FV.57

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XVII. évf. 1. szám 1976. március

TARTALOM

VIRÁGH LÁSZLÓ:
Balassi Bálint: „Az Gianeta Padovana nótájára" 3
BALASSA GYÖRGY:
Az első bécsi klasszikus iskola zongora-klarinét szonátái 12
FEJES GYÖRGY:
Töredékek Reinitz Béláról 42
HORVÁTH REZSŐ:
Vas megye zenei közművelődése 72
MOLNÁR ANTAL:
Emlékeimből 88
DOCUMENTA
Lajtha László elfelejtett kritikája Farkas Ödön Ady-dalairól (Lengyel András) 91
SZEMLE
A szovjet zene magyarországi dekádja — 1975. november 4—13. (Vécsey Péterné) 93
AIBM Montreal, 1975 (Mona Ilona) 99
Kókai Rezső emlékére (Kecskeméti István) 104
KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL
Szerk.: Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája — Nagy Olivér: Partitúraolvasás—partitúrajáték — Szerk.: Nagy Olivér: A magyar kórusművészet 30 éve — Várnai Péter: Operalexikon (Breuer János) 106
Magyar népdalok blockflötére és zongorára — Petrovics Emil: Magyar gyermekdalok fuvolára és zongorára — Szokolay Sándor: Magyar gyermekdalok két és három hegedűre — Kalmár László: Nyolcadok zongorára, négy kézre (Veszprémi Lili) 111

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MAROTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 30,—forint, egész évre 60,—forint.
Index: 25.563
76.2799.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

MAGYAR ZENE

1976. XVII. évfolyam

TARTALOM

Tanulmányok, cikkek	Szám	Oldal
Balassa György:		
Az első bécsi klasszikus iskola zongora-klarinét szonátái	1	12
Barlay Ö. Szabolcs:		
Reneszánsz muzsika a Báthoriak udvarában II. A gyulafehérvári madrigálok stílusa és zenetörténeti elemzése	2	134
Bárdos Lajos:		
Egy „szomorú" hangnem Kodály zenéje és a lokrikum	4	339
Borsa Gedeon:		
Huszár Gál 1560. évi énekeskönyve, mint zenetörténeti emlék	2	119
Fejes György:		
Töredékek Reinitz Béláról	1	42
Ferencsik János 70 éves	4	388
Fischer Sándor:		
Magyar talaj művelője — Hans Koessler emlékére	3	255
Hamburger Klára:		
„Hol van Kelet-Európa?"	4	392
Horváth Rezső:		
Vas megye zenei közművelődése I.	1	72
II.	2	201
Hrennyikov, Tyihon:		
A szovjet zenekultúra sikerei (Fordította: Halmy Ferenc)	2	115
László Ferenc:		
Wolfgang Amadeus Mozart, mint „zwölftöner"?	3	248
Lázár László:		
Szín, zene, színes hallás	3	270
Molnár Antal:		
Emlékeimből	1	88
	3	282
Ónody Márta:		
Kodály szólóénekre írt népdalfeldolgozásainak költői világa és művészi koncepciója	3	264
P. Eckhardt Mária:		
Liszt Rákóczi-indulójának kéziratai az Országos Széchényi Könyvtárban	2	161

Papp Géza:
A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben 3 227
Suchoff, Benjamin:
Bartók utolsó évei Amerikában (1940—1945) Fordította: Móra Imre 2 190
Szávai Magda emlékére 2 194
Ujfalussy József:
Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveihez 2 196
Vikár Sándor:
Szabolcs-Szatmár megye zenei élete 3 287
Virágh László:
Balassi Bálint: „Az Gianeta Padovana nótájára" 1 3

Szemle
AIBM Montreal, 1975 (Mona Ilona) 1 99
A Magyar Zeneművészek és a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének közös titkársági ülése. Moszkva—Tbiliszi, 1976. március 22—28. (Vécsey Márta) 4 401
A szovjet zene magyarországi dekádja — 1975. november 4—13. (Vécsey Péterné) 1 93
Kókai Rezső emlékére (Kecskeméti István) 1 104

Documenta

Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében IV. rész (Valkó Arisztid) 3 308
Fölszállott a páva... Egy Kodály-mű keletkezésének dokumentumai (Breuer János) 4 433
Lajtha László elfelejtett kritikája Farkas Ödön Ady-dalairól (Lengyel András) 1 91
Liszt Ferenc első magyar fordításban megjelent levele (Mona Ilona) 3 306

Könyvekről, kottákról

Jacobi, Erwin R.: Albert Schweitzer und die Musik (L. Gábor Judit) 3 334
Jeppesen, Knud: Ellenpont — a klasszikus vokális polifónia tankönyve — Arnold Schönberg—Franz Schreker Briefwechsel— Eric Walter White: Stravinsky — a zeneszerző és művei (Breuer János) 3 323
Magyar népdalok blockflötére és zongorára — Petrovics Emil: Magyar gyermekdalok fuvolára és zongorára — Szokolay Sándor: Magyar gyermekdalok két és három hegedűre — Kalmár László: Nyolcadok zongorára négy kézre (Veszprémi Lili) 1 111
Reich, Willi: Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär — Erich Schenk: Mozart — sein Leben, seine Welt — Herbert Barth — Dietrich Mack — Egon Voss: Wagner — sein Leben, sein Werk

und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten — Richard Wagner: Das braune Buch — Ernst Roth (Bónis Ferenc) 3 331
Szerk.: Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája — Nagy Olivér: Partitúraolvasás — partitúrajáték — Szerk.: Nagy Olivér: A magyar kórusművészet 30 éve — Várnai Péter: Operalexikon (Breuer János) 1 106

Új művek bemutatója

Szőllősy András: Sonorità (Kárpáti János) 2 213

VIRÁGH LÁSZLÓ:

BALASSI BÁLINT: „AZ GIANETA PADOVANA NÓTÁJÁRA"

Balassi Bálint verseinek nótajelzései a mai napig megoldatlan kérdést jelentenek, mind a zene-, mind az irodalomtudomány számára. A három ismert dallam a még ismeretlenekkel szemben csupán egy tizedrészt képvisel.

A Gianeta Padovana nótajelzést viselő, „Nő az én örömem" kezdetű versszel többen is foglalkoztak. Elsőként Eckhardt Sándor, aki a két általánosságban („olasz ének nótájára" és „olasz nótára") és a két konkrétabban („egy sicialiana" és „Gianeta Padovana") megjelölt olasz dallamot, mint ismeretleneket, együtt tárgyalja, az utóbbihoz hozzáfűzve azt, ami a Riemann-féle zenei lexikonban a „padovana" címszó alatt található.[1]

Szabolcsi Bence, 1958-as keltezésű tanulmányában[2] megállapítja, hogy a vers ritmikája „a gagliarda nemzetközivé lett dallamképletének nálunk is népszerű formája" és leszűri, „hogy a vers minden szakasza két-két megismételt hosszú sorból áll". A 2., 4. és a 7. versszak kivételével a strófák többkevesebb esetben eltérnek a hibátlan ritmikától, valószínűleg a másoló, vagy másolók gondatlansága miatt. Ami a dallamot illeti, Szabolcsi azt a szöveg lüktetése alapján a hármasütemű, gagliarda jellegű padovanák közé sorolja és megemlít néhány szerzőt, akik ilyen típusú táncokat tettek közzé a XVI. században. Azt mondhatjuk, hogy mindent tud a Gianeta Padovanáról, amit a dallam ismerete nélkül róla ki lehet következtetni.

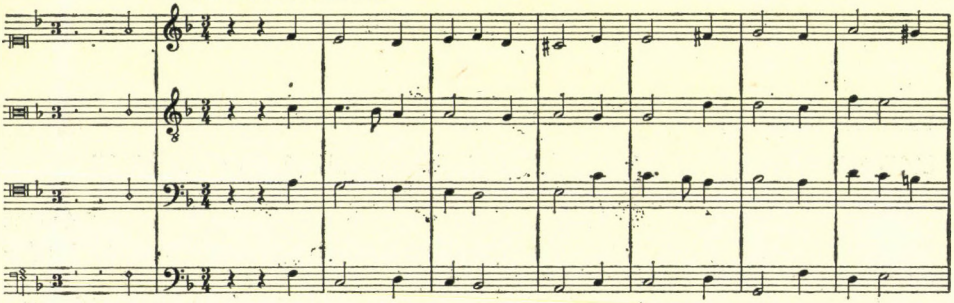
Gábry György, „Adalékok Balassi Bálint énekelt verseinek dallamaihoz" című cikkében[3] áttekintést nyújt a nótajelzésekről, rendszerbe foglalva az eddig ismert adatokat és ritmikai szempontból elemezve az idetartozó költeményeket. A szóbanforgó versről a következőket írja: „Láthatjuk tehát, hogy a vers ritmusa nyilvánvalóan aprózásokkal variált, valószínűen gagliarda-ritmusú dallamra utal, melyet még nem ismerünk". Itt hivatkozik Szabolcsi fentebb említett cikkére.

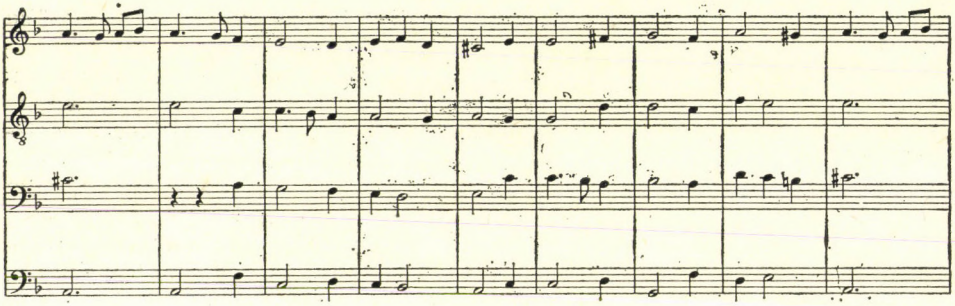
Csanda Sándor, „Balassi B. költészete és a közép-európai szláv reneszánsz stílus" című könyvében[4] vitába szállt Eckhardt Sándorral, aki a verset hatsoros[5] versszakokban közli[6] és nyolcsoros megoldást javasol. A ritmikai felépítést illetőleg ő is Szabolcsit idézi.

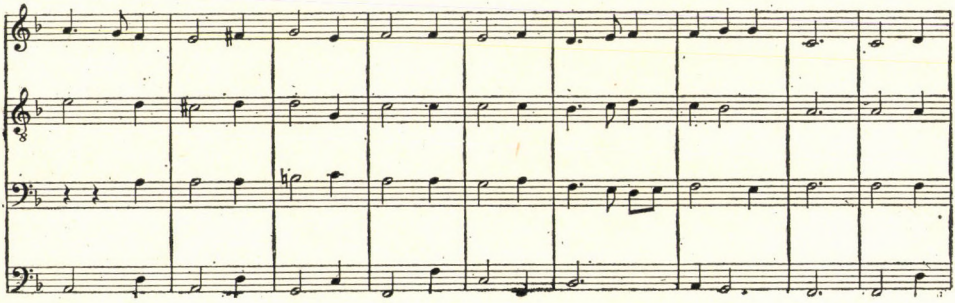
Jelen sorok írója, Flavio Testi, „La musica italiana nel Medio Evo e nel Rinascimento" című munkájának[7] olvasása közben bukkant rá a Gianeta

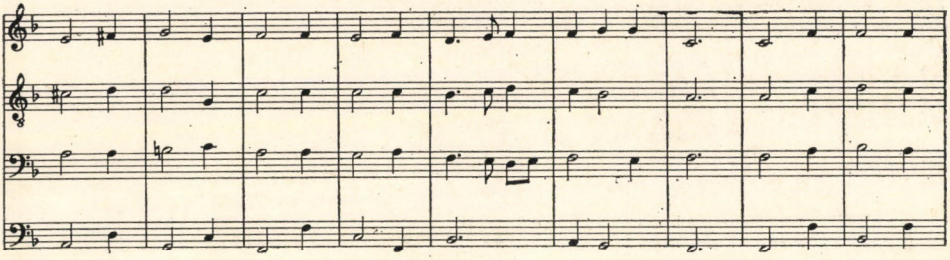
1 ItK. 1913. Balassi B. irodalmi mintái (Balassi tanulmányok, A. K. Bp., 1972.)
2 Három régi magyar vers dallama (Vers és dallam, A. K. Bp., 1959.)
3 Filológiai Közlöny, 1973. 1-2.
4 Bratislava, Madách, 1973.
5 A könyvben a „hétsoros" szó bizonyára sajtóhiba.
6 B. B. összes művei, Bp. 1955.
7 Bramante Editrice, 1969. Milánó.

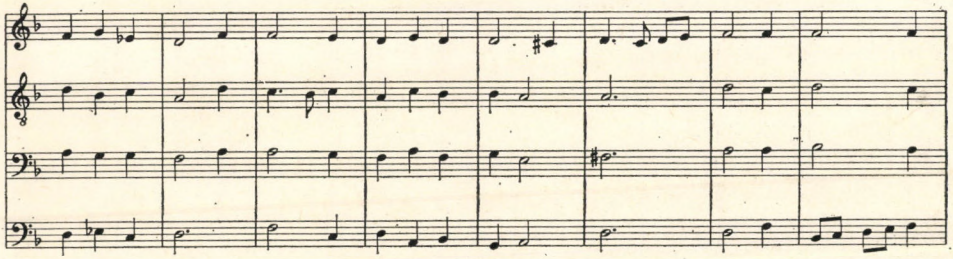
La Zanetta Padoana

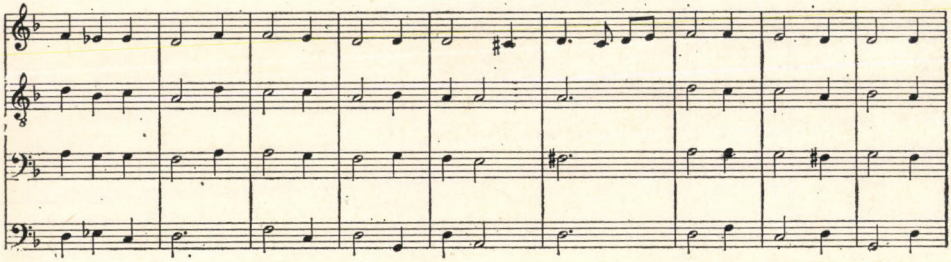


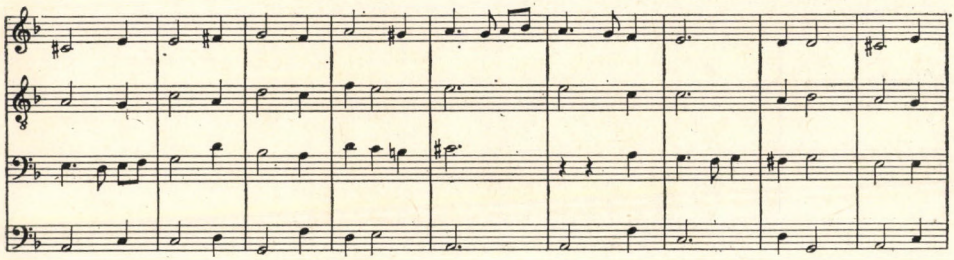


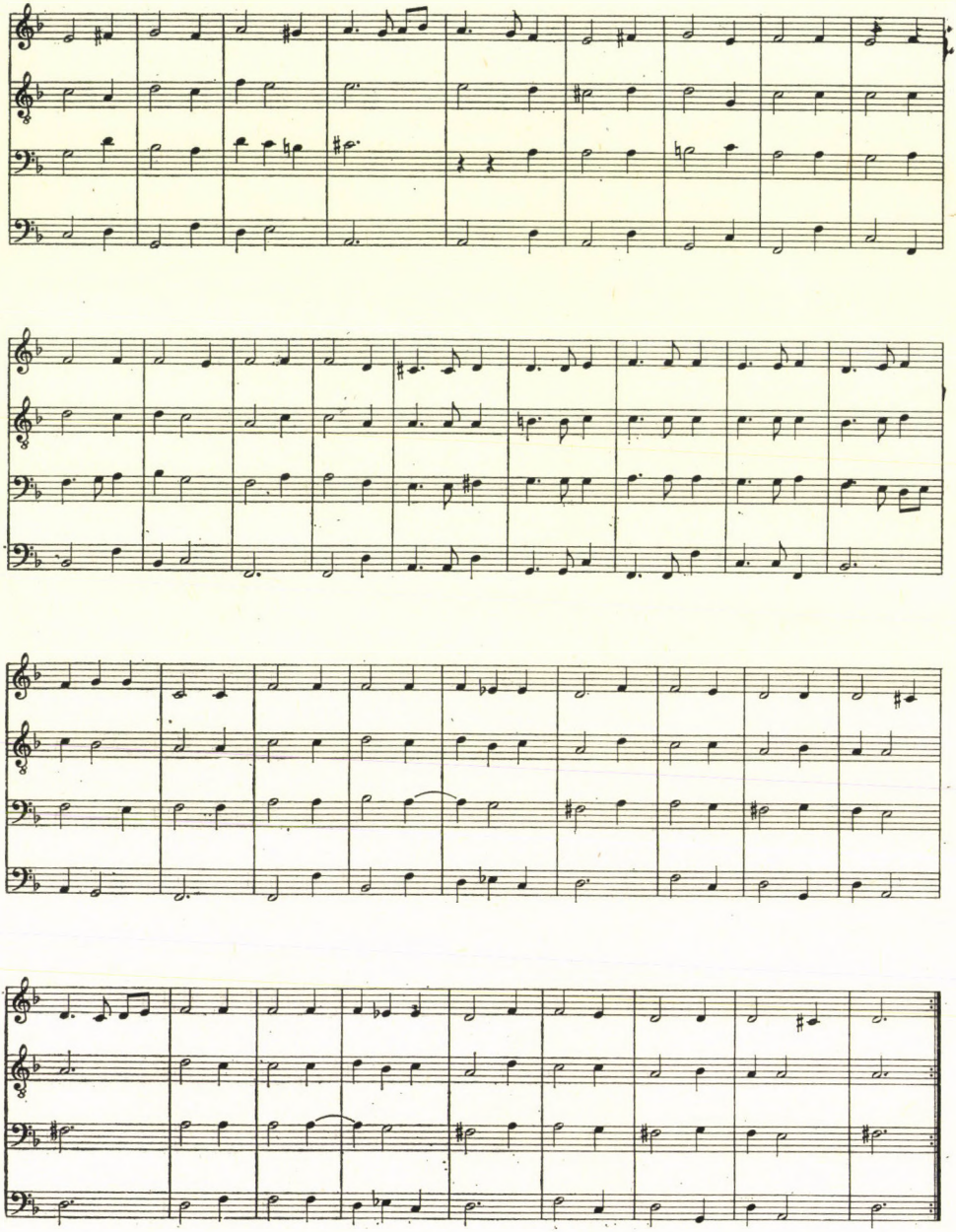












Padovana[8] elnevezésre. A könyv említést tesz Giorgio Mainerio 1578-ban, Velencében megjelent táncgyűjteményéről, amelyből címeket is közöl[9]: La Billiarda, Putta Nera Ballo Furlano, La Zanetta Padoana. Ez utóbbi a Gianeta Padovana venetói dialektusban leírt formája. A kiadvány teljes címe: IL PRIMO LIBRO DE BALLI A QUATRO VOCI, ACCOMODATI PER CANTAR ET SONAR D'OGNI SORTE de Istromenti, di D. Giorgio Mainerio Parmeggiano Maestro di Capella della S Chiesa d'Aquilegia, Novamente stampati & dati in luce. In Venetia Apresso Angelo Gardano. 1578. Megjelent Manfred Schuler modern kiadásában 1961-ben, az Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Musikalische Denkmäler című sorozatának V. köteteként.[10] Ebben már nem volt nehéz megkeresni a kérdéses táncot és azt Balassi versével egybevetni.

Egyébként, ez a kiadvány más szempontból is érdekes számunkra, ugyanis alapját képezi Pierre Phalese 1583-ban megjelent „Chorearum Molliorum Collectanea" című gyűjteményének, amelyben Szabolcsi Bence a híres „Ungaresca"-t és a szintén magyarosnak ítélt „Almande Brunsmedlijn"-t felfedezte. Ez utóbbi Mainerionál „Tedesca" címen szerepel. (Phalese-nél a „Zanetta Padoana", a „Saporita Padoana" és az 5. számú „Gagliarda" hiányzik.) Ez azért lényeges, mert így öt évvel korábbra datálhatjuk ezeknek a zenetörténetünk szempontjából igen lényeges műveknek a keletkezését.

Giorgio Mainerio (Mayner, Meyner, Maynerius) 1535 körül született Pármában és 1582-ben Aquileiában halt meg. Zenei tehetsége a feljegyzések szerint már korán megnyilvánult. Pappá szentelése után 1560-tól 1570-ig az udinei dóm káplánja, majd Aquileiába kerül és haláláig ott is marad, mint „maestro di capella". Zeneszerzőnek nem volt túlságosan termékeny, jelen kiadványon kívül még egy tánckönyve jelent meg,[11] amely elveszett, valamint két egyházi műve (Magnificat octo tonorum és Sacra cantica beatissimae Mariae Virginis). Jóllehet saját neve alatt jelentette meg az 1578-as gyűjteményt, nem szerzője, hanem csak feldolgozója volt a bennefoglalt táncoknak. A kor divatját követve, megharmonizálta az általa ismert legnépszerűbb dallamokat, amint azt a címek is mutatják: Pl. „Putta Nera Ballo Furlano" (Fekete Lány Friuli Tánc) „L'arboscello Ballo Furlano" (A Fácska Friuli Tánc).

A Zanetta Padoana négyszólamú hangszeres tánc. Három zenei sorból áll, melyeknek terjedelme 8 ütem, tehát szabályos periodizáló építkezéssel állunk szemben. A zárlatok hangneme: I sor: *C* és *A*, II. sor: *C* és *F*, III. sor: *F* és *d*. A sorvégek zárlatai plagális irányban mozognak. *(A, F, d.)* A mű szerkezete: A A B B C C A A B B *var* C C. Az ismétléseket nem ismétlőjellel jelöli a szerző, hanem kiírja. Az ismételt részek kisebb részletekben különböznek egymástól, a különbségek azonban csak a B rész negyedszeri visszatérésekor érik el a variáns szintjét. A B *variáns* sor ritmikailag új anyagot hoz a pontozás következetes ismételgetésével. Basszusa tökéletesen megegyezik a B részével, itt azonban még jobban kidomborodik az első két taktus mellékdomináns hangzatokat használó harmonizálása, amely már a barokk felé mutat előre. Jóllehet nincs kizárva, hogy egy eredetileg vokális melódiával van dolgunk, az itt közölt változat kifejezetten hangsze-

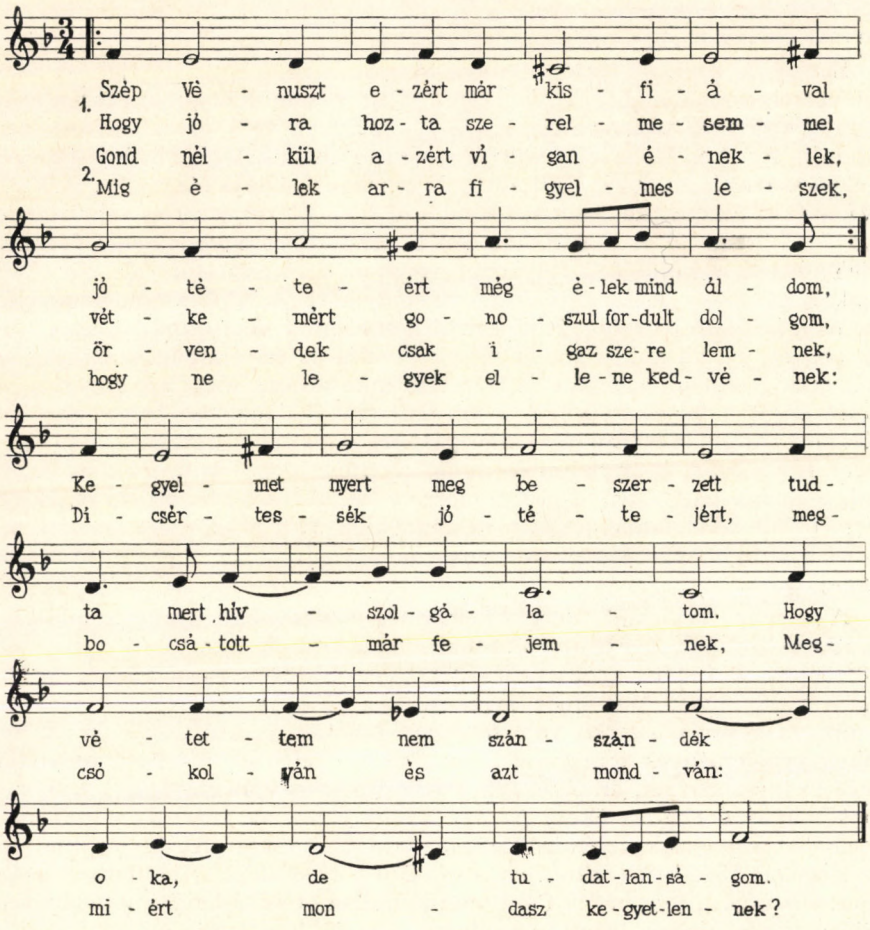
[8] Helyes ortográfiával „Giannetta"
[9] Megtalálható még H. M. Brown: Instrumental Music printed before 1600, A Bibliography, Harward University Press, Cambridge, Massachussets, 1967.
[10] B. Schott's und Söhne. Mainz, 1961.
[11] Choreae variarum nationum, 1576. Venetia. Gardano. Valószínűleg az 1578-as kiadvány első változata.

res jellegű. Lantdíszítésre emlékeztetnek például, az első és harmadik sor végén található zárlati figurációk. Az sem lehetetlen, hogy már Mainerio is másodkézből dolgozta fel, hangszeres forrásból ismerte az eredetileg énekelt dallamot. Az egész műre jellemző a sok módosítás, keresztállás, ami az anyag kezelésének kifinomult voltára utal. Ide sorolható még a belső szólamok keresztezésével raffináltan kialakított akusztikus kvintpárhuzamok gyakorisága. Ezzel ellentétes az ötödik ütemben és analóg helyeken, az oktávpárhuzam elkerülése a basszus felfelé ugrató szeptimjével, vagy a B és B *var* részben, hasonló okból, a szoprán zárlati g—c ugrása a várt, természetes g—f helyett. Ezek a megoldások kifejezetten primitívnek tűnnek. Nem szabad azonban csodálkoznunk ezeken az ellentmondásokon. A tánczene olyan terület volt, ahol a szerzők sok mindent megengedhettek maguknak, még akkor is, ha egyéb műveikben szigorúan kötötték magukat a kialakult kánonokhoz.

A padovana, pavana, padoana, pavane stb. a XVI. század elterjedt társastánca, a basse dance-ot váltotta fel az előkelő körök szertartásos, lassú, reprezentatív udvari táncának funkciójában. Minden valószínűség szerint Padova városáról kapta nevét, és ha a nyelvészetet segítségül hívjuk elterjedésének irányát illetően, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy Olaszországból Spanyolországba került, majd onnan, talán Németalföldön keresztül, Európa többi részébe. A spanyol nyelvben ugyanis az intervokális „d" hang igen lágyan ejtődik, gyakran el is tűnik, így magyarázható a pavana alak létrejötte. Mint tudjuk, az esetek nagy többségében párosütemű, lassú tánc volt, gyorsabb változata, amint ezt Thoinot Arbeau Orchesographiájában kifejti, a passamezzo. Létezett azonban, mint azt már Szabolcsit idézve említettük, egy, a gagliardára emlékeztető hármasütemű válfaja is, amelynek azonban, a nevén kívül, semmi köze nem volt az eredeti padovanához, hiszen nyilvánvaló, hogy egészen másképp kellett rá táncolni. A Gianeta Padovana is ebbe a csoportba tartozik. Ezeket a korabeli táncleírások nem említik. A Mainerio féle változat szemmel láthatóan gyakorlati céllal készült, tehát azért, hogy táncoljanak rá, erre utal a hosszadalmas, ismétlésekkel elnyújtott forma, amely bizonyára a koreográfiát követi.

Balassi szövege a dallamra pontosan illeszthető. Azt kell azonban feltételeznünk, hogy ő a dallamnak egy másik feldolgozását ismerte, amelynek szerkezete A A B C volt, mivel ez a felépítés felel meg a költemény formájának. Másik bizonyítékunk arra, hogy minden valószínűség szerint nem Mainerio alapján dolgozott, az, hogy a tánc nevének köznyelvi formáját használja és nem a kiadványunkban található dialektális változatot. A dallamminta kezelése hasonló ahhoz, mint amit a Regnart-villanella esetében tapasztalhattunk. („Reménségem nincs már nékem".) Balassi a zenei ismétlésre ott is új szöveget ír, és így az eredetileg kétsoros formát háromra bővíti, méghozzá tudatosan, hiszen tudjuk, hogy ismerte az eredeti szöveget, tartalmi egyezések is kimutathatók versében. Dallamunkra a költemény minden strófája énekelhető, még az első is, amely pedig Eckhardt és Szabolcsi megállapítása szerint erősen torzított formában jutott el hozzánk. Természetesen itt kevésbé szép megoldást nyerünk, mint a hibátlan lejtésű versszakok esetében. A két legjobban énekelhetőt, a másodikat és az utolsót közöljük a dallammal együtt:

La Zanetta Padonna



Honnan ismerhette Balassi a Gianeta Padovanát? Legnagyobb valószínűsége annak van, hogy Báthori udvarában hallotta, ahol Bakfark Bálint utódaként az olasz Claboni volt lantos.[12] A Báthori-családnak egyébként is élénk politikai és ennek következtében kulturális kapcsolatai voltak Itáliával. Gondoljunk csak Palestrina „Laetus Hyperboream"-jára, vagy Girolamo Diruta „Il Transilvano"-jára, hogy Giovanbattista Mostót, az Erdélyben élt olasz zeneszerzőt ne is említsük.

A dallam ismeretében helyesnek kell ítélnünk Csanda Sándor javaslatát a nyolcsoros tagolást illetően, sőt, megkockáztathatunk olyan véleményt is, hogy akár maradhatnánk a dallamnak megfelelő négy hosszú sor mellett, annál is inkább, mivel csak ezek rímelése következetes tökéletesen az egész versen keresztül.

[12] Adolf Koczirz írja a Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich XVIII. évf. 2. rész, 37. köt. Bakfark műveinek előszavában. Idézi Eckhardt S. lásd 1.

Természetesen meg kell kísérelnünk a dallam egy olyan változatának felkutatását, amely formájában megegyezik a verssel, ezúttal az 1578 előtti évek kézírásos anyagában, vagy a hasonlóság alapján, cím nélkül, vagy éppen más elnevezéssel a nyomtatványok között.

Éneklésre szánta-e vajon Balassi verseit, amelyekhez nótajelzést adott, azaz verseinek többségét? A reneszánsz világ még mint tegnapra tekinthetett vissza a középkor trouvère-költészetére, amelyben vers és dallam egyszerre született. Az Ars Nova zeneszerzői gyakran maguk írták ballata-ik, vagy rondóik szövegét, mint azt Guillaume de Machaut példája bizonyítja. A XV. és XVI. század fordulóján Juan del Encina a spanyol költészet és zeneirodalom egyaránt kimagasló alakja. Kezdetben a versformák egyben zenei formákat is jelentettek, a későbbiek folyamán azonban, az egymástól való elszakadás mindkét irányban önálló fejlődést eredményezett. A XVI. század madrigálja már nem hozható összefüggésbe a madrigállal mint versformával, csak a nevük azonos. Az ad notam megjelölések divatja az ősi állapot, az egység emlékét őrzi. A dallam azonban itt is versformát határoz meg, azt követi a költő. Ha, mint a mi esetünkben, a mintául szolgáló melódia hangszeres volt, valószínű, hogy felhasználója szövegét, ha egyáltalán létezett, nem is ismerte, így a zene, az irodalmi forma közvetítője lett. Végül, minden bizonnyal, a forma vált a lényegesebb mozzanattá. Előfordulhatott az is, hogy a szerző olyan ad notamot jelölt meg, amelynek csak a szövegét ismerte, mégis azt írta a vers fölé, ennek és ennek a nótájára, úgy is érthetjük: mintájára, formájára.

A korban megjelent táncgyűjtemények előszavában gyakran találjuk a következő kitételt: „per cantar et sonar d'ogni sorte de istromenti", „zu singen und spielen auff allerley Instrumenten", „accomodées assui bien a la Voix Humaine, comme a tous Instrumens Musicaux" azaz a darabokat éneklésre és mindenfajta hangszeren való játszásra szánták. A különös csak az, hogy ezek a gyűjtemények többnyire szöveg nélkül jelentek meg, sőt olyan műveket is tartalmaztak, amelyeknek eredetileg sem volt szövegük. Akkor viszont hogyan énekelték őket? Az egyik feltételezés az, hogy a hangok nevét használták szövegnek, szolmizálták a dallamot. Érdekes megoldást kínál Gregor Krengel 1584-ben (Frankfurt a. d. Oder) megjelent „Tabulatura nova"-jának előszava: „Sequuntur Cantiones nonullae quas vulgo Paduanas vocant, quibus omnis generis Textus applicari possunt tam Italici. Germanici, nec non Polonici", ami arra enged következtetni, hogy szokás volt hangszeres táncokhoz különféle nyelvű szövegeket írni. Balassi hatalmas műveltsége köztudomású. Ez zenei téren is megnyilvánul. Gábry György korábban már említett cikkéből idézzük: "Az előző felsorolásból kitűnik, hogy mintegy 30 darab »Ad notam«-ról beszélhetünk; ezen belül kb. 13 magyar és 17 idegen dallamokra utal. Ebből is látható, milyen páratlan sokoldalúsággal és széles ismeretanyaggal rendelkezett költészetünk e korai képviselője. Ez a tekintélyesnek mondható sokrétűség formai tekintetben is érvényre jut: a 30 nótajelzés 28 különböző szerkezetet reprezentál. Tinódihoz hasonló formagazdagság ez, amely azonban magas költői színvonalon realizálódik." Nem tartjuk valószínűnek, hogy ilyen széles körű zenei tájékozottság zenei írástudatlansággal párosult volna. Ha Balassi éneklésre szánta volna verseit, követte volna elődeinek és kortársainak, Tinódinak, vagy tanítójának, Bornemisza Péternek példáját és kottát mellékelt volna hozzájuk. Egyházi témájú művei talán kivételek voltak ilyen szempontból. Erre a Kájoni-kódexben, dallammal megta-

lált „Bocsásd meg Úristen" kezdetű verse enged következtetni. Zsoltárfordításai a protestáns gyülekezetek zenei gyakorlatában reális, mindennapi szükségleteket elégítettek ki. Világi verseinek megjelölései azonban nem elég pontosak ahhoz, hogy azok alapján énekes előadás igényére gondolhassunk. Mit is kezdhetett a kornak egy, akár Balassihoz mérhető szintű zenei műveltséggel rendelkező olvasója az ilyen nótajelzésekkel, mint „egy horvát virágének", „egy olasz ének", „egy siciliana nótájára"? A nagyszámú, különböző struktúrát képviselő dallam hallatlan mértékben gazdagította irodalmunk formakincsét. Ami Balassi életművét illeti, szinte tudatos kísérletezés eredményének tűnik a benne kikristályosodó magasrendű, tiszta költői forma, a Balassi versszak. Nem véletlen, hogy olyan népszerűvé vált a későbbiek folyamán. Alkotója olyan szintézis végső láncszemeként hozta létre, amelyben szinte egész Európa költői vívmányait egyesítette.

BALASSA GYÖRGY:

AZ ELSŐ BÉCSI KLASSZIKUS ISKOLA ZONGORA-KLARINÉT SZONÁTÁI

A XVIII. század utolsó évtizedeiben „valamennyi műforma, az egész nyugati zene sorsa Bécs kezébe kerül; gyengéd és erélyes, ellenállást nem tűrő és félmozdulatban meg nem torpanó, küzdő és gyógyító, varázserejű kezekbe... Az európai zene számára Bécs végzi el a nagy betakarítás és számadás munkáját, Bécs, a maga klasszikus művészeivel. Minden klasszicizmus egyensúly... De Bécs mást tud, más titkot tanult meg, másra tanít: az ő egyensúlya új, meghitt s mégis végtelenül tág, megbékélt és melengető otthont ad az emberi léleknek, otthont, ahova mindig hazatalálhat s ahol örökké a maga házatáján fogja érezni magát, otthont, amelyet eddig nem ismert soha és sehol."[1]

A bécsi klasszicizmus mágnesként vonzza magához Európa minden tájáról a muzsikusokat és hasonlatosan a kiszáradt földhöz, mely magába nyeli az esőt, magába szív minden zenei áramlatot, zenei formát, hogy azokat a maga sajátos kohójában soha addig nem tapasztalt egységbe ötvözze. Ennek a kiteljesedésének tetőpontja 1780 és 1810 között a virágzó klasszicizmus kora. Haydn, Mozart és Beethoven kora, akik mellett eltörpültek, elfelejtődtek Bécs többi mesterei, még azok is, akik életükben népszerűbbek, ismertebbek, mi több, elismertebbek voltak a három óriásnál.

A romantikus korszak kezdetének meghatározásához néhány igen érdekes megnyilatkozással rendelkezünk, melyekből megtudhatjuk, mit jelentett a „romantikus" szó a kor művelt embereinek 1800 táján.

Az irodalomra vonatkoztatva „vannak akik a romantikát Rousseautól, mások a *Sturm und Drang*-tól számítják. Ez már egymagában is arra mutat, hogy itt olyan tendenciák kavargásáról van szó, melyek voltaképpen a feudális kötöttségek ellen irányultak, s ellentmondásaik ellenére az emberi felszabadulás irányában hatottak. A XVIII. század második fele, a polgári forradalommal terhes, és az azt megélő időszak tele van ilyen előrelendítő (bár sokszor vissza is hőkölő) irányzatokkal. A művészet már nem szorul azokra a példákra, amelyeket a reneszánsz és a klasszicizmus óta a klasszikus ókor nyújtott, hogy kifejezze az ember lényegét. Másfajta minták után néz, lényegében azért, hogy kifejezze önmagát, önmaga korszerű lényegét, amelyet e háborgó korban voltaképpen csak keres, s nem egyszer csak az ellentétek után kapkodva próbál megragadni."[2]

Friedrich Schlegel így ír 1798-ban: „A romantikus költészet az egyetemesség haladó költészete. Rendeltetése nemcsak az, hogy a költészet szétkülönült műfajait ismét egyesítse, és a költészetet összekapcsolja a filozófiával

[1] Szabolcsi Bence: A zene története. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1940. 265. 1.
[2] Horváth Károly: A romantika. Gondolat, Budapest 1965. 16. 1.

és a retorikával. Szándéka és feladata költészet és próza, zsenialitás és kritika, műköltészetet és természetes költészetet is hol keverni, hol vegyíteni, a költészetet élővé, és társassá, az életet és a társadalmat költőivé tenni."[3]

„A világot romantizálni kell. Akkor újra megleljük eredeti értelmét. Romantizálni annyi, mint minőségileg meghatványozni... Ha a közönségeset magas értelemmel, a megszokottat titokzatossággal, az ismerőst az ismeretlen méltóságával, a végest végtelen ragyogással ruházom fel: romantizálom őket" vallja Novalis.[4]

De kanyarodjunk vissza a zenéhez. E. T. A. Hoffman 1810 júliusában így ír az A. M. Z.-ban Beethoven ötödik szimfóniájának ismertetésében:

„Haydn és Mozart az új hangszeres zene megalkotói, először fedezték fel a művészetet a maga teljes pompájában; aki teljes szeretettel szemlélte azt és legbelsőbb értelméig hatolt — Beethoven. Beethoven zenéje kitárja előttünk az óriási és meghatározhatatlan világát... Beethoven lelke mélyén van a zene romantikája, amelyet műveiben hatalmas szellemmel és elmélyülten fejez ki. A kritikus ezt soha nem érezte erősebben, mint ebben a szimfóniában, amelyben jobban, mint többi műveiben, a romanticizmus egyre fokozódó emelkedésben nyilatkozik meg a befejezésig... A kritikus úgy hiszi, néhány szóban összegezheti véleményét a mester e nagy műalkotásáról, ha azt mondja: lángelme alkotása, melyet gondos figyelemmel és látványosan dolgoztak ki a zenei romanticizmus igen magas fokán."[5]

Haydn 1809-ben meghalt és halála majdnem egybeesik Beethoven ötödik szimfóniája megjelenésével, melyet, mint láttuk, a kritika teljesen romantikus kompozíciónak tekint.

A zongora fejlődése új állomáshoz érkezik 1773-ban. J. A. Stein „német mechanikájával", melyet Mozart igen nagyra értékelt. A klarinét a XVIII. század végén még egyszerű, öt-hat billentyűs hangszer.[6] 1810 után a billentyűk számának növekedésével egyidejűleg Müller Iván rigai születésű klarinétos már a modern 13 billentyűs hangszer konstruálásán munkálkodik. Ilyen módon stílus és annak hordozója, zene és hangszer egyaránt determinálják a tárgyalt korszak időtartamát. Ami 1770 előtt van előkészület, felkészülés, ami 1810 után végbemegy, már a romantikába torkollik.

Évszázadok fejlődése eredményeként e korszak nagy- és kismestereinek műveiben nyer végleges megfogalmazást a szonáta mint tétel és mint ciklikus hangszeres forma egyaránt. A korszak reprezentatív hangszeres formái az elmélyült, komoly hangvételű szimfónia és versenymű (zongoraverseny!), vonósnégyes, a már könnyedebb, vidámabb, „plebejusi" hangvételű (szabadtéri) fúvós szerenád és divertimentó.

Burney bécsi tartózkodása idején 1770-ben a következőket írja: „Az Arany Ökör nevű vendégfogadóban, ahol elszállásoltam magam, az étkezéskor minden délben és este zene volt; de rendszerint rossz volt, különösen egy fúvós hangszerekből álló együttes, akik sohasem hiányoztak, hogy rákezdjenek. Ez kürtökből, klarinétokból, oboákból és fagottokból állt."[7] Nem helytálló tehát az a közlés, mely szerint „joggal feltételezhetjük, hogy a hangszer (klarinét) csak 1770 után nyert polgárjogot a császárvárosban (Bécsben), noha

[3] Horváth Károly: id. mű 143. l.
[4] Horváth Károly: id. mű 145—146. l.
[5] H. C. Robbins Landon: Essays on the viennese classical style. Barry and Rockliff; The Cressent Press, London 1970. 173. l.
[6] Tekintsünk el Anton Stadler c-ig meghosszabbított „basszet"-klarinétjától, mely nem terjedt el a használatban.
[7] Charles Burney: Tagebuch seiner Musikalischen Reisen durch Flandern, die Niederlande und an Rhein bis Wien. Hamburg 1773. 246. l.

egyesek már korábban is felléphettek ott."[8] Tény, 1772. december 17-én egy Lotz nevű klarinétos már versenyművet ad elő Bécsben.[9]

Mozart 1777—78-as párizsi utazása során ismeri meg alaposan a klarinét lehetőségeit és ezeket írja apjának Mannheimből 1778. december 3-án: „ach, bár csak volnának klarinétjaink! — nem is hiszi, milyen isteni hatást vált ki egy szimfónia fuvolákkal, oboákkal és klarinétokkal".[10] Ez a klarinét iránti mélységes vonzalom a szó szoros értelmében elkíséri élete végéig, gondoljunk csak az A-dúr klarinétverseny (K. V. 622) keletkezésének időpontjára! Az ő két remekművével: az Esz-dúr kvintettel zongorára, oboára, klarinétra, kürtre és fagottra (K. V. 452) és a zongora, klarinét, viola összeállítású „Kegelstatt-trió"-val (K. V. 498) vonul be a klarinét a zongorás kamarazene-irodalomba. A zongorakvintett bemutatójáról Mozart így írt apjának: „A színházban is nagyon jól sikerült az Akadémiám. Két nagy koncertet írtam, azután egy kvintettet oboára, klarinétra, kürtre, fagottra és zongorára, amelyek rendkívüli sikert arattak; én magam a legjobbnak tartom, amit még életemben írtam. Kívántam, bárcsak meghallgathatta volna! és milyen szépen adták elő!"[11] Mozartnak e két művében a klarinét már egyenrangú szólammal van jelen, ellentétben pl. Ph. E. Bach „Sei sonate" klarinétszólamával, amely csak a csembalo jobbkézben írott dallamát erősíti.[12] Fájdalmas tény, hogy Mozart, a zseniális zongoraszonáták komponistája, aki rajongott a klarinétért és akinek a kor egyik legkiválóbb klarinétosa — Anton Stadler — volt a barátja, nem írta meg az első klarinét-zongora szonátát.

A XVIII. század elején még kellemetlen hangú klarinét[13] a század végére már az egyik legnépszerűbb fúvóshangszerré lesz. Az 1795-ben megnyitott párizsi Conservatoire 12 klarinéttanára 104 növendéket tanít[14]; a napóleoni háborúk idején Európa katonazenekaraiban 55 000 klarinétos játszik.[15] Számos kiváló klarinétművész működik már ugyanebben az időben fejedelmi, udvari zenekarokban Párizstól Szentpétervárig, Stockholmtól Nápolyig. Közülük a legjelentősebbek nem egy alkalommal szerepelnek szólistaként Bécsben, a Stadler fivérek mellett.

A szólóművek iránt egyre nagyobb a kereslet, ugyanakkor kisebb, exkluzívabb közönség számára a versenyművek mellett másfajta kompozíciók is szükségesek. A hangszerjátszás technikájának fejlődése a szólókoncert mind virtuózabb követelményeinek irányában hat, ezzel egyidejűleg más tendenciák is szembetűnővé válnak a társas zenélés területén.

„A XVIII. század második felének zeneéletében olyan tényezővel találkozunk, amelynek jelentősége alapvetően más és — hangsúlyozzuk — többet nyomott a latba, mint napjainkban, ez a dilettantizmus. A dilettáns zenélés elválaszthatatlanul kapcsolódik a kor egész társadalmi kultúrájával. A fejedelmi és nemesi házak zeneművelése a kultúra ezen ágának hordozója, adta egyaránt az opera és a szimfónia fejlődésének az alapját. A kamaramuzsika területén korszakalkotóan hatott az önálló zongoramuzsika kifejlesztésére, kapcsolódva a csembalóról a pianofortéra történő átmenettel, és ilyen

[8] Oskar Kroll: Die Klarinette. Bärenreiter, Kassel 1965. 39. l.
[9] Carl Ferdinand Pohl:Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät. Wien 1871. 57. l.
[10] Mozart Briefe und Aufzeichnungen. Bärenreiter, Kassel II. 517. l.
[11] Mozart Briefe . . . III. 1784. április 10.
[12] Editio Musica Budapest 1962.
[13] Helmut Boese: Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Dresden 1940. 13. l.
[14] O. Kroll: id. mű 45. l.
[15] O. Kroll: id. mű 46. l.

módon a polgárságot is bekapcsolja a zeneművelők körébe. Kiváltképpen Bécsben játszott a dilettantizmus, a hercegi házak nyilvános és privát életének nyomán, döntő szerepet és kapta (a város) a »valóságos zongorabirodalom« nevet."[16]

Ez a dilettantizmus nagy vitákat és éles kritikákat váltott ki a maga virágzása, majd hanyatlása idején,[17] „de ez a házimuzsika fontos kulturális missziót teljesített a maga hatalmas elterjedettségével; mesterségbelileg mindig alaposan kimunkálva — amiről főformája, a szonáta kezeskedett — többségében megóvta a dilettánsokat a sekélyes operettgiccsektől és a lapos szalonzenétől."[18]

A francia forradalom idején osztállyá szerveződő polgárság Európa-szerte a hatalom megragadására készül. Haladó kultúrájának egyik forrása és ihletője a nép kultúrája, a nép művészete. Ennek hatása fokozatosan érezhetővé válik a műzenében, tükröződik Bécs zenéjében is. Példázza ezt a népdal, a ländler, az „all' ungharese", sőt a népies „Gassenhauer" megjelenése a korszak alkotásaiban.

Ebben az objektív társadalmi környezetben, a zeneművészet sajátos fejlődésének öntörvényei nyomán kialakult formában keletkeznek az első zongora-klarinét szonáták a 18. század utolsó éveiben Bécsben, amikor Mozart már halott, Haydn elmúlt hatvan éves, az alig huszonegynéhány éves Beethoven ambícióval telve készült arra, hogy egykor majd átölelje az egész emberiséget.

*

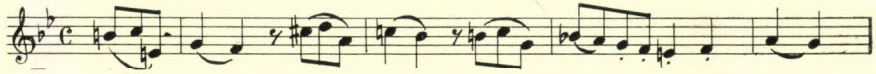
A bécsi mesterek zongora-klarinét szonátáinak sorát a Mozart-tanítvány *Anton Eberl* (1765—1807) kompozíciója, op. 10. no. 2. (B-dúr) nyitja meg, melyet az 1790-es évek derekán (1796?) publikáltak. A mű címe „. . . Grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte . . . accompagnée d'une Clarinette ou Violon obligé et d'une Basse ad libitum . . ." Mint a cím is tükrözi, a vezető szerep a zongoráé, ugyanakkor a másik két szólam szerényebb feladatot kap. Ez a gyakorlat általános volt a 18. század csembaló (zongora)-dallamhangszer összeállítású kompozíciókban. Mozart így ír erről egy apjához intézett levelében 1781. április 8-án: „Ma, miután ezt a levelet éjjel 11 óra körül írom Akadémiánk volt, ahol három művemet adták elő, természetesen újakat, egy Rondeau egy versenyműhöz Brunetti számára, egy szonátát »accompagnement«-tal hegedűre a magam részére, amelyet tegnap éjjel 11-től 12 óráig komponáltam, de amikor elkészültem azzal, csak az »accompagnement« szólamot írtam meg Brunetti részére, a saját szólamomat fejben tartottam."[19] Még jóval későbbi időből is találunk erre példát: Franz Danzi (1763—1826) zongora-klarinét szonátája „Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement de clarinette obligato" címen jelent meg 1818-ban. Eberlnél az a körülmény is közrejátszhatott ebben a koncepcióban, hogy ő maga is kiváló pianista volt. A basszus szólam, mint arra a címből is következtethetünk, jóformán teljesen jelentéktelen, szerepe mindössze a zongora basszus szólamának erősítésére, duplázására korlátozódik.

A szonátaformában íródott első tétel (Allegro spirituoso) főtémája zongo-

[16] Margarethe v. Dewitz: Johann Baptist Vanhall. Diss. München 1933. 1—2. l.
[17] A. M. Z. 1799. dec., 517.
[18] Bruno Studeney: Geschichte der Violinsonate im. 18. Jahrh. München 1911. 116. l.
[19] Mozart Briefe . . . III. 1781. április 8.

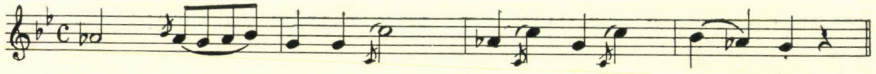
rán szólal meg, melyet a klarinét ismétel, majd két ütem terjedelmű zongorabővítéssel az alaphangnemben zárul. A domináns hangnembe moduláló átvezetés után klarinét intonálja *F*-dúrban az első melléktémát, amely erősen emlékeztet a főtémára.

1. Eberl I. 34-38. ütem



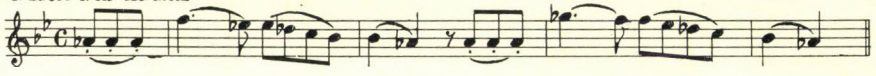
Zongorán ismétlődik a téma első nyolc üteme, majd újabb átvezetés után klarinéton jelenik meg a második melléktéma *f*-mollban.

2. Eberl I. 66-69. ütem



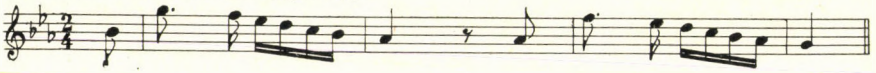
Az ugyancsak a főtémára utaló zárótéma következik ezután dominánson. A feldolgozás a második ütemben gesz hanggal, majd *asz-c-esz-gesz* szeptimmel *Desz*-dúrba modulál. A klarinéton új téma jelenik meg:

3. Eberl I. 119-123. ütem



Tagadhatatlan ennek a témának mozarti eredete, de míg mesterénél a szeksztlépéses ereszkedő szekvencia a kiteljesedés, megnyugvás érzetét kelti a hallgatóban, Eberlnél a növekvő intervallumú szekszt-, szeptim-, majd oktávlépéses indítás a belső feszültség, az izgalom fokozódását illusztrálja.

4. Mozart: Varázsfuvola I. felv. 3. sz. Larghetto, 2/4.



Viszonylag nagy terjedelmű rész készíti elő *b-, f-, c-, g-, d-moll, Esz-*, majd a domináns *F*-dúr érintésével a visszatérést. Itt elmarad a főtéma és mindjárt a második téma (1. példa) szólal meg klarinéton az alaphangnemben. A repriz a továbbiakban megegyezik az expozíció azonos szakaszával, a második melléktéma (2. példa) *b*-mollban, a zárótéma az alaphangnemben áll.

A középső, lassú tétel (Romanze, Andante espressivo 6/8) a szubdomináns hangnemben van. Szabályos háromrészes forma, szerkezete *A—B—A*. Ugyancsak három nyolcütemes szakaszból áll az *A* rész, melyek közül az első és a harmadik azonos, a középső nyolc ütem a domináns *B*-dúrban áll. Az *A* szakasz végén mindkét alkalommal öt ütem terjedelmű utójátékos bővítést találunk. Az *A* rész visszatérésekor a nyolcadmozgásos akkordkíséret helyett tizenhatodtriolás hangzatfelbontásos kíséret van a zongora jobbkéz szólamában. A tétel középső *B* szakaszának hangneme a párhuzamos *c*-moll. Melódiailag az *A* rész témájához hasonló, annak mintegy moll-variánsa.

5. Eberl II. 30-33. ütem



Az *A* részekben a klarinét, a *B* részben a zongora játssza a dallamot.

A harmadik tétel (Rondo, Allegretto) szerkezet szonátarondo:

A — *B* — *A* — *C* — *B* — coda
(T) (D) (T) (S) (T)

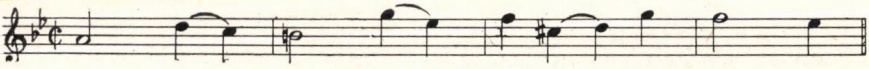
Főtémája vidám hangvételű jellegzetes „bécsi" dallam,

6. Eberl III. 1-4. ütem



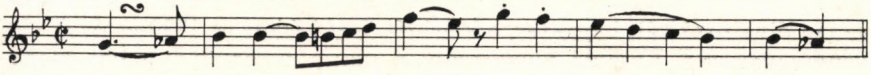
melyet a zongora intonál, a klarinét megismétel. Ezt nyolc ütemes periódus követi *F*-orgonapont felett idézve a téma töredékét, fermátás *F*-dúr lezárással, majd ismétlődik az első nyolc ütem, amikor is a dallam klarinéton, majd zongorán felosztva szólal meg. Hosszabb átvezető rész után szólal meg zongorán a *B* epizód dominánson; éles ellentétet mutat a főtémával és sajátos hatást kelt energikus, de egyben elmélyült jellegével.

7. Eberl III. 53-56. ütem



Lényegében a rondótéma változatának tekinthető a szubdominánson megjelenő *C* epizód,

8. Eberl III. 149-153. ütem



melyet pontozott ritmikával kezdődő négyütemes periódus egészít ki. Ez a ritmikus elem dominál a klarinét szólamban az átvezetőrészben, amely az egyetlen motivikusan kidolgozott terület az egész tételben. Az ezt követő *B* epizód már az alaphangnemben ismétlődik. Rövid, szokványos coda, melyben még egyszer megjelenik a témafej, zárja le a tételt.

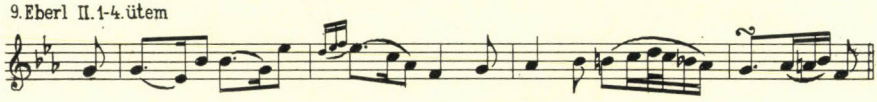
Az op. 10. no. 2. szonáta igazolja azt a megállapítást, mely szerint „a kamarazene Eberl alkotásában a legszerényebb helyet foglalja el, nem a mennyiség, hanem a művek jelentőségének vonatkozásában."[20] „Számos kedvező momentum ellenére megállapítható, hogy Eberl kamarazeneművei a legtávolabbi módon sem közelítik meg zongoraműveit és szimfóniáit. Gyakran hiányzik belőlük az egyes hangszereket összekapcsoló közeg, ami nem zárja ki, hogy alkalmanként különösen finom hangszerelési hatásokat ér el."[21]

[20] F. J. Ewens: Anton Eberl. Dresden 1927. 84. l.
[21] F. J. Ewens: id. mű 90. l.

Mint a *B*-dúr szonáta számos részlete is bizonyítja „az eberli harmonizálás egyik jellemző eszköze a tercrokonság kihasználása, ami semmi képpen sem újdonság 1800 körül, de Eberlhez viszonyítva Haydn, Mozart és Beethoven ritkábban alkalmazza ... Alig fogadhatjuk el, hogy ezt a Mozartnál ritkán használt eszközt saját elgondolásai alapján fejlesztette volna tovább műveiben, sokkal inkább a francia operából vette át azt."[22] A gyakori hangnemváltoztatás Eberl műveiben, amelyet a *B*-dúr szonátában is megfigyelhetünk, már a romantika egyik korai jelentkezése.

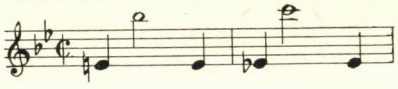
A szonáta klarinétszólama, melynek hangterjedelme d-c^3, nem tartalmaz különösebb technikai problémákat az előadó számára. A lassú tétel főtémájának szépen kiegyenlített hangzással történő megszólaltatása a hangsávváltások miatt már magasabb fokú hangszerkultúrát igényel.

9. Eberl II. 1-4. ütem



Ugyanezt mondhatjuk a harmadik tételben írott nagy hangközök szép intonálásával kapcsolatban is.

10. Eberl III. 76-77. ütem



A zongoraszólam igen gazdag, talán túlzottan gazdag a mű mondanivalójához képest. Ennek ellenére Eberl *B*-dúr szonátája, főképpen annak lassú tétele „mélyen érző, poétikus kedély jellegét viseli, amely kitárja legbelsejét anélkül, hogy hatásra számítana, de éppen ezáltal fejezi ki a legbiztosabban mindazt, ahová a legidegenebbe is be akarunk hatolni."[23]

Johann Baptist Vanhal (1739—1813) érdeklődését már korán felkeltette az újonnan divatossá vált hangszer, a klarinét. Így íródott az 1770-es évek elején klarinétversenye.[24] Későbbi keletkezésű a klarinétkvartett,[25] a hat klarinéttrió[26] és végül a három zongora-klarinét szonáta. Az első két szonátát (*B*-dúr, *C*-dúr) 1801-ben, illetve 1803-ban adták ki,[27] a harmadik (*Esz*-dúr) 1810-ben jelent meg nyomtatásban a Chemische Druckerey-nél.[28] Alexander Weinmann 1973-ban közreadta az *Esz*-dúr szonáta viola-zongora verzióját a bécsi Nemzeti Könyvtárban őrzött korabeli másolt szólamok alapján.[29] A mű címe „Sonate pour le Piano Forte et Viola. p. J. Wanhal. No. 5." Néhány jelentéktelen különbségtől eltekintve, a mű azonos a hegedű, klarinét, viola, csellóra 1810-ben kiadott kompozícióval. Ezt az azonosságot egyik közreadó sem említi, pedig feltehető, hogy a viola-zongora verzió volt az eredeti fogalmazás. Vanhal első

[22] F. J. Ewens: id. mű 103. l.
[23] A. M. Z. 1807. április, 427.
[24] Editio Musica 1973.
[25] Editio Musica 1974.
[26] Edirion Le Duc, Paris.
[27] Alexander Weinmann: Wiener Urtext Ausgaben. Universal Edition Wien 1972. 26. és 28. l.
[28] Doris Stofer előszava a modern kiadáshoz. Schott, Mainz 1971.
[29] Doblinger, Wien.

és második szonátáját Simrock is megjelentette Bonnban 1806 körül „Sonata per il clavicembalo o pianoforte con clarinetto o violino obligato"[30] címen.

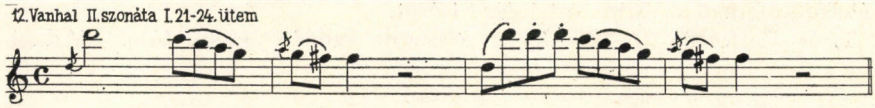
A három szonáta szerkezeti felépítésének összevetése a következőket mutatja:

Az első tétel szabályos szonátaforma megismételt expozícióval mindhárom kompozícióban. Az expozíció felépítése a már kialakult gyakorlatnak megfelelően: főtéma — átvezetőrész, mely a domináns hangnembe modulál — melléktéma —

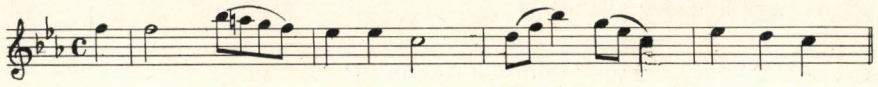
11. Vauhal I. szonáta I. 32-36. ütem



12. Vanhal II. szonáta I. 21-24. ütem

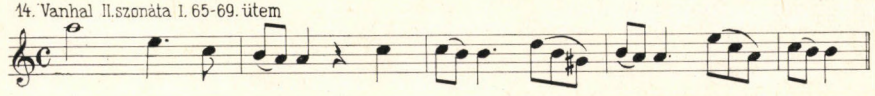


13. Vanhal III. szonáta I. 46-50. ütem



zárótéma, mely a dominánson (a 2. és 3. szonátában), illetve a domináns szeptimen zár (az 1. szonátában). A feldolgozási rész mindhárom szonátában a párhuzamos moll hangnem irányába modulál. Új tematikus anyagot csak a második szonáta feldolgozásában találunk, de ez valójában a főtéma moll variánsa fordított helyzetben.

14. Vanhal II. szonáta I. 65-69. ütem



Harmóniai szempontból a harmadik szonáta feldolgozási része a legváltozatosabb, ahol az is új, hogy zongorakadencia vezet a visszatéréshez. A formailag szabályos ismétlésekben mind a főtéma, (mely a harmadik szonátában rövidített alakban jelenik meg), mind a melléktéma és a zárótémarész az alaphangnemben áll.

A középső lassú tétel az 1. és 2. szonátában szubdomináns, a 3. szonátában domináns hangnemű. Szerkezeti felépítésüket tekintve már változatosabb formákat mutatnak.

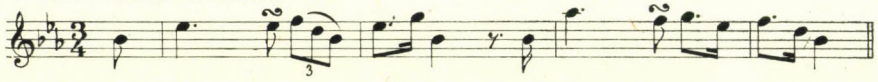
Az első szonáta lassú tétele (Adagio cantabile) kétrészes dalforma:

$$/:A:/ — B — A — B — \text{coda}$$

[30] B-dúr szonáta modern kiadása Mc Ginnis and Marx. New-York 1948. Nakladatelstvi—Rovnost, Brno 1948.; C-dúr szonáta San Antonio: Southern Music, 1968.

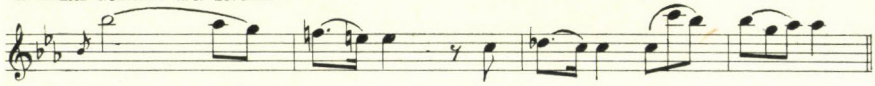
Az A rész először zongorán jelenik meg, majd a klarinét megismétli,

15. Vanhal I. szonáta II. 1-4. ütem



a B rész első alkalommal dominánson, második megjelenésekor tonikán zárul.

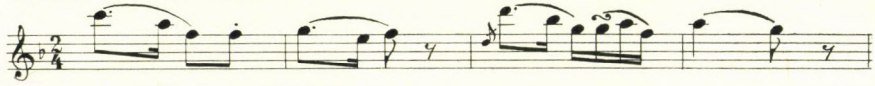
16. Vanhal I. szonáta II. 17-20. ütem



A tételre jellemző az ostinato triolás kíséret.

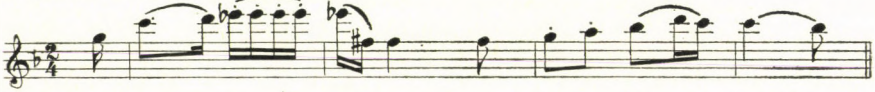
Triós dalforma (A—B—A) a második szonáta lassú tétele (Adagio),

17. Vanhal II. szonáta II. 1-4. ütem



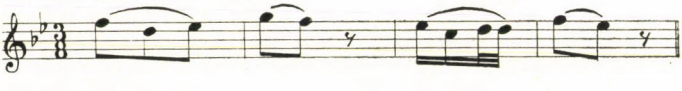
melyben a *B* középrész moll dominánson indul:

18. Vanhal II. szonáta III. 21-24. ütem



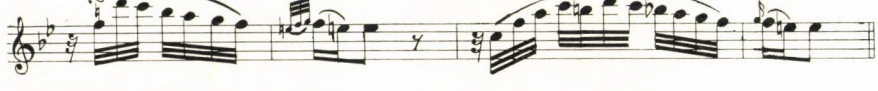
Kéttémájú szonátaformában íródott a harmadik szonáta (Poco Adagio) lassú tétele. A főtéma tonikai

19. Vanhal III. szonáta II. 1-4. ütem



a melléktéma domináns hangnemű.

20. Vanhal III. szonáta II. 21-24. ütem



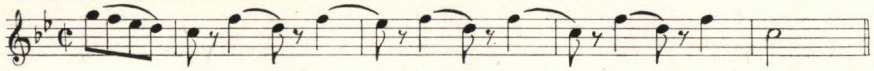
A feldogozásban szubdominánson melléktéma-, majd főtéma-idézeteket találunk. A visszatérésben mindkét téma az alaphangnemben szólal meg.

A rondó különböző változatait találjuk mindhárom szonáta befejező tételében. Az első szonátában

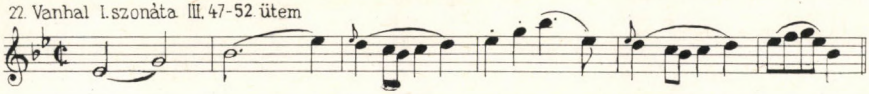
A — *B* — *A* — *C* — /:*A* — *B*:/ — *A* — coda

a szerkezet, az első epizód *(B)* dominánson, a második epizód *(C)* szubdominánsban hangnemben áll.

21. Vanhal I. szonáta III. 16-20. ütem

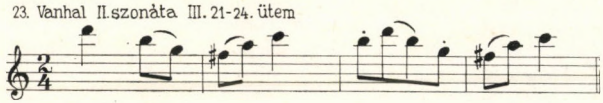


22. Vanhal I. szonáta III. 47-52 ütem



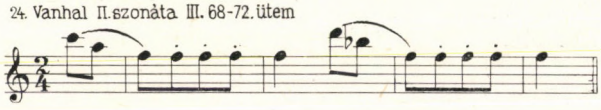
A második szonáta rondó-tétele hasonló felépítésű, de második megjelenésekor az *A — B* rész nem ismétlődik. A *B* rész itt is dominánson

23. Vanhal II. szonáta III. 21-24. ütem



a *C* rész szubdominánson jelenik meg.

24. Vanhal II. szonáta III. 68-72. ütem

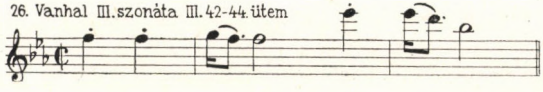


Szonáta-rondó a harmadik szonáta befejező tétele, melynek szerkezete

A — B — A — C — A — coda

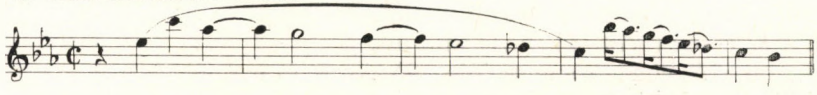
Az első epizód *(B)* dominánson*

26. Vanhal III. szonáta III. 42-44. ütem



a második *(C)* szubdominánson szól, és valójában feldolgozás jellegű.

27. Vanhal III. szonáta III. 93-97. ütem

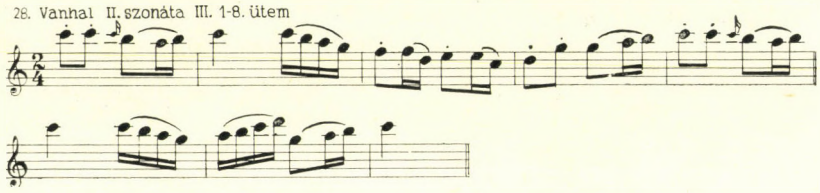


Vanhal klarinétra írott kompozícióinak jellegzetessége, hogy klarinétszólamaiban megközelítőleg sem használja ki a hangszer nagy hangterjedelmi adta lehetőségeket. Így van ez a koncertben és a kvartettben, ahol egyértelműen klarinétot ír elő. Ugyanezt tapasztaljuk a három zongora-klarinét szonátában, amelyek nem egyértelműen klarinétra íródtak. A klarinét hangterjedelme a három műben a következő: 1. a—d^3, 2. d^1—e^3, 3. g—esz^3.

A példák számozásából a 25. technikai okokból kimaradt. (A szerk.)

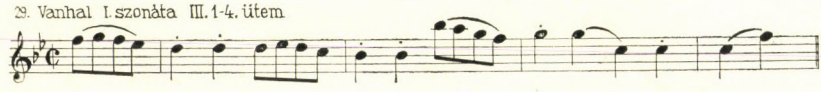
Mindhárom szonátában a klarinét intonálja az első tétel témáját, a zongora kíséretet játszik, jelezve, az „obligát" hangszer fontosságát. A továbbiakban gyakori a két hangszer szerepének felcserélése. Az a körülmény, hogy a klarinét alsó hangsávja részben kihasználatlan marad, kissé egyhangúvá teszi ezt a hangszínkombinálást. Ugyanakkor nem érvényesül eléggé a klarinét másik jellemző sajátossága: virtuóz lehetőségei kihasználatlanok maradnak. Magyarázatképpen az szolgálhat talán, hogy e műveket első sorban műkedvelő amatőrök és nem virtuóz szólisták részére komponálta és mint énekes, elsődlegesen a hangszer kantábilis jellegét kívánta előtérbe állítani. Különösen szembetűnő ez az „éneklő allegro" és a lassú tételek bensőséges melódiáiban. A gyors körtáncok vidám hangulatát idéző zárótételek témái már népzenei inspirációra engednek következtetni, különösen a második szonátában.

28. Vanhal II. szonáta III. 1-8. ütem

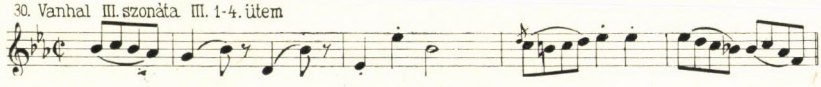


Érdekes hasonlóságot mutat hangulatában az első és a harmadik szonáta rondótémájának kezdete.

29. Vanhal I. szonáta III. 1-4. ütem



30. Vanhal III. szonáta III. 1-4. ütem



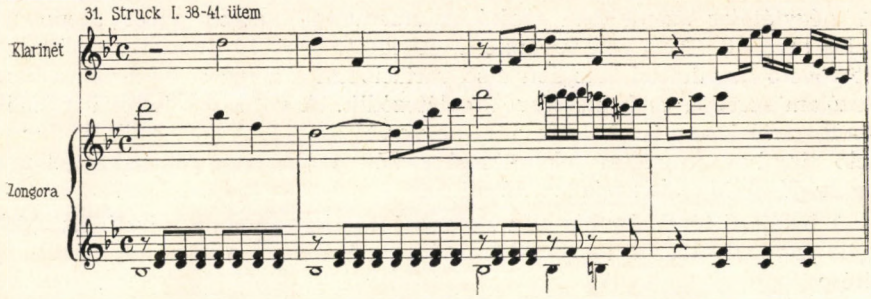
Vanhal szonátáiban még jelentősebb ugyan a zongoraszólam, ami általánosan jellemző a 18. század irodalmára, de e művek mindvégig valóban expresszívek, bennük ügyesen oldódik meg a két különböző jellegű hangszer egyesítése. A három zongora-klarinét szonáta is bizonyítja, hogy Vanhal „nem csak a kort és annak ízlését használta, hanem segítette is azt, amennyiben kamatostól visszaadta mindazt, amit kapott."[31]

Paul Struck (1776—1820) „Grand duo pour le Pianoforte et Clarinette ou Violon op. 7." című kompozíciója először Bécsben jelent meg 1804-ben,[32] majd Simrock is kiadta Bonnban 1807-ben. Struck kompozíciója a címmel ellentétben valójában négy tételes szonáta.

Az első tétel ünnepélyes jellegű, 22 ütem terjedelmű, szabad szerkezetű Adagio bevezetéssel indul a zongorán, majd bensőséges dallam szólal meg a klarinéton. Szonátaformában írott Allegro következik ezután. Témája hangzatfelbontásos dallam, melyet a klarinét intonál. Ismétlésekor a zongorán megjelenő dallamhoz a klarinét imitációs kíséretet játszik.

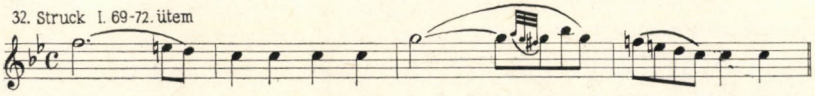
[31] A. M. Z. 1814 január, 38.
[32] Artaria (M. G. G. XII. 1617.)

31. Struck I. 38-41. ütem



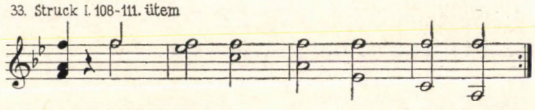
Az átvezető rész után, melyben a zongoráé a vezető szerep, dominánson a zongorában indul a melléktéma,

32. Struck I. 69-72. ütem



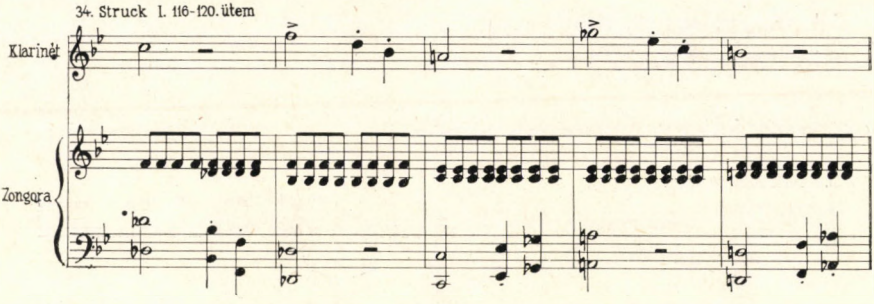
melyet a klarinét visz tovább. Hosszabb átvezető rész után a domináns hangnemben zongorán megjelenő zárótémát folytatja a klarinét. A dominánson záró expozíció ismétlését a príma voltában Beethoven I. szimfóniájának első tételéből ismert átvezető ütemekre emlékeztető megoldással készíti elő:

33. Struck I. 108-111. ütem



Hasonlóképpen modulál a seconda voltában *b*-mollba. A feldolgozás a főtéma első ütemének moll alakjával indul,

34. Struck I. 116-120. ütem



majd szubdominánson megjelenik a melléktéma is. A visszatérés lényegesen rövidített alakban ismétli az expozíciót, mindhárom téma az alaphangnemben szól.

A szubdominánsban álló lassú tétel (Adagio non tanto) kétrészes szonáta, melyben a feldolgozás helyén két ütem terjedelmű moduláció vezet az alaphangnembe. A tétel formai felépítése

$$A — B — A — B^1 —$$ coda.

A fő- és melléktéma is klarinéton jelenik meg mindkét alkalommal.

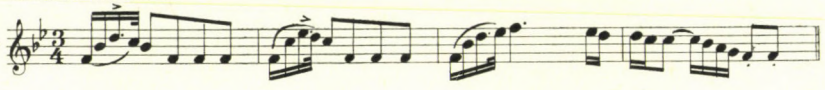
A négytételes szonátában szokásos „menueto" helyén páros ütemű variációs tétel áll (Aria con variazioni, Allegretto). A 16 ütem terjedelmű témát követő tizenhatod mozgású első variációban a zongora dominál, a klarinétszólam szerepe csak kísérésre korlátozódik. A panaszos jellegű második, *b*-moll, variációban ismét a klarinété a vezető szerep. A harmadik, *B*-dúr variáció tizenhatodmenetes felelgetései a két hangszeren felosztva jelennek meg, majd rövid coda zárja le a tételt.

A befejező tétel „Rondo alla Polacca" (Moderato) címet viseli. Ez a jelölés itt szerepel először zongora-klarinét szonátában.[33] A tétel szerkezeti felépítése

A — *B* — *A* — *C* — *A* — *D* — *A* — coda.

A nyolc ütemes téma visszatérésekor minden alkalommal más-más kísérettel jelenik meg.

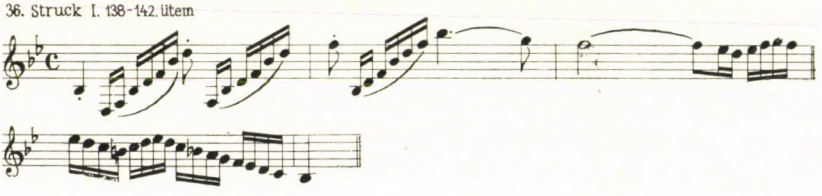
35. Struck IV. 1-4. ütem



A három rövid epizód (*F*-, *Esz*-dúrban és *g*-mollban) sem zenei anyagát, sem jellegét tekintve nem különösen egyéni.

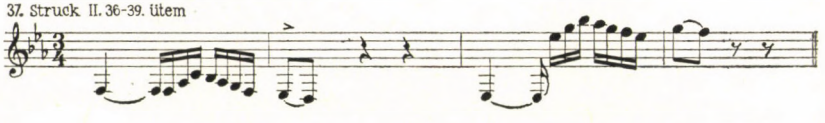
Struck kompozíciójában a klarinét szerepe nagyobb és alkalmazása lényegesen sokoldalúbb, mint Eberl, vagy Vanhal szonátáiban, aminek két oka van. Az egyik ok kétségtelenül az, hogy a művet eredetileg klarinétra írta, kihasználva a hangszer teljes alsó hangsávja adta lehetőségeket a mozgékonyság

36. Struck I. 138-142. ütem



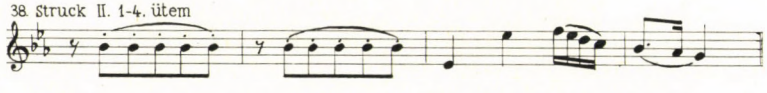
és expresszív jelleg bemutatására egyaránt:

37. Struck II. 36-39. ütem



Ügyesen használja ki a klarinét kifejező hangszínének érzékeltetésére az Adagio tétel recitáló jellegű indítását

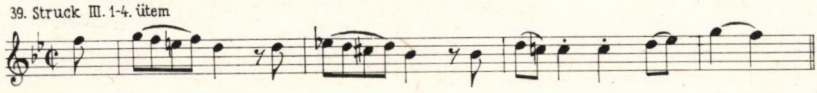
38. Struck II. 1-4. ütem



[33] F. Tausch és J. G. H. Backofen egy-egy versenyművénél már korábban is szerepel ez a jelölés.

és lágyan éneklő, könnyed tónusát a variációs tétel témájának exponálásánál:

39. Struck III. 1-4. ütem



Struck duójában a klarinét hangterjedelme $d—b^2$, a zongoraszólam viszonylag egyszerű. Végső soron ma is teljes egészében egyetérthetünk a mű bonni kiadása alkalmából megjelent értékeléssel: „Az ismertető nem találja a feltüntetett »nagy«-ságot, annál inkább olyan duót, amelyet nem minden gondolat, értelem és ízlés híjján írtak. Az első Allegro igen jó, terjedelmesen és meglehetősen komolyan kezelt, az Adagio nem éppen pompás, de kellemes meghallgatni; majd néhány ügyes variáció és végezetül egy Alla Polacca következik, vidámak és incselkedőek. Néhány apró hebehurgyaságot leszámítva az egészet dicséretre méltó gondossággal írták és a hangszerek jó kölcsönös kapcsolatban állnak, mindegyik előnyösen mutatkozik be. Az átjátszáskor mindjárt tapasztalható, hogy a szerző különösen jól tudja kezelni a klarinétot. Ezzel sokkal jobban hat a mű, mint hegedűkísérettel... Az egész mű előadása nem nehéz; csak egyes helyek kényesek egy kissé és nem olyan könnyűek, mint amilyennek látszanak."[34]

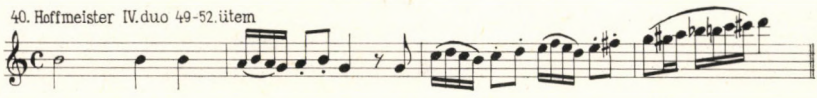
Franz Anton Hoffmeister (1754—1812) hat zongora-klarinét duójának megjelenési időpontja kérdésében eltérőek az álláspontok. Az egyik az 1790-es évek végére[35], a másik 1812-re teszi a megjelenés idejét.[36] A művek eredeti címe „Six duos pour le Piano et Clarinette par Fr. A. Hoffmeister". A hat duó valójában hat, szabályos, ciklikus zongora-klarinét szonáta. Csupán az ötödik duó képez kivételt a sorozatban, amelyik két tételes, de erre nem egy példát találunk Haydn és Beethoven szonátái között.

Hoffmeister hat duójának nyitó allegro tételei szabályos szonátaformában íródtak, de felépítésükben igen változatosak. A nyitó tételek megtartják az expozíció szabályos szerkezetét:

főtéma (T) — melléktéma (D) — zárótéma (D),

de ugyanakkor lényeges különbségeket is tükröznek. Eltéréseket találunk hangnemi kitérésekben, a Haydnra emlékeztető monotematikus szerkesztésben,

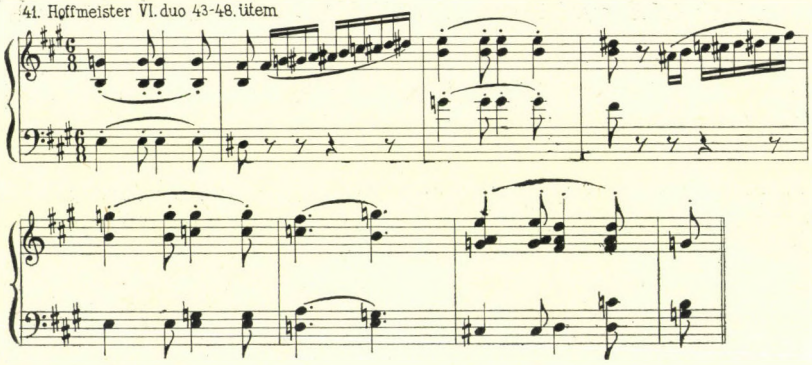
40. Hoffmeister IV.duo 49-52.ütem



a melléktémák (melléktémacsoportok) megjelenítésében a klasszikustól a romantikus formaalkotás előrevetítéséig. A hatodik, *A*-dúr duó első tételének expozíciójában már a romantika formaképzésére mutat a melléktémának domináns *e*-mollban (!) történő bemutatása,

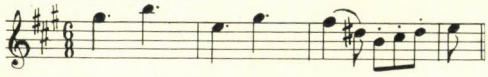
[34] A. M. Z. 1807. január, 288.
[35] R. I. S. M. Einzeldrucke vor 1800. Bärenreiter, Kassel... IV. 366. 1.
[36] Hoffmeister: Duo A-dur. Schott, Mainz. Doris Stofer előszava.

41. Hoffmeister VI. duo 43-48. ütem



majd ennek a dúrparalellben való megszólalása (*G*-dúr), mely modális kitérés a főhangnemhez viszonyítva. A szokásos domináns hangnemhez (E-dúr) csak a második melléktémacsoport kanyarodik vissza.

42. Hoffmeister VI. 70-73.



A kidolgozási részek anyagát lényegében a már exponált témák adják. A visszatérésekben a témák a klasszikus szonátaformában szokásos transzpozícióban jelennek meg.

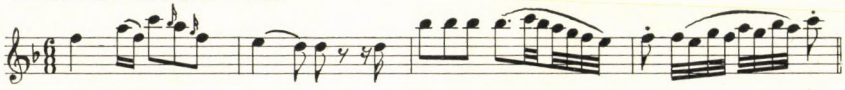
A lassú tételek még változatosabb formákat mutatnak. Az első duó lassú tétele (Adagio) szonátaformálás jegyében indul. Témája

43. Hoffmeister I. duo II. 1-4.



Melléktéma jellegű az *F*-dúrban induló és a klarinéton megismételt anyag,

44. Hoffmeister I. duo II. 14-17. ütem



mely a zárlat után *g*-mollba modulál és rövidesen visszaérkezik az alaphangnembe; jellegét tekintve inkább középrész, mint kidolgozás. A valóságos tematikus visszatérés csak később következik, de hiányzik az első alkalommal *F*-dúrban megjelent anyag. Lényegében tehát egy sajátságos, nagy középtagú visszatérő formával van dolgunk.

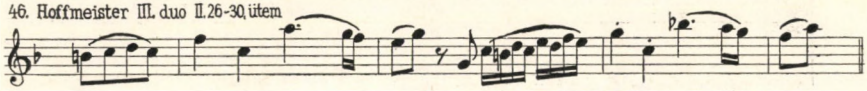
Triós fomát mutat a harmadik duó gavottos indítású Andante tétele.

45. Hoffmeister III. duo II. 1-4. ütem



A főrész háromtagú, bővített középtaggal és rövidített harmadik taggal. Ugyancsak háromtagú a nagyméretű *F*-dúr triórész is.

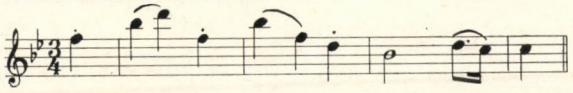
46. Hoffmeister III. duo II. 26-30. ütem



A triórész motívumát használja fel a visszavezetés. A főrész — külső bővítéstől eltekintve — változatlanul jelenik meg a visszatérésben.

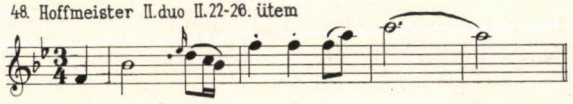
Táncos jellegű „menüett" a második duó Andante cantabile jelzésű középső tétele.

47. Hoffmeister II. duo II. 1-4. ütem



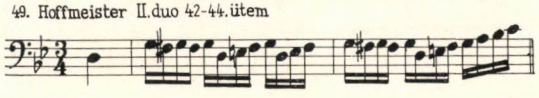
Nagy háromrészes forma, két trióval. A háromtagú főrészt az ugyancsak *B*-dúrban tartott kéttagú trió követi.

48. Hoffmeister II. duo II. 22-26. ütem



Kéttagú a paralell moll hangnemben álló második trió is,

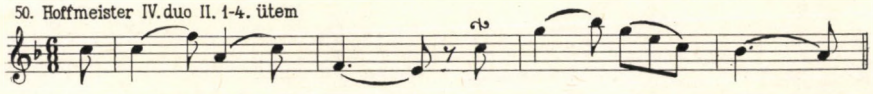
49. Hoffmeister II. duo 42-44. ütem



melyben a második tag nyitva marad a bővítés után és kadenciával vezet vissza az alaphangnem dominánsára. A tételt a variált viszatérést követő coda zárja.

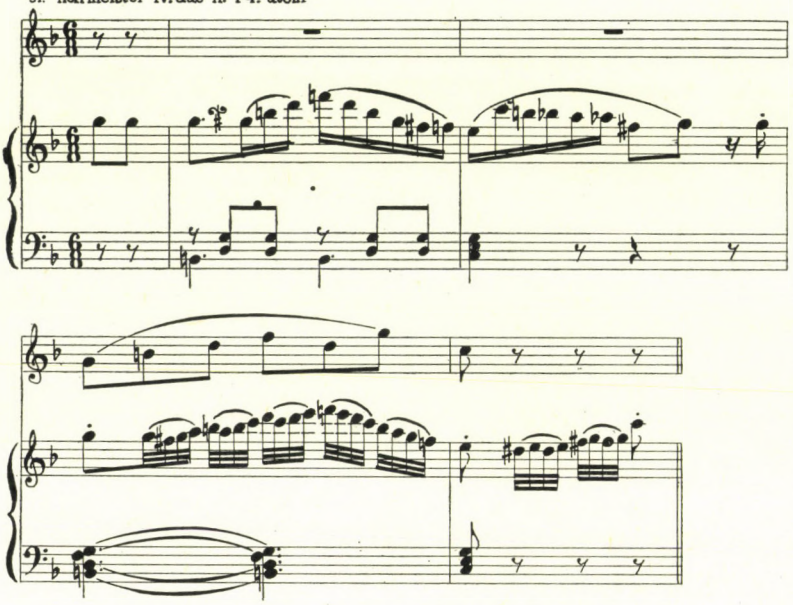
Kidolgozás nélküli „barokkos" szonátaforma a negyedik duó „Poco adagio" tétele,

50. Hoffmeister IV. duo II. 1-4. ütem



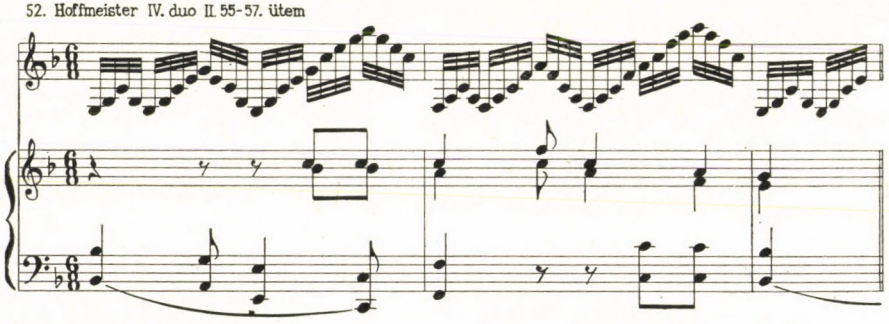
Az expozíció melléktémája

51. Hoffmeister IV. duo II. 1-4. ütem



helyett a visszatérés analóg részében a klarinét hangzatfelbontásaival új zenei anyag megjelenésének érzetét kelti.

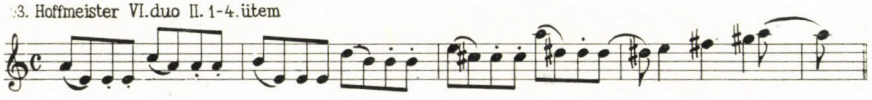
52. Hoffmeister IV. duo II. 55-57. ütem



Az átvezetés anyaga az expozícióban és a visszatérésben azonos.

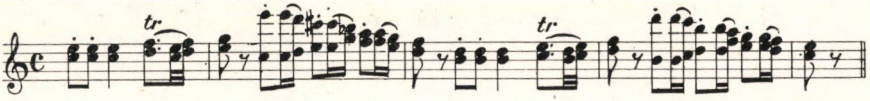
Klasszikus szonáta építkezésű a hatodik duó „Adagio ma non troppo" tétele. A főtéma

53. Hoffmeister VI. duo II. 1-4. ütem



megismétlése után hosszabb átvezetés következik, mely a paralell dúr hangnembe modulál, ahol a melléktéma megjelenik.

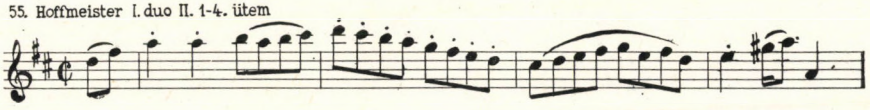
54. Hoffmeister VI. duo II. 1-4. ütem



A zárótéma a főtémát idézi, ritmikájuk is egyezik. A kidolgozási rész a főtéma motivikáját fejti ki viszonylag tömör szekvenciákban. A visszatérés az expozíció transzponált formája, kisméretű bővítéssel.

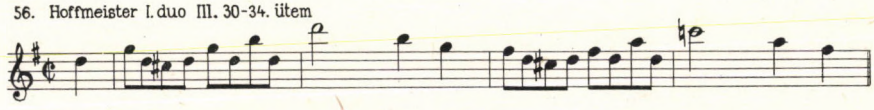
A befejező tételek is igen különbözőek mind a hat duóban. Kisrondó az „Allegro Assai" jelölésű finálé az első duóban. A rondótéma

55. Hoffmeister I. duo II. 1-4. ütem



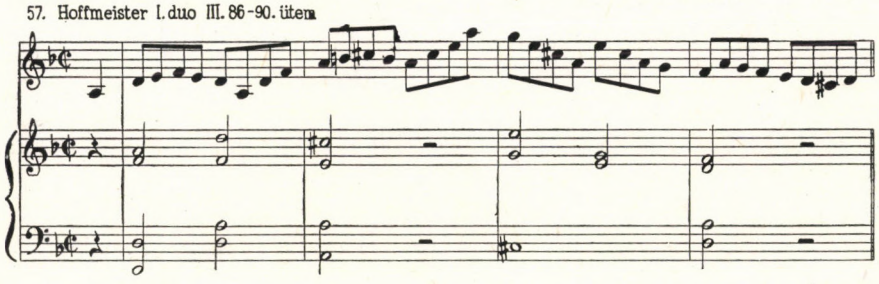
háromtagú (a—b—a). Háromtagúságot mutat a szubdomináns hangnemben megjelenő első epizód is.

56. Hoffmeister I. duo III. 30-34. ütem



Rövid visszavezetés után csonka visszatéréssel szólal meg a rondótéma első tagja. Az ugyancsak háromtagú második epizód *d*-mollban indul,

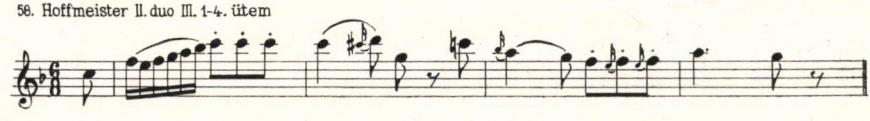
57. Hoffmeister I. duo III. 86-90. ütem



visszatérése erősen kibővített. A visszavezetés után teljes terjedelemben szerepel a rondótéma, melyhez még bővítés is járul. A tétel rövid codával záródik.

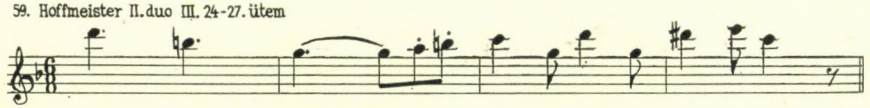
A második duó „Rondo Allegro" befejező tételének témája

58. Hoffmeister II. duo III. 1-4. ütem



kettős periódus, melynek zárlata a domináns felé moduláló átvezetéssel bővül. Melléktéma-szerű a C-dúr epizódanyag,

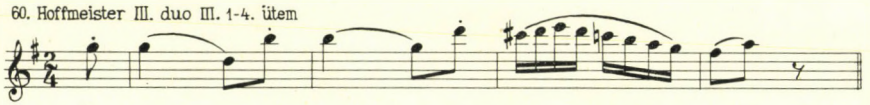
59. Hoffmeister II. duo III. 24-27. ütem



noha pontos visszatérés helyett a második epizód helyén (*B*-dúrban) csupán néhány ritmikai emlékeztető dallamfrázist találunk. Ilymódon ezt a zárótételt szonátaszerű rondónak is tekinthetjük, mely az úgynevezett „párizsi" szerkezetet is őrzi. A rondótéma utolsó visszatérése két ütemmel bővül.

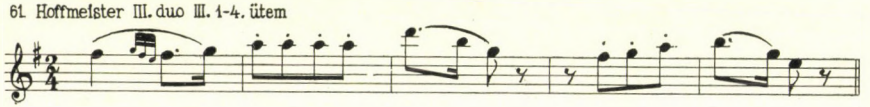
Szabályos szonátaforma a harmadik duó befejező Allegro tétele. Témája könnyed játékosságával Haydn fináléira emlékeztet.

60. Hoffmeister III. duo III. 1-4. ütem



Dominánson jelenik meg a melléktéma,

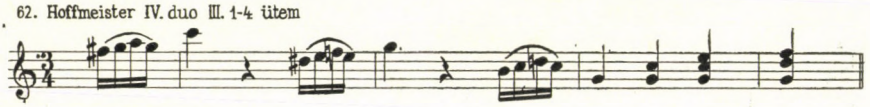
61. Hoffmeister III. duo III. 1-4. ütem



a zárótéma valójában a főtémára utaló idézet az expozíció és a visszatérés végén. A visszatérésben a melléktéma az alaphangnemben áll.

Triós formájú a negyedik duó „Menuetto" finálé ja.

62. Hoffmeister IV. duo III. 1-4 ütem



Főrésze háromtagú, módosított visszatéréssel. A szubdominánsban álló kéttagú triórész

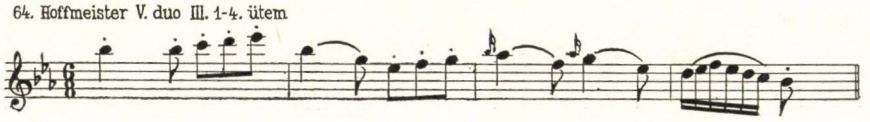
63. Hoffmeister IV. duo III. 60-65. ütem



után a szokásos „da capo" módon változatlanul kapcsolódik a főrész.

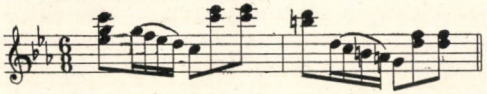
A kéttételes ötödik duó finálé ja „Rondo" (Allegro). A rondótéma

64. Hoffmeister V. duo III. 1-4. ütem

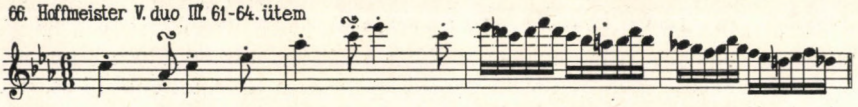


háromtagú, rövidített visszatéréssel. A teljes rondótéma csak a legutolsó visszatéréskor jelenik meg. Közben „álvisszatérés" (*C*-dúrban), csonka visszatérés (*Esz*-dúrban) fogja közre az epizódokat,

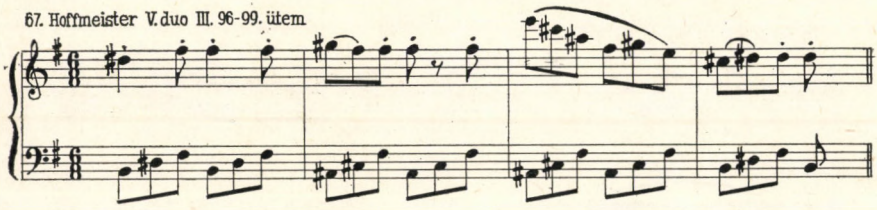
65. Hoffmeister V. duo III. 21-22. ütem



66. Hoffmeister V. duo III. 61-64. ütem



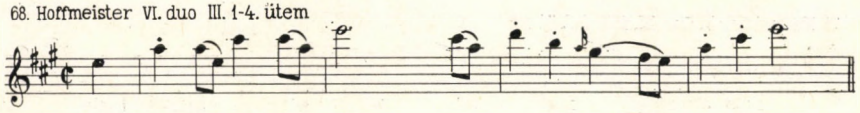
67. Hoffmeister V. duo III. 96-99. ütem



(*c*-mollban, *Asz*-dúrban, *Cesz*-dúrban, emharmonikusan *H*-dúrban írva állnak). Ebben a tételben a „párizsi" rondóforma jellegzetesen „bécsi" változatot öltött.

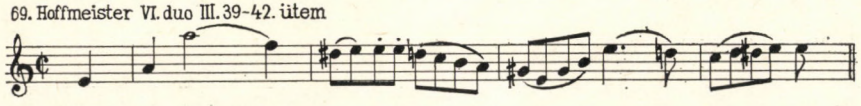
Triós forma a hatodik duó „Allegretto" zárótétele. A háromtagú fórész harmadik tagja duplaméretűvé növekedett.

68. Hoffmeister VI. duo III. 1-4. ütem



A minore hangnemben álló trió szintén háromtagú,

69. Hoffmeister VI. duo III. 39-42. ütem



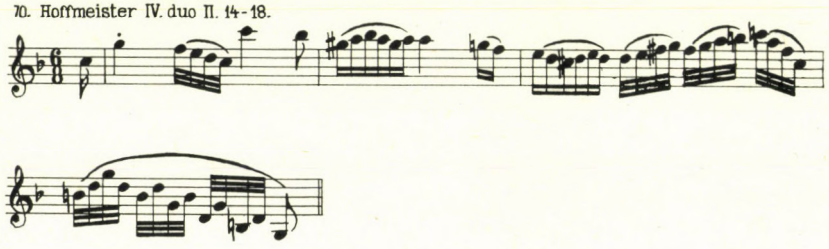
rövidített középrésszel. A fórész erős bővítéssel tér vissza a „da capo" helyén. A megismételt részek kiírt variálásával és a nagy terjedelmű codával a szokásos méreteken túl szétfeszíti és már-már rondószerűvé változtatja a tételt.

Doris Stofer a már idézett előszavában utal arra, hogy a hatodik duó „alapját a Sei Duetti concertanti per Forte Piano, o Clavicembalo et Violino képezi, melyet a szerző saját kiadásában tett közzé 1786-ban." Megállapítja ugyanakkor, hogy „a klarinétszólam egyáltalán nem azonos az eredeti hegedűszólammal; sokkal inkább a kiadó azon törekvését tükrözi, hogy önálló újrafogalmazással szolgálja a fúvóshangszer teljesen eltérő lehetőségeit." A zongoraszólam változatlan marad.

A másik öt duó esetében nem volt lehetőség ilyen vizsgálódásra, de feltételezhető, hogy azok — egy részük, legalábbis — hasonló módon készülhettek. Erre enged következtetni a hangnemek megválasztása (*D, F, g, C*), valamint az a tény, hogy az első négy duó *C*-klarinétra (!) íródott. Az ötödik duóban *B*-, a hatodikban *A*-klarinétot használt a szerző.

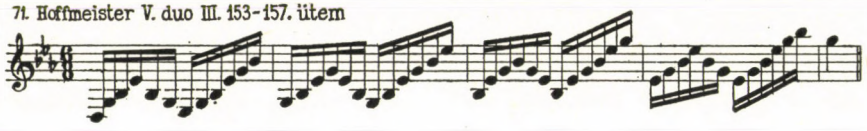
Hoffmeister, akinek egyik klarinétversenyét már 1785-ben hírdeti a Breitkopf katalógus, jól ismeri a hangszer lehetőségeit. A duók klarinétszólamai szemléletesen bizonyítják, hogy szerzőjüket már nem alternatív meggondolás vezette az előadhatóság kérdésében, mint azt még Vanhal, Eberl, vagy Struck esetében tapasztalhattuk. A klarinétszólamok hangterjedelme *d-esz*^{3} között van. Ez a széles ambitus megfelelő lehetőséget nyújt ahhoz, hogy a hangszer valamennyi előnyös tulajdonsága kellően érvényre jusson. Nem egyszer láthatjuk Hoffmeister duóiban azt a törekvést, hogy a klarinét éneklő és virtuóz lehetőségeit összekapcsolva alkalmazza:

70. Hoffmeister IV. duo II. 14-18.



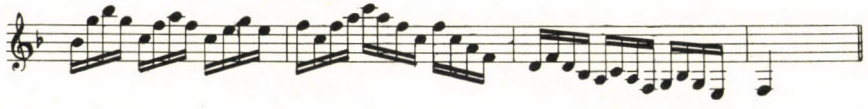
A klarinétszólamokban a diatónia dominál. Igen ritkák a hosszabb skálamenetek. Ugyancsak kevés kromatikus menetet ír klarinétra, azokat is csak *f*^{1} fölött. Gyakran használ akkordfelbontásokat mély fekvésben kíséretként

71. Hoffmeister V. duo III. 153-157. ütem



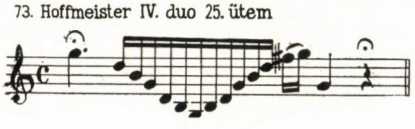
és nagyobb terjedelemben egyaránt,

72. Hoffmeister IV. duo III. 77-80. ütem



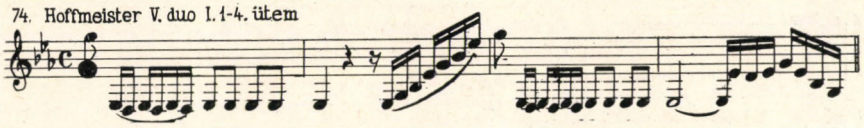
ez a hangszer virtuóz lehetőségeit bizonyítja. Külön kiírt kadenciát is találunk a klarinétszólamban, a negyedik duóban.

73. Hoffmeister IV. duo 25. ütem

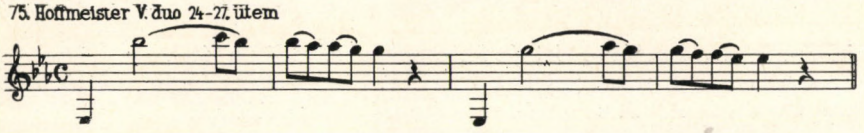


Nem ritkák a nagy ugrások felülről lefelé és ellentétes irányban:

74. Hoffmeister V. duo I. 1-4. ütem



75. Hoffmeister V. duo 24-27. ütem

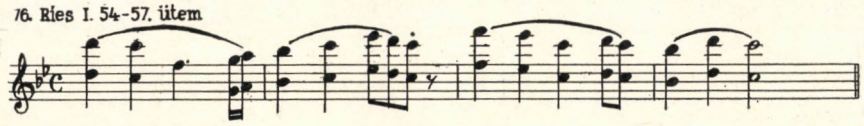


Hoffmeister, aki hozzájárult valamennyi szonátatípus gyakorlati továbbfejlesztéséhez, e hat műben is igen változatos megoldásokat mutat az egyes tételek megformálásában. Ügyesen oldja meg a két hangszer különböző lehetőségeinek összekapcsolását anélkül, hogy bármelyik alárendelt szerepet kapna, vagy akár csak háttérben maradna. Amennyiben nem Mozart, vagy Beethoven mércéjével mérjük a duókat, el kell ismerni, hogy azok alaposan képzett muzsikus könnyed, szórakoztató alkotásai.

Ferdinand Ries (1784—1838) zongora-klarinét szonátája (*g*-moll, op. 29.) a tárgyalt időszak legkésőbb keletkezett alkotása. A mű Simrocknál Bonnban jelent meg 1820 táján, megírásának időpontja 1809.[37]

A nyitó allegro szonátatételt szabadon szerkesztet adagio vezeti be, mely egyben az allegro téma megjelenését is előkészíti. A főtéma harmóniai anyaga (emelt IV szűkítettszeptim — V fok — VII szeptim) a tonika megkerülésével indul. Hasonló körülírással találkozunk a visszatérésnél is. A melléktéma, mely nyugodt, éneklő jellegével éles ellentéte a nyugtalan, zaklatott főtémának, a szonátaformának megfelelő szabványos moduláció után *B*-dúrban jelenik meg;

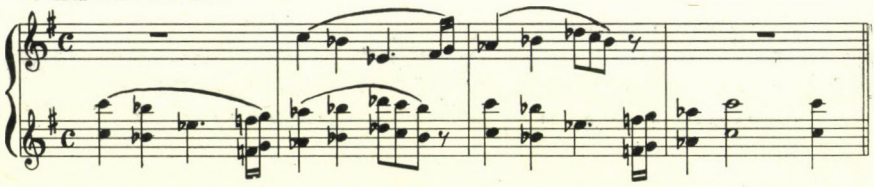
76. Ries I. 54-57. ütem



ezt többféle anyagból szőtt, ellentétes zárótéma követi B-dúrban. A feldolgozás enharmonikus modulációval H-dúrban (Cesz), az előzmények „nápolyi" hangnemébe vezet. Anyaga az expozició tematikájából adódik. A viszatérés lényegében egyezik az expozicióval. A melléktéma az alaphangnem maggiorejaként G-dúrba transzponálódik, a zárótéma variáltan tér vissza. Meglepő effektus a codában a tonika „nápolyi" hangnemében négy ütem terjedelemben megjelenő melléktéma, ahol a klarinét egy ütem eltolódással kánonszerűen imitálja a zongoraszólamot,

[37] Modern kiadás Edition Schott, Mainz 1967.

77. Ries I. 253-256. ütem



majd G-dúrba visszatérve virtuóz futamokkal záródik a tétel.

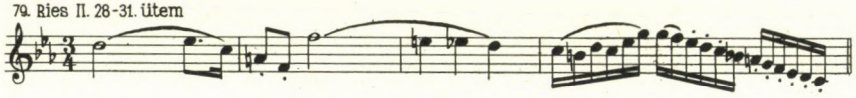
Az Adagio con moto jelölésű lassú tétel háromtagú forma, kettős középrésszel (A—b, c—A). A zongorán megszólaló első periódust,

78. Ries II. 1-6. ütem



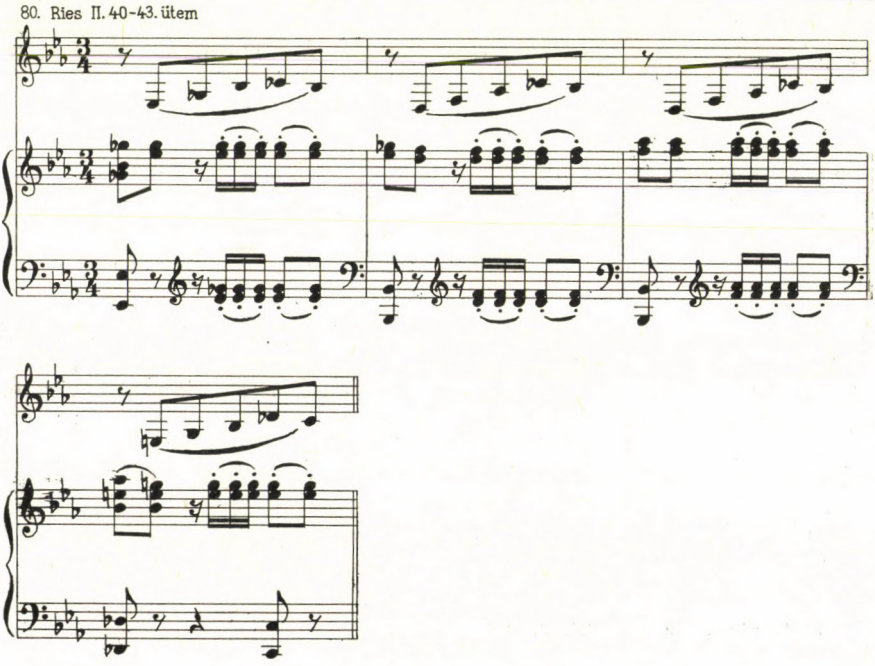
mely erősen emlékeztet Beethovenre, a klarinét megismétli. A bensőséges témát tíz ütem terjedelmű moduláció után mozgalmasabb, B-dúrban induló középrész követi.

79. Ries II. 28-31. ütem



A középrész esz-moll területe hangulatában már a schuberti romatikába hajlik.

80. Ries II. 40-43. ütem



Ezután szekund-szekvenciákkal, mintegy álzárlattal érkezik el a főhangnembe, majd váratlanul, variálva szólal meg a visszatérés, melyhez az átvezetés motívum-idézete képez codaszerű bővítést.

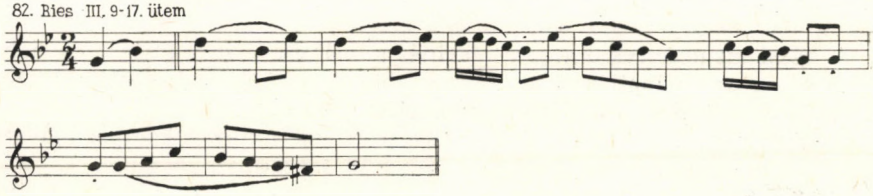
Szonáta-rondó a harmadik, Adagio-Allegro, tétel. Nyolc ütem terjedelmű lassú bevezetés után

81. Ries III. 1-4. ütem



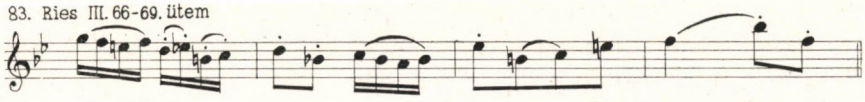
klarinéton szólal meg a borongós hangulatú rondótéma,

82. Ries III. 9-17. ütem



melyet a zongoraszólam megismétel. Néhány ütemes bővítés után ugyancsak klarinéton jelenik meg a rondótémából fejlesztett második téma, melyet a zongora ismétlése után szekvenciális moduláció vezet a paralell *B*-dúr dominánsára. Klarinéton lép be a könnyed, táncos jellegű melléktéma,

83. Ries III. 66-69. ütem



melynek figurációs ismétlése után a zárlat visszakanyarodik az alaphangnembe. A bevezetésből idézett motívum után visszatérésként ismét a rondótéma következik, de most lényegesen megváltozik a második anyag, modulációs iránya pedig a mélyszubdominánst (Asz-dúr) követi. Itt és későbbi megismétlésekor a főhangnem nápolyi hangneme válik tonikává. Az átvezető rész modulál az alaphangnem maggiorejához (G-dúr) és itt szólal meg a melléktéma. Ezt figurációs ismétléssel hozza a zongora is, majd néhány ütem terjedelmű bővítés után a zongoraszólamban hangzik fel a rondótéma, második visszatérésként. A téma folyamatát ismét megszakítja a bevezetés néhány ütemnyi idézete (81. példa), majd a klarinét szólamában exponált rondótéma motivikus anyaga már a codát készíti elő, mely strettaszerűen zárja le a tételt.

Ries szonátájában a klarinétszólam hangterjedelme d-g^3, ami már önmagában is sokat mond. Gondoljunk csak arra, hogy alig egy évvel a mű keletkezése előtt egy ismeretlen szerző milyen elítélően írt a magas hangok túlzott erőltetéséről a klarinéton.[38] Még lényegesebb momentum a hangszer technikai tökélesedése szempontjából, hogy már teljes kromatikus meneteket találunk, a harmadik tételben d-f^2 terjedelemben is, holott idáig általában csak

[38] A. M. Z. 1808. március, 386.

f^1-től felfelé írtak kromatikát klarinétra! A hangszer nagy mozgékonyságának kihasználása mellett a klarinét hangzásbeli gazdagságának és kifejezési lehetőségeinek sokoldalú exponálását is megtaláljuk ebben az alkotásban. Példaképpen utalok a lassú tétel lírai hangzásának (78. példa), a rondó-tétel borongós hangulatú főtémájának adekvát megszólaltatására (82. példa), vagy ezek ellentétére, a grinzingi kiskocsmák vidám hangulatát idéző kedélyes nótázásra (83. példa).

Ries g-moll szonátájában még érződik mestere, Beethoven hatása. Ennek ellenére nem egyszerű epigon alkotása, mert mint láttuk, sok vonatkozásban új, előremutató kompozitorikus elemet és megoldást tartalmaz. Ilyen pl. a már idézett lassú tétel középrészének „schuberti" hangvétele, vagy a zongoraszólam nem egy részlete, melyek már a nagy romantika zongorastílusát, a schumanni zongoratechnikát vetíti előre.

*

A bécsi kismesterek zongora-klarinét szonátáinak jelentőségét és helyét a hangszer irodalmában csak a korszak többi szerzőjének hasonló műveivel történő összehasonlítás alapján értékelhetjük kellően.

Számos régebbi zenei írás említ olyan szerzőket, akiknek kompozíciói „Sonata" megjelöléssel feltehetően ugyancsak a 18. században készültek. Ezek között a következőket találjuk: *Anton Beczwarzowsky* (1754—1823)[39], *Chiapparelli* (1786—?)[40], *François Devienne* (1759—1803)[41], *Charles Duvernoy* (1760—1845)[42], *Samuel Friedrich Heine* 1764—1821)[43], *Jean-Xavier Lefèvre* (1763—1829)[44], *Schimer* (?—?)[45], *Charles David Stegmann* (1751—1830)[46], „Sonates pour clarinette, Pleyel arrangées par Solere", melyeket egy 1796-os Imbault katalógus említ, valószínűleg nem klarinétra készültek eredetileg.[47] Megemlítik *Padre Narciso Casanovas* (1747—1799) három szonátáját klarinéttal[48], de ez a közlés nem nyert megerősítést.

A felsorolt művek közül ma csupán S. F. Heine szonátája[49], valamint J. X. Lefèvre és F. Devienne néhány kompozíciója hozzáférhető.

Heine szonátája (op. 13) 1805 körül jelent meg első alkalommal, Böhme hamburgi kiadónál. A háromtételes kompozíció klasszikus stílusban íródott. Kellemes, ámbár eléggé terjengős mű. Előadásához jó zongorista szükséges, klarinétszólama viszonylag egyszerű.

François Devienne a kor híres fúvóshangszer-játékosa, aki egyaránt elsőrangú fuvolás és fagottista volt, hat szonátát írt klarinétra. Ezek a szonáták op. 28. jelölésűek, így jóval 1800 előtt kellett íródjanak, mint az op. 53. jelölésű műve, melynek keletkezési idejét Fétis 1793-ra teszi[50]. A hat szonáta közül csak az első három maradt fenn a párizsi Conservatoire könyvtárában. „Trois sonates pour clarinette avec accompagnement de Basse" címmel. Az el-

[39] R. Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten . . . Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900—1904. I. 402. l.
[40] Carl Johannson: French Music Publisher's Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century. II. Facsimiles. Stockholm: Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music, II. 1955. II. Fasc. 95. (1785).
[41] Eitner: id. mű III. 191. l.
[42] Fétis: Biographie universelle . . . Firmin-Didot, Paris 1878. III. 100. l.
[43] Eitner: id. mű V. 87. l.; MGG VI. 44. l.
[44] A. M. Z. 1803. augusztus, 106. l.
[45] Hirdetés Madame Bérault kiadójának katalogusában.
[46] Wilhelm Christoph Müller: Aestetisch-historische Einleitung in Wissenschaft der Tonkunst. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1830. II. 169. l.
[47] Johannson: id. mű Facs. App. 15. (1796.)
[48] William S. Newmann: The sonata is the classic era. Chapel Hill, The University of
[49] Modern kiadás Lyle Merrman. San Antonio: Southern Music. é. n.
North California Press 1963. 286. l.
[50] Fétis: id. mű III. 10. l.

ső és a harmadik hangneme C-dúr, a másodiké F-dúr. A klarinét és a kíséret szólama együtt van nyomtatva ebben a kiadásban. A klarinétszólam C-ben kell legyen, mert mindkét szólam azonos hangnemben áll.

Devienne szonátáinak első tételei szonátaformát mutatnak, az expozició ismétlésével. A középső, lassú tételek háromrészesek, az első kettő Adagio, a harmadik „Pastorella Larghetto" feliratú. Az első és a második szonáta záró tétele eléggé konvencionális rondó két terjedelmes epizóddal a domináns, illetve a párhuzamos moll hangnemben. A harmadik szonáta zárótétele háromrészes.

Két dolog szembetűnő Devienne szonátáiban. Az egyik, hogy inkább törekszik virtuóz hatásokra, mint azt később, pl. Lefèvre-nél tapasztaljuk és ebben igazolja Fétis megállapítását, mely szerint: „a művészeket arra serkentette, hogy tökéletesítsék előadásukat és ez hozzájárult a francia zenekarok fejlődéséhez".[51] A másik feltűnő jelenség, hogy bizonyos önállóságot biztosít a kísérő szólamnak. Így pl. négy ütem szünet van a klarinétszólamban a II. szonáta rondójában, amely módot ad arra, hogy a másik szólam kiléphessen az egyszerű kísérő szerepéről; az I. szonáta Adagio tételét egy ütemes bevezetéssel kezdi a kísérő szólam, ami a visszatéréskor megismétlődik.

Jean-Xavier Lefèvre, aki alapításától, 1795-től a párizsi Conservatoire tanára volt 1825-ig, versenyművek, szólók mellett klarinétiskolát is írt. Ebben az iskolában közölte először tizenkét szonátáját, melyek 1802—3 körül önállóan is megjelentek Jeantet kiadásában.[52] Ezek a kompozíciók elsősorban pedagógiai célzattal és nem hangversenyszerű nyilvános előadásra íródtak klarinétra és egy basszus hangszerre, csellóra, vagy fagottra. Az első három eredeti példányát a párizsi Conservatoire könyvtárában őrzik, a kiadvány címe „Trois Grandes Sonates pour Clarinette et Basse op. XII." A harmadik szonátát Georges Migot adta közre a genfi Editions du Siècle-nél 1951-ben, miután 1949-ben megjelentette már az ötödik szonátát is.

