

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXI. évfolyam, 1. szám · 2023. február

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover), Somfai László,
Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. Kéziratot nem örzünk meg, és csak felbélyegzett válaszbörítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 5 KUSZ VERONIKA
Trianon „sovány visszhangjai” Dohnányi Ernő életművében
- 25 The ‘Weak Responses’ to Trianon in Dohnányi’s Music
(Abstract)
- 26 LASKAI ANNA
169 év emlékei
A Filharmóniai Társaság Zenekarának gyűjteménye a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban
- 41 Memories of 169 Years
The Collection of the Budapest Philharmonic Society Orchestra in the Archives for 20th and 21st Century Hungarian Music
(Abstract)
- 42 SZABÓ FERENC JÁNOS
„Saját hangja, vigye haza!”
Magáncélú hangfelvételkészítés Magyarországon 1950 előtt
- 62 ‘Your Own Voice, Take it Home!’
Private and Home Recordings in Hungary before 1950
(Abstract)
- 63 DALOS ANNA
Kodály Zoltán, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke.
A megválasztás körülményei
- 72 Zoltán Kodály, President of the Hungarian Academy of Sciences.
The Circumstances of his Election
(Abstract)
- 74 OZSVÁRT VIKTÓRIA
„Anakronisztikus makacssággal keresem a kontaktust”
Ránki György – válogatott írásai tükrében
- 91 ‘I Look for Contact Anachronistically and Stubbornly’
György Ránki – in the Mirror of his Selected Writings
(Abstract)

- 93 IGNÁ CZ ÁDÁ M – JAN BLÜ ML
A „zenei közműfajok” kutatóműhelyei a magyar és csehszlovák
Tudományos Akadémia zenetudományi intézeteiben (1961–1998)
- 119 Research on ‘Everyday Music’ at the Institutes for Musicology of the
Hungarian and Czechoslovak Academies of Sciences (1961–1998)
(Abstract)
- 120 Kroó György-díj

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Tudományos Akadémia

TANULMÁNY

Kusz Veronika

TRIANON „SOVÁNY VISSZHANGJAI” DOHNÁNYI ERNŐ ÉLETMŰVÉBEN*

„[Dohnányi] *Hitvallás* [című műve] annak az érzelmi reakciónak terméke, melyet akkoriban nagyjából az egész magyar szellemi vezető réteg magáévá tett, és amelyből például egy *Psalmus* méretű mestermű is született. Dohnányiban azonban a téma, úgy látszik, sovány visszhangra talált: a *Hitvallás* szerzőjének valóban egyik leggyengébb művészi megnyilatkozása”¹ – olvassuk Vázsonyi Bálint könyvében. S bár a *zeneszerző* Dohnányit illetően a monográfus viszonylag óvatosan bánik a dicsérő szavakkal, vagy legalábbis nem misztifikálja úgy, mint zeneéleti tevékenységét, ez a kijelentése meglepően kritikusnak tűnik. Ha tárgyalásmódja máskülönben nem lenne oly manipulatív, talán nem is gyanakodnánk, hogy a bírálóat valójában – álcázott védelem. Vázsonyi e néhány mondattal ugyanis nemcsak azt állítja, hogy más, megkérdőjelezhetetlen alkotó-személyiségekhez, például Kodályhoz képest Dohnányi kevésbé reagált a trianoni szerződés tragikus következményeire, de azt is sugallja, hogy saját traumája nem lehetett olyan erős, hogy ideológiai kötődését a továbbiakban, azaz a húszas–harmincas években meghatározza. Néhány évtizeddel Vázsonyi könyvének születése után, ma inkább a fentiek szöges ellentétét lehet hallani, egészen odáig menően, hogy Dohnányinak a szülőföldje elvesztése felett érzett mélységes fájdalma egész további életművét meghatározta, de még *Himnusz*-hangszerelésében is ez a keserűség tükröződik.² A Dohnányi-kutatás egyik legfontosabb kérdése, hogy a középső korszak (1916–1944) „magyaros” műveire, illetve a kifejezetten politikai ihletésű kompozíciókra, azon belül is elsősorban a *Hitvallásra* és átdolgozásaira miként kell tekintenünk az életműben, hiszen ezek léte jelentősen befolyásolta és befolyásolja a szerző megítélését. Érdemesnek látszik ezért a darabok születésének körülményeit összegezni, illetve az irodalomban először e műveket zenei elemzésnek is alávetni.

* Előadásként elhangzott 2022. május 19-én a BTK Zenetudományi Intézet által rendezett *Tudományos Fórum Extra* című eseményen, amely az Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tízéves fennállásáról emlékezett meg. A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, az Új Nemzeti Kiválósági Program és az NKFIH (K 142100) támogatásával készült. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, ²2002, 197. [A kurziválásokat pótoltam.]

2 Ld. pl. a Budapesti Filharmoniai Társaság és az Erkel Ferenc Társaság dokumentumfilmjét: <https://www.magyarhimnusz.hu/dokumentumfilm/> (utolsó megtekintés: 2022. február 24.).

1. Dohnányi Trianonja

Vázsonyi Bálint könyvében egyetlen alkalommal fordul elő a „Trianon” szó, mégpedig akkor, amikor Dohnányi a következőt írja a családjának 1920 utáni sorsáról: „Pozsony trianoni elkobzását követően Kováts Ferenc professzor [a zeneszerző hűgának, Dohnányi Máriának a férje] Szegeden vállalt állást, az édesanya pedig fiához költözött.”³ A kollektív tragédia közvetlen praktikus hatást is gyakorolt tehát a zeneszerző életére, kivált, hogy később Miciék is Budapestre költöztek, azaz lényegében újra egyesült a Dohnányi zeneakadémiai tanulmányai megkezdésével szétszakadt család. Valóban keveset tudunk azonban arról, hogy a gyakorlati következmények megoldásán túl Dohnányi miképp élte meg a nemzeti traumát, s mennyiben adott érzéseinek kifejezést. Jellemző a két feleség más-más értelemben távolságtartó visszaemlékezése ezzel kapcsolatban. Zachár Ilona az *Ernst von Dohnányi. A Song of Life* című könyvének szigorúan kronologikusan haladó elbeszélésében egyáltalán nem említi a békeszerződés megtörténtét és a magyar társadalomra gyakorolt elementáris hatását; a „Treaty of Trianon” kifejezés csupán kétszer, de már a második világháborús revíziók kapcsán bukkan fel.⁴ Trianonra csupán anynyiban emlékezteti a magyar történelemben tájékozottabb olvasót, hogy az 1920 körüli életrajzi események tárgyalásakor hoz szóba bizonyos „ekkorajt keletkezett, nacionalista” kompozíciókat. Igaz, meglehetősen összekuszálja az információkat: idesorolja például az 1929-es *Fanfárt*, két külön műként említi a *Hitvallást* (mint *Hiszkegy*) és a *Nemzeti imát* (melyek, mint látni fogjuk, lényegében egyazon kompozíció hosszabb és rövidebb verziói), továbbá a *Hiszkegy* szövegére az apostoli hitvallás magyar fordításaként hivatkozik.⁵ Mivel a *Song of Life* még Dohnányi életében, kis túlzással szólva az ő jóváhagyásával született, mindez talán arra is utalhat, hogy – Vázsonyi meglátásával összhangban – a házastársak között nem volt különösebben téma a trianoni katasztrófa. Jócskán akadtak persze más katasztrófák közös életükben, mely egyébként is jóval később, 1938 körül kezdődött, és persze vitatható, hogy Dohnányi milyen mértékben vett részt a szöveg alakításában, azaz befolyásolta-e például az események súlyozását. Mindenesetre figyelemre méltó, hogy a másik feleség, Galafrés Elsa sem közvetlenül arról beszél, hogy Dohnányi miképp érzett, hanem a *Hiszkegy* megindult fogadtatását írja le:

A lelkes hallgatóság ezt követően lélegzetviesszafojtva követte a *Nemzeti hitvallás* [sic!] című új kompozíciót. Ahogy a mű befejezéséhez érkezett, az utolsó négy sorhoz, amelyet

3 Vázsonyi: *Dohnányi Ernő*, 183.

4 Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington: Indiana University Press, 2002, 115., 118.

5 A teljes szövegrész az angol eredetiben: „Other nationalistic works composed around that time include a 'Fanfare' and *Hiszkegy* (Hungarian Apostles' Creed) for brass and percussion, based on the musical material from Dohnányi's melodrama *Hitvallás* – *Nemzeti Ima* (Credo – National Prayer) for narrator, choir, and piano. Dohnányi also composed *Nemzeti Ima* (National Prayer) for chorus, *Magyar Jövo* [sic] *Himnusz* (Hungarian Future Hymn) for chorus, and *Magyar népdalok* (Hungarian Folk-songs) for voice and piano.” Uott, 77.

a programban is kinyomtattak, az egész közönség felállt. Nem csillogott többé könny a szemükben, csak azoknak a férfiaknak és nőknek a vad elszántsága, akikben őseik vére folyt – az ősöké, akik készséggel áldozták életüket a századok során szeretett hazájukért. Mint egy új hitvallás, fogadalom hangzott fel ezer szívből és torokból: „Hiszek egy Istenben, hiszek egy hazában, hiszek az isteni örök igazságban, hiszek Magyarország feltámasztásában!”⁶

Mint a fenti idézetből is látszik, Galafrés-tól egyáltalán nem volt idegen a drámai ábrázolásmód, s valószínűsíthetjük, hogy előszeretettel „idézte” volna Dohnányit magát Trianon kapcsán, ha lett volna hozzá többé-kevésbé hiteles alapanyaga. Ez azonban nem történt meg, és talán jelentősége van annak, hogy a megfelelő ponton – mintegy szükségszerűen – beillesztett ugyan egy ideillő, meglehetősen általános idézetet a zeneszerzőtől, annak apropóját nem pontosítja: „Ernőnek igaza volt, amikor azzal csillapította félelmemet, hogy a kis országot elpusztítják: 'Magyarország ezer éve fennáll, és ez így is marad. Nem fél harcolni magáért.'”⁷

Dohnányi az ez idő tájt megszaporodó nyilatkozataiban, interjúiban sem igen tesz említést Trianonról. Kivételesnek számítanak azok az áttételes megjegyzések, melyeket már valamivel később, a Fiharmóniai Társaság egyik első, 1928-as nyugat-európai turnéja kapcsán ejtett. „Itt nem csupán arról van szó – nyilatkozta például a *Pesti Hírlap*nak, – hogy a Filharmóniai Társaság zenekara külföldre megy, mert mi nem magunk ajánlkoztunk. Hívtak bennünket, ez adja meg a dolog rendkívüli jelentőségét, mert a meghívásnak a zenein kívül politikai célzata is van.”⁸ A turnénak – az újságíró szavaival élve – „e pillanatban szinte megmérhetetlen” politikai jelentőségét az érintettek abban látták tudniillik, hogy a várható sikerek Magyarország „kultúrförlényét” bizonyíthatják. Amint Papp Viktor az összefüggést plasztikusan megvilágította: a budapesti filharmonikusok színvonaláról „szuperlatívuszokban beszélnek azok is [ti. külföldi, elsősorban francia és angol kritikusok], akik a trianoni parancsban halálra ítélték bennünket”.⁹ A revíziós politika egyik fontos terminusának számító „kultúrförlény” szó Klebelsberg Kunó közvetlen hatását is jelzi. A kultuszminiszter, akivel Dohnányi egyébként jó viszonyt ápolt, valószínűleg kezdeményező szerepet játszhatott ennek a turnénak a létrejöttében is. Bár, mint arra Laskai Anna figyelmeztet, egyáltalán nincs tisztázva, hogy való-

6 „Then breathlessly the entranced listeners followed the new composition of the National Credo. As it came to a close with the last four lines, which had been printed in the program, the whole audience rose to its feet. No longer were there tears in their eyes – only the wild resolution of men and women, in whom ran the blood of forefathers who had willingly sacrificed their lives over the centuries for the liberty of their beloved home land. Like a new confession, a vow sounded from a thousand hearts and throats: 'I believe in a God, I believe in a fatherland, I believe in Godly justice, I believe in the resurrection of Hungary!'” Elsa Galafrés: *Lives... Loves... Losses...* Vancouver: Versatile, 1974, 268.

7 „Erno had been right when he once appeased my fear that the little country might be destroyed. 'Hungary has existed for a thousand years, and will continue. It is not afraid to battle for itself.'” Uott, 268.

8 [Szerző nélkül.]: „A Filharmóniai Társaság nyugat-európai körútja és 75 éves jubileuma. Dohnányi Ernő nyilatkozata”, *Pesti Hírlap* 50/83. (1928. április 12.), 13. Ld. Dohnányi Ernő: *Válogatott írások és nyilatkozatok*. Közr. Kusz Veronika. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 329–332.

9 Papp Viktor: „Klebelsberg Kunó gróf és a magyar zenekultúra”, *Muzsika* 1/6–7. (1929. július–augusztus), 3–6., ide: 3.

ban kifejezett politikai céllal bíró kiküldetéséről volt-e szó,¹⁰ a sikereknek a revíziós politika – vagy mai kifejezéssel élve: a kormányzati kommunikáció – kontextusában való értelmezése kézenfekvőnek látszik csupán Klebelsberg néhány hónappal későbbi, a Filharmóniai Társaság jubileumán elmondott beszéde alapján is:

Arany János egyik legszárnyalóbb költeményét intézte Reményihez és felszólította, hogy a zenének nemzetközi nyelvén hirdesse odakinn a külföldön, ahol hangversenyezett, a magyar génusz erejével a magyar igazságot. [...] ma megint odajutottunk, hogy a lefegyverzett honvédek, a lefegyverzett nemzet helyett önöknek, a magyar művészeknek, kell a művészet nemzetközi nyelvén a magyar nemzeti igazságot hirdetniük. [...] Vigyék szét Európába és hirdessék más nemzeteknek a trianoni igazságtalansággal szemben a művészet nemzetközi nyelvén a magyar igazságot!¹¹

Hogy mennyiben tudhatta a „kultúrfölény”-hez hasonló jelszavakat Dohnányi mély meggyőződéssel magáénak, azt nagyon nehéz eldönteni. Van ugyanis igazsága Dalos Annának, amikor „pragmatikus”-ként jellemzi Dohnányi attitűdjét, amellyel a világháborút, forradalmakat, majd Trianont követő, képlékeny és gyorsan formálódó politikai-közéleti térben lavírozva, ugyanakkor az évek előre haladtával a kormányzattól egyre kevésbé elzárkózva igyekezett saját pozícióját megtartani.¹² Még inkább jellemző volt rá azonban, hogy a politikai – vagy inkább: politikai szempontból is értelmezhető – véleményét a zene és a zeneélet szempontjai nyomán alakította ki, s az 1928-as zenekari turné kapcsán is valószínűleg ebből az irányból közelítette meg a kérdést. Érdekes látni, mennyivel önzonosabbnak tűnik azokban a megszólalásaiban, amelyek a pusztító közelmúltnak kifejezetten a muzsikustársadalomra gyakorolt bénító hatásáról szólnak:

A háború és forradalom utáni évek gondoljaiban megőrlődött mindnyájunk idegzete odahaza. Bizonyos passzivitás vett erőt zenei életünkön is, és nem csoda, ha ez az általános letargia nem múlt el muzsikusaink feje fölött sem nyomtalanul [...] A külföldi bemutatkozás, a verseny és saját kvalitásaink felismerése nagy impulzust adott a Filharmónikusok zenekarának. Minden egyes ember a maga helyén érezte, hogy milyen nagy ügyet szolgál és a hagyományos magyar kvalitás, amely alkalomadtán óriási teljesítményekre képes, most is bizonyosságot tett magáról.¹³

Közvetve utal csak a kollektív gyász élményére az a rádióelőadás is, amelynek megtartására a második világháború idején kapott felkérést, s amely teljes egészében

10 Ld. elsősorban: Laskai Anna: „A Filharmóniai Társaság külföldi turnéi a zenekar Dohnányi-korszakának első évtizedében”, *Magyar Zene* 58/1. (2020. február), 33–53.

11 A szöveget később számos lap lehozta, illetve idézte (mint „emlékezetes” beszédet), ld. pl. „A magyar zene. Klebelsberg Kuno beszéde a filharmónikusok jubileumán”, *Ország-Világ* 49/44–45. (1928), 247–248, ide: 248.; [szerző nélkül.]: „Gróf Klebelsberg Kuno vallás- és közoktatásügyi miniszter a filharmónikusok jubiláris hangversenyén”, *Néptanítók Lapja* 61/43–44. (1928. november 17.), 43–45., ide: 44.; később idézi: Papp Viktor: „Hozzuk haza Liszt Ferencet”, *Muzsika* 1/1–2. (1929. január), 22–28.

12 Dalos Anna: „Túlélési stratégiák Trianon után. Bartók, Dohnányi, Kodály hármasság útja”. In: Laskai Anna–Ozsvárt Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021, 11–35.

13 [Szerző nélkül.]: „Dohnányi mondja Párizsban a magyar siker két estéje után”, *Pesti Napló* 79/125. (1928. június 15.), 14. In: Dohnányi Ernő: *Válogatott írások és nyilatkozatok*, 329–332.

szülővárosáról, Pozsonyról, illetve élete első tizenhét, Pozsonyban töltött esztendejéről szól.¹⁴ A témaválasztás kétszeresen is jellemző. Nemcsak az idősödő művész nosztalgiját jelzi, hanem alapvető zárkózottságáról is árulkodik: a gyermekkori tapasztalatok tudniillik biztonságos távolban vannak ahhoz, hogy az aktuális problémák felemlegetése nélkül is beszélhessen róluk. A szöveg nagyobbrészt nem is túl intim témákat érint, hiszen elsősorban a többnyelvű Pozsony gazdag zenei életét eleveníti fel. Azokat a zenei eseményeket – legyenek bár mindennaposak, mint a házimuzsikálás alkalmai, a gimnáziumi misék és az operaszegon kitűnő előadásai, vagy kivételesek, mint Liszt, Bruckner vagy d’Albert játéka –, amelyek kulcsszerepet játszottak a muzsikuskor szakmai fejlődésében és zenei identitásának megszilárdításában. A hangneme higgadt, a leírások mértéktartóak, az emlékek pontosak (számos felidézett koncert beazonosítható a sajtó alapján), az összhatás mégis megindítóan személyes. Talán az ehhez hasonló kiszólások miatt:

Mindezek a hangversenyek egy nagyon hangulatos barokk teremben, a városház termében zajlottak le, előkelő közönség előtt. [...] Mikor később mint művész magam is ebben a teremben játszottam, mindig [sic] egy le nem írható, sehol máshol nem tapasztalt különös érzés vett rajtam erőt, ha arra a dobogóra léptem, melyen annyi kiváló művészt hallottam gyermekkoromban.¹⁵

De valóban távol esett-e 1943–1944-ben Dohnányi aktuális problémáitól Pozsony? Vagy nagyon is célzatosnak tekinthető a témaválasztás? Érdekes tanulságokat rejt e szempontból a szöveg forrásanyaga. Az emlékező a következő szavakkal indít: „Mikor a Magyar Rádió műsorigazgatója felkért, hogy ’emlékkönyvemből’ valamit nyújtsak a rádió kedves hallgatóinak, mi sem volt természetesebb, mint hogy legkedvesebb emlékeimre, gyermekkori élményeimre gondoltam”.¹⁶ A személyes indoklást általánosabb irányba tereli a folytatás, tudniillik „annál is inkább, mert ezek egy [olyan] városban zajlottak le, mely mindnyájunknak kultúránk és történelmünk szempontjából fontos és értékes”.¹⁷ Bár a hozzátétel vitathatatlan tényről közöl, az adott szituációban önmagában is politikai utalásként volt értelmezhető. Az előadás legkorábbi forrásának számító, kézírásos javításokat tartalmazó gépiratban e ponton azonban még egy Trianonra immár nagyon is határozottan hivatkozó tagmondat szerepel: „[fontos és értékes város,] de ma fájó, vérző seb”.¹⁸ Ezt a nyomatékos kiegészítést azonban utóbb törölték, a „felolvasópéldány”-ként megjelölt dokumentumban nem szerepel, vagyis az adásban nagy valószínűséggel nem hangzott el. Ám nem világos, ki írta bele, vagy ki húzta ki a Dohnányi írástílusára egyébként kevésbé jellem-

14 Dohnányi Ernő: „Emlékkönyvemből. Rádióelőadás [1944. január 30., Magyar Rádió]”. In: Dohnányi Ernő: *Válogatott írások és nyilatkozatok*, 63–79.

15 Uott, 73–74.

16 Uott, 63.

17 Uott

18 A forrásláncról a szöveghez tartozó kritikai apparátusban írtam részletesebben: Dohnányi Ernő: *Válogatott írások és nyilatkozatok*, 75–76.

ző megjegyzést, és főleg, miért tette. Tudni kell: bizonyos helyesírási hibákból arra következtethetünk, hogy nem maga Dohnányi gépelte az előadást, s mivel ekkortájt már az amatőr íróként igen aktív Zachár Ilonával élt, könnyen elképzelhető, hogy csupán diktálta az emlékeit, s az asszony formálta véglegesre a szöveget. Lehetséges tehát, hogy a lejegyzőtől/közreműködőtől származik a szívhez szóló metafora, Dohnányi azonban nem kívánta felolvasni. Feltételezhető továbbá az is, hogy a szerkesztő avatkozott a szövegbe, talán mert nem illeszkedett eléggé a második világháborús revíziós sikerek propagandájába. Bárhogy is: a rádióelőadás esetében többszörösen is tényezővé válik a politika. Nemcsak a trauma ilyen vagy olyan felemltetése miatt. A tény, hogy Dohnányi 1944-ben még szoros kapcsolatban volt a kormányzat első számú médiumával, mint látjuk, súlyos következményekkel járt az igazolóbizottsági, majd népügyészégi eljárásban. Ehhez képest kisebb súllyal estek latba politikai indíttatású művei, amelyeknek mindegyike kifejezetten az országvesztés élményéhez kötődik, köztük az első és legfontosabb ilyen kompozíció, a *Hitvallás / Nemzeti ima*.

2. Pályázattól felkérésig: a *Hitvallás / Nemzeti ima* születése

A versailles-i Nagy Trianon kastélyban 1920. június 4-én aláírt békeszerződés után jó két héttel hozták le a magyarországi lapok az alábbi hirdetményt:

A Védő Ligák Szövetsége pályázatot hirdet: 1. Legfeljebb húsz szóból álló imára, fohászra és 2. legfeljebb tíz szóból álló jelmondatra. Úgy az ima vagy fohász, mint a jelmondat azt a gondolatot fejezze ki, hogy minden törekvésünk elrablott országrészeink visszafoglalására irányuljon és addig nem lesz pihenésünk, míg hazánk újból egységes nem lesz.¹⁹

A pályázatot, melyre 125 ima és ugyanannyi jelmondat érkezett be, a revizionista mozgalom későbbi élharcosának számító író, színházigazgató és laptulajdonos Rákosi Jenő (mint elnök), Kozma Andor költő és Szenner József főispán bírálta. A második kategóriát B. Szabó Mihály nyugalmazott főispán nyerte a hamarosan közismertté vált „Csonka Magyarország nem ország, egész Magyarország mennyország!” jelmondatral. Hasonló sikert aratott az első kategória győztesének, Papp-Váry Elemérné Sziklay Szerénának az alkotása, mely úgy szólt: „Hiszek egy Istenben, hiszek egy hazában, / Hiszek egy isteni örök igazságban, / Hiszek Magyarország feltámadásában. Ámen”. A jelmondat és a fohász esetében egyaránt beigazolódtott a zsűri elnöke által megfogalmazott remény, miszerint „úgy fog szétrepülni az országban, mint a madár, és fészekre talál minden szívben”.²⁰ A versre rövidesen „Magyar Hiszekegy”-ként kezdtek hivatkozni, esszészerű elemzését

19 [Szerző nélkül.]: „Pályázat imára és jelmondatra”, *Az Ujság* 18/149. (1920. június 23.), 2. Nem ez volt az egyetlen, a trianoni szerződést követően hamarosan megjelenő irredenta művészeti pályázat; az 1920 őszen meghirdetett hasonló felhívásról ld. Dalos: *Túlélési stratégiák...*, 11.

20 [Szerző nélkül.]: „A magyar irredenta ima és jelmondat pályázatának eredménye”, *Friss Ujság* 25/213. (1920. szeptember 8.), 2.

már szeptember 11-én címlapon hozta a *Budapesti Hírlap* – Rákosi lapja –,²¹ s az i-
kolákban például mindennapos munkakezdő imává vált.

Papp-Váry Elemérné szövegére – talán a sikeren felbuzdulva, de valószínűleg az eredeti szándék szerint is – rövidesen 10-10 000, együttesen 20 000 koronás díjjal jutalmazandó zenemű megírására írt ki pályázatot a Védő Ligák Szövetsége és a *Magyar Hírlap*.²²

A magyaros stílusú, könnyen énekelhető, fohász-jellegű pályaművet idegen kézírással és jeligés levéllel legkésőbb november 30-ig a Zeneművészeti Főiskola igazgatóságához (VI., Liszt Ferenc tér 12.) kell beküldeni. A pályanyertes mű szerzői és tulajdonjoga a Védő Ligák Szövetségére száll.²³

Dohnányi Ernő nem jelentkezett a pályázatra,²⁴ ami a felkérésekkel, zene-szerzői megbízásokkal, azaz az irányított alkotással szemben érzett, kései éveiben többször ki is fejezett ellenérzéseit tekintve önmagában sem meglepő. Felte-
hetőleg úgy érezte, kinőtt már az efféle megmérettetésekből, de akár azt a követ-
keztetést is levonhatjuk, hogy a téma, illetve az ügy nem volt számára olyan fon-
tos, hogy egyéb aggályait félretegye. Az ellentétes oldalról is megközelíthetjük
azonban a távolmaradását: talán túlságosan és személyesen is sokkal érzékenyebb
kérdés volt ez számára ahhoz, hogy egy néhány sornyi, egyszerű zenével szóljon
hozzá. Miért és miképp született tehát meg két hónap múlva mégis *Hitvallás*-fel-
dolgozása?

A kérdés megválaszolásához Galafrés Elsa részletes emlékeit hívhatjuk segít-
ségül. Ezek szerint 1920 októberében, tehát nem sokkal a pályázat meghirdetését
követően egy bizonyos „Mészáros” nevű egyházi ember kereste fel a zeneszerzőt,
hogy figyelmébe ajánlja a frissen közzétett felhívást – feltehetőleg Mészáros János
kanonokra kell gondolnunk, aki 1919 és 1940 között a Budapesti Érseki Helynök-
ség vezetője volt. Dohnányi állítólag rákérdezett, hogy felkérésről lenne-e szó, mi-
kor azonban azt a választ kapta, hogy nyílt pályázatot hirdettek, elutasító választ
adott. Galafrés-nál párbeszédés formában – s a hitelesség tekintetében nyilván a
kellő fenntartással – olvashatjuk:

21 [Szerző nélkül., valószínűleg Rákosi Jenő főszerkesztő]: „Csonka Magyarország – nem ország, / Egész Magyarország – mennyország”, *Budapesti Hírlap* 40/216. (1920. szeptember 12.), 1.

22 Ld. pl. [szerző nélkül.]: „A Magyar Hiszekegy megzenésítése”, *Egyetértés* 1/46. (1920. október 20.), 2.

23 [Szerző nélkül.]: „Pályázat imára”, *Az Ujság* 18/256. (1920. október 28.), 4.

24 Breuer János különböző írásaiban mindvégig annak tudatában érvelt, hogy Dohnányi is indult a pályázaton, s ebből automatikusan úgy következtetett, hogy korábbi, tanácsköztársasági múltja miatt nem nyerhetett. „Az általam ismert pályaművek közül művészi értékét tekintve messze kimagaslik Dohnányié [...] A pályázatot mindazonáltal nem nyerhette meg a Károlyi-kormány által kinevezett zeneakadémiai direktor, a Tanácsköztársaság zenei direktóriumának tagja, ki Kodályt védelmezte annak fegyelmi tárgyalásán.” Breuer János: „Dohnányi meghurcoltatása”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002, 67–76., ide: 70. Másutt: „Trianon mélyen megrendítette őt is; részt vett a Papp-Váry Elemérné magyar hitvallásának (a Hiszekegynek) megzenésítésére 1920-ban meghirdetett pályázaton. Hiába volt azonban oly invenciózus pályaműve, a díjat erős politikai hátszéllel egy silány kompozíció vitte el.” Uő: „Dohnányi Ernő születésnapjára”, *Népszabadság* 60/174. (2002. július 27.), 10.

„Ez felkérés?” kérdezte Ernő.

„[Nem,] ez verseny lesz. Az összes benyújtott mű elhangzik majd egy koncerten, és a közönség választja ki a nyertest. De lehetetlenség, hogy ne Dohnányi végezzen az első helyen.”

„Kérem a nagytiszteletű urat, ne vegye zokon, de nem veszek részt versenyeken.”

Több vita nem is volt [...]”²⁵

Galafrés emlékei szerint azonban másnap újabb látogatójuk akadt: családi barátjuk, Demény Dezső, a Bazilika zeneigazgatója és a Palestrina Kórus egyik karagya, illetve egyesületi vezetője. A kórus, mely hamarosan a magyar zeneélet meghatározó együttesévé vált, 1918-ban vette fel a Palestrina nevet, s ekkortól fogva indult igazán fejlődésnek, részben a Filharmóniai Társasággal való újdonsült együttműködése miatt.²⁶ Dohnányival, későbbi díszelnökükkel tehát eleve szoros szakmai kapcsolatban álltak,²⁷ amikor Demény arra kérte, járuljon hozzá karácsonyi koncertjükhöz két új művel: egy, a „Mennyből az angyal” kezdetű magyar karácsonyi énekre írt szóló zongoradarabbal, illetve Papp-Váry Elemérné nevezetes szövegének megzenésítésével. Dohnányi előbb húzódozott, Demény azonban biztosította arról, hogy ezúttal valódi, személyre szóló felkérésről van szó. A Galafrés által lejegyzett párbeszéd alapján úgy sejthetjük, egyházi emberként Demény hallhatott Dohnányi korábbi elzárkózásáról, s talán éppen azért keresett más lehetőséget a zeneszerző megnyerésére, illetve éppen azért ragadta meg a kínálkozó alkalmat, mert az ambiciózus Palestrina Kórus – s talán nem túlzás azt mondani: a magyar zeneélet egy része – kifejezetten tőle, a pozsonyi születésű nagy zeneszerzőtől remélt egy *Hiszekegy*-kompozíciót. Minthogy azonban az emlékek csálhatnak is, elképzelhető, hogy Mészáros és Demény látogatásának nem volt köze egymáshoz.

Galafrés az egyik kulcskérdéssel kapcsolatban sem igazít el: ő ugyanis mindkét látogató szájába az – angol eredetiben – „National Credo” szavakat adja a születendő műre utalva. „Nemzeti hitvallás” című kompozíciója azonban nincs Dohnányinak: a bőséges forrásanyagban egyetlen kivételtől eltekintve²⁸ a darab hosszabb változatát *Hitvallásnak*, a rövidebbet *Nemzeti imának* nevezi. Az utóbbiban tehát a pályadíjas, háromsoros fohászt zenésíti meg, az előbbiben pedig az a tizenöt strófás vers szerepel, amellyé bizonyos források szerint a fohász sikere nyomán bővítette ki szövegét a költő, mások szerint ez a hosszú változat már korábban is

25 Az eredetiben: „'Is this a commission?’ asked Erno. 'It will be a competition. All works will be performed at a concert where the audience will vote to decide the choice. But it would be impossible for anyone but Dohnanyi to take first place.’ 'I must beg your Right Reverend not to take offence, but I do not take part in any competitions.’ There was no more discussion [...].” Galafrés: *Lives*, 266.

26 Harmat Artur: „Vegyeskarakok”. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre. Budapest: Havas Ödön, 1936, 144–145.

27 Ld.: „Nagy erkölcsi segítséget és támogatást nyert a kórus dr. Dohnányi Ernőben, aki mint a kórusnak díszelnöke többször közreműködött az egyesület hangversenyein és azt megfelelő működéshez juttatta.” *A magyar muzsika könyve*, 302.

28 Tudniillik hogy a tenorszólóra, kórusra és zongorára írt változat kiadásában (Rózsavölgyi és Társa, vlsz. 1921 eleje) a címlapon *Hitvallás / Nemzeti ima* elnevezés szerepel. Ez azonban nem feltétlenül elentmondás, hiszen utalhat arra is, hogy a kiadvány mindkét verziót tartalmazza.

létezett, mindenesetre szintén a pályázati győzelem nyomán vált ismertté.²⁹ Ez a probléma arra a számunkra lényegesebb kérdésre irányítja a figyelmet, hogy Dohnányi vajon melyik szöveg megzenésítésére kapott felkérést, illetve hogy esetleg ő maga döntött-e a hosszabb verzió mellett. Ha ugyanis az ő döntése volt, az egyfelől mégiscsak érzelmi érintettségét jelzi. Másfelől elképzelhető, hogy így akarta hangsúlyozni: nem konkurálni kíván a pályázat leendő nyertesével, illetve nem megkerülni akarja a megmérettetést, hanem egy egészen más léptékű koncepcióra szánta el magát.

A konkurálás lehetősége azonban mégiscsak fontos momentum a mű és fogadtatása történetében. Dohnányi kompozíciójának ugyanis a terveknek megfelelően 1920. december 28-án a Zeneakadémia Nagytermében lezajlott a bemutatója, míg a pályázatra november 30-i határidővel beérkező művek csak hónapokkal később, 1921. május 21-én hangozhattak el közönség előtt.³⁰ Közel fél év előnye volt tehát a Dohnányi-*Hiszkegy*nek a leendő pályázatnyertes mű előtt, hogy a közönség megszeresse és azonosuljon vele – s biztosan akadtak is bőven olyanok, akik az ő sikerének drukkoltak. Alighanem közéjük tartozott Kern Aurél is, aki a *Magyarság* hasábjain közölt kritikát a premierről, és nem habozott feltételes összehasonlításba bocsátkozni:

Vajjon ez lesz-e az igazi, ez lesz-e a magyar nép Hiszkegy-je? – erre ma, a pályázat eldől-téig, nem felelhetünk. A hatás azonban már ma is nagy és őszinte volt. Az első plebiszcium, egy zsúfolt terem zeneértő, lelkes közönsége Dohnányira szavazott. Ünnepelte a mestert, virágot, fenyőágot szórt feléje, s a dalt megismételtette, örvidenénk, ha a mai est döntését a pályázat nem döntené meg, s Dohnányi Ernő nevéhez fűződnek a magyar Hiszkegy melódiája, ahogy Erkel Ferenc ajándékozta meg a nemzetet a Himnusz dallamával.³¹

Túl a művészi nívó érvényesítésének szempontjain – ezt persze akkor még nem is lett volna jogos számon kérni a pályázat szervezőin – nagyon úgy tűnik, hogy a Palestrina Kórus és a Rózsavölgyi Kiadó (amelynek nem mellesleg Demény

29 Egyik első publikációja: Papp-Váry Elemérné Sziklay Szeréna: „Hitvallás”, *Friss Hírek* 4/36. (1920. október 14.), 1.

30 Ld. a *Pesti Hírlap* részletes beszámolóját: „[...] a beérkezett háromszáz pályamű közül a Mihálovich Ödön, Koessler János és Kerner István urakból alakult zsűri szűkebb versenyre bocsátott tíz művet [...] A tíz pályamű bemutatója szombat este volt a Zeneakadémiában, a tíz közül a legtöbb szavazatot „121 szavazat közül 61-et „a nyolcadik számú 'Csonka Magyarország nem ország' jeliségű mű kapta, melynek szerzője (amint az csak a jelíges levél felbontása után kitént) Szabados Béla zeneakadémiai tanár, az ismert nevű dalköltő [...] Legelőkelőbb közönségünk „ott volt a kormányzó neje és József főherceg Augusztia főhercegasszonnyal és Sarolta hercegnővel „lelkes áhitattal hallgatta Rákosi Jenő megkapóan szép ünnepi beszédét; és érdeklődéssel figyelt a tíz pályamű bemutatására. A szerzemények mindegyikét elébb Palló Imre énekelte el. Utána pedig a magyar díszruhákba öltöztetett operaházi kórus négyszólamú karénekekben, Szikla karmester lendületes vezényletével. A tíz mű bemutatása után Zalánfy Aladár orgonázott; ezalatt az első emeleti elnöki szobában megalakult a két szavazatszedő bizottság, Urmánczy Nándor és Pekár Gyula elnöklésével.” „(-ldi.)”: „Az új nemzeti Fohász. A megzenésített Hiszkegy pályanyertes szerzője: Szabados Béla”, *Pesti Hírlap* 43/110. (1921. május 22.), 5.

31 „k. a.”: „A magyar Hiszkegy”, *Magyarság* 1/11. (1920. december 28.), 7.

lektorként munkatársa is volt) igyekezett gyorsan kihasználni a piaci rést, amelyet a Trianon-trauma a zenei életben, illetve a repertoárban teremtett. Ez nem azt jelenti természetesen, hogy a szereplőket – szerzőt és kiadóját – kizárólag praktikus okból érdekelte Trianon, hiszen a zenemű terjesztését alapvetően nemes cél, tudniillik az egész közösség gyászfeldolgozásának megsegítése vezette. Hogy az üzleti szempont mégis komoly szerepet játszott a Rózsavölgyi Kiadónak a Dohnányi-*Hiszkegy* körül kifejtett tevékenységében, azt a számtalan kiadásra előkészített verzió megléte jelzi. Itt kell megjegyezni: a pályázat kiírója magának tartotta fenn a jogokat a győztes pályaművel kapcsolatban – valószínűleg ez sem nyerte el Dohnányi tetszését.

A különféle verziókhoz kapcsolódó forrásanyagról Kiszely-Papp Deborah adott részletes áttekintést.³² Ő volt az is, aki a New York-i Queens College-ban felbukkanó kéziratcsoport Magyarországra hozatalát lebonyolította. Különös módon ugyanis Dohnányi Trianon-kompozíciójának forrásanyaga egészen a 1990-es évekig az Egyesült Államokban lappangott. Kiszely-Papp feltételezése szerint a mű különféle apparátusú megfogalmazásai akkor kerültek a New York-i Schola Cantorum gyűjteményébe egy (vagy több) lehetséges előadás reményében, amikor itthon már kiadásban is hozzáférhetőek voltak. Való igaz, hogy a kéziratok nyomdai előkészítésre utaló jeleket tartalmaznak, ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy ha megjelentek már nyomtatásban, miért nem a kottakiadványokat vitte magával az illető – Kiszely-Papp szerint Kornstein Egon –, aki amerikai előadásukban reménykedett.³³ Meglepő ráadásul, hogy a kiadványok legtöbbször egyáltalán nincs nyom a mai közgyűjteményekben: úgy tűnik, mintha sosem léteztek volna. Elképzelhetőnek látszik tehát, hogy az összes verzió kiadására – a nyilvánvalóan meglévő szándék ellenére – végül mégsem került sor.³⁴

Kiszely-Papp egy másik állítása ugyanakkor mindenképp helyállónak látszik: tudniillik hogy az anyag egyszerre, egy egységben kerülhetett Amerikába. Talán ki-egészíthetjük ezt azzal a feltételezéssel, hogy a szóban forgó forráscsoport az összes létező változatot tartalmazza. Eszerint a kompozíciót három különféle apparátusra / műfajban fogalmazta meg a szerző a hosszabbik, *Hitvallás* című verzióban, és hét különféle apparátusú, illetve hangnemű változata született a rövidebb, *Nemzeti ima* címet viselő darabnak. A *Hitvallás* alapvetően tenor szólóra, kórusra és zenekarra készült; az egyik verzióban a zenekar helyett zongora- (vagy harmónium-) kísérettel, a másikban pedig énekszóló helyett recitációval. A *Nemzeti ima* lényegében a terjedelmesebb mű utolsó, 19 ütemnyi kórusmegszólalásával azonos, vagyis

32 Kiszely-Papp Deborah: „A Queens College Dohnányi-kéziratai”. In: Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 47–58.

33 Mint Kiszely-Papp felhívja rá a figyelmet, a *Hitvallás* partitúrájában (OSZK Ms. mus. 3.265) a következő halvány ceruzabejegyzés látható: „A stimmelket magammal vittem Schindlernek előadás céljára, és Sugárral küldöm vissza. [19]23. IX. 22. Kornstein Egon”. A kéziratot zenekari szólóanyag kivétel természetesen teljesen indokolt.

34 A sajtóban 1921 áprilisában jelent meg néhány kottahirdetés, ezek a fennmaradt kiadvány apparátusát tartalmazzák (pl. *Corvina*, 1921. április 1.), vagy egyáltalán nem tartalmaznak információt az apparátusról pl. *Színházi élet*, 1921. április 10–16.).

a komplikáltabb, professzionális muzsikusoknak szánt zenei anyag esszenciáját adja az – akár – amatőr előadók kezébe. Ennek megfelelően a *Nemzeti ima* hétből öt esetben valóban egyszerű, négyszólamú, mindösszesen 19 ütemes kórusdarab (vegyes, illetve férfikarra B-, G-, illetve C-dúrban); továbbá létezik egy önmagában is sokféleképp felhasználható változat egy vagy két énekhangra zongora- vagy harmóniumkísérettel, esetleg anélkül; azonkívül egy kizárólag zenekarra készült letét, amely a többi *Nemzeti imánál* hosszabb (a maga 44 ütemével a teljes verzió egész kódjának felel meg, mivel egymás után kétszer hangzik el benne a fohász dallama).

3. A Hitvallás zenéje

A *Nemzeti ima* remélt terjedését mindemellett leginkább az szolgálta (volna), hogy maga az „imadallam” kifejezetten könnyen énekelhető. Dohnányi más oratorikus, illetve kantátajellegű műveivel, még az elvben gyermekek számára írt *Stabat materrel* (Op. 46) sem vehető tehát össze ilyen értelemben. Zenei anyaga mégsem érdektelen. A három verssor („Hiszek egy Istenben, hiszek egy hazában, / Hiszek az isteni örök igazságban, / Hiszek Magyarország feltámadásában! Ámen.”) négy-soros zenei letétben jelenik meg, mivel a harmadik sor kétszer hangzik el (1. kotta a 16. oldalon). „Magyarország feltámadása” mint a költemény központi képe azonban nemcsak a szöveg ismétlődése miatt kap hangsúlyt. A dallam ugyanis elhangzása során mind jobban kiteljesedik, s Erkel *Himnuszához* vagy Egressy *Szózatához* hasonló melodikai csúcspontra ér az utolsó sorban. Nem egyszerűen arról van azonban szó, hogy folyamatosan egyre magasabbra kapaszkodnak a sorok. Van ugyan egy ilyen tendencia, amelyet különösen az első és második szövegsor három „hiszek egy” ismétlése során érzékel a hallgató: itt ugyanis kvartot, szextet, majd oktávot ugrik az azonos ritmikájú és szövegkezdetű motívum. A harmadik sor azonban ehhez képest megtorpanást jelent – igaz, ez a visszatartottság jól előkészíti az utolsó sor csúcspontra futását, vagyis ez is azon finom eszközök közé tartozik, amelyek a dallamot kicsit szabálytalanná, s ezáltal izgalmasabbá teszik. Némiképp váratlanak tűnik a kadencia is: nem önmagában a IV. fokú állárlat, hanem a melodikai fordulat miatt, amely mintha a tritonusz (*a'-esz'*) üres csengetését – ha tetszik: az elbeszélő aggodalmát, kételyét – hangsúlyozná. A lelki-zenei megtorpanást érzékelteti az is, hogy a korábbi 4–4 ütemes egységekkel szemben ez a sor 1+4 ütemessé bővül a „hiszek” szó ismétlése miatt. Erre a finom bizonytalanságra válaszol a negyedik sor a maga teljes öntudatosságával (s nem mellesleg 1+1+4 ütemre bővülve), és a dallam csúcspontja, a kétvonalas g hang a „feltámadás” szóra jut.

A „feltámadás”-motívum más tekintetben is érdemes a figyelmünkre. A melódia többnyire lépésekben halad, így a szekundnál nagyobb hangközugrások óhatatlanul kiemelkednek. Ezek közül a *parlando*, triolában elrecitált „hiszek egy” (lényegében: „hiszekegy”) sorkezdetet követő első, egyre táguló ugrás a legjellemzőbb, ez tehát kvart, majd kis szext az első verssor két indításában, oktáv a másodikban és nagy szext a harmadik sorban. Legalább ilyen feltűnő azonban az a kvart terjedelmű, de a kvartot szekundra és tercre osztó motívum (*b'-asz'-f'*), amely a kó-

Hiszek egy Is - ten - ben, hiszek egy ha - zá - ban, hiszek egy is - te - ni

a tempo

p

pp

ö - rök i - gaz - ság - ban, hiszek, hi - szek Ma - gyar - or - szág fel - tá - ma - dá - sá -

ban, Ma - gyar - or - szág Ma - gyar - or - szág fel - tá - ma - dá - sá - ban. A - - - men.

f

VEGYES KAR Hiszek egy Is - ten -

FÉRFI KAR Hiszek egy Is - ten -

cresc.

f

f

1. kotta. Dohnányi: Hitvallás, a kóda, illetve a Nemzeti ima kezdete

rusban először az „Istenben” szóra jelenik meg. Ezt követően még négyszer jelenik meg: kétszer a „Magyarország”, kétszer a „feltáma[dás]” szavakra a harmadik és negyedik zenei sorokban. A két kép – a hit Istenben és Magyarország feltámadásában – ilyen motivikus összefonása biztosan nem lehet véletlen a Dohnányira mindig jellemző, szerves zenei szövésmodban, s nem kell csalódnunk akkor sem, ha a mű további részeiben, azaz a *Hitvallás*ban is várjuk felbukkanását.

A *Hitvallás* megelőző szakasza zeneileg sok tekintetben különbözik a kódától (azaz a *Nemzeti imától*), és kissé nehezebben is megközelíthető annál. A *Nemzeti ima* nemcsak szerény technikai követelményei, apparátusbeli képlékenysége miatt számíthatott nagyobb népszerűsége, hanem azért is, mert egyszerűsége ellenére – mint a fenti kis elemzés is példázta – zeneileg is viszonylag tartalmas. A megelőző szakasz, amely az ütemek számát tekintve nagyjából a mű háromnegyedét, feltételezett időtartamát tekintve pedig mintegy kétharmadát teszi ki, valamivel lazábban szőtt anyagból épül. Négy szakaszból áll: ezek közül az első a költemény első versszakát, azaz magának az imának a szövegét hozza kisebb különbségektől – s persze az apparátustól – eltekintve ugyanabban a megzenésítésben, mint ahogy majd a kódában halljuk. (A költeményben is kétszer szerepel ez a versszak, mintegy keretbe foglalva a többi strófát.) A kis különbségek közül érdemes kiemelni, hogy a „feltámadás” szóra eső csúcspont itt még egy szekunddal alatta van a kódáéhoz képest, s néhány melizmával szegényebb is annál – a kiteljesedést Dohnányi nyilván későbbre tartogatta. Ennek következtében azonban az említett „feltámadás”-motívum itt még nem szólal meg: így válhat majd abszolút csúcsponttá, amikor végül megjelenik. Ám nem lesz újdonság, hiszen a zene szövetében egyéb pontokon kezdettől fogva roppant hangsúlyosan jelen van: olyannyira, hogy ennek *unisono*, *fortissimo* és *tremolo* orgonaponttal kísért hangszeres / zenekari exponálásával indul a mű. Zenei felkiáltásként, egyfajta mottóként áll a darab élén:

2. kotta. Dohnányi: *Hitvallás*, nyitó motívum

A második szakaszt is a *b-asz-f* mottó többszöri, sürgető ismétlése nyitja, s innen indul egy kettősvonallal elválasztva a *Più allegro* tempójú rész, amely zeneileg tekintetben az első szakasz, azaz az imadallam variációja. Háromféle variációs eszköz révén valósul meg a parafrázis: egyrészt sokkal mozgalmasabbá válik a kísérő figuráció; másrészt a téma (maga az imadallam) átvezető anyagokkal elválasztott

szakaszokra bomlik, s egyes szakaszai hol az énekszólamban, hol a kíséretben, hol dísztíve-körülírva, hol eredeti formában bukkannak fel. Az imadallam bűvópatak-szerű jelenléte fogja össze ezt a részt, és a bűvópatakjellegét erősíti az is – a harmadik variációs eszköz –, hogy szinte minden sora más hangnemben bukkan fel. A b-moll alaphangnemből indulunk, az ezt természetesen követő B-dúr azonban hirtelen a-mollba, onnan pedig h-mollba zökken át. Az izgatott kísérfőfigurációval társítva mindez zaklatott, sőt parancsoló hangvételt eredményez – híven követve a vers fokozó felszólításait:

Harcos, ki ezt hiszed, csatádat megnyerted,
Munkás, ki ezt vallod, boldog jövőd veted,
Asszony, ki tanítod, áldott lesz a neved.

Férfi, ki ennek élsz, dicsőséget vittél,
Polgár, ki ezzel kelsz, új hazát szereztél,
Magyar, e szent hittel mindent visszanyertél!

A mind extatikusabb fokozás a „mindent visszanyertél” szavakon az énekszólamban a kétvonalas g-n kulminál (ez a tenorszóló eddigi legmagasabb hangja); majd újra a mottómotívum ismétlődik – mely egyébként a kíséret szövetében az egész szakaszban fel-feltűnt –, s egyre halkulva, egy szertefoszló *tremolo* háttér mellett jelzi az újabb szakaszhatárt.

