kapcsolatok* mégis érezhetően feszültségviszonyokat rejtenek! Például, ha a hangmagasság nagyszeptimákban emelkedik, határozottan érezhető a hangkvalitások kromatikus süllyedéséhez kapcsolódó feszültségesés. Úgy látszik tehát, az érzéki feszültségek termelődése nem csupán a hangok hatásából, hanem a hatásváltozás módjából is eredhet. És valóban. A hallásfiziológiai kutatások során találtak olyan idegsejteket, amelyek nem meghatározott frekvenciákra vagy frekvencia-spektrumokra produkálnak kiváltott választ, hanem a frekvencianövekedésre vagy a frekvenciacsökkenésre reagálnak. Kérdés azonban, hogy a hallásfiziológusok gondolnak-e ilyenkor arra, hogy a frekvencia különböző léptékekben való növelése más-más feszültségérzetektől áthatott hangzási élményeket eredményez, és hogy ennek is keresni lehetne a fiziológiai magyarázatát. Ezért időztem el ilyen hosszasan ezeknél a kérdéseknél, hogy rávilágítsak: a hallásfiziológia terén tapasztalható jelenségek értelmezéséhez a zeneelméleti tájékozottság szempontokat adhat, de nem közömbös, hogy e szempontok mennyire rendezettek.

4.

Kutatási téma lehetne továbbá a hangzási történés figyelemmel kísérése közben keletkező *észlelési reflexek* és a különböző *észlelési stratégiák*. Az észlelési reflexek tanulmányozását azért tartom nagyon fontosnak, mert döntő szerepet játszanak a zenei funkció teljesülésében. Enélkül véleményem szerint semmilyen hangzási történés nem funkcionálhatna zeneként. És a zenei élményben talán az egyik legdöntőbb tényező, hogy milyen rendszere alakul ki az észlelési reflexeknek. Vizsgáljuk meg tehát közelebbről ezt a problémát is!

Itt van mindjárt a *figyelmi reflexek* kérdése. Az a kérdés, hogy a figyelem kifelé irányul, a hangokra, vagy befelé, az élményekre. Erről már esett szó a hangjelenségek agresszivitásának aspektusából, de a kérdés összefügg a hangjelenségek időbeli rendezettségével is. Normális esetben, tehát ha a hangok agresszivitása nem lépi túl a kritikus küszöböt, a figyelem a hangzásbeli összefüggésekre irányul, de a hangok hatását akarva-akaratlan ilyenkor is elszenvedjük, és ha az érzéki feszültségek rendjében következetesen könnyen átélhető feszültségviszonyok rejtőznek, működésbe lépnek az átélési reflexek, és a figyelmet befelé fordítják. Ennek alapján az észlelő, pusztán a hangok hatására, spontán módon is, különböző észlelési stratégiákat alkalmazhat. Ilyen értelemben tehetünk különbséget *szemlélő* és *átélő* figyelemmel kísérés között.

Szemlélő figyelemmel kíséréskor a figyelem a hangzásbeli összefüggésekre irányul, az észlelési élményt a hangzás képszerű összefüggései uralják, az érzéki és a komplementer feszültségek rendezettsége csupán színezi mindezt. Átélő figyelemmel kíséréskor viszont a figyelem a lelkileg átélt feszültségviszonyokra irányul, az észlelési élményt ezek uralják, de természetesen a hangzáskép itt is része az élmény egészének. *Spontán észleléskor* ez a kétféle észlelési stratégia szabadon változhat és ellenpontozhatja egymást, attól függően, hogy a hangjelenségek rendezettsége melyiknek kedvez. Mert nem biztos, hogy ami szem-

léletesen könnyen megragadható, az átélhető is, és nem biztos, hogy a könnyen átélhető összefüggések szemléletesen is egyszerűnek bizonyulnak. Kutatás tárgya lehetne véleményem szerint, hogy milyen hierarchizálódási törvények érvényesülnek a hangjelenségek különböző meghatározottságairól szerzett információk észleleti tükröződésében mind szemlélő, mind átélő figyelemmel kísérés esetén.

Az észlelési reflexek problémakörén belül másik fontos kérdés, a *megragadási aktusok* kérdése. Tudvalevő, hogy a hangzási történés időbeli összefüggéseit rövid, két-három másodperces, maximum nyolc másodperces *észleletsejtek* sorozatában ragadjuk meg, ahol egy-egy észleletsejt egy-egy megragadási aktus terméke. Spontán észleléskor a megragadási aktusok, akárcsak az eddig tárgyalt figyelmi reflexek, a hangjelenségek irányítása alatt állnak, a hangjelenségek rendezettsége és a rendezettség léptéke határozza meg a megragadási aktusok kimenetelét. Voltaképpen a megragadási aktusok is a figyelmi reflexekkel állnak összefüggésben. Az időbeli összefüggések folyamatos figyelemmel kísérése közben a *közvetlen emlékezet* az összefüggéseket rögzíti, és időről időre képzetbe tömöríti. Minden újabb észleletsejt szembesül az előző sejt emlékképzetével. Lényegében a közvetlen emlékezet kapacitásától függ az észleletsejtek időtartama, és minden újabb megragadási aktussal újra és újra aktivizálódik a figyelem. Az újra és újra képzetbe tömörülő összefüggések pedig átmenetileg részévé válnak annak a kódrendszernek, aminek alapján a következő aktusban megragadásra kerülő összefüggések információtartalmának dekódolása történik, a pszichikumnak a dekódolt információra adott válasza pedig folytatás iránti többé vagy kevésbé meghatározott elvárás.

Ez azt jelenti, hogy a folytatásban kapott információ bizonyos mértékig kontroll információ, arról ad hírt, hogy az elvárás helyes volt-e vagy helytelen. A megragadási aktusokban azonban többféle pszichikus funkció teljesülése alkot rendszert. Éspedig: érzékelés, emlékezés, képzetbe tömörítés, várakozás, egyeztetés. A pszichikum belső értékelő apparátusa ezt is értékeli. Nemcsak az érzékelés közben végzett munka lefolyásáról szerzett információt minősíti, mint ahogy erről korábban már szót ejtettem, hanem szubjektív kódrendszere alapján értékeli az emlékezés és képzetbe tömörítés munkaigényességét, a munka hatásfokát, továbbá a várakozások zavartalanságát, és a várakozások helyességéről vagy helytelenségéről szerzett információt. És mindez nyomot hagy az észleléshez fűződő élményekben. Különösképpen meghatározó szerepe van az élményekre nézve annak, hogy az egyes megragadási aktusokon belül a figyelem melyik pszichikus részfunkció szolgálatában áll. Ha a figyelem az emlékezés és képzetbetömörítés funkcióját élénkíti, az észlelési stratégia szemlélő jellegűvé válik. Ha a figyelem a várakozások élénkségét fokozza, az észlelési stratégia átélő jellegűvé válik. Kutatás tárgya lehetne, milyen tényezőktől függ a közvetlen emlékezet kapacitása, a megragadási aktusok újragyújtása, a szemlélő vagy átélő észlelési stratégiák spontán alkalmazása, és milyen elvek szerint működik a pszichikum szubjektív értékelő rendszere.

Az észlelési reflexek problémakörének harmadik, véleményem szerint fontos kérdése a céltudatos észlelés hatása az észlelési reflexek kimenetelére. A céltudatos észlelés eleve meghatározza az észlelési stratégiát, és gátolja a különböző stratégiák spontán váltakozását. A zenei funkció teljesülése szempontjából ez nem a legelőnyösebb, de képes lehet a céltudatos észlelés arra is, hogy ráhangolódjék a zenei befogadás szempontjából időről időre változó legelőnyösebb észlelési stratégiákra, és ennek megvalósulása fokozhatja a zenei élmény intenzitását. Különösen a legújabb zene befogadása szempontjából lehet szükséges, hogy a hallgató tudatosan keresse a legmegfelelőbb észlelési stratégiát, mert nem biztos, hogy ösztönösen is ráérez a hangkapcsolatokból származó, olykor

nagyon gyenge zenei feszültségekre, és a feszültségeknek a megszokottól teljesen eltérő léptékű és ritmusú változásaira.

A céltudatos és spontán észlelés viszonyának tanulmányozása a kutatás szempontjából tulajdonképpen megkerülhetetlen. A különböző észlelési reflexek vizsgálatakor ugyanis feltétlenül szükség van bizonyos fokú önmegfigyelésre, ez pedig olyan észlelési stratégiát kíván, ami eleve gátolja a spontán figyelmi reflexek kimenetelét. De itt fekvetődik egy érdekes probléma. Az eddig felhozott példák mind azt támasztották alá, hogy átélő figyelemmel kíséréskor a figyelem nem kifelé, a hangokra, hanem befelé, az élményekre irányul. Úgy látszik, *ez* a fajta befelé forduló figyelem nem egészen azonos azzal a fajta befelé forduló figyelemmel, amit önmegfigyeléskor többnyire alkalmazunk. Önmegfigyeléskor gyakran, mintegy magunkból kilépve, kívülről próbáljuk *szemlélni* saját pszichikumunk működését. Tehát szemlélni. Az *átélés* aktusában viszont *lelkileg azonosulunk* a bennünk végbemenő folyamatokkal, és közben a szemlélődő figyelmünket azokra a hangzásbeli jellemzőkre irányítjuk, amelyekre koncentrálva könnyebb a bennünk végbemenő folyamatokkal azonosulni. Például a hangzási történés folyamán valamely konkrét várakozási aktus feszültség-felfutásának átélésekor szemlélődő jellegű figyelmünket nem magára a várakozásra irányítjuk, hanem a várakozás *célképére*, aminek a bekövetkezését várjuk.

5.

De lássuk még, milyen további témák kívánkoznának interdiszciplináris kutatásra. Az észlelési reflexek rendjének, mint már szó esett róla, a hangjelenségek rendezettsége konkrét feltételrendszert szab. Minden zenei műalkotás konkrét feltételrendszer az észlelési reflexek valamilyen rendjének kialakulásához. A zenei gyakorlat azonban történelmi fejlődése során kitermelt olyan objektivációkat is, melyek kevésbé konkrét formában, de mégis feltételrendszert szabnak az észlelésnek. Gondoljunk csak a különböző *ritmusrendszerekre*, vagy a *hangrendszerekre*.

A *ritmusrendszer* és az észlelés viszonyának tanulmányozása újabb oldalról világíthatja meg az eddig körvonalazott képet, mert a zenei történés figyelemmel kísérése közben szerzett információ jelentős részben *időtartam-viszonyokról* vett információ. És az időtartam-viszonyok — a lehetséges időtartamok egy meglehetősen szűk tartományában — ugyanúgy szemlélhetők időszerkezetként, vagy átélhető időfolyamatok viszonyaiként tárulkoznak fel az észlelő számára, mint ahogyan a hangzás észlelésében is tapasztalható ez a kettősség. Ez részproblémaként önmagában is tanulmányozható, oly módon, hogy a hangjelenségek minőségét egyféle minőségre redukáljuk, és így csupán időpontmegjelölő vagy időtartam-kimérő funkciójukat engedjük érvényre jutni. Számítógéppel vezérelt szintetizátorok beláthatatlan lehetőségeket kínálnak az időszerkezetek és az észlelés viszonyának tanulmányozásához.

Ugyancsak beláthatatlan lehetőségeket rejtenek a szintetizátorok a *hangrendszerkutatás* számára is. Lehetővé teszik ugyanis, hogy tetszőleges hangkészleteket tetszőleges sebességű, véletlen bejárással szólaltassunk meg. A hangkészlet megfelelő sebességű bejárása mellett a hangrendszer úgy jelenik meg az ember számára, hogy a rendszer valamennyi hangját egymásra vonatkoztatva észleli, noha a hangok nem egyidejűleg szólalnak meg, hanem egymás után. Ezzel a megszólaltatással érzékletesen megmutatkozhat, milyen alapkörülményeket biztosít a hangrendszer az észlelési reflexeknek. Schoenberg óta gyakran emlegetjük, hogy a 12-fokú rendszer struktúrája biztosítja a tizenkét egymás-

ra vonatkoztatott hanggal való komponálás lehetőségét. Érdekes módon sohasem esik szó arról, hogy bármely más hangrendszerben is egymásra vonatkozik a rendszer valamennyi hangja! A tonális zenében is! A tonalitásképződés egyik lényeges meghatározó tényezője a hangrendszer struktúrája. Kísérletileg is alátámasztható, hogy a diatonikus hangrendszerben a *dó*nak, az összhangzatos moll hangrendszerében a *lá*nak van a legtöbb esélye tonikává válásra. E hangrendszerek struktúrája olyan észlelési reflexek kialakulásának kedvez, amelyekben az észlelő a *dó*hoz, illetve a *lá*hoz viszonyítja a rendszer többi hangját. Ha pedig mégis valamilyen más hang válik tonikává — merthogy ennek számos példáját ismerjük —, olyan kombinatív tényezőknek kell érvényesülniük, amelyek a rendszer strukturális hatását ellensúlyozzák. A hangrendszerek kutatása felfedheti, hogy a különböző hangrendszereket előnyben részesítő történelmi korokban ugyanazok a zenei törvények vezettek egészen különböző szabályrendszerekhez. De a hangrendszerkutatás a *jövő felé is* perspektívát nyithat, hiszen eddig ki nem próbált hangrendszerek is tanulmányozhatók az ismertetett módon, abból a szempontból, hogy a struktúra milyen feltételrendszert szab az észlelési reflexek kialakulásának.