Lefèvre szonátái inkább a „Solo" megjelölésű művekre emlékeztetnek a klarinétszólam sokoldalú, koncentráló kezelése miatt, annak ellenére, hogy nem érik el a versenyművek virtuóz nehézségi fokát. Jellemző, hogy a klarinét szólamában egyetlen ütem szünet sincsen, a kísérő basszus szólam csak a legegyszerűbb ritmikai és harmóniai alátámasztást adja. A két hangszer részvétele nem azonos értékű a zenélés folyamatában, nyoma sincsen a szólamok változtatásának a tematikus fejlesztésben, feldolgozásban, ami olyannyira jellemző a 18. és korai 19. századi billentyűs-dallamhangszeres szonátára.

Az első tételek szonátaformában íródtak, csekély tematikus különbséggel, szabályos ismétlődő expozícióval. A melléktéma dominánson, ill. a paralell dúrban jelenik meg. A feldolgozási rész végén fermátát, vagy kiírt rövid kadenciát találunk a visszatérés előkészítéseként. A visszatérések rövidebb terjedelműek, mint az expozíciók, mert elmarad az egyik (fő-, vagy mellék-) téma ismétlése.

A lassú tételek Adagio jelölésűek, széles, éneklő dallamokkal. Szerkezetük hármas tagoltságú.

Az utolsó tétel rondó a szonátákban, szerkezetük A—B—A—C—A. A B-epizódok dominánson, a nagyobb terjedelmű C-epizódok a paralell mollban jelennek meg. A rondók zenei értéke nem túlságosan nagy. Hangszertechnikai szempontból szembetűnő a kromatika használata.

[51] Fétis: id. mű III. 10. l.
[52] Cecil Hopkins: A Dictionary of Parisian Publishers 1750—1950. London 1954. 62. l.

Lefèvre 1803 körül kiadott szonátáiban — Devienne szonátáinak kiadásához hasonlóan — a két szólam együtt van nyomtatva, az első három szonátában B-klarinét van előírva.

*

Az elmondottakból kitűnik, hogy az 1770—1810 közötti virágzó klasszikus korszak ma hozzáférhető klarinét-zongora (clavicembalo)-szonáta irodalma a maga teljességében alig húsz mű, melyeknek több, mint a felét a bécsi kismesterek alkotásai teszik ki.

A bécsi szonáták komponistái kivétel nélkül valamennyien *zeneszerzők*, a Bécsen kívüli szonátaszerzők közül kettő első sorban instrumentalista. Önmagától adódó következtetés, hogy az előbbieknél maga a kompozíció, a mű, *a zenei mondanivaló adekvát, korszerű formába öntése az elsődleges;* a klarinét hangzási és technikai kapacitásának lehetőleg teljes bemutatása — amit a maihoz viszonyított, mechanikailag még fogyatékos hangszer korlátai amúgy is szűkre szabtak — csak másodlagos igény. A nem bécsi szerzők, akik között a korai francia *hangszeres iskola* két kimagasló reprezentánsát találjuk, elsősorban a *klarinét technikai és hangzási kapacitásának minél teljesebb kihasználásával* törődtek s, kevesebb figyelmet szenteltek a kompozíció, a zenei mondanivaló megformálására.

A bécsi kismesterek szonátái megkomponált, eleve kidolgozott, kiírt, teljes zongoraszólamokat tartalmaznak. Műveikben fokozatosan érvényre jut a szólamoknak nem csak egymást kísérő jellege, hanem egyenrangúvá, egyenlő értékűvé válása, a valódi értelemben vett kamarazenei hangzás és stílus megvalósítására irányuló törekvés. A bécsi mesterek zongora-klarinét szonátáikban kezdetben még figyelembe veszik a zongora mérsékeltebb hangerejét, szólamaiban inkább áttetszőségre és intimebb hangzásra, mint teltségre és erőre törekednek, de később, főleg Ries-nél már sokkal inkább a telt, majdhogy nem zenekari effektusokra törekvő beethoveni zongorastílus érvényesül.

A nem bécsi alkotások zöme klarinétra és basszusra íródott, mintegy nyitva hagyva és feltételezve annak a lehetőségét, hogy a basszus szólamot a régi, lassan feledésbe merülő tradíció szerint clavicembalón, vagy zongorán mint esetenként kidolgozott kontinuószólamot, rögtönzött kíséretként szólaltassák meg.

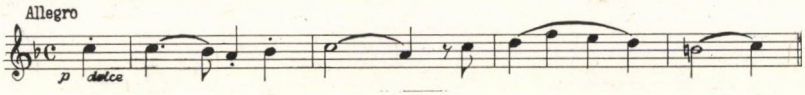
Végső következtetésként megállapíthatjuk, hogy *a bécsi klasszikus kismestereknek döntő szerepük volt a klarinét-zongora szonátának*, a társaszene e jelentős műfajának *kialakításában.* Érvényes ez a megállapítás annak ellenére, hogy az első klarinét-zongora (cembalo) szonáták — Devienne kompozíciói — nem Bécsben készültek és ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy a bécsi kismesterek ezen alkotásai zenei értéküket tekintve többségükben nem is emelkedtek talán a korszak átlagos színvonala fölé.

A romantika nagy mesterei ezeket az eredményeket már másfajta közegben, változott társadalmi háttérrel, megújult zenei tartalommal, magasabb művészi fokon fejlesztették tovább. Így születhettek a műfaj későbbi legkiemelkedőbb alkotásai: C. M. Weber Grand duo concertante-ja (op. 48) és Brahms két csodálatos késői szonátája (op. 120) klarinétra és zongorára.

Anton Eberl (1765—1807)

„Deux Grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, la première avec accompagnement d'un Violon obligé et d'une Basse ad libitum, la seconde accompagnée d'une Clarinette ou Violon obligé et d'une Basse ad libitum composées et dediées a S. Exc. Mons. le Comte François de Dittrichstein Proscau, Chambellan actuel et General Major de S. M. Imp. Apostolique, Chevalier de l'ordre militaire de Marie Theresie ect. par Anton Eberl. Oeuvre X. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie." no. 2.

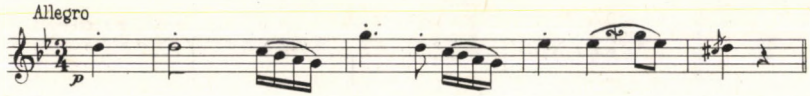
1.



Johann Baptist Vanhal (1739—1813)

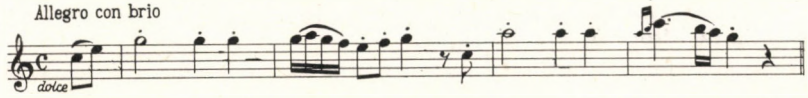
„Sonata per il clavicembalo o pianoforte con clarinetto o violino obligato" no. 1. Simrock, Bonn.

2.



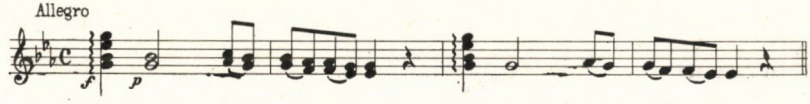
„Sonata per il clavicembalo o pianoforte con clarinetto o violino obligato" no. 2. Simrock, Bonn.

3.



Szonáta Esz-dúr. Modern kiadás Schott, Mainz 1971.

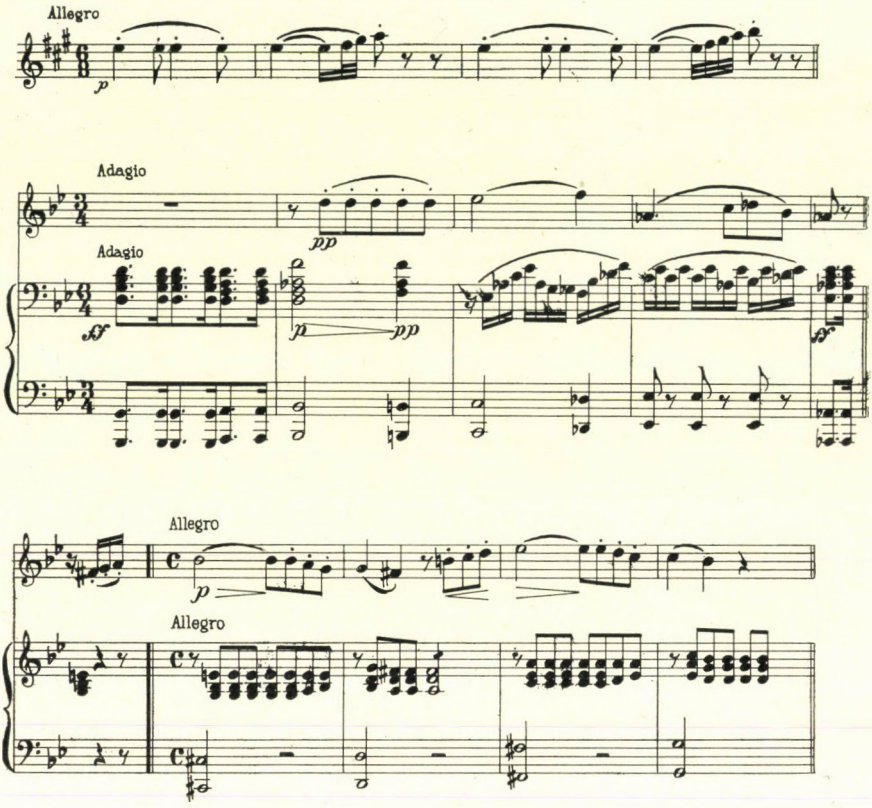
4.



Paul Struck (1776—1820)

„Grand Duo pour le Piano-forte et Clarinette ou Violon composé par Mr. Paul Struck. Oeuvre 7. A Bonne chez Simrock."

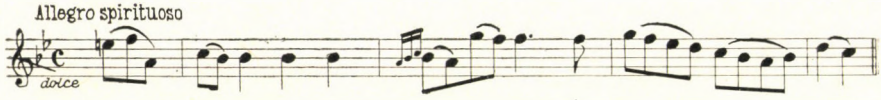
5.



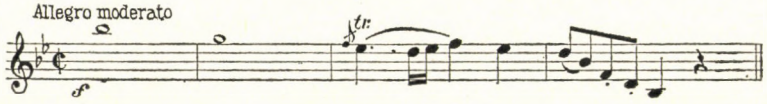
Franz Anton Hoffmeister (1754—1812)

„Six Duos pour le Piano Forte et Clarinette par Fr. A. Hoffmeister Vienne. Au Magasin de l'imprimerie chimique."

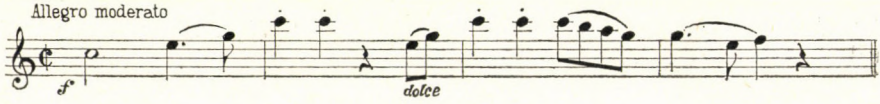
No. 1.



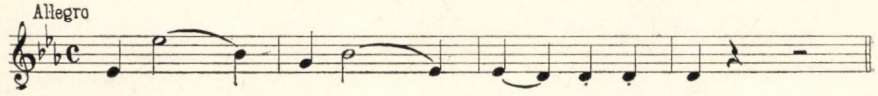
No. 2.



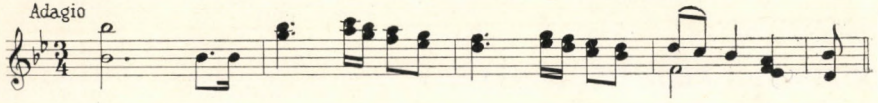
No. 3.



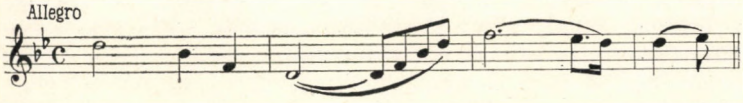
No. 4.



No. 5.



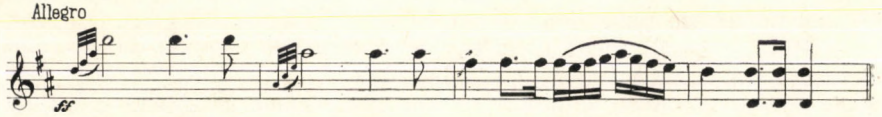
No. 6.



Ferdinand Ries (1784—1838)

Sonata op. 29. Simrock, Bonn. Modern kiadás Schott, Mainz

12.



FEJES GYÖRGY:

*TÖREDÉKEK REINITZ BÉLÁRÓL**

Reinitz Béla 1878. november 15-én, Budapesten született. Édesapja, dr. Reinitz Márk köz- és váltóügyvéd volt Reinitz Béla szülővárosában, majd Szabadkán és Zentán. Budapesten, különböző „ideális vállalkozásaiban"[1] tönkrement, feltehetőleg a múlt század nyolcvanas éveiben nyitott Szabadkán ügyvédi irodát. Révész Béla — életének feljegyzője — és más forrásaink szerint is — közjegyző helyettes is volt — Zentán —, s Pancsován is működött.[2] Reinitz Béla édesanyja, Müller Laura, dr. Müller Jakab szabadkai orvosnak volt a lánya.

Reinitz Márk fivére, Reinitz Mór szintén Müller-lányt vett el Szabadkán, — az ő nővérét — így valószínűnek tarthatjuk, hogy Reinitz Béla szülei „mindkét ágon bácskaiak voltak."[3]

Az idézett visszaemlékezések szerint Reinitz Márk nem volt ügyvédnek való, „meglehetősen puha, jólelkű ember volt"[4]. Révész Béla így jellemezte:

„Láttuk az öregúr megfakult fényképét. Szakállas portré, de az arc szabad, orra, orcái, szemei, homloka egészen olyan, mint Reinitz Béláé. A vidéki fiskális egyéni életet élt mindenütt, ahol letelepedett és kísérte a híresség, fiatalabb korában könyvei jelentek meg. Verselt, filozófikus lírával a létről, a dimenziókról, az igazságról, a bűnről és futotta ebből a pátoszból a monumentális tragédiára is, meg is jelent könyv formájában, a teljes címe: 'Uziel, Az emberi géniusz küzdelmei, Tragoedia öt felvonásban'. Reinitz Márk egész fiatalon Vörösmarty Mihály elé került, akinek verseit megmutatta és az akkor már meghasonlott lelkű költő a tisztelgő zarándokot megbecsülte, bátorította, sorsa iránt érdeklődött. Sorsa azonban a vidéki kallódás volt, a poézis abbamaradt, összes legtörekvőbb gondja az volt, hogy kicsiny családját rendben tartsa. Ez sikerült is az egzisztálás szempontjából, egyébként nyugtalanságok viharoztak a család fölött."

Révész Béla talán nem írhatta meg, hogy egyike volt az elsőknek Magyarországon, „akik egyetemet végeztek, amikor a múlt században zsidók számára is megengedték az egyetemi oktatásban való részvételt." S Vörösmartyn kívül „. . . nagy kortársai közül Kölcseyt, Kazinczyt" is ismerte „személyesen is"[5].

* A tragikus fiatalon eltávozott Fejes György Reinitz-monográfiájának elkészült fejezetei. (A Szerk.)

[1] Zádor Lajosné, Tordai Irén, Reinitz Béla másodfokú unokatestvérének lánya szóbeli visszaemlékezése.

[2] Révész Béla: Reinitz Béla élete. Népszava, 1944. január 1., szombat. 13—15. old.

[3] Szegő Istvánné, Müller Anna, Reinitz Béla egy másik másodfokú unokatestvére lányának szíves szóbeli közlése.

[4] Révész Béla: Reinitz Béla élete . . .

[5] Zádor Lajosné visszaemlékezése.

Ami „vidéki kallódását" illeti, hosszabb szabadkai egzisztálás után Reinitz Márk „ott is tönkrement, s azután került a család Zentára."[5] Később, — talán a század első éveiben, vagy a múlt század végén? — tovább kellett költözniök Pancsovára.

Amikor „az I. Világháború miatt Pancsován már nem lehetett tovább"[6] maradniok, Reinitz Márk és felesége egy darabig Torontál-Keresztesen lakott, Tordaiéknál.

Reinitz Márk végül Szabadkán halt meg, már 1918-ban, hetvenhat éves korában.[7]

A múlt század 90-es éveiben ő indította meg „az első kislakás akciót" Szabadkán, s alapította meg a róla elnevezett lakótelepet „a Szegedi úton", amelyre az akkoriban már — úgy látszik — „vagyonos szabadkai fiskális"[8]-nak tekintett Reinitz Márk vagyona ráment.

„Az ideális gondolkodású fiskálisnak nem igen maradt többje a telepből, mint az, hogy a kis házcsoport talán mindörökre az ő nevét viseli. . . . Szabadka város akkoriban nem sok érzéket tanúsított azzal a szociális gondolattal szemben, amelyet Reinitz Márk ennyi áldozattal megvalósított, nem csináltatott sem utat, sem csatornázást, sem világítást a telephez."[8]

Müller Laura „minden iránt érdeklődő, renkívül intelligens, alkalmazkodó, finom" teremtés volt, „ha lehet, Reinitz Bélánál is »modernebb« és nyugatosabb."[8]

Élete utolsó évtizedeiben — talán az 1920-as évektől — fiával élt, aki „imádta"; „haláláig (1943?) teljes szellemi frissességben".[8]

Gyermekeik közül Janka (vagy Ilona?[9]) (Jancsika) és Viktor (Győző) fiatalon meghalt, tüdőbajban. Előbbi festőművész volt, utóbbi viharos fiatalság után „katolikus pappá lett".[10]

A szabadkai lapokban adatok találhatók rá, hogy a Reinitz család a múlt század 80-as, 90-es éveiben folyamatosan Szabadkán lakott.[11] A szabadkai ügyvédi kamara 1893. január 6-án „választmányi póttagjává" választja Rei-

[6] Uo.
[7] *Bács megyei Napló* 1918. december 18., 2. old.
[8] Uo.
[9] Szegő Istvánné: idézett szíves szóbeli visszaemlékezés.
[10] Kodály Zoltán előszava a *„Dalok énekhangra, zongorakísérettel"* c. dalfüzethez. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest — 1956. [Közread.: Fischer Sándor.]
[11] *Szabadság*. Szabadka, 1888. február 19. VI. évfolyam 8. szám. [3.]old.:
„HÍREK"

Névjegyzéke a szabadkai izr.[aelita] nőegylet azon tagjainak, kik az egylet pénztára javára rendezett gyűjtéshez adományaikkal hozzájárultak: . . . Reinitz Mórné 2frt, Reinitz Márkné 4 frt . . .;"
uo. 1888. április 15. VI. évfolyam 15. szám. [3.] old.:
„NYÍLTTÉR*
„*Nyilvános köszönet.*" — Hnies Mátyás zenész köszönete adakozásért, többek közt a Reinitz testvéreknek. — *: „E rovat alattiakért nem felelős a szerk.[esztő] [Szalai László A., ügyvéd.] ;
Bácskai Ellenőr. 1895. február hó 2-án. XVI. évf., szombat 10. szám. [3.] old.: „— *A szabadkai izrl. nőegylet* által f. év január 26-án rendezett táncvigalomnak az anyagi eredménye . . . Adakoztak illetve felülfizettek: . . . Reinitz Márkné, . . . 2 . . . frtot . . . ." (HELYI ÉS VIDÉKI HÍREK.) ;
Bácskai Ellenőr. XVI-ik évfolyam, vasárnap. 14. szám Szabadka, 1895. február hó 17-én [4.] old.
„HELYI ÉS VIDÉKI HÍREK.
— — — — — — — — — —
— A szabadkai 'Concordia' jótékonysági egyletnek f. hó 9-én saját pénztára javára megtartott bálján saját pénztára javára felül fizetettek . . . : . . . Reinitz Márk, . . . 2 . . . frtot; . . .".
Hasonló hír található Reinitz Márkról a „Bácskai Ellenőr" 1895. március 24-i, XVI. évfolyam 24., vasárnapi számának a [4.] oldalán.

nitz Márkot[12], 1889. farsangján a Pest-szálloda nagytermében a táncoló párok között találjuk Reinitz Márknét.[13]

Reinitz Béla iskoláit — legalábbis középiskoláit — is Szabadkán végezte, s ott kezdett el zenével is foglalkozni. Felsőbb iskolásként a szabadkai főgimnáziumba járt, s 1893-ban, a főgimnázium évzáró ünnepélyén elnyerte a Széchenyi Istvánról elnevezett városi jutalomdíjak egyikét.[14] A főgimnázium 1894. évi, a palicsi fürdőben megtartott „szokásos . . . majálisán" zongorázott is.

„. . . Az ifjúság tanárainak vezetése alatt s az önk.[éntes] tűzoltó-egyesület zenekarának működése mellett reggel 6-órakor vonult ki Palicsra, hol délelőtti és délutáni időt az egyenruhás ifjúság tornászati mutatványai töltötték be."[14]

„A tornaversenyek végeztével hangverseny tartatott, . . ." amelynek műsorából a tanuló ifjúság közül „*Tary Emil* cimbalomjátékát, *Vinkler Elemér* és *Illés Béla* énekrészeit, *Kunetz Endre* és *Reinitz Béla* zongora játékát és *Nagy Ödön* monológját" említi név szerint a „Bácskai Ellenőr."[15]

Reinitz zenei instruktora „Völgyi nevű szabadkai zenetanár volt", mint Révész Béla írja. „Ötéves gyerek volt, amikor odahaza Szabadkán észrevették zenei hajlandóságát." Völgyi „megtanította kóta-olvasásra, zongorajátékra és az apró Reinitz Béla hat-hétéves korában Beethoven, Mozart, Haydn négykezest játszott tanítójával. A derék instruktor lelkendezve jelentette a szülőknek és az egész városnak, hogy az apró ember már többet tud, mint ő és vitték is a »csudagyereket« mindenfajta nyilvános szereplésre. Felnőtteb korában is állandóan muzsikált és egész ifjan már dalszerzéssel foglalkozott, sőt zenebírálatokat is írt a vidéki lapokba."[16]

[12] *Bácskai Ellenőr*. XIV. évfolyam., vasárnap. Szabadka, 1893. jan. 8. [3.] old.: HELYI ÉS VIDÉKI HÍREK.
— — — — — — — — — —
— *Tisztújítás.* „—
Ugyancsak" — *A szabadkai izr.[aelita] 'Szent — egylet . . .'* 1895. május 23-i közgyűlésén bizottsági tagul választják. — *Bácskai Ellenőr* 1895. május 26., XVI. évfolyam 42. szám, vasárnap. [5.] old. (HELYI ÉS VIDÉKI HÍREK.) — A lap 1895. június 30-i, XVI. évf. 52., vasárnapi számának [5.] oldalán vers található Reinitz Márk említésével:
„A Reinicz [!] . . . csak beszél, . . .". („— *Izraelita hitközségi választások.*") — Vö.: *uo.*; 1895. július 4., XVI. évf. 53. szám., [4.] old.: („ — *Az izrl. hitközségi választások.*")

[13] „Fél tízkor rázendített a Pirosék bandája [Piros Józsi cigányzenekara] az első csárdásra és az ifjúság szokott tűzzel és kitartással járta egész a hajnali órákig." — A jótékonycélú bál alapja javára felülfizetett Reinitz Márkné. L.: *Szabadság*. XII. évf. 8. szám. Szabadka, 1889. február 24.

[14] *Bácskai Ellenőr*. XIV. évf., vasárnap. 54. szám. 1893. július 2. [2.] old.:
„Főgymnásiumunk évzáró ünnepélye.
A szabadkai főgymnásium f. évi június 29-én, csütörtökön d.e. 10 órakor tartotta a 'Pest-város'-hoz címzett szálloda nagytermében — nagyszámú díszes közönség jelenlétében — évzáró ünnepélyét, . . .
Jutalomdíjat a következő tanulók nyertek:
A Széchenyi Istvánról elnevezett városi jutalomdíjakat megkapták (VIII—IV. osztályokban 20—20 frt, . . .) . . . az V. osztályból: Reinitz Béla; . . . ."

[15] *Bácskai Ellenőr* XV-ik évf., vasárnap. 50. szám. Szabadka, 1894. július hó 24-én. „Főgymnasiumunk tavaszi mulatsága. . . . ". A hangversenyen „élénk tapsokat arattak: *Horvátovics Ernőné* úrhölgy zongorajátékárt, *Benedek Antal és Milassin Andor énekeiért, Haverda Ella* k.[is]a. [sszony] dalaiért, nemkülönben dr. *Brenner József* zongora és *Komlós Ármin* hegedűjátékukért. . . . Este azután táncra perdült a fiatalság, a mely a vonat indulásáig kedélyesen folyt."

[16] Révész Béla: Reinitz Béla élete. Idézett helyen. — A jelzett bírálatoknak eddig nem akadtam nyomára.

Zenén kívül írói hajlandóságról is vall talán az a beszéd, amelyet a gimnázium 1896. évi március 15-i ünnepélyére írt és azon olvasott fel.[17]

Ugyanabban az évben érettségizett is, jó eredménnyel.[18]

Reinitz Béla családja az év februárjában már Zentán lakott.[19]

Zádor Lajosné visszaemlékezése szerint „Ott Reinitz Márknak megígérték, hogy élete végéig meghagyják ... állásában, helyére azonban kineveztek mást," — ezért költöztek el Pancsovára.[20]

„A lokális különösségek"-ről, amelyekből „bizonyságot kapunk a zenei klímáról, amelynek érlelő atmoszférájában élt állandóan az eljövendő dalköltő"[21], szintén találhatóak adatok a bácskai lapokban.

Az említett március 15-i ünnep alkalmából a szabadkai „Dalegyesület" „hazafias ünnepély"-én például a „Talpra magyar!"-t énekelték, idősebb Lányi Ernő(?)-től, s egy Kossuth-dalt, „Nádortól". Az ünnepi beszédet Kosztolányi Árpád olvasta fel. Az ipartestület a „Hungária"-ban, az első magyar asztaltársaság a Kolonich-féle sörcsarnokban jött össze ...[22] A helybeli izraelita iskolában a „Pirosodik szépen az ég alja"-t „énekelték a leány osztályok."[23]

A város első zeneszerzője abban az időben Gaal Ferenc, a helybeli zeneiskola igazgatója volt, akinek a fényképét a „milleniumi férfikarok elnyerése" alkalmából közli a „Bácskai Ellenőr".[24]

Idősebb Ábrányi Kornél írt cikket erről az eseményről a lapba, s a lap a „Pesti Napló"-t is idézi, az országos magyar daláregyesület pályázatáról.[25]

A „Szabadkai Dalegyesület" titkára ugyancsak Kosztolányi Árpád volt.[26]

Ebben a légkörben, a Kosztolányiak, Csáth Gézák városában nőtt fel Reinitz Béla.

[17] *Bácskai Ellenőr.* XVI-ik évfolyam, csütörtök. Szabadka, 1896. március hó 19-én. Az ünnepély „tárgysorozata" a következő volt:
1. Szózat. Éneklé: az ifjúság.
2. Emlékbeszéd. Tartotta: Haverda Mátyás, igazgató.
3. Nemzeti-dal. Petőfitől. Szavalta: Horváth F. V. oszt. tanuló.
4. Március 15. Írta és felolvasta: Reinitz Béla VIII. oszt. tanuló.
5. Őseink hazája. Schumanntól. Éneklé: az ifjúság.
6. Előre. Tóth Kálmántól. Szavalta: Budanovits Béla VII. oszt. tanuló.
7. Hymnusz. Éneklé: az ifjúság.
A beszéd, vagy esetleg vers (?) szövegét, sajnos, nem ismerjük.

[18] *Bácskai Ellenőr.* XVII-ik évfolyam, csütörtök. 51. szám. Szabadka, 1896. június hó 25-én. [3.] old.:
„HELYI ÉS VIDÉKI HÍREK.
— — — — — — — — —
— *Érettségi vizsgálat.* A szabadkai főgymnasiumnál — Magyar Gábor szegedi főgymn. igazgató és ministeri megbízott elnöklete alatt — az érettségi vizsgálat f. hó 18, 19 és 20-án tartatott meg. ... a jelentkezett 29 tanuló közül öt: ... jeles eredménnyel vizsgázott; hét tanuló: ... Müller Béla, Reinitz Béla,... jól érett; ... Szabados Béla egyszerűen érett eredménnyel vizsgáztak. ... — Az idei érettségi vizsgálat lefolyása alatt Schmausz Endre főispán a városi hatóság élén kétízben hallgatta meg a tanulók feleleteit.
— — — — — — — — — —"

[19] *Bácskai Ellenőr.* XVII-ik évfolyam, csütörtök. 17. szám. Szabadka, 1896. február hó 27-én. [5.] old. „— *Furfangos cselédlány.*" (HELYI ÉS VIDÉKI HÍREK., [4—5.] old.) — A cikk Reinitz Márkot mint „zentai kir. közjegyző-helyettes"-t említi. — Felesége is ott lakott.

[20] Idézett szíves szóbeli közlés.

[21] Révész Béla, idézett cikk.

[22] *Bácskai Ellenőr.* XVII-ik évf., csütörtök. Szabadka, 1896. március hó 19-én. L. a 18. jegyzetet is. — A Kosztolányi Árpád által felolvasott beszédet dr. Balogh Lajos írta.

[23] *Uo.*

[24] *Bácskai Ellenőr.* XVII. évfolyam, csütörtök. 13. szám. Szabadka, 1896. február hó 13-án [2—3.] old.

[25] *Bácskai Ellenőr.* 1896. február 27-én: XVII-ik évfolyam, csütörtök. 17. szám.

[26] *Bácskai Ellenőr.* 1896. március 1. XVII. évfolyam, vasárnap. 18. szám., [3.] old. (A „Szabadkai Dalegyesület" „-Pályázat."-a. — HELYI ÉS VIDÉKI HÍREK.)

II.

„Mire a gyermek és ifjú emberré lett, hallgatagon szerényen nekilátott, hogy megszerezze az intenzívebb zenei tudást is. Kolozsvárott mint jogász Farkas Ödönnél, a konzervatórium igazgatójánál, nagyrabecsült zeneszerzőnél — »tanult«. Megtette ezt Budapesten is és iskolázott Siklós Albertnél, a Zeneakadémia profeszoránál."[27]

„. . . apja kívánságára, elvégezte a jogot, ügyvédi vizsgát is tett, de sohasem volt gyakorló ügyvéd."[28]

„Fiatalabb korában, szülei unszolására megpróbált elhelyezkedni a polgári életben. Egy időben talán irodája is volt, tartott is egy ügyvédbojtárt (?), de arra már nem lehetett rávenni, hogy egy periratot megszerkesszen.[29]

„Egyetemista korában, Müller Jóskával — unokatestvérével együtt, szocialista lett; . . . Egy időben együtt is laktak." Később „. . . egyidőben voltak a népjóléti (?) minisztériumban is, Béla díjnok, Jóska mérnök volt, a szocialisták 'hozták be' őket. . . ."[30]

Talán már Kolozsvárott megismerkedhetett Kunfival, — későbbi barátjával —, aki szintén ott végezte tanulmányait, és írt is a Kolozsvári lapokba.[31] Ottani mesterének, Farkas Ödönnek műveit — dalokat, szimfonikus alkotásokat, operákat — Kolozsvárott is, Budapesten is gyakran előadták.[32]

Farkas sokszor vezényelt is, különböző kolozsvári hangversenyeken, s saját műveit is.[33]

A kolozsvári egyetemen, a múlt század utolsó éveiben egyetemi köri zene-szakosztály, énekkar is működött, az ottani „Egyetemi Lapok"-ban pedig zenekritikák jelentek meg.

Egy „budapesti ügyvédjelölt" tudósít az 1898—99. évi „karácsonyi—újévi" budapesti színházi és zenei saisonról; az egyetemi kör 1898. évi jegyzőkönyvei név szerint említik Kunfi Zsigmondot.

Reinitz Béla későbbi „múzsájának" apja — más forrás szerint fivére? — ugyancsak a kolozsvári egyetemen szerzett, 1899-ben, doktorátust[33a], s még ugyanabban az évben elkezdte egy kolozsvári napilap szerkesztését. Az 1902-es választásokon, függetlenségi programmal, képviselőnek jelöltette magát, később Budapestre kerülhetett. Maga a múzsa — Reinitz dedikációi szerint: „Manon" —, már egy 1901-es zeneakadémiai hangversenyen feltűnt, „kedves, behízelgő énekével."[34]

[27] Révész Béla, idézett cikk.
[28] Szegő Istvánné, idézett visszaemlékezés.
[29] Uo.
[30] Uo.
[31] L. pl.: Újság, Kolozsvár, 1900. II. évfolyam 22. szám., Kedd, január 23., [1.] old.: *Kzs.: Ruskin.* (AZ „ÚJSÁG" EREDETI TÁRCÁJA.) — Kzs. valószínűleg Kunfi Zsigmond. A lap 1900. november 29-i számában „lapunk tehetséges belmunkatársa"-ként említik. 2. old.: „— *(Halálozások.")*
[32] L. a kolozsvári „Újság" 1899-től kezdődő évfolyamait, s a pesti lapokat: *Budapesti Hirlap.* Budapest, 1900. XX. évfolyam. 270. szám. Kedd, október 2., 8. old.: *„Az Operaházban . . ."* (IRODALOM ÉS MŰVÉSZET.); *uo.*, 1900. XX. évfolyam. 272. szám. Csütörtök, október 4., 6. old.: *„Az Operaházban) . . . ."* (IRODALOM ÉS MŰVÉSZET.); *uo.*, 1900. XX. évf. 273. szám. Péntek, október 5., 8. old.: *„(Főpróba.)"* (IRODALOM ÉS MŰVÉSZET.); kritikák a további számokban (Farkas Ödön: *Tetemrehívás* című operájáról); *Budapesti Egyetemi Lapok.* Tizenötödik évfolyam 3. szám. 1900. október 13. 10. old.: *Engel Sándor: Tetemre hivás.* (MŰVÉSZET.).
[33] Vö. pl.: *Kolozsvári Egyetemi Lapok.* 1898. november 15. Második évfolyam. 3. szám. 61. old.: *„A zeneconservatórium hangversenye.",* s az „Újság" kritikáival. (1899-től.)
[33a] *Kolozsvári Egyetemi Lapok.* 1899. november 15. és 1898—1900. (Ott tanul, részt vesz az egyetemi ifjúság mozgalmaiban.)
[34] *Egyetemi Lapok.* Budapest, 1901. január 1. Tizenötödik évfolyam. 12. szám., 13. old.: „(— tv. —)": „Az 'O.[rszágos] M.[agyar] K.[irályi] Zeneakadémia' 1900. december 21-én Beethoven emlékére hangversenyt rendezett, . . ." (MŰVÉSZET.)

A — kolozsvári — egyetem „zenei viszonyairól" Senn Ottó írt cikket az „Egyetemi Lapok" 1898. november 15-i számába, s ugyanebből a lapból értesülünk arról is, hogy a „Kolozsvári Dalkör" estélyén — többek között — előadták Lányi Ernő „Magyar népdalai"-t is.

A Kolozsvári Nemzeti Színház slágerdarabja, ugyancsak ebben az időben Sidney Jones: „A gésák" című operettje volt, bár előadtak komoly operákat és régebbi, klasszikus operetteket is.

A budapesti egyetemen, zenei szempontból, hasonló viszonyok uralkodtak, mint a kolozsvárin, az ottani Egyetemi Lapok azonban filharmóniai hangversenyekről, opera- és operett-bemutatókról is hírt ad.

Részletesen beszámolnak Farkas Ödön: Tetemrehívás című operájának 1900. október 6-i operaházi bemutatójáról, Sidney Jones egy másik darabjáról — „San Toy" —, Verdi Requiemjének előadásáról és más fővárosi zenei eseményekről.[35]

Reinitz Béla 1907-ben, vagy 1908-ban „lett ügyvéd",[36] diplomáját Budapesten szerezte meg.[36a] Révész Béla sokszor idézett cikkéből következtetve, már valószínűleg Budapesten.

Ugyancsak 1908-ban ismerkedett meg Ady Endrével is. Az idézett, a Magyar Nemzetben 1943-ban megjelent cikk szerint a megismerkedés a következőképpen történt. (A cikk írója szerint Reinitz Béla maga beszélte el „és hagyta jóvá egy készülődő Ady-tanulmány Reinitz-fejezete számára.")

Minthogy pénze nem volt, Reinitz azt gondolta, hogy elbújik egy faluba. Összegyűjt némi pénzt, aztán visszatér Budapestre . . .

Mégsem került messze a fővárostól. Kivett Újpesten egy szobát, ahol barátja, Bányai Elemér (irodalmi nevén: Zuboly) időnként meglátogatta. Rendes életre akarta szoktatni, s minthogy nem volt senkije sem, nem akarta egészen magára hagyni.

Egyetlen bútora a zongorája volt. Nagy Endrének, a magyar kabaré- és kabaré-műfaj megteremtőjének, akinek — a hivatkozott sorok szerint — már korábban komponált, nem akart dolgozni, mert összekülönbözött vele.

Ekkor történt, hogy beleszeretett egy nőbe — Manon — aki később az Ady-dalok és oly sok más dal ihletője lett.

Ugyanerre az időre esett Ady új verses kötetének, a „Vér és arany"-nak a megjelenése is. [1907.] „Furcsa versek" voltak. „Szerelmesek", „illettek a hangulatához". Megzenésített belőlük egy csokorra valót.

Az első, a „Vér és arany"-ból vett vers, amelyet megzenésített, az „Örök harc és nász" volt.[37]

Zengő, zenébe kívánkozó verssorok.

Fül kellett hozzá, hogy ezt abban az időben valaki felismerje.

Az Ady-versek a korban zeneietlennek hatottak, a Petőfi, Tompa Mihály verseléséhez szokott fülek nem „hallották ki" Ady verseiből a modern zeneiséget, a magyar nyelv ritmusára szedett melódiát.

Reinitz Béla sem egészen.

Megváltoztatott néhány szót az Ady-versben, hogy „énekelhetőbbé" tegye.

[35] *Budapesti Egyetemi Lapok*, 1899—1901.

[36] L.: *o.g.*: Az Ady-Reinitz dalok születése. Magyar Nemzet. Szombat. 1943. október 30. 6. old.

[36a] *(Gömöri Jenő): Reinitz Béla.* — Előszó a MODERN KÖNYVTÁR 31—32—33. számához. *(Reinitz Béla: Dalok Ady Endre verseire.)*

[37] Reinitz Béla: Ady dalok énekhangra zongorakísérettel. I—III. Húsz dal. — Bárd Ferenc és Fia, Budapest, é.n. [1910.] I. füzet, 2. sz. 5—6. old.

Hajlama kezdettől fogva a szöveges zene felé hajtotta. Eleinte Kiss József, Heine-verseket komponált meg[38], s érezte, hogy olyat fog alkotni, „amit később talán nem kell szégyellnie".

Zuboly hozta végül össze Adyval.

Az ismerkedés a Három Holló-ban ment végbe.

„— Éjjel volt, tizenkét óra felé, amikor az újpesti Kör kávéházból elindultunk. Kocsin. Nehezen szedtük össze a négy forintot. Szegények voltunk. Alig volt már egy kevés pénzem abból az ezerötszáz koronából, amit kölcsön vettem, amikor Újpestre költöztem.

— Adyt nagy társaságban találtuk. Velünk és Szűcs Dezsővel[39] más asztalhoz ült. A verseiről beszéltünk. Hogy a hazafias versei ugyanabból a tőből fakadnak, mint a Berzsenyiéi. Beszéltünk a versek megkomponálásáról. Nagyon kíváncsi lett erre. Most már nem tudom, akkor éjjel vagy máskor, nagy zeneéjszakát rendeztünk."

Ezt a „zeneéjszakát" a régi New York kávéházban rendezték meg. „Ott hallotta először Ady a dalokat."

Később Hatvanynak, Osvát Ernőnek, Ignotusnak, Fenyő Miksának is bemutatták őket.

„Hatvany felolvasta Ady verseit", Reinitz zongorakísérettel előadta a dalokat.

Szóltak ezek a dalok a szerelemről, a sajátos hazafiságról, amely Ady költészetében jelentkezett, Léda asszonyról és Reinitz szerelméről, de főleg magáról a szerelemről, amely ezekben a versekben kifejezésre jutott. Feltehetőleg az „Új versek"-ből is meg-megzenésített már ebben az időszakban Reinitz, legalábbis a dalok két évvel későbbi, — 1910-es — kiadása erre vall. Megzenésítette az „Új vizeken járok"-ot, a „Párizs az én Bakonyom"-at, a már említett „Örök harc és nász"-t.

Az Új vizeken járok" hallatára „Hatvany felkiáltott: Ez remek."

— Hatvany skandálta, Reinitz énekelte a verset, ezzel az egyetlen egy, később igen népszerűvé váló dallal is jól kifejezve a kor „forradalmas" hangulatát, haladó és forradalmi törekvéseit.

Illett a korszakhoz a többi dal is.

1908 és 1910 között Reinitz megzenésítette Adynak egy egész sor versét, a „Vér és arany", az „Új versek" és „Az Illés szekerén" című kötetekből. A megjelent húsz dal között találjuk, a már említetteken kívül a Mi Urunk, a Pénz-t, a Nem mehetek hozzád-ot, az Ének a porban-t, a Léda a hajón-t, a Héja nász az avaron-t, A magyar vigasság-ot. Kiemelkedik a dalok közül „A fehér lótuszok" megzenésítése.

Ami a dalok történetét illeti, az első dalok sikere után Hatvany elvitte Adyt s Reinitzet a Lipótvárosi Kaszinóba, ahol fel is léptette őket, s bevezette őket a lipótvárosi társaságokba.

Innen kerültek a dalok a Nagy Endre kabaré színpadára is.

Ott először Adyt csúfoló, Lovászy Károly szerzette paródiákat adtak elő — Hatvany kérésére azonban Nagy Endre előadatta Reinitz Ady-dalait is. E dalok mindent elsöprő sikere megfordította Ady szerencséjét a kabaréban, s egy szélesebb intellektuális réteg előtt is utat nyitott a verseinek.

[38] Ady Endre cikke Reinitz Béláról. Renaissance, [1910.?] Vö.: Révész Béla: Reinitz Béla élete . . . — E dalokat, sajnos, nem ismerjük.

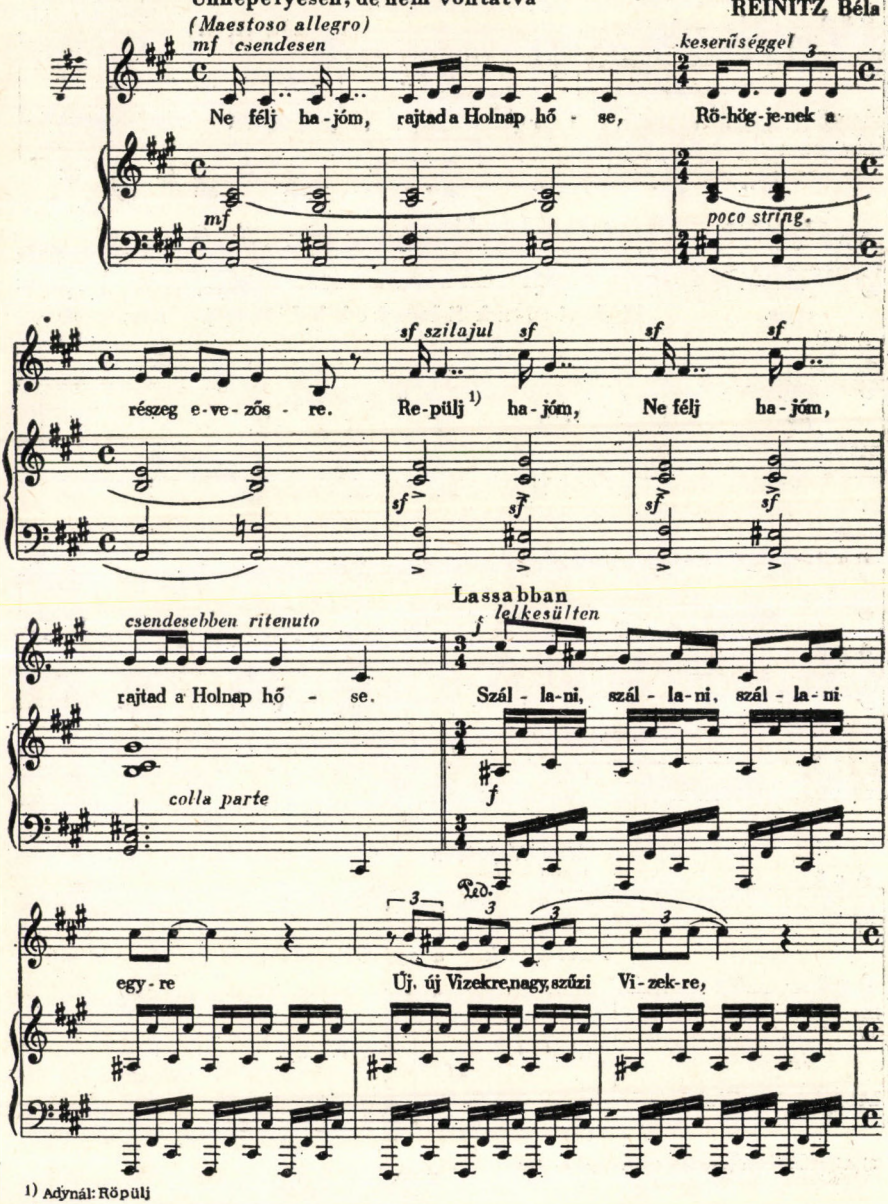
[39] Ady társa a költő „éjszakai kóborlásaiban." — Idézett cikk.

ÚJ VIZEKEN JÁROK

ADY ENDRE

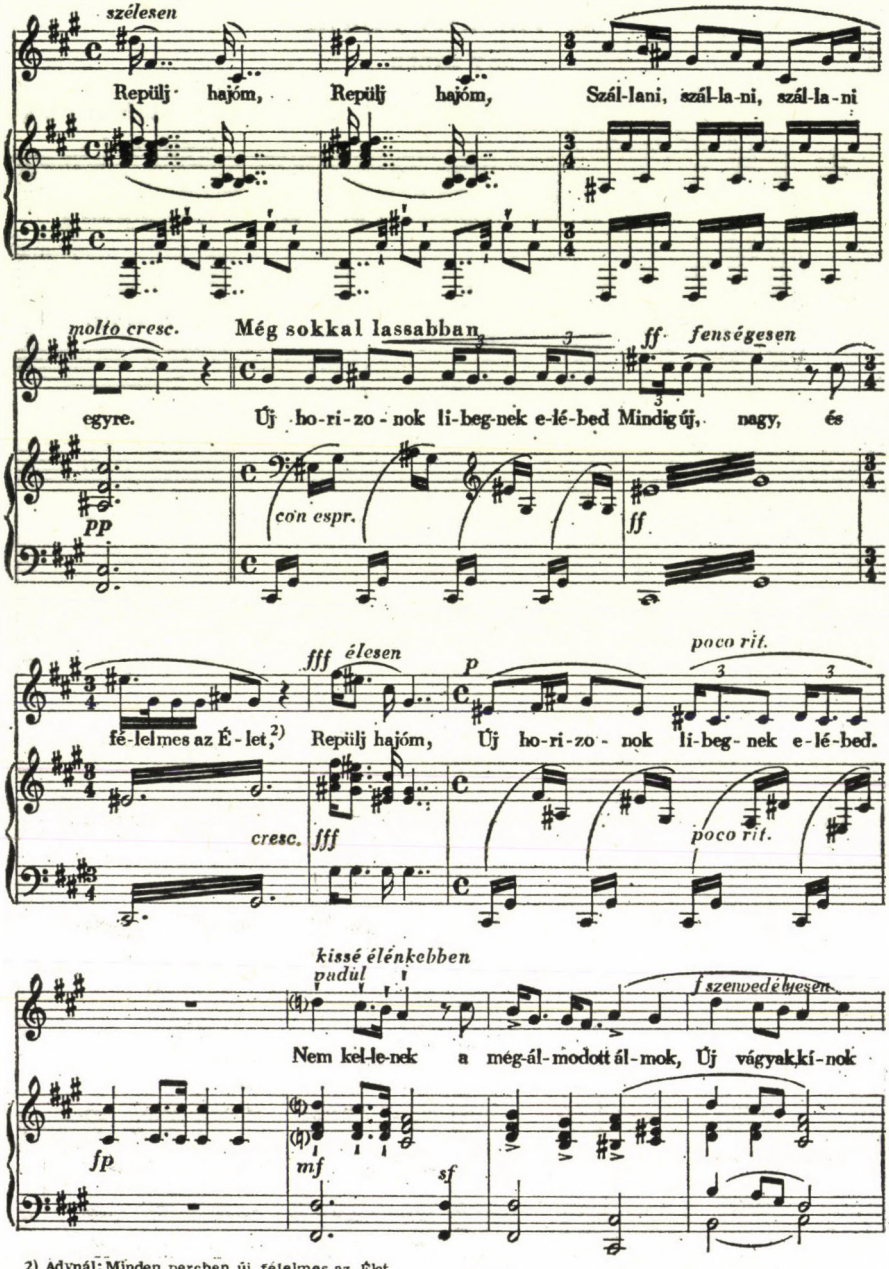
Ünnepélyesen, de nem vontatva

REINITZ Béla



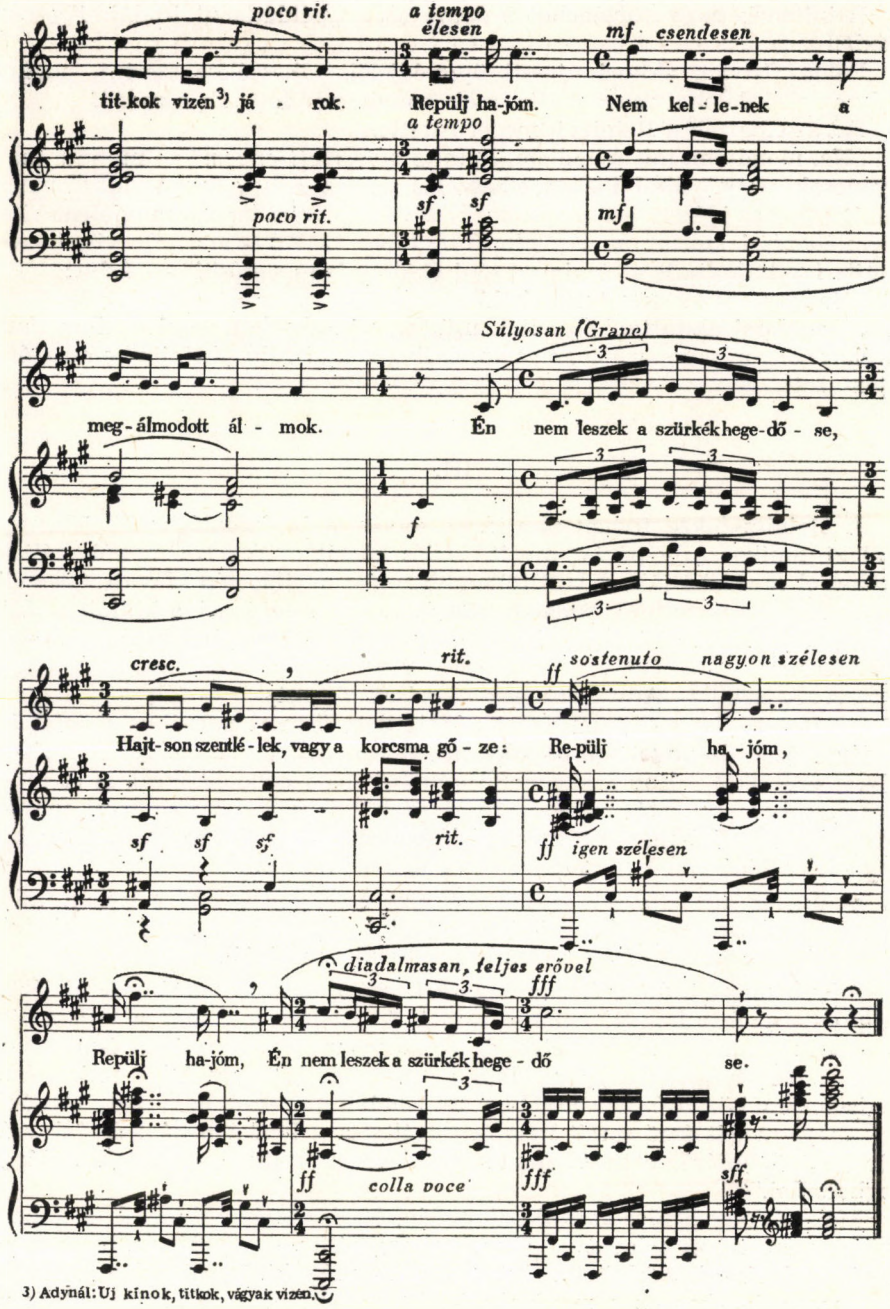
1) Adynál: Röpülj

Copyright 1956, by Zeneműkiadó Vállalat Budapest. Z. 1851



2) Adynál: Minden percben új, rételmes az Élet.

Z. 1851



3) Adynál: Új kínok, titkok, vágyak vizén.

Reinitznek nagy történelmi érdeme ez a „példátlanul irodalmi"[40] cselekedet.

Földes István, akkori újpesti ügyvédjelölt elbeszélése szerint, amikor „Ady az első dalokat meghallotta, csak ennyit mondott: *Ez a vers"!*

Ezt az elbeszélést Reinitz is megerősítette.

„Na, mondtam, mit mondtam, *Reinitz megértett engem*" — mondta más, ugyancsak „o. g." által idézett elbeszélés szerint Ady egy más alkalommal Reinitzről, s az idézett Szűcs Dezsőnek, egy kolozsvári lapban megjelent visszaemlékezései szerint az is előfordult, hogy az Ady-versekről vitatkozva, Reinitz így torkolta le — „mint Bölöni György is megerősíti" — Adyt:

„Hallgasson! Maga ezt nem érti."

„Templomi áhítattal" fogadtak minden új Ady-dalt, „ami a New York kávéház zongorás szeparéjában valamelyik „hajnali Ady—Reinitz bemutatón" felhangzott.

III.

A Reinitz-dalok fölhangzása Ady sorsában is fordulópontot jelentett. „Valaki, amikor Ady párás szavait, víziós képeit csúfolódva megpiszkálják, a röhejjel megdobálják, valaki fölhevült, erős, a világszép szavait fölemeli, ködölő metaforák rejtező csudálatosságait a rokon ösztönnel, a kikiáltás lázával vágyával megérzi és dalolni kezd róluk . . ." — írja Révész Béla Ady-trilógiájá-ban.[51]

„. . . . A Reinitz—Ady dalok egy csapásra föltűntek" — folytatja ugyanott. „Sorsszerű fantasztikum van az idáig nem ösmert muzsikus mögött is; ott jár a pesti dzsungelben, bő vére nyugton nem hagyja, ügyvédi beszédek helyett orációkat, filippikákat mond szembekerülő gondolatokról és szembekerülő emberekről; író, művészbarátai titokban tudják, mi az, ami fénylik a szemén, szavain, marcona mérgelődésből áthajló gyöngédségein, és a bódorgó készülődésben egyszerre csak ránehezednek az Ady-versek . . .

Senki úgy nem fogadta, senki úgy nem értette Ady Endre írásait, mint Reinitz Béla. Az ekhó szíves, tiszta volt, mint a tihanyi levegő és az új strófákra, friss poémákra íziben rácsendültek Reinitz melódiái.

Ady a maga induló, értetlenséggel harcoló, szentül magányos idejében megtalálta az érte beszélő kommentátorát és megtörtént, hogy a teljesen ismeretlen muzsikus, Ady verseivel dalos szerszámain, egyszeriben ismert lesz maga is, de elvégezte a gyors, diadalos munkát is, hogy Adyt teljesebben megismerje a közönség. Reálisabban azt lehetne mondani, hogy Ady zárkózó, csak maga-magát érző sorait Reinitz fölváltotta a lomhább képzeletűek számára, közelebbférő, elkerítő muzsikával. Ezt a kultuszt nem lehet eléggé megbecsülni."

Már a Nagy Endre-kabaré színpadán, Medgyaszay Vilmával, a kabaré legjobb színészeivel előadatva, „Olyan megrendítő volt a hatásuk, hogy a közönség valósággal elfelejtette, hogy tegnap még körülröhögte e verseket. Izgalmasan érdekes ez a megfordulás, hogy Ady géniuszát mint vitték rá Reinitz melódiái, az előbb még berzenkedő emberekre."

Gábor Andorné Vidor Ferike szíves szóbeli visszaemlékezése [1967.] sze-

[40] Ady Endre. L.: a 38. sz. jegyzetet!
[41] Révész: Ady-trilógia. Bp., 1935. Első könyv, 41—45. old.-k.

REINITZ BÉLA
DALOK ADY ENDRE VERSEIRE

(ÚJ DALSOROZAT)

MÁSODIK KIADÁS

A SZERZŐ SAJÁTJA. MINDEN TÖBBSZÖRÖZÉSI, ÁTIRÁSI ÉS ELŐADÁSI JOG FENTARTÁSÁVAL



MODERN KÖNYVTÁR
SZERKESZTI GÖMÖRI JENŐ
31—32—33. SZÁM
BUDAPEST
ATHENAEUM IROD. ÉS NYOMD. RÉSZVÉNYTÁRS. KIADÁSA

rint Nagy Endre kabaréjában „irodalmi közönség volt, és ifjúság —... Reinitz dalai kicsit idegenek voltak eleinte, de Nagy Endre ráerőszakolta a közönségre a »*furcsa dalokat*«, hogy tanuljanak — ő konferálta be őket. *Nem értették*, de *később megszerették*..." e Medgyaszay-énekelte dalokat. Nagy Endre pedig leírja,[42] hogy egy másik énekesébe, Papp Jánosba hogyan „verte belé" Reinitz a dalokat:

„Papp Jancsi tanulatlan külvárosi énekes volt, amikor szerződtettem. Csinos arcú, tüzes szemű, szép szál fiú volt, hangja a maga kiműveletlenségében is a leglágyabb, legnemesebb gordonkaszó. Ennek a remek hangszernek a szilaj Reinitz Béla volt a virtuóza. A kezébe kaparintotta, reggeltől estig gyúrta, gyömöszölte, gyötörte a zongora mellett, amíg az ő nagyszerű Ady-dalait

[42] Nagy Endre: A kabaré regénye. A 107. oldalon rajzzal „A Reinitz-"ről — ...—. Nyugat-kiadás, é.n. 107. old.

REINITZ BÉLA

Budapesten született, 1878. november 15-én. Középiskoláit Szabadkán végezte el, azután jogi pályára lépett. Az egyetemet Budapesten és Kolozsvárott végezte, doktorrá a budapesti tudományegyetem avatta. Majd megszerezte az ügyvédi diplomát. (1907.) Jelenleg a »Népszava« zenekritikusa.

Tiz esztendeig csak mellékesen foglalkozott zenével. Mikor azután 1907-ben minálunk is meghonosúlt a »cabaret«, és a Nagy Endre »kabaré«-jában az esprit és vidámság mellett hajlokot lelt az új magyar és a modern idegen költészet is, Reinitz Béla is megszólalt. A Nagy Endre-kabarében szerepelt először a nyilvánosság előtt. Egy darabig, az új magyar lira első jelentkezési idejéig idegen költők műveit zenésitgette meg. Heine és Béranger dalait. Első, a kabarében bemutatott szerzeményei a Béranger-dalok voltak.

Mikor 1908-ban megjelent a Vér és Arany, a nyomába kélt irodalmi felbuzdulás nem maradhatott hatás és nyom nélkül a magyar zenében sem. Ettől fogva Reinitz a modern magyar lira muzsikusává szegődött, egyelőre főleg az Ady Endre dalosává. Negyven Ady-dalt zenésített meg eddig, valamennyit igen nagy sikerrel adták a kabarében, melynek most is állandó műsorszámai. Közülük húsz dal 1910-ben jelent meg, a Modern Könyvtár e kötete hat dalos sorozatot tartalmaz s négy dal, az Esze Tamás komája négy dala, legközelebb jelen meg.

Jelenleg Vajda János lirájával foglalkozik, az eredmény eddig néhány Vajda-Reinitz-dal, melyeket ép most ad elő a kabaré.*

Az Ady-dalok és Vajda-dalok első eredményei egy nagyobbszabású munkatervezetnek, egy nagy magyar dalos sorozatnak, amelynek közelebbi és későbbi mozzanatai Ady és Vajda lirájának még számos termését s majd Petőfi, Csokonai és Balassa liráját fogják belekapcsolni a magyar muzsikába: az öt legmodernebb és legmagyarabb, nagy magyar poéta-muzsikust.

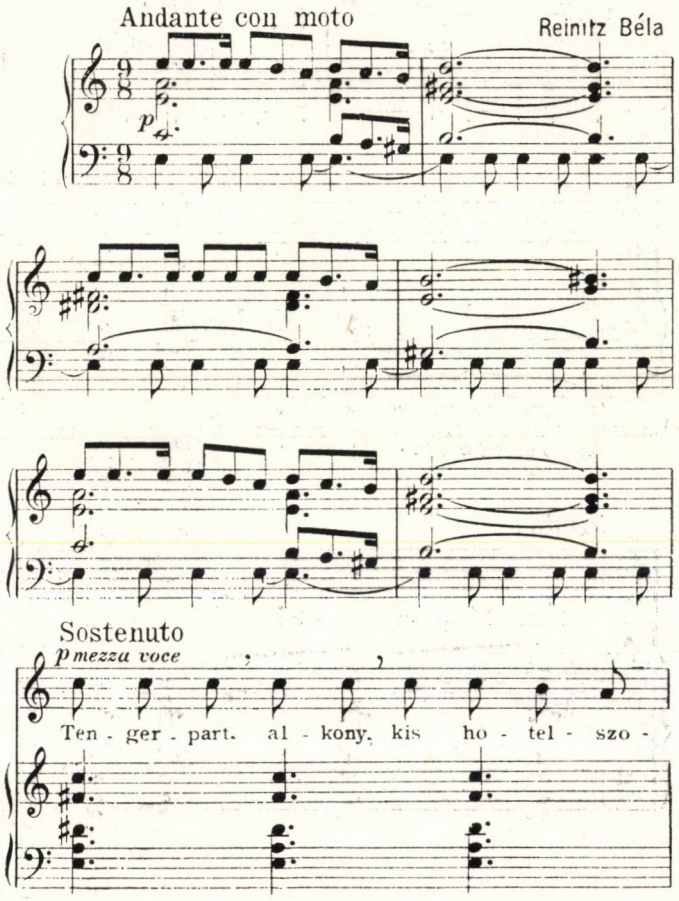
(1911. február havában)

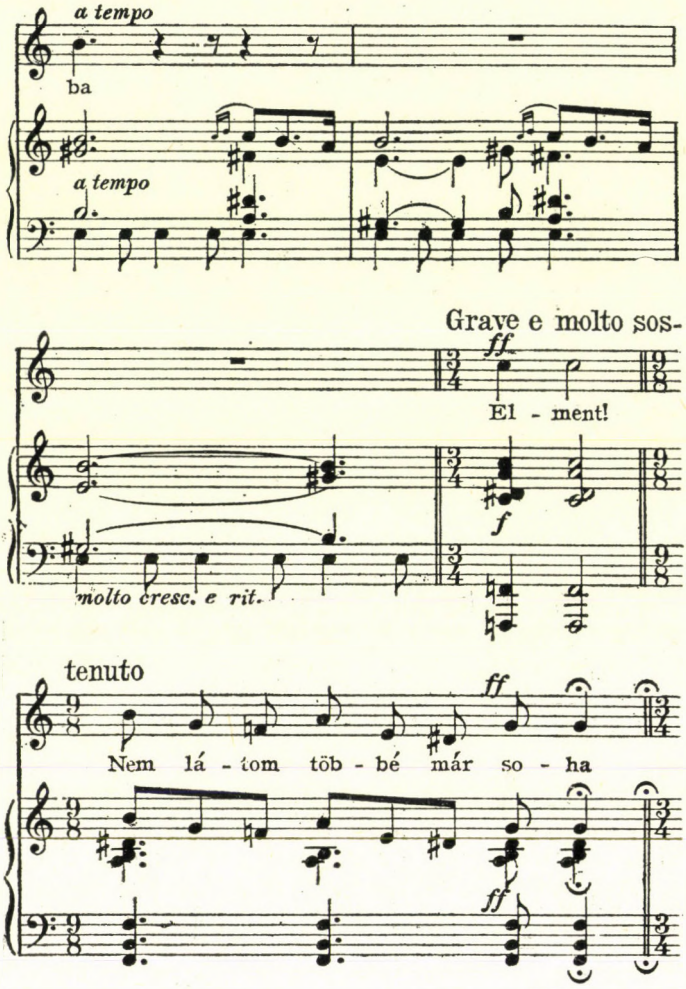
Szerk.

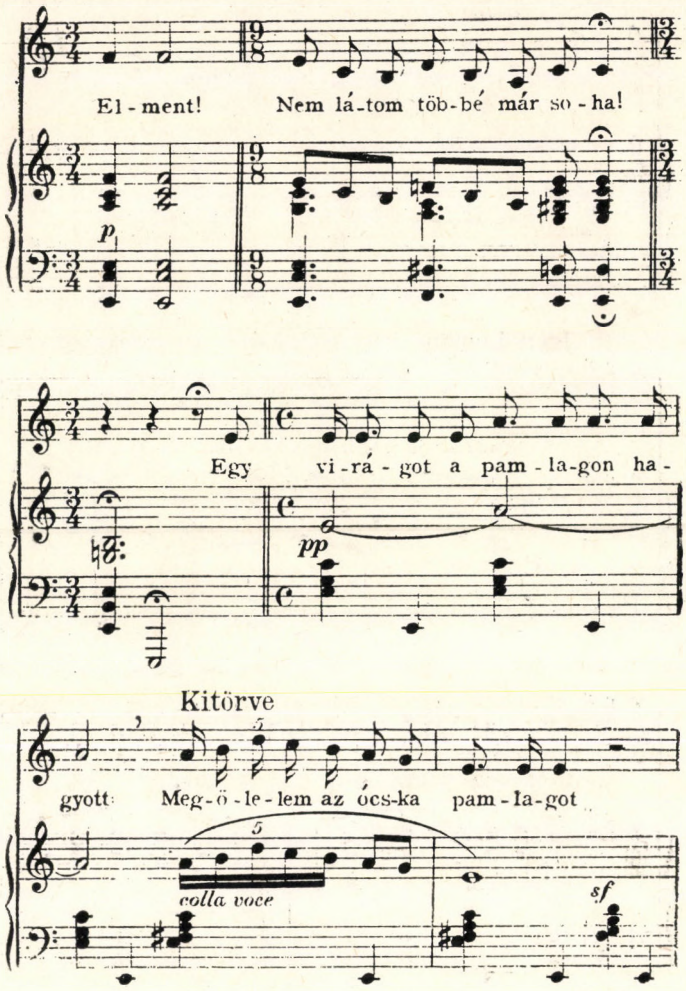
VI.

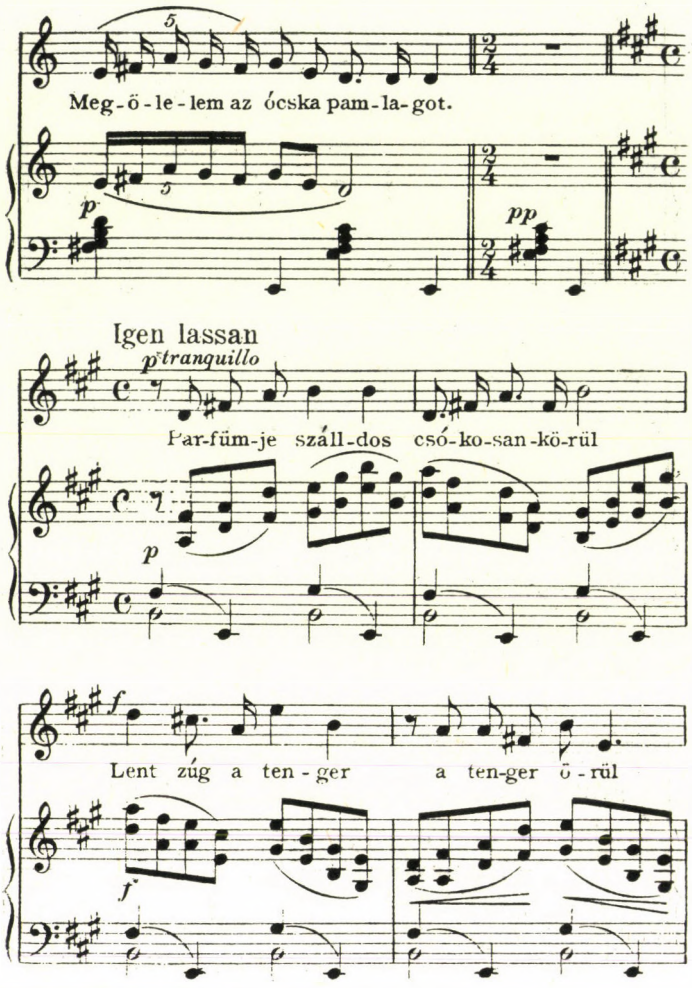
Egyedül a tengerrel

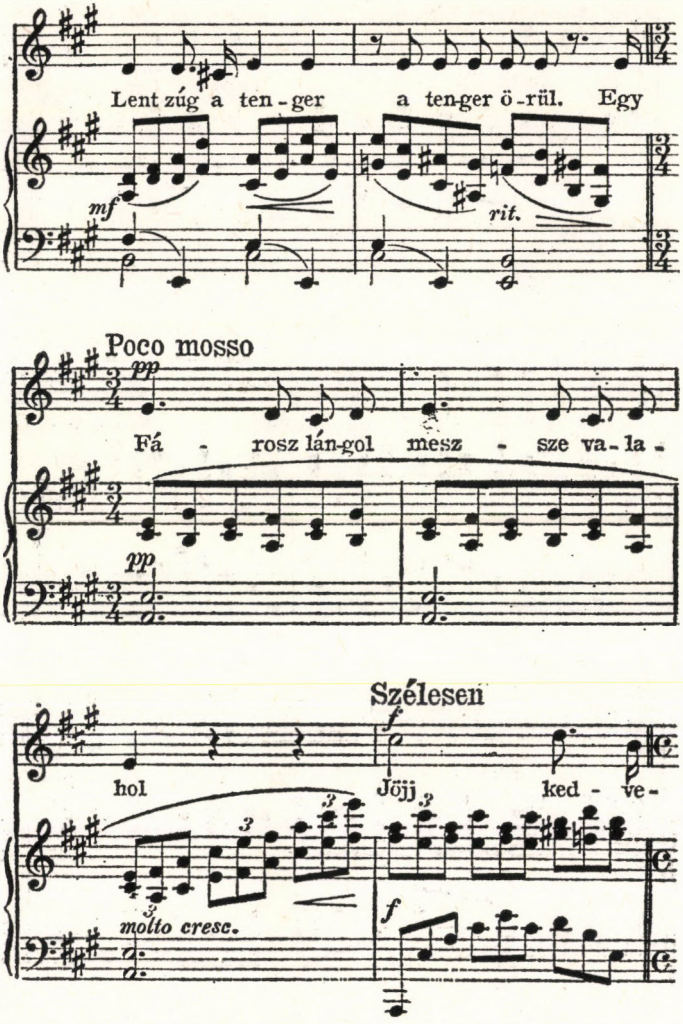
(Ady Endre)

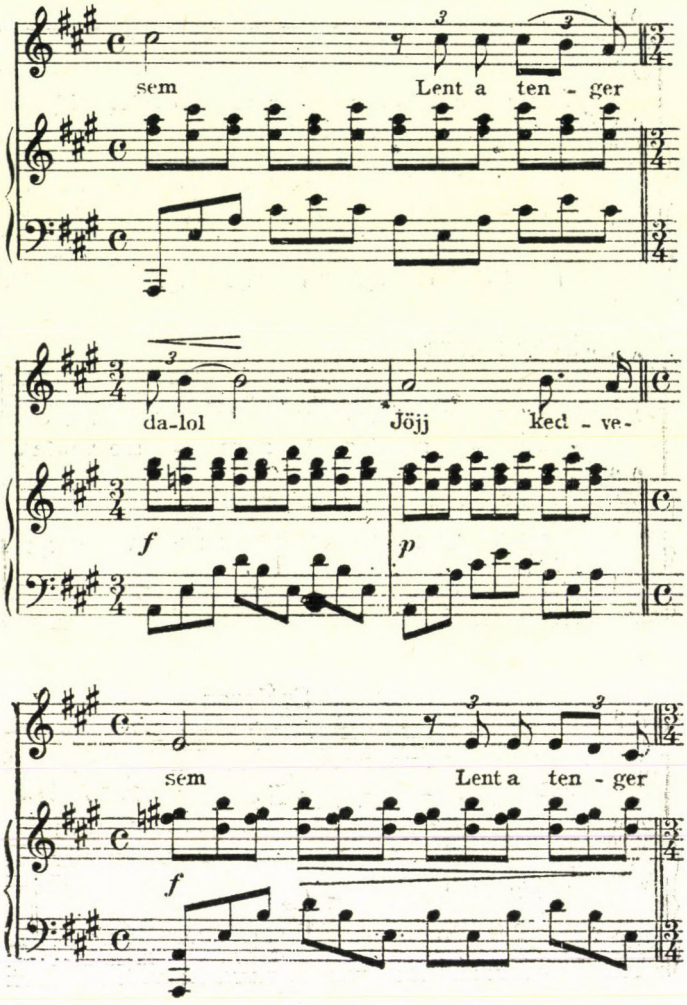


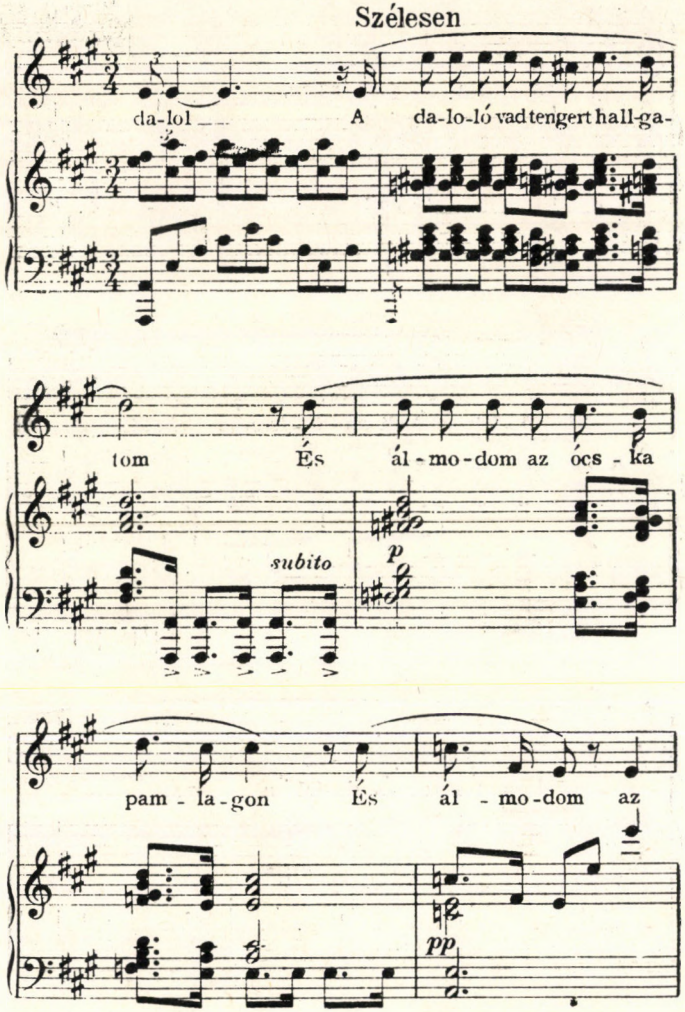

a tempo
ba
a tempo
Grave e molto sos-
ff
El - ment!
f
molto cresc. e rit.
tenuto
ff
Nem lá - tom töb - bé már so - ha
ff

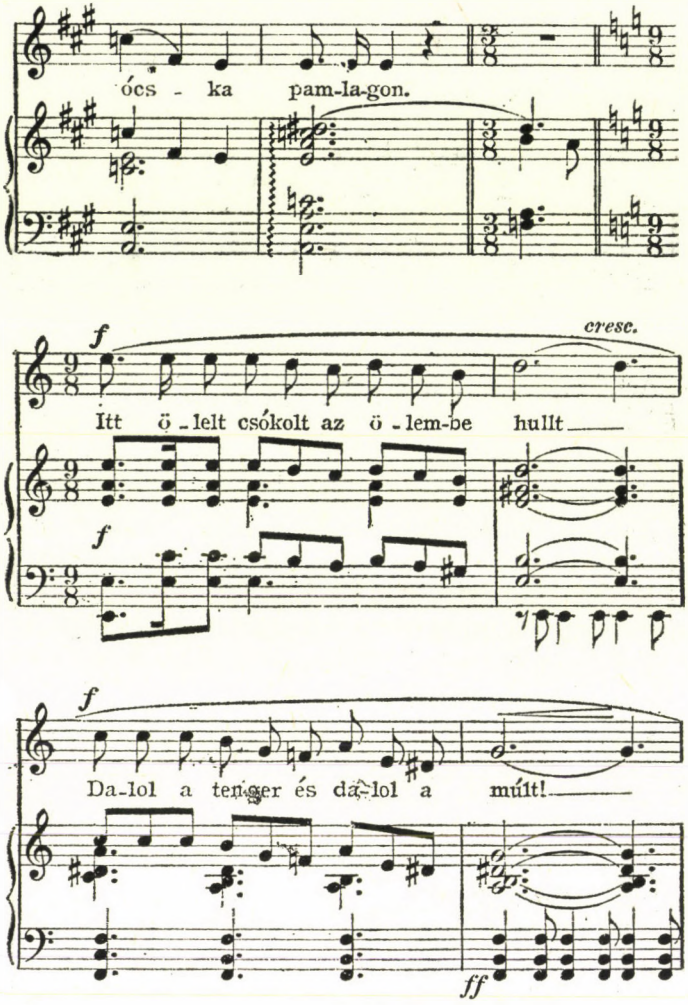

El - ment! Nem lá-tom töb-bé már so - ha!
p
Egy vi - rá - got a pam - la-gon ha -
pp
Kitörve
gyott Meg-ö - le - lem az ócs-ka pam - la-got
colla voce
sf

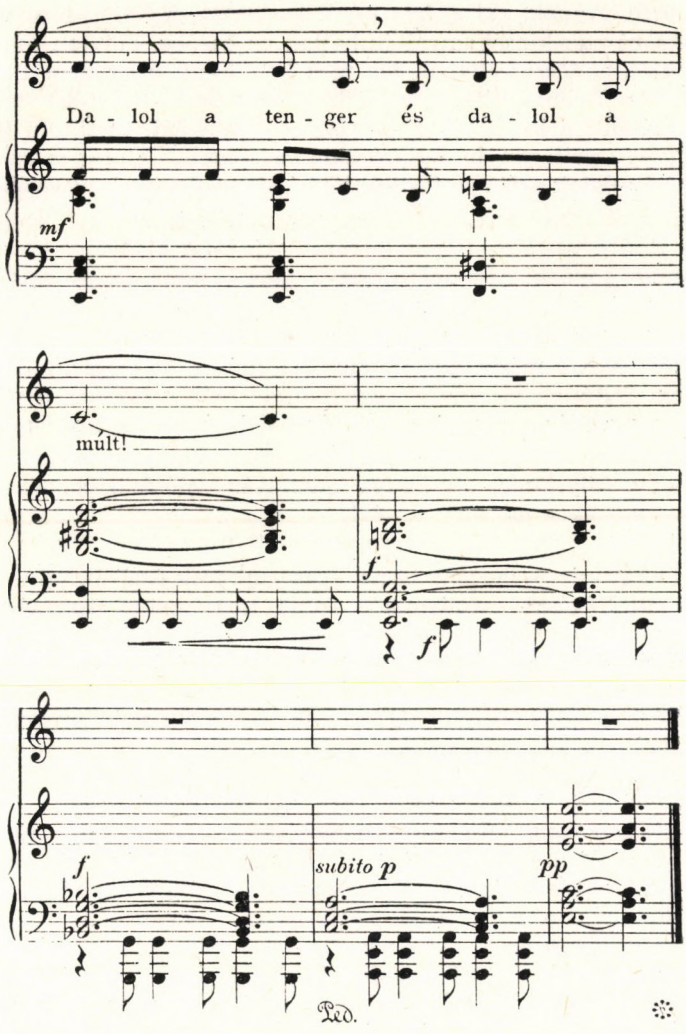

Meg-ő-le-lem az ócska pam-la-got.
Igen lassan
p tranquillo
Par-fűm-je száll-dos csó-ko-san-kö-rül
Lent zúg a ten-ger a ten-ger ö-rül


Lent zúg a ten-ger a ten-ger ö-rül. Egy
mf
rit.
Poco mosso
pp
Fá - rosz lán-gol mesz - sze va-la -
pp
Szélesen
f
hol
Jöjj
ked - ve -
molto cresc.
f


sem
Lent a ten - ger
da-lol
Jöjj
ked - ve-
f
p
sem
Lent a ten - ger
f


Szélesen
da-lol
A
da-lo-ló vad tengert hall-ga-
tom
És
ál-mo-dom az ócs-ka
subito
p
pam-la-gon
És
ál-mo-dom az
pp


ócs - ka pam-la-gon.
f
cresc.
Itt ö - lelt csókolt az ö - lem-be hullt
f
f
Da-lol a tenger és da-lol a múlt!
ff


Da - lol a ten - ger és da - lol a
mf
mult!
f
f
f
subito p
pp
Ped.

bele nem törte. Annak, aki a folyosóról hallgatta ezeket a próbákat, Wells *Moreau-doktorá*-nak kínzókamrái juthattak az eszébe. Folyton állati üvöltések törtek ki a zongoraszobából. De meg kell adni, hogy nem Papp Jancsi üvöltött, hanem Reinitz Béla. Rekedt hangján bömbölt, ököllel verte a zongorát, toporzékolt, a haját tépte — részint a magáét, részint a Papp Jancsiét —, egy-egy szótagon, hangon órákig vesztegelt, de meg is volt az eredménye: az Ady-dalok azóta se tudtak többé olyan őstűzzel megszólalni."

Az első sorozat Ady-dalt, 1911-ben, egy másik is követte. Reinitz Béla: Dalok Ady Endre verseire. (Új dalsorozat.) Ugyane kiadvány szerint „Sajtó alatt" volt négy további Ady-dal: „Esze Tamás komája. (Négy dal)", ez azonban vagy nem jelent meg, vagy minden példánya kallódik.[43]

Barta Lajos tud róla, hogy [1926]—27-ben *énekelték*, legalábbis a címadó versre készült dalt s másik kettőt, amelyik még a sorozatban lehetett[44], ez azonban nem feltétlen bizonyíték a nyomtatásban való megjelenés mellett. Kéziratból, vagy akár nyomdai korrektúrából is énekelhették őket.

Ha valóban nem jelentek meg, akkor meg nem jelenésüknek oka csak Reinitznek egy, Ady Endre oly „adys" gesztusán való felháborodása lehetett, aminek következtében mintegy tíz évig — Ady haláláig, illetőleg 1919-ben is a proletárdiktatúra bukásáig — nem zenésített meg több verset a költőtől.

„Ady — ugyanis — megérezte az olyan emberek értékét, mint Reinitz — írja ugyancsak Révész —, fölismerte azt is, hogy lelkes tisztaság dolgában kevés olyan példány van a tarka-barka emberkertben, mint ez a háborgó, keserű ügyvéd és cimborás kívánsággal vonzódott Reinitzhez is, mint Zubolyhoz, Reinitz klasszikus barátjához. Reinitz dalai elkapták Adynak a szépettudó, mindjárt rezdülő hangulatát és eleintén velük mámorosodott a szertartásokon, igéinek föltámadásos parádéin.

Eleintén...

Mert csodálatos, hogy ez az ember, aki mindig érezhette és érezte is mozduló magában, hogy minden, ami örök, teljes, benne van a napvilág szívében, aki, ha alázatossággal bántani is tudta magát, mégis sejtelmeinek ormairól kelett, hogy lenézzen az emberekre — féltékenykedett. Ilyen apró hibák, szeplők megvoltak a gondolatvilágában. Reinitzcel is így volt. Nem vette észre a hűséges, az ő verseiben elmerülő istentiszteletet, de közelebbről nyugtalankodott és valami olyasmit érzett, hogy Reinitznek van sikere az ő költeményeivel. Titkolt indulatosságában aztán egy rossz mozdulatot is tett. A Reinitz-dalok már mindenüvé elvitték Ady hírét, olyanfajta esemény volt ez, hogy a megjelent kottákat már divat volt finnyás zsúrokon is lapozgatni. Így történt, hogy egy lipótvárosi akarnok[45] elhatározta, hogy ő is megzenésíti Ady verseit, ám a nagyobb baj az volt, hogy a serény férfiú megkereste Adyt, szerzett magának egy énekművészt, kibérelte a Royal-szálloda hangversenytermét és egy torz estén megtartották a produkciót és a hangversenyen Ady is megjelent. Ez volt az első hivatalos érintkezése Pesten Adynak a közönséggel. Nem a Reinitz-dalokat mutatták be ezen a hangversenyen...

Reinitz felejthetetlenül megbántódott és kerülte Adyt. Meg is szűnt kö-

[43] A Révai Lexikon (1924.) szerint *megjelent* (1909.!), ez az adat azonban — legalábbis az évszám — egészen biztosan téves. — Vö. az idézett kiadvány — Budapest, 1911. Politzer Zsigmond és Fia kiadása, Modern Könyvtár 31—32—33. szám. Szerk.: Gömöri Jenő. (A szerk. előszavával.) belső borítólapjával. („Reinitz Béla eddig megjelent művei: ....")

[44] Nyugat, 1927. január 16. XX. évf., 2. szám., 214. old.: Ady énekel... (Zenei figyelő.)

[45] Beretvás Hugó. L.: az 54. sz. jegyzetet.

zöttük a benső barátság, ami azelőtt összehajtotta őket. Ady többször megkísérelte a régi szövetséget visszamelengetni, de Reinitz hűvös maradt."[46]

1915-ben még aláírt egy — neki szóló — levelezőlapot, amelyet „Kabos Ilonka és társasága" küldött a költőnek Csucsára, de sietve hozzátette: „Ezt az aláírást az utcán gyűjtötték."[47]

Megkísérelte Adyval kibékíteni Révész Béla is.

1910-ben, — a „Renaissance" hasábjain — magát Ady Endrét is megszólaltatta „az Ady—Reinitz dalok dolgában."

Ady írása híven „megérezteti", hogy harcok, s hogy „mifajta harcok dúltak akkoriban Ady és Reinitz körül"[48]:

„Az Ady-verseket ma már gyűlölnöm kellene s jobban is gyűlölném, ha Reinitz Béla nem írja meg az Ady-dalokat. Akarattal mondom, hogy írta, mert Reinitz Béla sajátságos, példátlan módon irodalmi cselekedetet végzett a megmuzsikásított Ady-versekkel. Jó az, hogy a zene hivatalnokai éppen úgy szidják ezt az Ady—Reinitz-muzsikát, mint a zene mániákusai s arisztokrata őrültjei. Ezek az Ady-dalok valóban annak az Adynak a továbbnyirkált, továbbvitt, továbbsírt versei, aki e verseket élete megrontóinak tartja.

Nem tudtam Ady verseket addig jól, magamat és mást megindítóan elmondani, amíg Reinitz dalait nem hallottam. S nekem ma már szöveg nélkül is csupa muzsika a Reinitz—Ady-dalai, mert én már tudom az én igéimhez való mélységes kapcsoltságukat. Reinitznek minden és páratlan zsenialitása valahol a zseniális fordítóé és a zseniális interpretálóé között lehet. De verseknek zseniális fordítói alig lehetségesek s a zseniális interpretálók is majdnem mindig önmaguk kikiáltói heroldjai.

Ez az új bátorság, ez az új cselekedet borította dühbe és vitte sárga-irigy tajtékzásba Reinitz zenekritikusait. Nem tudták, nem volt szabad nekik elgondolni, hogy valaki a muzsika nyelvén újjal és a muzsikaszertárt gazdagítóval jöhet. S azt még kevésbé hihették el, hogy a muzsikus, aki pláne kósza, vad zseni, az irodalmi lírát a kiválasztottak vakmerőségével összeházasítja a zenei lírával.

Reinitz, a nem túlmívelt s éppen ezért nem bilincses muzsikus olyat produkált, ami nagyon hasonlít Petőfi bátorságához. Szeretném azt mondani, hogy a magyar Ady-verseket nem egy másik nyelvre, de hangokra, melódiákra fordította le. De ha ezt így mondanám ki, sok száz éves művészi tradíciói és dogmái a zenének kapnának gyérülő üstökömbe. És nem is lehetne elhinni, amit így mondok, mert viszont Reinitz nemcsak ezt tette, hanem száz esztétikus-írónál elevenebben magyarázta meg az Ady-verseket.

Lélekbeli ügye, belső dolga, egy kicsit vallása és vallomása neki az Ady-dalok mindegyike. Ahányszor belemart az élet, keresgélni kezdett az én köteteimben s büszke vagyok, hogy minden veszett-kutya-marásra megtalálta bennük a veszett-kutya-szőrt. Holott próbálkozott Heine-val, Béranger-val, Richepinnel, sőt Kiss Józseffel is.

Ha papír helyett zongorára s a Reinitz rekedt hangjára írom verseimet, úgy írom meg egészen, mint ő. Nagyon köszönöm neki, hogy irgalmasabb vagyok magamhoz és verseimhez, mint nélküle lennék."

[46] Révész B.: Ady-trilógia . . .

[47] „Levelező-lap: Kabos Ilonka és társasága Ady Endrének." — MTA könyvtára. K 10/79. „Címzés: Nagys. Ady Endre Úrnak Csucsa". — A levelezőlapot [1]915. sept. 20-i postai keletbélyegzővel adták fel a Bp. 72. sz. postahivatalban; Csucsára érkezett [1]915. Sep. 21-én. A levelezőlapon szerepel Miklós [Jenő] [?] írásával még egy Reinitz-érdekű megjegyzés is: „Nem igaz!". — E megjegyzés minden kétséget kizáróan Reinitz idézett megjegyzésére („Ezt az aláírást az utcán gyűjtötték.") vonatkozik.

[48] Révész B.: Reinitz . . .

Megvédte a „zenetudomány főpapjaival szemben", „sokszor és feltétlenül . . . a diplomát nélkülöző dalköltőt"[49] Bartók Béla is.

„Eleinte" ugyanis *„támadták, firtatták, sőt ócsárolták"* — szakkörökben — „. . . hazai, különleges zenei szakértők", akik „egyideig úgy vélekedtek, hogy Reinitz Béla tulajdonképpen autodidakta muzsikus" — Reinitz Béla dalait, „majdnem annyira, mint Ady Endre verseit. Ebből a korszakból emelkedik ki *Bartók Béla* nemes alakja, aki Reinitz Béla fellépését önzetlen megbecsüléssel fogadta . . . Reinitz Béla zenei tudását, mindenben jártas avatottságát Bartók Béla ismerte, barátjának választotta Reinitz Bélát és arról is tudok, hogy Bartók Béla nagyon értékelte Reinitz Béla kritikai működését és a *Népszavában* megjelent bírálatait újra csak megvédte, ha az okleveles zenetanárok csepülve zúgolódtak."

A Reinitz-körüli harcokban megszólaltatta Révész Kern Aurélt is, aki a főmunkatársa volt a legharagosabb, legtekintélyesebb ‚Budapesti Hírlap'-nak és az ítéletmondó kritikus így írt Reinitz Béla első Ady-dalairól:[50]

„Reinitz Béla megzenésítette Ady Endre húsz költeményét. Figyelemreméltó sorozat. Nálunk, hol a művészi dal még mindig a formával, a kifejezőeszközök ingatagságával küzd: művészi vállalkozás egy poéta húsz versére zenei analogont keresni, lélekben húsz verset továbbszőni, úgy, hogy ugyanennyi hangulat megint valamelyes felsőbbrendű egységbe fonódjék. Reinitz Bélának sikerült ez. Egyrészt talentumánál, másrészt Ady Endréért való rajongásánál fogva. Értem ezt a rajongást. Ady az ő zenei lírizmusával ösztökéli, izgatja a zeneszerzőt. Ahol Ady verseiben metafizikai vonás van, az voltaképen zeneiség. Határmesgye, hol a gondolatritmus, gondolatmelódia elmosódik, hol a formavilágot elhagyjuk és a gondolat megszínesedik zenei ritmussá és melódiává. Ezek a sajátos, buján csendülő szócsoportok voltaképpen már furcsa, exotikus, szaggatott, impulzív dallamok. Értem, ha Reinitz mikor Ady Endrét olvasta, akkor dallamokat hallott, de Reinitz egyéni talentum lévén, nem Ady, hanem a saját dallamait hallotta. Mi, akik objektíven állunk szemben mindkét poétával, kimondhatjuk, Reinitz megértette Adyt, követi is fantáziával, erővel, de transzponálja Ady egész költészetét, egy egészségesebb, reálisabb, napfényesebb, földibb világba. Ez a húsz dal csupa telivér, szép muzsika. Nem dekadens, nem rút, nem metafizikai. Bizonyos tekintetben korrigálja Adyt. Közvetlenebbé, egységesebbé teszi. Talán itt-ott hiányát érezzük a beteges modernségnek. De alapjában örülünk, hogy ezek a dalok nem érthetetlenek, nem rútak, nincsenek bennük a Strauss Richard és Debussy ferde fénytörései. Modernek csupán szövésükben, deklamációjukban, szabad melodikus csapongásukban. A magyar zeneirodalom értéket nyert bennük. Reinitz Béla füzete egy fiatal művészkarrier érdekes, sokatígérő uvertürje."[51]

Hasonló hangnemben ír *„Reinitz Béla és* — mestere — *Farkas Ödön* Ady-dalai"-ról a Nyugat 1910-es évfolyamába Csáth Géza[52], a dalok nyomtatásban való megjelenése alkalmából.[53] A cikkben — az Ady-versek megkomponálásának elsősége tekintetében — igazságot szolgáltat Reinitz Bélának

[49] Uo.
[50] Uo.
[51] Renaissance. [1910.?] Újra közölte: Révész Béla: Reinitz Béla élete.
[52] Nyugat 1910. Harmadik évfolyam, II. kötet. (17. szám) 1232—33. old. Újra közölte: Demény János: Csáth Géza: Éjszakai esztetizálás. 1906—1912 zenei évadjai. Zeneműkiadó Budapest. 1971. 378—381. old. — A kötetben 198. sz. dokumentum.
[53] Utóbbinak „A holnap dalai" című füzeteiben — „Erkel Ferencz Magyar Zeneműkiadó Szövetkezet kiadása. Kolozsvár é.n." csak „valami kevéssel" előbb megjelent Ady-dalai 1908—1909-ben keletkeztek!

Beretvás Hugóval szemben, „— aki Ady-dalaival elsőnek jelent meg a hangversenypódiumon," és akinek dalait „elmés és szimpatikus kísérleteknek, de nem megoldásoknak"[54] tekinti, de akivel „egyidőben és jóval előtte is zenésített Ady-verseket Reinitz Béla."

A másik két — valóban egyidőben is dolgozó — Ady-komponista közül Reinitzet állítja az előtérbe. Megállapítja róla, hogy „Néhány dala már átment a pesti köztudatba," — így a már említett Repülj hajóm! —, s hogy Ady maga is „mintegy megszentesítette" e dalokat. „Reinitz dalai . . . fölülmúlják szépségben, ötletben és erőben Farkas dalait, bár hasonlíthatatlanul(!) kisebb aparátussal készültek.

Van bennök tűz, frisseség" — írja.

Ő csak congenialis voltukban kételkedik.

Nem találja meg „ti. Reinitz dalaiban azt, amit Ady egyik legfőbb tulajdonságának" ismer, „a banalitástól(!) való aggódó irtózást(!) és tartózkodást." Nem találja „mind congeniálisaknak" a dalokat: „Reinitz más temperamentum mint Ady. Egészségesebb művészet az övé, hogy így mondjam sűrűvérű, majdnem flegmás. Innen van harmóniáinak német egészségessége. Kedveli az egyszerű jól hangzó kádenziáikat. [!] Nem riad vissza az alsó dominánstól, sőt még a felsőtől se." Mindjárt hozzáteszi azonban, „hogy ez kissé túlzott karakterizálás, de korántsem akar gáncsolás lenni."

Valóban, Reinitz banalitások mellett leírt szokatlan harmóniafűzéseket, a korban újszerűnek ható dallami fordulatokat is. Ilyen fordulatok, „modernizmusok" szinte egyetlen dalából sem hiányoznak, s mindig megmentik e dalokat a sablonosságtól. „Reinitznek van manierja. Amit leír, karakterisztikus, egyéni. — Hajlama van a monumentalitásra. A dalai — azonban — dalok — a szó régebbi értelmében. Felfogása arról, hogy *hogyan* kell egy verset megkomponálni, jobban hasonlít Beethovenéhez, mint Debussyéhez. A zongorakíséret szerepe nem szimfonikus, nem zenekart imitál és nem is ‚zongorasatz'. Inkább egy nagy hárfa vagy gitár szerepét tölti be. Előtérbe az énekes áll, aki érces, erős hangon (ez hozzátartozik Reinitz egészséges, pasztozus, öblös zenéjéhez) recitálja a dalokat."

Jellegüket, jelentőségüket talán Tóth Aladár foglalja össze legjobban, 1932-es, Reinitz Béla első Ady-dalaira is visszatekintő kritikájában[55]:

„Reinitz Béla első sikereit a kabarévilágban aratta. Tehát a muzsikának olyan területén, hol annál jobb a darab, mennél jobban lehet előadni, mert az előadás sikere előbbrevaló, mint az, *amit* előadnak. Nem csoda, hogy a zenének ezen a területén az előadóművészet gyakran megelőzheti az alkotóművészetet. Mint nálunk. A magyar chanson máig sem érte utól Medgyaszay Vilma zsenijét. Igaz, az előadótehetség szabadabb madár; természetében van: beleélni magát mások életébe, otthont találni az idegenben. Az alkotónak talaj kell lába alá. A magyar chansonszerző hiába hegyezte fülét Párizs és

[54] (L.: 29) és Csáth Géza: Beretvás Hugó Ady-dalai. Nyugat, 1909. II., 717—719. old. — Újra közli: Demény János: Csáth Géza: Éjszakai esztetizálás . . . 319—321. old. A kötetben 165. sz. dokumentum. — Ugyancsak írt Csáth Géza a Révész Béla által is említett Ady-hangversenyről: *„Ady-hangverseny.* (1909. nov. 27. Royal.) Ma este a Royalban *Ady* Endre, *Beretvás* Hugó és *Környei Béla* hangversenyt rendeztek. Első este volt, hogy Ady-dalokat hallottunk a budapesti hangversenypódiumon. Beretvás Hugó tíz dalát adta elő Környei, a szerző zongorakíséretével. [. . .] Ady Endre bevezető konference-át és felolvasott verseit impozáns tetszésnyilvánítás követte. A zseniális poéta mellett valósággal tüntetett a közönség, Budapest legelőkelőbb leginteligensebb irodalmi és hangversenyközönsége. A Polgár V/282, 8 (1909. nov. 28.) (*th.*)" Uo., 289. old. — A kötetben 141. sz. dokumentum.

[55] Nyugat 1932. március 1. 5. szám. *Figyelő.* (Zene) 289—291. old.: *Reinitz Béla és új Ady-dalai.*

Bécs felé, a talaj, melybe gyökeret ereszthetett, nem nyúlt mélyebbre a pesti kávéház világánál . . .

Valami megáporodott szentimentalizmus, valami erőtlen fülledtség vegyült itt össze a szivarfüsttel: ilyen felhőből nehéz a szellem valódi villámait kipattantani. A magyar chansonszerző megtanulhatta Párizstól és Bécstől, hogyan kell 'csattanósra' stilizálni a dallamot: az őszinte öröm és valódi érzés sudara sokkal rövidebb volt, semhogy igazán csattanhasson. Ebbe a fiatal és máris nyűtt, félörömökkel és félérzésekkel játszó, sápadt, szűk zenei világba azután egyszerre betoppan érzelmeinek harsány igazságával, temperamentumának bátor elfogulatlanságával, hitének gyermeki közvetlenségével — és ki tudná felsorolni az egyenes, tiszta jellemeknek még hányféle erényével — egy pompás zenei natúra: *Reinitz Béla,* „Naturdichter, azok közül való, kiket a bennük frissen fogant, regeneráló hatású, a modorosság zsákutcájából új, szabad utakra kivezető költői erők miatt Goethe annyira szeretett. Az ilyen naturalista tehetségek azonban igen gyakran érzékenyebbek, tisztábban látók a műveltség dolgaiban is, mint a kultúra túlfinomultjai. Reinitzben pedig különösen fejlett volt a magasrendű esztétikai érzék. Ha ő mégis hagyta magát sodortatni a 'bretli' felé és Papp Jancsi ajkára adott muzsikát, akkor az külön okkal történt. Fiatalsága nem ért rá válogatni abban a zenei szövetben, melyből köntösét szőtte. Mit bánta ő 'ha utcasarkok rongya'! Pompás, nagylélegzetű tüdeje fel sem vette a pesti kávéház füstös, fojtó zenei atmoszféráját. Mert . . . Mert éppen itt, ebben a szedett-vetett muzsikától hangos 'pesti vásár, pesti kocsma'-világban ejtette rabul szívét-fantáziáját egy hirtelen fellobbanó roppant tünemény, az a tüneményes emberélet, mely lángba borított mindent, amihez ért és ősi magyar tüzeket gyújtott újdonsült nagyvárosi életünkben is. Ez az emberélet versekben szólt hozzánk. És Reinitz megkereste a szavak zenéjéhez a zene szavait. Nem ment értük messzire, erdélyi havasokig vagy beethoveni havasokig. Ahol legközelebb érte, onnan szedte össze őket, anak a pesti vásárnak — pesti kocsmának hangjaiból, melyben együtt élt, együtt lobogott a költővel. És megadta nekik azt a hangsúlyt, melyben maga a költő magára ismert. És megadta nekik a gyermekien nyílt szívnek, a férfiasan bátor érzésnek azt az átütő erejét, melyért hiába igyekeztek ellesni chanson-szerzőink a bécsi vagy párizsi 'slágerek' 'titkát'. Az előadásra, 'éneklésre' termett ének értelmében 'chanson' lett ez a muzsika magától. És íme: mindaz, ami a költő közvetlen közelében önmagát elrejtve dalolt, most a költőt dalolta, a költőt, kiben az egész magyar nemzet megtalálhatta világot-jelentő önmagát. A körutak dala volt, igaz, de már annak az utcának éneke, mely 'bátran löki ki a szívét'. Érdemes volt énekelni ezeket a dalokat, Reinitz Béla első Ady-dalait."

IV.

1910—11 és 1919 között Reinitz a kabarénak dolgozott. A hagyatékában fennmaradt nyomdai levonatok tanulsága szerint „Erbé Viktor" álnéven, és saját nevén. (Az álnév mögött saját nevének kezdőbetűit, és — elhunyt — Viktor öccsének keresztnevét sejthetjük.) Gábor Andor, Somlyó Zoltán, Balassa Emil, Hervay Frigyes, Harsányi Zsolt, Lovászy Károly, Emőd Tamás és Szép Ernő szövegeire komponált. Ezek a dalok nem különböznek Szirmai Albert, Nádor Mihály hasonló zsánerű darabjaitól. Egy részük 1915-ben,

Nádor Kálmán kiadásában, napvilágot is látott, az utóbbi két szerző chansonjaival közös kiadásban,[55a] illetve külön füzetekben. A füzetes sorozathoz — melyben más szerzők kabaré-dalai is szerepeltek —, Gábor Andor írt előszót.[56] Az ő kifejezése szerint „a — századeleji — magyar kabarét röviden és találóan így lehetne jellemezni: újságírás a színpadon. Versben és prózában, zenével és zene nélkül. ... a francia szó, a cabaret, mikoriban kabaré lett (szép gömbölyű magyar betűkkel a kiejtésben) már teljesen megkapta a maga átértékelését. Részben már nem az, ami lenni akart, másrészt nem az akart lenni, ami az eredetiben volt...", vagy amilyenné Németországban, illetőleg Bécsben — ahonnan hozzánk került — vált. Színház és „mégse-színház", amely nálunk „egész zeneszerző-gárdát nevelt fel." E téren „Az úttörés érdeme Szirmai Alberté, aki elsőül adta meg a kabarédalnak azt a graciózus könnyedséget[!] és a zenében is csattanós viccet, ami később szabállyá vált. Őt követték (a vidám műfajban) Nádor Mihály és Reinitz Béla. A kabaréversek íróinak serege" pedig „tehetsége színét igyekezett egy-egy kabaré-nótába beleírni."

Közöttük Reinitz Béla kabaré-dalaira sem található jellemzőbb szó, mint hogy egy-egy ilyen dal „Olvasmánynak érdekes, zenének üdítő."

Ezek a dalok eleinte Nagy Endre kabaréjában csendültek fel, ebben a „kedves és intim színházban"[57], a par excellence „magyar kabarében" mely később Medgyaszay Vilmáé lett, később pedig az Apolló-kabarében is.[58]

Gábor Andorné, Vidor Ferike „Kezitcsókolom!" című könyvében,[59] elmondja, hogy a Nagy Endre-kabaréban ő énekelte „a cselédnótákat s a masamóddalokat, melyek nagyrészét a kabaré egyik háziszerzője írta" számára. „Nagy Endre rendelte" neki „ezeket a dalokat."

Szíves szóbeli közlése (1967.) szerint a masamód-dalokat Reinitz Béla írta, s a Nagy Endre kabaréban ismerkedtek is meg személyesen, (már az I. világháború idején, kb. 1915. vagy 16-ban). A masamód-daloknak „nagy sikerük volt. — Később hanglemezen is megjelentek, Berlinben."

Magában a kabarében — mint könyvében is írja — „Eleinte fogyasztottak is."

Ez a kabarénak még abban a kezdeti korszakában lehetett, amikor még a magyar kabaré is jobban hasonlított eredeti XIX. század-végi francia értelmére, nem öltött még annyira sajátosan magyar, „intim színház" jelleget, „s jelentette klikken és hivatalos társaságokon kívül álló szabad és szegény költők ama kisebb és nagyobb helyiségeit, amikben már nem az ital volt a lényeg, (noha az sem maradt el), hanem azok a szépen zengő lírai versek, vagy harapósan aktuális költeményecskék, amiket többnyire a szerzők maguk ad-

[55a] Nádor [Mihály]—Reinitz [Béla]—Szirmai [Albert]: Medgyasszay-dalok. Nádor Kálmán, Budapest—Leipzig, 1915.

[56] Előszó a 100 magyar Kabarédalhoz. — Az 55/a jegyzetben említett füzet tíz dalt tartalmaz. A sorozat egyébként tíz kötet, s az említetteken kívül Heténvi-Heldelberg Albert és Erőss Béla kabarédalait is tartalmazza. — Az itt felhasznált füzet Jemnitz Sándor hagyatékában maradt fenn; az említett nyomdai levonatok egy évvel korábbi dátumúak. Egy dal közülük: Somlyó Zoltán—Reinitz Béla: „Egykor így volt" c. dala azonos az első füzetben közölt dalok egyikével. — A többi füzetben levő Reinitz-dalok kivétel nélkül álnéven jelentek meg. (Erbé—Nádor—Szirmai: Börze-dalok, — a sorozat 2. kötete —, Erbé Viktor: Kabarédalok I., II., — a sorozat 5. és 6. kötete. — Nádor-féle kottás zsebkiadások. II. sorozat. — Az első — említett — kötet belső borítólapján levő hirdetés szerint a sorozatnak mind a száz dala megjelent.

[57] Uo.

[58] L.: Világ, 1917. április 29., 13. old.: *Apolló-kabaré (SZÍNHÁZ, MŰVÉSZET.)* s a Világ őszi és tavaszi számait: 1917. október 10., 10. old.: *Premier az Apolló-kabarében. Színház, Művészet.)*; 1918. március 15., 10. old.: *Az Apolló-kabaré új műsora. (Színház, Művészet.)*; 1918. április 20., 9. old.: *Bemutató az Apolló-kabarében. (SZÍNHÁZ, MŰVÉSZET.)*

[59] Budapest, 1940. A szerző kiadása, 97. old.

tak elő, némi zongora melódiák kíséretében, nem nagy belépő díjat fizető publikumnak."[60]

Valószínüleg már a későbbi időszakban játszották Reinitz Bélának azokat az egyfelvonásos operettjeit is, amelyek közül több — Gurgolini (Harsányi Zsolt), Vidéki koncert (ugyancsak Harsányi Zsolt szövegére); (ennek előadásáról hírt ad a „Világ": szintén az Apolló-kabarében játszották, 1917. szeptember 7-én először[61]), A törelmes Griseldis (Heltai Jenő szövegére), A szép Meluzina (Vajda Ernő szövegére) és egy Fényes Samu szövegére írt operett, amelynek a címét azonban nem ismerjük — hagyatékában évszám nélkül fennmaradt.

Ugyancsak fennmaradt a hagyatékban sok, az előbbieknél nem említett kabaré-dal.

Már 1918-ban, Medgyaszay Vilma új, Lechner Jenő építette színházában játszották a Drégely Gábor és Harsányi Zsolt szövegére írt, „Háztűznéző" című operettet, amelynek partitúrája azonban — sajnos — nem maradt fenn. — A korabeli kritika szerint „A kedves, mulattató szöveghez Reinitz Béla finom, s a régi operettek fénykorára emlékeztető szolid és mégis tetszetős muzsikát írt".[62]

Ugyancsak Medgyaszay Vilmáé az érdem, hogy — egy zeneakadémiai estjén, szintén már 1918-ban — felújította —, ahogyan a Világ recenzense írja[63] — a kitűnő Reinitz modern új levegőt és új színt hozó Ady dalait", amellett, hogy kabaré-dalait, chansonjait is énekelte a „komoly műsort" követő „második részben . . .". Ezek a „versek és dalok" — Szép Ernő, Heltai Jenő, Gábor Andor, Somlyó Zoltán és Harsányi Zsolt „ismert ötletes nótái", „Reinitz, Szirmay, Nádor és Buday dalai" mintha egyedül az ő számára íródtak volna", „amelyek mindegyikével szemben igazi szuverén művész, akinek mindegyikben új mondanivalója, új frázisai és új ötletessége van."[64]

Reinitz Ady-dalait elénekelte Hadrik Anna, „a kiváló előadóművésznő" is, akinek „Szép orgánumán nagyszerűen szólaltak meg, nemes előadásában kitűnően érvényesültek a gyönyörű (Ady) költemények," s a dalok, „melyeket *Berger* Pál kísért, a szokott nagy hatást váltották ki."[65]

[60] Gábor Andor: Előszó . . .

[61] L.: 1917. szeptember 8., 16. old.: *Apolló-kabaré. (SZÍNHÁZ, MŰVÉSZET.)*, továbbá: *uo.* 1918. december 20., 11. old.: *A Medgyaszay Színház délutáni előadásai. (Színház, Művészet.)*

[62] L.: *Világ*, 1918. december 7. IX. évfolyam 287. szám, 10. old.: *A Medgyaszay-színház előadásai.* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.): *uo.*, 1918. december 18., 9. old.: *Megnyílt a Medgyaszay-Színház.* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.) — L. még: *uo.*, 1919. január 4., 9. old.: *Medgyaszay-Színház.* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.); 1919. január 5., 11. old.: *A Medgyaszay-Színház . . .* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.); 1919. január 12., 11 old.: *A Medgyaszay-Színház . . .* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.); 1919. január 17., 7. old.: *Medgyaszay Vilma . . .* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.); 1919. január 29., 7. old.: *Ötödik előadása . . .* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.); 1919. január 19., 8. old.: *Medgyaszay Vilma és Svärdström Valborg . . .* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.); 1919. január 26., X. évfolyam 23. szám. SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET: „*A Medgyaszay Színházban* ma, vasárnap este az állandó műsoron levő Incidens az Ingeborg-hangversenyen és a Háztűznéző című operetten kívül Paladilhe gyönyörű lírai operája, A vándor kerül ismétlésre. Silvia szerepét, mint az eddigi előadásokon, Svärdström Valborg énekli. Zanetto szerepében Várady Olga lép fel. Ugyancsak a Vándor kerül színre kedden, csütörtökön, szombaton és vasárnap délután, míg holnap, hétfőn, szerdán, pénteken és vasárnap este Haydn Patikus-a van műsoron. Az operákkal együtt természetesen mindig színrekerül a Szomory-színjáték és a Reinitz—Drégely—Harsányi operett, valamint a magánszámok."

[63] (blt. 1.): *V. Medgyaszai [!] Vilma estélye.* 1918. február 24., 11. old. (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.)

[64] Uo.

[65] Világ, 1919. március 2., 8. old.: *Ady-est.* („. . . a Vigadó zsufolt nagytermében . . .") (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.)
„A szép estélyt Dr. Vince Sándor magas színvonalú előadása vezette be."

Nem-Ady chansonjait a Medgyaszay-Színház évadbeli „Harmadik műsorá"-ban is énekelték. (1919. március 17-től.)[66]

Már a Tanácsköztársaság idején, 1919. április 15-én, Bartókkal, Kodállyal egy műsorban énekelte Reinitz dalait — szintén a Zeneakadémián — Szentistvány Juliska, Kósa György zongorakíséretével.[67]

[66] Világ, 1919. március 18., 9. old.: *Premier a Medgyaszay-Színházban.* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.)
„A magánszámok zenei részében *Reinitz* Béla és *Nádor* Mihály" osztozkodott, a versszövegeken pedig „*Gábor* Andor és *Mihály* István. Az utóbbiról azt mondják, hogy új ember, de lehet, hogy csak *Gábor* Andor: álnéven, vagy egyszerűen csak egy ál-Gábor. . . ."

[67] Világ, 1919. április 16., 7. old.: *Hangverseny.* (SZÍNHÁZ. MŰVÉSZET.)

HORVÁTH REZSŐ:

VAS MEGYE ZENEI KÖZMŰVELŐDÉSE

Vas megye az ország nyugati határmegyéje, székhelye a 70 ezer lakosú Szombathely, a gyorsított ütemű fejlesztésre kiszemelt kilenc város egyike. A megyeszékhelyen kívül két kisvárosa van a megyének: a műemlékváros Kőszeg, amely pár éve még az ország legkisebb városa volt, és Sárvár, a legfiatalabb magyar városok egyike. A nagyközségek közül a két járási székhely: Celldömölk és Körmend, valamint a felszabadulás előtt is két jelentős ipari üzemmel rendelkező Szentgotthárd a leginkább városias település. Vas megyében él az ország lakóinak 4 százaléka, a városokban 97 ezer, a községekben 182 600 lakos. Míg az ország lakóinak körülbelül a fele városokban él, Vas megyében 65,3% a falusiak aránya. Ez még természetesen rányomja bélyegét a megye egész közművelődésének helyzetére, így a zenei közművelődésre is. Bár a helyzet falun, városon egyaránt jobb, mint az egész országban átlagosan, mégis, a falusi lakosság többsége határozza meg a megye kulturális arculatát. Az ötvenes években visszavetette a fejlődést a nyugati határ közelsége, ezt a lemaradást az elmúlt évtizedben gyorsított ütemű fejlesztéssel kiegyenlítette a megye. Lakónegyedek nőttek ki a földből, új üzemek, kulturális intézmények egész sora nyitotta meg a kapuit. Főiskola létesült Szombathelyen és Körmenden, hivatásos szimfonikus zenekar a megyeszékhelyen. Mindez fokozottabban koncentrálja a helyi szellemi erőket és sokakat vonzott ide más megyékből. Mindez nemcsak mennyiségi, hanem minőségi fejlődéssel is járt; az új, magasabb szintű intézmények tartalmasabb, színvonalasabb munkát követelnek az értelmiségtől. Egyre inkább érezhető ezek kisugárzó hatása a megye szellemi életére. 1975-ben kiléptek a szombathelyi Tanárképző Főiskola kapuin az első végzett tanárok. Bár az új intézmény beiskolázási területe az egész ország, a közeli években biztosan jelentősen javul majd a szakemberellátottság az oktatás és a közművelődés területén.

A megye zenei élete rugalmasan követte és kihasználta a gazdasági fellendülés kínálta lehetőségeket, a megye vezetőinek kezdeményezőkészségét, segítő szándékát. Egymás után nyitották meg kapuikat az új zeneiskolák, a régi tagiskolák önállósodtak, a többiek korszerűsödtek, bővültek. Hosszú évek szívós és következetes nevelőmunkájának eredményeképpen felnőtt egy új szellemű közönség, amely értő hallgatójává vált a zenei rendezvényeknek és képes volt magasabb szintre emelni a műkedvelő zenei tömegmozgalmat. A fiatal szakemberek számára egyre vonzóbb területet jelentett Vas megye mind az egyéni érvényesülés, mind a közönség számára végezhető hasznos munka szempontjából. (A hivatásos művészet is jó „piacra" talált a megyében.) A legrangosabb hazai és külföldi művészek mindig szívesen jöttek ide,

néhányan rendszeresen visszatérnek, itthon érzik magukat, a megye közönsége is szívébe zárta őket.

A zenei közművelődés alapja a zeneoktatás. A hivatásos együttes létrehozása előtt ez jelentette a zenei szakemberek szinte kizárólagos megélhetési forrását, fő működési területét. A közönségnevelés, a szakember-utánpótlás biztosítása szempontjából is döntő jelentőségű az oktatás mindenkori helyzete. Ezért dolgozatunk a zenei oktatás intézményhálózatának vizsgálatából indul ki.

A ZENEOKTATÁS INTÉZMÉNYEI

Zeneiskolai hálózat

Az ötvenes évek elején még csak két állami zeneiskola működött a megyében: a nagymúltú, 1905-ben alapított szombathelyi Bartók Béla Zeneiskola, és ennek fiókiskolájaként az ugyancsak régi hagyományokkal rendelkező kőszegi zeneiskola. Néhány községben művelődési otthonokban szerveztek zeneoktatást, vagy — ahol erre a feltételek megvoltak —, zeneoktatói munkaközösségeket alakítottak. Ezek közül a legéletképesebbek váltak az állami zeneoktatás bázisaivá. A hatvanas években fokozatosan államosították a munkaközösségeket, állami zeneiskolákhoz csatolták, majd önállósították a művelődési otthonok által szervezett zeneoktatást Celldömölkön, Körmenden, Sárváron, Szentgotthárdon, Csepregen, Vasváron és néhány kisebb községben is. Ez utóbbiak fenntartása később nem bizonyult rentábilisnak, ezért megszüntek, illetve a tanárok, növendékek valamelyik közel eső nagyobb centrum zeneiskolájához csatlakoztak. Jelenleg öt önálló zeneiskola és két tagiskola működik a megyében. 1564 növendék tanul zenét, az ország zeneiskolai növendékeinek 2,4%-a. Bár a zenét tanulók ezer lakosra jutó száma a városon, falun egyaránt jobb az országos átlagnál (10,3 illetve 3,1 fő), a falusi lakosság magas arányszáma miatt még sincsen arányban a zenét tanulók száma a megye lélekszámával. A fizikai dolgozók gyermekeinek aránya 32,6%, több, mint 12%-kal rosszabb az országos átlagnál, nem mentség ugyan, de lényegesen jobb az öt vidéki nagyváros átlagánál (25,62%).

A zeneoktatás volumenének fejlődését jól példázza a szombathelyi zeneiskola néhány adata. Az 1960—61-es iskolaévben 18 zenetanár tanított az iskolában, 13 kinevezett és 5 óradíjas, az átlagéletkor 47 év volt. Az 1972—73-as tanévben 33 tanár állt munkába átlagos életkoruk 33 és fél év volt. A további fiatalodást mutatja, hogy a jelenlegi átlagéletkor 33 év (a főállásúaké 36 év). Ugyancsak jellemző a tanári kar szakok szerinti megoszlásának alakulása. 1960—61-ben a zenekari hangszereket oktatók aránya 44,3% volt, 1972—73-ban 54,4%-ra emelkedett. A zongorát oktatók aránya 38,9%-ról 36,3%-ra szorult vissza. Ez a pozitív tendencia a hatvanas évek elejétől kezdett érvényesülni, amikor a zeneiskola új vezetősége a zenekar fejlesztésével párhuzamosan, annak érdekében — de szociálpolitikai meggondolásokból is — a tantestületet elsősorban a zenekari hangszereket tanító tanárokkal bővítette. Utazó tanárok helyett fiatal, családot alapítani szándékozó tanárok letelepítését szorgalmazta.

A megyeszékhely zeneiskolájának fejlődésében újabb fordulópontot jelentett a szimfonikus zenekar függetlenítése, amely először az 1974—75-ös tanévben éreztette hatását. A jelen tanévben 40 tanár tanít az iskolában, ebből 18 főállásban (45%), 22 óradíjáltalányban (55%). Ha figyelembe vesszük,

hogy a főállásúak kötelező óraszáma 20 óra, az óradíjáltalányosok heti 10—15 órában tanítanak, az összóraszám több, mint kétszeresét a főállásúak látják el. Mivel a mellékállásúak túlnyomó többsége a zenekarnál van státusban, természetes, hogy a zenekari hangszert tanítók 73%-a óradíjáltalányos, míg a zongoratanároknál a főállásúak javára billen a mérleg ugyanilyen arányban. Az óradíjáltalányosok nagy száma részben hátrányt jelent a zeneiskola számára, mivel ezek a tanárok elsősorban fő munkahelyük rendjéhez kötelesek alkalmazkodni, másrészt előny, mert rendkívül differenciált szakosításra ad lehetőséget, ami kétségtelenül emeli az oktatás színvonalát. Különösen áll ez a fúvós hangszerekre. 10 fúvós tanár heti 10—15 órában oktatja a fúvóshangszereket: az oboát, a kürtöt, a klarinétot 2-2, a fuvolát, a fagottot, a trombitát és a harsonát 1-1 nevelő. Nem hiszem, hogy az ország sok zeneiskolája dicsekedhetne ilyen nagymérvű szakosítással. A zeneoktatás struktúráját jól érzékelteti az óraszámok megoszlása szakok szerint: az órák 40%-a a zongorára, 54%-a a zenekari hangszerekre jut, ez utóbbi 65%-a a vonósokra, a többi a fúvósokra.