A mű harmadik egysége, melyet újfent kettős vonal választ el az előzményektől, érzelmileg a legnagyobb skálát járja be mind közül. Ez a *dolce espressivo*, ringatózó-szinkopális kísérettel induló fisz-moll szakasz az elárvult nemzetet énekl meg („Magyar! Te most árva, elhagyott, veszendő, / Minden nemzetek közt lenn a földön fekvő”), hogy aztán, több érzelmi hullám nyomán elinduljon a negyedik egység, amely az utolsó előtti strófa szívdobbanás-szimbólumát állítja a zenei feloldozás középpontjába (3. *kotta*):

Szíved is dobogja, szavad is hirdesse,
Ajkad azt rebegeje reggel, délben, estve,
Véreddé, hogy váljon az ige, az eszme.

A szinte dübörgéssé fokozódó *staccato* dobbanások mind gyorsuló és dinamikában is fokozódó tetőpontra érnek, erre következik az utolsó szakasz, a *Nemzeti ima*, melynek kezdetén a mottómotívum az előzmények nyomán egészen új értelmet kap. Tritonuszos transzformációja azt a kételyt, üldözöttséget, fájdalmat hordozza magában, amely a zaklatott előzményekben az alapvetően lelkesítő szavak mögött mégiscsak mindvégig lüktetett (a 3. *kotta* vége). S amikor aztán erre felcsendül a tiszta kvartus, „igazi” változat a „Hiszek egy Istenben”, azon belül is az „Istenben” szavakra, az a remény gyönyörű és finom zenei megfogalmazásaképp tűnik fel. Ezt egyetlen mozzanat tudja fokozni: hogy tudniillik a már említett, „fel-támadása” szövegrészre eső tetőpontra itt – szemben a mű elején hallottakkal – a kvartus mottómotívum is megjelenik, három hangba sűrítve a Trianon-trauma vetületeit, a fájdalmat, a kételyt és a reményt.

Szi-ved is do-bog-ja, sza-vad is-hir-des-se, aj-kad ezt re-beg-je reg-gel, dél-ben,
p poco a poco cresc.

est - ve, vé-red-dé hogy váljon az i-ge az esz-me:
f rit. colla parte *rit. molto* *ff* *rit.* *dim.*

Tempo I. Maestoso

3. kotta. Dohnányi: Hitvallás, szövegfestés és fokozás a visszatérés előtt

4. A Hitvallás öröksége

Bárhogy is: a Dohnányi-*Hitvallás* nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. A nagyszerű bemutatót követően csupán néhányszor hangzott el, később azonban csak olyan, kivételes alkalmakkor, amikor kifejezetten a szerző kívánhatta másorra tűzését, mint például a művészi tevékenységének 30. jubileuma tiszteletére rendezett filharmóniai hangversenyen.³⁵ Dohnányi maga azonban biztosan nem akart megfelekedni Trianon-kompozíciójáról, hiszen három évvel később *Ünnepi nyitány* (Op. 31) című művében újra felhasználta a dallamot. A gesztusnak, tudniillik hogy egy korábbi, de közismertté nem vált – mondhatjuk kis túlzással: kudarcot vallott – művének zenei anyagát felidézi egy másik kompozícióban, többféle motívációja lehet. Elképzelhető, hogy egy újabb kísérletről van szó a mű meg- és elismertetésére, legitimációjára. Ilyen tekintetben sem lényegtelen körülmény, hogy az *Ünnepi nyitány* kifejezetten nyilvános, reprezentatív alkalomra készült: a Buda, Pest és Óbuda egyesítésének, azaz Budapest születésének 50. évfordulójára rendezett rendkívüli koncertre. Dohnányi nyitánya mellett ezen a nevezetes hangverse-

35 Ld. a Budapesti Hangversenyek Adatbázisát a BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának honlapján, ID_3440, http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp (utolsó megtekintés: 2022. február 20.).

nyen mutatták be Bartók Béla *Tánc-suite*-jét és Kodály 55. zsoltárát, a későbbi *Psalmus hungaricus*t (mindkettőt s természetesen saját kompozícióját is Dohnányi vezényelte a Filharmóniai Társaság élén). Az eseményen márpedig, melyre 1923. november 19-én a Vigadóban került sor, „ott volt a társadalom színe-java, amely együtt ünnepelt a derék filharmonikusokkal a magyar metropolis félszázados jubileumán” – mint a korabeli beszámoló írja.³⁶ A három, kéziratból játszott kompozíció a főváros felkérésére készült, azaz Dohnányi a hivatalos pályázat ignorálása után ilyen módon mintegy „legitimálhatta” saját Trianon-himnuszát. Ugyanakkor dac is van benne, hiszen ne feledjük: a Dohnányi-*Hiszkekegyet* valójában csak a beavattak ismerhették fel, a közönségnek alig volt róla élménye. Valamiféle ismertetőben persze tájékoztatták a hallgatókat, mert a beszámolók szinte szó szerint egybehangzóan ismételték: az *Ünnepi nyitány* a *Himnusz*, a *Szózat* és a *Hiszkekegy* témáit szövi egybe.³⁷

A dallamok megjelentetésének módja azonban komplexebb koncepcióról árulkodik, mint azt a mai napig unalomig ismételt leírásból gondolhatnánk. A nem egész tíz perc terjedelmű kompozíció három külön ültetett és a partitúrában is elkülönített együttest foglalkoztat: két közel egyforma apparátusú szimfonikus zenekart, továbbá középpütt egy rézfúvós csoportot, amely csak a mű utolsó harmadában kapcsolódik be az előadásba. Dohnányi kedvelte a kettőzött apparátust: oratorikus műveiben a gyermekkori próbálkozásoktól kezdve a *Szegedi misén* (Op. 35), a *Cantus vitae*-n (Op. 38) át a kései *Stabat mater*ig (Op. 46) bezárólag szinte mindig kettős kórust alkalmazott. Önmagában zenekar kettőzésére azonban nincs másik példa az életműben, s ezért talán nem túlzás a szétszakítottság szimbólumát látni benne (ugyanakkor és talán elsősorban az egyesülését is – ami a három városrészt, Budát, Pestet és Óbudát illeti).

A komplex apparátus eleven, örömteli zenei anyagot szóltat meg; a $\frac{3}{4}$ -es „főtémáról” sok recenzens asszociált Mendelssohnra (4. kotta). A „főtéma” terminus nem a szonátaformára utal. Bár nem meglepő, hogy Dohnányi ebben a keretben gondolkodik, amikor nyitány komponálásába fog, a szonáta-allegro formától való eltéréseknek kifejezett jelentőségük van. A mű három részből áll: két, párhuzamos felépítésű (A, A'), majd egy ezekkel egyenrangú szakaszból (B vagy kóda). Az A egység szonátaexpozió-szerűen épül fel: a főtémát líraibb karakterű melléktema követi, nem más, mint Egressy *Szózat*-dallamának transzformációja.

Van azonban egy-egy pont a főtéma- és a melléktema-területen, amely azt ígéri, hogy a mű meglepetéseket tartogat, az optimista alaphangból egy másik tónus is kitörni készülődik. A 4. próbajelnél a háttérből baljós trombitaintonáció hangzik fel – majd eltűnik. Ez megismétlődik a melléktemaszakasz végén. Harmadjára az A' párhuzamos pontján jelenik meg újra, s ekkor már nem lehet elnyomni. Mollba fordítja környezetét is, és e drámai pillanatban a rézfúvókon felhangzik a *Hiszkekegy*-

36 „s. g.”: „Rendkívüli filharmóniai hangverseny”, *Uj Nemzedék* 5/263. (1923. november 21.), 6.

37 Az eddig idézettekén kívül ld. még: „B–t.”: „A Filharmóniai Társaság díszhangversenye”, *Népszava* 51/262. (1923. november 20.), 5.

Violino I. *f*

Violino II. *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

Contrabasso *f*

VI. I. *sf*

VI. II. *sf*

Va *sf*

Vc *sf*

Cb *sf*

4. kotta. Dohnányi: Ünnepi nyitány (Op. 31), főtéma

dallam. Ettől a pillanattól fogva a mű nagyformája más irányt vesz: eddig akár szonátaaként is befejeződhetett volna, innentől fogva azonban mintha kisiklana, mint ha egy rendkívüli forgatókönyv lépne életbe (1. faksimile a 22–23. oldalon).

Nagyon különös az összhatás: a rezeken megszólaló dallam mintha nem tartozna a mű „testéhez”, mintha a többi hangszertől függetlenül harsogna. Beépíthetetlen, feldolgozhatatlan, nem tud vele mit kezdeni a környezete – némi vívódás után (jobb híján?) válaszul megszólal a *Himnusz* (a *B* rész kezdetén járunk). A *Himnusz*t különböző hosszúságú dallamtöredékek fonják körbe: a főtéma és a *Szózat*-melléktéma jellegzetes motívumai – jellemzően a vonósokon és a fafúvós szólamokban. És éppen ebből ered a hangsúlybeli különbség a *Hiszkegy*hez képest. A *Hiszkegy* ugyanis mindig a rezeken szólal meg, vagyis sokkal inkább ez a társa a szintén rézfúvós *Himnusz*nak, mint a kísérő szerepbe kényszerített *Szózat*. Ráadásul ez az egyetlen olyan anyag, amelynek a művön belül bizonyos drámai története, fejlődése van: láttuk nehéz megszületését, ahogy a derűs hangulatba akart „betolakodni”; láttuk az első teljes megjelenését, amikor eltérítette a nagyforma szoná-

36

22

Fl.

Ob.

1. Fg.
kontrafg.

Hr. (F)

Tr. (D)

Pos.

Pf.

I

Hf.

Ul. I

Ul. II

Br.

Vc.

Kb.

Fl.

Ob.

Cl. (D)

Fg.

Hr. (F)

Tr. (D)

Pf.

II

Hf.

Ul. I

Ul. II

Br.

Vc.

Kb.

22

1. faksimile: Dohnányi: Ünnepi nyitány (Op. 31), a Hiszekegy-dallam megjelenése (A BTM Kiscelli Múzeum Térkép-, Kézirat- és Nyomatványgyűjtemény szíves engedélyével)

Handwritten musical score for orchestra and voice, page 37. The score is written on multiple staves, including parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Hr.), Trumpets (Tr.), Percussion (Pk.), Harp (Hf.), Violins (I, II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Double Bass (Kb.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, p, mp, f), and articulation marks. A circled section of the score is visible in the upper right quadrant. The page number '37' is written in the top right corner.

taszerű kibontakozását; s eleinte itt a *Himnusz* hömpölygéséhez sem illeszkedik olyan simulékonyan, mint ahogy a *Szózat*- és a főtéma teszi. Ezúttal azonban végül bekövetkezik a zenei feloldás, a három együttes egységbe forr, mégpedig a *Himnusz* utolsó sorára, „Megbühödte már e nép /A multat s jövődőt”. Ez a *tutti* hallgattatja el végül a *Hiszekegy* újra és újra felágaskodó keserűségét, s a záróütemben, immár dúr környezetben végül megtörténik textúrába illesztése is: a *Hiszekegy* vészjósló felkiáltójele megnyugodva oldódik fel az örömteli főtéma sodrásában. Látszólag ugyanoda jutunk, ahonnan elindultunk: derűsen zárul a darab. Ez azonban már a trauma utáni állapot a távolabbi, remélt jövőben, amikor a derű, a tovább élés vágya, a jövőbe vetett hit körbeszövi és gyógyítja a közösség gyászát.

De vessünk még egy pillantást a folyamatosan jelen lévő örömfőtémarra, mely egy nyolcadoló felfutásból, majd egy negyedekben mozgó, *staccato* szakaszból áll. Ez a motívumtöredék, amely az ismételtetés révén hangsúlyt kap, ismerős: ez a kvartot szekundra és tercre osztó feltámadásmotívum. A *Hiszekegy*ben nem ebben a transzpozícióban jelent meg, hanem b-moll/eol szerint: b–asz–f. Azonban még ennek is van parallelje az *Ünnepi nyitány*ban, csak éppen dúrban, mégpedig a nyitómotívumban: b–a(–b)–f. (A B-alaphangnem is azonos.) Mint már említettem, a Palestrina Kórus nemcsak a *Hitvallás* megzenésítését, de egy magyar karácsonyi zongoraművet is kért Dohnányitól. Sőt, Galafrés szerint Demény konkrétan a *Mennyből az angyal* című dallam feldolgozását rendelte meg. Bárhogy is: a két mű egyszerre készült. A *Pastorale* (opuszám nélkül) című improvizatív kis kompozíció Dohnányi egyik legkedveltebb műsorszám, gyakori ráadásszáma lett, még az emigrációs években is ez volt az egyik leggyakrabban játszott saját darabja. Az 1950-es évekbeli amerikai közönség nem kisebb lelkesedéssel fogadta a ragyogó ruhába öltöztetett, számukra persze teljesen ismeretlen dallamot, mint a budapesti Zeneakadémia közönsége 1920 karácsonyán – az első, emlékezetes karácsonyon az ország megcsonkítása után. Aligha tévedünk, ha azt feltételezzük: Dohnányi számára az ártatlan, garantáltan propagandamentes *Pastorale* születésétől fogva szoros kapcsolatódott párdarabja, a *Hitvallás* élményéhez. S ez nemcsak a lélektani-életrajzi helyzetből nyilvánvaló, hanem éppenséggel zenei bizonyítéka is van. Hiszen a *Mennyből az angyal*ban kétszeresen is benne rejlik a feltámadásmotívum: egyrészt a dallam boltívének felső pontján („[...] pásztorok, pásztorok” / „Hogy Betlehembe”), de ha azzal túlzás is volna összefüggésbe hozni, az tagadhatatlan, hogy kezdőmotívuma az *Ünnepi nyitány* örömmotívumával egyezik meg. A magam részéről ezt az összefüggést nem gondolom véletlennek, sőt inkább árulkodónak arra nézve, hogy ez a három mű szoros egységben kezelendő.

Bizonyos értelemben úgy tűnik, Dohnányi Trianon-élményének a *Pastorale* a leghűbb zenei kifejezője. A *Hitvallás*, amelyről feltételezhető, hogy nemcsak belső ihletésre, de politikai igazodására is született (ne feledjük, Dohnányi a Zeneakadémiáról egy évvel korábban kilépett), nem vált közismertté, s bár talán a szélesebb közönség gyászát született kifejezni, végül mégis inkább „magánügy” lett. Mintha az *Ünnepi nyitány*ban való felidézése is valamiféle elfojtásról szólna. Lényeges, hogy Dohnányi a nyitányt nem is jelentette meg nyomtatásban (ezenkívül még egy opuszámot kapott műve maradt kiadatlan.) A *Pastorale* népszerűsége azonban örök;

úgy tűnik, Dohnányi ezen az elvont, sokszorosan stilizált módon tudott hitelesen Trianonra emlékezni. Hiszen senki nem sejtette, hogy amikor az Egyesült Államok vidéki egyetemének színpadán a nyolcvanadik évéhez közeledő közép-európai emigráns eljátszotta a kedves kis kompozíciót, akkor akár a nemzet tragédiájára is utalhatott. Persze nem tudhatjuk, hogy a közösség gyászát vagy éppen nagyon is személyes veszteségeket, Pozsonyt, gyermekkorát, egy soha vissza nem térő, zeneileg is otthonosabb múltat idézett számára – mindenesetre nem primer fájdalommal már, inkább nosztalgikus örömmel, ebben a formában önmagukban már felismerhetetlen zenei eszközökkel.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

THE ‘WEAK RESPONSES’ TO TRIANON IN DOHNÁNYI’S MUSIC

Dohnányi’s composition entitled *Credo / National Prayer* (without opus number, 1920) is the product of the emotional reaction which was adopted by almost the entire Hungarian intelligentsia, and from which a *Psalmus [Hungaricus]*-like masterwork was also born. In Dohnányi, however, the topic ‘found a weak response’ – wrote Bálint Vázsonyi in his monograph of 1971. If Vázsonyi’s general interpretation was not so manipulative, we might not even suspect that the criticism here is actually a defence in disguise. With these smartly composed sentences, he not only stated that Dohnányi reacted less to the tragic consequences of the Treaty of Trianon in comparison with such unquestionable composers as Zoltán Kodály, but he also suggested that Dohnányi’s ‘Trianon-trauma’ could not be so strong as to determine his ideological commitments in the 1920s–1930s, i.e. in the Horthy-era and even afterwards, in World War Two. But was Dohnányi really unaffected, and can we really state that his small cantata, composed to the text of the well-known irredentist prayer by Szeréna Sziklay Papp-Váry, is ‘one of the weakest points in his oeuvre’? This study aims to answer such questions while also investigating some of his other compositions around the *Credo / National Prayer*.

Veronika Kusz (*1980), musicologist, is a senior research fellow at the Institute for Musicology RCH. She graduated at the Liszt Academy of Music (2003) and gained her PhD there (2010). She was a Fulbright ‘visiting scholar’ in 2005/06 conducting researches in the American Dohnányi legacy in Tallahassee. She has published articles in Hungarian periodicals and in international journals such as *American Music*, *The American Harp Journal*, *The Pan*, and *Notes*. Her books: *Járdányi Pál / Pál Járdányi* (Mágus / BMC, 2003, 2016), *Dohnányi amerikai évei* (Rózsavölgyi, 2015), *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok* (Rózsavölgyi, 2020), *A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi’s American Years, 1949–1960* (University of California Press, 2020). At the moment, her work is supported by a János Bolyai Scholarship and a New National Excellence Scholarship.

Laskai Anna

169 ÉV EMLÉKEI*

A Filharmóniai Társaság Zenekarának gyűjteménye a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban

Bevezetés

Az elsősorban 20. századi és kortárs komponisták, zenetudósok hagyatékait megőrző és feldolgozó 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban különleges jelentőségűnek tekinthető a zenei intézménytörténet egyik legfontosabb együttesének, a Filharmóniai Társaság Zenekarának irattári dokumentumait felölelő gyűjtemény. A nagy múltra visszatekintő együttes, Magyarország első szimfonikus zenekara 1853-tól egészen máig a budapesti zeneélet meghatározó intézményének tekinthető. Az Erkel Ferenc és a Doppler fivérek kezdeményezésére megalapított együttest eddigi, csaknem 170 éves működése során olyan neves karmesterek (s egyben a zenekar elnökkarnagyai) irányították, mint Erkel Ferenc, Erkel Sándor, Kerner István, Dohnányi Ernő, Ferencsik János és Kórodi András, mellettük pedig olyan vendégdirigensek, mint Gustav Mahler, Goldmark Károly, Wilhelm Furtwängler vagy Erich Kleiber.¹

A Filharmóniai Társaság együttese hosszan tartó működése során gazdag dokumentációt őrzött meg, amely 2022. február 25-én került a Magyar Tudományos Akadémiához. A letéti szerződés ünnepélyes keretek között került aláírásra az MTA székházában, mely alkalommal a gyűjtemény gondozását a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumra bízta.² A gyűjtemény több száz dokumentumot tartalmaz, melyeknek a rendszerezése és digitalizálása azóta elkezdődött.

A Filharmóniai Társaság Archívumát készülő disszertációm kapcsán kerestem föl 2017-ben, és az anyagrészt áttekintésekor figyeltem fel az együttes külföldi hangversenyeinek gazdag dokumentációjára, melynek köszönhetően értekezésem

* Előadasként elhangzott 2022. május 19-én a BTK Zenetudományi Intézet által rendezett *Tudományos Fórum Extra* című eseményen, amely az Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tízéves fennállásáról emlékezett meg. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Bár jelen összefoglalás nem a nagy múltra visszatekintő zenekar működésének ismertetésére koncentrál, szeretném mégis felhívni a figyelmet egy általam összeállított idővonalra, amely a filharmonikusok történetének legfontosabb eseményeit sorakoztatja föl. A virtuális archívum a Filharmóniai Társaság honlapján érhető el: <https://bftz.hu/archiv>. (Utolsó megtekintés: 2022. február 30.)

2 A gyűjtemény befogadásáról és a letéti szerződés ünnepélyes átadásáról a következő híradás jelent meg a Magyar Tudományos Akadémia honlapján: https://mta.hu/mta_hirei/a-magyar-tudomanyos-akademiahoz-kerult-a-budapesti-filharmoniai-tarsasag-zenekaranak-gyujtemenye-111987. (Utolsó megtekintés: 2022. február 30.)

témája Dohnányi és az együttes külföldi hangversenyeinek feltárása felé irányult. A Társaság archívuma, amely eredetileg az Operaház épületében kapott helyet, kutatásom idején már egy Jókai téri épület kis helyiségében lett ideiglenesen elhelyezve, mégpedig az Operaház épületének felújítása miatt. Bár a költözés utáni állapotok (a helyiség szűkössége és a többé-kevésbé még dobozokban tárolt dokumentumok miatt) megnehezítették a kutatást, az együttes kottatárának részét képező irattárban lenyűgözően impozáns gyűjteményt tanulmányozhattam.³ Jelen áttekintés a zenekar archívumának történetét és összetételét mutatja be, különös figyelmet fordítva azokra a dokumentumcsoportokra, amelyek a jövőbeli kutatás szempontjából érdekesek lehetnek.

Előzmények: A zenekar Emlékgyűjteményének létrehozása

Csuka Béla a Társaság fennállásának kilencvenedik évfordulója alkalmából 1943-ban közreadott kötetében számolt be elsőként arról az Emléktárról, amelyet az együttes történetével kapcsolatos emlékek és dokumentumok megőrzése céljából alapítottak.⁴ A nagy múltú zenekar az Operaház 1930-ban megnyitott emlékgyűjteményének mintáját követve kezdett hasonló vállalkozásba, már csak azért is, mert – mint ahogy erre Csuka, a gyűjtemény „őre” rávilágított – „sajnálattal kellett megállapítanunk, hogy az Operaháznál 31 évvel idősebb Filharmóniai Társaság emlékeinek összegyűjtésére és rendezésére mindaz ideig senki sem gondolt. Hogy e nagy mulasztást a lehetőség szerint pótolhassuk, 1931-ben kezdtük meg Emlékgyűjteményünk megszervezésének a munkáját.”⁵ Csuka kitér a gyűjteményben őrzött legfontosabb dokumentumcsoportok rövid ismertetésére is, valamint megemlíti egy – az Emlékgyűjtemény zenei és irattári anyagaitól független – zenetudományi könyvtár létesítésének tervét is, amelynek alapjait Csuka beszámolója alapján 1933-ban tették le, s a Társaság egyik alapítója és első elnökmegválasztása után „Erkel Ferenc-könyvtárnak” nevezték el. E könyvtár tíz évvel később, Csuka kötetének megjelenésekor, 1943-ban már ezres példányszámmal büszkélkedhetett.⁶ Egy 1931. október 30-i jegyzőkönyvi feljegyzés is tanúskodik a könyvtár megszervezéséről, ebből az is kiderül, hogy a zenekar akkori elnökmegválasztása, Dohnányi Ernő a választmány tagjaival egy emléklakettet szavaztatott meg Csuka Bélának a fáradozásaiért.⁷

A korabeli sajtóorgánumokban e forrásokon kívül csupán szórványosan találkozhatunk a Társaság gyűjteményeiről szóló híradásokkal. A *Budapesti Hírlap* újságírója, Innocent Vincze Ernő 1935-ben a zenekari tagok derűs emlékeit közreadó írásának bevezetőjében festi le az együttes mindennapjait körülvevő környezetet,

3 Az együttes kottatárának példányai nem kerültek a Zenetudományi Intézetbe, hiszen nagy részüket a zenekar a mai napig használja.

4 Csuka Béla: *Kilenc évtized a zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság Emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából*. Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943, 213–215.

5 Uott, 213.

6 Uott, 215.

7 A Filharmóniai Társaság Zenekarának jegyzőkönyve (1923–1934), 283–284. Jelzet nélkül. BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Budapesti Filharmóniai Társaság-Gyűjtemény

és a könyvtár mellett megemlíti a Filharmóniai Társaság múzeumát is.⁸ Nagy valószínűséggel ez utóbbiban kaphatott helyet az együttes irattári és tárgyi emlékeit őrző, ám ezúttal más elnevezéssel megjelölt Emlékgyűjteménye, amelyet Az Est tudósítása alapján, 1937 tavaszán terveztek megnyitni a nagyközönség számára.⁹ Bár a későbbiekben egyetlen forrás sem utal arra, hogy valóban létrejött-e a tervezett múzeum, az azonban bizonyos, hogy ahogy a könyvtár létrehozásában, úgy az együttes gyűjteményének gondozásában is Csuka Béla játszott meghatározó szerepet. A múzeum őrre ugyanis nemcsak a zenekar gordonkaművészeként tevékenykedett, s a hazai viola da gamba- és barytonjáték egyik első kimagasló egyénisége volt,¹⁰ de tudományos érdeklődést is mutatott. Rendezte a Filharmóniai Társaság emlékeit és dokumentumait, valamint a Társaság elnökkarnagyának, Dohnányi Ernőnek filharmóniai szerepléseiről, illetve Magyarországon maradt könyv- és kottagyűjteményéről is részletes listát készített.¹¹ Minden bizonnyal Csuka Bélának volt köszönhető az is, hogy a Filharmóniai Társaság Dohnányi-korszakából maradt fenn a legtöbb irattári dokumentum (1. faksimile).

A Filharmóniai Társaság Archívumának dokumentumtípusai

Bár a Zenetudományi Intézetbe került iratanyag rendezése és katalogizálása még folyamatban van, a Filharmóniai Társaság gyűjteményét az alábbi kategóriákba csoportosíthatjuk: a Társaságnak és jóléti egyesületeinek a jegyzőkönyvei; alapszabályok; sajtógyűjtés; műsorlapok, műsorfüzetek, plakátok; levelezés; pénzügyi iratok; valamint különféle jegyzékek (például névsorok, törzskönyv, próbanaplók). A gyűjtemény a számos írásos dokumentum mellett nagyszámú fényképet, festményt és tárgyi emléket is megőrzött, ezek nagy része azonban az együttes birtokában maradt. A jelenleg hozzáférhető legfontosabb dokumentumtípusokat az 1. táblázat (a 30. oldalon) foglalja össze, s szemlélteti azt, hogy az adott típusú anyagrészek az együttes működésének mely időszakból maradtak fenn. Mint látható, a zenekar első évtizedeiből, vagyis a 19. század második felétől egészen a 2000-es évek elejéig terjedő időszakig többféle forrástípus megtalálható, bár az 1950-es évektől kevesebb forráscsoportból maradtak fenn tételek.

-
- 8 Innocent Ernő: „Magszóal a zenekar – hangszer nélkül... Vidám emlékek, tréfák, apróságok az Operaház zenekarának életéből”, *Budapesti Hírlap* 55/294. (1935. december 25.), 38.
- 9 (Szerző nélkül): „Tavasszal megnyílik a Filharmóniai Társaság múzeuma”, *Az Est* 28/29. (1937. február 6.), 12.
- 10 Batizi László (szerk.): *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944, 385–386. Csuka nem csupán gyakorló muzsikusként, de publikációival zenei íróként is jelentős munkát végzett e két historikus hangszer szélesebb körű megismertetésével, ráadásul Haydn barytonművei jegyzékének összeállításával nem csupán a hazai, de a nemzetközi Haydn-kutatás számára is nagy szolgálatot tett. Ld. Csuka Béla: „Viola da gamba”, *A Zene* XV/7. (1934. január 1.), 89–92.; uő: „A baryton”, *A Zene* XX/7. (1939. január 15.), 135–141.; uő: „Haydn és a baryton”. In: *Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957, 669–728.
- 11 Laskai Anna: „Hát, kultúrebereknek mindig van. Dohnányi Ernő könyv- és kottatárának története”. 1. rész: *Muzsika* 60/10. (2017. december), 11–15., 2. rész: *Muzsika* 61/1. (2018. január), 14–18.

Mejegyzések
a Filharmoniai Társaság hangversenyműsorainak
első kötetéhez.

Ez első kötetben a Filharmoniai Társaság első 49 évének hangversenyműsorai nyertek ellefezést. Bár kívánatos lett volna e kötetben az egész első felosztás műsorait egybegyűjtve látni, azonban tekintettel arra, hogy 1902 őszétől kezdődően a filharmoniai műsorok nagyobb terjedelemben a „Zeneközöngy”-ben jelentek meg, célszerűbbnek látszott a 50. évad műsorait új kötetben kezdeni el.

Társaságunk működésének első évtizedeiben a műsorokat nem gyűjtötték rendszeresen. Ennek következtében az itt található 280 műsor közül eredetiben csak 203 db maradt fenn. Hogy a hiányzó 77 műsor közül 72-öt legalább másolatban pótolhassak*, a következő idegen forrásokat kellett igénybevennem:

1.) D'Isoz Kálmán nemzeti múzeumi igazgatónak

* 5 db esik a 49 év alatt tartott nyilvános főpróbára, melyek műsorait nem őrizték meg, az országunknál fogva pótlásuk sem sikeres.

A Filharmóniai Társaság irattárának legfontosabb dokumentumai																
Dokumentumtípus	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000
Jegyzőkönyvek (zenekar)					1893–1934							1970–1985				
A Filh. Társ. Özvegy- és Árvasegélyező Egyesületének jegyzőkönyvei					1890–1943											
A „Nyugdíjas Filharmonikusokat segélyező Dohnányi Egyesület” jegyzőkönyve									1921–1945							
Alapszabályok			1870–1924													
Tagok névsora			1867–1935													
Próbanaplók					1900–1932											
Kottári katalógusok											1938–2015					
Kritikák						1892–1990										
Műsorfüzetek					1887–1943							1960–2017				
Műsorlapok			1853–1921													
Levelek				1887–1938						1941–1976						
Pénzügyi iratok											1948–2000					
Plakátok									1908–2017							

1. táblázat

A gyűjtemény összetételét közelebbről megvizsgálva kiderül, hogy a Filharmóniai Társaság működésének első évtizedeiből csak szórványosan maradtak fenn dokumentumok, már csak azért is, mert a Társaság alapszabályát csak jóval a megalakulását követően, a kiegyezés után, 1870-ben hagyták jóvá.¹² Az irattár is csaknem két évtizeddel később, 1887-től kezdte szisztematikusan megőrizni az együttes működéséhez szorosan kapcsolódó dokumentumokat. Szintén ettől az évtől rögzíti a Társaság a választmányi üléseket jegyzőkönyvek formájában, amelyekből az 1893 és 1990 közötti időszakból maradtak fenn példányok. Ezekon kívül a Társasághoz kapcsolódó, korabeli elnevezése szerint „jóléti” szervezeteknek – a „Nyugdíjas Filharmonikusokat segélyező Dohnányi Egyesületnek” és a „Filharmóniai Társaság Özvegy- és Árvasegélyező Egyesületének” – a jegyzőkönyvei és alapszabályai is megtalálhatóak a gyűjteményben, megalakulásuktól egészen az 1940-es évek közepéig. A Társaság üléseiről készült jegyzőkönyvek vizsgálata során ugyanakkor nem csupán az intézmény működésének legfőbb eseményeibe, hanem a koncertprogramok összeállításáról és a hangversenyeket vezénylő karmesterek személyéről szóló eszmecserekrébe, valamint a mindennapi problémák megvitatásába is betekintést nyerhetünk (2. *faksimile*).

Ez utóbbira, mégpedig egy más forrásból még nem ismert belső konfliktusra találunk példát az együttes jegyzőkönyvének 1923. évi bejegyzéseiben, amely egy, az akkori elnökmegnyitó, Dohnányi Ernő elleni puccskísérletet rögzít, amelyet a zenekar egyik muzikusa indított el. A bejegyzés szerint Fekete Gyula, az együttes

12 Csuka: *Kilenc évtized...*, 213.

332

LI XX. Közgyűlés.
1922 június 16-án

Elnök: Dohányi Gusztáv Igazgató: Komor Vilmos.
Jelen van: 86 tag.

Elnök údvököli a megjelenteket és
megnyitván a közgyűlést a jegyzőkönyv
hitelesítésére felkéri Schuster és
Dr. Kárpáthy urakat.

Tapszavú slótt Rauscher határozat
ot kér a hivatásos tisztviselőkre.

Közgyűlési kimondja, hogy
az igazgatónak távol levőket
meg kell büntetni, mintha egy
próbát nem látogatott volna.

Dancsiga napirend slótt február-
lál és arra kéri a közgyűlést,
hogy ne hagyja meg a szemé-
lyes igazságot befolyásolni.
De kérésnek szétmondja
három inkább fogjunk össze
mindnyájunk érdekében. (Elutasít)
A napirend első pontja
a választmány jelentése. A
jelentéshez felkéri a szilárd fel-
kérésre a külterületi adó
rincsen fizetett összegeket.

Komor felvilágosítja, hogy
mindent megtett a választ-
mány a szilárd adó elengedé-
sére, amit bizonyít, hogy a
törvény 5% helyett hány-

második hegedűszólamának tagja indítványozta az eljárást az elnökmegyer ellen; az elnökségi tagokat megkerülve azt követelte, hogy a következő évad folyamán Dohnányi mindössze csupán két hangversenyt dirigálhasson. A következő közgyűlésen ismét napirendi pontként tárgyalták Fekete kezdeményezését, s mint kiderült, a zenekar hegedűművésze elsősorban azért gyakorolt a szabályokat kijátszva nyomást az együttes tagjaira, mert nem tartotta megfelelőnek Dohnányi karmesteri kvalitásait.¹³ A puccskísérletről sem más forrásokból, sem a Dohnányi-életrajzokból nem szerzünk tudomást, ami jelzi: a jegyzőkönyvek a kutatás számára unikális információkkal is szolgálnak.

A Filharmóniai Társaság repertoárjáról szintén Csuka Béla készített részletes jegyzéket.¹⁴ Ennek összeállításához nyilvánvalóan segítségül szolgáltak azok az emlékgyűjteményben őrzött hangversenyműsorok, melyeket az 1853 és 1902 közötti időszakból maga Csuka rendezett kötetbe, s egy bevezetővel, vagy ahogy ő maga utalt rá, közreadói előszóval látott el. Ezenkívül a műsorfüzetekben megjelenő hangversenyműsorok és különálló műsorlapok is a rendelkezésére állhattak: ezekből is bőséges számban maradtak fenn példányok egészen az 1940-es évek elejéig. Az ezt követő időszak hangversenyprogramjainak dokumentációja azonban változatosnak és évenként eltérőnek tekinthető. Mindezek alapján valószínűnek tarthatjuk, hogy bár a gyűjtemény őrök, Csuka Bélának 1944-es távozása után megszűnt a szisztematikus gyűjtés, ám ennek ellenére mégis színes és gazdag dokumentáció maradt ránk a következő évtizedekből is. Az együttes több száz unikális értékkel bíró óriásplakátot tartalmazó gyűjteménye szintén hozzájárul a zenekar repertoárjának feltérképezéséhez (3. *faksimile*).

A hangversenyek recepciójára vonatkozó adatokat azok az óriási, szintén Csuka Béla és elődei által összeállított albumok őrizték meg, amelyek a századfordulótól egészen az 1940-es évek közepéig tartalmaznak híradásokat. Ez utóbbi forráscsoport, amely a hangversenyek dátuma alapján kronologikusan rendezi az együttes koncertjeiről megjelent kritikákat, az egyik legértékesebb része a Filharmóniai Társaság gyűjteményének, már csak azért is, mert egy-egy hangversenyhez akár tíztizenöt sajtóorgánumból származó újságkivágat is tartozik. Külön jelentőséggel bírnak a külföldi turnékról készült sajtógyűjtések – például az 1928-as jubileum alkalmán megvalósult európai, az 1936-as olaszországi és bécsi, valamint az 1937-es németországi koncertkörútról –, amelyekben a Magyarországon megjelent híradásokon kívül a külföldi kritikák is megtalálhatók. Szerencsés módon a hazai hangversenyekről szóló magyar nyelvű kritikák mellett több német nyelvű budapesti lap híradását is megőrizték. Míg a század első feléből származó sajtóvisszhangok nagy része egységekbe rendezve maradt fenn, az 1950-es évek utáni újságkivágatok nagy része csak a közelmúltban került rendezésre.

13 Ld. bővebben: Laskai Anna: „Nekem nem kellene kritikások”. A karmester Dohnányi és az 1924-es sajtóbotrány eseményei”. DOI-szám: 10.23714/mza.10011_NKFIH_123819. https://zti.hu/files/mza/docs/Forraskutatas_2019/Nekem_nem_kellene_kritikusok_Laskai_tanulmany.pdf

14 Csuka: *Kilenc évtized...*, 109–207. A jegyzék kézírata Csuka Béla hagyatékában maradt fenn, amelyet az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őriz.

SMETANOVA SÍŇ — OBECNÍ DŮM

Ve čtvrtek, dne 24. září 1925 o půl 8. hod. večerní

II. KONCERT
BUDAPEŠTSKÉ
FILHARMONIE

DIRIGENT E. DOHNÁNYI

Solista E. Dohnányi, klavír.

POŘAD:

1. *A. Dvořák*: „Karneval“, ouvertura.
2. *Béla Bartók*: Deux portraits, op. 5.
3. *W. A. Mozart*: Klavírní koncert* G-dur
a) Andante b) Allegro c) Andante.

Solista E. Dohnányi.

4. *R. Strauss*: „Don Juan“, symfonická báseň.
5. *Fr. Liszt*: Uherská rhapsodie I. f-moll.

* *Koncertní křídlo „Blüthner“.* dodal zástupce *S. Kohn, Praha.*

Uváděči mají nařizeno nepouštět nikoho za jednotlivých čísel do koncertní síně.

Az együttes repertoárjának értékeléséhez további kiegészítésül szolgálhatnak azok a katalógusok, melyek könyv- és kottatárak összetételéről tájékoztatnak. E jegyzékek részletesen rögzítik a gyűjteményben található kották kiadási adatait, az elérhető szólamkották számát és több esetben bekerülésük idejét is. Kottatárak ezeken kívül szerzői kéziratos partitúrákat is megőrzött, hiszen a kezdetektől napjainkig számos hazai ősbemutató – például Bartók, Dohnányi, Kodály és Weiner műveinek első előadása – köthető az együttes nevéhez. Bár a kottatár példányai nem kerültek a Zenetudományi Intézetbe, a 20. századi komponisták kéziratainak elektronikus másolatai egy digitalizálási megállapodás értelmében a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban is tanulmányozhatók lesznek (4. *faksimile*).

Nemcsak a Társaság gyűjtötte albumokba a sajtódokumentumokat. A zenekar tagjai is készítettek saját kezűleg ilyeneket, amelyek egy-egy konkrét tematika szerint válogatnak a fennmaradt emlékekből. A 20. század első feléből csupán a Társaság nyolcvanéves fennállása alakalmából összeállított jubileumi album maradt fenn (1933), az 1970-es évekből azonban több is, amelyek egy-egy külföldi hangversenykörút dokumentációját rendezik egységbe. Ezek a sajtókiadványokon kívül hangversenyműsorok szóróanyagait, fényképeket, térképeket, leveleket tartalmaznak, de olyan érdekes, belső használatra szánt listákat is, mint a zenekari tagok ülésrendje a repülőn vagy a szállásokon a szobabeosztás.

Fennmaradtak továbbá próbanaplók is, amelyekből kiderül, hogy egy-egy koncert előtt hány alkalommal próbált az együttes, vagy ki vezette a próbát. Ezekből a próbanaplókból sajnálatos módon csupán két kötet maradt fenn, melyek az 1900 és 1932 közötti időszak adatait rögzítik. Érdemes összevetni ugyanakkor a naplókban található adatokat például a hangversenyekre reflektáló sajtóvisszhangokkal, ugyanis előfordulhat, hogy egy hangversenynek azért volt negatív a fogadtatása, mert a zenekar valóban nem próbált eleget a koncertre. Így például az 1924. október 13-i, Dohnányi vezényelte hangverseny után számos lesújtó kritika jelent meg, sőt valóságos botrány bontakozott ki a zenekritikusok és az együttes között.¹⁵ A kritikusok a koncerten felhangzó Bruckner-szimfóniában alkalmazott húzásokat, illetve az előadás vitatható minőségét nehezményezték. A próbanaplók áttekintése után nyilvánvalóvá válik, hogy a nyilvános főpróba előtt Dohnányi mindössze háromszor próbált a zenekarral, s ezek közül csak egyetlen olyan alkalom volt, amikor az egyébként igen nehéz Bruckner-szimfóniával foglalkozott. A zenekar kvalitásairól nem csupán a sajtóvisszhangokból kaphatunk képet, hanem a hangfelvételekből is, amelyekből csak az utolsó pár évtizedből őrzött meg a gyűjtemény később modern hanghordozóra, CD-re rögzített felvételeket. Ugyanakkor szerencsére korábban is készültek az együttes játékaról hangfelvételek, s először éppen a Dohnányi-korszakban (5. *faksimile* a 36. oldalon).

A dokumentumok közül levelek maradtak fenn a legnagyobb számban. A hangversenyműsorokhoz hasonlóan Csuka az együttes ügyeivel kapcsolatos legértékesebb levélváltásokat is egy külön kötetbe rendezte, amelyet „A Filharmoniai Társaság elnökeinek, vendégeinek és barátainak írásai 1887–1927” címmel látott el.

15 A kritikabotrány eseményeiről ld. bővebben: Laskai: *Nekem nem kellene kritikusok...*

Partitúra	Stimm	
Bartók Bela		
17	/	Mét kép (Deux images) Op. 10
18	/	Deux portraits Op. 5
19	/	1. Suite Op. 3
20	/	2. Suite für kl. Org. Op. 4
21	/	Terz Suite
22	/	I. Rhapsodie (szólaművészet) Op. 106 mit Org.
23	/	Magyar képek.
24	/	Magyar parasztdalok.
25	/	12. román tánc (Dall. Dances Roumaines)
Berlioz Hector		
26	/	Sinfonie fantastique Op. 14
27	/	" dram. Romeo u. Julia Op. 17
28	/	" " " Fee Meé
29	/	" Harold in Italier Op. 16
30	/	" Trauer u. Triumph Op. 15
31	/	Die Sommerfrüchte, 6 Capricer
32	/	Grosse Todtenmesse Op. 51

4. faksimile. Bartók-művek a Filharmóniai Társaság kottatári katalógusában

1925-

Hang- verseny száma	P r ó b a			A próba		Karnagy
	sz.	k e l t		ideje	helye	
I. fél. 1925	1	IX	15. 16	10-1	Cukrásza	Johánási
	2	"	17	10-1	"	"
	3	"	18	10-1	"	"
	4	"	19	10-1	"	"
	5	"	21	10-1	"	Komor
II. fél. 1926	6	okt	8	10-1	H. Sz.	Kerner
	7	"	10	10-1/2	Leneška- dunia.	"
	8	okt	23	10-1	H. Sz.	Bruoch friz
	9	"	24	10-1/2	H. Sz. okt.	"

Csehszlovák hangversenykötet.

5. faksimile. Az együttes 1925/1926-os évadának próbaadatait rögzítő napló egyik oldala

Az album, a magyarországi és a nemzetközi zeneélet kulcsfontosságú alakjainak – így például Bartók Bélának, Goldmark Károlynak, Erich Kleibernek, Richter Jánosnak, Richard Straussnak, Ottorino Respighinek, Siegfried Wagnernek vagy éppen Gustav Mahlernek – mintegy kétszázötven eredeti levelét tartalmazza betűrendben. A gyűjtemény ezeken kívül még több ezer levelet és táviratot is megőrzött az 1930-as évek végétől az 1940-es évek végéig, illetve az 1960-as és 1970-es évekből. E levelek számos információval szolgálnak például a vendégkarmesterek szereplésének körülményeiről, az előadott művekről, valamint az együttes finansziális ügyeiről. A neves karmester, Hermann Abendroth 1955. május 5-i levele például arról tanúskodik, hogy Beethoven 9. szimfóniáját, a wagneri–mahleri hagyományt követve, megnövelt fúvóskarral kívánta előadatni. A karmesterek mellett közéleti személyiségek leveleit is megőrizte ez a gyűjtemény. Herceg Esterházy Pál 1932. április 18-i, Dohnányinak írt levelében az együttes tiszteletbeli tagjává választásáért mond köszönetet (6. *faksimile* a 38. oldalon).

A gyűjteményben fennmaradt törzskönyv és taglisták a legkorábbi időszakról, 1867-től rögzítik a zenekar tagjainak adatait. E lajstromok több esetben pontosabb adatokat tartalmaznak az együttes muzsikusról, mint például a lexikonok szócikkei, sőt számos alkalommal e forrásokból tudhatjuk csak meg a zenészek születési dátumát, pontos hivatali idejüket, valamint más személyes adataikat.

A dokumentumokon túl: a zenekar történetének irodalma

Mindezek egyértelművé teszik: a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának gyűjteménye igen sokszínű dokumentációt őrzött meg működésének immár csaknem százhetven évéből. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban elhelyezett dokumentumok a jövőbeli kutatás számára lehetővé teszik nem csupán az együttes történetének részletes feltárását, de a 20. századi zene- és intézménytörténet minél pontosabb megismerését is.

Bár az együttes történetéről már néhány – általában jubileumok apropóján megjelent – emlékkönyvből tájékozódhatunk, az e kötetekből hiányzó jegyzetparátus miatt nem tudható, milyen mértékben támaszkodtak a Filharmóniai Társaság archívumának dokumentumaira. Az első ilyen kötet 1903-ban, az együttes fennállásának ötvenedik évfordulója alkalmából *A Filharmóniai Társaság múltja és jelene 1853–1903* címmel látott napvilágot.¹⁶ Az impozáns kiadvány a történeti áttekintés mellett a zenekar koncertjein felcsendült műveket is listázza. Hasonló felépítésű, ám a repertoár és a közreműködő előadóművészek, karmesterek felsorolását tekintve sokkal ambiciózusabb a Társaság szólócsellistájának, Csuka Bélának már említett, 1943-ban megjelent, máig alapvetőnek tekinthető munkája.¹⁷ Ennél

16 Mészáros Imre–Isoz Kálmán (szerk.): *A Filharmóniai Társaság múltja és jelene 1853–1903*. Budapest: Hornyánszky Viktor császári és királyi udvari nyomdája, 1903.

17 Csuka: *Kilenc évtized...*

18 Breuer János (szerk.): *A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 125 esztendeje (1853–1978)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.



Budapest, 1932. április 18.

M é l t ó s á g o s U r a m !

Külföldi rokonlátogatás után Budapestre visszatérve, kaptam kézhez Méltóságod folyó hó 5-iki nagybecsű sorait, amelyekben tudósít, hogy a Magyar Filharmóniai Társaság csekélységemet tiszteletbeli tagjává választotta meg.

A személyem iránt megnyilvánuló bizalmat úgy Méltóságodnak, valamint a bölcs vezetése alatt álló Társaságnak is nagyon köszönöm, s szívből kívánom, hogy Méltóságod szakavatott és lelkes vezetése a jövőben is sok dicsőséget és hirt szerezzen a magyar zenei életben oly nemes szerepet betöltő Filharmóniai Társaságnak.

Fogadja, Méltóságos Uram, őszintén érzett kiváló tiszteletem kijelentését.

Esterházy Pál

Méltóságos

Dr. D o h n á n y i E r n ő u r n a k,
m.kir.kormányfőtanácsos, a Magyar Filharmóniai
Társaság elnök-karnagya,

B u d a p e s t .

6. faksimile. Herceg Esterházy Pál levele Dohnányi Ernőnek (1932. április 18.)

jóval szerényebb formátumú a következő – szintén évfordulóhoz köthető, ezúttal a 125. jubileumra készült –, Breuer János szerkesztette kiadvány, mely 1978-ban látott napvilágot.¹⁸ Újabb impozáns emlékkönyv készült a Filharmóniai Társaság fennállásának 150. évfordulója alkalmából 2005-ben, Bónis Ferenc közreadásában.¹⁹ Az együttes legfontosabb korszakainak olvasmányos, mégis rendkívül gazdag bemutatása mellett a kötet egy CD-mellékleten, táblázatban közli a százötven év hangversenyeinek adatait. A legújabb kiadványok esetében azonban problematikusnak tekinthető, hogy nem primer forrásokra építenek, hanem bevallottan Csuka

19 Bónis Ferenc: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje, 1853–2003*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005.



1. kép. Wilhelm Furtwängler és a Budapesti Filharmoniai Társaság 1939-ben

Béla már említett kiadványát használják kiindulópontul, ami lehetetlenné teszi a téma kritikus-elemző megközelítését. Bónis Ferenc ugyan hivatkozik kötete előszavában a Filharmoniai Társaság Archívumának fényképgyűjteményére és irattárára, az azonban nem tudható pontosan, hogy munkája elkészítéséhez milyen mértékben használta a gyűjtemény gazdag irattárát. Az előszóban Bónis azt a – nem teljesen helytálló – megállapítást tette, hogy az együttes nem minden időszakában gyűjtötte szisztematikusan az történetükhöz kapcsolódó dokumentumokat, s hogy a vidéki és külföldi vendégszereplések sajtóvisszhangjaiban is találhatunk hiányosságokat.²⁰

A gyűjtemény ismeretében kétségtelenül elmondható, hogy a II. világháborút követő évek dokumentációjában vannak hiányok, a hangversenyek sajtóvisszhangjai azonban bőséges mennyiségben állnak rendelkezésre. Ez egyébként így van a külföldi koncertek kritikáinak esetében is. Az 1937-ben lezajlott németországi turné állomásai közül például csak a berlini hangversenyről százegey különböző napilap számolt be, de hasonlóan gazdagnak tekinthető a század második felében tar-

20 Uott, 6.

tott külföldi hangversenyekhez kapcsolódó írásos anyagrész is. Ha a Filharmonikusok nem akarták volna megőrizni emlékeiket, nem maradhatott volna fenn a század első felének és a Dohnányi-korszaknak gazdag – valójában az egész archívumot tekintve a leggazdagabb – dokumentációja. Mindebből arra lehet következtetni, hogy könyve összeállításakor Bónis Ferencnek vélhetően nem állt rendelkezésre az egész irattári anyagrész, aminek persze elsődleges oka az lehetett, hogy a fennmaradt dokumentumok – részben rendezetlenül – a kottatár mélyén rejtőztek.