*

Felsoroltam néhány témát, amelyek figyelembevétele véleményem szerint kívánatos lenne egy interdiszciplináris alapon álló módszeres zeneelméleti kutatás megalapozásához. Bármelyik kutatási témát nézzük is, *rendszereket* tanulmányozunk. A zene, akármilyen formában funkcionál is, rendszer, méghozzá rendkívül bonyolult rendszer, számos részrendszer harmonikus együttműködésén alapszik. Ha fel akarjuk tárni, milyen rendszersíkok képezhetnek egy-egy önálló kutatási területet, először is az egymással kommunikáló rendszerek láncolatát kell feltárni. Így önálló kutatási területként jelölhetők meg:

1. a mechanikai rezgőmozgások és a hangtérben terjedő hullámjelenségek viszonylatában funkcionáló rendszerek;
2. a hangingerek és az idegingerületek kapcsolatában funkcionáló rendszerek;
3. az ideg-ingerületek és az észleletileg tapasztalt hangjelenségek kapcsolatában funkcionáló rendszerek;
4. az objektív formában észlelt hangjelenségek és a szubjektív formában átélt élmények kapcsolatában funkcionáló rendszerek;

illetve, az aktív muzsikálás szemszögéből nézve a kérdést,

1. a megszólaló hangok és a hangforrás működése viszonylatában funkcionáló rendszerek;
2. a hangrendszer működtetése és az ehhez szükséges mozdulatok viszonylatában funkcionáló rendszerek;
3. a kivitelezett mozdulatok, és az ezt vezérlő zenei elképzelés viszonylatában funkcionáló rendszerek.

Nyilvánvaló, hogy mindez nem gyömöszölhető bele a zeneelmélet feladatkörébe. A zeneelméletnek mindehhez oly módon kell köze legyen, hogy egyrészt, figyelemmel kíséri a felsorolt speciális kutatási területek tudományos eredményeit és épít ezekre, másrészt, a saját kutatási területén tett felismerések alapján kutatási perspektívákat nyit az említett kutatási területek szakemberei számára. Kérdés mármost, mit tekintsen a zeneelmélet saját kutatási területének azon túlmenően, amit eddig is annak tekintett? Mindenekelőtt a zene *konkrét formákban való funkcionálását*, beleértve az alkotást és improvizálást, a reproduktív muzsikálást és a zenehallgatást. Mindezen esetekben a zeneelmélet olyan *kételemű rendszereket* tanulmányoz, aminek egyik eleme a hangjelenségek valami-

lyen konkrét rendszere, másik eleme az ember, mint biológiailag és társadalmilag meghatározott rendszer. Ebben az értelemben a zeneelmélet elsősorban tapasztalati rendszereket tanulmányoz, a tapasztalatilag észlelhető hangok és a tapasztalatilag észlelhető feszültségek, élmények rendszereit. E rendszerek működésében a hangjelenségek legáltalánosabb *funkciója,* hogy információforrásként és ezáltal élményforrásként funkcionálnak, az ember legáltalánosabb funkciója pedig a dekódolás, értékelés, élmények átélése, illetve aktív muzsikálás esetén, a hangjelenségekre való cselekvő visszahatás és ezáltal emberi élmények kifejezése. A rendszer *struktúrája,* rendszerelméleti definíció szerint, az elemek közti összefüggések együttese, helyesebben rendszere. A szóban forgó kételemű rendszerek esetében a struktúra a hangjelenségek potenciális információtartalma és a rájuk alkalmazott kódok közti összefüggések rendszere, ez pedig a következőképpen osztályozható:

a) a hangjelenségek hangzásbeli és hatásbeli sajátságai, és az ezzel kapcsolatos érzéki kódok rendszere;

b) a hangzási történés tér-idő-struktúrája, és az ezzel kapcsolatos észlelési kódok rendszere;

c) a hangjelenségek esetleges külső vonatkozásai (például hangutánzás, speciális társadalmi konvenciók által meghatározott jelentéstartalom) és az erre vonatkozó, főleg tanulással elsajátított kódok közti összefüggések rendszere.

Illetve:

Meghatározott közlési szándékok, és a hangkapcsolatok sajátos kódrendszerek szerinti megformálása viszonylatában feltárható összefüggések rendszere.

Zeneelméleti szempontból tehát az *ember* tanulmányozása a zenei funkció teljesülése közben alkalmazható *kódrendszerek* tanulmányozásához kötődik, és ez az eddig említett társtudományokkal való együttműködés mellett felveti további társtudományokkal való együttműködés szükségét is. Mindenekelőtt a szemiotika, zeneesztétika és zeneszociológia kutatásai nyújthatnak hasznos támpontokat a zeneelmélet számára.

*

Nem kívánom tovább elemezni a zeneelmélet lehetséges kutatási perspektíváit. Valószínűleg érdekes lenne tovább boncolgatni, milyen rendszersíkok különíthetők még el a hangok és az ember kapcsolatában funkcionáló rendszerek kutatása szempontjából, és hogy milyenfajta kapcsolat kiépítését igényelné ez a zeneelmélet számára a különböző szaktudományokkal. Nyilvánvalóan érdekes lenne azt is fontolgatni, milyen lehetőségekkel és milyen nehézségekkel kell számolni a zenei praxis és a tudományos zeneelméleti gondolkodás egymáshoz való közelítésében. Milyen szerep juthatna ebben a speciális szakelméletekek, zeneszerzés-elméletnek, improvizáció-elméletnek, interpretáció-elméletnek, hangszeres és egyéb metodikáknak. Hogyan képezhetnének hidat a speciális szakelméletek az általános zeneelmélet és a zenei gyakorlat között. Úgy gondolom azonban, hogy egy termékeny vita kibontakozása esetén ezek amúgy is szóba kerülnek, és, ha a probléma aktuális,később is újra és újra fevetődnek.

Régóta tűnődöm: milyen realitása van mindennek? Létezik-e tényleges érdekazonosság, amely alkotókat, előadóművészeket és zeneelmélet szaktudósokat arra ösztönöz, hogy a zene jobb megismerése érdekében együttműködjék, s amely a különböző szaktudományok illetékeseit arra ösztönzi, hogy kutatási programjait a zeneelméleti kutatásokkal összehangolja? Egy ilyen érdekazonosság ideológiáját papíron nem nehéz megteremteni. De ténylegesen csak akkor beszélhetünk érdekazonosságokról, ha a közös érdekek felismerten közös érdekek. Bizonyos jelek arra mutatnak, hogy vannak

közös törekvések. Ismerek embereket, akik hasonló gondolatokat szövögetnek, mint amit most itt kifejtettem. De az érdekek mindig meghatározott *nézetrendszerekhez* tapadva fogalmazódnak meg, és az emberek különböző világlátásából eredő nézetkülönbségek képesek lehetnek arra, hogy elfedjék a tényleges érdekazonosságokat! Az a gondolatmenet, amit itt kifejtettem, speciálisan az én észjárásomat tükrözi, aminek sajátsága abban rejlik, hogy a zeneelméleti kérdések mindig mint zeneszerzői kérdések érdekeltek, zeneszerzőként diplomáztam, diplomám megszerzése óta zeneszerzést tanítok, egyéni ambícióim is inkább zeneszerzőiek mint tudományosak, ugyanakkor körülményeim mindig úgy alakultak, részben időhiány, részben a technikai feltételek elégtelensége miatt, hogy az engem érdeklő kérdéseknek csupán átgondolásáig juthattam el, és objektivációként nem zeneműveket, hanem pedagógiai célú elméleti munkát alkottam. Ebből adódik az a furcsaság is, hogy gondolkodásom valahol félúton áll a zeneszerzői és a tudományos gondolkodás között. És ebből táplálkozik az a fajta érdekeltségem is, hogy az alkotói gyakorlatot megtermékenyítő tudományos kutatások előmozdításán szorgoskodjam. Nyilvánvaló, hogy ha mások is éreznek hasonló érdekeltséget, igényeiket más szempontok szerint fogalmazzák meg, és hasonló szempontok esetén is máshová esnek a hangsúlyok. Akárhová tevődjenek is azonban a hangsúlyok, azt mindenképpen jó lenne kitudakolni, hogy megvolnának-e a *személyi feltételei* egy széleskörű együttműködésnek. Ha úgy látszik, hogy a személyi feltételek adottak, jogosan merül fel az igény a *formai* feltételek megteremtésére, kellőképpen felszerelt kutatóstúdió létrehozására, megfelelő műszerezettséggel, a hangszintézis és hanganalízis minden lehetőségét biztosító, korszerű információfeldolgozó és információtároló eszközökkel. Olyan stúdióra gondolok, amely az alkotás és kutatás igényeit egyaránt kielégítené. Tudjuk jól, hogy a jelenlegi nehéz gazdasági helyzetben mindig csak a legszükségesebbre van pénz. De *a legszükségesebbekre azért szokott pénz jutni!* Annyira nem vagyunk szegények, hogy még a legszükségesebbekre se jusson. És *miért ne minősülhetne ez a legszükségesebbnek?* Én úgy látom, hogy egy ilyen kutatóstúdió messzemenően szolgálhatná a magyar zenekultúra érdekeit!

HAMBURGER KLÁRA:

KÉT NEMES MUZSIKUS, AKIK NYITOTT SZÍVVEL HALLGATTÁK EGYMÁST

LISZT FERENC KIADATLAN LEVELEI CAMILLE SAINT-SAËNSHOZ

„Deux musiciens de haute lignée, faits pour s'entendre de plein coeur" — két nemes — azaz, szó szerint: előkelő vérvonalú — muzsikus, akiket arra teremtettek, hogy nyitott szívvel hallgassák egymást. A mondatot a fiatalabbik zeneszerző, a francia Saint-Saëns[1] mondta ki, s az idős Liszt Ferenc rögzítette, őt idézve, egy Bayreuthból, 1884 nyarán hozzá írott levelében.[2]

Kettejük barátsága, egymás művészete, alkotásai iránti tisztelete, ez utóbbiak kölcsönös propagálása, előadása vagy előadatása ismert: Georges Servières foglalta össze, „L'amitié de Liszt et de Saint-Saëns" címmel, a *Le Ménestrel* c. francia folyóirat 1922. július 1-i számában.

Liszt Saint-Saënshoz írott levelei közül 13-at — a tőleg megszokott többé-kevésbé önkényes módon — már La Mara kiadott[3]; ezek, 7 újabbal kiegészítve, néhány jegyzettel, de kommentár nélkül, másodszor is megjelentek, G. Lebas, a Musée de Dieppe igazgatójának gondozásában, a *La Revue Musicale* 1928. május 1-jei, Lisztnek szentelt különszámában.[4] Megjelent továbbá Saint-Saëns 6, Lisztnek írott levele is már, La Mara gyűjteményében.[5] Magyarul tudomásom szerint még egyik sem.

1985 tavaszán, amikor ösztöndíjasként tartózkodtam Párizsban, lehetőséget kaptam, hogy ellátogassak Dieppe-be, és ott, a Múzeumban, ahol máig is őrzik őket, tanulmányozhassam Liszt Saint-Saënsnak írott leveleit. Örömömre három olyat sikerült találnom közöttük, amelyek még sehol sem jelentek meg, és amelyeket most először adok közre, a Musée de Dieppe szíves engedélyével és segítségével.

Ennek ürügyén, az elmúlt évtizedek újabb kutatási eredményeinek figyelembevételével, szeretném kissé kiszélesíteni kettejük kapcsolatáról azt, amit Georges Servières 65 évvel ezelőtt összefoglalt.