A megye zeneiskoláiban még mindig a zongora élvezi az abszolút többséget a hangszert tanulók 46,25%-ával. Zenekari hangszert tanul a növendékek 43,6%-a. (Mindkét arány csaknem megegyezik az országos adatokkal, illetve valamivel kedvezőbb annál.) 58%-a vonós, 41%-a fúvós hangszert tanul. Ez utóbbiak aránya csaknem 10%-kal több az országosnál, ami a szakos ellátottságon kívül azzal is magyarázható, hogy a megye városaiban és Celldömölkön nagy gondot fordítanak a fúvószenekari utánpótlás nevelésére. Különösen Kőszeg ért el szép eredményeket ezen a téren. Úttörő fúvószenekara országos hírű. A zenekari hangszerek között még mindig a hegedű vezet népszerűségben 45%-kal, bár ez az arány is az országos alatt van 2,3%-kal. Ütőhangszert mindössze 4 növendék tanul a megyében. A növendékek egytizede gitárt és furulyát tanul. Ez utóbbi nagyszerűen bevált a fafúvók tanulásának előkészítésére.

A tanárok zenekari elfoglaltságának növekedésével az utóbbi időben háttérbe szorult a növendékek kamarazenélése. Szólistaként azonban igen szép sikereket értek el hazai és külföldi versenyeken. A szombathelyi Bartók Béla Zeneiskola vonószenekara országos hírű. Igényes műsoruk felnőtt zenekarok repertoárjában is helyet kaphatna. Sok versenyművet játszanak barokk szerzőktől, így a legkiválóbb növendékek korán hozzászokhatnak a zenekari kíséretes szólójátékhoz. Kőszegen kívül Sárvárott, Celldömölkön és Csepregen működik úttörő fúvószenekar.

Az Országos Filharmónia és a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar mellett igen jelentős a zeneiskolák hangversenyrendező tevékenysége. A szombathelyi Bartók Béla Zeneiskola az 1974—75-ös évadban 15 hangversenyt rendezett. Ezek közül országos jelentőségű kezdeményezés a Koncz János hegedűverseny rendezvénysorozata, amely a megnyitó koncerttel és a győztesek hangversenyével együtt hat hangversenyből állott. A zeneiskola növendékein és tanárain kívül vendégművészek is pódiumra léptek a bérleti hangversenyek keretében: így Ruha István, Szabó Csilla, Kiss Domonkos Judit és Szabóky Márta. Az Usti nad Orlic-i nemzetközi ifjúsági hegedűverseny magyar díjnyertesei adtak koncertet az egyik alkalommal. A szombathelyi gyerekek közös hangversenyen léptek fel Budapest XI. kerületi és veszprémi társaikkal. Igen nagy érdeklődés kísérte azt a tanári hangversenyt, amelyen a növendékek tanulmányaiban szereplő darabokat mutatták be a szülőknek.

A zeneiskolák munkája elsősorban a közönségnevelésen, a zenei tehetségek kiválasztásán és szakképzésük jó megalapozásán mérhető le. A szombathelyi zeneiskola volt növendékei közül tizenöten ma is az anyaiskolában tanítanak. Hárman a Tanárképző főiskola zenei tanszékén dolgoznak. Több kiváló zenészt adott Vas megye a Rádiózenekarnak, az Állami Hangversenyzenekarnak és az Operaháznak. Néhányan szólistaként is kiválóak. A mindössze 11 éves celldömölki zeneiskola 18 ének- és zenetanárt nevelt eddig.

A tehetségek kiválasztását és a zenei pályára való felkészítést szolgálja az alsófokú zeneoktatás „B"-tagozata, melyen igényesebb anyaggal, intenzívebb képzésben részesülnek a növendékek. Vas megyében az 1974—75-ös tanévben 58 zeneiskolai növendék tanult az alsófokú osztályok B-tagozatán. A középfokú osztályokban 151-en tanultak. Természetesen a lemorzsolódás ezekben az osztályokban a legnagyobb arányú és a magasabb osztályok felé haladva egyre csökken a tanulók száma. A II. továbbképző osztályosok száma az elsősök felét sem éri el, az V. osztályba mindössze egy tanuló jutott el. Bár a középfokú osztályosok aránya meghaladja az országos átlagot, (10%, ill. 9%), a két legmagasabb osztály aránya csaknem 0,3%-kal alacsonyabb. Miskolcot és Szegedet kivéve országos jelenség, hogy az előképzősök száma nem éri el az első osztályosokét. Így van ez Vas megyében is. Ez pedig azt jelenti, hogy a tanulók egy jelentős része a zenei-írás-olvasási készség megalapozása nélkül kezdi meg tanulmányait. Ez pedig ellenkezik a magyar zeneoktatás alapvető koncepciójával.

Ének-zenei tagozatos általános iskolák

Vas megyében a három városban működik szakosított tantervű ének-zenei általános iskola: Szombathelyen, Sárvárott és Kőszegen. A kőszegi két éve a folyamatos leépítés stádiumában van: a tagozat megszüntetésének oka a „működési feltételek hiánya".

Az 1974—75-ös tanévben a 3 iskolában 22 tanulócsoportban 630 tanuló járt ének-zenei tagozatos osztályba, pontosan annyi, mint magában Debrecenben, ez a szám az országos vidéki átlagnál 36%-kal alacsonyabb. Vas megyében 1000 lakosra 2,25% zenei tagozatos általános iskolás tanuló jut (0,09-cel alacsonyabb a vidéki átlagnál). Ebben az évben a sárvári tagozat leépülésével tovább csökkent a tanulók száma: jelenleg 602 fő. Az elmúlt tanévben hangszert tanult a tanulók 34%-a, ez pontosan megfelel az országos vidéki átlagnak.

A zenei tagozatos tanulókról némi képet ad a szombathelyi Hámán Kató Általános Iskola zenei tagozatának néhány adata. A 247 tanuló 32%-a fiú, ugyanennyi a fizikai dolgozók gyermekeinek aránya (a sárvári tagozaton 80%!), amely ugyan 4 év alatt 14%-kal emelkedett, de még mindig alacsonyabb, mint a megye zeneiskoláiban. A hangszert tanulók 50%-a zongorát tanul, 43%-a zenekari hangszert. A hangszert tanulók számának alakulásában semmiféle tendenciát nem figyelhettünk meg: a harmadik, ötödik és hetedik osztályban a legtöbb (23—26), a „páros" osztályokban 13—15. Az első osztályban csak egy tanuló iratkozott be hangszerre. Érdekes, hogy a zenei osztályokban a „humán" jellegű tárgyak (magyar, történelem, orosz) tanulmányi eredménye megegyezik a „reál" jellegű tárgyakéval (matematika, élővilág, fizika, földrajz, kémia). Ez cáfolni látszik azt a tévhitet, hogy a zenei érdeklődésű gyerekek egyoldalúan „humán" beállítottságúak. Érdekes

képet mutat a nyolcadikos tanulók továbbtanulási irányultsága: legtöbben a gimnáziumok tagozatos osztályai iránt érdeklődnek (42%), utána következik csak a zenei szakközépiskola 26%-kal. Egyéb szakközépiskolákba igyekszik 5 tanuló (16%), hárman szakmunkásképzőbe, ketten a gimnázium általános tagozatába jelentkeznek.

A zenei tagozaton igen színvonalas a zenei nevelés. Két kórus működik: a kisebbek ötven tagú énekkara és a 93 tagú „nagy kórus", amelyet a legjobbak között tartanak számon a Dunántúlon. Két éve Ausztriában jártak, minden évben részt vesznek három város: Kaposvár, Zalaegerszeg és Szombathely legjobb iskolai kórusainak találkozóján. Az elmúlt évben éppen Szombathelyen volt a kórustalálkozó. Azokban az években, amikor más városokba utaznak, itthon önálló hangversenyt tart az iskola, amelyen az énekkarokon kívül az alsótagozatosok is szerepelnek népi gyermekjátékokkal. A Bartók-terem megnyitóhangversenyén a Psalmus hungaricus kórusában is szerepelt a nagykórus, amely a Mester legutóbbi szombathelyi látogatása óta Kodály Zoltán nevét viseli. Sokat tesznek ritkán énekelt értékes kórusművek, különösen mai magyar szerzők műveinek népszerűsítéséért.

Ének-zenei gimnázium

Az 1975—76-os tanévben indult meg az első szakosított ének-zenei tantervű osztály a szombathelyi Entzbruder Gimnáziumban az egészségügyi és a középfokú óvónőképző szakközépiskolai osztályok mellett. A város legfiatalabb középiskolájának — 1963-ban indult — már eddig is értékes zenei hagyományai vannak. A gimnázium 14 tagú kamarakórusa 1964-ben a keszthelyi Helikonon aranyérmet nyert. A szakközépiskolai osztályok szaporodásával — földmérő és egészségügyi osztályok indultak — kissé viszaesett a zenei élet, az óvónőképző beindulásával azonban új lendületet kapott. A kórus az 1975. évi Forradalmi Szerenád alkalmával — amely a megye ifjúsági kórusainak seregszemléje — elnyerte a legszínvonalasabb előadásért járó serleget. Az osztálykamarakórusok és szólisták versenye is az iskola szép zenei hagyományaihoz tartozik.

Az első ének-zenei szakközépiskolai osztály 20 tanulóval indult, ebből nyolcat Szombathelyről, kilencet Vas megye területéről, hármat más megyéből (Veszprém és Somogy megyéből) iskoláztak be. A tanulók közül 6 fizikai dolgozók gyermeke, ugyanennyi az alkalmazott, 8 fő értelmiségi származású. Valamennyi vidéki tanuló — elsősorban a gyakorlási lehetőségek biztosítása érdekében — kollégiumi elhelyezést nyert. 9 tanuló zongora, 5 magánének, 3 rézfúvós, 2 fuvola, 2 hegedű főtárgyat tanul (1 fő magánének és zongora szakos). A szaktárgyi órákat két főállású tanár, négy óradíjátalányos és négy óraadó látja el. A tanárok fele (mindkét kinevezett) a Zeneművészeti főiskola ötéves tagozatát végezte. Az osztály tanulóiból kis kamarakórus alakult, a zenekari gyakorlatot a vonósok a zeneiskola zenekarában, a fúvósok a városi fúvószenekarban végzik. Emellett négy kis kamaraegyüttest is alakítottak.

A középiskolai osztály mellett létesült a szakmai tagozat, amelynek tanulói csak a szaktárgyi órákat látogatják; közismereti tanulmányaikat más középiskolákban folytatják, vagy már befejezték. A szakmai tagozatnak is 20 hallgatója van, ebből 9 vonós, 6 zongora, 4 fafúvós és egy rézfúvós főszakos. A tanulók zöme (14 fő) 18 éven felüli.

A szakoktatói kar a következő tanévben három főállású tanárral bővül és természetesen emelkedik az óraadókkal ellátott órák száma is.

A zenei szakközépiskolát az alsófokú zeneoktatás igényei, valamint a Tanárképző Főiskola és a Szimfonikus zenekar utánpótlás-szükséglete hívták életre. Elgondolkoztató, hogy szinte a zenei szakközépiskola születésével egyidőben kezdődött meg az általános iskolákban a zenei tagozatos osztályok leépítése.

Tanárképző Főiskola

A szombathelyi Tanárképző Főiskola a pécsi Tanárképző Főiskola kihelyezett tagozata és a szombathelyi Tanítóképző intézet egyesülésével az 1974—75. tanév elejére fejlődött önálló iskolává. Ekkorra jutottak el az utolsó éveihez a főiskolai tagozat első hallgatói. Ének-zene szakon a nappali tagozaton ekkor 75, a levelező tagozaton 15 hallgató folytatta tanulmányait. A nappali tagozatosok az ország 5 főiskoláján tanuló ének-zene szakosok mintegy 14%-át tették ki.

Az ének-zene szak azonban csak az 1975—76. tanévre épül ki teljesen, ekkor indult be ugyanis mind a négy évfolyamban a népművelés-ének-zene szak. Ezzel két szakpárosításban — matematika-ének és népművelés-ének — összesen 81 hallgató végzi tanulmányait az ének-zene szak nappali tagozatán. A népművelés-ének szak elsőként itt indult be az országban, nyilván a szokatlan párosításnak tudható be, hogy nem alakult ki még az érdeklődés és pályairányultság erre a szakpárosításra. Itt a beiskolázási keretnek csak 73%-át sikerült kihasználni a szakra jelentkezett és arra alkalmas hallgatók felvételével. Így az ének-zene szakos hallgatók 57%-ának a matematika, 43%-ának a népművelés a másik szakja. Mint a pedagógus pályán általában itt is fenyeget az „elnőiesedés" veszélye: az ének-zene szakosok 18,5%-a (15 fő) férfi, a matematika-ének szakosok közül 11, a népművelés-ének szakosok közül 4. A szak beiskolázási területe — a ritka szakpárosítások miatt — az egész ország. Ennek ellenére a Vas megyei szakember-utánpótlás biztosításából kiveszi a részét a főiskola: a hallgatók 26%-a (a matematikával kapcsolt ének szakon 19 fő, népművelés szakon 10 fő) Vas megyei származású. Természetesen előfordul, hogy Vas megyei származású hallgató más megyében helyezkedik el, de több az esélye annak, hogy más megyéből származottak találnak itt számukra megfelelő munkaterületet, vagy éppen házastársat. Az elmúlt évben végzett 11 matematika-ének szakos közül 3 helyezkedett el Vas megyében, de valamennyi végzett hallgató tanít ének-zenét. 1 fő zenei általános iskolához került, 2 fiatal tanár zeneiskolában is vállalt óraadói állást. Nyolcan szerezték meg külön tanfolyammal és vizsgával a „C" kategóriás karvezetői működési engedélyt és közülük sokan vezetnek iskolai kórust. Lemorzsolódásra alig van példa. Egy fő, aki családi okok miatt végleg abbahagyta tanulmányait, egy év halasztást kért, ketten más szakon tanulnak tovább, ketten levelező tagozaton folytatják tanulmányaikat; egyikük középiskolában, másikuk általános iskolában helyezkedett el, mindketten énekzenét tanítanak és kórust vezetnek.

A főiskola zenei tanszékén jelenleg 11 kinevezett oktató dolgozik, 3 nyugdíjas óraadó (kettő az intézet volt tanára) és 6 óradíjas zenetanár segíti a tanszék oktató-nevelő munkáját. A tanszék kiépülésével lehetővé vált a tanárok szakosodása: egy-egy oktató a zenetörténet, a zeneelmélet, a karvezetés

és a tantárgypedagógia oktatására specializálódott, két tanár csak hangképzést, egy fő csak zongorát tanít, egy pedig a tanító szakosok ének-zenei képzését végzi. Az oktatók tudományos, művészeti és közéleti tevékenysége is szerteágazó. A tudományos munkát végző tanárok a zenei művelődéstörténet, a népzenekutatás, az általános iskolai énekoktatás korszerűsítése és a zenei hallás vizsgálata területén dolgoznak. Több olyan kutatási téma van, amelyben a kutatást elsőként kezdeményezték, vagy jelenleg is az országban — talán az egész világon — csak itt folytatják; így például a videomagnetofon alkalmazása a tantárgypedagógia és a karvezetés oktatásában, vagy a matematikai eszközök és módszerek alkalmazása az ének-zene oktatásában. Többen szólistaként, vagy kamaraegyüttesekben rendszeresen koncerteznek. A város hét működvelő énekkara közül négyet a főiskola tanárai vezetnek. Hárman tagjai a KÓTA országos, négyen a megyei vezetőségének. Egy oktató tagja a Zeneművész Szakszervezet Pedagógiai Szakosztálya országos választmányának. Ketten folytatnak rendszeres zenekritikai tevékenységet, hárman zeneszerzéssel is foglalkoznak. A Szegedről ideszármazott Joó Ete nemrég mutatkozott be a város közönsége előtt nagysikerű szerzői esten.

Az oktatók tevékenységét tükrözi a hallgatók munkája is. A Tudományos Diákkörök a tanárok kutatási területeinek megfelelően alakultak ki szépszámú résztvevővel. Tagjaik a Tudományos Diákköri Konferenciákon több első díjat és értékes helyezést értek el. A zenei tanszék irányításával négy zenei együttes működik: egy kamarazenekar 20—25 taggal, melyben a vonósokhoz szükség szerint két fuvola, egy oboa, egy klarinét, egy kürt, egy trombita és egy harsona csatlakozhat. A vegyeskar 40 tagú, ének-zene és tanítószakosokból áll, ez évben szerveződött újjá, és már két hangversenyen is sikeresen mutatkozott be igényes művekkel. A tanító szak hallgatóit 65 tagú női kar fogja össze. Az ének-zene szakosok női kara a főiskolai tagozat létesülése óta működik. Az Egyetemi és Főiskolai Ének-zenei Fesztiválon már két alkalommal nyert aranyérmet. Az énekkarok VI. Országos Minősítésén a „hangversenykórus" kategóriában „Aranykoszorú diplomával" fokozatot ért el. Nagy sikerrel szerepeltek külföldön: háromszor Ausztriában, egyszer az NDK-beli Magdeburgban, ahol az ottani Pedagógiai Főiskola kórusával létesítettek már több éve ismétlődő csere-kapcsolatot. Rendszeresen szerepelnek a város zenei és társadalmi rendezvényein, a rádió „Kóruspódium" műsorában. Oratórikus művet is adtak elő: Pergolesi Stabat Mater-ét a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar közreműködésével, Alois Hochstrasser osztrák karmester vezényletével.

A főiskola szólistái már a tagozat működésének első évében felhívták magukra a figyelmet, amikor az 1972. évi Egyetemi és Főiskolai Ének-zenei Fesztiválon a mindössze 13 hallgatóból álló ének-zene szak 4 aranyérmet nyert. 1974-ben az Egerben megtartott ének, a budapesti hangszeres, és a keszthelyi folklór-fesztiválon tovább folytatódott a sikersorozat: egy kiemelt rektori díjat, öt arany, hat ezüst és több bonzérmet hozott haza a szombathelyi főiskolai tagozat. A hangszeres és énekes szólisták, kamaraegyüttesek sikeresen szerepeltek a főiskola zenei rendezvényein, ifjúsági hanversenyein, amelyeknek rendszerint sajátos profiljuk van: így csak a közelmúltban Geszler György és Hajdú Mihály szerzői estjén, a hazánk felszabadulásának 30. évfordulója tiszteletére rendezett, a szocialista országok zeneszerzőinek műveiből összeállított hangversenyen, a Chopin-esten, legutóbb a főiskola Bartók-emlékhangversenyén.

Jelentős szerepet vállalnak a hallgatók a város zenei életében is. Többen a városi együttesek: így 2 fő a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar, 3 a városi fúvószenekar, 6 a Szombathelyi Madrigálkórus, 13 az Erkel kórus (ebből 3 nem ének-szakos) 4 a Jeunesses Kamarakórus tagja. Többen önállóan is vezetnek iskolai, vagy kultúrotthoni együtteseket, szólamvezetői, másodkarnagyi, zongorakísérői feladatot látnak el, vagy éppen helyettesítik a beteg karnagyot az iskolai kórus élén. Az elmúlt évi Éneklő Ifjúság hangverseny alkalmával a városi tanács elnökhelyettese külön is kifejezte köszönetét a főiskola hallgatóinak a város iskolai kórusainak nyújtott segítségért. Örvendetes, hogy a hallgatók már főiskolás éveik alatt együttesekhez, művelődési intézményeghez kötődnek és az eddig végzett tanítószakosok révén az a tapasztalat, ha a munkahelyi kötöttségeik megengedik, a diploma megszerzése után is megmaradnak ezeknél.

Fokozni lehet — és kell is — a népművelés-ének szakos hallgatók részvételét a zenei ismeretterjesztésben. Ezt megnehezíti, hogy a szak kötelező tárgyai között nem szerepel a zeneesztétika, az a fontos láncszem, amely megfelelő kapcsolatot teremthetne a szakmai természetű zenei ismeretek és a közművelődés gyakorlata között. A végzős hallgatók részére a főiskola, a Népművelési Intézet és a Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ közös szervezésben karnagyi tanfolyamot szervez a „C" kategóriás működési engedély megszerzése érdekében, ideális környezetben, a velemi művelődési házban. A tanfolyamot vizsga zárja, így a legtöbb hallgató a diploma mellett a karnagyi működési engedélyt is magával viszi új munkahelyére. Ez jó belépőt jelent a zenei közművelődés munkájába való bekapcsolódáshoz.

Az egész intézmény problémája, hogy az ének-zene szak kiépülésével a más szakosok az énekesek „magánügyének" tekintik a zenei művelődést, holott más, zenei képzéssel nem foglalkozó egyetemeken, főiskolákon élénk zenei élet folyik. Pedig a tanári kar jelentős része élénk érdeklődéssel figyeli a főiskola életében lezajló zenei eseményeket. Jellemző, hogy a 400-nál több nem ének- és tanítószakos hallgatóból mindössze hatan vesznek részt különböző zenei együttesekben. Ebben a tanévben némi „frontáttörés" tapasztalható: a matiné hangversenyekre 50 ének-zene szakos, kb. ugyanennyi egyéb szakos és 20 tanítószakos váltott bérletet. Küszöbön áll szocialista szerződés megkötése a Szimfonikus Zenekar és a főiskola között, amely mindkét fél számára előnyös feltételeket biztosít, és reménlhetőleg fellendíti a főiskola zenei életét, megjavítja annak feltételeit. A főiskola zenei tanszéke és kulturális bizottsága eddig is sok, az egész város zenei életére kiható rendezvényt szervezett: évenként 5—6 nyilvános hangversenyt. Csak az 1975—76-os tanév első felében három nyilvános hangversenyt tartottak a főiskola nagytermében: a tanszék hangképző tanára, Für Éva dalestjét, Bartók-emlékhangversenyt szólisták, a zenekar, a női kar és a vegyeskar fellépésével valamint Joó Ete szerzői estjét. Ez évben még a főiskola feladata az Egyetemi és Főiskolai Ének-zenei Fesztivál területi bemutatóinak lebonyolítása, amelyen négy megye zenei együttesei és szólistái vesznek részt.

A „hivatásszerűen" működő zenei együttesek mellett több kisebb, alkalmi jellegű kamarazenei, pol-beat és folk-beat jellegű társaságot szerveznek évfolyamok, baráti társaságok. Időről-időre összeáll egy-egy beat-zenekar is, de tagságát eddig még nem sikerült állandósítani. Az ifjúsági klub színvonalas ismeretterjesztő és vita-jellegű esteket rendez, de nem hiányoznak a heti Disc-Jockey programok sem.

A főiskola zenei képzésében új formát jelent a tanító szakosok ének-zenei szakkollégium keretében történő oktatása. Ebben a tanévben indul az első ilyen jellegű kollégium 27 hallgatóval. Remélhetőleg ez a forma az alsó tagozat számára is az eddigieknél intenzívebben képzett nevelőket ad majd.

Általános iskolák

Kétségtelen, hogy a zenei nevelés szempontjából a kulcsszerep ma is az általános iskoláké. Ez az egyetlen olyan intézmény, amelynek keretében módunkban van minden egyes jövendő magyar állampolgár zenei műveltségét, ízlését és érdeklődését megalapozni és ezt a szocialista embernevelés szolgálatába állítani. A jövő kétségtelenül a pedagógusképző intézményekben folyó zenei nevelés kiterjedésén, intenzitásán és minőségén múlik. De a fejlődésre még jó ideig rányomja a bélyegét a jelenlegi helyzet, amely „újratermeli" a zenei szempontból „hátrányos helyzetű" tanulókat. A zenei nevelés volumene és hatékonysága az államigazgatási szerveken kívül az iskolavezetéstől, a tantestülettől, a szülőktől, de mindenekelőtt az ének-zenét oktató nevelők felkészültségétől és hivatástudatától függ.

A megyében kb. száz általános iskola van. Ezekben mintegy 130 nevelő oktat ének-zenét a felső tagozatban. (Szakosított alsótagozatos énekoktatás a tagozatos iskolákon és a gyakorlóiskolán kívül csak három iskolában van a megyében.) Szakképesítése a nevelők 48%-ának van (63 fő). Tanítóképzőt végzett az énekoktatók 30%-a (39 fő) képesítés nélküli, vagy más szakos 22%. 16 fő levelező úton végzi főiskolai tanulmányait. Amennyiben ezek diplomát szereznek, rövid idő alatt meghaladja a 60%-ot a szakosok aránya. Remélhetőleg a szombathelyi és a pécsi tanárképző főiskolák végzett hallgatói is javítanak majd a szakosellátottságon, amely jelenleg — a szakfelügyelő adatai szerint — 46%-os. (Számításba kell venni, hogy az ének-zene szakosok közül nem mindenki tanít csak éneket!) Vas megyében 102 általános iskolai kórust tartanak nyilván, ebből 18 Szombathelyen működik. Mintegy 20 iskolának van nagy (60—80) tagú kórusa, a többi iskolában átlag 35—40 tagú kórusok működnek. A megyében összesen 4000 általános iskolai tanuló vesz részt a kórusmozgalomban. A kórusok vezetői között lényegesen jobb a szakképesítéssel rendelkezők aránya (55—56%), és csak 14 fő képesítés nélküli.

Az általános iskolai kórusok a tavaszi Forradalmi Ifjúsági Napok alkalmával az úttörőmozgalom keretében szervezett kulturális seregszemlén vesznek részt. A járások legjobbjai, valamint a szombathelyi Éneklő Ifjúság kórustalálkozó legjobb énekkarai vesznek részt a megyei szemlén, ezen a legkiválóbbak a három város (Kaposvár, Zalaegerszeg, Szombathely) úttörőkórusainak találkozóján, illetve az úttörő énekkarok veszprémi országos találkozóján. A megye általános iskolás kórusairól megállapítható, hogy az átlagos színvonal lassan, de egyenletesen emelkedik. Kiemelkedő színvonalú együttes, amelyik országos viszonylatban is számottevő eredményt tudna felmutatni, nincs a megyében. A műsorpolitika eléggé konzervatív. Bartók csak most kezd „betörni", a szombathelyi Éneklő Ifjúság hangversenyen alig hallottunk Kodály-művet. Mai magyar szerzőktől is csak jobbára úttörődalokat énekelnek.

Említésre méltó az „Éneklő raj" mozgalom. Ezek résztvevői között a megyei szemlén néhány kis társaság valóban életteli, fiatalos társasági zené-

lést mutatott be, amely táptalaja lehet egy új, friss szellemű tömegdal-mozgalomnak. Kár, hogy a tanulóknak ez a szép és hasznos tevékenysége néhány esetben a tanárok presztízsharcának tárgyává vált.

Középiskolák, szakmunkásképzők

A megyében tudomásunk szerint 12 középiskolában és egy szakmunkásképző intézetben folyik rendszeres zenei nevelés, ezekben az iskolákban működnek énekkarok is. Ezek közül 8 gimnázium, illetve 1 óvónői szakközépiskola, ahol ének-zene oktatás is van. A 11 intézményből 4 a megyeszékhelyen van, igaz, hogy Szombathelyen található az a 4 szakközépiskola is, ahol nem működik énekkar. A közelmúltban ezeken kívül még két szakközépiskolában és két szakmunkásképzőben történt kísérlet énekkarok szervezésére, ezek az együttesek azonban nem bizonyultak életképeseknek. A középfokú óvónőképzőn kívül két mezőgazdasági szakközépiskolában van kórus és a most létesült zenei szakközépiskolával együtt 13 énekkarral számolhatunk. A kórusvezetők közül egy a Zeneművészeti Főiskola karvezetőképzőjét végezte, öten a tanárképző főiskola ének-zene szakát, négyen a zenetanárképzőt végezték el. Két kórusvezető képesítés nélküli, de mindketten most végzik a főiskolát, az egyik nappali a másik levelező tagozaton. A középiskolák közül a kőszegi Jurisich Gimnáziumnak, a szombathelyi Nagy Lajos Gimnáziumnak, és a Kanizsai Dorottya Gimnáziumnak vannak a legrégibb zenei hagyományai, ez utóbbi kettő önálló hangversenyeket is rendezett már. Az Entzbruder Dezső Szakközépiskola énekkara a hatvanas évek elején volt az élvonalban, az elmúlt évben újra az élre tört. Általában ez a három kórus képviseli felváltva Vas megye középiskolai kórusait az Országos Diáknapokon a szombathelyi 405. Szakmunkásképző Intézet vegyeskarával együtt, amely az ország legrégibb ifjúmunkás kórusainak egyike. Néhány középiskolában, így a szombathelyi Entzbruder és Kanizsai Dorottya Gimnáziumban igen népszerűek az osztály kamarakórusok, amelyek — az éneklő rajokhoz hasonlóan — öntevékenyen működnek.

A középiskolai és ifjúmunkás kórusok megyei seregszemléje a hagyományos körmendi Forradalmi Szerenád, amelyen újabban két pedagógusképző: a győri Tanítóképző Intézet és a szombathelyi Tanárképző Főiskola egy-egy kórusa is részt vett. Itt választja ki a zsüri azokat a kórusokat is, amelyeket a megye képviseletében Sopronba küldenek az Országos Diáknapok bemutatóira. Az utóbbi években nem volt olyan Vas megyei együtes, amely Sopronból aranyérmet hozott volna.

A fiúk mellőzése az általános iskolai kórusokban oda vezet, hogy középiskolás korban már nehezebb őket bevonni az énekkari munkába. Pedig ahol vegyeskar működik — a szakmunkásképzővel együtt négy —, ott szép eredményeket érnek el. Ugyancsak elgondolkoztató, hogy miért csak egy kollégiumi kórus van a megyében (Sárvárott!). Legtöbb iskolában rossz „hagyomány" a negyedikesek „mentesítése" az énekkar alól az érettségire hivatkozva, holott ahol a végzősök megmaradnak az énekkarban, ott sem mutatkozik túlterhelés. Viszont az énekkari munka felfüggesztése azzal a veszéllyel jár, hogy a végzett hallgatókat már nehéz bevonni a műkedvelő énekkarokba. Ez nagy gondja a műkedvelő kórusmozgalomnak, amit csak ott sikerült megoldani, ahol a középiskolai kórusvezető műkedvelő énekkart is vezet.

A zenekar töretlen fejlődése — csakúgy, mint az egész megye zenei életé — a hatvanas évek elején indult meg a „Bartók Béla" Zeneiskola fejlesztésével párhuzamosan. Elődje: a Szombathelyi Filharmonikus Zenekar már régebben is jelentős sikereket mutatott fel, főképpen Lendvai Ernő karmestersége idején az ötvenes évek első felében. A jeles Bartók-kutató távozása után azonban lassú de folyamatos visszafejlődés következett be. Az amúgy is kisszámú zenetanárok egy része kivonta magát a zenekari muzsikálásból, a műkedvelő zenészek java lassan elöregedett, sokan a könnyebb ellenállás irányába: az akkoriban virágkorukat érő szalon- és esztrádzenekarok felé orientálódtak. A zenekari életnek csak kárára vált a vezetők pozícióharca és a néhány jó zenész „kegyeiért" folytatott versenyfutás. 1962-re elérkezett az a végső időpont amelyben dönteni kellett: vagy belenyugszik a város és a zenekar az adott helyzetbe és a mindenkori lehetőségekhez „rugalmasan" alkalmazkodni képes szalonzenekarként működik tovább, vagy minden létező erőt összpontosítva elölről kezdenek mindent. Akkoriban telepedett le a városban néhány ambiciózus fiatal zenetanár, és a zeneiskola vezetésében is őrségváltás következett be, amelynek következtében megtört a zongoraoktatás hegemóniája és a zeneoktatás fejlesztésének útját a zenekari hangszerek felé jelölték ki. A zeneiskolában akkor már ütőképes növendékzenekar működött Petró János vezetésével, amelyben a magasabb osztályos növendékek mellett néhány lelkes zenetanár is helyet foglalt. Ennek az együttesnek javarésze frissítette fel a városi zenekart, miután Petró János 1962-ben átvette a vezetést. Az ő elvitathatatlan érdeme, hogy a zeneiskola vezetésének egyetértésével és támogatásával alig 12 év alatt hivatásos szintre fejlesztette az 1961-ben még éppen csak vegetáló együttest. A Szombathelyi Szimfonikus Zenekar 1965-ben már mint kiemelt műkedvelő együtes működött. A megye zeneiskolai hálózatának a bővülése, a zenetanári kar létszámának egészséges arányú gyarapodása és nem utolsósorban a koncertigények megnövekedése rentábilissá tette azt az anyagi befektetést, amelyet a város vezetősége eszközölt a zenekar félfüggetlenítésekor 1969-ben. Ugyanakkor a karnagy függetlenített státusba került, így minden energiáját a zenekar fejlesztésére fordíthatta. 1971-ben már elégedetten állapítja meg a városi tanács ülése elé terjesztett jelentés a zenekar tevékenységéről: „Az a teljesítmény, melyet a megyében, de a megyén, sőt az ország határán túl nyújt, már régen túlhaladta az »öntevékenység«, a »műkedvelés« határát." 1970-ben 138, 1972—73-ban már 167 szolgálatot teljesített a zenekar, ebből 40 (a szolgálatok 24%-a) fellépés volt. Ebben az idényben 39 művet adtak elő, ennek csaknem fele szimfonikus és oratorikus mű volt. A zenekari műveken kívül 6 alkalommal 3 teljes opera előadásában működött közre az együttes.

A nagy megterhelés mellett nem tudott lépést tartani az igényekkel a zenekar, ráadásul mind a zenekari, mind a zeneiskolai oktató-nevelő munka színvonala veszélyben forgott: egy koncertre átlag három próba jutott, a zeneiskolai órákat sokszor csak helyettesítéssel, az órák átcsoportosításával tudták ellátni. A zeneiskolai oktatás követelményei így is határt szabtak a zenekar működési lehetőségeinek: emiatt például két külföldi meghívást is vissza kellett utasítani. Egyéni gyakorlásra — amely mind a zenekari, mind az oktató-nevelőmunka alapfeltétele lenne — szinte semmi idő sem maradt.

A zenekar teljes függetlenítése hivatalosan 1974. július 1-én történt meg.

Ekkor még csak nyolc zenekari tag lépett a függetlenített állományba. Augusztusban és szeptember elején már kialakult a kezdő létszám: 32 függetlenített, 8 félállású és 10 szolgálati díjas muzsikus tekinthető a hivatásos Szombathelyi Szimfonikus Zenekar alapító tagságának. A hivatásos zenészek aránya tehát már a kezdetkor elérte a 64%-ot. A létszám 1975 novemberére 66 főre emelkedett, ezen belül a függetlenítettek aránya 68%-ra. A zenekarból megalakulása óta 6 fő távozott el, ebből 2 hivatásos.

Színház nem lévén a városban a különböző oktatási intézményekben, műkedvelő zenei együtteseknél vállalt másodállás biztosítja a zenekari tagok megfelelő anyagi egzisztenciáját. A tagság 80%-a vállalt másodállást zenei területen, 3 fő zenei intézményeknél nem zenei foglalkozást végez, 10 fő (15%) kizárólag a zenekarnál szerzett jövedelméből él.

A zenekari tagok 88%-a szakképzett muzsikus: 1 fő művész-tanári diplomával, 57 fő zenetanári diplomával rendelkezik. Ketten a tanárképző főiskola ének-zene szakát végezték el, mindössze 6 fő nem rendelkezik zenei képesítéssel (természetesen, a zenekari játékhoz szükséges zenei tudás alapjait a zeneiskola magasabb osztályaiban elsajátították). Ez utóbbiak a zenei szakközépiskola szakmai tagozatán egészítik ki zenei képzettségüket.

Alapvető követelmény a rendszeres egyéni továbbképzés. A tagok minden évben ellenőrző meghallgatáson kötelesek részt venni, és ezen státusuknak megfelelő nehézségű előírt darabot bemutatni. Ezen kívül — két kategóriában — zenei versenyt is rendeznek a zenekari tagok számára, melyre magas összegű díjakat tűznek ki. Ebbe a versenybe a jövőben bevonják a megyében működő muzsikusokat is, akik nem hivatásszerűen foglalkoznak aktív zenéléssel.

A zenekari tagok igen aktívan foglalkoznak kamarazenéléssel. A Szombathelyi Fúvósötös már országosan ismert. A Hodász-vonósnégyes és a Kócziány-vonósnégyes nemrégiben a lakult, de mindkét együttes bemutatkozott már a közönség előtt. Több szonáta-pár is rendszeresen próbál. A muzsikusok kamaraegyüttesekben és egyénenként a zenekari klub rendszeres összejövetelein mutatkoznak be, amelyeken nemcsak a tagság, de a zenekar baráti köre is résztvesz. Az élvonalbeli szólisták gyakran fellépnek zenekari esteken a Filharmónia és a zenekar rendezvényein egyaránt.

A zenekar tevékenységének intenzitását a szolgálatok száma jelzi. Az 1972—73-as idény 167 szolgálatával szemben a függetlenítés első idényében 354 szolgálatot teljesített a zenekar. Ebből 66 fellépés volt, tehát egy fellépésre általában 5 próba jut. Az Országos Filharmónia 12 bérleti hangversenyén, 22 ifjúsági hangversenyen, más szervek rendezésében 13 alkalommal, protokoll jellegű rendezvényen négyszer lépett fel az együttes. 15 alkalommal saját rendezésében adott koncertet a zenekar, háromszor munkások részére. A hangversenyek fele Szombathelyen volt, 30%-a a megye területén, 8 fellépés más megyében: Veszprémben, Pécsett és Nagykanizsán, és már évek óta Sopronban az Ünnepi Hetek alkalmával a fertőrákosi operaelőadásokon, valamint oratorikus koncerteken. Ebben az idényben egy alkalommal a fővárosban is szerepelt a zenekar: a Halászbástyán adott szabadtéri hangversenyt. Négy alkalommal jártak a szomszédos Ausztriában, ahol a Grazi koncertkórussal és a Középburgenlandi Tanítók Kórusával együtt léptek fel. (A grazi koncertet Szombathelyen megismételték.) 1975 őszén a Magyar Rádió stúdiófelvételt készített a zenekarral. A szolgálatok száma az

1975—76-os idényben várhatóan tovább emelkedik: 1975 szeptemberétől az év végéig 12-vel, a hangversenyek száma 29-cel több, mint az elmúlt idény azonos időszakában.

A Szombathelyi Szimfonikus Zenekar működéséről alkotott képet egészítsük ki a műsorral! Az 1974—75-ös évadban 62 művet összesen 176-szor adtak elő: szimfónia 30-szor, nyitány 13-szor, versenymű 66-szor, (38%!), egyéb zenekari mű (szerenád, szvit, divertimento, induló stb.) 43 alkalommal szólalt meg, ötször operaelőadáson, 13-szor oratorikus mű előadásában működött közre a zenekar, hatszor operarészletek szerepeltek a műsorban. Stílusuk tekintetében eléggé egyoldalúnak tűnik a hangversenyek műsora: 62%-ban bécsi klasszikus, 20%-ban romantikus művet hallott a közönség, a maradék 18%-on csaknem egyenlő arányban osztozik a barokk és a rokokó a huszadik század zenéjével (ez utóbbi valamennyi darabja magyar szerző műve volt!). Igaz, a klasszikus előadások arányát nagyon megemelte egy ifjúsági hangverseny, amelyen négy Haydn-mű 17 alkalommal hangzott el a megyében. Ezek közül kettő versenymű, ennek tulajdonítható a versenymű-előadások magas aránya. Feltűnő viszont a modern külföldi művek teljes hiánya, és a kortárs-zene szinte elenyésző volta: két mai magyar szerző műve három alkalommal hangzott el. Igaz, hogy mindkettő bemutató volt: az egyik Kalmár László Notturno-ja, amely a veszprémi Kamarazenekari Fesztiválon hangzott el először, a másik Bogár István Concerto-ja. Maga a repertoár valamivel kiegyensúlyozottabb képet mutat, bár a klasszikus és a romantikus művek így is „abszolút többségben" vannak 37, illetve 39%-kal. Beethoven 9, Mozart 8, Haydn 6, Bach és Brahms 5—5, Bartók 4 művel szerepel a zenekar műsorán. Huszadik századi magyar szerzőtől összesen 10 művet játszott a zenekar. Magyar szerzők — a romantikusokkal együtt — a repertoárnak 24%-át adják.

Oratorikus művek előadásában a Szombathelyi Szimfonikus zenekar 10 kórusal működött együtt (az operák előadásában több, egyesített kórus működött közre). Az említett osztrák együtteseken kívül a Szlovák Filharmónia Kórusa kétszer szerepelt együtt a zenekarral. Az élvonalbeli magyar kórusok közül a váci „Vox Humana" és az OKISZ kórusa szerepelt Szombathelyen. Veszprém Város Vegyeskara Pécsett, a pécsi „Liszt Ferenc" Kórus Veszprémben lépett fel a szombathelyi zenekar koncertjén. A város énekkarai közül a Madrigálkórus kétszer, a Jeunesses Kamarakórus és a Kodály Gyermekkar egy-egy alkalommal működött közre.

A zenekar koncertjein az említett évadban 52 szólista (30 énekes és 22 hangszeres) működött közre. 7 neves külföldi szólista — köztük Gidon Krémer és Pavel Kogan —, 37 magyar vendégművész lépett dobogóra a Szombathelyi Szimfonikus Zenekarral együtt. Ez utóbbiak közül néhányan már szinte „törzsvendégek". A szombathelyi származású Kiss-Domonkos Judit 19-szer, Katona Ágnes 17-szer lépett fel a zenekar kíséretével. Az énekesek közül Sólyom Nagy Sándor a leggyakoribb vendég, rendszeresen tagja az iseumbeli operaelőadások társulatának is. Örvendetes, hogy a helyi szólistákat is egyre gyakrabban foglalkoztatja a zenekar. Nyolcan összesen 14 alkalommal léptek fel zenekari koncerteken, leggyakrabban Bognár Ferenc, a tehetséges, fiatal zongoraművész és Sándor János, a zenekar koncertmestere.

A zenekar további fejlődésének előfeltétele nyilvánvalóan a függetlenített tagok arányának további növelése. A közeljövő terveiben újabb 10 hivatásos zenész alkalmazása szerepel, ezzel 55 főhivatású zenésszel rendelkezik majd a zenekar. A szolgálatok — különösen a fellépések — számának növelése azon-

ban nem kívánatos, hiszen 1975-ben egy hangversenyre átlag négy próba sem jutott! Az arányok ilyen arányú eltolódása feltétlenül a színvonal csökkenéséhez vezetne.

HANGVERSENYÉLET

Bár a megye zenei életében meghatározó jelentőségű a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar működése, mégsem érdektelen betekinteni a sokszínű, gazdag hangversenyélet fejlődésébe. Míg 1960-ban az egész megyében mindössze 15 hangversenyt rendezett az Országos Filharmónia és ezen összesen 3573 hallgató vett részt. 1973-ban már 72 koncertnek 17 389 hallgatója volt. Csak Szombathelyen az 1972—73-as évadban összesen 68 koncertet tartottak és ezeken csaknem 15 600 főnyi közönség vett részt. Csak a Filharmónia bérleti hangversenyeit 3160-an hallgatták meg. Ugyanebben az időszakban az Országos Filharmónia több, mint ötezer Vas megyei bérletest tartott nyilván, ennek 70%-a ifjúsági bérlettulajdonos volt.

Érdemes egy pillantást vetni külön a megyeszékhely hangversenyéletére. A Szombathelyi Szimfonikus Zenekar függetlenítését követő időszakra jellemző az 1974—75-ös hangversenyévad első fele. Ebben az időszakban az Országos Filharmónia 9 bérleti — 4 felnőtt és 5 ifjúsági — hangversenyt rendezett. Bérleten kívül 6 zenekari, 13 kamara- és szólókoncert volt, valamint 9 kórushangverseny. A 37 hangversenyből a Filharmónia mellett tízet a Bartók Béla Zeneiskola, négyet-négyet a Szimfonikus Zenekar, a Tanárképző Főiskola és a Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ, kettőt-kettőt a Művelődési és Sportház, a KÓTA és a KISZ (közösen), valamint a Városi Tanács rendezett. A hangversenyek színhelye is elég változatos volt: Több, mint a fele két teremben: a Tanárképző Főiskolán és a zeneiskola kamaratermében hangzott el. A másik felét öt különböző helyen rendezték: legtöbbet a Művelődési és Ifjúsági Központban, a többit a Savaria szálló télikertjében, a Nagy Lajos Gimnázium dísztermében, a Művelődési- és Sportházban (Kocsis Zoltán két szólóestjét is!), egyet pedig a Savaria Filmszínházban.

Láthatjuk tehát, hogy a hangversenyterem létesítése mind a megfelelő helyszín biztosítása, mind a rendezés koordinálása miatt égetően szükségessé vált. 1975. április 5., a Bartók Béla Hangversenyterem megnyitásának napja jelentős állomás Szombathely zenei életének fejlődésében. A korszerű, minden igényt kielégítő hangversenytermet a régi zsinagóga-épület restaurálásával és belső terének újraépítésével alakították ki. A fagerendázatot vasbeton tetőszerkezetre cserélték, a falakat fával burkolták be, a földszint padlózata lejtős lett. A hangversenydobogót szimfonikus zenekar és oratorikus kórus számára lépcsőzetesen építették ki. A nézőtéren és a karzaton 398 hallgató foglalhat helyet. A karzat mögött, megfelelő magasságban hang- és képfelvételre egyaránt alkalmas stúdiófülkét helyeztek el. Légkondicionáló berendezés biztosítja a megfelelő klímát. A világítás esztétikus és korszerű, a nézőtér megvilágításának erőssége fokozatosan szabályozható. A zsinagógaépületet a zeneiskolával összekötő folyosón, valamint az előtérben van a pénztár, a ruhatár és a büfé. A hivatali helyiségek, öltözők, hangolószobák a zeneiskola épületének földszintjén, valamint a pódium fölötti épületrészben helyezkednek el. Megoldatlan még a raktár és az együttesek gyülekezésére, felvonulására szolgáló helyiségek létesítése. Az átalakítás és a berendezés költségeire

a megnyitás napjáig mintegy 23 és fél millió forintot költöttek, de a berendezés kiegészítése, korszerűsítése folyamatos.

A hangversenyterem megnyitásától a tavaszi idény végéig — alig két és fél hónap alatt — 19 hangversenyt tartottak a kitűnő akusztikájú teremben. Sokféle összeállítású vokális együttesnek, karmestereknek, szólistáknak volt alkalmuk kipróbálni a kitűnő adottságokat, és aki csak itt szerepelt, azóta is szívesen tér visza. A 19 hangverseny közül 10 zenekari, 7 kórushangverseny volt, 2 szóló, illetve kamaraest. A zenekari koncerteken 3 alkalommal oratorikus művet adtak elő: Kodály Psalmus-át, a Kilencediket, és Haydn Évszakok című oratóriumát. A koncerteken összesen mintegy hétezer hallgató vett részt, 13 énekes, 19 hanszeres szólista (9 helybeli!), 17 kórus, 4 zenekar (11-szer a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar) lépett dobogóra, 7 zenekari karnagy (8-szor a zenekar főzeneigazgatója Petró János), 14 kórusvezető vezényelt a Bartók-teremben.

A hangversenyterem házigazdája: a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar fokozatosan átveszi a város hangversenyrendező szervének feladatkörét is, megfelelő propagandát, szervezést, ideális körülményeket biztosítva a fellépők számára, mentesítve őket a fellépéssel járó ezernyi apróbb-nagyobb problémától, gondtól. A kínálat lehetőségei és a kereslet ez évben is szerencsésen találkozott: a zenekar apparátusa — együttműködve a Filharmóniával, és a megyei tanács szakelőadójával (aki egyben a Filharmónia helyi képviselője) a bérletek szervezésében soha nem látott eredményt tudott felmutatni: nyolc bérletsorozatot indítottak a városban, hatot a Filharmónia, kettőt a zenekar. Ebből 4 sorozat ifjúsági (általános iskolás, szakmunkástanuló, középiskolai és főiskolai bérlet), 4 felnőtt, illetve vegyes bérlet: a Filharmónia a hagyományos bérleten kívül matinébérletet, a zenekar a Mesterművek sorozat mellett „Hangversenyiskola"-kurzust szervezett, amelynek célja a hangversenylátogató közönség nevelése mind az ifjúság, mind a felnőtt „laikus" közönség körében. Ezeken a hangversenyeken — az ifjúsági sorozatokhoz hasonlóan — előtérbe kerül a művek szóbeli ismertetése (a „hagyományos" hangversenyeken ez ismertető füzet segítségével történik).

A zenekritika, hangversenytudósítás is fontos eszköze a közönségnevelésnek, a zenei ízlés formálásának. A megyei lap: a Vas Népe rendszeresen helyt ad a zenei írásoknak. Rendszeresen tudósít a zenei eseményekről a megye zeneiskoláinak szép kivitelű, rota-eljárással sokszorosított tájékoztatója: a Forrás is. E két helyi orgánumban a már idézett 74—75-ös évad első felében megtartott 36 hangverseny 29 műsoráról 35 előzetes, kritika, vagy tudósítás jelent meg. Mindössze hat zenei esemény nem kapott sajtót. Nagyjából kialakult egy állandó kritikus és tudósító csoport a Vas Népe körül, de mivel ők maguk is aktív előadók, sokszor nem győzik idővel és energiával követni a sok zenei eseményt. Így bizony előfordul, hogy rangos zenei események nélkülözni kénytelenek az őket megillető sajtóvisszhangot. A Vas Népe mellett a megyei és területi folyóiratok is szívesen helyt adnak zenei írásoknak: itt is inkább az igények kielégítése a gond. A Vasi Szemlében, az Életünk-ben többször jelentek meg összefoglaló értékelések, tanulmányok egy-egy jelentős zenei eseményről, évadról, vagy a zenei közművelődés, a helytörténet zenei vonatkozású témaköréből. A MUZSIKA 1971-től 12 számában adott helyt Vas megyei vonatkozású tudósításnak, tanulmánynak, kritikának, de közölt ilyen jellegű írásokat a Parlando és a Népművelés is. Nyugodtan elmondhatjuk, hogy Vas megye zenei publicisztikája egy teljes embert igényelne. A ze-

nei publicisztika „szépséghibája", hogy igen ritkán tudósít a megyeszékhelyen kívüli zenei eseményekről. Kivételek az olyan nagyobb hatósugarú rendezvények, mint a körmendi Várkoncertek, vagy a jáki, kőszegi templomi hangversenyek, celldömölki kórustalálkozók, vagy a fúvószenekari „kráterhangverseny" a Celldömölk melletti Sághegyen. A sajtó „tartózkodását" részben indokolja, hogy a kisebb településeken is túlnyomó többségben a szombathelyi műsorok hangzanak el. Másrészt a felnőtt lakosság részére tartott hangversenyek még a megyeszékhelyre koncentrálódnak. Jellemző adat, hogy a filharmónia bérletesek 62%-a szombathelyi, a felnőtt hangversenyeken résztvevőknek csak a 32%-a „vidéki" 1974-ben. Más a helyzet az ifjúság körében. Az ifjúsági bérletesek a megyében négyszer annyian voltak, mint a felnőtt bérletesek (4731 fő). A hangversenylátogatók aránya erősen a megyeszékhelyen kívülre tolódik: a szombathelyiek aránya mindössze 18%. A számok azt tükrözik, hogy a megye hangversenylátogató közönségének kialakulása fáziskésésben van a megyeszékhelyhez képest. A kisebb településeken most folyik teljes intenzitással a jövő közönségének felnevelése. De Szombathelyen sem állt meg a fejlődés, sőt 1974-ről az 1975—76-os idény kezdetére az ifjúsági bérletesek száma több, mint kétszeresére emelkedett (2101 fő). Vas megyében ezer lakosra jelenleg több, mint 27 hangversenylátogató jut. Ezek az adatok természetesen nem tartalmazzák az idényjellegű rendezvények, például a Savaria napok alkalmával rendezett hangversenyek, a fesztiváljellegű rendezvények, így a Három Város Kórustalálkozója, vagy a Koncz János Hegedűverseny, sem a műkedvelő együttesek, vagy más szervek által rendezett hangversenyek látogatóinak adatait. A Filharmónia bérleti hangversenyeinek közönségét felmérve igyekeztünk hozzávetőleges, mégis más területek hasonló adataival objektíve összehasonlítható képet kialakítani az állandó hangversenylátogatókról.

Az opera — általában a zenés színpad — szinte „fehér folt" Vas megye zenei életében. Nemcsak önálló társulata nincs a megyének, de operaelőadásra alkalmas színpada sincs. A Művelődési és Sportház színpada elég nagy ugyan, de nélkülözi a zsinórpadlást, süllyesztőt és egyéb színpadtechnikai eszközöket, berendezéseket is. Így aztán az idelátogató operatársulatoknak is nagy gond az itt előadható darab kiválasztása. A Szegedi Nemzeti Színház évről-évre szívesen látott vendég, minden alkalommal legalább egy operát is hoz: legutóbb a Falstaff-ot — kitűnő előadásban! Néha a pécsiek repertoárjában is találnak alkalmas darabot. Az elmúlt évad érdekessége volt a Grazi Operaház vendégjátéka: Rossini Sevillai borbély-át adták elő nemzetközi szereposztásban. Az opera ínyenceiben talán sok hiányérzetet kelt, de a műfaj megkedveltetésében mégis felbecsülhetetlen szolgálatot tesz a Déryné Színház néhány kisegyüttesre átdolgozott operaelőadása, mint legutóbb Ránki Pomádé királya. Néhány erre alkalmas művet pódiumelőadásban is hallhatott a közönség, például a Kékszakállú-t a Budapesti Filharmonikus Zenekar és az Operaház művészeinek tolmácsolásában, vagy a Trubadúrt és a Bánk bán-t, a szombathelyi zenekarral, fővárosi vendégművészekkel. Az igazi ünnep azonban a Varázsfuvola Isis-szentélybeli előadás minden év augusztusában immár 13 éve. A mű halhatatlanságát bizonyítja, hogy újra és újra telt házat vonz.

(folytatjuk)

MOLNÁR ANTAL:

EMLÉKEIMBŐL

1921-et írtunk. Megjelent nyomtatásban a legelső magyar Szolfézs-tankönyv. Rendszere tőlem származott — akkor még egyedül tanítottam e tárgyat az országban — példa-sorozatát pedig a kéziratos új népdalgyűjtésből vettem. (A történelmi igazság megkívánja, hogy megemlítsem a debreceni kartársat, Szotyori Nagy Károlyt, aki elsőként kísérletezett nálunk szolfézsre emlékeztető módszerrel.) Maga a tárgy akkor nyugaton már száz esztendősnél is idősebb volt. Újság a magyar módozatban annyi, hogy „anyanyelven" tanít zenét olvasni-írni. Ilyen értelemben terjed manapság, mégpedig „Kodály-módszer" néven. Én is növendéke vagyok Kodálynak, s így nem igénylek semmiféle dicsőséget az említett elsőséggel kapcsolatban.

Akkoriban folytak a fegyelmi tárgyalások Kodály „ügyében". Tárgyilagosan fogalmazva: azt vették zokon tőle, hogy mint igazgatóhelyettes a Tanácsköztársaság idején teljesítette a kötelességét a Zeneművészeti Főiskola élén. De a hatalomra került zenetanár-klikk nem elégedett meg ennyivel. Szemet szúrt e társaságnak könyvem új módszere, annál is inkább, mivel az akkori „hazafiak" szerint a legtősgyökeresebb dalaink, az erdélyiek: „oláhok". *Szabados* Béla, a legharciasabb gyászhuszár névtelen levelet intézett a kultuszminiszterhez „Egy aggódó apa" aláírással. Ebben kifejtette, hogy a nemrég megjelent Szolfézs-tankönyv alkalmas a magyar zenetanuló ifjúság félrevezetésére és megrontására. Félrevezeti zeneérzéküket, amikor idegen (és „ellenséges") nép dalairól tanítja, hogy azok magyarok. Megrontja zeneérzéküket, amikor abban olyat fejleszt ki, ami ellenkezik nemzeti ösztönükkel. Kéri tehát a gyermeke zenei egészségét féltve féltő apa, hogy a kegyelmes Miniszter Úr mielőbb rendelje el a kifogásolt tankönyv bevonását. A Miniszter Úr nem is késlekedett, Szolfézs tankönyvemet *betiltották*. Attól fogva csak úgy oktathattam a tárgyat — továbbra is mint egyetlen tanára —, hogy minden példát a táblára írtam.

Kérdezheti a szíves olvasó: vajon eszerint Szolfézs-tankönyv nélkül maradt-e a hazai zenetanuló fiatalság? A válasz: *nem!* Félév leforgásán belül megjelent a helyettes, a jó, a kívánatos, a hasznos. Példái nem származtak semmiféle folklór vidékéről. A szerző úr képzelete termelte azokat ki, csodálatos hasonlatossággal ama példákhoz, amelyek „tandaluszi kínokat" okoznak. Habár a szíves olvasó máris kitalálhatta, a teljesség kedvéért mégis ideírom, ki volt a nevezetes szerző: *Szabados* Béla!

II.

Apám ügyvéd volt és az első világháborúban teljesen tönkrement, miután vagyonát az utolsó fillérig hadikölcsönbe fektette. Idős korában — az 1934-ben bekövetkezett haláláig — támogatni kellett őt anyagilag. Mivel az én akkori tanári fizetésem elég szűkös volt, meg kellett kérnem unokabátyámat, Molnár Oszkárt, az Első Magyar Biztosító igazgatóját, hogy segítsen kiegészíteni a tőlem származó segély összegét. Oszkár jószívűen teljesítette kérésemet. Múltak azonban az évek és a havi segély folyvást ismétlődő terhe végül is nehezére esett neki. Érdeklődött anyagi helyzetem iránt, és megtudta, hogy mialatt a főiskolán újabban kinevezett kollégák már a VI. fizetési osztályban szerepelnek, én még mindig a legalacsonyabbikban, a VII.-ben rekedtem. Mi lehet ennek az oka? — kérdezte. Semmi egyéb — feleltem — mint az, hogy nincs protekcióm. No majd segítünk rajta! — szólt és cselekedett.

Mint később megtudtam, a minisztériumban számos tekintélyes úriember — köztük tábornokok — járt közben az előléptetésem érdekében. Egy szép napon pl. kedves kollégám, Székely Arnold, a következő históriát mesélte. „A Fészek-klubban megfogott derék barátunk, Bruchsteiner (a nevezetes Bruki) és ezt kérdezte tőlem: Te, ki az a Molnár Antal? Mert én azt máma a Minisztériumban protegáltam. Hát megmondtam neki, hogy M. A. nekem kollégám, elmélettanár az Akadémián. Azt mondja erre Bruki: a Molnár Oszi kért meg, hogy szoljak az érdekében, léptessék elő."

Brukiról röviden meg kell még jegyeznem, hogy bemondásairól volt híres. Tőle származik pl. ez: „Az élet olyan, mint a lavina; hol le, hol fel!" Vagy ez: „Minden ember egyforma; az egyik ilyen, a másik olyan." Nos tehát, ő is szólt az érdekemben. Meg is lett az eredménye. Hamarosan gratuláltak a bennfentesek, mert megtudták, hogy rákerültem a közeli előléptetési listára.

Oszkár megszabadult a havi jótékonyságától.

III.

Ugorjunk most nagyot! Országos szégyenünk évében, 1944-ben vagyunk. Az igazgató aláírta azt az okmányt, amelynek értelmében a Zeneművészeti Főiskola nem-árja származású tanárai nyugdíjaztatnak. Kézhez vettem az értesítést és érdeklődtem a gazdasági hivatalban, kell-e lépéseket tennem a nyugdíj-kifizetés érdekében. Azt válaszolták, semmi teendőm sincsen, amúgy is lassan intézik el az ilyesmit — csak járjak be nyugodtan minden hó elején a Főiskolára, fölvenni a rendes fizetésemet. Amíg ugyanis nincsen elintézve a nyugdíjazás ügye, a rendes fizetés jár tovább a részemre. Így is történt. Fölvettem a pénzt júniusban, fölvettem júliusban, majd augusztusban, stb. stb. mindvégig, még december elsején is. (Januárban és februárban már nem, mert mi Budán szintén pincében éltünk az ostrom alatt.) Később aztán, hogy nagy nehezen át tudtam szelni a Dunát és jelentkeztem a munkám felvételére, utólag megkaptam a kimaradt hónapokra szóló összegeket is.

Igen ám, de engem ez a história nagyon nyugtalanított. Hogy lehetséges az: nyugdíjazzák az embert és mégis változatlanul kapja a régi fizetését — munka nélkül! Kaptam tehát magam és nem sokat törődve az elég sűrű bombázásokkal, egy „szép" decemberi napon fölkászálódtam, s fölmásztam a Várba, hogy utánanézzek ügyemnek az Áll. Nyugdíjintézetben. Most kissé

meg kell szakítanom az elbeszélést, közbe iktatva valamit, ami a továbbiak megértéséhez szükséges.

Egy időben alkalmazottja volt apámnak — ügyvédbojtárként, de mivel ősjogász volt, inkább afféle írnokként — egy kiváló atlétánk, *Penninger* Gusztáv (az operista Penninger Antal nagybátyja). Ő önmagát így nevezte: „amatőr gentleman", és évről évre megnyerte a mezei versenyt, a nagytávú „across the country"-t. Erre volt a legbüszkébb. De apám igen jól bánt vele, s mivel egyébként is derék fiatalember volt, kellemes viszony fejlődött ki közte és családunk között.

Vissza tehát a Várba! Érdeklődöm, hol és kicsoda kezeli a nyugdíjügyemet. Hosszas utánjárásra kiderül: itt és ott, csak menjek nyugodtan a III. emelet X. szám alá, majd ott felvilágosítanak. Mentem, végül is egy íróasztalhoz jutottam, mint célomhoz. Nos, ott kit pillantok meg, amint mosolyogva rám deríti barátságos képét? Igen, ki tetszett találni: Penninger Gusztávot. *Őnála volt az aktám.* És Penanzsé (mert így dédelgettük) a következő halk szónoklattal örvendeztetett meg:

— Antikám, itt van a nyugdíjazási aktája. Ez innen, az én íróasztalomtól nem kerül tovább. Én ezt itt fogom bis gromoboj. Nem lesz elintézve. Magát nem fogjuk nyugdíjazni. *Ezek* amúgyis döglődnek már (a nyilasok), nem adok neki többet egy hónapnál és mennek a fenébe. Legyen egészen nyugodt! Amíg én élek, Maga aktív zeneakadémiai tanár marad!

Hát így történt. Ahogy lefelé bandukoltam, bizony közben be kellett húzódnom egy kapu alá, mert szirénáztak. De kellemes érzések közepette remegtem: mégsem lettem csúfosan nyugdíjas!

A *valódi* nyugdíjazás jóval későbbi keletű. Annak is van históriája, de arról majd máskor . . .

DOCUMENTA

LAJTHA LÁSZLÓ ELFELEJTETT KRITIKÁJA FARKAS ÖDÖN ADY-DALAIRÓL

A *Nemzeti Ifjúkor* című ifjúsági folyóirat első száma — Sassi Nagy Lajos budapesti tanár szerkesztésében — 1910. december 12-én jelent meg; zavaros programmal, gyenge írásokkal, s különösebb visszhang nélkül. A mindössze 16 lapos, gyatrán tipografizált lap aligha tarthat számot bármily kis érdeklődésünkre is, ha munkatársai között nem találkozhatnánk két névvel, két akkor induló fiatalemberrel, Komlós Aladár és Lajtha László nevével. Komlós verset publikált[1], Lajtha pedig zenekritikát — Farkas Ödön (1891—1912)[2] kolozsvári zenetanár Ady-dalairól. A 18 éves, pályája legelején levő Lajtha írása (melyet sajnos sem az Ady-bibliográfia[3], sem Volly István Lajtha-bibliográfiája[4] nem ismer) meglepően tájékozott, magabiztos kis írás. Ítéletei, megállapításai (ha itt-ott talán szigorúbbak is a kelleténél) lényegében megegyeznek a *Nyugat* akkor már neves zenekritikusának, Csáth Gézának az ítéleteivel[5], s a bennük kifejeződő kritikusi magatartás nem méltatlan a későbbi, kiforrott Lajthához sem.

E korai Lajtha-írás újraközlését, vélhetőleg, nem kell különösebben indokolni, hiszen tökéletesen (de méltatlanul!) elfelejtett zenekritikáról van szó. Magyarázatra, filológiai „mankókra" sem nagyon szorul; a szöveg okfejtése világos, a Lajtha-életműben elfoglalt helyének kijelölésére pedig úgyis csak a (majdani) Lajtha-monográfia vállalkozhat. Két dologra azonban már most is érdemes fölfigyelnünk. Az egyik: Lukács György nevének említése, és az alighogy megjelent *A lélek és a formák* című Lukács-kötet jól érzékelhető hatása. (Szemmel látható: a fiatal Lajtha is „formaproblémákban" gondolkozott — egyezően Lukács akkori gyakolatával.) A másik körülmény, mely mindenképpen megérdemli figyelmünket: Lajtha Ady-értése s Ady-tisztelete. 1910-ben, 18 évesen!

A kritika egyébként betűhíven, eredeti helyesírásának érintetlenül hagyásával kerül most közlésre.

Lengyel András

[1] Komlós Aladár: Tenni akarok! = Nemzeti Ifjúkor, 1910. december 12. I. évf. 1. sz. 9. lap

[2] Farkasról lásd: Lakatos I.: A kolozsvári magyar zeneelmélet alapvetője: Farkas Ödön. = Magyar Zenei Szemle, 1943.

[3] Vitályos László—Orosz László: Ady-bibliográfia. 1896—1970. Ady Endre önállóan megjelent művei és az Ady-irodalom. Bp. 1972. 425 lap (MTA Könyvtárának Kiadványai, 67.)

[4] Volly István: Lajtha László zenetudományos munkássága. Bibliográfiai összefoglalás. = Magyar Zene, 1967. 1. sz. 65—70. lap

[5] Csáth Géza: Reinitz Béla és Farkas Ödön Ady-dalai. = Nyugat, 1910. szeptember 1. III. évf. 17. sz. 1231—1233. lap — Farkas Ödön Ady-dalairól legújabban Benkő András ír, *Ady és Farkas Ödön* címen az Utunk 1967. november 24-i számában.

Farkas Ödön: A holnap dalai

Tulajdonképen minden művész — kivétel nélkül minden igazán igaz művész — lyrikus. Azok, kik individuális életüket adják s már evvel is túllépik az alanyiságot, azok, kik a végtelent, mindent magába ölelő nagy mystériumait — egyformán lyrikusok. E szempontból aztán lyra egyenlő a művészettel. Azok pedig, kiket úgy általában lyrikusoknak szoktak mondani — Lukács György szavát használva — a „csak lyrikusok".

A „csak lyrikusok" nem bírják el a nagy formákat, közülök a muzsikusok ezért különösen a dalra vetették magukat. Terjedelmes formát talán csinálhatnak, sőt csinálnak is, de ez nem nagy forma, ez nem az, amit szerves, élő, hatalmas formának mondhatnánk. E formaproblémák már dalaikban is érezhetőek. Az ő formájuk, Grieg, a „lyrische Stücke", az összerakott, mozaikszerű, apró hangulat-darabkák. A maiak eltanulják Puccinitől az ő hazug, parfümös, nagyképű poseait, Debussy ritmikáját; teleszórják írásaikat szétbontott bővített accordokkal, ami általában krónikus tünet közöttük.

Sok sallang és csak sallang. Ez jellemzi legjobban Farkas Ödönt is. Valahogy mégis megérzi, hogy üres limonádéit minden nélkül mégsem tálalhatja fel, mindenféle az egész hangú skálán való rytmikai ügyes- illetőleg ügyetlenkedésekkel, monomániás ugrálásokkal akarja elfogadhatóbbá tenni [azt]. De mert épen ezek nem valami igaz művészi muszály szülöttei, az a lényegen mit sem változtat.

Farkas összes dalai ugyanazon egy recept szerint készültek; mindent az ő cukros, únott s kopott limonádéin keresztül lát. Így az „Egy ismerős kis fiú"-ból szentimentális nyavalyás lesz, pedig talán Ady mégis másképpen gondolta ezt a találkozást a másik énjével. „S én gyermekként ébredek sírva. Százszor is egy babonás éjjen."

„Szent Margit legendája" egy egész közönbös melódiát kapott. És úgy tehette volna egy másik vershez, mint ide. S a vers vad, hajrázó sorainál egész komikusan hatnak az ő holmi postakocsiskodó, vadászkürtszerű quintjei.

Hogy csak elrontja, amennyire ez lehetséges, az Ady verseket, legszebben akkor bizonyosodik be, mikor egy gyenge Ady verset vesz elő. Az „Egyedül a tengerrel"-ről van szó. Az ismétlődő sorok parlandói, az explosív, banalis tenorista pózai épen azon pontokat teszik tönkre, melyek még megmenthetik Ady versét. S így megy ez végig.

Adyt nem érti, s a többieket — tudja Isten. Melodikája a többi helyen is nemtelen közönséges, de hát ott olyanok a versek is. Ady megteheti, hogy odaadja mindenkinek, akárkinek megzenésítésre verseit, ha nem elég nagy ehhez, akkor maga a zeneszerző jár pórul. A nagy jajgatót nem lehet apró nyafogásokra felváltani, s aki megpróbálja — abból nagyon furcsa, nagyon gyenge, nagyon stupid muzsika sül ki, mint pl. Farkas Ödönnél is.

Lajtha László

SZEMLE

A SZOVJET ZENE MAGYARORSZÁGI DEKÁDJA — 1975. NOVEMBER 4—13.

Közvetlen élmény vagy közvetett információ révén bizonyára mindenki emlékezik még a Szovjet Kultúra Napjaira, a november 4—13. között lezajlott ünnepi események sorozatára, melynek folyamán — az 1973-ban létrejött megállapodás alapján, s a Szovjetunióban több ízben, legutóbb felszabadulásunk 30. évfordulója alkalmából rendezett Magyar Kulturális Napok viszonzásaképpen — ezuttal mi magyarok fogadtuk és mutattuk be a szovjet művészet minden ágazatának kíváló reprezentánsait.

Sajnos azt már jóval kevesebben tudják, hogy ugyanezen idő alatt folytak le a Szovjet Zene Dekádjának eseményei; a szovjet zenének egész Magyarországra kiterjedő ünnepe. A Szovjet Zene Dekádját a Magyar Zeneművészek Szövetsége rendezte, a nagy vidéki városközpontokban működő fiatal, de annál aktívabb területi csoportjainak segítségével, a nagyvárosok reprezentatív koncerttermeiben és a kicsiny és legkisebb falvak művelődési házaiban.

E rendezvénysorozatunkat ugyanazon gondolat vezérelte, mint a Nemzetközi Zenei Tanács felhívása alapján, hasonló keretek között — tehát országosan — október 1-én megünnepelt Első Zenei Világnap eseményeit: „a népek barátságának előmozdítása a zene eszközeivel". Ennek jegyében a Szovjet Zene Dekádja alatt mintegy 30 magyar városban hangzottak el hangversenyek, a klasszikusok mellett tizenhat ma élő, különböző szovjet köztársaságbeli zeneszerző alkotóművészetének bemutatása céljából.

A Dekád bizonyos szempontból különbözött a többi eseménytől. Akár a Leningrádi Filharmonikusok, a Szovremenyik Színház, a Kirov Opera művészei, a Tematikusok, a Zsok együttes fellépéseire vagy a filmbemutatókra gondolok — ezek mind szovjet művészek kiváló produkciói voltak. A mi koncertjeinken viszont, hivatásos, vagy még csak most készülő *magyar* művészek mutatták be a szovjet zenekultúra legújabb eredményeit; és ez természetesen nemcsak a koncert ünnepi aktusát, hanem a művek betanulását, megismerését, megkedvelését és másokkal való megkedveltetésének szándékát is jelentette. Mindez a Szövetség régi és új, 26 éve, vagy néhány hónapja hozzánk tartozó, már nemzetközi hírnévre szert tett, vagy éppen most bontakozó művész-tagjai és a zenekultúra területén működő egyéb munkásai által valósult meg.

Az események láncolata az *Észak-magyarországi Területi Csoport* miskolci hangversenyével kezdődött november 3-án. A Miskolci Szimfonikus Zenekar előadásában Muszorgszkij: Hovascsina — előjáték, Sosztakovics: IX. Szimfonia (a közelmúltban elhunyt világhírű zeneszerző emlékének adózva) valamint Csajkovszkij IV. Szimfóniája hangzott el, igen nagy sikerrel. Ezt követték november 3—13. között Prokofjev, Sosztakovics, Hacsaturjan, Glazunov, Kara-Karajev és Falik műveinek előadásai Szerencsen a Várban, Tiszalucon, Putnokon, Edelényben, Mezőcsáton, Sajószentpéteren, Kazincbarcikán a művelődési házakban, valamint

ünnepi növendékhangversenyeken a sátoraljaújhelyi, sárospataki, ózdi, mezőkövesdi, leninvárosi, kazincbarcikai, rudabányai, mikóházai és emődi zeneiskolákban.

A Dél-magyarországi Területi Csoport november 5-én a m. Városi Tanáccsal közösen Szegeden, a Zeneművészeti Főiskola nagytermében rendezett ünnepi hangversenyt az alábbi műsorral:

Rakov: Szonáta
Prokofjev: D-dúr Fuvola-zongora szonáta
Rahmanyinov: Prelüd
Prokofjev: Ördögi sugallat
Hacsaturjan: Toccata
Kardtánc.

Ugyancsak Szegeden, november 10-én, a Móra Ferenc Múzeumban a Zeneművészeti Főiskola növendékei szocialista brigádok számára adtak hangversenyt, mai szovjet szerzők műveiből. Békéscsabán és Gyulán is koncerttel ünnepelték a Szovjet Kultúra Napjait.

A Tiszántúli Területi Csoport november 9-én Debrecenben, a Zeneművészeti Főiskola nagytermében rendezett ünnepi kamarazene-estet a MÁV Filharmonikusok szólistáinak és kamara-együtteseinek, továbbá a főiskola tanárainak közreműködésével. Műsorukon elhangzott

J. Falik: Szkomorohi — koncert fúvósokra és ütőhangszerekre,
Kabalevszkij: Gordonka-zongora szonátája, Koncert-áriák — dalok,
Prokofjev: Hegedű-zongora szonátája és
A. Bojarszki: Kvintett-je.

A műsort november 7—11. között megismételték Szolnokon, Nyíregyházán és Derecskén.

November 3-án Sárándon a Szovjet Kultúra Napjai alkalmából rendezett kiállítás megnyitóján adtak 30 perces koncertet; Biharkeresztesen pedig a főiskola fiatal zenepedagógusai 40 perces, szovjet művekből álló műsorral csatlakoztak a városi ünnepségekhez.

A Dél-dunántúli Területi Csoport Pécsett, november 12-én rendezte reprezentatív hangversenyét a város legnevesebb hangszeres szólistáinak és kamaramuzsikusainak, valamint a Pécsi Nevelők Háza Kamarakórusának fellépésével. A műsorban szerepelt

Sosztakovics Poémák c. kórusműve, és 8 zongora-prelüdje,
Prokofjev: III. Zongora szonátája és Kvintettje,
V. Nagovicin: Fuvola-zongora szonátája,
R. Scsedrin: Poem, Humoreszk és Basso ostinato c. művei, valamint
V. Zagorszkij: Rapszódiája.

Mintegy záróakkordként, Budapesten, november 25-én a Szovjet Kultúra és Tudomány Házában rendeztünk hangversenyt, országos jelleggel: azaz a koncert előadói a helyi rendezvények sikeres szólistái vagy együttesei voltak. Az est műsora:

Prokofjev: D-dúr hegedű-zongora szonáta (Szeged)
R. Scsedrin: Poem
Humoreszk
Basso ostinato (Pécs)
Kara-Karajev. Vonósnégyes (Miskolc)
Sosztakovics: 2 dal Shakespeare szonettjeire;
R. Glier: Ballada;
Sz. Vaszilenko: Orosz népdal (Debrecen)

A. Senderovas: Szonáta gordonkára és ütőhangszerekre (Budapest).

S hogy mitől volt a siker forró, és az összecsattanó tenyerek mellé mért gyulladt ki a szemekben a fény?... Arra nagymértékben ad magyarázatot a szerzőknek a koncerteken való személyes jelenléte.

A Szovjet Zeneszerzők Szövetsége ugyanis — talán törekvéseink méltányolásaképpen — 1945 óta a legnagyobb létszámú és legrangosabb, a különböző köztársaságokat képviselő zeneszerző delegációval tisztelte meg rendezvényeinket. Vezetőjük — egyben a hivatalos állami delegáció tagja is — *Aram Iljics Hacsaturjan*, a Szovjetunió legmagasabb díjaival többszörösen kitüntetett világhírű zeneszerző; a delegáció tagjai: *Nyina Vlagyimirovna Makarova* zeneszerző — (Hacsaturjan felesége); *Alexandr Nyikolajevics Holminov* zeneszerző Moszkvából, a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének titkára; felesége, *Valerija Ivanova* Holminova zenetanárnő; *Vaszilij Georgijevics Zágorszkij* Kisinyevből, a Moldáviai SZSZK Zeneszerző Szövetségének elnöke, a Munka Vörös Zászló érdemrenddel kitüntetett, érdemes művész; honfitársnője, *Zlata Mojszejevna Tkacs*, zenetudós és zeneszerző; *Alexej Davidovics Macsavariani* állami díjas, többszörösen kitüntetett zeneszerző Tbiliszből, a Grúz SZSZK Zeneszerző Szövetségének titkára, neve évtizedek óta ismert a magyar zenehallgató közönség körében; *Roman Szemjonovics Legyenyov* zeneszerző (műve a tavalyi Korunk Zenéje fesztiválon is sikerrel hangzott el Budapesten); *Nyikolaj Petrovics Rakov* zeneszerző, a Csajkovszkij Konzervatórium hangszerelés-tanára , akinek csaknem az egész mai szovjet zeneszerző-generáció növendéke volt; és végül *Nyina Georgijevna Szanyina*, fiatal zeneszerző és zenetudós, aki disszertációját Kadosa Pál életművéből készítette, jelenleg pedig az új magyar zeneszerző-iskola munkásságával foglalkozik.

Vendégeink november 4-e hajnalán vonattal, és a nehéz repülési viszonyok miatt csak délután leszálló moszkvai géppel érkeztek Magyarországra. Délután a Szövetség fogadótermében gyültek össze, ahol Sárai Tibor főtitkár, a Szovjet Kultúra Napjai alkalmából hazánkban tartózkodó Pjotr Gyemicsev kulturális miniszterrel való parlamenti megbeszélésről érkezve, a mi hagyományos, családias légkörünkben mondott nekik szíves köszöntő szavakat. Legtöbbjüket régi, kedves ismerősként, barátként üdvözölhette. Vendégszeretetünket kifejező szavait Zagorszkij, Macsavariani és Holminov őszinte melegséggel viszonozta. Ekkor került sor a vendégek színes, sokszor szerteágazó programjainak megbeszélésére. És ez nem is volt olyan könnyű. — Aznap este valamennyien a Szovjet Kultúra Napjainak ünnepi megnyitóján vettek részt az Erkel Színházban. — Arra azonban már rá kellett beszélni az idős Rakovot, hogy másnap reggel — míg a többiek Budapesten maradnak — ő Szegedre utazzék, mert részére, művének bemutatójával egybekötött kétnapos ünnepi programot a szegediek készítettek. Amikor azonban megérkezett Szegedre, és a pályaudvaron a Szövetség Dél-magyarországi Területi Csoportjának — egyben a Zeneművészeti Főiskolai Tagozatnak — a vezetője, egy növendékével és egy szál szegfűvel fogadta — véletlen ez, vagy jelképe az egész vendéglátásnak?... — érezte, érdemes volt vállalkoznia az útra. És a programok sorozata, az esti koncert forró sikere, melynek ékes bizonyítéka Pál Tamás karnagygyal való tervezgetésük jövőre, Szegeden, Rakov műveiből rendezendő szerzői estre — nemcsak meggyőzte, de maradandó élményekkel gazdagította mindjárt első, Magyarországon töltött napjai alatt.

Rakov kivételével tehát a delegáció tagjai november 5-én Budapesten maradtak és 10 órakor ismét a Szövetség helyiségében gyültek össze. Erre az alkalomra 12 oldalas összefoglalást kaptak a szovjet—magyar zenei kapcsolatokról, a magyar

zenekultúra időszerű kérdéseiről. Az anyagot a benne tárgyalt magyar művek lehallgatása illusztrálta, kis keresztmetszetet adva a mai magyar zeneszerzésről.

Délután 5 órakor a Magyar Rádió nyilvános koncertet rendezett a VI. stúdióban a Szovjet Kultúra Napjai, illetve a Szovjet Zene Dekádja alkalmából, melynek műsorán szerepelt Legyenyov vendégünk műve is. A delegáció minden jelenlevő tagját, de természetesen külön hangsúllyal a szerzőt — a közönség lelkes és őszinte ünneplésben részesítette. Ugyanezen időben a Holminov házaspár az Óbudai Zeneiskolába ment, ahol a Vándor Sándor Kórusfesztivál ünnepi záró seregszemléjén Holminov Lenin-dalát énekelték.

Aram Iljics Hacsaturjan, aki hangversenykörútjának moldáviai és lengyel állomása közé iktatta be a magyarországi tartózkodását, szintén eme eseménydús délutánon érkezett Budapestre. Mostani itt-tartózkodásának legjelentősebb részét a televíziós felvételek kötötték le. A Magyar Televízió kérésére két felvétel készült. Egyik, műveinek saját maga vezényelte koncertje: részletek a Gajane-ból és a Spartacus-ból, valamint gordonkára és nagyzenekarra írott Koncertrapszódiája, az erre az alkalomra érkezett Natalija Sahovszkaja közreműködésével. A másik — talán még érdekesebb felvétel — a zenekarral (Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara) való munka közben ábrázolja a zeneszerző-karmestert, bepillantást engedve tehetségének és egyéniségének műhelyébe.

November 6-án a szovjet zeneszerzőknek és a magyar zenei élet reprezentánsainak egésznapos, közös programja délelőtt 10 órakor kezdődött a Szövetség tanácstermében. Magyar részről jelen volt Dr. Eősze László, Görgei György, Kadosa Pál, Kovács János, Kroó György, Láng István, Lendvai Kamilló, Mihály András, Petrovics Emil, Sárai Tibor és Sugár Rezső valamint Dr. Barna Andrásné, a Kulturális Misisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztályának vezetője és Dr. Kőháti Zsolt, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális osztályának munkatársa. — Szovjet részről a delegáció valamennyi tagja megjelent. Sárai Tibor főtitkár bemutatta egymásnak a szovjet és magyar kollégákat, majd rövid ismerkedés, baráti beszélgetés után a délelőtt programja a vendégek által hozott, valamint a Szövetség zenetárában található *mai szovjet zeneművek lehallgatása* volt.

Délben a Szövetség a szovjet és magyar résztvevőket ünnepi ebéden látta vendégül a Zeneművészek Klubjában. A délután folyamán került sor a nap legérdekesebb eseményére: az előző napi magyar, és a délelőtt folyamán lehallgatott szovjet művek alapján kialakuló *alkotói eszmecserére*, a két ország zeneszerzésének aktuális kérdéseiről. A konferencia során mind szovjet, mind magyar részről örömmel állapították meg, hogy *a zeneszerzés mindkét országban rendkívül sokirányúan fejlődik*, és az új eszközöket, a szovjet és a magyar zeneszerzők is *saját egyéniségük gazdagabb kifejtésére* használják fel.

Sárai Tibor, a szovjet-magyar zenei tanácskozás vitavezetője a következőkben foglalta össze az eszmecsere jelentőségét: „A Magyar Zeneművészek Szövetsége által rendezett szovjet zenei dekád kiemelkedő eseménye volt az az egésznapos megbeszélés, amely november 6-án zajlott le, a Szövetségben. Ezt megelőzően a dekád szovjet vendégei magyar műveket hallgattak, míg mi ezen a bizonyos 6-án reggel szovjet műveket hallgattunk meg. Ez, sajnos, nem egészen a tervek szerint sikerült, mert előzetes megállapodásunk értelmében a szovjet kollégáknak megfelelő zenei anyagot kellett volna magukkal hozniuk. Ez nem történt meg, illetve, csak egyikmásik vendégünk hozott, ajándékképpen hanglemezt, vagy hangszalagot saját műveiről. Így tehát az általunk meghallgatott zenei anyag úgy állt össze, hogy a hozott felvételeket a Magyar Zeneművészek Szövetsége könyvtárában található lemezekkel, magnófelvételekkel egészítettük ki.

Ez azért említésre méltó, mert a meghallgatást követő beszélgetésen — vitán — inkább beszélgetésnek mondanám, mint vitának, hiszen a fontos kérdésekben egyetértettünk — az első érdekes probléma éppen ebből adódott. Könyvtárunkban ugyanis megvolt Zagorszkijnak a vonósnégyese és mielőtt ezt meghallgathattuk volna, a zeneszerző igencsak szégyenkezett, mert ő ezt a művét vagy 10—15 évvel ezelőtt komponálta és — mint elmondotta — ma már egészen másképpen komponál. Mentségéül — és a darab mentségéül — említette meg ezt.

Ez volt az első vitapont, mert a mi részünkről és szovjet részről is többen hangsúlyoztuk — illetve hangsúlyozták —, hogy a zenei eszközök állandóan fejlődnek; egy zeneszerző életében több stílusfordulat is bekövetkezhet, ám az eszközök, vagy a különböző stílusok nem lehetnek értékmérők. Bebizonyosodott ez a szóban forgó darabbal kapcsolatban is. Mert ismerjük ugyan újabb darabjait is Zagoraszkijnak, hiszen nálunk, Pécsett, már másodszor adták elő egy frissebben keletkezett kompozícióját — és ma már valóban másképpen komponál — de a vonósnégyes mégis szép és értékes, különösen az a lassú tétele.

A másik problémakör, amiről szó volt, a kölcsönös elégedettség és öröm afölött, hogy mind Magyarországon, mind a Szovjetunióban rendkívül színes az ülésszak alkalmával megismert zeneszerzői paletta. Sokféleképpen komponálnak mindkét országban, amit eredményként tartottunk számon mindkét részről. Arra is próbáltunk a meghallgatott művek alapján példákat találni, hogy a nagy különbözőségben, az eszközök egyéni alkalmazásában is nagyon sok új megnyilvánulása hallatszott népi és nemzeti jellegnek. A lényeg, amit nagyon aláhúzhatunk, hogy ezt mindenképp észre lehetett venni. Például mi rámutattunk arra, hogy Gyeniszov itt elhangzott *Romantikus zene* című darabjában egy terccel aláhajló oboaszóló döbbenetesen emlékeztet a Borisz Godunov bolondjának jellegzetes, siránkozó tercére, vagy Macsavariani Szimfóniájában az ostinató jellegzetes szekundpárhuzamai a sajátságos grúz népi többszólamúságból erednek. A szovjet muzsikusok ugyanilyen jellegzetességeket hallottak ki például Durkó műveiből. Kiemelték a cimbalomnak, mint jellegzetes és újonnan jelentkező magyar hangszínnek a jelentőségét is.

Fölmerültek szervezeti kérdések is. Macsavariani vetette fel, hogy a magyar és szovjet művek kölcsönös propagandájának milyen hiányosságai vannak. Még a szakmán belül is aránylag keveset tudunk egymásról. A szovjet és magyar közönség pedig még kevésbé ismeri a másik ország zenéjét. Én tájékoztattam az egybegyűlteket arról, hogy a szocialista országok zenei tanácsainak 1975 szeptemberében, Pozsonyban megtartott ülésén rendkívül erőteljesen vetődött fel ez a kérdés. Olyan javaslat formájában, hogy a szocialista országok kulturális minisztereinek értekezletén kellene valami módon megfelelő határozatokat hozni: a zenei intézményekkel együtt, határozotabban előre kellene lépni, hogy a szocialista országok zenei életében — és ezen belül természetesen a zeneszerzés kölcsönös propagandájában — valósuljanak meg végre a KGST elvei.

Igen érdekes formában fejeződött ki részünkről az az igény, hogy zenepolitikáról szólva nem feltétlenül abból kell kiindulni, hogy az egyik zeneszerző szeresse a másik zeneszerző művét. Ha a zeneszerző vezető pozícióban van, ha tehát döntési joggal rendelkezik, akkor sem kell feltétlenül szeretnie mások alkotásait. Ha igazi zeneszerzőről van szó, ez másként nem is képzelhető el, mert hiszen elsősorban azt a művet szereti, amit ő maga képzelt el és meg is komponál. Tehát nem szeretetről van szó, hanem türelemről és megértésről. A vezető pozícióban levő zeneszerzőnek meg kell próbálnia beleélnie magát a másik kolléga kompozitorikus gondolkodásába és feltétlenül biztosítania kell, hogy minden olyan kompozíció megszólaljon és megfelelő nyilvánosságot kapjon, amely elér egy bizonyos szakmai szintet.

Másként nem valósulhat meg az az alapvető kodályi elképzelés, hogy az idő és a nép dönthesse el: melyik mű maradandó, és melyik nem az."

A november 7—8-i kétnapos ünnepet vendégeink hazánk szép tájainak és múzeumi kincseinek megismerésével töltötték, egésznapos kirándulások keretében.

November 9-én délelőtt a Televízió, Zenei Figyelő c. műsora számára riportot készített delegációnk tagjaival. A kellemes hangulatú, élénk beszélgetés és vita folyamán mindegyik résztvevő megcsillantotta egyéniségének, munkásságának, sőt népének néhány jellegzetes sajátosságát. A moldáviai Tkacs — rokonszenves, fiatal muzsikus — elmondta, hogy az ő országa a Szovjetunió legfiatalabb köztársasága, ennélfogva kultúrája sem tekint vissza régi hagyományokra. Ennek nagy előnye, hogy a mai kor művészete közelebb áll hozzájuk, a közönség könnyebben megérti és szívesebben befogadja, mint máshol. Nekik Bartók zenéje „természetes", nemcsak ismerik, szeretik is. Legyenyov az avantgarde zenére terelte a szót. Ő az avantgarde stílusjegyeivel szemben előnyben részesíti a nemzeti kultúra sajátos kifejező eszközeit; hivatásának tartja, hogy zenéjében népének szelleme öltsön testet. Macsavariani kifejezetten szembehelyezkedett az avantgarde, szerinte uniformizáló hatásával; míg Zagorszkij kifejtette, hogy ha egy zeneszerzőnek mondanivalója van a világ számára, mégpedig olyan, amely méltán tarthat számot az érdeklődésre, és ezt műve által képes közölni, a formai eszközök elvesztik jelentőségüket, illetve az őket megillető helyre kerülnek. A beszélgetést Szanyina zárta, aki, mint korábban említettem, már régóta foglalkozik a mai magyar zenével; érdeklődésének és elismerésének mércéje, hogy ezirányú kutatásait még hosszú időn keresztül szeretné folytatni.

A Szovjet Zene Dekádjára érkezett vendégek programjának következő állomása Debrecen volt, ahol a Tiszántúli Területi Csoportnak a Zeneművészeti Főiskola új, reprezentatív koncerttermében rendezett ünnepi hangversenyén vettek részt. A koncert előtt a Szövetség a Megyei Városi Tanács és a Főiskola vezetői köszöntötték a delegátusokat. Telt ház előtt, kitűnő előadókkal, nagy sikerrel és a vendégek szeretetteljes ünneplésével zajlott le a hangverseny. A hangverseny után a fent említett szervek fogadást adtak a vendégek tiszteletére, az előadóművészek részvételével. A bensőséges, baráti együttlét eredményeként sok dedikált mű vándorolt szerzőtől előadóhoz, hogy jövőbeli fellépéseinek műsorára tűzve betöltse a Szovjet Zene Dekádja megrendezésének távolba tekintő céljait.

Másnap, november 10-én délelőtt a vendégek a Megyei Tanács Művelődési osztálya vezetőjének kíséretével látogatást tettek a debreceni Ének-zenei Általános iskolában. Úttörők sorfala és az iskolai kórus köszöntője fogadta őket. A gyermekek tudása és fegyelmezett magatartása bátorítást adott arra, hogy a delegáció két tagja egy grúz és egy moldáviai népdalt rögtönzött műsorszámként, betanítson.

Ezt követően a delegáció látogatást tett a Zeneművészeti Főiskola szép, új épületében, kollégiumában, zenei stúdiójában, majd a Városi Zenei Könyvtárban, ahol megajándékozták őket egy-egy szép Kodály-lemezzel. A debreceni tartózkodás záróaktusaként ünnepi ebédre került sor a városi zenei élet vezetőinek, valamint a Szovjet Kultúra Napjai alkalmából Debrecenben vendégszereplő más szovjet művészeknek a részvételével.

Másnap Hacsaturjan, gazdag magyarországi programját lezárva, elutazott Lodzba. Ezt megelőzően részletes tárgyalásokat folytatott Görgei György karmesterrel. A Magyar Néphadsereg Művészegyüttese ugyanis budapesti ősbemutatósorozat indítását tervezi, a baráti szocialista országok egy-egy reprezentáns zeneszerzőjének részükre komponált műveiből. Hacsaturján 1974 őszén ígéretet tett egy kantáta

megírására, melynek bemutatójára e sorozat első aktusaként 1976. őszén, a Zeneművészeti Főiskola nagytermében kerülne sor, a szerző és néhány szovjet kollégájának részvételével. Mostani tárgyalásaik a közelgő esemény konkretizálását szolgálták.

A delegáció többi tagja — kívánságukra — az egész délelőtt folyamán mai magyar zenét hallgatott a Szövetség stúdiójában. Délután Zlata Tkacs a Bábszínház előadását tekintette meg, majd este valamennyien részt vettek Szokolay Sándor Sámson c. operájának előadásán.

November 12-én délben Dr. Orbán László kulturális miniszter fogadást adott a Hotel Duna-Intercontinental nagytermében a Szovjet Kultúra Napjai alkalmából Budapesten tartózkodó valamennyi szovjet művész tiszteletére. Sárai Tibor bemutatta vendégeinket Orbán elvtársnak, aki barátian elbeszélgetett velük.

A fogadás után a Szovjet Zene Dekádja alkalmából hozzánk érkezett delegáció záró-programjaként vendégeink Görgei György kíséretében Pécsre indultak. Érkezéskor Szövetségünk Dél-dunántúli Területi Csoportjának vezetői köszöntötték őket a Nádor Szállóban majd rövid séta keretében ismerkedtek nagymúltú városunk történelmi nevezetességeivel. Este az újjáépített Liszt Ferenc Zeneterem ünnepi megnyitó hangversenyeként hangzottak el a szovjet zeneszerzők művei, köztük Zagorszkij Rapszódiája. Az élményekben gazdag nap a Szövetség és a Megyei Tanács vacsorájával zárult.

November 13-án a vendégek visszatértek Budapestre, majd a délutáni géppel hazarepültek. Búcsúajándékul, emlékül, mindegyiküknek 2-2 szép lemezt adtunk át a hozzávaló kottaanyaggal a Hungarian Contemporary Music sorozatból.

Vendégeink — bátran mondhatjuk: barátaink — nehéz, nagyon teli szívvel hagyták el Magyarország földjét. A szocialista magyar zenekultúráról — vagy legalábbis annak megközelítéséről —, a hagyományos, de új tartalmú magyar vendégszeretetről szerzett tapasztalataikat magukkal vitték hazájukba, a Szovjetunió különböző köztársaságaiba.

Vécsey Péterné

AIBM MONTREAL, 1975

A Zenei Könyvtárak Nemzetközi Szövetsége *(AIBM)* 15. nemzetközi konferenciáját 1975. augusztus 17—23. között, Montreálban rendezte meg. A Szövetség 1951-ben, az UNESCO támogatásával alakult meg. Feladatai közé tartozik, hogy elősegítse a zenei könyvtárak együttműködését szakmai, módszertani kérdésekben s hogy megalapozza és ösztönözze nagy fontosságú nemzetközi könyvtári, bibliográfiai munkánk létrejöttét, kiadását. A Szövetség megalakulása óta már 26 országban születtek meg nemzeti csoportok, s az AIBM 1952 óta tagja a Nemzetközi Zenei Tanácsnak *(CIM)*.

A Szövetség vezetősége — nevének megfelelően — nemzetközi. Tiszteletbeli örökös elnöke az alapító Vladimir *Fédorov*, (Párizs). Elnök: Harald *Heckmann*, (Frankfurt am Main) a korábbi elnöke Thor E. *Wood* (New York) volt. Alelnökök: Israel *Adler* (Jeruzsálem), Barry S. *Brook* (New York), *Pethes* Iván (Budapest), Hans *Steinbeck* (Zürich), Főtitkár: Anders *Lönn* (Stockholm), pénztáros: Wolfgang *Rehm* (Kassel).

Az AIBM Magyar Nemzeti Bizottsága 1973-ban alakult meg. Elnöke: *Kecskeméti* István, az OSZK Zeneműtárának, alelnökei: *Kárpáti* János, a ZF könyvtárának, *Szalai* Ágnes, a FSZK Zenei Gyűjteményének vezetője. Titkár: *Vavrinecz* Veronika, az OSZK Zeneműtárának tudományos munkatársa. A 11 tagú bizottság

tagja a többi között Pethes Iván, az AIBM alelnöke, Skaliczki Józsefné, az MKE Zenei Szekciójának elnöke, továbbá az MTA Zenetudományi Intézete, a ZF, a Zeneműkiadó Vállalat és a Makyar Rádió képviselői. Az AIBM-nek Magyarországon jelenleg 17 testületi és 3 egyéni tagja van. A magyar küldöttek 1965 óta vesznek részt az AIBM évi tanácskozásain.

A 13. nemzetközi tanácskozáson Montrealban hazánkat egy megfigyelő képviselte, míg a többi szocialista állam küldöttekkel képviseltette magát. (NDK, Csehszlovákia 2-2, Lengyelország 1 kiküldött). Mint minden nemzetközi szervezetnél, az érdemi munka a konferenciákon itt is a különböző bizottságokban folyik. Az évi egyszeri együttléteken áttekintik az eddig végzett munkát és megszabják a következő évben elvégzendőt. Az AIBM különböző feladatainak megfelelően ez idő szerint 11 bizottságban és 4 albizottságban folyik a munka. Ezek a következők:

1. Nyilvános Zenei Könyvtárak Bizottsága. Nemzetközi összefogással elkészítették az ilyen jellegű könyvtáraknak szükséges zenei könyvek „Alaplistáját", jelenleg a „Musica practica" alaplista összeállításán fáradoznak. Elnök: Eric *Cooper*. Magyar közreműködő: *Szalai* Ágnes. FSZEK.
2. Tudományos Könyvtárak Bizottsága. Elnök: Rita *Benton*. Magyar tag *Kecskeméti* István OSZK Zeneműtár.
3. Rádiós Zenei Könyvtárak Bizottsága. Elnök: Folke *Lindberg*.
4. Konzervatóriumi Könyvtárak Bizottsága. A Világ Zeneiskolai Könyvtárai Bibliográfiájának összeállításán és az ilyen jellegű könyvtáraknak javallott alapművek nemzetközi kézikönyvén munkálkodnak. Elnök: Karol *Musiol*, magyar közreműködő: *Forrai* Magdolna, ZF.
5. Katalogizálási Bizottság. Elnök: Kurt *Dorfmüller*. Magyar közreműködő: *Pethes* Iván.
6. Fonotékák Bizottsága. Elnök: Donald *Leavitt*.
7. Bibliográfiai Kutatások Bizottsága. A nemzetközi összefogás eredménye, hogy a Bizottság elnöke Donald W. *Krummel* összeállította és megjelentette 1974-ben a „Guide for Dating Early Published Music" c. Gyakorlati Bibliográfiai kézikönyvet a kb. 1850-ig kiadott zeneművek datálására. Magyar közreműködő: *Mona* Ilona, Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola könyvtára.
8. Zenei Információs Központok (MIC) Bizottsága. Két nagy vállalkozáson dolgoznak: egy kiadványon a Kortárs Zenéről és a Modern zenének szentelt szervezetek Nemzetközi Repertóriumán. Elnök: André *Jurres*. Magyar közreműködő: *Kárpáti* János ZF.
9. Zenei Források Nemzetközi Repertóriumának Bizottsága (RISM). A 8 kötetre tervezett Zenei nyomtatványok 1600-1800 sorozat 5. kötete (Kaa-Monsigny) rövidesen megjelenik, a 6. kötet (Montalbano-Putti) kiadásra készen áll. 1978-ra a 2 pótkötet is elkészül a mutatókkal és az anonim munkák jegyzékével. Elnök: Kurt *Dorfmüller*. Magyar közreműködő: *Kecskeméti* István.
10. Zenei Ábrázolások Nemzetközi Repertóriumának Bizottsága *(RIdIM)*. Elnök: Barry S. *Brook*. Magyar közreműködő: *Falvy* Zoltán Zenetud. Int.
11. A Zenéről Szóló Irodalom Repertóriumának Bizottsága (RILM). Folyamatos kiadványuk a RILM Abstracts.

Az AIBM folyóirata a *Fontes Artis Musicae.*

Az AIBM montreali konferenciájának résztvevőit a McGill Egyetem látta vendégül. Az egyetem épületcsoportja (kb. a budapesti Vérmezőnek megfelelő területen) a Mont Royal lábánál fekszik. Kertjében emléktábla jelöli azt a helyet, ahol 1535-ben Jacques *Cartier,* Kanada felfedezője egy Hochelaga nevű indián falut talált. (Cartier nevezte el a helyet Mont Royal-nak.) Egyike Kanada legrégibb egyetemeinek, épületei az utolsó 100 év minden stílusát képviselik. Minden szükséges helyiség könnyűszerrel megközelíthető, előadótermek, könyvtárak (több épület!) koncertterem, diákszállás, étkezőhelyiség. Néhány napos nemzetközi tanácskozásra ideális, mert kizárja a közlekedésproblémát. (Ott tartózkodásunk idején pl. éppen metró- és autóbusz-sztrájk volt napokon át.)

A magyar megfigyelő a 2. 7. és 9. sz. Bizottság munkaülésein vett részt. A tudományos Könyvtárak Bizottságában Rita *Benton* beszámolt a készülő Répertoir des Bibliothèques Musicales Scientifiques kötetének munkálatairól. Elismeréssel említette hazánkat, mint egyikét a mintaszerűen együttműködő országoknak. (Ezzel *Kecskeméti* István jó munkáját dicsérte). Donald W. *Krummel* a Nemzetközi Könyvtárközi Együttműködés problémáiról szólt. Nagyon megnehezíti az együttműködést, hogy nincsenek e kérdésben egységes nemzetközi együttműködési szabályok, mindenütt mások a kölcsönzés alaki formaságai, rendkívül változatosak az egyes országok mikrofilm szolgáltatási előírásai stb. Szükségesenek látná, hogy készüljön el egy katalógus a már csak mikrofilmen fellelhető anyagról.

A RISM Bizottságban Kurt *Dorfmüller* és Helmut *Rösing* a nyomtatott anonim anyag rendezésének nehézségeit tárta a tagok elé. Hosszas kísérletezés után úgy döntöttek, hogy a *vokális*-művek rendezésénél, mind az első szövegsor, mind a zenei téma egyformán fontos, ezért e kettő képezi a rendezés alapját. A rendezendő anyagban ui. a tárgyalt időszak (1600—1800) zenei termésének megfelelően nagyon sok az azonos szövegre írt mű (Offertorium, Vesperas, Requiem stb.) A csak instrumentális műveket kezdősor és hangszerek szerint csoportosítják. Az erről keveredett vita során nem tudtak meggyőző érvet hozni e módszer ellen. Másik alkalommal ugyancsak *Dorfmüller* és *Rösing* vezetésével a RISM következő munkafeladatáról, a kéziratos zenei anyagnak a feldolgozásáról tanácskozott a bizottság. Hatalmas tömegű anyagot kell rendszerezni, és a munkát computer segítségével végzik el. A code rendszer fölött két ülésen át vitatkozott a bizottság. Vita közben kialakult, hogy a feldolgozáshoz ill. a művek azonosításához feltétlenül szükséges a művek *címváltozatainak* jegyzéke, és éppen a különböző címeken előadott azonos zenés darabok azonosítására még egy szerepjegyzék is. Ha az ismert szerzőjű anyagot feldolgozzák akkor kerülhet sor a Töredékek (Fragmenten) feldolgozására, de ehhez még igen sok anyagra van szükség, amit a közreműködő könyvtáraktól várnak.

A Bibliográfiai Bizottságban D. W. *Krummel* vezetésével a 19. század zenei termésének felmérése és datálása a soron következő munka. Mivel ebben a században, különösen pedig a második felében már mérhetelenül sok zenemű jelent meg, már az anyag összegyűjtése sem egyszerű feladat. Első lépésnek a kiadói katalógusok feldolgozása volna a legcélszerűbb. Ezért a közreműködő országok mérjék fel, hogy milyen kiadói katalógusokat őriztek meg Könyv és Zeneműtáraik, ezekből kell majd összeállítani egy nemzetközi inventáriumot. A művek kiadási ideje, (mivel ezt a kiadók a kottán úgyszólván soha sem jelezték) ezekkel a kiadói katalógusokkal legalábbis mint „terminus ante quem" már meghatározható. A részletmunka természetesen minden tagország sajátos feladata. (Magyarországon ez a munka alap-

vonásaiban 1867-ig elkészült.[1] Ue. időszak kiadásainak — kiadók szerinti lemezszámrendben és lehetőségekhez képest datálva — a közeljövőben elkészül.)

Mivel Montreal nem Kanada fővárosa, lehetőséget kapott a konferencia, hogy megismerhesse a fővárost, Ottawát. Több mint 2 órai autóbusz út után értük el az Ottawa River partján fekvő 400 000 lakosú települést. (Ezt a környéket 1610-ben fedezte fel Etienne Brûlé.) Először városnéző körutat tettünk, a nemzetközi követség negyedén áthaladva, a Guide külön elismeréssel említette, hogy a magyar követség épülete milyen ízlésesen szép, népi motívumokkal díszített. (Nem tudta, hogy van magyar résztvevő is hallgatói között.) Az ottawai Parlament kicsiben, illetve kicsinyítve másolja a londoni Parlament épületét, még a „Big Ben" is ott áll mellette. Az ülésteremben a Speaker annak a széknek a pontos másán ül, amit 1941-ben egy légitámadás a londoni Parlamentben megsemmisített. A Parlament Könyvtára a British Múzeum olvasótermét másolja, természetesen kicsinyített formában. Őfelsége képviselőjének lakhelye előtt, mint a londoni Buckingham palota előtt, medvebőrkucsmás őrök vágják a díszlépést a turisták nagy élvezetére.

A konferencia rendezősége azonban két nagy művelődési létesítményt akart alaposan megismertetni a résztvevőkkel: a National Art Center-t és a Nemzeti Könyvtárat. Az előbbi voltaképpen színház, opera és hangversenyterem. A Canal Rideau partján épült, kivül-belül a legkorszerűbb stílusban. Több „kis" kamarateremmel (nagyobb is van a Zeneakadémia kisterménél), valamennyi amfiteátrumszerű nézőtérrel. Az emeletes széksorok cserélhetőek, a színpadok minden szükséges szerkezettel el vannak látva. Legkorszerűbb akusztikai berendezések. Ebben a csodapalotában volt a déli étkezés. Az asztalokon stílusosan a zenei könyvtárosok találkozójához a cukros tasakokon Mozart, Gluck, A. Berg és Monteverdi képe díszlett. Monteverdi nézett le a gyufásdobozokról is. Ebéd és a később ismertetendő hangverseny után a Nemzeti Könyvtárba mentünk át.

Megtudtuk, hogy bár már 1883-ban hangot adtak a Parlamentben, hogy szükséges létesíteni egy Kanadai Nemzeti Könyvtárat, csak 1953-ban lépett életbe az erről szóló törvény. Bár még épület nem volt, a munkatársi gárdát megszervezték és megvetették a „Canadiana"-nak nevezett nemzeti bibliográfia alapjait. 1967-ben az elkészült épületbe már 400 000 kötetes gyűjtemény költözött. Az épület 4 emeletes a föld fölött és 3 emeletes a föld alatt. Az előbbi szolgál a közönségnek és a különféle könyvtári munkahelyiségeknek. A föld alatti rész a raktár. A teljes épület és berendezés 13 millió dollárba került. Az olvasótermek éjjel-nappal nyitva vannak, a kutatók éjjel is dolgozhatnak. Az épületben egymás mellett működik a Nemzeti Könyvtár és a Nyilvános Levéltár (Archives Publiques). A két intézmény bizonyos mértékig elhatárolódik egymástól, bár a két gyűjtemény kiegészíti egymást és elsősorban mindkettő Canadiana-kat gyűjt. A könyvtári szolgáltató helyiségeken kívül még egy 409 férőhelyes előadóterem is szolgálja a közművelődést. A Nemzeti Könyvtár elsősorban hivatásos és nem hivatásos kutatóknak, egyetemi tanároknak és hallgatóknak (másodévestől fölfelé) ad kutatási engedélyt. Elsőéves egyetemi hallgató csak akkor kap, ha igazolja, hogy a kért mű a kari könyvtárban nincs meg, mert a Nemzeti Könyvtár feladata nem helyettesíteni, hanem kiegészíteni a nyílvános könyvtárak és az egyetemek és kollégiumok kari könyvtárait. 1950-től vezetnek Központi Katalógust. 300 főbb kanadai könyvtár állományát tartják nyilván több mint másfél millió cédulán. (A megkereséseket 80 %-ban ki tudják elégíteni.) Külön könyvtárrészlege van a vakoknak és csökkentlátóknak, különleges nagybetűs ill. Braille-írásos anyaggal. (Az AIBM munka keretében már kísérletez-

[1] I. Mona: Hungarian Music Publication 1774—1867. Bp. Hungarian National Comitte of the IAML, 1973 és magyarul: Mona Ilona: Magyar zeneműkiadás 1774—1867, Bp., 1974. Klny a Magyar Zene XV. évf. 1. sz.59—72. lp.

nek a Braille-kottaírásos gyűjtemény felállításával.) Külön „Biblioservice multilingue" gyűjti és katalogizálja az angolon és francián kívül a Kanadában beszélt összes nyelven írott kiadványokat. Kézirattárukban megtalálhatók a Szovjetunió, Lengyel- és Magyarország könyv- és levéltáraiban őrzött régi héber kéziratok mikrofilmjei. „Thèses canadiennes" című bibliográfiában gyűjtik és adják közre a kanadai egyetemeken elfogadott diplomamunkákat.

Az ország zenei örökségét különgyűjteményben — „Collection Musicale Canadienne"-ben őrzik. Ottlétünkkor az intézmény előcsarnokában két kiállítás volt, meghívásunk e két kiállítás megtekintésére is szólt. Az egyik a „85 éves a kanadai hangrögzítés" hallatlanul érdekes volt, mert a hangrögzítés fejlődésének minden állomását bemutatta a legelső gépektől a legkorszerűbb mai berendezésekig. A másik a „Régi Kanadai Zene" kiállítás volt. Ez az európai szemlélőnek nem jelentett sokat, mert legrégibb bemutatott nyomtatványuk egy 1703-ból való „Rituel du Diocèse de Québec". Nyomtatványaik mind a 19. szd. termékei, tartalom tekintetében szórakoztató zene. (A Canadian Boat Song, Danse sauvage, The Maple Leaf Forever stb.) Nyomdatechnika tekintetében azonos szintűek a hasonló korú európai nyomtatványokkal. Hat zenei periodikát állítottak ki: 1851, 1864, 1872, 1885, 1895, 1889 évekből. Ezek egyikének címlapján Mme Beethoven hirdeti zongoraestjeit.

A konferencia résztvevői három concertet hallhattak. Az elsőt a McGill Kamarazenekar adta Alexander Brott vezényletével. Előadták: Händel: Conterto Grosso Op. 6. No. 5., Mozart: Serenata notturna KV 239 és három kanadai szerző művét: Sir E.MacMillan: Notre Seigneur en pauvre, A. Brott: Critic's Corner, P. Mercure: Divertissement. A második estén a „hasonlíthatatlan kanadai kontraalt" Mauren Forrester énekelt John Newmark kíséretével. Műsorán Britten, Flemming, Händel, Pulenc, Purcell művek és kanadai népdalok szerepeltek. A harmadik koncertet Ottawában a National Art Center egyik kis hangversenytermében hallottuk. Az avantgarde művekből álló műsort a Kanadai Rádió a „Music of Today" műsorban sugározta. Elhangzott: C. Chavez: Toccata for 6 percussion, M. Stibilge: Zoom for Clarinet and Percussion, L. Berio: Sequenza 3 for Solo Voice, G. Tremblay: Le Siflement des Vents Porteur de l' Amour, for Flute and Percussion, S. Garant: Circuit 1 for six percussion.

A művészi és tudományos élményeken kívül nagy élmény találkozni a világ minden tájáról érkezett résztvevőkkel. A fogadások kötetlen légkörében ismételten elhangzott, hogy várják, hogy Budapesten rendezzék meg az AIBM-tagok egyik évi konferenciáját — a következő, 1976-ban Bergenben, Norvégiában lesz — mert ismerni szeretnék az országot, amely a nemzetközi zeneélet két óriását, Bartókot és Kodályt adta a világnak. Hazánk nemzetközi zenei rangja megkívánja, hogy ne zárkózzon el a már többször megnyílvánult óhaj teljesítése elől. (1974-ben Martinban [Turóczszentmárton] tartott részleges AIBM konferencián Harald Heckmann az AIBM elnöke is hangot adott ennek az óhajnak.) Egyébként Magyarország ezt a nemzetközi zenei rangját csak következetes és állandó munkával őrizheti meg. Az AIBM-ben dolgozó magyar szakemberek megtették „nem egészen dícstelenül" az első lépéseket, remélik, hogy az illetékesek a következőket is segíteni fogják.

Mona Ilona

Rövidítések jegyzéke

AIBM	Association Internationale des Bibliothèques Musicales
CIM	Conseil International de Musique
FSZEK	Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár
IAML	International Association of Music Libraries
IVMB	Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken
MIC	Music Information Centers
MKE	Magyar Könyvtárosok Egyesülete
OSZK	Országos Széchényi Könyvtár
RIdIM	Répertoire International d' Iconographie Musicale
RILM	Répertoire International de Litarature Musicale
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
ZF	Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára

KÓKAI REZSŐ EMLÉKÉRE

Ötvenhat évet élt, majdnem másfél évtizede már, hogy nincsen közöttünk, — s ha él, január 15-én lett volna hetven esztendős. Az igen kevesek egyike volt, aki bejárta és körüljárta a zene világát. Belülről kikísérletezte annak minden műfaját, kívül meg mindenfelől megközelítette azt. Kitűnően zongorázott, bámulatosan olvasta és játszotta huszadik századi szerzők bonyolult partitúráit, kevés szóval tanított sokat, és világosan, pontosan fogalmazott könyveiben, tanulmányaiban, rádióelőadásaiban is. Tanított pedagógiát, zeneesztétikát, a háború után zeneszerzést és partitúraolvasást és — három évtizedes professzori működésének betetőzéseként — a zenetudományi, majd zenei népművelési szak hallgatóit oktatta a huszadik századi, később a romantikus zene stiláris sajátosságaira. Éveken át volt elnöke a Magyar Népköztársaság Zenei Alapjának, elnökségi tagja a Magyar Zeneművészek Szövetségének, vezetője a Magyar Rádió zenei osztályának, később pedig lektora a Rádióhoz benyújtott kompozícióknak.

Kókai Rezső annak a Koessler Jánosnak volt általa is kiválónak tartott növendéke, aki mestere volt a többi között Bartóknak, Kodálynak, Dohnányinak és Weinernek is. Saját alkotói fejlődése során Kókai Rezső nagy utat tett meg Schumann, Brahms, Wagner és Liszt világától a Bartókéig, Sztravinszkijéig. Az utóbbiakét már virtuózan magyarázta és tanította, amikor, élete utolsó évtizedében, alkotóművészetét is hagyta megérinteni általuk. Egyébként már 10 éves korában komponált, 11 éves fejjel már hallhatja saját szimfóniájának előadását. Néhány ifjúkori művét Dohnányi Ernő mutatta be a Filharmóniai Társaság Zenekarának élén. Jó három évtizeddel később kiemelkedő művét, a *Hegedűversenyt Ney Tibor* bemutatója után *Gertler Endre* játszotta lemezre Rádiózenekarunkkal, *Lehel György* vezényletével. Ez a Hegedűverseny s az ugyancsak az ötvenes évek első felében keletkezett *Széki rapszódia* ékes példa *Kókai Rezső* művészetének magyar romantikus fogantatására, egyben az európai környezet hatásait is befogadni tudó érzékenységére. De az imént említett két kompozíció példa e jelentékeny művészegyéniség magasfokú mesterségbeli tudására is, ami Kókai Rezső szimfonikus zenekari műhelyét a hangszerelés mesteriskolájává avatta. A *Széki rapszódia* nemcsak a verbunkos szimfonikus-zenekari megdicsőítése, nemcsak régi, hurpattanásig menő vigalmaknak megidézése, hanem szín-orgiák megélése, s a közéjük szőtt izzó haláltánc-jelenet dramatizálása is. A *Hegedűverseny* nemcsak

romantikus francia hegedűsök és virtuóz magyar cigányprímások emléke előtt tiszteleg, hanem zárótételében a bartóki örökséggel is közösséget vállal. A lassú tétel kitárulkozó recsitativója Kókai Rezső saját, egyéni hangján deklamál, azon a hangon, amellyel önállóan törekedett megteremteni az új magyar zene e sajátos árnyalatának is az európai rangját. A művész ezt a szintézist sok vázlattal és aránylag kevés kiérlelt művel hozta létre: annyival mindenesetre, amennyit rendszeres és rendszerező zenetudósi, filológusi, professzori és közéleti működése megengedett. A zeneszerző, akit nemcsak hazája, hanem többek közt Helsinki, Bécs, Genf, Lipcse, Brüsszel, Párizs és Moszkva hangversenyközönsége is megismert s elismert, élete végén újra adózott az értékes régi magyar zenének: átdolgozta és színpadra állította *Erkel Ferenc* elfeledett kései operáját, a *Brankovics György*öt. A zenetudomány doktora, aki egyetemi tanulmányainak végén Liszt Ferenc-témából írta diszertációját, a zene alkotóművésze, aki sok művét komponálta a magyar irodalom nagyjainak ihletése nyomán, a muzsikus-egyéniség, akinek munkásságát háromszor tüntették ki az Erkel-díjjal: búcsúzóul Erkelnek, a magyar operaművészet megteremtőjének állított saját partitúrájával emlékművet, — véle ékes monumentumot emelve az európai és magyar romantikából kinőtt s megújhodott önnön életművének, önzetlen emberségének is.

Kecskeméti István

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Szerk.: Bartha Dénes
A ZENETÖRTÉNET ANTOLÓGIÁJA
A javított, bővített kiadás
jegyzetanyagát gondozta
Tallián Tibor
Zeneműkiadó Budapest, ^{2}1974.

Nagy Olivér:
PARTITÚRAOLVASÁS —
PARTITÚRAJÁTÉK
Zeneműkiadó Budapest, ^{2}1975.

Két nélkülözhetetlen, értékes tankönyvet, rég kifogyott publikációt bocsátott ki, második kiadásban a Zeneműkiadó. A Bartha-antológia 1948-ban, az utolsó virágkorát élt Magyar Kórusnak volt reprezentatív és korszakos jelentőségű kiadványa, Nagy Olivér munkája pedig a fiatal magyar Zeneműkiadónak volt első nagyszabású didaktikus kötele (1954). Nagyonis bevált, a gyakorlatban szentesített könyvekről lévén szó, nem a jelentőségük méltatása szükséges — sőt, erről szólni valósággal sértő lenne —, hanem az új kiadás színvonalának ismertetése.

Előljáróban: a két kötetnek eleve különbözött a rendeltetése és a díszpozíciója. Az antológia tudományos mű, szerkesztőjének közmondásos precizitása jellemezte első megjelenésekor is. Nagy Olivér kötetét a szükség hozta létre, a zenetanulás rohamos elterjedése igényelte a partitúrajáték önálló könyvének megszerkesztését. A kézirat létrejöttének is különböztek a körülményei és feltételei. Bartha professzor évtizedes kutatói tapasztalatait sűrítette a gyűjteménybe, Nagy Olivér, az önálló tantárgynak számító partitúrajáték magyarországi megteremtőinek egyike, pedagógiai tapasztalatait adta át mindazoknak, akik nem részesülhettek abban a szerencsében, hogy ezt a tantárgyat személy szerint nála sajátíthassák el.

A két publikációnak mégis közös vonása, hogy antológia és hogy az első kiadás óta óhatatlan korrekciók, javítások váltak eredeti formájukon szükségessé.