A Filharmóniai Társaság e gazdag gyűjteményének dokumentumaiból megjelent már néhány – fekete-fehér vagy színes illusztrációként – az imént említett jubileumi kiadványokban. Jőmagam egy 2023-ban, az együttes fennállásának 170. évfordulója alkalmából megjelenő újabb, ezúttal kétnyelvű impozáns kötet összeállításán dolgozom. *A Filharmóniai Társaság története képekben és dokumentumokban (1853–2023)* című gazdagon illusztrált kiadvány az együttes gyűjteményében található – és nagyrészt még publikálatlan – dokumentumok és fényképek felsorakoztatásával kívánja bemutatni a zenekar százhetvenéves történetét.

ABSTRACT

ANNA LASKAI

MEMORIES OF 169 YEARS

The Collection of the Budapest Philharmonic Society Orchestra in the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music

In the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, which primarily preserves and processes the legacies of 20th century contemporary composers and musicologists, the collection of archival documents of the Budapest Philharmonic Society Orchestra is of special importance. This long-established ensemble, the first symphony orchestra in Hungary, can be considered the most important institution in Budapest's musical life from 1853 to the present day. Founded on the initiative of Ferenc Erkel and the Doppler brothers, during its almost 170 years of existence the orchestra has been conducted by such renowned conductors (also the orchestra's chief conductors) as Ferenc Erkel, Sándor Erkel, István Kerner, Ernő Dohnányi, János Ferencsik and András Kórodi, and also by foreign guest conductors such as Gustav Mahler, Károly Goldmark, Wilhelm Furtwängler and Erich Kleiber. The present overview provides the history of the ensemble's archives and the most important documents they preserve, and attempts to draw attention to the types of documents that will prove most promising for research.

Anna Laskai graduated in musicology at the Budapest Liszt Academy of Music in 2017, and enrolled in the Doctoral School at the same institution (2017). Her PhD thesis deals with the foreign tours of the Budapest Philharmonic Orchestra in the 'Dohnányi-period' (1919–1944). She has been an external staff member, then an assistant research fellow at the Institute for Musicology RCH since 2014. She is the curator of the collection of the Budapest Philharmonic Society at the Institute, and is also working on the compilation of the history of the orchestra (online publication). She took an active part in the work of cataloguing the different Dohnányi collections. She has published a monograph on Gyula Dávid both in Hungarian (2016) and English (2018) in the series *Hungarian Composers*. She has also compiled a catalogue of 85 contemporary Hungarian composers as a commission for the Hungarian Society for Composers (publication in 2022). She was awarded the Fellowship Granted by the Hungarian Republic, and Zoltán Kodály Scholarship (Ministry of Culture, 2022) and the New National Excellence Programme (Ministry of Innovation and Technique, 2018, 2019).

Szabó Ferenc János

„SAJÁT HANGJA, VIGYE HAZA!”*

Magáncélú hanglemezkészítés Magyarországon 1950 előtt

A magáncélú hangfelvétel-készítés¹ egyidős a hangfelvétel-történettel, hiszen fonográffal bárki rögzíthette saját vagy másvalaki hangját, hangszerjátékát,² így külföldön Julius Block,³ Lionel Mapleson⁴ vagy Budapesten Bartók Béla.⁵ Az 1945 után elterjedő magnetofon szintén szélesebb körben tette lehetővé az otthoni, magáncélú hangfelvételkészítést,⁶ lásd például a Dohnányi Ernő amerikai hagyatékában fennmaradt, koncerteken vagy otthon készített hangfelvételeket⁷ vagy Leroy Ehrenreichnek a berni Hochschule der Künste előadó-művészeti intézetének ajándéko-

* Előadasként elhangzott 2022. május 19-én a BTK Zenetudományi Intézete által rendezett *Tudományos Fórum Extra* című eseményen, amely az Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tízéves fennállásáról emlékezett meg. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

- 1 Magáncélú hangfelvételen e tanulmányban általában véve azokat a hangfelvételeket értem, amelyeket nem azzal a céllal készítettek, hogy kereskedelmi forgalomba hozzák őket. Ugyanakkor bár ennek a kritériumnak megfelelnek, és a témához részben kapcsolódnának is, mégsem tárgyalom – elsősorban terjedelmi okokból – a tudományos célú néprajzi, népzenei hangfelvételeket.
- 2 E témáról ld. Patrick Feaster „How Home Recording Began” című videóelőadását, melyet a Los Angeles Archives Bazaar 2020. október 17-én megrendezett Basement Tapes Day című rendezvényére készített: <https://www.youtube.com/watch?v=TfmlCjcYOHQ> (utolsó megtekintés: 2022. április 15.).
- 3 Julius Block 1889 és 1927 között készített zenei hangfelvételeket eleinte Thomas A. Edison képviselőjében, később saját kezdeményezésére Oroszországban, Németországban és Svájcban. Hengerei a szentpétervári Puskin Házban találhatóak. Ld. Karina Zybina: „Recording music, making business. The Russian recording industry at the beginning of the twentieth century”. In: Elodie A. Roy–Eva Moreda Rodríguez (ed.): *Phonographic Encounters. Mapping Transnational Cultures of Sound, 1890–1945*. London–New York: Routledge, 2022, 139–159., ide: 140–143.
- 4 Lionel Mapleson a New York-i Metropolitan Opera könyvtárosaként több éven át készített fonográffal hangfelvételeket a Metropolitan előadásaiból. Fonográfhangereit ma a New York Public Library őrzi. Ld. Pekka Gronow–Ilpo Saunio: *An International History of the Recording Industry*. Transl. Christopher Moseley. London–New York: Cassell, 1998, 6.
- 5 Bartók Béla az 1910-es évek első felében otthonában rögzítette néhány kompozícióját saját előadásában fonográfhangereire. A felvételeket első ízben 1981-ben publikálta a Hungaroton: *Bartók Record Archives*. Hungaroton LPX 12334–12338, 1981.
- 6 A magnetofonnak a magáncélú hangrögzítésben betöltött szerepéről már 1955-ben megjelent egy hosszabb, magyar nyelvű cikk: Szenes Imre: „Saját hangja... konzerválja házilag!...” Itt a hanglemez nagy vetélytársa – a magyar magnetofonszalag”, *Népszava* LXXXIII/21. (1955. január 26.), 2.
- 7 Dohnányi Ernő hangfelvételeiről ld. Szabó Ferenc János: „Dohnányi Ernő előadóművészi diszkográfiája”. In: Laskai Anna–Ozsvárt Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021, 247–312.

zott, elsősorban operafelvételeket tartalmazó hatalmas gyűjteményét.⁸ A fonográf és a magnetofon közti időszakban – azaz nagyjából a 20. század első felében – azonban a legfontosabb hanghordozó a gramofonlemez volt, amely alapvetően nem volt alkalmas az otthoni, magáncélú hangrögzítésre. A gramofon a fonográf-fal és a magnetofonnal ellentétben csak lejátszó, nem hangrögzítő eszköz. A hang rögzítéséhez olyan berendezésre volt szükség, amellyel barázdát lehetett vágni – esetleg nyomni – valamiféle olyan anyagba, amely a folyamat után megszilárdul, s így a felvétel visszajátszható lesz.

A magyarországi magáncélú hanglemezkészítés története mindezidáig nem képezte önálló kutatás tárgyát, de nemzetközi példát is keveset találunk. Ennek oka elsősorban a hanghordozók efemer jellege: a lakk-, zselatin- és más korabeli alapanyagból készített hanglemezek rendkívül sérülékenyek, nemcsak a fizikai behatásokra reagálnak érzékenyen, de kémiai folyamatoknak is áldozatul eshetnek. Ha fenn is maradtak – ami korántsem magától értődő, hiszen nem sokszorosított, hanem egy-két példányban készült hanghordozókról van szó –, többségük nem őrizte meg napjainkra a belevésett információt, azaz a hanganyagot. Így mindezidáig leginkább a nagyobb jelentőségű, viszonylag épségben fennmaradt és hozzáférhetővé vált gyűjtemények keltették fel a tudományos érdeklődést. A legismertebb hazai példa erre az 1930-as és korai 1940-es évekből származó, „Babits–Makai gyűjtemény” néven ismert hangfelvételtörzs, melyet Somfai László, Sebestyén János és Kocsis Zoltán dolgozott fel elsőként az 1970-es és 1980-as évek fordulóján.⁹ Szinte pontosan ugyanennek az időszaknak a hangemléke Kenneth Leech hangmérnöknek és amatőr zeneszerzőnek a British Library hangarchívumában őrzött gyűjteménye, melyben 1934 és 1955 közti rádióműsorok lakklemezre vágott („off-air”) hangfelvételei találhatóak.¹⁰ E gyűjteményről Lewis Foreman írt tanulmányokat, s ő írt e témáról a *Cambridge Companion* sorozat hangfelvételeknek szentelt kötetében is.¹¹ Érdemes még megemlíteni két fontos idetartozó kutatást: Csányi Attila az 1939 és 1950 között készült, magánfelvételeken megőrzött magyar jazzfelvételeket dolgozta fel 2004-ben a Pannon Jazz háromlemezes albuma számára,¹² Stephen Coates pedig a szovjet „röntgenizdat”-jelenség feltárására vállalkozott.¹³

8 Leroy Ehrenreich gyűjteményéről ld. <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/ehrenreich-collection> (utolsó megnézés: 2022. április 14.).

9 Sebestyén János: „A Babitsné/Makai gyűjtemény”. In: Somfai László–Sebestyén János–Kocsis Zoltán (szerk.): *Bartók hangfelvételei. Centenáriumú összkiadás*, II. album: *Bartók Hangarchívum. Bartók hangja és zongorajátéka 1912–1944. Magánfelvételek. Családi fonográfhangok. Töredékek. A Bartók Record Archives Hungaroton LP (LPX 12334–38) kísérőfüzete*. Budapest: Hungaroton, 1981, 7–11.

10 A Leech Collectionról ld. Lewis Foreman: „Saved from oblivion”, *Classic Record Collector* 49. (Summer 2007), 21–23.

11 Uő: „Revisiting concert life in the mid-century. The survival of acetate discs”. In: Nicholas Cook–Eric Clarke–Daniel Leech–Wilkinson–John Rink (eds.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 140–148.

12 Attila Csányi *Presents The Unknown Hungarian Jazz. The Unissued Jazz Recordings*, 1–2. (1942–1950), 3. (1939–1950). 3 CD, Pannon Jazz, 2001/2004.

13 A szovjet röntgenlemez-kultúráról („röntgenizdat”) ld. Stephen Coates (ed.): *X-Ray Audio*. London: Strange Attractor Press, 2015.

Az alábbi tanulmányban előbb áttekintem a téma magyarországi története szempontjából legfontosabb személyek és intézmények tevékenységét és a vonatkozó szakirodalmat, majd különböző szempontok – technika, alapanyagok, ár, felhasználás céljai stb. – szerint vizsgálom a magyarországi magáncélú hanglemezkészítést. Hangsúlyozom, hogy e tanulmány csak az első kísérlet a magyarországi magáncélú hanglemezkészítés történetének szisztematikus feldolgozására, minden bizonnyal – és remélhetőleg – további adatok kerülnek még napvilágra a további magyar hanglemez-történeti kutatások során.

Bár a magáncélú hanglemezkészítés voltaképp az 1920-as évek második felében kezdődött, de korábban is voltak próbálkozások Magyarországon. Félig-meddig humoros ötletként már 1910-ben felmerült a privát lemez ötlete egy tárcajellegű írásban, mely a levélírás megreformálását tárgyalta.¹⁴ A hangrögzítés és lemezgyártás bonyolult technikai hátterét ismerve nem meglepő, hogy az első ilyen szolgáltatásokat a korszak hazai hangszer- és hanglemeziparának résztvevői kínálták. A Sternberg Hangszergyár 1913-as próbálkozásáról csak hirdetésből tudunk, melyben közzéteszik, hogy a Sternberg Királyi Udvari Hangszergyár Rákóczi út 60. szám alatti zenepalotájában hangfelvételi műtermet nyit.¹⁵ Az Első Magyar Hanglemezgyár szolgáltatásáról viszont hirdetés¹⁶ és gramofonlemez is tanúskodik: 2021-ben került napvilágra egy angliai magángyűjteményben az Első Magyar Hanglemezgyár Frederic d'Erlanger zeneszerző számára készített hanglemeze, melyen Szamosi Elza éneklie a dúsgazdag zeneszerző-báró *Tessza* című operájának egyik áriáját.¹⁷ Mivel ezt a művet 1911 áprilisában mutatta be a Magyar Királyi Operaház – nem túl nagy sikerrel –, feltételezhető, hogy a hanglemez is ekkor készült.

Az 1930-as évek elején, akárcsak a hangrögzítés terén élen járó Angliában, Magyarországon is üzembe helyeztek hangrögzítő-automatákat egy-egy nagyobb áruházban.¹⁸ Budapesten elsőként Fenyves Dezső Kálvin téri áruháza hirdetett magáncélú hangfelvétel-készítési lehetőséget 1930 novemberében.¹⁹ A fennállásának 30. évét ünneplő, közönségét folyamatosan akciókkal csábító és ezáltal dinamikusan terjeszkedő Fenyves Áruház az „Egophon” nevű hangfelvevő-berendezést vá-

14 Vulpes: „Reformok. Mindenféle javaslat az élet megjavítására. XXII. A levélírásról”, *Az Ujság* VIII/279. (1910. november 24.), 8.

15 [Szerző nélkül]: „Hangfelvételi műterem és sajtótörvény”, *Világ* IV/273. (1913. november 19.), 12.

16 [Szerző nélkül]: „Örökíttesse meg a hangját!”, *Zenekereskedelmi Közlöny* III/6. (1913. június 1.), 10.

17 A lemez két hangfelvétele meghallgatható a Magyar Állami Operaház 2022 januárjában megjelent *Szamosi Elza és kora* című CD-jén.

18 Feltehetően ilyen automata lehetett az az angol találmány, amelyről a *Budapesti Hírlap* 1929 szeptemberében számolt be: „néhány másodperc alatt rendkívül pontos és az eredeti hangot pontosan utánzó gramofonlemezeket lehet előállítani. A lemezek vörösfém-ből készülnek s az eljárás igen gyors és egyszerű.” Szerző nélkül: „'Papagáj készülék', amely másodpercek mulva utánozza a hangot”, *Budapesti Hírlap* XLIX/201. (1929. szeptember 6.), 8. A Selfridge's és a Gamage's londoni áruházaiiban már 1930 novemberét megelőzően is elérhető volt ez a szolgáltatás. [Percy Wilson]: „Personal Recording”, *The Gramophone* VII, No. 83. (1930. április), 531.

19 [Szerző nélkül]: „A technika legújabb vívmánya”, *Nemzeti Ujság* XII/255. (1930. november 9.), 19.

sárolta meg stúdiója részére, s bocsátotta vevői rendelkezésére.²⁰ Úgy tűnik, hogy a szolgáltatás valóban „első fecske” volt, mivel a Fenyves Stúdiót mindössze néhány hétig hirdették, annak ellenére, hogy az áruház még kupont is közzétett a napilapokban.²¹ Nem kellett azonban sokat várni a második fecskére: két hónap sem telt el, s az Erzsébet körúton működő Royal Apolló mozi is felállította saját hangstúdióját – amelyen valószínűleg szintén automatát kell értenünk.²² E szolgáltatásról még kevesebb információnk van, mint a Fenyves Áruházéről, azonban ismerünk egy fotót egy Gramograf márkájú Royal Apolló-lemezzel, melynek felvétele 1931 márciusában készült, tehát a stúdió legalább két hónapig működött. A Sternberg Hangszergyár 1933 decemberében, a karácsonyi szezonban hirdeti régi-új szolgáltatását,²³ mely valószínűleg több hónapig elérhető volt, hiszen 1934 szeptemberéből is találunk hirdetést.²⁴ Feltehetően ez a stúdió is még valójában hangfelvevő automata volt, legalábbis erre utal, hogy „a lemez két perccel a felvétel után már elvihető.”²⁵

Az 1930-as évek közepéhez közeledve egyre többen kezdtek magáncélú hangrögzítéssel foglalkozni. Az elektromos hangrögzítés és hangtovábbítás – azaz a mikrofon alkalmazása a hangfelvétel során –, valamint a rádiózás jelentős technikai előrelépésnek bizonyultak. Az elektroncsöves erősítővel ellátott rádió, majd az egybeépített rádió-gramofonok alkalmas kísérleti terepet biztosítottak a korai rádióamatőröknek, s a rendkívüli mértékben terjedő rádióamatőr-mozgalomnak köszönhetően immár magánemberek is megépíthették saját hangfelvevő és lemezzvágó készüléküket, így például Szent László orosházi fiatalember, akinek lemezfelvevő gépéről 1933-ban adott hírt a helyi sajtó.²⁶ A korszakban alapvetően háromféle hangfelvétel-készítés volt lehetséges: külső forrásból érkező hangot rögzíteni lehetett mikrofonnal, a rádióból bármilyen műsorszámot közvetlenül lemezre lehetett venni, és lehetővé vált a hanglemezek másolása házi körülmények között is. Rádásul – bár ez a legkevésbé jellemző – a telefonbeszélgetések rögzítésének technikai lehetősége is elérhető volt.

A kísérletezések technikai hátterét is többé-kevésbé ismerjük. Az 1920-as évek végén Jovitza György publikálta az elektromos hangszedő házi elkészítésének leírását,²⁷ amelyre hivatkozva a *Rádió Ujság* 1930-ban már házilag elkészíthető gra-

20 Uott.

21 *Friss Ujság* XXXV/267. (1930. november 23.), 10.

22 [Szerző nélkül.]: „A Royal Apolló stúdiója”, *Népszava* LIX/4. (1931. január 6.), 11.

23 [Hirdetés], *Pesti Hírlap* LV/280. (1933. december 10.), 15.

24 [Szerző nélkül.]: „Gramofonlemezt készít a Sternberg hangszergyár”, *Az Ujság* X/215. (1934. szeptember 23.), 15.

25 [Szerző nélkül.]: „Beszédéről 50 fillérért készítenek gramofonlemezt”, *Magyarország* XL/272. (1933. november 30.), 6.

26 [Szerző nélkül.]: „Elkészült az orosházi hangmezzfelvevő gép”, *Orosházi Friss Ujság* XXII/86. (1933. április 16.), 3. Köszönöm Buzai Csabának (Justh Zsigmond Városi Könyvtár, Orosháza) és Józó Tamásnének (Orosházi Múzeum) a kutatás során nyújtott segítségét.

27 Jovitza György: „Elektromos hangdoboz (pick-up) házi készítése.” I.: *Magyar Rádió Ujság* V/49. (1928. december 1.), 13–14.; II.: uott VI/1. (1929. január 1.), 22–23.

mofonról közölt cikket.²⁸ Az otthoni hangfelvétel-készítés szakirodalmá sem váratott magára sokáig: a *Rádió és Fotó Amatőr* 1931 októberében beszámolt a berlini rádiókiállításról és az ott bemutatott nagyszámú házi gramofonfelvevő-készülékről.²⁹ Jovitza 1932-ben írt a házi készítésű gramofonlemezekről,³⁰ 1933-ban kétrészes cikkben ismertette a házi gramofonstúdió és a gramofonfelvétel-készítés műhelytitkait,³¹ 1939-ben pedig a hanglemezek másolásának technikáját ismertette meg a *Rádió Technika* olvasóival.³² Tomcsányi Béla – a Magyar Rádió mérnöke – 1937-ben négyrészes cikksorozatot közölt a *Rádió Technika* folyóiratban „Hanglemezfelvétel – hanglemezlejátszás” címmel.³³ Ugyanezen év szeptemberében Zakariás János postafőmérnök rádióelőadásban ismertette a viasz- vagy zselatinlemezre történő hangrögzítés műszaki sajátosságait (Budapest II, 1937. szeptember 11., 18:00).³⁴ Nemzetközi tájékozódásról tanúskodik, hogy a *Rádió Technika* szemlézett egy, a *The Wireless World* 1938-as évfolyamában megjelent, direkt lemezvágásról szóló cikket.³⁵ Dr. Pikler Endre kétrészes, *Hangrögzítés és hangkultúra* című írásában a házilag előállítható hanglemez-felvételekről is írt.³⁶ Makai István 1936 és 1948 között több cikket és két önálló kötetet is publikált a hanglemez-felvétel készítéséről,³⁷ s 1948-ban az általa szerkesztett *Rádióvilág* mutatta be a hangfelvételre alkalmas, immár acéldrótos magnetofonnal egybeépített gramofont is.³⁸

Érthető ugyanakkor, hogy a kísérletező magánemberek köre jóval szűkebb volt, mint az – akármilyen csekély mértékű – intézményes háttérrel dolgozóké. Jellemzőbb volt, hogy valamilyen már létező, a zenei körökkel nyilvánvalóan kapcsolatot tartó zeneműbolt vagy hangszerbolt bővítette ezzel a tevékenységi körét. Reményi Mihály hangszerkészítő például 1934 és 1936 között hirdette stúdióját,

-
- 28 HAF 1a.: „Van már gramofonja? Hogyan készíthetünk házilag gramofont?”, *Rádió Ujság* VII/5. (1930. január 25.), 41.
- 29 [Szerző nélkül]: „Gramofonfelvételek házi készítése”, *Rádió és Fotó Amatőr* VI/10. (1931. október), 585–586.
- 30 [Szerző nélkül, Jovitza György?]: „Gramofonlemezek házi készítése”, *Rádió és Fotó Amatőr* VII/12. (1932. december 1.), 714–715.
- 31 Jovitza György: „Házi gramofonstúdió. Hogyan készíthetünk gramofonfelvételt?” 1.: *Az amatőr* VIII/2. (1933. február), 85–96., 2.: uott VIII/3. (1933. március), 147–153.
- 32 Jovitza György: „Hanglemezfelvétel. Lemezek másolása”, *Rádió Technika* IV/7. (1939. július), 326.
- 33 Tomcsányi Béla: „Hanglemezfelvétel – hanglemezlejátszás”, 1.: *Rádió Technika* II/3. (1937. március), 12–17., 2.: uott II/4. (1937. április), 17–23., 3.: uott II/5. (1937. május), 27–30., 4.: uott II/8. (1937. augusztus), 19–23.
- 34 *Friss Ujság* XLII/200. (1937. szeptember 3.), rádióműsor, 8.
- 35 [Szerző nélkül]: „Lapbongészés”, *Rádió Technika* IV/4. (1939. április 1.), 163. Az említett cikk adatai: V. M. Brooker: „Sound-on-Disc Recording”, *The Wireless World* XLIII/26. (1938. december 29.), 588–590.
- 36 dr. Pikler Endre: „Hangrögzítés és hangkultúra [1. rész]”, *Ujság* XIX/145. (1943. június 27.), 16.
- 37 Makai István: „5+2 csöves szuperkészülék és hanglemez-felvevő”, *Rádió Technika* I/5 (1936. július 1.), 3–11.; uő: *Mikrofon és hanglemez. Hogyan szerepeljünk mikrofon előtt és hogyan készíthetünk hanglemezeket.* Budapest: a szerző kiadása, 1939; uő: „Hanglemezvágó zenegép”, *Rádió Technika* VII/7. (1942. július 1.), 161–169.; uő: *Hangerősítés, hangfelvétel.* Budapest: Hungária Nyomda (Schimkó Gyula kiadása) 1944; uő: „Amatőr hanglemezfelvételekről. Újabb lehetőségek a röntgenfilm vágásánál. Tűköszörlés, lemezkeményítés, vágás 'fűtött' tűvel”, *Rádióvilág* III/1. (1948. január 1.), 2–6.
- 38 „Kombinált hangrögzítő”, *Rádióvilág* III/6. (1948. június), 184.

melynek az előzőknél valamivel nagyobb méretére abból következtethetünk, hogy már hegedű-zongora felvételek készítését is lehetővé tette.³⁹

Szintén 1934-ben bővítette zenemű- és könyvesboltját Kohn Béla egy hangfelvevő-stúdióval. A zenészkörökben kedvelt zeneműboltban nemcsak árusítás zajlott: a zeneszerzők rendelkezésére állt egy pianínó is, amelyet komponálásra, új műveik kipróbálására használhattak.⁴⁰ A boltban berendezett stúdió vezetője az 1908-ban Budapesten született Seiber József volt, a zeneszerző Seiber Mátyás öccse. Már fiatalon feltűnt a rádióamatőrök között, az 1926-os budapesti rádiókiállításon egy kiránduló társaságot formázó detektoros készülékkel mutatkozott be: „Seiber József [...] egész kiránduló társaságot hozott össze egy kis detektoros készülék felépítésére. A hölgy a kezében lévő üvegből bort tölt udvarlójának poharába, a kristály a pohárban van elhelyezve, a palackból kiömlő bor pedig érintkezésül és összeköttetésül szolgál a kristályhoz.”⁴¹ Seiber a Zeneakadémia elvégzése után Frankfurtban tanult a Hoch Konzervatóriumban, melynek jazz tanszakán 1928 és 1933 között bátyja is tanított. 1933-ban bátyjával együtt el kellett hagynia Frankfurtot, azonban míg bátyja Londonba ment, ő visszatért Magyarországra. 1934-ben indította be hangfelvevő-stúdióját a Kohn-féle zeneműboltban, emellett a Szekeres zeneiskolában tanított (jazz-) ütőhangszert.⁴² Több évig dolgozhatott a zeneműboltban, a legkésőbbi ottani működésére utaló nyom Babitsné Török Sophie egy naptárbejegyzése 1937 januárjából.⁴³ Később azonban több önálló vállalkozást is indított. 1939 májusában saját stúdióját hirdeti a Nagymező u. 8. szám alatt,⁴⁴ mely 1942-ben a Hang és Film Stúdió nevet vette fel.⁴⁵ 1943 szeptemberében a *Rádió Technika* magazinban még találunk hirdetést a cégről,⁴⁶ ezután azonban Seibert munkaszolgálatra vitték.⁴⁷ Mindössze másfél hónappal Budapest ostromának vége után már újra hirdeti magát a Hang és Film Stúdió, melynek neve 1945 októberében a ma is ismert „Saját hangja, vigye haza” szlo-

39 *A Pesti Hirlap Nagy Naptára. Negyvennegyedik évfolyam az 1934 közönséges évre.* Budapest: Légrády Testvérek, 1934, 153.

40 Korda György visszaemlékezését idézi: Maróthy János (szerk.): *A zeneszerző Szabó. Emlékezések.* Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 61.

41 [Szerző nélkül]: „Beszámoló a rádió-kiállításról”, *Magyarország* XXXIII/271. (1926. november 28.), 9.

42 [Szerző nélkül]: „Seiber József.” In: Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve.* Budapest: Havas Ödön, 1936, 479.

43 1937. január 11. „Este Kohnnál Bartók rádióbeszéd felvétele. Este Kohn gramofonosnál Bartók rádióbeszédének felvételéért”. Papp Zoltán János: *Török Sophie naptárai 1921–1941*, II. Budapest: Argumentum, 2010, 695.

44 *A budapesti egységes hálózat (Budapest és környéke) betűrendes távbeszélő szaknévsora. 1939. május hó.* Budapest: M. Kir. Postavezérgazgatóság, 1939, 95.

45 *A budapesti egységes hálózat (Budapest és környéke) betűrendes távbeszélő névsora. 1942. január hó.* Budapest: M. Kir. Postavezérgazgatóság, 1942, 186.

46 „Vágóamatőrök! Röntgenfilmek ismét kaphatók a Hang és Film Stúdióban, Nagymező-u. 8. T.: 425-010”, *Rádió Technika* VIII/9. (1943. szeptember 1.), 210.

47 „7. sz. Névjegyzék azokról a volt munkaszolgálatosokról, akiknek a 26.446. eln. szü. – 1945. sz. rendelet alapján a Magyar Honvédség nemhivatásos állományában újból megállapított rendfokozatát elismerem [Melléklet a H. K. 1946 évi 15. számában közzétett 13.608/el. szü. – 1946. sz. rendelethez], *Honvédségi Közlöny* II/15. (1946. június 6.), melléklet, 2.

genre változott.⁴⁸ A „Saját hangja...” vállalkozás 1948 augusztusában fuzionált Gottlieb Viczai Egon 1946 szeptemberében⁴⁹ indított „Metronom hangstúdió és rádióservice” nevű cégével,⁵⁰ Seiber feltehetően ekkoriban hagyta el Magyarországot. Novemberben a marokkói kikötővárosban, Tanger-ben élt, ahol a hírek szerint – amellet, hogy hegedült és ütőhangszeresként működött egy zenekarban – szintén létrehozott egy amatőr hangfelvevő stúdiót.⁵¹ Később Ausztráliában telepedett le, ahol újraindította – ráadásul az eredeti szlogennel és logóval – a „Saját hangja, vigye haza!” vállalkozást:

Saját hangja, vigye haza! Régi pesti ismerőse megjött Sydneybe. Küldjön saját és családja hangjáról törhetetlen lemezt Magyarországra. Az eddig küldött lemezek mind vám és cenzura nélkül érkeztek meg. A legszebb karácsonyi meglepetés. Lemezek 12/6-tól stúdióinkban vagy saját otthonában. MIKE STUDIO, 32 ANGLESEA ST, BONDI.⁵²

A Mike Studio név minden bizonnyal Seibernek egy 1946 körül használt névváltozatából ered: a munkaszolgálatról hazatértek listájában ugyanis ő Seiber Mike József néven szerepel.⁵³ E névalak háttéréről nem áll rendelkezésünkre semmilyen információ.⁵⁴ Seiber József halálának évét nem tudjuk, azt viszont igen, hogy a „Mike Studio” vállalkozást még 1963-ban is hirdették Ausztráliában, a jól ismert „Saját hangja, vigye haza” szlogennel együtt.⁵⁵

Szintén a rádióamatőrként kísérletezők köréből indult Makai István, aki viszont jóval ismertebbé vált, tevékenysége a Bartók-hangfelvételek révén már az 1970-es évek végén a zenetudományi kutatás középpontjába került. Elsősorban a rádióval kísérletezett – 29 éves korától kezdve rendszeresen publikált rádió- és

48 A Budapesti Postaműszaki Igazgatóság területéhez tartozó (budapesti egységes) hálózat (Budapest és környéke) betűrendes távbeszélőnévsora. Érvényes 1945. október 14-től. Budapest: Magyar Postavezérgazgatóság, 1945, 75.

49 Pótfüzet a Budapesti Postaműszaki Igazgatóság területéhez tartozó (budapesti egységes) hálózat (Budapest és környéke) 1946. január havi betűrendes távbeszélőnévsorához. Érvényes 1946. szeptember hó 1-től. Budapest: Magyar Postavezérgazgatóság, 1946, 38.

50 A Reggel XXI/34. (1948. augusztus 16.), 3. Gottlieb Egon (egyek forrásokban: Ervin) testvére, Gottlieb Tamás jazzklarinétos volt, az 1946. évi magyarországi Metro-Goldwyn-Mayer „Tavas a Broadwayn” című tehetségkutató verseny 2. díjas jazz-zenekarának vezetője. A forrásokból nem derül ki, hogy volt-e kapcsolat a jazzegyüttes és a stúdió között, ugyanakkor az együttes később szintén a Metronom nevet használta. 1947 novemberében még „Gottlieb Tamás Metronom Quintett jazzegyüttese” néven, 1948 augusztusában viszont már „Viczai Tamás Metronom jazzegyüttese”-ként szerepeltek a rádióban. *Világ* 751. (1947. november 30.), 8.; valamint *Magyar Nap* II/186. (1948. augusztus 13.), rádióműsor-melléklet. A Metro-Goldwyn-Mayer tehetségkutató versenyéről ld. [szerző nélkül]: „1500 forintos tehetségkutató pályázat!” *Képes Sportlap* I/16. (1946. október 29.), 16., valamint [szerző nélkül]: „Eredmények”, *Képes Sportlap* I/24. (1946. december 24.), 31.

51 [Szerző nélkül.]: „Seiber Mihályné...”, *Haladás* IV/48. (1948. november 25.), 7.

52 *Dél Keresztje* IV/20. (1954. október 1.), 6.

53 7. sz. *Névjegyzék...*, 2. – Ugyanilyen névvel említi Seiber Józsefet Dr. Láng Róbert 1987-ban kelt olvasói levelében, ld. *Magyarország* XXIV/1. (1987. január 4.), 31.

54 A zeneszerző Seiber Mátvás már Angliában született leánya, Julia Seiber-Boyd elmondása szerint édesapja sosem mesélt nekik arról, hogy lett volna József nevű rokonuk, csak Seiber Máriáról, Keresztury Dezső első feleségéről tudott. Seiber Józsefről tőlem hallott először.

55 *Független Magyarország*. „Free Hungary”, XIII/8–9. (1963. május 15.), 8.

rádióamatőr szaklapokban⁵⁶ –, a hanglemezvágásba ennek kapcsán kezdett bele. 1936 decemberében nyitotta meg a Magyar Stúdió – Hangíró Szolgálat elnevezésű stúdióját az Apponyi tér 1. szám alatt.⁵⁷ A vállalkozás neve később többször is változott: 1937 márciusában „Magyar Stúdió”,⁵⁸ 1938 júniusától „Artton Hangstúdió” néven működött.⁵⁹ Makai stúdiója ismert volt, több napilap beszámolt róla, a *Rádió Technika* képes riportot is közölt az Artton Hangstúdióról.⁶⁰ A világháború kitörése után Makai saját lakásán folytatta tevékenységét.⁶¹

Makai – akárcsak Seiber – nemcsak élőben készített hangfelvételeket, hanem rádióadás rögzítését is vállalta, sőt, stúdiójában másolatot tudott készíteni a különböző hanghordozókról. E célból kereste fel őt Bartók Béla az 1930-as évek közepén, amikor törökországi fonográf felvételeiről kért gramofonlemez-másolatot.⁶² S mint az közismert, Babitsné Török Sophie számos hangfelvételt készíttetett Makaival részben élőben, részben a rádióból felvéve.⁶³ Makai a rádióközvetítések rögzítéséhez saját lemezvágót fejlesztett ki, amelyet később két lemeztányérral látott el, hogy hosszabb felvételeket megszakítás nélkül tudjon készíteni.⁶⁴ Valószínűleg ő volt az első hangmérnök, aki rájött arra, hogy a használt röntgenfólia alkalmas hang rögzítésére. Mint azt fentebb említettük, több publikációban ismertette saját hangfelvételi metódusát, már 1945 előtt számos könyve megjelent, 1946-tól a *Rádióvilág* című folyóirat főszerkesztője, 1948-tól a *Rádió és Film Technika* című folyóirat szerkesztője volt. Mindezek fényében különösnek mondható, hogy ő maga sohasem tett említést a publikációiban sem a Bartókhoz, sem pedig a Babits házaspárhoz fűződő viszonyáról.

A „Babits–Makai”-gyűjtemény történetében, illetve annak több évtizeden keresztül számos alkalommal újra elmondott és leírt verzióiban több ellentmondás, illetve homályos folt található. Az OSZK Kézirattárában őrzött Babits-hagyatékhoz eleinte egyetlen kutató fért hozzá, Gál István irodalomtörténész, aki az 1960-as évek során lépésről lépésre tárta fel és ismertette publikációiban a gyűjtemény egységeit. Először, még 1942-ben, készül doktori disszertációjához anyagot gyűjtve nézte át a hagyatékot, majd amikor az Török Sophie halála után az Országos Széchényi Könyvtárba került mint „zárolt anyag”, Keresztury Dezsőtől (Seiber József sógorától), a hagyaték kurátorától kapott külön engedéllyel folytathatta kutatásait a Babits-hagyaték-

56 Jelenleg ismert legkorábbi cikke: Makai István: „5+1 csöves hálózati szupervevő, 20-2000 m.” *Az Amatőr* VIII/6 (1933. június 1.), 331–342.

57 [Szerző nélkül.]: „(A Stúdió-Hangíró Szolgálat megnyitása).” *Budapesti Hirlap* LVI/288. (1936. december 17.), 7.

58 [Szerző nélkül.]: „Magyar Stúdió”, *Rádió Technika* II/3. (1937. március 1.), 37–38.

59 [Szerző nélkül.]: „Látogatás az 'Artton'-hangstúdióban”, *Rádió Technika* III/6. (1938. június 1.), 40.

60 Uott.

61 Sebestyén: *A Babitsné/Makai gyűjtemény*, 8.

62 Bartók Béla levele Ahmed Adnan Saygunnak, Budapest, 1937. január 2. Demény János (szerk.): *Bartók levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 817. sz.

63 Sebestyén: *A Babitsné/Makai gyűjtemény*, 8.

64 A két lemeztányérral ellátott rádiós lemezvágót először a *Rádió Technika* 1942-es évfolyamában ismertette, fotókkal együtt: Makai István: „Hanglemezvágó zenegép”, *Rádió Technika* VII/7. (1942. július 1.), 161–169.

ban.⁶⁵ Úgy tűnik, hogy a hangfelvételek viszonylag későn kerültek a látóterébe. 1968 májusában a *Kortárs* folyóiratban megjelent tanulmányában (*Babits és Bartók*) részletesen írt a hagyatéék Bartók-dokumentumairól, de nem említette a röntgenlemezeket.⁶⁶ 1969 márciusában a *Muzsika* folyóiratban publikálta Babitsné Bartókkal készített interjút, azonban a Babits-hagyatéék lemezeiről még ekkor sem szólt.⁶⁷ Első alkalommal a pozsonyi *Irodalmi Szemle* 1969/4. számában tette közzé a Babits-hagyatéék Bartókhoz kapcsolódó, zenei tartalmú lemezyűjteményének vázlatos listáját.⁶⁸ Három csoportba rendezte a felvételeket: Bartók-művek a szerző előadásában, Bartók-művek mások előadásában, valamint külföldi zeneszerzők művei Bartók előadásában. E lista több tétele is zavarba ejtő. Több olyan hangfelvételt is tartalmaz, amelyről semmit nem tudunk, melyek nem kerültek be a Bartók centenáriumi lemezalbumokba. Persze Gál István feltehetőleg csak a lemezekbe karcolt feliratok alapján tájékozódhatott, nem valószínű, hogy lejátszotta volna a lemezeket, s ha meg is tette volna, nem feltételezhetjük, hogy egymaga azonosítani tudta volna a műveket és az előadókat.

A gyűjtemény történetét áttekintve érdemes megjegyezni, hogy Vezér Erzsébet az *Irodalomtörténet* című folyóiratban szintén 1969-ben közölt egy cikket az irodalmi tartalmú hangfelvételekről, igaz, ő úgy tudta, hogy a „felvételeket kezdetleges röntgen- és viaszlemezekre Török Sophie készítette. Többnyire rádióműsorokat örökített meg, de néhány közvetlen felvétel is van köztük, pl. a Karinthyé. A legkorábbi keltezhető felvételek 1927-ben [sic] készültek, a legkésőbbiek Babits halála után, 1941–1942-ben. A lemezeket a nehéz körülmények viszontagságai közepette Keresztury Dezsőné menekítette.”⁶⁹ Az idézett szövegben több rejtélyes információ is található, például az 1927-es dátum vagy Keresztury né Seiber Mária – Seiber József és Mátyás leánytestvére – közreműködése.

Sebestyén János igen sokat tett annak érdekében, hogy Makai István neve ne merüljön feledésbe. Makai halála (1970) után az özvegye neki adta át férje hagyatékát, ő pedig a saját gyűjteményében őrizte, erről több interjúban maga is szólt.⁷⁰ Sebestyén még életében úgy rendelkezett, hogy jelentős hangfelvétel-gyűjteménye a halála után az OSZK Zeneműtárába kerüljön.⁷¹ 2012-ben bekövetkezett halála

65 Gál Ágnes–Gál Julianna: „Szerkesztői előszó”. In: Gál István: *Babits Mihály. Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*. Összeállította: Gál Ágnes és Gál Julianna. Budapest: [Argumentum, OSZK], 2003, 9–12., ide: 9–10.

66 Gál István: „Babits és Bartók”, *Kortárs* XII/5. (1968. május), 798–808.

67 Török Sophie: „Bartók Béla Ankarában”. Közr. Gál István, *Muzsika* XII/3. (1969. március 1.), 10–12.

68 Gál István: „Babitsék saját gyártmányú Bartók-lemezyűjteménye”, *Irodalmi Szemle* [Pozsony] 1969/4, 346–347.

69 Vezér Erzsébet: „Hangmúzeum az irodalomtörténet szolgálatában (Ismeretlen Babits- és Szabó Lőrinc-szövegek)”, *Irodalomtörténet* LI/1. – Új folyam I/1. (1969), 158–166.

70 IB.: „Egy rádiós naplójából. Az orgonaművész harmadik sorozata”, *Kisalföld* XXXIX/34. (1983. február 10.), 5.; Zsidai Péter: „Gazdag, hiányos múltunk. Beszélgetés Sebestyén Jánossal a hetvenéves Magyar Rádióról”, *Magyar Hírlap* XXVIII/305. (1995. december 30.), 13.; Kó András: „Harci zaj. Sebestyén János rádiótörténeti gyűjteményéről, Klemperer feleségéről és a függetlenségéről”, *Magyar Nemzet* LXIX/184. (2006. július 8.), 23.

71 Solymosi Ákos (OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár) visszaemlékezése szerint Sebestyén János először 2008 körül kereste meg az OSZK Zeneműtárát azzal a felvetéssel, hogy digitalizálásra átadná

után két-három évvel került a hagyatéék fizikailag a Zeneműtárba, feldolgozása és digitalizálása jelenleg is zajlik.⁷² A feldolgozás jelenlegi szakaszában is feltűnő, hogy vannak átfedések az OSZK Kézirattárában található Babits-hagyatékbeli lemezek és a Zeneműtárban elhelyezett Makai-hagyatékbeli lemezek között. Feltehető, hogy Makai másolatban megőrzött néhány olyan felvételt, amelyet Török Sophie kért tőle, így akár abban is reménykedhetünk, hogy egyes felvételek jobb minőségben is fennmaradtak. Nehezíti azonban a lemezek eredetének feltárását, hogy Sebestyén saját gyűjteményén belül nem kezelte külön a Makainétól kapott, illetve a más forrásokból beszerzett röntgen- és más alapanyagú privát hanglemezeket. Ezek pontos azonosításában talán a lemezekbe karcolt feliratok kézírásvizsgálata segíthet. Összességében tehát elmondható, hogy bár a magyar privát hangrögzítés történetében Makai István tevékenységéről tudunk a legtöbbet, még mindig számos ezzel kapcsolatos kérdés vár válaszra.

Meg kell még említenünk néhány további magánembert, illetve vállalkozást, akik, illetve amelyek privát hangfelvétel-készítéssel foglalkoztak az 1930-as és 1940-es években. Seiberhez és Makaihoz képest jóval kevesebbet tudunk az idősebb és ifjabb Blahunka Lászlóról, akiknek gyűjteményét Malcsiner Ferenc dolgozta fel. Az édesapa, idősebb Blahunka László szintén korai rádióamatőr volt, a MÁV műszaki főtanácsosaként tevékenykedett. Az 1930-as években hangfelvevőgépet készített egy postamikrofon, egy régi fonográf vezetőszerkezete, valamint egy elektromos gramofon felhasználásával.⁷³ Makaihoz hasonlóan ő és később a fia is a rádióból vett fel hangemlékeket, rendszerint röntgenlemezre, 1936 és 1952 között.⁷⁴ Gyűjtésének motivációját a hallatlan gyorsasággal változó politikai események és a történelem fordulatai adták. Több mint 1000 lemezt készített 160-170 órányi hangfelvétellel, melyek közül a Magyar Rádió mintegy 4 órányi történelmi vonatkozású hanganyagot vett át.⁷⁵ Gyűjteményének – melyben egy teljes operett-felvétel is volt⁷⁶ – jelenlegi lelőhelyéről nincs információnk.

1940 és 1950 között Seiber József, Blahunka László és az ekkor már otthonában dolgozó Makai István mellett többen is foglalkoztak magáncélú hangfelvétel-készítéssel Magyarországon.⁷⁷ 1944 szeptemberéből van csak dokumentálható ada-

a kazettán lévő riportjait. Később, 2010 körül döntött úgy, hogy egész gyűjteményét a Zeneműtárra hagyatékra adja. (Solymosi Ákos szíves közlése, 2020. április 8.)

72 Makai hagyatékából kerültek elő azok a hangfelvételek is, melyeket az 1938-as budapesti Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus idején készített. Ezekről ld. Szabó Ferenc János (szerk.): „*Eritis mihi testes*”. Az 1938-as budapesti Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus hangfelvételei. *Sound Recordings of the 1938 International Eucharistic Congress*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 2021.

73 Sombor Judit: „Megszólalnak a röntgenlemezek”, *Új Tükör* XVI/2. (1979. január 14.), 42.

74 Blahunka László olvasói levele, *Magyarország* XVIII/44. (1981. november 1.), 31.

75 Ráthonyi János: „Történelmi barázdák. Élőből röntgenlemezre”, *Magyarország* XXI/20. (1984. május 13.), 32.

76 Uott.

77 Nem tartozik szorosan a magáncélú hangfelvétel témakörébe, de említésre érdemes az 1942-tavaszi újraszervezett Magyar Királyi Haditudósító Század hangfelvételi tevékenysége, amelynek célja elsősorban a Magyar Rádió hangzó riportanyaggal való ellátása volt, de e tevékenység keretében nemcsak a fronton szolgáló katonák mondhatták lemezre az üzeneteiket, hanem a hátszáz →

tunk a Marnitz Zenei Központ részeként működő Echo Studióról.⁷⁸ Feltehetően itt készültek a Marnitz Frigyeshez kötődő Mesterhang hanglemezek felvételei is, de – mint azt egy korabeli tudósításból tudjuk – nem kereskedelmi célú külső megrendeléseket is teljesítettek.⁷⁹ Hasonló elven működhetett 1946-ban a Darling hanglemezmarca, melynek Veres Pálné utcai stúdiójában magáncélú lemezfelvétel-készítési lehetőséget is hirdettek.⁸⁰ Szintén már a világháború után indult Gottlieb Egon már említett, Metronom nevű vállalkozása, valamint a Big-ben nevű szolgáltatás, amely fényképekre készített hangfelvételt kínált az érdeklődőknek.⁸¹ Az amatőr hangrögzítési technika, valamint a röntgenlemezek elterjedésének köszönhetően számos magánember is készített hangfelvételeket az 1940-es és 1950-es évek fordulóján, többnyire a rádióból.⁸²

Az említett stúdiók és magánszemélyek technikai felszereltségéről igen kevés adatunk van. A vizsgált korszakban többféle hangrögzítési eljárás és lemezfelvétel-készülék is elérhető volt, igaz, ezek többsége rendkívül sok pénzbe került.⁸³ A Feny-

ban lévő családtagok is üzenhettek a katonáknak. Szerző nélk.: „Vasárnap élő szóval üzennek a Don mellől honvédeink”, *Pesti Hírlap* LXIV/263. (1942. november 20.), Rádiómelléklet; Szerző nélk.: „Igy köszönti az otthon a frontot”, *Ujság* XVIII/262. (1942. november 18.), 7. A Haditudósító Század fennmaradt hangfelvételeit Molnár Tibor restaurálta Magyar Rádióban, ld. Lőrincz Judit: „A hanglemez nem avul el soha” [interjú Molnár Tiborral], *Gramofon* XIII/4. (2008. tél), 128–129., ide: 129. Szintén hanglemezre rögzítette stúdió- és szabadtéri felvételeit a Nádor Tamás vezetésével 1942 őszétől 1944 őszéig a pécsi ciszterci rend gimnáziumában működő diákstúdió, melyről a Magyar Rádió helyszíni riportot is készített. A pécsi diákstúdió történetéről ld. [szerző nélk.]: „A pécsi ciszterci gimnázium stúdiója”, *Nemzeti Ujság* XXV/24. (1943. január 30.), 11.; Nádor Tamás: „Hallható múzeum”. Hangdokumentumok a Janus Pannonius Múzeumban, II.” In: *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 35. (1990), 139–162., ide: 139–147. Velük egy időben Hódmezővásárhelyen a Levente Otthon rádióstúdiójában lemezre és hangszalagra egyaránt készítettek hangfelvételeket, ld. [szerző nélk.]: „Novemberben megindul a vásárhelyi rövidhullámú rádióleadás”, *Népszág* [Hódmezővásárhely] XV/242. (1942. október 24.), 5.

- 78 [Szerző nélk.]: „Tangóharmonika után sajátang invázió”, *Magyarság* XXV/215. (1944. szeptember 22.), 6.
- 79 Uott – A Mesterhang lemez cég technikai munkájában Jovitza György is részt vett, ld. [szerző nélk.]: „A 'Mesterhang' gramofonlemezek sajtóbemutatója”, *Népszava* LXX/98. (1942. május 1.), 6.
- 80 (x. x.): „Mindenki gramofon-sztár lehet a Veres Pálné-utcai Darling-stúdióban”, *Szivárvány* I/29. (1946. december 14.), 18.
- 81 *Magyar Nemzet* III/285. (1947. december 14.), 2.
- 82 Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtára őrzi Oberländer Sándor röntgenlemezeit, melyeket Oberländer György 2019-ben adott át a Könyvtárnak. Simon Géza Gábor pedig idézi Zágón Iván Bacsik Elekkel folytatott beszélgetését, melyben Bacsik elmondja, hogy egy rádiós szereplésüket „fölvette röntgenlemezre egy nagyon-nagyon régi, nagyon jó zongorista, Dékány Bandi. Annak volt egy kis maszek stúdiója, lemezvágója volt és röntgenlemezre vette fel a műveinket. [...] Röntgenlemez felvétel készült, amelyen bemozdják: Zágón István jazz együttese.” Simon Géza Gábor: *Esős évszak. Bacsik Elek bio-diskográfia. 1926–1993*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság, 2016) 46. Mivel e tanulmány az első kísérlet a magyarországi magáncélú hanglemez-készítés szisztematikus feldolgozására, minden bizonnyal sok további példát lehetne még említeni.
- 83 Angliában 1930 júliusában ismert volt a Recordavox, a Mivoice, illetve Cairns-Morrison hangfelvevő gépe. T. S.: „A New Recorder”, *The Gramophone*, VIII/86. (1931. július), 109. Ekkoriban dolgozott Cecil B. Watts saját közvetlen lemezvágó berendezésén, melyet később, 1934-től a BBC is használt. Percy Wilson említést tesz továbbá a Literaphon nevű, 1927-ben bejegyzett német szabadalomról. P. Wilson: „Home Recording”, *The Gramophone* VIII, no. 94. (1931. március), 513–514., ide: 513.

ves Áruházban „Egophon”,⁸⁴ míg a Sternberg Hangszergyárban „Recordpost”⁸⁵ nevű gépet vagy eljárást használtak, ez utóbbi lehetséges, hogy azonos az Angliában néhány évvel korábban már ismert Recordavoxszal.⁸⁶ Az 1930-as évek második felében a *Rádió Technika* folyóirat leírást közölt az Ake-Simplex hanglemezfelvevőről és a Telefunken hanglemezfelvevő készülékéről,⁸⁷ ez utóbbi dokumentálhatóan elérhető is volt Magyarországon: Seiber József 1942 októberében eladásra hirdetett egy komplett Telefunken felvevőgépet erősítővel, mikrofonnal.⁸⁸ A fonomatőrök ugyanakkor általában saját maguk hozták létre a berendezéseiket, többnyire egy rádió átalakításával.