Liszt barátnőinek, Carolyne de Sayn-Wittgenstein hercegnének, illetve Olga von Meyendorff bárónénak írott leveleiben[6] is többször hangot adott ifjabb kollégája iránti nagyrabecsülésének. Kölcsönösen több művet dedikáltak egymásnak: így Saint-Saëns önálló darabjai közül a *Veni Creator spiritus*t, és, emlékének (3., itt közölt leveléből[7] kiderül, hogy még Liszt beleegyezésével) a 3., *c-moll szimfóniá*t. Liszt viszont átírta zongorára Saint-Saëns *Haláltáncát*[8], és neki ajánlotta a kései, zenekarra írott *2. Mefisztó-keringőt*[9]. Sőt, az Olga von Meyendorffnak 1881.

[1] Saint-Saëns, Charles Camille (1835—1921).

[2] G. Lebas publikációja, a *La Revue Musicale* 1928. május 1-jei, Liszt-különszámának 60—70. lapján. 11. sz. levél.

[3] Franz Liszts Briefe. Hrsg. von La Mara [Marie Lipsius]. Bd. 1—9. Leipzig 1893—1905, Breitkopf—Härtel.

[4] G. Lebas, i. m. A publikált leveleket illetően a nélkülözhetetlen alapmű: Charles Suttoni (New York): Franz Liszt's Published Correspondence: an Annotated Bibliography. In: *Fontes Artis Musicae*, Vol. XXVI., 1979/3.

[5] Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt. Hrsg. von La Mara. Bd 1—3. Leipzig 1895—1904, Breitkopf—Härtel. Magyarul tudtommal a Liszt—Saint-Saëns levelezésből semmi sem jelent meg.

[6] Carolyne Sayn Wittgensteinnek pl. 1866. május 10-én, 12-én, 1878. márc. 22-én (in: Franz Liszts Briefe...); Olga von Meyendorffnak pl. 1877. dec. 9-én, 1878. jan. 30-án, 1878. márc. végén, 1879. márc. 7-én, 1879. márc. 24-én, 1880. febr. 1-jén, 1881. febr. 26-án, 1882. máj. 5-én. In: The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff in the Mildred Bliss Coll. at Dumbarton Oaks. Transl. by William R. Tyler. Intr. and Notes by Edward N. Waters. Dumbarton Oaks 1979.

[7] Vö. Liszt itt közölt, 1886. június 19-én kelt levelét.

[8] Vö. Liszt levele, 1876. okt. 2.

[9] Vö. Liszt levele, Róma, 1881. dec. 6.

február 26-án írt levél tanúsága szerint, éppen magyar karaktere miatt, *Csárdás macabre*-t is a Saint-Saënsnak készült ajánlani.[10]

A Saint-Saënsszal folytatott levelezésből kiderül, hogy Liszt — szokása szerint — milyen önzetlenül elmélyedt ifjabb pályatársa partitúráiban, és jóindulatú bírálattal, szakmai tanácsokkal látta el alkotóját.[11] Közismert tény, hogy Saint-Saëns Lisztnek köszönhette *Sámson és Delila* című operájának weimari ősbemutatóját, s hogy más műveit is előadatta ott és másutt. A levelekből azt is megtudhatjuk, hogy a magyar mester mennyit fáradozott francia kollégája *VIII. Henrik* című operája bécsi, prágai és pesti bemutatója érdekében.[12]

Amiben Saint-Saëns szerepe Liszt életében különbözik honfitárs-kollégáitól, de voltaképp a mester tanítványai szűk körétől eltekintve valamennyi kortársáétól — éppen az, hogy ő nemcsak elfogadott Liszttől, hanem maga is minden tőle telhetőt megtett, még áldozatok árán is, hogy műveit előadja, népszerűsítse. (Éspedig azért — és ez sem megvetendő szempont —, mert nem kritika nélkül ugyan, de őszintén csodálta Lisztet, a zeneszerzőt.) Éppen abban a Franciaországban, ahol Liszt mindig is legjobban szerette volna elfogadtatni magát, mint zeneszerzőt, és ahol a legteljesebb, legelfogultabb ellenállásba, értetlenségbe és elutasításba ütközött. Hogy ezt a szerepet felmérjük, értékeljük, hogy Saint-Saëns egyedülálló buzgólkodását helyére tegyük, arra voltaképpen csak azóta van módunk, mióta részleteiben is ismerjük az *Esztergomi mise* 1866. márciusi párizsi bukása, sőt a nagy „rekompenzáció": az 1886-os utolsó franciaországi „diadalút" történetét és sajtóját; amióta értjük, miért hivatkozott Liszt haláláig vérig sértve az ott kapott sebekre, és egykori barátai, d'Ortigue és Berlioz árulására.[13] Miért elégelte meg, hogy érett korában „fiatal zeneszerzői" babérokra áhítozzék abban az országban, amely csak reklámhajhász vén zongoristának volt hajlandó elismerni.

Ezek után értjük csak meg, mit jelenthetett Lisztnek, hogy szíve hazájában is van végre egy nagy tehetségű zeneszerző, virtuóz orgonista, zongorista, karmester, aki már 1865 előtt játszotta önálló kompozícióit, aki a látványos bukás napjaiban, 1866 tavaszán sem röstellte Liszttel együtt a szalonokban előadni, megismertetni a „hírhedt" *mise* tételeit[14], és később is rendszeresen játszotta Párizsban műveit, két zongorán, ismert művészekkel, mint Francis Planté,[15] Augusta Holmès, saját tanítványaival és a Liszt-növendék Arthur-Friedheimmel, vagy orgonán, illetve zenekarral.[16] Aki „elmagyarázta" Pasdeloup karmesternek a *Faust-szimfóniát*, és tanácsokat adott neki a vezénylést illetően.[17] Sőt: aki áldozatot, bukást is vállalva, 1878. március 18-án, a Salle Ventadourban arra merészkedett, hogy — saját költségére — zenekari Liszt-estet vezényeljen.[18] Saint-Saëns tanulmányokban, könyvekben is méltatta Liszt kompozícióit, mindenekelőtt mesterműveknek tartott szimfonikus költeményeit.[19] Elképzelhető, mennyire jól eshetett Lisztnek, hogy még maga is olvashatta 1885-ben, Saint-Saëns tollából, francia nyelven, önmagáról: „celui que l'on s'obstine à nommer le grand pianiste, pour ne pas être obligé de convenir qu'il est un des grands compositeurs de notre époque." (Akit makacsul nagy pianistának nevezneknek, nehogy el kelljen ismerniük, hogy korunk egyik nagy zeneszerzője.) És a fejezen végén: „Annyira igyekeztek, hogy a francia közönségre ráerőltessék a német zenét [...] Befejezésül azt

[10] Vö. 6. sz. jegyzet.

[11] Vö. pl. Liszt levele, 1869. július 19., aug. 4.

[12] A *Sámson és Delilát* 1877 decemberében mutatták be: Liszt maga nem volt jelen, csak később látta. A *VIII. Henrik*et illetően vö. Liszt levelei: Weimar, 1884. ápr. 29., máj. 15. Ezt az operát Pesten végül sosem játszották.

[13] E témáról és okairól bővebben l.: Haraszti, Émile: Liszt. Paris, 1967, Picard; Hamburger Klára: Liszt, Bp. 1980, Gondolat; Hamburger Klára: Megnyílik-e számára a halhatatlanság kapuja? In: *Magyar Zene*, 1984/1; Hamburger Klára: Liszt és Émile Ollivier. In: *Magyar Zene*, 1987/1.

[14] 1866 márciusában a Credót és a Sanctust, Metternich hercegnénél (sz. Sándor Paulinánál), az osztrák követ feleségénél.

[15] 1866. máj. 10-én Gustave Dorénál, Plantéval a *Les Préludes*-öt, a *Dante-szimfónia* I. tételét, a (vlsz. A-dúr) *Szent Ferenc-legendát*. 1867. május 31-én Mme Érard-nál Plantéval a *Les Préludes*-öt, a *Hősi siratót*, a *Tassót*, az *Athén romjai* fantáziát.

[16] A *Magyar Fantáziát* pl. 1870-ben, a weimari udvarban játszotta; a „madaras" *A-dúr legendát*, saját orgonaátiratában, nagy sikerrel 1878-ban, a párizsi Trocadéróban, majd 1881-ben, a londoni St. George's Hallban; 1882-ben Liszt is hallotta tőle, Weimarban, és el volt ragadtatva.

[17] Vö. Saint-Saëns levele, 1883. február 9.

[18] Vö. Liszt itt közölt, 2. sz. levelét és a hozzá fűzött jegyzeteket.

[19] Harmonie et Mélodie. Paris 1885, Calmann-Lévy, pp. 155—180. Portraits et Souvenirs. Paris é. n., Société d'éd. artistique, pp. 15—34.
École Buissonnière. Paris 1913, Pierre Lafitte. pp. 199—207.

kívánom, bárcsak ezen erőfeszítések egy tizedét áldoznák Liszt művére, amely olyannyira színes, élő, sőt dallamos, amely népszerű Oroszországban[20], és azzá lesz majd Franciaországban is, attól a naptól kezdve, hogy veszik a fáradságot érdeme szerinti megismertetésére."[21]

E tények összefüggésében, megvilágításában válik világossá a három, eddig ismeretlen, Saint-Saënsnak írott Liszt-levél jelentősége.

A francia eredetit Liszt helyesírásának megfelelően közöljük, egyedül a kettősbetűt írjuk ki — a fölé húzott vonal helyett — nyomdatechnikai okokból.

Függelékként közreadom magyar fordításban a *Revue et Gazette Musicale de Paris* 1878. évfolyama 94—95. oldalán (név nélkül) „Concerts et auditions musicales" című zenekritikai rovatában megjelent beszámolót, a Salle Ventadourban, 1878. március 18-án lezajlott, Saint-Saëns vezényelte Liszt-estről. Ezúton is megköszönöm Monsieur François Lesure-nek, a Bibliothèque Nationale Zeneműtára vezetőjének, hogy azt volt szíves fénymásolatban megküldeni (a lap száma, pontos dátuma sajnos lemaradt).

A cikk önmagáért beszél. Képet ad arról, hogy a francia zenekritika — még ez a viszonylag jóindulatú és felkészült is, még 1878-ban is! — milyen értetlenül fogadta Liszt műveit. (Igaz persze, Saint-Saënsnak sem volt szerencsés ötlete a Gretchen-tételt a szimfóniából kiragadva, önálló számként előadni.) S arról is meggyőz, miért volt Liszt olyan halálosan megbántva a párizsi elutasítástól, s miért méltatta „héraklészi tettként" Saint-Saëns erőfeszítéseit. Miért hatódott meg attól, hogy francia kollégája meglepetésszerűen szervezte ezt a hangversenyt — nehogy neki módja legyen lebeszélni róla.

1.

Mon très honoré ami,

Mes remercimens et félicitations vous arrivent bien tard; mais vous connaissez la sincérité des sentimens qui m'attachent à vous, et m'excuserez de trouver si peu de momens pour ecrire à ceux que j'estime et affectionne le plus. — La nouvelle de la soirée chez Madame Erard ne m'est parvenue qu'une quinzaine de jours après.[22] Merci de l'honneur que vous avez fait au *Tasse* et à l'*Héroïde* en les interprétant. Etre sympathiquement compris par vous, cher Monsieur St. Saens, me vaut plus qu'une satisfaction flatteuse, car vous êtes des *quelques uns* qui savent de quoi il s'agit aujourd-hui en Musique, et le prouvez par vos oeuvres. Entre autres le *Veni Creator*[23] porte le cachet d'un maître noblement inspiré et consommé dans l'art d'ecrire.

Je me réjouis du succès de votre Cantate de l'exposition[24] et m'associe de coeur à tous vos succès qui suivront. Prenez simplement et au plutôt le haut bout de la renommé qui est dû à vos mérites.

J'avais prié Mme Ctesse de Mercy[25] de vous demander une petite liste de vos ouvrages *imprimés*, en particulier de ceux pour plusieurs instrumens. Ce que j'en ai entendu à Paris me donne fort envie de les réentendre, et je desire aussi les communiquer à quelques amis capables de les apprécier et de les propager en les exécutant comme il faut: nommément à M. Sgambati[26] ici et a M. de Bülow[27] à Munich. Soyez assez bon pour m'envoyer cette liste — ou mieux encore remettez-la, moi, dans six semaines en Thuringe. Du 20 az 28 Août on y fera tout plein de Musique, et de celle qui ne se rencontre pas partout: d'abord à la réunion des artistes musiciens *(„Tonkünstler Versammlung")* qui aura lieu

[20] Legalábbis az „Ötök", a legjelentősebb zeneszerzők körében az volt.