A javítás-bővítés a két könyvben más-más színvonalon valósult meg, és a belső kiadói szerkesztő-munka színvonala is merőben különbözik.

A Bartha-antológiát a jegyzetapparátus kiegészítésével, egy-egy esetben tömörítésével, Tallián Tibor példásan gondozta. Az eredeti kézirat forrásmunkáinak érintetlenül hagyásával következetesen hivatkozik az 1948 óta megjelent forrásértékű újabb kiadványokra, kritikai kiadásokra, antológiákra stb. Jegyzetei általában szűkszavúbbak az eredeti fogalmazásoknál, s amazoknál tárgyilagosabbak is. Alighanem Bartha Dénes is ezt tette volna, ha maga készíti elő a második ediciót, hiszen az antológia mellé ma már olyan terjedelmes magyar nyelvű szakirodalom helyezhető, amilyent az 1948-as olvasó még nem forgathatott. Mindazonáltal egyes példák formai elemzését, didaktikai meggondolásokból, érdemes lett volna terjedelmesebben is átmenteni.

Talán nem egészen szerencsés változtatás az eredetihez képest, hogy elmaradt az énekszövegek és a zenei műfajok mutatója, ez is annak jele, hogy a pedagógiai szempontok némiképp a háttérbe szorultak, s a mű tudományos jellege került az előtérbe. Bizonnyal innen ered, hogy a tartalomjegyzékből is elmaradt a korszakolás, stiláris elhatárolás. A tartalom folyamatosan adja a példák sorszámait.

Az új kiadás előkészítői példásan gondozták az antológia kottaanyagát. Az alap az első kiadásról készült foto. Szemrehányás nem érhette volna a ki-

adót akkor sem, ha az eredeti nyomáson semmit sem változtat, mindaz, ami elmaradt, illetve új fogalmazást nyert, mégis a kötet egységét szolgálja. A kottaszöveg és a vokális művek énekelt szövege természetesen változatlan. Bartha Dénes a kor színvonalán álló leghitelesebb publikációkból merített, s — amint azt Tallián közreadói előszava is leszögezi — ma még nem lehetne a teljes gyűjteményt új, még pontosabb kritikai kiadások alapján átdolgozni, mert ilyen publikációk csak részben születtek meg. Másrészt, az a tíz szakember, akinek ilyen abszolut kritikai szövegekre szüksége lehet, hozzá is férhet a szükséges kiadványoknak legalább egy részéhez. A kották változatlan átvétele viszont meglehetősen alacsonyan tartotta a gyűjtemény árát. A kötet 1948-ban 65 forintba került, 1974-ben pedig 46 forintba.

A kottakép maradt tehát. Lényegében új azonban a példákat kísérő szöveg (cím, műfaj, szerző stb.) elhelyezése, vagyis a kották berendezése. Ez bravúros teljesítmény, hiszen a lefényképezett oldalakról a feliratokat le kellett szerelni, s a példákat új szöveggel ellátni. Méghozzá olyan tipográfiai megoldással, hogy a megőrzött szövegrészek és az újak harmonizáljanak, s el ne keveredjék valamelyik új cím. Ezt a feladatot ízléssel, nyomdai kultúrával és nagy hozzáértéssel, hibátlanul végezték el.

A kották feliratozása az első kiadásban mintha már az oktatást szolgálta volna. Szerző, mű, műfaj, cím került a kották élére, tehát olyan információ is, amely inkább jegyzetbe kívánkozik. Most az egyes zenei részletek élén valóban csakis annyi szöveges eligazítással találkozunk, amennyit minden jól szerkesztett kiadvány élén is megtalálható. A kiadvány következetesen elhagyja a Bartha Dénes által javasolt metronomjelzéseket (csupán egyetlen metronom maradt régi helyén, a 42. lap utolsó kottasoránál). Az első kiadás alighanem a művek esetleges előadóira gondolt tempójavaslataival, ám az antológia nemigen vált forrássá az előadói praxisban. Másfelől, a régi zene előadói praxisa is igen sokat változott negyedszázad alatt.

Következetes a kottát kísérő szöveg eredeti címek és — cím nélküli vokális műveknél — szövegkezdetek címszerű jelölésével is. Ettől az elvtől Couperin két magyar címén ismertté vált művével (Az aratók; Monika nővér) tértek el. A zeneszerző neve következetesen a legfelső szisztéma jobboldalán található, születési és halálozási dátumával. Ez utóbbi még akkor sem hiányzik, ha a szóban forgó zeneszerző neve egyazon oldalon kétszer fordul elő (Neidhard von Reuenthal, 33. lap).

Összefoglalva: a Bartha-antológia új kiadásán meglátszik, hogy nagyon nagy figyelemmel, gonddal és a szerzőhöz illő pontossággal készítették elő.

Ugyanez sajnos távolról sem mondható el Nagy Olivér tankönyvéről. Hogy alapvető jelentőségű munkáról van szó, azt külön hangsúlyozni aligha szükséges ehelyütt. Nem is tudnék lényegeset hozzátenni Kárpáti Jánosnak az első kiadásról írott recenziójához (Új Zenei Szemle, 1954. szeptember, 37—38. lap). Pontosabban: egyetlen, ám lényegbe vágó változtatás: századunk zenéje, amely ismert zenepolitikai okokból csupán nagyonis hiányosan kerülhetett be az 1954-es kiadásba, most meglehetősen gazdag anyaggal van jelen. Valamennyi modern klasszikus mester szerepel a tankönyvben, legalább egy példával. Magyar kortársak is szép számmal kaptak helyet, s a külföldi kortársak közül is számosan szerepelnek (például: Messiaen, Penderecki, Stockhausen).

Didaktikai változás az első kiadáshoz képest, hogy a szerző — vagy kiadó — elhagyta a „szamárvezetőül" szolgált piros vonalat, amely a c-kulcsos példákban az egész szisztémán végighúzódva jelölte a c helyét.

Első megjelenésekor e hézagpótló munka közreadásának módja tükre volt a mainál lényegesen alacsonyabb színvonalú kiadói-szerkesztői tevékenységnek. Érthető, hogy a fiatal ZMK-nak nem volt olyan nagy tapasztalata — és olyan szakembergárdája — mint amilyennel a Magyar Kórus rendelkezett. A pedagógiai értéket teljesen elismerő Kárpáti János is szóvá tette említett recenziójában, hogy a példák címe szinte mindvégig hiányzik, vagyis a növendék nem tudja meg a kötetből, hogy milyen művet gyakorol. Olykor szerepel a szerző születés-halál dátuma, olykor — és ez a többség — nem. Végtére ez a kötet is speciális zenetörténeti antológia, mégha nem készült is annak.

Az új kiadás ezt a hiányosságot, sajnos, nem szüntette meg. De van más bökkenő is. Pedagógiailag teljesen indokolt, hogy a szerző egy-egy szólamot transzponáló hangszerre ír át, hiszen éppen ezt kell gyakorolni. De semmiképp nem helyeselhető, hogy az *angolkürt* transzpozícióját a Máté-passió első része kórusos tenoráriájának *oboa*-kon-

tinuó ritornelljével gyakoroltatja, s a zenét c-mollból f-mollba transzponáltatja. (211. példa.) Nem tudok egyetérteni azzal, hogy német szöveggel közli — nyilván a Wüllnerből — John Dowland angol szövegű ayre-jét. (169. példa.) Ilyen helyeken legalább egy jegyzet elkélt volna.

Előszavában Nagy Olivér hangsúlyozza: *„Igyekezzünk e darabokat... pontos ritmusban, az előírt dinamikával, a zenekari ... színeket a lehetőség szerint kikeverve... reprodukálni."* (Kiemelés tőlem. B. J.) Csakhogy némely példa (219., 242., 247., 251.), bár kottahű, teljes pontossággal mégsem egyezik az eredeti zenekari partitúrarészletekkel. Valamennyi részletet nem egyeztettem a megfelelő partitúrákkal, de kiadó megtehette volna. S legalább egy-egy jegyzet utalhatna a változtatásra.

A szépen tipografizált, egységes optikai hatást keltő könyvek között aligha nyer díjat ez a publikáció. A kottakép ugyanis — enyhén szólva — változatos. A törzsanyag az első kiadásból került át, egyazon kottaképpel. Az újonnan bekerült modern zenei példák azonban ki tudja, hány kiadó nyomtatott partitúráinak fotonyomása, illetve egy-két helyütt új kottagrafika nyomán készültek. Ez nyilván költségcsökkentő tényező, de arra azért mégis gondolni kellett volna a kézirat előkészítése során, hogy Seiber Mátyás hegedűduójának (78. példa) Reihe-elemzései, ha egyáltalán szükségesek a partitúrajáték gyakorlásához, inkább magyar semmint angol nyelven adnak tanulónak-tanárnak értékelhető információt.

***

Meglehet, szokatlanul indulatos a recenzens, de valóban több, mint bosszantó, hogy egy kiváló szakmunka koncepciója és kivitelezése között nincs kellő összhang. S kivált az, mivel az első kiadás kritikusa könnyen javítható, ám mégis javítatlan maradt hiányosságokra hívta fel a figyelmet több, mint 20 évvel ezelőtt.

Szerk.: Nagy Olivér

A MAGYAR KÓRUSMŰVÉSZET 30 ÉVE

Zeneműkiadó Budapest, 1975.

Hat szerző nyolc tanulmánya tekinti át — a Zeneélet-sorozat friss kötetében — kórusmozgalmunk történetét. Módszerében tehát ez a könyv a Sándor Frigyes szerkesztette, zenei nevelésünket bemutató kézikönyvhöz hasonlít. Ez már a negyedik olyan publikációnk, amely a felszabadulás utáni magyar zenekultúra elé tart tükröt. A körkép tehát már majdnem teljes; hiányzik még előadóművészetünk krónikája és a zenetudomány történetének felvázolása.

A gyűjtemény szerkesztése távolról sem lehetett könnyű feladat. Illesse elismerés Nagy Olivért, a publikáció gondozóját, a témák kijelöléséért, s a megfelelő szakemberek felkutatásáért. Antológiáról lévén szó, szinte elkerülhetetlen, hogy olykor átfedések is akadnak, hisz a különféle szempontokból megírt tanulmányok szerzői óhatatlanul is találkoztak azonos kérdésekkel, problémákkal.

Jól megírt összefoglaló munka *Révész László* tanulmánya: *Három évtized a szocialista kórusművészet útján.* Helyesen teszi, hogy — ha röviden is — áttekinti a kóruséneklés hagyományait s témáját a múlt században indítja. Bár egy-egy jelenség, vagy folyamat ábrázolására nem jut túl sok hely írásában, mégis sikeresen és őszintén mutatja be Révész három évtized eredményeit és gondjait is.

Két, egymással összefüggő írás *Juhász Frigyes*től származik. Bemutatja a kóruskultúránkat megalapozó mesterek tevékenységét és 30 év magyar kórusirodalmát. Az első írás zeneszerzők, karnagyok, illetve mindkét tevékenységet folytató muzsikusok munkásságával egyaránt foglalkozik. Bartókkal kapcsolatban apró tévedés, hogy az 50-es évek első felében a Falun kottája az országban *egyetlen* példányban, Kodálynál volt fellelhető — volt belőle több is — és tévedés, hogy a kotta magyar kiadónál megjelent (76. lap). A mai — illetve 30 évünk alatt tevékeny — kórusszerzők bemutatását, már csak a teljesség okán is igen sikerültnek tartom. Az információk pontossága és átfogó jellege a kézikönyv használati értékét növeli. De azt hiszem, téved Juhász, amikor az 50-es évek elején a dogmatikusok és pentatonisták vitájára emlékeztet (152. lap). Ebben az 1951-ben zajlott vitában ugyanis a pentatonisták képviseltek dogmatikus álláspontot, míg a „dogmatikusok" — a többi között Szabolcsi Bence — a magyar zenei hagyomány tágabb értelmezésére ösztönöztek. Itt kronológiai zavarok is akadnak. Hiszen a Sződd a selymet elvtárs, a Lányok asszonyok, a Május-köszöntő, Szabó Ferenc legnépszerűbb tömegdalai (153. lap) a zsdanovi szemlélet uralkodóvá válása előtt keletkeztek.

Kissé száraz olvasnivaló *Turcsányi Emil Éneklő városok* című írása. Érdekesebben, színesebben megírható téma lett volna városaink kóruséletének krónikája. A szerző másik írása — *Kóruséletünk orgánumai és kottakiadásunk* — műfajilag bizonytalan. Nem ajánló bibliográfia, bár az *is*, nem kiadáspolitikai elemzés, a kóruskották terjesztésének akut megoldatlanságával óvatos negyedmondatban foglalkozik, kissé impresszionisztikus a régebbi szaklapok ismertetése.

Értéke a kötetnek *Baross Gábor* pontos informatív áttekintése kórusaink nemzetközi kapcsolatairól. Ugyanígy, pontosan tájékoztat *Lénárth Elek* az énekkarok minősítésének országos rendszeréről. *Fasang Árpád* a karnagyképzés szervezeti formáit ismerteti. Kár, hogy nem említi a Munkás-Karnagyképzőt, amelyből, miután beolvadt a Zeneművészeti Főiskolába, a karvezetőtanszak megszületett.

Meglepett e könyv olvasójaként, hogy *Losonczi Ágnes Zene, ifjúság, mozgalom* (1974) című munkájára egyetlen szerző sem hivatkozik. E kiváló mű még az irodalomjegyzékben is említetlen, nem is szólva arról, hogy a bennefoglaltakra érdemes lett volna reflektálni. Ehhez azonban nyilván kritikusabban kellett volna ismertetni a mai kórusélet gondjait is (élgárda-derékhad, mozgalmi hagyomány-művészi produkció, a nemzetközi kapcsolatok esztétikai hatása, a kórusséneklés „magyar" stílusjegyei stb.). Közlésre megírásra érdemesnek tartottam volna olyan, a mai tömeges zenei-zenélési gyakorlatot bemutató tanulmányt is, amely e zenei gyakorlatban jelöli ki a kórusének és kórusmuzsika változó helyét.

A kötet mindenesetre, így, ahogyan napvilágot látott, sokoldalú, tartalmas, érdekes olvasmány. Szerkesztőjének és szerzőinek egyaránt köszönet jár, nem bíráló szó.

Várnai Péter:
OPERALEXIKON

Zeneműkiadó Budapest, 1975.

Várnai Péter operalexikonja rendrendkívül színvonalas, gonddal és figyelemmel megírt könyv. Hatalmas munka lehetett az anyag összegyűjtése, ellenőrzése. Egy lexikon valamenyi adatát recenzens apróra nem ellenőrizheti, de próbakontrolljaim szerint a kézikönyv adatai megbizhatók. Előszavában a szerző — helyesen — menti a vállalkozás esetleges hiányait. Nemrég feltűnt fiatal külföldi énekesek adatai valóban hozzáférhetetlenek egy-egy esetben, másfelől a lexikon írójának válogatnia kellett, nem vehetett fel mindent, ami közel négy évszázad operairodalmában és operakultuszában történt. A válogatás kétségtelenül nagy felelősség is egyben; nos, Várnai ezt a feladatát is igen jól végezte el. A lexikonban lényegében mindent — vagy jóformán mindent — megtalál a téma iránt érdeklődő olvasó.

Lexikontól általában tárgyilagos adatközlést és ennél több információ közlését várják. Várnai ennél jóval többet ad. Egy-egy jelentékeny alkotást, ha röviden is, jellemez zeneileg, dramaturgiailag. Könyvéből így hát megtudható, mi a jelentősége egy-egy Mozart, Verdi, Wagner, Puccini alkotásnak a zeneszerző fejlődése és a műfaj alakulása szempontjából. Annak eldöntése, hogy mi számít jelentősnek a műfajban, természetesen bizonyos fokig szubjektív. De érdemes volt vállalni ezt a kockázatot, mégha egy-egy esetben vitatható is. Csajkovszkij Anyeginje — mint műalkotás — szerintem jelentékenyebb, mint Rimszkij Korszakov Aranykakasa; utóbbiról mégis jóval hosszabban ír a szerző. Az ilyen „szubjektivizmus" azonban a lexikon egészének mégis hasznára válik. Megintcsak válogatás és döntés kérdése, hogy mely énekesnél elegendő az adatok felsorolása, és mikor szükséges pár szóval jellemezni is a művészt. Várna ebben példamutatóan döntött. Nagyonis helyeslendő, hogy a hazai és nemzetközi operaszínpadok kiválóságait tömör, találó jellemzéssel minikritikákkal mutatja be. E címszavak sokaságában érvényesíti a korszerű operajátszás szempontjait. Mindig felhívja a figyelmet arra, hogy milyen eszközökkel éri el a tárgyalt művész a hatást; pusztán hangjának szépségével-e, vagy emberábrázoló, karakterizáló képességével is, stb.

A művészekkel kapcsolatban külön öröm a magyar anyag gazdagsága. Egykét éve feltünt fiatal művészeink is helyet kaptak a kötetben. Ez egyben azt is jelenti, hogy az Operalexikon később fog elavulni, mint a zenei lexikonok többsége, mert anyaga megjelenési évében lényegében naprakész volt. Az előszó keltezése 1975 húsvétja. De, hogy a szerző mennyire gondozta anyagát, arra jellemző, hogy a lexikonba 1975-ös halálozási adat is bekerülhetett még (Toti dal Monte).

Természetesen, nemcsak művek és művészek kaptak helyet a kiadványban. Önálló címszóként szerepelnek a legfontosabb operák szereplői — igen gyakran feltünteti Várnai dramaturgiai jelentőségüket, zenei jellegzetességeiket is —, helyet kaptak áriák és együttesek. Várnai, igen helyesen, az operarészletek magyar szövegét veszi alapul, az idegennyelvű szövegkezdeteket utalásszerűen adja meg. Ezt azért tartom fontosnak, mert vészesen terjed operarészletek olasz szövegkezdettel való jelölésének sznob divatja nálunk.

Igen jó, végezetül, az operával kapcsolatos tárgyi címszavak összeállítása is. Végeredményben, aki e lexikont kézbeveszi, szakmailag megalapozott, érthető formába öntött, átfogó tájékozódást kap az opera valamennyi kérdéséről.

Várnai Péter operalexikonja igen színvonalas, de nem hibátlan. Hibátlan lexikon egyébként nem létezik, akár egy ember írja, akár munkaközösség, az eszményit legfeljebb megközelíteni lehet, elérni soha. Minden lexikonnak neuralgikus pontja az utalási szisztéma — a *lásd ott* jelzés. Az operalexikonban ez általában bevált, de van egy-két rövidzárlat. A 393. lapon, Rissay Pál címszavának végén a Gördülő Operára utal Várnai; 1. ott — de ott, azaz G-nél ez a címszó hiányzik. Hasonló, bár kevésbé félrevezető információ, hogy András Béláról írva (22. lap) az utalás a *Bpesti Vígoperára* vonatkozik, míg a címszó a kötetben egészen másutt, *Vígopera, Budapest* jelzésnél található meg. Apró következetlenség, hogy az *1923*-ban meghalt Arányi Dezső (26. lap) tagja volt az *1924*-ben megnyílt berlini Kroll-Opernek (245. lap). A Figaró házassága Cherubinója a 13. oldalon mezzoszoprán, a 32. oldalon szoprán vagy mezzoszoprán, a 80. lapon szoprán, vagy inkább mezzoszoprán. Persze valószínű. hogy az olvasó nem keresi ki egyszerre Cherubin, és két áriája címszavát. De hát így, mégis, következetlen az információ. (E megjegyzések kiragadott példák, álljanak több, hasonló helyett itt.)

Kimaradt a repertoár-operajátszás és a stagione-rendszer ismertetése (stagione-címszó van, de nem ebben az értelemben). A Bregenzi Nyári Fesztivál önálló címszó, a szegedi fesztivál csupán a szabadtéri operaelőadások átfogó ismertetésébe kerültek bele. A Szegedi Nemzeti Színház opera-produkcióival kapcsolatban érdemes lett volna jelezni Rubányi Vilmos tevékenységét is. Vaszy Viktor érdemeit nem csökkentette volna, ha Várnai megemlíti, hogy az 50-es évek első felében Rubányi vezette az operaegyüttest.

A korábbiakban Várnai előnyéül említettem, hogy lexikoníró létére is mer olykor szubjektíven állást foglalni. Egy vonatkozásban azonban semmiképp nem értek egyet a szubjektivizmusával. Az Állami Operaház, Budapest címszó (17-18. lap) tüntetően szűkszavú és rideg. A nem egészen egy hasábnyira méretezett címszó 12 sora magával az épülettel foglalkozik, további 13 sora felsorol néhány itt működött karmestert és világhírűvé vált magyar énekest, végül az intézet elnevezésének változásairól olvasható 5 és fél sorban tájékoztatás. Más operaházak ismertetésekor a szerző röviden ismerteti az intézmény történetét, megemlíti nevezetes eseményeit. Operaházunk címszavából ez kimaradt. Az olvasó a lexikon információiból arra következtethet, hogy Operaházunknak csak múltja van, jelene egyáltalán nincs. Megkíséreltem egy-egy operaigazgatónk címszavából rekonstruálni a históriát, ám ez sem vezetett eredményre, Az információk itt is hiányoznak, illetve szubjektívek. Várnai lexikonja Operaházunk számos igazgatója közül mindössze négyet minősít: Erkel Ferenc, Máder Rezső, Radnai Miklós, Tóth Aladár tevékenységét. Radnai 18, Tóth 8 sort érdemel Várnai Péter értékrendjében. Radnai valóban elévülhetetlen érdemeinek felsorolásával egyetértek, Tóth éppoly elévülhetetlen érdemeinek szubjektív elhallgatásával vitatkozom.

A címszó „fejét" leszámítva Tóth Aladár Várnai Péternek három mondatot ér. Az elsőben leszögezi, hogy *„Tudományos és kritikusi működésének méltatása nem tartozik e lexikon tárgykörébe."* Mivel azonban a lexikon egyetlen címszóval sem hangsúlyozza, hogy a tárgyalt személlyel kapcsolatban mi nem tartozik a kézikönyv tárgykörébe, ez a közlés látszólagos jelentésénél többet mond. Ezt az utalást a szerző akár el is hagyhatta volna. De, ha nem tette, inkább azt kellett volna megemlítenie, hogy Tóth operakritikáiban és tanulmányaiban egy korszerű és demokratikus operakultúra megteremtéséért küzdött, s írásaival valósággal pótolta a hiányzó magyar operai szakirodalmat. A direktor Tóth — ha hihetünk a lexikonnak — csupán annyit tett, hogy szerződtette Klemperert, felépítette az Operaház háború utáni repertoárját és művészgárdáját. Ha most egy *lásd ott* utalás az Állami Operaház címszóhoz

utasítaná az olvasót, ha ott megtalálná a Tóth-éra jellemzését, ennyi közlés még akkor is kevés lenne. Így viszont sehol nem olvasható, hogy Tóth Aladár európai színvonalú előadásokat teremtett (Mozart, Verdi, Wagner stb.); hogy vezetésével vált Operaházunk — és ez nem frázis! — a népé. Sőt, még azt a bíráló mondatot sem bánnám, ha a lexikon megemlítené, hogy a legnagyobb remekművekben gondolkodó direktor az új magyar opera megszületéséért nem tett eleget. De ez már feltételezné, hogy Nádasdy Kálmán címszavában megemlíttetik: az ő igazgatása alatt kezdődött el az új magyar opera virágkora. De ez is kimaradt a lexikonból, minthogy arról sem olvashatunk, hogy Lukács Miklós direktor újra felépítette Operaházunk Wagner-repertoárját. S egyáltalán, sehol a lexikonban nem esik szó Operánk repertoárjáról, márpedig ez része az objektív tájékoztatásnak.

Bármilyen aprócska hibát, vagy hiányt könnyű kiigazítani, illetve pótolni egy második kiadásban, ilyen pedig, ismerve a téma népszerűségét, a lexikon hézagpótló jellegét és rendkívül magas színvonalát, bizonyosan lesz. Az azonban elvi kérdés, hogy a lexikontól joggal várható a magyar operakultúra objektív és releváns ábrázolása mind folyamatosságában, mind részleteiben. Ki végzi el ezt a munkát, ha mi magunk nem vállalkozunk rá?!

Breuer János

MAGYAR NÉPDALOK BLOCKFLÖTÉRE ÉS ZONGORÁRA

Editio Musica, 1975.

A virágos sorozat második füzetéhez *Kovács Mátyás* 20 magyar népdalt dolgozott fel blockflötére és zongorára. (A sorozat első füzete *Pálfalvi József* népdalfeldolgozását tartalmazta, zongorára.) A darabok tetszetősek, mindkét játékos számára hangszertechnikailag olyan egyszerűek, hogy kíválóan alkalmasak az együttmuzsikálás első próbálkozásaihoz is. A népdalok szövegét nem közlik, de hangulati tartalmuk szerint csoportosították őket: Lányok-legények. Sóhaj. Szomjúság. Álom. Pásztorélet és Mulatság.

Petrovics Emil:

MAGYAR GYERMEKDALOK FUVOLÁRA ÉS ZONGORÁRA

Editio Musica, 1975.

A „Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok" c. kötetéből 15 gyermekdalt válogatott a szerző. A feldolgozások rendkívül változatosak. Még a néhány hangos mondókák is kerek darabbá teljesednek ki. Gyakran elő-, utó- és közjáték is gazdagítja a feldolgozást. Az ötletes kísérő szólamok, amelyekben a dalok motívumai is előfordulnak, technikailag nem túl nehezek, de a modern hangzáshoz szoktatják a játékosokat.

Sajnálatos módon sok sajtóhiba maradt a füzetben. Ezek közül néhány nem fog nagyobb zavart okozni, mert pl. nyilvánvaló, hogy a 11. számú darab ütembeosztása nem 3/4, hanem 3/2, vagy, hogy a 4. darab 33. üteme előtt a két violinkulcs helyett basszuskulcs kellene. De hanghibák is akadnak és a módosítójelek sincsenek mindig helyesen feltűntetve. A zenei anyag azonban olyan logikusan formált, hogy kis körültekintéssel, minden gondolkodó tanár fel fogja ismerni a sajtóhibákat.

Szokolay Sándor:

MAGYAR GYERMEKDALOK KÉT ÉS HÁROM HEGEDŰRE

Editio Musica, 1975.

A többféle gyűjtésből válogatott gyermekdalok közül harmincat két hegedűre és négyet szvitté összefűzve három hegedűre adott közre a szerző. Az egyszerű, kis hangterjedelmű dallamokhoz a duókban változatos kísérő szólam társul: imitációval, ostinátóval és szólamcserével. A triókban az első hegedű játsza a népdalt, a túlnyomóan parallel mozgású alsó két szólam főképpen ritmikailag festi alá a dallamokat.

Mindhárom kottát *Reich Károly* színes illusztrációi teszik vonzóvá.

Kalmár László:

NYOLCADOK ZONGORÁRA, NÉGY KÉZRE

Editio Musica, 1974.

A kottának a szokásostól eltérő írásmódja több problémát is felvet. Ugyanis ütemjelzés nincs, tehát semmi sem figyelmezteti a játékost arra, hogy mikor van 4, és mikor csak 3 nyolcadhangjegy egy-egy ütemben. Mindkét játékosnak mindkét szólamot állandóan figyelemmel kell kísérnie, nemcsak azért, mert ritmikailag egymás kiegészítői, hanem mert előfordul, hogy a szünetjelek nincsenek kiírva; vagy csupán a hangjegyek lefelé húzott szára jelzi, hogy a secondo szólamot is a primnek kell játszania. Valószínű, hogy mindez szándékos, hogy a kamarazene játékhoz szükséges több szólam áttekintéséhez szoktassa a játékost. Megkönnyíti azonban a kotta olvasását, hogy a módosítójelek mindig csak az utána következő hangra vonatkoznak, s így a kottaképet nem zavarja a sok feloldójel.

A három nagyobb egységből álló kompozíció a kánonnak különböző lehetőségeit mutatja be. Az első részben az imitáció több ütemes késéssel indul és szólamcsere is előfordul. A második részben a később belépő szólam tükörképben jelenik meg. A harmadik rész ugyancsak tükörképes megoldás, de az imitáló szólam félhanggal magasabban hangzik fel.

Veszprémi Lili

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XVII. évfolyam, 2. szám 1976. június

TARTALOM

TYIHON HRENNYIKOV:
A szovjet zenekultúra sikerei (Fordította: Halmy Ferenc) 115
BORSA GEDEON:
Huszár Gál 1560. évi énekeskönyve, mint zenetörténeti emlék 119
BARLAY Ö. SZABOLCS:
Reneszánsz muzsika a Báthoryak udvarában. II. A gyulafehérvári madrigálok stílusa és zenetörténeti elemzése 134
P. ECKHARDT MÁRIA:
Liszt Rákóczi-indulójának kéziratai az Országos Széchényi Könyvtárban 161
BENJAMIN SUCHOFF:
Bartók utolsó évei Amerikában (1940—1945) Fordította: Móra Imre . . . 190
SZAVAI MAGDA EMLÉKÉRE 194
UJFALUSSY JÓZSEF:
Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveihez 196
HORVÁTH REZSŐ:
Vas megye zenei közművelődése II. 201
ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA
Szőllősy András: Sonorità (Kárpáti János) 213

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
76.3120,66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

TYIHON HRENNYIKOV:

*A SZOVJET ZENEKULTÚRA SIKEREI**

A párt Központi Bizottságának beszámolójában, amelyet az SZKP Központi Bizottságának főtitkára, Leonyid Iljics Brezsnyev elvtárs terjesztett elő, elénk tárult a párt tevékenységének óriási panorámája a külpolitika területén és a kommunizmus építésének összes területein. Az ember lélegzete eláll azoknak az eredményeknek a láttára, amelyeket az elmúlt öt év alatt a szovjet nép a lenini pártnak és Központi Bizottságának vezetésével elért. Még átfogóbbak azok a perspektívák, amelyek a következő öt esztendőben nyílnak meg előttünk, s amelyeket beszámolójában oly ragyogóan világított meg Leonyid Iljics Brezsnyev.

Ez a beszámoló valóban történelmi jelentőségű dokumentum, amely új szakaszt jelöl a marxista—leninista gondolat fejlődésében. (Taps.)

A beszámolóban bőséges hely jutott kultúránk és művészetünk fejlődésének az SZKP XXIV. és XXV. kongresszusa közötti időszakban. Nekünk, művészeknek, szárnyakat adott Leonyid Iljics Brezsnyev pozitív értékelése a szovjet alkotó művészet eredményeiről az utóbbi években, amelyek szorosan összefüggnek azzal, hogy a párt állandóan figyelemmel kísérte soknemzetiségű szocialista kultúránk virágzását és állandóan gondot viselt arra.

A művészeti dolgozók, köztük a szovjet muzsikusok, megszívlelték azokat a kritikai megjegyzéseket, amelyek az SZKP XXIV. kongresszusán a szovjet alkotóművészet egyes negatív jelenségeiről elhangzottak. Igyekeztek méltóképpen megfelelni a szovjet nép szellemi igényeinek, s elevenen és hitelesen megmutatni a maguk művészetében a szovjet nép életét, törekvéseit és jövőjét.

Sok lépés történt annak érdekében, hogy a szovjet zeneszerzők közvetlen kapcsolatba kerüljenek azokkal, akik számára műveiket írják. Mindennapossá és nélkülözhetetlenné váltak a zeneszerzők számára az üzemekben, a kolhozokban, valamint a kommunizmus közeli és távoli építkezésein lezajlott művészeti találkozók. A Zeneszerző Szövetség mintegy 20 ezer ilyen találkozót szervezett a legutóbbi három esztendőben. Sok mű született e találkozók közvetlen élményei alapján. Nem kétséges, hogy ezek a találkozók mélyreható, életet adó befolyást gyakoroltak zeneszerzőink új művészi elgondolásaira.

Abban a kiélezett ideológiai harcban, amelyet pártunk a szovjet emberek kommunista nevelése érdekében vív, fontos szerepet játszik zeneművészetünk is. Az ideológiai harc a mi zenei arcvonalunkra is kiterjed. A szocialista rea-

* Az SZKP XXV. kongresszusán elhangzott felszólalás, a moszkvai Pravda 1976. február 29-i számából.

lista művészet itt is szembekerül a burzsoá társadalom elitséget hajhászó, elvont és hanyatló művészetével, valamint úgynevezett zenei tömegkultúrájával, amely megrontja az ifjúság művészeti ízlését, s erkölcsileg lezülleszti magát az ifjúságot. Ezzel a zenei világgal szemben áll a mi zenei világunk, amelynek álláspontját a következő szavakkal fejezi ki az SZKP Programja: „Az optimizmustól és az életigenlő kommunista eszméktől áthatott szovjet irodalom és művészet nagy ideológiai nevelő szerepet játszik, s kifejleszti a szovjet emberben az új világ építőjének tulajdonságait. Hivatása: az öröm és a lelkesedés forrásául szolgálni az embermilliók számára, kifejezni azok akaratát, érzéseit és gondolatait, s ideológiai gazdagodásuk és erkölcsi nevelésük eszközéül szolgálni." Ez a szovjet muzsikusoknak és a Szovjetunió egész alkotóművész-értelmiségének álláspontja. Nem hiába jelentette ki nagy zeneszerzőnk, Dmitrij Sosztakovics egyik sajtóértekezletén az Egyesült Államokban: „A Szovjetunió Kommunista Pártját a világ leghaladóbb erejének tartom. Mindenkor meghallgattam tanácsait és a jövőben is meg fogom hallgatni, amíg csak élek." (Taps.)

Mellesleg egy szót a szovjet értelmiség egységéről. Manapság a szovjetellenes rágalomkampányok szervezői a szovjet szocialista demokrácia rossz hírbe keverése céljából különösen buzgón használják az úgynevezett disszidenseket. Miféle emberek ezek? Tükrözik ezek legalább valamilyen mértékben társadalmunk valamely rétegének véleményét, érdekeit, s a mi életformánkat? A legcsekélyebb mértékben sem! Senkit sem képviselnek, csak saját magukat. Ugyanakkor a nyugati propaganda igyekszik azt a benyomást kelteni, mintha társadalmi szempontból valmilyen jelentős erőt képviselnének. Ha megismerkedünk mindazzal, amit beszélnek és írnak, világos, hogy az nem a mi belső fejlődésünk terméke, hanem — hogy úgy mondjuk —, importcikk. Ők maguk végletes infantilizmusról tanúskodnak a politika elemi kérdéseiben, vagy az imperializmus legreakciósabb ideológusainak epigonjaiként szerepelnek. Miféle önálló platformról lehetne is szó, amikor arra szólítják fel a kapitalista kormányokat — mint egy bizonyos akadémikus tette —, hogy fokozzák a szocialista országokra gyakorolt nyomást és korlátozzák azokkal gazdasági kapcsolataikat? Milyen önálló platformról beszélhetnénk, amikor sajnálkozásukat fejezik ki a felszabadító erők győzelmét illetőleg Dél-Vietnamban és Kambodzsában, s a fasiszta terror tombolását Chilében „az újjászületés és konszolidáció korszakának" nevezik?

Mellesleg szólva „az emberi jogok bajnokainak" csak az államhatárok túlsó oldaláról látszanak. Miután átlépték a határt, rendszerint különféle különleges szolgálatok és intézmények gyámsága alá kerülnek, amelyek a „szabadság-rádiókhoz" hasonló ideológiai és pszichológiai diverziókban specializálták magukat. Nagyon is jól tudjuk, hogy ez miféle „szabadság", hogy kiknek a pénzén és miféle „szabadság" érdekében lépnek fel. De csodálatos, hogy milyen aljasságig jutnak el emberek, akik magukat a szovjet értelmiség képviselőinek adják ki!

A szovjet értelmiség, miként egész népünk is, megvetéssel utasítja vissza e renegátok szánalmas követeléseit, akik igyekeznek sárba taposni az általunk kivívott politikai és erkölcsi értékeket, csakhogy az emberi jogok állítólagos atyamestereinek helyeslését kiérdemeljék. (Taps.) Mi nagyon is értékeljük azt, hogy a haladó külföldi társadalom széles körei helyesen értelme-

zik álláspontunkat és segítik leleplezni a kommunistaellenes, szovjetellenes koholmányokat.

Zenekultúránk esztétikai álláspontja érdeklődést és tiszteletet vált ki a mai világ haladó köreiből. Hálásak nekünk azért, hogy hűek maradunk a nagy hagyományokhoz, s azok természetes megújhodásához; hálásak nekünk mindazokért az új vonásokért, amelyeket a szocialista valóságunk képeit megtestesítő szovjet művész hordoz. Erről tanúskodnak alkotóművészetünk és előadóművészetünk sikerei a szovjet zene fesztiváljain Franciaországban, Angliában és más országokban, valamint muzsikusaink sikerei külföldi vendégszerepléseiken, és az előadóművészek nemzetközi versenyein. Világszerte egyhangúlag elismerik a szovjet zeneművészeti iskola kimagasló eredményeit.

Amikor az elért eredményeket méltányoljuk, nem feledkezünk meg arról, hogy a népgazdaságunkban és társadalmi életünkben a következő ötéves tervidőszakban bekövetkező óriási fordulat új felelősségteljes feladatok elé állítja művészeinket. Még szélesebb körűen és még elmélyültebben kell felhangzania zeneművészetünkben korunk témájának, éspedig különösen a nagyszabású, monumentális formákban: operákban, oratóriumokban, kantátákban és a szimfonikus programzenében. Nagyobb figyelemmel kell fordulnunk a zenei tömegműfajok felé; a népszerű zenei műsor ideológiai és művészi tisztaságára kell törekednünk, s eltökélten meg kell védenünk zenei életünknek ezt a területét a kispolgári hangulatok és az ízléstelenség behatolásától.

Még sok a tennivalónk művészfiatalságunk nevelése terén; tagjait a magas színvonalú szakmai beidegzéseken kívül hazafias szellemben, a múlt nagy hagyományainak tiszteletére, s valódi újszerűségre kell nevelnünk, ami az életünkben megszülető új vonások mélyen szántó visszatükrözésén alapul. A szovjet művészet új sikerei szoros kapcsolatban állnak a mesterségbeli tudás szüntelen fokozásának gondjával. Enélkül elképzelhetetlen életünk képeinek hiteles és mély benyomást keltő megtestesítése.

A szovjet muzsikusok szívbéli ügyüknek tekintik, hogy művészetük eszközeivel harcoljanak az SZKP XXIV. kongresszusán előterjesztett nagy Békeprogram megvalósításáért. A szovjet zeneszerzők sok műve szól a békeharc témájáról, kezdve a szárnyaló daloktól a nagyszabású formákig: az oratóriumokig és kantátákig.

A nemzetközi feszültség enyhülésének légköre kedvező feltételeket teremtett nemzetközi kapcsolataink kiterjesztéséhez. Elmélyítettük valóban testvéri viszonyunkat a szocializmus országaiban tevékenykedő kollégáinkkal, de ugyanakkor jelentősen kiszélesítettük kapcsolatainkat a kapitalista országok haladó muzsikusaival is. A csere-fesztiválok szervezése, kulturális napok és hetek rendezése, szakmai találkozóink a külföldi muzsikusokkal, valamint a szemináriumok és szimpozionok mind helyet kaptak mindennapi életünkben s mindennapi gondjaink közé tartoznak. A békeprogram továbbmenő megvalósítása lehetőséget ad arra, hogy külföldi kapcsolataink új formáit valósítsuk meg. Ezek egyikét úgy képzeljük el, mint a haladó zene nemzetközi fesztiváljának rendszeres megtartását hazánkban. Sok haladó irányzatú nyugati komponistának nincs lehetősége műveinek széleskörű bemutatására a saját hazájában. Nyugaton a zenei fesztiválok többségének programjába rendszerint az úgynevezett avantgardisták műveit veszik fel, akik a mai zene szélsőségesen modernista irányzatait képviselik. A mi fesztiválunk is az egész

világ haladó zenei erőinek tömörítését szolgálhatja, amelyek a legértékesebb, legéletteljesebb erők az egész világ zeneművészetében. (Taps.)

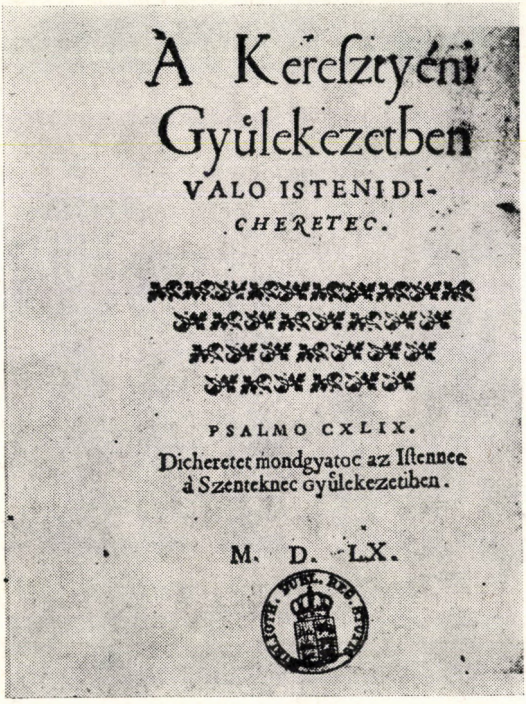
Elvtársak! Hazánk művészetének és kultúrájának összes dolgozói élénk figyelemmel követik az SZKP XXV. kongresszusának munkáját, amely új, napfényes perspektívákat tár társadalmunk életének minden szférája elé. Ezek a perspektívák olyan új kutatásra és olyan művészi felfedezésekre ihletik összes művészeti dolgozóinkat, amelyek szocialista hazánkat, a szovjet emberek hősi munkáját, s győzelmeinek vezetőjét: a Szovjetunió Kommunista Pártját dicsőítik. (Hosszan tartó taps.)

(Fordította: *Halmy Ferenc*)

BORSA GEDEON:

HUSZÁR GÁL 1560. ÉVI ÉNEKESKÖNYVE, MINT ZENETÖRTÉNETI EMLÉK

Huszár Gál neve jól ismert a XVI. század magyarországi zenéjének történetéből, hiszen ő szerkesztette „A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretek és imádságok" című és Komjátin 1574-ben kinyomtatott vaskos kötetet, amely terjedelmes kottaanyagot is tartalmaz.[1] A szakirodalom korábbi tudósítások alapján számon tartotta Huszárnak 1560-ban nyomtatott első énekes-

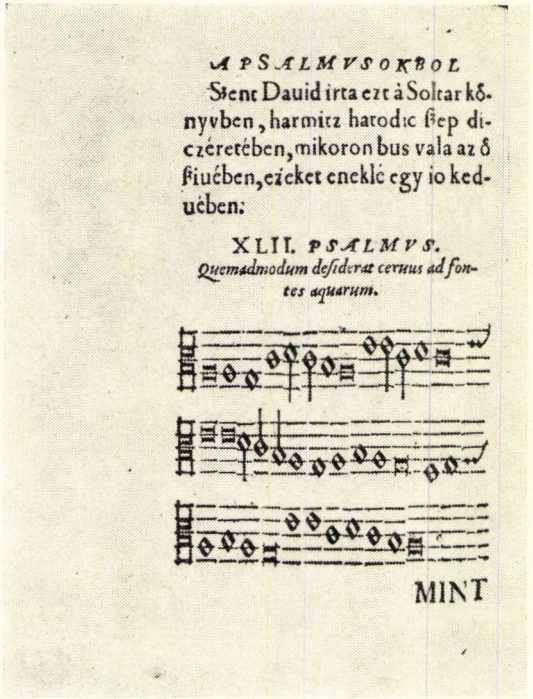

A Keresztyéni
Gyülekezetben
VALO ISTENI DI-
CHERETEC.

PSALMO CXLIX.
Dicheretet mondgyatoc az Istennec
a Szenteknec gyülekezetiben.

M. D. LX.

Huszár Gál könyvének címlapja

[1] Régi magyarországi nyomtatványok (RMNy) 1473—1600. Bp. 1971. 353. sz. — Régi magyar dallamok tára (RMDT) I. Csomasz Tóth Kálmán: A XVI. század magyar dallamai. Bp. 1958. 79. és 81. l.



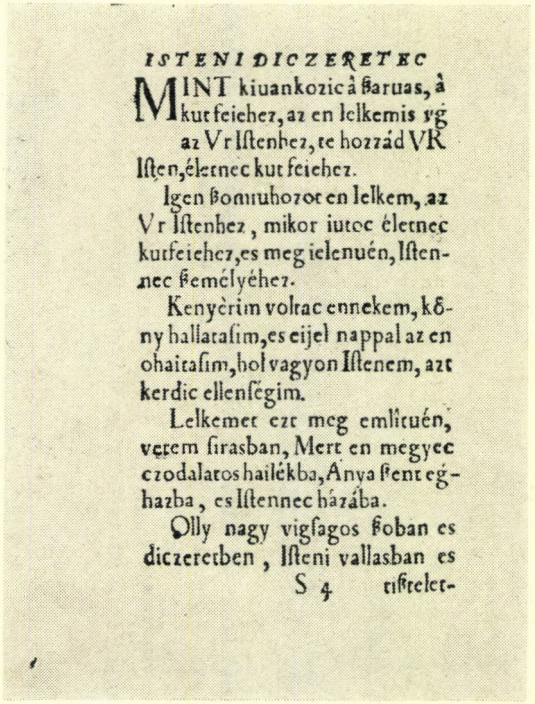
A PSALMVSOKBOL

Szent Dauid irta ezt à Soltar könyvben, harmitz hatodic ſzep diczéretében, mikoron bus vala az ő ſziuében, ezeket eneklé egy io keduében:

XLII. PSALMVS.

Quemadmodum deſiderat cervus ad fontes aquarum.

MINT



ISTENI DICZERETEC

MINT kiuankozic à ſaruas, à kut feiehez, az en lelkemis vg az Vr Iſtenhez, te hozzád VR Iſten, életnec kut feiehez.

Igen ſonnuhozot en lelkem, az Vr Iſtenhez, mikor iutoc életnec kutfeiehez, es meg ielenuén, Iſtennec ſzemélyéhez.

Kenyérim voltac ennekem, könyhallataſim, es eijel nappal az en ohaitaſim, hol vagyon Iſtenem, azt kerdic ellenſégim.

Lelkemet ezt meg emlituén, vetem ſirasban, Mert en megyec czodalatos hailékba, Anya ſzent éghazba, es Iſtennec házába.

Olly nagy vigſagos ſoban es diczeretben, Iſteni vallasban es

S 4 tiſztelet-

A 42. zsoltár és dallama

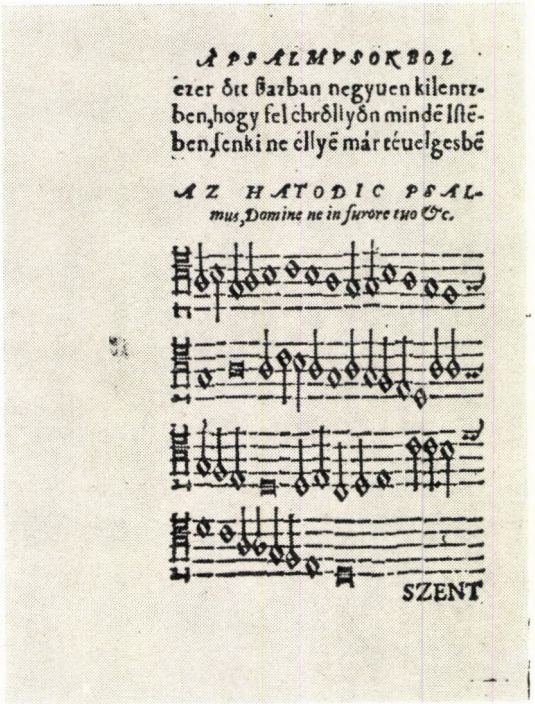
könyvét is, amelyet az utolsó szemtanú, Újfalvi Imre 1602-ben írt le Debrecenben. Példány azonban ebből a kiadványból évszázadokon át nem került elő.[2] 1975 nyarán a stuttgarti Württembergische Landesbibliothekban sikerült rábukkannom erre a régóta keresett munkára. Az ezzel kapcsolatos örömömet és meglepetésemet két körülmény még csak fokozta. Az egyik az, hogy a Huszár Gál által szerkesztett protestáns énekeskönyv hozzányomtatott függelék formájában tartalmazza a „Reggeli éneklések"-et is, amelyet Kálmáncsehi Sánta Márton nevéhez fűzött a szakirodalom, amióta Újfalvi említett leírásában 1602-ben erről a munkáról is megemlékezett.[3] A másik az, hogy az egész köteten át az énekek szövegét sűrűn kísérik a dallamok hangjegyei: 67 dallam lejegyzésére összesen 258 sornyi kotta szolgál. Mindezek után helyesnek és szükségesnek látszik, hogy e kiadványról — mintegy előzetes tájékoztatásként — az irodalom- és könyvtörténetin[4] kívül a zenei közvélemény is értesüljön, amíg a most előkerült kötet részletes és szakszerű feldolgozását, ill. kiértékelését az arra illetékes zenetörténészek elvégezik.

A XVI. századi magyarországi nyomtatványok közül viszonylag kevés tartalmaz hangjegyeket. Ezek kétféle technikával készültek: fametszet formájában, vagy a betűkhöz hasonlóan matricáról öntött elemek összeállítása segítségével. Az első csoporthoz tartozó kiadványok Brassóban és Kolozsvárott láttak napvilágot. Brassóban a város neves szülöttjének és Európa-hírű humanistájának, Johannes Honterusnak nyomdájából került ki a helyi iskola tanulóinak szánt és 32 klasszikus, ill. humanista ódából álló gyűjtemény, amelynek szerkesztési munkáját is Honterusnak tulajdonítja a szakirodalom. Ehhez 24 lapon fametszetes kottamelléklet csatlakozik. A mű első kiadása 1548-ban, a ma ismert második pedig 1562-ben jelent meg. Az említett kottás rész végén is az 1548. évszám áll fába vésve. A későbbi kiadás alkalmával ugyanezeknek a fadúcoknak felhasználásával készült a dallamokat tartalmazó melléklet.[5]

Kolozsvárott 1554-ben került kiadásra Tinódi Sebestyén tudósító históriás énekeinek nevezetes gyűjteménye, a „Cronica", amelyben 25 dallamhoz egyenként 2—2 sorban összesen 50 fametszetes kottasor található.[6] Heltai Gáspár ugyanezek közül a dúcok közül 16 sort 8 dallamhoz 1574-ben — részben más szöveg fölé helyezve — újra felhasznált az ő általa összeállított krónikás, tudósító és regényes históriás énekek gyűjteménye, a „Cancionale" kinyomtatásakor annak zenei illusztrálására.[7]

A két brassói és két kolozsvári kiadvány tehát, amelynek kottái fametszetes technikával készültek, világi jellegű szövegeket és dallamokat tartalmaz. Ezzel szemben a ma ismert és öntött kottajelek segítségével előállított XVI. századi hazai nyomtatványok egyházi jellegű szövegeket, valamint az azokhoz tartozó dallamokat örökítettek meg. Ezek száma még az előző, fametszetes csoportnál ismertetett négynél is kevesebb: mindössze három. Ezek közül

[2] RMNy 160 — RMDT I. 80. l.
[3] RMNy 70 — RMDT I. 79. l.
[4] Magyar Könyvszemle 1976. — Irodalomtörténeti Közlemények 1976.
RMNy 71B, 175 — Csomasz Tóth Kálmán: A humanista metrikus dallamok Magyarországon. Bp. 1967. 54—81, 211—233, 336. l.
[6] RMNy 109 — RMDT I. 79. l. — Hasonmás kiadása Bóta László kísérőtanulmányával: Bp. 1959.
[7] RMNy 351 — RMDT I. 79. 1. — Hasonmás kiadása Varjas Béla kísérőtanulmányával: Bp. 1962.

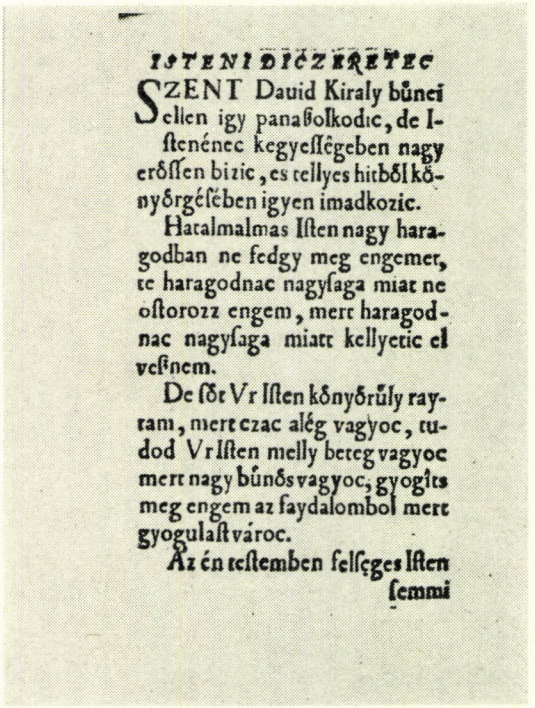


A PSALMVSOKBOL

ezer ôtt ßazban negyuen kilentz-
ben, hogy fel ébrôllyôn mindē Iſtē-
ben, ſenki ne éllyē már téuelgesbē

AZ HATODIC PSAL-
mus, Domine ne in furore tuo &c.

SZENT



ISTENI DICZERETEC

SZENT Dauid Kiraly bůnei
ellen igy panaßolkodic, de I-
ſtenénec kegyeſſêgeben nagy
erôſſen bizic, es tellyes hitbôl kö-
nyôrgéſében igyen imadkozic.

Hatalmalmas Iſten nagy hara-
godban ne fedgy meg engemet,
te haragodnac nagyſaga miat ne
oſtorozz engem, mert haragod-
nac nagyſaga miatt kellyetic el
veßnem.

De ſôt Vr Iſten kônyôrůly ray-
tam, mert czac alég vagyoc, tu-
dod Vr Iſten melly beteg vagyoc
mert nagy bůnôs vagyoc, gyogîts
meg engem az faydalombol mert
gyogulaſt vároc.

Az én teſtemben felſęges Iſten
ſemmi

Szegedi Gergely éneke

egyet a kolozsvári Hoffgreff-féle műhelyben, a másik kettőt Huszár Gál nyomdájában állították elő.

A kolozsvári kiadvány, amelyet Hoffgreff-énekeskönyvnek neveznek, bibliai históriák és oktató énekek protestáns jellegű gyűjteménye. Ez csak két, igen sérült, elején és végén hiányos példányból ismeretes, amely 2—4 soronként 19 dallam összesen 57 sornyi szedett jelekből álló kottáját tartalmazza. A műnek sem a címe, sem a megjelenés pontos adatai (hely, év, nyomdász) nem maradtak fenn. A nyomdai kivitelből és a helyesírásból megállapítható volt, hogy az a már említett kolozsvári Hoffgreff-féle műhelyben készült az 1554. évi Tinódi-féle „Cronica" után és a nyomdának 1559-ben Heltai Gáspár által történt végleges átvétele között.[8] Ugyancsak az 1975 nyarán az NSZK-ban tett kutatóutam során a müncheni Bayerische Staatsbibliothek katalógusában sikerült rábukkannom a következő műre: „Historiac melyeket a Szent Bibliabol neminemü tudos es Istenfelő Férfiac enekekbe szerzettenec, Az együgyü keresztenyeknec tanusagokra es vigasztalasokra. Colosvarba 1556 Nyomtata György Hoffgreff." Azonban maga a B.metr. 139h jelzetű könyv sajnos a második világháború során elégett. Így ma már nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy vajon a fenti adatok egy eddig ismeretlen kiadványra, vagy pedig — ami valószínűbb — erre, a már korábbról ismert „Hoffgreff-énekeskönyvre" vonatkoznak-e.

A XVI. században Magyarországon öntött kottajelek segítségével előállított messze legterjedelmesebb kottaanyagot a már bevezetőben említett 1574. évi Huszár Gál által készített kötet tartalmazza. A 774 sort öntött kottajelekből szedték, tehát a Hoffgreff-énekeskönyvvel azonos technikával. Az öntvények mérete és alakja azonban Kolozsvárott egészen más, mint Huszárnál. A most Stuttgartban megtalált 1560. évi Huszár-féle énekeskönyv ezzel szemben pontosan azzal a technikával és felszereléssel készült, mint az ő 1574. évi kötete. Mindkettő Huszár sajtójának terméke.

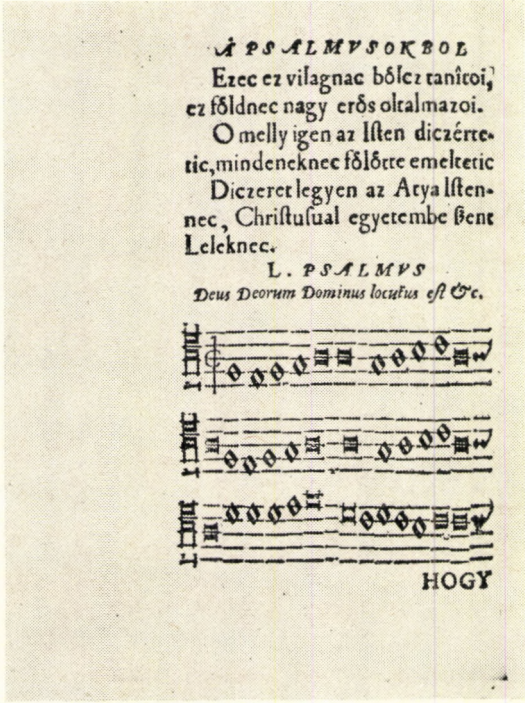
Szemügyre véve a most előkerült és „A keresztyéni gyülekezetekben valo isteni dicheretec" című 1560. évi könyv zenei anyagát megállapítható, hogy viszonylag ez is igen gazdag: 67 dallamhoz összesen 258 sornyi kotta található benne. Ezek közül 2 két, 25 három, 28 négy, 7 öt, 3 hat és 2 hét sorban helyezkedik el. A kötet — akárcsak az 1574. évi kiadás — két részből áll, 1560-ban azonban az első, terjedelmesebb rész a kancionále, vagyis népénekeskönyv, míg a második, kisebb terjedelmű rész a graduále, vagyis szertartási szövegek és dallamok gyűjteménye. Mindkettő tartalmaz kottát, bár eltérő arányokban és egyenetlen elosztásban. Így a 184 levél terjedelmű első részben akadnak viszonylag hosszú részek,[9] ahol nincs egyetlen kottasor sem. Az első részben 49 dallam 180 sora található,[10] ami levelenként egysoros átlagnak felel meg. A második rész 40 levelén a 18 melódiának 78 sornyi kottája áll.[11] Ez levelenként kétsoros átlagnak felel meg, vagyis éppen kétszerese az első részének. A két rész eltérő jellege önmagában is magyarázatot ad erre a jelentős eltérésre, hiszen az egy dallamra jutó kottasorok száma a kancionálében 3.67, míg a graduálében 4.33. Ezen túlmenően azonban megfigyelhető az is, hogy

[8] RMNy 108 — RMDT I. 79. l. — Hasonmás kiadása Tarnóc Márton kísérőtanulmányával: Bp. 1966.

[9] Pl. I$_5$—N$_b$ között összesen 57 egymás utáni lapon.

[10] 2 két-, 18 három-, 23 négy- és 6 ötsoros elhelyezésben.

[11] 7 három-, 5 négy-, 1 öt-, 3 hat- és 2 hétsoros beosztásban.



À PSALMVSOKBOL

Ezec ez vilagnac bôlcz tanîtoi, ez fôldnec nagy erôs oltalmazoi.

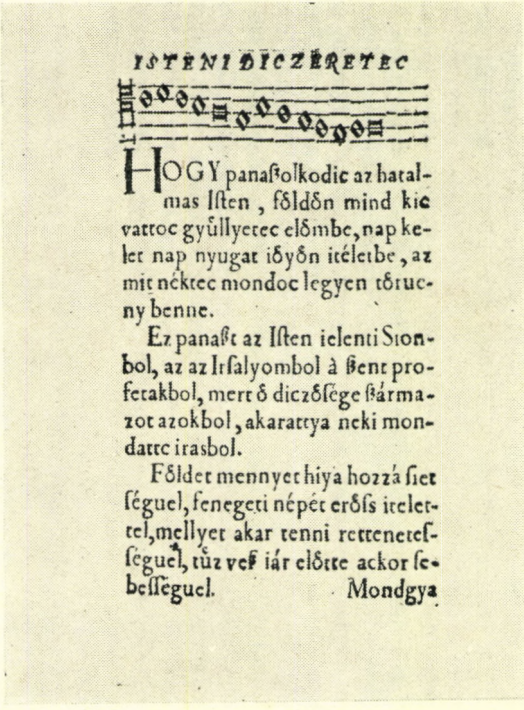
O melly igen az Iſten diczértetic, mindeneknec fôlôtte emeltetic

Diczeret legyen az Atya Iſtennec, Chriſtuſual egyetembe ßent Leleknec.

L. PSALMVS

Deus Deorum Dominus locutus eſt &c.

HOGY



ISTENI DICZÉRETEC

HOGY panaßolkodic az hatalmas Iſten, fôldôn mind kic vattoc gyûllyetec elômbe, nap kelet nap nyugat iôyôn itéletbe, az mit néktec mondoc legyen tôrueny benne.

Ez panaßt az Iſten ielenti Sionbol, az az Irſalyombol à ßent profetakbol, mert ô diczôſége ßármazot azokbol, akarattya neki mondattc irasbol.

Fôldet mennyet hiya hozzá ſiet ſéguel, fenegeti népét erôſs itelettel, mellyet akar tenni rettenetesſéguel, tûz veß iár elôtte ackor ſebeſſéguel.

Mondgya

Az 50. zsoltár és dallama

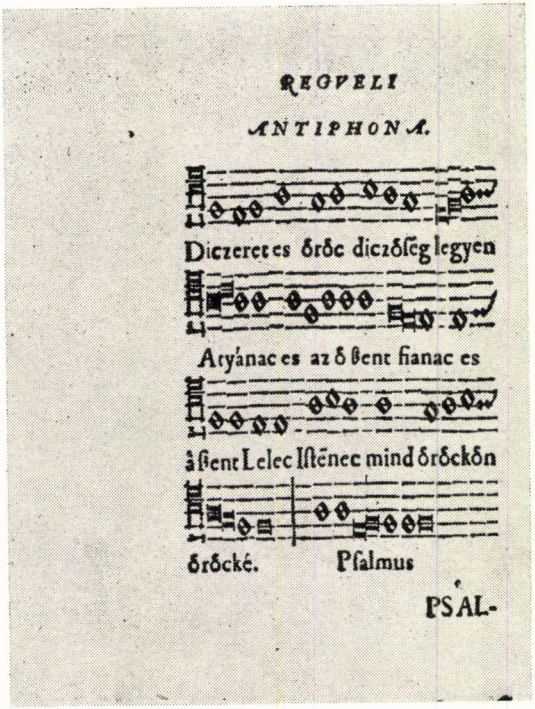
az első részen, tehát egy műfajon belül is nő a kották hossza, hiszen az egész kötetben csak két dallam akad, amelyhez csupán két sornyi kotta készült, és mindkettő a kiadvány legelején helyezkedik el.[12]

Ugyancsak változás észlelhető az énekek, illetve az ezekhez közölt dallamok közötti arányban a köteten belül. Az első rész 105 éneke közül 49-nél áll kotta, vagyis 46.6 0/0, míg a második rész 56 darabja közül, ha le is vonjuk a 14 prózai imádságot, és így csak 42 énekelhető darabot véve alapul, 18 előtt található kotta, azaz 42.8 0/0. Az arányok még jobban eltolódnak, ha az első rész, vagyis a népénekek gyűjteményén belül az egyes alkalmakra szólókat külön vizsgáljuk. A kötet legelején álló és négy, illetve 12 darabot tartalmazó két csoportban 3, illetve 9 dallam található, vagyis a zenei illusztráció 75 százalékos. Még az ezt követő és a hálaadásra és könyörgésre szolgáló 21 ének közül is 11-nél áll dallam, vagyis 52.4 0/0. Ezt követően igen erősen csökken a kották aránya: a temetésekre szóló hat ének közül csak kettőnél van dallam, azaz egyharmadánál, míg a 14 éneket tartalmazó karácsonyi csoportnál egyetlen egy sem! Ez a mélypont, ahol egymás után húsz ének található kotta nélkül. Utána a 8 húsvéti ének közül kettő, a két pünkösdinél egyik sem kapott dallamkíséretet (37.4 és ∅ 0/0). Itt újra kezd tehát javulni az arány. Ez az irányzat azután világosan megnyilatkozik a 37 zsoltárból álló csoportnál, amelyben 21, azaz 56.7 0/0 a dallammal ellátott. A függelék egyetlen, csupán a még rendelkezésre álló papírfelület kihasználására hozzáfűzött énekénél nem meglepő, hogy nincs kotta, hiszen ennek kinyomtatása nyilván rögtönzött jellegű volt.

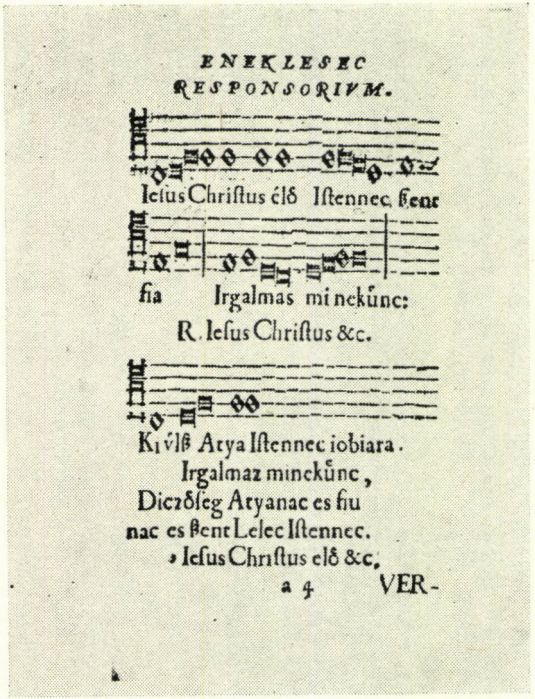
Tehát jól felismerhető az első részen belül, annak közepe táján a dallamkíséretben a fentiekben előadott hullámvölgy. Felmerül annak lehetősége, hogy vajon ez nem áll-e összefüggésben Huszár Gál személyével. Ő ugyanis 1560. március elseje után kezdte el énekeskönyve kinyomtatását a Moson megyei Óvárott, majd március 20-tól Kassán tartózkodott. Azonban október első felében letartóztatták, majd december 27-én Debrecenbe szökött. Itt fejezte be a nyomtatás munkáját a kötet zárósorában feltüntetett 1561. esztendőben. Feltehető, hogy a dallamok gondozásában Huszárnak a nyomdai munkálatoknál is nagyobb szerepe volt, és a kották számának feltűnő csökkenése esetleg az ő harmadfél hónapos fogságával függ össze.

Huszár a kottákat matricából öntött jelek összerakásával állította elő. Ehhez a készletet, akár csak egész műhelyének felszerelését, egyrészt ismert kapcsolatai, másrészt a latin országokban használt, úgynevezett antikva hangjegyektől eltérő és a germán nyelvterületen alkalmazott úgynevezett gót stílusú kották alapján feltehetően Bécsből, vagy Dél-Németországból szerezte be. Viszonylag igen szerény készlettel dolgozhatott, amint ez a két, az 1560/61., ill. 1574. évi énekeskönyvében található és elvben azonos kották vizsgálatából kiderül. A szöveg előállítására szolgáló betűkhöz hasonló öntvények magukon hordozták az öt léniából álló vonalrendszert és rajta a hangjegyeket, kulcsot, kusztoszt, vagy egyéb jelet. Ezeket egymás mellé rakosgatva készült a kotta. Az elemek mentén az öt kottasor — a szükségszerű technikai fogyatékosság következtében — megszakad. Ezáltal bizony meglehetősen zavaró, egyenetlen kép keletkezik, amit csak fokoz, ha egyik-másik önt-

[12] A_4 és B_5 leveleken.



Antiphona



Responsorium

vény — bizony nem is ritkán — egy keveset függőleges irányban elmozdult. Ettől azután az egész sor „táncolni" kezd. Mindezek ellenére a dallam elvben világosan olvasható, és nyomdai előállítása a legegyszerűbb volt: külön metsző igénybe vétele nélkül lehetett előállítani, és a már kinyomtatott részek visszaosztott anyaga újra meg újra felhasználható volt.

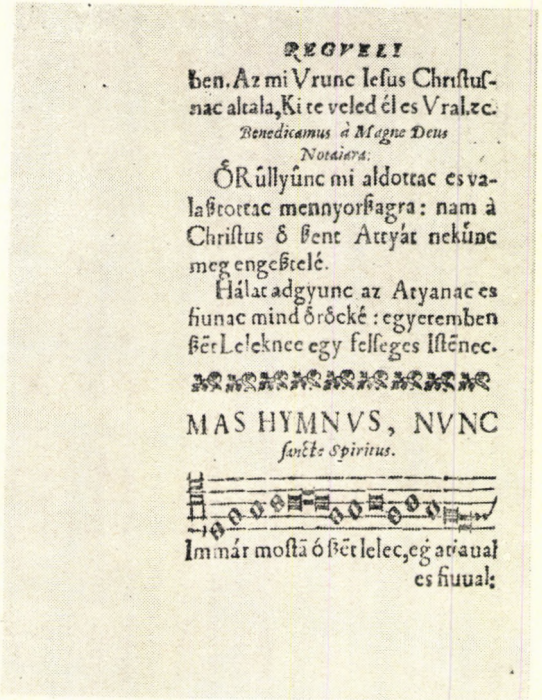
Az öntvények jelentős része — középső kottavonalat véve alapul — kétféleképpen volt felhasználható, hiszen ugyanaz a jel talpán, vagy tetejére állítva két különböző értelemben olvasható. Ez a körülmény nagymértékben csökkentette a felhasználandó öntvények féleségét. A hangjegyekből így — elkezdve a középsőtől és még a hatodik, pótvonalon állót is beleértve — összesen csak hét különböző jelre volt szükség. Metrikus értékük alapján haladva ezek közül Huszár Gál ismert kiadványaiban a minima sorozatából egy (a pótvonalas) nem fordul elő, a semibrevis teljes volt, a brevisből is egy (a pótvonalas) használata nem mutatható ki. A brevis szára oldalt elhelyezve már nem volt szimmetrikus, így fejtetőre állítva felismerhető eltérést adott. Ezt a hangjegyet Huszár csak az 1560. évi kötetében alkalmazta, ahol ezekből összesen csak négy különböző hangértékű különböztethető meg.

A sor végén álló és a következő sor elején következő első hang magasságára utaló kusztosz formája aszimmetrikus, így nem volt alkalmazható a fentebb ismertetett módon két különböző helyzetben. E csoportban az öt vonalon és a négy vonalközben álló jelet használták Huszár műhelyében, azaz összesen kilenc különböző öntvényt.

A sor elején álló kulcsok kettős vonalai az öt vonalra települnek. Ez ismét lehetőséget adna elvben a jeleknek megfordításából adódó és a hangjegyeknél tapasztalt kétféle felhasználás lehetőségének. Ezzel szemben azonban Huszár az 1560. évi kötetében csupán egyetlen, a középső vonalra támaszkodó altkulcsot kifejező öntvénnyel rendelkezett. Ezt azután felemelve, illetve lesüllyesztve más és más kulcsként alkalmazta. A változás úgy történt, hogy az alul, illetve felül levágott egy vagy két vonalat azok függőleges száraival együtt az ellenkező oldalra téve egészítették ki az öntvényt. Így hozták létre a leggyakrabban használt tenorkulcsot. Ezen és az alapul szolgáló altkulcson kívül csupán egy dallamnál alkalmazott mezzo-[13] és egy másiknál[14] baritonkulcsot. Az 1574. évi kötetben csak alt- és tenorkulcsot használt. Az utóbbi azonban már ekkor nem a fentiekben ismertetett, átalakítással elért szükségmegoldás, hanem nyilván friss beszerzésű, új öntvény.

Az aszimmetrikus ütemjelzéssel, amely 1560-ban csak egy, majd 1574-ben már két alakban fordul elő, továbbá a sorvéget jelölő függőleges vonallal együtt összesen mintegy háromtucat-féle öntvény felhasználása mutatható ki Huszár Gál e két kottás kiadványában, beleértve a sorvégek és a térközök kitöltésére alkalmazott, üresen álló vonalrendszert tartalmazó jelet is. Azonban az öntvények egy részénél — különösen az 1574. évi kötetben — azok szélessége szerint több változat is megfigyelhető, ami a felhasznált elemek féleségét szaporítja. Ugyanakkor, amint erre Csomasz Tóth Kálmán, akinek értékes szaktanácsait e helyen is megköszönöm, a figyelmemet felhívni szíves volt, feltűnő, hogy a felszerelésből — mindkét kiadásban egyformán — teljesen hiányzik a hangmódosító „b" jel.

[13] I_1b lapon.
[14] Y_7ab lapokon.



REGVELI

ben. Az mi Vrunc Iesus Christusnac altala, Ki te veled él es Vral. ꝛc.

Benedicamus à Magne Deus Notaiara.

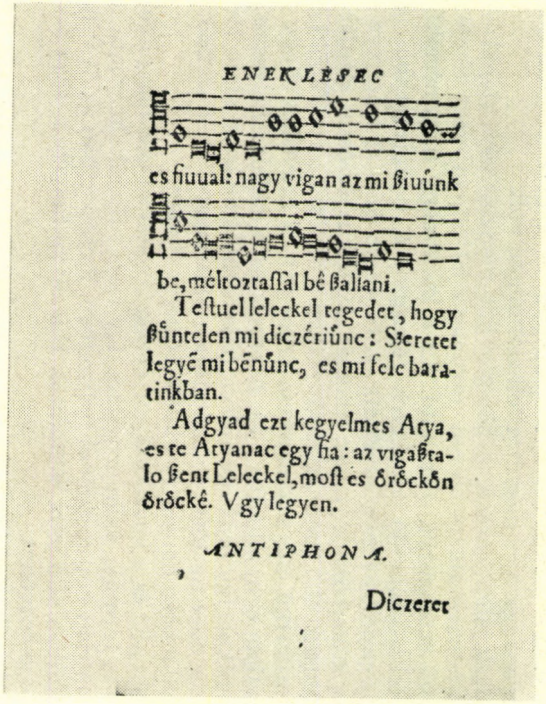
ŐRüllyûnc mi aldottac es valaßtottac mennyorßagra: nam à Christus ő ßent Attyát nekûnc meg engeßtelé.

Hálat adgyunc az Atyanac es fiunac mind őrőcké: egyetemben ßẽt Leleknec egy felseges Istẽnec.

MAS HYMNVS, NVNC

sancte Spiritus.

Immár mostã ő ßẽt lelec, eg atiaual es fiuual:



ENEK LESEC

es fiuual: nagy vigan az mi ßiuûnk be, méltoztassal bê ßallani.

Testuel leleckel tegedet, hogy ßûntelen mi diczériûnc: Szeretet legyẽ mi bẽnûnc, es mi fele baratinkban.

Adgyad ezt kegyelmes Atya, es te Atyanac egy fia: az vigaßtalo ßent Leleckel, most es őrőckőn őrőcké. Vgy legyen.

ANTIPHONA.

Diczeret

Himnusz

A két kiadás között eltelt közel másfél évtized alatt Huszárnak a kották előállítására szolgáló felszerelése lényegében változatlanul megmaradt, csupán a longa metrikus értéket jelölő hangjegyek tűntek el. (Ezek 1574-ben — feltehetően a függőleges szár kivésése után — brevisként nyertek felhasználást.) Néhány esetben viszont, amint erről a fentiekben már szó esett, bizonyos bővítés észlelhető. Ez utóbbiakhoz tartoznak azok a különböző hosszúságú és csak az üres vonalrendszert tartalmazó fametszetek, amelyekkel az 1574. évi kiadásban sok esetben a dallamok befejezését a sor végéig egészítették ki. Korábban az űrt mindig sok-sok csak viszonylag keskeny öntvény egymás mellé rakásával töltötték ki. További változást jelent a két kiadványban használt felszerelésben az az 1574-ben nemritkán jól érzékelhető átalakítás, amikor is a minima függőleges szárának a lenyomatból ma is jól felismerhető eltávolításával újabb semibrevis metrikus értékű hangjegyöntvényt állítottak elő.[15] Az utóbbinak használata a kötetben ugyanis lényegesen gyakoribb, mint az előzőé, így nyilván a fellépett hiány pótlása miatt vállalkoztak a szárak fáradságos kivésésére.

A Huszár-féle kották nyomtatása során a kusztosz és a kulcs körül tapasztalható formai, tehát nem a zenetörténészek által megállapítható dallambeli hibák két csoportra oszthatók: az egyik a felszerelés hiányosságára, a másik a szedés, ill. a korrigálás hanyagságára vezethető vissza. A kusztosz-sorozat nem terjedt túl a vonalrendszeren, ezért az ez alatt álló hangjegyekre következetesen a legfelső soron álló kusztosz megfordításával utaltak, amikor is az a legalsó sorba került, egyben a különben a jel végén álló, felfelé mutató szár előre került és lefelé irányult.[16] Az alapvonalak fölött álló hangokra az utalás pontosan fordítva történt.[17]

A figyelmetlenségből előállt hibák száma és köre ennél jóval nagyobb. A kusztosszal kapcsolatban ez különösen könnyen megállapítható. A sorvégi kusztosz és a következő sor elején álló első hang közötti eltérés az 1560. évi kötet első felében a 132 előfordulása során mindössze egy,[18] míg a második rész 49 helyes alkalmazásával szemben három[19] hiba észlelhető. Ez az utóbbi, körülbelül tízszázalékos hibaarány tapasztalható azután egészében véve az 1574. évi kötetben. Azonban e kiadványon belül az első ívekben[20] a hat hibával szemben csak öt helyes kusztosz található. Ez a kezdeti, nagyfokú bizonytalanság azután a továbbiakban eltűnt, hogy helyet adjon az említett kb. tízszázalékos hibaaránynak. Az 1560. évi kiadásban a kötet elején viszont a kusztoszok rendkívüli gonddal történt alkalmazása a feltűnő. Azonban itt is észlelhető hiányosság, de más jellegű: három esetben a kötet legelején[21] hiányzik a kusztosz. Ennek ellenkezője, vagyis a dallam utolsó sor végére biggyesztett értelmetlen kusztosz csak 1574-ben fordul elő, akkor is csak három esetben.[22] Egy alkalommal az is előfordul, hogy a kusztoszt tótágast szedték, amint ez mind az alakjából, mind a következő sor elején hivatkozott hangjegy elhelyezéséből megállapítható.[23]

[15] Pl. k_2a 1—2, o_1a 2, eee_4a lapokon.
[16] Pl. 1574. kiadásban u_3a2, u_4a1, pp_2a4, ppp_1b1 sorban.
[17] Pl. 1574. kiadás Y_2b2 sorban.
[18] T_4a3 sorban.
[19] a_6a1 c_3b1 és d_4b1 sorban.
[20] Az E_1a2 sorral bezárólag.
[21] A_6b1 és B_5a1—2 sorban.
[22] L_4a2, ee_1b1 és ff_1b2 sorban.
[23] ff_1b2 sorban.

A kulcsoknál még szélesebb köre lelhető fel a figyelmetlenségből elkövetett hibáknak. Ez elsősorban abban észlelhető, hogy a jobb oldalának közepén levő vonalmegszakítás még az altkulcs esetében is felismerhetővé teszi azt, ha alapállásban vagy fordított helyzetben szedték. Az 1560. évi kiadásban mintegy 80 előfordulás közül mindössze egy alkalommal áll az altkulcs fordítva.[24] Az ebből — a fentiekben ismertetett módon — kialakított közel kétszáz tenorkulcs esetében viszont kb. kétharmad-egyharmad az arány a jobb, ill. bal oldalán nyitott változatnak. A négy mezzokulcs bal,[25] a két baritonkulcs[26] jobb oldalán nyitott.


ENEKLESEC

ſdőt, Mellyben mi tegedet ſinyről ſinyre láthaſſunc mint Kiralyunkat, es te iuhaid teged eſmerheſſünc, mint eggyetlen egy paſtorunkat. Az mi Vrunc Ieſus &c.

BENEDICAMVS.

Igaſſag ſerető Atya mindenhato

felſeges Vr Iſtēn ez mai nap nagy aita

tos dicsereteckel fel magaſtalliuc.

Rc.

b 2 Egyenlő

Benedicamus

E szinte csak bibliofil finomságnak számító következetlenségnél jóval súlyosabb a hibás kulcs alkalmazása. Értve ez alatt a laikus által is felismerhető tévedést, amikor egy éneken belül — rendszerint csupán egyetlen esetben — az alapként használt kulcstól eltérő másik található. A leggyakoribb ezek közül, amikor a tipográfiailag átalakított tenor- helyett az annak alapjául szolgáló altkulcs áll, amire öt példa akad az 1560. évi kötet második felében.[27] Egy esetben bariton helyett tenort szedtek,[28] vagyis az átalakított altkulcsnál

[24] B_6b4 sorban.
[25] I_1b lapon.
[26] Y_7ab lapokon.
[27] R_0b3 T_4b2—4, b_3a3 sorban.
[28] Y_7b1 sorban.

nem két, hanem csak egy sort vágtak le felül és tették ezt alulra. Az 1574. évi kiadásban is előfordul a tenor- helyett szedett altkulcs, de viszonylag még ritkábban.[29]

További hibaforrás, amely csak 1574-ben fordul elő, amikor már egybeöntött és nem a korábban csak átalakított tenorkulcsot használt Huszár, hogy tévesen tótágast szedve akaratlanul mezzokulcs értéket adott egy-egy sornak.[30] Az ugyancsak az 1574. évi kiadásban tapasztalható kulcshiány egy része arra vezethető vissza, hogy az ének szövegét kezdő iniciálé mellé helyezett kulcs a szedésbe beljebb süllyedve nem hagyott festéknyomot a papíron,[31] vagy csak szinte alig felismerhetően halványat.[32] Ugyanebben a kötetben tapasztalható azonban sorozatos kulcshiány is, amikor a kották száma egy íven, ill. egymást követő íveken igen magas.[33] Ez esetben nyilván a szedés során kimerült a feltehetően szerény kulcskészlet.

Érdemes még összevetni Huszár két kiadványát, hogy a kottát és a szöveget egymáshoz viszonyítva hogyan szedték. Az 1560. évi kötet első részének 49 dallama közül mindössze három zsoltár esetében[34] helyezték a szöveg első versszakát a kották alá: mindhárom esetben az első és második sor szövegét szorosan egymás alá, mert azok dallama azonos. A kisméretű, kurzív betűk lehetővé tették, hogy a kottafejeket ezeknél az énekeknél is, a nyolcadrét alakú kötet többi dallamánál tapasztalható módon, szorosan egymás mellé szedjék. A sorok átlagban 15—20 öntvény összerakásából jöttek létre, amelyek közül — eltekintve természetesen a dallam befejezésétől a sor végéig tartó helykitöltéstől — átlagban csak 1—3 üres, egyedül a vonalrendszert tartalmazó akad. Az 1560. évi kötet második részénél — az elsőtől eltérően — már mindegyik kotta alá szedve olvasható a szöveg, ill. az ének első versszaka. Ezt az utóbbi gyakorlatot folytatta azután Huszár az 1574. évi kiadásban. Ennek negyedrész formája jóval hosszabb sorokat tett lehetővé. Miután a szöveg betűtípusa is a korábbinál jóval nagyobb fokozatú, a hangjegyek öntvényei közé lényegesen nagyobb számban kellett térzőként az említett üres jeleket behelyezni. Ezek aránya a kottafejekhez képest az előző kiadvány 10—20 százaléka helyett majd 50 százalék.

Huszár Gálnak a kották előállítására szolgáló felszerelése tehát lényegében azonos formában volt meg 1560—61-ben Óvárott, Kassán és Debrecenben, majd közel másfél évtized után 1574-ben Komjátin. Közben azonban — a mai ismeretek alapján — nem használták sehol sem. Párhuzamosság ismerhető fel ebben a vonatkozásban e műhely több könyvdíszének sorsával. Jogosnak látszik tehát az a feltételezés, hogy Huszár 1562 tavaszán Debrecenből történt távozásakor magával vitte a könyvek díszítőanyagával együtt[35] a kották nyomtatására szolgáló felszerelést is. Igazolni látszik ezt az a körülmény is, hogy a debreceni és a váradi nyomdák 1569., illetve 1566. évi énekeskönyveiben nem található zenei illusztráció. Huszár kottafelszerelését tehát a két kiadványa között nyilván magánál őrizte. A készlet 1574. utáni sorsa ismeretlen: egyetlen hazai kiadványban sem tűnik fel többet.

[29] Mindössze hét esetben: 11_3b2, mm_2b1, nn_4a2, oo_2a2, uu_1b4, fff_2b2 és uuu_1a3 sorban.
[30] L_4a1, O_1a2, b_1b1, kk_1b4, oo_3b1, pp_3a2, mmm_3b3, ttt^4a2—3, ttt^4b5 sorban.
[31] Pl. I_2b1 sorban.
[32] Pl. sss_3a1 sorban.
[33] Pl. xx_3ab lapokon.
[34] 46., 51. és 79.
[35] Magyar Könyvszemle 1964. 171. l., Kelecsényi Ákos.

Visszatérve most már a most előkerült 1560. évi énekeskönyvre — az arra illetékes zenetörténész-kiértékelés megtörténtéig — egészen sommásan ismertetni kell még, hogy mi újat hozott ez a kiadvány. Elsősorban le kell szögezni, hogy ez az első hazai protestáns énekeskönyv, amelyből minden későbbi, ilyen jellegű, református és evangélikus kiadvány ered mind a mai napig. Eme jelentőségét még igen nyomatékosan tovább fokozza, hogy a XVIII. századig ezek között egy sem akad, amely a hazai dallamokat is közölte volna a népénekeknél. Mindössze háromféle, kottákkal nyomtatott kiadvány ismeretes, amelyik e szempontból számításba jöhetne: az első a fentiekben sokszor hivatkozott 1574. évi Huszár-féle kiadás, a második az 1636-ban Gyulafehérvárott megjelent és a többiektől eltérő, neumatikus kottákat tartalmazó „Öreg graduál",[36] a harmadik a több kiadásban is napvilágot látott lőcsei evangélikus énekeskönyv.[37] Sajnos mindhárom csak a graduális, tehát mindenek előtt csak a lelkipásztor és a kórus által használt, többségében középkori eredetű szertartási szövegekhez szóló nemzetközi dallamokat közöl. A Huszár-féle kötet második, a gyülekezetekben a hívek által énekelt szövegeket tartalmazó részéhez, valamint az összes többi XVI—XVII. századi, nyomtatott, magyar, protestáns énekeskönyvhöz sajnos nem készültek kották.

Ezek után szinte természetes, hogy az 1560. évi kiadás mind a 67 dallamot az eddig ismert legrégibb lejegyzésben tartalmazza. Miután az 1560. évi kiadás második fele ugyancsak kancionális jellegű, akárcsak az 1574. évi első része, az utóbbiban az első 18 dallama közül 16 — kisebb-nagyobb eltéréssel ugyan — megismétlődik.[38] Így e részben mindössze két dallam az új. Ezzel szemben a fentiekben elmondottak alapján a kancionális rész dallamai közül viszonylag kevés került az 1574. évi kiadás első, kottás részébe. Így az 1560. évi 49 ének közül csak 11-nek a dallama ismétlődik meg Huszár 14 évvel későbbi kiadványában.[39] A többi 38 dallam pontos azonosítása már szakértői feladat. Előzetesen azonban már a laikus számára is megállapítható volt, hogy ezek egyike sem volt eddig ismeretes közvetlenül a XVI. századból. Legfeljebb csak féltucatot őriztek meg a XVII. századi kéziratok, illetve katolikus énekeskönyvek. Szolgáljon erre például az egyik legismertebb, az „Erős várunk nékünk az Isten" kezdetű zsoltár, amelynek legkorábbi dallamlejegyzése eddig az 1693. évi Illyés-féle katolikus énekeskönyvből maradt fenn,[40] míg református kiadásból csak még ennél is félszázaddal későbbről. Ugyancsak mintegy féltucat olyan akad még, amelyek kottái először XVIII. századi protestáns énekeskönyv-kiadásokból volt eddig legkorábbról ismeretes. A maradék kéttucat dallam többsége még ennél is újabb keletű lejegyzésekben maradt csak eddig meg. Akad azonban néhány, amelyek dallama mostanáig teljesen elveszett, és emléküket is csak más énekeknél szereplő nótahivatkozás őrizte meg. Ilyen pl. Szegedi Kis István „Ó mindenható Isten, ki a te kegyességedből . . ."[41], vagy Dévai Bíró Mátyás „Minden embernek illik" kezdetű éneke.[42]

[36] Régi magyar könyvtár. (RMK I.) Írta Szabó Károly. Bp., 1879. 658. sz.
[37] 1652: RMK. I. 858. — 1654: RMK. I. 890. — 1675: RMK. I. 1183. sz.
[38] Ezek közül a RMDT. I. — gyűjtőköri önkorlátozás miatt — hatot ismertet a 155, 171 (3x), 173. és 177. számok alatt.
[39] RMDT I. 7, 59, 631, 70, 84, 117, 128, 131, 132, 133 (2x).
[40] RMK. I. 1446.
[41] C_2ab lapokon — RMDT. I. 757. l.
[42] F_2b—F_3a — RMDT. I. 755—756. l.

Bízom benne, hogy a fentiek felkeltik a zenetörténészek érdeklődését, és részletekbe menő, szakértői munkával fogják kiértékelni a nem kevés számú új adatot. Feltételezhető, hogy ez méreteiben olyan jelentős arányú gazdagodást jelent mind a XVI. századi magyar dallamok regisztrálásánál, mind ezeknek a középkoriakkal történő összevetésében, hogy az eddigi publikációk gyökeres átdolgozásra, ill. új kiadásra érnek meg.

BARLAY Ö. SZABOLCS:

RENESZÁNSZ MUZSIKA A BÁTHORYAK UDVARÁBAN II.

*A GYULAFEHÉRVÁRI MADRIGÁLOK STÍLUS- ÉS ZENETÖRTÉNETI ELEMZÉSE**

Az előttünk levő olasz madrigálkötet analízisénél természetesen nem szabad szem elől tévesztenünk azt a tényt, hogy e kórusművek mindenestül, tehát nemcsak szövegük szerint, de zeneileg is olaszok. Éppen ezért nem sorolhatók a magyar zenetörténet tárgykörébe. Mégis keletkezésük és az erdélyi fejedelmi udvar reneszánsz légkörében betöltött szerepük miatt rendkívüli érdeklődésünkre tarthatnak számot. G. B. Mostónak 1595-ben megjelent hatszólamú kórusműve ugyanis — jelenlegi tudásunk szerint — az első olyan madrigálkönyv, mely kifejezetten magyar fejedelmi udvar használatára íródott. Sőt! A Báthory Zsigmondhoz intézett dedikációt azzal a vallomásnak is beillő mondattal kezdi, hogy madrigáljainak legnagyobb részét a fiatal fejedelem kezdeményezésére Erdélyben szerezte. („Sono la maggior parte di questi miei Madrigali o composti per comandamento di V.A.S. o nelli amenissimi, e fertilissimi Paesi del suo sempre felice stato di Transilvania.")

Tanulmányomnak ez a része, vagyis a madrigálkönyv elemzése** kettős célt kíván szolgálni. Egyrészt bemutatja, hogy szerzője milyen rangú komponista volt, másrészt némi fényt derít arra, hogy milyen fokon állt a Báthory-udvar zenei műveltsége, reneszánsz ízlése. Ha meggondoljuk, hogy a kor bármelyik udvari zeneszerzőjének, így Mostónak is legszemélyesebb érdeke volt olyan műveket írni, melyekkel az uralkodó és az udvar tetszését elnyerheti, akkor éles kontúrokkal rajzolódik elénk egy eddig csak sejtett, de nem bizonyított tény. Az tudniillik, hogy a XVI. század végén Erdély nemcsak az államrezón, a filozófiai szabadgondolkodás, a vallási tolerancia, az iskolapolitika, a könyvnyomtatás vonalán, de a zenekultúra területén is egy szinten állt Európa többi fejedelmi udvarával, sőt bizonyos szempontból még példát is nyújtott azoknak. A reneszánsz kutatás külföldi és hazai szakemberei nem ok nélkül vetették a magyar zenetörténészek szemére, hogy miért szűkítik le érdeklődésük és kutatásaik horizontját épp a hazai udvari muzsika területén, amikor az egyetemes, nemzetközi reneszánsz kutatás Európa-szerte

* A tanulmány első része a Magyar Zene 1975/2. számában jelent meg. (A szerk.)
** A válogatást és stíluselemzést Dobos László zeneigazgató végezte.

már rég túljutott e holtponton[1]. A napvilágra hozott gyulafehérvári madrigálok is fényesen bizonyítják, hogy a Mátyás reneszánsz hagyatékát tudatosan magáévá tevő, életébe, ízlésébe szervesen beleépítő Báthory-udvarban nem véletlenül találjuk meg az északolasz zenevilág egyik legképzettebb, legkomolyabb alakját, G. B. Mostót!

Művészetének „fajsúlyát" először az összehasonlítási módszer alapján elemzem. Azért a legjárhatóbb ez az út, mert amikor 1595-ben Mosto gyulafehérvári kötete Velencében Gardano nyomdájában napvilágot látott, az itáliai madrigál művészet már hat évtizedes szédületes pályát futott meg. A madrigállal foglalkozó zenetörténészek e „pályán" három stíluskorszakot különböztetnek meg. Az összehasonlítás elvének értelmében a feladat adott. Vagyis Mosto erdélyi kötetének anyagát e stíluskorszakok legszembetűnőbb, legjellemzőbb vonásaival kell összevetni. Hogy még világosabb legyek: azt kutatom, hogy Mosto — elsősorban a szóban forgó 1595-ben megjelent kórusműve — melyik madrigalista nemzedékkel tart rokonságot, miben hasonlít, miben tér el és vannak-e egyéni sajátosságai?

Mosto erdélyi tartózkodása idején már rég halott Verdelot, Arcadelt, Willaert és a többi, javarészt németalföldi mester, akik a század harmincas éveiben az Északról magukkal hozott polifon, könnyed, költői chanson és az olasz népdalból sarjadt, Itália-szerte virágzó vaskos és eleven utcadal, a frottola mesteri ötvözésével létrehozták és diadalútjára indították a madrigált. Az imitációs és az akkordikus szerkezet összeölelkezéséből született madrigálok egyszerre meghódították az európai udvarokat.

A második madrigalista nemzedék feladatául tűzte ki magának a szöveg költői képeinek megrajzolását. Cipriano de Rore és köre az úgynevezett madrigalizmusokkal, a szólamok négyről ötre való felemelésével és a formai arányok kimüvelésével megalkotta a madrigál „klasszikus" típusát.

A harmadik stíluskorszak leghíresebb olasz mesterei Marenzio, Carlo Gesualdo és Monteverdi már Mosto nemzedékéhez tartoznak. Az ő nevükhöz fűződik a madrigál műfaj betetőzése, de felbontása is. Érdemes és érdekes egy kis seregszemlét tartanunk e stíluskorszak felett! 1594-ben, tehát egy évvel a gyulafehérvári madrigálok kinyomtatása előtt a 41 éves Marenzio már hatodik madrigálkötetét jelenteti meg. Mosto jól ismerte kortársát és mindazt, amit a zenetörténet Marenzio zenei újításaként tart számon. Mosto stílusának elemzésénél tehát igen gyümölcsözőnek látszik a marenziói újítások hatásának megfigyelése; vagyis a színakkordhatás és mindenek felett az eddigi harmóniai egyensúly szétfeszítését célzó kromatika alkalmazása. Még Marenziónál is jelentősebb Claudio Monteverdi működésének és esetleges hatásának Mostóval kapcsolatos elemzése. 1595-ben már három madrigál kötete jelent meg. Igaz, mindössze 28 éves, tehát sokkal fiatalabb Mostónál. Élete, nem kevésbé művészete sokkal kiegyensúlyozottabb, mint a családjával messze utakat tevő Mostóé. Bár minden újításra érzékenyen reagál, mégsem fedezhetők fel nála a madrigál bomlásának jelei. Annál inkább hatott kortársaira az a felfokozott drámai hajlam, amely épp Mosto erdélyi tartózkodá-

[1] A zenetörténeti vizsgálatok elégtelenségéről, a magyar reneszánsz nagy szintézisének hiányáról vö. Klaniczay Tibor: A múlt nagy korszakai. (A magyar reneszánszkutatás másfél évtizede) 123—165. l. Eddig a kérdéssel csak Gárdonyi Albert foglalkozott: Báthoryak és a zeneművészet. Muzsika 1929. 6—7. szám 33—36. l. cikkében, de Mosto madrigáljait nem ismerteti.

sának idején megjelent harmadik madrigálkönyvében jelentkezik először Monteverdinél. Vincenso Gonzaga mantuai udvarának híres mestere vajon volt-e hatással az Erdélyben élő Mostóra? Észrevette-e azt a most még csak csírájában mutatkozó áthajlást a monódia felé, mely csak Mosto halála után, az ötödik madrigálkötet kontinuó-kíséretes műveiben válik nyilvánvalóvá? A kérdés annyiban válik érdekfeszítővé, amennyiben Monteverdihez fűződik a cinquecento kincset érő hagyatékának, a madrigálnak átmentése a születendő operába.[2] Mind olyan kérdés, amire a gyulafehérvári madrigálkötet elemzése meg is adja a választ. Annyi bizonyosnak vehető, hogy 1595 körül épp Monteverdi az a biztos mérce és összehasonlítási alap, melyre elsősorban hivatkozhatunk.

De Marenzio és Monteverdi mellett meg kell említenünk Mosto harmadik kortársát, a szerencsétlen sorsú, 33 éves Carlo Gesualdo herceget, akinek ugyancsak ez idő tájt, 1594-ben jelenik meg első madrigálkötete. A madrigálműfaj stíluskorszakának harmadik periódusa ővele zárul. Hosszan stagnáló, majd váratlanul, szeszélyesen föl-alá csapongó, sokszor alig énekelhető szólamai, szokatlan harmóniaváltásai jól tükrözik saját tragédiájától megviselt lelkületét, de a századvég stílusbontó általános nyugtalanságát is. Neve határkő a madrigál történetében.

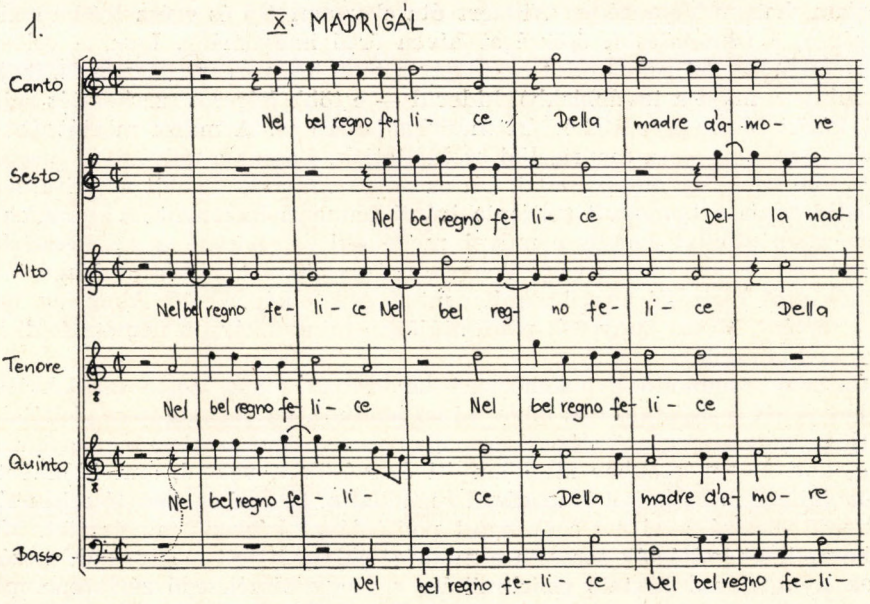
E vázlatos áttekintésből annyi máris világosan áll előttünk, hogy Mosto egész működése, így az 1590 tájt kezdődő és 1595-ig tartó erdélyi időszaka is a madrigál harmadik stíluskorszakának idejére esik. A Gyulafehérvárott szerzett és a fejedelmi udvarban elő is adott madrigálok tehát a nagy század utolsó évtizedének szülöttjei; annak a korszaknak, mely a műfaj legnagyobbjainak alkotásait is ihlette. Vajon milyenek és mennyit érnek ezek az utolsó órában született, magyar földön szerzett madrigálok?

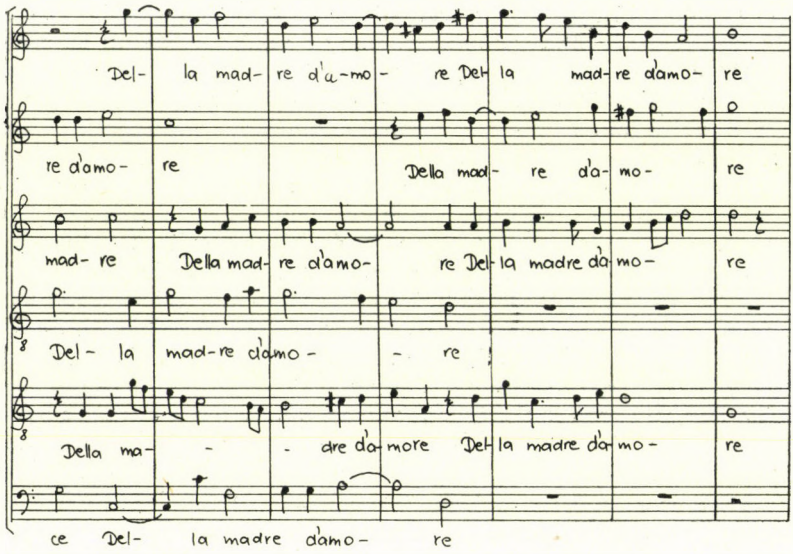
Legelső észrevételünk Mosto életrajzából is kikövetkeztethető; az tudniillik, hogy Mosto mind szellemi beállítottsága, mind tanulmányai miatt eleve nem vonzódott a könnyebb fajsúlyú műfajhoz. Eddig előkerült közel száz madrigálja és tekintélyes számú egyházi műve között a „könnyű" műfajt mindössze két canzonetta képviseli egy 1587-ben megjelent gyűjteményben. A népies „könnyű" zenének e mellőzése nem következhetett madrigálszerzői, vagy hivatali rangjából, hiszen a kor nagy madrigalistái, köztük Marenzio, Monteverdi, Lassus, de még egyházi szolgálatban álló mesterek is gátlás nélkül írták kötet számra canzonettáikat, sőt tekintélyes állású, kiváló muzsikusok nyíltan kacérkodtak a balletto, vagy akár a villanella műfajával is. Mosto idegenkedésének sokkal inkább lehetett oka az a hajlam, mely kezdettől fogva a magas szólamszámú, zsúfolt polifon szerkesztés felé vonzotta. Előkerült művei között — a már említett két, háromszólamú canzonettát nem számítva — a legalacsonyabb szólamszám az öt. Ezt három önálló madrigálkötetén kívül különféle gyűjteményekben megjelent, mintegy tucatnyi madrigálja képviseli. További műveiben leggyakoribb a hat szólam, de van példa a hét, nyolc, sőt kilenc szólamú szerkesztésre is. Bár a kinyomtatás dátuma nem mutatja elég pontosan a művek keletkezésének idejét, mindenesetre figyelemreméltó, hogy míg 1589, vagyis a fejedelem szolgálatába állása előtti időben kinyomatott műveinek többsége ötszólamú, addig az Erdélyben töltött időszak alatt

[2] Vö. Szabolcsi Bence: Benedetti és Saracini. Adalékok a monódia történetéhez. Általános rész: előfutárok és a kor fő áramlatai. Magyar Zene 1973. 3. 233—257. l.

különféle kiadóknál megjelent művei, köztük a Báthorynak ajánlott darabjai is többségükben ötnél több szólamúak. Hogy e változás valami kapcsolatban állt-e az udvar igényeivel, vagy a rendelkezésre álló előadó gárda képességeivel, összetételével, létszámával, esetleg más külső okkal, vagy pedig egyszerűen Mosto belső művészi fejlődésének eredménye, valószínűleg sohasem fogjuk megtudni.

A gyulafehérvári madrigálkötet darabjai azonban nemcsak szólamszám, hanem zenei szerkesztés tekintetében is eltérnek bizonyos mértékben a századvég olasz madrigáljaitól, így Marenzio és Monteverdi ez időben írt műveitől is. Monteverdi első és második madrigálkötetének még teljesen a műfaj keretein belül maradó, annak eddigi eredményeit mesterien összefoglaló és a gyulafehérvári madrigálokat csak öt évvel megelőző darabjaival összevetve, különösen jól látszik ez az eltérés. Monteverdi szélesebb ívelésű, a palestrinás szabályoknak általában megfelelő dallamaival szemben *Mosto tördeltebb, ritmikailag bonyolultabb melodikát alkalmaz, különösen a darabok belső, középső szakaszaiban.* Monteverdi következetesen véghez vitt, tágabb, auditive és a kottaképben vizuálisan is áttekinthetőbb imitációival szemben Mosto imitációi kevésbé következetesek és gyakori szűk meneteikkel meglehetősen zsúfoltnak hatnak. Szinte minden darabnak van olyan imitációs szakasza, ahol az azonos szövegrészt a hat szólam különféleképpen ritmizálja. Ezzel szemben igen ritka a Monteverdinél oly gyakori páros szólammozgás. De az is fokozza a zsúfoltságot, hogy Mosto egy-egy szakaszon belül a leszerepelt szólamokat ritkán szüneteltetí, sőt mintegy kérkedve mesterségbeli tudásával, a polifon szövegbe a téma újabb és újabb variációit szövi. Íme egy tipikus részlet Mosto „Lieta e contenta Irene" kezdetű madrigáljából.



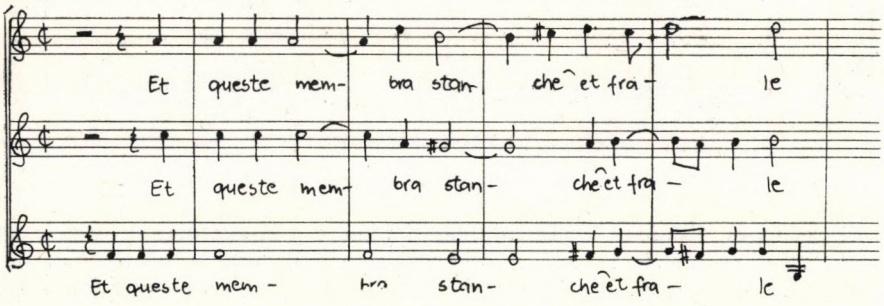


Ha fenti stílusjegyek elkülönítik is Mosto műveit az olasz madrigál legtipikusabb formájától, nem kell messzire menni, hogy rokonait, vagy méginkább mintáit megtaláljuk. Mosto erdélyi működésével egyidőben írja 8, 10, 12, sőt ennél is több szólamú műveit *Giovanni Gabrieli*, a velencei Szt. Márk templom karnagya, s e sokszólamúságra való törekvés nála nemcsak egyéni hajlam, hanem Velencében Willaert óta elevenen élő és egész Itáliára ki-ki sugárzó, a németalföldi örökséget híven őrző hagyomány. Igaz, e velencei sokszólamúsággal rendszerint együttjár a több kórusos szerkesztés is, de hát — mint az majd a továbbiakból kiderül — e több kórusos szerkesztés rejtve ott kísért Mosto gyulafehérvári madrigáljaiban is. A másik mintát *Lassus* öt-hat szólamú olasz madrigáljai szolgáltatják. Lassus e művekben megpróbált tőle telhetően olasszá válni, ám ez soha nem sikerülhetett annyira, hogy feledni tudja a bonyolult polifónia iránti flamand hajlamait. A gyulafehérvári madrigálokat Lassus e művei mellé állítva, feltűnő a szerkesztésbeli azonosság. Vajon Lassus vagy Velence művészete volt a minta? Vagy talán mindkettő? Életrajzi adatai alapján mindegyik elképzelhető. Akár így, akár úgy történt, Mosto bonyolult polifóniájában mindenképpen németalföldi hatást kell látnunk.

Báthory Zsigmond gyulafehérvári udvarának tehát Mosto meglehetősen nehéz zenét szolgáltatott és mivel nincs adatunk az ellenkezőjére, feltételezhetjük, hogy annak megelégedésére. Igaz, van valami ezekben a madrigálokban, ami nagymértékben megkönnyíti élvezésüket, valami, ami időnként a műveletlenebb hallgatót is magával ragadhatta, és ami egyben félreismerhetetlenül olasszá teszi ezt a flamand polifóniával kérkedő művészetet. Mert a komplikált imitációk sorozata e madrigálokban itt-ott megszakad, a szólamok nyugtalanul lüktető poliritmikája egy-egy kiszélesedő zárlatban meg-

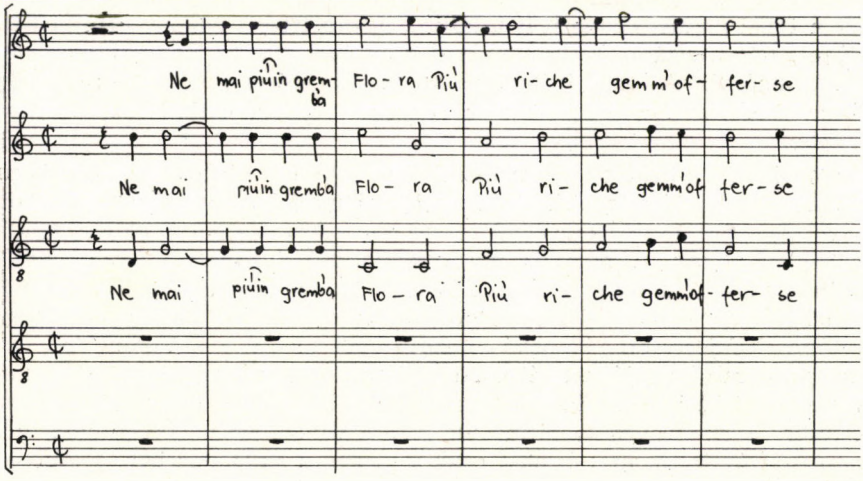
nyugszik, s aztán mintha egy egészen más világ üzenetét hozná, három egymás melletti — rendszerint a három felső — szólam együttesén ilyen zene szólal:

VII. MADRIGÁL

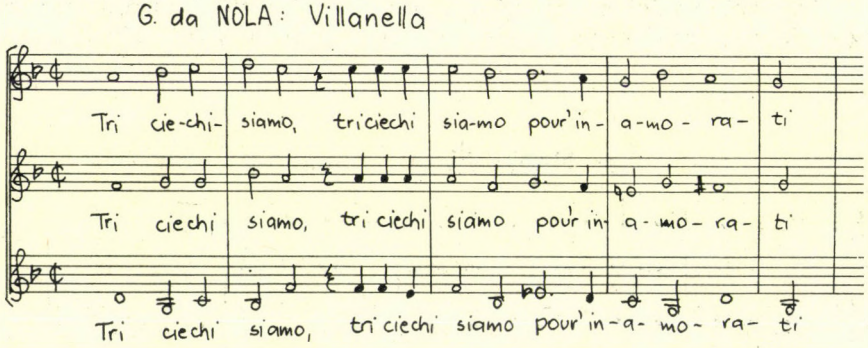


vagy:

XIX. MADRIGÁL



Ez a hang nemcsak a kortárshallgatók, de a mi számunkra is kedvesen ismerős. Az emlékezetünkben felbukkanó sok-sok hasonló hangzás közül idézzük csak fel *Giovanni da Nola* nálunk „A három szerelmes" címen közkedvelt háromszólamú villanellájának első ütemeit. (A jobb összehasonlítás kedvéért az eredeti alla breve lejegyzésben.)



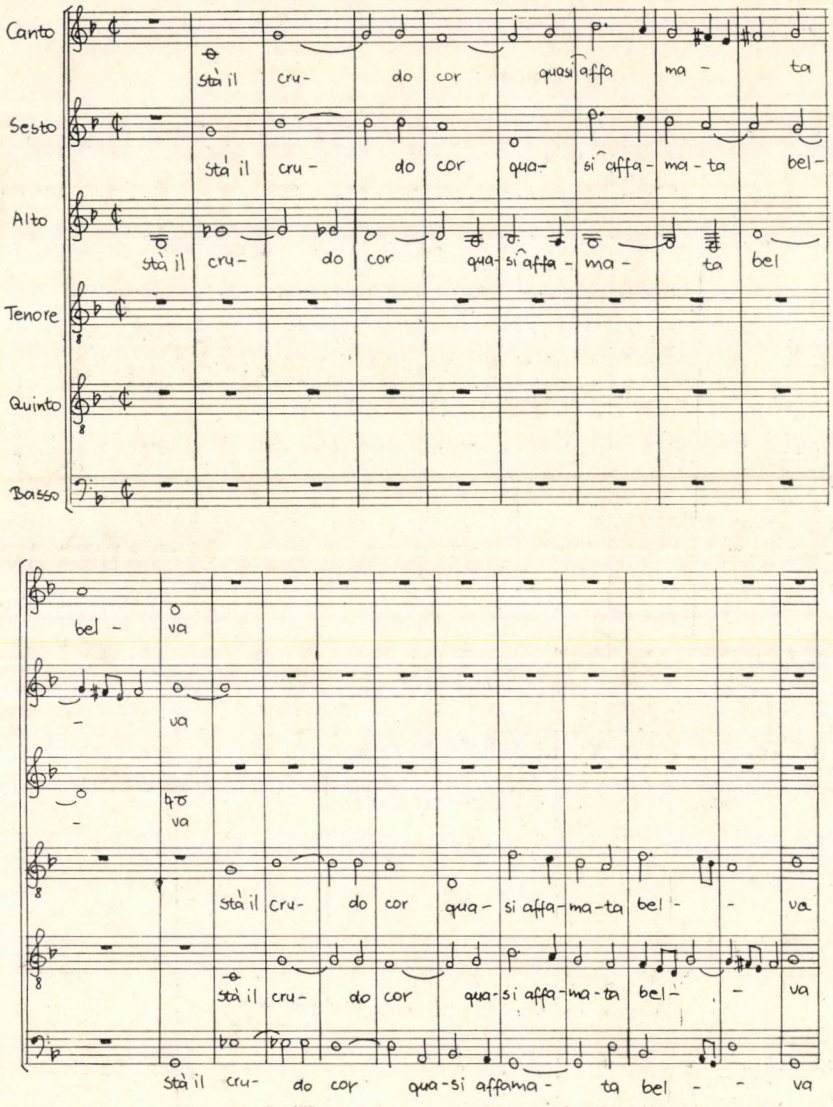
Az összefüggés világos. Mosto madrigáljainak e háromszólamú részei nem mások, mint villanella-idézetek. Egyértelműen erre utal a könnyed, táncos hangvétel, a dallam gyakori hangismétlése, s az a sok, szinte minden súlyos helyen megszólaló kvintfekvésű hármashangzat, melynek egymásutánjából — a helyenkénti ellenmozgás és késleltetés ellenére is — kihalljuk a villanellára, erre a népies-falusias műfajra oly jellemző orgánum-szerkesztés kvint párhuzamait.

Akkor hát talán azért nem művelte Mosto a könnyebb műfajokat, mert ilyen irányú invencióit is beleírta madrigáljaiba? Furcsa gondolat, de önkéntelenül erre kell gondolnunk, ha e villanella-idézetek nagy számát tekintjük. Mert a többi madrigalistánál is találunk ugyan itt-ott néhány effajta népies idézetet. Így Marenzio és Monteverdi korábban idézett köteteiben is akad. De a gyulafehérvári madrigálkönyv 21 darabja közel 12-ben összesen 16 alkalommal előbukkanó villanella-részlet gyakorisága ezeknél szembetűnően nagyobb.

De a villanella-idézeteknek a mű felépítésében betöltött szerepük is más, mint a nagy kortársaknál. Monteverdi első madrigálkötetének darabjaiban e háromszólamú, népi hangvételű részek rendszerint a darab elején, mintegy indításként állnak. A második madrigálkötettől kezdve a művek belsejébe kerülnek ugyan, de éppúgy, mint Marenzio, vagy Luzzaschi műveiben, szervesen belesimulnak a teljes mű oldott-áttört zenei szövetébe. Mosto tárgyalt kötetében kifejezetten villanellás kezdés nem fordul elő. Villanella-idézetei mindig a darab belsejében, két sűrű polifon szakasz között találhatók, mintegy azok ellentétjeként. Ezért hatnak sokkal üdébbnek, kedvesebbnek, mint magukban álló, vagy a többi mester madrigáljába szépen belesimuló társai. Mosto nyilván tudja ezt; és ahol csak a szöveg a villanella beleszövésére lehetőséget nyújt, a kortársakat messze meghaladó mértékben él is e lehetőséggel. Így a zsúfolt polifóniára való hajlam mellett a villanella-idézetek gyakori és a polifon részek kontrasztjaként való tudatos alkalmazásában alighanem Mosto másik egyéni stílusjegyét kell látnunk.

A gyakori villanella-idézetek mellett azonban Mosto madrigáljainak sűrű polifóniáját még más is ellensúlyozza. Figyeljük csak meg a „Stà il crudo cor" kezdetű madrigál első sorait:

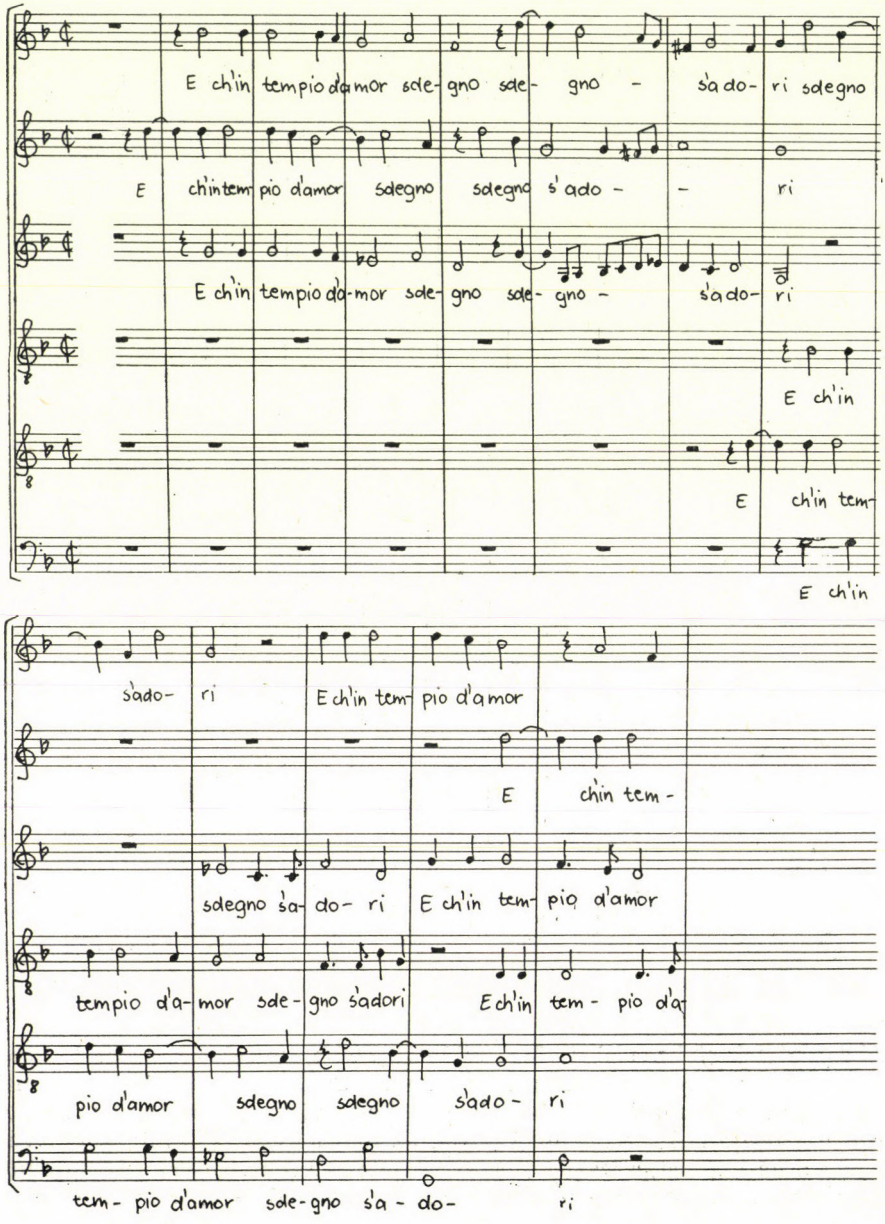
XI MADRIGÁL



A gyulafehérvári madrigálkötet talán legszebb, de mindenesetre legszembetűnőbb kétkórusos hatást mutató részlete a Canto, Sesto és Alto szólamain elhangzó, már önmagában is feszültséget keltő részt a Tenore, Quinto és a Basso együttese szó szerint megismétli, az idő húzásával is mintegy tovább fokozva a várakozást, a lesben állás izgalmát: „áll a kegyetlen szív, miként a kiéheztetett vadállat". Íme, a kétkórusos technikának egy, a költői kifejezés

szolgálatába állított mesteri alkalmazása. De a 21 madrigálban ilyesmire még több példa is akad. Csak tovább kell lapoznunk, s a kötet következő „Cosi natura" kezdetű madrigáljában új érdekességre bukkanunk.