A fonomatőrök nem ugyanazokkal az alapanyagokkal dolgoztak, mint a korabeli lemezcégek. A professzionális hanglemezgyártás során a viaszlemezbe vésett hangbarázdát galvanoplasztikai úton többszörösen duplikálták, így jött létre a sokszorosításhoz használható fém lemezmatrica. Ez az eljárás azonban nyilvánvalóan nem állt a magánszemélyek rendelkezésére. A számukra hozzáférhető alapanyagok ráadásul nem minden esetben voltak ideálisak a hang rögzítésére, így különböző anyagokkal kísérleteztek. Alapvetően kétféle alapanyagot tart számon a szakirodalom: lakklemez (alumíniumlemezen nitrocellulóz lakkréteg) és zselatinlemez (alumíniumrétegre tett vagy önmagában megszilárdított zselatinréteg) – a lakklemezeket néha tévesen acetátlemeznek (acetate) is mondják –,⁸⁹ azonban más alapanyagokról is tudunk.⁹⁰ A hangfelvevő-automatákban eleinte vékony fémlemezeket használtak, ez ugyanis lehetővé tette, hogy a hangfelvétel elkészülte után azonnal kézbevehető és elvihető legyen a lemez. Többféle fémötvözetrel is kísérleteztek,⁹¹ de az ilyen fémlemezekre rögzített hang minősége jelentősen gyengébb volt, mint az

84 *A technika legújabb vívmánya*, 19.

85 [Szerző nélk.]: „Gramofonlemez készit a Sternberg hangszergyár”, *Ujság* X/215. (1934. szeptember 23.), 15.

86 A Recordavox korai említését ld. [Percy Wilson]: *Personal Recording*, 531.: „James Howell & Co., Ltd., the Cardiff traders, have just added an attraction that is proving to be a great draw. This is the 'Recordavox' machine by which customers are enabled for 1s. to obtain a complete gramophone record of their own voices. The record is ready to take away within a few minutes of recording.” Szerző nélk.: „Manufacturers' Publicity in South Wales”, *The Wireless & Gramophone Trader. New Series* Vol. XXII No. 305 (1930. június 21.), 316–317., ide: 317.

87 [Szerző nélk.]: „Telefunken hanglemez-felvevő és lejátszó készülék”, *Rádió Technika* III/9. (1938. szeptember 1.), 45–46.; [Szerző nélk.]: „'Ake-Simplex' hanglemez-felvevő és lejátszó készülék”, *Rádió Technika* III/9. (1938. szeptember 1.), 46–47.

88 *Rádió Technika* VII/10. (1942. október 1.), 249.

89 George Brock-Nannestad: „The development of recording technologies”. In: Nicholas Cook–Eric Clarke–Daniel Leech-Wilkinson–John Rink (eds.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009) 149–176., ide: 162–163.

90 Érdemes megemlíteni, hogy üveglemezzel is kísérleteztek az 1940-es években Magyarországon: Dékány Endre 1942-ben üveglemezre rögzítette a Zágon trió (Víg György, Zágon Iván és Zágon György) előadásában a *St. Louis Blues*-t a Műegyetem zenetermében. Dékány üveglemez kísérleteiről sajnos nem áll rendelkezésünkre további információ. A felvétel CD újrakiadását ld. *Attila Csányi Presents The Unknown Hungarian Jazz. The Unissued Jazz Recordings*, 3, (1939–1950). Pannon Jazz, 2004.

91 1931-ben a budapesti Royal Apolló Studio egy meg nem nevezett magyar mérnök találmányát alkalmazta: „Egy újfajta gramofonlemezről van szó, amelyet rendkívül érdekes preparátumból állítanak elő, amely ólmot, alumíniumot, magnéziumot tartalmaz és amely rendkívüli módon megkönnyíti, gyorsabbá és tökéletesebbé teszi a hangfelvételt.” *A Royal Apolló stúdiója*, 11.

ugyanekkor kereskedelmi forgalomban elérhető hanglemezeké.⁹² Nehezítette a feladatot, hogy a hang rögzítése során valójában nem „vágás”, hanem „dombornyomás” zajlott: a tű nem vágta, hanem belenyomta a barázdát a lemezbe. Olyan alapanyagot kellett tehát találni, amely a hangrögzítés ideje alatt puhább, viszont utána kémiai úton vagy hő segítségével megszilárdul.⁹³ 1933-ban a Sternberg hangszergyár a korábbi, fémlemezes eljárás mellett már új módszerrel is kísérletezett: „Új rendszerű, melegítés utján keményített, illetve edzett gramofonlemezre bárki felvétetheti énekét, zenejátékát vagy beszédét.”⁹⁴ A Reményi Mihály által használt „tartós Hungária grammofon lemez”-ről nincsen információknak,⁹⁵ lehetséges, sőt valószínű, hogy a Hungária elnevezés nem is típust, hanem Reményi saját lemezmarkáját jelöli.

Makai István eleinte lakklemezekre készítette a felvételeit, a lemezre saját, Pannon, Meafon és Artton feliratú lemezcímkeit ragasztotta. Az első, 1939-ben kiadott könyvében közölt hirdetések alapján úgy tűnik, hogy egyaránt használta a német Decelith (műanyag) és a francia Pyral (lakk-) lemezeket.⁹⁶ Azonban – első sorban a külföldi alapanyagok magas ára miatt – olcsóbb, házilag könnyebben elérhető alapanyagokat is említ, mint például a celofántábla vagy a használt filmanyag. Ekkor írja le először a röntgenfilm alkalmasságát a hangrögzítésre: „Alapanyaga hasonlít a puhított celluloidhoz, a felületén pedig zselatinréteg van mindkét oldalán, tehát mind a két oldalára készíthető felvétel. A film előnyei: olcsó, mindig egyenes (sík), nem vetemedik, sok lemez kis helyen elfér, mert vastagsága csak 0.25 milliméter.”⁹⁷ A második világháború alatt nyilván egyre kevésbé lehetett hozzáférni a külföldi alapanyagokhoz, így 1944-ben kiadott kötetében Makai már első sorban a röntgenfilm használatáról ír, részletgazdag megállapításai elmélyült kísérletezésről tanúskodnak.⁹⁸ A röntgenlemez elterjedté vált a magyar fonomatőrök között. Blahunka László ingyen, egy orvos rokonától kapta a röntgenfóliákat,⁹⁹ míg Seiber József árulta is őket – zselatinlemezekkel együtt – alapanyagként a Hang és Film Stúdióban.¹⁰⁰

92 Wilson: *Home Recording*, 513–514.

93 Uott, 514.; ld. továbbá: Jovitz: *Házi gramofonstúdió...*, 1. rész, 91–93.

94 *Gramofonlemez készíti a Sternberg hangszergyár*, 15.

95 *A Pesti Hírlap Nagy Naptára. Negyvennegyedik évfolyam az 1934 közönséges évre*. Budapest: Légrády Testvérek, 1934, 153.

96 Makai: *Mikrofon és hanglemez...*, 75., 77. – A Pyral egy francia cég találmánya (1934), gyakorlatilag lakklemez jelent. A Decelith a Deutsche Celluloid-Fabrik fejlesztése (1935), műanyag alapanyagú, hajlékony lemez.

97 Uott, 73–74.

98 Uő: *Hangerősítés, hangfelvétel*, 96. Néhány oldallal később részletesen is ír a röntgenlemez anyagának tulajdonságairól: „Milyen a Röntgen-film anyaga? Egyrészt a celluloid alapanyag puhasága, másrészt a rávitt zselatinréteg és a benne elegyített (ezüst) fényképezési anyag állaga is igen befolyásolja az egyenletes vágást. A zselatinban lévő ezüst általában gátolja (erősebb tűzőrejt ad) a sima vágást, ez gyakran abban nyilvánul meg, hogy a lemez sötétebb helyei erősebb tűzőrejt adnak (fekete részekben több az ezüst). A változó erősségű tűzőrejt pedig esetleg jobban zavar, mint az erősebb, de egyenletes sustorgás.” Uott, 101.

99 Sombor: *Megszólalnak a röntgenlemezek*, 42.

100 „Röntgenfilmek, zselatinlemezek, vágótűk, stb. ismét kaphatók”, *Rádió Technika* VII/10. (1942. október 1.), 249.

Az 1930-as és 1940-es évek fonoamatőrjei többféle méretű lemezt használtak – különösen ha házilag körbevágva állították elő őket. Ennek megfelelően a felvételek időtartama is változó. A gyári lemezek precíz barázdasűrűségét eleinte nem tudták házi körülmények között megközelíteni. A Sternberg Hangszergyár kétféle lemeze közül a régi típusú (fém) egyperces játékidőre, az újabb (műanyag) háromperces felvételre volt használható.¹⁰¹ Seiber József és Makai István fennmaradt lemezei alapján ugyanakkor úgy tűnik, hogy 1935 után a privát hanghordozók időtartama lényegében azonossá vált a kereskedelmi forgalomban lévő hanghordozókéval.

S milyenek voltak a stúdiók? A műsorszóró rádiózás beindulásával a hangkövetítésre vonatkozó teremakusztikai ismeretek rohamosan mélyültek. A Magyar Rádió „nagy leadójában” (1-es stúdió) már 1928-ban változtatható akusztikai körülményeket biztosítottak,¹⁰² s mint az közismert, az 1935-ben átadott 6-os stúdió akusztikáját Békésy György fizikus tervezte.¹⁰³ Makai István és Gottlieb Egon stúdiójáról is fényképes riport áll a rendelkezésünkre.¹⁰⁴ Makai István 1937-es stúdiója eltolható falaival és beállítható függőnyeivel viszonylag modernnek számított,¹⁰⁵ s alapos háttérismeretekről tanúskodik, hogy 1944-ben megjelent könyvében Makai több oldalt szentelt a megfelelő stúdióelrendezés, a burkolatok, hangvetők és hangelnyelők leírásának.¹⁰⁶ A Metronóm stúdió méretéről és professzionális jellegéről árulkodik, hogy zenekari felvételeket is tudtak készíteni, továbbá a technikai helyiségében még a viaszlemezre történő hangfelvételhez szükséges hőmérsékletéről is gondoskodtak.¹⁰⁷

Különösen érdekes végignézni, hogy mennyibe került a lemezfelvétel a különböző vállalkozások esetében. A Fenyves Áruházban 1930-ban ugyanannyiért – 2 pengőért – lehetett hanglemezt készíttetni, mint amennyibe egy jobb harisnya került, egy férficipő ára ennek tízszerese volt.¹⁰⁸ A Royal Apolló kicsit magasabb áron dolgozott: egy kisebb méretű lemez felvétele 2,50 pengő, egy nagyobbé 5 pengő volt.¹⁰⁹ Sternberg 50 filléres ára ezekhez képest erősen akciósnak tűnik. Seiber József 1934-ben – még Kohn Béla üzletében – 3,50 pengőtől,¹¹⁰ majd 1942-ben

101 *Gramofonlemez készíti a Sternberg hangszergyár*, 15.

102 Ujházy László: „Kilencven éves a Magyar Rádió 1-es stúdiója. [1. rész]”, *Gramofon Klasszikus és Jazz* XXIII/4. (2018. tél), 8–11., ide: 9.

103 Uő: „A Magyar Rádió 6-os stúdiója – nyolcvan év a magyar zenekultúra szolgálatában. [1. rész]”, *Gramofon Klasszikus és Jazz* XX/2. (2015. nyár), 62–64., ide: 63. Ld. továbbá Békésy György publikációját: „Kis zenetermek optimális akusztikai viszonyairól”, *Műszaki Közlemények* XI/9–10. (1937. december), 135–163.

104 *Magyar Stúdió*, 37–38.; és [Szerző nélkül]: „A hang boszorkánykonyhájában”, *Képes Világ* IV/19. (1948. szeptember 5.), 14.

105 *Magyar Stúdió*, 37–38.

106 Makai: *Hangerősítés, hangfelvétel*, 150–156.

107 *A hang boszorkánykonyhájában*, 14.

108 A harisnya ára 1930 januárjában 0,95–2,75 pengő között volt, férficipőt 21,80 pengőért lehetett kapni. [Szerző nélkül]: „A Fenyves-cég a közönség javára üli 30 éves jubileumát”, *Friss Ujság* XXXV/9. (1930. január 12.), 8.

109 *A Royal Apolló stúdiója*, 11.

110 *Magyar Hírlap* XLIV/290. (1934. december 23.), 9.

(saját vállalkozásában) 1,50 pengőért vállalt lemezfelvétel-készítést.¹¹¹ Makai István kifejezetten drágán dolgozott: „művészi kivitelű lemezért” minimum 6 pengőt kért 1938-ban,¹¹² míg Bartók Béla a fonográfhangerek másolataiért lemezenként 10 pengőt fizetett neki, igaz, ezekben az esetekben valószínűleg valamilyen utólagos szerkesztési munkára is szükség volt, hiszen – mint azt Bartók levelében megjegyzi – egy lemez két oldalára kb. három fonográfhang felvétele fért rá.¹¹³ A Darling-stúdióban 1946-ban egy „örökítse meg a hangját” felvételért 50 forintot kértek,¹¹⁴ míg egy évvel később a Big-ben már 10 forinttól vállalta a hangrögzítést fényképre.¹¹⁵

A magáncélú hanglemezfelvételt elsősorban az emberi beszéd rögzítésére használták, legyen szó a rögzítést végző vagy indítványozó személy szereteteinek, ismerőseinek hangjáról vagy a saját magáérol. Ennek oka egyrészt a nem lemezgyári körülmények között készült hanglemek technikai korlátozottsága.¹¹⁶ Másrészt viszont azt a tényezőt is ide kell számítanunk, hogy a magánemberek számára ekkoriban nyílt először lehetőség arra, hogy saját hangjukat visszahallgassák, akár többször is. Pikler Endre *Hangrögzítés és hangkultúra* című tanulmányában ír a különböző típusú emberi hangok karakterológiájáról – valamint ennek az individuálpeszichológiában betöltött szerepéről –, kiemelve, hogy „érdemes volna tehát a hangfelvételeket a karakterológiai kutatások szolgálatába állítani. Az 'ismerd meg tenmagadat' klasszikus elvénél fogva kíváncsiak vagyunk megismerni mindenekelőtt saját hangunkat. Jól tudjuk, hogy senki sem hallja saját hangját ugyanúgy, mint a rajta kívülálló. [...] Soha még senki nem ismerte fel saját hangját hangfelvételtől.”¹¹⁷

Nem meglepő tehát, hogy eleinte a legtöbb hirdetés ezzel próbált hatni a célközönségre. A Fenyves Stúdió és Sternberg is a saját hang visszahallgatására helyezte a hangsúlyt, későbbi hirdetésekben pedig már felbukkan a személyes üzenet továbbítása, legyen szó külföldön vagy vidéken lakó hozzátartozónak¹¹⁸ vagy a fronton lévő rokonnak címzett üzenetküldésről.¹¹⁹ Seiber József „Saját hangja, vigye haza!” mottója önmagáért beszél, ugyanakkor 1946 februárjában már az ő hirdetésében is hangsúlyt kap a külföldi rokonoknak elküldhető hangos üzenet,¹²⁰ nem is beszélve a későbbi, ausztráliai hirdetésekről, melyekben az itthon maradt rokonok válnak címzetté.¹²¹ Jovitza György felveti, hogy egy

111 *Magyarország* XXIII/203. (1942. szeptember 8.), 6.

112 *Rádió Technika* III/7–8. (1938. július 1.), 47.

113 Bartók Béla levele Ahmed Adnan Saygunnak, Budapest, 1937. január 2. Demény János (szerk.): *Bartók levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 817. sz.

114 Simon Géza Gábor: *Ha a budapesti jazzmozgalom naplót írt volna. 1919–1950*. Budapest: JOKA, 2018, 179.

115 *Magyar Nemzet* III/285. (1947. december 14.), 2.

116 Ld. ehhez: T. S.: *A New Recorder*.

117 Pikler: *Hangrögzítés és hangkultúra*, 16.

118 „bárki meglepheti külföldön vagy vidéken élő hozzátartozóját egy olyan gramofonlemezrel, amely az ő saját hangját az élőszó üdéségével adja vissza.” *A Royal Apolló stúdiója*, 11.

119 *Magyarország* XXIII/203. (1942. szeptember 8.), 6.

120 *Magyar Nemzet* II/47. (1946. február 28.), 2.

121 *Dél Keresztje* IV/20. (1954. október 1.), 6.

gyermek hangjáról készített hangfelvétel később személyes emlékké válhat,¹²² s a Darling-stúdióról szóló riportban éppen erről vall egy anyuka, aki két gyermekével látogatta meg a stúdiót.¹²³ Végül a személyességhez társuló audiovizualitás is szerephez jut a Big-ben fényképre készített hangfelvétele esetében: „Fényképe megszólal.”¹²⁴ A hangemlékkészítés volt Babitsné Török Sophie elsődleges célja is a hangfelvételekkel. Naptárának első ilyen eseményre utaló megjegyzése Babits Mihály hangjának felvételéről szól. Később számos művészbárátjuk hangját rögzíttette. Karinthy Ferentől ismerünk egy visszaemlékezést, melyben elmeséli, miként játszották le neki Babitsék 1940-ben Karinthy Frigyes és Babits egykori beszélgetésének hangfelvételét, valamint Ascher Oszkár előadásában a *Jónás könyvét*.¹²⁵

A zenei előadás rögzítése, bár felvetett technikai problémákat, de ennek ellenére is viszonylag hamar felmerült, elsősorban pedagógiai céllal. Már Jovitza György felhívta a figyelmet arra, hogy a zenészeknek tanulságos lesz visszahallgatni saját játékokat: „olyan dolgokat, részleteket fognak abban felfedezni, amelyről esetleg nem is tudtak és olyan hibákat fognak egyszerre észrevenni, amelyekről más uton közvetlenül nem szerezhettek volna tudomást. Saját játékok meghallgatása felbecsülhetetlen didaktikai értékeket rejtget.”¹²⁶ Makai István – felismerve, hogy kortárs műveket a lemezcégek nem nagy számban jelentetnek meg¹²⁷ – 1936-ban zeneszerzőknek is kínálta a lehetőséget, hogy szerzeményeiket örökítsék meg, mégpedig „művészi tökéletességgel.”¹²⁸ A művészi tökéletesség fejlesztésén pedig folyamatosan dolgozott, a stúdiójáról szóló 1937-es riport szerzője meglepődve állapította meg, hogy Makai a hangszerek hangját egyre élethűbben tudja rögzíteni: „Hallottunk például énekfelvételt zongorakisérettel, ahol a zongora *tényleg zongora volt!*”¹²⁹

Ma már nehéz elképzelni, hogy mit jelentett egy előadóművésznek az 1930-as, 1940-es években először visszahallania saját magát. Szirányi (Stanzel) János feleségének írott leveléből, melyben 1941-es pozsonyi rádiószerapléséről számol be, kiviláglik ennek jelentősége:

Nem tudom, hallottad-e a játékom, örülnék, ha valakitől kritikát kaphatnék. Én hallottam magam. Képzeld hangszalagra vették fel az egész délutáni műsort. Nagyon furcsa, izgalmas érzés az embernek először hallania saját magát. Általában igen meg vagyok elé-

122 Jovitza: *Házi gramofonstúdió...*, 1. rész, 85.

123 (x. x.): „Mindenki gramofon-sztár lehet a Veres Pálné-utcai Darling-stúdióban”, *Szívárvány* I/29. (1946. december 14.), 18.

124 *Magyar Nemzet* III/285. (1947. december 14.), 2.

125 Téglás János: „Szabálytalan előszó egy iskola könyvéhez. Karinthy Ferenc emlékei Babits Mihályról”, *Kritika* XVII/1. (1988.), 6. Az interjú 1987. október 15-én készült.

126 Jovitza: *Házi gramofonstúdió*, 1. rész, 85.

127 E témáról ld. Szabó Ferenc János: „Magyar kortárs zene kottában, hanglemezen és rádiófelvételen (1920–1960).” In: Dalos Anna–Ozsvárt Viktória (szerk.): *Járdányi és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1960)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 291–319.

128 (*A Stúdió-Hangiró Szolgálat...*), 7.

129 *Magyar Stúdió*, 37. Kiemelés az eredetiben.

gedve magammal, azok után, amit a hangszalagról hallottam. Nem reménytelen eset a zongorázásom.¹³⁰

Egy rádióműsor felvétele gyakori célja volt a korabeli magánstúdiók látogatóinak, ugyanis ennek a technikai feltételei voltak leginkább adottak, hiszen ebben az esetben még mikrofonos átvitelre sem volt szükség, a teljes hangrögzítési folyamat kivitelezhető volt egy megfelelően átalakított rádió-gramofon segítségével. Nem véletlen, hogy amikor 1933-ban Jovitza György a rádióamatőröknek szóló *Az Amatőr* folyóiratban a házi gramofonlemez-készítésről közölt cikket, a rádióadás az első, ami eszébe jutott arról a kérdésről, hogy mit érdemes rögzíteni.¹³¹ Hernádi Lajos 1935 novemberében saját stúdióhangversenyének részleteit vetette fel Seiber Józseffel, a hangfelvétel digitális másolata a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Hernádi Lajos digitális gyűjteményének része. Török Sophie igen gyakran rögzítettett rádióadásokat Seiber Józseffel, illetve később Makai Istvánnal. Itt érdemes megemlíteni, hogy a Bartók-szakirodalomban Makai Istvánhoz társított hangfelvételek egy részét valójában nem Makai, hanem Seiber József készítette. Ezt nemcsak Török Sophie naptárai teszik egyértelművé, de egy, a Babits hagyatékban fennmaradt hanglemez címkéje is. Az első, Makaira vonatkozó bejegyzés Török Sophie naptárában 1938. november 10-én kelt,¹³² a Babits-hagyaték e dátum előtti felvételei jelenleg nem kapcsolhatók teljes bizonyossággal Makaihoz, ezután viszont gyakran járt Török Sophie Makaihoz különböző ügyekben.

A zene és a beszéd visszahallgatásra szánt rögzítésén túl is sokszínű volt a magánstúdiók működési spektruma. Makai, mint azt fentebb említettük, átjátszást is vállalt különböző hanghordozókról gramofonlemezre. Gyakran fordultak magánstúdiókhoz a színházak, amikor zajkulisszákra volt szükségük egy előadáshoz. Marnitz Frigyes külön megemlítette ezt az Echo Stúdió tevékenységi körén belül: „a vidéki színházak jelentkeznek egymásután, hogy bizonyos zörejeket, külső zajt, madárcsicsergést, satöbbit küldjünk nekik”.¹³³ Dér Gyula budapesti hitoktató a hittanóra anyagát mondta fel hanglemezre, s az órán ezt, valamint egyházi énekek felvételeit hallgatta a növendékekkel.¹³⁴ Marnitz Frigyes Demény nyugalmazott fő-törzsőrmesterrel légtalmi riadó idejére vonatkozó utasításokat olvastatott mik-

130 Szirányi [Stanzel] János levele feleségéhez, 1941. szeptember 27. Idézi: Szirányi Gábor: *Temesvár „kis Mozartja” avagy az elveszett zongoraművész*. Budapest: Gramofon Könyvek, 2019 (Zongorabilenttyúk 3.), 229–230. – A levél arról is tanúskodik, hogy a pozsonyi rádióban 1941-ben már alkalmaztak mágneses hangrögzítést. Feltételezhetően Philips-Miller rendszerű filmszalagos hangfelvevő berendezésről lehet szó. Ld. „Philips-Miller Recording System”. In: Seán Street: *Historical Dictionary of British Radio*. Second Edition. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015, 253. Köszönöm Michael Bielennek az Association of Recorded Sound Collections (ARSC) 56. konferenciáján tartott előadásom utáni hozzászólását.

131 Jovitza: *Házi gramofonstúdió...*, 2. rész, 150.

132 1938. november 10. „délután Makkai [sic] mérnöknel hanglemezért”. Papp: *Török Sophie naptárai 1921–1941*, II., 794.

133 *Tangóharmonika után sajáthang invázió*, 6.

134 Dér Gyula: „Hitoktatás gramofonon”, *Katholikus Nevelés* XXVII/5. (1935. május), 145–147.

rofonba, mondván: „Ezeket a lemezeket gyárok, vállalatok, áruházak, mozik, színházak kitűnően forgathatják akár többször is, ha felhangzik a rádióban a légójelzés és nem kell idegesen keresnie, kit állítsanak a mikrofon elé, nehogy ijedt hang a riadalmat mégjobban fokozza.”¹³⁵

Még ennél is különlegesebb felhasználási lehetőségeket vizionált a Royal Apolló Stúdió hirdetése, megemlítve, hogy mivel a hangfelvevő a telefonnal is összekapcsolható, a telefonbeszélgetéseket is rögzíteni lehet vele.¹³⁶ Ugyanitt arról is olvashatunk, hogy a hanglemez a rádió funkciójának bővítése lehet a kultúra terjesztésében azáltal, hogy egy előre rögzített előadást el lehet juttatni vidékre, s a rádióadással ellentétben egy lemez többször is lejátszható.¹³⁷ A Metronóm stúdiójában pedig az ott készült riport tanúsága szerint hangos jegyzőkönyv és végrendelet is készült.¹³⁸

Összefoglalásként érdemes hosszabban is idézni a Makai István stúdiójáról 1938-ban készített riportot, amelyből nemcsak a magáncélú hangrögzítés korabeli lehetőségeire láthatunk rá, de a kiváló hangmérnök kreativitása és szaktudása is kiderül:

Sokan küldenek üzenetet, ünnepélyes alkalomból jókívánatokat, öregek megrögzítik hangjukat családjuk részére, gyermekek hangját felvételik, hogy felnőtt korukban ne csak fényképük, hanem a hanglemezük is megmaradjon kedves emlékül. Zenével foglalkozók megörökítik játékukat, énekesek hangjukat, ami pedagógiai szempontból különösen a hivatásos művészelölteknek fontos, mert ellenőrizhetik haladásukat és esetleges hibáikat. Lehet komoly trükkfelvételt is készíteni. Bárki énekelhet nagy zenekar kíséretével, nem kell egyebet tenni, csak kiválasztani egy már meglévő gramofonlemezt, amelyen zenekar játszik és hozzá énekelni. A Stúdióban az éneket és a zenekari kíséretet úgy összekapcsolozzák, hogy a felvett hanglemez azt a benyomást kelti, mintha tényleg a zenekarral együtt készült volna a felvétel. Bevonult a hanglemez a modern jogszolgáltatásba is. Szerződések, vallomások hanglemezre vehetők fel, amelyekről könnyen megállapítható, hogy az illető saját elhatározásából cselekedett. Amint hallottuk, készültek hanglemezek orvosi célokra is, például hipnotizőr-orvos lemezen keresztül kezelheti páciensét. Kóros beszédzavarok hanglemezen keresztül mutathatók be orvosnövendékeknek. Megtudtuk még azt is, hogy a posta engedélyével telefonbeszélgetések is rögzíthetők.¹³⁹

A „Saját hangja, vigye haza” kifejezés már nagyon korán leszakadt eredeti tartalmáról, azaz mémmé vált.¹⁴⁰ 1949-ben egy, a budapesti angol nagykövetségen működő diplomata saját maga ellen valló hangfelvétellel kapcsolatban több újság is

135 [Szerző nélk.]: „Ötletes légó lemezeket hoz forgalomba Marnitz Frigyes”, *Virradat* IX/35. (1944. augusztus 28.), 4.

136 *A Royal Apolló stúdiója*, 11.

137 Uott.

138 *A hang boszorkánykonyhájában*, 14.

139 *Látogatás az „Artton”-hangstúdióban*, 40.

140 A memetikáról ld. Németh Gábor–Sebők Zoltán: *A mémek titokzatos élete*. Pozsony: Kalligram, 2004; valamint Kappanyos András: „Fordítás versus memetika”. In: uő.: *Bajuszbügre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*. Budapest: Balassi, 2015, 294–301.

idézte,¹⁴¹ 1954 novemberében egy tanácsstag-jelölési procedúra kapcsán jutott egy újságíró eszébe mint az önmagát jelölni kívánó nagyhangú párttagnak szánt „jó-tanács”,¹⁴² 1959-ben pedig egy különleges dél-afrikai szenvedélybeteg-kezelési módszer kapcsán kerül elő: „Saját hangja, vigye haza! – Részeg emberek monologizálását, harsány szónokleitait magnetofonszalagra veszik fel a pretoriai rendőrségen. Kijózanodásuk után többször lejátszzák előttük az alkoholmámorban történt épületes megnyilatkozásukat.”¹⁴³ A szókapcsolat olyannyira memmé lett, hogy egy, a nyelvet rontó hirdetésekről szóló cikk szerzője példaként hivatkozik rá mint a szálóigévé vált reklámszövegek egyikére.¹⁴⁴ Ennek a folyamatnak a végső pontján találjuk a több éven át futó „Saját hangja, vigye haza!” című rádióműsort, melyben Nemes András szerkesztő-műsorvezető régi, ritkán hallható hangfelvételekről beszélgetett neves művészekkel.¹⁴⁵

A „Saját hangja, vigye haza” a második világháború utáni évtizedekben egyszersmind a magáncélú hangfelvétel metaforája is lett. Több „Saját hangja, vigye haza” elnevezésű magáncélú hangfelvétel-készítési lehetőséget kínáló stúdió is nyílt az 1950-es években Budapesten, 1951. május 9-én a Rákóczi út 71. szám alatt,¹⁴⁶ 1955. február 2-án pedig a József körút 19. szám alatt.¹⁴⁷ 1955 márciusában a budapesti helyiipari vásár területén állítottak fel egy „Saját hangja, vigye haza” lemezstúdiót,¹⁴⁸ 1957–1958-ban pedig a budapesti Dávid Ferenc utcában működő Radnóti Hangtechnika hirdette így saját tevékenységét: „Hanglemezvágás, magnetofon saját hangja felvételek, törhetetlen alapanyagra”.¹⁴⁹ A „saját hangja” szlogen tehát lépést tartott a technikai változásokkal, s a magnetofonszalagos korszakban is megtalálta a helyét. A József körúti „Saját hangja” stúdióra így emlékszik vissza Székely András: „Volt egy nagyon pici stúdiószerű helyiség is, és a procedúra végén az ember markába nyomták a (lakkra, korábban röntgenfilmre vágott) kész lemezt. Később – ha jól tudom – magnószalagot is.”¹⁵⁰

Nemcsak stúdiók használták azonban ezt a szókapcsolatot, hanem hangmérnökök, zenei szakemberek is, mégpedig anélkül, hogy Seiber József nevét megemlégtették volna, vagy egyáltalán tudtak volna róla. Bartók Péter 1988-ban így mesélt egy riporternek saját hangtechnikusi tevékenységéről: „Először egyetemre jártam, majd hangtechnikusként, hangmérnökként dolgoztam különböző embereknek. –

141: „Saját hangja, vigye haza.” *Magyar Nemzet* V/238 (1949. október 13.), 3.; N. N.: „Bevalljuk, pálinka nem volt.” *Kis Ujság* III/239 (1949. október 14.), 5.; N. N.: „A kontár és a mester.” *Magyar Nap* III/244 (1949. október 20.), 5.

142 [Szerző nélk.]: „Önjelöltek”, *Esti Budapest* III/260. (1954. november 3.), 3.

143 *Hétféi Hírek* III/4. (1959. január 26.), 6.

144 Molnár Antal: „Nyelvrontó hirdetések”, *Magyar Nyelvőr* LXXXIX. (1965.), 132–133., ide: 132.

145 [Szerző nélk.]: „Hangra hangolva”, *Kurír. Reggeli kiadás*, VIII/277. (1997. október 10.), 4.

146 [Szerző nélk.]: „Saját hangja, vigye haza’ stúdió létesült”, *Kis Ujság* V/106. (1951. május 9.), 2.

147 [Szerző nélk.]: „Hanglemezsztúdió nyílik a József-körúton”, *Esti Budapest* IV/27. (1955. február 2.), 5.

148 [Szerző nélk.]: „Sok meglepetést készítenek elő a tanácsvállalatok a helyiipari vásárra”, *Esti Budapest* IV/50. (1955. március 1.), 3.

149 *Esti Hírlap* III/94. (1958. április 23.), 4.

150 Székely András szíves közlése, 2022. február 3.

Ismeri ezt a 'saját hangja, vigye haza', ügyet."¹⁵¹ Breuer János az 1960-as évek végén mint privát hangfelvételt jelölő kifejezést használta: „Előadásomat felvették hangszalagra az Österreichische Phonotheek technikusával (saját hangja, vigye haza alapon én is kaptam egy kópiát), a szöveget pedig kinyomtatják az Österreichischer Komponistenbund Mitteilungsblatt-jában.”¹⁵² S bár Sebestyén János és Keresztury Dezső biztosan tudtak Seiber József tevékenységéről, mégis Makai Istvánnal kapcsolatban használják a „Saját hangja, vigye haza” szlogent.¹⁵³

A szlogent Seiber József Budapesttől Sydney-ig ismertté tette, a magyar zene-történetírás azonban még Amerikába is eljuttatta. Elvis Presley első, úgynevezett *demo* hanglemezeinek felvételei a Sun Record Companyhez tartozó Memphis Recording Service elnevezésű, magáncélú hangfelvételek készítését vállaló stúdióban készültek 1953. július 18-án. Elvis 4 dollárt fizetett a kétoldalas lakklemezért, melyet egyes források szerint édesanyjának szánt megkésett születésnap ajándékkul.¹⁵⁴ Radó István a *Magyar Ifjúság* 1965-ös évfolyamában így tárta a magyar olvasók elé a történetet: „Az az ötlete támadt, hogy anyját egy lemezzel lepi meg, amelyen saját kíséretével elénekli a mama kedvenc dalát, a *That's All Right Mama*-t. A memphisi 'saját hangja, vigye haza' vállalatnál lefizetett 4 dollárt, lemezre énekelte a dalt és büszkén vitte haza.”¹⁵⁵

151 V. Bálint Éva: „Apám puritán ember volt. Beszélgetés Bartók Péterrel”, *Magyar Hírlap* XXI/169. (1988. július 16.), 6.

152 Breuer János: „Bécsi utazás új magyar zenével”, *Muzsika* XII/2. (1969. február 1.), 9–11., ide: 11.

153 (kristóf): „Bartók Béla előadása. Röntgenfilmről megszólal Székely Mihály hangja. Bemutatkozik egy különleges gyűjtemény”, *Esti Hírlap* XVI/271. (1971. november 17.), 2.; Kamocsay Ildikó: „A Babits-archívum óre. Beszélgetés Keresztury Dezsővel”, *Magyar Hírlap* VI/325. (1973. november 25.), 8.

154 Peter Guralnick: „'My Happiness'”. In: uó: *The Rise of Elvis Presley. Last Train to Memphis*. Boston–New York–London: Back Bay Books, 1994, 57–64.

155 Radó István: „Az első lemez”, *Magyar Ifjúság* IX/29. (1965. július 17.), 6.

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

‘YOUR OWN VOICE, TAKE IT HOME!’

Private and Home Recordings in Hungary before 1950

Research into the history of Hungarian sound recordings has hardly dealt with private sound recordings from the first half of the twentieth century in Hungary, because the audio and written sources are not easily accessible. However, making sound recordings for private purposes was possible as early as in the 1910s, both within an institutional framework and at home: the first independent Hungarian recording firm advertised the possibility of making private sound recordings, while Béla Bartók experimented with phonograph recordings of his own piano playing at home.

In the 1930s there was a rich home and private recording culture in Budapest. Both individuals and smaller record companies provided the possibility to make sound recordings for private purposes. They not only made sound recordings in small studios, but also undertook to make recordings of radio broadcasts, or to copy phonograph cylinders to gramophone discs. We know very little about these enterprises in general, mostly from advertisements and some surviving, mysterious discs.

In my article I explore this obscure culture, focusing on two somewhat better-known experts, István Makai and József Seiber. Makai is known for being the first sound engineer who cut recordings to x-ray foils in the late 1930s, while Seiber (the brother of the composer Mátyás Seiber) was the inventor of the long-lived Hungarian slogan ‘Saját hangja, vigye haza’ (Your own Voice, Take it Home) which outlived even its creator and is a saying even today. In addition to describing the undertakings and the phono amateurs, I also deal with the technical and business background of the phenomenon and its position in Hungarian musical culture.

Ferenc János Szabó (1985), pianist and musicologist. Studied piano at the Ferenc Liszt Music Academy (Budapest) and chamber music at Kunstuniversität Graz. He has two doctorates, DLA as a pianist (2012) and a PhD in musicology (2019) (both *summa cum laude*). As a pianist, he has won several prizes at international chamber music competitions. From March 2013, he has been associate professor and vocal coach at the Singing Department of the Ferenc Liszt Music Academy in the class of Éva Marton and Andrea Meláth. Since September 2011, he has worked at the Institute for Musicology RCH. His research fields are the history of Hungarian sound recordings and performance practice. Besides several postdoctoral scholarships, in 2019 he won the Edison Fellowship of the British Library and the Richard Taylor Bursary of the City of London Phonograph and Gramophone Society. Between 2022 and 2025, he will carry out his research with a János Bolyai research grant from the Hungarian Academy of Sciences.

Dalos Anna

KODÁLY ZOLTÁN, A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ELNÖKE. A MEGVÁLASZTÁS KÖRÜLMÉNYEI*

Egy 1982-es visszaemlékezésében Keresztury Dezső felidézte, hogy 1946-ban ő volt az, aki vallás- és közoktatásügyi miniszterként felkérte és meggyőzte Kodályt: vállalja el a Magyar Tudományos Akadémia elnökének tisztségét. Mint írta: „számkra akkor életkérdésnek mutatkozott, hogy Kodály, a maga mindenkit fölülmúló tekintélyével, kimondja az igent vagy a nemet. Négy évig mondta ki a kimondanivalókat, aztán átadta az elnökséget.”¹ E visszaemlékezésben Keresztury sok mindenről hallgat: hallgat saját, meglehetősen kétes szerepéről Kodály elnökké választásában és az Akadémia első újjászervezésében, hallgat arról, ténylegesen mi mindenre kellett Kodálynak a következő négy évben igent és nemet mondania, és hallgat arról, mit is jelentett az „elnökség átadása” a Magyar Tudományos Akadémia szovjet mintára történő, 1949-es, drasztikus átalakításának végpontján. Az alábbi tanulmány Kodály MTA-elnöki tevékenysége négy évének (1946–1949) rövid előtörténetével foglalkozik, az MTA Régi Akadémiai Levéltárában őrzött, a Kodály-kutatásban mindeddig fel nem dolgozott dokumentumokra, valamint sajtóforrásokra támaszkodva igyekszik feltárni Kodály Zoltán akadémiai elnökké választásának eseménytörténetét.

Keresztury kezdeményezése nyomán 1946. május 27. és június 18. között öt értekezletet tartottak a Magyar Tudományos Akadémia és a Szent-Györgyi Albert által 1945 nyarán ellenakadémiaként létrehozott Magyar Természettudományi Akadémia képviselői a Magyar Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Alkotmány utcai épületében.² Az értekezletek a két Akadémia közötti egyeztetéseket, az egyesülési folyamatot voltak hivatottak lezárni, és a jegyzőkönyvek egyértelművé teszik,

* Előadasként elhangzott 2022. május 19-én a BTK Zenetudományi Intézete által rendezett *Tudományos Fórum Extra* című eseményen, amely az Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tízéves fennállásáról emlékezett meg. A tanulmány átdolgozott és kibővített formában megjelenik Dalos Anna kismonográfiájában is: *Kodály Zoltán, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke (1946–1949)*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2022 (*Musicologia Hungarica*, 3., előkészületben). A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Gách Marianne: „Keresztury Dezső – Kodály Zoltánról. 'Életműve kerek, teljes, befejezett'”, *Film Színház Muzsika* 26/50. (1982. december 11.), 4–5., ide: 4.

2 A Magyar Tudományos Akadémia és a Természettudományi Akadémia értekezletéről felvett jegyzőkönyvek. MTA RAL K 1179 48/1946. A továbbiakban az ülések dátumára hivatkozom.

hogy az értekezlet állandó résztvevői – az MTA részéről Moór Gyula helyettes elnök, Voinovich Géza főtktár, valamint az I. és III. osztály elnökei: Pais Dezső és Zemplén Géza, a Természettudományi Akadémia részéről Szent-Györgyi Albert mellett Bay Zoltán és Gombás Pál, a minisztérium részéről pedig Melly József, a VI. ügyosztály vezetője³ – nagy valószínűség szerint nem is sejtették, hogy Keresztury folyamatosan háttérmegbeszéléseket is folytatott. Legfontosabb konspirációs partnere minden bizonnyal maga Szent-Györgyi Albert volt, ugyanis még a biokémikus legközelebbi harcostársa, Bay Zoltán is meglepődött, hogy Keresztury elképzelése az Akadémia átalakításáról milyen „kísértetiesen hasonló ahhoz”, amit a Természettudományi Akadémia kidolgozott.⁴

A miniszter mindvégig erős kézzel irányította a tárgyalásokat, a jogtudós Moór Gyula érvei – amelyek általában az MTA korábbi működési gyakorlatára vagy az Alapszabályra hivatkoztak – lepattantak róla. A tárgyalások középpontjában működési és személyi kérdések álltak: a tagság létszámának rögzítése nyolcvan rendes és nyolcvan levelező tagban, a fiatal akadémikusok előnyben részesítése az öregekkel szemben, egy új, természettudományi osztály létrehozása a III. osztály szétválásával és természetesen konkrét személyi kérdések is. A jelenlévők érzékelhetően más és más célokkal érkeztek a tanácskozásokra, és ebből következően többnyire el is beszéltek egymás mellett. Moór igyekezett minél inkább megőrizni az Akadémia autonómiáját és hagyományait, ragaszkodott ahhoz, hogy tudományos kérdésekben az osztályoknak kell dönteniük, és többször is hangot adott kétélyének, hogy valóban akadnak-e még olyan jelentős tudósok, akik nem tagjai az MTA-nak.⁵ Szent-Györgyi és Bay főként a Természettudományi Akadémia tagjainak érdekeit képviselte: azt követelték, hogy Akadémiájuk minden tagja rögtön rendes taggá lépjen elő, ami értelemszerűen az Alapszabály átmeneti időre szóló módosítását vonta volna maga után.⁶

Szent-Györgyi kezdeményezte az Igazgatótanács funkciójának kiterjesztését is, ami, úgy tűnik, Keresztury számára az egyik legfontosabb eleme volt az MTA megújulásának. Szent-Györgyi úgy fogalmazott, hogy az Igazgatótanács legyen az az „aktív mag”, amely meghatározza az új Magyarország tudománypolitikáját. Keresztury ennél tovább is lépett, azt javasolta, hogy az Igazgatótanács három-öt évre kapjon kivételes jogokat, legyen gazdája a megújulási folyamatoknak: „itt van az organikus fejlődés lehetősége: ne csináljunk jogsérelmet: ne sértsünk meg érde-

3 Egyes üléseken alkalmilag részt vett még Csürös Zoltán vegyész mérnök és Egervári Jenő matematikus a Természettudományi Akadémia, valamint Németh Gyula nyelvész és Sík Sándor költő az MTA részéről.

4 Az 1946. június 6-i ülés jegyzőkönyve.

5 Az 1946. május 27-i ülés jegyzőkönyvében: „Nem hiszem, hogy olyan nagy szellemóriások volnának az Akadémiából kimaradt tudósok között.” 1946. június 6-i ülés jegyzőkönyvében: „A magyar szellemi élet 90%-a bent van az Akadémiában [...] Szeretné tudni, kik azok a nagyságok, akik kimaradtak.”

6 Végül ez a követelésük nem teljesült, annak ellenére, hogy Keresztury még azt is felvetette, az „egy éves megjavítási periódus” idejére akár ideiglenesen fel is lehetne függeszteni az Alapszabály tagválasztással kapcsolatos pontját, illetve felajánlotta, hogy tíz bölcsésznek, illetve társadalomtudósoknak is legyen lehetősége rögtön rendes taggá válnia. Az 1946. május 27-i ülés jegyzőkönyve.

mes öregurakat, de bízza az Akadémia sorsát olyan plénumra, amelynek elég hitele van arra, hogy öt év alatt lépésről lépésre haladva újra formálja az Akadémiát.”⁷ Moór Gyula kritikus élű megjegyzése – „ha nem a többség alapján indulunk el, diktatúrát kell csinálni”⁸ – mindazonáltal elgondolkodtatta, mert egy következő ülésen az új struktúráról már úgy beszélt, mint „alkotmányos diktatúráról”.⁹

Különös, hogy az üléseken – az új tagok kijelölésén kívül – a megújulás tartalmáról, arról, hogy ténylegesen milyen tudománykonceptiót kellene kialakítani és hogyan, vajmi kevés szó esett. A június 6-i találkozón Keresztury csupán pár, meglehetősen általános példát sorolt fel azzal kapcsolatban, hogy miért is van szükség a kibővített jogkörű Igazgatótanácsra: ez adná meg ugyanis a minisztériumoktól érkező választ arra, mi a tudomány szerepe a háború utáni társadalomban, milyen a tudomány viszonya a politikához, vagy éppen mi a tudomány felelőssége. Azt azonban, hogy az átalakítást a kormányzat elvárja, Keresztury fellépéséből egyértelműen megérthették az ülés résztvevői. A miniszter egyszerre apellált a jelen lévő tudósok együttérzésére és hiúságára, amikor az ő szájuk íze szerint azt mondta, hogy tudományos döntéseket nem lehet minisztériumi tisztviselőkre bízni, vagy úgy fogalmazott: „ha a tudományt nem mentjük meg, megbukik az ország.”¹⁰ Habár mint miniszter a politika embere volt, el akarta hitetni partnereivel, hogy valójában az ő oldalukon áll. Az utolsó ülésen végül az érzelmi zsarolás eszközához folyamodott:

Nekem itt segítségre van szükségem, nem harcolhatok egyedül mindenki ellen. Itt egy világ szakad rám, s ilyen körülmények között nem tudok az Akadémiára támaszkodni. Én egyedül állok a tudomány érdekében való harcban[,] magam maradok alul. [...] Itt arról van szó, hogy szövetségest szeretnék, hogy legyen segítóm a munkámban, én segítséget kérek, én szívesen leszek az Akadémia végrehajtó szerve. [...] Ha jól vizsgálunk az alapvető kérdésekben, akkor majd pénzt is kapunk, ha az állam látja, hogy kap tőlünk valamit, akkor anyagi támogatásban is részesülünk.¹¹

A szenvedélyes kirohanásnak valójában két – egymással szorosan összefüggő – mozzanata érdemel figyelmet: egyfelől az, hogy Keresztury, úgymond, szövetségest keresett a kormánnyal vívott harcában, másfelől pedig az, hogy világossá tette: a tudomány finanszírozásának az az elengedhetetlen feltétele, ha a megújulás *megfelelő módon* megy végbe. Ez utóbbiból a Természettudományi Akadémia képviselői minden bizonnyal csak a „pénzt is kapunk” ígéretét hallották meg – Szent-Györgyi számára fél éven belül igencsak fájdalmas lehetett a felismerés, hogy mennyire lehet bízni az efféle politikusi ígéretekben¹² –, Keresztury azonban vilá-

7 Az 1946. június 6-i ülés jegyzőkönyve.

8 Uott.

9 Az 1946. június 11-i ülés jegyzőkönyve.

10 Az 1946. június 18-i ülés jegyzőkönyve.

11 Uott.

12 Ld. ehhez az Igazgatótanács 1946. október 10-i ülésének jegyzőkönyvét, amelyen Szent-Györgyi elnököt. MTA RAL K 1179 212/1946.

gosan látta, hogy az állam által elvárt megújulás csak és kizárólag személyi változtatásokból indulhat ki, és ebben nem a természettudósok követelte szakmai kiválóság, hanem az egyes tudósok politikai hovatartozása játszik meghatározó szerepet. Ezért is utalt arra, hogy a II. osztály tagságát bizonyos szakmákkal, különösképpen a társadalomtudomány különféle ágaival (jogászok, közgazdászok, filozófusok) bővíteni kell, mert ez „egy beteg osztály”, amelynek személyi állománya „frissítést igényel.”¹³

Keresztury jól érzékelte, hogy ehhez a „frissítéshez” szüksége lesz egy szövetségesre, pontosabban egy olyan reprezentatív személyiségre, akinek – mint évtizedekkel később mondta – „mindenkit fölülmúló tekintélye” legitimálni tudja az elkerülhetetlen átalakítást és a kívülről befolyásolni tervezett személyi és strukturális változtatásokat. Az 1946. június 11-i ülést a miniszter az MTA I. és II. osztálya képviselőinek tartotta – ezen nem voltak jelen a Természettudományi Akadémia tagjai –, abból a célból, hogy tájékoztassa őket a két akadémia között folyó tárgyalásokról és a már meghozott döntésekről. Az Igazgatótanács szerepkörének kitágítását ezen az ülésen Keresztury már kész tényként tárta a megjelentek elé. A megbeszélésen Kodály Zoltán is részt vett, és hozzászólásai egyértelművé teszik, hogy Keresztury – nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy ezt Szent-Györgyivel tette – vele is folyamatosan konzultált zárt ajtók mögött a tervekről. Kodály hozzászólásai ugyanis nem az ülésen elhangzottakra reflektálnak, hanem inkább mintha a Kereszturyval folytatott magánbeszélgetéseiket szőnék tovább. Amikor Moór és Voinovich – immár sokadszor – jelezte Keresztury-nak, hogy hagyományosan az Igazgatótanács feladata a pénzügyek felügyelete, Keresztury ingerülten fojtotta beléjük a szót: „A pénz nem Isten.” Kodály azonban komolyan vette Moórék hozzászólását, és megjegyezte, hogy aki a pénzt kezeli, annak kell kijelölnie a kutatás irányait is, „nem úgy mint eddig volt, aki bírja marja”.¹⁴ Nem tagadható, hogy Kodály megjegyzése meglehetősen élesen bírálja az Igazgatótanács korábbi pénzelosztó gyakorlatát, azonban a megfogalmazásban mégis rejlik némi kétértelműség. Nem világos ugyanis, hogy kire gondol Kodály, amikor a pénz kezelőjére utal: a kiterjesztett hatalmú Igazgatótanácsra vagy magára az államra?