[21] Saint-Saëns: Harmonie et Mélodie. Vö. Liszt levele, Weimar, 1885. aug. 20.: „Je vous suis bien reconnaissant de la part que vous m'accordez dans votre volume Harmonie et Mélodie. (Igen hálás vagyok azért az elismerésért, amelyben H. e. M. című kötetében részesít.)

cette année à *Meiningen* le 22 Aout, et puis à la fête de la *Wartbürg* où l'on exécutera le 28, mon Oratorio „Sainte Elisabeth". —

Je vous invite cordialement à venir, et demeure

vortre affectionné

et dévoué

F. Liszt

5 Juillet 67, Rome

je partirai d'ici vers le 25 Juillet pour Weimar

Nagyra becsült Barátom,

Igencsak késve kapja meg köszönetemet és szerencsekívánataimat, de tudja, milyen őszintén ragaszkodom Önhöz, és bizonyára megbocsátja, amiért oly kevés időm jut csak, hogy azoknak írjak, akiket legtöbbre becsülök, legjobban szeretek. A Madame Erard-nál rendezett estélyről csak két héttel később szereztem tudomást[22]*. Köszönöm, hogy megtisztelte a* Tassót *és a* Hősi siratót *azzal, hogy előadta. Az Ön jóindulatú megértése, kedves Saint-Saëns úr, többet ér nekem, mint valami hízelgő elégtétel, mert Ön a néhányak közül való, akik tudják, miről van ma szó a zenében, és ezt be is bizonyítja a zenéjében. Egyebek közt a* Veni Creator[23] *viseli a nemes inspirációjú és elmélyülten alkotó mester jegyét.*

Örülök Kiállítási kantátája[24] *sikerének, és szívből csatlakozom minden eljövendő sikeréhez. Foglalja el egyszerűen és mielőbb a hírnévnek azt a csúcsát, amely érdemei révén megilleti.*

Megkértem de Mercy grófnét[25]*, kérjen Öntől egy kis listát kinyomtatott műveiről, kivált több hangszerre írott darabjairól. Azoktól, amelyeket hallottam közülük, nagy kedvet kaptam az újra hallgatásukra, ezenkívül szeretném őket megmutatni néhány barátomnak, olyanoknak, akik képesek rá, hogy méltányolják és megfelelő előadással propagálják őket, nevezetesen Sgambati úrnak*[26] *itt, és von Bülow úrnak*[27] *Münchenben. Legyen olyan jó, és küldje el ezt a listát — de még jobb, ha személyesen adja át hat hét múlva, Türingiában. Augusztus 20—28-ig ott sokat zenélünk, méghozzá olyan zenét, amilyet nem hallani akárhol: előbb a zeneművészek összejövetelén („Tonkünstler Versammlung"), amelyre idén Meiningenben, augusztus 22-én kerül sor, és aztán a wartburgi ünnepségen, ahol 28-án Szent Erzsébet oratóriumomat adják elő.*

Szeretettel meghívom, jöjjön el, és maradok

szerető és odaadó híve

F. Liszt

Róma, 67. július 5.

Innét július 25-én indulok Weimarba.

[22] A zongoragyáros, illetve özvegye, családja, csodagyermek korától haláláig Liszt legőszintébb barátai közé tartozott; nem egyszer náluk is szállt meg. Az 1876. május 31-i zeneestélyt — amelyen a hűtlen és már nagyon beteg Berlioz is jelen volt —, Liszt veje, Émile Ollivier szervezte, és minden műsorszám előtt ismertette is azokat. (A műsort illetően l. a 15. sz. jegyzetet.). Vö. Émile Ollivier 1867. jún. 2-iki levele Carolyne Wittgensteinnek, in: Anne Troisier de Diaz: E. O. et Car. de S. W. correspondance. Paris 1984, Presses Univ. de France, p. 87; illetve: E. O. Journal, Texte choisi et annoté par Theodore Zeldin et Anne Troisier de Diaz. Tome II, 1861—1869, p. 292. Ollivier „immense succès"-t, határtalan sikert említ. A *La France Musicale* c. lap 1867. jún. 2-i számában (p. 171.) ez olvasható: „Mme Érard tegnap [nem jún. 1-jén, hanem május 31-én!] gyönyörű otthonában, a La Muette-i kastélyban, elit társaságot látott vendégül, hogy meghallgassa Listz [!] néhány művét, ezek java része ismeretlen Párizsban, bár Németországban régóta nagy sikerrel játsszák őket."

Az újság „délicieuse fête"-ként, élvezetes ünnepként írja le a nagy sikerű estélyt, és sajnálja, hogy a szerző nem volt jelen.

[23] *Veni Creator spiritus* című, 1858-ban írott művét Saint-Saëns 1866-ban „Liszt abbénak" ajánlotta.

[24] Saint-Saënsnak az 1867-es világkiállításra írott kantátája: *Les Noces de Prométhée* (Prométheusz lakodalma).

[25] Louise de Mercy-Argenteau grófné, nagy belga zenebarát. Hazájában és Franciaországban buzgón propagálta az új orosz iskolához tartozó zeneszerzők műveit. Férje III. Napóleon kamarása volt. Megözvegyülése (1888) után Pétervárra költözött, ott élt, 1890-ben bekövetkezett haláláig. Liszt is levelezett vele.

[26] Giovanni Sgambati (1841—1914) Liszt legkiválóbb római tanítványa, zeneszerző, zongoraművész, karmester.

[27] Hans von Bülow (1830—1894), zongoraművész, karmester, zeneszerző, Liszt kedvenc tanítványa; az adott időpontban hivatalosan még veje.

2.

Très cher ami,

Quelle surprise que ce Concert où vous avez honoré mes oeuvres symphoniques en les dirigeant![28] Après avoir si brillamment composé „la Jeunesse d'Hercule"[29], vous voici en train d'accomplir des travaux analogues à ceux du héros mythologique qui délivra Prométhée. Le terrible vautour manque à la domesticité du grand insubordonné (parmi laquelle j'ose me ranger) mais la troupe des corbeaux et des vauterelles s'empresse fort à la même besogne...

Depuis nombre d'années ma très admirative estime et sympathie vous sont aquises; désormais il s'y joint une sincère reconnaissance pour l'acte héroique que vous venez d'effectuer, le 18 Mars, à la Salle Ventadour.

Veuillez bien me croire à toujours

votre cordialement dévoué

F. Liszt

30 Mars 78 — Budapest.

Avant Pâques je serais de retour à Weimar, et y verrait bientôt, j'èspére

votre *Dalilah.*

Igen drága Barátom,

Micsoda meglepetés ez a koncert, amelyen megtisztelte szimfonikus műveimet az eldirigálásukkal![28] Miután ragyogó módon megkomponálta a „La jeunesse d'Hercule"-t[29], íme most saját maga is e Prométheuszt megszabadító mitológiai hőshöz hasonló tetteket visz véghez. Bár a szörnyű keselyű ezúttal nincs jelen e nagy engedetlen személyzete között (önmagamat ez utóbbiba merészelem sorolni), a hollók és nősténykeselyűcskék hada nemkülönben buzgólkodik ugyanabban az ügyben...

Csodálatom, tiszteletem, rokonszenvem hosszú évek óta az Öné; ezentúl csatlakozik ezekhez őszinte hálám, azért a hősies tettért, amelyet március 18-án, a Salle Ventadourban véghezvitt.

Örökké az Ön barátja és híve

F. Liszt

Budapest, 78. március 30.

Húsvét előtt ismét Weimarban leszek, és, remélem, hamarosan látom

az Ön Delilá*ját!*

[28] Ez az a nevezetes hangverseny, 1878. március 18-án, amelyet Saint-Saëns saját költségére a Salle Ventadourban vezényelt, s melynek műsorán az *Ünnepi hangok*, a *Dante-szimfónia*, a *Krisztus-oratórium* két tétele (Pásztorok a jászol nál, a Három királyok indulója), és a *Faust-szimfónia* Gretchen-tétele szerepelt, valamint egy meghangszerelt *Magyar Rapszódia* (vö. Függelék). Két hétig próbált, de a rossz szervezés következtében a teremben alig voltak (vö. Harmonie et Mélodie, pp. 155 ff.) Később, az École Buissonnière-ben így emlékszik vissza: „Elképzelhetetlen, mekkora árral kellett szembeszállnom ahhoz, hogy megtarthassam ezt a hangversenyt: a közönség ellenséges volt, a Théâtre-Italien rosszindulatú: bérbe adta nevezetes termét, de alattomosan megakadályozta, hogy a hangversenyt megfelelően meghirdessék. A zenekar fegyelmezetlen, a kóristák követelőzők, mert azt hitték, Liszt állja a koncert költségeit, s így több gázsit akartak; és, végül, teljes — és előre látott — sikertelenség." Liszt maga el volt ragadtatva, meg volt hatva, amiért Saint-Saëns „csakugyan meg merte tenni, hogy hangversenyt vezényelt műveiből [. . .] 150 zenésszel" (vö. levele Carolyne-nak, 1878. márc. 22.), és főként attól, hogy előre őt nem is értesítette, hisz akkor lebeszélte volna. Carolynenak azt írta, egykori titkára, Belloni számolt be neki erről a koncertről, Olga von Meyendorffnak (dátum nélkül, kb. ugyanakkor) azt, hogy az ő üzenetéből értesült a dologról. Magát Saint-Saënsot még 1878. ápr. 14-i, Bayreuthban kelt levelének utóiratában újból megkérdezte: megkapta-e köszönetét „sur votre très osé concert Liszt", amelyet Durand kiadónak címzett.

Itt köszönöm meg Monsieur François Lesure, a Bibliothèque Nationale Zeneműtára vezetőjének szíves felvilágosítását: hogy ti. a Théâtre-Italien 1841—1876 közt a Salle Ventadour-ban székelt, a kétféleképp emlegetett terem tehát azonos.

[29] *Héraklész ifjúsága*, op. 50, Saint-Saëns szimfonikus költeménye.

3.[30]

Très cher ami,

Heureux de l'amitié dont vous m'avez donné tant de preuves, je vous suis reconnaissant de coeur. Le succès de votre symphonie[31] à Londres me fait grand plaisir, il continuera *crescendo* à Paris et ailleurs. Pour toute dédicace je vous prie de mettre simplement mon nom. Je dois aussi me contenter de l'écrire au bas de ces lignes à cause de l'affaiblissement de ma vue.

Bien devouée et cordiale amitié

F. Liszt

Weimar 19 Juin 1886.

3.[30]

Igen drága Barátom,

Örülök a barátságának, amelynek annyiszor adta bizonyságát, és szívből hálás vagyok érte. Szimfóniájának[31] *londoni sikere boldoggá tesz, e siker tovább növekszik majd Párizsban és egyebütt. Ajánlásként, kérem, egyszerűen csak a nevemet írja oda. Magamnak is meg kell elégednem azzal, hogy e sorok alá írom, mert annyira meggyengült a látásom.*

Odaadó és szívélyes barátsággal

F. Liszt

Weimar, 1886. június 19.

[30] Idegen kéz írása: csak az aláírás autográf. Tervezett szemműtétje — és néhány hét múlva bekövetkezett halála — előtt Liszt már alig látott.

[31] Saint-Saëns *3. szimfóniája*, c-moll, orgonával, 1886, op. 78. Megjelenésekor már csak Liszt emlékének ajánlhatta.

Tiens cher ami,

Quelle surprise que ce concert
où vous avez honoré mes oeuvres
symphoniques en les dirigeant !
J'irais avoir si brillamment
composé « la Jeunesse d'Hercule »
vous voici en train d'accomplir «
des travaux analogues à ceux
du héros mythologique qui délivra
Prométhée. Le terrible vautour
manque à la domesticité du
grand incompris parmi lequel
j'ose me ranger, mais la troupe
des corbeaux et des sauterelles,

s'empresse tout à la même besogne ....

Depuis nombre d'années ma très admirative estime et sympathie vous sont acquises ; je voudrais il y joint une sincère reconnaissance pour l'acte héroïque que vous venez d'effectuer, le 18 mars, à la Salle Ventadour.

J'espère bien me croire à toujours

Votre cordialement dévoué

F. Liszt

30 Mars 78 - Budapest.

Avant Pâques je serai de retour à Weimar, et y verrai bientôt, j'espère Votre Dalilah.

A Revue et Gazette Musicale 1878. évi kötete 94—95. oldalán megjelent „Concerts et auditions musicales" rovatának kritikája a Saint-Saëns vezényelte Liszt-koncertről (1978. március 18, Párizs, Salle Ventadour.)