XII. MADRIGÁL



A három felső szólam egy kissé stilizált, de hangismétlő témájáról, kvint fekvésű hármashangzatairól, kvint párhuzamairól és könnyed lejtéséről is jól felismerhető villanellát idéz. (Újabb szép példa Mosto már tárgyalt stílusjegyére!) E villanella azonban hét ütemmel később a három alsó szólamban is megszólal. És ebben lehetetlen észre nem vennünk a kétkórusos szerkesztés nyomát. Villanella és kettős kórus? Vajon mit akarhat ezzel itt Mosto? A villanella szövege mindig a szerelemről szól (rendszerint így idézi Mosto is), így a kortárs hallgatóit is arra emlékeztethette. A kettős kórus viszont a kor templomi — velencei — zenéjének a jellemzője. Szerelem és templom? Mi sem természetesebb, hiszen a (meglehetősen pajzán) szöveg éppen a „szerelem templomát" emlegeti! Vagy mindez csak véletlen lenne? Aki csak kicsit is ismeri a madrigalisták rafinált kifejezési eszközeit, aligha gondolhat véletlenre.

A rejtett kétkórusos szerkesztést mutató sokféle madrigál között van példa a két kórus felelgetésére is. (A kottát l. a 144. lapon.)

Az ilyen szerkesztésmód a kortársaknál is megtalálható itt-ott; de Mosto elemzett kötetében 11 műben 12 esetben fordul elő. Így eddig felvázolt egyéni stílusjegyei mellé odaállíthatjuk harmadikként a madrigálok hatszólamú imitációs szövetét a kettéosztott kórus felelgetéseivel időnként megbontó szerkesztést is.

*

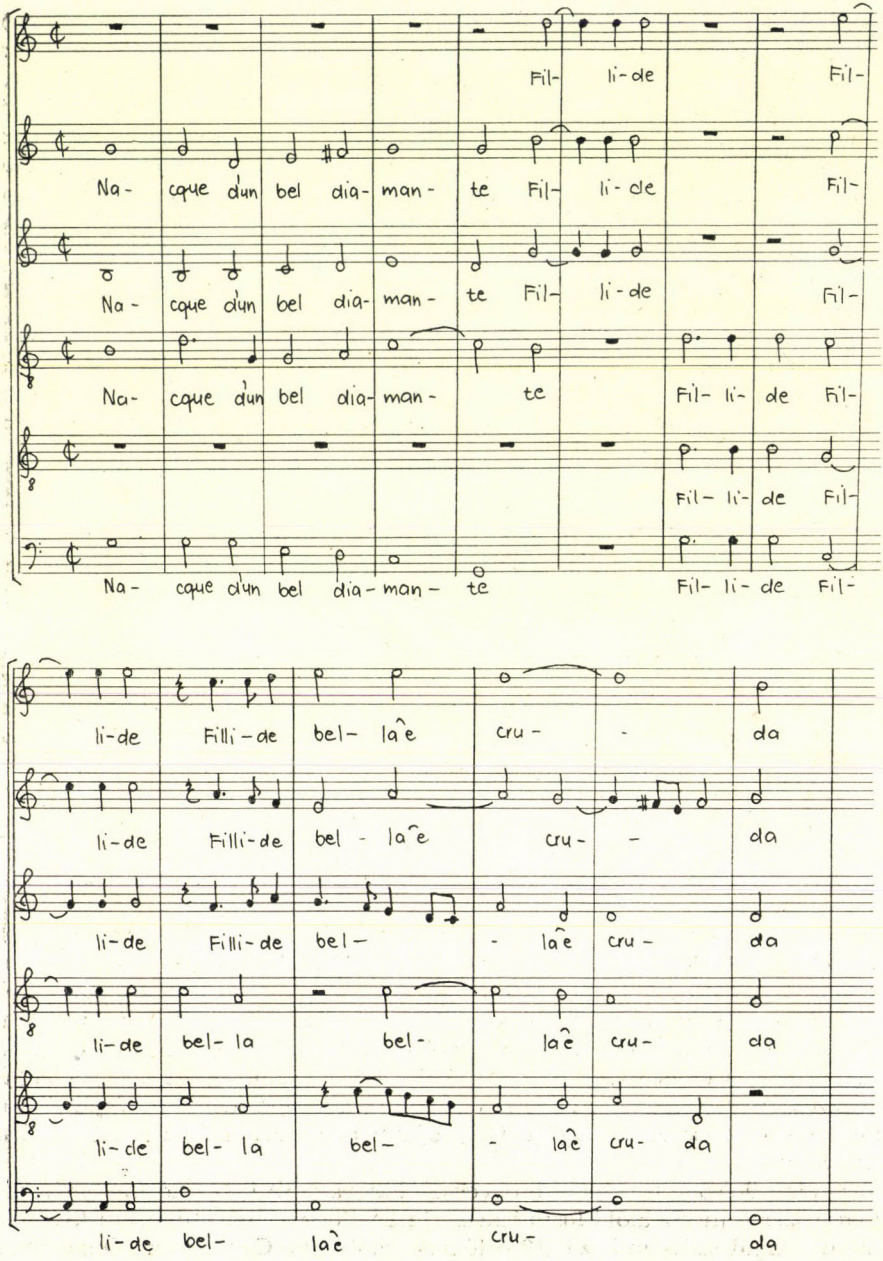
Az eddigiekben Mosto hatszólamú madrigálkönyvének néhány általános érvényű zenei szerkesztésbeli sajátosságáról volt szó. Most próbáljuk a madrigálokat a szöveg oldaláról megközelíteni. Részben, hogy így újabb zenei megoldásokat találjunk, de sokkal inkább azért, hogy a szöveg és a zene kapcsolatait vizsgálva végül is közelebb jussunk Mosto költészetének lényegéhez.

A tizenhatodik századi mesterek nem tüntették fel vokális műveiken a megzenésített szöveg szerzőjét, s mivel a zenetudomány még jórészt adós ezek felkutatásával, a századunkban különféle kiadásokban és a hangversenytermekben újraéledő madrigálok szövegeinek költőit — néhány tucat ismertebb Petrarca-, Tasso-, Ariosto-vers megzenésítésétől eltekintve — többnyire az ismeretlenség homálya borítja. Egyelőre ezek közé sorolhatjuk a tárgyalt madrigálkötet verseinek poétáját, vagy ami valószínűbbnek látszik: poétáit, aki vagy akik egyike mindenképpen a kor számottevő költői közé tartozhatott, ahogyan azt néhány költemény képeinek költői gazdagsága és csiszolt nyelvezete tanúsítja.

A szövegek verstanilag egy 14 soros szonett és egy 11 soros rímtelen metrikus vers kivételével eléggé szabálytalanok. Általában 8—10 különféle hosszúságú, hol páros, hol keresztrímekbe összecsendülő, vagy éppen rímtelen sorból állnak. Egyetlen szabályosságnak csak az utolsó két sor páros rímű szerkezete mondható, bár e szabály alól is van a kötetben négy kivétel. Ez a kötetlen forma megegyezik a tizenhatodik század elején divatos „madrigale" elnevezésű versformával, melyben egyesek a madrigál zenei műfajának névadóját vélik felismerni, s így e tény újabb adatokat szolgáltathat e kérdés vizsgálatához.

A madrigálokban megzenésített versek tárgya a XVI. század folyamán általában a szerelem. Ez alól Mosto ismertetett kötetének darabjai sem kivételek. A 21 madrigál szövege közül 19 e témakörből való. Csupán az „O sonno . . ." kezdetű, az álomról, vagy inkább az álomhoz szóló bensőséges hangú madri-

V. MADRIGAL


Fil- li-de Fil-
Na- cque d'un bel dia- man- te Fil- li-de Fil-
Na- cque d'un bel dia- man- te Fil- li-de Fil-
Na- cque d'un bel dia- man- te Fil- li- de Fil-
Fil- li- de Fil-
Na- cque d'un bel dia- man- te Fil- li- de Fil-
li-de Filli-de bel- la^e cru- da
li-de Filli-de bel - la^e cru- da
li-de Filli-de bel- la^e cru- da
li-de bel- la bel- la^e cru- da
li-de bel- la bel- la^e cru- da
li-de bel- la^e cru- da

gál meríti mondanivalóját más témakörből. Ez a madrigál különben azért is említésre méltó, mert egyelőre csak ennek és a Mostónál külön darabként szereplő Ov' è il silenzio versnek íróját sikerült felfedeznem. A Mostónál szétválasztott, valójában azonban egy költemény szerzője Giovanni della Casa, aki az itáliai manierizmus neves költője.[3] Ugyanezt a szöveget zenésítette meg Cipriano de Rore az „O sonno o della queta humida ombrosa" című 2 tételes madrigáljában.

Gyakori e kor szerelmi költészetében a boldog, sóvárgó vagy éppen csalódott szerelmes érzelmeinek „kivetítése" a természet tárgyaiba, jelenségeibe. Mostónál három ilyent találunk: a „Mentre L'aura spirò", a már idézett „Stà il crudo cor" és a „Dal suo dorato albergo" kezdetűeket.

Az eddigiekből az tűnik ki, hogy Mosto a megzenésített szövegek kiválasztása tekintetében nem tér el kortársainak általános szokásaitól. Ám ha a szerelmi tárgyú szövegeket aszerint is megvizsgáljuk, hogy bennük vajon boldog, vagy boldogtalan szerelmes érzelmei tükröződnek-e, érdekes megfigyelést tehetünk. Monteverdi és méginkább Gesualdo jórészt Tasso szerelmi lírájára épülő madrigálköltészete túlnyomó többségben a hűtlen kedvesben csalódott, vagy a viszont szeretni nem akaró hölgy kegyetlenségén kesergő és megnyugvást csak a halálban találó szerelmes férfi érzelmeit képviseli. Az ellenkezőjére, a beteljesedett, boldog szerelem megéneklésére e két mesternél igen kevés példát találunk, amit Gesualdo zaklatott, beteg lelkivilágával, Monteverdinek a tragikum irányában már korán megnyilvánuló különös érzékenységével és a mindkettőjüket ért sok sorscsapással egyaránt kielégítően megmagyarázhatunk. E tekintetben a kor emberének átlagos érzésvilágát, (vagy egyszerűen csak irodalmi divatját?) a nagyok közül alighanem Marenzio képviseli a leghívebben, akinek művészetében, ha a másik két mesternél jóval kisebb számban is, de még mindig a boldogtalan szerelem dominál.

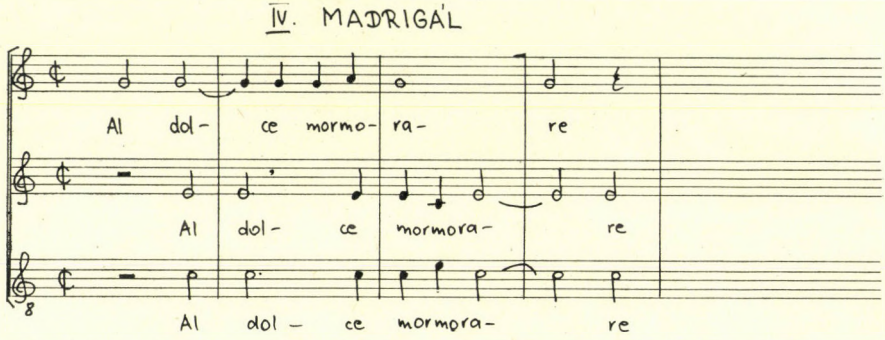
Mosto kötetének 19 szerelmes madrigálja némileg más arányt mutat. A boldog, vagy legalább is reménykedő szerelemről 10, míg a boldogtalanról 9 madrigál énekel. Az aránybeli eltérés ugyan nem túl nagy, lehet véletlen is. De a kötet egésze a kortársakéhoz viszonyítva mégis egy *kiegyensúlyozottabb lélek megnyilatkozásának* látszik. Talán a főúri mecénás egyénisége, ízlése, irodalmi igénye alakította így a megzenésítendő szövegek kiválasztását? Báthory Zsigmond teljesen zavart, beteg lelkivilágát ismerve erre aligha gondolhatunk. Sokkal valószínűbb, hogy itt Mosto saját elképzelése érvényesült, és ebből némi következtetést vonhatunk le egyéniségére vonatkozóan is.

A XVI. századi olasz madrigalisták amellett, hogy madrigáljaikban igyekeztek a megzenésített költemény tartalmát, lényegét, érzelmi hullámzását megragadni és azt egyéni élményeikkel gazdagítva a zene sajátos eszközeivel visszaadni, arra is törekedtek, hogy a szöveg képeit, hasonlatait is — megfelelő akusztikai eszközökkel — minél hitelesebben életrekeltsék. Ezek a mai irodalomban madrigalizmusnak nevezett, illusztratív jellegű részek részben hangutánzások, vagyis a természet akusztikus jelenségeinek zenei megformálásai (kakukk hangja, tenger mormolása), részben különböző vizuális élmények auditív asszociációi, (felkelő nap, madár röpte, vad szökellése), részben

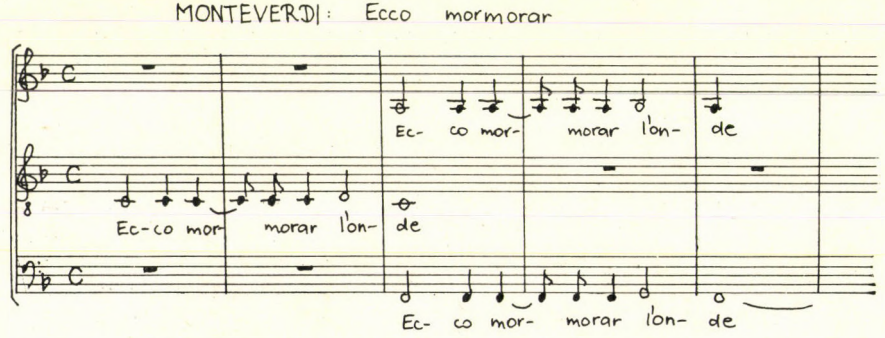
[3] G. d. Casa neve már szerepelt az erdélyi udvarban Atanagi 1565-ben kiadott és II. Jánosnak dedikált verseskötetében. Erről írtam a MTA Italia ed Ungheria kötetben: Contributi alla storia del petrarchismo ungherese címmel, valamint ITK. 1966. 183—190. 1.

pedig táncos mozgási élmények felidézései. Az egymást váltó nemzedékek műveiben e madrigalizmusok rendkívüli tökélyre tettek szert, és a század utolsó évtizedére lényegében elérték fejlődésük tetőpontját. Megmerevedtek, formulákká váltak, amelyeket a komponistáknak szinte kötelező volt alkalmazni, ha azt a szöveg úgy kívánta. E tekintetben tehát egyéni leleményt már alig várhatunk. Sokkal jellemzőbb egy mester tehetségére, hogy ezeket a közhelyszerű, többé-kevésbé adott képleteket hogyan tudta művébe illeszteni, kombinálni és a kifejezés szolgálatába állítani. Ragadjunk ki találomra néhányat a Mosto 21 darabjában fellelhető töménytelen madrigalizmusból és e szempont szerint próbáljuk azokat megvizsgálni.

Az „Al dolce mormorare" kezdetű madrigál első néhány üteme:



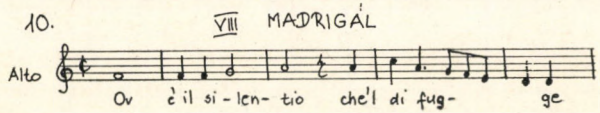
ugyanúgy a víz mormolásának képe, mint Monteverdi jól ismert „Ecco mormora l'onde" kezdetű madrigáljának első szakasza (II. madrigálkönyv).



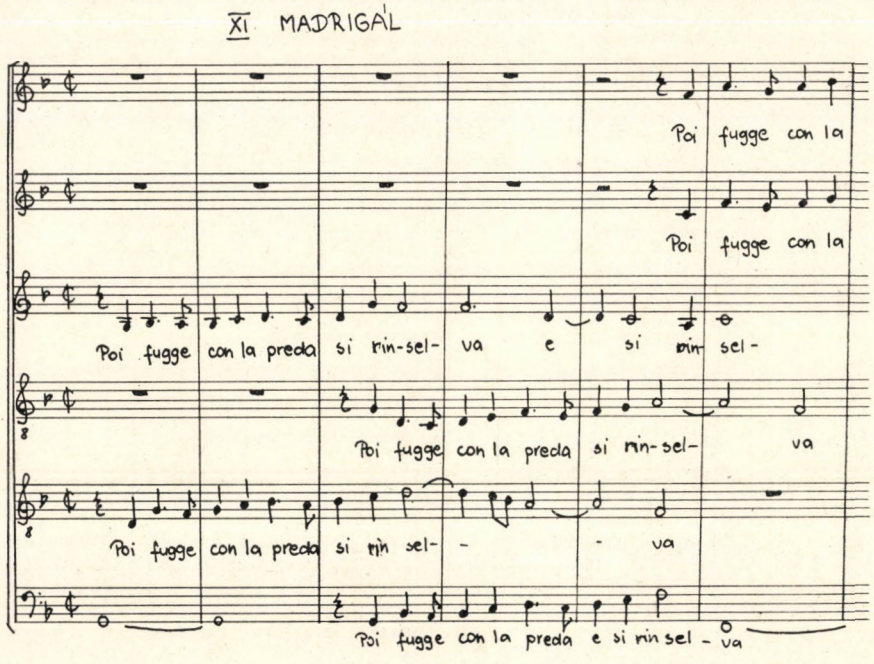
A zenei megoldás hasonlósága is szembetűnő: mindkettő egy kvintfekvésű dúr-hármas hangjait ismételgeti, mindkettőben a kvint szólal meg először és csak később, de egyszerre a hangzat alapja és terce, sőt még a kvintet éneklő szólam nagyszekundos felső váltóhangja is szerepel mindkettőben. Ilyen mérvű hasonlóságot már nehéz volna azzal magyaráznunk, hogy itt mind a két mester ugyanazt a közkézenforgó formulát alkalmazza. Valószínűbb, hogy Mostónak az öt évvel korábbi Monteverdi-mű szolgált például. Ám ha meghallgatjuk, a két idézet lényegesen más benyomást kelt bennünk. A Monteverdié komoly és méltóságteljes, talán még kissé sötét és félelmetes is, Mostóé behízelgően kedves. És ez így rendjénvaló, hiszen mint a szövegből kide-

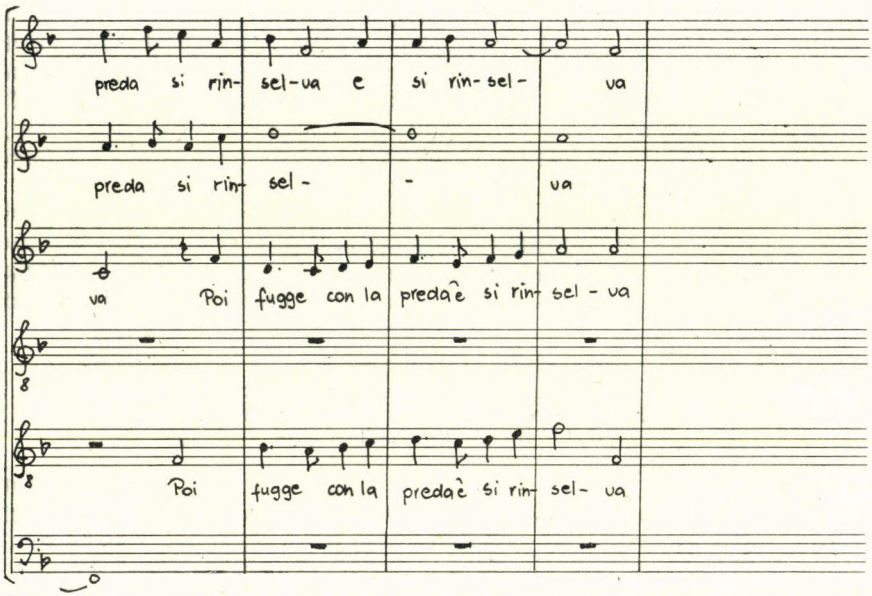
rül, Monteverdi a tenger hullámainak hajnali morajlását akarja visszaadni, Mosto pedig egy forrás aláhulló cseppjeinek kedves csobogását. Hogyan válthat ki bennünk ennyire különböző benyomásokat a csaknem teljesen azonos zenei anyag? Ha Monteverdi mestere volt az ilyesminek, hát Mosto is kitűnően ismerte az emberi hang tulajdonságait, színhatásait és kifejező erejét. Mert lám, Monteverdi végtelen tengerének mormolásánál Mosto kis forrása éppen egy duodecimával magasabban csobog.

A futást, menekülést a madrigalisták általában gyors, nyolcadoló mozgású, rendszerint a „fugge" (fut, elfut) szó első szótagjára énekelt melizmával szokták akusztikusan megjeleníteni. Ezt a típust képviseli Mosto „Ov e'l silenzio" kezdetű madrigáljának „Che' l di fugge" szavakra komponált melizmája is.



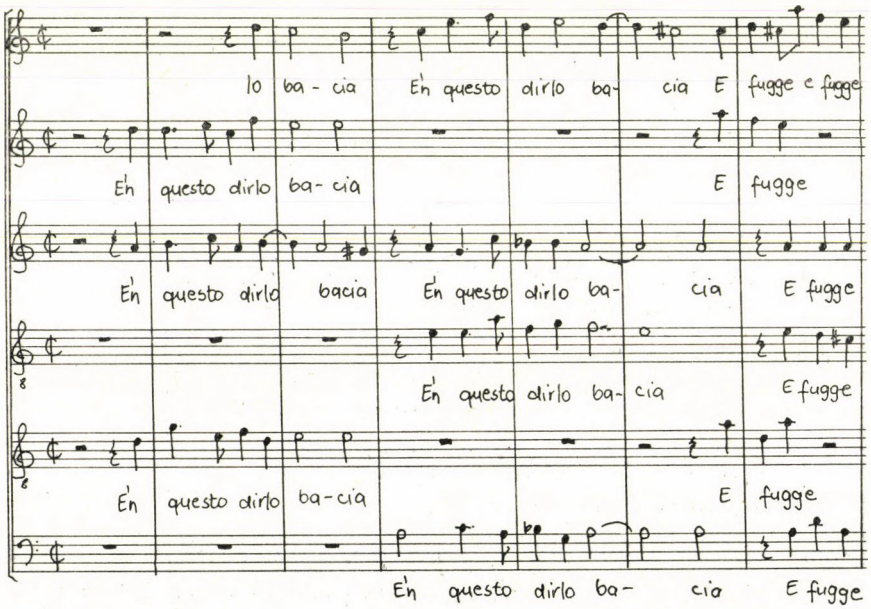
De Mosto a futásra még két, e szokásostól eltérő (talán saját leleményű) madrigalizmust is alkalmaz. A már idézett „Stà il crudo cor" kezdetű madrigálban a prédájával elmenekülő vad futását így ábrázolja: („. . . aztán elfut a zsákmánnyal és az erdőben elrejtőzik . . .", XI. madrigál, 147—8. l.) Nyilvánvaló, hogy itt a hangsúlytalan kezdés után kétszer ismétlődő pontozott ritmusos képlet a hagyományos futás-ábrázolásnál jobban érzékelteti a vad szökellését. Megint egészen más fajta az a futás-menekülés, amelyre a „Lieta e contenta Irene" kezdetű bájos tréfában bukkanunk. A tűzről pat-





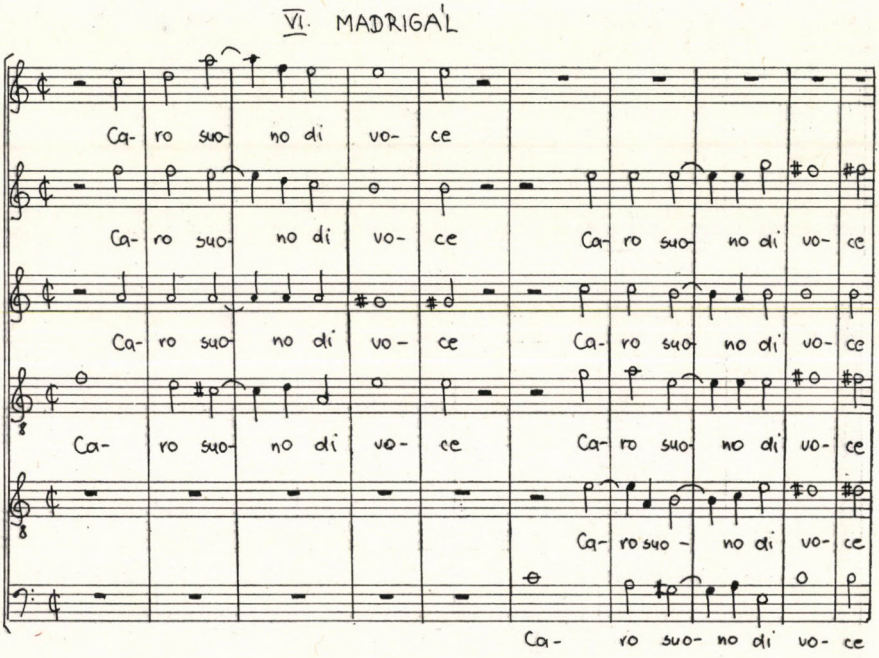
tant lánya", aki miután játékos csellel csókot cuppantott a maflán álmodozó pásztor ajkaira, így hagyja faképnél álmélkodó áldozatát: („... és ahogy mondja, megcsókolja és elfut ..."):

V. MADRIGÁL



Ez az egyetlen ütembe sűrített menekülés már szinte több, mint madrigalizmus, mert nemcsak az elillanás külső mozgását ábrázolja, de van valami benne a leány kacérságából, jelleméből is, ahogyan az adott pillanatban mozdulatában megnyilvánult.

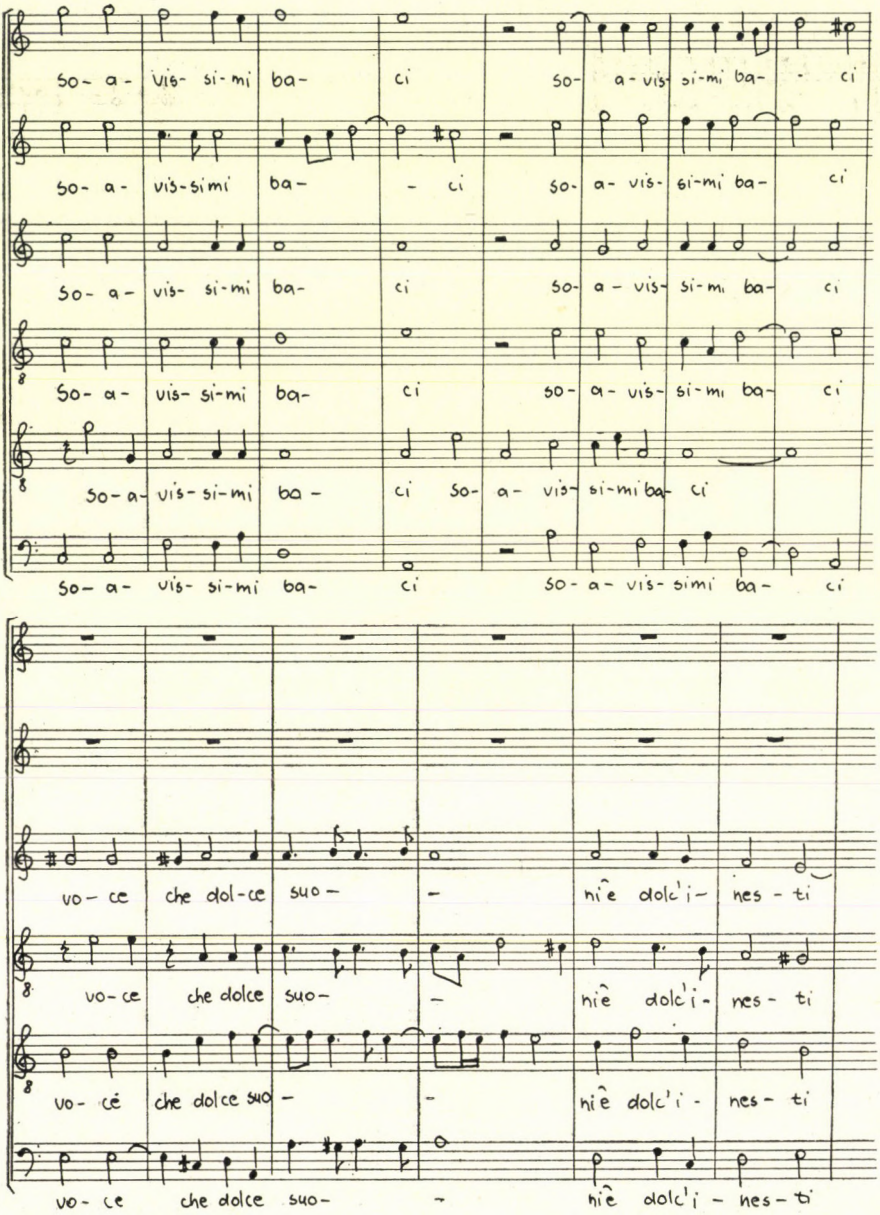
Külön fejezetet lehetne annak vizsgálatára szentelni, milyen zenei, főképp harmóniai eszközökkel igyekszik Mosto a „soave", „dolce" (édes), „bella" (szép) és hasonló jelentésű szavak tartalmát kifejezni, ami számunkra már csak azért is érdekes lenne, mert ezekből következtethetnénk Mosto (és a kor) zenei „szép" fogalmára is. Mivel azonban e tanulmány keretei között erre nincs lehetőség, csak két ilyen részletet idézünk fel a kötetben előforduló sok hasonló közül. Íme a szerelmesen daloló hölgy hangjának zenei jellemzése a „Fuor di due labra" kezdetű madrigálban a „hang kedves zengése" szavakra:



Ez a maga korában meglehetősen merész harmóniafűzés Mosto és hallgatósága számára valami rendkívüli, valami magasan a hétköznapi fölé emelkedő szépet jelenthetett. Ugyanebben a műben így szól a „legédesebb csókok" és „az édesen zengő hang" zenei megfelelője. (A kottát lásd a 150. lapon.)

Mosto madrigáljainak az idézettekhez hasonló egyik-másik részlete, mint például az utóbbi idézetnek komplementer-ritmusokkal és alsó-felső váltóhangokkal fellazított 11. üteme kifejezetten ugyanazt az impresszionista színhatást mutatja, mint amit kizárólag Marenzio egyéni sajátosságaként szokás nyilvántartani. Anélkül, hogy e felfogással vitába szállnánk, a hitelesség kedvéért meg kell állapítanunk, hogy ilyen törekvés Marenzióval egyidőben Mosto madrigáljaiban is fellelhető.

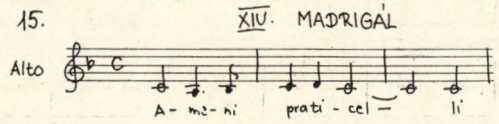
VI. MADRIGÁL



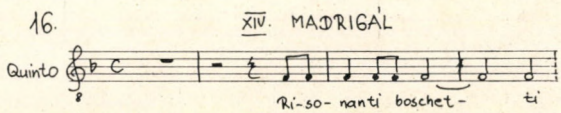
A gyulafehérvári madrigálkönyv madrigalizmusainak tárgyalása során feltétlenül sort kell kerítenünk az „Ameni praticelli" kezdetű darabra. Nem azért, mintha a benne található madrigalizmusok az eddig tárgyaltakkal

szemben valami újat, vagy különlegeset mutatnának, hanem azért, mert vizsgálatuk Mosto egy rendkívül érdekes zenei-szerkesztésbeli megoldásának felismeréséhez vezet. A kedvese után sóvárgó szerelmes e madrigálban így szólítja meg az őt körülvevő természetet:

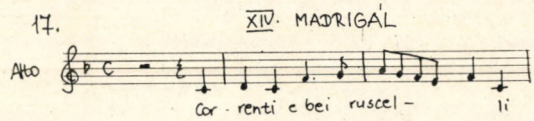
„Kedves kis rétek,"



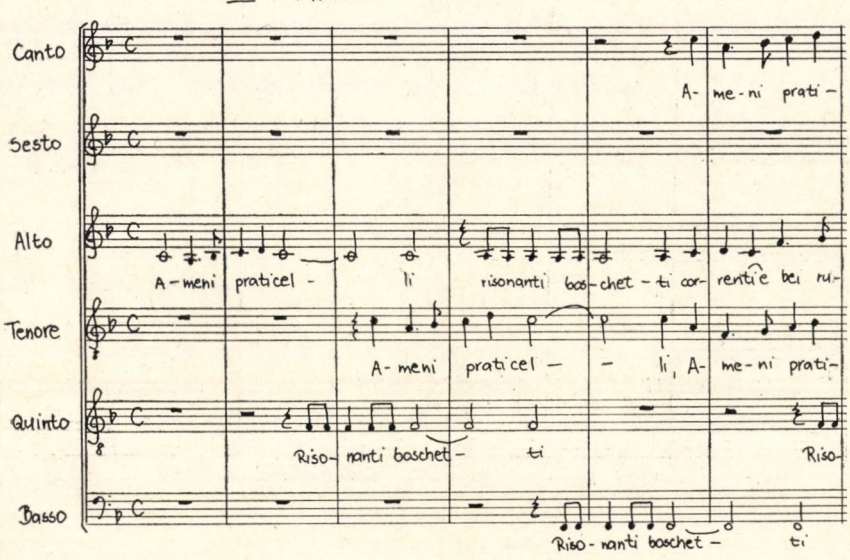
„Visszhangos ligetek"

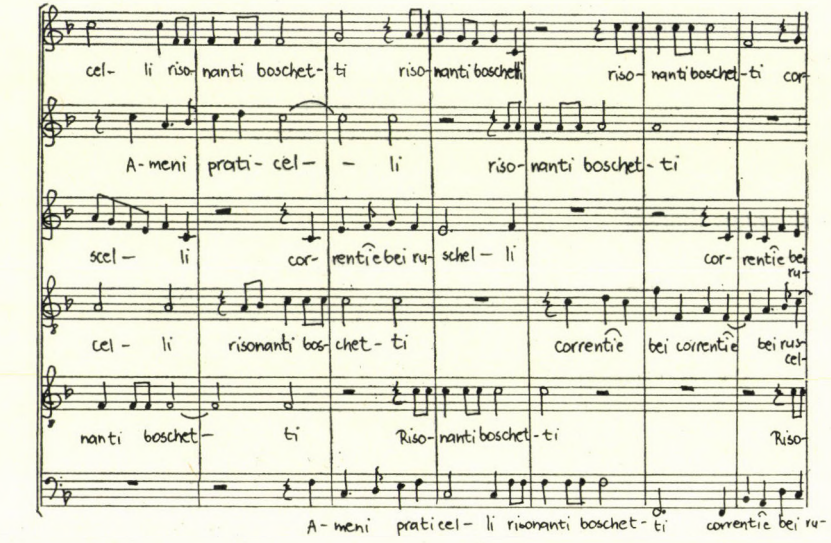


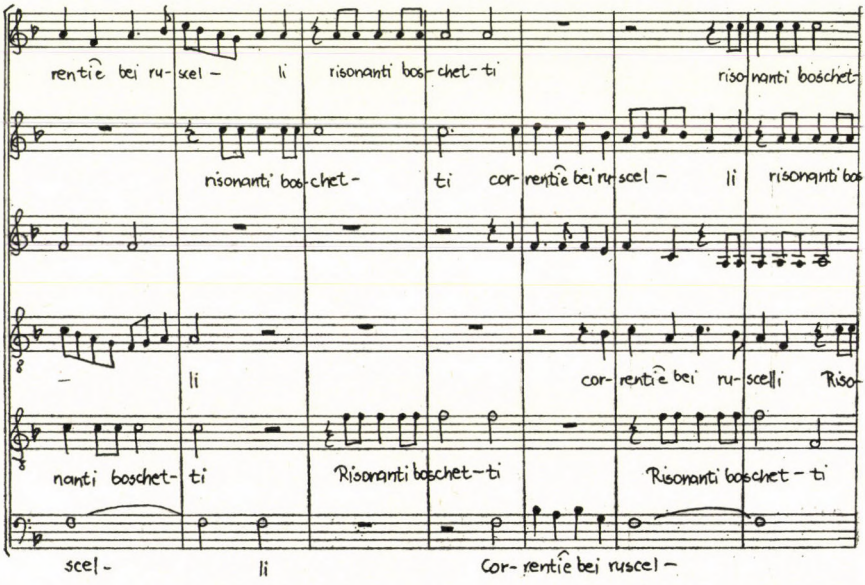
„Csörgedező, szép patakok!"

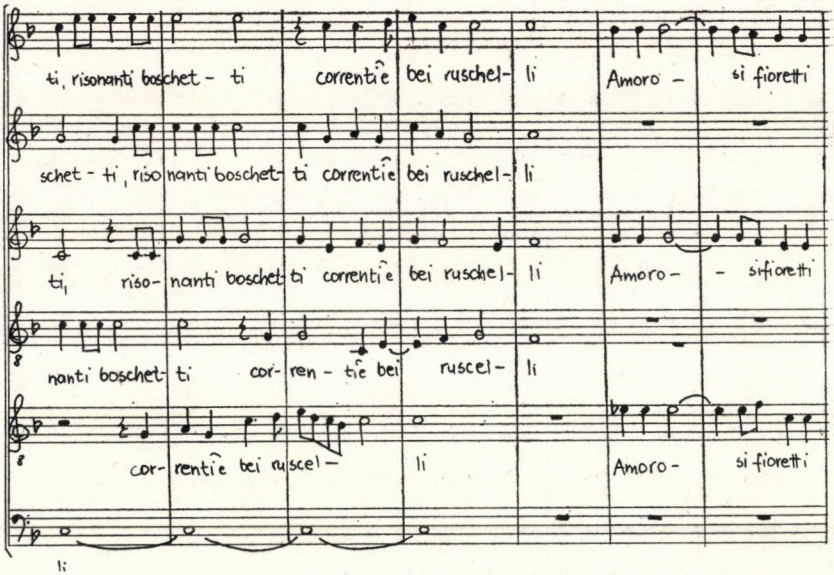


A kedves, lankás réteknek, a madárdalos, visszhangos ligeteknek és a kacskaringózva csörgedező patakoknak külön-külön is igen jellemző ábrázolásai e rövid zenei témák. Ám ahogy az ember számára az őt körülvevő tájban a rétek, ligetek és patakok egyidőben látszanak és egységes képpé, a táj egészének képévé olvadnak össze, úgy olvad össze a három különböző zenei téma is Mosto e madrigáljában a táj egységes zenei képévé.




cel- li riso- nanti boschet- ti riso- nanti boschetti riso- nanti boschet- ti cor-
A- meni prati- cel- li riso- nanti boschet- ti
scel- li cor- rentie bei ru- schel- li cor- rentie bei ru-
cel- li risonanti bos- chet- ti correntie bei correntie bei rus-
nanti boschet- ti Riso- nanti boschet- ti Riso-
A- meni prati cel- li risonanti boschet- ti correntie bei ru-

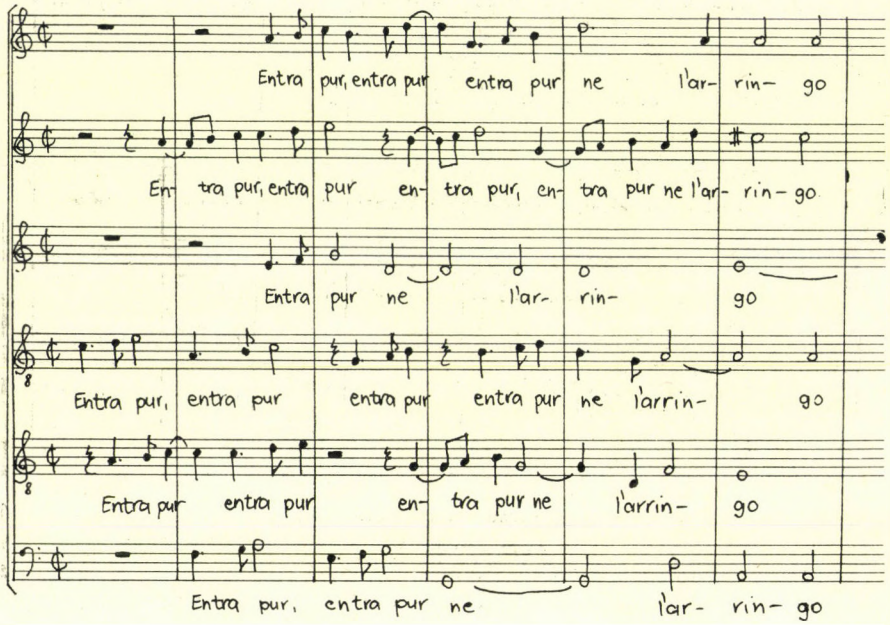

rentie bei ru- scel- li risonanti bos- chet- ti riso- nanti boschet-
risonanti bos- chet- ti cor- rentie bei ru- scel- li risonanti bos
li cor- rentie bei ru- scelli Riso-
nanti boschet- ti Risonanti boschet- ti Risonanti boschet- ti
scel- li Cor- rentie bei ruscel-



Egy pillanatig sem lehet vitás, itt nem három külön, egymásutáni imitációs szakasz témáinak véletlenszerű, pillanatnyi találkozásáról, nem is a már átimitált szakaszok témáinak egy újabb imitációs szakaszban történő idézetszerű megjelenéséről van szó — mert ilyesmire akad példa a madrigálirodalomban másutt is —, hanem kifejezetten három különböző karakterű zenei anyag szimultán kombinációjáról. Ám ez a fajta szerkesztésmód már a következő zenetörténeti korszak, a barokk sajátja, s így Mosto e madrigálja messze, valahová Bach művészetére mutat előre. Vajon láthatott-e Mosto e szerkesztésmódra példát? A rendelkezésünkre álló — távolról sem teljes — XVI. századi anyagban talált néhány ilyen szerkezet közül csak Monteverdi madrigáljainak második kötetében található néhány hasonló szerkezetű madrigál (S'andasse amor a caccia, Mentre io miravo fiso stb.) előzi meg időrendben Mosto tárgyalt művét. Ismerhette-e ezeket Mosto? Monteverdi kötete 1590-ben már Mosto erdélyi tartózkodása idején lát napvilágot. Ha tehát ő volt a minta, úgy ez mindenesetre azt jelentené, hogy Mosto a távoli fejedelem szolgálatában is állandó kapcsolatban állt hazája zenekultúrájával és élénken reagált minden zenei újításra. De elemzett madrigálunknak van még egy, az előbbinél is messzebbre mutató szerkesztésbeli érdekessége. Nézzük csak tovább: a rétek, ligetek, patakok után a sóvárgó szerelmes a virágokat is megszólítja: „Fioretti amorosi... szerelmes kis virágok". Első pillantásra felismerjük a három szólamban megszólaló villanella-idézetet, hiszen alig leplezett kvint párhuzama is messziről árulkodik. Az eddigiek alapján azonnal meg is értjük, hogy mit keres itt: szerelmes virágokról szól a szöveg, s a villanella Mostónál gyakorta idézi a szerelmet. De valami nagyon különös. Az „amorosi", a „szerelmes" szó olyan tompán, bánatosan, olyan sötéten hangzik itt. Milyen egyszerű, mégis milyen kifejező: a tájat festő, végig a dó-dúr fényes hangzata körül zsongó, visszhangzó, a ta hangot mégcsak nem is érintő első szakasz világos zárlata után most váratla-

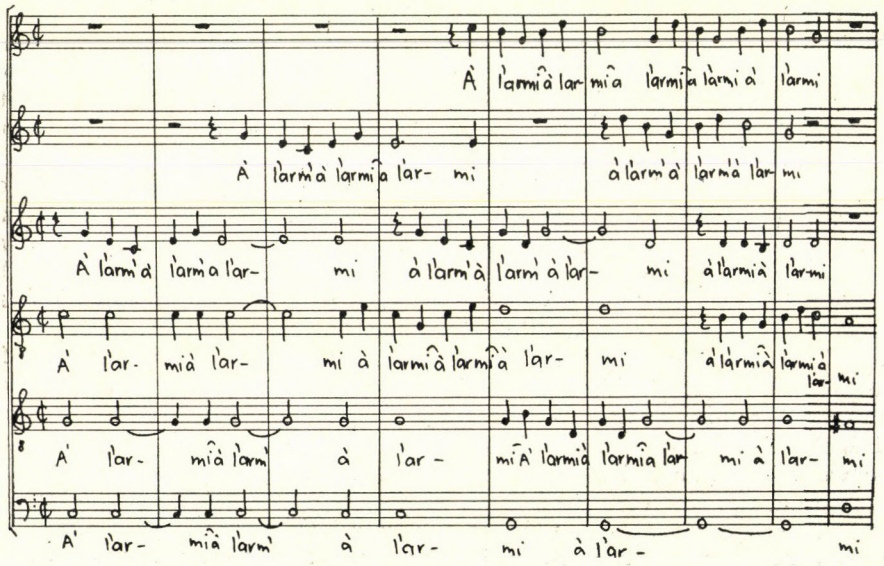
„Lépj ki hát a küzdőtérre!”

III. MADRIGÁL



„Fegyverbe!”

III. MADRIGÁL



nul a két kvinttel sötétebb ta-dúrban szólal meg a szerelmet idéző villanella, mintha egyszerre elszorulna a költő szíve, mikor a szerelemre gondol. Vajon miért? A szöveg csak homályosan sejteti, de a zene elárulja, hogy az a szerelem, melyről itt szó van, csak bánatot terem. A ta hang ugyanis a végig dó-dúrban mozgó darab végefelé még egyszer jelentős szerepet kap egy pillanatra, mint a szó-moll hármashangzat mély, sötét színű terce. S ez éppen az „il mio dolore", az „én fájdalmam" szavaknál történik. Nem tudjuk, tudatosan, vagy különös művészi érzékével ösztönösen talált-e rá Mosto erre a messze előremutató ábrázolásmódra. Mert az elvont gondolati összefüggéseknek hangnemi utalásokkal való érzékeltetése majd csak két évszázad múltán lesz a zenei ábrázolás általánosan ismert eszköze.

Az „Ameni praticelli" tárgyalása során tulajdonképpen már ki is léptünk az egyes szavakat, kifejezéseket illusztratív zenei eszközökkel megjelenítő madrigalizmusok vizsgálata köréből az összefüggő, nagyobb tartalmi egységek felé. Jóllehet, az ismertető lehetőségei itt meglehetősen korlátozottak, hisz nem adhatja az olvasó kezébe a teljes madrigálkötetet, van néhány kórusmű, amelyre még feltétlenül utalnia kell.

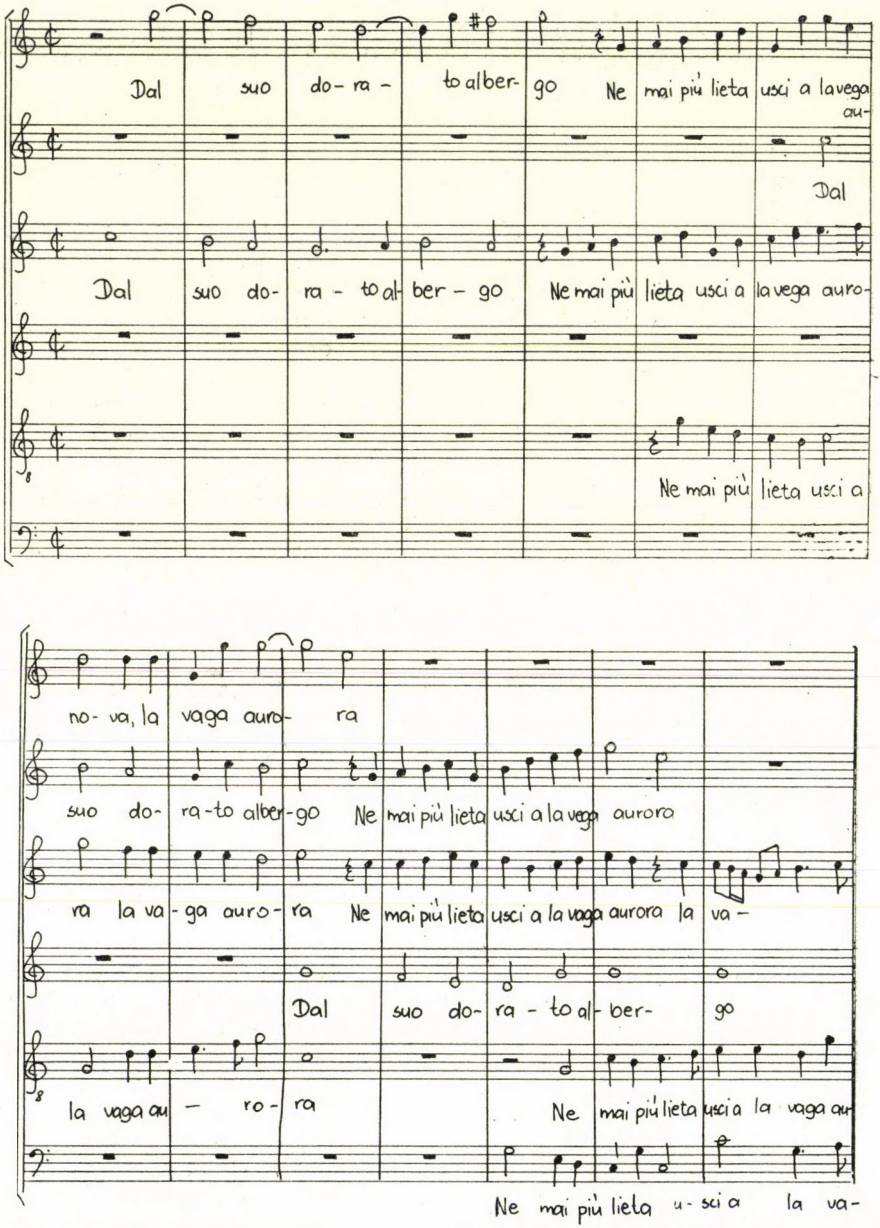
Nemcsak Mosto hatszólamú madrigálkönyvében áll teljesen egymagában, de az olasz madrigál-irodalomban is alig akad párja annak a csataképnek, amit a „Sfidi tu forse" kezdetű, a szöveg irodalmi értékeit tekintve meglehetősen gyenge szerelmes madrigál rejt magában. A vers arról szól, hogy a kegyetlen hölgy csókcsatára hívja ki a kegyeiért esedező férfit, aki a kihívást elfogadva csatakürtök zengése és „fegyverbe" kiáltások közepette bátran harcol is a küzdőtéren. Ám a hölgy cselhez folyamodik, s csókjainak mérgével sebzi halálra ellenfelét. Ez a számunkra nem túl szellemes szerelmi párviadal Mostónak is láthatóan csak ürügyül szolgált, hogy egy pompás csatakép kapcsán olyan zenei, hangzásbeli effektusokat is kipróbáljon, melyekre egyébként a madrigálszövegek nem adtak lehetőséget. (L. a 154. lap kottáit.)

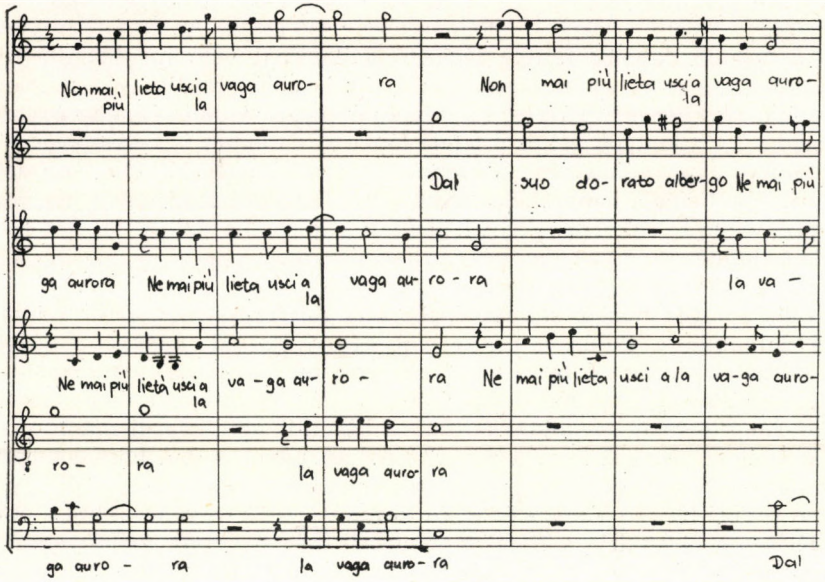
E zenébe foglalt harci zajt hallván, lehetetlen nem gondolni Jannequin pompás zenei zsánerképeire, legfőképpen a marignani csatáról szóló chansonra és az ennek nyomán keletkezett francia és német csataképekre. A XVI. század zenei termése nemzetközi viszonylatban is közkincs volt, Mosto nyilván ismerhette és például vehette ezek valamelyikét, amikor — talán éppen a Báthory-udvar henyélői mellett minden bizonnyal szintén a hallgatóságához tartozó kardforgató főurakra gondolva — az idézett művet megalkotta.

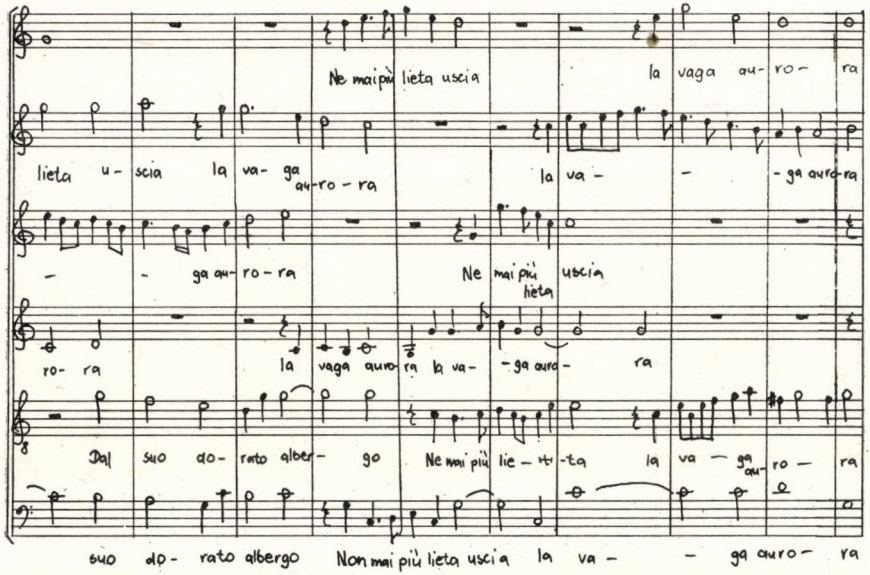
Amikor korábban Mosto madrigáljait szövegeik alapján csoportosítottuk, már szó esett a „Dal suo dorato albergo" kezdetű darabról, mint Mosto természeti képeinek egyik legszebbikéről. A hajnal szépségeit a boldog szerelmes rajongásával leíró, helyenként himnikus magasságokban szárnyaló, másutt az ébredő természet finom rajzába feledkező, a négy női és két férfi szólam szokatlan összeállítása folytán különös fényben ragyogó mű valóban a kötet különlegességei közé tartozik. A formai felépítését tekintve is kiváló alkotásból számunkra — további fejtegetéseink szempontjából — az első rész, az ébredő hajnal képe különösen érdekes.

Az idézett rész két egymástól jól elkülöníthető témából épül. Az egyik a „Dal suo adorato albergo" (aranyozott szállásából) szavakra komponált, lassú egész és fél kottákban lefelé ereszkedő (bár a zárlat kedvéért végül is a kiindulóhangra visszaugró) ünnepélyes dallam. A másik ennél nagyobb jelen-

XIX. MADRIGAL



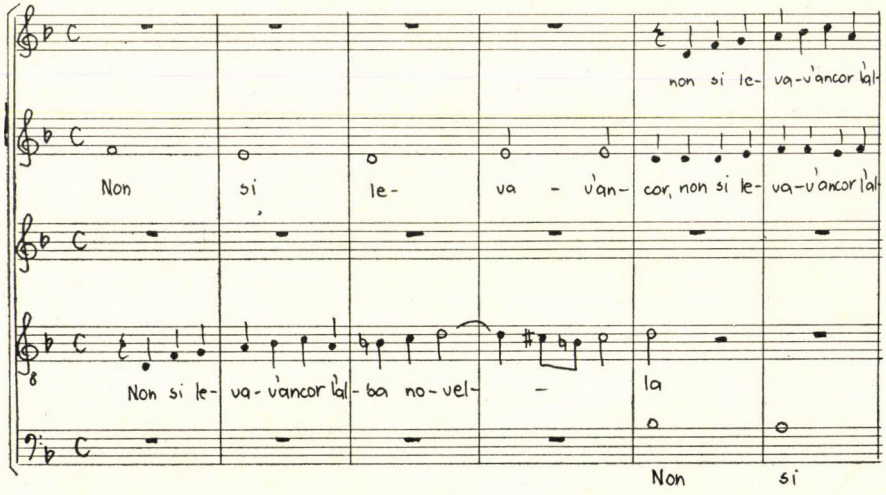

Non mai più lieta la uscia vaga auro- ra
Non mai più lieta la uscia vaga auro-
Dal suo do- rato alber- go Ne mai più
ga aurora Ne mai più lieta la uscia vaga au- ro - ra
la va -
Ne mai più lieta la uscia va - ga au- ro - ra Ne mai più lieta usci a la va-ga auro-
ro - ra la vaga auro ra
ga auro - ra la vaga auro- ra
Dal

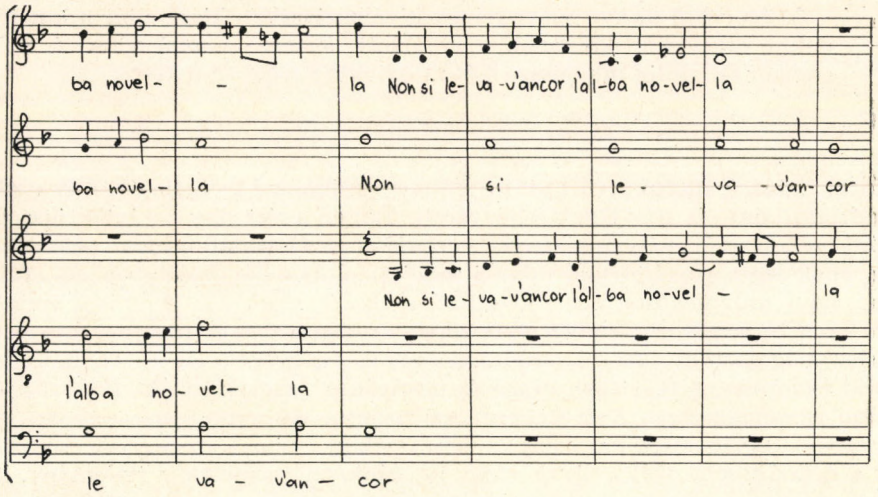

Ne mai più lieta uscia la vaga au- ro- ra
lieta u- scia la va- ga au- ro - ra la va - - ga auro-ra
- - ga au- ro - ra Ne mai più lieta uscia
ro- ra la vaga auro- ra la va- - ga auro- ra
Dal suo do- rato alber- go Ne mai più lie - ta la va - ga au- ro - ra
suo do- rato albergo Non mai più lieta uscia la va - - ga auro- ra

tőségű téma a „Ne mai piu lieta uscia la vaga aurora" (még soha nem kelt fel boldogabban a bájos hajnal) szavakra negyedkottákban, többé-kevésbé skálaszerűen felfelé lépked. (A témák a továbbiakban különféle változásokat szenvednek, Mosto e variáló hajlamáról már szó esett.) Az ébredő hajnalnak, vagy a felkelő napnak felfelé lépkedő dallammal való megjelenítésével a madrigálokban gyakran találkozhatunk. Az is előfordul, hogy e felfelé irányuló mozgás ellensúlyozására, vagy talán éppen a vizuális élmény pontosabb visszaadására a szerzők felülről lefelé lépkedő dallamot is beleszőnek a hajnali képbe. Szép példa erre Marenzio, nálunk Szabó Miklós fordításában „Szép hajnal" címen ismert „Scaldava il sol" kezdetű madrigálja, melyben a szólamok egymás tükörképeként haladnak a közös kezdőhangtól (látóhatár!) felfelé és lefelé.

Mosto idézett művére azonban e magyarázat sehogyan se jó. A lefelé irányuló ünnepélyes mozgás semmiképpen sem tükörképe az ébredő hajnal felszálló dallamának. Talán a megszemélyesített Hajnal mennyei palotájából való alászállást akarja érzékeltetni, talán valami mást, vagy egyszerűen csak a felfelé szálló, fontos téma kiemelésére szolgáló ellentétes anyag? De az bizonyos, hogy e zenei megoldás feltűnően hasonlít Monteverdi második madrigálkötetének „Non si levava ancor" kezdetű ugyancsak a hajnal felkeltére utaló darabjához, melynek első szakasza szintén egy lassan lefelé és egy fürgébben felfelé haladó témára épül. (A két kottapélda összehasonlítása egyben szemléletesen bizonyítja a fiatal Monteverdi még nyugodt, szélesívelésű dallamvezetésével és áttekinthető imitációival szemben Mostónak e tanulmány bevezetőjében már ismertetett, komplikált és nyugtalanul következetlen szerkesztésmódját is.)

MONTEVERDI: Non si levava ancor...





Egy-egy feltűnő hasonlóság, illetve szerkesztésbeli azonosság kapcsán jelen esetben már negyedszer hivatkoztunk Monteverdi második madrigálkötetére. Az ilyen hasonlóságok önmagukban, külön-külön nem túlságosan nagy jelentőségűek, egy-egy ilyen egyezést szinte a kor bármelyik mesterével ki lehetne mutatni. Azonban együttes előfordulásuk, valamint az a tény, hogy mindkét mester madrigálkötete a gyulafehérvári udvarral szoros kapcsolatban álló Velencében jelenik meg, arra enged következtetni, hogy Mosto ismerte Monteverdi e madrigálkönyvét. Márpedig azt csak erdélyi tartózkodása alatt, a Báthorynak ajánlott madrigálok komponálása idején ismerhette meg. Könnyen elképzelhető tehát, hogy Monteverdi e művei szerepeltek a Mosto vezette fejedelmi kórus műsorán.

Fentiekben megpróbáltuk felvázolni a megtalált gyulafehérvári madrigálkötet alapján G. B. Mosto főbb stílusjegyeit. Összegezzük hát őket.

1. Legfeltűnőbb a sokszólamúságra és a bonyolult polifon szerkesztésre való hajlam. Az imitációk következetlenek és zsúfoltak, mert egyidőben csaknem minden szólam szól.

2. Amikor a szöveg erre módot ad, az imitációs szöveget háromszólamú villanella-idézet szakítja meg, mintegy a zsúfolt sokszólamú részek kontrasztjaként.

3. Ugyancsak gyakori, hogy az imitációs részek tömörségét egymásnak felelgető kettős-kórusos szerkezet lazítja fel.

4. Madrigalizmusai választékosak és kifejezőek, közülük néhány talán saját lelemény.

5. Néhány szerkesztésbeli megoldás (három témás imitációk, színakkord-hatás stb.) arra enged következtetni, hogy bár nem volt újító, élénk figyelemmel kísérte a műfaj fejlődésének legújabb eredményeit.

6. Szerelmi tárgyú szövegeinek kiválasztásában kissé eltér a kor irodalmi divatjától, kevesebb a csalódott, kesergő hangú vers. A halál gondolatát pedig mindössze két madrigál szövege veti fel.

***

Mosto életének utolsó éveit töltötte Báthory Zsigmond szolgálatában és utolsó madrigál könyvét írta Gyulafehérvárott. Éppen ezért úgy tekinthetjük azt, mint zeneszerzői pályafutásának koronáját, kiérett stílusának példatárát. Korának legmagasabbrendű udvari zenéjét tolmácsolta Erdélyben. És ennek igen nagy művelődéstörténeti jelentősége van. A madrigál ugyanis a korszak „nehéz", bizonyos értelemben vett arisztokratikus zenéje, melynek megértéséhez magasszintű zenei és irodalmi műveltség kellett. De e műveltséggel, mint ismeretes, a fejedelem maga és udvarának számos, Itáliát, Pádovát járt tagja is rendelkezett. Nem kevesebbet bizonyít ez, mint a hazai művelődés európai nívóját, kifinomult ízlését.[4] Európában ekkor a manierista költészet és a rafinált zene volt a divat. Hogy a „szinkron" nemcsak a tudomány, hanem a zene területén is létrejöhetett; annak, hogy nemcsak utolértük, de együtt is haladtunk a nyugati kultúrával, azt jelen esetben Báthory Zsigmondnak és G. B. Mostónak köszönhetjük. Báthorynak, aki rajongója volt az itáliai reneszánsznak és Mostónak, aki őt 21 madrigállal ajándékozta meg.[5] Az erdélyi fejedelmi udvar olasz „maestro di capella"-jában az itáliai reneszánsz egy számottevő mesterét kell látnunk; alkotásában, a gyulafehérvári madrigálokban pedig művészi érték tekintetében a század java termését.

[4] Ugyanerre a következtetésre jut Murányi Róbert Árpád: Magyarország éneklő ifjúsága. Magyar Zene 1973. 1. 77—84.: „a Nyugat-Európában megjelenő művek nyomtatásban vagy kéziratban egy évtizeden belül itt vannak Magyarországon". A jelen tanulmányomban szereplő olasz szerzők legtöbbje megtalálható hasonló jellegű, más gyűjteményeinkben is, pl. a brassói könyvtár 1575-beli katalógusában: Volumina musica; vö.: Dankanits Ádám: XVI. századi olvasmányok. Bukarest, Kriterion. 1974. 70. l.

[5] Mosto a következő sorokkal ajánlja madrigáljait bőkezű mecénásának, Báthory Zsigmondnak:

„Erdély Fejedelmének, Székelyföld Ispánjának, a Római Birodalom hercegének, Uramnak és legkegyesebb pártfogómnak. E madrigálok nagy részét parancsodra írtam a csodálatosan szép és termékeny Erdélyben. Nagyon is indokolt, hogy művem Fenséged nevére támaszkodva jelenjék meg, annál is inkább, mert az egész világon ismeretes milyen nagy pártfogója vagy a művészetnek: és csodálja, hogy ily fiatal korban a legkülönbözőbb tudományokban, nyelvekben ennyire jártas vagy. De leginkább nagy bátorságodat csodálja, melyről annyiszor tettél tanúságot. Fegyvert ragadva személyesen szálltál szembe az egyetemes kereszténység és katolikus egyház ellenségeivel. Ezt ma már az egész világ tudja és ámulva néz rád. De mindezeken kívül, szerzeményeimet azért is ajánlom Fenségednek, mert ezzel is bizonyítani kívánom, mily igazi és megbízható szolgája vagyok. Egyúttal hálámat is szeretném kifejezésre juttatni azért a rendkívüli nagy kegyért, mellyel engem kitüntetett, amikor az Udvari Kamarási ranggal ruházott fel. Fogadja Fenséged kis ajándékomat, bár tudom, hogy tökéletlenségük miatt nem méltók Hozzád. Szívemet is odaadva csókolom ruhád szegélyét és arra kérem az Istent, hogy sokáig tartson meg és vezesse szerencsésen utadat. Fenséged legalázatosabb és leghűségesebb szolgája G. B. Mosto. Velence, 1595. márc. 1." Mosto madrigálkötetéből eddig a következő kórusművek jelentek meg: Forrai Miklós: Öt évszázad kórusa Budapest, 1956. 123—131. l. Dolce cantava all'apparir del Sole... Pásztorének címen Korrigálásra szorul a 471. l. található megtévesztő utalása, mely forrásként a „Zeneműtárban fellelhető szólamokat" jelöli meg. Ott sosem volt. Az eredeti kiadásról készített modenai fotómásolataim és a Forrai által közölt átírás a birtokomban van. — A Zeneműkiadó 1969-ben három madrigált jelentetett meg közreadásomban: Lieta e contenta Irene. Al dolce mormorar, Quella candida mano. Az olasz szövegen kívül Szabó Miklós magyar fordítása is énekelhető.

P. ECKHARDT MÁRIA:

LISZT RÁKÓCZI-INDULÓJÁNAK KÉZIRATAI AZ ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁRBAN

„. . . midőn Liszt F. az előadás végeztével eltávozott, oly tapsvihar keletkezett, minőre még soha sem emlékszünk. Mindenki a „Rákócyt" kiáltotta s addig nem is szűnt meg a vihar, míg a nagy művész nem engedett e közkívánatnak. A mi ez induló eljátszását követé, az nem volt többé taps, az egy nemzet egekig ható megdicsőítése volt, melylyel nagy fiát a legelső kiválasztottak dicső trónusára emelte."[1]

Hogy a Rákóczi-induló a XIX. század második harmadától kezdve népszerű, kedvelt indulóból nemzeti szimbólummá vált, abban nem kis része volt Liszt Ferencnek is, aki magyarországi hangversenyein — a legkülönfélébb feldolgozásokban, mindig megújítva, továbbfejlesztve — gyakran tűzte műsorra és vitte diadalra. Másrészt e „reprezentáns nemzeti kompozíció"[2] épp azért foglalt el olyan jelentős helyet az előadóművész Liszt hazai repertoárjában, mert eljátszásával a művész hangsúlyozhatta nemzete iránti hűségét és odaadását.

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára négy különböző kéziratot is őriz Liszt Rákóczi-induló megzenésítéseiből, melyeknek egyike csak emléklap, a másik három azonban annál jelentősebb, forrás értékű dokumentum. A négy kézirat közül háromról (könyvtári jelzetük: Ms. mus. 16, 22 és 23) Gárdonyi Zoltán adott kiváló, tömör összefoglalást a Magyar Könyvszemlében.[3] A negyedik autográf (jelzete: Ms. mus. 5.829) sokáig egy vegyes hagyatéki anyag részeként, a többitől némileg szeparáltan volt nyilvántartva; tudomásunk szerint eddig kizárólag Somogyi Vilmos tett róla említést a Muzsika hasábjain.[4] Ismertetésére e tanulmány keretein belül kerül először sor.

A négy autográf közül csak kettőn található keltezés: az emléklapon (*„13 Janv. 1841 Bruxelles"*) és a hagyatéki anyagból származó verzión (*„Decembre 63. — Madonna del Rosario"* [Róma]). Gárdonyinak azonban sikerült a másik

[1] Liszt Ferenc zene-előadása. [Vezércikk Liszt 1865. aug. 29-i pesti koncertjéről.] Zenészeti Lapok 1865. aug. 31. 378. l.
[2] Szabolcsi Bence kifejezése.
[3] A Rákóczi-induló Liszt Ferenc három kéziratában. Magyar Könyvszemle 1972/1—2. sz., 32—37. l.
[4] S. V.: Liszt-dokumentumok nyomában. Muzsika 1961/10. sz., 6—8. l.

két kéziratot is elhelyeznie Liszt életművében, s említett cikke nyomán a továbbiakban mi is időrendben tudjuk ismertetni a Széchényi Könyvtár e négy rendkívüli értékű dokumentumát.

I. Az INDULÓ LISZT-FELDOLGOZÁSAI (Összefoglaló táblázat)

Mindenekelőtt foglaljuk össze, hogy hány féle Liszt-feldolgozásban ismeretes ez a „sorte Marseillaise aristocratique hongroise" („egy fajta magyar arisztokratikus Marseillaise").[5]

A világosabb áttekinthetőség kedvéért táblázatot állítottunk össze az ismert kéziratokról, ill. korabeli kiadásokról. E táblázatot követően részletesebben is kitérünk majd a különböző verziók legfontosabb adatainak ismertetésére.

Táblázatunk összeállításánál felhasználtuk Raabe, Searle és Milstejn Liszt-műjegyzékeinek adatait.[6] Az Országos Széchényi Könyvtár nevét rövidített alakjában (OSzK) adjuk meg. (A csillaggal jelölt három alábbi jegyzet a túloldalon levő táblázatra utal.)

* E hiányos könnyített verzióval áll rokonságban az OSZK Ms mus. 16. jelzetű, 1841-es keltezésű emléklapja, valamint — Gárdonyi közlése szerint — a berlini Deutsche Staatsbibliothek 8642. sz. töredéke is, melynek bizonyos részei már az 1847-es verzióig mutatnak előre.

** E két kiadványt a műjegyzékek közül egyedül Searle-é említi (244/15. sz., „Simplified version"). Példányaival mi nem találkoztunk.

*** Raabe szerint a kétzongorás átirat vlsz. nem Liszttől származik. Ez a megállapítás alighanem téves. Az 1936-os budapesti Liszt-emlékkiállítás katalógusában szerepel egy „Rákóczi-induló két zongorára. Eredeti kézirat."[7] Hogy az akkoriban gr. Zichy Jánosné tulajdonát képező autográf ma hol található, azt sajnos nem tudjuk. — Liszt maga is említi egyik levelében, hogy dolgozott az induló kétzongorás kiadásán.[8] A kétzongorás, nyolckezes átirat azonban — amely szintán 1871-ben Schubertnél jelent meg — valóban más személy: August Horn munkája. Ezért táblázatunkba nem vettük fel.

II. A NYOMTATOTT KIADÁSOK. KAPCSOLATUK AZ OSZK KÉZIRATAIVAL

A. Az 1874-es kiadás

Nyomtatásban Liszt Rákóczi-indulója először *1847-ben, a „Magyar rhapsodiák — Rapsodies[!] hongroises pour Piano seul"* c. sorozat *6. füzeteként* jelent meg. Kiadója: „Vienne, chez Veuve Haslinger et Fils".[9] E kiadvány

[5] Liszt saját kifejezése. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, publ. par Daniel Ollivier. Paris 1933, Grasset. 1. köt. 350. l. — Magyarul: Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai. Bp. 1959, Zeneműkiadó. 1. köt. 130. l.

[6] Felix Raabe műjegyzéke apjának, Peter Raabenak „Liszts Schaffen" c. könyvében. Stuttgart—Berlin 1931. Cotta. A könyv reprintje, pótlásokkal: Tutzing 1968, Schneider. — Humphrey Searle műjegyzéke a Grove's Dictionary of Music and Musicians V. köt. 263—316. lapján. London 1954, Macmillan. — Jakov Iszakovics Milstejn műjegyzéke „F. Liszt" c. monográfiájának 2. kötetében. Moszkva 1956, Goszudarsztvennoje Muzikalnoje Izdatylesztvo. Magyarul: Bp. 1964, Zeneműkiadó.

[7] Bartha Dénes: Liszt Ferenc emlékkiállítás. Leíró lajstrom. Bp. 1936. A mű a katalógus 76. száma.

[8] La Mara: Franz Liszt's Briefe. 6. Bd. Leipzig 1902, Breitkopf — Härtel. 264.sz., 287. l.

[9] Társkiadók: „Londres, chez Beale — Addison: Pesth, chez J. Treichlinger; Paris, chez B. Latte." Lemezszám: 10.206. Egy példánya az OSZK-ban Mus. pr. 7.612 jelzeten.

Raabe jegyzék-szám	Kézirat	Nyomtatott kiadás
	[1823: sajtóadat az induló fantáziaszerű előadásáról. Zenei anyaga nem maradt fenn.]	
[önálló száma nincs; tévesen 106/15b-nél említik]	*1839/40: zongorára* Autográf: OSZK Ms. mus. 22. a) nehéz verzió — teljes b) könnyített verzió — hiányos*	[a cenzúra tilalma miatt nem jelent meg]
R. 105b/13	*1847: zongorára* Autográf: OSZK Ms. mus. 23. csak nehéz verzió Nyomtatvány, Liszt-korrektúrákkal: Weimar Ms J 10/9 nehéz és könnyű verzió	*1847: „Magyar rhapsodiák" 6. füz.* Haslinger, Wien nehéz és könnyű verzió
[önálló száma nincs; a reprint 106/15-nél említi]	?	*1851: „Edition populaire" zongorára* Kistner, Leipzig Richault, Paris [u. a. 1852: „Comorn, Marche de Rakoczy" Wessel, Ashdown Schuberth, Leipzig**]
R. 106/15a	*1853: zongorára* Autográf: Weimar Ms. J 9/8	*1853: „Ungarische Rhapsodien — Rhapsodies hongroises, Nr. XV."* Schlesinger, Berlin.
[a jegyzékben nem szerepel]	*1863: zenekari verzió, zongorakivonat. Első megfogalmazás.* Autográf: OSzK Ms. mus. 5.829 — hiányos	
R. 439	*1865: zenekari verzió* Vázlatok, autográf: Weimar Ms. P 11. Másolt nyomdai kézirat: Weimar Ms. P. 10.	*1871: „Rakoczy-Marsch für grosses Orchester"* Schuberth, Leipzig
R. 106/15b	*18??: zenekari verzió, zongorakivonat. Végleges megfogalmazás.* 2 db másolat: Weimar Ms. U 19a, Ms. U 73. *18??: zenekari verzió, könnyített zongorakivonat.* Másolat: Weimar Ms. U 19b.	*1871: „R.-M. f. g. O. Ed. für Pianoforte zu zwei Händen"* Schuberth, Leipzig *1871: „R.-M. f. g. O. Ed. für Pianoforte erleichtert"* Schuberth, Leipzig
[önálló száma nincs; 106/15b-nél említik] R. 310	*1865 v. 1870: zenekari verzió, négykezes zongorakivonat.* Autográf: 1931-ben R. Burmeister tulajd. (Raabe adata) 2 db másolat: Weimar Ms. V 12, 13	*1871: „R.-M. f. g. O. Ed. für für Pianoforte zu vier Händen"* Schuberth, Leipzig
[önálló száma nincs; 439-nél említik]	?	*1871: „R.—M. f. g. O. Ed. für 2 Pianoforte zu vier den"***

ajánlása azonban világosan utal rá, hogy Liszt már jóval 1847 előtt is feldolgozta ezt a közkedvelt nemzeti dallamot:

„Honfitársimnak Gróf Festetits Leo, Augusz Antal, Báró Bánfy Pál, Gróf Teleky Domokos, Nyáry Pál, Eckstein Rudólf uraknak, hálás-lovagiemlékül Pesten tőltött 1840 évi Január hónapra."

Ez az ajánlás a felnőtt Liszt első magyar hangversenykörútjára emlékeztet, 1839/40 fordulóján. A Rákóczi-induló feldolgozása már az 1839. dec. 20-i pozsonyi koncerten is nagy sikert aratott,[10] de talán még ennél is nagyobb hatást gyakorolt Pesten, 1840. jan. 4-én a Nemzeti Színházban összegyűlt ünneplő közönségre, azon az emlékezetes hangversenyen, amikor a fenti ajánlásban felsorolt magyar főurak a nemzet nevében díszkardot nyújtottak át a hazalátogató művésznek.[11]

Már Liszt gyermekéveiből is van adatunk a Rákóczi-induló fantáziaszerű előadásáról. Egy 1823-as kritikából idézünk: „Május 19kén 1823 egy estvéli mulatságban számos jó barátok körében (ahol a redactor maga is jelen volt) eljátszotta a jeles fortepiano játszó Liszt Ferentz nemcsak a maga tulajdon fantáziájit a legnagyobb könnyüséggel és készséggel, hanem a musika esmérők legnagyobb bámulására Weber C. M. Capricciosoját is op. 12. prestissimo tempoban a papirosról leolvasta, azután játszotta az ifju müvész Reinthaller variatiójit G-ből... Ezen víg estvéli mulatságot befejezte az esmeretes *Rákótzi*-marsával és *Csermáknak, Lavottának* és *Biharinak Mohaupt Ágoston* által kiadott Magyarjaival, belekevervén a maga kellemetes Fantáziájit, mindnyájoknak tökéletes bámulására."[12]

Ez a gyermekkori előadás valószínűleg teljesen rögtönzött volt. Hangjegyes lejegyzése éppúgy, mint az említett Csermák-, Lavotta-, Bihari-feldolgozásoké, nem maradt fenn. 1839/40-ben azonban Liszt már egy határozottan kialakult, sőt írásban is rögzített letétet játszott. Erről tanúskodik a következő, Tobias Haslinger bécsi zeneműkiadóhoz intézett levél, mely 1840. jan. 1-én, Pesten kelt:

„Lieber Tobias,

Ich expediere Ihnen mit Post die Correctur der ungarischen Melodien — und bitte Sie tausendmal um Verzeihung noch neuere (das heisst 3) hinzuzufügen. Es muss halt so sein. Um aber dass Sie gleich die Sache publiziren können so rathe ich ihnen den Rákoczi Marsch sobald als möglich einzeln heraus zu geben — mit diesem Titel — Rákóczy Marsch — fürs Pianoforte gesetzt von F. Liszt, bis jetzt sind 10 Melodien — bis übermorgen schicke ich ihnen noch zwei andere. — Das kleine Werk wird vollständiger so —, und übrigens sind diese letzteren Melodien die besten — ..."[13]

[10] Ld. Liszt 1839. dec. 25-én kelt beszámolóját. Corr. Liszt — d'Agoult, 1. köt. 340. l. Magyarul: Hankiss I. köt. 126. l..

[11] Liszt részletes beszámolója 1840. jan. 6-i levelében: Corr. Liszt — d'Agoult, 1. köt. 350—352. l. Magyarul: Hankiss 1. köt. 130—132. l.

[12] Tudományos Gyűjtemény, 1823. VII. 122—123. l. — Idézi Legány Dezső: A magyar zene krónikája. Bp. 1962, Zeneműkiadó. 187. sz., 262. l.

[13] „Kedves Tóbiás! Postán továbbítom Önnek a Magyar dallok korrektúráját — és ezerszer kérem bocsánatát, hogy még újabbakat (azaz 3-at) csatoltam hozzájuk. Ennek bizony így kell lennie. Hogy azonban a dolgot mindjárt publikálni tudja, azt tanácsolom önnek, hogy a Rákoczi Indulót mihelyt lehetséges, adja ki különállóan — a következő címmel: — Rákoczy Induló — zongorára alkalmazta Liszt F., eddig 10 dallam van — holnaputánig még két másikat is küldök. — A kis mű így teljesebb lesz, — és egyébként ezek az utóbbi dallamok a legjobbak — ..." — A levelet ld. Prahács Margit: Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886 c. kiadványában. Bp. 1968, Akad. Kiadó, 8. sz., 48. l.

Haslinger azonban nem jelentethette meg a Rákóczi-indulót, mert nem sikerült hozzá megkapnia a cenzúra engedélyét. Liszt erről a következőképpen számol be d'Agoult grófnénak 1840. jan. 23-án, Pozsonyból írt levelében: „La censure a défendu l'impression du *Rakoczy Marsch* (telle que je l'ai jouée à mes concerts de Presb[o]urg et de Pesth). Remarquez qu'il n'y avait ni épigraphe, ni paroles quelconques si ce n'est f. p!!!"[14]

Amikor 1847-ben végre megjelenhetett a Rákóczi-induló, már nem az a verzió került kinyomtatásra, amelyet a cenzúra 1840 januárjában betiltott. Hogy ma mégis pontosan tudjuk, milyen volt ez a korai feldolgozás, azt annak köszönhetjük, hogy fennmaradt az eredeti kézirat. Mint azt Gárdonyi említett cikkében meggyőzően bizonyította, az Országos Széchényi Könyvtár Ms. mus. 22 jelzetű kézirata ez a korai verzió, mely nyomtatásban azóta sem jelent meg. Érvelésében Gárdonyi kitért a kompozíció zenei stílusára, a zongora virtuóz lehetőségeit némelykor szinte öncélúan kihasználó letétre, amely jellemző Liszt ekkori játékmódjára. Cikkének illusztrációjaként közli az autográf 4[recto]-jának hasonmását, melynek aljára Liszt egy címet jegyzett: „*Graben — 1122.*" Ez a Diabelli (volt Pennauer) zeneműkiadó cég bécsi címe. (Érdekes ellentmondás, hogy Liszt — mint azt leveléből láttuk — Haslingernek ajánlotta fel kiadásra a kompozíciót, ugyanakkor a kéziratra más kiadó címét írta fel!) — Gárdonyi végül megvizsgálja a kézirat papírját és az írás milyenségét is, melyet egybevetve más, bizonyítottan 1839/40 fordulójáról származó Liszt-autográffal, szinte bizonyosra vehetjük, hogy az Ms. mus. 22 is ebből az időszakból származik. — Kéziratunkban egyébként egy könnyített változat töredéke is szerepel.

Ugyancsak az Országos Széchényi Könyvtár tulajdonában van annak a letétnek az autográfja, amely 1874-ben megjelent. (Könyvtári jelzete: Ms. mus. 23.) Ez a verzió jelentősen eltér a kiadatlan első megfogalmazástól. Az 1847-es első kiadás egy könnyített változatot is tartalmaz, „Ungarische National-Melodie. (Erleichtert)" címmel, ez azonban kéziratunkban nem szerepel.

B) Az 1851-es kiadás

Egy másfajta könnyű letétet jelentetett meg Liszt 1851-ben, a lipcsei Kistner kiadónál („Marche de Rakoczy. Edition populaire pour piano par Ft. Liszt." Társkiadó: „Paris, chez S. Richault".)[15] E kiadásról — Gárdonyi adatai nyomán — a Raabe-jegyzék reprintje ad híradást.[16] Erre az 1851-es lipcsei, ill. párizsi kiadásra vonatkozik Liszt egyik — 1851. júl. 10-én kelt — levele is, amelynek eredetijét az OSzK Kézirattára őrzi.[17] Az „Edition populaire" eredeti kéziratának hollétéről nincs tudomásunk.

[14] „A cenzúra betiltotta a Rákóczi-induló nyomását (abban a formában, ahogy pozsonyi és pesti hangversenyeimen játszottam). Megjegyzendő, hogy nem volt rajta sem felírás, sem semmiféle szöveg, hacsak a f-t és p-t annak nem vesszük!!!" Corr. Liszt — d'Agoult, 1. köt. 363. l. Magyarul: Hankiss 1. köt. 136. l., a „hacsak. . . " kezdetű rész elhagyásával.

[15] Lemezszáma: 1801. Egy példánya az OSZK-ban Mus. pr. 2433 jelzeten.

[16] Ld. 6. jegyz. Az „Edition populaire"-re vonatkozó megjegyzés a 46 lapnyi pótlás 11. lapján található.

[17] Címzettje: Julius Kistner. Liszt értesíti a kiadót a Rákóczi-induló korrektúráinak elküldéséről, s kéri, hogy egy párizsi kiadással kapcsolatos intézkedése miatt Kistner csak októberben jelentesse meg a művet. Prahács: Franz Liszt. Briefe. . . 43. sz. 73. l.

C) Az 1853-as kiadás

Liszt Rákóczi-induló feldolgozásai közül az a verzió vált leginkább ismertté, amely 1853-ban, a Magyar rapszódiák (Ungarische Rhapsodien — Rhapsodies hongroises") sorozat 15. darabjaként jelent meg. Liszt e népszerű sorozatának (Raabe-jegyzék 106) több kompozíciója a Magyar Dallok — Magyar Rhapsodiák (Raabe 105) egyes darabjainak alapos átdolgozása révén jött létre. A XV. magyar rapszódia: a Rákóczi-induló is — amelyet ebben az újabb alakjában elsőként a berlini Schlesinger kiadó publikált[18] — jelentősen eltér az addigi kéziratos és nyomtatott verzióktól. Ez a kiadvány szolgált mind a régi, mind pedig az új magyar Liszt-összkiadásban a publikáció alapjául.[19] Eredeti kézirata — mint ezt Raabe műjegyzéke 106/15a számon közli — a weimari Liszt-gyűjteményben van. Itt kell megjegyeznünk, hogy Raabe bizonyára Ms. mus. 22 jelzetű kéziratunkra gondolhatott, amikor ugyanennél a számnál „Urschrift einer abweichenden Fass. im U.N.M." megjelöléssel utalt a Széchényi Könyvtár egyik dokumentumára.[20] Gárdonyi fenti megállapításai nyomán azonban úgy látjuk, hogy indokolatlan épp azt a kéziratot, amely az összes nyomtatásban megjelent verziónál korábban keletkezett, a későbbi sorozatnál említeni.

D) Az 1871-es kiadások

Jóval később — a Liszt-irodalom eddigi közlései szerint 1865-ben, valójában azonban legalább két évvel korábban — Liszt zenekarra is feldolgozta a Rákóczi-indulót (Raabe-jegyzék 439). A lipcsei Schuberth kiadó 1871-ben jelentette meg a partitúráját, a zenekari szólamanyagot, a 2- és 4-kezes, a 2 zongorás 4- és 8-kezes, valamint egy könnyített zongorakivonatot. A zenekari verziót egyébként már 1865 augusztusában bemutatták Pesten, mint erről maga Liszt is beszámol egyik levelében Agnes Street-Klindworth-nek: „Le 15 Août a eu lieu la première exécution de l'Elisabeth et le 22 la seconde. Dans l'entretemps le 17 a eu lieu le concert des compositeurs hongrois: Erkel, Mossonyi, Volkmann etc., auquel j'ai dirigé ma Symphonie du Dante ... et ma nouvelle version pour orchestre de la Marche de Rakoczy."[21]

Hogy mért késlekedett az új, az eddigiektől a legnagyobb mértékben eltérő Rákóczi-verzió megjelenése, arra nézve ismét a Liszt-levelezésben kapunk eligazítást, egy 1871. aug. 25-én kelt, Langer Viktorhoz intézett levélben: „So lange Berlioz lebte — der mir seinen ‚Rákoczy' in der Symphonie ‚Faust's Verdammung' widmete, ... wollte ich mit meiner Orchester-*Version*

[18] Lemezszáma: S. 4092. Egy példánya az OSZK-ban, Mus. pr. 2444/15 jelzeten.
[19] Liszt Ferenc zeneművei. II/12. Leipzig 1926[?], Breitkopf — Härtel; ill. Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. 1/4 Hrsg. von Zoltán Gárdonyi — István Szelényi. Bp. 1973, Editio Musica.
[20] „Egy eltérő letét autográfja a Magyar Nemzeti Múzeumban." Az OSZK a Raabe-jegyzék megjelenésekor a Nemzeti Múzeumhoz tartozott.
[21] „Augusztus 15-én volt az Erzsébet első előadása, és 22-én a második. Közben 17-én volt a magyar zeneszerzők: Erkel, Mossonyi[!], Volkmann stb. hangversenye, amelyen Dante-szimfóniámat ... és a Rakoczy Indulóból készített új zenekari verziómat vezényeltem." La Mara: Franz Liszt's Briefe. 3. Bd. Leipzig 1894, Breitkopf—Härtel. 109. sz. 183—184. l.

nicht vorrücken: nichtsdestoweniger darf man mich keiner Vernachlässigung darin zeihen".[22]

Műjegyzékében Raabe a zenekari verzió négykezes zongorakivonatának önálló számot adott (310), míg a kétkezes zongorakivonatot — szerintünk meglehetősen indokolatlanul — a XV. magyar rapszódia variánsának fogja fel, és 106/15b számon tartja nyilván. Pedig Liszt az 1871-es Schuberth-kiadványok mindegyikének címlapján feltünteti: „Rákóczy Marsch für grosses Orchester", és a zongorakivonatnál sem utal a XV. magyar rapszódiára. A feldolgozásmód teljesen újszerű, önálló. — Érdekes, hogy a 106/15b számnál Raabe említ egy, az Országos Széchényi Könyvtár birtokában levő autográfot, pedig az Ms. mus 5.829 jelzetű kézirat, a zenekari verzió kétkezes zongorakivonatának 1863-ból datált első megfogalmazása csak 1958-ban került a gyűjteménybe. Az egykor Augusz Antal tulajdonát képező kottát — sok egyéb értékes dokumentummal: levelekkel, Liszt-vonatkozású okmányokkal, szövegkönyvekkel stb. együtt — Schell József adta el az OSzK-nak, tehát 1931-ben, Raabe műjegyzékének összeállításakor még nem volt köztulajdonban.[23] Sőt, ha Raabe egyáltalán tudott volna e kézirat létezéséről, akkor a kompozíció keletkezésének dátumát is helyesen határozhatta volna meg: a kéziraton ugyanis világosan olvasható az 1863-as évszám. (Ld. az utolsó lap facsimilejét· 8. kottapélda). — A zenekari verzió zongorakivonatából az OSzK egyéb kézirattal nem rendelkezik.

Megemlítjük még, hogy a zenekari verzió partitúrájának, 2- és 4-kezes zongorakivonatának, valamint a könnyített 2-kezes kivonatnak részben autográfjai, részben Liszt által hitelesített másolatai a weimari Liszt-gyűjteményben találhatók. Ezek közül azonban egynek sincs olyan korai keltezése, mint az Országos Széchenyi Könyvtár kéziratának.[24]

III. AZ OSZK KÉZIRATAI

Ms. mus. 22

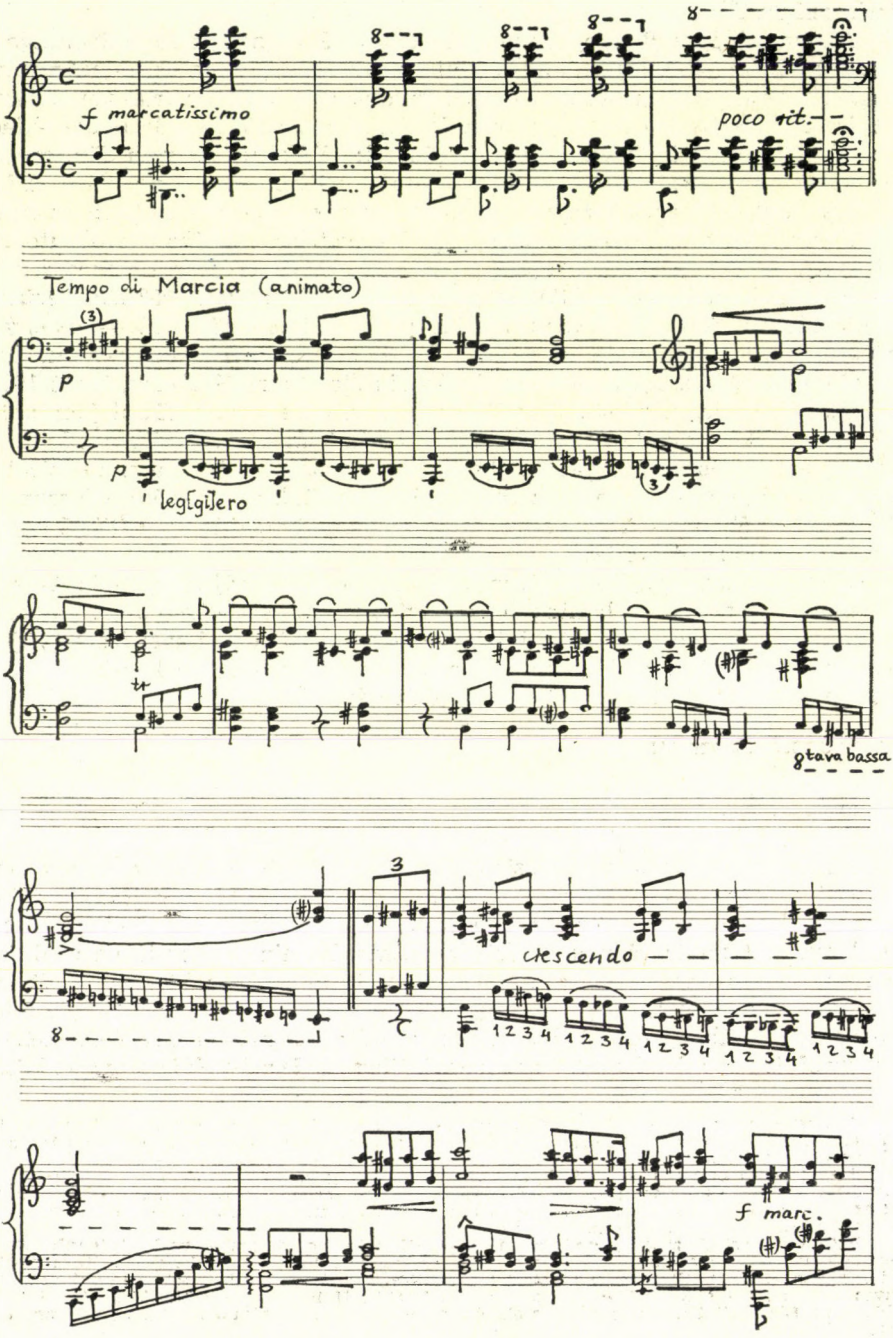
Az Ms. mus. 22 jelzetű kéziraton nemcsak keltezés, de szerzőnév sem szerepel. Külön címlapja nincs. A 27,5×40 cm méretű, összesen 4 fólióból álló kézirat 1. lapjára, a mű kezdete fölé a szerző a következő címet írta: *„Rakozy Marsch"*. Az autográfnak eredeti lapszámozása nincs. Az utólagos könyvtári gépfoliálás viszont téves; a restaurálás (1972) során a kézirat fólióit helyes sorrendben kötötték egybe, s így a foliálás 1-4-2-3 lett. Az 1-4-2 fólión és a 3^{recto} első sorában foglal helyet a nehéz letét; a 3^{r} második sorában kezdődik egy *„leichtere Version"* (Liszt ezt eredetileg *„andere"*-nek írta, majd *„leich-*

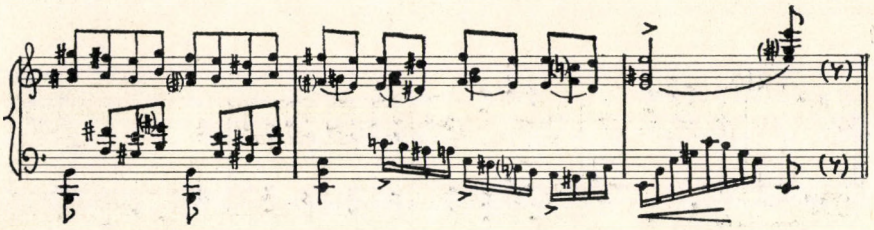
[22] „Míg Berlioz élt — aki nekem ajánlotta ‚Rákoczy'-ját a ‚Faust elkárhozása' szimfóniában, ... nem akartam előlépni az én zenekari *verziómmal:* mindazonáltal nem vádolhatnak hanyagsággal emiatt." Prahács: Franz Liszt. Briefe ... 216. sz. 150. l.

[23] Az 1936-os budapesti emlékkiállításon Schell-Sigray Klára grófnő tulajdonából bemutattak egy Rákóczi-kéziratot (ld. a 7. jegyz.-ben említett katalógus 82. számát). Ez valószínűleg azonos az OSZK Ms. mus. 5.829 jelzetű autográfjával, amely azonban — a katalógus állításával ellentétben — nem nyomdai kézirat.

[24] A weimari Liszt-gyűjteményt ma a Nationale Forschungs- und Gedennkstätten, Geothe-Schiller Archiv őrzi. A zenekari verzió vázlata (Ms. P 11) keltezetlen; a partitúra nyomdai kézirata (Ms. P. 10) másolat: „Carl Götze, Weimar, Mitte Juli, 1865". (Boronkay Antal szíves közlése.) — A különféle zongorakivonatok (Ms. U 19a, 73, 19b; Ms. V 12, 13 — ld. a táblázatot) Liszt által átnézett másolatok, és keltezést nem tartalmaznak. (Sulyok Imre szíves közlése.)

1


f marcatissimo
poco rit.
Tempo di Marcia (animato)
p
leg[gi]ero
tr
8tava bassa
crescendo
f marc.



tere"-re javította). Az egykori hibás kötésre nyilván az adott okot, hogy a barna tintával írt kéziratban az egyes zenei részek kezdeténél idegen kéz írásával vörösbarna ceruzás római számozás található, amely a részek sorrendjét értelmetlenül megzavarja.

A kéziratban első helyen szereplő nehéz letétből három jellegzetes, hosszabb részletet közlünk, hiszen a Rákóczi-indulónak ez a kiadatlan, feltehetőleg legkorábbi írásban is lejegyzett Liszt-feldolgozása erősen eltér mindazoktól a változatoktól, amelyek később nyomtatásban is megjelentek.[25]

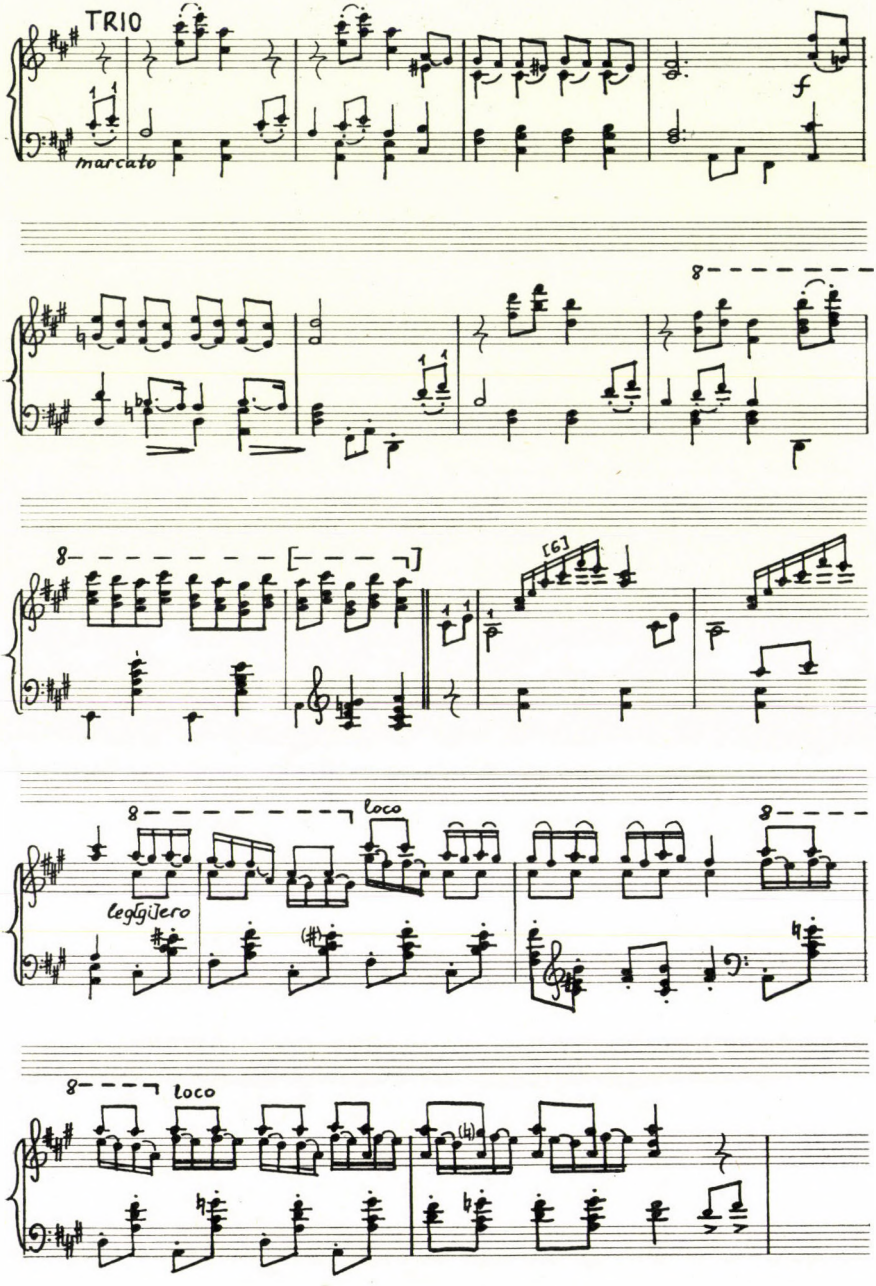
Az első közölt részlet a mű bevezetése, s a Marcia-téma kétszeri, különbözőképpen feldolgozott bemutatása (1—21. ütem, 1. kottapélda, a 168—9. lapon.)

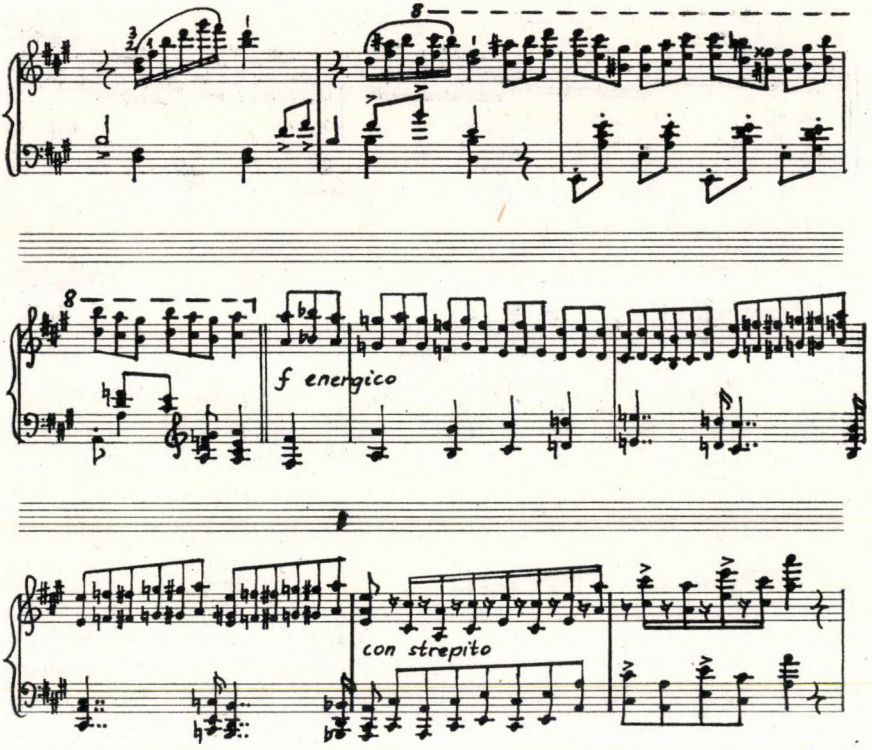
A Trió témája először egyszerű feldolgozásban, majd díszesebben variálva jelenik meg. Középső szakasza a két kéz ellenmozgásával indul. Nem hiányzanak a kromatikus menetek sem. (45—69. ütem, 2. kottapélda, a 170—171. lapon.)

A darab legvirtuózabb megoldásai a Marcia visszatérésénél találhatók. A visszatérésből az induló középső és záró szakaszát, valamint a hozzá csatlakozó kódát mutatjuk be. (101—138. ütem, 3. kottapélda, a 171—173. lapon.)

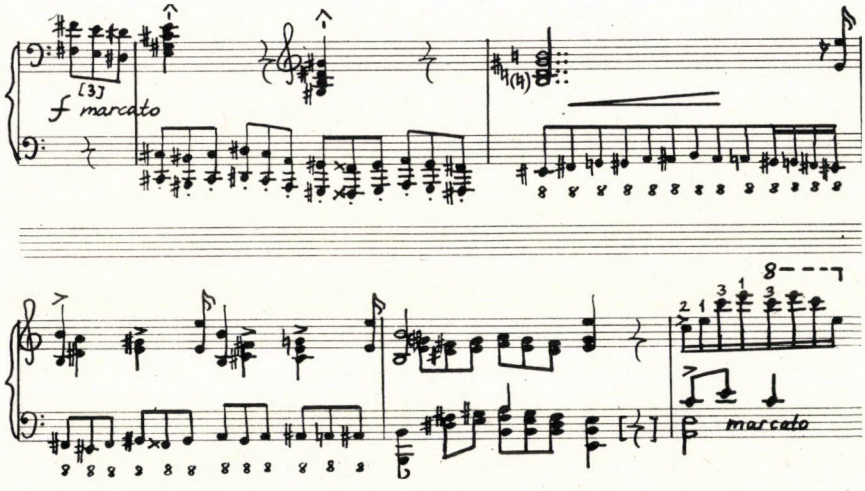
A könnyített verzió befejezetlen, bár talán többnek kell tekintenünk, mint pusztán töredéknek. Szerepel benne a teljes „Marcia" (ezt az elnevezést egyébként Liszt magában a kéziratban nem írja ki), valamint a Trió első 10 üteme. Bizonyos utalások a folytatásra is vannak, bár ezek nem egészen egyértelműek. Úgy látszik, Liszt először egyszerűen meg akarta ismételtetni a Trió első részét, mert a leírt 10 ütem végén ismétlőjel van. Később variált ismétlésre gondolt: a leírt ütemek befejezéséhez ∅ *vi*-jelzést írt, amelynek megfelelője *-de*, a nehéz változat Triójának kezdeténél található, és 10 ütem erejéig tart. (Ld. 2. kottapéldánk 45—54. ütemeit.) Nincs azonban semmiféle jelzés, utalás arra nézve, hogy miként képzelte volna el Liszt a Trió középső szakaszát. A Trió befejezése talán megegyezett volna annak első 10 ütemével: ezt onnan következtethetjük, hogy ezek az ütemek római számozást kaptak (I-től X-ig), amit Liszt mindig olyankor alkalmaz, ha valamely rész visszatérésekor nem óhajtja hangról hangra kiírni az azonosan ismétlődő ütemeket.

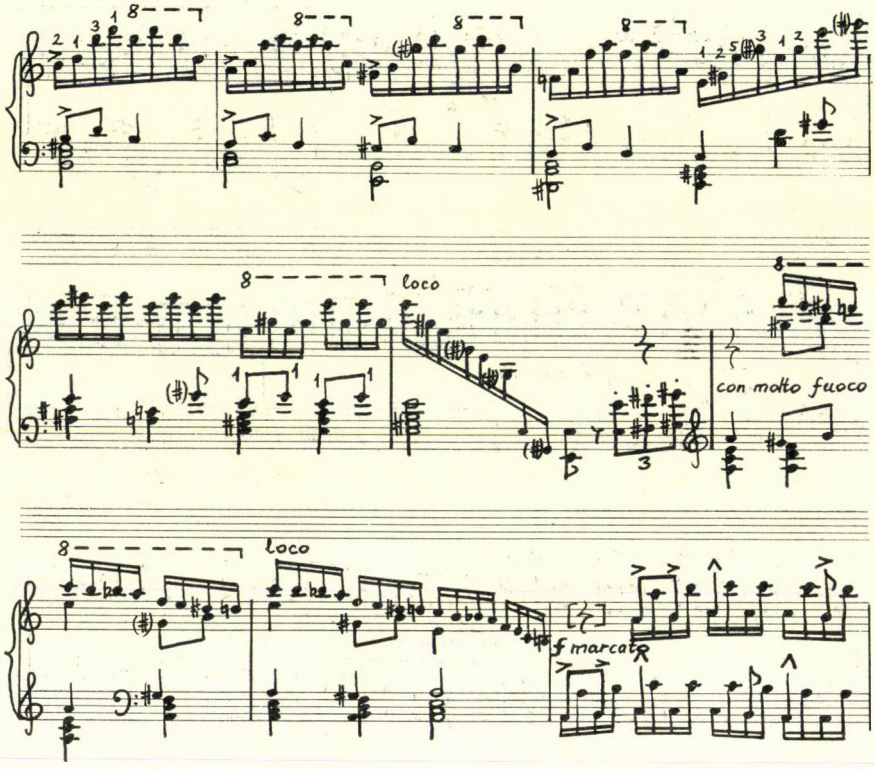
[25] A teljes mű közlésére terjedelmi problémák miatt nem kerül most sor. A Studia Musicologica 1976-os kötetében az egész kompozíció meg fog jelenni.

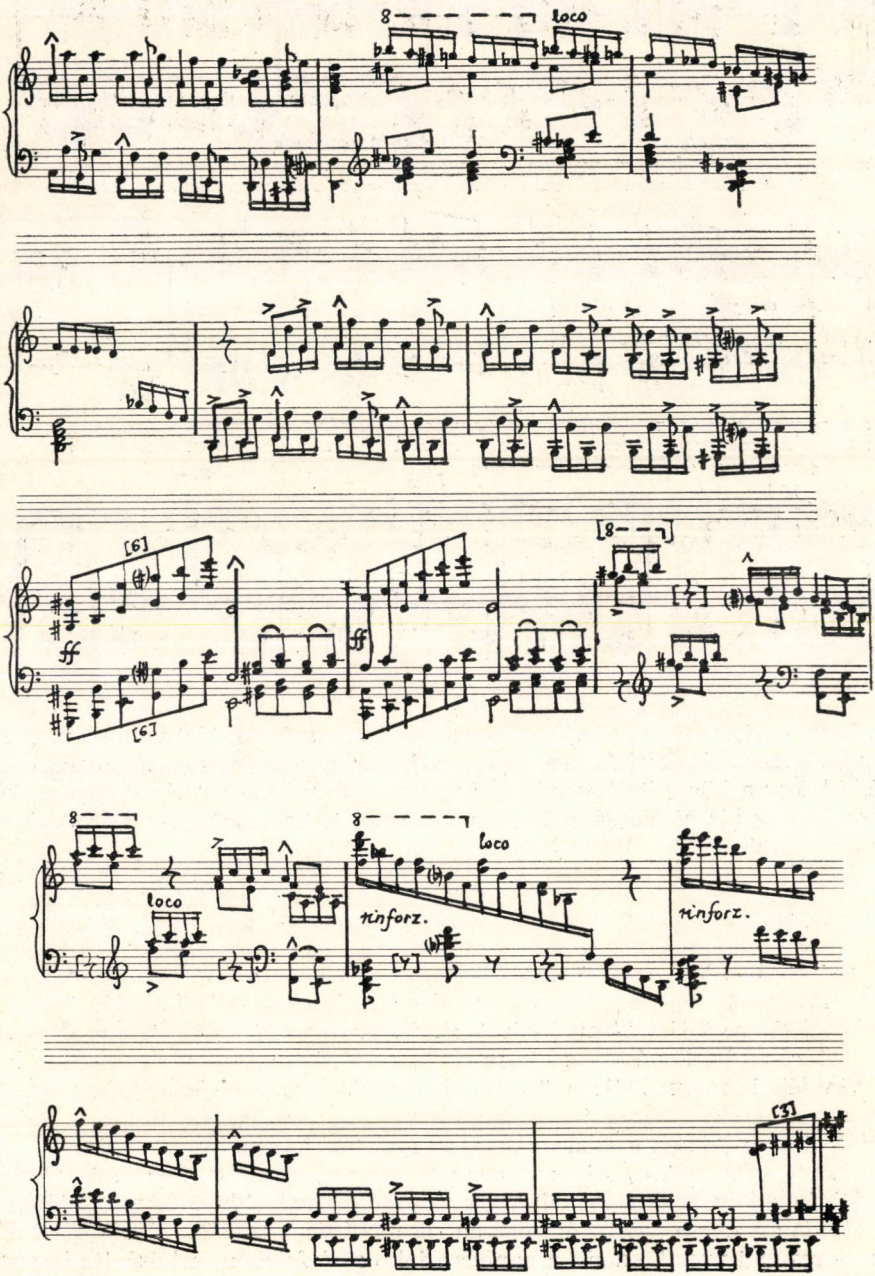

TRIO
marcato
f
8
8
[G]
8
leggiero
loco
8
8
loco

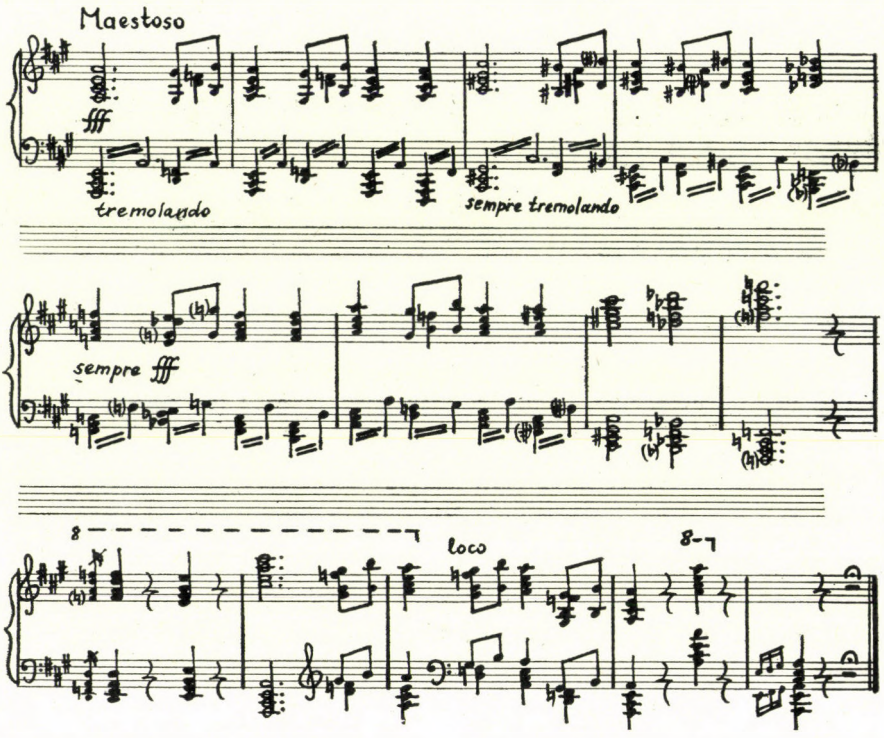


3




loco
con molto fuoco
loco
f marcato


8
loco
[6]
ff
[8]
loco
rinforz.
rinforz.
[3]

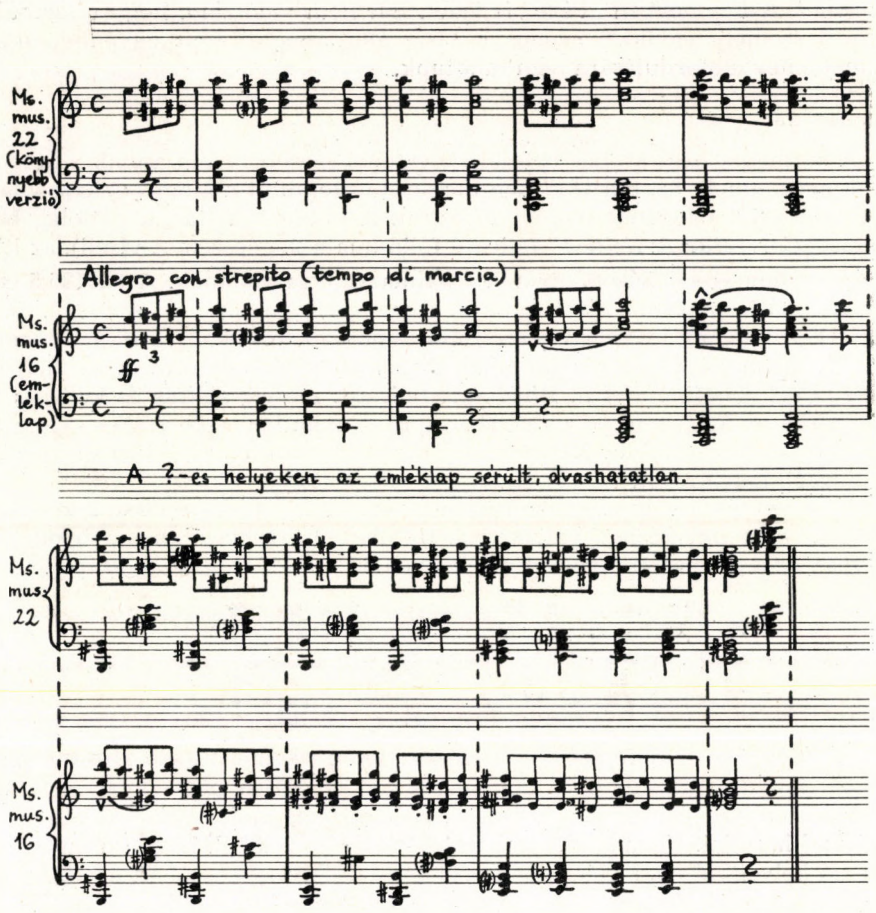


Nem tudjuk azt sem, vajon átvezetéssel vagy anélkül tért volna-e vissza a Marcia, s eredeti alakjában-e, vagy variálva; a befejezésnél kódával, vagy anélkül. Így a könnyített verzióról kapott képünk hiányos. Az egyszerű feldolgozás egy kis részletét, a Marcia kezdetét 4. kottapéldánk felső sorában fogjuk bemutatni.

Ms. mus. 16

Időrendben Ms. mus. 16 jelzetű töredékünk következik. Ez a Marcia első 8 ütemét (tehát legjellegzetesebb részét) tartalmazza egyetlen, 25×33,5 cm méretű fólió rectóján. Tempófelirata: *„Allegro con strepito (tempo di marcia)"*. Gárdonyi feltevését az Ms. mus. 22 korai datálására vonatkozólag ez a kis töredék is megerősíti: a 8 ütem harmonizálása, letétje az Ms. mus. 22 *„leichtere Version"*-jával szinte hangról hangra megegyezik. (Ld. a 4. kottapéldát.) Már pedig ez a kézirat — épp emléklap jellege miatt — datált: *„13 Janv. 1841 / Bruxelles / FLiszt / pour Monsieur / Felix Bogaert"*. A későbbi verziók közül egyiknél sem találtunk az induló-téma ehhez hasonló letétjére.

A kis emléklap egyébként erősen sérült; égés — de legalábbis kormolódás — nyomai mutatkoznak a papírlap jobb alsó felében, a középtől kezdve. Liszt aláírását csak a lendületes F kezdőbetűből és néhány vonástöredékből



lehet sejteni. A hangjegyes anyagban is csonkulás észlelhető.[26] A kézirat további romlását a laminálás teszi elkerülhetővé. (4. kottapélda.)