Magyarázatot igényel Kodálynak egy másik hozzászólása is, amelyet Keresztury-nak ahhoz a kijelentéséhez fűzött, miszerint az Akadémia immár nem baráti társaságként fog tovább működni, hanem demokratikus intézményként. „Személyeken múlik minden. Érzékenység kérdése, hogy ki meddig állja a harcot. Az öregek ítélőképességének hiánya sok bajt okozott és a tehetségtelen fiatalok is sok bajt okoznak” – összegezte Kodály az ülésen el sem hangzottakat.¹⁵ A megfogalmazás egyértelműen azt sugallja, hogy Kodály korábban már értesült arról, mi történt azokon az üléseken, amelyeken nem vett részt. A május 27-i első értekezleten például többször is visszatértek az idős akadémikusok helyzetére. Szent-Györgyi „progresszív fiatalokat” akart látni „inaktív öreg urak” helyett az Akadémián,

13 Az 1946. június 14-i ülés jegyzőkönyve.

14 Az 1946. június 11-i ülés jegyzőkönyve.

15 Uott.

Keresztury pedig nyíltan feltette a kérdést: „nincs mód önkéntes belső autonóm reform formájában az öregek végrehajtó hatalmának leépítésére?”¹⁶

Elnökké választásakor Kodály egészen más szemszögből idézte meg az „inaktív öreg urakat” beszédének szokatlanul személyes hangú szakaszában, mint ha a korábbi értekezlet résztvevőinek – és talán az ezt a nézetet általában is képviselő fiatalabb tudóskollégáinak – jelezni kívánná: az életkor semmiféle viszonyban nem áll sem a tudományos teljesítménnyel, sem pedig a tudós jelentőségével. A megfogalmazás személyességét fokozza, hogy Kodály mintha felidézne benne az ifjú Weöres Sándor *Öregek* című költeményét is, amelyet zeneszerzőként tizenhárom évvel korábban ültetett át zenébe. Ugyanakkor egyértelműen kiviláglik a beszédből, hogy az Akadémia „öreg akadémikusai” – ennek tekintete saját magát is hatvannégy évesen – az intézmény szellemi függetlenségét reprezentálták számára:

Sohasem tudtam elfogódottság nélkül belépni az épületbe. Már az épület is a szellemnek a mindennapi élet változásai felett lebegő függetlenségét lehelte. Nagyjaink nyoma mindenütt, az ő hangjukat itták be, verték vissza a falak. S ha néha az udvaron messziről megláttam egy öreg akadémikust, pillanatra megálltam: nem lép-e melléje Arany János titoknok úr, a botos és kalapos. – Később is, már deresedő fejjel, mikor a patkós teremben dolgozva megláttam, hogy egy gőzhajó átúszott a Lánchíd alatt: Széchenyi három nagy alkotása láttán úgy éreztem: Numen adest!¹⁷

Kodálynak az I. és II. osztály képviselői számára tartott minisztériumi értekezleten megfogalmazott első két mondata semmiféle kapcsolatban nem áll az öregek és fiatalok összehasonlításának szentelt harmadik mondattal, sőt egymással sincs semmi kapcsolatuk. A második mondat – „érzékenység kérdése, hogy ki meddig állja a harcot” – mintha inkább a korábbi ülések hallomásból ismert küzdelmeire, sőt a Szent-Györgyi MTA-tagságról való lemondása és a Természettudományi Akadémia megalapítása óta zajló vitákra utalna.¹⁸ A mondat ugyanakkor valamiképpen profetikusnak is hangzik: nemcsak a vita szereplőinek sorsa szempontjából, de Kodály következő éveit tekintve is. Vissza is utalt rá elnöki *Beköszöntőjében*: „nem tudom, lesz-e elég erőm a nagy munkára” – mondta.¹⁹ Az a gondolat pedig, hogy végeredményben minden „a személyeken múlik”, végigvonult az üléseken, többen is szóba hozták, sőt úgy tűnik, a következő négy év kulcs gondolatának is tekinthető.

16 Az 1946. május 27-i ülés jegyzőkönyve.

17 Kodály Zoltán: „Beköszöntő”. In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, II. Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 315–317., ide: 315–316.

18 Szent-Györgyi először 1945. május 1. körül mondott le (Szent-Györgyi Albert datálatlan levele az MTA Igazgatótanácsához, MTA RAL K1178 58/1945), de ezt a lemondását az Akadémia nem fogadta el. Végül ugyanezen év júliusában véglegesen lemondott. Ld. ehhez: [szerző nélkül]: „Beszélgetés Szent-Györgyi Alberttel az Akadémia és az egyetemi oktatás válságról”, *Szabadság* 1/143. (1945. július 12.), 3. A Természettudományi Akadémia július végén alakult meg. [Szerző nélkül]: „Szent-Györgyi Albert elnöklésével megalakult a Magyar Természettudományi Akadémia”, *Népszava* 73/155. (1945. augusztus 1.), 2.

19 Kodály: *Beköszöntő*. 315.

Ezen az ülésen Kodály vagy nem tudta még, hogy ő lesz Keresztury jelöltje az elnöki posztra, vagy ha tudta is, nem mondott még igent. A június 14-i megbeszélésen az I. osztály lehetséges elnökeként beszéltek róla, s csak négy nappal később, az utolsó ülésen hangzott el, hogy Keresztury – az értekezletek történetében először elnyerve Moór Gyula teljes egyetértését – őt javasolja elnöknek, másodelnöknek pedig Szent-Györgyit. Sem Gombás Pál, sem pedig Bay Zoltán nem örült ennek a fejleménynek, mint Bay megfogalmazta: „minden tiszteletünk Kodályt illeti, de a Magyar Tudományos Akadémia elnöki székében Szent-Györgyit megfelelőbbnek tartjuk.” Maga Szent-Györgyi – aki fél évvel korábban még az elnöki posztot szabta a két Akadémia egyesülésének feltételéül²⁰ – biztosította Kereszturyt arról, hogy örömmel dolgozna Kodály keze alatt, amihez Keresztury hozzáfűzte:

Tekintettel arra, hogy a két akadémia között nézeteltérés volt, nem tudom, hogy jó optikája lenne-e annak, hogy a harc úgy végződik, hogy Szent-Györgyi az Akadémia elnöke. Sokan azt mondanák, hogy Szent-Györgyi kikönyökölte magának az elnökséget. Ha úgy alakul a helyzet, hogy Kodály lesz az elnök és Szent-Györgyi a másodelnök, akkor egészen más színezete van a dolognak. Akkor nem akart magának semmiféle hatalmat és ugyanazt a munkát végezheti egy kevésbé megfelelő ember mellett, s három év múlva mehet az elnöki székbe.²¹

Az Akadémia is Keresztury helyzetelemzését vette át. Eszerint azért nem Szent-Györgyi Albert lett a Magyar Tudományos Akadémia elnöke, mert nem sokkal korábban az intézmény még rágalmaszasi pert indított ellene, és elnökké való esetleges megválasztása meglehetősen kétes színben tüntette volna fel a történet minden szereplőjét, de legfőképp a főszereplőt.²² Szent-Györgyi – a két akadémia közötti megállapodás értelmében – nyilatkozatot adott ki, amelynek megfogalmazásában Keresztury is aktívan részt vett, és amelyben a Nobel-díjas tudós kijelentette, hogy látván a Magyar Tudományos Akadémia eltökélt szándékát a megújulásra, minden vádját visszavonja.²³ A nyilatkozattételt követően az Akadémia is visszalépett a Szent-Györgyi elleni pertől.

Joggal merül fel a kérdés, vajon Keresztury tényleg „kevésbé megfelelő embernek” tartotta-e Kodályt az elnöki posztra, vagy csupán el akarta mindezt hitetni a Természettudományi Akadémia képviselőivel. Kodály több tekintetben is ideális szövetségese lehetett a miniszternek. Egyrészt mindketten az Eötvös Collegium egykori diákjai voltak, sőt Keresztury ekkor a kollégium igazgatójaként tevékenykedett, tehát kettejüket erős informális szálak kötötték össze. Kodály a Magyar Művészeti Tanács elnökeként is gyümölcösöző, bár nem mindig felhőtlen kapcsolatot ápolt Kereszturyval mint miniszterrel.²⁴ Ahhoz azonban, hogy pontosan meg-

20 Ld. erről Zilahy Lajos levelét Voinovich Géának, 1946. január 2-án. A Magyar Tudományos Akadémia és a Természettudományi Akadémia értekezletéről felvett jegyzőkönyvek, melléklet.

21 Az 1946. június 18-i ülés jegyzőkönyve.

22 A per iratai a Magyar Tudományos Akadémia és a Természettudományi Akadémia értekezletéről felvett jegyzőkönyvek mellékletében találhatóak.

23 Uott.

24 Standeisky Éva: „A Magyar Művészeti Tanács szerepe a kulturális intézményrendszerben a felszabdalás után”, *Párttörténeti Közlemények* 34/4. (1988. szeptember), 94–124., ide: 106–107., 110.

értsük, miért tűnhetett Keresztury Dezső számára Kodály ideális jelöltnek az elnöki tisztségre, világosabban kell látnunk, milyen ideológiai szempontok érvényesítését várta el az állam a megújulás során a Magyar Tudományos Akadémiától.

Keresztury – mint a koalíciós kormány első vallás- és közoktatásügyi minisztere – meggyőződéssel képviselte a koalíciós eszményt. Amikor a tárgyalások során a személyi kérdéseket toltta az előtérbe – mintegy megelőlegezve Kodály megfogalmazását („minden a személyeken múlik”) –, valóban konkrét személyekben gondolkodott. Ahogyan például a Magyar Művészeti Tanács vezetőségének összeállításakor, itt is úgy kalkulált, hogy az Akadémiának – a tagságnak éppúgy, mint az Igazgatótanácsnak – a politikai pártok képviselete szempontjából kell kiegyenlítettnek lennie.²⁵ Ilyen értelemben Kodály, aki többször is hangsúlyozta, hogy tudatosan pártokon kívüliként kíván közéleti tevékenységet folytatni,²⁶ vagyis Keresztury a pártpolitika felett lebegő reprezentatív értelmiségiként tekinthetett rá, tökéletes jelöltnek tűnhetett. Hozzá kell azonban mindehhez fűzni, hogy népi elkötelezettségű kortársai Kodályban a Nemzeti Parasztpárt értelmiségi holdudvárához tartozó reprezentatív értelmiségit láttak,²⁷ és maga Keresztury is ezt a pártot képviselte a kormányban.

Elnökké választása előtt Kodály nem vett részt különösebben aktívan a Magyar Tudományos Akadémia életében. Ő is azok közé a tudósok közé tartozott, akik még a rendszeres „összes ülésekre” sem jártak el. Azon az 1945. május 30-i nagygyűlésen – alig két hónappal az ország felszabadulása után – például, amelyen Bartókkal együtt őt is rendes taggá választották, mindössze tizenkilencen voltak jelen, Kodály sem volt ott.²⁸ Igaz, Kodály 1945-ben vállalta, hogy tagja lesz az I. osztály azon bizottságának, amely a Weiss Fülöp-jutalmat osztja ki; lobbitevékenységének volt köszönhető, hogy a jutalmat – teljes életművéért – Bartók Béla kapta meg.²⁹ És tagja lett az Igazgatótanács jelöltjeként az új, kibővített Igazgatótanácsnak is. Mint tag jogosult volt arra – e jogával egyébként nem élt –, hogy az Akadémia megújítását előkészítő reformbizottság munkájában részt vegyen.³⁰

25 A Magyar Művészeti Tanácson belüli politikai kiegyenlítettség ideálról ld. uott, 98–100.

26 A Magyar Művészeti Tanács 1947. október 30-i zárt ülésén, amelyen arról volt szó, hogy a politikának nem lenne szabad beleszólnia a művészet ügyeibe, Kodály így fogalmazott: „ezért tértem ki és fogok kitérni ezentúl is minden pártba lépés elől, dacára a több párt felől elhangzott meghívásoknak és felszólításoknak”. Uott, 119.

27 Kodály megítéléséhez ld. N. Szabó József: „A Nemzeti Parasztpárt kultúrpolitikája a fordulat után. Kulturális kapcsolatok a Szovjetunióval és a szomszédos népi demokráciákkal”, *KÉK – Kultúra és Közösség* 4/2. (2013), 55–67., ide: 56.; Póth Piroska: „A koalíciós pártok kultúrpolitikája 1945–1948 között”, *Századok* (1985), 498–531., ide: 509., 511.; ld. még Standeisky: *A magyar művészeti tanács szerepe*, 105.

28 Jegyzőkönyv a Magyar Tudományos Akadémia 1945. évi nagygyűlésének 1945. május 30-án tartott összes üléséről. MTA RAL K1178 104/1945.

29 Az 1945-ös jutalmi bizottságok ügye. MTA RAL K1178 95/1945.

30 Kivonat a Magyar Tudományos Akadémia 1945. évi nagygyűlésének május 30-án tartott összes ülésén felvett jegyzőkönyvből. MTA RAL K1178 153/1945. A kivonatból egyrészt kiderül, hogy a kiküldöttek személye már május 30-án biztos volt, ám igazgatótanácsi taggá csak utólag, egy héttel később, június 6-án választották meg őket. A koncepció szerint az öt megválasztott kiküldött közül egy-egy ülésen csak háromnak kellett jelen lennie.

Úgy tűnik, az igazgatótanács jelöltjei elsősorban olyan reprezentatív értelmiségiek voltak – Kodály mellett például Herczeg Ferenc, Illyés Gyula, Szent-Györgyi Albert, Szekfű Gyula vagy Zilahy Lajos –, akik közismerten szemben álltak az előző rezsimmel, függetlenül attól, hogy egyébként milyen politikai nézeteket vallottak. A reprezentatív értelmiségiek szerepe – mint ez a névsor is mutatja – jelentős mértékben megnőtt 1945–1946 fordulóján. Látványosan illusztrálják ezt azok a baráti és művelődési társaságok, amelyeket kétségtelenül pártpolitikai háttér munka eredményeként, de civil szervezetként értelmiségiek hoztak létre 1945 és 1947 között abból a célból, hogy a kulturális transzfer révén javuljon Magyarország nemzetközi megítélése.³¹ Elsőként 1945. június 9-én – a „keleti nyitás” részeként – a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság alakult meg, amelynek elnöke Zilahy Lajos lett.³² Kodály a Társaság előkészítő-bizottságának volt a tagja, Szent-Györgyi Albertet pedig tiszteletbeli elnökké választották. Kodály olyan fontosnak tartotta a Társaság tevékenységét, hogy terjedelmes előadást is tartott a népdal szerepéről az orosz és a magyar zeneművészetben a Társaság egyik ülésén.³³

Másodikként 1945. szeptember 21-én a Magyar–Román Társaság alakult meg, ennek Kodály lett az elnöke, és az elnöki tanácsba – Illyés Gyula, Szekfű Gyula, Révai József, Ortutay Gyula mellett – Szent-Györgyit is beválasztották.³⁴ Szent-Györgyi Alberttel, Heltai Jenővel és a korábbi kultuszminiszterrel, Teleki Gézával együtt Kodály társelnöke lett a szintén 1945 kora őszen megalakuló Magyar–Francia Társaságnak,³⁵ a Magyar–Angol Társaságban pedig elnöki szerepet vállalt.³⁶ A társaságokban együtt tevékenykedő tudósok és művészek között ebben az időszakban váratlan – és a Horthy-korszakban elképzelhetetlen – szövetségek kötődtek. 1946 őszen például Kodály Heltai Jenővel közösen képviselte Amerikában Magyarországot egy nemzetközi szerzői jogi kongresszuson.³⁷ Hogy a különböző politikai orientációjú értelmiségiek között, ha rövid időre is, de lehetővé vált a nyílt kapcsolatteremtés, arra példa a Zilahy Lajos kétes emlékű Új Szellemi Frontjának a felélesztésére tett kísérlet 1945-ben.³⁸ Az értelmiségiek egyértelműen keresték helyüket az új Magyarországon, ami sok esetben pálfordulásokkal is járt. A konzervatív történész, Kodály ifjúkori barátja, Szekfű Gyula például nyílt önkritikát gyakorolva felülbírált a korábbi

31 N. Szabó József: „Baráti és művelődési társaságok (1945–1947)”, *Debreceni Szemle* 11/2. (2003), 209–223.

32 Székely Gábor–N. Szabó József: „Magyar–Szovjet kulturális és tudományos kapcsolatok a II. világháború után, 1945–1946”, *Világtörténet* (1991. ősz), 86–103.

33 Kodály Zoltán: „A népdal szerepe az orosz és magyar zeneművészetben.” In: uő: *Visszatekintés. Össze gyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, I. Közl. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 186–190. Az előadás 1946. július 7-én hangzott el.

34 N. Szabó: *Baráti és művelődési társaságok*, 213.

35 Uott, 216.

36 Uott, 221.

37 [Szerző nélk.:] „Heltai Jenő és Kodály Zoltán Amerikába utaznak a nemzetközi szerzőjogi kongresszusra. Kodály Zoltán a newyorki út előtt még két rádióhangversenyt ad Londonban”, *Kossuth Népe* 2/141. (1946. szeptember 2.), 2.

38 Standeisky Éva: „Csábtánc és kiszorítódsi. Az 1945-ös Új Szellemi Front”, *Múltunk* 50/4. (2005), 4–41. Fellépésük dokumentuma: Kállai Gyula é. m.: *Új Szellemi Front*. Budapest: Szikra, 1945.

álláspontját, és igyekezett alkalmazkodni az új, nagyrészt a kommunisták által meghatározott politikai elvárásokhoz; hálából 1946-ban moszkvai nagykövetté nevezték ki.³⁹

Ellentétben egykori Eötvös collegiumi társával, Kodály igyekezett a lehetőségekhez mérten független maradni. A koalíciós eszmény azonban nem állt távol korábbi nemzetkonceptiójától sem, hiszen a harmincas évektől kezdve többször is nyilvánvalóvá tette: úgy gondolja, az összefogásra és szolidaritásvállalásra való képtelenség vezeti Magyarországot az újabb és újabb nemzeti katasztrófákhoz. A kórusmozgalmat, az „éneklő Magyarország” eszményét is azért képviselte, mert úgy vélte, a kórustagság lehetővé teszi, hogy az együtt éneklő magyarok végre összetartsanak egy közös ügy érdekében. Minden bizonnyal még 1949-ben is azért támogatta a többpártrendszer felszámolásában aktív szerepet játszó Függetlenségi Népfrontot – a kommunisták e látszatintézményét –, mert a nemzeti összefogás lehetőségét látta benne. Jellemző módon az ekkor alakult Népfrontról szóló nyilatkozatának középpontjában is a kórusmozgalmat jelentősége állt.⁴⁰ Kodály számára talán a Magyar Művészeti Tanács tevékenysége testesítette meg leginkább e koalíciós eszményt, és ennek nyomán feltételezhető, hogy azért vállalkozott az MTA elnöki tisztségére, mert az Akadémia kebelében is valami hasonlót szeretett volna megvalósítani.

Kiviláglik ez 1946-os elnöki *Beköszöntőjéből* is, amelyben a tagok egymással való kibékülésére, az egység megteremtésének szükségességére hívta fel a figyelmet.⁴¹ A *Beköszöntő* reflektált a Szent-Györgyi és Keresztury nyilatkozataiban is újra és újra megjelenő gondolatra, miszerint az Akadémiának foglalkoznia kell a közvélemény elvárásaival és a tudomány és az állam viszonyával. Kodály úgy fogalmazott: „a tudomány függetlenségének semmit sem árt, ha elsősorban olyan kérdéseket vizsgál, melyekre felelni a nemzet létérdeke”.⁴² A tudomány függetlenségét mindazonáltal elsődlegesnek tartotta: „a tudomány, művészet nem szolgálhat senkinek. Önnönmagáért van. Nem lehet sem *ancilla theologiae*, sem *meretrix politicae*”.⁴³ A „teológia szolgálóleányára” való hivatkozás akkor nyer különös értelmet, ha tudjuk, hogy a felszabadulás utáni első elnök, Kornis Gyula piarista pap volt, Moór Gyula elnöki leköszönő előadásában a szocializmus és a kereszténység kapcsolatáról értekezett,⁴⁴ 1945-ben pedig azzal támadták az Akadémiát, hogy az a

39 Monostori Imre: „Szekfű Gyula sorsfordító évei: 1945–1948. 1. rész: Morális és politikai csapdahelyzetben”, *Kortárs* 59/9. (2015. szeptember), 53–63., „2. rész: Diplomáciai és pártszolgálatban”, *Kortárs* 59/10. (2015. október), 64–76.

40 [Szerző nélkül.]: „Kodály Zoltán és Németh Gyula nyilatkozata: egész népünknek a Népfront mellé kell állnia!”, *Szabad Nép* 7/111. (1949. május 14.), 4. A nyilatkozatnak csak egy részét közli Bónis Ferenc „A magyar zenei élet jövője” címen, in: Kodály: *Visszatekintés*, 1., 215–216. Kodály tagja lett a Népfront Országos Tanácsának is. [Szerző nélkül.]: „A Népfront Országos Tanácsának tagjai”, *Magyar Nemzet* 5/64. (1949. március 18.), 1.; a kommunisták szerepéről a népfrontkonceptió kialakításában ld. Ständeisky: *Csábtánc és kiszorítás*, 11.

41 Kodály: *Beköszöntő*, 316.

42 Uott, 317.

43 Uott.

44 Halász Alexandra: „Kereszténység és szocializmus. Moór Gyula előadása a Magyar Tudományos Akadémia ülésén”, *Új Ember* 2/32. (1946. augusztus 11.), 3.

protestánsok fellegvára.⁴⁵ Kodály még egy 1949. június 11-i akadémiai beszélgetés is felidézte, hogy „voltak, akik az Akadémián egy protestáns klikk uralmát emlegették.”⁴⁶ Az 1946-ban elmondott elnöki *Beköszöntő* tehát a „political correctness” mintapéldája. Kodály oly módon foglalja össze benne az 1945 áprilisa és 1946 májusa közötti történéseket, és oly finoman reflektál a vitákon, értekezleteken megfogalmazott álláspontokra, mint senki más az események résztvevői közül. Az ünnepi közgyűlésen résztvevő akadémikusok joggal reménykedhettek tehát abban, hogy Kodály Zoltán személyében olyan elnököt köszönhetnek, akinek a tevékenysége nyomán végre beköszönt a béke és a magyar tudományosság prosperitása. Hogy tévedtek ebben, az nem Kodályon múlt.

45 S. G.: „Az Akadémia”, *Világ* 350. (1946. július 28.), 1.

46 Pro Memoria az 1949. július 11-én tartott fesztelen beszélgetésről az Akadémia jövőjét illetően. MTA RAL K1185 105/1949.

ABSTRACT

ANNA DALOS

ZOLTÁN KODÁLY, PRESIDENT OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES. THE CIRCUMSTANCES OF HIS ELECTION

Zoltán Kodály was elected to be president of the Hungarian Academy of Sciences on July 28, 1946. Before his election there were serious debates generated in public life partly by the government, partly by the academic community about the role of scholarship after World War II, and the future and situation of the Hungarian Academy of Sciences. The present study, relying to a great extent on hitherto uninvestigated archival sources of the Archives of the Hungarian Academy of Sciences, aims to present the process that led to Kodály becoming president. The article highlights the circumstances why Kodály the folk music researcher, as a representative of a ‘little’ and ‘peripheral’ science, musicology, was found to be the most suitable person for this highly esteemed position. The study is a revised chapter from a short monograph about Kodály’s activity as president of the Hungarian Academy of Sciences (1946–1949), that appears as the third volume in the new series of the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, *Musicologia Hungarica*.

Anna Dalos studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and attended the Doctoral Programme in Musicology of the same institution, gaining her PhD in 2005. She spent a year with a DAAD scholarship at Humboldt University, Berlin. She is head of the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology RCH. Her research focuses on 20th-century music, and the history of composition and musicology in Hungary. Her recent monograph on the history of composition in Hungary between 1956 and 1989 appeared in 2020 in Budapest, and her new monograph on Zoltán Kodály was issued by the prestigious University of California Press in the same year. She became a Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 2021.

Ozsvárt Viktória

„ANAKRONISZTIKUS MAKACSSÁGGAL KERESSEM A KONTAKTUST”*

Ránki György – válogatott írásai tükrében

A Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézete a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban őrzött hagyatékokra építve és az ott folyó kutatásokra támaszkodva *Zeneszerzők szóban és írásban. Dokumentumok a 20. századi magyar zene történetéhez* címmel forrásközlő sorozatot indított útjára, amelynek első köteteként ez év tavaszán Ránki György válogatott írásainak közreadása készült el. A kötet nem kifejezetten jubileumi kiadvány, noha megjelenése egybeesik a zeneszerző születésének 115. és halálának 30. évfordulójával. Hangsúlyozottan válogatásról van szó, amely nem a teljesség igényével lép fel, hanem Ránki írói, sőt költői munkásságának körvonalazására törekszik, mégis nem titkolt cél, hogy a sokszínűség és műfaji gazdagság révén a kiadvány teljes egészében bemutassa a zeneszerző egyéniségét, tevékenységi körein keresztül felvillantsa az őt foglalkoztató témákat és gondolatokat, közelebb segítsen művészi motivációinak és ezen keresztül zene-műveinek mélyebb megértéséhez. Tanulmányomban e kötet apropóján és tartalmának körvonalazásán keresztül mutatom be Ránki György írásainak korpuszát, felvillantva a leginkább jellemző műfajokat és tematikákat, néhány kiragadott példán keresztül világitva meg a zenét szerző és a zenéről író Ránki kapcsolatát.

A szakirodalom Ránki-képe

A Ránki György pályájával foglalkozó szakirodalom kifejezetten gyérnek mondható; a magyar és külföldi lexikonokban napvilágot látott szócikkek¹ mellett mindössze két nagyobb terjedelmű kiadványra korlátozódik: 1966-ban a *Mai magyar zeneszerzők* sorozatban a Zeneműkiadó Vállalat akkori szerkesztője, a zenetörténész és zenekritikus Barna István publikált egy kismonográfiát a komponistáról,² 2002-ben pe-

* Előadásként elhangzott 2022. május 19-én a BTK Zenetudományi Intézete által rendezett *Tudományos Fórum Extra* című eseményen, amely az Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tízéves fennállásáról emlékezett meg. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Pethő Csilla: „Ránki, György”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 13. Bärenreiter, 1966, 1270.; Wilhelm András: „Ránki, György”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20., London: Macmillan, 2001, 824–825.

2 Barna István: *Ránki György*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966 (Mai magyar zeneszerzők).

dig a *Magyar zeneszerzők* sorozat 18. köteteként Pethő Csilla hasonló terjedelmű és azonos műfajú kötete jelent meg.³ A két munka közötti döntő különbség abban áll, hogy míg Barna kismonográfiája az alkotói pályának kevesebb mint a felét fedile, addig a 2002-ben megjelent összefoglalás már a lezárt életmű ismeretében és a zeneszerző hagyatékának dokumentumaira támaszkodva vállalkozott Ránki munkásságának bemutatására.

Barna és Pethő tárgyalásmódja gyökeresen különbözik egymástól, aminek okát a kiadványok megjelenésének történelmi körülményeiben kereshetjük. Barna munkájában, egyfajta vezérfonalként, jelentős szerepet kap Ránki feltehetően kifejezetten e célra készített önéletrajza, mely a válogatott írások kötetében is helyet kapott,⁴ az addigi életpálya értékelésében pedig a korszakra jellemző szempontok kerülnek előtérbe. Ez magyarázza, hogy Barna nagy hangsúlyt fektet az alkalmazott műfajok, elsősorban a filmzene bemutatására, kiemeli a népzenei inspiráció jelentőségét Ránki műveiben, részletesen tárgyalja az alsóbb társadalmi rétegek – a munkásság illetve a parasztság – ábrázolása révén a korszak ideológiájához jól illeszkedő *A város peremén* című József Attila-kantátát és a Dózsa-féle parasztfelkelést hangokba foglaló *1514* című fantáziát. Végül hangot ad annak a meggyőződésének, hogy Ránki alkotópályáján a továbbiakban is az e kötetben bemutatott jellemzők maradnak meghatározók.

2002-ben, tíz évvel a zeneszerző halála után bizonyos történelmi távlatból Pethő Csillának már lehetősége nyílt az életmű újraértékelésére. A két kismonográfia megjelenése között eltelt közel négy évtized nemcsak a történelmi körülmények változásával járt: mint arra Pethő rámutat, Ránki zeneszerzői törekvéseiben éppen az 1960-as évek első fele jelentett fordulópontot, amikor a komponista nyilvánvalóan szabadulni kívánt az alakjához addig társított „népszerű zenei szórakoztató” imázsától.⁵ Ezt követően írt művei zenei jellemzőik és mondanivalójuk tekintetében is új irány felé nyitottak. E műcsoport emblematikus alkotása többek között az 1965-ben komponált *Cirkusz* című szimfonikus táncfantázia, az 1967 és 1970 között készült misztériumopera, *Az ember tragédiája*, valamint az 1990-ben bemutatott, Káin és Ábel történetét feldolgozó oratórium.⁶

Pethő nem tér ki Ránki írói munkásságának részletes bemutatására, érzékelteti azonban azt a sokféle zenén kívüli forrásból táplálkozó inspirációt, a társművészetekből eredő hatást, amelyek nyilvánvalóan formálták a komponista stílusát. Az *1514* kapcsán meghatározó a képzőművészeti ihletés,⁷ a *Cirkusz* szorosan kapcsolódik a mozgásművészethez, és Pethő egyenesen szimbolikusan nevezi azt a tényt, hogy a zeneszerzői önvallomásként megfogalmazott alkotás műfaja nem más, mint ballet.⁸ Ennek kapcsán rávilágít arra is, hogy a mozdulat és a ritmus elválaszthatat-

3 Pethő Csilla: *Ránki György*. Budapest: Mágus, 2002 (*Magyar zeneszerzők*, 18.).

4 Barna: *Ránki György*, 3–7. és 16.

5 Pethő: *Ránki György*, 5.

6 A művek adatairól ld. Pethő Csilla műjegyzékét: *Ránki György*, 23–31.

7 Uott, 14.

8 Uott, 15.

lannak bizonyult Ránki számára a zenétől.⁹ 1992-ben megfogalmazott nekrológiájában Bónis Ferenc is kiemeli a sokrétű érdeklődést, részletezve azt a fogékonyságot, mellyel a zeneszerző a körülötte létező világ számos jelenségét észlelte, és magában zenévé alakította át.¹⁰

Ez a rendkívül széles körű érdeklődés Ránki írásainak korpuszán műfaji és tematikai szempontból egyaránt jól érzékelhető. A következőkben a kötet fejezeteit egyfajta sorvezetőként használva a szövegek néhány jellemző gondolatát állítom középpontba.

A zene szerepe a múltban és a jelenben

A közreadás első két fejezete több mint harminc zenetörténeti témájú előadást tartalmaz. Míg az első fejezetbe az áttekintő jellegű, egyes korszakokat, műfajokat vagy zenei jelenségeket tárgyaló szövegek kerültek, addig a második fejezet elődökről és kortársakról, illetve egyes műveikről írt alaposabb elemzéseknek ad helyet. A szövegek több mint fele ismeretterjesztő rádióelőadások formájában hangzott el az 1940-es évek végén, ami nem meglepő, hiszen Ránki 1947/1948-ban a Rádió zenei osztályának vezetője volt.¹¹

Az előadások hangvétele dokumentálja azt a lelkesedést, amellyel Ránki a II. világháború után új alapokra helyezett magyar zenei élet fejlesztésében részt vállalt. A műsorok láthatóan nem a szó szoros értelmében vett zenei képzésre törekedtek – bár Ránki olykor klasszikus formatani kérdések alapvető tisztázását is megkísérelte bennük –, hanem nagy hangsúlyt fektettek a közérthető stílusú ismeretterjesztésre, a zeneileg kevésbé vagy alig képzett közönség megszólítására és megnyerésére. Az e céllal adásba került ismeretterjesztő sorozatok közé tartozik többek között a *Kalandozások a zenetörténetben*, melynek részei rövid időkeretbe sűrítették több évszázad muzsikájának áttekintését, a *Korunk zenéje*, mely a 20. század zenetörténetének egyes szegmenseiről adott számot, vagy az egyes zeneműveket vagy zenei jelenségeket ismertető *Rádióiskola* epizódjai. Az előadások egy részének szövege – és esetenként az előadás illusztrálásaképpen elhangzott motívumok Ránki által leírt kottája – a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Ránki-gyűjteményében maradt fenn, az írásközreadás elsősorban ezekből az előadásokból válogatott (1. fakszimile).

A sorozatok hiányzó darabjainak felkutatása az MTVA Archívumában meghiúsult volna a mostani közreadás célkitűzését, a későbbiekben azonban erre is sor kerülhet. A közreadott előadás-szövegek alapján még e töredékes forma ellenére is körvonalazódik, hogy a zeneszerző megközelítésmódjára jellemző volt a tömegbázisra építendő új zenekultúra megteremtésének lehetőségébe vetett bizalom, az új, értékesnek tartott szórakoztató zene megalkotása iránti elkötelezettség és a hit a zene társadalomformáló erejében.

9 Uott.

10 Bónis Ferenc: „Búcsúsorok Ránki Györgyről”, *Hitel* 5/3. (1992. november), 100–101., ide: 100.

11 Pethő: *Ránki György*, 5.

Mozart : Figaro nyitánya, elemzés

1. Presto
pp

2.

3.

4.

5. = 1.

6. p 4

7. = 1 + 6

8. fp fp fp forolts

9. fp forolts

1. faksimile. A Mozart: Figaro házassága-nyitány elemzése című rádióelőadáshoz Ránki által készített kotta-illusztráció (MZA-RGy-Script 2.034)

Ránki előadásainak szakirodalmi hivatkozásai alapján kiderül, hogy a magyar zenei élet leginkább meghatározó személyiségének egykori tanára, Kodály Zoltán mellett Szabolcsi Bencét tekintette. Az 1948 januárja és májusa között a *Rádióiskola* részeként adásba került *A dallamok világa* című előadás-sorozat vezérfonalát például kifejezetten Szabolcsi *A melódia története* című könyve – pontosabban az 1950-ben megjelent könyv Ránki által minden bizonnyal ismert kézírata – képezte,¹² melyből Ránki sokszor hosszú szakaszokat olvasott fel. Ugyanebben a sorozatban Mozartot jellemezve Szabolcsi és Tóth Aladár 1941-ben megjelent Mozart-könyvéből idézett,¹³ valamint szintén Szabolcsitól származik az a Ránki által tényként átvett nézet, miszerint a hegedűversenyt Vivaldi, a zongoraversenyt pedig Bach teremtetete meg.¹⁴

Az előadások illusztrációjaképpen elhangzott, a szövegekben zárójeles utalásként feltüntetett zeneművek címei képet adnak arról, mit tartott Ránki különösen jelentősnek és említésre érdemesnek az éppen szóban forgó zenetörténeti korszak terméséből. A kortárs francia zenéről szólva például felidézte Satie *Paradeját*, Milhaud-tól az *Ökör a háztetőn* című darabot, Ibert *Fuvolaversenyét*, valamint a Hatok „legnagyobb nőtt alakjaként” bemutatott Honegger *Vonósszimfóniáját*. A jelzős kapcsolat itt minden bizonnyal Honegger művészetének szól, miközben ugyancsak a Hatok tagjai közé tartozó Milhaud-ról Ránki csípősebben fogalmazott, amikor a francia csoport művészi célkitűzéseit kívánta érzékeltetni a hallgatósággal:

A híres dadaizmusnak, a gyermekvilágvilágításnak annak idején komoly elméleti megalapozottsága is volt. Alapmotívuma nagyrészt mégis a fiatalos mókakedv. Az úgynevezett „zrí”-nek a kultusza. *Épater le bourgeois* – vagyis: a nyárspolgár meghökkentésének diákos ambíciója. A „Hatok” természetesen tovább fejlődtek, túljutottak ezen. Milhaud-ból tekintélyes, kövér felnőttné lett, imponáló foglalkozást kapott. Konzul lett a szép Brazíliában.¹⁵

A zenei és stílári fejtegetések mellett Ránki társadalmi kérdésekre is reflektált, és az eközben megfogalmazott gondolatai arra engednek következtetni, hogy a művészetben és az emberi együttélésben egyaránt az egység volt számára az ideális forma, az elérendő cél. A *Kalandozások a zene történetében* sorozat *Fától az erdőig* című részében a következőket írta:

A mi életformánk munkamegosztásos, aprólékosan differenciálódott (vagyis részekre különült) életforma. Külön, öncélúvá vált helye és szerepe van benne az egyéni, családi, gazdasági, politikai, művészeti, vallási-filozófiai életnek. Szinte minden különvált. A jövő

12 Szabolcsi Bence: *A melódia története*. Budapest: Cserépfalvi, 1950. A kötet 1931 és 1948 között készült tanulmányokat tartalmaz.

13 Tóth Aladár–Szabolcsi Bence: *Mozart élete és művei*. Budapest: Győző Andor, 1941.

14 Ránki György: „Händel: Concerto grosso”. Előadás a *Rádióiskola* című sorozat keretében 1947. szeptember 1-én”. In: *Ránki György válogatott írásai*. Közr. Ozsvárt Viktória. Budapest: BTK ZTI-Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2022 (Zeneszerzők szóban és írásban [sorozatszerk. Dalos Anna], I.) (a továbbiakban: RGYV), 123–128., ide: 125.; Szabolcsi Bence: *A zene története*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1940, 219., 225.

15 Ránki György: *Korunk zenéje IV. – Mai francia zene*. In: RGYV, 30–33., ide: 31.

szociális társadalmának a feladata lesz a részek egybehangelése, a harmonikus egység megteremtése.¹⁶

Hasonló törekvéseknek ad hangot a Ránki szemléletmódjára nagy hatást gyakorló zenetörténész, Szabolcsi Bence írásainak hatását tükröző, *A zenei köznyelv kérdéséhez* címet viselő hatoldalas gépirat. A szövegben Ránki a téma apropóján a zene társadalmon belül betöltött helyzetére reflektál, a zenét és a nyelvet egyaránt „társadalmi jelenségként” írja le,¹⁷ és véleménye szerint mindkettő elősegítheti az „emberi öntudat és a közösségi érzés fejlődését”.¹⁸ Ismét megjelenik az egység gondolata, melynek értelmében a különféle műfajokat, stílusokat és népzeneiket egy egységként kezelve konklúzióként egyfajta zenei stílusok közötti szintézis megteremtését szorgalmazza a szűk körhöz eljutó avantgárd művészet helyett:

Az alapvető platóni és Krisztusi tanítások óta, Morus, Wells, Karinthy és Huxley utópiáin át a tudományosan megtervezett szocialista államig – a harmonikus emberi együttélés eszméje vagy kétezer éve kísért. Beethoven milliókat kívánt átölelni, Kodály harmonikus művekben és zenepedagógiai reformokban keresi a jövőt. Bartók „vezéreszméje” pedig a népek testvérré válása volt. Ez nemcsak szó maradt. Például Bartók példát is adott a kelet-európai népzene és a modern-hagyományos, európai szimfonikus nyelv szintézisére – nyilván úgy vélte, hogy a közös zenei nyelv összeköti az embereket. Nem lehetne – az ő példáját követve – valamiféle szimfonikus világ-folklor-szintézisen munkálkodni?¹⁹

Az előadás-szövegek alapján úgy tűnik, hogy a zeneszerző megközelítésmódjára jellemző volt a tömegbázisra építendő új zenekultúra megteremtésének lehetőségébe vetett bizalom, az új, értékesnek tartott szórakoztató zene megalkotása iránti elkötelezettség és a hit a zene társadalomformáló, jobbító erejében. Nem rendelte azonban alá a zenét vagy a művészetet a politikai céloknak: egy datálatlan, feltehetően az 1950-es évek első feléből származó előadásában a korszak divatos kérdéséről, „a negyedik rend”, az osztálytudat és a zene kapcsolatáról szólva fogalmazta meg, mi is lehet a zene és a zenészek szerepe az új, átalakuló társadalmi viszonyok közepette.²⁰ Leszögezte: a zene megértésében a zenei képzettség az elsődleges, nem pedig a hallgató osztályhelyzete, a zenész feladata pedig megvédeni a zene értékrendjét „a túl egyszerű, zenén-kívüli magyarázatokkal szemben”.²¹

A klasszikus zene mellett a szórakoztató műfajok kérdése is erőteljesen foglalkoztatta Ránkit nemcsak zeneszerzőként, de zenei íróként is. Különösen izgalmasak a jazzről vallott nézetei. 1948 januárjában megfogalmazott definíciója szerint a jazz a „kapitalista Amerika” által elterjesztett, „szakértelemmel kiállított zenei

16 Uó: *Kalandozások a zene történetében – Fától az erdőig*. In: RGYV, 25–29., ide: 25.

17 Uó: *A zenei köznyelv kérdéséhez*. In: RGYV, 95–97., ide: 95.

18 Uott.

19 Uott, 96–97.

20 Uó: *A „negyedik rend zenésze”-e Bartók?* In: RGYV, 160–162.

21 Uott, 161.

árucikk”.²² Nem sokkal később, 1950 májusában meglepően élesen fogalmazott, amikor a szóban forgó stílus I. világháború utáni elterjedésének folyamatát körvonalazta:

A talajvesztett embereknek, a beteg társadalomnak szüksége volt feledtető, eszméletvesztő mákonyra. A dzsessz pedig, akár az amerikai film, egy nagyszerű, szakértelemmel megkevert, csomagolt és világcikké reklámozott tömegnarkotikum, vagyis kábítószer. Amerikában még ma is arra használják, társadalmi reformok helyett.²³

A korszak ez irányú próbálkozásaihoz kapcsolódva Ránki elképzelhetőnek tartotta egy olyan, a jazzhez hasonlóan népzenei gyökerű, ám azzal ellentétben a kelet-európai folklór alapjain nyugvó új tánczene megalkotását, amely akár világszerte divatosná válhat a későbbiekben. 1948 januárjában így foglalta össze gondolatait:

A jazzt Amerika népeinek tánczenéjéből fejlesztették ki és terjesztették el. Tehetséggel, szakértelemmel, pénzzel. Ragadjuk meg mi, kelet-európaiak is tehetséggel, szakértelemmel (talán pénz is akad) a miénket, Kelet-Európa gazdag, termékeny, népi tánczenéit. Próbáljunk közös munkával kifejleszteni belőle egy közös, modern kelet-európai tánczeneformát, ha sikerül, még abból is lehet világdívat.²⁴

Ránki és a jazz kapcsolata némiképp ambivalensnek tűnhet, hiszen műveiben hangsúlyosan érvényesül a műfaj hatása, ráadásul korántsem negatív felhangokkal társítva – elég a *Pomádé király új ruhája* egyes részleteinek zenei világára gondolnunk. Ez a jazz azonban Ránki olvasatában korántsem volt azonos az amerikai zenei stílussal, a kettő közötti különbséget ő maga így fogalmazta meg a korábban már idézett interjújában: „A mi hazai dzsessz utánczatainkat nem fűtik kapitalista elgondolások és tudatos méregkeverés, ilyenformán idegenszerűségükben is sokkal ártalmatlanabban és üdítőbben hatnak.”²⁵

A szórakoztató zene mellett a korszak másik központi témája a filmzene, melynek területén Ránki szintén rendszeresen működött. A Londoni Magyar Klubban 1948. december 16-án elhangzott előadásban a filmzenéről szólva hangsúlyosan különválasztotta a filmipart és a filmművészetet, megjegyezve:

Az új magyar film legfőbb igyekezete, hogy levesse magáról a lélektelen ipar jellegét és lelkes művészté váljék. Mégpedig olyan művészté, ami szerves összjátékban áll a növekvő szociális életformával, tehát szocialista művészté.²⁶

A Ránki által a szocialista művészetnek tulajdonított pozitív jelentéstartalom, a „növekvő szociális életforma” ígérete a korabeli definíciókban nem jelenik meg. 1947-ben a *Népszava* szerint szocialista művészetnek tekinthető minden olyan irány,

22 Uő: *Korunk zenéje VIII. A XX. század táncmuzsikája*. In: RGYV, 38–43., ide: 38.

23 Uő: *Beszélgetés a tánczenéről*. In: RGYV, 91–94., ide: 92.

24 Uő: *Korunk zenéje VIII.*, 42.

25 Uő: *Beszélgetés a tánczenéről*, 93.

26 Uő: *Új úton a magyar film*. In: RGYV, 85–90., ide: 86.

mely „biztosítja a művészet szociális funkciójának érvényesülését”,²⁷ és nem zárkózik el a közönséggel való kapcsolatkereséstől. A szocialista művészet megteremtése ugyanakkor még egy évtizeddel később sem jelentett többet pusztá vágyalomnál, mint arra az 1958 szeptemberében útjára indult *Szocialista Művészetért* című havilap cikkeiből értesülhetünk.²⁸

A közreadás második fejezetében szintén feltűnnek az általánosságban megfogalmazott gondolatok, itt már egy-egy zeneszerző egy bizonyos kompozíciója köré szervezve. Händel művészetét Ránki a concerto grosso műfaján keresztül mutatta be, Bach 3. brandenburgi versenyének apropóján a zeneszerző társadalmi helyzetét is érzékeltette:

Minden idők egyik legnagyobb szelleme volt, és művei az egyetemes emberi művelődéstörténet legalapvetőbb értékei közé tartoznak. Világraszóló, elévülhetetlen és mindentegyesítő, csodálatos művészetét szerény kispolgári élet keretében fejtette ki.²⁹

1947 őszén Mozart és Beethoven egy-egy nyitányát mutatta be a hallgatóságnak, a két mű között érzékelhető különbségek magyarázataképpen utalva az 1792-es francia forradalomra.³⁰ A két zenei stílus különbségét Ránki úgy fogalmazza meg, hogy „a romantika keresés, a klasszicizmus találat. (Persze a valóságban ez nem ennyire egyszerű.)”³¹ Liszt *Les préludes*-jéről tartott előadásában a klasszikus szimfónia és a romantikus szimfonikus költemény egymás mellé állításán keresztül szemlélteti a különbségeket.³² Míg a klasszikus szimfónia „formája bizonyos közös játékszabályokhoz igazodik”, és tartalma „önálló, teljes, kiegészítésre, magyarázatra nem szoruló”, addig a szimfonikus költemény „a romantikus világnézetnek és világérzésnek” felel meg, formája „teljesen szabad, egyéni és alkalomszerű”, tartalma pedig programzene.³³ Figyelemre méltó, hogy Ránki a hangosfilmek aláfestő zenéjét is effajta programzeneként definiálta.

Arcok és álarcok

Igor Stravinsky zenéje és személye nyilvánvalóan foglalkoztatta Ránkit. 1947. január 25-én a Magyar Zeneművészek Szabad Szakszervezetének ülése adta a keretét a Stravinsky *Poétique musicale* (Zenei poétika) című könyvéről tartott előadásának (2. faksimile).³⁴ A Stravinsky Harvard Egyetemen tartott előadásainak szövegét tartalmazó, akkoriban újdonságnak számító kötetet Ránki az angol és a francia ki-

27 (Sós): „A Kortárs kiállítása”, *Népszava* 75/268. (1947. november 23.), 8.

28 [Szerző nélk.:] „Szocialista filmművészetet akarunk!”, *Szocialista Művészetért* 1/2. (1958. október), 1.

29 Ránki György: *Bach. 3. Brandenburgi koncertjének elemzése*. In: RGYV, 132–134., ide: 132.

30 Uő: *Beethoven Coriolan-nyitányának elemzése*. In: RGYV, 141–143., ide: 141. Ránki itt valószínűleg a köztársaság 1792-es kikiáltására gondolt.