Liszt muzsikájának szép és erőteljes koncepciója, penetráns és grandiózus hangzása, bájos epizódjai, fárasztó locsogása, apokaliptikus rejtélyei hangzottak fel múlt hétfőn, egymást követően és néha egyidejűleg, a Théâtre-Italien ilyesmihez kevéssé szokott termében. Bátor vállalkozás volt egész estét szentelni kizárólag ezeknek a kompozícióknak a megszólaltatására, amelyeknek szellemét a közönség nem értheti meg azonnal, és amelyek közül néhány minden bizonnyal örökké ellenszenves marad a számára, de korunkban, amikor Berliozt éljenzik, Liszt, a szimfonikus szerző sem maradhatott ismeretlen Franciaországban, és Saint-Saëns úr művész módjára cselekedett, amikor ezt a megismertetést kezdeményezte (a *Tasso* mostani, a „concert populaire"-en elhangzott előadását csupán előjátéknak tekintjük, a fogadtatás kipróbálásának, a *Magyar rapszódiák*ban pedig páratlan feldolgozót és hangszerelőt ismertünk meg inkább, semmint zeneszerzőt.)

Az előadás az *Ünnepi hangok*kal (7. számú szimfonikus költemény) kezdődött. Hallgatásakor igyekeztünk megszabadulni, amennyire csak lehetett, azoktól a beidegződésektől, amelyekre a klasszikus, sőt a romantikus mesterek nevelték esztétikai érzékünket; azon erőlködtünk, hogy kiszélesítsük látókörünket, minthogy az új művészet megnyilvánulásáról volt szó, amelynek Liszt az egyik pápája —, mégsem sikerült eléggé aszszimilálódnunk a meghatározatlan poétikus elemhez, amely az effajta kompozíciókban helyettesíti a klasszikus művekben érvényes szépségeket: a határozottabb rendet (az egységes tervet, a kidolgozás érdekességét). Impresszionk olyan volt, akár egy ragyogó szónoklat hallgatásakor, amelyből nem hiányoznak az új és eredeti részletek, de amelynek elokvenciája valójában csak időről időre hatásos, és amely túl gyakran belevész az érdektelen kitérőkbe.

A Dante *Divina Commediá*jára készült nagy, két tételes szimfónia kezdete egészen az aberrációig illusztratív. Öt hosszú percen át hallatszanak a nyögések, üvöltések, kétségbeesett kiáltások — ez sokkal több, mint ami ésszerűen elviselhető. Az elkárhozottaknak ez a kórusa elkerülhetetlenül és szörnyen egyhangú. Liszt ezúttal is elkövette azt a hibát, amit oly sokszor, hogy olyasmit bíz a zenére, amit az nem képes kifejezni; hogy harcba bocsátkozik egy olyan költői művel, amelynek a leírt gondolat konkrét természete folytán az eszközök sokkal gazdagabb tárháza áll rendelkezésére. Szerencsére a káosznak fényes kitérő vet véget: Francesca da Rimini epizódja, amelyet Dante — emlékszünk — Infernójának második körében helyezett el; ez megszakítja a gyászos szimfóniát, és az elképzelhető legfrappánsabb kontrasztot alkotja. Ez az epizód megközelíti Berlioz *Romeo és Juliá*jának szerelmi jelenetét, és Trisztán és Izolda kettősét. Ez a Liszt írta zenék legszebben színezett és leginkább átérzett lapjai közé tartozik; a harmonizálás, mint mindig, nagyon keresett, de nem éles, nem bizarr; a ragyogó koloritú hangszerelés még megsokszorozza vonzerejét.* (A jegyzet a 436. lapon.)

Majd az elkárhozottak újra kezdik siralmas koncertjüket, az előzőnél mégis egy kicsivel kevésbé szívszaggató módon; úgy tetszik, az előbbi dicsfény egy sugara ott maradt örök éjszakájukban, és még egy kis időre vigaszt nyújt a szörnyű alvilági sötétségben.

A szimfónia második — utolsó — tétele a Purgatóriumot festi: egész első felét súlyos és szomorú hangulat jellemzi; dallamossága, harmonizálása valóban előkelő; nyoma sincs realizmusnak; igazán szép zene, a szín bizonyos uniformizáltsága ellenére. Liszt nem

merte a Paradicsomig követni a költőt; amint a program mondja: „megállt a küszöbön, ahonnét hallja az angyalok távoli karát, amint a Magnificatot éneklik, az Örökkévaló trónusának lábánál." Ez a kóda meglehetősen jól megmunkált, pompázatos és szép hatású. A kórust női kar, a Magnificatot gyermekkar énekli; dallama csak távoli rokona a liturgikus dallam változatainak. —

A *Krisztus*-oratórium két részlete, a „Pásztorok a jászolnál" és „A Három királyok indulója" nyitotta meg a koncert második felét. A *Krisztus* az előbb említetteknél újabb mű: komponálásának évszáma 1872[32]. Liszt, úgy tetszik, ekkor a klasszikus rendhez közelebb álló gondolatrendszerhez közeledett; a német kritikusok (a *Krisztust* előbb Bécsben, aztán Weimarban adták elő[33]) a maga nemében tökéletes fejlődést mutattak ki. Ezt nyilvánvalóan elsiették; de biztos, hogy a *Krisztus* sokkal könnyebben megközelíthető a profán elmék és fülek számára, mint a szimfonikus költemények java része.

A két darabot Saint-Saëns úr tökéletesen választotta ki. Az első, címe „Pásztorok a jászolnál" — elragadó pasztorális koloritú. Az oboának természetesen fontos szerep jut benne; második részében szóló brácsa folytat rendkívül érdekes párbeszédet a fúvós hangszerekkel. A darab még akkor is felséges, ha nem vesszük figyelembe a szerző — kétségkívül meglevő — illusztráló szándékát, és abszolút zenének tekintjük. Főtémaként Liszt olyan népi témát használ, amelyet ádventkor a pifferarók játszanak Róma utcáin. Ami a Három királyok indulóját illeti, amelyet a gyors előadásban nemigen élveztünk, ez is kedves[34]; egyre jobban kiterebélyesedik, végül egészen ünnepivé és egészen éterivé válik; ekkor, kétségkívül, az ég lakói egyesítik hangjukat a Három királyokéval.

— Miért nem hallhattunk harmadik részletet a *Krisztus*ból, például az elragadó Stabat mater speciosát, a *Faust-szimfónia*ból való, érthetetlen, végeérhetetlen és fölösleges „Gretchen" Andante helyett? „Ha ez a jövő útja, úgy a legrövidebb úton szeretnénk a régi kerékvágásba visszatérni, Haydnhoz! Mert itt meghaladja a nem kivételes tehetséggel megáldott hallgató képességeit az új koncepció megértéséhez szükséges szellemi erőfeszítés. De ne is beszéljünk többet erről a darabról, amely igen hideg fogadtatásban részesült, és fejezzük be az előadott művek áttekintését, miközben — az előző művel ellentétben — megállapítjuk a g-ben írott *Rapszódia*[35], a Liszt írta tizenöt egyik legbriliánsabbjának sikerét. Ez a befejezés biztos tapsokat ígért.

Néhány szót az előadásról. Nem meglepő, hogy nem minden volt hibátlan, Saint-Saëns úr jóakarata, odaadása és magas rendű zenei képességei ellenére. E művek nehézségeit nyolc-tíz próbával nem lehet megoldani, s ezenfelül a művészek nem mind voltak olyannyira meggyőződve az általuk előadott zene kiválóságáról, mint a karmesterük. Saint-Saëns úr vezénylés közben sokszor túl gyors tempókra ragadtatja magát: mégis ritka határozottsággal dirigált, tökéletes anyagismerettel, gondosan ügyelt az árnyalatokra és a belépésekre. Visszahívták és ünnepelték a végén; ez kissé plátói kárpótlás volt, de nagyon is megérdemelt, mindazért a fáradságért, mellyel egy számára kedves ügyet szolgált, és amely bizonnyal nem aratott kedvére való diadalt, annak ellenére, hogy a terem tisztességgel megtelt, hogy taps nélkül egyetlen darabot sem fogadtak, és a legkisebb tiltakozásra sem került sor.

[32] A mű gerince 1862—1866 közt készült, 6. száma 1855—1859 közt, a 13. 1867-ben.

[33] A *Krisztus-oratórium* 1. részét, a Karácsonyi oratóriumot Rómában mutatták be, 1867. július 6-án, Sgambati vezényletével; ugyanezt másodszor, Anton Rubinstein vezényletével, Bécsben, 1871. december 31-én.
A teljes mű ősbemutatója a weimari Stadtkirchében hangzott el, Liszt vezényletével, 1873. május 29-én, ezt követte a pesti előadás a Vigadóban, 1873. nov. 9-én, Richter János vezényletével.

[34] A darab — Liszt által is hangsúlyozott — magyar koloritját nem vette észre a kritikus.

[35] Sajnos nem sikerült azonosítani a darabot: az első 15 — illetve a meghangszerelt 6 — *Magyar Rapszódia* közül egyiknek a hangneme sem g. És Saint-Saëns maga is csak „egy Magyar Rapszódiáról" beszél az École Buissonnière-ben.

* A jelentős és különös zenekari hatások között van egy, amely némiképp nyugtalanította azoknak a muzsikusoknak többségét, akik *látták*, amint előadták: ez egy szűkített szeptim-akkord, amelyet glissando arpeggióként szólaltatott meg a hárfa, s ennek következtében valamennyi húrt rezonáltatta. A hangszer diatonikus akkordja első megközelítésre kevéssé látszik érthetőnek, holott valójában nagyon egyszerű effektus, amelyet szólóban elég gyakran alkalmaznak, de Liszt valószínűleg az első, aki a zenekarban használja. Két szomszédos húrt enharmonikusan unisono szólaltat meg, a pedál segítségével: ilyen módon könnyen létrejön a kistercek teljes láncolata, azaz a szűkített szeptim: c—disz—esz—fisz—gesz—a—hisz—c stb.

SZEMLE

VIKTOR JUZEFOVICS:

MEGFONTOLANDÓ PÉLDA

A legjelentősebb magyar zeneművészekről készülő publikációm központi részén végzett munka az elmúlt évben kétszer vezetett el Magyarországra. A második utazás konkrét alkalmául a „Bartók és a XX. századi zene" nemzetközi szeminárium és fesztivál szolgált, amelyet rendszeresen rendeznek Szombathely városában, és amelynek neve jól cseng a különböző országok főleg fiatal muzsikusainak fülében. De mielőtt a fesztiválról beszélnénk, be kell számolnom a Budapesten látottakról-hallottakról.

Fővárosi napok

Budapesten eltöltött napjaim zenével és muzsikusokkal való találkozásokkal teltek el. Sokat lehetne írni a Magyar Rádió Zenei Főosztálya egyik legrégibb munkatársával, Meixner Mihállyal folytatott beszélgetéseimről, amelyek során a mai nemzeti zenekultúra minden jelentős mesterét jól ismerő kolléga, Kocsis Zoltán, Ránki Dezső és Perényi Miklós érdekes átirataival ismertetett meg a szűkös átjátszó stúdióban. De csak a két legérdekesebb és legjelentősebb találkozásnál időzöm el, a legendás zongoraművésznővel, Fischer Annie-val és a Magyar Állami Hangversenyzenekarral való találkozásomnál.

Vannak művészek, akik szeretnek interjút adni és gyakran adnak is. Sajnos, a velük való beszélgetés így érdektelen, mert az ember már előzetesen majdnem mindent tud róluk. Vannak olyan művészek, akik nem adnak interjút. Az újságírónak csak a velük készített interjúkról való álmodozás marad. Fischer Annie az utóbbiak közé tartozik. Nem szegve meg saját elveit engedett a több oldalról jövő kéréseknek, és beleegyezett, hogy rövid időre — magnetofon és töltőtoll nélkül — találkozhassam vele. Csak a memóriámra támaszkodhattam.