Az ajánlással kapcsolatosan közelebbi adatokat nem sikerült kideríteniink. Közismert, hogy Liszt 1841 januárjában Brüsszelben hangversenyezett; ekkor állt szolgálatába titkárként Belloni. Felix Bogaert személyét azonban megbízhatóan nem lehetett azonosítani. A következő — meglehetősen hézagos — adatokra bukkantunk: Frantisek Pazdirek „Universal-Handbuch der Musikliteratur"-jának[27] II. kötetében szerepel egy „Bogaert Vanden P. C. F." nevű zeneszerző, akinek számos orgonadarabját adták ki nyomtatásban. Nincs kizárva, hogy ez a zeneszerző, akinek nevében az F. kezdőbetű Félix is lehet, azonos azzal a „Bogaerts P . . . C . . . C . . ." nevű zeneíróval, aki François Joseph Fétis „Biographie universelle des musiciens"-jének I. kötetében jele-

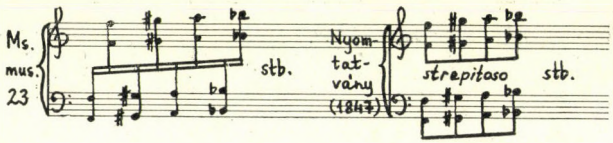
[26] Az emléklap valószínűleg 1956-ban sérült meg.
[27] Wien, 1904—10.

nik meg.[28] A P a névben „Père" is lehet. Bár nem valószínű, hogy e személy (vagy 2 személy egyike?) azonos a Liszt által megnevezett egyénnel, más nyomot e név előfordulására nem találtunk.

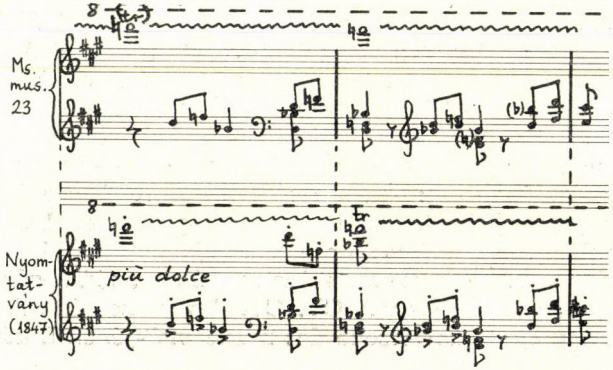
Ms. mus. 23

A harmadik kézirat, bár befejező üteménél szerepel rajta annak a kiadónak a neve, amely azután 1847-ben megjelentette, mint a Magyar rhapsodiák 6. füzetét, aligha lehetett nyomdai kézirat. A számos javítás, a pótlólag beiktatott *„Correctur A. Seite 1"* feliratú fólió (ma a 2. gépszámot viseli), az itt-ott csak számozással jelzett ütemek fogalmazványra vallanak. A 32×25,5 cm méretű, álló formátumú kéziraton sem szerzőnév, sem cím nem szerepel. Sajnos, a kéziratpapír lényegesen rosszabb minőségű, töredezésre hajlamosabb, mint az Ms. mus. 22-é volt; így hiányzik az utolsó, 8. fólió sarka is, melyen a *„Bey Carl Hasl[inger] / in Rhodaun"* feliratot esetleg aláírás és keltezés is kiegészíthette. Ezen túlmenően néhány apró — nem lényegbe vágó — eltérésre is bukkantunk, amikor kéziratunkat egybevetettük az 1847-ben megjelent Haslinger-kiadvánnyal.

A bevezetés 9—10. ütemében pl. a kromatikus oktávmenetek a kéziratban a jobb és bal kézben váltakozva, tizenhatod értékben, míg a nyomtatványban oktáv unisono, nyolcad értékekben szólalnak meg. (5. kottapélda.)

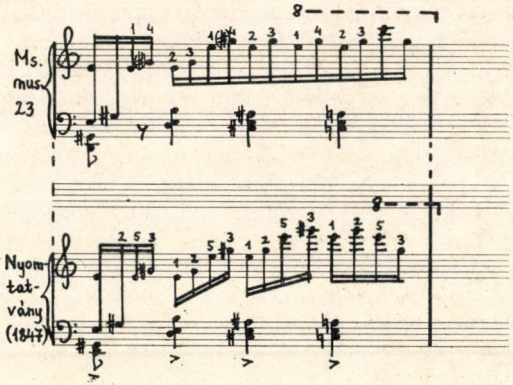


A Trióban a témafejnél egy következetesen végigvitt apró ritmusértékeltérést találunk (a súlyos dallamhangok a kéziratban negyed, a nyomtatványban nyolcad értékűek.) A Trió 5. ütemében a kéziratból hiányoznak a bal kéz *d* hangjai. Ugyancsak elmaradt — talán sietségből, hiszen a megelőző hasonló helyeknél nem hiányzik — néhány hangnyi ellenszólam a jobb kézben a Trió vége felé, a visszatérést előkészítő átvezető résznél. (6. kottapélda.)



[28] Paris, 1878. Bogaerts 1855-ben kiadott munkái a gregorián zenével kapcsolatosak. Neve a brüsszeli konzervatórium könyvtárának Wotquenne által összeállított katalógusában (Bruxelles, 1908) is szerepel.

Mint az utóbbi kottapélda is mutatja: a kéziratból teljesen hiányoznak az előadási utasítások, dinamikai, staccato- és marcato-jelek, gyakran elmaradnak a kötőívek, s legtöbbször nincs ujjrend sem. Annál érdekesebb, hogy az induló visszatérésénél azon az egyetlen helyen, ahol a kéziratban is szerepel ujjrend, más megoldást találunk, mint a nyomtatott alakban. (7. kottapélda.)



Valószínűleg létezett tehát egy másolat, melyet Liszt kiegészített az első kiadás részére előadási utasításaival; esetleg ő maga készített egy tisztázati példányt, vagy a korrektúrába vezette be részletes instrukcióit. Mindamellett hangsúlyoznunk kell, hogy Ms. mus. 23 jelzetű kéziratunk és az első kiadás eltérései annyira nem lényegbe vágóak, hogy a kettő azonossága teljesen egyértelmű.

Kéziratunknak eredeti, Liszttől származó fekete ceruzás lapszámozása is van; mindamellett szükség volt a könyvtári gépfoliálásra, mert az utólag beillesztett fóliót (ma ez a 2. lev.) a szerző a lapszámozásnál nem vette figyelembe. A pótlásként beillesztett fólió versója üres.

Az autográfot egybekötötték a Rákóczi-induló Erkel Ferenc által zongorára alkalmazott letétjével, melyet Wagner József először 1840-ben adott ki Pesten. (A bekötött példány már a 3. kiadás.) E kotta címlapját az ifjú Liszt arcképe díszíti, s az „Emlékül Liszt Ferenczre" felirat arra utal, hogy e letét elkészítésére Erkelt az emlékezetes, 1840. január 4-i hangverseny ihlette.

A sors különös játéka, hogy míg Liszt Rákóczi-indulójának megjelenését a cenzúra megakadályozta, addig Erkel kompozíciója „Liszt modorában" a hangverseny után közvetlenül megjelenhetett, méghozzá magyar kiadásban, ami politikailag veszélyesebb lehetett, mint hogyha osztrák cég nyomtatta volna ki. — A Honművész c. lap 1840. febr. 2-i száma így ír az „új hangmű"-ről: „Az alkalmazó törekvék ezt olly modorban, miként Liszt úr játszá, minél közelítőbbleg közölni, s mint tapasztaltuk, L. úrnak egy két sajátosságait leróva mellyeket E. úr hihetőleg készakarva nem utánzott, nagyobb részint sikerülve is közli. Kedves emlékül vehetik ezt L. úr tisztelői."[29] — Bár ebből a kritikából is kivehető, hogy Erkel nem kívánta minden részletében leutánozni Liszt előadását, az Ms. mus. 22 alapján rámu-

[29] Idézi Németh Amadé: Erkel Ferenc c. könyvében. Bp. 1967, Gondolat. 69—70. l.

tathatunk néhány olyan lényegi egyezésre, amely Liszt és Erkel kompozíciója között fennáll. Mindenekelőtt ilyen az, hogy az induló 3. részében a téma a jobb és bal kéz kánonjaként — egy negyednyi eltéréssel — jelenik meg· (L. 3. kottapéldánk 112—113. és 116—117. ütemét.) Hasonló a Trió tizenhatodmenetes díszítése is (2. kottapélda, 55—56. ütem)· valamint a Trió középrészének fölfelé skálázó basszusmenete (u.o. 64—65. ütem). Nyilvánvalóan Lisztre emlékezik Erkel, amikor az induló visszatérésekor a dallam kíséreteként kromatikus, tizenhatod értékű basszusfigurációkat alkalmaz. Egészében véve azonban az Erkel-feldolgozás lényegesen egyszerűbb, mint Lisztnek 1840. januárjában játszott letétje, vagy bármelyik ismert Liszt-feldolgozás. Formai tekintetben pl. végig következetesen alkalmazkodik a közismert indulódallamhoz; bevezetés, átvezetés, bővülés, kóda nincs. — Liszt, mint ezt egy 1840. márc. 21-én Festetics Leóhoz írt leveléből tudjuk, nem nagyon volt elragadtatva Erkel publikációjától, ami azonban nyilván elsősorban annak a boszszúságnak tulajdonítható, amit a saját kiadás betiltása okozott neki. A levél fogalmazása azt az értelmezést is lehetővé teszi, hogy Liszt tartott a kiadást követő esetleges politikai bonyodalmaktól.[30] — Később, a már idézett, Langer Viktorhoz intézett írásában tárgyilagosan emlékezik vissza e kiadványra, mely egyben az első kapcsolatot is jelentette a XIX. század két legjelentősebb magyar zeneszerzője között.[31]

Ms. mus. 5.829

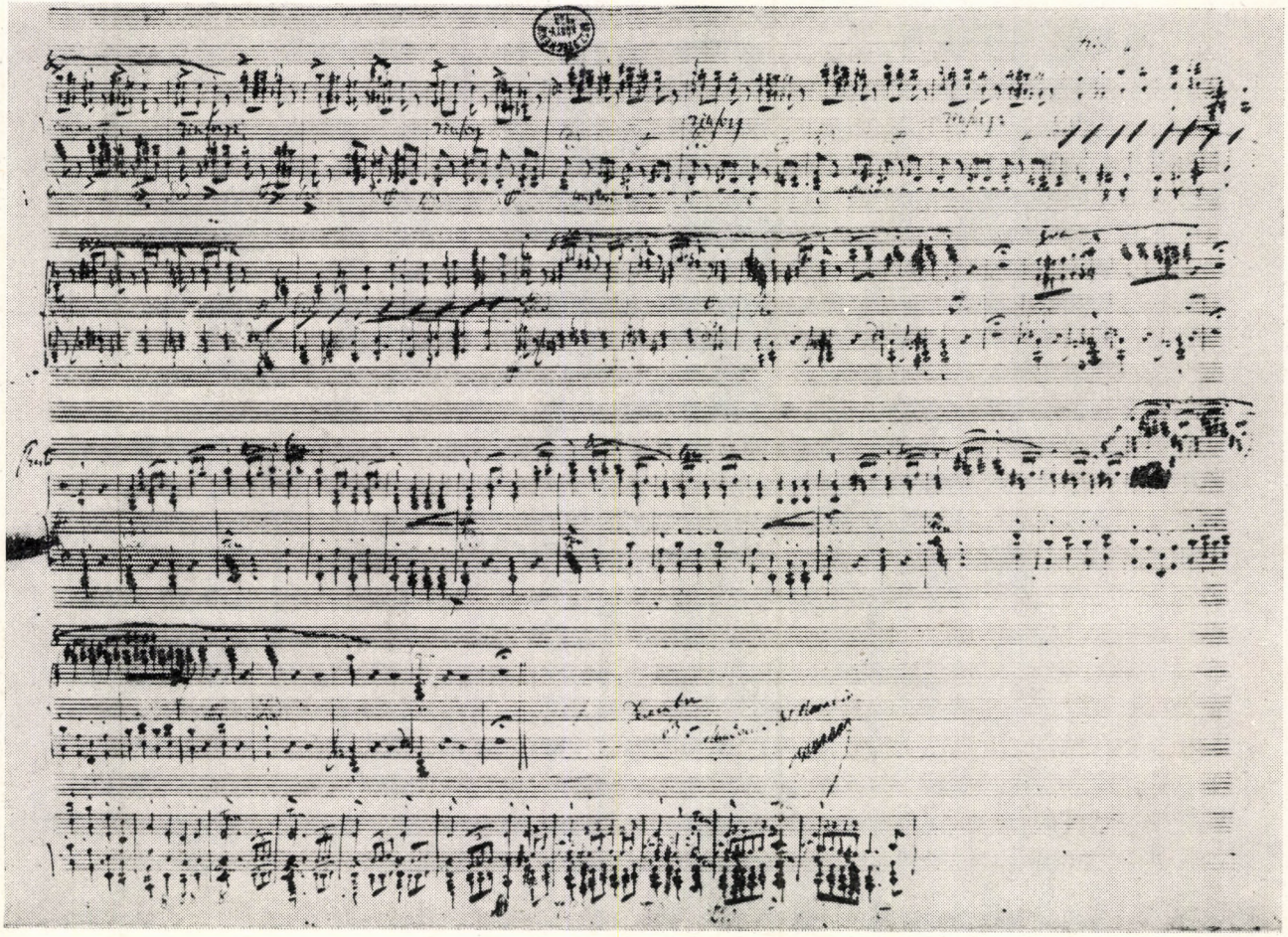
Mint említettük, a Széchényi Könyvtár négy kézirata közül az Ms. mus. 5.829 keletkezett a legkésőbb. 28×38 cm méretű, 3 folióból álló kéziratunk az érett Liszt világosan olvasható, barna tintás írásával készült, amelyet a szerző liláspiros tintás előadási jelekkel stb. egészített ki. Az 1. lapra halvány kék ceruzával a következő címet jegyezte fel: *„Rakozy Marsch /Orchester — Version — / für das Pianoforte von FLiszt".*

A kéziratnak eredeti, bár nem végigfutó lapszámozása van. Az 1. fólió az 1—2· lap, majd a következő folio rectóján 5-ös lapszám található, ami mutatja — s ezt a zenei anyag vizsgálata is alátámasztja —, hogy kéziratunk hiányos. Ezzel az 5-ös számmal azután vége szakad az eredeti lapszámozásnak. Az utolsó (8.) lapon a mű végét Liszt keltezi és szignálja, a kézirat barna tintás alapírásával: *„Decembre / 63.— / Madonna del Rosario / BBBBBBB".*[32] (8. kottapélda.)

[30] „La publication de Rákoczy Marsch par Erkl[!] m'a d'ailleurs souverainement déplu. C'est un tant soî peu imprudent!" „A Rákóczi Induló Erkel-féle kiadása nekem egyébként egyáltalán nem tetszett. Ez egy kissé oktalan dolog!" Prahács: Franz Liszt. Briefe... 9. sz. 49. l.

[31] Ld. a 22. jegyzetben említett levelet.

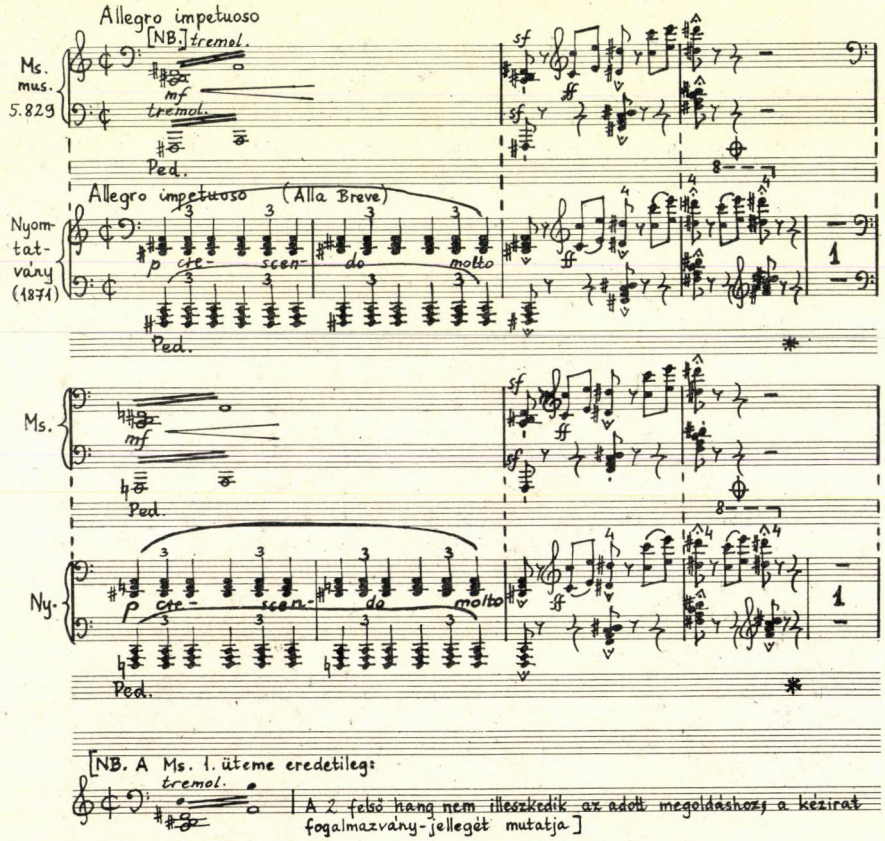
[32] Liszt az ötvenes-hatvanas években gyakran szignálta egy sorozat B betűvel kompozícióit. August Göllerich „Franz Liszt" c. könyvében (Berlin 1908, Marquardt) ezt így magyarázza: „Liszt bezeichnete sich gerne als ‚Geistes-Zwilling' der Fürstin und viele seiner Manuskriptê zeigen am Schlusse mehrere B zugesetzt: ‚BBBBB', deren Geheimsinn war: ‚Bon Boje benira bons bessons!'" (56. l.) „Liszt szívesen nevezte magát [Wittgenstein] hercegnő ‚lelki ikertestvérének', és sok kéziratának végén több egymás mellé helyezett B látható: BBBBB', aminek ez volt a titkos értelme: ‚A jó Isten megáldja majd a jó ikreket!'"



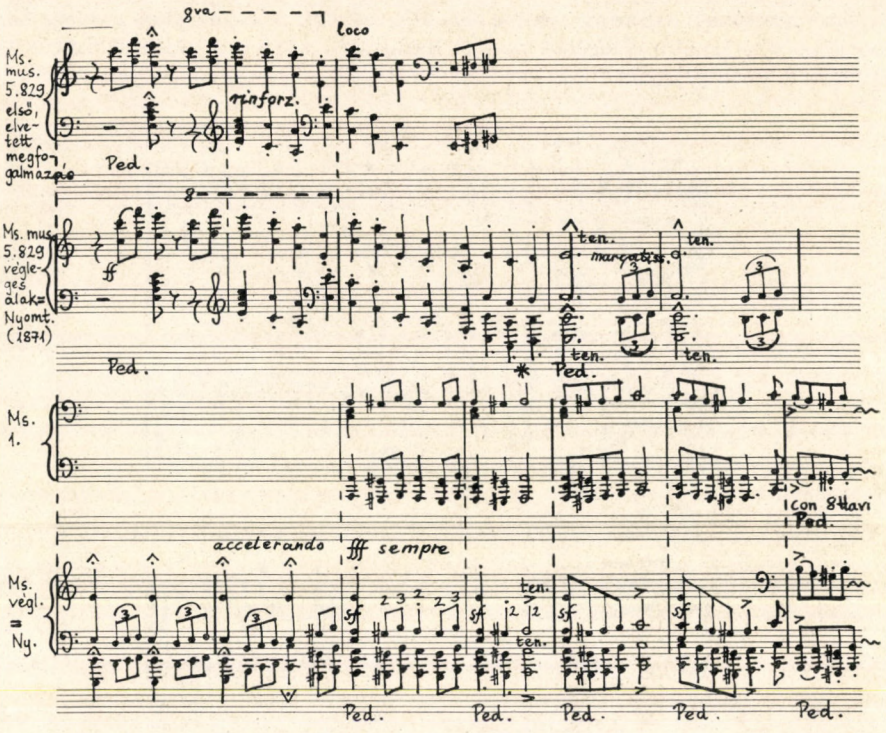
Liszt több ízben is átnézhette kéziratát, mert a kétféle tintás írást háromféle ceruza (kék, piros, fekete) egészíti ki. Különösen sok javítás és törlés található az 1—2. lapon, amelyet Liszt végül kék ceruzával — bár halványan — teljesen áthúzott. Kéziratunk ismertetésénél ezt a teljes törlést nem vesszük figyelembe, hiszen helyette más megoldás e kéziratban nincs. Egyébként is — kisebb eltérésektől eltekintve — az áthúzott oldalak nagyjából előlegezik a később nyomtatásban is megjelent alakot; s számunkra érdekes, hogy milyen volt a zenekari verzió zongorakivonatának talán legkorábbi megfogalmazása. Van a kézirat elején — a 9. ütemtől kezdve, 9 ütemre kiterjedően — egy kisebb törlés is,melynek kezdetén a szerző utal a helyesbített megoldásra: *„Vide 10 / Takte"*, ill. *„Vide Seite 7 / 10 Takte"* (piros ceruzás feljegyzések). Facsimilénken jól látható, hogy a darab befejezése után került sor erre a pótlásra. (Igaz, hogy nem a 7., hanem a 8. lapon.)

Vessük most egybe kéziratunkat azzal a kétkezes zongorakivonattal, amely 1871-ben Schuberthnél megjelent.[33]

9a—b



[33] Lemezszáma: 4860. Egy példánya az OSZK-ban ZR 144 jelzeten.



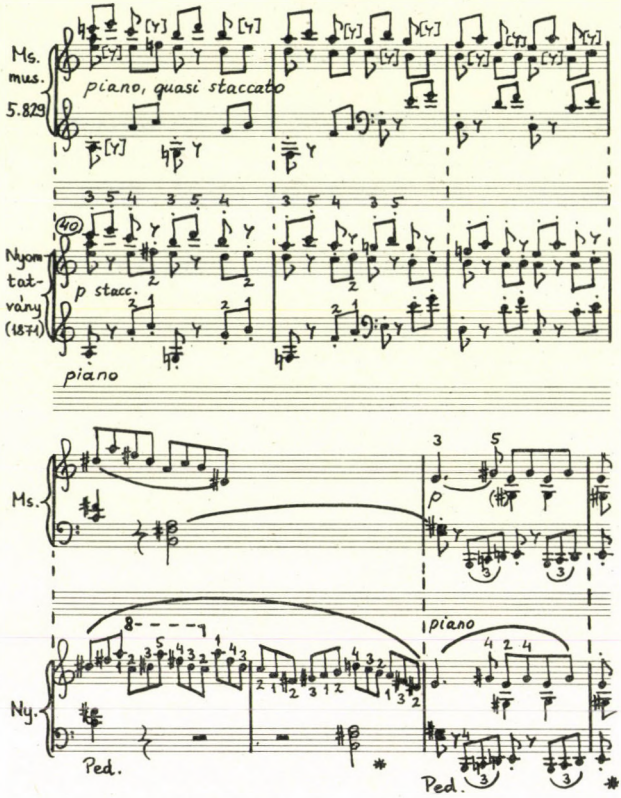
Már a kompozíció bevezető ütemeinél jelentkezik az első kisebb eltérés. Bár a harmóniák és motívumok azonosak, a ritmikai megoldás és a terjedelem különbözik. Liszt több próbálkozás után alakította ki a zenekari verzió bevezetésének végleges alakját. A mi kéziratunkról kétféle megoldás olvasható le (figyelembe véve a már említett, a 9. ütemnél kezdődő javítást); a harmadik pedig a nyomtatott verzió.

1. A legelső megfogalmazást — amint azt Liszt kéziratunkban először lejegyezte — láthatjuk a 9a és 9b kottapélda felső sorában. Eszerint a bevezetés mindössze 9 ütem lett volna. 2. A második megoldás — kéziratunk javított verziója, a már említett pótlás beillesztésével — 9a példánk felső és 9b példánk alsó sorának egymás mellé helyezésével követhető végig. Ez összesen 14 ütem, s a végleges, publikált verziótól csak a bevezetés legelején tér el. 3. A 9a és 9b példa alsó soraiban — ütemszámozással együtt — közöljük a nyomtatott kiadás bevezetését, amely 18 ütemre terjed ki. A zenekari verzió méretei indokolják, hogy a bevezetés hosszúsága is fokozatosan megnövekedett. (9a—b kottapélda.)

A Marcia megoldása kéziratunkban szinte teljesen egyezik a nyomtatványéval. Ujjrendek, pedáljelzések, előadási utasítások tekintetében vannak apróbb eltérések; kisebb felrakásbeli különbség található a 63—64. ütemben,[34]

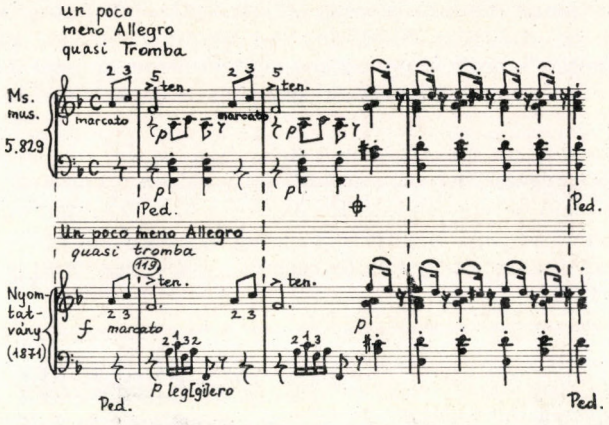
[34] A közölt ütemszámok mindig a nyomtatott kiadásra vonatkoznak. A kéziratot — tekintve, hogy hiányos, és a hiányzó rész terjedelme teljes bizonyossággal nem következtethető ki — nem láttuk el ütemszámokkal.

közlésre méltónak azonban csak a 40—45. ütemet ítéltük, ahol a lejegyzésmód jelentéktelenebb eltérései mellett hangi és terjedelmi változásokat is találunk. (10. kottapélda.)



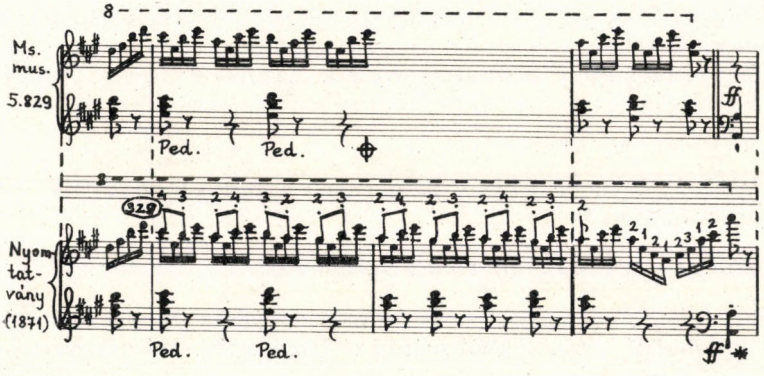
A Marcia megismétlése után „2ª volta" rész vezet át az F-dúr hangnemű 1. Trióra. (A zenekari verziónak két triója van: az első F-dúrban, a második pedig A-dúrban!) Ez az átvezetés az első megfogalmazás szerint mindössze 2 ütem lett volna, amelyet Liszt ismét túl kevésnek talált, s kéziratunkban törölte. Halvány fekete ceruzával (ma már alig olvasható írással) kísérletezett egy újabb megoldással, végül azonban úgy döntött, hogy külön lapra jegyzi az átvezető részt: *„Vide 2do / Separat Blatt"*. Sajnos, ez a külön lap elveszett.

Ami az első, F-dúr Triót illeti, kéziratunkban ebből csak 18 ütem van meg; a folytatás már a hiányzó fólióra került. A meglevő 18 ütemben egy következetesen végigvonuló, apró eltérést tapasztalhatunk a kézirat és a nyomtatvány összehasonlításakor: a triódallam hármashangzat-felbontásos kezdő motívumának kísérete a kéziratban nyolcadokból, a nyomtatványban tizenhatodokból álló figuráció. Ez minden hasonló helyen ugyanígy van, amíg a dallamot a jobb kéz játssza. (11. kottapélda.)



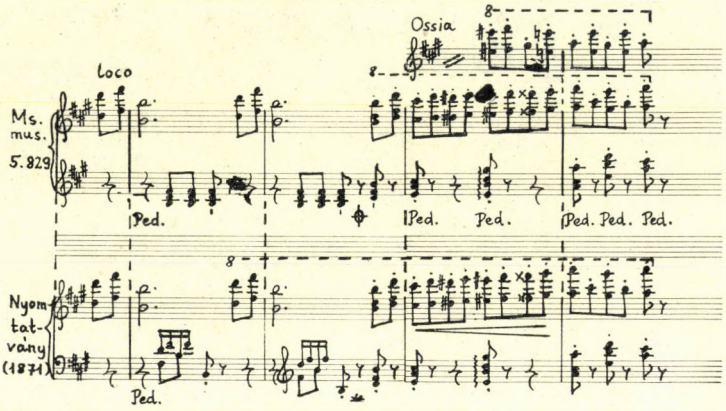
Ujjrendváltozások, szárazási eltérések, sőt apróbb figurációs különbségek találhatók a 129—134. ütemben; a változtatások nagy részének célja az lehetett, hogy a triódallam világosabban bontakozhassék ki a figurációk szövevényéből. Nyomtatványunkban tovább folytatódik a Trió, majd hosszú tematikus visszavezetés következik a Marcia-hoz; ez az utóbbi szakasz erősen modulatív jellegű. Kéziratunk e szakasz vége felé, a 239. ütemben, a „Stürmend" feliratú (a kéziratban *„agitato molto"*-val jelzett) helynél folytatódik. Épp a 239. ütemtől kezdve — mind a kéziratban, mind a nyomtatásban — kétféle megoldást ad a szerző. A nyomtatásban kis kottával szedett verzió kéziratunkban *„Ossia piu difficile"* felirattal szerepel. Apró írásmódbeli eltérésektől és néhány ujjrend hiányától eltekintve két forrásunk e helyen teljesen egybevág. A Marcia változatlan visszatérésekor Liszt mellőzi annak a kéziratban való hangjegyes kiírását, helyette a következő utasítást adja: *„Marcia, senza repetizione, / da Capo / dal Segno"*. A jel az 1. lap megfelelő helyén ténylegesen meg is található.

A második, A-dúr trió tulajdonképpen pontos — bár transzponált — megismétlődése az elsőnek. Megoldásából következtetni tudunk kéziratunk



első, F-dúr triójának hiányzó részeire is. 12. kottapéldánkban egy olyan helyet mutatunk be, ahol a nyomtatvány egy ütemmel bővebb, mint a kézirat. Ugyanitt világosan látszik, hogy az írásmód eltérése (a jobb kéz két irányú szárazása) a dallamvonal kiemelését szolgálja. (12. kottapélda, a 183. lap alján.)

Az eltérések közül említsük még meg, hogy a 337—38. ütemben a kéziratban „con grandezza" helyett „*nobile*" áll s a „*con grandezza*" felirat a 340. ütemnek megfelelő helyre csúszik. Ezenkívül a 354—55. ütemben kéziratunkban rövid „*Ossia*" szerepel a jobb kéz számára, amelynek nyomtatásban való közlésétől Liszt eltekintett. A két forrásban a jobb kéz oktávjelzése is eltérő helyen indul (13. kottapélda).



A Triót lezáró „*brillante*" rész megoldása kéziratunkban lényegesen rövidebb és kevésbé virtuóz. A végső megoldás kromatikus menetei itt még teljesen hiányoznak (vö. 14a és 14b kottapéldáinkat, a 185—6. lapon.)

Az A-dúr Triót 30 ütemnyi átvezetés követi, „*Piu mosso*" tempófelirattal. Kéziratunkban ez a rész csak 18 ütem; egészen a 17. üteméig azonos a nyomtatvánnyal. Érdekes, hogy azok az ütemek, amelyek a kézirathoz képest többletként jelennek meg a nyomtatott kiadásban, nagytriolás, kromatikus menetek — tehát éppen olyan elemeket tartalmaznak, amelyek a darab eddigi folyamán is csak a nyomtatványra voltak jellemzőek.

A kóda szerkezetileg és a harmóniai felépítést tekintve mindkét verzióban azonos. Kisebb eltérés van a 446—51. ütemben, ahol a kéziratban nyolcad értékű oktávmenetekkel váltakoznak a daktilusok, míg a nyomtatványban mindvégig az utóbbi, jellegzetes ritmusképlet uralkodik (15. kottapélda, a 187. lapon.)

A darab 21 ütemnyi „*Presto*" befejezése két forrásunkban csaknem hangról hangra megegyezik.

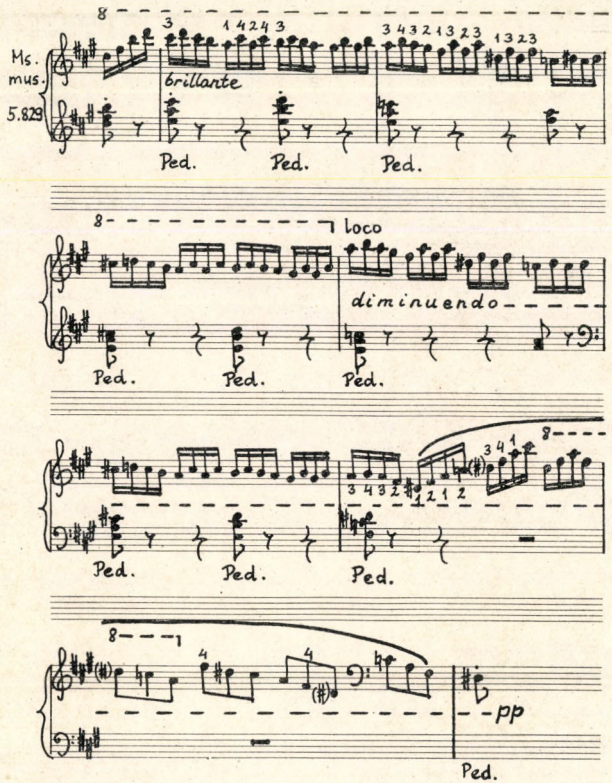
IV. A FORMA ALAKÍTÁSA AZ INDULÓ KÜLÖNFÉLE FELDOLGOZÁSAIBAN

Külön tanulmány tárgya lehetne annak vizsgálata, hogy a Rákóczi-induló számos, különböző korszakokból származó liszti letétje milyen azonos és mi-

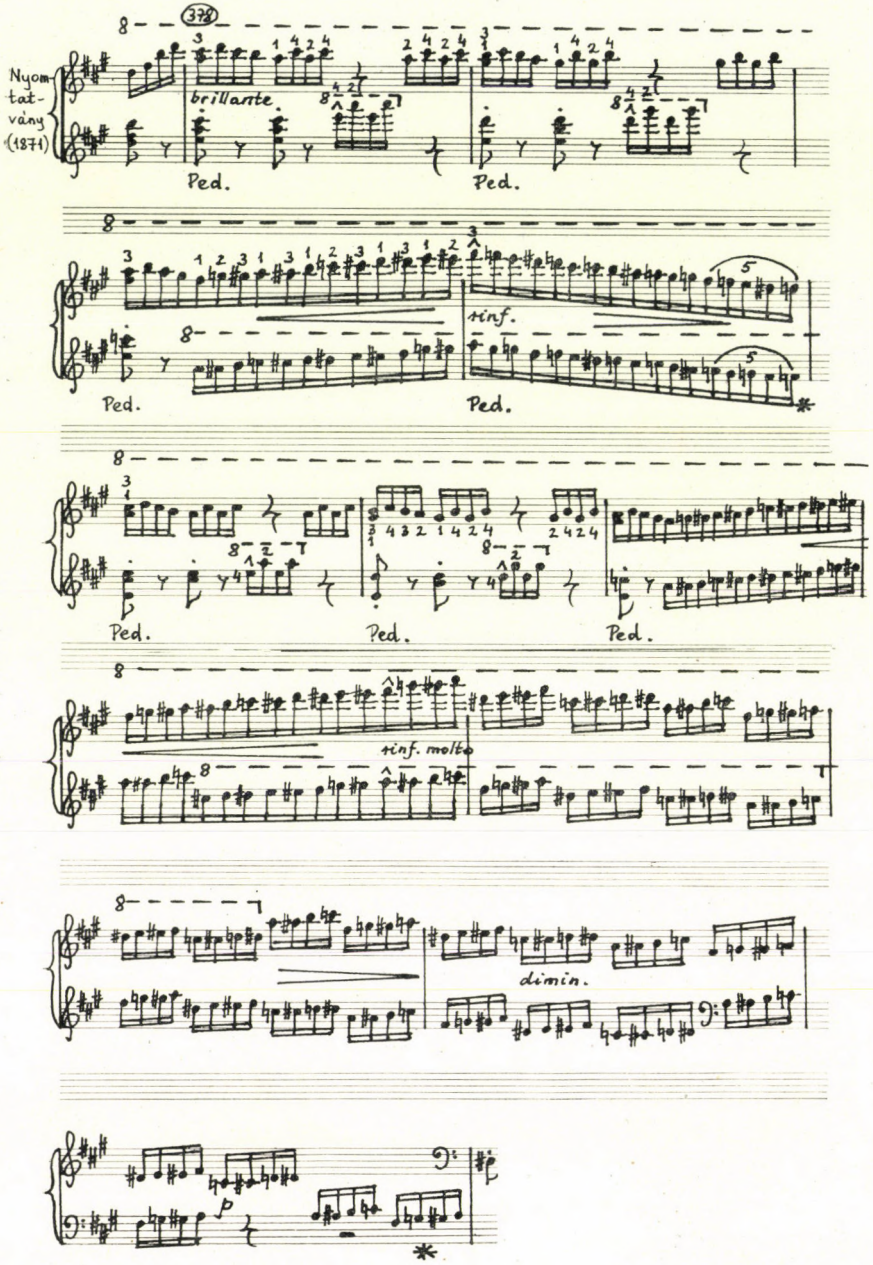
lyen eltérő jellegzetességeket mutat; mennyiben lehet végigkísérni e kompozíció különféle verzióiban Liszt zongoratechnikájának változásait, zeneszerzői stílusának alakulását, fejlődését. Ragadjunk ki egyetlen szempontot a sok közül: tekintsük át egészen vázlatosan a forma alakításának kérdését.

Az az indulódallam, amelyet Liszt alapanyagként felhasznált, s amelynek a XIX. századból rendkívül sok, többnyire igen egyszerű feldolgozását ismerjük,[35] szabályszerű triós formát mutat. Ez a forma a különféle Liszt-feldolgozásokban fokozatosan egyre bonyolultabbá alakul. Valamennyi verziónak van bevezetése és kódája (kivételt egyedül az 1839/40-es kiadatlan variáns, Ms. mus. 22 könnyű letétje képez, melynek töredékesen ránk maradt kéziratában nem találunk bevezetést). Míg azonban a bevezetés mérete és zenei anyaga az egyes letéteknél erősen eltér, addig a kóda indításának megoldása — *A-dúr*, a Marcia elejének maggiore-változata, mely szekvenciává alakul, s érinti a fisz-moll, Cisz-dúr = Desz-dúr, aisz-moll = b-moll, F-dúr, d-moll hangnemeket — mindannyiszor azonos. Más kérdés, hogy a kóda folytatása, a lezárás mérete esetenként különböző. Épp ez a kódaindítás, továbbá a Marcia har-

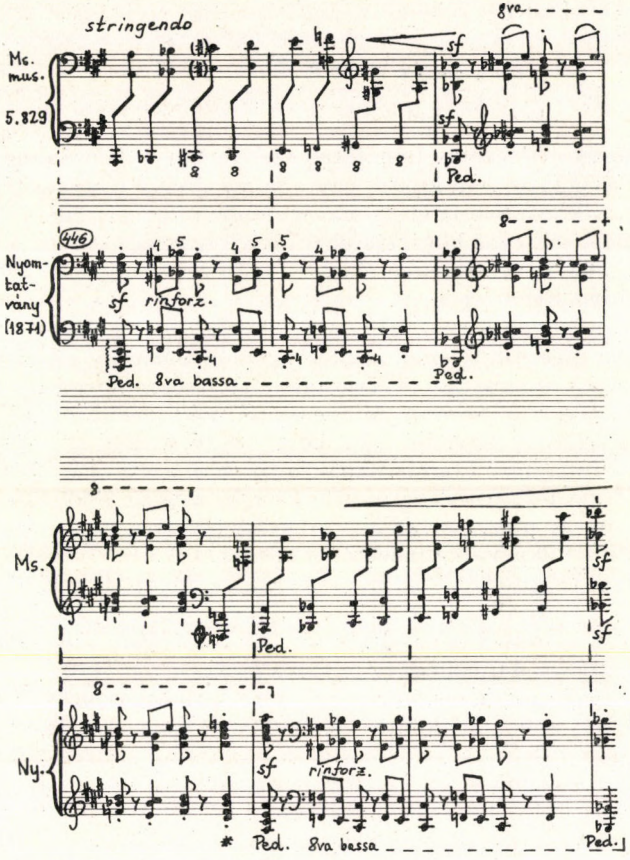
14a—b



[35] A Rákóczi-induló történetéről, feldolgozásairól, irodalmáról kiváló, tömör összefoglalást ad Szabolcsi Bence lexikon-cikke. (Szabolcsi Bence—Tóth Aladár: Zenei lexikon. Átdolg. új kiad., szerk. Bartha Dénes—Tóth Margit. 1965, Zeneműkiadó. 3. köt. 180—182. l.


Nyomtatvány (1871)
brillante
Ped.
Ped.
tinf.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
tinf. molto
dimin.
p

15



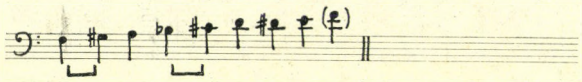
madik szakaszában a 3—4. és 7—8. ütemek kánonszerű feldolgozása azok a zenei elemek, melyek egyformán jellemzik valamennyi verziót.

Az 1839/40-es, elsőként ránk maradt alak még meglehetősen követi az ismert indulómodellt, bár az ismétlések tekintetében eléggé szabadon jár el. 5 ütemes bevezetése a Trió első periódusának fejmotívumából alakul ki. A Marcia első megjelenésekor nem ismétlődik meg a második és harmadik periódus, azaz az induló második fele. Ugyanígy hiányzik a Trió második felének ismétlése is. Ezzel szemben a Marcia visszatérésekor — amely egyébként variáltan történik — az első periódus a hagyományos gyakorlattal ellentétben kétszer hangzik fel. A kódára való átvezetés igénye bővítést is eredményez a visszatért Marcia befejező ütemeinél. (L. 3. kottapéldánkat.)

Ugyanennek a verziónak könnyített letétje formailag — eltekintve attól, hogy nincs bevezetése — azonos a nehéz letéttel, legalábbis a ránk maradt részekben.

A Magyar rhapsodiák 6. füzeteként, 1847-ben megjelent alak már lényegesen bonyolultabb. Maga a bevezetés is kétféle elemből áll össze. Első szaka-

szát quintolák és egy jellegzetes, két bővített másodot tartalmazó 8 fokú hangsor jellemzi (16. kottapélda).



Második szakasza jellegzetes tematikus szekvencia a Marcia kezdő motívumából, amely kromatikusan kúszik egyre magasabbra. (Ugyanezzel, ill. ennek variánsával találkozunk e letét visszavezetésében, a vele egy füzetben megjelent könnyített változat bevezetésében és visszavezetésében, a Kistner-féle Edition populaire bevezetésében és az 1853-ban megjelent XV. rapszódia visszavezetésében is.)

E verzió valamennyi részében találhatunk néhány ütemes bővüléseket, így pl. a Marcia második felének mindkét periódusában is, amelynek szabályszerű ismétlése itt is elmarad. A Trió második fele ezzel szemben ismétlődik, de erősen variálva és kibővítve. Mindezeknél még jelentősebb formai újítás, hogy a Trió után visszavezetést iktat be a szerző, s ezzel szervesebbé teszi a Trió és az újra felhangzó Marcia kapcsolatát. A visszavezetés tematikus szekvencia. — A kóda terjedelme is megnövekszik: míg az 1839/40-es kéziratban 13 ütem volt, itt 31 ütem. A bővülés szekvenciák és a bevezetésből ismert 2 bővített szekundos skála alkalmazásából adódik.

A „Magyar rhapsodiák" könnyű letétje („Ungarische National-Melodie / Erleichtert / ") formailag igen kevéssé tér el a vele egy füzetben megjelent nehéz letéttől: 1 ütemmel kevesebb a bővülés a Trióban, s egy diminuált motívum következtében 4 ütemmel rövidebb a kóda.

Az 1851-es Kistner-féle Edition populaire természetszerűleg ismét jobban közelít az eredeti dallammodellhez. A Trió és a visszatérő Marcia között ezúttal nincs visszavezetés. A bevezetésről (6 ütem) és a kódáról (25 ütem) azonban ez a verzió sem mond le; néhány jellegzetes apróbb bővülést is megtart a „Magyar rhapsodiák"-ból ismert alakból.

A XV. rapszódia (az 1853-as Schlesinger-kiadvány, ma is a legismertebb verzió) újabb bevezetés-variánssal áll elő. Ez — az eddigiektől eltérően — nem tematikus; viszont felhasználja (tizenhatod mozgással) a már ismertetett, 2 bővített másodot tartalmazó hangsort. E verziónál találunk először igen jelentős eltéréseket az induló dallamhangjainál is. Ezt már Gárdonyi is kiemelte Liszt magyar stílusának sajátosságairól írt könyvében.[36] — Az eddigiekkel ellentétben, a XV. rapszódia Marciájának második fele (a szabályoknak megfelelően) megismétlődik. Bővülések persze itt is vannak. A Trió második felének szabályszerű ismétlése szabad kadenciába torkollik, amely után nem marad el a külön visszavezető rész sem (16 ütem, tematikus szekvencia és kromatikus menetek). A kóda terjedelme 29 ütem. Az ismert terclépcsőmenet és

[36] „Liszt nimmt in seinen Bearbeitungen zuerst überall (Ausnahmen bilden nur zwei handschriftliche Fassungen im Ungarischen National-Museum Bp., welche sich an die ursprüngliche Melodieform halten) *g* und *f*, wodurch die erste Periode mit den verengten Melodieschritten *f-e-dis-e* schliesst; bei der Wiederholung hält sich Liszt an die ursprüngliche Fassung." „Liszt feldolgozásaiban először mindenütt *g*-t és *f*-et vesz (kivételt csak két kéziratos letét képez a Bp.-i Nemzeti Múzeumban [Ms. mus. 22 és 23], amelyek az eredeti dallamformához igazodnak), s ezáltal az első periódus az *f-e-dis-e* szűkített dallamlépésekkel zárul; az ismétlésnél Liszt az eredeti letéthez tartja magát." Gárdonyi: Die ungarischen Eigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts. Berlin 1931, Walter de Gruyter. 41. l.

a hozzá csatlakozó tematikus maggiore-szakasz után a bevezetésben is alkalmazott hangsor bő szekundos meneteivel építkezik.

Talán a legérdekesebb a legkésőbbi, a zenekari verzió, illetve annak különféle zongoraletétjei. Újszerű a bevezető rész megoldása, végleges formájában nagytriolákkal, 18 ütem terjedelemben. (A bevezetés alakításával kapcsolatban ld. 8a és 8b kottapéldáinkat.) A Marcia mindkét része ismétlődik, a második rész erősen kibővül, és 2a volta-ja átvezet az F-dúr trióra. A letét legnagyobb újdonsága éppen ez az F-dúr trió. Mint említettük, ez az egyetlen olyan verzió, amelynek *két triója* van: az első tercrokon hangnemben, a második pedig az eddig megszokott, szabályszerű A-dúrban, a maggiore-ban. A két trió zenei anyaga lényegében megegyezik. A második trió után azonban már nem tér vissza a Marcia, hanem egy átvezető rész után a kóda következik. — Figyelmet érdemel még a rendkívül terjedelmes visszavezető rész az első, F-dúr trió után. Az előjegyzés nélkül leírt, az 1863-as kéziratban sajnos csonkán fennmaradt szakasz a nyomtatásban 60 ütemre terjed. Komor hangulatot áraszt a sok szűkített akkord, s egy klasszikus szonáta kidolgozási részére emlékeztet a modulációk egész sora, melyet Liszt az induló első periódusának különböző tématöredékeiből zseniálisan épít fel. Megjelenik többek közt az a-moll után d-moll, cisz-moll, esz-moll, fisz-moll (utóbbiban az induló első 4 üteme teljes egészében), majd — szinte ál-visszatérésként — a-mollban, tehát az alaphangnemben ismét ez a 4 ütem (a harmonizálás kvartszekszt-akkordjai jelzik, hogy nem érkeztünk még el az igazi visszatéréshez); aztán c-moll, gisz-moll, e-moll s egy oktáv unisono menet után végre az E-dúr akkord, melyre — mint a-moll dominánsára — következhet a Marcia szabályos visszatérése.

A második, A-dúr trió utáni átvezető rész, amely a kódába torkollik, szintén eléggé terjedelmes (az 1863-as kéziratban 18, a nyomtatásban megjelent végleges verzióban 30, ugyanannak könnyített zongoraletétjében 26 ütem). Maga a kóda rendkívül hosszú; az összes ismert feldolgozáshoz képest a leghosszabb: 59 ütem. Ezt azonban alaposan indokolja, hogy a zenekari verzió a maga két triójával Liszt legterjedelmesebb Rákóczi-induló feldolgozása.

Milyen messzire került ez a rendkívül összetett, motivikus kapcsolatokkal át- meg átszőtt, formailag bonyolulttá vált, harmóniailag, tonálisan annyira sokrétű feldolgozás az induló eredeti alakjától! Ezt maga Liszt is érzi, amint ezt szerényen, de öntudattal megfogalmazott sorai a már idézett, Langer Viktornak írt 1871-es levélben tanúsítják: „Es wäre mir erfreulich wenn diese Bearbeitung nicht als ein flüchtig vorüberrauschendes *arrangement* angesehen würde, sondern die Bedeutung einer im nationalen Charakter künstlerisch ausgeführten *Version* des Rákóczy Marsch's dauerhaft behaupten könnte." „Örülnék, ha ezt a feldolgozást nem gyorsan tovatűnő *átiratnak* tekintenék, hanem tartósan megőrizhetné a Rákóczy-induló egyik, nemzeti jelleggel művészien kivitelezett *verziójának* jelentőségét."[37] A hatalmas átalakuláshoz vezető úton az első lépéseket Liszt már a legelső feldolgozásnál megtette. Ezért nem érdektelen a legkorábbi variáns, vagy egyéb, nyomtatásban meg nem jelent verziók ismerete sem; ezért kell különleges figyelmet szentelnünk az Országos Széchényi Könyvtár kéziratainak is.

[37] L. 22. jegyzet.

BENJAMIN SUCHOFF:

BARTÓK UTOLSÓ ÉVEI AMERIKÁBAN (1940—45)

Zenei körökben hajlanak egy olyan elhamarkodott feltételezés elfogadására, hogy Bartók Bélának az Egyesült Államokban töltött utolsó éveiben — 1940 és 45 között — való mellőzéséért, vagy megbecsülése hiányáért egyedül az amerikai kulturális élet és társadalom okolható. Bizonyos, hogy mi amerikaiak nem vagyunk sem tökéletesek, sem hibátlanok, és az is bizonyos, hogy azoknak a művészeknek a nehézségei és csalódásai, akiket a körülmények arra késztetnek, hogy országunkban találjanak tartózkodási helyet, sem a múltban, sem most nem csupán képzelt nehézségek és csalódások. Bartók esetében azonban enyhítő körülmények forogtak fenn.

Az Amerika úgynevezett vétkességéről szóló híresztelés 1942—43 telére vezethető vissza. Bartók az Egyesült Államokba 1940 októberében emigrált, mint önkéntes menekült. Ezt megelőzőleg, az év folyamán érdeklődött, hogy miként kaphatna olyan megfelelő pozíciót, amely lehetővé tenné itteni letelepedését. Habár a Magyarországot akkor fenyegető nácizmus nem érintette közvetlenül a személyi és hivatásbeli státuszát — hiszen nem tartozott az üldözött politikai, faji vagy vallási csoportok egyikéhez sem —, erkölcsi kötelességérzete mégis tiltakozásra késztette a nácizmus politikai hitvallásával szemben, és ez elég indíték volt ahhoz, hogy Bartókot hazájából elűzze. Így történt, hogy amikor Boosey and Hawkes (a szerző új kiadója, aki menedzseri minőségben is szerepelt) egy hosszabb koncertturnét szervezett az 1940—41-es idényre az Egyesült Államokba, és ugyanakkor a Columbia Egyetem egy kutatói állást kínált fel neki, Bartók ezt habozás nélkül elfogadta, és azonnal előkészületeket tett, hogy Amerikában lelje meg állandó lakóhelyét.

Hogy kellően meg tudjuk ítélni a bevándorló Bartók helyzetéből adódó problémákat, tudnunk kell, hogy az európai egyetemeken minden állás — a kisebb adminisztratív helyek kivételével — tanári pozíciót jelent. Aki kinevezést kap, az automatikusan a Fakultás állandó tagjává válik, még csak nem is „a trusteek tetszésétől függően". Bartók tehát abban a hiszemben volt, hogy a Columbia Egyetemre történő kinevezése állandó státuszt jelent. A magyarországi búcsúközleményekben a leendő állását professzori állásként jelölték meg, s ezt ő is nyilván így értette. Bartók nem tudta, hogy alkalmaztatása ideiglenes „kutatói munkahely" lesz; olyan, amilyet általában az egyetemeken a doktorátusra készülő kandidátusok szoktak kapni. Arról sem tudott, hogy

az állás finanszírozása egy külön alap terhére történik, ami a megújításra — vagy éppen állandóságra — semmiféle kilátást nem nyújtott. Ebben az időben ő már a „nagy Bartók" volt; hírneve bejárta az egész világot és feltételezte, hogy ezt a rangját jól ismerik. A Columbia Egyetemtől kapott megbízatás jellege tehát nem volt ismeretes előtte, az intézmény viszont köztudottnak vette; ebből adódott az Egyetem és Bartók felfogása közötti ellentét.

Bartók, aki egy gonosz eszmeiségű, embertelen szellemű diktatúrában élt, amely nem tisztelte a művészi-alkotói szabadságot, boldog volt, hogy megszabadulhat a ránehezedő erkölcsi konfliktustól. Amikor tehát a Columbia Egyetem megtette ajánlatát, méghozzá azzal a választással, hogy taníthat, vagy (micsoda nagyszerű alkalom!) a népzenekutatásnak szentelheti magát, a szerző érthetően fellelkesült. A felajánlott szerény díjazást abban a távoli országban nem úgy értékelte, mint azt egy amerikai tudós bizonyára tette volna, vagyis a megbízatás alacsony szintjének jeléül. Az igazi jutalma — úgy gondolta — az az intellektuális élvezet lesz, amely Milman Parry professzor szerb-horvát népzenei anyagának feldolgozásából származik majd. Ez az anyag a Harvard Egyetemen várt „felfedezőjére"; arra, hogy Bartók átírja és annotálja a Columbia Egyetem égisze alatt.

Elképzelhető Bartók borzasztó csalódása, amikor megtudta, hogy a Columbia Egyetem nem újítja meg megbízatását 1943-ban. Nemcsak anyagi bizonytalanságnak nézett elébe egy idegen országban, amely éppen egy totális háborúval volt elfoglalva, 12 millió embert tartott fegyverben és így kevéssé törődött az élet kulturális finomságaival (a múzsák sohasem hallgattak mélyebben, mint épp azidőben Amerikában!), de még a szerb-horvát kutatási munkája is befejezetlen maradt. Több, mint egy évi alkotó munkát fektetett ebbe a műbe, amely így arra volt ítélve, hogy befejezetlen töredék és majdnem teljesen elfecsérelt erőfeszítés maradjon. Elbátortalanította őt az a körülmény is, hogy közömbösséget tapasztalt az általa vállalt áldozat erkölcsi jelentőségével szemben· mert úgy érezte, áldozatot hozott azzal, hogy elhagyta otthonát és hazáját; elhagyta annak a célnak az érdekében, hogy csatlakozzék más nagy emberek tiltakozásához az embertelen náci rezsimmel szemben. Ám az Egyesült Államokban nem tekintik áldozatnak, ha valaki ide emigrál, akármilyen célból történik is. Bartók nem volt tisztában ezzel a felfogással, s ez részéről tulajdonképpen az amerikai „way of life" újabb félreértésének bizonyult.

Bartóknak nem volt kilátása más jövedelemre. A szerzeményeiből származó jogdíjakat, amelyek már a háború előtt tetemesek voltak, nem lehetett átutalni Európából. Ami az amerikai jogdíjakat illeti: abban az időben, Pearl Harbort követően, a kortársi zene játszottsága éppen a legmélyebb hullámvölgyben volt. Némi jövedelemre szert tehetett volna, ha — mint korunk egyik nagy zongoraművésze — lemezre vette volna saját műveit, vagy a standard repertoárt. (Micsoda kincsek lennének ma a lemezre vett interpretációi!) Sajnos épp abban az időben a zenészek szakszervezete sztrájkot hirdetett a hanglemezvállalatokkal szemben: ezek pedig megtorlásul az összes hangrögzítést felfüggesztették. Így ez a lehetséges bevételi forrás is elzárult Bartók elől.

Ami pedig a tudományos munkásságát illeti, melyet Bartók mindennél többre értékelt: a tudományos körök közömbössége a szerb-horvát népzenei

kutatásának befejezése iránt — az anyagi nehézséget erkölcsi sérelemmel tetézte —. Irving Kolodin, az azóta megszűnt napilap „The New York Sun" zenei szerkesztője ezt a helyzetet „Bartók Béla különös eseté"-nek nevezte. Felhívta a zenei közönséget, hogy Bartóknak a nyugati civilizáció egész területén élvezett hírnevét aknázzák ki *gyakorlati* célokra; felhívása azonban süket fülekre talált. Ekkor Bátor Viktor, aki később Bartók hagyatékának ügygondnoka lett, elintézte, hogy a Columbia Egyetem megújítsa Bartók megbízatását — azzal a feltétellel, hogy egy adományösszegből fedezik Bartók fizetését.

Szigeti József, a hírneves hegedűművész Bátorral együtt mozgalmat szervezett a szükséges tőke összehozására. Ormándy Jenő és Benny Goodmann bőkezű hozzájárulásától, valamint egyes zenekari tagok kisebb adományaitól eltekintve a gyűjtés csaknem teljes kudarcba fulladt. Mindazonáltal a Columbia Egyetem megkapta a szükséges összeget adomány formájában; Bartók megbízatását meghosszabbították és befejezhette a szerb-horvát népzenei kutatásokat. Amennyire tudjuk, a kutatói megbízatás megújításának háttere titokban maradt előtte; azt sem sejtette, hogy a névtelen adakozó mögött gyakorlatilag Bátor Viktor saját anyagi eszközei húzódtak meg.

Szerencsére a fent említett személyek segítőkészsége nem maradt egyedül. Serge Koussevitzky nyomban válaszolt a felhívásra: „Bízom abban, hogy más módot találok Bartók erkölcsi és anyagi megsegítésére". Nem sokkal ezután megbízta Bartókot egy zenekari mű megkomponálásával és ezer dollár tiszteletdíjat küldött neki. A megbízatás eredményeként született meg — mint az ma már közismert — a Concerto, melyet az egész világon a XX. század legnagyobb művei közt tartanak számon.

Más oldalról is érkezett segítség: Douglas Moore, az egyik legkiválóbb amerikai operaszerző részéről, aki akkor a Columbia Egyetem zenei fakultásának elnöke volt. Az ő kezdeményezésére a National Institute of Arts and Letters, (amely segélyalappal rendelkezett ismert művészek pénzügyi nehézségeinek áthidalására) tekintélyes kölcsönt szavazott meg Bartóknak. Bátor Viktor tudva, hogy Bartók visszautasítaná ezt a jótékonysági gesztust, a saját nevében írta alá az adóskötelezvényt, mint a szerző képviselője; majd Bartók nevére fizette be a csekket és azt mondta a szerzőnek, hogy a pénz díj, melyet az Intézet évente ítél oda.

1943-at követően Bartók anyagi helyzete, bár szűkös, de már nem válságos. Némi jogdíj kezdett befolyni Angliából; egy vendég-előadói felkérés érkezett a Harvard Egyetemről, továbbá Bartók felesége, Pásztory Ditta — maga is kiváló pianista — néhány magán-zongoratanítványt szerzett. Mindamellett Bartók az Amerikában töltött teljes öt év alatt egy percig sem részesült abban a tiszteletben, megbecsülésben és hírnévben, melyet bevándorlása előtt élvezett. Annak ellenére sem, hogy a zenéjét nemzetközi szinten a század legfontosabb eredményeként könyvelték el. Sőt, már a húszas évek elején a zenei szaklapok ünnepi számokkal adóztak neki; népzenekutatók pedig e tudományág nagy úttörőjeként emlegették. Ma Bartók Béla neve az egész civilizált világon ismeretes úgyis, mint „klasszikus" zeneszerzőé, akinek a művei a standard repertoárhoz tartoznak, és úgyis, mint tudósé, akinek a kelet-európai zenei folklórról írt hatalmas tanulmányai megtalálhatók majd minden zenei könyvtár polcain. Korábbi és későbbi eredményeinek tükrében valóban fájdalmasan tekintünk vissza arra a két-három évre, amikor nála kisebb em-

berek jótékonysága és szívessége jutott egy olyan ember osztályrészéül, aki a maga zsenialitásában magasan fölénk tornyosul.

Bartók életében nem a pénzügyi nehézségek okozták a fő csalódást — még az 1942—43. évi válság idején sem. A zenéje iránt tanúsított közömbösség sem tette elkeseredetté. Ő *tudta*, hogy nagy zeneszerző; a kor hírneves zenészei magasztalták: többek között Ernest Ansermet, Serge Koussevitsky, Yehudi Menuhin, Ormándy Jenő, Reiner Frigyes és Szigeti József, akiknek a megbecsülése többet jelentett Bartók számára, mint a nagyközönségtől elszenvedett sekélyes mellőzések. Életének szakadatlan, de hiábavaló — és nagyrészt eredménytelen — küzdelme arra irányult, hogy Kelet-Európa zenei folklórját hiteles formában kulturális kincsként mentse át. Olyan időben, amikor ezt a zenét már pusztulással fenyegette a városi népies műzene, amely a XX. század kommunikációs csatornáin keresztül eléri és beszennyezi a múlt népi művészetét.

Bartók 1905 óta foglalkozott Magyarország és szomszédai paraszti hangszeres és vokális muzsikájának gyűjtésével, lejegyzésével, összehasonlításával és leírásával. A népzenére eredetileg mint zeneszerzési forrásanyagra volt volt szüksége; az említett tevékenysége ebből nőtt ki. Míg korábban a zene volt az egyedüli hivatása, később, a népi zene gyűjtése során mintegy annak a másik vallásnak a főpapjává szegődött. Valójában nem is szűnt meg ezt szolgálni egészen 1945-ig, halála évéig. Ekkor fejezte be az erdélyi románok népzenéjéről írt ötkötetes műve utolsó kötetét. Az amerikai évei alatt írt másik két nagyobb tanulmány a szerb-horvát és a török népzenéről szól.

Az elmondottak tulajdonképpen rövid előszóul szolgálhatnak egy szomorú tényhez: Bartók életében nem talált egyetlen olyan kiadót, alapítványt, könyvtárt vagy magánjótevőt, aki anyagilag lehetővé tette volna, hogy az a szellemi múzeum, melyet román, szlovák és török népzenegyűjteményével alkotott, az emberiség számára hozzáférhetővé váljék. Népzenei műveinek csupán csekély része látott napvilágot; ezeket is többnyire saját szűkös eszközeiből támogatta. Bartók, amikor 1940 elején koncertturnéra érkezett az Egyesült Államokba, maga fizette ki a hatalmas román anyag nyomdaköltségeit, éspedig a hangszeres anyag teljes, a vokális anyag fél összegét. Ám forrásai kimerültek, mielőtt a többit kinyomtatták volna, a végső, bevezető tanulmánnyal ellátott közlés céljára. A népzene iránt érzett szenvedélye és elhivatottsága annyira lefoglalta, hogy úgy érezte, az átiratait és a kísérő tudományos annotációkat nyomtatásban kell megőriznie; nem törődve sem azzal, hogy ezek a kiadások a megélhetési költségei terhére mennek, sem azzal, hogy főfoglalkozású tanári állásokat utasít vissza folklór-küldetésének befejezése érdekében.

A nagy államfők, uralkodók, zsenik általában magányosan élnek. 1910-ben, amikor még hazájában, Magyarországon, nem pedig idegenként, idegen országban élt, így írt Bartók Frederick Delius angol zeneszerzőnek: „Olyan egyedül vagyok itt, egyetlen barátomon, Kodályon kívül nincs senkim, akivel beszélhetnék . . .". Bartók valóban társtalan volt a szó teljes értelmében és egész életében, bár talán még inkább azzá vált az idegen kontinensen. Néha-néha akadt egy-egy „árva lélek", aki képes volt kibékíteni az élet szigorúságával — mind odahaza, mind Amerikában. Igazában azonban csak a munkája tudta betölteni lelkét, teljes mélységében.

SZÁVAI MAGDA EMLÉKÉRE

A Fodor Zeneiskola évkönyveiben bukkantam nemrég két intézeti hangverseny műsorára. Az egyiket 1932. március 9-én, az iskola magas osztályba járó növendékeinek egyike adta, a másikat, 1933. április 21-én okleveles zongoratanár. Mindkettőt: Demény Magda. Igen jól kellett zongoráznia, hiszen teljes koncertet ritkán adhatott *egy* növendék a Fodorban. Ezt mondja a műsor is: Schumann C-dúr fantáziája, Chopin Asz-dúr polonéze, Bach g-moll fantázia és fúgája Liszt átiratában, Brahms f-moll szonátája feladatnak nem csekély. S e két koncertprogramban feltűnő — 1932-t és 33-at írunk! — a növendék érdeklődése korunk zenéje iránt, hisz a zongorát tanulókra abban az időben ez még távolról sem volt jellemző. A Fodor diáklányát, Demény Magdát, mi Szávai Magdának ismertük és szerettük — de nehéz a múlt idő — s az okleveles zongoratanár 43 esztendeig valóban tanított, zenére is, emberségre is, jóformán percnyi pihenő nélkül, vérbeli pedagógus szenvedélyével. Először zongorát s — még a felszabadulás előtt — munkásoknak zenét különféle kulturális rendezvényeken, majd zenepolitikát is, országos, végül nemzetközi méretekben.

A magyar kulturális életben alighanem példa nélkül való, hogy akit 1949-ben állítottak vezetői posztra, 26 esztendeig végezte ugyanazt a munkát, szolgálatot. Szávai Magdát pedig soha íróasztal mögött nem ült korábban, a művészeti szövetségek megteremtésekor, 1949-ben küldte a párt a Magyar Zeneművészek Szövetségébe, szervezze meg, s legyen ügyvezető titkára. Hányszor hallottam is tőle, mennyit tiltakozott e testére nem szabott feladat ellen, milyen nehéz volt a kezdés. De a folytatás sem lehetett könnyebb. Hogy a Szövetség ne csak papíron létezzék, hanem hasznos, értelmes tevékenységet fejtsen ki, ahhoz tömérdek energiára volt szükség. Régi jegyzőkönyvek, az Új Zenei Szemle beszámolói tájékoztatnak Szávai Magda munkáiról. Zenekultúrájukban fejlődő városaink emlékezzenek arra az alapozásra, amelyben Szávai Magda az 50-es évek kezdetén részt vett. Nemzetközi sikereikre méltán büszke fiatal előadóművészeink tudják meg, mennyi látványosnak nem mondható aprómunkát — és nagyot is! — fektetett a nemzetközi zenei versenyekbe, hány segítségre érdemes előadóművészünknek egyengette a pályakezdését, milyen féltő gonddal állt világhírhez vezető útjuk első állomásainál. Egykor fiatal — ma már Kossuth-díjas — zeneszerzőink is tudhatják, menynyit segített a maga csendes, cseppet sem hivalkodó módján az alig ismert

kezdőknek. Az 1956-os és 1958-as Bartók, az 1959-ben rendezett Haydn-fesztivál egyik szervezőjeként a budapesti zenei hetek megteremtői között tarthatjuk számon. A 60-as évek kezdetén az ő kezdeményezésére megszületett Korunk Zenéje hangversenysorozat — amelynek műsorain oly sokszor szerepelt a magyarországi bemutató jelzés — őszi modern zeneünnepünk előképe volt.

Munkaidő és szabad idő között egyszerűen nem tudott különbséget tenni. Szávai Magda, azt hiszem, soha nem pihent, hisz szövetségi dolgai mellett rendszeresen publikált írásokat, adott közre kottákat — közülük nem egy nagy nemzetközi sikert aratott — és szinte megszakítás nélkül tanított is, zongorát. Abban a zeneiskolában, amely a hajdani Fodor helyén nyílt, az 1. számú körzetben.

Tizenkilenc évig lehettem a munkatársa, a szellemi újjáépítés esztendeiben, a magyar zenekultúra felvirágzásának korszakában. Ez az újjáépítés és felvirágzás nélküle elképzelhetetlen. Elmondhatatlan, mennyit tanultam tőle.

Szávai Magda vezetőnek is éppoly sajátos volt, és egyedi, akárcsak embernek. Beosztottjai egyáltalán nem voltak — munkatársai igen. Olyan termékeny közösségi szellemet teremtett és sugárzott, olyan légkört, amelyben örömet szerzett a munka, minden feladat széppé és fontossá vált. Mert, mint igazi, vezetésre termett egyéniség, tudta, mennyire fontos lehet minden apróság, s olykor egy-egy nagyszabású vállalkozást épp valamely apró részlet kidolgozatlansága juttathat zátonyra. Kicsiny csapatot kormányzott 1964-ben, a Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága, 1969-ben, az Ifjú Zenebarátok Nemzetközi Szervezete budapesti kongresszusán, 1970—71-ben a Bartók-ünnepségeken, de amiképpen ő maga is több ember munkáját vállalta magára, azonképpen munkatársait is képessé tette arra, hogy a maximumot nyújtsák. Ma, amikor oly sok szó esik korszerű szervezési módszerekről, tanítani lehetne azokat a terveket, amelyeket minden részletre kiterjedő figyelemmel dolgozott ki a Szövetség egy-egy nagyobb vállalkozását előkészítendő.

Pedagógiai tapasztalatai a 60-as évektől diplomáciai értékké váltak. Annál a kerek asztalnál is, amelynél a szocialista országok muzsikusai ültek és az UNESCO Nemzetközi Zenei Tanácsának gyűlésein is. De amit a világban tapasztalt, az is a magyar zenekultúrát gazdagította. Így alapította meg, külföldi mintára, de ettől a mintától teljesen eltérő formában, 1965-ben az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezetét, élete utolsó évtizedének e kedvenc gyermekét. Nagyobb szabású írásai közül talán a legutolsót a MAGYAR ZENE számára (1975/1) épp e szervezet tízéves munkájáról adta közre. Az általa megteremtett magyar „Jeunesses", mint példa és modell, megint csak visszakerült a nemzetközi vérkeringésbe. E szervezet nem egy reformját épp a magyar megoldás ösztönözte.

Nagyon szerette az embereket s a maga csendes, soha nem hivalkodó módján segített, ahol kellett, s lehetett. Mennyire szerette az ifjúságot! Munkától hajszoltan, fáradtan is ezért maradt mindig oly fiatal. A mi zenekultúránkon munkált Szávai Magda, korunk zenetörténete kell, hogy számon tartsa ma még felmérhetetlen és felbecsülhetetlen életművét.

Breuer János

UJFALUSSY JÓZSEF:

MEGJEGYZÉSEK LAJTHA LÁSZLÓ UTOLSÓ ÉS XX. SZÁZADI ZENETÖRTÉNETÜNK KORÁBBI ÉVEIHEZ

Folyóiratunk legutóbbi számában (XVI. évfolyam 4. szám, 1975. december, 428—429. l.) Breuer János ismertette Gál István tanulmánykötetét: Bartóktól Radnótiig. A kötet „Lajtha László utolsó évei" című írásához megjegyzést fűzött. Benne Lajtha „zeneszerzői és népzenekutatói érdemeinek elismerése mellett" kijelentette, hogy „Lajtha Lászlón kívül egyetlen magyar muzsikust sem" ismert, „aki oly konokul és következetesen szembefordult volna a szocialista társadalommal, mint éppen ő". „Számtalan bizonyíték" közül elégnek tartotta egyet említeni. Eszerint „a magyar ellenforradalom bukását" Lajtha szimfóniában siratta volna meg.

Tiszteletre és történészhez, különösen marxista meggyőződésű és módszerű történészhez méltó törekvés a mítoszok oszlatása. Bizonyára ez a cél vezette Breuer Jánost is, XX. századi zenetörténetünk kutatóját és ismerőjét, amikor fenti megállapításait a maguk nyers, úgy vélt „tényszerűségében" jónak látta kinyomatni. Mítoszok oszlatásának módszeréül azonban ellenmítoszok alkotása sohasem válik be. Tekintélyek teremtése, akiket „csak hódolat illet, nem bírálat", egy tőről fakad olyan antitekintélyek konstruálásával, akiket meg csak bírálat illethet. Márpedig minden olyan sommás ítélet, amely bonyolult történeti jelenségcsoportok, folyamatok és emberi, társadalmi viszonylatok hálózatából egyes tényeket, nézőpontokat egyoldalúan ragad ki és minősít, eleve mítoszok és ellenmítoszok továbbburjánzását ösztönzi. Ezek aztán majd egymást erősítve tenyésznek tovább.

Breuer János bizonyára nem tudta, amikor idézett meggyőződését közzétette, milyen régi — nem is szentté avatási, hanem boszorkányperhez szegődött kései ügyészül. Századunk magyar zenetörténetének mítikus előidejében ugyanis, az új magyar zene világának megteremtése és felosztása közben, olyan súlyos küzdelmek zajlottak le a mélyben az alapítók között, legnagyobbjaink olyan sebeket hordoztak és rejtegettek, mint amilyenek az olümposzi istenek küzdelmeiből és személyi konfliktusaiból eredtek a khtonikus istenvilág legyőzésének idején. Kései felsajdulásaiknak még a mi nemzedékünk is tanúja lehetett olykor, ha alkalma nyílott zenetörténetünk nagy történelmi vonulatának kulisszái mögé pillanthatni.

Ezekről a történésznek tudnia kell. Nem azért, hogy zenetörténetünk gyanánt ezeket írja le, hanem azért, hogy sok mindent jobban megértsen, hogy tudja, mit nem kell, nem szabad összetévesztenie magával a történelem-

mel, s hogy még jobban tisztelje azokat, akik túl tudták tenni magukat kicsinyes személyi gondjaikon, és együttesen hagyták ránk örökül közös kincsünkként őrzött és folytatott zenetörténeti hagyományunkat.

Részletező, elemző monográfiának is nehéz feladata lenne ma már annak nyomon követése, hogy Lajtha László (hozzá hasonló másokkal együtt) hogyan lett zeneéletünk nagy magánosává. Hogyan vállalta végül öntudatosan ezt a különállást, alakította következetes magatartássá a bírálat, az ellenkezés és az egyet nem értés keserű szenvedélyét. Az azonban az ő életútján is megmutatkozott, hogy elkülönülés és elkülönítés egymásnak kiegészítői. Ki tudja, hol végződik az egyik és hol kezdődik a másik?

Része lehetett személyiségének ilyen alakulásában annak is, hogy Bartók és Kodály úttörő művelődéspolitikai vállalkozásának évtizeddel ifjabb pályatársaként ugyan, mindjárt kezdetben az övékétől eltérő utat kezdett járni. A zeneszerzés iskoláját — hazai tanumányok után — végül d'Indynél járta ki, s a háború kitöréséig Párizs lett második hazája. Anyanyelvének ő is a magyar népzenét vállalta, de ennek más dialektusát beszélte, mint kortársai. (Különös volt hallani, hogy kései műveinek hangvétele olykor mennyire hasonlított a szintén külön úton fejlődött Szabó Ferencéhez!)A századelő francia mestereitől tanulta el páratlanul virtuóz kompozíciós tudását, különösen hangszeres együttesek megszólaltatásának lenyűgöző készségét. Műveit ezért nehéz játszani, s ez az egyik (de csak az egyik) oka annak, hogy azok aránylag ritkán szerepelnek hangversenyműsorainkon.

Az első világháborút végigkatonáskodta, tehát újabb hosszú évekre rekedt kívül zeneéletünk alakulásának és alakításának műhelyein. Amikor leszerelt, habozás nélkül állt azoknak a terveknek a szolgálatába, amelyeket a Tanácsköztársaság zenei direktóriuma, benne elsősorban Bartók Béla, a Nemzeti Múzeum egy önálló népzenei osztályának szervezése érdekében megvalósítani törekedett.

Hibáznánk, ha illúziókat táplálnánk afelől, hogy akármelyiküket is a proletárhatalom, a szocializmus ügye iránti politikai meggyőződés és elkötelezettség állította a Tanácsköztársaság művelődéspolitikai céljainak szolgálatába. Fordítva történt: a Tanácsköztársaság kulturális kormányzatának széles látókörű irányítói ismerték fel, hogy muzsikusaink legjobbjainak tervei objektíve beleillenek a szocialista művelődéspolitika és nevelésügy koncepciójába.

A zenei tervek szerzői, alakítói és munkásai, nagy zeneszerzőink maguk mindvégig nem ismerték fel, hogy nagyszerű művelődéspolitikai eszméik egészükben és következetesen csak egy szocialista társadalom körülményei között válhatnak valóra. Csak azt tapasztalták, hogy a Tanácsköztársaság — majd később a népi demokratikus Magyarország — kulturális és politikai vezetői munkásságukat, terveiket támogatják. Ezeket a politikusokat személy szerint tekintették terveik társainak. Amikor Bartók Béla 1920-ban Reinitz Bélának ajánlotta Ady-dalait, nem a proletárdiktatúra művelődéspolitikusa, hanem az általa személy szerint nagyrabecsült barát és szövetséges, a haladó szellemű ember mellett tett hitet. Ez semmit sem von le erkölcsi bátorságának értékéből. Kulturális törekvéseinek megvalósulását még ő, a legradikálisabb, legbalabbra álló is egy optimisztikusan és utópisztikusan elképzelt polgári demokrácia illúziójával kötötte össze, attól várta.

A polgári haladás eszméin érlelődött Lajtha László politikai szemlélete is. A Tanácsköztársaság idején kifejtett buzgalmának „jutalma" az ellenforradalmi kormányzat részéről fegyelmi felelősségre vonás lett. Ahogy Bartók, ő is szerencsésebb csillagzat alatt kereste zeneszerzői boldogulását. De ő ezúttal sem Bécs, hanem Párizs felé tartott. Műveinek kiadását nem az Universalra bízta, mint Bartók és Kodály, hanem a Leduc cégre.

Ahogyan a két háború között zeneéletünk pozíciói kialakultak, úgy vált Lajtha mind elszigeteltebbé. Nem volt a Zeneművészeti Főiskola tanára, mint más pályatársai, hanem a Nemzeti Zenedében talált otthont maga és tanítványai számára.

Ahogy Kodály Zoltán tanítványainak, híveinek szervező tevékenységéből kibontakozott népdalkórus-mozgalmunk, annak tömegeket lelkesítő nemzetnevelő koncepciója, de egyúttal aggasztó kísérőtünetei is kezdtek kiütközni, ahogy a mozgalom lelkesedése egyre inkább Kodály Zoltán szuggesztív személye körül sűrűsödött, úgy vált Lajtha is mind „kívülállóbbá", olyan hozzá hasonló másokkal együtt, akik a mozgalom fejlődésének irányával nem mindenben értettek egyet. Nem itt van a helye és alkalma, hogy akár Bartók Béla akkori helyzetének, magatartásának, belső emigrációba vonulásának motívumait is egyszer gondosan megvizsgáljuk.

Tudományos érdeklődése mind határozottabban fordult a népzene hangszeres hagyománya felé, bázisa nem a Magyar Tudományos Akadémia, hanem a Néprajzi Múzeum és a Rádió lett. Tudományos eszményei, lejegyzési módszerei, de emberi magatartása is inkább igazodtak Bartók aszkétikus magányához. Ellenzékben maradt a Horthy-korszakban is mindvégig, még inkább a német megszállás idején, amikor bátran vállalta az üldözöttek segítségével járó nem kis kockázatot.

A felszabadulás utáni években, a politikai fejlődés polgári demokratikus szakaszában csakugyan nagyobb szerepet vállalt a zenei közéletben. Azt lehetett volna hinni, hogy ebben a politikai légkörben Lajtha László egyetértően érzi magát otthon. De ő akkor is az maradt, akivé a nehezebb évek formálták: szüntelen bíráló, még jobbat, még mást akaró szelleme a termékeny tagadásnak. Hogy véleménye, felfogása felől mindenkiben minden félreértést eloszlasson, hogy a megalkuvásnak még csak látszatát is elkerülje, szokása volt mindjárt az első pillanatban határozottan, sőt sokszor gorombán közölni mindenkivel azt, amivel nem értett egyet. Így éppen ez a magatartása váltott ki félreértést különösen azokban, akik nem ismerték eléggé, akik elhitték neki, hogy olyan, amilyennek mutatni szereti magát. Akik szerencsések voltunk hozzá valamivel közelebb kerülhetni, jól tudjuk, hogy mennyi nemes, baráti emberséget takar a tüskés, katonás modor.

„Mire Lajtha hazakerült Angliából, az itthoni politikai változások lehetetlenné tették, hogy a rádiónál zenei osztályvezető legyen" — idézi Breuer is Gál István egyik mondatát. Gál István sem pontosan fogalmaz: Lajtha László 1949-ben, egyéves angliai tanulmányútja után, nem „hazakerült", hanem hazajött, csalódást keltve azokban, akik abban reménykedtek, hogy kint marad. Hazajött, még pedig arra, hogy széles e hazában nincsen számára hely. Nem fordult vissza, hanem itthon maradt és dolgozott. Legfeljebb még jobban visszavonult, és csak legközelebbi barátai tudták, hogy — szégyenünkre — nyomasztó megélhetési gondokkal küzd.

1950-ben láttuk először a Népművelési Minisztériumban. Útlevelet jött kérni. Az International Folk Music Council alelnökeként, annak egyik kongresszusára kellett kiutaznia. Nehezére esett a kérés, ezért szokása szerint vitatkozva, „igazmondó" modorával kezdte. Nem vezetett félre, tudtuk kivel van dolgunk. Azt is tudtuk, hogy újra visszajön, ha azt ígéri. Az útlevelet megkapta, újból hazajött és itthon is maradt. Bírált, korholt, oktatott, vitatkozott — és dolgozott, páratlan munkabírással. Mi pedig azon voltunk, hogy lehetőségeink szerint biztosítsuk munkalehetőségeit. Ebben mi — a zenei osztály akkori vezetői és munkatársai — olyan kiváló kvalitás-érzékű támogatóra találtunk, mint Révai József, akkori miniszterünk.

Lajtha László tehát dolgozott, méghozzá a népi demokratikus, a szocializmus felé haladó Magyarországon dolgozott. Művek, vonósnégyesek és szimfóniák sorát komponálta ebben az időben, és maga járt közben annak érdekében, hogy francia kiadója hozzájáruljon újabb és újabb partitúráinak, kölcsönanyagainak a Zeneműkiadó Állami Vállalattal közös kiadásához, előállításához. Műveit itt mutatták be.

Közben páratlan, fiatalokat megszégyenítő energiával gyűjtött, régebbi gyűjtéseit lejegyezte és rendre publikálta. Lejegyzésének aprólékos gondosságát, a hangzó zene árnyalataira figyelő részletességét Bartóktól tanulta. A hangszeres zenefolklór iránti érzékenységével fedezte fel a népi játékmód lappangó hagyományait, ezzel népzenekutatásunk olyan ágának művelésére adott példát, amelynek fontosságát most kezdjük ismét felismerni.

Mindezt számbavéve, ne feledjük, hogy az 1950-es évek kezdetét éltük, olyan időket, amikor még a szocializmus meggyőződéses híveiben is támadtak kétségek a módszerek helyessége felől, és sokan voltak hajlamosak a végrehajtás hibáit magának a szocializmusnak a számlájára írni. Lajtha akkoriban nem egyszer óvott kedves aggódással, valami bajom ne essék amiatt, hogy az ő munkásságát igyekszem segíteni. Semmi bajom nem lett miatta, és ma is örülök, ha valamiben segíthettem neki.

Hatásos párhuzamot vonhatnánk Lajtha egyet nem értő, „konokul szembeforduló", vitatkozó helytállása és azok harsány lelkesedése között, akik aztán az ellenforradalom első szelére seregestül igyekeztek jobb hazát keresni. Nem tesszük, mert úgy érezzük, emlékét még ezzel a méltatlan összehasonlítással is sértenők.

Záradékul még csak annak a bizonyos, VII. szimfóniának a dolgáról ejtsünk egy szót, amelyről Breuer János azt írja, hogy benne Lajtha „az ellenforradalom bukását" siratja el. Nos, a szimfónia 1957-ben keletkezett. Tragikus hangvételén nem nehéz felismerni az átélt ellenforradalom nyomasztó emlékét. Nagy azonban a különbség aközött, hogy valaki egy megrendült hangú szimfóniában az ellenforradalom bukásának, vagy az ellenforradalom tragikus tényének emel-e emléket. Lajthában, mint nemzedékének legjobbjaiban, egészen Adyig, Bartókig és Kodályig, a romantikus hagyomány tragikus magyarság-élménye élt. Ezt az élményt életének személyes tapasztalatai többszörösen elmélyítették. Számára az ellenforradalom ténye a nemzeti tragédiák sorához csatlakozott.

Nyugat-európai előadásai alkalmával a polgári sajtó — az ENSZ „magyar ügy"-ének hírverője — szívesen ünnepelte a VII. szimfóniát az ellenforradalom bukásának gyászzenéjeként. Ismerve Lajtha egész életútját, felfogá-

sának eszmevilágának és magatartásának gyökereit és megnyilatkozásait, hibáznánk, ha felülnénk ennek a propagandának, és tovább hirdetnők ezt a gonoszul tendenciózus értelmezést. Akkoriban ismét sokat beszélgettem és vitatkoztam Lajtha Lászlóval. Úgy találtam, hogy VII. szimfóniájának teljesebb, az ellenforradalom tényének, megtörténtének, nem bukásának keserűségét szem előtt tartó értelmezése a helytálló. Lajtha László általam ismert arcképéhez is ez illett, de így vallott művéről ő maga is a partitúra elején.

Szabolcsi Bence, aki századunk zenetörténetének kulisszatitkairól mindannyiunknál többet tudhatott, élete utolsó hónapjaiban egyszer a Zenetudományi Intézetben, szokott őszinte, meghitt beszélgetéseink egyikének alkalmával így szólalt meg: „Egyszer már Lajtha Lászlónak is igazságot kellene szolgáltatni". Ha valamit törleszthettem ebből a tőle átvállalt adósságból, nem tettem hiába.

HORVÁTH REZSŐ:

VAS MEGYE ZENEI KÖZMŰVELŐDÉSE II.

SZÓRAKOZTATÓ ZENE

Az ifjúság zenei szórakozásának igényeit elsősorban a művelődési otthonok műkedvelő beat-zenekarai és a Disc-Jockey klubok elégítik ki. A felnőtt lakosság inkább a vendéglátóipari egységekben keresi a szórakozás lehetőségeit, ahol hivatásos zenészek működnek, az alkalmi rendezvényeken általában „félhivatásos" úgynevezett „regiszteres" zenészeket szerződtetnek az Országos Szórakoztatózenei Központ megyei kirendeltségének közvetítésével.

A kirendeltség összesen 615 szórakoztató zenészt tart nyilván a megyében. (Egy-két vendéglátóipari egységben dolgoznak más megyéből való zenészek is, de ezek száma elenyésző.) Ebből 64 a vendéglátóipar állandó alkalmazásában áll, 106 kategorizált működési engedéllyel rendelkezik, de nem áll vendéglátóipari alkalmazásban, 445 ún. „regiszteres", alkalmi munkavállalásra jogosult. A tánczenészek száma 311, a népi zenészeké 304, tehát csaknem egyenlően oszlanak meg a két műfaj között.

A megye 28 vendéglátóipari egységében szól zene, 7 helyen tánczenekar, két étteremben ún. „kombinált" zenekar, 19-ben népi zenekar működik. (Egy helyütt más megyéből szerződtetett zenekar játszik.) A népi zenekarok 4—5, a tánczenekarok 3—4 tagúak, kisebb helyeken gyakori a hegedű-cimbalom, illetve zongora-dob összeállítású kettős. Egy vendéglő van, ahol egy szál hegedű, egy étteremben egyetlen zongora szolgáltatja a zenét. A népi zenekarokban 24 hegedűs, 5 brácsás, 11 bőgős és 12 cimbalmos játszik. A klarinét és a cselló Vas megyében teljesen kihalt a népi zenekarokból. A nyilvántartás csak két klarinétost tüntet fel, azt is tánczenei kategóriában. Az 52 népzenész fele 50 év feletti (!), 17 fő életkora negyven és ötven év között van, 6 zenész 30—40 éves és csak három van 30 év alatt. Vannak szinte teljesen kihalásra „ítélt" hangszerek: a klarinét és a cselló után nemsokára ide kerül a brácsa: mind az öt brácsás negyven feletti, közülük négy már elmúlt 50 éves. A 12 cimbalmos közül 11 40 évesnél idősebb, 83% elhagyta az ötvenedik évet. De a bőgősök 73%-a, a viszonylag fiatal hegedűsök 71%-a is 40 felett van. Az utánpótlás sem biztató: a regiszteresek 59%-a 50 év feletti, a 30 évnél idősebbektől már nem nagyon lehet várni, hogy visszatérnek a szakmához, a 30 éven aluliak pedig a regiszteres zenészeknek még a 12%-át sem teszik ki. Az állandó szerződéssel alkalmazott népi zenészek kategóriák szerinti megoszlása a szakmai szinvonal erős rétegeződését mutatja, mégpedig negatív irányú eltolódással: mindössze 5 zenész rendelkezik „A" kategóriás működési

engedéllyel, 38,5% „B" kategóriás, több mint fele (52%) „C" kategóriás. A zenekarok összeállításánál is ritkán figyelhető meg a színvonal kiegyenlítettségére való törekvés: mindössze a szombathelyi Halászcsárdában játszanak csupa „A" és „B" kategóriás zenészek. Az is meglepő, hogy az „A" kategóriás zenészek mind 50 év felettiek. A vendéglátóiparban 12 Vas megyei tánczenész áll állandó alkalmazásban. Ezek többsége (7 fő) 30 és 40 év közötti, hárman 30 évnél fiatalabbak, két zenész 40 és 50 közötti. 50 évnél idősebb a tánczenészek között nincs. A színvonal is kiegyenlítettebb: a két „A" kategóriás zongorista kivételével valamennyien „B" kategóriások.

A kategorizált, de állandó szerződéssel rendelkező zenészek fele nyugdíjkorhatár feletti, 27 fő más területen áll munkaviszonyban. A megyében 18 olyan zenész él aki a szakmában eltöltött évtizedek után élvezi a nyugdíjat. A 60 év alattiak között mindössze 2 „B" kategóriás van: egy dobos, és egy népi énekes.

A regiszteresek 60%-a tánczenész, ezek 87%-a 30 évesnél fiatalabb, közülük 38 a regiszteresek 1. kategóriájába tartozik, akik a vendéglátóiparban is vállalhatnak szerződést. A tánczenészeknél tehát nagyobb a kínálat, mint a kereslet és az utánpótlás is biztosítottnak látszik. A regiszteres népi zenészek (176 fő) 59%-a 50 év feletti. 20%-a tartozik a regiszteresek 1. csoportjába.

A szórakoztatózenészek kategorizálása szakmai vizsga alapján történik, amelynek alapján eldönti a bizottság, hogy a vizsgázó felkészültsége alapján alkalmas-e a vendéglátóiparban való állandó foglalkoztatásra, és ha megfelel, besorolják a három kategória valamelyikébe. A kategóriák érvényessége végleges, az alacsonyabb kategóriába sorolt zenészek kérhetik kategóriájuk felülvizsgálatát. A regiszteresek ideiglenes működési engedélyt kapnak, amelyet időről-időre meg kell újítani. A kategóriák meghatározzák a vendéglátóiparban fizethető bérek alsó és felső határát, a fizetést azonban gyakorlatilag a kereslet és a kínálat mindenkori viszonya határozza meg. Előfordult, hogy egy ritkább hangszeren játszó regiszteres annyi bért kapott, mint egy „B" kategóriás zenekarvezető. De vannak példák, hogy egyes esetekben a kategóriájuknak megfelelő minimumért vállalnak munkát jól kvalifikált zenészek.

A szórakoztató zene „fogyasztói" tábora napjainkban elég nagy. Nem mindegy, hogy ezek a tömegek milyen minőségben kapják a zenét és ez hogy befolyásolja ízlésüket, ezen keresztül tudatukat. Nem feladatunk most a szórakoztató zene kritikai értékelése. Tény, hogy vannak jól képzett, gazdag repertoárral rendelkező, a közönség igényeit jó irányban befolyásolni képes zenészek és zenekarok. De az ellenkezőjére is van példa. De az is tény, hogy a kategóriák véglegessége, a vendéglátóipar igényeinek jól, vagy roszszul értelmezett érvényesülése a zenészek anyagi megbecsülésében nem ösztönöz eléggé a szakmai továbbképzésre, a szórakoztató zene színvonalának állandó emelésére. Az OSZK szervezésében működnek ugyan stúdiók, amelyek ezt a célt szolgálják, de a stúdiók munkájában való részvétel teljesen önkéntes, és ahol nincs rá „igény", — mint például Vas megyében — ott nem indítanak stúdiót. A szórakozóhelyek zenéjének szakmai színvonalát hivatalosan senki sem ellenőrzi, a „piac" spontán érvényesülő törvényein kívül semmi sem befolyásolja a továbbfejlődés útját.

A zenei ismeretterjesztés megszervezése és koordinálása a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat megyei szervezetének feladata. A társulat művészeti szakosztályán belül kéttagú zenei csoport funkcionál. A TIT szervezésében — helyesebben legtöbbször finanszírozásával — 1974-ben 56 zenei előadás hangzott el a megye területén 2030 hallgató előtt. Egyéb értékelhető adatot, vagy tartalmi jellegű tájékoztatást az illetékes előadó nem tudott adni. Az adatok feldolgozása ugyanis gépi úton történik, a kódrendszer nem ad megfelelő tájékoztatást. A gépileg feldolgozott adatok általában fél év múlva jutnak vissza a megyei szervezethez, ezeknek a bontása azonban nem nyújt értékelhető tájékoztatást a tartalmi munkára vonatkozóan. Ilyen információrendszer mellett a munka megszervezése nyilvánvalóan csak egyik napról a másikra történhet és ebben hiába keresnénk bármiféle tervszerűséget. Zenei sorozatok a TIT szervezésében nem indultak. A központ által ajánlott komplex előadássorozatok egy-két zenei témája inkább szociográfiai vonatkozású (például: Zene a mai fiatalok életében). A különböző klubok, népművelési egységek tagsága által kért előadások is eléggé egyoldalú körben mozognak. Leggyakrabban a beat-ről és a modern zenéről kérnek előadásokat. Hogy ez utóbbin mit értenek, többféleképpen értelmezhető. Elég jelentős az érdeklődés Vas megye zenei hagyományai és népszokásai iránt, de ennek a témának csak egy szakértője van, akinek elfoglaltságától függ az igények kielégítése.

Az előadók sorában csak néhány nevet tudnak említeni a szervezők, és nagyon hiányolják az előadók aktivitását. Nem hiszem, hogy érdektelenség lenne az oka a szakemberek tartózkodásának. A TIT általában két héttel a kitűzött időpont előtt írásban keresi meg az előadót meghatározott témával és meghatározott időpont megjelölésével. Mindkettő problematikus: ha a kijelölt időpont éppen nem felel meg, a felkért előadó nem tehet mást, mint visszaküldi a felkérést, az előadás elmarad. A témákról pedig rendszerint nem lehet tudni, hogy milyen tematikus rendbe illeszkednek, milyen előzményekre, alapismeretekre lehet számítani a hallgatóság részéről, egyáltalán remélhető-e valamiféle eredmény az előadás megtartásától. A témák rendszerint vagy túlságosan átfogóak, vagy az ismeretrendszer egészéből kiragadottak, amelyek önmagukban nem állják meg a helyüket. Szisztematikusan felépített előadás-sorozatot három kőszegi működvelő együttes: a Concordia Vegyeskar, a Barátság Kórus és a Városi Fúvószenekar ismeretterjesztő programjában találtunk. Ezek vagy egyes zeneszerzőkkel, vagy zenei stílusokkal, vagy egyes zeneművekkel, vagy a zene művelődéstörténeti vonatkozásaival foglalkoznak. Ez a tervezés példaképül szolgálhat a megye minden működvelő együttese számára.

Rendszeres, szisztematikusan felépített zenei ismeretterjesztő munka folyik a Berzsenyi Dániel Megyei Könyvtárban. A könyvtár zenei részlege már ötödik éve indít zenei előadás-sorozatokat, amelyeknek nem nagy számú, de állandó és érdeklődő közönsége alakult ki (általában 20—25 fő). Míg az előző években inkább a meglevő érdeklődés kielégítését szolgálták az előadások, az utóbbi időben a zenei ízlés formálása, az érdeklődés kiszélesítése, korszerűsítése vált az ismeretterjesztő munka fő feladatává. A Zenebarátok Klubja az

1974—75.évre 12 foglalkozásból álló sorozatot hirdetett meg, amelyben a huszadik század zenéjével foglalkozott, mégpedig igen alaposan és sokoldalúan. Egy előadás a modern zene stílusirányzatait foglalta össze, egy előadás Schoenberg és Webern expresszionista műveivel foglalkozott, három előadás szólt a dodekafóniáról, közülük egy élő zenei bemutatással, négy előadás foglalkozott Stravinsky művészetével, egy Bartók: A kékszakállú herceg vára című misztérium-játékát mutatta be, egy foglalkozáson pedig élő zenével mutatták be a huszadik századi zeneműveket.

Ugyanebben az évadban egy másik sorozatot is indított a könyvtár „Korunk zenéje" címmel, amelyben romantikus operaszerzőktől kiindulva Edgar Varese elektronikus költeményéig huszadik századi zeneszerzők jelentős alkotásait mutatták be hanglemezről műsorismertetéssel. A hét előadáson összesen 314 hallgató vett részt, egy előadást tehát átlag 45-en látogattak.

A legnagyobb érdeklődés Földes Imre Webern életművéről szóló előadása kísérte, amely sorozaton kívül hangzott el csaknem 100 főnyi hallgatóság előtt. A gépzenei illusztrációk mellett ezt az előadást élőzenei szemléltetés gazdagította: zongoradarabok és kamaraművek hangzottak el szombathelyi művésztanárok előadásában, itt mutatkozott be a Hodász-vonósnégyes.

A Berzsenyi Dániel Megyei Könyvtár zenei részlegének munkája bizonyítja, hogy megfelelő szervezéssel rendszeres és színvonalas zenei ismeretterjesztést lehet végezni. A szakemberek — a legfiatalabbaktól a nyugdíjasokig — szívesen vettek részt a munkában, és az érdeklődés sem maradt el. Ez évben tovább bővült a könyvtár zenei ismeretterjesztő tevékenysége: a Szimfonikus Zenekar klubjával közösen „Hangverseny-előzetes" címen indítottak sorozatot, és részt vettek a zenekar szólistáit bemutató sorozat rendezésében is.

A zenei ismeretterjesztés eszközeihez tartozik a könyvtárakban elhelyezett ismeretterjesztő irodalom, kottatár és fonotéka is. A zenei témájú könyvekről, és azok olvasottságáról nincsenek adataink, ilyen nyilvántartást a könyvtárak nem vezetnek. A Berzsenyi Dániel Megyei Könyvtár 1542 db kottával rendelkezik. Ezek jó része kórusmű, és a karvezetők rendelkezésére áll a kórusok repertoárjának összeállításához. A Zeneműkiadó folyamatosan megküldi az új kiadványok egy-egy példányát, így a kottaállomány folyamatosan kiegészül. A megyei könyvtárhálózathoz tartozó intézményekben összesen 4565 db lemezt őriznek, ennek minegy fele a Megyei Könyvtárban van, ez félévenként átlag 200 db-bal gyarapodik. A hálózat állományának 6,5%-a régi, gyenge minőségű, 10%-a nem tartozik a könyvtárak meghatározott gyűjtőkörébe, körülbelül 12—13%-a a zenei ismeretterjesztés szempontjából érdektelen. A használható anyag 36,5%-a a celldömölki, 52,2%-a a körmendi könyvtár állományában van, de ez utóbbinak csak 38%-át szerezték be 1971 után. Kőszegen nincs lemeztár, Szentgotthárdon mindössze 78 db lemezből áll, a vasvári állomány teljes egészében régi, elhasználódott lemezekből áll. A lemezvásárlásra fordítható összeg a megyei hálózatban az 1975. év végéig összesen 46 500 forint, ezen 664 db sztereo nagylemez vásárolható. A fejlesztés 52%-a a sárvári könyvtárnak jut, ebből 20 ezer forint központi támogatás a jelenleg 167 darabból álló lemezállomány kiegészítésére.

A fonotéka felhasználása részben magnószalagra való átjátszással, részben helyszíni zenehallgatással történik. A Berzsenyi Dániel Megyei Könyvtár

zenei olvasótermében kis asztalokba szerelt fülhallgatók állnak a zenehallgatók rendelkezésére, a stúdiófülkékből egyszerre négyféle anyagot közvetíthetnek a fülhallgatókba. Csoportos zenehallgatásra nagyteljesítményű sztereo hangszórók közvetítik a hangot. A lehallgatott és átjátszott zenedarabok képet adnak a hallgatók zenei érdeklődéséről. 1975 első félévében 1780 egységet hallgattak le, ennek 13,8%-a könnyűzene (tánczene és operett). A kiválasztásra kerülő darabok 31%-ában a századfordulón és a XX. század első felében élt zeneszerzőkre esett a választás. Ez azt jelzi, hogy a zenei köztudat — bizonyos késéssel ugyan — egyre inkább közelít a mai zene felé. A romantika még mindig erősen tartja a népszerűségét, bár már csak 29%-kal, utána a klasszikus szerzők műveire esett legtöbbször a választás (22%), ennek csaknem fele Beethoven műve, aki — mint azt több felmérés is igazolja — ma is a legnépszerűbb zeneszerző. A barokk zene 15,5%-kal a 4. helyen áll, kortárs zeneszerző művét, mindössze 27 alkalommal hallgatták (2%), a középkori és reneszánsz zeneművek aránya együttesen sem éri el az 1%-ot. A zeneszerzők rangsorában Beethoven után Mozart következik a meghallgatott művek 9,3%-ával (133-szor), a harmadik, Kodály (8,1%-kal). Utána sorrendben Bach és Bartók következik. A legnépszerűbb romantikus zeneszerző: Csajkovszkij mindösze 4,2%-kal áll a 6. helyen. Ez azt mutatja, hogy az elég magas arányban szereplő romantikus szerzők között eléggé megoszlik az érdeklődés.

A zenekari műfajok sorában az egyéb zenekari művek (nyitányok, szvitek, szerenádok divertimentók stb.), valamint az opera- és daljátékrészletek állnak az élen 20,6-20,6%-kal. Utánuk népszerűségben a szólódarabok (17,6%), majd a versenyművek következnek (11,3%). Meglepő, hogy a szimfóniák 10,8%-kal csak az ötödik helyen állnak és a kórusmozgalom jelentőségéhez képest elég alacsony a hallgatott kórusművek aránya (7,3%). Ezt az arányt azonban együttesen sem érik el az oratorikus művek, dalok, dalciklusok és a kamarazenei műfajok.

Érdekes, hogy a hallgatók zöme 30 éven aluli, és nyugdíjas, vagy ahhoz közel álló korosztályból került ki. Valószínüleg nemcsak a szabad idővel függ össze, hogy a középkorúak szinte teljesen hiányoznak a zenei könyvtár látogatói közül: ez a korosztály rendelkezik leginkább önálló anyagi erőkkel, és amennyiben igényük van a zenehallgatásra, otthonukat szerelik fel lemezjátszóval, magnetofonnal, jó minőségű rádióval. A hanglemezbolt forgalma azt mutatja, hogy elég nagy a hanglemezgyűjtők száma.

Nyilvánvalóan nem állíthatjuk, hogy a Megyei Könyvtáron kívül sehol nem folyik rendszeres zenei ismeretterjesztés a megyében. Bizonyos, hogy néhány művelődési otthonban, vagy műkedvelő együtteseknél, ahol lelkes, hozzáértő szervező van, most is indítottak átgondolt, szisztematikusan felépített zenei előadás-sorozatot, mint egy-két éve a körmendi kultúrotthonban, vagy Sárvárott. A zenei ismeretterjesztés körébe tartoznak azon formák is, amelyekről már írtunk, vagy a következőkben esik szó róluk, mint például a Hangversenyiskola, a Szimfonikus Zenekar klubösszejövetelei, vagy a leghatékonyabb forma: a műkedvelő együttesekben folyó, aktív zenéléssel összekapcsolt ismeretterjesztés. De idetartoznak az írásos formák is: az ismeretterjesztő és elemző zenekritika, a Filharmónia által kiadott műsorfüzetek, műismertetések stb.

Énekkarok

A Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ, valamint a KÓTA nyilvántartásai szerint Vas megyében 31 műkedvelő énekkart tartanak nyilván. Ebből 25 vegyeskar, 3 női és 3 férfikar. 12 kórus „Pávakör"-ként működik, ebből 5 nemzetiségi (4 délszláv és 1 német) együttes. Az énekkarokból 6 munáskórus (ebből 3 üzemi), 3 pedagógus (ebből kettő KTSZ-szel közös fenntartású), 2 KTSZ, 2 KISZÖV, 2 városi kórus, a többi művelődési otthonok, tsz-ek, községi tanács, szakszervezetek fenntartásában működik. A Szombathelyi Madrigálkórus — bár fenntartó szerve a Szakszervezetek Megyei Tanácsa — tagjainak többsége pedagógus. A Jeunesses Kamarakórus (a Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ vezetése alatt működik) tagjainak többsége diák. A Sabaria Cipőgyár női kara ipari tanulókból áll. A kőszegi „Concordia" ugyan városi kórus, de tagságának 80%-a fizikai dolgozó. A szombathelyi „Erkel" Kórust igazán „vegyes" volta miatt érdemes szemügyre venni: a 63 tagú együttes 27%-a pedagógus, ugyanennyi az alkalmazottak aránya; 20,6% fizikai munkás, ugyanennyi a főiskolai hallgató, 2 fő nem pedagógus értelmiségi, 1 önálló kisiparos. Az átlagéletkor 24,5 év, 63,5 % 20 és 30 év közötti, 17,5—17,5 a 20 év alattiak és a 30—40 év közöttiek aránya. Egy tag 48 éves, 18 év alatti nincs. A férfiak aránya 38%.

A minősített kórusok száma 23 (ebből 7 pávakör), az énekkarok csaknem 68%-a, ezenkívül két iskolai kórus vett részt országos minősítésen. A pávakörök közül az ölbői nyerte el a „Kiváló pávakör" címet. A „hangversenykórus" kategóriában a Tanárképző Főiskola női kara „Aranykoszorú diplomával" fokozatot, az Erkel Kórus „Aranykoszorú" fokozatot ért el. A „kamarakórus" kategóriában a Jeunesses Kamarakórus „Fesztivál", a Szombathelyi Madrigálkórus „Aranykoszorú diplomával" fokozatot érdemelt ki. Az „általános" kategóriában a legjobbakat „Aranykoszorú" fokozattal jutalmazta a zsüri: így a MÁV Haladás Férfikart, két kőszegi kórust: a Concordiát és a Barátság Vegyeskart, és a Sárvári Szövetkezeti Bizottság Ikervári Női karát. Négy kórus ezüst diplomát, kettő ezüst fokozatot, kettő pedig bronz diplomát szerzett az általános kategóriában. Valamennyi minősített kórus szerepelt már a rádió „Kóruspódium" műsorában. A „hangversenykórus" és a „kamarakórus" kategóriában minősítetteket az idén stúdiófelvételre hívta be a rádió.

Nagyon sok Vas megyei kórusnak vannak külföldi kapcsolatai, illetve a legjobbak a megye képviseletében vesznek részt azoknak a külföldi városoknak, területeknek kulturális rendezvényein, amelyekkel a megye baráti kapcsolatokat tart fenn. A legutóbbi években a Szombathelyi Madrigálkórus Lengyelországban, Ausztriában, Jugoszláviában és Bulgáriában, a Haladás Férfikar Bulgáriában, Lengyelországban és Ausztriában, a főiskola női kara az NDK-ban és Ausztriában, a Jeunesses Kamarakórus a Mari Köztársaságban, a szombathelyi Járási Pedagógus Kórus Jugoszláviában, a celldömölki Liszt Ferenc Kórus Lengyelországban, az Erkel Kórus kétszer Bulgáriában, a felsőszölnöki Pável Ágoston Vegyeskar Jugoszláviában, a szombathelyi KISZÖV Béke Kórus Csehszlovákiában vendégszerepelt, legtöbben vendégül látták azt a külföldi kórust, amelyikkel állandó a kapcsolatuk.

Az élvonalbeli kórusok évről-évre rendeznek önálló hangversenyt, ezeknek népes közönsége van. Az Országos Filharmónia a legtöbbet a Szombathelyi Madrigálkórust foglalkoztatja, oratorikus művek előadásakor. Bár ez nem profilja az együttesnek, oratorikus kórus híján vállalják, és igen színvonalasan oldják meg ezt a nehéz feladatot. Ez évben az Erkel Kórus is debütál oratorikus művel: a Filharmónia hangversenyén Händel Acis és Galateáját mutatják be a Szombathelyi Szimfonikus Zenekarral. A Főiskola női kara is előadta már Pergolesi Stabat Mater-ét, a női kar irodalma azonban ebben a műfajban elég szegény. A Haladás Férfikar és az Erkel Kórus — a főiskolai női kar tagjaival megerősítve — évről évre ellátja az iseumi Varázsfuvola előadások kórus-szerepét.

A KÓTA megyei szervezete sok lehetőséget biztosít a Vas megyei kórusoknak eredményeik bemutatására. Győrrel és Sopronnal közösen — minden évben megrendezik — változó színhellyel — a Három Város Kórustalálkozóját. Bekapcsolódnak az ifjúsági kórustalálkozók — a Forradalmi Szerenád, az Éneklő Ifjúság, az általános iskolai kórusok és éneklő rajok megyei seregszemlejének rendezésébe. Az elmúlt évben Szombathelyen rendezték meg a szakmunkásképző énekkarainak területi bemutatóját a Vándor Sándor szemle keretében. Csak 1975. második negyedévében 7 énekkari rendezvénye volt a KÓTÁ-nak, amelyek közül kiemelkedett a Bartók-terem megnyitása után rendezett nemzetközi kórushangverseny, a Vándor Sándor Szemle megyei bemutatója egybekapcsolva Dunántúli Munkáskórus találkozóval, a Páva-körök minősítése Körmenden, a diákegyüttesek gálaestje a szombathelyi Művelődési és Sportházban és a KISZÖV-kórusok dunántúli találkozója Kőszegen. Az 1938-as nagy szombathelyi munkás dalostalálkozó hagyományait feleleventve ötévenként rendezik meg a munkásénekkarok országos találkozóját.

Az énekkari mozgalom színvonala sok tényezőtől függ: így az államigazgatási, társadalmi és politikai szervek tevékenységétől, a fenntartásra, működtetésre hivatott szervek helyes művelődés- és gazdaságpolitikájától, a munkahelyeknek a kórustagok irányában tanúsított magatartásától, általában a műkedvelő mozgalom társadalmi megbecsülésétől. De a kulcsember itt is a kórusvezető: szervezés, irányítás, utánpótlás, a művészi színvonal, társadalmi élet az ő rátermettségétől, szakmai, politikai és emberi tulajdonságaitól függ elsősorban. A jó karvezetői munka előfeltétele a magasszintű szakmai képzettség. A tanárképző főiskoláknak nem lehet feladata az, hogy karvezetőket bocsásson ki: a végzett hallgatók az iskolai kórus vezetéséhez szükséges minimális szakmai ismereteket sajátítják el, a legtehetségesebbek pedig jó alapot kapnak ahhoz, hogy a kórusvezetés gyakorlata, valamint szakadatlan továbbképzés által valóban a művészet rangjára emeljék a kórusvezetést. A Népművelési Intézet, valamint a Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ karvezetőképző tanfolyamai szolgálják azt a célt, hogy a karvezetők lépésről lépésre akár a legmagasabb szintű szakmai képzettséget is megszerezzék. Ennek színvonalát dokumentálják a karvezetői vizsgák kategóriái. Igaz az, hogy a kórusvezetők kvalitásait elsősorban kórusának színvonala jelzi. De az sem véletlen, hogy a kamarakórus és a hangversenykórus kategóriákban arany, vagy annál jobb minősítést szerzett kórusok vezetői „A" kategóriás, az „általános" kategória legjobb kórusainak karnagyai „B" kategóriás karnagyok. A karvezetők működési engedélyét senki sem tartja nyilván a megyében, de

tudomásunk van 6 „A" kategóriás, 11 „B" kategóriás, és 20-nál több „C" kategóriával rendelkező karvezetőről. A nyilvántartásban szereplő 126 kórusvezető közül (nem számítva a nyugdíjasokat és a kórust jelenleg nem vezetőket) 83 fő (66%) rendelkezik megfelelő alapképzettséggel, ebből 3 középiskolai énektanár, ill. karvezetőképzőt, 7 zenetanárképzőt, a többi a tanárképző főiskola ének-zene szakát végezte el. A szakképzettséggel nem rendelkezők jelentős része (67%) tanító-, vagy óvónőképzőt végzett, ahol zenei képzésben is részesült. Egy részük most végzi az ének-zene szakot levelező tagozaton, 2 fő a főiskola nappali tagozatának végzős hallgatója. A Művelődési Központ által az elmúlt évben szervezett karnagyi továbbképzésre 30 fő adta be jelentkezését, közülük 11-en már kategóriavizsgával rendelkező karnagyok. Ebben az évben megyei szinten nem indult továbbképzés. A Népművelési Intézet felsőfokú karvezetőképző tanfolyamát eddig négyen végezték el, jelenleg hárman járnak budapesti tanfolyamra. A karnagyi klub is olyan szinvonalas összejöveteleket szervezett, amelyek a továbbképzést szolgálják: így Bárdos Lajos és Szabó Miklós előadásai, a veszprémi Liszt Ferenc kórus bemutatója és élménybeszámolója. Újszerű kezdeményezés volt a Kórusok klubja, melynek első összejövetelén a külföldet járt énekkarok tartottak élménybeszámolót színes diavetítéssel, hangfelvételekkel és énekléssel. Kár, hogy a folytatás elmaradt.

Zenekarok

A Szombathelyi Szimfonikus Zenekar fejlődésével és hivatásossá válásával háttérbe szorult a megyében a műkedvelő zenekari élet, illetve egyoldalúan a fúvószenekarok és a népies jellegű zenekarok váltak egyeduralkodókká. A néhány szalon- és kamarazenekar, amely a megyében működött — Celldömölkön, Sárvárott, korábban Kőszegen — feloszlott, tagjainak nagyrésze a szombathelyi zenekar hivatásos, félhivatásos, vagy szolgálati díjas tagja lett. Jelenleg a főiskola és a szombathelyi zeneiskola zenekarán kívül nem működik vonósokat is foglalkoztató műkedvelő zenekar. Reméljük, hogy ez az állapot csak ideiglenes, mert a zenekari hangszereket tanuló ifjúság nagy része, tanulmányaikat befejezve, várhatóan nem vállalja a hivatásos zenekarral járó nagy elfoglaltságot, jórészük el sem jut arra a szintre, és jelenleg is jónéhány műkedvelő zenész van, aki szívesen játszana zenekarban, de nincs hol.

Fúvószenekar a megye csaknem minden nagyobb településén van, a három városban és öt községben, sőt 5 helyen kettő — ifjúsági és felnőtt — Szombathelyen 3, két felnőtt és egy ifjúsági, összesen 15 zenekar. A zenekarok élén 11 karnagy áll (négyen két-két együttest vezetnek), négy karnagy „A" kategóriás, 3 „B" kategóriás működési engedéllyel rendelkezik (valamennyien fúvós tanárok) egy most végzi a felsőfokú tanfolyamot. Mind a felnőtt, mind az ifjúsági zenekarok közül kiemelkedő eredményeket mutattak fel a kőszegi fúvósok: a felnőtt zenekar elnyerte a „Kiváló együttes" címet, az úttörő fúvószenekar országosan ismert. De a megyeszékhely fúvószenekari életében is megindult a friss vérkeringés. A városi fúvószenekar 46, az ifjúsági 50 tagú. A Járműjavító „Haladás" Fúvószenekara nagy hagyományokkal rendelkezik, de az elöregedés veszélye fenyegette. A tagok többsége ugyan 45 év

feletti (15 fő), de 10 26 éven aluli fiatal alapozta meg az utánpótlást. A sárvári városi fúvószenekar 24 tagjának átlagéletkora 31 év, mellettük 30 tagú ifjúsági zenekar is működik.

A megyében 14 népies jellegű zenekart tartanak nyilván, ebből 8 felnőtt, 6 ifjúsági. Többségük (11) citerazenekar. Megyeszerte ismert a sitkei együttes. Rábahidvégén furulyazenekar, Bérbaltaváron és Horvátzsidányban nemzetiségi harmonikaegyüttes van. Néhány híres népi énekes és hangszerjátékos rendszeresen fellép a pávakörök, énekkarok rendezvényein.

Két folyamatosan és rendszeresen szereplő folk-beat együttesről tudunk, mindkettő sárvári. A pol-beat mozgalmat fellendítették a Művelődési és Sportház „Ki mit tud" klubjában rendezett összejövetelek, valamint a nyári rendszeres meghallgatások, amelyek legjobb résztvevői a Tófürdőn kaptak fellépési lehetőséget népes és érdeklődő közönség előtt.

1974 végén 17 tánczenekar működött a megye területén művelődési intézményekben és üzemekben. Ezeket számontartani szinte lehetelen, mert többségük tiszavirág életű: különböző okokból feloszlanak, majd más néven, új fenntartó szerv „zászlaja alatt" alakulnak újjá. Ritka együttes az, amelyik egy évnél tovább együtt marad. Kevés az olyan rendezvény a megyében, amely prespektívát adna a fiatal zenészek számára, lehetőséget nyújtana színvonaluk felmérésére, teljesítményük értékelésére. Jelenleg négy szombathelyi és egy sárvári zenekarról tud a Művelődési Központ. Ebből kettő náluk működik. Újdonságnak számít a jazz-trió ugyancsak a Művelődési és Ifjúsági Központban.

* * *

Vas megye zenei közművelődéséről pontos képet adni szinte lehetetlen, hiszen minden szüntelenül átalakulóban, fejlődőben van. Lehet, hogy mire e sorok napvilágot látnak, az adatok jórésze elavul már. Mégis, ha nem is teljesen pontos, de összehasonlító képet adnak egy megye zenei életéről, annak összetevőiről. Nem lehetett célunk az sem, hogy minden jelenség összefüggéseit kutassuk, feltárjuk. Erre illetékesebbek azok, akik az országos adatokat jól ismerik és össze tudják vetni az egyes megyék közötti hasonlóságokat, eltéréseket, ki tudják emelni az egyedi jellemzőket. Vas megye Magyarország része, ami itt történik, nem elszigetelten történik, hanem az ország fejlődésének tendenciáiból következik. Ami itt születik — a gazdasági és művészeti életben egyaránt — az nemcsak a Vas megyeieké, hanem az egész országé. Reméljük, nem vallunk szégyent vele.

Források, irodalom

A Szombathelyi Szimfonikus Zenekar szolgálati naplója 1974—1975.
A Szombathelyi Szimfonikus Zenekar tagjainak személyi lapjai.
A Bartók-terem Vendégkönyve.
Az Országos Filharmónia műsorfüzetei 1974—75.
A Szombathelyi Szimfonikus Zenekar propagandaanyaga 1974—75.
Statisztikai tájékoztató. Zeneoktatás 1974—75. Kulturális Minisztérium Budapest 1975.
Forrás. A Vas megyei zeneiskolák tájékoztatója 1974—75. év számai.
A Berzsenyi Dániel Megyei Könyvtár műsorfüzetei és igénylőlapjai.

A Vas megyei Vendéglátó Vállalatnál szerződésben levő zenészek. Kimutatás a Társadalombiztosítási Igazgatóság Vas megyei Kirendeltsége részére. 1975. okt. 21. Magadics Imre, az OSZK Vas megyei kirendeltségének vezetője.

Kategorizált népi és tánczenészek adatainak közlése a Vas megyei Társadalombiztosítási Igazgatóság részére. 1975. július 26. Magadics Imre OSZK kirendeltségvez.

Kimutatás a regiszteres zenészekről. OSZK közvetítési és szervezési osztálya részére. Magadics Imre kirendeltségvezető.

Kimutatás az I. típusú regisztheresekről 1974. febr. 6. Magadics Imre OSZK kirendeltségvezető.