31 Uott, 142.

32 Uő: *Liszt Les Préludes elemzése*. In: RGYV, 145–146.

33 Uott, 146.

34 Uő: *Sztravinszkij Zenei poétikájának ismertetése*. In: RGYV, 107–122.

adás alapján mutatta be a hallgatóságnak, már mondandójának bevezetőjében hangsúlyozva, hogy előadásában még véletlenül sem az előadói hatásosságra, hanem kizárólag „tárgyilagos ismertetés”-re törekszik.³⁵ Az előadásnak 1947. október 17-én a Magyar Rádió műsorán szereplő változata Stravinsky kötetének tartalmi ismeretetésére szorítkozott, a zeneszerző *Capricciójáról* pedig Ránki néhány héttel később, 1947. november 10-én tartott ismertető előadást.³⁶ A szövegváltozatok között számos átfedés tapasztalható: a *Zenei poétikáról* tartott előadás a szövetségbeli felolvasás egy részletét tartalmazza, bevezetése a *Capriccióról* írt előadás szövegébe szintén átkerült.

Az orosz komponista zenéjével Ránki már jóval korábban megismerkedett, egy 1984. március 12-én adásba került rádióelőadás leirata szerint a darab felvételét 1936-ban hallotta Veress Sándor és a koreográfus Milloss Aurél társaságában,³⁷ noha a kottát már korábban is ismerte. Stravinskynak a saját alkotóműhelyére gyakorolt hatását egyetlen alkalommal említette egyértelműen, amikor az 1980-as évek elején, Varga Bálint András kérdéseire válaszolva, „pályaindító döntő zenei élményei” közé Bartók, Kodály és Stravinsky hatását sorolta. Ugyanebben a beszélgetésben a következőképpen fogalmazott:

Elmondhatom, hogy az 1920-as évek óta a *Sacre* partitúrája szinte bibliámmá vált. A *tenger* partitúrájával együtt a II. világháború pokoli útjain, a kórház végállomásáig is magammal hurcoltam. Világszerte játszott *Pentaerophonia* című fúvósötösömben, a gamelános és jazzes hangzásoképek között ott van a *Sacre* kései visszhangja.³⁸

Mi lehetett az, ami igazán mélyen megragadta Ránkit Stravinsky írásaiban és zeneműveiben? A *Zenei poétikáról* szólva felhívja a figyelmet arra az ellentétre, amely Stravinsky zeneművei, egészen pontosan azok sokszor botrányokkal övezett fogadtatása és forradalmi hatásuk, valamint az előadásszövegekben megfogalmazott értékek között feszül. Úgy véli, Stravinskyt valójában félreértették, és ez vezetett aztán a *Zenei poétika* megosztó fogadtatásához. A komponista körül kialakult helyzetet Ránki az általa nagyra becsült és sokszor idézett Charlie Chaplin egyik filmjelenetével állítja párhuzamba:

Valószínű, hogy Sztavinszkij a forradalmár szerepébe úgy esett bele, mint Chaplin a *Modern idők* című filmben. A teherkocsiról leesik egy vörös zászló. Chaplin fölkapja a zászlót, hogy visszaadja. Mire megfordul, lelkes tömeg ünnepli. Magyarázkodni próbál, erre megverik. A tudatos Sztavinszkij is ilyen gyanútlan forradalmár. És sokszor öntudatlan parodista.³⁹

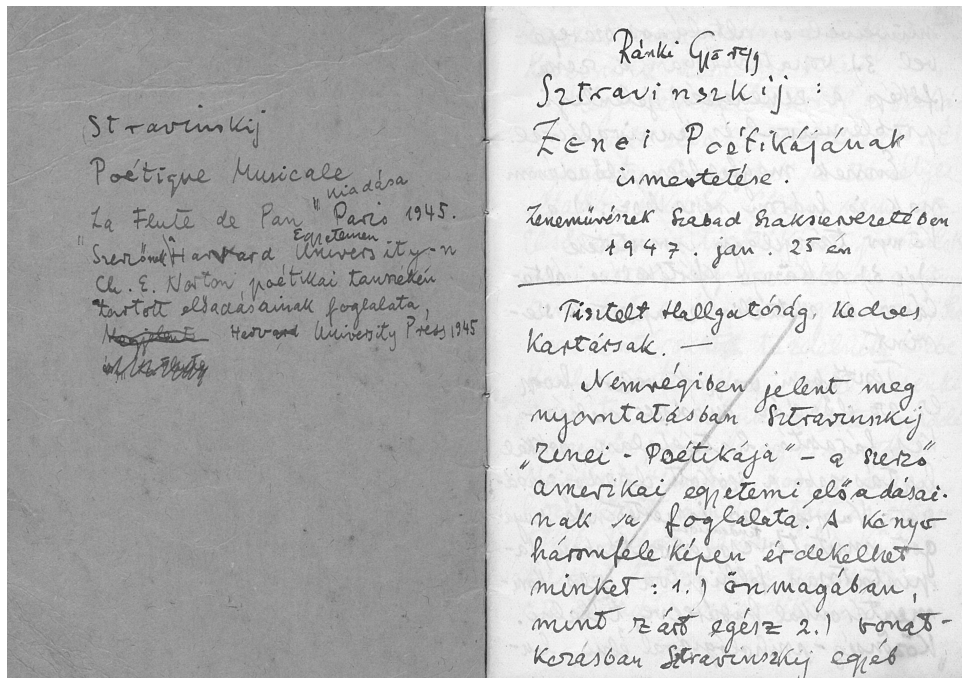
35 Uott, 107.

36 Uő: *Sztavinszkij Capricciójának elemzése*. In: RGYV, 147–149.

37 Uő: *Kedves zeneműveim*. In: RGYV, 101–103., ide: 102.

38 In: Varga Bálint András: *Három kérdés, 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 304–306.; újraközlés: RGYV, 301–303., ide: 301.

39 Ránki: *Sztavinszkij Zenei poétikájának ismertetése*, 116–117.



2. faksimile. Ránki György: Sztravinszkij Zenei poétikájának ismertetése. (Előadás 1947. január 25-én a Magyar Zeneművészek Szabad Szakszervezetében.) Belső borító és első oldal

Felmerülhet a kérdés: vajon nem érezte-e Ránki saját maga körül is egyfajta félreértés légkörét? 1987-ben elhangzott rádióelőadás-sorozatában legalábbis hasonló gondolat merül fel, amikor a félreértés következtében slágerré vált, eredetileg „slágerkarikatúrának” szánt „Párizsban szép a nyár” című dal sikerét említette.⁴⁰ Mindenesetre ő maga nem a forradalmár és botrányhős, hanem a „zenei mulattató” skatulyájában találhatta magát, melyből hamarosan már kitörni igyekezett: „Bár az *Egy szerelem három éjszakája* sokakat megrikatott, az emberek általában mégis, mint afféle sikeres 'zenei mulattatót' tartottak számon. De ezt meguntam.”⁴¹ Ebből az időből, az 1960-as évek közepéről származik a Karinthy Frigyes önéletrajzi novellája alapján készült *Cirkusz* című táncfantázia, mely – így Ránki – „a bohóc-sors után igazi melódiájával közösségi kapcsolatot kereső ember küzdelméről vall”.⁴²

Stravinsky zenéjének jellemzése kapcsán a *Capriccio* elemzésében Ránki gyakorlatilag saját koráról is véleményt formál:

40 Uő: *Filmzenétől a szimfóniáig* (20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Ránki-gyűjtemény [a továbbiakban: MZA-RGy-Script] 2.023). „Küzdj és bízza bizzál!” – *Egy zeneszerző pályakronikája* címmel in: RGYV, 309–329., ide: 314–315.

41 Uott, 317.

42 Uott

A mi korunk, a XX. század zenéjét – mint mondtam – bajosabb áttekinteni. Mégis egyet-mást megfigyelhetünk benne. Elsősorban korunk életének a tükröződését. A mi korunk keserves megrázkódtatások, visszaesések közepette törekszik ugrásszerű fejlődésre. Elsősorban társadalmi és tudományos téren. A múlt hibáinak igyekezik hátat fordítani. Az új keresése közben hol egyének, hol kisebb-nagyobb csoportok, fajták, osztályok, nemzetek, világrések, hol a múlt, hol a jelen, hol a jövő ellentétes hangjai válnak hallhatóvá. Történelemben és zenében egyaránt.⁴³

Éppen e változó kor szellemét tükrözi Ránki szerint Stravinsky művészetének másik hangsúlyosan említett jellemzője: a sokarcúság. E tulajdonság apropóján a komponistát Leopold Fregoli (1867–1936) olasz átváltozóművészhez hasonlítja, aki arról volt híres, hogy egyetlen színdarabban akár húsz különféle szerepet is képes volt eljátszani.⁴⁴ A *Zenei poétika* kapcsán Ránki szintén ezt a sokarcúságot emeli ki:

A „misztikus barbár”, a „kíméletlen felforgató”, a „józan klasszicista kézműves”, a „cinikus ironista”, a „megszállt dogmatikus” és „talpraesett üzletember” ezúttal mesterének, a bölcs Rimszkij-Korszakovnak józan iskolamesteri hangján szólal meg, és időnként átsap a középkori dogmák hitvallójának szerepébe.⁴⁵

Akárcsak korábban a félreértettség, a sokarcúság is megjelenik Ránki saját alkotóműhelye kapcsán egy húsz évvel később, 1967-ben megfogalmazott visszaemlékezésében:

A sok év alatt elég sok, főleg elég *sokféle* zenét írtam. Például az *1514* és *A Villa Negra románca* között tényleg szembetűnő a különbség. Mintha nem is ugyanaz a zeneszerző írta volna. Ezt az úgynevezett alkotói sokarcúságomat hol dicsérik, hol gúnyolják. Én pedig természetesen tartom, hogy az élet kínálta, változatos zeneszerzői feladatokat egyenlően becsületos igyekezettel, de egyébként mindig az adott feladat természetének megfelelően próbálok megoldani.⁴⁶

Tíz évvel később, a zeneszerző hetvenedik születésnapja alkalmából megjelent interjú tanúsága szerint ez a tulajdonság egyfajta védjegyé vált; a *Több arcú muzsikus* címet viselő beszélgetésben Ránki a Kodály-iskola egyik ismérveként említi meg:

A Kodály-zeneszerzőiskola neveltjeit éppen egyéni arculatukról lehet felismerni. Némelyikünk több arcot is visel. Egyszerűen azért, mert sokféle zeneszerzői feladatra vállalkozott – hangversenyzenére, operára, balettre, filmzenére, pedagógiai célú zeneművekre, és így tovább. A sokféle feladatot mind a saját jellegének, céljának megfelelően kell megoldani, figyelemmel a mindenkori hallgatóságra.⁴⁷

43 Uő: Sztravinszkij *Capricciójának elemzése*, 147.

44 Uott.

45 Uő: Sztravinszkij *Zenei poétikájának ismertetése*, 116.

46 Datálatlan, cím nélküli előadástervezet feltehetően 1967-ből. In: RGYV, 254–261., ide: 258.

47 Rajk András: „Több arcú muzsikus. Öten az 1907-es terméséből. Ránki György hetvenéves”, *Magyarország* 14/42. (1977. október), 27.; kötetben: RGYV, 279–282., ide: 281.

Az idézetben középpontba kerül a közönség, a hallgatóság szerepének hangsúlyozása. Ránki művészi hitvallásának kulcsfogalma volt a „kapcsolatkeresés” a legkülönbözőbb zenei és művészeti irányzatokkal és persze nem utolsósorban a mindenkori közönséggel. Értelmezésében a zene megszólalása háromszereplős „kommunikációs folyamat” jelentett,⁴⁸ és ha a zenei közönlivaló megtalálja útját a közönséghez, rezonanciát kelt a hallgatóságban, azzal a zeneszerző teljesítette is legfontosabb feladatát. Az igény a kapcsolatkeresésre – melynek kapcsán Ránki egy alkalommal „anakronisztikus makacsságot” is emlegetett, hiszen a korszerű zeneszerző „szívósan küzd a kapcsolat kerüléséért”⁴⁹ – részben a használati zene területén szerzett tapasztalatok talaján fejlődhetett ki teljes valójában. Erre az okozati hatásra következtethetünk 1966 előtt papírra vetett és Barna István kismonográfiájában részleteiben közölt önéletrajzából,⁵⁰ melyben munkajerejének „áruba bocsátásáról” fejtette ki gondolatait:

A gyakorlati zeneéletben való közvetlen részvétel nem rossz iskola. Sok mindent meg lehet tanulni a zenekarokban, színházakban, filmstúdiókban, rádióban. Például előadó- és közönség-pszichológiát, közérthető intonációt, „reális” hangzathantáziát, elemi zenedramaturgiát, hatásokat és mértékeket, otthonosságot a különféle zenei stílusokban.⁵¹

Már ebben a szövegben is leszögezi: „A kapcsolatkerülő zeneszerzés luxusát (még állami támogatással sem) engedhetem meg magamnak.”⁵² Több mint két évtizeddel később, az 1980-as évek második felében ugyanez a szókapcsolat bukkan fel, miközben még nyíltabban világít rá a gyakorlati célokat szolgáló zeneszerzői munka és a közönséggel való kapcsolat élő megteremtése közötti összefüggésre:

[M]int valamiféle derék, megbízható suszter, munkát mindig tőlem telhető szakmai maximalizmussal végeztem. Már csak azért is, hogy újabb megbízásokat kapjak – hiszen ebből éltem. Eközben rászoktam az élő közönség-kapcsolat keresésére – ami alaptermészetemtől nem is állt távol. A kapcsolatkerülő zeneszerzés luxusát, sok kortársamtól eltérően – sosem engedhettem meg magamnak.⁵³

A kapcsolatkerülő zeneszerző Ránki meglátása szerint nem volt más, mint „a korszerű zeneszerző prototípusa”,⁵⁴ azaz a modernnek tekintett nyugati experimentális irányzat képviselője. Vélekedése szerint mindkét út – a kapcsolat túlzott mértékű keresése és annak szándékolt tagadása – egyaránt végletekhez vezethet: az előbbi a vulgárizmushoz, az utóbbi a zene elszemélytelenedéséhez. Ha a hallgató-

48 Feuer Mária: „Ránki Györgynél”, *Élet és Irodalom* 13/19. (1969. május 10.), 8.; kötetben: „Népes magányosság – Ránki Györgynél” címmel, in: uő: 88 *muzsikusz műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 16–19.; újraközlés: RGYV, 267–270., ide: 268.

49 Uott; és RGYV, 267.

50 Cím nélküli önéletrajz, in: Barna: *Ránki György*, 3–7. és 11–16.; újraközlés: RGYV, 234–244.

51 Uott; és RGYV, 235.

52 Uott, 236.

53 Kézirat feltehetően 1987-ből (MZA-RGy_Script 2.045). In: RGYV, 332–334., ide: 332–333.

54 *Népes magányosság – Ránki Györgynél*, RGYV, 267.

ságból pusztán „hang-elnyelésre való akusztikai közeg” válik,⁵⁵ az előadót pedig – mint „zavaró faktort” – az experimentalista zeneszerző eleve kizárja az interpretáció folyamatából, amikor a hangtechnikára bízva műve megszólalását, akkor meg bomlik a zeneszerző, az előadó és a befogadó hármasságának kiegyenlített kommunikációs folyamata, és ezzel éppen a zeneszerzés lényege, az emberi közlés vesz el.

Különösen izgalmasak azok az írások, előadásszövegek, melyekben Ránki saját zeneszerzői műhelyébe enged betekintést az olvasók számára. Saját stílusát az 1970-es évektől kezdve a „neo-normális” jelzővel illette. 1987-es *Visszapillantó pályatükör* című rádióelőadás-sorozatában nemcsak e jelenségről, hanem zenéje zenén kívüli tartalmáról és ihlető forrásairól is vallott:

Úgy éreztem, hogy a cimbalomversennyel sikerült folytatható zeneszerzői stílust megragadni. Ezt a stílust, jobb híján, „neo-normális”-nak neveztem el. Ez talán viccesen hangzik, de van értelme. Elsősorban közérthető modernséget jelent. – A cimbalomversenynek hamarosan testvére született: Egy kéttételes (lassú–friss) építkezésű Brácsaverseny, a jubiláló Filharmóniai Társaság és Lukács Pál brácsaművész számára. Első tétele merengő tájlatomás, a stronciumos ködben pusztuló budai hegyek képe inspirálta. A második, hajszás tételre Arany János *Az örök zsidó* verse adott indítékot. „Pihenni már. Nem, nem lehet. Vész és vihar hajt engemet.” – „Tovább! tovább! – Oh, mily tömeg. S én: egyedül, Útam habár közé vegyül.” – „Tovább! tovább!” – Ezek a sorok ma már mindenkire vonatkoznak.⁵⁶

Mindebből kitűnik, hogy Ránki inspirációs forrásai között a hangzó élményekhez hasonlóan fontos szerepet töltött be a vizuális vagy az irodalmi ihletés, mely műveiben zenévé alakult át. Írásai messzemenően tükrözik azt a sokszínű érdeklődést, mellyel a zeneszerző a külvilág legváltozatosabb szegmensei felé fordult: érdekelt a régi és a modern zene, a modern nyugat és az egzotikus kelet muzsikája, inspirációt nyert tájakból, olvasmányokból, a társművészetek különböző kifejezési formáiból.

Külföldi tanulmányutakról

Ránki élénk érdeklődéssel fordult az egzotikus keleti tájak felé is – élményeiről és benyomásairól a külföldi tanulmányutakról írt beszámolók alapján részletesen tájékozódhatunk. Az utazások bizonyos értelemben inkább kiküldetésnek tekinthetők, hiszen Ránki már túl volt pályája delelőjén, amikor sor került rájuk: Indiában 1971 elején, Vietnamban 1973 folyamán, Japánban 1980-ban, Kínában 1988 áprilisában járt. Az utazásokat az indiai–magyar kulturális csereegyezmény, a vietnami–magyar kulturális csereegyezmény, a Japán–Magyar Baráti Társaság ösztöndíja támogatta, Kínába a zeneszerző személyes meghívásra, saját költségén utazott. Az utazások tapasztalatait összefoglaló beszámolók a kötet harmadik fejezetében találhatók.

55 Uott, 268.

56 Ránki: *Küzdj és bízva bizzál!*, 323.

A Távols-Kelet zenéjével a komponista már igen korán, 1939-ben kapcsolatba került, amikor Harsányi Tibor közbenjárására megismerkedett a párizsi antropológiai múzeum népzenei osztályának vezetőjével, André Schaeffnerrel. Az év májusától három hónap időtartamú kutatásra nyílt lehetősége, melynek során indokínai dallamokat jegyzett le hanganyag alapján.⁵⁷ A kutatás eredményét 1953-ban a *Kodály-émlékkönyvben* publikálta.⁵⁸ Míg ebben a tanulmányban a feldolgozott anyag természetéből fakadóan kizárólag zenei elemekről referálhatott, a későbbi, az 1970-es és 1980-as évekből származó külföldi útjairól szóló beszámolók arról a hatásról tanúskodnak, melyet az egzotikus országok teljes egésze a komponistára gyakorolt. 1971-ben megalósult öthetes indiai tanulmányútjának beszámolóját a következőképpen vezette fel a Bartók Archivumban – feltehetően Szabolcsi Bence meghívására – megtartott 1970. május 22-i előadásában:

Öt hét persze kevés Indiára, még öt év se sok. De amit öt hét alatt láttam, az is alaposan igénybe vette megfigyelőképességemet. Szinte megirigyeltem a háromarcú és hatszemű Síva istent, és sajnálkoztam, hogy nekem magamnak hagyományos, sőt kisipari módon mindössze egy-egy pár szemmel és füllel kellett boldogulnom a benyomások bőségének eme zűrzavarában, ami körülvett. Írónak, tudósnak vagy film-operatőrnek kellene lennem, hogy megfelelően továbbadhassam mindazt, amit a zenei élményeken kívül is tapasztaltam.⁵⁹

Előadásában – és általában a külföldi tanulmányutakról készült beszámolóiban – hosszasan sorolta az építészetet, a képzőművészetet, a néprajzot illető észrevételeit, miközben érdeklődésének középpontjában természetesen a zene maradt. A nyugati tradícióhoz kapcsolódó zeneszerzésre is kitekintett, a leginkább lényeges tanulságokat azonban a népzene és a folklór kapcsán vonta le. 1973-as vietnami tanulmányútja során pontokba szedve gyűjtötte össze a magyar és a vietnami zenei élet számára egyaránt gyümölcsöző kapcsolódási lehetőségeket. A javaslatok között szerepelt a feltáratlan vietnami népzene felgyűjtésének segítése a magyar összehasonlító zenetudomány tapasztalatainak, munkamódszereinek, lejegyzési technikájának megosztása révén.⁶⁰ A meo nemzetiség nyelvét pedig annyira dallamosnak találta, hogy meglátása szerint éppen megfelelő alapanyagot jelenthetett volna „a világ első dallamszótárának” megalkotásához.⁶¹

57 Az 1939. május 1-i datálású, háromhónapos munkaengedély megtalálható a Ránki-hagyatékban (MZA-RGy-Script 9.118).

58 Ránki György: „Indokínai dallamok”. In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán születésének 70. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953 (Zenetudományi tanulmányok, I.), 413–421.; újraközlés: RGYV, 189–197.

59 Uó: „Öt hét Indiában I–II.”, *Muzsika* 14/10–11. (1971. október–november), 19–22.; 22–24.; kötetben: RGYV, 198–210., ide: 198.

60 Uó: *Rádióinterjú Hanoiban (együttal úti beszámoló a kiküldő szerv részére)*. In: RGYV, 215–219.

61 Uott, 218.

A versíró zeneszerző

Az 1980-as évek elején Varga Bálint András kérdésére válaszolva Ránki a következőképpen fogalmazott:

Zeném nem más, mint a külvilág hangjainak, látványainak, mozgás-, tapintás-, íz- és illatélményeinek, gondolatainak, megsejtéseinek, emlékeinek, a tudat alatt zenévé formálódott elemeinek tudatos csoportosítása és rendezése. Az öntudatlanság mélyén éppúgy zenévé transzformálódhat egy elfelejtett verssor ritmusváza, mint egy megkívánt gesztus (például valaminek a megragadása, felemelése stb.).⁶²

Az alkotóműhelyben nemcsak az elfelejtett verssor transzformálódhatott zenévé, hanem a folyamat fordítottja is jellemzővé vált. *Határsértés* című versében ő maga tette föl a kérdést: „Mi a fenének ír zeneszerző verset?”⁶³ A feleletet is megadta rá: számára a versek és a komponálás között a ritmus jelentette az összekötő kapcsot. Ha zeneszerzői munkája szüneteiben valamilyen ritmikai ötlet tovább dolgozott benne, akkor ezt a ritmust versek formájába öntötte, nehogy elveszen. Az így született versek persze nem pusztán ritmusgyakorlatok: akad közöttük könynyeden tréfálkozó vagy olykor csípősen parodisztikus írás, úti élmények megfogalmazása, valamint felbukkannak kortársak, kollégák, barátok és családtagok portréi.

A hagyatékban közel harminc vers található, közülük számos datálatlan írás. Bár Ránki egy interjúban azt mondta, hogy az 1970-es évek végétől kezdte tudatosan bővíteni verseinek korpuszát,⁶⁴ a versköltés, úgy tűnik, szinte egész pályáját végigkísérte. Egy datálatlan, de feltehetően az 1960-as évek második felében – a szöveg tanúsága szerint a *Cirkusz* és a *Muzsikus Péter kalandjai* komponálása után – papírra vetett, szarkasztikus humorral *Néhány vidám emlékem* címmel ellátott írásában az 1943/1944-ben átélt, korántsem vidám eseményeket is felidézi. Említi, hogy a szentkirályszabadjai munkatáborban a fogvatartottak által egymás szóraztatására rendezett eseményen egy politikai aktualitásokra reflektáló versét adta elő, melyet egy népszerű korabeli dallamra költött:

Máma hozta a *Kis Újság*:
Pantelláriát feladták.
Sőt az újság okot is ad:
Fene nagy „vízhiány miatt”.

Hogy ha tényleg ez az oka,
És ha létezik logika,
Víz az itt sincs, adjuk fel hát
Mi is Szentkirályszabadját.

62 Varga: *Három kérdés*, 82 zeneszerző; RGYV, 302.

63 Ránki György: *Határsértés*. In: RGYV, 381–382., ide: 381.

64 „A versek áradatát hetvenedik születésnapomra elkészült első szimfóniám indította el.” Uő: *Egy zeneszerző műhelyéből. Ránki György beszélgetése Szokolay Sándorral 1980-ban a Fészek klubban*. In: RGYV, 283–290., ide: 287.

A siker óriási volt, valamennyien kéthetes „szigorítottat” kaptunk és a műsorokat örök időkre betiltották. Viszont „ellenállóink” valóban „feladták” Szentkirályszabadját s a táborparancsnok kirívó visszaélései miatt katonai bíróság elé került. Ezt mindenki sejtette s ez volt a siker oka.

A bökversköltés mai napig kedvenc sportom maradt.⁶⁵

Az első versek között találjuk Ránki György fiához, Ránki Andráshoz írt születésnapra köszöntését 1965-ből, a legkésőbbi vers pedig a zeneszerző saját 80. születésnapjára készült 1987-ben. Ránki alkalmanként nyilvános szereplései alkalmával is felidézte részben vagy egészében egyes költeményeit. Ezen alkalmak közé tartozik például az 1980-ban a Fészek klubban Szokolay Sándor vezetésével zajlott beszélgetés, melynek keretében az 1977-ben készült *Bolond világ* című verset szavalta el, ami – a zeneszerző megjegyzése szerint – egyelőre kéziratban lévő verseskötetének zárszava lett volna.⁶⁶ A vers hangzásbeli játékosága ellenére korántsem kedvező képet fest a környező világról:

Drug-zabálás életforma:

Megszokás – mi más?

Amerikát ma verik át

Mono-, klepto-, pyro-, narko-,

Szekszo-mániás,

Szeszre gerjedt, beatre bódult

Playboyok, play-lányok,

Idioto-szadisztoid

Krimi-huligánok.

[...]

Kilábolást, kigyógyulást,

Globális dementiára

Terápiát ki lát?

– Bolond, bolond világ...⁶⁷

A vers hagyatékban fennmaradt fénymásolatának *recto* oldalán található a hasonló kétségeknél hangot adó 'Agyarország kézzel írt fogalmazványa (3. fakszimile).⁶⁸ A vers ihlető forrásai között Weöres Sándor 1955-ben írt *Majomországa* sejtethető, benne Ránki a *Bolond világ*ban felvázolt összkép helyett egyetlen ország, „'Agyarhon” működését festi le:

'Agyarhonban szép – az lehetsz,

okos – nem lehetsz soha.

Sírva vigadhatsz legföljebb,

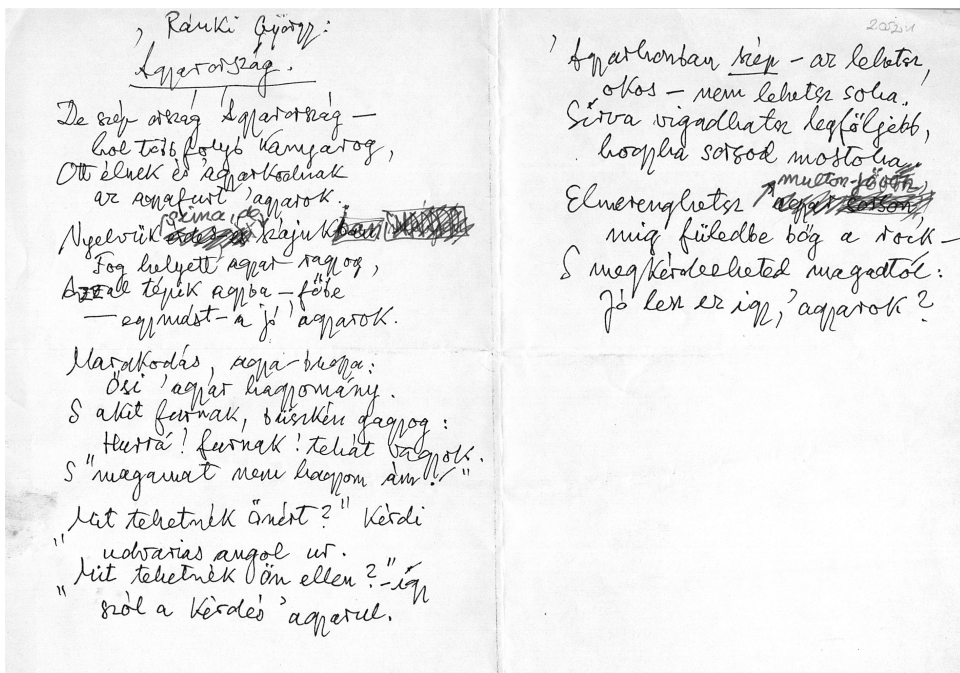
hogyha sorsod mostoha.

65 Uó: *Néhány vidám emlékem*. In: RGYV, 249–253., ide: 250.

66 A Ránki-hagyatékban megtalálható források egyikén a vers címe fölött olvasható, tollal írt kiegészítés: „(Zárszó jogán:)” szintén erre a koncepcióra utal (MZA-RGy-Script 2.053).

67 Egy oldal terjedelmű gépirat (MZA-RGy-Script 2.057:2). In: RGYV, 383–384.

68 MZA-RGy-Script 2.053.



3. fakszimile: Az 'Agyarország kézírata

Elmerenghetsz múlton-jövön,
míg füledbe bóg a rock –
S megkérdelheted magadtól:
Jó lesz ez így, 'agyarok?⁶⁹

Hasonló hangulatot közvetít a Fészek klubban rendezett beszélgetésen a *Bolond világ* mellett szintén elszavalt *Messzi Indiákban...* című verse, amelyben az 1971-ben megvalósult öthetes tanulmányút személyes jellegű élményei mellett több aktuálpolitikai utalás bukkan fel: említi Mahatma Gandhi 1930-as sóbojkottját,⁷⁰ párhuzamba állítja az 1970-es évek elején drasztikusan dráguló kőolaj okozta gazdasági válsággal.⁷¹

Múlt s jelen harcából egy sajátos példát
E sorok írója személyesen élt át.
Országúton álltunk, lerobbant a motor –
Ilyenkor a sofőr az alvásban kotor.

69 MZA-RGy-Script 2.052:1–2. In: RGYV, 413.

70 A Gandhi által vezetett sóbojkottra 1930-ban került sor polgári engedetlenségi akcióként. Nagy-Britannia 1882-ben megtiltotta az indiaiaknak a só gyűjtését és árusítását, így alapélelmiszerüket az angoloktól kellett megvásárolniuk, akik ráadásul súlyosan meg is adóztatták azt.

71 1973-ban a kőolaj ára négyszeresére emelkedett, amit 1979-ben újabb drasztikus áremelés követett.

[...]

Egyszerre – hopp, nicsak! – teljesen magától,
Vén majom ugrott le a szemközti fáról.
Gyanakodó képű, csámpás, groteszk, csúf rém.
(„Papio babuin”-nak nevezi a nagy Brehm.)

[...]

Fintorgott, sziszegett, makogott és gajdolt
– talán ezt makogta: „pfuj, ti örült majmok”.
Végül köpött egyet, sértődött–megvetőn,
S egy ugrással eltűnt a magos fatetőn.

Ringó lomb jelezte visszavonulását,
S civilizációnk elutasítását.
Ellenállásával részben egyetértek,
Mert a benzin-bűzből én magam se kérek.

Bár föltámadna a nagy Mahatma Gandhi,
E kulcskérdésben ő tudna rendet szabni.
Megszervezné híres só-bojkottja mását: (az)
Olajdiktatúra világszabotázsát.⁷²

A menthetetlenül bolond világ képének megrajzolása és a civilizációtól érthető okokból elforduló páviánnal való félig tréfás azonosulás Ránki világszemléletének csupán egyik oldalát világítja meg. A másik oldalt a zeneszerző megfogalmazása szerint a „rendíthetetlenül, nevetségesen, gyermeteg-naivul optimista” nézőpont jelenti,⁷³ melyet többek között az 1987-ben megfogalmazott *Nyolcvanadik születésnapomra* című vers is közvetít. Záró versszaka Ránki többször hangoztatott, kedvelt mondását tartalmazza:

AJÁNDÉK AZ ÉLET –
Ingyen kaptuk. Nos hát:
Az ajándék lónak
ne nézzük a fogát.⁷⁴

72 MZA-RGy-Script 2.076. In: RGYV, 397–399., ide: 398.

73 Egy zeneszerző műhelyéből, RGYV, 288.

74 Ránki György: *Nyolcvanadik születésnapomra*. In: RGYV, 439.

ABSTRACT

VIKTÓRIA OZSVÁRT

‘I LOOK FOR CONTACT ANACHRONISTICALLY AND STUBBORNLY’

György Ránki – in the Mirror of his Selected Writings

In 2022, as the first volume of a new series entitled *Zeneszerzők szóban és írásban* (Hungarian composers in their own words), the composer György Ránki’s (1907–1992) selected writings were published. The selection provides insight into the written sources – mainly surviving as autographs – which are kept in the Ránki-estate, in the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, in the Institute for Musicology. The texts are located on a broad generic scale, among them we find lectures, interviews, reports, autobiographical writings, and even poems. The subjects of the documents reflect Ránki’s versatile interest in almost every segment of the world around him: besides composition and music-history he dealt with the possibilities nascent in popular music and in films, he gave attention to the cultural values of far-away countries, e.g. India or Vietnam, and he was concerned with current cultural-political trends as well. In my article, which is based on the above mentioned recent publication, I attempt to present Ránki’s personality by highlighting some of his main thoughts and viewpoints, and I also try to get closer to his artistic motivations, as well as his musical world.

Viktória Ozsvárt (1985) is a young researcher at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, Institute for Musicology RCH. She obtained her PhD degree at the Liszt Academy in 2021. The topic of her dissertation was an analysis of the late creative period of the Hungarian composer and folk music researcher László Lajtha (1892–1963). She was awarded the Zoltán Kodály Scholarship in 2020, and the scholarship of the New National Excellence Programme three times between 2017 and 2019. In her researches she has dealt with the music of László Lajtha, the writings by the Hungarian-French musicologist Émil Haraszti, and the development of early Hungarian musicology. She has edited selected writings by the Hungarian composer György Ránki.

Ignác Ádám – Jan Blüml

A „ZENEI KÖZMŰFAJOK” KUTATÓMŰHELYEI A MAGYAR ÉS CSEHSZLOVÁK TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI INTÉZETEIBEN (1961–1998)*

Bevezetés

Ebben a tanulmányban azt mutatjuk be, hogy az államszocializmus időszakában milyen populáris zenei kutatások folytak a Magyar és a Csehszlovák Tudományos Akadémia zenetudományi intézeteiben.¹ Ezzel egyfelől a kelet-közép-európai zenetudomány történetének egy még lokális szinten is kevésbé ismert fejezetére szeretnénk felhívni a figyelmet, másfelől pedig árnyalni kívánjuk azt a közkeletű – a posztszocialista térség kutatói által is osztott – vélekedést, mely szerint a populáris zenei kutatások akadémiai rangra emelkedését és intézményesülését az International Association for the Study of Popular Music (IASPM) nevű nemzetközi szervezet és a *Popular Music* című folyóirat 1981-es létrejöttétől érdemes számitani.² Az államszocialista országokban a művészi zenén kívül eső zenei szférák tudományos vizsgálatának és az ehhez kapcsolódó gyűjtőmunkának az intézményi

* Előadásként rövidített formában elhangzott 2022. május 19-én a BTK Zenetudományi Intézete által rendezett *Tudományos Fórum Extra* című eseményen, amely az Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivumának tízéves fennállásáról emlékezett meg. A tanulmány a Cseh Köztársaság Ösztöndíjbizottsága GA ČR 21-16304S projektje és a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült. Ignác Ádám a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

- 1 Tanulmányunk készítésekor a témában korábban írott munkáinkra is támaszkodtunk, és átdolgozott formában ezek néhány részletét is felhasználtuk. Ld. mindenekelőtt Jan Blüml–Ádám Ignác: „History of Popular Music Research in the Czech Lands and Hungary. Contexts, Parallels, Interrelations (1918–1998)”, *Hudební věda* LIX/2–3. (2022), 149–213.; Ignác Ádám: *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020; Ignác Ádám: „A Maróthy János-gyűjtemény”. In: Dalos Anna (szerk.): *A 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum tíz éve*. Budapest: BTK ZTI, 2022, 48–69.; Ignác Ádám–Jan Blüml: „Populáris zenei kutatások az államszocialista Csehszlovákiában és Magyarországon”, *Betekintő* XV/3. (2021), 7–31.
- 2 Vö. Richard Middleton: „Popular Music is Growing Old(er)”, *Popular Music* XXX/3. (2011), 472–473. Ezt a cikkét Middleton a *Popular Music* folyóirat fennállásának harmincadik évfordulójára írta. Az ünnepi cikk szerzője figyelemre méltó módon utal arra, hogy a populáris zene kutatásának határait mind földrajzi, mind pedig diszciplináris értelemben szűken értelmezik a nyugati világban, és a tanulmányunkban főszerepet játszó Maróthy János példájára is hivatkozik, amikor felveti, hogy a 21. században érdemes lenne ezeket a határokat újragondolni.

feltételei már az 1960-as évektől kezdve adottak voltak. Ráadásul az itteni, zenetudományi fókuszú populáriszene-kutatás a zenei műfajok sokkal szélesebb skáláját fogta át, mint a hidegháborús Észak-Amerikában és Nyugat-Európában, ahol a kutatók első generációja elsősorban a kritikai kultúrakutatás és a szociológia módszerével dolgozott, és mindenekelőtt a modern populáris zene (vagyis a pop-rock) jelenségeivel foglalkozott.

Annak érdekében, hogy ezt a különbséget érzékeltessük, az alábbiakban tudatosan kerülni fogjuk a „populáris zene” kifejezést, és helyette „közhasználatú zenéről”, „közzenéről”, illetve „zenei közműfajokról” fogunk beszélni. Olyan kifejezéseket választottunk, amelyek a 20. század második felében mindkét országban ismertek voltak (Csehszlovákiában a „bytová hudba” [közönséges/mindennapi zene] és az „užitě žánry” [használati műfajok] kifejezéseket használták),³ és kimondottan a „népzene” és „könyvűzene” normatív fogalmainak a meghaladására szolgáltak. E fogalmak bevezetésével a kelet-európai kutatók azt igyekeztek megmutatni, hogy a széles néptömegek által művelt és fogyasztott zene falusi és városi, hagyományos és modern, professzionális és amatőr formáiról csakis egységben érdemes gondolkodni.

Amikor a magyar és csehszlovák eseteket összevetettük, elsősorban arra voltunk kíváncsiak, hogy milyen politika-, társadalom- és tudománytörténeti okok alapozták meg a kutatások intézményesülését, hogy az egyes szocialista országokban zajló kutatásokat milyen – a politikai-ideológiai berendezkedés hasonlóságai-ból következő – közös trendek mozgatták, és milyen tudással rendelkeztek a két szomszédos állam szakemberei egymás munkáiról. Az összehasonlító elemzés ugyanakkor azt mutatta meg, hogy a közzenei kutatások kelet-közép-európai történetét nem lehet egységes történetként elbeszélni, azt sugallva, hogy az egykori keleti blokk államai e vonatkozásban (is) teljességgel azonos utat jártak volna be. Tudjuk, hogy az államszocialista országokban mindenütt dolgoztak olyan zenepolitikai és zenetudományi programokon, amelyek a teljes zenei univerzum megismerésére, kontrolljára és átalakítására buzdítottak, és elvben a zenei intézményeket is annak megfelelően alakították ki, hogy ezt a célkitűzést maradéktalanul teljesíteni tudják. Arra is tekintettel kell lennünk, hogy a magyar és csehszlovák zenetudomány képviselőire 1949 és 1989 között többé-kevésbé ugyanazok a nemzetközi és regionális „divatok” hatottak. Az ötvenes években egyik közösség sem vonhatta ki magát a sztálinizmus hatása alól, és arra is azonos időben kellett reagálniuk, hogy a hruscsovi olvadás időszakától kezdve a két világrend versengésében fontos tényezővé vált a tudományos fejlődés, és emiatt a humán és társadalomtudományoknak is egyre nagyobb szerepet szántak a társadalmi tervezésben és az ideológiaközvetítésben.⁴ Amint látni fogjuk, mindezek ellenére is eltérő

3 E fogalmak kidolgozását a 20. század első felének szovjet és német elméleti munkái inspirálták; mindenekelőtt a Borisz Aszafjev intonációelméletében használt „бытовая музыка” kifejezésre, illetve a modern hallásszociológiát megalapozó Heinrich Besseler „umgangsmässige Musik” fogalmára gondolhatunk. A fogalmakról bővebben ld. Ignác: *Milliók zenéje*.

4 A tudományos versenyről bővebben ld. Kalmár Melinda: *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer*. Budapest: Osiris, 2014.

fejlődési utakat járt be a „zenei közműfajok” kutatása Magyarországon és Csehszlovákiában. Mégpedig azért, mert 1) már 1949 előtt lényegi eltérések voltak a két ország zenetudományi tradíciói között; 2) a kutatási irányokat nemcsak a központi direktívák, hanem a témafelelősök egyéni ambíciói és kutatói habitusai is befolyásolták; 3) a nagypolitika Magyarországon az ötvenes évek második felében (1956-ban), Csehszlovákiában pedig a hatvanas évek végén (1968-ban) akasztotta meg az intézményesülés addigi folyamatát.

Felütés: két kongresszus (1947–1948)

1947-ben és 1948-ban a Cseh Zeneszerzők Szindikátusa két alkalommal is nagyszabású nemzetközi kongresszust rendezett Prágában, hogy kísérletet tegyen az ország korábban virágzó zenei hálózatainak második világháború utáni helyreállítására, és a világ „haladó zeneszerzőinek és zenekritikusainak” egybehívásával megoldásokat keressen a „válságba jutott” nemzetközi zenekultúra aktuális problémáira. Már az első kongresszus több olyan fontos témát érintett, amely hosszú távon is meghatározta a (populáris) zenéről való közbeszédet a hidegháborús Kelet-Közép-Európában. Az ötvenes–hatvanas évek csehszlovák zeneéletét politikai befolyásával és tudományos tekintélyével is intenzíven formáló muzikológus, Antonín Sychra például a „marxista zenekritika és zeneesztétika” lehetséges kérdésfelvetéseiről értekezett, honfitársa, a zongorista-zeneszerző Josef Stanislav pedig a tömegdal műfajáról beszélt, de előadásában a jazz kérdéseit is érintette, egyértelműen tudtára adva a jelenlévőknek, hogy a széles körben művelt és fogyasztott zenei jelenségekről való gondolkodást is a „haladó” zenei értelmiség feladatának tartja.⁵

Bármilyen meghatározó is volt azonban ez az esemény a baloldali-marxista elköteleződésű zenei szakemberek kapcsolatfelvétele szempontjából, jelentősége nem mérhető a második kongresszuséhoz, amelynek résztvevői – köztük a Bartha Dénes és Enyedi György vezette magyar küldöttség tagjai – külön kiáltványban és határozatban⁶ tettek hitet amellett, hogy közös erővel fogják felmérni „a mai zenei válságnak társadalmi okait és lényegét”, hogy azután „erőiket egyesítve” dolgozhassanak és küzdhessék le a „válságot”. A dokumentumok, amelyek szellemiségükben és nyelvezetükben immár az 1948. februári szovjet zenei határozatot idézték, elsősorban arra hívták fel a figyelmet, hogy a „komolyzene” és a „könnyűzene” útjai elváltak egymástól, ráadásul a „komoly muzsika tartalmára nézve egyre inkább individualista és szubjektív lesz, formájára nézve pedig egyre bonyolultabb és mechanikusabb felépítésűvé válik”, a „könnyű zene pedig folyvást felszínesebbé, típuszerűbbé és közhelyszerűvé válik, és némely országban monopóliumszerű szórakoztató ipar termékének tűnik”. A prágai határozat szerint a kialakult helyzetre egyedül az kínálhatott megoldást, ha a zeneszerzők megszüntetik a

5 A kongresszus előadásából és vitáiból megjelent tanulmánykötet: *Hudba národů*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1948.

6 [Szerző nélkül.]: „A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai”, *Zenei Szemle* II/6. (1948), 293–296.

zenetípusok közötti ellentéteket, ha tartósan távol maradnak „a hamisan nemzetközi irányzatoktól”, és létrehozhatnak olyan új – elsősorban vokális – műfajokat, amelyek alkalmasak a „nyilvánvalóbb zenei tartalmak” kifejezésére és a néptömegek megszólítására. A remélt egység és a kongresszuson megfogalmazott eszmék minél hatékonyabb terjesztése érdekében emellett az is felmerült, hogy mielőbb meg kell szervezni a Haladó Zeneszerzők és Zenetudósok Nemzetközi Szövetségét, és támogatni kell azokat a zenetudományi kutatásokat, amelyek elméleti támaszai lehetnek az új gyakorlatnak.⁷

A Haladó Zeneszerzők és Zenetudósok Nemzetközi Szövetsége azonban – megálmodott formájában – soha nem jött létre. 1949 után a Moszkva érdekszférájába vont kelet-közép-európai államokban ugyanis immár a szovjet mintára újonnan létrehozott *zeneművész-szövetségektől* várták, hogy szavatolják a prágai elvek maradéktalan érvényesülését, és elérjék, hogy minden helyi zeneszerző, előadóművész és muzikológus a közösen kialakított célokért dolgozzon. A nemzetköziséget inentől az jelentette, hogy minden egyes országnak ugyanazokat – a Szovjetunió által kijelölt – direktívákat kellett teljesítenie. A régió zeneművész-szövetségei az 1950-es években emiatt a zene addigi (polgári, nyugati) formáival szemben megfogalmazott kritika első számú nemzeti fórumaivá, egyszersmind az új műfajokkal, új zenei formákkal való kísérletezés fontos terepeivé váltak. Olyan szervezetekké, amelyek a „jelen zenéjének” valamennyi problémájára egyidejűleg próbálnak elméleti és gyakorlati megoldásokat találni. A valóságban azonban sok tényezőn múltott, hogy munkájukat a zenei élet minden területén azonos hatékonysággal tudták-e végezni, és tényleges lépéseket tudtak-e tenni a zenei szférák közötti különbségek felszámolására.

Viták a közzenéről a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségében (1949–1961)

A zenés szórakozás, az amatőr zene vagy a régiek helyébe lépő új közműfajok kérdéseivel, akár csak kelet-európai testvérszövetségei, elsőként a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége (Svaz československých skladatelů) is politikai-ideológiai természetű, professzionális muzikusok (zeneszerzők és zenetudósok), politikusok és alkalmasint civilek bevonásával megrendezett viták keretében foglalkozott. E viták és az ezeket kísérő, jellemzően szervezeti és esztétikai problémákat feszegető, hangvételükben nemkülönben politikus publicisztikák rendre azt igyekeztek feltárni, hogy miképpen szüntethető meg a jazz ernyőfogalma alá vont nyugati szórakoztató zenei műfajok, illetve a két világháború közötti úgynevezett „régí könnyűzene” divatja, és miként lehet nyugati behatásoktól mentes, ideológiai és esztétikai szempontból tökéletes, mégis népszerű zeneműveket alkotni.

7 A kongresszusról készült cseh nyelvű beszámoló: „Mezinárodní porady skladatelů v Praze”. *Hudební rozhledy* III/18–20. (1950–1951), 75–78. A magyar nyelvű idézetek helye: [Szerző nélkül]: *A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai*.

A közhasználatú zene korábbi gyakorlatainak átalakítását és az új zenei tömegkultúra létrehozását célzó törekvések Csehszlovákiában a későbbiekben is fontosak maradtak. Sztálin halálát követően azonban e gyakorlatok megértésére és leírására is egyre nagyobb hangsúlyt fektettek. Még az „új könnyűzene felépítését” célzó öt éves terv keretében, de már a „létező tömegzene” elemzésének szükségességét hangsúlyozva rendezte meg a Zeneszerzők Szövetsége 1955-ben a *Dal – Az élet tükrére* (Píseň – pravda o životě) című konferenciát,⁸ amelynek programjából elsősorban Vladimír Karbusický *O historickém příkladu dělnické písně* (A munkásdal történelmi példája), Zdeněk Sádecký *O současné situaci v naší masové písni* (Tömegdalaink jelenlegi helyzetéről) és Josef Stanislav *O písni taneční a estrádní* (A táncdalról és az esztrádról) című prezentációit érdemes kiemelni. Ezek az előadások a zenepolitikai szempontok mellett már a dal műfajának különböző társadalmi, esztétikai kontextusaival is foglalkoztak, együttes szerepeltetésükből pedig arra következtettünk, hogy a diskurzust valamennyi számításba vehető jelenségre – a hivatásos és népi eredetű zenékre (táncdal, illetve munkásdal); a tradicionális zeneipari termékekre (táncdal, esztrád) és a szocialista tömegkultúra műfajaira (tömegdal) egyaránt – ki akarták terjeszteni.

Az, hogy a közműfajoknak teljes (tudományos) ülésszakot szenteljenek, az ötvenes évek közepén korántsem számított magától értetődőnek Kelet-Európában. Egy ilyen eseményre csakis azért kerülhetett sor Prágában, mert Csehszlovákiában (és különösen a cseh területeken) a különféle populáris zenei jelenségek tudományos vizsgálatának nagy, a két világháború időszakára vagy még régebbre visszanyúló hagyományai voltak. Különösen a városinépdal- és munkásdalkutatás büszkélkedhetett jelentős, monográfiákban, forrásgyűjteményekben is kifejeződő eredményekkel,⁹ de informális keretek között az országba 1920 után beáramló új amerikai szórakoztató zenének (akkoriban: jazznek) is komoly recepciója alakult ki, amit jól mutat, hogy a második világháború utáni újjáépülés éveiben az országban önálló, jóllehet csak két évfolyamot megélt jazzfolyóirat is létezett.¹⁰ Ráadásul a területen 1945 előtt aktív szakembereknek egy jelentős része a kommunista hatalomátvétel után is folytatta munkáját, és vezető szerepet játszott a régi és az új kutatói generációk összekapcsolásában, illetve a korábban megkezdett projektek (gyűjtések, elemzések) feltámasztásában és újrakeretezésében.