Fischer Annie nyolc éves korában debütált. Azóta jónéhány évtized telt el, de a művésznő még ma is vállal vendégszerepléseket. Nemrégiben nagy sikerrel szerepelt az Egyesült Államokban. Ezt az asszonyt lelki szilárdság és hatalmas akaraterő jellemzi, de mint a korábbi években is, érdeklődés és jó humorérzék tükröződik a szemeiben. A magyar előadóművész iskola királynője, Fischer Annie még ma sem türelmes önmagához: számára határtalannak tűnik a művészi kifejezésmód. Például: körülbelül tíz évvel ezelőtt rögzítette a Hungaroton hanglemezvállalatnál Beethoven összes szonátáját, de a mai napig nem járult hozzá a lemezalbum kiadásához, mert mindig volt átdolgoznivaló. Minthogy a saját művészetével szemben magas követelményei vannak, morálisan joga van művészkollégáival szemben is magas követelményeket támasztani. Mosolyogva beszél arról a Párizsban történt találkozásról, amikor idős barátja, a szenvedélyes zenekedvelő, rábeszélte, hogy hallgasson bele Beethoven IV. szimfóniájának öt felvételébe. Ő csak egyet választott ki (pedig ez Beethoven!), Mengelberg felvételét. Pedig ott volt még közöttük Furtwängler, Klemperer, Walter és Karajan felvétele. Kérdésemre, hogy miért éppen Mengelberget választotta, azt válaszolta, hogy ő ezt' nem tudja megválaszolni. Mikor megkérdeztem, hogy talán azért választotta a Mengelberg által tolmácsolt művet, mert aznap éppen olyan hangulata volt, Fischer Annie nagyon könnyen és gyorsan helyeselt. És csak ezután, mikor már volt időm elgondolkodni az általa mondottakon, értettem meg, hogy választása nem volt véletlenszerű. Hiszen Mengelberg a romantikus előadóművészet azon képviselői közé tartozik, akiket a zongoraművésznő fiatal korában gyakran hallgatott s interpretációja még mindig példa. Hasonló elragadtatással és lelkesedéssel beszélt Fischer Annire a nyolcvanéves Szauer Emil Liszt-lemezéről, az A-dúr koncertről, a Dohnányi Ernő és Broniszlav Huberman felvételein rögzített zseniális produkciókról.

A fiatal zongoristákhoz fűződő kapcsolatai? Nagyon intenzívek, változatlanul érdeklődőek és mint minden művészbarátjához fűződő kapcsolatai, maximalisták. Kertelés nélkül mondja Fischer Annie, hogy a legtöbb fiatal számára a követelményei túl szigorúnak tűnnek, és a fiatalok közül ő is csak keveset tud teljességgel elfogadni. Természetesen van kivétel. Mindig nagy örömmel tölti el a sajnos nem gyakori találkozás Kocsis Zoltán tehetséges húszéves zeneakadémiai tanítványával, Csoba Tündével. (A Bolzanói Busoni nemzetközi versenyre Fischer Annie készítette fel őt.) Természetes, hogy ezt a tényt senki nem kezeli úgy, mint hogyha ezzel Kocsis pedagógus-presztízse csorbát szenvedne, és nem is Fischer Annie kétségbevonhatatlan tekintélyéről van szó. Magyarországon számunkra szokatlan kapcsolatok kötik össze a fiatal zenészeket szaktanáraikkal: a diák nem ritkán két vagy több tanárhoz jár, néha egymás után, időnként egyszerre. Vajon ezek a különböző határozott elképzelések, előadói hagyományok nem zavarják-e a fejlődő muzsikust? Tapasztalatlan fiatalnak aligha segít az egyoldalú metodika. Magyar kollégáinknak ez a meggyőződése.

Beszélgettünk Fischer Annie számos szovjetunióbeli vendégszerepléséről, a szovjet hallgatókkal történt örömteli találkozásokról, a szovjet zenészekhez fűződő sokéves szoros szakmai kapcsolatairól. Gilelsz halálát egy a szívéhez közeli, nagyrabecsült muzsikus elvesztéseként értékelte. „Schumann arabeszkjeinek hangjai azóta is a fülemben csengenek." — mesélte a zongoraművésznő. Meleg szavakkal beszélt a Magyarországon gyakran hallható Szvjatoszlav Richterről, a művész állandó megújulásáról. Elmondtam Fischer Annie-nak, hogy országunkban nagy érdeklődés kísérte az ő felvételeit is tartalmazó „A világ előadóművészetének kincseskamrájából" című hanglemezsorozatot (amely elkészült, és amelyet gyakran közvetítenek). A művésznő elmondta, hogy nagyon szeretne ismét fellépni Moszkvában, Leningrádban, és reméli, hogy kívánsága a közeli jövőben valóra válik.

Amikor az életből eltávozik egy olyan karmester, aki hosszú éveken keresztül vezette egy zenekar kollektíváját, az együttes szakmai tevékenységében nehéz idők következhetnek. Ferencsik János 1984 nyarán bekövetkezett halála természetesen tükröződik az ÁHZ pillanatnyi állapotán is, mivel a zenekart a háború utáni évektől kezdve vezette, velük az egész világot bejárta és nagyszámú hanglemezfelvételt készített. És bár Magyarország első zenekarának pulpitusán ma számos hazai és külföldi karmester áll (érkezésem előtt vendégszerepelt Budapesten Doráti Antal, 1986 augusztusában az olasz Rico Saccani ,nem sokkal ezután Jurij Szimonov és a magyar mestert gyakran helyettesítő, nemrégiben elhunyt Koródi András és Lukács Ervin) az együttes a saját bevallása szerint sincs a legjobb előadói formában.

Egy koncert benyomásai ezt teljességgel nem igazolhatják. Lukács Ervin műsorának letisikeresebb darabja Kodály Zoltán Galántai táncok c. műve volt. Az egész hangzás meglepően gazdag volt, a tónusváltások egységesek, a csúcspontok és az állandó szinkópák meggyőzően pontosak. Hiányosság csak a zenélés örömében mutatkozott, amely egyáltalán nem mellékes a zene teljes értékű visszaadásához.

A bartóki zenekar vonatkozásában a koncerten nehéz volt olyan igényt támasztani, amit az együttes ne tudott volna kielégíteni: meggyőzően játszottak a vonósok, jók voltak a fúvós-szólók. De a határozott karmesteri akarat hiánya nem kis hatással volt a hangzásra, a szépség kibontakozására és a kifejezőképességre.

Ezen az estén Liszt Esz-dúr koncertjét a legismertebb magyar zongoraművészek egyike, Ránki Dezső játszotta; ő elsősorban önmagának játszott, ezzel magyarázható némi szervezetlenség benyomása. Játéka ritka impulzivitásról tanúskodott, ritkán hallható recitatív improvizációkkal (például ilyen volt a koncert utolsó részének bevezető szakasza). A Ránki által az első tétel fő témájától kezdődően megszabott pontos ritmust a zenekar sokáig nem tudta a szólistához méltó érzékenységgel követni.

Egy zenekar meghatározza egy város zenei atmoszféráját

A Magyarország nyugati végein, az osztrák határhoz közel fekvő Szombathely távolsága Budapesttől valamivel kevesebb, mint 240 kilométer. A vonatút négy és fél óráig tart, de nem fárasztó. Az utas gyönyörködhet a változatos, néha lankás dombokkal, néha arany mezőkkel tarkított táj képében. Szombathelyre érkezve az ember hegyekkel találkozott. A közeli, középkori Kőszeg kiváló alkalmat nyújtott egy kirándulásra.

Szombathely joggal büszkélkedhet távoli múltjával, hiszen itt már Claudius római császár idején is település állt, akkor a Savaria nevet viselte. Ma ezzel a névvel az egyik szálloda bejáratánál találkozhatunk, utcák, terek elnevezéseinél, valamint a helyi szimfonikus zenekar, Szombathely egyik fő kulturális nevezetességének nemzetközi nevében.

A nemzeti kultúra fejlesztésében nagy szerepet vállaló, negyed századdal ezelőtt alapított

zenekar gyakran vendégszerepel szerte az országban, és annak határain túl is. Egy szezonban átlagosan 60—70 fellépést vállalnak. Az ifjúsági koncertek mindig sikeresek, ezeken néha az egész zenekar, néha a művészeiből alakított kamaraegyüttesek szerepelnek. Hagyományossá váltak a koncertbérletek, amelyeket nem kevés zenebarát vásárol meg szomszédos városokból, még Ausztriából is. A Bartókról elnevezett zeneiskola hallgatóinak létszáma ez időszak alatt a négyszeresére növekedett. Szombathelyen ma konzervatórium is működik, ahol a Savaria Zenekar több művésze tanít.

Nem minden karmesternek adatik meg az, hogy reálisan learathassa alkotói tevékenységének gyümölcsét. Petró János kiérdemelte ezt a szolgálataival. Életének ötven évéből Petró János a felét a zenekarnak szentelte. Érdemes megjegyezni, hogy a saját arany- és a zenekar ezüstjubileuma ugyanarra az évre, a tavalyira esik.

Szombathely '86

A városban sok éven keresztül évente rendeztek Bartók-szemináriumokat, amelyek felvállalták a klasszikus magyar mester művei propagálásának a feladatát. 1985 óta a magyar zenei élet szervezéséért sokat tevő Interkoncert Fesztiváliroda kezdeményezésére a szemináriumot fesztivállá szervezték át. Az olyan nagyszerű művészek alkotói együttműködése, mint Kocsis Zoltán, Perényi Miklós, Kurtág György zeneszerző és Eötvös Péter karmester, mindjárt kiváló eredményeket hozott. Ezek az eredmények nem lettek volna lehetségesek a Savaria Zenekar és Klenjánszky Tamás, az Interkoncert Fesztivál Irodája vezetője lelkes munkája nélkül.

Az 1986-os fesztiválon Szombathelyen 184 résztvevő gyűlt össze a világ sok országából, még olyan, Magyarországtól igen távoli országokból is, mint Ausztrália és Új-Zéland. A program koncerteket, előadásokat, szemináriumokat foglalt magában. A kiemelkedő muzsikusok, akik a Bartók-teremben színpadra léptek, és a szeminárium munkáját vezették, meghatározták a fesztivál magas színvonalát. A már említett Kurtág, Kocsis, Perényi és Eötvös mellett a fiatal művészekkel szervezett foglalkozásokat Rohman (zongora), Devich (vonósnégyes), Lendvai, Somfai és Wilheim (zeneelmélet) vezették. Sajnos a szervezők még nem találták meg az ilyen professzoroknak megfelelő diákok hathatós kiválasztási módszerét. Nekem leginkább a francia Lyoni Vonósnégyes, a spanyol Perez—Molina zongoraduett és Sahiti jugoszláv karmester tetszett. Igaz, a hangszeres művész szakmai fejlődéséhez nemcsak a kiváló zenészek keze alatt való munka járulhat hozzá, hanem a passzív részvétel is, az óráikon. Mégis, maguk a magyar professzorok sajnálattal beszéltek az egyik helyi újság riporterének adott interjúban a szemináriumok gyenge felkészültségéről.

A fesztivál témájának meghatározásakor — „Bartók és a XX. századi zene" — a szervezők kezdettől fogva tartották magukat a modern alkotó irodalom óceánjából való célirányos válogatáshoz. A szovjet hallgató számára ez a válogatás kissé egyoldalúnak tűnhet, hiszen a programban egyáltalán nem lehetett megtalálni Prokofjevet, Sosztakovicsot vagy más modern zeneszerzőinket.* Akaratlanul is felmerül a kérdés, hogy a Szovjetunió Kulturális Minisztériuma a fiatal művészek Szombathelyre küldésekor (ez alkalommal hárman voltak) miért nem használta ki a lehetőséget az új szovjet zene aktívabb propagálására, sőt miért nem biztosította legalább azoknak a műveknek a kimunkálását, amelyek a prospektusokban is megjelentek, például Prokofjev két hegedűre írott szonátájáét.

Beszéljünk most a fesztivál legjelentősebb eseményeiről. A Bartók-teremben rendezett koncerteken — mintha ez szabály volna — állandóan telt ház volt és a zene iránti mohó érdeklődés nyilvánult meg. Akkor is, amikor a professzorok szerepeltek, akkor is, amikor a legjobb diákok léptek a pódiumra.

Perényi Miklós a pódiumon és a tanteremben

Perényi Miklós művészi arculatára roppant jellemző volt koncertje, amelyen Lutoslawski (Sacher-variációk és Metamorfózisok), Kurtág (Három darab) és Liszt (Két elégia, Lugubre és Románc) szerepelt. A modern darabok a műsor keretéül szolgáltak, amelyek között felhangzott Liszt muzsikája, kifejezve a zeneszerző kettős jubileumának (születése 175., halála 100. évfordulójának) jelentőségét. És betetőzve az este folyamán elhangzottakat, felhangzott Bach D-dúr csellószvitje.

* 1987-ben szovjet zeneszerzők művei is szerepeltek a fesztivál műsorán. (A szerk.)