A KÓTA Vas megyei szervezetének 1975. II. negyedévi jelentése 1975. július 12. Németh István megyei titkár.

Jelentés a Kórusok Országos Tanácsa Titkárságának a Vas megyében lezajlott kórusmozgalmi rendezvényekről 1975. ápr. 12. Németh István megyei titkár.

Rendezvény-naptár KÓTA 1975. febr. 10. Németh István megyei titkár.

Felmérő lapok a Vas megyében működő amatőr művészeti csoportokról Szombathely város Tanácsa VB. művelődési osztálya 1974. Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ.

Előterjesztés a VB. 1974. október 17-i ülésére. Az énekkari mozgalom helyzete Szombathelyen.

Karvezetői továbbképzés jelentkezési lapok 1974. Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ.

Kartoték-nyilvántartás a megye műkedvelő művészeti csoportjairól. Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ.

A kórusok VI. Országos minősítésének eredményei. (Javított és bővített kiadás.) Melléklet a KÓTA 1975/3. számához.

Tájékoztatás a Körmenden megrendezésre került „Májusfa-kitáncolás" rendezvényeiről. Körmend, 1975. május 31. Helyi rendező szervek.

A szombathelyi Bartók Béla Zeneiskola tantárgyfelosztása és óraszámkimutatása 1974/75. tanév és 1975/76. tanév.

A szombathelyi Bartók Béla Zeneiskola rendezvényeinek műsorfüzetei.

Korreferátum a kétszakos tanárképzéssel kapcsolatos előadáshoz. Szombathelyi Tanárképző Főiskola, 1975. Békefi Antal tanszékvezető docens.

Kórusvezetők nyilvántartása. KÓTA megyei titkára.

Horváth Rezső: Az 1973—74-es szombathelyi hangversenyévadról. ÉLETÜNK 1974/5 466. 1.

Szakály Éva: Hivatásos együttesünk: a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar. A főzeneigazgató: Petró János. Vas Népe 1974. 175. sz. 7. 1.

Budai Rózsa: Nagy siker az Iseumban. Játék a legjobb fajta szerelemért. Vas Népe 1974. 181. sz. 7. 1. Plautus: A hetvenkedő katona c. vígjátékának bemutatása Szombathelyen.

Horváth Rezső: Orgonahangverseny Kőszegen. Vas Népe 1974. 181. sz. 8. 1. A Savaria ünnepek keretében rendezett hangversenyről.

Soós Béla: Siker az Iseumban és a Sportházban. Vas Népe 1974. 188. sz. 5. 1. Mozart: Varázsfuvola c. operájának előadásáról.

Horváth Rezső: Méltó előadás. Requiem 1874—1974. Vas Népe 1974. 195.

sz. 5. 1. Verdi Requiem-jének bemutatása a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar előadásában.

Horváth Rezső: Templomi hangverseny Jákon. Vas Népe 1974. 198. sz. 7. 1.

Horváth Rezső: A grazi opera Szombathelyen. MUZSIKA 1974. 8. sz. 6—7. 1.

Krutzler Ferenc: Mivel szolgálhat a zeneműtár? A Vas megyei Könyvtárközi Bizottság értesítője. 2. sz. 7—11. 1.

Horváth Rezső: Szombathely zenei közművelődése. Vasi Szemle. 1974. 3. sz. 357—376. 1.

Horváth Rezső: Új hangversenyterem Szombathelyen. MUZSIKA 1975. Jún. 24. 1.

Horváth Rezső: Első évad a szombathelyi Bartók-teremben. Vasi Szemle 1975. 3. szám 368—374. 1.

Szakály Éva: Április elején nyílik zenei életünk új központja: a szombathelyi hangversenyterem. Vas Népe, 1975. febr. 2.

Szakály Éva: Nagy siker a nyitó hangversenyen, az új Bartók Béla teremben. Vas Népe, 1975. ápr. 7.

Joó Ete: Bartók—Bárdos hanverseny. Vas Népe, 1975. máj. 11.

Horváth Rezső: A Liszt Ferenc Kamarakórus hangversenye. Vas Népe, 1975. máj. 15.

Joó Ete: Az Interfórum '75 résztvevői Szombathelyen. Vas Népe, 1975. jún. 10.

Horváth Rezső: Haydn: Évszakok grazi vendégek fellépésével. Vas Népe, 1975. jún. 19. 5. 1.

Farkas Imre: Zenéről, zenei szomszédolásról és ami még kellene. Vas Népe, 1974. aug. 19. 5. 1.

Körmendy István: Három város kórustalálkozója. Vas Népe, 1974. okt. 3. 5. 1.

Farkas Imre: A zenei közművelődés az iskolákban kezdődik. Vas Népe, 1974. okt. 31. 5. 1.

Németh István: Kóruspódium. Vas Népe, 1974. nov. 3.

Káldi Judit: A Koncz János országos zeneiskolai hegedűversenyről. Vas Népe, 1974. dec. 7. 4. 1.

Káldi Judit (Káldi): Éneklő ifjúság. Tíz Vas megyei ifjúsági kórus bemutatkozása. Vas Népe, 1975. febr. 11. 5. 1.

Nagy Alpár: Szombathelyi énekkarok Sopronban. Vas Népe, 1975. okt. 3. 4. 1.

Papp János: A grazi operaegyüttes Szombathelyen. Vas Népe, 1975. máj. 4. 7. 1.

Pósfai H. János: Tizenharmadszor: A Varázsfuvola. Vas Népe, 1975. aug. 9. 5. 1.

Horváth Rezső: Évadnyitó hangverseny a Bartók-teremben. Vas Népe, 1975. szept. 27. 5. 1.

Szakály Éva: Az együttmuzsikálás öröméről. A zeneiskola úttörő vonószenekara. Vas Népe, 1975. ápr. 20. 7. 1.

Szakály Éva (szakály): Zeneművészeti tagozat indul az Entzbruder Dezső szakközépiskolában. Vas Népe, 1975. febr. 5. 5. 1.

Farkas Imre: Zenélő osztály. (Zeneművészeti szakközépiskola Szombathelyen.) Vas Népe, 1975. okt. 3. 5. 1.
Farkas Imre: Az új iskola új tanárai. Vas Népe, 1975. okt. 9. 5. 1.
Hodász István: Für Éva dalestje. Vas Népe, 1975. okt. 2. 5. 1.
Horváth Rezső: Fővárosi vendégek a Filharmónia első bérleti hangversenyén. Vas Népe, 1975. nov. 1. 5. 1.
Horváth Rezső: Bartók emlékhangverseny a zeneiskola rendezésében. Vas Népe, 1975. nov. 13. 5. 1.
Hodász István: Joó Ete szerzői estje. Vas Népe, 1975. dec. 7. 5. 1.

Szóbeli információt, vagy írásbeli feljegyzést adtak:

Szép Zoltán igazgatóhelyettes, Bartók Béla Zeneiskola Szombathely
Bognár Ferencné adminisztrátor, Bartók Béla Zeneiskola Szombathely
Sabáli László igazgató, Zeneiskola, Körmend
Maitz József igazgató, Zeneiskola, Kőszeg
H. Érdy Éva igazgatóhelyettes, Hámán Kató Ált. Isk. zenei tagozata Szombathely
Grabarits Anna főelőadó Vas megye Tanácsa VB. Műv. o.
Szabó László főelőadó, Vas megye Tanácsa VB. Műv. o. a Filharmónia megyei megbizottja
Zátonyi János tanár, megyei szakfelügyelő
Szép István tanár, megyei szakfelügyelő

Békefi Antal tanszékvezető docens, Tanárképző Főiskola
Németh István főisk. adjunktus, karnagy, a KÓTA megyei tikára
Kőfalvy István igazgató, Entzbruder szakközépiskola
Deáky István tanár, Entzbruder szakközépiskola
Rózsa Imréné előadó, TIT Vas megyei szervezete
Magadics Imre, az OSZK Vas megyi kirendeltségének vezetője
Németh Pálné előadó, Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ
Zsámboki Árpád igazgató, Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ
Antal László népművelési felügyelő, Szombathely város Tanácsa VB. Műv. o.
Matók Lajos gazdasági igazgató, Szombathelyi Szimfonikus Zenekar.
Németh László szervező, Szombathelyi Szimfonikus Zenekar.

SZŐLLŐSY ANDRÁS: SONORITA
Komponálás: befejezve 1974. május 13.
Ajánlás: Goffredo Petrassinak
Bemutató: 1975. szeptember 29. Zeneakadémia Nagyterme,
Magyar Rádió és Televízió Szimfónikus Zenekara, vez. Lehel György.
Zenekar: 4 fuvola, 3 klarinét (b), 1 basszusklarinét, 4 kürt (F), 8 (10) I—II—III. hegedű, 8 (10) mélyhegedű, 6 (8) cselló, 4 (6) bőgő (2—3 C hurral).
Időtartam: kb. 13 perc.

A cím — Sonorità, vagyis jó, telt, erős hangzás — aligha fedi teljes egészében a szerzői szándékot, de találóan érezteti azt a törekvést, amely Szőllősy András zenekari műveit a Trasfigurazioni (1972) óta jellemzi. A zeneszerző, aki előtt egy új szimfonizmus eszménye lebegett, mely a zenekart visszaállítja eredeti jogaiba, azt tűzte maga elé célul, hogy a hangszerek nagyszámú együttese immár ne csak különböző színek és effektusok megszólaltatásáért vegyen részt a játékban, hanem teljes valójában és volumenében, nagy, kompakt, „szonórus" hangzásképet alakítva ki ezáltal. A „sonorità" tehát tulajdonsága volt Szőllősy korábbi műveinek is, a különbség csupán az, hogy míg azokban a zenei szerkesztés-építkezés egyik-másik eleme főbb szerepet játszott, a mostani kompozícióban a zene valamennyi tényezője ezt az újfajta „szonórus" eszményt szolgálja.

Már a zenekari apparátus összeállítását — és annak kezelését is — a széles hangfelületek igénye jellemzi: ezért nem használ a szerző sokféle hangszert, az egyes hangszertípusokat viszont aránylag nagy tömbökben alkalmazza. Így kerül egymás mellé négy önálló fuvola-, négy önálló klarinét- (az egyik közülük basszusklarinét) és négy önálló kürtszólam, amihez a vonósok tömbje is egy harmadik hegedűszólammal bővülve kapcsolódik. Szőllősy András tehát zenekarának egy-egy hangzását nem sokféle színből keveri ki, hanem szélesen felrakott alapszíneket használ, sokféle árnyalásban.

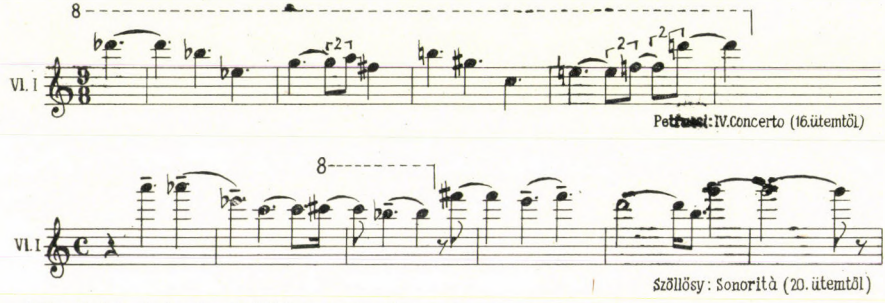
A Szőllősy-féle szonoritás másik jellemvonása, hogy a partitúra, bár rendkívül összetett és megmunkált, nem bonyolít egymásra olyan szólamokat, melyek járulékos, töltő szerepet játszanak s a valóságban meg sem szólalnak illetve semlegesítik egymást. Az ő zenekarában, bár minden egyes hangszerjátékosra kamarazenei felelősség hárul, a zene szövete zenekari jellegű: a hangszerek egymással párhuzamosan, egymást erősítve csaknem mindig csoportban mozognak — ezzel is nagy és széles hangfelületeket rajzolva ki. A zeneszerző, vállalva az egyszerűség ódiumát, háromnál többféle anyagot nem torlaszt egymásra. Ez az egyszerűség azonban távolról sem szimplifikáció, hanem mesteri előrelátás, mely számol a hallgató befogadó illetve felfogóképességével, és tisztában van azzal hogy a jól megmunkált anyag önmagában is rendelkezik elegendő művészi értékkel és kifejezőképességgel.

A mű szonórus jellegéhez tartozik az a magasfokú egység, amely a kompozíció anyagát — és az azon keresztül megnyilvánuló zenei karaktereket — összetartja. Tudjuk jól, hogy Szőllősy korábbi művei is — mindenekelőtt a Trasfigurazioni és

a Musica per orchestra — egyetlen zenei alapgondolatból épültek, a kompozíció azonban — különösen a Trasfigurazioni esetében — olykor nagyon is különböző hangvételeknek adott helyet (gondoljunk például a két, már-már érzelmesen melodikus, lassú részre!). A Sonorità egysége nemcsak az alapötletben, hanem a megvalósítás kontrasztjaiban is megmutatkozik; egysége olyan homogeneitás, mely az egyes szerkezeti egységek és hangvételtípusok eltérése révén is érvényesül.

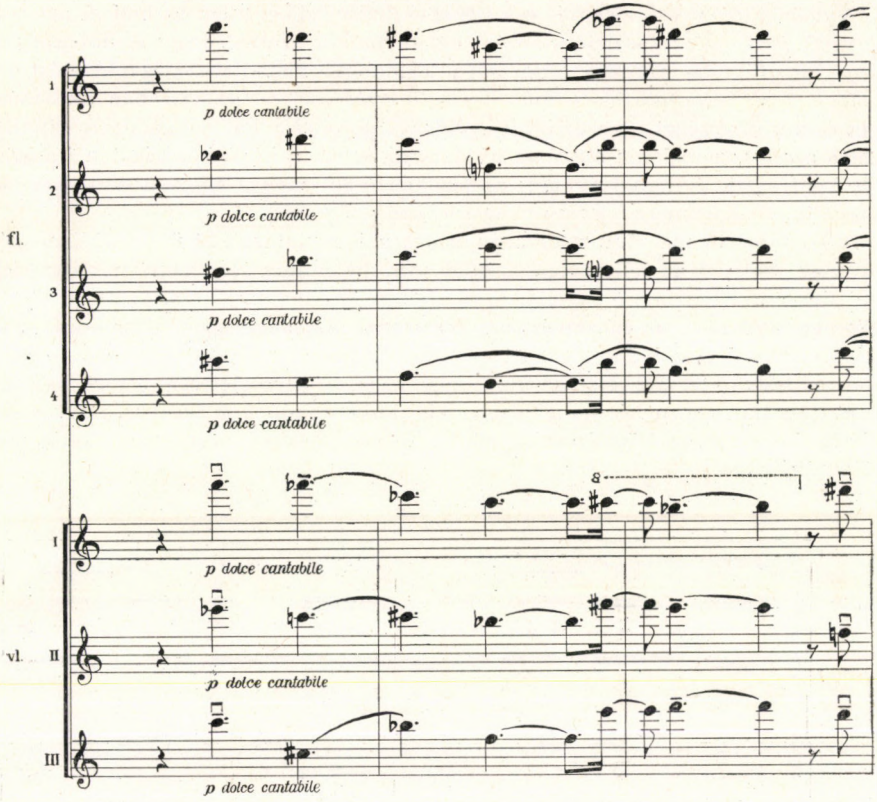
A kompozíció egységét első fokon egy dodekafon sor biztosítja, melyet a szerző, ha nem is az ortodox szeriálisták totalitárius igényével, de a mű minden mozzanatára kiterjedően felhasznál. Hangsúlyozni kívánjuk azonban, hogy ez a dodekafon sor csak „első fokon" magyarázza meg a mű egységét, mert Schönberg első tizenkétfokú technikával írt darabjai óta elképzelhetetlenül sok kompozíció keletkezett e technika szigorú vagy laza felfogásával, ám egyetlen mű értékét sem mutatta ki releváns módon a puszta dodekafon elemzés. Szőllősy András Sonorità című művének elemzésében is csak olyan alapfeltétel a tizenkétfokú sor és használatának kimutatása, mely a küszöböt alkotja a mű valós értékeinek bejárásához.

Visszaemlékezve a Transfigurazioni tizenkétfokú alapsorának felhasználására, sejthetjük, hogy Szőllősy ez alkalommal szintén bemutatja — hiven alapvetően „melodista" karakteréhez — a sort melódia formájában. Erre utal egyébként a kompozíció ajánlása is; Goffredo Petrassi, Szőllősy egykori mestere a dodekafóniának azt a melodikus útját szimbolizálja a magyar zeneszerző számára, mely szinte magától értetődően olasz földön virágzott ki. A Sonorità az ajánláson túlmenően egy latens idézettel is tiszteleg Petrassi előtt: a tizenkétfokú sor első melodikus megszólalása nem pontosan, de dallami és ritmikai körvonalaiban Petrassi vonósokra írt IV. concertójának alábbi sorát követi:

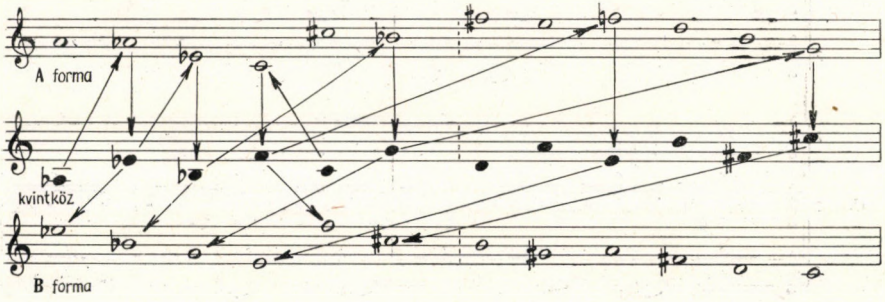


Közelebb jutunk Szőllősy szándékainak és módszereinek mélyebb megértéséhez, ha már mindjárt hangsúlyozzuk, hogy ez a dallam (melyet az I. hegedűk csoportja szólaltat meg) még hat további, vele egy ritmusban mozgó, de melodikusan nem tökéletes párhuzamban haladó szólam „nyalábjában" hangzik fel. A hallgató tehát nem egyetlen, tisztán kirajzolt dallamvonalat hall, hanem szélesen felrakott „dallamsávot", mely négy fuvola és három hegedűcsoport szólamaiból áll össze. A nagyjából párhuzamosan mozgó szólamokat is a sor belső rendje szervezi: mind horizontálisan, mind vertikálisan a sor más-más kivágása kerül felhasználásra. (L. a 215. lap felső kottapéldáját.)

A dodekafon technikának régi és jól ismert eszköze a változatképzés; az alapsor szinte automatikusan hozza magával tükör-, rák- és tükör-rák megfordításának változatait, valamint azok transzpozícióit. A változatok gazdagítására való törekvés azután kitermelt olyan megoldásokat is, amelyek révén az alapsor távolabbi roko-

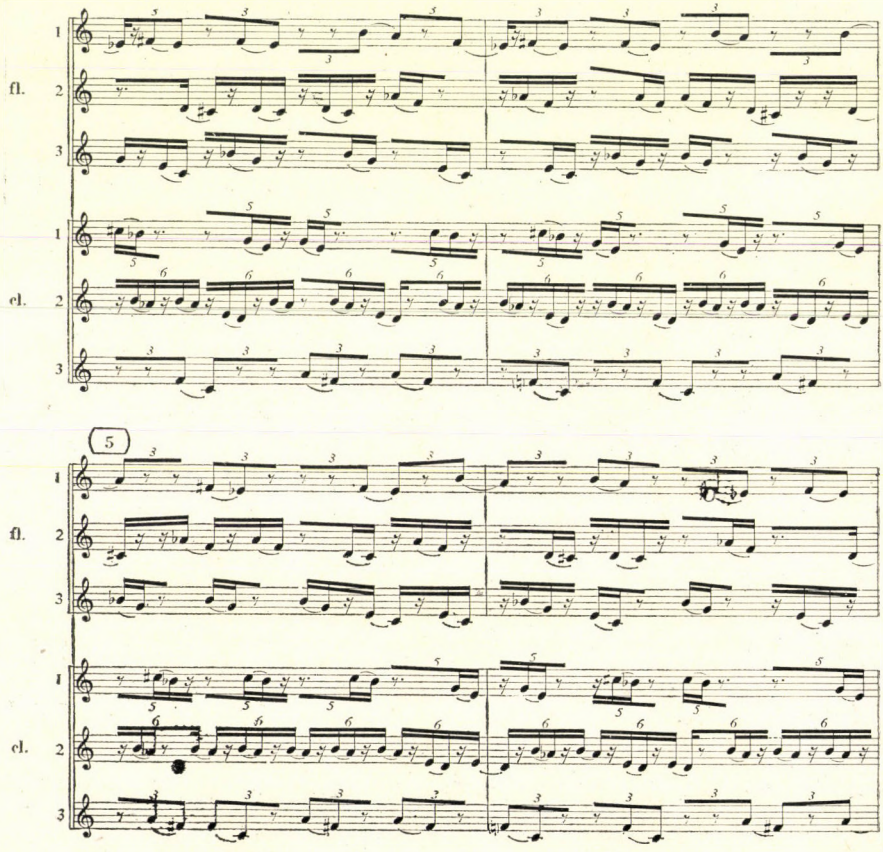


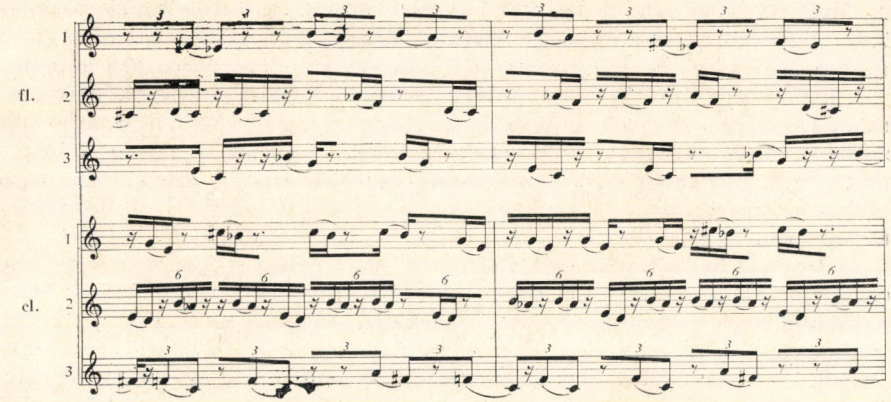
nai is felhasználásra kerülhettek. Ilyen távolabb rokon a Szőllősy által kialakított „kvint-" illetve „kvart-vetületnek" nevezhető alakzat, mely úgy jön létre, hogy az adott tizenkétfokú sort a kvint- illetve kvartkör tizenkétfokú során vetítjük át. Ha például figyelmesen megvizsgáljuk az imént idézett dallamos forma sorát és egybevetjük a közvetlenül utána megszólaló mélyhegedűdallammal (24. ütem), megállapíthatjuk, hogy az utóbbi az előbbi „kvint-vetületéből" jött létre. Nevezzük az elsőt *A*, a másodikat *B* formának! Ha a kvintsor hangjait megkeressük az *A* formában, a kvintsorban jelentkező vetület hangjai alkotják a *B* formát.



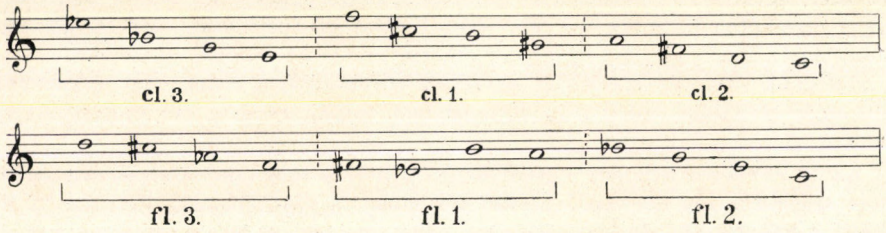
A dodekafon változatképzés e kissé spekulatív jellege nem fedheti el azt a zenei tényt, hogy a kompozíció alapjául két olyan sor szolgál, mely egymással való szoros összefüggése ellenére alapvetően különböző melodikai megvalósulást tesz lehetővé. Első bemutatásuk a mű 20—34. ütemig terjedő szakaszában az azonosságot és a különbséget egyszerre hangsúlyozza: a kétszer hat hangból álló ritmikus tagolás azonos, a melódia azonban különböző és ezt a különbözőséget a hangszerelés kontrasztja is hangsúlyozza: az első (*A* alak) magas fekvésű hangszereken, a második (*B* alak) mély fekvésű hangszereken szólal meg.

A kompozíció melodikus anyagának ezt a bemutatását 19 ütemnyi bevezetés előzi meg, melynek fő jellemvonása, hogy sem melodikus, sem metrikus szervezettsége nincsen. Ködszerűen szitáló, apró dallamfoszlányokból összeszőtt anyag ez, mely *ppp* dinamikával, három-három szólamból álló hangcsoportok fokozatos bővülésével vezeti el a hallgatót a 20. ütemben kezdődő — imént elemzett — melodikus expozícióhoz. Az elemző figyelmét elsőnek a végletesen áttört ritmikus szövet ragadja meg: a két hangból álló kis dallamfoszlányok hármas, négyes, ötös és hatos beosztásban szövődnek egymásba — ezzel biztosítva a zene finoman vibráló ametrikáját.





A kéthangú dallamfoszlányok párba rendeződése és három szólamra való kiterítettsége arra enged következtetni, hogy ebben a melodikus karaktertől teljesen mentes részben is a dodekafon szervezés érvényesül. És valóban: a három fuvola szólamában felismerhetjük a mű alapsorának *A* alakját — más transzpozícióban, a három klarinét pedig hangról-hangra a *B* alakot szólaltatja meg.



A mű első két szerkezeti részletében már eddig is megfigyelhettük, hogy a szerző a közös alapötletből — sorból — kifejlesztett anyagokat homogén módon kezeli: az első rész egyértelműen és kizárólagosan ködszerű, áttört anyagot exponál, a másodikban pedig ugyancsak egyértelmű a melodikus karakter. Az első rész aprózó mozgása ugyan a második részbe is átnyúlik, ez azonban egyrészt szerkezeti funkciót tölt be, mert biztosítja a két formarész egységét, másrészt kíséretül szegődik a melódiasávok mellé. A két anyag egyidejűsége nem érinti azt, hogy a szerző a kétféle anyagot világosan szétválasztja egymástól; vagyis egyidejűségben szerepelteti azokat, de nem vegyíti egymással.

Ilyen „tiszta" formában kerül bemutatásra azután a kompozíció harmadik anyaga is, a 34. ütemtől kezdődően: hosszan kitartott, fekvő és rövid, lecsapódó hanghalmazok szólalnak meg. A mű két alapsorával való összefüggésük kettős értelmű: míg a hanghalmazok vertikális szerkezete a tizenkétfokú sor különböző kivágásaiból jön létre, a fekvő akkordok és a rövid leütések időbeli szervezettsége ugyanannak a sornak a hangközarányait követi. Már a Trasfigurazioni elemzésekor (Magyar Zene 1973. 3. sz.) kimutattuk, hogy Szőllősy sajátos „szeriális" technikát valósít meg a sor félhangokban mért hangközarányainak időbeli kivetítésével. Ugyanezt a módszert alkalmazza most a Sonorità akkordikus-ritmikus anyagában. Eljárása következetes folytatása a mű első két formarészében megkezdettnek: a

sor alapján vertikálisan megszerkesztett és időben megszervezett akkordtömbök „tiszta", egynemű zenei anyagot képviselnek, hiszen hiányzik belőlük mind az első rész metrikai áttörtsége, mind a második rész egyértelműen melodikus karaktere.

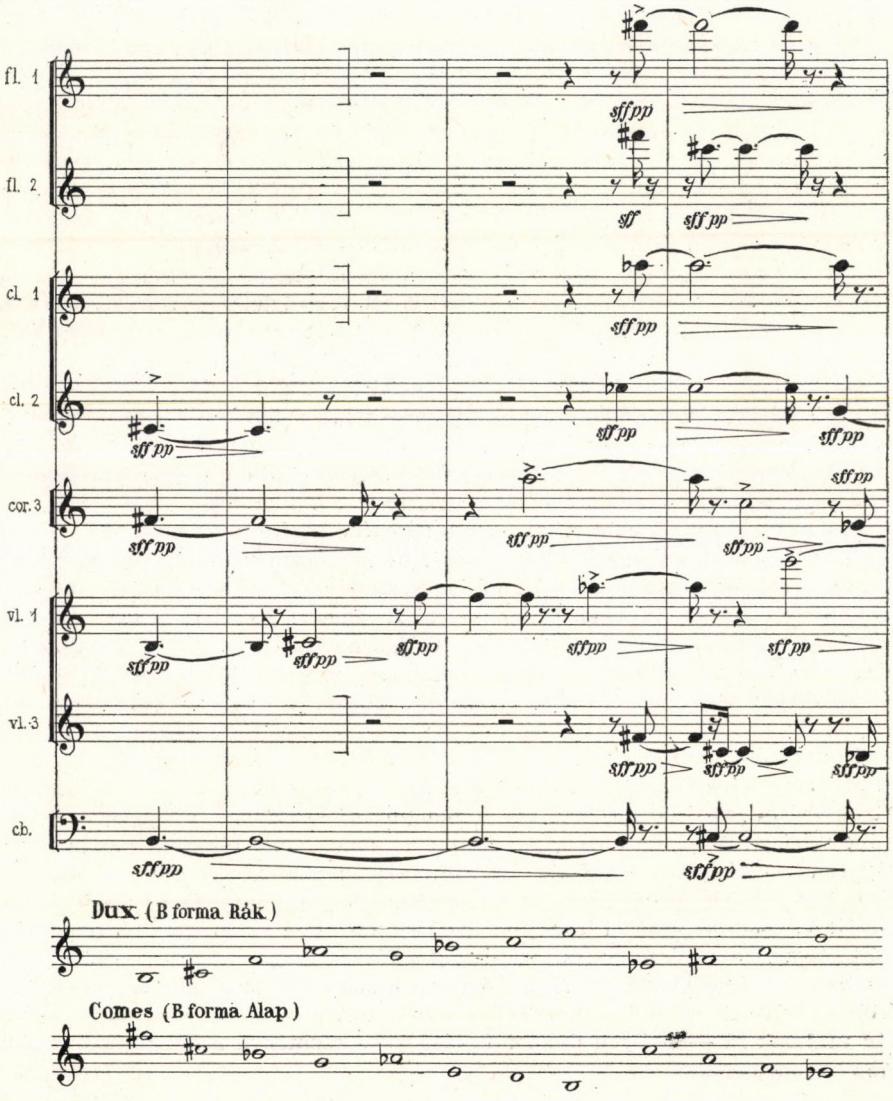
A kompozíció első nagyobb, mintegy 52 ütemnyi szerkezeti egysége tehát három alapvető zenei anyagot, zenei karaktert, zenei mozgásformát mutat be — közös dodekafon sorból kifejlesztve. Hangsúlyozni kell, hogy ez a három különböző anyag nem a dodekafon sortechnika három változata gyanánt jelentkezik, hanem elsődlegesen zenei síkon, s a sor ilyen vagy olyan alakja csupán a belső összetartó erőt képviseli.

És itt meg kell állnunk egy pillanatra, mert ebben a mozzanatban tudjuk megragadni Szőllősy dodekafon technikájának sajátosságát, az általánosan ismert eljárásoktól való különbözőséget. A dodekafon technikával komponált művek többségében — s itt elsősorban a nagy bécsi mesterek követőinek kompozícióira gondolok — a sor átalakításainak szerkezeti funkciója van — függetlenül attól, hogy ez appercipiálható zenei következményekkel jár-e vagy sem. Szőllősy művében viszont, bár a sor a mű minden hangjára, sőt számos ritmikus alakzatára is meghatározó erővel hat, a szerkezet a zenei karakterek és mozgásformák változásában, ismétlődésben és variációjában valósul meg. Vagyis a mű szerkezete szuverén zenei módon jön létre, s a dodekafon sortechnikának csupán az a szerepe, hogy az anyag belső szerkezetét határozza meg, és ugyanakkor biztosítsa a különböző szerkezeti egységek egymással való immanens összefüggését. Építészeti hasonlattal élve a dodekafon technika úgy érvényesül, mint az építő anyag (tégla, kőkocka, beton), mely meghatározza ugyan az alkotás architektonikáját, de lehetőséget ad a művésznek szuverén szerkezeti egységek létrehozására. Avagy úgy érvényesül, mint mikrostruktúra, mely más dimenzióban csupán része a mű nagystruktúrájának.

Az 53. ütemben kezdődő formarészben a művet megnyitó, ködszerűen szitáló, áttört szövetű anyag tér vissza variált formában; a *ppp* dinamika helyébe *fff* lép, a két-két hangból álló dallamfoszlányok pedig, melyek ott legato szólaltak meg, itt hegyes staccatoban pattognak. A zeneanyag volumene is megnövekszik, mert ezúttal a zenekar valamennyi hangszere működésbe lép. A szólamszám szaporodásával együttjár a metrikus képlet bonyolódása: míg egyes szólamok (kürtök) 5:2-es osztásban mozognak, más magas hangszerek (fuvola, klarinét) tizenhatod szeptolákkal bontják meg a zene metrikus lüktetését. A hatalmas fortissimo tömb subito pianissimóval való megszakítása olyan zenedramaturgiai hatást tartogat, mellyel a Trasfigurazioni-ban is találkoztunk.

Finoman kidolgozott szerkezeti illeszkedésnek vagyunk tanúi az iménti ködszerűen áttört zenei tömb és az ezután következő melodikus anyagú rész határán: az egyes szólamokban fokozatosan, szinte észrevétlenül jelenik meg az új, sima vonalú melodikus anyag, melyről kibontakozása után kiderül, hogy tulajdonképpen az első részben exponált melodikus anyag variációja. Míg azonban az expozícióban — mint hangsúlyoztuk — az egyes anyagok, s így a melodikus is, tisztán, homogén módon kerültek bemutatásra, itt, a variáció során a melodikus anyag tulajdonképpen elveszti egyértelműen melodikus karakterét. A dallam hangjai — egymásutánjukat a sor szabályozza — szünetekkel megtördelve, hosszabb-rövidebb „egyenes vonalakat" alkotva szólalnak meg. A hajlékony dallam szögletessé merevítése arra az eljárásra emlékeztet, melyet Bartók a VI. vonósnégyes első tételében vagy Beethoven a Nagy Fúga témájának exponálásakor alkalmazott. A kontra-

punktikus emlékeket itt egyébként az is igazolja, hogy Szőllősy ebből a szögletessé merevített anyagból háromszólamú fúgát fejleszt ki. A 66. ütemben kezdődő fúga meglehetősen rejtve marad, mert első szólamának belépésekor még számos egyéb szólam hangzik, mely az előzményekhez tartozik, de a fúgaszerkezetet azután az is elfedi, hogy az egyidőben belépő, azonos hangon és párhuzamosan induló szólamok — melyek együtt alkotják a fúga Dux-át — a későbbiek folyamán ritmusban szétválnak. A szövet bonyolultságát fokozza azután, hogy a Comes és a rákövetkező Dux szólamai is hasonlóképpen szétválnak. A hallgató számára mindebből csupán az válik felfoghatóvá, hogy a zenei anyag — a melodikus karakterből



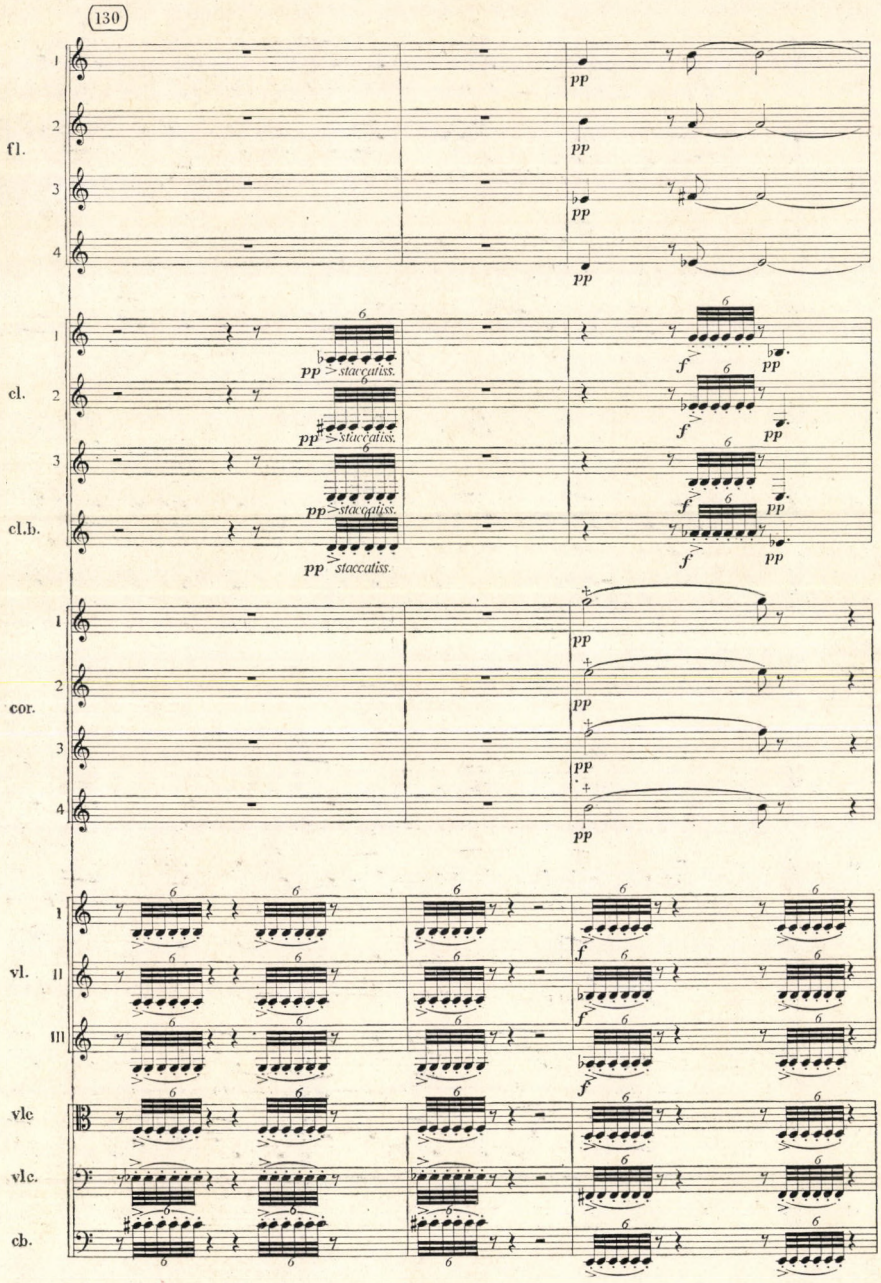
kiindulva — hatalmas, sokszólamú szövedékké terebélyesedik. A fúga teljes szólamszövedékét nem tudjuk kottapéldában bemutatni, de néhány szólamra redukált, egyszerűsített formáját az előző lapon közöljük.

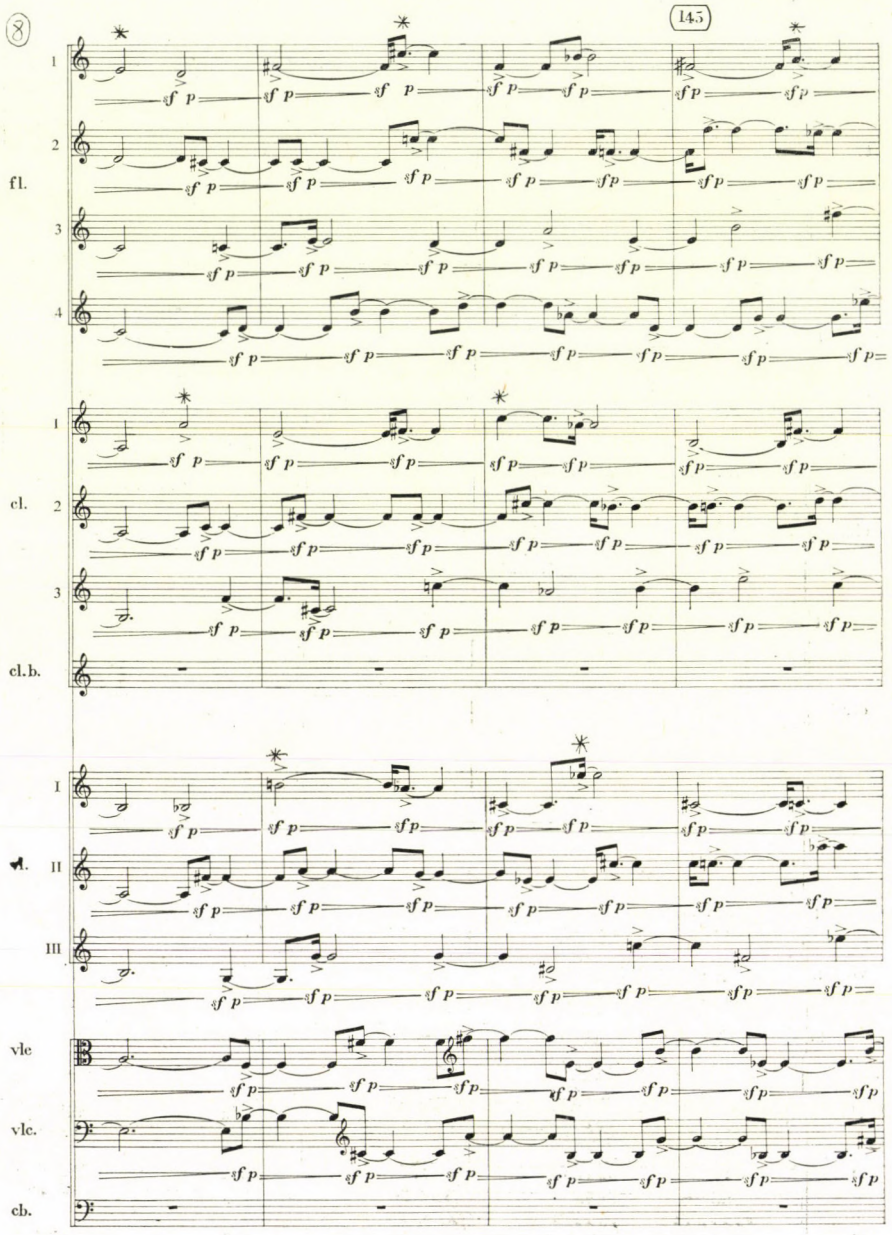
A formaalkotás már eddig is megfigyelhető logikájából következik, hogy a melodikus anyag variációja után a ritmikus-akkordikus anyag variációja következik. Ami az expozícióban csupán álló, időben szervezett hangtömbök formájában szólalt meg, az most belső mozgással gazdagítva tér vissza. A fekvő, egymásra halmozódó szólamok félreérthetetlenül az eredeti formára utalnak, de ezeket a szólamokat most belső ritmikai „interferencia" teszi feszültebbé, a ritmikus karaktert pedig egyenletes, staccatissimo kihegyezett osztinátó-mozgás biztosítja. Az eredetileg tiszta és homogén anyagok újabb egymásba való átcsúszását mutatja, hogy a ritmikus mozgásszervezés melodikus eszközökkel történik (osztinátó motívum), az egyenletes lüktetést pedig — a ködszerűen ametrikus anyagra utalva — ritmikus diszkontinuitások, szünetek és újrakezdések törik meg. A szép pillanatokban, fordulatokban és folyamatokban gazdag kompozícióból külön kiemelkedik az a csodálatos pillanat (88. ütem), amelyben az eddig fekvő szólamokra és egyenletesen lüktető osztinátó-szólamokra osztott zenekar hangzása *találkozik* az egyenletes lüktetésben. Mindez nem valamely dinamikai csúcsponton történik, sőt éppen ellenkezőleg: huzamosan visszafogott — *sempre ppp* — hangerővel.

Ezt a dinamikai mélypontot, mely drámai feszültség tekintetében csúcspontnak is tekinthető, újabb melodikus szakasz váltja fel. A szögletes — staccatissimo, misurato — hangzáskarakter után jóleső feloldódást hoz magával a melodikus anyag ezúttal fokozottan melodikus variációja. Az eredeti dallamos forma 6+6 hangos tagolódása helyébe — a dodekafon sor permutációs átalakításával — 4+4+4 hangos tagolódás lép. A melódia e változatában — talán a bővített hármashangzat kirajzolása következtében — romantikus emlékképek ködlenek fel, s a belőle kifejlesztett, folyondárszerűen tekergő szólamok mélyből induló, s egyre dagadó szövedéke egy pillanatra trisztáni emlékeket ébreszt a hallgatóban.

A melodikus anyag e felfejlesztésének közepébe hasító fájdalomként, jajkiáltásként tör be a magas vonósok három- majd négyszólamú kórusa. A magas fekvésű szólamok sajátos súrlódása emócionális csúcspontot alkot — de tegyük hozzá: mindenféle érzelmes mellékíztől mentesen. Az iménti romantikus emlékeket ébresztő melodikus emelkedés tragikus feszültségben csap össze ezzel a jajgató kórussal, s eme összecsapás után fokozott dramaturgiai létjogosultsága van a 129. ütemben kezdődő utolsó variációnak: a gyász, a döbbenet, a megrendültség zenei képének.

Formai értelemben ez a variáció az expozíció harmadik, tisztán akkordikus-ritmikus anyagára vezethető vissza. Ismét megszólalnak ezek a sajátosan szervezett, hol egymásra csapódó, hol önállóan felhangzó akkordtömbök, újdonságot — mégpedig szívbemarkoló újdonságot — jelent azonban, hogy bizonyos hanghalmazok szárazon kopogó, gyors hangismétlések formájában térnek vissza. A vonóshangszerek dobott vonójának (ricochet) ezt a sajátosan kopogó hanghatását tulajdonképpen Bartók V. vonósnégyeséből ismerjük. Szőllősy művében ez az effektus felnagyítva, önállósítva és az egész zenekarra — még a fúvós hangszerekre is — kiterjesztve kap helyet. Míg egyrészről, pusztán technikai síkon, logikus fejleménye az expozícióban felvetett, álló hangtömbökből létrehozott anyagnak, másrészről — mint már utaltunk rá — mélyen drámai hatású következménye a kompozíció emócionális folyamatának.


130
fl.
cl.
cl.b.
cor.
vl.
vlc
vlc.
cb.
pp
staccatiss.
f


8
145
1
2
fl.
3
4
1
cl.
2
3
cl.b.
I
II
III
vlc
vlc.
cb.

Az utolsó, megrázó hatású variációt epilógus követi: egyetlen hatalmas, belsőleg mintázott és mozgatott hangtömb szövevénye, melynek emelkedő vonala katartikus felemelkedést sugall a hallgatónak, valamiféle lelki feloldódást az átélt „tragédia" után. A zene szövetének megmunkálása különös figyelmet érdemel technikai szempontból is. A zenekar tizenkét hangzó szólama négy hármas csoportra oszlik, ezúttal azonban nem az azonos vagy rokon hangszerek társulnak. A három-három társuló hangszer dur és moll hármashangzatok mixtúráját szólaltatja meg, melyben a hármashangzatok alaphangjai a dodekafon sor különböző változatait rajzolják ki. Az I. fuvolából, I. klarinétból és I. hegedűből álló trió például az alapsor B hangjának tükre szerint halad (l. a 222. lap kottapéldáját.)

Sajátos szerkezetű dallamszövet mozgását a négy hármashangzat időben szétnyúlott, szabálytalanul komplementer továbbmozdulásai határozzák meg, s egyben színezik a hármashangzat *sforzato-subito piano* megszólaltatásával. Szőllősy zenekari technikájának ez az ismert, immár személyessé vált eszköze, mellyel a szerző korábbi darabjaiban lélegzetelállító haranghatásokat ért el, ez alkalommal is alkalmazást nyer, új színnel és értelemmel gyarapodva. A hármashangzatok sűrűsödő, majd ritkuló mozgása tetőponthoz vezet, amelyről a darab melodikus anyagának korálszerű összefoglalása vezet vissza. Az epilógus a szárazon kopogó akkordtömbök rövid felidézésével — mintegy tragikusan lehanyatló gesztussal ér véget.

Az epilógus a mű szerkezeti felépítésében dramaturgiai funkcióval rendelkezik. Ha e dramaturgiai funkciótól eltekintünk, felismerhetjük, hogy tisztán formai tekintetben az epilógus is a kompozíció három alapvető anyagából épül, azoknak variációja, vagy még pontosabban: variált, emlékeztető, rövidített reprízre. Az emelkedő hármashangzatok ritmikai bonyolításában, „összekuszálásában" nem nehéz felismerni a kompozíció első anyagát: a ködszerűen szitáló, áttört zenei mozgást. A korál nyilvánvalóan a melodikus anyag repríze, a szárazon kopogó akkordleütések pedig ugyancsak egyértelműen a ritmikus-akkordikus anyagra utalnak vissza.

Mindezek után most már világosan rajzolódik ki előttünk Szőllősy András Sonoritàjának szerkezeti képe: az anyag háromféle alakjának bemutatása után kétszer három részből álló variáció következik, melynek során nemcsak maga az anyag változik meg, de határai is kibővülnek és az egyik fajta anyag olykor átcsap a másik kettőbe. A kompozíciót végül epilógus zárja, mely egyben az első rész variált, rövidített visszatérésének is tekinthető. Az egyes szerkezeti részek finoman megszerkesztett arányait az alábbi ütemszámtáblázat mutatja: (Szőllősy András, miként korábbi műveiben, ezúttal is az egész kompozíciót 4/4-es ütemben jegyzi fel, függetlenül a benne megvalósuló más metrikus és ametrikus ritmusosztásoktól. A zene tempóváltozása is ritmikában van kifejezve, így a kompozíció ütemarányai — negyed = 58 MM figyelembevételével — hűségesen tükrözik a valóságos időarányokat.)

$$\underbrace{19\ 14\ 19}_{52} \;\|\; \underbrace{13\ 14\ 15\ 12\ 22\ 12}_{88} \;\|\; \underbrace{15\ 4\ 5}_{24}$$

A kompozíció szerkezete láthatóan egyedi modell, hiszen egyetlen hagyományos zenei forma tervét nem ismerhetjük fel benne a maga eredeti alakjában. Nagy zeneszerzői biztonságra és mesterségbeli tudásra vall azonban, hogy a szerző

„mert" vállalni egy ilyen egyszerű formát, melynek körvonalaiban — minden egyedisége ellenére — tisztán kirajzolódik az európai zene legnagyobb korszakainak hármas, visszatéréses formaelve, a bemutatás — kidolgozás — újrafelidézés klasszikus modellje.

Szőllősy András a Sonorità-ban lényegében azt az utat folytatta, melyre a Trasfigurazionival és a Musica per orchestrával lépett 1972-ben. Arról tanúskodik, hogy a szerző az igazi nagy művészek következetességével keresi „fixa idea"-inak újabb, teljesebb, tökéletesebb változatát, személyesebb kifejezését.

Kárpáti János

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XVII. évf. 3. szám 1976. szeptember

TARTALOM

PAPP GÉZA:
A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben 227
LÁSZLÓ FERENC:
Wolfgang Amadeus Mozart, mint „zwölftöner"? 243
FISCHER SÁNDOR:
Magyar talaj művelője — Hans Koessler emlékére 255
ÓNODY MÁRTA:
Kodály szólóénekre írt népdalfeldolgozásainak költői világa és művészi koncepciója 264
LÁZÁR LÁSZLÓ:
Szín, zene, színes hallás 270
MOLNAR ANTAL:
Emlékeimből 282
VIKÁR SÁNDOR:
Szabolcs-Szatmár megye zenei élete 287
DOKUMENTA
Liszt Ferenc első magyar fordításban megjelent levele (Mona Ilona) . . 306
Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében. IV. rész (Valkó Arisztid) 308
KÖNYVEKRŐL
Knud Jeppesen: Ellentpont — a klasszikus vokális polifónia tankönyve — Arnold Schönberg—Franz Schreker Briefwechsel—Eric Walter White: Stravinsky — a zeneszerző és művei (Breuer János) 328
Willi Reich: Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär — Erich Schenk: Mozart — sein Leben, seine Welt—Herbert Barth—Dietrich Mack—Egon Voss: Wagner — sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten — Richard Wagner: Das braune Buch — Ernst Roth (Bónis Ferenc) 331
Erwin R. Jacobi: Albert Schweitzer und die Musik (L. Gábor Judit) . . 334

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
76.3478.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

PAPP GÉZA:

*A KORAI VERBUNKOS STÍLUSELEMEI XVIII. SZÁZADI KÖZHASZNÁLATÚ ZENÉNKBEN**

Ismeretes, hogy a verbunkos zene a magyar nemzeti romantikának — nagy vonalakban az egész XIX. században — reprezentatív stílusa: benne vélték felfedezni zeneszerzőink, de a zenehallgató és zeneszerető közönség is, a magyarság igazi hangját, sőt még külföldön is hosszú időn át egyedül ezt tekintették a „magyar" zenének, a magyar néplélek igazi megnyilvánulásának. A verbunkos zenéről szóló irodalmat, elsősorban Major Ervin és Szabolcsi Bence tanulmányait olvasva az az első benyomásunk, hogy — jóllehet ennek a muzsikának fennmaradt emlékei a mai napig sincsenek közzétéve kritikai kiadásban, s így nehezen hozzáférhetőek a tudományos kutatás számára — maga a stílus világosan áll előttünk, ismerjük jellegzetességeit, kibontakozását, hatását, társadalmi szerepét. Ám maga Szabolcsi figyelmeztetett arra, hogy éppen a gyökereket illetően jelentkeznek a fehér foltok.[1] Kodály pedig még 1951-ben is azt írta, hogy a verbunkosról keveset tudunk. „Egy stílust akkor ismerünk, ha feltűntét, virágzását, hervadását letűntéig nyomon tudjuk követni, pályáját, elterjedését térképezni, törvényszerűségeit fejlődése minden fokán megállapítani, a jellemző közhelyeket, egyéni eltéréseket meg tudjuk határozni."[2] A kutatás feltételei azóta annyiban változtak, hogy az elmúlt két évtized alatt ismertté vált néhány XVIII. századi kéziratos hangjegyes gyűjtemény, így lehetőség nyílik a verbunkos zene közvetlen előzményeinek vizsgálatára.

A verbunkos eredetileg és szűkebb értelemben véve tánczene — neve a Habsburg birodalomban 1715-ben bevezetett katonatoborzásra, illetve az azt kísérő hangszeres muzsikára utal —, de a stílus rányomja bélyegét a korabeli énekes zenére is. Ez az új tánczene kb. a XVIII. század második felében váltja fel a korábbi hajdútáncot, s válik lassanként uralkodóvá a magyar zenében, valamint az általános ismert Allemande, Anglaise, Polonaise nevű stilizált táncokhoz hasonlóan, velük egyenrangúan jól felismerhető — s tegyük hozzá — igen kedvelt típussá a közép-európai zenében is. Első emlékei — amelyek a stílusnak jóformán minden jegyét magukon viselik — nagyobb számban csak a század utolsó két évtizedéből ismeretesek, de nyomai már korábbi kézírásos dokumentumokban is felbukkannak, és — ami különösen feltűnő — azoknak a bécsi zeneszerzőknek a műveiben is, akiknek valamilyen köz-

* Első megfogalmazásában Stilelemente des frühen Werbungstanzes in der Gebrauschmusik des 18. Jahrhunderts címmel — sajnos sok elírással és gépelési hibával — megjelent: Musica Antiqua III Acta Scientifica, Bydgoszcz, 1972. 639—79. l. Rövidített változata elhangzott az International Folk Music Council népi hangszerekkel foglalkozó 4. nemzetközi ülésszakán, Balatonalmádiban, 1973. május 25-én. (Zur Geschichte der ungarischen Tanzmusik. Probleme des Werbungstanzes. Studia instrumentorum musicae popularis IV, szerk. Erich Stockmann. Musikhistoriska museets skrifter 6. Stockholm 1976. 142—147. l.)

[1] Szabolcsi Bence: A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje (1929); MZÉ II. (Bp. 1961) 89—90. l.; MZK (1947) 31. l.

[2] Kodály Zoltán: Mihálovits Lukács három magyar nótája (1951); Visszatekintés II. (Bp. 1964) 271. l.

vetlen kapcsolatuk volt Magyarországgal (Dittersdorf, Michael és Joseph Haydn).[3] Rajtuk keresztül, valamint a korabeli, elsősorban Bécsben kiadott magyar táncok és más, baráti kapcsolatok révén, a stílus, úgy is mint egzotikum, mások(Gluck, Mozart, majd Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Brahms — hogy csak a legnevesebbeket említsük) zenéjében is feltűnt perifeŕikus jelenségként.[4]

A magyar zenetudomány mindeddig a verbunkos zenének három periódusát különböztette meg: 1780—1805 — a korai, ilyen stílusú dallamok megjelenésétől Bihari János ismertté válásáig; II. 1805—1830 — a nagy cigányvirtuóz első sikereitől a színpadi zene rendszeresebb kultuszáig (Szabolcsi ezt az időszakot a „klasszikus verbunkos korának" nevezte); III. 1830—1850 — ebben az időszakban kialakul a verbunkosra épülő színpadi és szalonzene, és megindul a nagyobb műzenei formák kialakítása.[5] Ez a 70 év a verbunkos „hőskora"; ami előtte volt, az a stílus homályba vesző kialakulásának ideje, ami utána következett, az a magasabb műzenében való felhasználásának (Erkel, Liszt, Mosonyi) korszaka.

Azok a XVIII. századi kéziratos gyűjtemények, amelyekre a továbbiakban hivatkozni fogunk, elsősorban közhasználatú és nemzetközi jellegű szórakoztató zenét tartalmaznak, köztük jelentős számban — bár az egyéb anyaghoz viszonyítva kis arányban — magyar (pontosabban magyarországi) táncdallamokat, főleg hegedűre és zongorára.[6] Vannak kutatók, akik a kéziratok táncait általában stilizált, tehát nem „talpalávaló", hanem hallgatásra szánt táncoknak tartják, s ebben — bizonyos megszorítással — igazat kell nekik adnunk.[7] A táncok különféle címeket viselnek: Saltus Hungaricus (1729, 1730,

[3] Major Ervin: Magyar táncdallamok Haydn feldolgozásában. ZSz 1928. 115. l.; Magyar elemek a XVIII—XIX. századi európai zenében. MMK (Bp. 1936) 7—13. l.; Szabolcsi Bence: „Exotikus" elemek Mozart zenéjében. UZSz 1956, 6. sz., 1—7. l.; Haydn és a magyar zene. ZtT VIII. (Bp. 1960) 481—95. l.

[4] Vö. Prahács Margit: Magyar témák a külföldi zenében. Bp. 1943.

[5] Szabolcsi Bence: A XIX. század magyar romantikus zenéje (1951); MZÉ II. 271—86. l.

[6] Keletkezésük körülbelüli időrendjében: a) *Lányi* Eleonora Zsuzsanna kézirata (1729). Magyar vonatkozású anyagát közzétette Kodály: Magyar táncok 1729-ből. ZSz 1951 és Visszatekintés II. 274—81. l., valamint Szabolcsi: MZÉ I. 368—72. l.; lengyel táncait Zofia Stęszewska: Saltus Polonici, Polonoises, Lengjel Tántzok z I połowy XVIII w. ZHMP XIX. Warszawa 1970; magyar és lengyel táncait lásd még L'uba Ballová: K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia, zachovanej na území Slovenska. HŠt V. (Bratislava 1961) 182—93. l. — b) *Apponyi* (Ugróci) kézirat (1730). Fakszimile kiadása: Uhrovská zbierka piesní a tancov z roku 1730. Monumenta Musica Slovaca, Facsimile I, Martin 1974 (E. Muntág bevezető tanulmányával); magyar vonatkozású dallamaiból néhányat közreadott Szabolcsi: Die Handschrift von Appony (Ugróci), StM VI. (Bp. 1964) 3—7. l. (Magyarul: MZ 1964 565—8. l.) és Bónis Ferenc: Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Ugróci), StM VI. 9—23. l. (Magyarul: MZ 1964 569—80. l.). További irodalmából: Richard Rybarič: Z problematiky „Oponickej" zbierky piesní a tancov (1730), HŠt VII. (Bratislava 1966) 49—86. l.; Oskar Elschek: Oponická zbierka, jej štýlová charakteristika a vzťah k slovenskej ľudovej tradícii, HŠt VV. 87—96. l. — c) *Szirmayné Keczer* Anna gyűjteménye (1730 k.). Teljes anyaga kritikai kiadásban J. Kresánek bevezető tanulmányával: Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay—Keczer. Zbierka tancov a piesní Anny Szirmay Keczerovej. Fontes Musicae in Slovacia, tomus primus. Praha-Bratislava 1967. Háromnegyedes ütemű táncait kiadta Karol Hławiczka: Tance polskie ze zbioru Anny Szirmay—Keczer. ZHMP VI., Warszawa 1963. Lásd még Szabolcsi Bence: Egy XVIII. századi szlovák dallamgyűjteményről. UZSz VI. (1955), 4. sz., 31. l.; J. Kresánek: Die Sammlung von Szirmay—Keczer. StM VI. (1964) 39. l.; ua.: Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmay—Keczerovej. HŠt VII. (1966) 5. l.; Papp Géza: Bemerkungen zu einer slowakischen Quellenausgabe. StM IX. (1967) 427 l. — d) *Barkóczy*-féle kézirat (XVIII. század közepe). 19 magyar tánc közzétette Domokos Pál Péter: Magyar táncdallamok a XVIII. századból. ZtT IX. (1961) 269. l. — e) *Sepsziszentgyörgyi* kézirat (1757). Magyar táncait közzétette Domokos P. P.: Két zenetörténeti dokumentum. ZtT VII. (1959) 601. l. és i. m., ZtT IX. (1961) 284. l.: lengyel táncait közli Z. Steszewska, i. m. ZHMP XIX. — f) *Linus*-féle táncgyűjtemény (1786). Magyar vonatkozású anyagát közzétette Falvy Zoltán: A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény. ZtT VI. (1957) 407. l. (franciául: StM XIII. (1971) 15. l.] — A felsorolt gyűjtemények dallamanyagával kapcsolatos további tanulmányok: Domokos P. P.: Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute. StM VI. (1964) 25. l.; Oskar Elschek: Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music Manuscripts. StM VII. (1965) 47. l.; Papp Géza: Über die Verbreitung des Quintwechsels. StM VIII. (1966) 189. l.: Alexander Móži — L'uba Ballová: Tance na Slovensku v 17. a 18. storoči. Zborník Pedagogickej fakulty UK v Bratislave si sídlom v Trnave. Umenie II., Bratislava 1972. 59. l.

[7] Vö. L. Ballová: i. m., HŠt V. (1961) 159. l.

1786), Magyar tánc (1730, 1757), vagy nagy ritkán közelebbi helységnévvel, pl. Kővári tánc, Rozsnyói magyar tánc; míg XVII. századi forrásainkban csak egyszerűen Chorea vagy Tánc (közelebbi megjelöléssel, mint pl. Nyíri tánc, Mikes Kelemen tánca), esetleg Hungarica, Chorea Hungarica, Ung[a]rl[ändischer] Tantz szerepel.[8] De a felismerhetően verbunkos stílusú táncok is csak ritkán kapják a XVIII. század végi lejegyzésekben a „verbunkos" címet, inkább a Magyar tánc, Lassú magyar vagy Magyar nóta elnevezés járja, az idegen nyelvű címlappal megjelenő kiadványokban vagy külföldi szerzőknél a Ballet Hongrois, Hongroises, Danses (vagy Melodies) Hongroises, Ungarische Tänze, Ballo ongarese, all'ongarese stb. a leggyakoribb megjelölés. Találunk azonban olyan táncgyűjteményt is, amelyben „Ung[a]risch[e]r", „Hungarice" és „Verbung" címe van három, egyaránt verbunkosnak minősíthető táncdarabnak;[9] egy másikban ismert szerző magyar tánca (szintén verbunkos muzsika) a „Saltus Hungaricus" címet kapta.[10] Arra kell tehát gondolnunk, hogy míg a Magyar tánc (vagy ennek német, illetve latin megfelelője) elnevezéssel sem a stílust, sem pedig a tánczene közvetlen funkcióját nem kívánták megjelölni, addig az utókor szemében újnak tűnő elnevezéssel, a Verbunk(os) kifejezéssel a lejegyző alkalmasint tudatosan kívánt utalni a zenének katonatoborzáskor betöltött szerepére, esetleg az ilyen alkalommal szokásos verbunktáncra. Ez utóbbiról ugyanis említést tesznek a művelődéstörténeti dokumentumok, eddigi ismereteink szerint legkorábban 1779-ben; ebben az évben Pozsonyban „a Hadik gróféknál rendezett estélyen Vay István közkívánságra magyar verbunkost táncolt."[11]

A következő kérdés már most az, milyen együttesek szolgáltathatták a zenét a verbuválások alkalmával, vagy a fentihez hasonló magánjellegű mulatságokon. Ugyancsak Szabolcsi állapította meg — vallatóra fogva a század memoárjait és főleg verses irodalmát —, hogy míg a régi fúvósegyüttes (töröksíp, trombita, dob) megtartotta ünnepies jellegét, „a kornak magyar vonósapparátusa már túlnyomó részt cigányok kezében van; a hegedűs—kontrás—bőgős—cimbalmos összeállítás tipikus a XVIII. század végének magyar hangszeres muzsikájában, s ez az együttes már kétségkívül a cigánybandák együttese."[12] Kézenfekvő tehát a következtetés: a katonatoborzások, a táncok hangszeres kísérője a cigánymuzsikus volt, faluhelyen és a mezővárosokban talán kivétel nélkül, városokban is minden bizonnyal az alkalmak túlnyomó többségében. A verbuválás természetesen fúvós zene mellett is elképzelhető — amire szintén van adatunk —, katonazenészek vagy városi muzsikusok közreműködésével.[13]

Az új tánczenei stílus kialakulásával kapcsolatban nem közömbös az a tény, hogy a házi zenélésnek ez a korszak a megteremtője, s „a köznemesi udvarház mindennapos életének, szórakozásainak egyik organikus része a hangszeres muzsika." „[...] hogy a XVIII. század muzsikusa már nemcsak mulattatja a kúria lakóit, hanem zenére is tanítja őket, mint amazok őt; mu-

[8] Lásd Szabolcsi: A XVII. század magyar világi dallamai (1950), MZÉ I. 281—372. l. Vö. L. Ballová: i. m., HŠt V. (1961) 171. l.

[9] Esztergomi táncgyűjtemény (1804 k.). Ismertette Domokos P. P.: i. m., ZtT IX. (1961) 276. l.

[10] Mártonfi-kézirat (1790—1813). Ismertette Domokos P. P.: i. m., ZtT IX. (1961) 282. l.

[11] Szabolcsi: i. m., MZÉ II. 90. l. Forrása D'Artegnan (gr. Vay S.): Régi magyar társasélet. 1900. I. 37. l. — A „verbunkos"-nak megfelelő „toborzó" szót — hajdútánc értelemben — már Verancsics Antal is használja magyar nyelvű feljegyzéseiben; lásd Pesovár Ernő: A magyar tánctörténet évszázadai. Bp. é. n. 30. l.

[12] Szabolcsi: i. m., MZÉ II. 92. l.

[13] Vö. Major Ervin: Adatok a verbunkos történetéhez. Muzsika 1929., 4. sz. 52. l., továbbá Békefi Antal: Adatok Kőszeg zenetörténetéhez 1711—1848. Vasi Szemle 1966., 503. l.

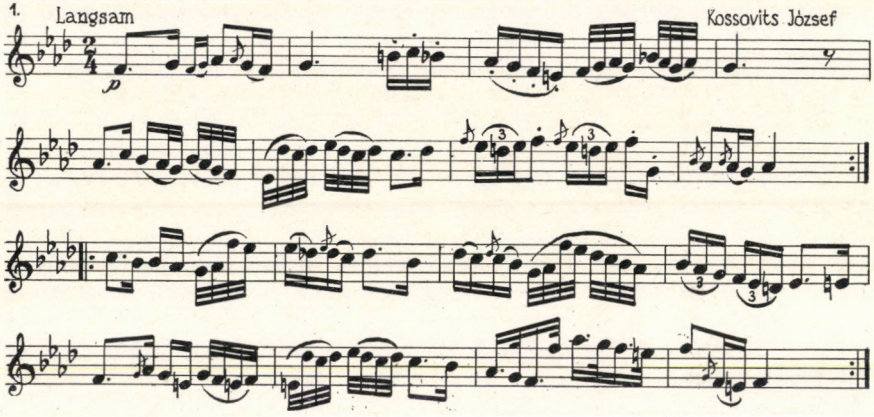
zsikus és muzsikáltató, különösen a köznemesi háznál, sokszor közvetlen közelségébe kerülnek egymásnak. Egy időre mindkét feladat a cigánymuzsikusra hárul, aki, úgy látszik, ekkor veszi át a szórakoztató muzsikus szerepét a nemesi világ régi mulattatóitól, énekes inasoktól és rezidenciális zenészektől."[14] Mindezek következtében a nemesi kúriákba bejáratos cigányzenészek repertoárja nem csupán a parasztság (nép)dalaiból és táncaiból állt, hanem más — a mai tudományos megítélés szerint népzenének nem nevezhető — hagyományos magyar táncokból is (pl. azokból, amelyek az ungareszkák, a Saltus Hungaricusok csoportjába tartoznak), sőt a divatosabb idegen darabokból (német és lengyel táncok — menüettek és polonézek), de azonkívül minden egyébből is, amit a hegedűn, fuvolán, klavíron, hárfán muzsikálgató fő- és köznemesség feléjük a nyugati zenéből közvetíteni képes volt.[15] Ezeknek ismeretében talán nem is meglepő az az 1787-beli verses tudósítás, amely egy öttagú cigánybanda játékát Dittersdorf koncertjéhez hasonlítja.[16] Tény, hogy a korabeli hangjegyes emlékek igen változatos, sokféle zenei anyagot tartalmaznak, s ez igazolhatja az igényesebb zenekarok gazdag repertoárját. Ami zenei felkészültségüket illeti, ritka kivételnek kell tartanunk a Pressburger Zeitung híradását 1784-ből, amely szerint a galántai muzsikus cigányok — akiknek verbunkosaiból egy 1803 körüli bécsi kiadvány huszonnyolcat nyomtatásban is megörökített — „sohasem játszanak kotta nélkül."[17] Ez természetesen rendkívül meglepő, mert a cigány- és parasztmuzsikusok játékát többek között az jellemezte (és tudvalevően jellemzi ma is), hogy emlékezetüket nem támogatta kotta, jóllehet a zenedarabokat esetleg kottából tanulták; amit játékukból valaha is feljegyeztek, azt tanult muzsikusoknak köszönhetjük. Az is említésre méltó, hogy egyes magyar cigánybandák még Bécsben is muzsikáltak.[18]

Mindeddig elodáztuk a kérdés feltevését és megválaszolását; melyek hát a verbunkos zenére jellemző stílusjegyek? A magyar tánczene régebbi emlékeivel szemben feltűnő a dúr és moll hangnemek egyeduralma, a szabályos „primo-secondo" periodizálás (ami a szimmetrikus felépítés kedvelésére vall) — mindkettő kétségtelenül a bécsi klasszicizmus hatásának tekinthető. Dallamfejlesztésben jelentős szerepe van a szekvenciának — ez kis méretekben a skálamenet előlegezett hangokkal tarkított hangkötéseiben érvényesül —, a zárlatokban pedig a cambiata-szerű „bokázó" képletnek, mely nem más, mint a periódusvégek megerősítését célzó T—D—T akkordkapcsolatok dallami vetülete. A kolorálásra való hajlam nemcsak itt, a cezúráknál érvényesül, de átjárja az egész kompozíciót. Ritmikában legkirívóbb a pontozott ritmus kultiválása, amely az egyébként monotonnak ható mozgalmas skálameneteket, szekvenciás ismétléseket, hangzatfelbontásokat karakterisztikusakká teszi. Ugyanilyen jelentőségük van a pontozott ritmust helyenként felváltó triolás mozgásoknak is. További ritmikai jellegzetesség a szinkópa, a hangsúlyosan induló anapaestus, a „choriambus" (amelyben a kétféle pontozott ritmus — a nyújtott és az éles — váltogatja egymást).[19]

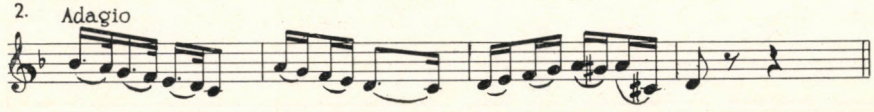
[14] Szabolcsi: i. m., MZÉ II. 96. l.
[15] Vö. Szabolcsi: i. m., MZÉ II. 88., 100—1. l.
[16] Idézi Szabolcsi: i. m., MZÉ II. 99. l.
[17] „Die Galanther Zigeuner in Ungarn sind vortrefliche Musikanten und was noch mehr, auch brauchbare Tonkünstler. Sie besetzen öfters herrschaftliche Orchester, und spielen nie ohne Note. Ausser den Tänzen führen sie auch Concerte und Symphonien auf, sind aber freylich mehr nach Kunst als von Natur gebildete Musici." (Pressburger Zeitung 1784. március 13. sz.) Idézi Major Ervin: A galantai cigányok (1960). Fejezetek a magyar zene történetéből. Bp. 1967., 127. l.
[18] Major Ervin: i. m., MMK 8—9. l.
[19] Szabolcsi: i. m., MZÉ II. 268—9. l.

E stílusjegyek nagy részét külön-külön megtaláljuk a nyugati zenében is: a pontozott ritmus — mint ismeretes — a barokk ouverture (a francia nyitánytípus) bevezető gravéjára jellemző,[20] a triolapasszázsok, hangkötések többek között a korabeli olasz opera nyelvezetében otthonosak. A szekvencia ugyancsak a barokk zenében kezd lényeges dallamképző sajátossággá válni. Ami pedig az ékesítéseket illeti — tudjuk —, nemcsak a népzene sajátsága, de a műzenében is időnként nagyobb szerephez jut, hol az improvizáció, az újraköltés mindennapos gyakorlatában, hol pedig kodifikáltan, a zeneszerző által pontosan előírt, meg nem változtatható formában.[21]

Az elmondottak illusztrálására hadd álljon itt most egy példa a korai verbunkos irodalmából.[22]



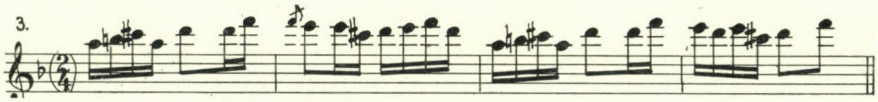
Említettük már, hogy a verbunkos zene XVIII. század végi, nagy számban felbukkanó emlékeiben a stílusnak szinte minden jellegzetessége megtalálható. A „jóformán", a „szinte" kifejezéseket bizonyos megszorítás célzatával használtuk. A fent ismertetett stílusjegyek ugyanis mind időben, mind pedig forrásonként (szerzőnként) eltérő mennyiségben és minőségben vannak jelen a művekben, kezdetben még a stílusra nem jellemző „idegen" elemekkel vegyesen, és csak később, a verbunkos „delelőjén", főleg a nagy triász — Bihari, Csermák és Lavotta — működése nyomán ötvöződik egységessé, lassanként levetkezve a nyugati zenére emlékeztető jegyeket. Verseghy Ferenc 1780-ból származó dalában megfigyelhetjük az új hangszeres zene és a bécsi dal jellegzetes fordulatainak együttes jelenlétét.[23]



Minden jel arra mutat, hogy a külföldieknek akkoriban más fogalmuk volt a „magyar" zenéről. 1785-ben Varsóban előadásra került egy Hart nevű udvari komponistának Kozaki czyli Zezwolenie wymuszone (Kozákok avagy

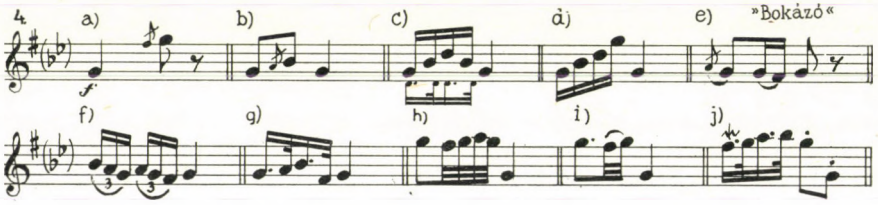
[20] Egyik korai példájára (Monteverdi Orpheójában) Szabolcsi mutatott rá (Kelet-európai elemek a XVII. század olasz monódiájában. MZT 1968. 147. l.)
[21] Vö. Hammerschlag János: A zenei díszítések világából. ZtT I. (1953) 199. l.
[22] Kossovits József: XII Danses Hongroises pour le Clavecin ou Piano-Forte (Vienne, é. n.), No. VI.
[23] Verseghy Ferenc: A megaggott világ-fiának emlékezete (1780) — részlet. Szöveggel közli Szabolcsi: MZK 82* l.

A kikényszerített engedély) c. balettje.[24] Ennek 25. száma egy „Hengarese" (sic!?), amelyre a magyar zenetudomány eddig nem figyelt fel. A tétel jellegzetessége az átmenő és váltóhangokkal bőves, egyszerű harmoniákba ágyazott figuráció, helyenként szinkópa, triolás menet, szerény ornamentika (előkék). Íme egy részlete:[25]



Bengráf József pesti regens chori magyar táncaiban[26] sem a gyakori pontozott ritmusnak, sem pedig a „bokázó" képletnek nem találjuk nyomát. Sőt, ami a későbbi — tulajdonképpen már a 90-es években megjelent — magyar táncokban oly változatosan kialakított kadenciaképleteket illeti, nála még csak egészen egyszerű hangismétlés alakjában jelentkezik. Feltűnő, hogy Ferdinand Kauer osztrák zeneszerző, aki 1775 és 1780 között Nagyszombatban működött orgonistaként, négykezes táncaiban (1791)[27] még nem, csak az egy évvel később megjelentetett Op. 20-ban[28] használja a „bokázót" — elég ritkán —, ami azután Kossovits József[29] kassai és Tost Ferenc[30] pozsonyi zeneszerző korai táncaiban (a kilencvenes évek közepe tájától kezdve) már közhellyé válik. A bécsi Karl Kreith két fuvolára írt hat táncában[31] valósággal túlburjánzik. A galántai cigányok verbunkosaiban, melyeket ismeretlen muzsikus jegyzett le és adott közre zongorakísérettel,[32] már határozott szerepe van ennek a sablonos figurációnak, nemcsak a periódusok végén, hanem a félzárlatokban is.

Néhány jellemző zárlati figuráció a korai verbunkos idejéből:



Ugyancsak az előbb említett két zeneszerzőnél (Kossovits, Tost) jelentkezik erőteljesebben a pontozott ritmus és a triolás képlet szekvenciás skálamenetekben, illetve hangzatfelbontásokban.[33]

[24] Jan Prosnak: Kultura muzyczna Warszawy XVIII. wieku. Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej, tom II. Kraków 1955., 178—9. l. — Az előző években magyar balett is fellépett a varsói színházban. Hogy Hart „Hongarese" tételének volt-e valami kapcsolata az ott előadott Przypadki karczemne (Kocsmai esetek) c. táncjáték zenéjével, nem tudjuk. (Uo. 178. és 197. l.)

[25] Hart: Kozaki, No 25 (részlet). Közzétette J. Prosnak: i. m., Dodatek muzyczny, 184—5. l., zongoraletét.

[26] Trois Divertissements pour le Clavecin seul avec un Ballett Hongrois. Vienne 1786; XII Magyar Tántzok Klávicembalomra valók. XII Danses Hongroises pour le Clavecin ou Piano-Forte. Vienne é. n. (1790 körül).

[27] 12 Hongroises à 4 mains. Vienne 1791.

[28] 12 Hongroises pour le pianoforte, oeuv. 20., Vienne 1792.

[29] Lásd a 22. lábjegyzetet.

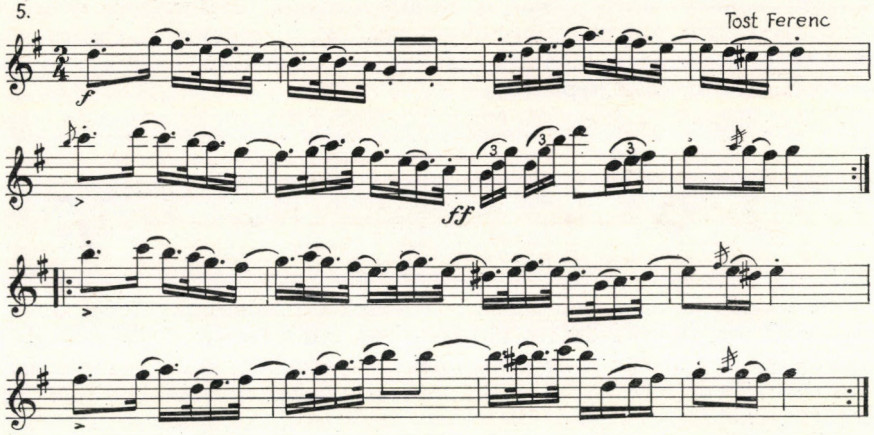
[30] Douze Nouvelles Danses Hongroises pour le Piano-Forte. Vienne (é. n. — 1795?).

[31] VI Original Ungarische Tänze für II Flöten. Wien 1800.

[32] Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze im Clavierauszug von verschiedenen Zigeunern aus Galantha. Vienne (é. n.).

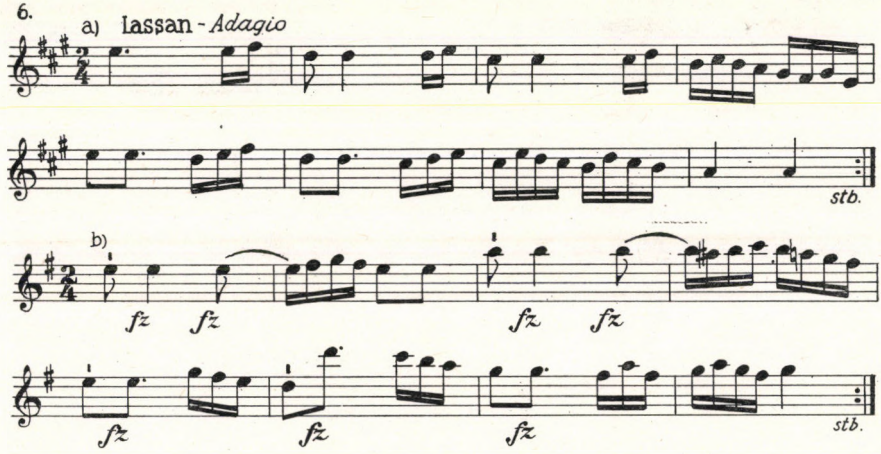
[33] Douze Nouvelles Danses Hongroises pour le Piano-Forte (Zichy Jánosnak ajánlva) Vienne (é. n.), 4. sz. A második periódus előtagját vö. Beethoven III. szimfóniája finálejának magyaros részletével (a 211. ütemtől kezdve — közli Szabolcsi: MZK 105*—6*. l.).

5.



Bengráf és Kauer műveiben viszont nagyobb szerepet játszik a szinkópa; náluk nem csupán a szinkópa egyszerű alakja ad lendületet a ritmusnak, hanem összetettebb formái is.[34]

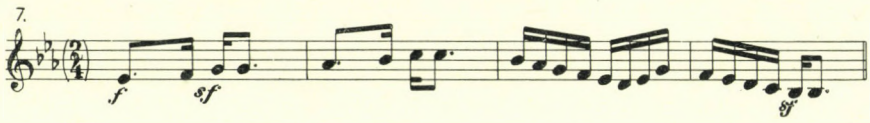
6.



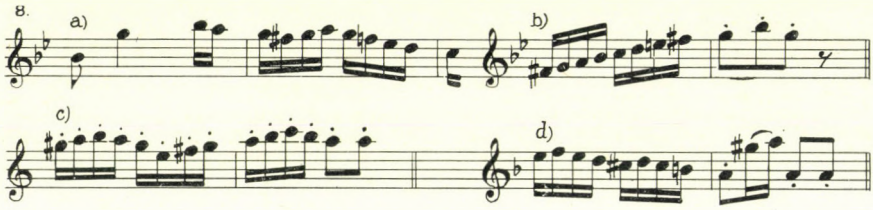
Mindezek a jellegzetességek a századforduló táján kezdenek olyan művekben rendeződni, amelyekben a verbunkos zenére kezdettől fogva jellemző mozgalmasságot (még lassú darabokban is) skálarészletek, akkordfelbontások tizenhatod-, illetve triolás figurációi egymás között kiegyensúlyozottan, mintegy egyenrangúan biztosítják. Itt a „bokázó" képletek már más zárlati alakzatokkal vegyesen, s többféle megoldásban vannak jelen, s a szekvenciának, szinkópának, pontozott ritmusnak megvan a maga szerepe a kompozícióban. Az a tény, hogy a verbunkos zene stílusjegyei éppen egy cigánybandának játéka alapján kiadott magyar táncokban fedezhetők fel leghatározottabban, arra utal: valóban a cigánymuzsikus alakította ki a stílust, s ebben nagy szerepe volt a dallamvivő hangszer, a hegedű játszási technikájának. Ezek-

[34] a) Bengráf József: XII Magyar Tántzok . . ., No. III. — b) Ferdinand Kauer: 12 Hongroises à 4 mains, No. VI.

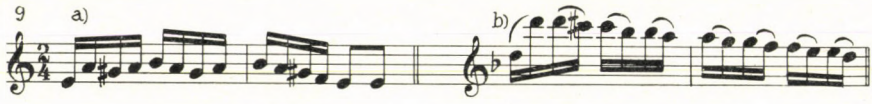
ben a verbunkosokban megtaláljuk az akkor még ritkaságszámba menő, de később egyre gyakrabban előforduló — talán az új magyar népdalstílus alkalmazkodó ritmusának hatására kialakult — sztereotíp, nálunk régebben choriambusnak nevezett képletet is,[35]



továbbá a keleti hatásra valló bőmásod-lépéseket a dallammenetben, amelyeket a tanult zenészek kezdetben tudatosan elkerülni igyekeznek a moll darabokban vagy a moll hangnembe moduláló részletekben, dallamalkotásban és szólamvezetésben, feltehetően a zeneszerzés klasszikus „szabályaihoz" igazodva.[36]



Igaz, a legtöbben nem is nagyon kultiválják a moll tonalitást, darabjaik főleg dúr hangneműek. Akik pedig szívesen írnak moll darabokat (mint Kossovits, Berner, Kreith) — nyilván a cigányzene hatására — elég sűrűn élnek a bővített másodos fordulatokkal. Hogy ez mennyire a népi-népies muzsika hatása, rögtön kiviláglik, ha megnézzük azokat a verbunkosokat, amelyek a szerző megnevezése nélkül jelentek meg.[37]



Egyelőre csak ezekben a forrásokban — amelyek minden bizonnyal a cigányok vonóján élő dallamok utólagos lejegyzései — tűnnek elénk a bőkvartos moll hangnem (a később Liszt Ferenc előtt magyarnak tűnő „cigányskála"[38]) jellegzetes fordulatai.[39]

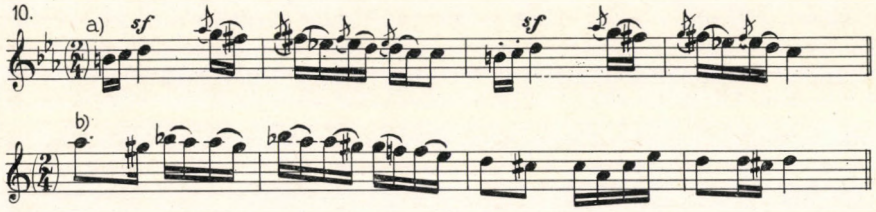
[35] Ausgesuchte . . . (II. füzet), 20. sz.

[36] a) Bengráf: XII Magyar Tántzok . . ., No. V. — b) Kauer: 12 Hongroises à 4 mains, No. X. — c) Tost: Douze Nouvelles Danses Hongroises pour le Piano Forte. Pest (é. n.), Nro 10. — d) W. S. d'Ossovsky: VI Danses Hongroises . . . Vienne (é. n. — 1804), No. II.

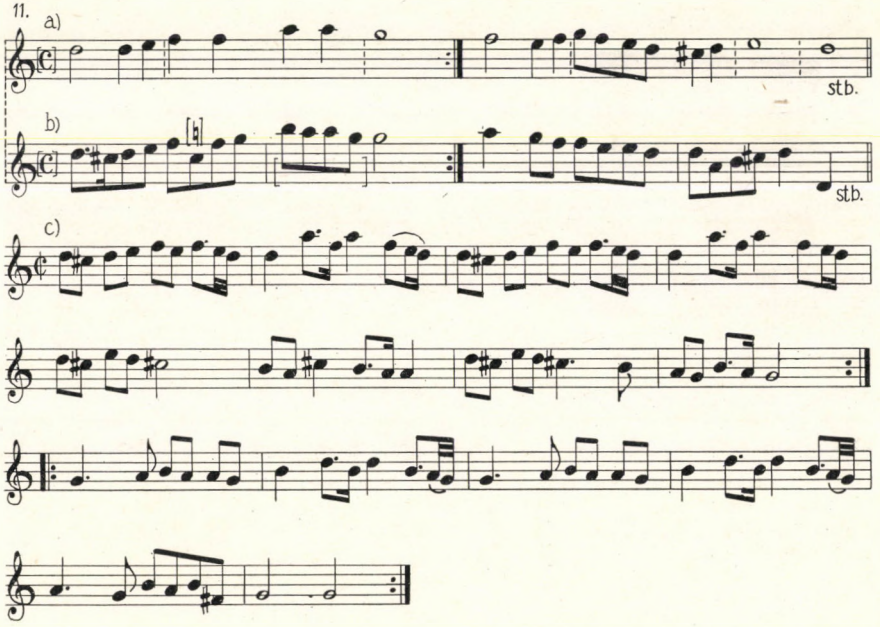
[37] a) Hadi és más nevezetes történetek, 1791. évf., Wien; közli Szabolcsi: MZK 79*. 1. — b) Ausgesuchte . . . (II. füzet) 28. sz.

[38] Vö. Bárdos Lajos: Liszt Ferenc „népi" hangsorai. MZT (1968) 177. 1. és Harminc írás. Bp. 1969. 98. l.

[39] a) Ausgesuchte . . . (II. füzet), 20. sz. — b) Originelle . . . 1. Heft, Nro 11.; közli Szabolcsi—Bónis: Magyar táncok Haydn korából, 25 régi magyar táncdarab zongorára. Bp. 1959., 22. sz.

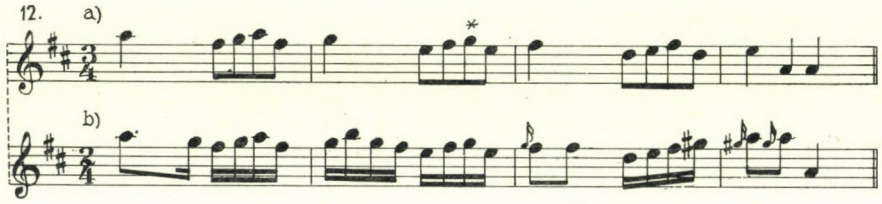


Mindezek után vizsgáljuk meg, melyek azok a stíluselemek, amelyek XVIII. századi — esetleg még korábbi — forrásainkban, különösen a közhasználatú zenét tartalmazó kéziratos forrásokban, esetleg csak csírájukban, de már megtalálhatók. Kezdjük azzal, hogy a verbunkos zene és néhány korábbi énekelt, illetve hangszeres dallam között konkrét egyezések is találhatók. Így pl. egy 1680 táján lejegyzett világi dal száz év leforgása alatt ismételten felbukkant hangszeres, verbunkos jellegű megfogalmazásban.[40]

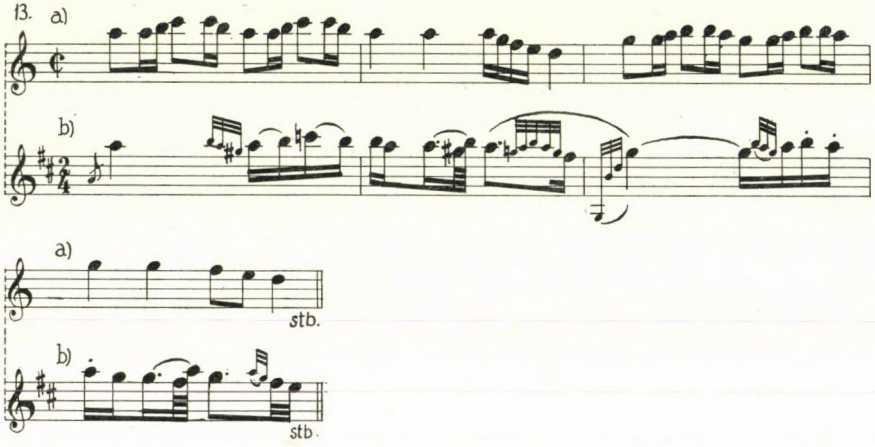


[40] Vö. Falvy: i. m., ZtT VI. (1957) 428. l. Bónis: i. m., StM VI. (1964) 17. l. és Papp: A XVII. század énekelt dallamai. RMDT II. Bp. 1970. 112. l. — A kottapéldák forrásai: a) Vietórisz-kódex (1680 k.) 3/b—4/a — b) Linus-féle táncgyűjtemény (1786) 15r — c) Szirmay—Keczer gyűjt. G—39.

Az Apponyi (Ugróci) kéziratban (1730) a „Runda regis" címet viselő darab verbunkos táncként is ismert; de míg ott 3/4-ben találjuk, az 1807 körül Bécsben kiadott Originelle Ungarische Nationaltänze 2/4-ben közli.[41]



Ugyanabban a kéziratban több variánsát jegyezték le a Kállai kettős egyik dallamának. Legalább az elejét vessük össze a Csermák-féle változattal.[42]



Tudjuk, hogy a Rákóczi-nótának is kialakultak verbunkos változatai.[43]

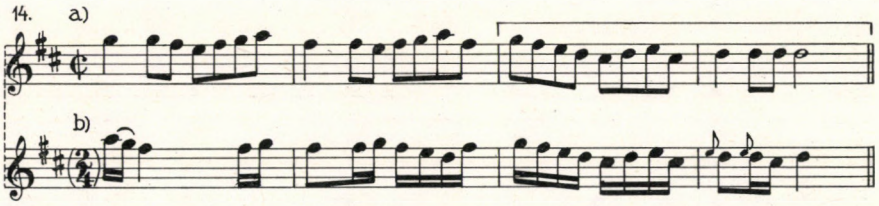
Ezeket a már korábban feltárt egyezéseket hadd toldjuk meg eggyel, amely azonban minőségileg más kategóriába tartozik. Egy közhely azonosságáról van ugyanis szó, olyan kadenciális fordulatról, amely az 1730 körüli lejegyzésekben feltűnően sokszor fordul elő, s egyes verbunkos táncdarabok

[41] Originelle Ungarische Nationaltänze für das Clavier. Ites Heft. Wien (é. n.). A címlapon a közreadó előszava: „Vorbericht. Die einheimische Musick einer Nation zeiget von ihrem Geiste. Der national Ungar beobachtet das Metrum in seinen Melodien genau; aber dieser liebt besonders auffallende Uebergänge in andere Töne. Auch sein Vortrag ist von jenem anderer Nationen vollkommen unterschieden. Der stärkere Ausdruck fällt gemeiniglich auf den Niederschlag (:Thesis:) seine Lieblingstriller sind in Terzen, Quarten, Quinten, manchmal auch in Sexten. Ich habe zu deren richtigen Vortrag ein eigenes Zeichen angenomen [!] es ist folgendes * und die Noten über welche es sich befindet (:es seyen solche halbe oder viertel Noten:) sind dreymal durchstrichen. Der Sammler." — A kottapéldák forrásai: a) Apponyi (Ugróci) kézirat (1730) 24/b—25/a (a *-gal jelzett hangjegyet eredetileg a^1 elírásának vettük) — b) Originelle . . . 1. Heft, Nro 20. Vö. Bónis: i. m., StM VI. (1964) 20. l.

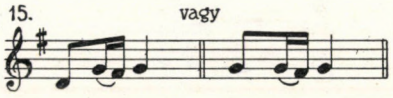
[42] a) Apponyi (Ugróci) kézirat (1730) 11/b—12/a (35. Hungaricus) — b) Csermák Antal: Verbung. Vö. Bónis: Az Apponyi-kézirat magyar táncai. MZ V. (1964) 578. l.

[43] Szabolcsi: MZK 65* l.; Major: A Rákóczi-kor zenéje (1953) Fejezetek . . . 114—6. l.

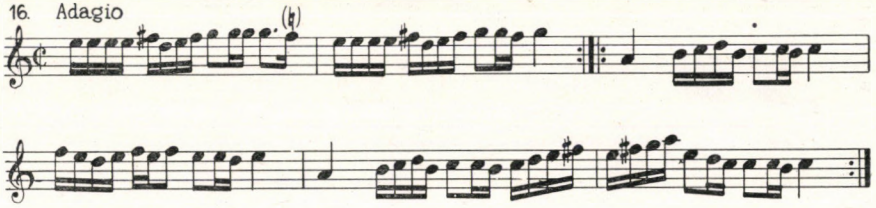
is élnek vele.[44] Itt most az Apponyi (Ugróci) kézirat Praeambulumának és a galántai cigányok egyik verbunkosának egy-egy részletét vetjük össze.[45]



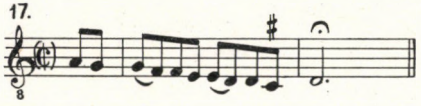
A zárlatok figurális megerősítése a század első felében még jobbára hiányzik. A 4. sz. kottapéldában felsorakoztatott, a korai verbunkosra jellemző kadenciatípusok közül az e)-hez áll közel ez a záróformula:[46]



melyet legkövetkezetesebben a Lányi Eleonóra Zsuzsanna-féle kézirat (1729) egyik tánca (Saltus Hung [aricus] 118) alkalmaz.[47] Ez a táncdallam egyébként is igen közel áll az új, verbunkos stílushoz.



Maga a szűkebb értelemben vett „bokázó" — bár XVIII. századi forrásainkban nagyon ritkán találjuk nyomát[48] — nagy múltra tekinthet vissza, a XIV. századi „Lamento di Tristano" táncdallam gyors részének (La Rotta) is ez a mindig visszatérő zárófrázisa:[49]



[44] Pl. Lányi (1729): 2. Saltus Hung. 113., 3. Saltus Hung. 114.; Apponyi (Ugróci) kézirat (1730): 17., 18., 19., 23., 33., Saltus Hung., négy [I., III., IV., VI.] Praeambulum c. és néhány cím nélküli darabban, valamint Bengráf IV. és V. magyar táncában. Legkorábban: Kájoni-kód. (1634—71) 46. (Szabolcsi: VD 18. sz.) Vö. R. Rybarič: i. m., HŠt VII., (1966). 57. l.

[45] a) Apponyi (Ugróci) kézirat (1730) 26/b—27/a (eredetileg *C*-ben) — b) Ausgesuchte . . . 12. sz.

[46] Előfordul pl. Apponyi (Ugróci): 68/b; Lányi: 1. Saltus ex C Hunga[ricus] 112., Saltus ex D 94; Szirmay—Keczer: A—8, D—14. $^3/_4$-es ütemben is (Apponyi: 59/b—60/a, Lányi 16. 1.), s a korabeli lengyel táncokban, pl. Lányi: 1. Salt. Pol. 63., 64. Saltus Polonicus.

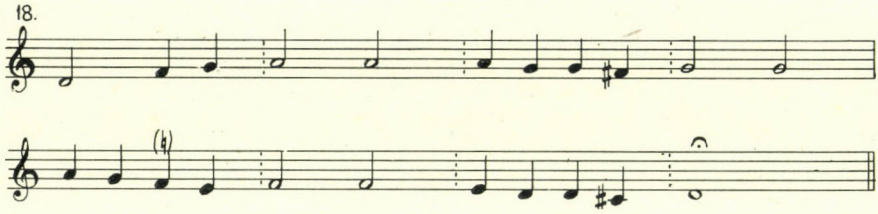
[47] Közli Kodály: i. m., Visszatekintés II. 277. 1. és Szabolcsi: i. m., MZÉ I. 372. 1. A dallam verbunkos jellegére egyikük sem utal.

[48] Pl. Apponyi (Ugróci): 25/b—26/a Praeambulum [I.], 9. ü. A XVII. századból: Nagy Iván-féle kézirat (1665—1670) 14. sz., közli Szabolcsi: VD 35. sz., MZÉ I. 317. l.

[49] Lásd Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája. Bp. 1948., 25/b sz.

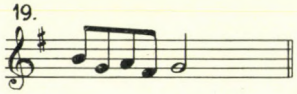
Jól ismerjük ezt a XVI. századi táncdallamokból, s nem hallgathatjuk el, hogy a Kájoni-kódex (1634—71) egyik cigánydalában (1639-ből) kétszer is előfordul.[50]

18.



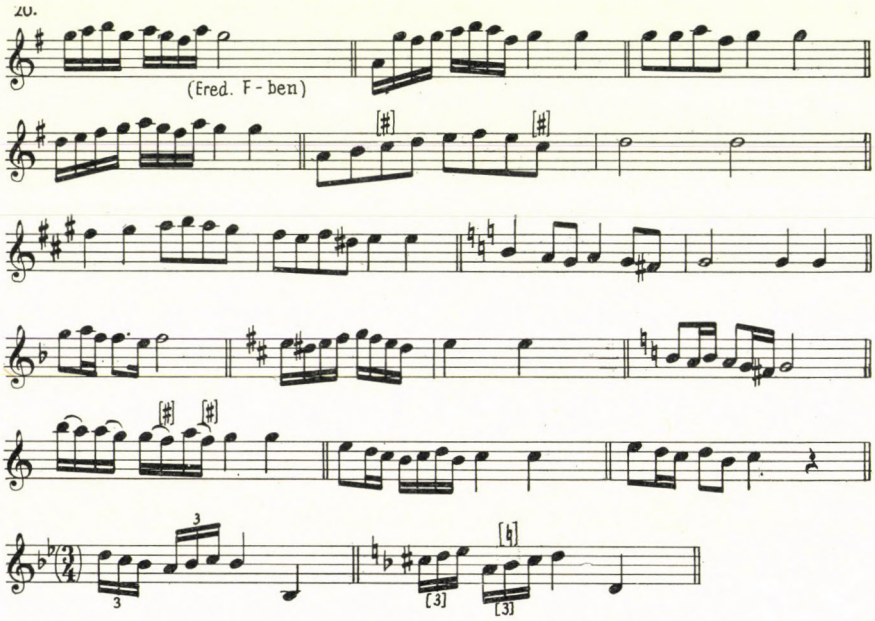
A 4/f nem egyéb, mint triolás alakja az ugyancsak régi, s a XVIII. században is szokványos, különféle változatokban élő zárlatnak:[51]

19.



Ezeket a zárlattípusokat a XVIII. századi magyar közhasználatú zenében az alábbiak közelítik meg legjobban:[52]

20.



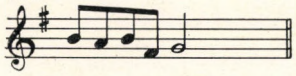
[50] 76/a (Tikha vgordonaczka); közli Szabolcsi: VD 94. sz., MZÉ. I. 358. l.

[51] Lásd Apponyi (Ugróci): 1/b (6. Hung.), 45/b—46/a, 55/b—56/a, 57/b—58/a, 68/b; Lányi: 1. Saltus ex C Hungar[icus] 112., 2. Saltus Hung. 113. A Kájoni-kódexben; 140/b—141/a (Apor Lázár tánca).

[52] Lásd Apponyi (Ugróci) 3/a-b (10. Hunga[ricus]), 4/a-b (13. Hung.), 13/b (42. Hung.), 14/a (43. Hung.), 18/b—19/a, 28/b—29/a (Praeambulum [VII.], 31/b—32/a (Asztali Nota [XVI.]), 40/b—41/a (Aria ad Mensam [XXV.]), 62/a; Szirmay—Keczer G—45; Barkóczy 3/b [11. sz.]; Sepsiszentgyörgyi kézirat 17/a (Lengjel tántz) és 25/a; közli Domokos: i. m., ZtT IX. (1961) 285—6. l., Z. Steszewska: i. m., ZHMP XIX., 162. és 167. sz.

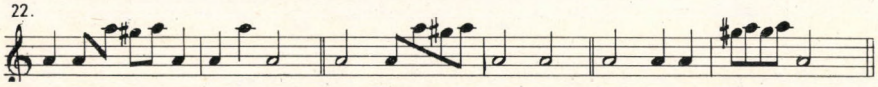
A 4/g zárlat is előfordul a korábbi gyűjteményekben, bár nem ebben a pregnáns pontozott ritmusban.[53] Valamivel gyakrabban így:[54]

21.



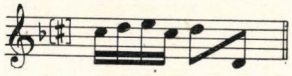
A 4/a és 4/i záradékokkal hozhatók kapcsolatba az efféle fordulatok:[55]

22.



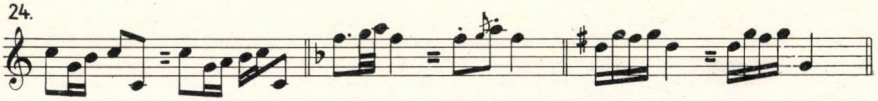
A 4/j-hez hasonló az alábbi záradék a Sepsziszentgyörgyi kéziratból (1757), amelynek magyar táncai mindeddig a legközelebbi rokonságot mutatják a verbunkossal az 1780 előtti időkből:[56]

23.



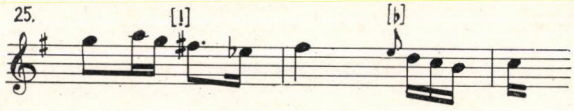
További záradékai is azonosíthatók egyes verbunkosok záródordulataival; pl.:[57]

24.



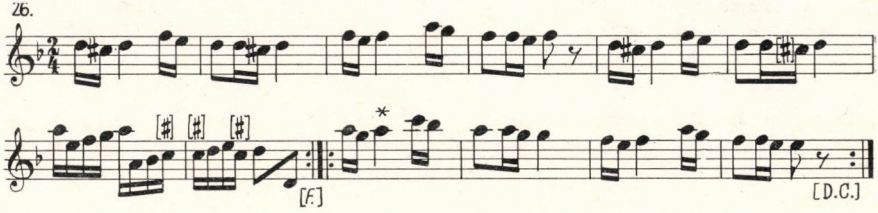
Ugyanitt bővített másodos fordulatokat is találunk:[58]

25.



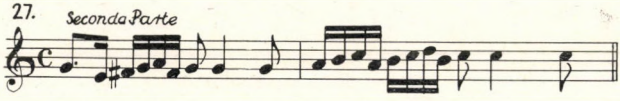
és egy, szinkópával élénkített táncdallamot:[59]

26.



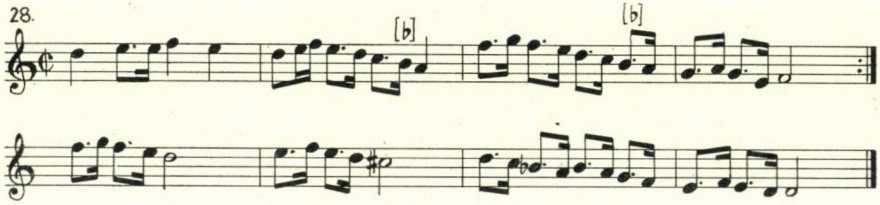
Szinkópa ad magyaros jelleget a Giovanni Picchi által 1620-ban közreadott magyar táncnak is:[60]

27.

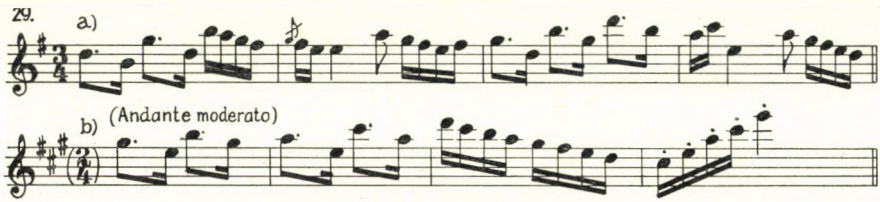


[53] Pl. Szirmay—Keczer A—22.
[54] Pl. Apponyi (Ugróci) 52/b—53/a; Szirmay—Keczer C—61a, D—63, 67, 95a, 103, 119, 121, G—39, 40. Vö. J. Kresánek: i. m., HŠt VII. (1966) 20. l.
[55] Apponyi (Ugróci): 20/b—21/a (Asztali Nota), 22/b—23/a (Daru Nota). 38/b—39/a (Asztali Nota).
[56] Lásd a 26. kottapéldát.
[57] Sepsiszentgyörgyi kézirat 20/a, 41/b, 51/b.
[58] Uo. 51/b.
[59] Uo. 57/a, közli Domokos: i. m., ZtT VII. (1959) 604. l. (A *-gal jelzett hangjegyet eredetileg g^2; elírásnak vettük.)

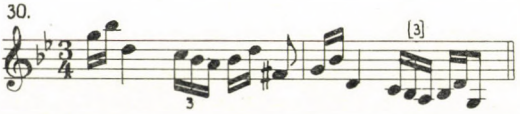
Kevesebb adatunk van a pontozott ritmus folyamatos és rendszeres alkalmazásáról a vizsgált anyagban. Szinte egyedülálló — eddigi ismereteink szerint — az Apponyi (Ugróci) kézirat egyik „Aria ad mensam" című darabja:[61]



Hasonlót csak a jóval későbbi Linus-féle táncgyűjteményben (1786) találunk.[62] Vajon élhetünk-e azzal a hipotézissel, hogy a pontozott ritmus azok közé a manírok közé tartozik, amelyeket az előadók általában rögtönöztek, s az írástudók csak nagy ritkán rögzítettek? Egyelőre nehéz volna ezt bizonyítani. Az viszont tény, hogy a korabeli polonéz típusú lengyel táncokban itt-ott találunk olyan pontozott ritmusokat, amelyek a kifejlett verbunkos zenére jellemzőek.[63]

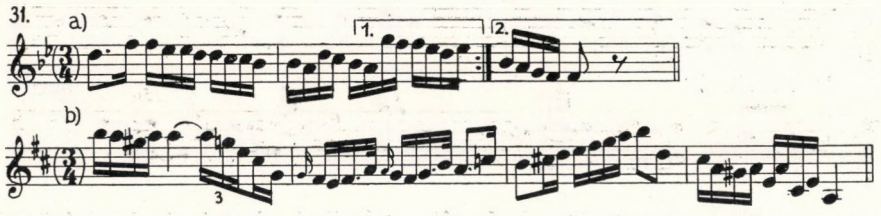


A Lányi-féle gyűjtemény anyagát vizsgálva Kodálynak is feltűnt a magyar és lengyel táncok bizonyos frazeológiai rokonsága,[64] de a verbunkosról szólva is említi az esetleges lengyel hatást (a német, olasz és kárpátukrán mellett).[65] Ha meggondoljuk, hogy a XVIII. századi magyar cigánybandák lengyel táncokat is játszottak „talp alá", ezen nincs is mit csodálkoznunk. De azon sincs, ha viszont a nálunk lengyel táncként lejegyzett dallamokba olyan elemek kerültek, amelyek a magyar verbunkosra jellemzőbbek, mint a polonézekre.[66]

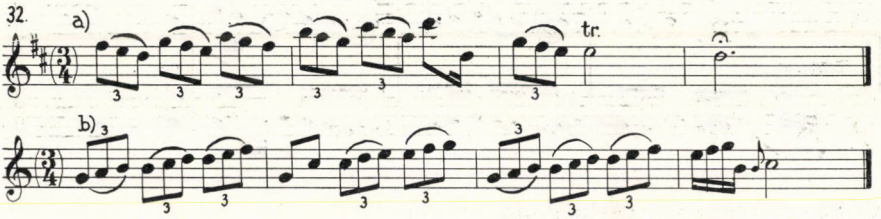


[61] Ballo Ongaro az Intavolatura di balli d'arpicordo c. gyűjteményből. Venezia, 1620. Közli Szabolcsi: VD 95. sz., MZÉ I. 359. l. (60. jegyzet a 239. lap utolsó sorához.)
[61] 40/b—41/a (Aria ad Mensam [XXIV.]).
[61] 14/a (Turc[ica]), 17/a (Saltus Hung[aricus]), 17/b (Hung: tarde — 3/4-es ütemben!). Közli Falvy: i. m., ZtT VI. (1957) 427., 430. l.
[63] a) Polonezy ze zbiorów Anny Marii Saskiej II. na klawesy lub fortepian. Ed. Karol Hławiczka. Warszawa 1968. ZHMP XVII., 15. l. — b) Bihari János: Magyar tánc avagy Verbunkos. Közli Szabolcsi—Bónis: i. m. 20. sz.
[64] Visszatekintés II. 278. l.
[65] Említi Major Ervin: i. m., ZtT I. 221. l. Lásd még Szabolcsi—Tóth: Zenei lexikon II. (Bp. 1931), 635—7. l. „Ungaresca" címszava alatt (Gombosi Ottó).
[66] Sepsiszentgyörgyi kézirat 46/a, közli Domokos: i. m., ZtT IX. (1961) 286 l., Z. Steszewska: i.m., ZHMP XIX., 170. sz.

Az alábbi polonézekben — a $^3/_4$-es ütemen kívül — megítélésünk szerint semmi olyan jellegzetesség nincs, amely ne lehetne jelen egy verbunkos táncdallamban is.[67]



Ugyanígy a triolás ritmusok is könnyen átkerülhettek a korabeli divatos menüettekből, és gazdagíthatták a cigányok repertoárjában levő magyar táncok formális elemeit, ha úgy tetszik: szókincsét.[68]



Egyik leglényegesebb stiláris sajátossága a verbunkos zenének — pontosabban megfogalmazva: a verbunkos zene előadásmódjának — a gazdag ornamentika. A korai verbunkosra ez még nem annyira jellemző (többnyire rövid előkék alkalmazásából áll), vagy pedig azt kell hinnünk, hogy a cigányok játékának lejegyzésekor ezt a jelenséget — mint amely a kottapapíron nehezen rögzíthető — elhanyagolhatónak tartották. Tudjuk, hogy nemcsak a népzenei, de a műzenei gyakorlatban is jelentős szerepe volt a díszítésnek. Fontosságát a korabeli zeneszerzők és teoretikusok nem győzték eléggé kiemelni, amikor az előadói praxisról értekeztek.[69] Van kutató, aki elsősorban ennek az európai műzenei gyakorlatnak nyomát látja a verbunkosokban és a cigányok játékában, s kisebb jelentőséget tulajdonít a keleti („cigányos") elemeknek.[70] Az egyszerűbb verbunkos díszítések jellegét úgy ismerjük meg

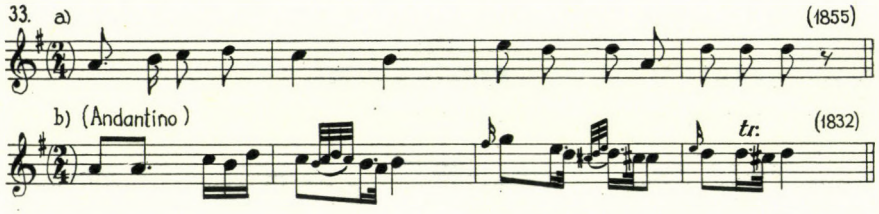
[67] a) Polonezy . . . II., ZHMP XVII., 100. l. — b) Uo. 117. l.

[68] a) Székely-féle kézirat (1744) 43/b—44/a, közli Benkő András: Székely László kótáskönyve. ZtT VI. (1957) 404. l. — b) Marthényi József gyűjteménye (XVIII. sz.), 7. l. (MTA Könyvtára, kézirat vegyes 4° 90. sz.)

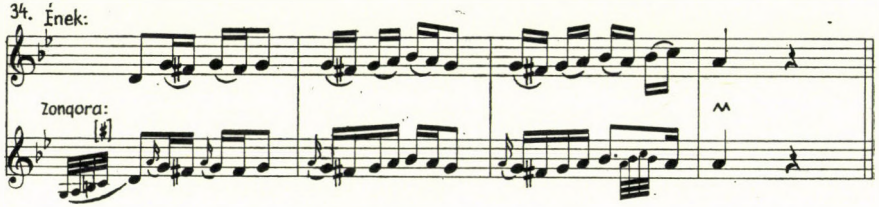
[69] Vö. C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art des Clavier zu Spielen, Berlin 1753. Von den Manieren überhaupt: 1. §. „Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kan [!] es daher mercken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrift. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmercksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mässigen Composition kan [!] durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muss." Fünfte Auflage, kritisch revidierte Neudruck. Leipzig 1925. 24. l.

[70] Sárosi Bálint: Cigányzene . . . Bp. 1971., 99. l.

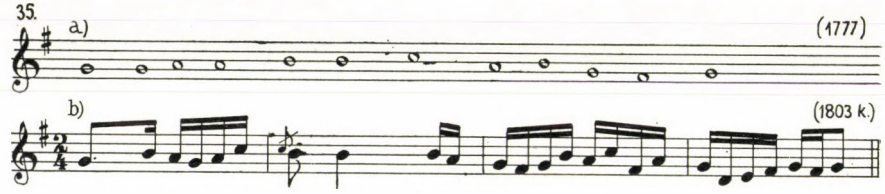
legkönnyebben, ha ismert dalok hangszeres előadásában kialakított formáját vesszük szemügyre.[71]



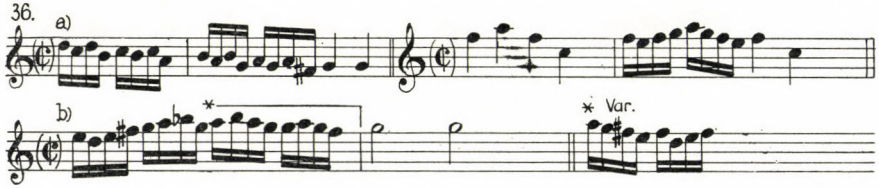
A hangszer kifejezőképességének és játéktechnikai adottságainak eltérő volta akkor is érvényesül, ha az egyébként is verbunkos fogantatású énekszólam (dal) kíséretéül szegődik [72]



vagy ha egy eredetileg énekdallamot variál.[73]

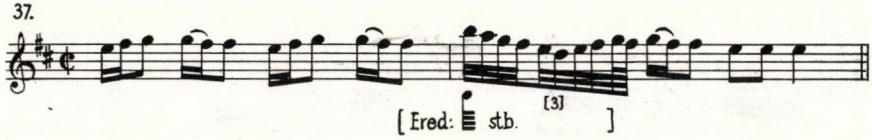


A XVII. és XVIII. századi közhasználatú zenét őrző gyűjteményekben — ha nem is gyakran — nyoma van a tánczenében otthonos ékesítési gyakorlatnak, amely eleinte inkább variálásban, egyes dallamhangok figurális körülírásában nyilvánul meg. Néhány példa a XVII. századból:[74]

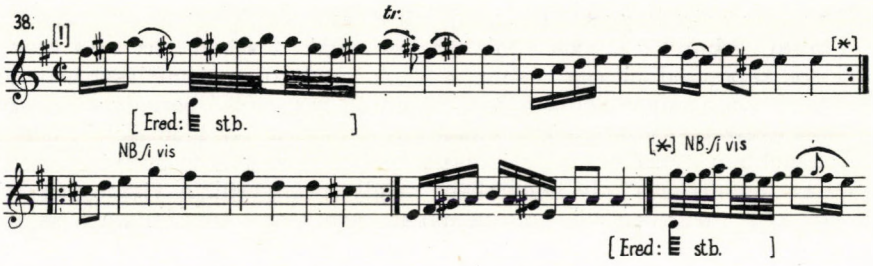


[71] Major Ervin: Népdal és verbunkos. ZtT I. (1953) 224. l.
[72] Verseghy Ferenc: Az elhagyott leány (1807), közli Szabolcsi: MZK (1955) 90* l.
[73] Major Ervin: i. m. ZtT I. 234. l.
[74] a) Kájoni-kód. 140/b—141/a (Apor Lázár tánca) — b) Lőcsei virginálkönyv 76. l. (Chorea ex F) — c) Uo. 33. l. (Chorea Poll[onica]). Vö. Szabolcsi: VD 32., 62., 68. sz., MZE I. 316., 336—7., 340. l.