Az egyik legjobb példát éppen az 1947-es első prágai kongresszuson és a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségének 1955-ös konferenciáján is előadást tartó Josef Stanislav kínálja. Stanislav egyike volt azoknak a baloldali-marxista elköteleződésű zenészeknek, akik már az 1930-as években élénken érdeklődtek a munkáskultúra zenei megnyilvánulásai, az amatőr zenei körök, a tömegdalok problematikája iránt, és ezek szisztematikus gyűjtését és elemzését szorgalmazták. Stanislav 1939-ben

8 [Szerző nélkül]: „Konference SČS o písni”, *Hudební rozhledy* VIII/20. (1955), 992.

9 Ld. pl. Robert Smetana–Bedřich Václavek: *České písně kramářské*. Praha: Fr. Borový, 1937; Bedřich Václavek: *Písennictví a lidová tradice*. Olomouc: Index, 1938.

10 Erről bővebben: Lubomír Dorůžka–Ivan Poledňák: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967.

megjelent, *O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících* (Népi zenéről, művészi zenéről és a népzeneészekről) című írását¹¹ a csehszlovák (és később a cseh) történetírás egyenesen a helyi populáriszene-kutatás egyik legfontosabb korai munkájaként tartotta számon, amely elsőként tett kísérletet arra, hogy komplex leírását adja a zenekultúra művészi zenén kívül eső szféráinak, és elemezze e szférák egymáshoz való viszonyát.¹² Azzal, hogy messzemenően lojális volt a hatalmat magukhoz ragadó kommunistákhoz, és egyike lett az 1948-as szovjet zenei határozat legfőbb propagátorainak, Stanislav 1949 után is sikerrel folytathatta közzenei vizsgálódásait, előbb a Zeneszerzők Szövetsége tömegdalokról folytatott vitáinak hangadójaként, 1954-től pedig a Csehszlovák Tudományos Akadémia Néprajzi Intézete zenei szekciójának vezetőjeként. Ugyanitt kapott állást – Stanislav mentoráltjaként – a fiatal Vladimír Karbusický is, aki rövidesen a cseh munkásdalkutatás legjelentősebb, nemzetközileg is ismert képviselőjévé vált. A tömegdalok és a munkásdalok szakértői inntől tehát akadémiai kutatóhelyen folytathatták a munkájukat.

Miután a sztálinizmus időszakában Csehszlovákiában is minden lehetséges eszközzel küzdöttek a jazz és a nyugati szórakoztató zene valamennyi formája ellen, a táncdalokkal, jazzel kapcsolatos szakirodalom megjelenését sem támogatták. Az ideológiai szigor enyhülésével azonban az ötvenes évek második felétől kezdve ez is megváltozott, és a helyi Zeneszerzők Szövetsége már több olyan konferenciakiadványt és ismeretterjesztő könyvet is megjelentetett, amelyek a modern populáris zene iránt érdeklődő zenerajongók és szakemberek tájékoztatását szolgálták, még ha ezt szigorúan ellenőrzött tartalmi-retorikai keretek között is tették.¹³ 1961-ben viszont a szövetség Kortárs Zenei Kabinetjének alegységeként már hivatalos kutatócsoport alakult a „szórakoztató zenei és tánczenei jelenségek” vizsgálatára, amelynek a csehszlovák közzenei kutatások későbbi meghatározó személyiségei és a Csehszlovák Tudományos Akadémia hamarosan megalakuló Zenetudományi Intézetének alkalmazottjai közül többen is – Vladimír Karbusický, Václav Pletka, Josef Kotek, Lubomír Dorůžka – a tagjai voltak.¹⁴

1961-ben emellett két olyan konferenciát is rendeztek, amelyek közvetlenül hozzájárultak a csehszlovák közzenei kutatások intézményesüléséhez. Március 16–19. között a Prága melletti Liblice adott otthont az első nemzetközi munkásdalkonferenciának. A Csehszlovák Tudományos Akadémia (a továbbiakban: CSTA) Néprajzi Társasága szervezésében megvalósuló eseményen a téma helyi specialistái (Karbusický, Pletka, Stanislav) mellett a CSTA Zenetudományi Intézetének

11 Josef Stanislav: „O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících”. In: uő: *Kritiky a stati*. Praha: S„S, 1957, 33–52.

12 Antonín Matzner–Ivan Poledňák–Igor Wasserberger (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, věcná část*. Praha: Supraphon, 1982, 302.

13 Ld. pl. Dušan Havlíček: *O novou českou taneční hudbu. Vývojové tendence taneční hudby v ČSR v letech 1945–1958*. Praha: SČS, 1959.

14 Dušan Havlíček: „Zpráva o činnosti skupiny pro studium otázek zábavné a taneční hudby”, *Hudební věda* 3. (1961), 170–171. Dorůžka csak külső munkatársként dolgozott az intézetnek.

későbbi igazgatója, Jaroslav Jiránek is részt vett. Liblicébe a legkülönbözőbb európai – köztük nyugat- és dél-európai – országokból érkeztek delegáltak, hogy a munkászene, városi népzene múltbéli és kortárs formáiról értekezzenek.¹⁵ Az eseménnyel kapcsolatban már a korabeli beszámolók kiemelték, hogy a munkásdalkutatás nemcsak a munkásmozgalomhoz kapcsolható alkotások, de a zenekultúra számos más jelenségének leírására, megvitatására is alkalmas lehet, ráadásul esélyt ad a keleti blokk zenetudományi, népzene-kutatói közösségei számára a kapcsolat-építésre és együttműködésre.¹⁶

Alig két hónappal később, 1961. június 24–25-én Besztercebányán immár kizárólag helyi kutatók részvételével került sor az *O malých hudebních formách* (A kis zenei formákról) című tanácskozássra, amelyen a tömegdalkotól a (városi) népzene át a jazzes táncdalokig számos műfajról hangzottak el előadások. A Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége által szervezett ülészak újszerűsége három pontban foglalható össze: 1) az előadások többsége a vizsgált zenei jelenségek szintetikus, különböző megközelítésmódokat együttesen alkalmazó vizsgálatát szorgalmazta; 2) a viták során kimondták, hogy a tudományos és módszertani alapokon nyugvó kutatások fontosabbá válnak a korábbi, ideológiai színezetű kritikánál; 3) ezen a konferencián, akárcsak Liblicében, a kutatók új generációja is megjelent: ugyan a marxista zenetudomány és közzenekutatás nagy tekintélyű idősebb képviselői is jelen voltak (Josef Stanislav, Antonín Sychra, Jaroslav Jiránek), de mellettük már a fentebb emlegetett Josef Kotek is előadott, aki távol maradt az ötvenes évek politikai-ideológiai csatározásaitól, és új, professzionálisabb szemlélettel közelített a zenei közműfajok kérdéseire.¹⁷

A konferenciát Jaroslav Jiránek azzal zárta, hogy a zenetudománynak a zene minden lehetséges formájával foglalkoznia kell, és ehhez a különböző területeken tevékenykedő kutatók mielőbbi összefogására lesz szükség. A közzenei kutatásokkal kapcsolatban pedig külön kiemelte, hogy keresni kell a munkásdalokkal, népi balladákkal foglalkozó folkloristák és a történészek együttműködésének lehetőségeit, mert csak ez teszi lehetővé a vonatkozó jelenségek átfogó elemzését.¹⁸ Valaképpen erre a verdiktre alapozva jött létre 1962 februárjában a CSTA Zenetudományi Intézete és annak kéttagú *tömegzenei kutatócsoportja* (skupina pro zkoumání

15 Jaroslav Jiránek: „O výzkumu dělnické písně”, *Hudební rozhledy* XIV/8. (1961), 346–347.

16 A konferenciára, mint arra még a későbbiekben visszatérünk, a magyar zenetudomány és folklórkutatás néhány képviselőjét – például Maróthy Jánost, Szatmári Antalt és Dömötör Teklát – is meghívták. A konferenciáról készült magyar nyelvű első beszámoló: Dömötör Tekla: „Az első nemzetközi munkásdalkonferencia tanulságai”, *Muzsika* IV/6. (1961), 1–2.; ld. még Maróthy János: „A magyar munkásdalkutatás”, *Magyar Zene* III/2. (1965), 170–181. A korabeli csehszlovák munkásdalkutatásról magyar nyelven Szőke Péter számolt be: „A cseh munkásdalkutatás eredményei, módszere és feladatai”, *Magyar Zene* II/4. (1961), 409–431.

17 [Szerző nélkül.]: „Malé formy – velká odpovědnost”, *Hudební rozhledy* XIV/14. (1961), 575. A konferenciakötet adatai: Jaroslav Jiránek–Bohumil Karásek (eds.): *Pro zpěv a radost lidí. Materiály a dokumenty z tvůrčí konference Svazu čs. skladatelů o malých formách, Banská Bystrica, 24. a 25. června 1961*. Praha: Panton, 1962.

18 *Pro zpěv a radost lidí*, 122.

masových žánrů), amely a 19–20. századi cseh és szlovák zenével foglalkozó Zene-történeti Osztály részeként kezdte meg működését.¹⁹

A zenei közműfajok kutatása a Csehszlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében (1962–1998)

Jiraneck nem a közműfajok kutatójaként fogalmazta meg fenti követeléseit – és engedett utat később a kutatói részleg létrejöttének –, hanem a marxista zenetudomány elkötelezett képviselőjeként, amely irányzat többek között éppen a zenekultúra valamennyi szférájára (művészi zene, népzene, zenei közműfajok) kiterjedő, hosszú távú kutatási tervekben gondolkodott. Az aszafjevi intonációelmélet specialistájaként Jiraneck pontosan tudta, hogy már évtizedekkel korábban léteztek olyan teóriák (és iskolák), amelyek a zenében a „magas” és „alacsony”, „hivatalos” és „amatőr”, „egyéni” és „kollektív” szintek összefüggéseit, az ezek közötti kapcsolat leírását tartották a legfontosabbnak. A prágai Zenetudományi Intézet azzal kívánt a marxista zenetudomány mintaintézményévé válni, hogy nem az önálló munkát, hanem a különböző területen dolgozók együttműködését és a nagyszabású kutatási tervek teljesülését támogatta, hogy ezek az „összefüggések” mindig láthatóvá váljanak.

Az intézmény 1962-ben és 1963-ban összeállított, első kutatási terveit átlapozva úgy tűnik, hogy a kutatócsoport feladatainak meghatározásakor is igyekeztek figyelembe venni a tudományág korábbi hagyományait, és arra törekedtek, hogy az újdonsült műhely logikus folytatását jelenthesse az ötvenes években megkezdett és részben már intézményesülő munkáknak (különös tekintettel a Zeneszerzők Szövetsége Kortárs Zenei Kabinetjében működő kutatócsoport tevékenységeire). Ezzel magyarázható, hogy két eltérő karakterű és érdeklődésű zenetudós kapott állást a részlegen: Lubomír Fendrych, aki a Károly Egyetem zenetudományi szakának elvégzését követően a szocialista zenekultúra történetével és a tömegdalok, ifjúsági dalok, illetve munkásdalok problematikájával foglalkozott, illetve a szintén Prágában végző Josef Kotek, aki a Smetana-kutatás és a jazzkutatás terén végzett gyűjtőmunkájával, valamint a *Taneční hudba a jazz* (Tánczene és jazz) című, 1960 óta megjelenő évkönyvek társszerzőjeként vétette észre magát. A kutatók kiválasztásakor ugyanakkor már a Zenetudományi Intézet új célkitűzéseit is szem előtt tartották: az intézet osztályai az igazgató, Jaroslav Jiraneck irányításával egy háromkötetesre tervezett nagy monográfián kezdtek dolgozni, amely a cseh zenekultúra 1900–1960 közötti teljes történetét mutatta volna be (*A cseh zenekultúra története* [1900–1918, 1918–1945, 1945–1960]), és amelynek elkészültét merészen 1965-re irányozták elő.²⁰ Mint a *Teze historického vývoje masových hudebních žánrů*

19 Ivan Poledňák–Milan Kuna: *Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky 1962–1994*. Praha: Ústav pro hudební vědu AV ČR, 1994, 1.

20 Jarmila Procházková: *Ústav pro hudební vědu Akademie věd*. https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7804 (utolsó megtekintés: 2022. február 1.).

v českých zemích 1890–1960 (A zenei tömegműfajok történeti fejlődése Csehországban és Morvaországban – Tézisek) című tervezetből²¹ kiderül, a tömegzenei kutatócsoport vezetőjévé előlépő Kotek elsősorban szisztematikus gyűjtő- és rendszerezőmunkára alapozva, akár külső munkatársak segítségét is igénybe véve kívánta kidolgozni a tervezett monográfia populáris zenei fejezeteit, amelyekben tárgyilagos leírását akarta adni az érintett műfajok „fejlődésének” és a populáris zenei trendek változásainak. Tervezetében éppúgy feltűntek a munkásdalok, a népies műdalok, a tömegdalok vagy a kóruskultúrához és amatőr hangszeres együttesekhez kapcsolódó jelenségek, mint a társas együttlétekhez kapcsolódó zenék (például a tábortúzi zene), illetve a modern populáris zenét megalapozó műfajok: a táncdalok, a szving, a modern jazz és a rock and roll.

Az első időszakban egyértelműen a levéltárak, a közintézményekben őrzött dokumentumok és a magángyűjtemények feltárásán, illetve tematikus bibliográfiák készítésén volt a hangsúly. Egy 1965-ös nyilatkozatában Kotek ezt azzal magyarázta, hogy jó néhány műfaj esetében „az alapoktól [kell] kezdeni az építkezést, mert nincsenek forrásaink, és régebbi szisztematikus munkák sem nagyon állnak rendelkezésünkre, amelyekre támaszkodhatnánk.”²² Abban igaza volt, hogy a megfelelő infrastruktúra hiányában és mert az elméleti-ideológiai megalapozottságot nélkülöző, leíró jellegű munkáknak az államszocializmus megelőző időszakában nem volt létjogosultsága, a közzene területén a korábbiakban nem zajlottak átfogó és szisztematikus kutatások. Ugyanakkor a két munkatárs – különösen Kotek – kutatói profiljából is adódott, hogy a tömegzenei kutatócsoport előbb a forrásfeltárára, az adatalapú empirikus vizsgálódásra fektette a fő hangsúlyt, amely munka egy majdani elmélet és módszertan alapjául szolgálhat; és nem fordítva járt el, vagyis nem egy adott ideológia vagy elmélet szerint válogatott a források között. Azzal, hogy a saját területén univerzalitásra törekedett, Kotek tevékenysége anélkül is jól illeszkedett a teljes zenei élet megismerésének-jellemzésének igényével fellépő marxista zenetudomány programjához, hogy ideológiai-lag azonosult volna vele.

1965-re világhossá vált, hogy *A cseh zenekultúra története* köteteinek előkészítő munkálatai jóval több időt vesznek majd igénybe, mint azt a projekt vezetői (és az intézet terveit jóváhagyó politikai szervek) előzetesen remélték. Már csak ezért is indokoltnak tűnt a Zenetudományi Intézet kapacitásainak és humán erőforrásainak a fokozatos növelése. A kutatócsoport elsőként azzal próbálta a problémát áthidalni, és azáltal próbált a csehszlovák közzenei kutatások központjává válni, hogy külső munkatársakat is foglalkoztatni kezdett. Hosszabb-rövidebb ideig a jazz történetét feltáró Ivan Poledňák, a cseh swingkorszakról író Lubomír Dorůžka vagy éppen a munkásdalokban és városi folklórban járatos Vladimír Karbusický is dolgozott ekkoriban a Zenetudományi Intézetnek. Érdemi változás ezen a téren

21 Cseh Tudományos Akadémia, Maszaryk Intézet és Levéltár, fond Ústav teorie a dějin umění ČSAV, carton Ústav pro hudební vědu CZAS (1962–1970), jelzet nélkül (a továbbiakban: CSTA MIL)

22 Věra Dolanská: „Lehká múza na půdě ČSAV”, *Melodie* III/3. (1965), 51.

1966-ban állt be, amikor a Zenetudományi Intézet átszervezését követően a kutatócsoport önálló osztályként (Zenei Közműfajok Osztálya [Oddělení užitých hudebních žánrů]) hat állandó munkatárssal dolgozhatott tovább.²³ Az eddigi kutatók (Kotek, Fendrych) mellett immár Vladimír Karbusický és Vaclav Pletka is az intézet alkalmazásába került (ráadásul ez utóbbit egyből osztályvezetővé nevezték ki). A zenetudós Karbusický és a levéltáros Pletka ekkor már egy évtizede meghatározó szereplői voltak a csehszlovák munkásdalkutatásnak, ráadásul kutatói pályájuk több ponton össze is találkozott. Közösén jegyzett kétkötetes munkájuk (*Dělnické písně* [Munkásdalok], 1958) a tudományág egyik legtöbbit hivatkozott, külföldön is ismert alapművének számított,²⁴ ők tartották a bevezető előadást a Liblicében 1961-ben megrendezett első nemzetközi munkásdal-konferencián, az 1960-as években pedig együtt dolgoztak Bedřich Václavek és Robert Smetana – a két világháború közötti munkásdal-kutatásokat megalapozó szerzőpár – örökségének a feltámasztásán. Érkezésük egyértelműen jelezte, hogy a CSTA Zenetudományi Intézet az akadémia Néprajzi Intézetében folyó zenei kutatások integrációját is kiemelt jelentőségűnek tartja, és a továbbiakban meghatározó szerepet szán a munkásdalok, a városi népzenehez kapcsolódó jelenségek, a folklorisztikus populáris zene vizsgálatának.

Az 1966 utáni néhány év tekinthető az osztály legintenzívebb időszakának, amelyet *A cseh zenekultúra története* kötetek munkálatai mellett a kutatók egyéni ambíciói is egyre intenzívebben formáltak. Pletka és Fendrych tovább folytatták a munkásdalok gyűjtését és rendszerezését, Josef Kotek viszont egyre inkább a jazz-kutatás felé fordult, Karbusický pedig az empirikus zeneszociológia módszereivel kezdte vizsgálni a zenekultúra különböző megnyilvánulásait, és ezzel párhuzamosan egyre inkább eltávolodott a munkásdalkutatástól. Ezt a fejlődési folyamatot akasztották meg a Varsói Szerződés csapatainak bevonulásával végződő 1968-as prágai események, illetve az azt követő politikai tisztogatások, amelyek a Zenetudományi Intézet további működését is nagyban befolyásolták. A kommunista rendszerrel a hatvanas években már nyíltan kritikus Karbusický 1968 végétől Nyugat-Németországban folytatta a pályafutását; Pletkát 1969-ben áthelyezték az olomouci Palacký Egyetem Bedřich Václavek Kabinetjébe; sőt 1971-ben az osztály fontos támogatójának számító igazgatót, Jaroslav Jiráneket is felmentették a pozíciójából. A Zenetudományi Intézet innentől a CSTA Művészetelméleti és Művészettörténeti Intézetének alegységeként működött tovább. A stagnálás és a lassú leépülés évei következtek, amire *A cseh zenekultúra történetének* kiadása körüli mizériák is pontosan rávilágítanak. A háromkötetesre tervezett mű 1900–1918 közötti időszakot feldolgozó első kötete már 1969-ben készen állt, ám az intézményi átalakítások következtében csak 1972-ben jelenhetett meg.²⁵ Még mostohább sors jutott

23 CSTA MIL.

24 Vladimír Karbusický–Václav Pletka: *Dělnické písně*, I–II. Praha: SNKLHU, 1958. A kötetről magyarul Szőke Péter írt hosszabban: *A cseh munkásdalkutatás...*

25 Jaroslav Jiránek–Vladimír Lébl (eds.): *Dějiny české hudební kultury*, 1. Praha: Academia, 1972. Az osztály történetéhez ld. még Procházková: *Ústav pro hudební vědu Akademie věd*.

az 1976-ra elkészülő második kötetnek (ez dolgozta fel az 1918–1945 közötti időszak történetét), amelyből az új szerkesztőbizottság javaslatára több olyan szerző hozzájárulását is el kellett távolítani, akik – az 1968-as eseményekben való érintettségük vagy reformer hajlamaik okán – nemkívánatossá váltak az új politikai vezetés szemében. A tartalmi változtatásoknak többek között a „disszidens” Vladimír Karbusický is áldozatul esett: a Művészetelméleti és Művészettörténeti Intézet zenetudományi alegységének aktuális vezetője, Jiří Bajer személyesen garantálta a csehszlovák Akadémiai Kiadónak, hogy Karbusický sem szerzőként, sem szerkesztőként nem szerepel majd a kötetben.²⁶ A mű revideált változata végül csak 1981-ben jelenhetett meg,²⁷ az államszocialista időszakot tárgyaló harmadik kötet pedig soha nem készült el. A hosszú távú, univerzális zenetörténeti projektek korszaka Csehszlovákiában véget ért.

Ha kapacitásai és humán erőforrásai össze is szűkültek, a Zenei Közműfajok Osztálya kutatócsoportként a hetvenes években is tovább folytatta a munkáját. Bár a munkásdalkutatások véget értek, Josef Kotek tovább dolgozhatott a *Tömegzenei műfajok a szocialista társadalomban* elnevezésű kutatási projekt keretében, és hozzá csatlakozott hamarosan a pályáját jazzkutatással kezdő Ivan Poledňák, aki külsős munkatársként már a hatvanas évek közepétől részt vett az osztály életében, 1968 óta pedig hivatalosan is a Zenetudományi Intézet alkalmazottja volt (igaz, az első időkben itt zenepedagógiával foglalkozott). Mint 1974-es, közösen jegyzett tanulmányukból (*Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína* [Az úgynevezett közhasználatú zene elmélete és története mint önálló zenetudományi diszciplína])²⁸ is kiderül, a Kotek és Poledňák nevével fémjelzett kutatócsoport az első időszakra jellemző gyűjtő- és rendszerezőmunka mellett immár az elméletalkotásra és a tudománytörténeti vizsgálódásokra is hangsúlyt fektetett. Különösen Poledňák volt aktív ezeken a terepeken, aki a Brnói Egyetemen dolgozó kollégájával, Jiří Fukačsal a hetvenes évek végén dolgozta ki a *nem művészi zene* (nonartificiální hudba) fogalmát (amellyel alternatívát kínált a könnyűzene és tömegzene normatív fogalmaival szemben), emellett pedig nekilátott a csehszlovák zenetudomány történetét feldolgozó 700 oldalas munka megírásának is (1975), amely munka ugyanakkor csak 1988-ban jelenhetett meg nyomtatásban.²⁹

Ahogy említettük, *A cseh zenekultúra története* köteteinek munkálatai a hetvenes évek vége felé értek. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a rendszerváltás előtti utolsó évtizedben a közműfajok kutatásában ne születtek volna nagyobb lélegzetű művek, jóllehet ezek inkább már a szűkebb szakterület irodalmát gazdagították. Ezek közül is kiemelkedik az Ivan Poledňák, Igor Wasserberger és Antonín Matzner szerkesztésében megjelenő kiadvány, az *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (A jazz és modern populáris zene enciklopédiája), amely 1980 és 1990 között négy

26 CSTA MIL.

27 Jaroslav Jiránek–Josef Bek (eds.): *Dějiny české hudební kultury*, 2. Praha: Academia, 1981.

28 Josef Kotek–Ivan Poledňák: „Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína”, *Hudební věda* XI/4. (1974), 335–355.

29 Vladimír Lébl–Ivan Poledňák (eds.): *Hudební věda*. Praha: SPN, 1988.

kiadást élt meg.³⁰ Ez a mű már olyan nemzetközi összefogás eredményeként jött létre, amilyenre cseh kiadású kötetek esetében korábban még nem volt példa: a szócikkek megírásában például a lengyel Dariusz Michalski és a keletnémet Peter Wicke is közreműködött. A nyolcvanas években még egyszer – utoljára – a személyi állomány is bővült: 1983-tól itt dolgozott a pályakezdő Aleš Opekar, aki a cseh közzenei kutatásokban addig kevés figyelmet kiérdemlő rockzene témafelelőse lett. Opekar már egy másik, fiatal generáció képviselője volt, aki nem a korábbi évtizedek szintetikus munkáinak a szellemében, hanem a legújabb nyugati szakirodalomra támaszkodva kutatott, és kizárólag a populáris zene legmodernebb irányzatai iránt érdeklődött.

Kotek, Opekar és Poledňák végül 1998-ig maradtak kutatóként a Zenetudományi Intézet kötelékében. A három és fél évtizedes korszak szimbolikus lezárásának is tekinthető Kotek kétkötetes összefoglaló műve, a *Dějiny české populární hudby a zpěvu* (A cseh populáris zene és népi ének története).³¹ Kotek már a második kötet megjelenése előtt visszavonult, az osztály pedig megszűnt.

Viták a közzenéről az ötvenes évek Magyarországon

A fentiekben már említettük, hogy a sztálinizmus időszakában minden kelet-közép-európai országban a szovjet mintára újonnan létrehozott zeneművész-szövetségektől várták, hogy szavatolják a moszkvai és prágai elvek maradéktalan érvényesülését. Ugyanakkor röviden arra is utaltunk már, hogy a valóságban az egyes szövetségek eltérő hatékonysággal tudták elvégezni a rájuk bízott feladatokat; a zenepolitikai célok, az infrastruktúra és az ideológiai alapvetések összehangolásával nem szűntek meg egy csapásra az egyes zenekultúrák korábbi fejlődésében megfigyelhető különbségek. Ezzel magyarázható az is, hogy a zenei közműfajok kutatásának magyarországi története – az ötvenes években legalábbis – több ponton is eltért a csehszlovákiaitól.

A számításba vehető jegyzőkönyvek és sajtóanyagok alapján úgy tűnik, hogy a szovjet zenei határozat és a prágai kiáltvány kihirdetésének pillanatában Magyarországon még csak kevesen gondoltak arra, hogy a továbbiakban a zenésztársadalomnak egységben kellene kezelnie „a mai komolyzene és könnyűzene” kérdéseit.³² Az 1949-ben megalakuló Magyar Zeneművészek Szövetsége lett az első olyan szervezet, amely bizonyíthatóan azzal a céllal jött létre, hogy a kortárs zenei élet egészét az ellenőrzése alá vonja és így – kelet-európai testvérszervezeteihez hasonlóan – a zenei közműfajok problémáira is megpróbálja elméleti és gyakorlati megoldásokat találni. Az 1950-es évek első felében, a frissen létrehozott szórakoztató zenei és tömegzenei szakosztályok bevonásával, a magyar szövetség is rendszeresen szervezett

30 Antonín Matzner–Ivan Poledňák–Igor Wasserberger (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon, 1980, 1986, 1987, 1990.

31 Josef Kotek: *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Praha: Academia, I.: 1994, II.: 1998.

32 Vö. Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi, 2014, különösen 231–246.

olyan ankétokat, vitaesteket, amelyeken a tömegdalok, a szórakoztató zene és a „zenei tömegmozgalom” kérdéseivel foglalkoztak.³³ E viták egy részéről ráadásul a szövetség első számú orgánuma, az *Új Zenei Szemle* is beszámolt, sőt a lap 1949 és 1956 között számos egyéb közzei témájú tárcának, vitairatnak, rövid tanulmánynak is helyet adott.³⁴ Bármennyire is élénknek tűnt azonban ez az új diskurzus, jellegében meglehetősen egyoldalú volt. A megszólalók zöme arra kereste a választ, hogy milyen gyakorlati tanácsokkal kellene ellátni a magyar zenés szórakoztatás főszereplőit, és milyen kritériumoknak kell teljesülniük ahhoz, hogy a zenekultúra e szféráiban is tökéletes, esztétikai és ideológiai szempontból is kifogástalan zeneművek szülessenek; a zenei közműfajok tudományos kutatása nem szerepelt a megfogalmazott célok között. És bár Sztálin halála után már Magyarországon is megjelentek olyan hangok, melyek szerint a zene hallgatóinak, fogyasztóinak megismerése, a nagy népszerűségnek örvendő zenék elemzése nélkül nem lehet sikeresen felépíteni egy „új népszerű zenekultúrát”,³⁵ a Zeneművészek Szövetsége szakosztályai és a magyar zeneélet más fontos fórumai végül egyetlen olyan akadémiai színezetű eseményt sem szerveztek, ahol ilyesfajta kérdések megvitatására sor kerülhetett volna.

Abban, hogy a közzei vitákat az ötvenes évek Magyarországon a gyakorlati kérdések dominálták, bizonyosan az is szerepet játszott, hogy – Csehszlovákiával ellentétben – itt a második világháború előtt nem igazán volt hagyománya a téma tudományos vizsgálatának, így nem léteztek olyan korábban megkezdett projektek, amelyek egy új akadémiai diskurzus alapjául, kiindulópontjául szolgálhattak volna. A zenéről való beszédet 1918 után a zeneművészeti képzés csúcspontjához, a Zeneakadémiához kapcsolódó professzionális zeneszerzők és folkloristák (mindenekelőtt Kodály Zoltán és Bartók Béla), illetve a zenetudósok velük tanítványi-követői viszonyban álló első generációjának tagjai (például Szabolcsi Bence, Molnár Antal) formálták a legintenzívebben, akik figyelmük nagy részét a zenekultúra két alappillérenek tekintett művészi zenére és falusi parasztzeneire fordították. Nem arról van szó, hogy a század első felében aktív zeneszerzők és zenetudósok egyáltalán ne reagáltak volna a közzei jelenségekre. De – ahogy ez például Molnár Antal jazzről és „könnyűzenéről” írott tekintélyes kismonográfiáiból is kiolvasható³⁶ – mindezt elsősorban prevencióssal jelleget tették, azért, hogy felhívják a magyar zenehallgatók figyelmét a „köztes zenének” nevezett jelenségek terjedésével járó lehetséges veszélyekre.³⁷

33 A viták jegyzőkönyvei megtalálhatók: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL) P2146 59.d, 60.d., 61.d., 62.d, 63.d, 65.d. A Magyar Zeneművészek Szövetsége dokumentumai.

34 Vö. Ignác: *Milliók zenéje*, 113–184.

35 Ld. ehhez pl. Ujfalussy József felszólalásait az 1953-as II. Magyar Zenei Hét vitáin: MNL OL P2146 61.d.; illetve Vitányi Iván: „A tömegek zenei igényei”, *Új Zenei Szemle* V/9. (1954), 32–35.

36 Molnár Antal: *Jazzband*. Budapest: Dante, 1928; Molnár Antal: *A könnyű zene és társadalmi szerepe*. Budapest: Sárkány, 1935.

37 Ezt egy kései visszaemlékezésében maga Molnár is megerősítette: Borus Rózsa–Györki Mária (szerk.): *A század nagy tanúi*. Budapest: RTV-Minerva, 1978, 223. Jegyezzük meg, hogy a korszakban a jazznél és szalonzenénél értékebbnek vélt városi cigányzenének alakult ki a legjelentősebb recepciója, jól

A helyzet e vonatkozásban az 1945 utáni újjáépülés éveiben és a kommunista hatalomátvételt követően sem változott. Azok, akik a témában a két világháború között érdemben megnyilvánultak – például Molnár Antal, Jemnitz Sándor, Haraszi Miklós –, 1948 után jórészt elvesztették a befolyásukat, és a háttérbe szorultak. Az MTA 1953-ban, Kodály Zoltán vezetésével létrehozott Népzene kutató Csoportja – amely az ötvenes évek talán legnagyobb befolyással bíró hazai zenetudományi műhelye volt, és fontos szerepet játszott a tudományág régi és újabb generációinak összekapcsolásában – szintén nem volt befogadó a városi folklórra vagy a modern populáris zenére.³⁸ Elvben ennek a kutatócsoportnak a feladata lett volna, hogy a népzene „valamennyi formáját” tanulmányozza, hogy felvegye és kiépítse a kapcsolatot a Szovjetunió és más szocialista országok hasonló intézményeivel, és a népdalok feltárásakor, elemzésekor a marxista társadalomtudományi szempontokat is érvényesítse. De Kodály és beosztottjai e követeléseket nem igazán teljesítették, és erejük nagy részét a falusi népzene gyűjtésére, rendszerezésére fordították.³⁹ A városi népzene, illetve a munkásdalok kutatása végül nem is egy zenei intézményben, hanem az ELTE Bölcsészettudományi Karának Ortutay Gyulát és Dömötör Teklát is foglalkoztató néprajz tanszékén indult meg, ahol azonban az ötvenes évek második felében csak a dalok szövegeit elemezték, zenei analízisre, rendszerezésre senki nem vállalkozott.⁴⁰

Az ötvenes évek Magyarországon a zenetudósok közül lényegében a fiatal Maróthy János volt az egyetlen, aki mentora, Szabolcsi Bence irányításával kísérletet tett a „zenei tömegműfajok” történeti vizsgálatára, és a közműfajok kutatását szorgalmazta.⁴¹ Az elkötelezett marxista hírében álló Maróthyt a téma bizonyíthatóan már az 1940-es évek végén, egyetemistaként is foglalkoztatta;⁴² első nagyobb, tényleges kutatómunkára épülő írása (*A középkori tömegzene alkalmi és formái*) pedig a Szabolcsi és Bartha Dénes által szerkesztett *Zenetudományi Tanulmányok* első, 1953-as kötetében kapott helyet.⁴³ Ez utóbbi szöveget szerzője egy, „a tömegek zenei alkotó-

lehet e témában is elsősorban esszék és publicisztikák, mintsem érdemi elemzések születtek. A korzakai cigányzenével kapcsolatos irodalmába bővebb betekintést nyújt egy Hajnáczy Tamás szerkesztésében hamarosan megjelenő tanulmánykötet: *A cigányzenész és a zenész cigány alakváltozásai Magyarországon*, 2023 (megjelenés előtt).

38 A kutatócsoport működéséről bővebben ld. Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

39 Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”, *Magyar Zene* XXXVIII/5. (2000), 161–191., különösen 173–174.

40 Maróthy: *A magyar munkásdalkutatás*, 170–171. Témánk szempontjából érdemes megjegyezni, hogy Ortutayt, saját bevallása szerint, a magyarországi munkásdalkutatások megindítására, illetve a kutatási infrastruktúra fejlesztésére egy csehszlovákiai tanulmányút inspirálta, melynek során azt tapasztalta, hogy a városi népzene és a munkásfolklor kutatói tudományos intézetek munkatársaiként, komoly infrastruktúrával a hátuk mögött végzik a munkájukat, és eredményeiket tekintélyes kötetekben teszik közzé. Ortutay Gyula: „A munkásosztály népdalköltészete”, *Szabad Nép* 1955. június 20., 4.

41 Szintén az 1950-es években szerzett a Zeneakadémia zenetudományi tanszakán diplomát Pernye András és Gonda János, akik azonban csak az 1960-as évek elején kezdtek el jazzkutatással foglalkozni, és váltak a tudományág első meghatározó magyarországi képviselőivé.

42 Ld. pl. Maróthy János: „Milliók zenéje”, *Zenei Szemle* II/5. (1948), 255–259.

43 Uő: „A középkori tömegzene alkalmi és formái”. In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 439–494.

tevékenységének formáit” történelmi és társadalmi szempontból vizsgáló, nagyobb cikksorozat felüteként interpretálta, és úgy tervezte, hogy különböző írásokban mutatja be a „városi zene” műfajait és előadásmódjait a középkortól egészen a 20. századig. E kutatási tervhez kapcsolódott Maróthy első nagyszabású monográfiája, *Az európai népdal születése* is, amely tömörített formában előbb 1957-ben, a *Zenetudományi Tanulmányok* Kodály 75. születésnapjára készült kötetében, önálló könyvként pedig 1960-ban jelent meg.⁴⁴ Ez a monográfia már tudatosan szembement a Kodály-féle hagyományos folklorisztikával, és a marxista zene-kutatás szempontrendszerére támaszkodott, szovjet, keletnémet és csehszlovák munkák felhasználásával.⁴⁵ A „népdal” fogalmát Maróthy olyan szélesre tárta, hogy abban a „városi tömegek aktivitásai” is helyet kaphassanak, ráadásul nemcsak a „népi kreativitás” eredményeképpen létrejövő alkotásokra fordított figyelmet, hanem annak a hivatásos művész-értelmiségi közösségnek a zenetörténeti jelenlétére is, amelynek művei a széles néprétegek zenélési céljainak kielégítésére készültek.

E ponton fontos megemlíteni, hogy Maróthy a közműfajok problémáját ugyanabban az időben a Magyar Zeneművészek Szövetsége vitáin és más zenepolitikai fórumokon is rendszeresen érintette.⁴⁶ Már az ötvenes évek legelején, a szövetség tömegzenei szakosztályának első vezetőjeként (1950/1951-ben) a „tömegdal” és a „táncdal”, illetve a szórakoztatóipar és a zenei öntevékenység kérdéseinek együttes tárgyalását szorgalmazta, emellett pedig számos javaslatot fogalmazott meg azzal kapcsolatban, hogy egy szocialista kultúrában miképpen lehet megfékezni a kapitalista szórakoztatóipari termékek tömeges terjedését és (át-)formálni a széles néptömegek zenei igényeit. A legtöbb ilyen javaslata, a Rákosi-korszak politikai-ideológiai fordulataitól függetlenül, a korábbiaktól eltérő, új szórakozási formák kialakítására, illetve egy „tömegeknek szóló újfajta dalirodalom” megalkotására vonatkozott. Úgy tűnik azonban, hogy 1953 után már elsősorban az foglalkoztatta, maga a zenetudomány miként tud hozzájárulni e folyamat sikerességéhez. Számos fórumon elmondta, hogy mennyit segítené, ha a zenei elit megismerné a társadalom „mindennapi zenei gyakorlatait”, illetve ha alaposan utánajárna – és erre a zenefogyasztók figyelmét is felhívná –, hogy milyen értékes, új tartalmakat kifejezni képes múltbéli és jelenlegi formái léteznek a közzenének. Egy 1956-os előadásában⁴⁷ még azt is felvetette, hogy Magyarországon is mielőbb szükség lenne a koncertzene, színpadi zene és tömegzene összefüggéseit feltáró „esztétikák” kidolgozására és ezek megvitatására a Zeneművészek Szövetsége zenetudományi

44 Uő.: „Az európai népdal születése”. In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957, 503–626.; Maróthy János: *Az európai népdal születése*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.

45 Ld. pl. a hivatkozásokat Zdeněk Nejedlýre, in: Maróthy: *Az európai népdal születése*, 503–522.

46 Vö. 34. láb. E nézetekbe további betekintést nyújt: Maróthy János: „Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata”, *Új Zenei Szemle* IV/5. (1953), 12–17. (I. rész); *Új Zenei Szemle* IV/6. (1953), 1–6.; uő.: „A magyar zene fejlődésének néhány időszerű kérdése”, *Társadalmi Szemle* V/4. (1954), 90–111.; uő.: „Zenénk és a tömegek”, *Új Zenei Szemle* VII/5. (1956), 1–13.

47 Uő.: *Zenénk és a tömegek*.

szakosztályában, illetve a zenetudományi folyóiratokban. E felvetések alapján okkal gondolhatjuk, hogy Maróthy tudományos munkásságát zenepolitikai célkitűzései is nagyban motiválták, követeléseai ugyanakkor azt is elárulják, hogy az ötvenes évek közepén nem igazán voltak partnerei a közműfajokról szóló tudományos diskurzus kialakításához. E diskurzust a sztálinizmus idején, érdemi előzmények híján, lehetetlen volt beindítani, az 1956-os forradalom utáni években pedig az intézményi-infrastrukturális feltételek sem voltak adottak ahhoz, hogy ez érdemben változzon.

A zenei közműfajok kutatása a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívumában és Zenetudományi Intézetében (1961–1996)

Az ötvenes–hatvanas évek fordulóján továbbra is a Kodály-féle Népzene Kutató Csoport számított a legfontosabb magyar zenetudományi kutatóműhelynek, de munkáját ekkor már egyre komolyabb viták övezték. 1959 áprilisában az MTA Szabolcsi Bence vezette – és Maróthy Jánost is tagjai között tudó – Zenetudományi Bizottsága például azzal vádolta meg Kodályt és beosztottjait, hogy gyűjtéseik, elemzéseik során kerülnek a marxista szempontok érvényesítését, nem élnek az esztétikai és szociológiai megközelítés lehetőségével, nem fordítanak figyelmet a magyar népzene nemzetközi és műzenei összefüggéseire, és a népzene fogalmát általánosságban is szűken értelmezik.⁴⁸ A bizottság már ekkor egy új, magyar zenetörténeti fókuszú kutatóintézet felállítását követelte, ez a követelés azonban csak két évvel később teljesülhetett. 1961-ben a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívuma – az 1969-ben létrejövő Zenetudományi Intézet jogelődje – lényegében a Népzene Kutató Csoport „ellenintézményeként” jött létre, amely ugyan hivatalosan Bartók Béla hagyatékának gondozására, illetve Bartók korának zenetörténeti kutatására szakosodott, de más olyan, a kutatási profilján kívül eső témákat és megközelítésmódokat is felkarolt, amelyeket Kodály műhelye nem fogadott be. Az Archívum első igazgatója, Szabolcsi Bence jóváhagyásával végül itt kapott állást Maróthy János is, aki amellet, hogy tovább folytatta a zenei közműfajokkal kapcsolatos, ötvenes években megkezdett saját kutatásait, a szocialista zenekultúra létrejöttéhez vezető történelmi előzmények vizsgálatát, a magyarországi munkásmozgalom zenei emlékeinek feltárását és archiválását, illetve a magyarországi „zenei tömegmozgalom” (kóruskultúra, amatőr hangszeres együttesek stb.) kutatását vállalta magára.⁴⁹ Ez a kutatási profil és az a fejlemény, hogy az egyszemélyes műhely „zeneszociológiai részleg” néven kezdte meg működését, arra utal, hogy Maróthy közvetítésével a Bartók Archívum egyszerre több olyan diszciplína irányába is nyitni próbált, amelyeknek közül lehet a zenei közműfajok általános kutatásához, de amelyek a magyar zenetudományban addig ismeretleneknek számítottak. A „munkásmozgalom zenei emlékeinek feltárása” a magyarországi munkásdal-

48 Péteri: *Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez*, 178–181.

49 Maróthy János: *Adatok a Zenetudományi Intézet történetéhez*. Maróthy János családi hagyatéka.

kutatás intézményesülését szolgálta, miután munkásdalokkal és városi folklórral – mint említettük – korábban csak az ELTE BTK Orotutay Gyula vezette néprajz tanszéke foglalkozott. A „zeneszociológiai részleg” elnevezés viszont inkább a marxista zenetudomány célkitűzéseivel való azonosulásra utal, amely irányzat többek között a szociológiai, esztétikai, pszichológiai, közgazdasági stb. szempontok fokozott zenetudományi alkalmazását szorgalmazta, ráadásul a zenekultúra valamennyi szférájára és formájára kiterjedő kutatási tervek megfogalmazásában is fontos szerepet játszott.⁵⁰ Mint arra azonban tanulmányunk utolsó részében még visszatérünk, e diszciplína megjelenését Magyarországon nem annyira a helyi zenetudomány szerkezetváltásában kell keresnünk; a nyitás háttérében sokkal inkább Maróthy időközben kiszélesedő nemzetközi kapcsolatai, a külföldről nyert inspirációk állhattak.

A Maróthy által vezetett kutatórészleg történetét mindenekelőtt a Bartók Archívum és a Zenetudományi Intézet történetéről írott munkák, Maróthy saját visszaemlékezései, illetve az osztály hagyatékában megőrzött dokumentumok (téma-tervek, beszámolók, életrajzok stb.) segítségével tudjuk rekonstruálni.⁵¹ Ezek alapján négy korszakot érdemes elkülöníteni egymástól. Az elsőben (1961–1969) a műhely a Bartók-archívum egyszemélyes kutatórészlegeként működött. A gyűjteményépítés és az elméleti munka elsősorban a munkásdalkutatás területén kezdődött meg, könyvek vásárlásával, levéltári anyagok feltárásával, illetve – az MTA szintén 1961 óta működő Munkásdal Bizottságával összefogva – dalgyűjtőutak szervezésével.⁵² De miután a szocialista zenekultúra létrejöttéhez vezető történelmi előzmények kutatását is vállalta, a zeneszociológiai részleg ajándékozás és adományozás útján számos olyan, már a két világháború között aktív, jelentős magyar zeneszerző – például Reinitz Béla vagy Szabó Ferenc – hagyatékához is hozzájutott, akik Maróthy megítélése szerint érdemben „hozzájártak a munkásmozgalmi eszme magasművészeti közvetítéséhez”. Ezekkel összefüggésben Maróthy a zenei közműfajok – s köztük a „népi jazz”, illetve a politikai dalok – történeti vizsgálatát is tovább folytatta, amely munka legfontosabb eredménye 1966-ban megjelenő monográfiája, a *Zene és polgár, zene és proletár* lett.⁵³ Fontos ugyanakkor, hogy a

50 Vö. Maróthy János–Zoltai Dénes–Ujfalussy József: „Utak és választak a mai marxista zenetudományban”, *Magyar Zene* VI/6. (1965), 563–576.

51 Ld. pl. Berlász Melinda: „A Zenetudományi Intézet 20. századi magyar zenetörténeti gyűjteményének kutatástörténeti szerepe az első húsz éves periódusban (1966–1986)”. In: Papp Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2013–2014*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, 452–473.; Péterfi: *Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez*; Tallián Tibor: *A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének rövid története*. https://zti.hu/files/zti/MTA_ZTI_Tortenete.pdf (utolsó megtekintés: 2022. február 10.); Vikárius László: „A budapesti Bartók Archívum története”, *Magyar Múzeumok* XII/1. (2006. tavasz), 8–11.; Maróthy: *Adatok a Zenetudományi Intézet történetéhez*. Az osztály anyagai megtalálhatók: BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. századi Magyar Zenei Archívum (a továbbiakban: MZA), Maróthy János-hagyaték.

52 Az MTA Munkásdal Bizottság munkájáról ld. pl. Rossa Ernő–Szatmári Antal: *Beszámoló az MTA I. Osztálya Néprajzi Bizottság mellett működő munkásdalbizottság 1961. évi működéséről*. MZA, MZA-MJ-Script 4.086.

53 Maróthy János: *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.

zenei univerzum ideológiailag „semleges” vagy „ellenséges” terepeinek (a kommersz tánczenének, a szalonzenének vagy az egyre inkább teret nyerő beatzenének) a szisztematikus vizsgálata ekkoriban még nem szerepelt a tervei között, ami azt mutatja, hogy az első időszakban a kapacitás és a szándék sem volt meg arra, hogy a részleg a zenei közműfajok teljes spektrumát átfogóan kutassa.⁵⁴ Az építkezés időszaka még inkább annak végiggondolásáról szólt, hogy egy tudományos intézmény miként vehet számot az ötvenes évek zenepolitikai törekvéseivel, és munkájával miként támogathatja a művelődéspolitikai aktuális irányait.

A professzionalizálódás és intézményesülés folyamatában a Zenetudományi Intézet 1969-es megalakulása egyértelműen fontos mérföldkőnek számított: a zeneszociológiai részleg innentől kezdve hivatalos osztályként, két állandó munkatárssal folytatta a munkáját (Maróthy mellé fiatal ösztöndíjasként Fejes György került, aki szintén a magyar munkásdalkutatással és a szocialista zenekultúra történetével foglalkozott).⁵⁵ A témaválasztást azonban már nem csak Maróthy egyéni érdeklődései és nemzetközi kapcsolatai alakították: ekkoriban készültek az intézet első nagyszabású, kollektív munkát előirányzó kutatási tervei, és éppily meghatározók voltak a különböző állami megbízások, amelyeket szintén csak az osztályok kutatói állományának összefogásával és munkájuk összehangolásával lehett megvalósítani.

Magyarországon 1970-ben fogalmazódott meg először az ötlet, hogy összefoglaló köteteket kellene készíteni a magyar zenetörténet korábbi évszázadairól. Ennek befejező, ötödik kötete dolgozta volna fel a 20. századi magyar zenetörténetet. E kötethez végül csak az évtized végén láttak hozzá az intézet munkatársai,⁵⁶ de már maga az ötlet is jelezte, hogy immár a budapesti Zenetudományi Intézet is hasonló univerzális tervekben gondolkodik, mint azt csehszlovák testvérintézménye az 1962–1969 közötti időszakban tette.

Témájukban az állami megbízások is a 20. századi magyar zene történetéhez kapcsolódtak, de csak egy szűk metszetének vizsgálatára adtak lehetőséget. A Zenetudományi Intézet 1969-ben arra kapott megbízást, hogy a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára emlékezve gyűjtse össze és adja közre az 1918/1919-es forradalmak zenei vonatkozású dokumentumait. Ennek eredményeképpen jelent meg 1973-ban a *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből* című, mére-

54 Itt érdemes megjegyezni, hogy az MTA Munkásdal Bizottságával való állandó együttműködés mellett Maróthy eseti jelleggel más kutatók munkáira is befogadó volt a hatvanas években. Többek között Losonczy Ágnes is Maróthy és Szabolcsi Bence támogatásával végezte első empirikus zeneszociológiai felméréseit a budapesti Ganz-MÁVAG gyár dolgozóinak körében. Nagyszabású beszámolója a mai napig megtalálható az osztály hagyatékában: Losonczy Ágnes: *A zenei ízlés. Zene és közönsége*. MZA, jelzet nélkül. Viszont a hatvanas évek magyar jazzkutatásának intézményi integrációja elmaradt: a hagyatékban, illetve a szakirodalomban legalábbis nincs nyoma annak, hogy Maróthy ekkoriban bármilyen szinten is együttműködött volna a téma legjelentősebb képviselőivel, Pernye Andrással és Gonda Jánossal.