Valamennyi alkotás művészi egységének megteremtése — ez Perényi tehetségének legszembeszökőbb vonása. Mintha nem is játszana, a színpadon átélt minden pillanat a hangszeres szólam kifejező játékával teli. Az intonációk árnyaltsága, a majdnem improvizációs könnyedség különböztette meg a liszti Lugubre és Kurtág harmadik miniatűrje előadását. A Bach-szvitben ezek a vonások észrevétlenül egyesültek klasszikus szigorúsággal. Ilyen világosan, ilyen teljességgel Perényi még a saját nagyon sikeres Bach-szvit hanglemezfelvételén sem játszik. Pedig ebben a szvitben a csellistákat nem kevés nehézség várja (polifon előadásmód, akkordtechnika). És még egy benyomás: ritka színpadi szerénység a muzsikus részéről, amikor ügyetlenül, zavartan fogadja a közönség minden egyes tapsát.

Hasonlóan intenzíven élte át Perényi az órákon is a zene minden hangját. Ezek az órák kivételesen teljesek, tartalmasak voltak. A vonót le sem téve kezéből sokat játszott maga is, tanúbizonyságot adva kiterjedt zenei tudásáról, a különböző stílusok legvilágosabb megértéséről, a legmagasabb fokú hangszeres kultúráról. Legfőbb követelménye: a deklamatív kifejezésmód és a cantabile-tartalom egysége. Még virtuózabb dallamokat is idézett a vonójával Schumann Fantasiestücke ciklusából vagy Csajkovszkij Pezzo capricciosójából.

Az egyik fiatal muzsikussal Kodály szóló csellószonátáján dolgozva maximális könnyedségre, a sajátos nemzeti ízű ritmus, sok árnyalatú hangszín, intenzív hangzás és a rubato szinte improvizációs hajlékonyságának kifejezésére törekedett. A Brahms E-moll szonátáján és Lalo koncertjén végzett munka még egyszer megmutatta, hogy milyen közel áll a romantikus költészet Perényihez; oly tisztán szól gordonkája, annyira azonosul lelkileg a kifejezésmóddal, amennyire ezt a zene az előadótól megköveteli.

Az az óra, amelyet Bartók csellóra és zongorára írt rapszódiájára fordított, meggyőző példa azokra a problémákra, amelyekre a modern hangszeres muzsikusok a hangzás intenzív kifejezésmódjára és együttes tagjaként végzett pontos együttjátszásra irányuló törekvés közben bukkannak. Perényi számára ez könnyű, koncerteken és hangfelvételeken a korábbi években Kocsis, Ránki volt a partnere, Szombathelyen a kiváló muzsikussal, Rohman Imrével együtt lépett fel.

Perényi szüntelen felhívta a diákok figyelmét a gazdaságos mozdulatok elvére. Kezében a cselló ahhoz a régi hangszerhez hasonlít, amellyel a Kodály-szcnátában és a Bartók-rapszódiában megkövetelt akkordok megszólaltathatók — a tartott hangok kiváló eszközévé válva.

Miklóssal személyesen beszélgetve arról kérdeztem, hogy viseli el a szombathelyi fesztivál kemény terhelését. „A Zeneakadémián általában nincs olyan nagy pedagógiai terhelésem — válaszolta a csellista — de mégsem érzek fáradtságot. Az állandó érintkezés a különböző szakterületű, életkorú, származású, meggyőződésű zenészekkel gondoskodik erről. Sokat tanulok mondjuk Eötvös karmester szemináriumain, Bartók Két zongorára és ütőkre írt szonátájának próbáin, amelyeket Kurtág és Kocsis vezet. És a Savaria Zenekar próbájának egyik szünetében örömmel adtam néhány tanácsot csellista kollégáimnak, hogyan hidaljanak át eléggé furfangos epizódokat a Bartók zongorára írt Scherzojának partitúrájában.

Kocsis Zoltán a pódiumon és a tanteremben

Eötvös Péterrel és a Savariával különösen gondosan próbálták Bartók Scherzóját. Ezek alatt a próbák alatt a terem soha nem volt üres. A fiatal muzsikusok, akik a nap folyamán gyakran vándoroltak az órákról a koncertekre, koncertről az előadásra, igyekeztek nem elmulasztani a próbákat sem. Senki nem tartotta botrányosnak a ki- és bemászkálást, még zene közben sem. Eötvös Péter, Kocsis Zoltán és a Savaria muzsikusainak munkája valamiféle közös lényegre emlékeztetett. A zongorista szólamának egy hangja miatt sem aggódott. Karmesterként is próbált megosztva Eötvös Péterrel a mű és a cél azonosulásának felelősségét. A számos nehézség közül, amelyekkel az előadó Bartók e korai művével találkozik a legelső, a műben összeolvadó nem egészen önálló több stílus plasztikus szépsége, a harmónia fanyarsága.

Kezdetben sokaknak nem tetszett a zenekar, de annál örömtelibb volt a Scherzo ragyogó hangzása a koncerten. Egy másik karmester dolgozhat egész életén át egy szuper zenakarral, mégsem biztos, hogy átélhet olyan örömet, mint amilyet Eötvös Péter megérdemelten átélt, látva, hogy a zenekar kollektívája, amelyet még nem is oly régen csak vidékinek hívtak, hogyan emelkedik klasszisokkal, feltartóztathatatlanul. Kocsis Zoltán játékában a legmélyebb benyomást az elfojtatlan temperamentum és vasakarat teszi. Zongorájának hangja valami különös koncentráltságot, sajátos és a hallgatóra irányuló céltudatosságot vált ki belőle. A Scherzo utolsó epizódjában, amely a legyőzött hős hajdani szenvedélyére emlékeztet, mégis teljesen új hangzást hallunk tőle, meglehetősen lusta, bágyadt, hóbortos görbe hangzást.

Kocsis olyan értékei, mint a különböző stílusok alapos ismerete, a mű időbeosztása érzésének pontossága, a kiművelt karmesteri és szervezőkészség és a lírai részeknél szembeötlő teljes kinyílás képessége (különösen a romantikus daraboknál) tisztán felismerhetőek voltak Kocsis második fellépése alkalmával is. Hauser Adriennel együtt Schubert, Schoenberg és Bartók négykezes darabjaiból állítottak össze műsort. Az est csúcspontja Schoenberg Kamaraszimfóniájának szerzői átirata volt. A partitúra romantikus értékei különösen világosan fejeződtek ki. Perényihez hasonlónak, de még teljesebbnek mutatkozott Kocsis, az elmúlt évszázad, a romantikus zeneirodalom tolmácsolásakor.

Kocsis óráin a legkülönbözőbb művek hangzottak fel. Zoltán türelmesebb, mint Miklós, ő inkább végighallgatja a fiatal zongorista játékát, ha nem is végig az egész darabot, de legalább a darab legfontosabb részeit (így volt ez például Mozart kamarakoncertjének két zongorára írt változatánál) és ezután következik a hallottak aprólékos értékelése.

A legtisztább benyomást a szemináriumok közül Kocsis saját tanítványa, Krausz Adrienne tette. A zongoraművésznőnek volt alkalma bemutatkozni Magyarországon, szólókoncerteket ad, zenei fesztiválokon vesz részt, többek között a Kecskeméti Nemzetközi Fesztiválon. Liszt Mefiszto-keringőjét technikai szempontból különösen szabadon tolmácsolta, a liszti expresszionizmus csodálatos átélésével (amit, őszintén szólva, Eötvös Péter vezetése alatt a Savaria nem tudott elérni a mű zenekari változatát játszva).

A Krausszal való foglalkozás közben olyan jelentéktelen dolgokról volt szó, mint a trillák gyorsasága, vagy a felfutó passzázsok emelkedésének mértéke. De Kocsis minden zenei kifejezést élettel töltött meg, és Krausz örömmel tette magáévá Kocsis számos tanácsát és javaslatát. Ez egy, de nem az egyetlen példa az egész szemináriumon megvalósuló legmélyebb tanár-diák együttalkotásra.

A fesztivál más eseményei

Muzikológusoknak és előadóművészeknek címzett előadásában Somfai László részletes elemzést adott Bartók hegedűszonátáiról. A kutató szerint a hegedűművésznek nem kötelező ismernie e szonáták piszkozatainak minden egyes részletét, de ismerniük kell minden variáció kiformálódásának általános folyamatát azért, hogy megértsék, hogy mi ösztönözte a szerzőt egyik vagy másik variáns előnyben részesítésére.

Ezt a megállapítást az interpretációk elemzésével támasztotta alá, a szonáták különböző értelmezéseiből vett példákat felhasználva. Minél alaposabban lehet folytatni a magyar kutatók számára nemrégiben rendelkezésre bocsátott amerikai Bartók-archívum anyagainak kutatását, annál inkább remélhetjük, hogy Somfai és kollégái még sok érdekességet derítenek ki konkrét Bartók-művek sorsáról és a zeneszerző alkotóművészetének pszichológiájáról.

A szombathelyi fesztivál egyik emlékezetes eseménye volt John Cage fellépése. Az az este különösen fárasztó volt. Először Eötvös szeminaristái adtak koncertet. Az argentin és magyar, ausztrál és új-zélandi, NSZK-beli és jugoszláv fiatal karmesterek vezetésével Stravinsky Oktetje és Nyolc miniatűrje, Bartók Kontrasztok című alkotása, Webern Öt darabja (op. 10) és Schoenberg átiratában J. Strauss Császár-keringője hangzott el — nem is egyszer —, a szeminárium résztvevői mind igyekeztek megmutatni tíznapos munkájuk eredményét. De csak ezek után, majdnem éjfélkor kezdődött a lényeg, és több mint két órán keresztül tartott.

A sötét színpadon egy asztal mögött, az asztali lámpa gyér fényénél ült az „Empty Words" Part IV. szerzője, azé a műé, amelynek címét (a hozzá fűződő kapcsolatoktól függően) lehet „üres", „tartalmatlan" vagy „értelmetlen" szavaknak fordítani. Cage valamilyen feltételezett nyelven, ritmus és hanglejtés szerint ellenőrzött szavakat ejtett ki, — magánhangzókat és mássalhangzókat, hosszúakat és rövideket, nyitottakat és zártakat, tompákat és éleseket, zárhangokat és réshangokat, ugyanakkor a diavetítő ernyőjén kiéleződtek és elhomályosultak valamilyen fél-fantasztikus madár képei. Nyomasztóan hosszúnak tűntek a szünetek, amelyeket Cage módszeresen állított be a metronómon. És ezután a korábbi rituális ájtatossággal más hangok következtek. És megint szünetek. Ezután a hangok helyén diftongusok következtek, úgy tűnt, még különlegesebb fonetikai változatossággal. Még később a diftongusok a hangmagasság mélyebb szféráiba mentek át. És ismét szünetek. Az első 15—20 percben még volt remény arra, hogy ez a titokzatos zenei szövegmondás valamilyen forgatókönyvet, valamilyen dramaturgiai gondolatot foglal magába. De ezek csak remények maradtak. A hatvanas évek zenei avantgardjának egyik vezetője ma sem tér vissza sem a tartalomhoz, mint olyanhoz, sem a befejezett művek felfogásához, sem a célirányos művészi rendszerhez. Mikor gyakorlatban — és nem elméletileg — megértették, hogy semmi újat nem várhatnak sem a partitúrától, sem az előadótól, a hallgatók saját magukba merültek, és így már semmi sem tűnt „üresnek" sem „tartalmatlannak".

Nehéz lenne azt állítani, hogy Cage-nek ez lett volna az egyetlen célja, nem véletlen a mű önmegsemmisítő címe, amelyet valójában úgy lehet legjobban lefordítani, mint „üres ígéretek". Lehet, hogy a szerző csak be akarta mutatni az emberi beszédhangban rejlő asszociatív-kifejező potenciált, amelynek szemantikája nem választható el intonációjától és modulációjától, az intenzivitástól, az artikuláció tempójától és pontosságától. Csak emlékeztetőül: a 40-es években Jacobson kifejtette, hogy a szónak és kvantum-fonémájának saját rejtélye van, magában foglalja „a hanganyagba átalakított titkos gondolatot" amelyet a pszichológiában szinesztéziának neveznek, és a „zene-, szín-, szag-, tapintásérzékeléssel összefüggő kapcsolatokat kifejező hangkontrasztokat".

Jellemző, hogy Cage „Az Empty words. Part IV." előadása közben semmi figyelmet nem fordított a közönség reakcióira. Sokan hagyták el a termet a „mű" befejezése előtt. Annál is inkább, mivel a mű végét sokkal korábbra számították. Mindemellett a szerző arca alkotói igazsága iránti szilárd hitét és 75 éves kora hatalmas akaratát sugározta. Ránézésre nem lehet ilyen magas kort feltételezni róla. Magas, jó kiállású, mimikája kivételesen élénk és kirívóan egyszerűen öltözött, nyitott gallérú ing és farmernadrág. Ilyen volt Cage első találkozásunkkor is, mikor véletlenül találkoztunk a kis festői faluban, Velemben, a népi iparművészet múzeumává alakított öreg paraszthéz előtti sárgabarack fák alatt. Ugyanilyen maradt a szombathelyi fesztivál próbái és koncertjei alatt, és szállodai szobájában is, ahol alkalmunk nyílt beszélgetni.