55 Korai halála miatt Fejes csak egy évig dolgozott az osztályon.

56 Dalos Anna: „A Magyarország zenetörténete 5. (20. századi) kötetének terveiről”, http://real.mtak.hu/83803/1/Dalos_TF_eloadas_180419_c.pdf (utolsó megtekintés: 2022. február 11.)

tes forrásgyűjtemény,⁵⁷ amelyhez az intézet Zeneesztétikai és Zeneszociológiai Osztálya szolgáltatta a legtöbb anyagot. Nem ez a kötet volt azonban a két osztály szoros együttműködésének az egyetlen bizonyítéka; szintén az ő vezetésükkel zajlott a korszak másik nagyszabású kutatása, amelynek célja a magyar zeneművészet 1957 és 1972 közötti „fejlődési tendenciáinak” és „jelen helyzetének” átfogó bemutatása volt. Korábban még nem volt példa arra, hogy a hazai zenetudomány a zenei élet egészéről igyekezzen felelős megállapításokat tenni, és ennek részeként a zenei közműfajok (például a kórusmozgalom, jazz, modern populáris zene) társadalmi szerepét és kulturális politikai kontextusait is elemezze. Maróthynek az e projektben betöltött szerepét jól mutatja, hogy az általa vezetett osztály archívumába került a terjedelmes kutatási beszámoló gépirata, amely végül 1978-ban, a *Literatura* lapjain jelent meg nyomtatásban.⁵⁸

Ahogy az összintézeti projekteket, úgy az osztály önálló munkáit is a régi és új kihívások közötti sajátos egyensúlyozás jellemezte a hetvenes években. Tovább folytak a munkásdalkutatások, de immár a jazz és a zenei folkmozgalom kutatása is szisztematikus keretek között folyhatott. Az osztály továbbra sem fogta át a közzene teljes univerzumát; olyan műfajokra összpontosított, amelyek Maróthy szerint fontos szerepet játszhattak a közzene általános megújulásában és a szocialista zenekultúra modernizálásában. Mégis jelentős előrelépésnek tekinthető ez a fejlemény a zenei közműfajok magyarországi kutatásának történetében, különösen amiatt, mert az új projektek már fiatal külső munkatársak foglalkoztatására is lehetőséget adtak, akik olykor a Maróthyétól eltérő szemlélettel dolgoztak. A hetvenes évek elején tevékenykedett az osztályon a Simon Géza Gábor, Pál Sándor és Csányi Attila alkotta jazztörténeti kutatócsoport (1970–1971), valamint az Orfeo és Monszun együttesek tagja, Vas János Panyiga is, aki többek között a Maróthy birtokába került dél-európai, illetve észak- és latin-amerikai (népzenei és populáris zenei) hangfelvételek feldolgozásában és rendszerezésében segédkezett.⁵⁹

Fiatal kutatóként kapcsolódott be az osztály életébe Szemere Anna és Szeverényi Erzsébet is, akik hamarosan Maróthy állandó munkatársaivá váltak. Az ő érkezésüktől számíthatjuk a harmadik, egyben legtermékenyebb korszak kezdetét. Egy 1978-as, Maróthy, Szemere és Szeverényi által közösen jegyzett kutatási terv (*A 20. századi magyar zene szociológiai szemszögű vizsgálatához*) alapján azt láthatjuk, hogy a háromfősre bővülő kutatóműhely immár „a zene társadalmi létfeltételeinek”, illetve a zene „létezése szempontjából meghatározó társadalmi, közvetítő és recepciós csatornáknak” az átfogó vizsgálatát tartotta a legfontosabb feladatának,

57 Ujfalussy József (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.

58 [Szerző nélkül]: „Áttekintés 15 év magyar zeneművészetéről 1967–1972 [sic!]”, *Literatura* V/1–2. (1978), 103–189. Az MZA-ban őrzött kézirat címe: *A magyar zeneművészet 15 éves fejlődése és jelen helyzete 1957–1972* (jelzet nélkül).

59 Egy dokumentum szerint a kutatócsoport Gonda János kezdeményezésére jött létre. Ld. ehhez Gonda János: *A jazzkutatás dokumentációja, feladatai és szervezeti feltételei az MTA Zenetudományi Intézetében*. MZA, jelzet nélkül.

és egyértelmű lépéseket tett a valamennyi közzenei jelenségre kiterjedő, professzionális kutató- és gyűjtőmunka irányába.⁶⁰ A munkásdalkutatást Maróthy eddigre befejezettek tekintette, és csak a meglévő dokumentumok megőrzésére, rendezésére kívánt energiát fordítani. Az osztály viszont ekkortól szentelt nagyobb figyelmet a modern populáris zene: a pop-rock kérdéseinek és az addig tabunak számító sztálinista időszak, az „ötvenes évek” zenéjének. E kutatásokra annál is inkább szükség volt, mert az osztály leginkább ezekkel tudott hozzájárulni a 20. századi magyar zenetörténetet feldolgozó, összefoglaló kötet elkészültéhez. A három kutató tudatos munkamegosztásban dolgozta fel a rá bízott korszakokat és műfajokat. Szeverényi Erzsébet elsősorban a sztálinista tánczenéről és a Dália presszóban 1962-ben létrehozott első budapesti ifjúsági jazzklubról gyűjtött anyagokat, valamint a magyarországi folkmozgalom mindennapjait kutatta, Szemere Anna pedig a szocialista realista operett és a (magyarországi) rockzene iránt érdeklődött. Külső munkatársként a munkába Lévai Júlia is bekapcsolódott, aki szintén foglalkozott a Rákosi-korszakkal, de később a modern populáris zene 1957 utáni fejlődéséről is készített jegyzeteket. Maróthy viszont inkább csak irányítója, mint aktív résztvevője volt ezeknek az újabb kutatásoknak; a *Zene és ember* című, 1980-ban megjelent monográfiájával,⁶¹ illetve *A zenei tömegműfajok Magyarországon (1957–1981)* című, végül nem publikált írásával⁶² lényegében lezárta a munkát, amelyet a negyvenes évek végétől kezdődően addig megszakítás nélkül végzett a zenei közműfajok területén.⁶³

A közzenei kutatások – részben a 20. századi magyar zenét bemutató kötet előkészületeihez kapcsolódóan – az osztály utolsó tíz évében (1986–1996) is tovább folytak, bár azzal, hogy ekkor már Szemere Anna és Szeverényi Erzsébet sem tudott intenzíven részt venni a mindennapi munkában, Maróthyt pedig a zenetudomány és zeneszociológia más területei foglalkoztatták, hamarosan elvesztették prioritásukat. Az utolsó időszak talán legfontosabb fejleménye a magyar populáris zene sajtóbibliográfiájának összeállítása volt, illetve ekkor készített Szemere Anna a nyolcvanas évek ismert magyar rockzenészeivel, mindenekelőtt az underground irányzatok képviselőivel hosszú életútinterjúkat. A több mint ötszáz gépelt oldal terjedelmű anyag egy majdani *oral history* gyűjtemény részét képezte volna. A munkának azonban később nem volt folytatása, és a magyar populáris zene sajtóbibliográfiájának építése is abbamaradt. Utolsó éveiben az osztály a kísérleti zenetudomány, a számítógépes népzenei elemzések, illetve a „biomuzikológiai” és akusztikai kísérletek felé fordult, és Zeneszociológiai és Szisztematikus Zenetudományi Osztály néven működött tovább, egészen 1996-os megszűnéséig. Maróthy távozá-

60 Maróthy János–Szemere Anna–Szeverényi Erzsébet: *A 20. századi magyar zene szociológiai szemszögű vizsgálatához*. MZA, jelzet nélkül.

61 Maróthy János: *Zene és ember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

62 Uő: *A zenei tömegműfajok Magyarországon 1956–1981* – vázlat. MZA, MZA-MJ-Script 2.174.

63 Ez azonban nem jelenti azt, hogy teljességgel elszakadt volna a témától: amellett, hogy a Zeneszociológiai Osztály munkálatait irányította, továbbra is részt vett közzenei témájú konferenciákon, szakmai eseményeken, és szerkesztői, lektori feladatokat is vállalt.

sát követően hosszú évtizedeken át sem a zeneszociológiának, sem a zenei közműfajok kutatásnak nem volt helye az intézményi struktúrában.

A két kutatóhely kapcsolatai az államszocializmus időszakában

Tanulmányunk utolsó részében az mutatjuk be röviden, hogy milyen kapcsolatok jöttek létre az 1960-as évek elejétől kezdődően a két akadémiai kutatóműhely (munkatársai) között. Az alábbi példákkal azt szeretnénk érzékeltetni, hogy a csehszlovák és magyar közzenekutatás képviselői nem csupán tudtak egymás létezéséről, de számos platformon, kutatói közösségen keresztül együtt is működtek egymással, így a kapcsolataikat igazoló dokumentumok az intézmények lokális történetének a megírásához is nélkülözhetetlenek.

A kapcsolatfelvétel a csehszlovák és magyar zenetudományi intézet (későbbi) munkatársai között egy olyan pillanatban – az ötvenes–hatvanas évek fordulóján – valósult meg, amikor a szocialista országok talán a legintenzívebben keresték a kultúra és a tudomány területén az egymással való együttműködés lehetőségeit. A két ország zenetudományi közösségei a két világháború között nagyot kevés információval rendelkeztek egymásról, és bár az 1940-es évek végétől Magyarország és Csehszlovákia ugyanazon katonai-politikai szövetségi rendszerhez tartozott, a sztálinizmus időszaka sem hozta meg az áttörést ezen a téren. Az ötvenes évek első felében egyértelműen a felülről szabályozott, formális kapcsolatok kerültek előtérbe: az együttműködések legfőbb fórumainak a zeneművész-szövetségek által szervezett ünnepi események, illetve a zenekultúra vezető személyiségeinek és a reprezentatív intézmények vezetőinek a (hivatalos) találkozási számítottak; tényleges szakmai együttműködésekre, illetve könyvek, kották, hanglemezek korlátlan beszerzésére csak ritkán nyílt lehetőség. A hruscsovi időszakban viszont jelentősen javultak a kapcsolatfelvétel feltételei. A hivatalos-formális kapcsolatok azután sem tűntek el, hogy a szovjet mintakövetés és nemzeti bezárkózás évei véget értek, de az ötvenes évek végétől már mód nyílt az egyéni (informális) kapcsolatépítésekre is, amelyre mindenekelőtt a regionális konferenciákon, szakmai eseményeken való részvétel adott lehetőséget. A blokkon belüli szabad(abb) utazás lehetőségével elsősorban a rendszer iránt elkötelezett vagy azzal nem ellenséges értelmiségiek élhettek, akik közül sokan azt is felismerték, hogy újonnan épített networkjeik, témaválasztásaik akár a kulturális kapcsolatok hivatalos szintjére is visszahathatnak, és meghatározhatják, hogy bizonyos, külföldön éppen aktuálisnak, divatosnak számító témákból mi jusson el hazájuk nyilvánosságába – vagy maguk exportálhatnak tudást más országokba.⁶⁴ Ezt az időszakot egy 2022. augusztusi berlini beszélgetésünk alkalmával a keletnémet marxista zenetudomány második generációjához tartozó Jürgen Elsner (1932) „Entdeckungszeit”-nak nevezte, utalva arra, hogy sokan az új lehetőségek, témák, együttműködési lehetőségek időszakaként élték meg az ötvenes évek végét és a hatvanas évek első felét.

64 Vö. Takács Róbert: „A magyar kultúra nyitottsága az 1970-es években”, *Múltunk* 4. (2016), 24–56.

A zenei közműfajok kelet-közép-európai kutatóit összekapcsoló új hálózatok közül elsőként az úgynevezett marxista zenetudományi szemináriumok sorozatát érdemes megemlítenünk, amelynek ötlete 1960 tavaszán Prágában és két évvel később Szófiában, a szocialista országok zeneművész-szövetségeinek első nemzetközi tanácskozásain fogalmazódott meg. Ezeket a találkozókat a szövetségek vezetőségei azzal a céllal hívták össze, hogy egyeztessenek „közös problémáikról”, és megvitassák, milyen eszközökkel tájékoztathatják egymást a szocialista zenekultúra építése terén elért eredményeikről. A tervek mögött annak belátása munkált, hogy a kommunista hatalomátvétel óta nem volt „valódi kapcsolat” a régió országai között, amelyek emiatt nagyon kevés tudással rendelkeznek egymásról. Ezt a problémát orvosolandó tettek egyfelől javaslatot a Fialtal Zeneszerzők Nemzetközi Találkozásának a megrendezésére, és hasonló okból vetette fel 1962-ben a cseh Antonín Sychra, hogy nemzetközi konferenciákat kellene szervezni „a marxista-leninista világnézet alapján dolgozó” kelet-európai zenetudósok számára.⁶⁵

Ha Sychra szófiái felvetéséből indulunk ki, marxista zenetudományon elsősorban egy meghatározott módszert, a zeneművészet esztétikai és társadalmi-gazdasági tényezőinek elválaszthatatlanságát hirdető, materialista irányzatot kell értenünk. Ám miután a két világrend versengésében éppen a hatvanas évek elejétől vált tényezővé a tudományos fejlődés, a marxista zenetudomány a korszakban egyfajta gyűjtőfogalomként is funkcionált mindazon tudományos közösségek számára, amelyek a „nyugati” vagy „polgári” zenetudomány ellenlábasként határozták meg magukat. A marxista zenetudomány népszerűsítői a helyi zenetudományi közösségeken belül mindenütt – így Csehszlovákiában és Magyarországon is – kisebbségben voltak, de nemzetközi kapcsolataik és politikai beágyazottságuk okán jó érdekérvényesítő képességgel rendelkeztek, ezért arra is lehetőségük nyílt, hogy a teljes szakmai közösség számára is megfogalmazzanak olyan irányelveket, amelyek betartásával „utolérhető és túlszárnyalható” az amerikai és nyugat-európai muzikológia eredményei. Mint már utaltunk rá, ilyen irányelv volt az esztétikai és szociológiai szempontok fokozott zenetudományi alkalmazása, az átfogó, a zenekultúra valamennyi szférájára kiterjedő, hosszú távú kutatási tervek megfogalmazása vagy annak követelése, hogy a zenetörténet ne csak a mindenkori uralkodó osztályokhoz kapcsolódó események számba vételével íródjék. Ezek összességében mind elősegítették, hogy az államszocializmusban a zenei közműfajok vizsgálata az intézményesített zenetudományi kutatások részévé váljon, sőt azt is, hogy a terület specialistái közül azok is bekapcsolódhassanak az intézeti munkába, akik nem számítottak elkötelezett marxistának.

Az első marxista zenetudományi szemináriumot 1962 tavaszán Prágában tartották, kizárólag csehszlovák kutatók részvételével, a helyi Zeneszerzők Szövetség-

65 Szávai Magda: „A szocialista országok zeneművész szövetségei vezetőinek találkozója Szófiában”, *Magyar Zene* III/5. (1962), 528–531.; uő: „A hatékonyabb együttműködésért. A szocialista országok zeneművész szövetségei szófiái tanácskozásának határozata”, *Magyar Zene* III/5. (1962), 435–436.

ge és a CSTA frissen létrejött Zenetudományi Intézete szervezésében.⁶⁶ Szimbolikusan tekinthető, hogy a tömegzenei kutatócsoport két munkatársának, Josef Koteknek és Lubomír Fendrychnek az első közös előadása (*Hogyan válnak a tömegek életéhez közvetlenül kapcsolódó műfajok a zenetudományi kutatás részévé*) is ezen az eseményen hangzott el, sőt a beszámolók szerint a két kutató a zeneszociológia szerepéről folytatott vitában is aktívan jelen volt.⁶⁷ Kotek és Fendrych ugyanakkor nem kapott meghívást az 1963-ban szintén Prágában megrendezett első nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumra, amelyen a legnépesebb számban megjelenő házigazdák (köztük a CSTA Zenetudományi Intézetét vezető Jiránek), valamint bolgár, keletnémet, román, szovjet és jugoszláviai kutatók mellett három magyar muzikológus: Szabolcsi Bence, Ujfalussy József és Maróthy János is jelen volt.⁶⁸ Hármójuk közül a legtovább épp Maróthy maradt a nemzetközi marxista kutatói közösség tagja, ő még a hetvenes–nyolcvanas években is fontosnak tartotta a hatvanas években szerzett kapcsolatai ápolását, amikor a két évente megrendezett szemináriumok már elvesztették jelentőségüket, és a marxista zenetudomány sem tudott többé a nyugati irányzatok sikeres ellenpontjaként működni. Elkötelezettségében az is szerepet játszhatott, hogy a tudományág csehszlovák, keletnémet vagy szovjet fórumain lényegesen nagyobb elismerést tudott kivívni, mint Magyarországon, ahol a helyi zenei elit kevésbé volt reszponzív a marxista zenetudomány népszerűsítését célzó lépéseire. Maróthy legfontosabb csehszlovák párhumát barátja, a vele csaknem egyidős Jaroslav Jiránek adhatja, akinek pályája azonban két fontos ponton is különbözött a Maróthyétól: a hatvanas években intézetigazgatóként a cseh zenetudomány alapvető paradigmájává tehető az országában egyébként is nagyobb hagyományokkal rendelkező marxista módszert, mindazonáltal már az 1968-cal kezdődő tisztogatások után kikerült a véleményformálók első sorából.

1967-ben, amikor még nagy reményt fűztek a marxista zenetudományi közösség nemzetközi áttöréséhez, néhány csehszlovák szakember arra tett javaslatot, hogy hozzanak létre egy nemzetközi marxista zenetudományi társaságot a tudományág kelet-európai képviselői számára. A javaslatot, amelyet épp a magyar kollégáikkal való személyes egyeztetést követően terjesztettek a soros moszkvai szeminárium résztvevői elé, végül nem szavazták meg, mondván, a közösség tagjainak inkább a nagy nemzetközi zenetudományi társaságokban lenne érdemes befolyásos pozíciókhoz jutniuk.⁶⁹ E tekintetben a nemzetközi marxista zenetudomány más utat járt be, mint a munkásdalkutatás, amelynek már a hatvanas évek óta létezett „dokumentációs és információs központja”, hogy az érdeklődő szak-

66 Jaroslav Volek: „Hudební věda na nových cestách”, *Hudební rozhledy* XV/10. (1962), 402–407.

67 Lubomír Fendrych–Josef Kotek: „Žánry bezprostředně spjaté s životem mas jako předmět hudebněvědeckého bádání”, *Hudební věda* III/7–8. (1962), 200–206.

68 Az 1963-ban Prágában megrendezett első szeminárium előadásait és részletes jegyzőkönyvét ld. a *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1963. évi 4. számában (Sonderheft I. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler).

69 CSTA MIL.

emberek mindig időben tájékoztatást kapjanak az egyes országokban zajló kutatásokról, illetve a témában frissen megjelenő szakmunkákról, és legyen egy szerv a nemzetközi összefogással kivitelezhető forrásgyűjtemények elkészítésére és megjelentetésére.⁷⁰ Tekintettel azonban arra, hogy a marxista zenetudomány és munkásdalkutatás személyi állományában minden államszocialista országban mutatkoztak kisebb-nagyobb átfedések, a dokumentációs központ egyfajta „társaságként” is működött a nemzetközi szerveződésben érdekelt kelet-európai szakemberek számára.

Az ötlet, hogy egy ernyőszervezet közvetítsen a korábban jórészt elszigetelten dolgozó nemzeti kutatói közösségek között, már rögtön a Liblicében 1961-ben megrendezett első nemzetközi konferencián felmerült, és az alig néhány héttel később, az olomouci Palacký Egyetem által szervezett újabb nemzetközi találkozón is megerősítést nyert. Ugyanezek az eseményeken kerülhetett közelebbi kapcsolatba Maróthy János, illetve a Csehszlovák Tudományos Akadémián 1966-tól dolgozó Vladimír Karbusický és Vaclav Pletka, akik a liblicei eseménynek nemcsak szervezői voltak, de a bevezető előadást is ők tartották, sőt a konferencia után létrejövő dokumentációs központ igazgatását is ők vállalták az első időkben.⁷¹ A központ székhelye az évtized közepétől viszont Budapestre került át, ahol a Bartók Archívum (vagyis Maróthy) és az MTA 1961 óta létező Munkásdal Bizottsága (vagyis a bizottságot vezető Szatmári Antal) feladata lett a külföldi kollégákkal való kapcsolattartás, sőt az első, kollektív munkát igénylő projekt – a 1917. októberi bolsevik forradalom ötvenedik évfordulójára megjelentetni tervezett nemzetközi munkásdal-antológia előkészítésének – részleteiről is egy 1966-os budapesti tanácskozás alkalmával döntöttek.⁷² A CSTA Zenetudományi Intézete Zenei Közműfajok Osztályának 1967-es terveiben is van nyoma, hogy Karbusický és Pletka szintén jelen volt ezen a tanácskozáson, és a rá következő évben több alkalommal is ellátogatott a Bartók Archívumba, a készülő kötettről való egyeztetés és a városi-folklór-kutatás terén megvalósuló magyar–csehszlovák együttműködés további erősítése céljából.⁷³

E helyütt érdemes azonban ismét megemlíteni, hogy a munkásdalkutatás csak az egyik – jóllehet a hatvanas években még meghatározó – iránya volt a Zenei Közműfajok Osztályának (és a jogelődjeként működő kutatócsoportnak). Az osztály legrégebbi munkatársa, Josef Kotek távol maradt a marxista zenetudományi szemináriumoktól és munkásdal-konferenciáktól, ráadásul a közműfajok más történeti és kortárs formáira koncentrált. Ezzel szemben, mint ahogy erről fentebb is szó volt, a Bartók Archívum zeneszociológiai részlegének első időszakában végig a munkásdalkutatás élvezett prioritást, és ha Maróthy tett is lépéseket a közzenei univerzum

70 Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Sektion Musik, Thematische Sammlungen, Arbeiterlied-archiv (az egykori keletnémet Munkásdalarchívum anyagai). A továbbiakban: AAK.

71 A bevezető előadás nyersfordítása és a konferencia programja a mai napig megtalálható az MZA Maróthy János-hagyatékában.

72 AAK.

73 CSTA MIL.

más területeinek az irányába, minden ilyen lépés összefüggött a nemzetközi munkásdalkutatói közösség diskurzusaiban időről időre bekövetkező (trend-)váltásokkal. Különösen informatívak e vonatkozásban a keletnémet Akademie der Künste Inge Lammel vezette egykori Munkásdalarchívumának megmaradt dokumentumai, amely archívumnak a hatvanas évektől meghatározó szerepe volt a trendformáló viták lebonyolításában és a különböző szakmai események előadásainak, diszkuszióinak közzétételében. Ezekből a levéltári anyagokból (levelezésekből, jegyzőkönyvekből) egyértelműen kiderül, hogy a munkásdalkutatás eseményei a marxista-folklorista jazztörténeti elméletek és a politikai dal (protest song) körüli elméleti viták kibontakozása szempontjából is fontos platformnak bizonyultak.⁷⁴

Maróthy már az 1960-as évek elején is foglalkozott a jazz és a zenei folkmozgalom kérdéseivel, de további munkáit a munkásdalkutatók nemzetközi diskurzusai is bizonyosan inspirálták,⁷⁵ amelyeken a jazz, a politikai dalok és az új folk zenetörténeti helyét is egy jól meghatározott elméleti-ideológiai keretrendszer szerint próbálták kijelölni. Talán emiatt sem alakult ki szorosabb szakmai kapcsolat közte és az e zenékhez tárgyilagosabban, apolitikusabban – de legalábbis más diskurzusok felől – közelítő Josef Kotek között. Magyarországi látogatása során 1967-ben Kotek ugyan a Bartók Archívumban is ellátogatott, de ezt követően inkább a Bartók Béla Konzervatórium jazz tanszakának oktatójával, Gonda Jánossal találkozott,⁷⁶ aki zeneközpontú elemzéseket folytatott, és a kurrens nyugati szakirodalomra épülő jazztörténeti és jazzelméleti munkák megjelentetésén dolgozott. Gonda még ugyanabban az évben Prágába utazott a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségének meghívására, ahol a CSTA ZTI Zenei Közműfajok Osztályára is ellátogatott. Későbbi beszámolójából kiderült, hogy igencsak jó benyomást tett rá a professzionális jazzkutatásokat is folytató osztály tevékenysége, amelyet személyesen Kotek mutatott be neki.⁷⁷ A következő években, miután a grazi alapítású Internationale Gesellschaft für Jazzforschung tagjaivá váltak, a magyar és csehszlovák jazzkutatók még szorosabbra fűzték a szakmai viszonyt egymással és a téma német nyelvű (nyugatnémet, osztrák, svájci) kutatóival: részt vettek a társaság *Jazz és zene-tudomány* című, 1969-ben megrendezett konferenciáján, és közösen indították útjára a *Jazzforschung* című folyóiratot.⁷⁸

Ezeknek a látogatásoknak és együttműködéseknek végül közvetve a budapesti Zene-tudományi Intézet Zeneszociológiai Osztályának munkájára is lett hatása. Látva ugyanis a prágai Zene-tudományi Intézetben folyó jazzkutatás professzionálisitását és a nemzetközi jazzkutatás megélénkülését, 1969-ben Gonda javasolta

74 AAK.

75 E szempontból különösen érdekes Maróthy *Zene és polgár, zene és proletár* című főművének „Munkás népzene a világimperializmusban” című fejezete, amelyben a Magyarországon korábban megszerzett tudásanyag hatásai és a nemzetközi inspirációk is kimutathatók, 444–496.

76 CSTA MIL.

77 Gonda János: „A jazzművészet szerepe a csehszlovák zenei életben”, *Muzsika* X/1. (1967), 25–27.

78 Vö. Lubomír Dorůžka: „Jazz a hudební věda”, *Melodie* VII/5. (1969), 158.; Gonda János: „Jazzkutatás, federáció, fesztiválok”, *Muzsika* XII/8. (1969), 15–19.

Maróthy Jánosnak, hogy létesüljön a budapesti intézet Zeneszociológiai Osztályán egy jazztörténeti kutatócsoport és szakkönyvtár – legalábbis erről tanúskodik egy, az osztály hagyatékában megőrzött dokumentum.⁷⁹ Az időzítés, mint fentebb utaltunk rá, azért is volt megfelelő, mert bár Maróthy maga továbbra is ideológiai alapon válogatott a zenei közműfajok között, a hatvanas évek végétől a szocialista zenekultúra felépítése szempontjából fontosnak minősített műfajokkal – így a jazzel – kapcsolatban már a professzionálisabb, objektívebb kutatásokat is támogatónak találta.

A hatvanas évek kelet-európai konferenciáinak és más (hivatalos és informális) találkozóinak résztvevői gyakran vizionáltak a kutatói kapcsolatok további bővítéséről és mélyítéséről, de ez végül már nem következett be a rendszerváltás előtti évtizedekben. A hetvenes évektől kezdve az államszocialista szövetségi rendszereknél és az ideológiailag motivált tudomány propagálásánál fontosabbá vált az összeurópai integráció és a professzionális szakmunka feltételeinek megteremtése, és ez a Kotek- és Maróthy-féle műhelyek érintkezését is átalakította. A „csendesebb” hetvenes évek után, az államszocializmus utolsó évtizedében újra többet találkoztak egymással a csehszlovák és a magyar intézetek alkalmazottai, de ezt már jellemzően a modern *popular music studies* fórumain tették, ott, ahol a tisztán szakmai kérdések fontosabbak voltak, mint az, hogy egy kutató a fallal kettéválasztott világ melyik oldaláról érkezett. E fórumok közül is kiemelkedik az 1981-ben alapított IASPM, az egyetlen olyan – ma is aktív és máig a tudományág legtekintélyesebbjének számító – szervezet, amelynek tevékenységeibe a csehszlovák és magyar kutatók idősebb és fiatalabb generációi is bekapcsolódtak. Maróthy például levelező szerkesztője lett az IASPM által kiadott *Popular Music* című folyóiratnak, sőt annak legelső számában szerzőként is közreműködött, ezenkívül pedig számos fiatal nyugati kutatóval került szakmai-baráti kapcsolatba, Philipp Taggtól Franco Fabbrin át Richard Middletonig. Ivan Poledňák mindeközben (Jiří Fukač társaságában) előadást tartott az IASPM 1985-ös montreali kongresszusán, és hosszabb beszámolóiban írta meg a kanadai úton szerzett tapasztalatait. Poledňák és Maróthy ugyanakkor hivatalosan nem lettek a szervezet tagjai; ezt a kelet-európaiak közül csak mentoráltaik, Szemere Anna és Aleš Opekar mondhatták el magukról, akik újonnan kiépített hálózataik révén első kézből értesültek a modern nyugati rockzenei kutatások eredményeiről, és elsősorban az így megszerzett új tudást igyekeztek otthoni munkájukban is kamatoztatni. A kelet-európai kutatók fiatal generációja innentől a tudományág nyugati történéseire figyelt, és nem foglalkoztatta az a gondolat, hogy kutatásai sajátos kelet-közép-európai arculatot kapjanak. Opekar 1992-ben, közvetlenül a rendszerváltás után ugyan még nemzetközi konferenciát szervezett Prágában a „közép-európai populáris zene problémáinak” megvitatására,⁸⁰ ám ezen az eseményen sem Szemere, sem más magyar kutató nem vett már részt. A két műhely közötti együttműködések ezek után teljesen megszűntek.

79 Gonda: *A jazzkutatás dokumentációja*.

80 Aleš Opekar: „Konference Středoevropská populární hudba”, *Hudební věda* XXX/1. (1993), 71.

Zárszó

Tanulmányunkban a Csehszlovák és Magyar Tudományos Akadémia zenetudományi intézeteiben 1989 előtt működő kutatóműhelyek összehasonlítására vállalkoztunk, és két irányból igyekeztünk hasonlóságaikra és különbségeikre rámutatni.

Ha a témához az intézménytörténet felől közelítünk, elmondhatjuk, hogy a két műhely közel azonos időben kezdte meg és fejezte be a működését, ráadásul meglehetősen hasonló zenei jelenségek vizsgálatára vállalkozott, ám három és fél évtizedes működése alatt mégis meglehetősen eltérő fejlődési ívet járt be. Csehszlovákiában már a Zenetudományi Intézet létrejöttét megelőzően is nagy hagyományai voltak a zenei közműfajok intézményesített kutatásának, amelyekre az újonnan létrejövő tömegzenei kutatócsoport (és később a Zenei Közműfajok Osztálya) munkatársai is nagyban építettek. Maróthy János munkásságának Magyarországon ezzel szemben nem voltak érdemi előzményei, így a zeneszociológiai részleg (és osztály) megszervezésével Maróthy külföldi minták és inspirációk alapján egy, a magyar zenetudománytól és népzene-kutatástól idegen trend meghonosítására tett kísérletet. Fontos különbség továbbá, hogy a cseh műhelyben már a hatvanas években univerzális és értéksemleges munka folyt, amely a forrásfeltárára és -feldolgozásra, illetve a zenetörténeti leírásra összpontosult, összhangban a prágai Zenetudományi Intézet fő célkitűzésével, *A cseh zenekultúra története (1900–1960)* köteteinek előkészítésével. Ezt törte meg 1968, aminek következtében jelentősen csökkentek a kutatási erőforrások. Magyarországon ezzel szemben a hatvanas években még erősen szelektív és politikailag meglehetősen terhelt volt a zenei közműfajok kutatása, és az intézményrendszer, illetve az infrastruktúra csak később lett alkalmas a professzionális gyűjtői és elemzői munka beindítására. A Zeneszociológiai Osztály emiatt csupán az 1970-es évek legvégén vált igazi univerzális, a közzene valamennyi típusára befogadó, komoly gyűjtőmunkát folytató kutatóközponttá, éppen akkor, amikor a *Magyarország zenetörténete* sorozat ötödik, 20. századi kötetének a munkálatai is megkezdődtek.

Az intézmények közötti kapcsolatok vizsgálatának az egyik legfontosabb tanulsága, hogy a csehszlovák és magyar kutatók az első pillanattól kezdve nagyobb hálózatok, kutatói közösségek tagjaiként találkoztak és kooperáltak egymással, és ezek a közösségek saját kutatási témáikra, tudományos önmeghatározásukra is hatással voltak. Ugyanakkor azt is látni kell, hogy míg a hatvanas években olyan társaságokból és eseménysorozatból volt több, ahol az államszocialista országok szakemberei domináltak, a későbbiekben egyre inkább előtérbe került az európai integráció kérdése; a kelet-európai kutatók mind sikeresebben csatlakoztak a tudományág nemzetközi szerveződéseihez, és még egymással is inkább ezeken keresztül érintkeztek, a regionális szövetségek viszont a rendszerváltás idejére teljesen eljelentéktelenedtek. Mindez persze a populáris zene nemzetközi trendjeinek a változásaival is összefügg, mindenekelőtt azzal, hogy a jazz és a modern angolszász populáris zene kutatását a nyugati országok intézményesítették.

Ma már alig tudunk valamit a kelet-európai akadémiai közzene-kutatás történetéről, és a felejtést nemcsak az időbeli távolság okozza, hanem az is, hogy a mai

(tudományos) értelmiség a régióban mindenütt ambivalensen viszonyul az államszocialista időszak intézményeihez, amelyek gyakorta szolgáltak ki kultúrpolitikai-ideológiai törekvéseket, és korlátozták a munkatársak kutatói mozgásterét. Ám ahhoz, hogy megírassuk a zenetudomány és a zenei közműfajok kutatásának teljes kelet-közép-európai történetét, fontos tudomást szereznünk ezekről a műhelyekről. E műhelyek nemzeti sajátosságait viszont csak akkor lehet sikeresen bemutatni, ha összehasonlítjuk őket.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ – JAN BLÜML

RESEARCH ON ‘EVERYDAY MUSIC’ AT THE INSTITUTES FOR MUSICOLOGY OF THE HUNGARIAN AND CZECHOSLOVAK ACADEMIES OF SCIENCES (1961–1998)

Scholars of popular music generally agree that popular music studies as a discipline emerged in Western Europe and North America in the mid-1970s, primarily on the initiative of young sociologists, with a focus on modern pop-rock music. Many scholars from the former Eastern bloc countries share this narrative. As a result, the history of the systematic study of popular music phenomena during the Cold War remains largely unknown and unexplored, even at the local level.

In recent years, however, there has been a growing interest in the history of popular music research in East Central Europe, as evidenced by a few (Czech, Slovakian, Polish and Hungarian) texts. Nevertheless, these texts focus mainly on local issues, examining how research projects and academic careers in the period of state socialism were embedded in the political, social and cultural history of a particular socialist country. This comparative study attempts to place local experiences in a broader, regional context. Drawing on archival data and media coverage, it examines the research activities of the Institutes for Musicology of the Hungarian and Czechoslovak Academies of Sciences between the 1960s and 1990s, and the relationships between the employees of the two institutions.

Ádám Ignác is a senior research fellow at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, Institute for Musicology RCH. Since 2015, he has edited five thematic volumes on Hungarian popular music. His 2020 monograph (*Milliók zenéje: Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon* [Music for Millions: Popular Music and Musicology in Socialist Hungary]) was awarded the Book Prize of the International Association for the Study of Popular Music in 2021.

Jan Blüml is an assistant professor at the Department of Musicology at Palacký University in Olomouc, in the Czech Republic. His research interests include popular music in the Czech Lands and Central Europe during the Cold War. He is currently the principal researcher on the project ‘The development of popular music investigation in the Czech Lands in the context of Central European culture and politics since 1945’.

KROÓ GYÖRGY-DÍJ 2022

A Kroó Györgyről elnevezett kitüntetéseket a tavalyi évben is a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság éves konferenciájához kapcsolódva, 2022. október 8-án adták át. A Kroó György-díjat a Társaság elnöksége *Grabócz Mártának*, a Kroó György plakettet *Loch Gergelynek* ítélte. Az alábbiakban közöljük az átadáskor elhangzott méltatások szövegét.

Grabócz Márta

Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales [Liszt zongoraműveinek morfológiája. A program hatása a hangszeres formák fejlődésére]. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986; 2ème ed. Préf. de Charles Rosen. Paris: Kimé, 1996

Zene és narrativitás. Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről. Pécs: Jelenkor, 2003

Musique, narrativité, signification [Zene, narrativitás, jelentés]. Préf. de Charles Rosen. Paris: L'Harmattan, 2009 (Arts & Sciences de l'art)

Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et expression dans la musique contemporaine [A hangzó naturalizmustól a jelen időben történő hangszintézisig. Képek és kifejezés a kortárs zenében]. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2013

intonációöröklés és programszerűség (Liszt) – elektronikus zene – zenei jelentés – Liszt zongoraműveinek morfológiája – a romantikus „filozófiai eposzok” narratív stratégiái Liszt zongoraműveiben – narratív irodalmi szemiotika – narrativitáselméletek és az elektroakusztikus zene – narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a 18. századi szonátaformákban (Mozart) – greimasi szemantika alkalmazása/narrativitáselméletek és hangszeres zene (Beethoven) – Paul Ricoeur elbeszéléseleméletei és összefüggéseik a zenei narrativitással – az átmeneti rítus és a „statikus zenék” kapcsolata kortárs operákban – toposz és dramaturgia: zenei jelentés és stratégia (Bartók) – a narratív analízis szerepe a hangszeres interpretációk összehasonlításában – zenei szemiotika – intertextuális elemzés – a zenei jelentés és narratológia elmélete és gyakorlata – fraktálgeometria – káoszelmélet – morfogenezis – L-rendszerek – katasztrófaelmélet – spirál – gesztus és műfaj (Ujfalussy József, Kurtág György) – affektusok szerveződésének képlete mint a stílus ismertetőjegye (Mozart) – vizuális inspiráció és irodalmi hatás (Saariaho) – a 19. század nagy toposzai és Liszt zenéje – zenei struktúra és zenei jelentés (párbeszédben Greimasszal)] – zenei jelentéstől a zenei narrativitásig

Grabócz Márta bibliográfiájának tematikus gazdagsága lenyűgöző. A tárgyalt szerzők széles köréből jól érzékelhetően emelkednek ki az időről időre eltűnő, majd újból fókuszba kerülő alkotók, mindenekelőtt Liszt Ferenc, valamint a 20. századi és kortárs francia, valamint magyar zeneszerzők. A Mozarttól, Beethoven-től Saariahóig ívelő tematikus skála mögött pedig már kezdetektől jelen van és a későbbiekben is meghatározó marad Ujfalussy József zeneesztétikájának tapasztalata. Grabócz Márta erről a pontról indulva olyan életművet épített fel, amely a zenei szemiotika és zenei narratológia nemzetközi élvonalához tartozik, sőt lényegében a zenetudomány e területeinek megalapozója. Publikációs jegyzéke 210 tétel-nél tart, négy könyve mellett 12 általa kezdeményezett tematikus kötetet jegyez szerkesztőként, és 20. századi francia szerzők írásainak kritikai közreadását végzi az Éditions des Archives Contemporaines párizsi kiadó Music Studies sorozatának vezetőjeként. Munkásságát számos díjjal jutalmazták Franciaországban (2011: Francia Köztársaság Akadémiai Pálmarendjének Lovagja; 2018: a Francia Köztársaság Becsületrendjének lovagi fokozata) és Magyarországon is (2010: Szabolcsi Bence-díj). 2022-ben a Magyar Tudományos Akadémia külső tagjává választották.

Grabócz Márta 1990-ig az MTA Zenetudományi Intézet tudományos munkatársaként dolgozott. Az Intézetben töltött 13 év nem múlt el nyomtalanul. Ezalatt írta meg Liszt zongoraműveinek morfológiájáról szóló első könyvét, melyben már hasznosította zenei szemiotikával és a kortárs zenével kapcsolatos párizsi doktori tanulmányainak, Daniel Charles, François-Bernard Mâche, Iannis Xenaxis és Michel Guiomar óráinak tapasztalatait. Miután 1985-ben megvédte disszertációját (Université de Paris I-Sorbonne), egy OTKA-projekt keretében újabb formában próbálta az Intézet keretei között kamatoztatni párizsi kortárs zenei ismereteit. Egy kis IRCAM, egy komputerzenei stúdió kialakítását kezdeményezte és szervezte meg (részben Maróthy Jánossal), megteremtve ezzel a komputerzene kutatási, alkotói és oktatási feltételeit. Emellett számos más közfeladatot is vállalt – közöttük a *Zenetudományi dolgozatok* köteteinek szerkesztését – és vállal mindmáig is. Kapcsolata a Zenetudományi Intézettel a későbbiekben sem szakadt meg. A ZTI Nemzetközi Tanácsadó Testületének tagjaként, bírálóként mindig követte és segítette a munkánkat – amiért nem lehetünk elég hálásak –, és mindvégig fontosnak tartotta az Intézet kiadványaiban (*Zenetudományi dolgozatok*, *Studia Musicologica*) vagy a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által kiadott *Magyar Zenében*, valamint a *Parlandóban* publikálni (155 referált folyóiratban megjelent cikkéből 68 magyar nyelvű).

Azokban a felsorolt címek mostoha témái a magyar zenetudománynak. Grabócz Márta pályája talán ezért is vett váratlan fordulatot 1990-ben, miután Daniel Charles meghívásának köszönhetően Párizsban vendégtanári pozíciót kapott (négy hónap), majd 1991-es kinevezése az Université des Sciences Humaines de Strasbourg-ra eldöntötte pályájának irányát. Ezen az egyetemen tanítva (mint docens, egyetemi tanár, majd 2022-től professor emerita) Grabócz Márta kutatóként is a nemzetközi zenei élet meghatározó alakjává nőtte ki magát. Számos meghatározó nemzetközi konferencia szervezése mellett kezdeményezője és vezetője volt 1997 és 2001 között az egyetem „Új módszerek a zenetudományban” elnevezésű

kutatócsoportjának, 2011-től pedig a LABEX GREAM (Laboratoire d'Excellence) „Jelentés, szemiotika és zenei narratológia” nevű csoport irányítója lett. 2002 és 2010 között az ACCRA – Approches contemporaines de la création et de la recherche artistiques, egy közel száz fős strasbourg-i művészeti kutatócsoport vezetését is vállalta, 2009-től 2020-ig kétszer öt évre az Institut Universitaire de France tagja volt, jelenleg tiszteletbeli tagja.

Grabócz Márta kitartása és következetessége példaértékű lehet számunkra. Olyan nemzetközi formátumú kutató, aki hálózatot képes kiépíteni kutatási témája köré. Köteteket kezdeményez és szerkeszt – szolgálja témáját. Bibliográfiáját áttekintve, írásait olvasva – mint például a *Zenetudományi dolgozatok* legutóbbi kötetében megjelent tanulmányát a *Waldstein-szonáta* elemzésével kapcsolatos elméletekről – a türelem és elmélyültség ragad meg. Életművét a zenei narrativitással és zenei szemiotikával való foglalkozás fogja egybe, melyen belül egyes szerzőket – Liszt, Bartók, Kurtág, Eötvös, François-Bernard Mâche, Jean-Claude Risset, Kaija Saariaho, Philippe Manoury, Pascal Dusapin – középpontba állító, évtizedeken átívelő kutatásai párhuzamosan fejlődnek és teljesednek ki.

Erre a laudációra készülve megkérdeztem Mártát, mit tartana fontosnak, hogy elhangozzék. Szeretném, ha megtartaná azt a lelkesedést, amely válaszából sugárzik: „A 'laudációban' talán mondhatok pár szót a Waldstein-cikkemről (ha gondolod?). Erre én is büszke vagyok, és nem ismerik, és így valami konkrétum is lesz/ lenne. És ez jól illusztrálja a közelítésmódot (bár tudom, hogy nehéz falat).”

Kim Katalin

Loch Gergely

Loch Gergely pályája a díj névadója, Kroó György egykori tanszékén indult a Zeneakadémián, itt védte meg nemrégiben PhD-disszertációját is. Tanulmányainak befejezése után kapcsolata a Zenakadémiával még mélyebbé vált, 2016 és 2022 között a Zenetudományi Tanszék tudományos segédmunkatársa volt. (Korábban a Zenetudományi Intézetben dolgozott, eleinte könyvtárosi, utóbb tudományos munkakörben.) Oktatóként széles és izgalmas kurzuskínálatot alakított ki. Messiaen-szemesztere jelentős figyelmet keltett, volt egy „Csillagászat és zene” című kurzusa is. Ő tanította továbbá „Az elektroakusztikus zene története és irodalma” tantárgyat a zeneszerzés szakos hallgatóknak. Ezeken felül színvonalas és – ahogy Péteri Lóránt tanszékvezető fogalmazott – „eredeti hangszerezésben” tartott magyar zenetörténeti, valamint 18–20. századi általános zenetörténeti kurzusokat. Zenetudós és gyakorló zenész hallgatókat egyaránt tanított, magyarul és angolul is. Mint köztudomású, „a Zeneakadémián a Kistétényi mellett a falnak van még füle”, így jutott el hozzám Loch Gergely óráinak a híre és oktatói munkásságának megítélése a legszigorúbb kritikai forrásból, a hallgatóktól. Röviden szólva: igen-csak kedvelték.

Loch Gergely disszertációjának bevezetésében így fogalmaz: „érdeklődöm a hangjelenségek kulturális határhelyzetei, diskurzusok közötti léte iránt”. A ma-

gyar populáris zenével (sanzonokkal, kuplékkal) foglalkozó előadásai alkalmával nemcsak tudományos felkészültséggel és alaposággal meríti ki például egy sláger szövegének és zenéjének a jelentésrétegeit, hanem illusztrálni is képes őket. A publikációiban és előadásaiban tükröződő tudományos érdeklődése nem nevezhető hagyományosnak, bár foglalkozik ilyen témákkal is. Emlékezetes egy hajdani, Bruckner lassú tételeit taglaló előadása, amely mély anyagismeretről tanúskodott.

Loch Gergely gyakran használ tréfás vagy meghökkentő címeket, amelyek mögött általában szokatlan témákat fejt ki. Ezeket azonban mindig komoly tudományos apparátussal felvértezve tárgyalja, és így – meglátásom szerint teljes joggal – beemeli a zenetudományi diskurzusba, ezzel tágítva a befelé spirálozás veszélyének kitett tudományunk köríveit. Persze mélyebb összefüggések is feltárulnak e munkák nyomán: ezek többek között társadalomtörténeti, szociológiai, pszichológiai jellegűek, és nemritkán meglepő alaposággal érintik a természettudományok területeit is.

Svéd nyelvismeretének köszönhetően Loch Gergely jóvoltából a hazai olvasó mélyebb bepillantást nyerhet a svédországi zenei életbe. A nálunk szinte ismeretlen Rózman Ákos, elektronikus zenével foglalkozó zeneszerző Svédországban élt, Loch Gergely az ő munkásságát több írásában is tárgyalja. Mi sem jellemzőbb Loch saját szövegeire, témáira, mint amit Rózmanról írt: „vízióit a – sokféle forrásból felvett – hangok inspirálták”.

Számomra a Loch Gergely írásaiban és előadásaiban megismerhető témák többek mint egyszerűen ötletesek. Például a MÁV-szignál történetének rendkívül alapos feldolgozása nemcsak a valódi szerzőnek, Székely Tamás villamosmérnöknek hozott zenetörténeti rehabilitációt, hanem Petrovics Emilnek is, hiszen a városi legenda – és tegyük hozzá, féltékeny rosszindulat – 1974-től évtizedeken át őt tartotta a szignál alkotójának, azzal a feltételezéssel együtt, hogy minden elhangzás után csengetett nála a kassza, ezzel népmesei vagyhoz juttatva őt.

Loch Gergely doktori dolgozata Szőke Péter úgynevezett ornitomuzikológiai munkásságát állítja középpontba, példás alaposággal körüljárva a témát. Örökre felejthetetlen marad számomra egy előadása, amelyben számos lassított madárhangfelvétellel illusztrálta az elmondottakat. Befejezésképp megmutatta Szőke Péter beszédhangját 32-szeres gyorsításban, ezzel megejtő madárcsivitelést létrehozva. A zenetudomány Loch Gergely számára, és így tanítványai, valamint műveinek olvasója számára sem száraz tudomány. Tiszteletre méltó az az elfogulatlanság és humor, ahogy ezekhez a témákhoz nyúl.

Egy laudációban szokatlan, de úgy érzem, meg kell ajándékozzam Loch Gergelyt a magyar zenetörténet egyik kruciális kérdésének végső tisztázásával. Egy kitűnő és kimerítő írásában a „Nyomd meg a gombot” szövegkezdetű egykori sláger történetét taglalja. Ennek a maga korában irreálisan népszerű dalnak a kezdősora később kiegészült a „kapsz egy libacombot” sorral. Cikkét rá jellemző módon így fejezi be: „A Zeneakadémia 2011-es felújítása előtt a Nagyterem jobb pódiumfeljárata mellett volt egy kapcsolótábla, egyik gombja alatt 'libacomb gomb' felirattal. A hagyomány szerint, melyet Szabó Ferenc János elbeszéléséből ismerek, azt a gombot a szólistának az utolsó ráadás előtt kellett megnyomnia. Ezzel jelezte a

szomszédos étteremnek, hogy melegíthetik a libacombot.” Ezt a kétségtelenül jól hangzó magyarázatot a felíratra ezennel sajnós szintén a városi legendák közé kell soroljam. Néhányszor módomban állt e gombot saját kezűleg megnyomhatni, mikor az élő rádióközvetítéseim alkalmával a szünet végén az ügyelő elmulasztott időben cselekedni. Ez a gomb ugyanis az egész épületet elárasztó – és zeneinek cseppet sem nevezhető – csengőhangot indította, a szünet végét jelzendő. A felírat eredete szerintem tehát pusztán asszociatív jellegű. De szó, mi szó, a lochi tudományos interdiszciplinaritás jegyében és persze az imént említett legendát tisztelve megjegyzem: a gomb megnyomásakor valóban megindult a libacombbal és csengőhanggal kapcsolatos pavlovi fiziológiai folyamat, nem éppen megkönnyítve a második koncertrészek mikrofonba történő felvezetését.

Kívánom, hogy Loch Gergely, akár bel-, akár külföldön folytassa zenetudományi, pedagógusi és ismeretterjesztő pályafutását, továbbra is sikerrel és egészségben tegye!

Mácsai János