Mivel én voltam az első szovjet újságíró, aki interjút készített Cage-dzsel, nem tartottam feladatomnak vitába bocsátkozni vele szerzői felfogásáról, és csak fél óra állt rendelkezésemre. Íme a beszélgetés néhány töredéke.

— Szóljon néhány szót tanárairól.

— Arnold Schoenbergnél volt szerencsém ellenpontot és analízist tanulni. Amikor fiatal voltam, számomra az egyetlen alternatíva Stravinsky vagy Schoenberg volt. Úgy gondolom, hogy az utóbbit választva jól döntöttem. Talán azért, mert alkotói munkássága utolsó szakaszában Stravinsky számos dodekafon darabot írt.

— Mit jelent az ön számára a zene? Gondol-e a hallgatókra?

— Én nem úgy gondolkodom a zenéről, mint társalgási témáról. E zenéről mint hangok formájában végzett tevékenységről gondolkodom. Saját zenémet nem tekintem gondolatok vagy érzelmek kifejezésének. Nem is gondolok a hangokhoz fűződő saját kapcsolatomra, sem a közönség hangokhoz fűződő kapcsolatára. Őszintén szólva én nem választom el magamat a hallgatótól. A zene számomra csak az előadás pillanatában létezik. Semmivel sem gondolok többet a hallgatóra a zenét írva, mint amilyen türelmetlenséggel várom azt a pillanatot, amikor én válhatok ennek a zenének a hallgatójává.

— Változott-e alkotói meggyőződése?

— Igen, természetesen. Korai műveimben úgy éreztem a zenét, mint semmi mást, zenémnek volt eleje, közepe (kifejlődése) és vége. Az utóbbi műveim nélkülözik a folyamatot, sem elejük, sem végük nincs. Korai műveimben érvényesült olyan tendencia, hogy fejezzenek ki gondolatokat és érzéseket, jelenleg azonban mint a közelebbi múltban, az esetlegességre törekszem, nem akarom gondolataimat másokra ráerőszakolni. Én annak a lehetőségét, hogy valamihez fűződő kapcsolatainkat megváltoztassuk, az ember egyik legcsodálatosabb tulajdonságának tartom.

— Hogyan értékeli a modern zene és hallgatóinak kapcsolatát?

— Életem során megfigyelhettem, hogyan növekszik a modern zene híveinek száma. Azt gondolom, hogy ez a kapcsolat most éppen annyira jó, amennyire szükséges az újabb és újabb művek megalkotásához.

— A XX. század zenéje sok új és nehéz feladatot állít az előadóművészek elé. Hová helyezné ön az előadóművészt a modern kultúrában?

— Csak annyit mondhatok, hogy a modern zene tolmácsolása ugyanolyan probléma maradt, mint amilyen az régen is volt. Például Edgar Varèse Ionizációk című művének premierjét a harmincas években 75 próbával készítették elő, és az ötvenes évek elején az Illinois-i egyetemen nem sokkal jobb felkészültségű zenészek ezt már két próba után eljátszották. Az előadóművészeknek a partitúrához mint nem előre determinálthoz, mint nem előre determinált zenéhez kell hozzáállniuk.

— Ön szerint mik a legmagasabb értékek az orosz klasszikus zenében?

— A zeneszerzők közül én Szkrjabinra szavazok. Akkoriban Párizsban éltem és éppen befejeztem a főiskolát. Az egyik fiatal zongoraművész koncertjén hallottam Stravinsky és Szkrjabin műveit. Az utóbbiak igen erős benyomást tettek rám. Talán szerénytelenségnek tűnik, de akkor fogant meg bennem a gondolat, hogy én is tudok zenét szerezni. És akkor elkezdtem tanulni. Sajnos nagyon keveset tudok az elmúlt évek szovjet zenéjéről. Remélem, valamikor majd hallhatok ezekből, amikor az önök országába látogatok.

— Ha lehetősége lenne a világűrbe repülni, milyen partitúrákat és milyen könyveket vinne magával, vagy lehet, hogy kielégítené a saját zenéje?

— Az általam szeretett könyvek tömegéből nehéz lenne egyet kiválasztani, de biztosan elvinnék magammal egy Joyce-regényt és egyet Henry David Toro tegényei közül. Ami a zenét illeti, elvinném Erik Satie valamilyen művét, például a Szokratesz című négy szopránra és kamarazenekarra írt zenei-drámai darabját. Valójában nem tartozom azok közé a zeneszerzők közé, akik semmilyen idegen zenét nem szeretnek a sajátjukon kívül. Itt Szombathelyen örömmel hallgattam a legkülönfélébb szerzők darabjait.

A Cage által elmondottakhoz, mint alkotói cél kitűzéséhez is, nyilvánvalóan sokféleképpen lehet viszonyulni. Az én véleményem, hogy az elmondottakban sok az értékes és bámulatba ejtő gondolat. Teljesen megértem például Satie zenéjéhez való vonzódását, hiszen hozzá azok a dadaista darabok állnak közel, mint az említett 840 szer ismétlődő 13 ütemből álló darab. Érthető Cage vonzódása Joyce legabszurdabb regényéhez, ahol az író lényegében „felszabadítja a szavakat a frázisok igája alól, és aktívan vesz részt a szóalkotásban". Bár elég nehéz megérteni (Cage számára bizonyára teljességgel természetes), hogy hogyan lehet rajongva nyilatkozni Toro nagy amerikai költő alkotásáról, akinek a világszerte széles körben ismert „Az állampolgári parancsmegtagadásról" című esszéjének szövegét, különálló hangokra, magán- és mássalhangzókra szabdalta. Ezután komputer segítségével a hangokat összekeverte, és a „Hangtalan etűd" című opuszához alapanyagként felhasználta.

Nem tanulhatnánk magyar kollégáinktól?

Koncertek, előadások, szemináriumok, találkozók — ez nem a teljes szombathelyi fesztivál. Emlékeztetnem kell az ott uralkodó atmoszférára. Íme, két jellemző példa.

A Bartók Zeneiskola folyosója. Eötvös Péter szünetet tart fiatal karmester-hallgatóival. A fesztiválon részt vevő magyar zenekar művészei kérdésekkel bombázzák Eötvöst a Párizsban, Boulez vezetése alatt, kamarazenekarral, Londonban, a BBC Szimfonikus Zenekarral végzett munkájáról, érdeklődve, az idősebb kolléga hogyan vélekedik a magyar karmesteriskola állapotáról. A rövid szünetnek vége.

A kollégiumi klub, ahol minden résztvevő lakik. Az idő majdnem éjfél, mégis mindenkin látszódik az erőfeszítés, hogy fenntartsa azt a kiemelkedő hangulatot, és hitet, amelyik a színpadon uralkodik. Soknyelvű beszélgetés, vidám mosolyok és — síri csönd amikor a video képernyőjén megjelenik a Bécsi Filhamonikus Zenekar vagy Wladimir Horovitz, amint éppen Moszkvában játszik.

A Bartók-teremben az orgonán az egész fesztivál ideje alatt egy valaki által ottfelejtett ébresztőóra állt. És bár már régen nem ketyegett, az idő valójában futott feltartóztathatatlan gyorsasággal. És minél inkább közeledett a fesztivál vége, annál gyakrabban ötlött fel a gondolat, miért nem rendezünk mi hasonló zenei ünnepeket saját országunkban? Ezek lényegesen megmozgathatnák a különféle országok fiatal zenészeinek érdeklődését a szovjet klasszikusok és a modern szovjet zene iránt, amelyet sajnos határainkon kívül alig ismernek. Miért nem szervezünk azoknak a diákoknak, akik a különféle szemináriumokon és mesterkurzusokon gyakran vesznek részt külföldön, rendszeresen hasonló szemináriumokat a Szovjetunióban? Vitathatatlanul nagy az érdeklődés itthon és külföldön olyan témák iránt, mint „Szergej Prokofjev és a XX. századi zene", „Dmitrij Sosztakovics és a XX. századi zene", vagy „Csajkovszkij és napjaink zenéje". Ezekkel párhuzamosan koncerteket lehetne rendezni (nem csak saját) legnagyobb előadóművészeink részvételével, vagy előadásokat zeneelméleti szimpóziumokat. A Goszkoncert és a Szovjetunió Kulturális Minisztériuma ebben a tekintetben sokat tanulhatna magyar kollégáitól. Megtanulhatná hazája klasszikus és modern zenéjének célirányos propagálását. Megtanulhatná a lehető legkisebb fesztiválrendező apparátus, de a legkülönfélébb — mind állami, mind társadalmi — támogató szervek bevonását a fesztivál előkészítésébe. És végül, de nem utolsósorban, megtanulhatná a számos zenei fesztivál (és Magyarországon ezek közül elég sok van) előnyös gazdasági alapokon való szervezését, hiszen minden nyugatról érkező hallgató meghatározott valutamennyiséget is hoz.

Bántó, igenis az, külföldön olyan fiatal (és nem csak fiatal) zenészekkel találkozni, akik számára teljesen ismeretlen a mi szovjet kultúránk, különös tekintettel az utolsó két-három évtizedre. Bántó, hogy a kiemelkedő szovjet előadóművészeknek nincs lehetőségük arra, hogy gazdag tapasztalataikat átadják fiatal külföldi kollégáiknak, a hazánkban rendezett szemináriumokon, fesztiválokon, hiszen a külföldi fórumokon, ahová őket vendégként hívják, nincs reális lehetőségük arra, hogy részt vegyenek a szemináriumok számának és a repertoárnak meghatározásában. De minek is beszélünk a nemzetközi fesztiválokról, amikor szükséges támogatások híján az érté-

kes kezdeményezések össz-szövetségi, köztársasági vagy járási szinten kialszanak. Például a grúziai Telavi városában először 1984 ben tartott fesztivál-szemináriumot, amelyet évente kívántak megrendezni, már 1986-ban nem tudták létrehozni az alkotó kapcsolatok teljes hiánya miatt. Pedig a Szovjetunióban számos olyan város van, amelyiknek minden feltétel rendelkezésére áll a fesztivál-szeminárium megrendezéséhez. Ilyen például Gyilizsán vagy Borzsomi, ahol zene szerzői alkotóház van és csodálatos koncerttermek sora, ilyen Pjarnu vagy Viljandi, ahol megfelelő számban vannak zongorák is és termek is, de lehetne ez bármely régi orosz város is, amelynek jól megalapozott zenei tanintézete van.

Perspektívaként létezik még a monográfiai fórumok ötlete, amelyeket Csajkovszkij, Muszorgszkij, Glinka, Rahmanyinov múzeumkomplexusainak alapján lehetne megrendezni. Ezt az ötletet annak idején felvetette Arhipov az össz-szövetségi zenei társaság legutóbbi elnöke és a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének vezetőségi titkára, Pancsenko is. Tömören szólva, lenne igény.

És amíg ez az igény nem materializálódik konkrét tevékenységekben, számunkra csak az marad, hogy gratulálunk a magyar muzsikusoknak a csodálatosan megszervezett szombathelyi fesztiválhoz. 1987-ben Kocsis, Rohman és a Takács-kvartett szemináriumai kínálják magukat. Felhangzik a műsorokban ritkán hallható Dohnányi zongora-kvartett, Stravinsky Menyegző című művének előadásánál a magyar muzsikusok mellett egy pozsonyi kórus és szovjet szólisták is részt vesznek.

„Kezdetben Magyarországon valakinek úgy tűnt, hogy Szombathelyet második Darmstadttá tudjuk varázsolni — hallom a szervezőktől. — Ez nem egészen van így. Céljaink elvben különböznek. Mi Bartók hagyatékának és a modern magyar zeneszerzők zenéjének ismeretét akarjuk terjeszteni a világban. Amennyire erőnkből futja, hozzá akarunk járulni a különböző országokból érkező fiatal előadóművészek szakmai fejlődéséhez, meghíva ehhez a zenmzeti zenei kultúra jelentős alakjait, és néhány nagy külföldi mestert."

Az elmúlt évi szombathelyi fesztiválon szerzett benyomások megerősítik azt a meggyőződést, hogy ezek a nemes célok teljesen megvalósulnak.

Szovjetszkaja Muzika 1987. április
(Fordította: Papp Péter)

h3

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

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 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, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás





Művelt Nép Könyvterjesztő Vállala