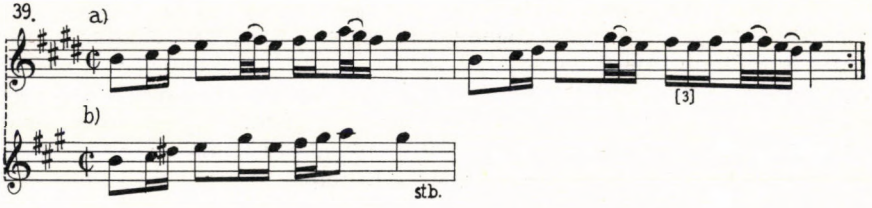
A már említett Kállai kettős dallamváltozatának eleje az Apponyi (Ugróci) kéziratban:[75]



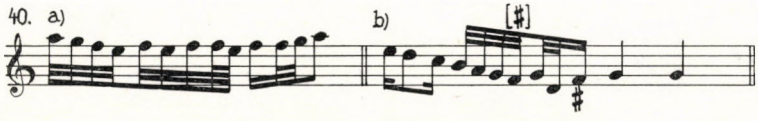
Egy másik, cím nélküli táncban a lejegyző először kiírja az ékesítést, a darab második felében ugyanazt mint alternatív megoldást javasolja az előadónak:[76]



vagy másutt a cifrázott és egyszerű változatot egymás után közli; pl.:[77]

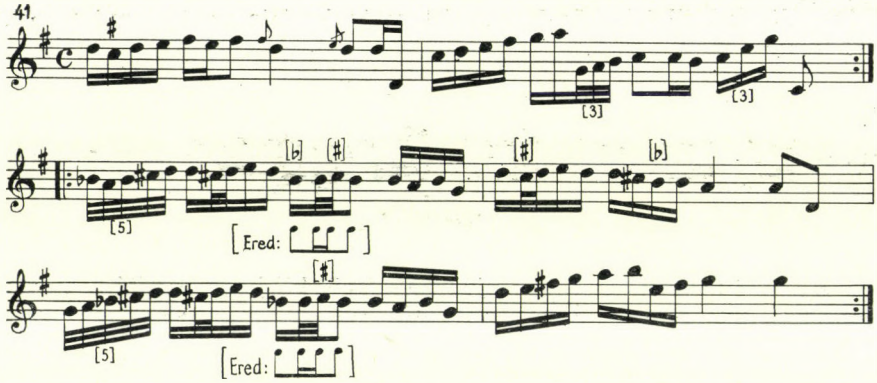


Helyenként igen gazdag ékesítéseket találunk kiírva a hihetőleg a XVIII. század első feléből származó Barkóczy-féle kézirat magyar táncaiban.[78]

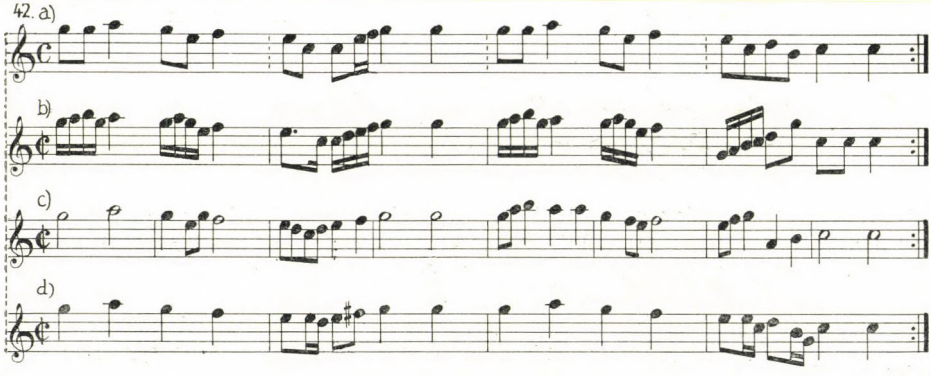


Egy táncot teljes egészében közlünk. Hangkészlete — ha helyesen értelmezzük a nem egészen hibátlan lejegyzést — a bőkvartos és nagy szeptimes *g*-dór hangsornak[79] hangjaiból adódik, a 2. és 6. ütemben *h*-val.[80]

[75] 61/b—62/a (Rosnyo Magyar Tantz 1 Violino).
[76] 44/b—45/a. A *-gal jelölt NB (ad libitum ékesítés) eredetileg az ismétlőjel előtti szabadon maradt helyen.
[77] Uo. 48/b—49/a.
[78] 2/a és 5/a l.; közli Domokos: i. m., ZtT IX. 271. és 276. l.
[79] Bárdos Lajos: i. m., Harminc írás 106. l.
[80] Barkóczy 4/a, közli Domokos: i. m., ZtT IX. 275. l.



Hátra van még, hogy szóljunk valamit a zenei szerkezet problémáiról is. A korai verbunkos táncok általában kéttagúak: 2/4-ben leírt 4+4 ütemű periódusok kapcsolódnak egymáshoz; a tagok kötelező megismétlését ismétlőjelek jelzik. Korán megjelenik a háromtagúság is (az első periódus rendszerint teljes egészében visszatér), továbbá a triós forma. Az 1780 előtti magyar táncdallamokban a szabályos periodikus építkezés még nem annyira általános, de az „ouvert-clos" elv helyenként mégis érvényesül. A viszonylag fejlettebbek közé tartozik a 26. kottapéldában bemutatott táncdallam a század közepe tájáról. A táncok túlnyomó többsége négysoros szerkezetet mutat, amelyben az első sor változatlanul megismétlődik; gyakori a 3. sor két egyenlő félre való oszlása és a rövid 4. sor. Ez utóbbi, ún. ungaresca-forma képlete: A :/: b+b x :/, ahol az x-szel jelölt utolsó sor lehet az első sornak második fele (a^2) vagy új motívumot tartalmazó (c). Ilyen felépítésű az Apponyi (Ugróci) kézirat magyar táncainak legnagyobb része, a Szirmay—Keczer gyűjtemény 72 hajdútánc típusú darabjából 18, s más gyűjteményekben is van kisebb számban. A periodikus tagolásra való hajlam korábban jelentkezik a táncok második felében, vagy a változatlanul megismételt első soron belül. Ki kell azonban emelnünk, hogy a verbunkosoknál oly általános, klasszikusan periodizált kéttagúságra elég korán, már a Kájoni-kódex táncai között találunk példát, az Apor Lázár táncát, mely dallam a XVIII. század folyamán több kéziratban felbukkan.[81]



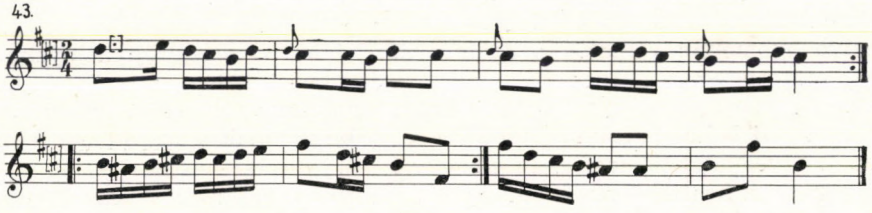
[81] Kájoni-kód. 140/b—141/a (Apor Lázár tánca — eredetileg *G*-ben) — b) Apponyi (Ugróci) kézirat 8/a (25. Hung.) — c) Szirmay—Keczer A—42 (eredetileg *A*-ban) — d) Barkóczy 2/b [4. sz.]. Vö. Domokos: i. m., StM VI. (1964) 36—37. l.

ABA képletű háromtagú dallamokat a Szirmay—Keczer gyűjtemény is tartalmaz.[82]

Mint minden élő organizmus, ez az eleven és változatokat teremtő hangszeres muzsika is produkál átmeneti formákat. Pl. ungaresca-formát „szabályos" periódusú első taggal;[83] vagy 8 ütemű periódusokból álló kéttagú formát, amelyben a második periódus előtagja megismétlődik, az ungarescák 3. sorához hasonlóan.[84] A 11c alatt közölt példában — hangneme bőkvartos mixolid (tulajdonképpen a „második hétfokúságba" tartozó ún. akusztikus sorban mozgó dallam[85]) — ugyancsak a rövid negyedik sorú ungaresca-formára ismerhetünk rá. Ebben a dallamban azonban más formai különlegesség is van. A dallam első fele 4+4 ütemű *ab* periódus, amelyből az előtag a dallam második felében variálva és kvinttel mélyebben visszatér, ehhez csatlakozik a rövid negyedik sor. Formaképlete tehát inkább így rögzíthető: A^5B :/: A c :/. A sorszerkezetet felmutató táncokra emlékeztet még az *A* rész a+a osztódása is. Ez a táncdallam tehát megőrzött valamit a régi, megszokott szerkezetekből (kvintváltás, az első sor ismétlődése, rövid utolsó sor), de ugyanakkor egy lépést tett előre az új felé is (az első tag periódussá bővülése).

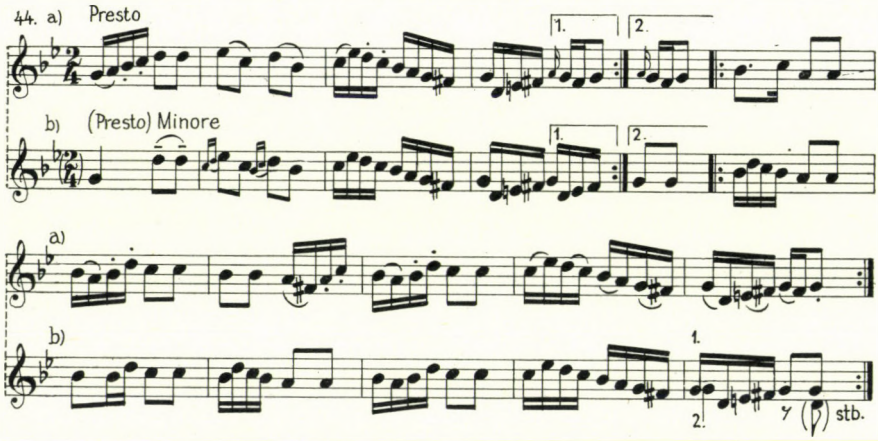
Ahogyan a stíluskorszakok határán a letűnőben levő régi együtt él mindig a felszínre kerülő, divatos újjal, úgy a verbunkos zene korai periódusa szerkezeti sajátosságokban is megtartott egyet és mást a régiből. Gvadányi József 1790-ben megjelent verseskötetében magyar dalt közöl „verbunkos nótára"; ez — mint látjuk — megőrizte az ungarescák szaffikus fölépítését.[86]

43.



De ugyanúgy az az 1807 táján megjelent friss (Presto) tánc is, amely már Joseph Haydn *G*-dúr zongoratriójának Rondo all'Ongarese tételében szerepel.[87]

[82] Pl. C—48, 61/b, A—52.
[83] Pl. Szirmay—Keczer F—32.
[84] Pl. Szirmay—Keczer D—70.
[85] Vö. Bárdos Lajos: Heptatonia secunda. MZ 1962, 1963; Harminc írás 355. l.
[86] Gvadányi József: A nemes magyar dámákhoz és kisasszonyokhoz szóló versek. Szöveggel együtt közli Szabolcsi: Két énekelt verbunkos. ZSz 1929., 1. sz., 78. l. és MZK 82*. l. Eredetileg: szopránkulcs, a *ciszre* vonatkozó előjegyzés hiányzik, az utolsó ütem három hangja egy fokkal mélyebben.
[87] a) Originelle . . . I., Nro. 6. (eredetileg *d*-ben), közli Szabolcsi: MZK 81.* 1. és Szabolcsi—Bónis, i. m. 21. sz. — b) J. Haydn: G-dúr zongoratrió (Hoboken Gr. XV. Nro. 25.), Rondo all'Ongarese, közli Szabolcsi: MZK 104*. l. — Hadd említsük meg, hogy Carl Ferdinand Pohl, majd az ő nyomán Otto Erich Deutsch J. Haydnnak tulajdonította annak a 8 magyar táncnak a szerzőségét, mely egy Zingarese per il Clavi Cembalo Del Sig[no]re Giuseppe Haydn feliratú kéziratos füzetben maradt fenn. (Kiadta Deutsch: Contredanse und Zingarese . . ., Wien 1930. — Vö. Hoboken Gr. IX. Nr. 28.) Ennek hitelességét Major Ervin — teljes joggal — kétségbe vonta (i.m., MMK 9—10. l.).



Egyelőre nem tudjuk eldönteni, vajon Haydn vette-e át a témát egy, a kiadást megelőzően kéziratban terjesztett műből, vagy fordítva, az 1795-ben komponált zongoratrióból, illetve az említett tétel zongoraátiratából került az ismeretlen közreadó kezébe.

***

Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy a verbunkos korai szakaszára jellemző stílusjegyek szerényen ugyan, de jelen voltak a XVIII. század első felének magyar tánc- és szórakoztató zenéjében, s már a harmincas évektől kezdve nyomon követhetők a fennmaradt kéziratos zenegyűjteményekben. Mégpedig nemcsak a táncoknak nevezett darabokban, hanem a fő- és köznemesség szórakozásai alkalmával előadott egyéb művekben is (Aria ad mensam, Asztali Nóta, Praeambulum stb.) fel-felbukkannak a századvégi új stílusnak egyes alkotóelemei vagy közhelyei. Terjedésüket elsősorban az orális gyakorlat, az íratlan néphagyomány biztosította, s csak nagy ritkán kerültek lejegyzésre. A lejegyzések azt bizonyítják, hogy a népszerű, közhasználatú hangszeres muzsika ugyanúgy ki volt téve a variálódás lehetőségének, akár a szöveges népdal vagy népi hangszeres zene. Ennek a szórakoztató zenének a terjesztése egyre inkább a cigánymuzsikus kezébe került, akit különleges társadalmi helyzete arra predesztinált, hogy a hagyományos népi elemeket a nyugati műzene dallami és ritmikai fordulataival vegyítse. A soknemzetiségű régi Magyarországon ez rendkívül változatos és gazdag melódiavilág egyeztetését tette lehetővé. Amikor egy-egy jelesebb cigánybanda játéka az osztrák fővárosban is ismertté, s az új magyar tánczene felkapottá, divatossá vált, a bécsi és a hazánkban működő tanult, többnyire idegen származású muzsikusok sorozatokban kezdték komponálni a különböző, lassú és gyors tempójú magyar táncokat, egyszerű akkordikus kísérettel, ellesve, utánozva s némileg stilizálva a cigányok játékmódját, a kialakulóban levő verbunkos muzsika közhelyeit. A tanult muzsikus rafináltabb kifejezésmódja és választékosabb zenei nyelvezete így — mondhatni — mind magasabb szintre emelte a verbunkost. Valószínű, hogy ettől kezdve a hatás kölcsönös volt, és a cigányzenészek is megtanulták a közönség kedvelt, műzenei eredetű táncszámait.

Végül felvetődik a kérdés: mindezek ismeretében nem volna-e indokolt a verbunkos történetének első, kezdeti szakaszát hozzávetőlegesen az 1730 és

1780 közötti 50 évvel kijelölni? E periódusban az új stílusú tánczene stiláris elemei megjelennek a korabeli hangszeres gyűjteményekben, sőt 1729-, 1730-tól kezdve jellegzetes, minden más táncdarabtól jól elkülöníthető példáit is fel tudjuk mutatni. Nem lehetetlen, hogy lappangó kéziratok még több hasonló feljegyzést rejtegetnek, s csak idő — és kutatói szerencse — kérdése, mikor tudunk velük közelebbről megismerkedni.

RÖVIDÍTÉSEK

HŠt	Hubobnovedné Štúdie (Bratislava)
MMK	A magyar muzsika könyve. Bp. 1936.
MZ	Magyar Zene
MZÉ	Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai (összegyűjtött tanulmányok)
MZK	Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Bp. 1947, 1955.
MZT	Magyar zenetörténeti tanulmányok
StM	Studia Musicologica (Budapest)
UZSZ	Új Zenei Szemle
VD	Szabolcsi Bence: A XVIII. század magyar világi dallamai. Bp. é. n. (1950)
ZSz	Zenei Szemle
ZtT	Zenetudományi tanulmányok
ŹHMP	Zródła do historii muzyki polskiej. Warszawa.

LÁSZLÓ FERENC:

WOLFGANG AMADEUS MOZART MINT „ZWÖLFTÖNER?"

KROMATIKA A KV 452 JELZETŰ KVINTETT MÁSODIK TÉTELÉBEN

A mindenkori új a történelmi közegellenállással folytatott létharcában gyakorta érvel a múlt elismert értékeire való, önigazoló célzatú hivatkozással, bizonyítván, hogy azoknak szerves és szükségszerű folytatása vagy éppenséggel kiteljesítése. Volt idő, amikor a dodekafónia elismertetéséért folyó küzdelmekben is hatásos lehetett az érvelés: Schoenberg és iskolája voltaképpen csak rendszerré szervezte a Wagner, Bach vagy Gesualdo műveiben esetlegesen már jelentkező pánkromatikus törekvéseket. Napjainkban a dodekafónia nem szorul rá az ilyen természetű igazolásra, lévén maga is a múlt (már nem is a közelmúlt!) elismert értéke. Ebben az értelemben osztjuk Ulrich Dibelius nézetét: „haszontalan az atonálisnak vagy éppenséggel a dodekafóniának az előképeit tonális partitúrákban kutató — rendszerint apologetikus célzatú — igyekezet".[1] Az új zene hivatott szóvivőjének ez az intése azonban csak akkor volna kizáró érvényű tiltás, ha a mindenkori új és a klasszikus előképek közötti összefüggések kutatását kizárólag az új érdekei indokolnák, ha ez az egybevetés nem bizonyulhatna adott esetben még gyümölcsözőbbnek az előképek jobb, korszerűbb megismerésének a szempontjából. A múlt értelmezése és értékelése nemzedékenként változik, elsősorban azért, mert koronként újulnak maguk a kritériumok. Ki tagadná, hogy a rendszerré szervezett tizenkétfokúság törvényszerűségeinek az ismerete közelebb vezette a zenetudományt a Gesualdo-kromatika megértéséhez? Hogy a zenetudomány ma többet és lényegesebbet tud Bach kromatikájáról, mint mondjuk hetven évvel ezelőtt, amikor Schweitzer doktor korszakot jelképező monográfiáján ujjongott a világ — és Schoenberg még épp hogy csak ízlelgette a tonalitás szorításából való szabadulás mámorát?

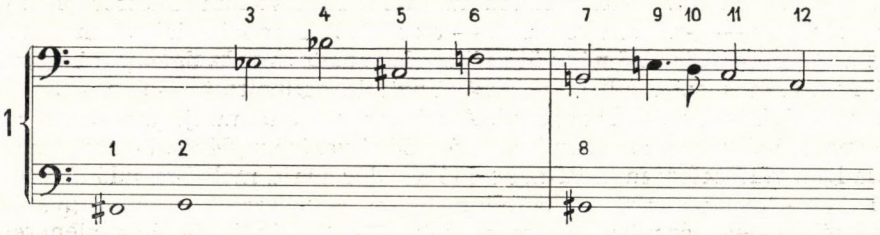
Szóval: a következőkben Mozartot keressük, nem a dodekafónia igazát. Célkitűzésünket különösen az indokolja, hogy bár az idevágó szakirodalom bővelkedik a Wagnerre való utalásokban és a Bach meg a Gesualdo életművét is alaposan szemügyre vette már a dodekafónia törvényszerűségeit ismerő zenetudomány,[2] a Mozart-irodalomban kevés nyomát tapasztaljuk ennek az új szempontnak. Hans Joachim Moser összefoglalása, mely főleg vokális mű-

[1] Ulrich Dibelius: *Moderne Musik 1945—1955.* Stuttgart—München, é.n., 318.

[2] Szabadjon itt honfitársunk, Eisikovits Mihály dolgozataira hivatkoznunk. Max Eisikovits: *Unele elemente şi aspecte moderne anticipate în creaţia lui Gesualdo di Venosa* (G. di V. alkotásában előlegezett modern elemek és aspektusok). In: *Lucrări de muzicologie* (1. kötet), Cluj, 1965. 59—73. Ua: *Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima parte a secolului XX.* (A Bach-zene nyelvi elemei a XX. század első fele zenéjének a tükrében.) In: *Lucrări de muzicologie,* 2. kötet, Cluj, 1966. 43—62.

vekben kutatja a mozarti kromatika jellegzetességeit,[3] csak odavetőlegesen említi egy kromatikus menetnél, hogy „minden dodekafonista gyönyörűsége!"; a részleges vagy teljes pánkromatika mint rendszerezési kritérium fel sem merül ebben az írásban, ami annál inkább meglepő, amennyiben a jeles szerző maga utal egy helyt *Seb. Bach als Zwölftöner?* című, kevéssel korábbi munkájára. A Moser-dolgozat kiváltotta hiányérzetünket fokozza egy másik neves személyiség, Alois Hába ugyanakkor — a Mozart-bicentenáriumon — közölt írása, amelyben a tizenkétfokúságon túlmenő kromatizálás atyamestere így nyilatkozik: „Dallam- és összhangrendjét Mozart a három főfunkcióra, a dúr és a moll tonikájára, dominánsára és szubdominánsára építette. A kromatikát és az úgynevezett mellék-négyeshangzatokat csak kivételesen használta. Ezáltal Mozart zenéje közelebb áll elődei, Scarlatti, Rameau, Händel és Stamic zenéjéhez, mint J. S. Bach harmóniailag bonyolult zenéjéhez".[4] Ha valót is állít itt Hába, akkor sem *a* valót és kiváltképpen nem *azt* a valót, amelyet *tőle* egy *Mozart és a zene további fejlődése* című munkában jogosan várna el a világ! Ha nem más, akkor éppen Hába kellett volna, hogy a diatonikus Mozart egyoldalú ábrázolásával annak a Mozartnak a — szintén egyoldalú, de talán nem annyira egyoldalú — alkotói portréját szembeállítsa, akit kromatikus képleteinek előremutató komplexitása a Gesualdo—Bach—Wagner—Schoenberg-láncolat tagjává, századunk pánkromatikus stílustörekvéseit előlegező avantgarde mesterré avat.

A „Mozart és a dodekafónia" kérdés úttörője ismereteink szerint nem egy teoretikus, hanem egy alkotó volt: Darius Milhaud. Az Olaszországban élő román zeneszerző és -tudós, Roman Vlad utal[5] Milhaudnak egy Luigi Dallapiccolához intézett nyílt levelére,[6] amelyben a levélíró a Don Giovanni finaléjából tizenkét hangú sort idéz:



Ami ebben a példában különösen megkapó: a tizenkét hang mindegyike elhangzik benne, anélkül, hogy a sor lejárta előtt valamelyik hang visszatérne és anélkül, hogy a dallam egyetlen szekvenciát vagy kromatikus lépéssort tartalmazna. Mint ilyen mesterpéldája annak, amit említett írásában Moser distributive Chromatiknak nevez[7]. Meg kell azonban jegyeznünk: Milhaud Mozart-sora kivonat, az illető részlet bizonyos főhangjainak sematikus rajzolata. A megadott basszushangok fölötti harmóniákat és a Comthur szólamának az

[3] Hans Joachim Moser: *Über Mozarts Chromatik.* In: *Mozart-Jahrbuch 1956.* Salzburg, 1957. 167—199.

[4] Alois Hába: *Wolfgang Amadeus Mozart und die weitere Entwicklung der Musik.* In: *Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts, Praha, 27—31. Mai. 1956.* Prága, é.n., 57.

[5] Roman Vlad: *Storia della dodecafonia.* Milano, 1958. 29.

[6] Darius Milhaud: *Lettre ouverte a Luigi Dallapiccola.* In: Rassegna Musicale, XXVIII. évf. (1953), januári szám.

[7] „Ich meine damit all jene Erscheinungen, wo auf engstem Raum sich die Fülle chromatischer Stufen häuft, die Alternative von Stammstufe und alterierter Ableitung begegnet, ohne doch direkte Halbtonketten zu bilden." Moser: Op. cit. 171.

első két basszushang fölé kerülő hangjait is számítva a részlet *nem* visszatérésmentes.

A mű, amelynek második tétele kiválóan alkalmas a mozarti pánkromatika vizsgálatára, közismert: a KV 452 jelzetű Kvintett zongorára és négy fúvóshangszerre. Közismertsége nem mentesít a kötelesség alól, hogy — a lehető legrövidebben — néhány vele kapcsolatos életrajzi adatra emlékeztessünk. Ez Mozart egyetlen zongora-kvintettje.[8] 1784. március 30-án készült el és 1784. április 1-én hangzott el első ízben nyilvánosan a bécsi k.u.k.Hoftheaterben.[9] A bemutató után alkotója így méltatta: „a legjobb, amit életemben írtam"[10]. Már Mozart életében készültek belőle átiratok — legismertebb közülük a több kiadást megért zongora-hegedű-brácsa-cselló változat —, ami a mű azonnali sikerére, keresettségére, népszerűségére vall[11]. Az irodalom egyik közhelye, hogy Beethoven ennek a műnek a hatására komponálta op. 16 jelzetű, azonos hangnemű, azonos együttesre írt Kvintettjét.

A vizsgálódásunk tárgyát képező szonátaforma, a Larghetto feliratú, 3/8-os középtétel tematikus anyaga jellegzetesen diatonikus. A főtéma — $a_D\ a_T$ szerkezetű, 8+10 ütemes periódus — egyetlen kromatikus fordulatot tartalmaz, az utólag divergens (= az előtagtól eltérő) ütemeiben, a ||:4:|| ütemes melléktémában egyetlen kromatikus hang sem hangzik el. Talán semmi sem jellemzőbb erre a tételre, mint az, hogy a diatonikus témapillérek közé Mozart hangsúlyozottan kromatikus szakaszokat komponált ellensúly, kontrasztanyag gyanánt. Három ilyen szakaszt kell megvizsgálnunk: az expozíció tranzícióját, a feldolgozási rész bő második felét és a reexpozíció tranzícióját. Mindhármukra többé-kevésbé jellemző a diatonikus-periodizáló indítás és a kromatikus-nem periodizáló, fantáziaszerű folytatás.

Az expozíció tranzícióját akár 4+4+6 ütemes barformaként is értelmezhetnők.[12] A két stollen-frázisban mind a négy fúvósszólam szólószerephez jut; megtörténik — g-mollon keresztül — az obligát, domináns-irányú moduláció. Az abgesang-frázis első négy ütemében folyamatos nyolcadmozgássá egyenlítődik a ritmus, szekundlépések sorává simul a dallamrajz — és meglepetésszerűen feldúsul az összhangrend. A kéthangnyi dallamsejt, amelynek szekvenciasorából a basszus alakul, felfelé oldódó vezérhanglépés. Megharmonizálása igen változatos: moll VI-ra oldódó V^7, dúr, majd moll I-re oldódó VII^7, és dúr I_4^6-re továbblépő V^6 —, ha külön-külön értelmezzük az akkordpárokat. Egészében véve azonban a tizenegyfokúsággá[13] bővült diatónia ellenére is

[8] Ezen kívül tudunk egy zongorára, oboára, klarinétre, basszett-kürtre és fagottra tervezett Kvintett 35 ütemnyi részletéről, melynek kottája azonban elveszett (KV 452a), és egy üvegharmonikára, fuvolára, oboára, brácsára és csellóra komponált, Adagio és Rondo címen kiadott tételpárról (KV 617). Ludwig von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts.* 5. kiadás, Leipzig, 1961, 525, 781.

[9] Köchel: op. cit. 572.

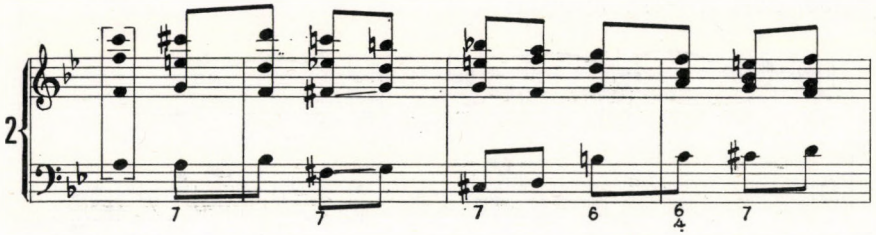
[10] Lásd Mozart 1784. 4. 10-én keltezett, apjának írt levelét.

[11] Köchel: op. cit. 572.

[12] A szakirodalomban tartja magát a hiedelem, hogy a barforma „a klasszikus zenében szokatlanabb, a régebbi zenében gyakori . . .; Rich. Wagner révén jutott új dicsőséghez" (Hugo Leichtentritt: *Musikalische Formenlehre.* 5. kiadás, Leipzig, 1952, 24). E nézettel szemben valljuk, hogy a Mozart-zene elemzésében nem nélkülözhetjük a fogalmat, annyira gyakoriak Mozartnál a AAB és ABB (gegenbar) felépítésű formarészek. A Mozart-irodalomban ezzel Hans Dennerlein úttörését követjük. (Lásd Dennerlein *Der unbekannte Mozart* című kötetét, Leipzig, 1951, szerző munkái közül a következőket: *Untersuchungen zum zweiten Opus 1 Nr. 1.* In: *Mozart-Jahrbuch 1971/72,* Salzburg, 1973, 149—156; *Contribuţii la studiul formei de sonată la Mozart* [Adalékok a mozarti szonátaforma vizsgálatához]. In: *Studii de muzicologie,* 9. kötet, Bukarest, 1973, 481—504.)

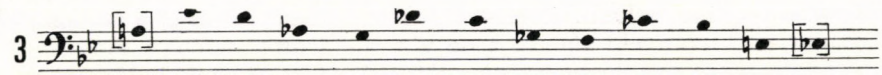
[13] A tizenegyfokúság szót Bárdos Lajos értelmezése szerint használjuk (lásd *Természetes hangrendszerek* című tanulmányát a *Harminc írás 1929—1969* c. gyűjteményes kötetben. Budapest, 1969.) A mi esetünkben is ugyanaz a tizenegyfokúság mutatható ki, amelyet ő ír le (Palestrina zenéjével kapcsolatosan): a hétfokúságot három felső és egy alsó kvinttel meghaladó hangkészlet.

mindvégig halljuk az F-dúrt, amelyet e négy ütem után nyomatékos zárlat erősít meg.[14]

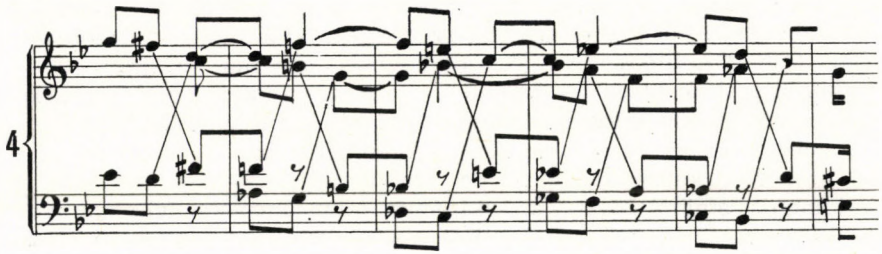


A feldolgozási rész első nyolc üteme a D hangneméből a S-ba modulál (Esz-dúrba, a kürt hangnemébe). Az 51. ütemben új, diatonikus téma jelentkezik, mely két háromütemes frázist képez, majd egy újabb kromatikus szakaszba torkollik: ez a tétel számunkra legizgalmasabb részlete.

A dallamsejt, amelyből kibontakozik, lefelé oldódó félhanglépés, a megelőző kottapéldában vázolt vezérhangsejt tükörképe. Ami ebben a szakaszban merőben új, az mindenekelőtt a kéthangnyi sejtek egymásutánjának a következetes rendje — szemben az előbb elemzett részlettel, ahol az akkordpárok fűzésében nem sikerült semmiféle egységes rendező elvet kimutatnunk. A sóhajmotívumok a basszusban ezúttal felső kvart-, illetve alsó kvint-szekvenciasorban következnek egymás után, míg a dallam visszatér a kiinduló hangra, az esz-re. Tüzetesebb vizsgálat kimutatja, hogy e tizenkét hangból álló dallamban ez az esz az első és egyetlen hangvisszatérés, s hogy tulajdonképpen egy 11 hangból álló „sorral" van dolgunk, amelyből a tizenkéthangúsághoz egyedül az *a* hiányzik, amelynek a dallamvezetés logikája szerint az első hang előtt „kellett volna megszólalnia". Íme a „sor" tiszta — oktávtranszponálási esetlegességektől mentes — alakja:



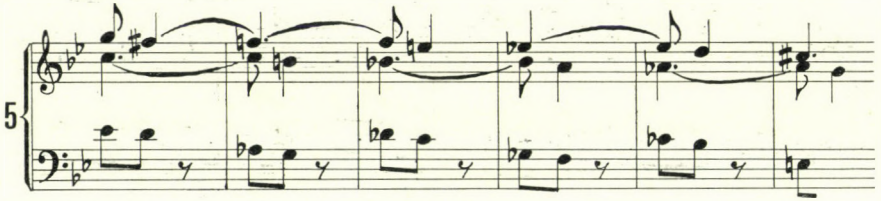
A többi szólam is következetesen ebből a sejtből építkezik. Némi egyszerűsítés árán — kiiktatva a díszítő hangokat — az alábbi kivonatban adhatjuk vissza ezt az öt ütemet:



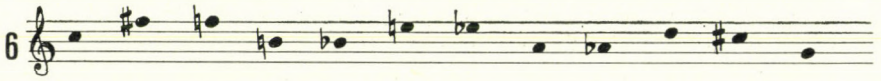
Kivonatunkban egyenes vonallal kötöttük össze azokat a hangokat, amelyek egymás folytatásai. Ha kiiktatjuk az ily módon „redundenssé" minősült hangokat, s az első és utolsó ütemben — a többiekben következetesen megvalósuló

[14] Ne tekintse az olvasó kegyetlenségnek, hogy bejegyeztük a kürt és a basszus közötti párhuzamos oktávlépést. Ha attól tartanánk, hogy a legkevésbé is csorbíthatja Mozart „presztízsét" egy-egy ilyen elírás felfedése, tennék magunk, hogy nem vettük észre. A 101. és 103. ütemben a kürt és az oboa szólama között hallunk oktávpárhuzamot.

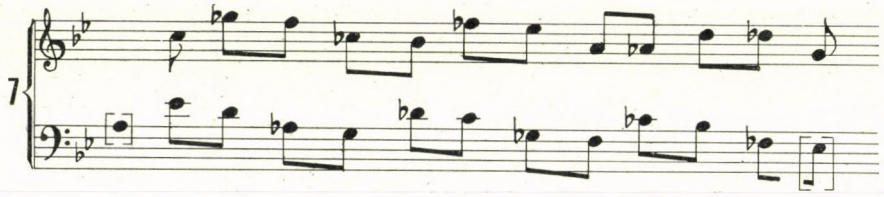
modell szerint — kikorrigáljuk azokat a ritmikai eltéréseket, amelyek a műben az előzményhez, illetve a következményhez való kapcsolódást szolgálják, az alábbi „ideális" ábrát nyerjük:



Ha pedig felső szólamok hangjait sorba állítjuk, kiderül, hogy a tétel 57—62. ütemeiben a felső három szólam a basszusban elhangzó csonka „sor" teljes formájának a transzpozícióját intonálja, egyetlen hangvisszatérés nélkül:



Vagyis a részlet váza egy egyetlen „sorból" alkotott terckánon, amelyben a riposta egy időegységnyi eltéréssel lép be:



Ide vezet az elemzés, ha századunk pánkromatikus törekvéseinek megfelelő szempontokat alkalmazunk — egy tökéletesen tonális és a funkcionális összhangrend törvényein alapuló zene vizsgálatában. Legfőbb ideje azonban, hogy egyre elvontabb hangábráink világából visszatérjünk a Mozart-partitúra konkrét valóságához, és hogy leszögezzük: ez a részlet, amely Mozartot a szigorú szerkesztésű kromatika előfutárának, a szerializmust már-már anakronisztikusan előlegező „Zukunftsmusikernek" tünteti fel, a korstílusban gyökerezik. Magát a basszusmenetet, — illetve annak szelvényeit — több műben is felfedezhetjük (ehhez mérhető szépségben is: a Jupiter-szimfónia fináléjának 243—252. ütemeiben). Tulajdonképpen nem más ez, mint egy — a kvintkörön jobbról balra tovahaladó — dominánsszeptim-láncolat, amelyben a basszushangot következetesen annak felső váltóhangja késlelteti.

A többi, a basszus és a tenor kétnyolcadnyi eltérésű, felső terckánonja és a felső szólamok kettős ellenpontban szerkesztett, ütemnyi eltérésű alsókvintkánonja, amiből Mozart a dominánsszeptim-láncolatot felrakja: az is a korstíluson belüli, bár annak kereteit a jövő irányában feszegető — zeneszerzői bravúr.

A következő tizenkét ütem harmóniai bonyodalmai nem vágnak vizsgálódásaink körébe. A 61. ütem Esz-dúr dominánsától a 74. ütemben bekövetkező reexpozícióig álzárlatoknak, kromatikus és enharmonikus kitéréseknek, disszonanciákra oldódó disszonanciáknak valóságos labirintusát járjuk be Mozarttal. Ez alkalommal azonban nem Mozart összhangrendjét kutatjuk, hanem a mozrti kromatika bizonyos vonatkozásait, különös tekintettel a szervezett

pánkromatikára, amelynek olyan egyszerű példáját szemléltük az előbb; ezért lemondunk ennek az Esz-dúr → e-moll → F-dúr modulációnak a részletes elemzéséről. Ugynakkor megjegyezzük: bár tizenkétfokúságról nincs itt szó (a 12 kromatikus fok közül négyütemenként is csak 7, 10, 9 fordul elő), Mozart ezzel a szakasszal is a tonalitás semlegesítésére irányuló kísérleteket előlegez. Harmóniafűzése nem hágja át a klasszikus összhangrend törvényeit, de e rendszeren belül ugyancsak kihasználja azokat a lehetőségeket, amelyek a tonikális vonzás gyöngítését, ideiglenes és viszonylagos semlegesítését eredményezik.

A reexpozíció tranzíciója az expozíció mintájára indul. Az első nyolc ütem c-moll érintése után — amint az várható volt — visszatér az alaphangnembe. Az expozíció következő hatütemnyi szakasza helyett itt egy jellegében hasonló, de hosszabb kromatikus részlet következik. Az expozíció párhuzamos szakaszára vall az egyenletes nyolcadmozgás és a szekundlépések túlsúlya, valamint a zongora harmincketted-figurációja; jelen van a basszus vezérhangsejtje is, csak nem kizárólagos érvénnyel, mint amott. A 105. ütem utolsó nyolcadán c-esz-f-a $\frac{4}{3}$-ot hallunk, mely az alaphangnem tonikájára oldódhatna: ebben az esetben ezt a hét ütemet zárt — B-dúrtól B-dúrig moduláló — periódusként értelmeznénk. A tonikára való oldódás és a melléktéma várt belépése helyett gisz-h-d-f szűkített szeptimakkordot hoz Mozart, amelyet azonban nem old (a 102. és a 104. ütem analógiája szerint) tonikai hármashangzatra, hanem újabb, a-c-esz-gesz szűkített szeptimre vezet tovább, amit szintén szűkített szeptimakkord, majd szeptimakkordok sora követ. Egy olyan egészen rendkívüli esettel állunk itt szemben, amelyre nem ismerünk analógiát a bécsi klasszicizmusban. *Három ütemnyi, összesen kilenc lépést kitevő szűkített szeptimakkord-mixtúrát hallunk.* A megelőző hangzat, akárcsak a következő, az alaphangnem dominánsa. Ezekhez mérten a kilenc szűkített szeptimakkord elsőjét és utolsóját még értelmezhetjük a tonális-funkcionális összhangrend szabályai szerint, de a közbeeső hét nyolcad idejére *Mozart felfüggesztett mindenféle funkcionális vonzást és a klasszikus összhangrend törvényen kívüli, a t o n á l i s szigetet teremtett.*[15] *E sziget mindhárom üteme magában foglalja a pánkromatikus hangspektrum egészét, anélkül, hogy bármelyik hang visszatérne.*

[15] Értelmezésünket egy Kurt-idézettel támasztjuk alá: „Bei den Klassikern kommt in geschlossenen Sätzen oder modulatorischen Übergängen eine wirkliche *Durchbrechung* des tonalen Zusammenhanges, d.h. ein Aufhören logischer Klangbeziehung, das auch nicht mehr Abweichungen mittels gemeinsamer Tonartsklänge, Enharmonik oder Alteration usw. Darstellt, nur auf Grund *zweier* technischer Erscheinugen vor, der *Sequenz* oder einer *freien Folge verminderter Septakkorde* . . . der erste dieser verminderten Septakkorde gehört noch (unmittelbar oder auch als zwischendominantischer Klang) der Haupttonart an; ihm können unter völliger Dunchbrechung tonaler Aufeinanderbeziehung mehrere andere verminderte Septakkorde folgen, an deren letzten aber wieder in logischem Harmoniezusammenhang angeknüpft wird . . .” (Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin, 1920, 322, az idézett szerző kiemelései). Az újabb irodalomban Erpf szögezi le egyértelműen: „zu Beginn und Ende der Mixturführung der Mixturklang oder das Mixturintervall funktionell bezogen ist” (Hermann Erpf: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Wiesbaden, 1969. 79.) Vizsgálódásaink szempontjából igen figyelemre méltók Husmann megjegyzései: „Chromatische Bässe sind bereits eine viel angewandte Spezialität des Barockzeitalters. Dagegen sind chromatische Rückungen ganzer Takte oder sogar ganzen Gruppen wieder eine Technik, die Romantik aufs höchste entwickelt hat, ein Paradebeispiel etwa die chromatischen Ketten von verminderten Septimakkorden Liszts Préludes, mit denen er den Sturmwind veranschaulicht. Diese Erscheinungen sind — in bescheiderer Form — wiederum in der Klassik und auch bei Mozart vorgebildet. Etwa im 1. Satz der grossen Es-dur Sinfonie moduliert er (T. 181—183) in verminderten Septimakkorden von e über es nach d” (Heinrich Husmann: *Zur Entwicklung der Mozartschen Sonatenform*. In: *Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts. Praha, 27—31. Mai 1956*. Prága, é.n., 243). A Mozart-részlet, amelyre a szerző hivatkozik, valóban nagyon szerény előlegezése a Liszt-mixtúráknak; Mozart nem mixtúra-technikával, hanem a hagyományos szólamvezetés szabályai szerint kötötte össze a három szűkített szeptimakkordot. A mi példánk ezzel szemben joggal tekinthető — Husmann kifejezésével — „Paradebeispielnek”.

E „sokk" után négyütemnyi domináns-orgonapont fölött T-S-T-D funkciórendet követő, „megnyugtató" akkordsor vezet a melléktémához.

Foglaljuk össze a tényeket. Egyetlen zongorakvintettjének középtételében Mozart hangsúlyozottan kromatikus szakaszok közbeékelésével ellensúlyozza a témaanyag diatónikáját. Az expozíció melléktémája, a reexpozíció fő- és melléktémája jellegzetesen egy-egy ilyen kromatikus szakasz feloldásaként lép be.

Az expozíció tranzíciójának zárószakaszában (27—63. ütem) egy kéthangnyi basszussejt (vezérhangból és feloldásából álló hangpár) szekvenciái fölött kibontott harmóniasor tizenegyfokúsággá bővíti az F-dúrt.

A feldolgozási rész középpontjában (57—63. ütem) e basszussejt tükörfordításából — a szekvenciamenet racionalizálása révén — tizenegy fokú, hangvisszatérés nélküli „sor" keletkezik; a felső három szólam egyidejűleg elhangzó, kontrapunktikus szerkesztésű anyaga e „sor" tizenkét fokúvá teljesített, ugyancsak hangvisszatérés nélküli formájának transzpozíciójára vezethető vissza. A feldolgozási rész következő szakasza (66—74. ütem) fantáziaszerű, konszonanciákat kerülő, a tonikális vonzást meglehetősen gyengítő retranzíció.

A reexpozíció tranzíciójában a diatonikus indítást fantáziaszerű kromatikus hangokban dús szakasz követi (100—109. ütem), amelynek utolsó előtti három ütemében egy kilenclépcsős szűkített szeptimakkord-mixtúra ideiglenesen felfüggeszti a tonalitást és hangnem nélküli „szigetet" hoz létre; e három ütem mindegyikében elhangzik a teljes tizenkét fokú hangkészlet, hangvisszatérés nélkül.

E tények Mozartot olyan avantgarde szerzőként állítják utókora elé, aki 1784-ben a korstílus megtagadása nélkül, de annak lehetőségeit a végsőkig kihasználva, annak korlátait eréllyel feszegetve 100—150 évvel későbbi törekvéseket előlegezett. Hogy vizsgálódásaink eredményei milyen mértékben terjeszthetők ki az egész Mozart-műre, Mozart alkotói portréjára, további kutatások kell, hogy eldöntsék. De a tétel elemzése egymagában is érvel e kutatások szükségessége mellett, s indokolja feltevésünket: rövidesen Mozartot is a Schoenberg törvényesítette pánkromatika előfutáraként méltatja majd a zenetudomány, akárcsak Gesualdót és Bachot, Lisztet és Wagnert.

FISCHER SANDOR:

MAGYAR TALAJ MŰVELŐJE

HANS KOESSLER EMLÉKÉRE

Ötven éve, 1926. május 23-án halt meg a XX. század világhírűvé vált magyar zeneszerző-nemzedékének tanára, Brahms barátja, Hans Koessler professzor. A százéves Zeneakadémia, születése idején, 1875-ben, tükörképét mutatta a kiegyezés utáni monarchia kettős arcának: egyrészt az elmaradott, elhanyagolt, provinciális magyar zenei ugar feltörése, másrészt a haladottabb, magas rendű német zenekultúra átplántálása volt a cél. Ezt a kettősséget mutatta a négytagú, de európai hírnevű tanári kar is: egyfelől Liszt Ferenc, mint díszelnök és zongorapedagógus, valamint Robert Volkmann, mint zeneszerzőtanár képviselte a nyugati, nemzetközi kultúrát és németül tanított, másfelől Erkel Ferenc, mint igazgató és id. Ábrányi Kornél, mint titkár és zenetörténész, magyar nyelvű előadásain a hazai, a függetlenségi irányzat szóvivője volt. 1882-ben orgona- és karénekszakkal egészítették ki a szerény kereteket, és erre a német származású, sokoldalú fiatal orgonistát, zeneszerzőt és karmestert, Hans Koesslert hívták meg, aki egy év múlva, Volkmann halála után a zeneszerzésszakot is átvette.

Koessler 1853. jan. 1-én, a németországi Waldeckben született, egyszerű paraszti sorban. Zenei tanulmányait Pfalz tartományban kezdte, majd 1874-től Münchenben Rheinbergernél tökéletesítette orgona- és zeneszerzői tudását. 1877-ben tanárként és mint a Dresdener Liedertafel-énekkar vezetője Drezdában működött. Kórusa Kölnben, 1880-ban nemzetközi versenyt nyert. 1881-ben a kölni városi színház karmesternek szerződtette. Neve már nemzetközileg ismert volt, amikor 1882 őszén meghívták a Zeneakadémia tanárának. Itt érdekes koncerten mutatkozott be 1883. február 16-án: orgonán előadta Bach d-moll Toccata és fúgáját, valamint a bevezető részt Liszt Szent Erzsébet legendájából. Liszt tanítványai pedig bemutatták a Rákóczi-indulót két zongorára, nyolc kézre, Liszt átiratában. A március 15-iki hangversenyre Koessler egy Bach-kantátát orgonált a növendékénekkar közreműködésével, majd Brahms- és Schumann-karénekeket, végül id. Ábrányi Kornél átiratában magyar népdalkórusokat vezényelt, a Liszt-tanítványok pedig újabb nyolckezes Liszt-átiratot mutattak be: a Himnuszt és a Szózatot.

A következő negyedszázad a függetlenségi eszmének és a nyugat-európai kultúra beáramlásának dialektikája nyomán a magyar zenepedagógia legragyogóbb fejezete lett. Bár Koessler, mint német zeneszerző, a brahmsi romantika továbbfejlesztésében látta a zenei haladás irányát, sohasem akadályozta tanítványainak fantáziáját, még ha ez ellentétes volt is az ő elképzelésével. A Bartók—Kodály-féle magyar folklór irányzatról például azt tartotta, hogy a magyar népdalstílus külön nyelvjárás, és nem lehet állandóan dialektusban beszélni! De azért mindkettőjüket a legnagyobbra becsülte. Nem

kényszerítette másra a felfogását. Azt vallotta, hogy a szabályokat ismerni kell, de a természet csupa kivétel. Nevelési alapelve volt, hogy mindig azt kell fejleszteni a növendékben, amiben erős, nem azt, amiben gyenge. Ez utóbbival csak akkor kezdett foglalkozni, ha már sikerült a tanítvány ilyen irányú érdeklődését és ambícióját felkeltenie. Egyik tanítványát a kontrapunktika nagyon izgatta, de a klasszikus formatanban csak kötöttséget érzett. Más tanár megpróbálta volna felkelteni a növendék érdeklődését a formai logika, majd a kombinációk és finomságok iránt: ő egyszerűen félretette a formatant és csak kontrapunktikát tanított. Amikor aztán a növendék maga eljutott az ellenpont formai problémáihoz, akkor kezdte elölről a formatant. A növendék két hónap alatt két év anyagát végezte el.

Fő követelménye mindenben a mesterkéletlenség volt. A kontrapunktikában, melyet szigorúan Bach szellemében tanított, azt kívánta, minden egyes szólam olyan természetes legyen, hogy valamennyi énekes úgy érezze, az övé a fődallam, ezáltal lehet az összhatás meleg és intenzív. Fő szabályként emlegette: változatosságot az egységbe és egységet a változatosságba.

Mindig az okot és a célt kereste. A nagy összefüggéseket. Ha a növendék megnevezett egy akkordot, de nem tudta, mért hívják úgy, arra az órára félretett minden egyebet, kompozícióbírálatot, vagy fúgaszerkesztést, és visszatért a zeneelmélet ősalapjára. Elkezdve a 24 rezgésszámú hang matematikai osztódásaitól, a harmonikus felhangokra kialakult hármashangzaton, szeptim- és nónakkordon át a legbonyolultabb összhangzat-képződésekig felvázolta, megrajzolta és kiszínezte az akkordok teljes családfáját a gyökértől a virágszirmokig. Többé nem volt az akkord probléma, mindenki levezethette származását és funkcióját. Koessler mindig azt tanította, ami pillanatnyilag érdekes, vagy problematikus volt. Pedagógiája példaképe volt annak, amit Thomas Mann fogalmazott meg a Varázshegy előszavában: csak az alapos lehet igazán érdekes.

A 25 év alatt a tanítványok páratlanul ragyogó névsorát mondhatta a magáénak: Bartók, Kodály, Dohnányi, Weiner Leó, Siklós Albert, Antalffy Zsiross Dezső, ifj. Ábrányi Emil stb. De a könnyűmúzsa is sokat köszönhet neki: Kálmán Imre, Szirmai Albert, Jacobi Viktor is az ő keze alól került ki.

Nemzetközi nexusait is arra használta fel, hogy a magyar zene érhálózatába bekapcsolja a nemzetközi vérkeringést. Ezt példázza a következő történet, melyet ő mondott el. Brahmsot meghívta Pestre és el akarta vinni az Operába egy Don Giovanni-előadásra. Brahms nehézvérű ember volt, nem akart kötélnek állni, dörmögött, hogy Mozartot nem Pesten akarja hallgatni. Koessler azonban annyira erőszakoskodott, hogy végül mégis elindultak, bár az előadás már megkezdődött. Az első kép végénél léptek a páholyba, a halálos párbaj utáni tercettnél. Brahms még mindig morgott: „Minek kellett idejönnünk és egyáltalán ez andante, ami itt hangzik?" De ahogy a haldokló Komtur szaggatott szavaival kissé lelassult a tempó, és a hangszínre árny borult, Brahms felkapta a fejét: „Ki dirigál tulajdonképpen?" „Gustav Mahler" szólt Koessler. Brahms ennek az előadásnak hatására tette híres kijelentését: ha valaki a Don Juant jól akarja hallani, az jöjjön Pestre.

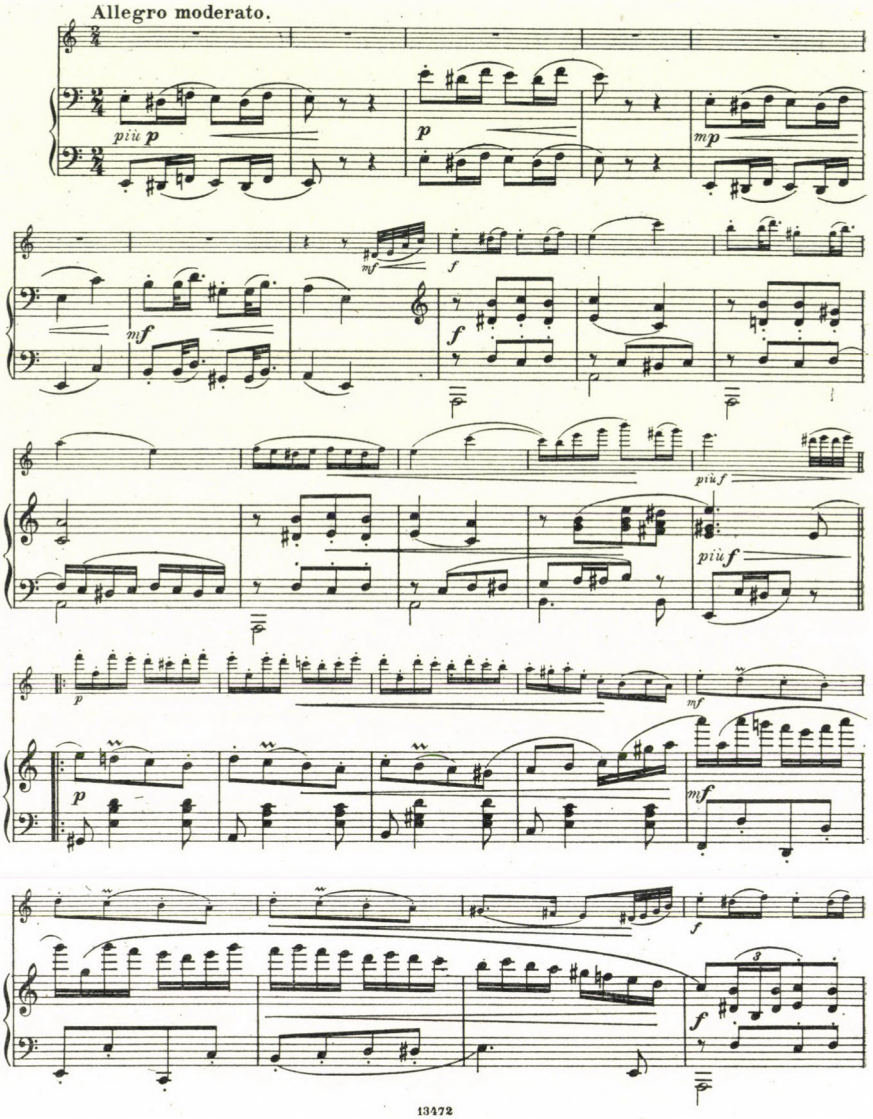
Koessler, akárcsak Liszt, nem tudott megtanulni magyarul. Ő maga mesélte, hogy kétszer is megpróbálta, sikertelenül. Tehetségtelennek érezte magát ezen a téren. Családja nem volt, tíz éve nyugdíjban is élt, egyedül érezte magát. 1918 tavaszán egy ifjúkori barátja hívására a bajorországi Ansbachba költözött. Ott azonban a háború utáni viszonyok között sem nyugdíjához,

sem vagyonához nem juthatott. Nagy nyomorba került, lerongyolódott, valósággal éhezett. Baráti kör támogatásával tudta csak fenntartani magát, amikor volt tanítványa, Kálmán Imre felkereste. Az ő közbenjárására aztán a Zeneművészeti Főiskola visszahívta 1920 szeptemberében és reaktiválta a hatvanhét éves professzort. Itt külön mesteriskolát szerveztek a főiskolán, művészképző tanfolyamot a már végzett növendékek részére. Három szakon nyílt meg a tanfolyam, hegedű, zongora és zeneszerzés szakon, Hubay, Dohnányi és Koessler vezetésével. Mikor méltóságteljes alakjával, galambősz fejével és hosszú fehér szakállával először jelent meg egy akadémiai vizsgán, az egész professzori kar egyszerre felállt a helyéről, ahogyan az osztályba belépő tanár előtt szokás. Jogosan, mert valamennyien a növendékei voltak. Mindenütt feltűnt biblikus, Brahmsra emlékeztető külsejével. Ő maga mesélte nevetve, hogy a budai hegyvidéken sétált, szokása szerint hajadonfőtt, hátratett kezekkel, az égre tekintve, amikor észrevett egy öreg parasztot, aki letérdelt előtte és keresztet vetett.

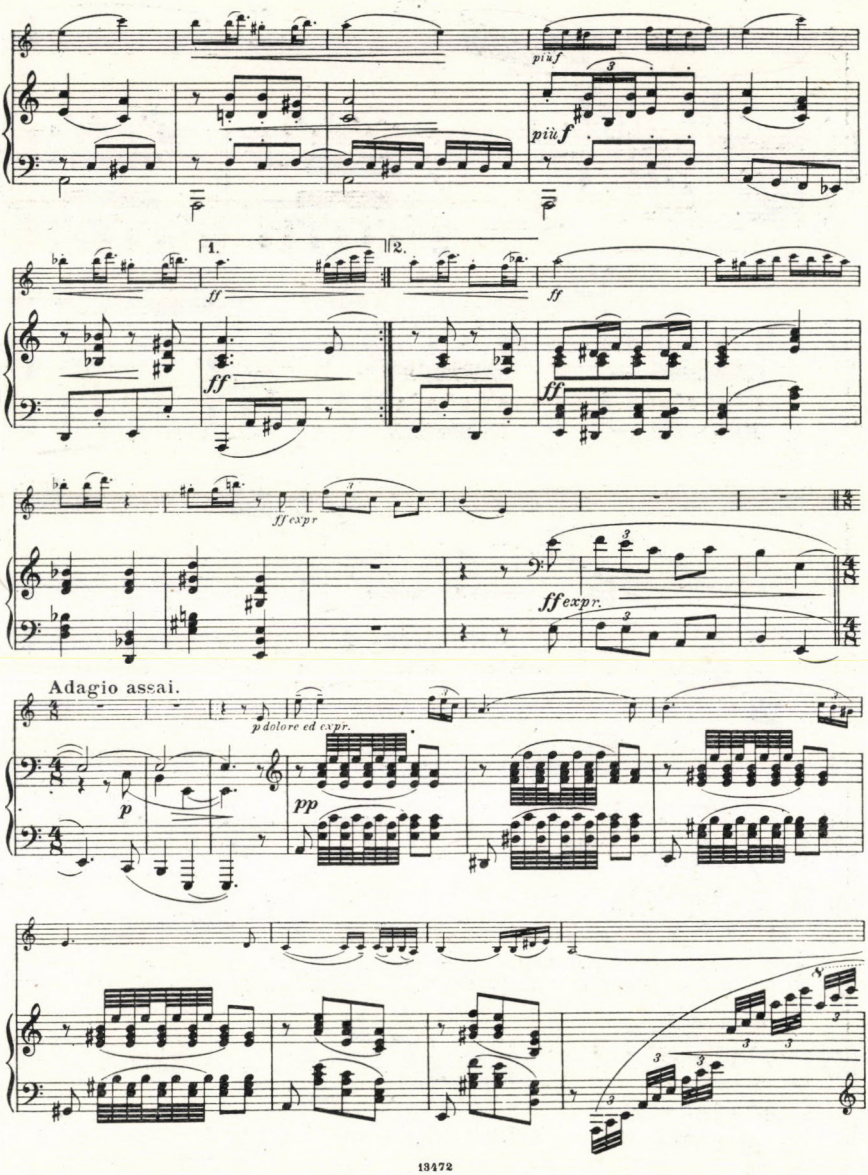
Egyszer egy régi tanítványával találkozott, aki még Lisztnek, Volkmannak és Erkelnek is növendéke volt. Ő meghívta a magányos öregurat budai, Toldy Ferenc utcai csöndes házába, ahol külön könyvtárszobát rendezett be számára. Ott élt és tanított, régi szokása szerint minden reggel gyakorlásképpen megkomponálva egy fúgát. Utolsó növendékei voltunk az általa nagyra tartott Kókai Rezsővel és Vaszy Viktorral (ahogy németesen emlegette őket: der Kokáj und der Fászi). A pénzstabilizáció adta lehetőséggel aztán 1925 karácsonyán végleg visszatért Ansbachba. A méltóságteljes, reprezentatív külsejű, de szerény modorú, bölcs öregúr plebejus származására büszke volt. Amikor egyszer meghívták a budai Hubay-palotába ünnepi koncertre, ahol az arisztokrácia is megjelent, élén József Ferenc főherceggel, és mindenkit etikett szerint bemutattak őfenségének, Koesslert bosszantotta, hogy a fiatalember mért nem mutatkozik be neki. Odahajolt és megkérdezte: „Pardon, nem jól értettem a nevét." — „Én József Ferenc főherceg vagyok." — „Á igen, örvendek, Koessler!" Ő volt az egyetlen, akinek a fenséges úr valaha is bemutatkozott.

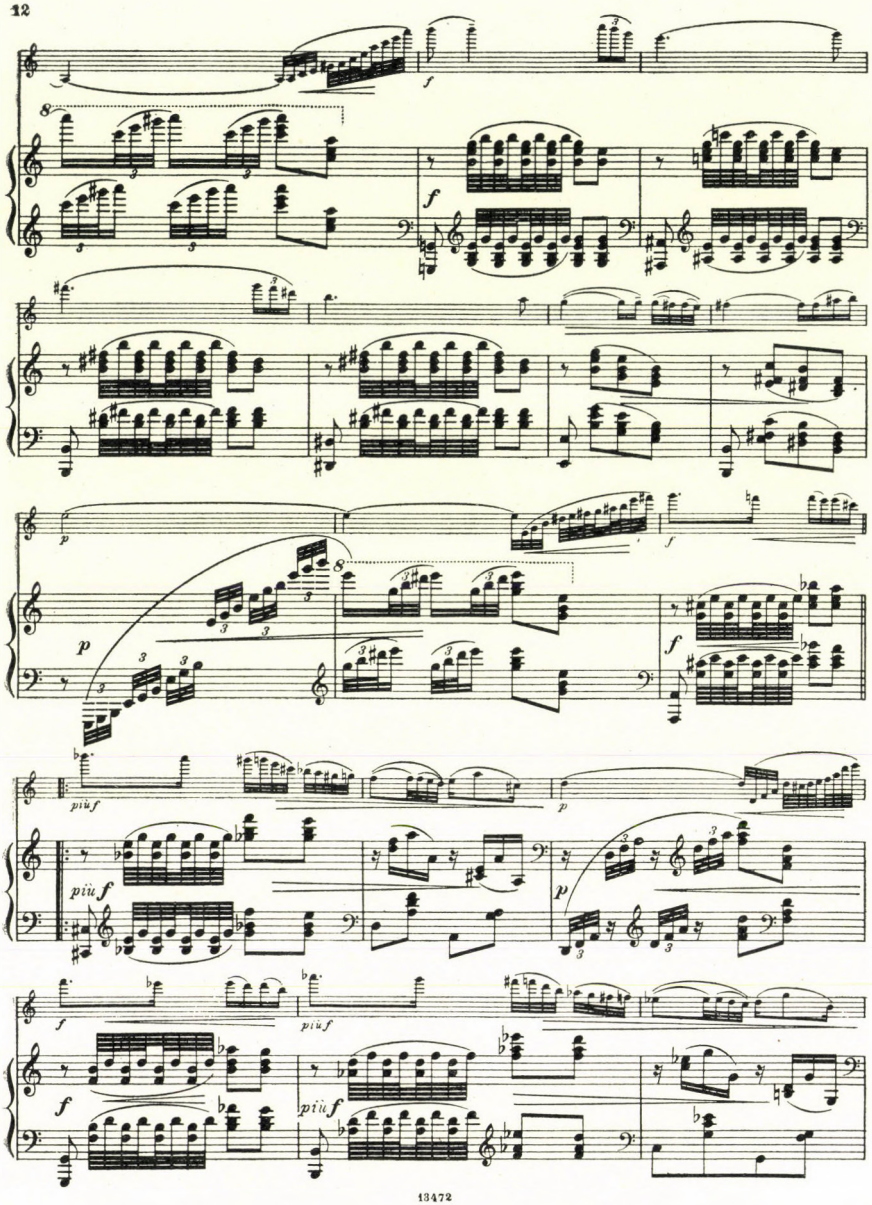
Ansbachi nyugalmát arra akarta felhasználni, hogy összegyűjtse a világban szétszórt műveit, Strassbourgban bemutatott operáját, a Münzenfranzot, kantátáját, a Szilveszteri harangokat, 16 szólamú a cappella miséjét, szimfóniáit és kamarazenéjét. De ez nem adatott meg neki. Négy hónappal visszavonulása után váratlanul fellépő érelmeszesedés miatt amputálni kellett jobb lábát és már ez sem használt, pünkösd vasárnapján hajnalban kiszenvedett. Utolsó szava ez volt: Brahms . . .

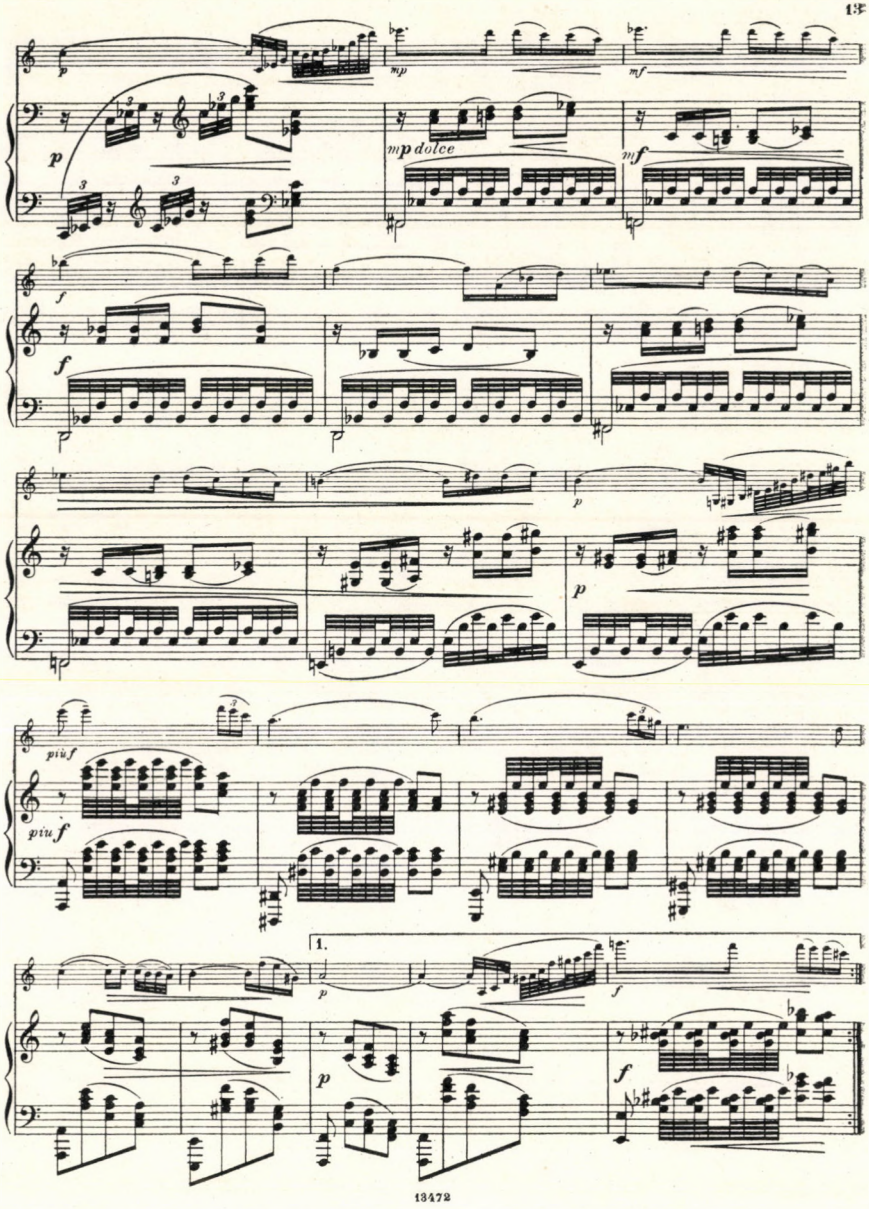
2.

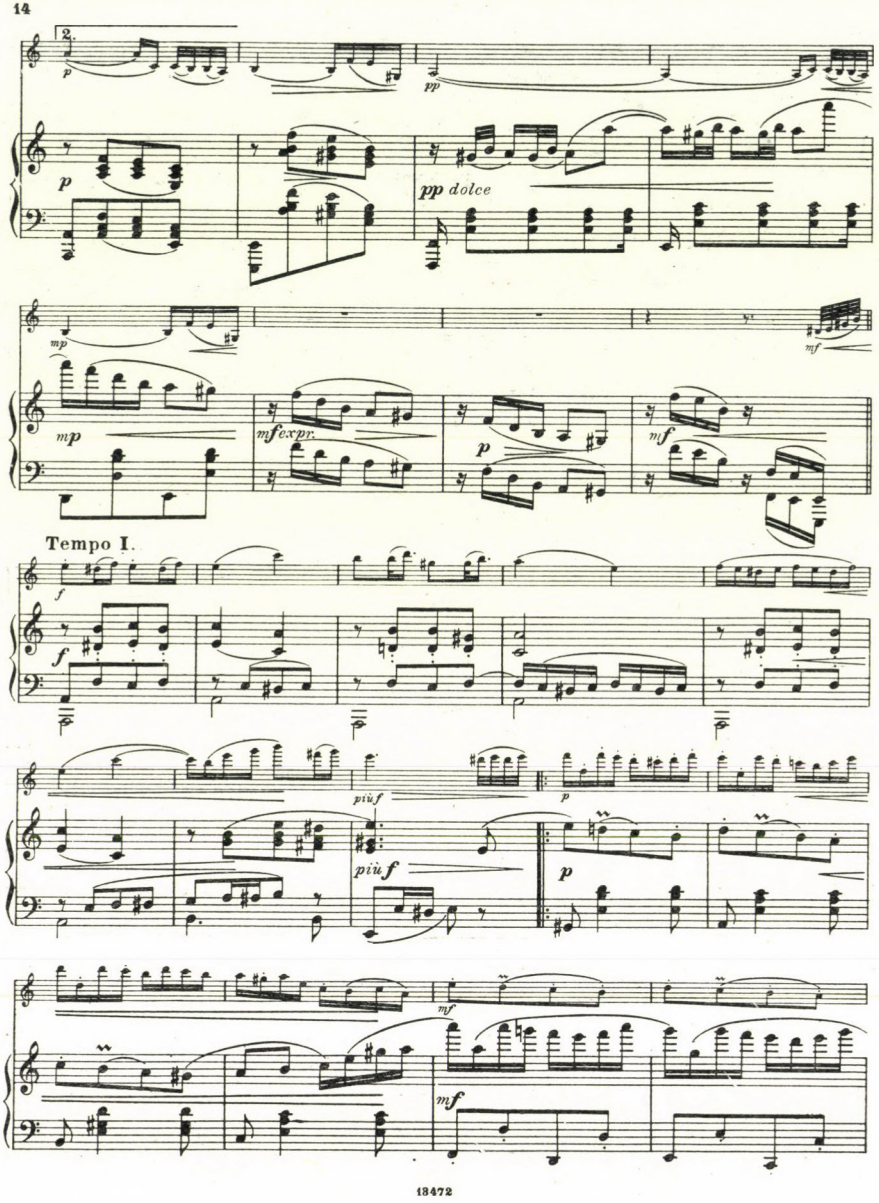


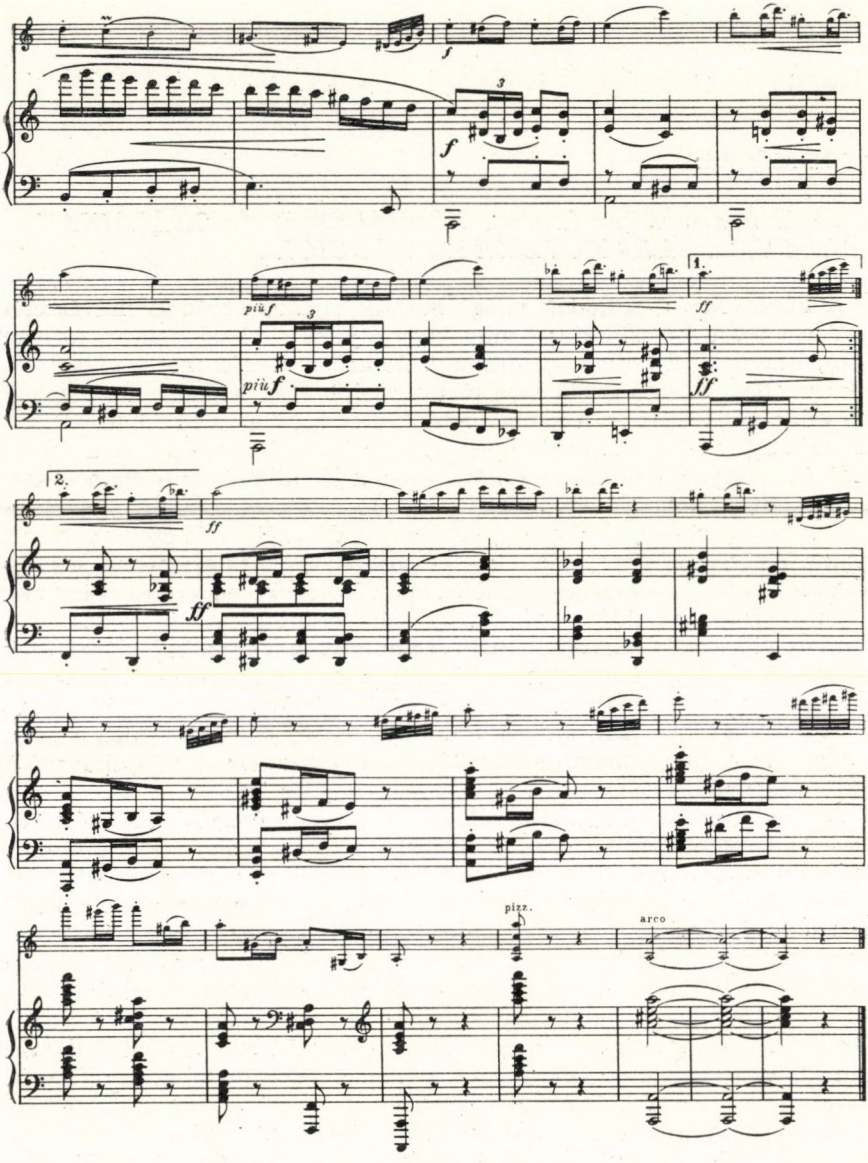
Hans Koessler: Ungarische Weisen, 2.


più f
più f
1.
2.
ff
ff
ff
ff
ff expr
ff expr.
Adagio assai.
p dolore ed expr.
p
pp


12
più f
più f
13472


mp
mf
mp dolce
mf
f
f
p
p
più f
più f
1.
p
f
p
f


14
p
pp
p
pp dolce
mp
mf
mp
mf expr.
p
mf
Tempo I.
f
f
più f
più f
p
p
mf
mf
13472


f
3
f
più f
3
più f
1.
ff
ff
2.
ff
ff
pizz.
arco

ÓNODY MÁRTA:

KODÁLY SZÓLÓÉNEKRE ÍRT NÉPDALFELDOLGOZÁSAINAK KÖLTŐI VILÁGA ÉS MŰVÉSZI KONCEPCIÓJA

A népdalok és -balladák világa Kodály vokális ábrázoló művészetének egyik leggazdagabb szférája; e művekben sajátos népi színpompa, formaművészet, illusztrálási hajlam és dramatizáló erő miniatűr mesterműveivel állunk szemben. Alkotó géniusza a magyar népi lélek legmélyebb, legmeghittebb valóságát ismeri fel a népköltészet kincsestárában s e melódiák nyelvén elmondja saját lelkének forró, egyéni vallomását. Ezek a dallamok ugyanazt jelentik a magyar zene számára, amit verseik jelentettek az irodalomnak: őstalajt, ihletet, „kapaszkodót". Kodály alkotó hitelének ereje a legteljesebb azonosulás az ősi hagyományokat őrző nép kultúrájával és szellemével. Ez a kultúra, mely a magyar éneknek e megújhodását megteremtette, elsüllyedt világ, mely leszállt a népdal „mindent magába ölelő" tengerébe. S innen merülnek fel Kodály felidéző érintése nyomán letűnt korok töredékes emlékei — rejtett vidékeken talált dallamok, széthullott szövegek, kusza jegyzetek és kézirattöredékek. Emlékek, melyek feldolgozásaiban nyernek új életet és formát. Kodály teremtő fantáziája feltárja és kibontakoztatja mindazokat a rejtett lényegi vonásokat, melyek a dal mélyén és hátterében meghúzódnak, rávilágítva a lélek valamennyi rezdülésére. Az ősök már alig visszhangzó éneke újra felerősödik, soha nem álmodott szépséggel szárnyal.

A népdal eredeti sémája, a változatlanul, vagy csekély variációval megjelenő szakaszok strófikus rendje Kodály alkotóműhelyében újjáteremtett, magasabb egységbe foglalt szerkezetté kovácsolódik, az egyes strófákat összetartó és átfogó zenei anyag formaadó ereje által. A zeneszerző átérző képzelete az egyszerű vázlat mögé színpadot (népballadák) és ezerarcú hátteret varázsolt, hatalmas horizonttá tágítva a régi szűkszavú kereteket. A népdal egyetlen színfoltja itt differenciált, érzékeny színskálára bomlik, melynek eredményeként fokozottabb, árnyaltabb és teljesebb művészi ábrázolás bontakozik ki. Kodály magas művészi szinten eleveníti meg a népi dallam édes otthonát, valóságos atmoszféráját — a falu, a szántóföld, az erdő levegőjét — s rámutat arra is, milyen mélységes értelem, milyen drámai feszültség mozgatja a mesét, s milyen hatalmas emberi szenvedély izzik a cselekmény hátterében. Minden, ami sejtetés, homályos gesztus, vagy tendencia gyanánt rejtőzött az eredeti népzenei anyagban, az Kodály kompozícióiban a háttér freskóin felvillantva életet és értelmet nyer.

A művészi ábrázolás eszközei szinte felsorolhatatlanul gazdagok Kodály népdalfeldolgozásaiban. Más az a muzsika, mely a népballadák forró elementáris atmoszféráját izzítja (*Barcsai, Kádár Kata, Mónár Anna),* más amikor a misztériumjáték átszellemült szférájába vezet *(Három árva),* más a lírikus dalok tiszta, áradó érzelmeinek felidézésekor *(Az hol én elmenyek, Egy kicsi madárka, Arva vagyok, Árva madár),* s más a kedves humor, vagy groteszk

tréfa kifejezése (*Kitrákoty mese, El kéne indulni, Egy nagy orrú bóha, Apró alma lehullott, Kocsi, szekér*).

Kodály illusztratív fantáziája alkotóművészetének e területén rendkívüli intenzitással és kidolgozottsággal jelenik meg. Illusztratív ábrázolásának egyik fajtája — mely szellemében Bach ilusztratív világával rokon — a bensőséges, áhítatos szférákba vezet. A víziós jelenetek, éterikus hangok és mély szenvedések felidézője ez a zenei megjelenítés. Kodály *Három árva* című remekművében ezzel az intonációval állítja elénk Mária alakját, majd a halott anya a capella énekében a gyermeki magány és fájdalom transzcendens régiókba menekülő fantazmagóriáját, a *Kádár Kata* tragikus sorsú szerelmeseinek túlvilági hangjait s az *Az hol én elmenyek* levélhullását. Az ilyen típusú jelenetek sorát a szerző ritkán dramatizálja, inkább lírikusan elmélyíti és bennük a gesztusokat érzékeny, égő színekkel rajzolja meg.

Kísérjük figyelemmel a *Három árva* ballada feldolgozásában, hogy a dallamban megjelenő „szipogó képlet" mint válik a kíséret anyagává, az el-elcsukló gyermeksírás illusztrációjaként.

E kompozícióban következetesen elmarad a történés színhelyeinek részletes megrajzolása, a háttér kontúrjai elmosódottak és képei szinte észrevétlenül olvadnak egymásba, mint a régi misztériumjátékokban. Így a mű epilógusában e befelé néző líra zökkenés nélkül áhítatos imává oldódhat, melyben már az egész emberiség eggyé vált panaszhangja csendül fel a balladai történés fölé magasodva.

Hatalmas lendülettel tárul fel Kodály alkotói birodalma illusztratív világának másik — dramatikus művészetéhez vezető útján. A magasfeszültségű szenvedélyek, a metszően éles képkontrasztok és izzó életteli atmoszféra hiteles, szuggesztív zenei megrajzolását célozza ez a kitárulkozó, elementáris költészet. A művészi valóságtükrözésnek ez a nagy, dramatikus kiszélesedése már a színpadi ábrázolás koncepciójának irányát és igényét mutatja, melyet az esztétikus, zárt líraiság távoltartott magától. A befelé fordulás pasztell színei mellett új kifejezési eszközök vérbő koloritjával bővül szerzői nyelvezete, felavatva és meghódítva maga számára a külső világot is. Egyszerre döntő jelentőségűvé válik az intenzíven körvonalazott konkrét színhely, mely egyben a dráma legfőbb feszítője is a váltakozó jelenetek döbbenetes ellentétességének felfokozásával (Rossz feleség — kocsmajelenet).

Kodály a székely népballadák remekbe formált feldolgozásaiban mesteri emberábrázoló erővel mintáz bonyolult lelki struktúrával rendelkező, összetett jellemeket — lélegző miliőt, bensőséges, életteli hátteret teremtve számukra. S ez a háttér egy vérkeringésbe fogja össze a cselekményt, a hősök egyéni karakterét és a magyar tájat. Változása sohasem önkényes vagy erőszakos, mégis állandó aktív jelenléttel vesz részt az epikus vagy drámai történésben, a szereplő személyek köré vonva egyéniségük jellegzetes fénykörét.

Vizsgáljuk meg az alábbiakban néhány kiragadott példán Kodály gazdag zenei illusztrációs eszközeit.

A Mónár Anna ballada nyugtalanvérű csavargó katonájának szerelmet és vágyódást szuggeráló lehajló pentaton intonációja plasztikusan érzékelteti a csábítás forró bűvöletét. A háttérben azonban a csaknem „rángatásszerű" indító szekvenciában másfajta indulat is rejlik, a kísértő katona elburkolt erőszakos akarása. A végzetes hívás a „pianissimo misterioso" suttogásban éri el kulminációját, amikor már-már úgy tűnik, hogy a csábítás ereje legyőzi az asszonyi lélek ellenállását.

Annál váratlanabb a mámoros álmodozásból rebbenő asszony felcsattanása. A kvart-melodikába keményedő dallam, a reszkető izgalmat illusztráló tremoló-kíséret a megtévelyedett asszony hirtelen szabadulni akarását, erkölcsi kapaszkodását, megtorpanását érzékelteti. Kodály illusztratív eszközei itt teljes erővel érvényesülnek, különösen amikor az ellenkező asszonyi hang ismét kérő-puhává szelídül (Csendes házam, jámbor uram), — a vad tremolók előbb triolákká, majd fél-, háromnegyed- és egészértékű hangokká csendesülnek (Kartőn ülő kicsi fiam).

A „Kartőn ülő kicsi fiam" szövegű dallamrész alatt és után a szárnyaló improvizációsszerű fuvolameditáció elmélyíti és felmagasztalja az otthont felidéző tiszta, áradó korálhangot.

Az otthon boldogságának megrendítő apoteozisával találkozunk a ballada utolsó két sorának éterikusan „hárfázó" kíséretében, melyben feloldozást nyer és megdicsőül a hazatért asszony anyasága.

Kodály illusztratív fantáziájának egy másik igen jellemző példája a *Kádár Kata* ballada, melynek most egyik legmegrázóbb részletére térünk ki: amikor az elkeseredett, világgá bujdosó Gyula Márton találkozik az „olá ficsur"-ral. A világgá menés népmesei hangulatát, Kodály jellegzetes vándorzenéje, a halk orgonapont körül lépegető nyolcad menetek idézik. Hirtelen gazdag romantikájú furulyaszó hangzik fel, üde, életteli népi levegőt árasztva — hamisítatlan eredetiségben. Egy pillanatnyi szabad lélegzet, önfeledt derű a ballada fojtó, vészjósló atmoszférájában.

A következő pillanatban a pásztor egykedvű parlandójában annál szívenütőbb a hír: „Kádár Katát elvesztették". S a most felcsendülő forró — harangkondulást és szívlökéseket idéző hatalmas gyászzene soha nem álmodott szépségű, heves, súlyos siratóban búcsúztat.

S figyeljük a festői elemek gazdagságát. Gyula Márton tóba ugrását valósággal megjátsza a glissandós kíséret, vagy amikor Gyulainé a szerelmeseket szimbolizáló virágokat „talpa alatt elsúrolá" — a zenében megjelenő szekundsúrlódások szinte teljes valósággal idézik fel a jelenetet.

Kodály művészi ábrázolásának egyik jellegzetessége az a kompozitórikus eljárás, amikor a pszichológiai hitelesség, a fokozott kiemelés érdekében hirtelen elhagy minden kíséretet, hogy így a magára maradt dallam meghökkentő premierplanba hozza a gesztusokat — a pillanat feszültségében megmutatkozó embert. Így lép elénk Zajgó Márton (Jere velem bujdosásra), így tör feleségére a barcsaibeli megcsalt férj (Mit eszünk feleség), így szólal meg Gyulainé fia (Hogy kérjem meg Kádár Katát), s a Három árva-beli anya túlvilági hangja (Nem kelhetek három árva).

A zenei háttér atmoszférateremtő, lélekbe világító szerepe és jelentősége a lírikus dalok világában is nyomon követhető. Itt természetesen az *érzelmi* magatartás kerül előtérbe, s az eredeti népi melódia egyes strófái az érzelmi mozgásoknak megfelelően helyeződnek más-más perspektíva fényébe.

A strófikus szerkezet keretén belül az érzelmek változatos, érzékeny útját figyelhetjük meg, Kodály remekművű népdalfeldolgozásainak néhány kiemelt példáján.

A lélek fény- és árnyjátékának — az érzelmi ellentétek csodálatos, mélyen emberi megnyilvánulásának egyik kimagasló művészi megjelenítése a

Magas kősziklának című szerelmi dal. Szövege 1572-ből való — lehetséges, hogy Balassi tollából. Az életnek forró, szenvedélyes átélése érezhető belőle, a lángoló szerelem, örjöngő átok és áhítatos búcsú érzékeny zenei megrajzolása nyomán.

A *Jaj de szerencsétlen időre jutottam* kezdetű dal parttalanul áradó panaszos énekbeszéddel indul. (Struktúrájában Árgirus énekével rokon.) A vádoló-perlekedő hang a továbbiakban szinte észrevétlenül emelkedik a kétségbeeséstől a sírásba csukló imáig. A szakadatlan belső zokogást, a lélek reménytelen hánykódtatását — az egyes strófák átvezető zenéjében következetesen megjelenő, egyazon motívum szimbolizálja. A szakaszonként visszatérő „irigyek" fenyegető árnyéka, mint komor, égő seb tüzel a vers mélyén. S az érzelmek milyen változatos skálájával találkozunk az *Ifjúság mint sólyommadár* című kompozícióban is, melyet a lant álmodozó és szenvedélyes zenéje kísér az apródének Cherubin tónusától a reménytelen, keserű szabadságvágy kulminációjáig. (Mennék én is, ha mehetnék.) A dal végén ismét visszatér az apród attitüd finom, zárt „udvari" hanghordozása.

Van Kodály népdalfeldolgozásainak egy koszorúja, mely nem ebből a csokorból való. Dalok, melyek az ország nagy megrázkódtatásának, élet halálharcának korszakában — az utolsó nemzeti felkelések idején születtek: a kuénekek. E kurucdalok a régi magyar népi dallamkincs javához tartoznak, formai szempontból pedig egyeneságú leszármazottai a virginál-zene virágénekátirataiban fennmaradt daltermésnek, teljesebb és zártabb népi megfogalmazásban. Nagy jelentőségű történeti szerepük éppen abban van, hogy arra a kölcsönhatásra hívják fel a figyelmet, mely ebben az időben a magyar, szlovák, román, ukrán és lengyel népzenék bizonyos elemei között lejátszódott s melyek alapjául nyilvánvalóan e népek közös szabadságharcai szolgáltak.

A magyar parasztság rendkívüli hagyományőrző ereje éltette e dallamokat szájhagyomány útján, míg végül több mint száz évvel a kuruc szabadságharc után Pálóczi Horváth Ádám Ötödfélszáz Énekében írott formában is nagyobb számban kerültek felszínre. Az Európától elszakadt magyarság végső kiáltásai ezek a dalok, melyek hátterében Kodály mesteri ábrázolóművészete nyomán feltűnik a nemzet vérző és lángoló horizontja. A katonaélet és a bujdosás zenéje ez, mely feltárja egy nép heroikus küzdelmét, szabadságvágyát — megjeleníti a kuruc tábor légkörét (Rákóczi kesergője, tárogató szignáljai) s a hiábavaló harc, a roppant veszteség és búcsú torokszorító fájdalmát. *Rákóczi kesergője* inkább balladai hanghordozású mű, nagyszabású párbeszéd a fejedelem és a vitézek között. A dal utolsó szakaszában felcsendül a fejedelem forró, megrázó búcsúja. Erőteljes színekkel festi meg Kodály az „álarcosének" lelki konfliktusát a *Labanc gúnydal a kurucra* című feldolgozásban. A csatazaj tumultusából hirtelen kiváló keserű hang csúfondárosan kiáltja: „. . .Szaladj kuruc, jön a német . . .". A dal minden strófája után pillanatnyi elcsuklás következik, míg végül az utolsó strófában lehull az „álarc", mely mögött egy könnyes szemű, elkínzott ember áll, szívében a szabadságharc kudarcának mélységes fájdalmával. (Ez kis verset ki szerzette, Kuruczokat kesergette, Mert pusztulását érzette, Ugyan meg is jövendölte.) E sötét színekkel terhes horizonton pillanatnyi felderengést jelentenek a régi népi ének hangját megidéző *Siralmas volt nékem,* s az otthon nyugalmát, boldog békességét festő *Megégett Rácország* című művek. Érdekes feladat a régi harcokról szóló sorozat két ikerdalát a *Megégett Rácország*-ot és a *Körtéfá*-t kölcsönös összefüggésük és rokonságuk alapján vizsgálni. Figyeljük meg meny-

nyire azonos s mégis ellentétes két külön világ tárul szemünk elé a két dalban. Szinte egyazon melódia válik két különböző érzés hordozójává: egyikben a heroikus diadalujjongás, a másikban pedig a melankolikus búcsú.

A két mű még eszközeiben is hasonló. A Megégett Rácország-ban egyetlen akkord lobbantja fel a szerelem és ifjúság „örömtüzeit", s a Körtéfá-ban egyetlen orgonapont hangzásából szárnyal fel a körtéfa szélzúgása, napsütötte tája — keretezve a szegény katona búcsúsóhaját. A két ikerdalból így bomlik ki két egymást feltételező és egymást kiegészítő mikrokozmosz.

Ha felidézzük a népballadák és -dalok tragikus, szenvedélyes, áhítatos és szerelmes hőseit — a fájdalomsújtott asszonyalakot, a kétségbeesett gyermeket, az epedő apródot, a kedves enyelgőt, a sokarcú szerelmest, a kitaszított bujdosót, vagy a verbunk táncoló huszárját — mindmegannyi képben egy-egy dráma, helyesebben szólva egyetlen, mindent átfogó dráma — a magyar népi élet hatalmas freskója tárul szemünk elé. E hatalmas életképben lélegzik, ölelkezik a magyar táj minden szépsége, illata, ereje oly költői átéléssel megjelenítve, mint ahogyan ez ideig sohasem jelent meg a magyar zenében. Kodály tájképei nemcsak az új művészet természetlátását jelentik — megmutatva hogyan nyer a külső világ belső jelentőséget a modern emberben —, hanem mindenekelőtt a magyar föld felidézését egy költőóriás mindent átfogó szeretetével és zsenialitásával. Láttuk, hogy Kodály e feldolgozásokban nemcsak megőrizte, hanem értő költői ihlettel izzította fel a népi atmoszférát, mély emberábrázolással hangsúlyozva az egyes alakok lényegi jellemzőit és egymáshoz való viszonyát. Gazdag, érzelmektől fűtött világ ez, melyben a géniusz egyéni akarata az ősök jajkiáltásából és örömujjongásából teremt új művészetet és átfogó valóságot.

De ez természetesen azt jelentette, hogy a feldolgozási eszközöknek is sokféléknek kellett lenniük, alkalmazkodva az egyes népdalok modusbeli sajátosságaihoz, a pentatontól a dúr skáláig. Kodály kompozitorikus módszerére jellemző a népdal természetének megfelelő funkcionális harmonizálás, mely a dallam és a harmóniavilág tökéletes összhangján alapszik.

Kontrapunktikus szerkesztési mód tekintetében rendkívül mértéktartó Kodály, bár mesterien él a kontrapunktika eszközével. (Gondoljunk a népballadák elementáris erejű zongorakíséretére.) De mindezen kompozitorikus feltételek mellett nézzük most a legdöntőbb, legmeghatározóbb tényezőt, s ez: a zeneszerző egyénisége.

Általános emberi s így nemzeti értékké csak igazi tehetség teheti az alkotást. Amikor Kodály fantáziáját különös izzásba hozza az értékes népzenei anyaggal való találkozás, s a magyarságnak ebből az elsüllyedt világából hozzáérkező jelzések, motívumok alkotói érzésvilágát lángra lobbantják. Ő akkor sem „átíró", hanem mindig az önmagát adó, önmagából teremtő művész. Lelkülete úgy azonos a magyar népdal lelkével, ahogyan Palestrináé a gregoriánéval, vagy Baché a koráléval. Alkotásmódja szinte teljesen azonos emberi természetével. Célja: az általános, személytelen igazságot egyéni lényeggel és igazsággal egybeölelő, leszűrt tömör formában történő művészi ábrázolás. Kodály népdalfeldolgozásai tehát azért képviselik a legmagasabb rendű művészi értéket, mert a géniusz önálló ereje, alkotóképessége válik teljessé bennük.

A kompozíciók művészi forma tekintetében általában hat csoportra oszthatók (forma alatt itt intenzív élő tervet, koncepciót kell értenünk).

Az első csoport *strófikus dallamfeldolgozás.* Az ide tartozó művek számban csekélyek. A Kodály és Bartók által megjelentett Magyar népdalok sorozaton kívül alig találkozunk ezzel a megoldással.

A második csoportba a *népdalokból felépített klasszikus formák,* a harmadikba az ún. *népdalcsokor* tartozik. A két kategória között nehéz lenne éles határvonalat húzni. Ezekben a művekben válik leginkább zenei anyaggá a népdal, a kíséret aláfestő jellegű, s kevésbé célja a dal érzelmi vagy eszmei magjának kifejtése.

A negyedik csoport *variáció,* mely alatt főként harmóniai variációs technikát kell érteni) szemben a klasszikus variációval, amely döntően a dallamvariáció módszerét alkalmazza). Itt a konstans dallam nem jelöli ki a maga egyetlen harmóniai „támaszát", hanem óriási harmóniai és funkcionális variációs lehetőségeket biztosít a zeneszerző számára. Kodálynál mindez tervszerűen és ökonomikusan valósul meg, művészi alázattal szolgálva az alkotás igazságát.

Az ötödik csoport *genre-képsorozat.* A népdalok tükrében mérhetetlenül gazdag képszerűséggel tárul Kodály elé a folyton változó, hullámzó, színes és ellentétektől feszülő teljes emberi élet. A remekmívű feldolgozások érdeme nemcsak az, hogy az egyes népdalok életkép jellegűen formálódnak költészetében, hanem hogy ezek a „kisvilágok" mesteri csoportosításukkal — ellentétességük és rokonságuk egymásra vetített fényében a „nagyvilágot" tudják képviselni és egészében megmutatni.

A hatodik csoport az *átkomponált dalok és balladák* köre. Mind a dal, mind a balladafeldolgozások azonos koncepciója, hogy a népdal, ill. a népballada mondanivalóját és belső igazságát a zenei háttér, a kíséret — a lehető legteljesebb intenzitással, sokoldalúan jelenítse meg. Így tárul elénk a Görög Ilona, a Mónár Anna, a Kádár Kata, vagy a Barcsai mélységesen emberi története, s így jelennek meg a magyar történelmi múlt hősi alakjai és nagy eseményei. A festői elemek csodálatos tobzódásával találkozunk itt. A Rákóczi kesergő-jében a tárogató felidézése, vagy a Kádár Kata balladában az oláh ficsúr jellemzése, a Barcsai elementáris „tűzzenéje", az intenzív asszociáció erejével ragadja meg a hallgatót.

Kodály remekműveiben az énekhang és hangszer mély, egyenrangú összetartozásban fejtik ki a teljes művészi valóságot. A konkrét, szavakban rögzített történést — elbeszélő vagy dramatikus formában az énekhang kelti életre, míg a pszichológiai ábrázolást, az illusztratív és szimbolikus megjelenítést s a környező világ mozgásait a hangszeren megszólaló szuggesztív és festőien koloritgazdag zene eleveníti meg. Az emberi hang érzékeny és differenciált valóságtükrözéseinek lehetőségeit kínálja fel az énekes előadó számára, a magasabb egységbe épített strófák változó hangnemi és hangmagasságbeli variációs szerkesztésmódjával. A régi nemesveretű népköltészet tárnáit megjárt, magára talált művészet így énekeskultúránknak is megújító erejű energiaforrásává vált.

Ha áttekintjük e hatalmas, százszínű, letűnt századok nyomán újjáteremtett világot, világosan kitűnik Kodály népdalfeldolgozásainak művelődéstörténeti missziója: — hogy a népdal éppen ebben a formában teljesíti be azt a hivatását, hogy az egész nemzet kincsévé váljon.

LÁZÁR LASZLÓ:

SZÍN, ZENE, SZÍNESHALLÁS

I.

Több lila színt kért Debussy a vonósnégyese magyarországi bemutatója előtt tartott házipróbán, egy motívum dinamikusabb kiemeléséhez — mondotta Molnár Antal zenetudósunk, a televízióban elhangzott visszaemlékezései során.

„Gyors menetben siettünk testvéremmel mindennap az iskolába, odenwaldi otthonunkból a közeli vasútállomásig." Írja Friedrich Daub a „Pszichológia és karakter" c. folyóirat 1937. évi 3. és 4. füzetében. „Megtanultuk a mozdony füttyjelének megfigyelését, ugyanis a füttyöknek különböző színük volt. Az egyik mozdony kéken, a másik pirosan, a harmadik fehéren fütyült, így csupán a helyes színre kellett figyelnünk. Ez mindkettőnknek természetes és magától értetődő volt. Nem emlékszem arra, hogy a színmegítélésünk valaha is megcsalt volna."

Az előbbiekben egy zeneszerzőre hivatkozik egy zenetudós. Az utóbbiakban saját élményét írja le egy pszichológus.

Van-e hát a hangok és a színek között kapcsolat? És mi a „színeshallás"? kérdi joggal az olvasó.

Mind a zene és a színek kapcsolatának, mind a színeshallásnak fogalmi, tartalmi feltöltéséhez vezető gyökerek visszanyúlnak úgyszólván valamennyi ágába a természettudománynak.

Hogy mi most mégis egy zenei szakfolyóirat hasábjain foglalkozunk e kérdéssel, a magyarázata az, hogy a színeshallás fogalmi rugóit elsősorban nagyszámú muzikológiai kérdések mozgatják. E fogalmat mi, magyarok is muzikológiai szempontból közelítettük meg és boncolgattuk, sőt tegyük hozzá, hogy e téren a kutatók nemzetközi listáján előkelő helyen szerepelünk. Elég *Kner Imre, László Sándor* és *Gyulai Elemér* nevét kiragadnunk, akik a maguk idejében és módján nemcsak téglákkal járultak e tudományág felépítéséhez, de a falak felrakásához is hozzásegítettek.

Kner Imre nyomdász, a színek világában élő gyakorlati ember volt. 1915-ben elméletet dolgozott ki a színek és a hangok párhuzamba vonásához. Elméletének esztétikai ars poeticájából idézünk pár mondatot, amelynek a 60 év távlatában is frissek és időállóak a mondanivalói: „Minden törekvésünk a zene és a színek művészetében nem egyéb, mint egy hatalmas, generális törvénynek való engedelmeskedés, amely törvény a szépet, azt az ideált, amely minden munkának, életnek, törekvésnek célja, pontosan meghatározza. Ha ezt be tudjuk bizonyítani, akkor megtaláltuk a szépség egy olyan világtörvényét, amelynek érvénye egészséges embernél, minden benyomásra egyformán kiterjed. Ennek megvalósításához azonban hosszú kutatások, rengeteg agymunka szükséges." Majd: „Meg vagyok győződve, hogy ez a törvény nemcsak létezik, de a különféle művészetek és tudományok nagy mennyiségben

összegyűjtött anyaga, helyes rendezése, felülvizsgálása által nem túl nagy nehézségekkel meg is található."

László Sándor magyar zongoraművész, 1925-ben megjelent: „Színfénymuzsika" (Farblichtmusik) c. munkájában már a gyakorlati muzsikus szemszögéből közelíti meg e területet, többek között ezeket írva: „Főcélom a színek és a hangok művészi összehangolása. Ez szükségessé vált számomra, mert a szín, amit én a zenei képeimben érzékelek — hiányzik. Én Kovács Sándor tanítványa voltam. Ő vezetett rá engem, a 17 éves tanítványt, a színes, gazdagabb hangzású zongorajátékra. Tanárom azt mondotta: »A zongorajáték fejlődése Liszt óta csak oly módon lehetséges, ha a különböző színeket, a zenekarhoz hasonlóan — tehát különböző hangzati értelemben — megkíséreljük a zongorából kicsalni.« Én Liszt és Chopin műveivel próbálkoztam. Amikor e műveket szellemileg és technikailag már uraltam, akkor egy magasabb szemléletből kezdtem vizsgálódni. Ott láttam a zeneművet, mint egy épületet, fényben, ragyogó színekben. Minél többet játszottam a műveket, annál tisztábban jöttek elő a színek, és mindig *ugyanazok* a színek jöttek kifejezésre. Idővel érthetőbbnek láttam a művet, és — ami a legérdekesebb — színesen jutottak érvényre a díszítések is. Én csak vártam, hogy észrevesz-e ebből valamit a kritika? Többségében azonban koncertkritikát csak az én technikám és muzikalitásom felett gyakoroltak. Ez a szemlélet azonban igen rövid idő alatt örvendetesen megváltozott. Egy kritikusnak, aki engem többször hallott játszani, a hallása biztosan állott be erre a harmadik szemléletre — a hangszínre — vonatkozóan is. Mindinkább meg kellett győződnöm arról, hogy amíg lelki recehártyáimon meg nem jelennek a színes fények, nem tudok színes zongorajátékot adni. Végül kb. 2 évvel ezelőtt (1923) e vágyam teljesült. Belső látásom színes fényeit megismertethettem a külvilággal."

A tudományág harmadik nagy magyar reprezentása, *Gyulai* Elemér zeneszociológus, zenepszichológus. Előbb szociológiai természetű, összehasonlító adatokat gyűjtött a zenének hallgatóira gyakorolt hatásáról, erejéről. Tapasztalatait „A látható zene" c. könyvében adta közre. E műve határozottan zenepszichológiai irányú, és empirikus vizsgálódásainak metodikus felépítését is tükrözi. „A látható zene" már nemcsak gondolatébresztő e témakörben, de már e tudományág alapjait is megveti. Tudományosan alátámasztott koncepcióval, fantáziadús adatainak csapongó szembeállításával, majd ezek átfedéseivel ad reális képet e tudományág sajátosan összetett voltáról. Munkájának tiszta hangja csábítja az olvasót a vizsgálódások folytatására. A Gyulai által kifejtett elgondolások bizonytalanságainak megszüntetésére irányuló munkával, stabil talajt találva kell meggyőző választ adni, amire könyvének végén Gyulai csak sejtésekkel utal. Munkájának ívelő vonalvezetéséből azonban szinte kiárad a cél summája, a tudományág zenedidaktikai fontossága.

Gyulainak a zenepszichológia e speciális területére való „betörése" — különösen vizsgálódásának idejében — nemcsak nálunk, de még nemzetközi viszonylatban is merész teljesítmény volt. Merész koncepcióját tudományos igénnyel felépített, hiteles felmérésekre alapozta. Az e témakörben végzett német, francia és amerikai vizsgálódások hasonló alapozó munkákat végeztek. Gyulai érdemét csak növeli, hogy ugyanabban az időben (1925—1940) az említettek munkásságáról nem is tudva más éghajlati, idegrendszeri körülmények között vonta meg a végcéljában mégiscsak egyező tudományág nyomvonalait.

Gyulai nagy körültekintést igénylő, időigényes munkát végzett. Korai

halála akadályozta meg abban, hogy koncepciója épületét tető alá is hozhassa. Ám van-e olyan kutatómunka, amelyben az egymásba kapcsolódó tudományágak gyökereit, hajszálereit ne lehetne még továbbfejteni? Gyulai korát megelőző „fürkésző szellemiségéhez" akkor leszünk hűek, ha a munkáját továbbfolytatjuk és a természettudományok területén mutatkozó óriási fejlődés adta lehetőségekkel élve, még alaposabban feltárjuk a Gyulai kutatta területeket. Amikor e tudományág számára szót kérünk, ezeknek az érzéseknek kell áthatniuk erőinket.

Gondolatmenetünket csak látszólag szakítjuk meg, amikor *Koczogh* Ákosnak a „Muzsika" 1963. évi áprilisi számában „Beszélgetés a zenéről — Németh Lászlóval" címen megjelent cikkéből, Németh szavaiból idézünk: „A zene pedagógiai jelentőségét — Platonnak ebben igaza volt — nem lehet túlozni. Ha meggondoljuk mi a zene, s hatását hogy érheti el, ez természetes is. A gondolkodás alá az emberben egy *rezonátorrendszer* van szerelve, mely az agykérget, a zsigerei idegrendszerén át, a szervezet mélyével köti össze, s a gondolkodás nehézségeit, a problémákat és megoldásukat, a létünket fenyegető veszélyt az *egész test* ügyévé teszi, s annak az állapotával, mint sarkalló, szorongató, büntető és jutalmazó regulátorral önmagára is visszahat. A zene sajátos matematikájával, finoman adagolt feszültségeivel és megkönnyebbedéseivel s az ezekből kialakuló hullámaival a gondolkodásnak mintegy megkerülésével ehhez a rendszerhez fér hozzá (amelynek működését mi, mint érzelmeket tartjuk számon) s hozza létre benne a zeneszerző által átragasztani kívánt állapotot és közérzetét. Innen a zene démoni hatalma, amelyet Tolsztoj a Kreutzer szonátában emleget. Nem gondolom, nem éltem át, amit a szerző, s olyan állapotba jutok, mintha gondoltam, mintha átéltem volna. A művészetek közül erre egyedül a zene képes. Ritmusával, nyelvi fogásaival a vers is lenyúl ebbe a rendszerbe, de a vers gondolkodtat is, a képzőművészet anyagot is ad (az illogikus vers, az absztrakt festészet voltaképp a zenével száll reménytelen versenyre); a zene *azonban zsigereink* dionizoszi homályába veszi be magát, s innen lázít vagy békít, szomorít, lelkesít. A zenének olyanféle hatása van a *tudat alatti* rétegekre, mint a filozófiának a tudatra. Az, hogy ki milyen zenével öblíti a lelkét, eldönti a civilizatorikus hovatartozását. A pedagógiának központi kérdése tehát, hogy milyen zenére kapatja azt, akit nevel."

Idézett írónk szavait nem kell boncolgatnunk, értelmeznünk. Rendkívül érthetően tapint oda, ami témánk, kutatási területünk (sajnos elmisztifikált) lényege. Az író Németh László gondolatait átszövik az orvos Németh László átgondolt, tapasztalati élményei. Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a féltő, gondoskodó pedagógusi szavak számunkra rendkívül hasznos irányítást adnak, és az író spontán megérzései gondolatvezetésünkbe élesen beleilleszkednek.

A zene démoni erejének pedagógiai „megzabolázása", mondhatnók kézenfekvő felhasználása az adott eszközökkel, távolabbi célunkat képezi. Az adott eszköz pedig a zene és a színek kapcsolatának, énünkben rejlő, bőrünk alatt lappangó létezésének megérzése. E kapcsolatokkal kell a továbbiakban megismerkednünk.

II.

Annak érdekében, hogy a zene és a színek kapcsolatát vizsgáló tudományág a jövő zenepedagógiájának hatékony eszköze lehessen, be kell pillantanunk e tudományág lényegébe. Minden empirikus tudomány széles körű vizsgálati eredményekre épül. Esetünkben csak fokozza a bepillantás szükségességét az, hogy maguk a zenével élők, a zenei alkotásokat „fogyasztók" széles rétegeinek a reagálásai szolgáltatják e tudományág bázisát. E vizsgálódások benyúlnak több tudományág területébe, láncszemeik akkor tudnak kapcsolódni, ha a reagálások, válaszok, közvetlenül azoktól erednek, akikhez a zene mélyéből feltárt szerzői gondolatot eljuttatni kívánjuk.

A szerző érzelmi, értelmi, hangulati közlése akkor „lehetne" hiteles és töretlen, ha azt a szerző ihletett atmoszférájában tudná átvenni és befogadni a hallgató. Azonban mindez csak áttételesen lehetséges.

A zeneműből szervezetünk „rezonátorrendszere" annál többet képes befogadni, leszűrni, minél teljesebben vesz részt e folyamatban egész szervezetünk ideghálózata. Tévednénk, ha e folyamatot csak a fülünk ideghálózatának tekintetnénk, valamint ha a befogadás antennája csak a fülünk volna.

A zene és a színek kapcsolata, valamint e kapcsolat kimutathatósága oly régóta érdekli az érzékszerveire támaszkodó, gondolkodó embert, amióta az érzéseit zeneszerszámmal is kezdte tolmácsolni.

Ahogyan a biológusok a mikroszkóp segítségével próbálnak az anyag legkisebb részecskéinek a világába behatolni, úgy kell most nekünk is a vizsgálódásainkat a legtávolibb időkig visszavezetnünk.

Albert Wellek német zenepszichológus: „A kettős érzékelés őstörténete a keletiek szellemi életében" c. értekezésében a színeshallás, de főként a kettős érzékelés problémájának zenetudományi jelentőségét, valamint (fordítva) a zenetudomány jelentőségét e problémakörre már a Hamburgban 1927-ben, az első szín-, hangkutatási kongresszuson tartott előadásában, majd zenepszichológiai folyóiratokban közzétett kutatási beszámolóiban részletesen elemezte, hogy a kettős érzékelés tudományunk minden ágán belül megtalálja a maga különleges helyét:

1. Először is természetesen a zenepszichológia területén, ahol mindenekelőtt az abszolút hangfelismerés tipológiájához ad kulcsot;

2. a zeneesztétikában, ahol a zenei hermeneutika, a hangok és hangnemek jellegének, a hangfestésnek és a programzenének egész problémakörén, továbbá a zeneesztétikán túlmenően a művészetek szintézisére, a színpadi rendezés, a táncművészet, a színes zene stb. kérdéseire döntő jelentőségű;

3. a zenetörténetben és a zeneelméletben, amennyiben a különböző zenei mítoszok alapmotívuma, egyúttal a hangjegyírás (a cheironomiától és a régi hangsúlyjelektől a jelenkorig) mozgatóereje, továbbá minden zenei terminológia nagy részének alapjául szolgál;

4. az összehasonlító zenetudományban, amelyben a színeshallás minden problémája összefoglalható, és ahol egyben a legközvetlenebb anyag kínálkozik, ugyanis a keletiek zenei gyakorlatában, mítoszaiban, zenefilozófiájában vagy elméletében, rendszereiben, hangszereiben a színesztézis legbensőségesebb megnyilvánulásai találhatók.

Az érzékek egymásnak való megfelelősége történelmileg igazolható legkorábbi jeleivel Kínában találkozunk. Időszámításunk előtti III. ezredévre tehető e legrégebbi emlék. A kínaiak legidősebb hangszere az őslant, vagy

őscitera volt, a „Ke" 25 húrral. Ezekből 5—5 húr alkotott egy-egy csoportot. A csoportok 5—5 húrja egy-egy kötegben volt elhelyezve, s mindegyik húrnak külön mozgó hanglába volt. Ezek a mozgó falapocskák ötönként, vagy ötszörös ismétlődésben kék-piros-fehér, fekete és sárga színűre voltak festve. Valószínűleg a pentaton skálához igazodtak, ismétlődve öt oktávon keresztül. Itt, mint ahogy magának az alapul vett pentaton skálának a keletkezésénél is az ősemberi számszimbolika jelenik meg. A kínaiaknál az ötös szám a tökéletességet jelentette és ez itt mint 5^2 van meg.

A hanglábak színezésének célja mnemotechnikai is lehetett, vagy az, hogy a szemnek megbízhatóbb eligazodást tegyen lehetővé a nagyszámú húr megkülönböztetésében. A színek és a hangok egymáshoz rendelésének mindkét fenti célja a legújabb időkig visszatérően jelentkezett a kettős érzékelés egész története során. A kínaiak pentaton rendszerében a kezdő hang az *f*, amelynek, mint természetes hangnak a kiemelkedő rangját külön feltüntették. A színhangsor tehát így nézett ki: *f* = kék, *g* = vörös, *a* = sárga, *c* = fehér, *d* = fekete.

A színesztéziának e legrégibbnek tűnő emlékeit azonban mégsem tekinthetjük fejlődéstörténetileg az analitikus színopszis megfelelőségek kezdeti állapotának. Fel kell tételeznünk a kínai kultúra rendkívül korai érésének megfelelően előző, még sokkal régebbi időpontra eső, primitívebb kínai színesztéziákat. Meg is találjuk valóban az igen régi kínai kultúrában, az előbbinél általánosabb színesztetikus szimbólumok egész sorát. Ezeknek a keletkezési kora, bár nagyon nehezen állapítható meg, annyi azonban mégis bizonyos, hogy legalább részben hasonlíthatatlanul régebbiek a „Ke" hangszereknél.

A szimbolika fő tárgyát — mint más népeknél a — kínaiaknál is az „elemek" képezik, még akkor is, ha a pentaton rendszer megmagyarázása ezen az alapon nehézségekkel jár is, mert a kínaiaknál hat elem ismert. A hat elem mindegyikét saját hanggal és részben színnel is ellátták. Ez nyilvánul meg a kínaiak temperált hangrendszerében, amely ősrégi eredetű és Linglura vezetik vissza. Ez 12 hangból áll, így tehát egyszerű vonatkozásban áll az elemek hatos számával. Az elemek jelentik itt a „tertium comparationis"-ként jelentkező összehasonlítási alapot a színek és a hangok között. A 12 hangból álló hangrendszernek az úgynevezett 12 „lü"-nek az alaphangját a „természetes" hanggal, az *f*-el azonosították, és „sárga harangnak" nevezték. A sárga pedig a földnek, mint elemnek megfelelő, ahhoz rendelt szín volt. Ennek az első és legmélyebb hangjának felel meg az időszámítás előtti kor kínai számmisztikájában az első hónap is. Ez a mi novemberünk. Az első hangból kiindulva a többi hónap sorban megfelel a 12 „lü"-nek.

E rendszerben megtaláljuk a bővített szekundra, ill. kis tercre a „kétoldalt szaggatott harang", míg a bővített kvint, ill. a kis sextre a „kivégző eszköz" (Kiachoung, ill. Y-tse) elnevezést. Lehetséges, hogy az utóbbi enharmonikus *cis-des* vagy *gis-as* írásjelében valami akasztófához hasonlót találtak. Írásjele tényleg a görög nagy gammához hasonló írásjel.

Az említett hangköz „életveszélyes" volta érdekes módon a legújabb zeneirodalomban is felbukkan, amely még ha véletlenszerű, akkor is meglepő. E. T. A. Hoffmannál ugyanis Kreisler karmester a különböző „zenei fájdalma" után egy bővített kvinttel akarja „agyonszúrni" magát.

Az átértelmezésnek vagy az érzékelésnek egy érzékelési területről más érzékelési területre, nem ismeretlen más ázsiai népek mitológiájában sem.

Ez a tendencia a kínaihoz képest még világosabban jelentkezik a második legrégibb kultúrkörben, az *indiaiban.*

Itt elsősorban a Védákról kell említést tennünk, hiszen ezek keletkezésüket tekintve, nagyban — egészben az időszámításunk előtti II. ezredév kultúrkincsei közé tartoznak.

Ha a védikus szimbólumok és allegóriák áthatolhatatlan útvesztőinek végtelen láncait próbáljuk követni, akkor minduntalan rábukkanunk a hangszimbolikára, mint e láncolatok egyik tagjára. Azonban nyomban szembeötlő, hogy már a korai korszak is felmutat konkrét *megfelelőségeket* színek és hangok között, éspedig a kínai mintákat meghaladó módon, elméletileg is tudatos megfogalmazással a *védikus metrikában.*

A védák metrikájában a hetes kozmikus szám. A hetes alapmértékhez (A. Weber: Über die Metrik der Inder. Indische Studien VIII. Berlin, 1863.) egyrészt hét hang, ill. hangnem, másrészt hét szín tartozik; így az említett eredeti „tertium comparationis" kikapcsolása után héttagú színskála képezhető. Ez valószínűleg diatonikus skála, amely a legrégibb korban kb. a mi *A*-dúr skálánknak felelhetett meg *(a—h—cis—d—e—fis—gis—a).*

Hozzá kell fűznünk, hogy az óindiai és az ógörög zenei érzékelésnek megfelelően, leszálló diatonikus skálát képez *(a—gis—fis—e—d—cis—h).* Nyitott kérdés marad azonban, hogy a mi *A*-dúr hangsorunk legalább megközelítően azonos-e a fenti héttagú hangsorral, mert a védák hangsorában, a hangok abszolút, sőt relatív hangmagassága is gyakran változott. (Fr. Gysi: Über Indische Musikauffassung, Schweizerische Musikzeitung LXIV. Nr. 25. és Nr 26., 1974. nov.)

Az a körülmény, hogy mind a hangok, mind pedig a hét szín egymásutánjának kétféle (Pingala és a Csántikalpa) olvasási módja, mintegy a 7 főmértéket képviselte, *mnemotechnikai* segédeszközt is jelentett a védikus metrum használatához, mert a *hangok és a színek* a két mérték természetéből következően hasonlatos jegyek voltak, amelyek — és számunkra ez a döntő — bizonytalanság esetén felismerhetővé tették valamely vers metrumát, bizonyos mértékig a hanghoz fűződő ösztönös megérzés révén. Ezek a hang- és színsorok ténylegesen ma is használatosak a brahmanok templomi éneklésé-hez, mint intonációs segédeszközök.

Az ősi védák rituális feltételezettségétől eltekintve a skálák szimbolikájában túlnyomó szerepet játszik a hang csengésének jellegzetessége, tehát a hangoknak megfelelő színek jelentését, a hangszíneket határozza meg.

Albert Wellek álláspontja szerint a régi indusok igen intenzív muzikalitása mellett szól az a körülmény, hogy e körülírásokban a hangminőséghez való tényleges viszonyulás, az *abszolút hallás* egy típusához tartozó poláris hallásként nyilvánul meg. A színekkel való megjelölés azt a törekvést juttatja kifejezésre, hogy a hangminőséget valamilyen ismertetőjelekkel egészítse ki, minthogy maga a nyelv ezt nem tudja nyújtani. A nyelv elégtelenségein keresztül a színesztézia felé vezető utat követi sok újabbkori színesztézia is, mint pl. a romantikus és a barokk koré.

Jogos az a következtetés, hogy a védikus *szín-, hangmegfelelőséget* még sokkal régebbi és általánosabb színesztéziáknak kellett megelőzni. Először is a színskálák nemcsak hangokra vagy hangelemekre, hanem metrumokra is érvényesek. A védikus metrumok nevei egyszerűbb és rendkívül fantáziadús színesztéziák valóságos kincsesbányáját rejtik. A színesztétikus fantáziának ebből a túláradó gazdagságból, amelyek a maguk metaforális hasonlataik-

kal tűntek ki, mi most csak egyet említünk meg, az indus „khánjá"-t, azaz a „sántító jambust", amelynek említésekor kinek ne jutna eszébe a mesterdalnokok éneklésmódjának az elnevezése? A védikus előadási módok recitálási szabályait kell itt általában megemlítenünk, amelyek között ősi színesztétikus útmutatások találhatók, mint pl. az indiai ének kedvenc „ferdén átszelő" vagy a „panaszosan vékony" leszálló hangneme.

Vessünk egy pillantást a korabeli indiai zene gyakorlatára is. Teljes virágzásában találjuk itt (mint ahogyan már fentebb is említettük) a 3. számú ősszínesztéziát, éspedig a cheironomiában, amelyet a papok és az énekesek a szomaáldozatnál alkalmaztak. A hangokat a bal kéz mutatóujjával a jobb kéz csuklóján ráütéssel jelezték. E mellé sorolhatók még az indiai akcentusok, amelyek között megtalálható pl. a trilla és a hullámvonal közötti megfelelőség az ún. „Pluta akcentusban", az indiai tremoló jelben. Megemlíthető még, hogy az indiai zeneelmélet, a göröghöz hasonlóan ismeri már a hang „színezetét".

A színesztéziával kapcsolatos ókori emlékeket találunk még Elő-Ázsiában és Egyiptomban is. Mindenekelőtt a *perzsáknál* használt hétfokú színskálára kell kitérnünk, amely így festett: *c* = kék-fekete, *d* = ibolya, *e* = sárga, *f* = fekete, *g* = v.-kék, *a* = zöld, *b* = rózsaszín. A perzsa—arab jelírás, amely lényegében az *aiol skála* színeit azonosította, éspedig annak a harmadik fokáról kiindulva (*a*-tól *g*-ig).

Időszámításunk alatt az arabok azok, akik a görög—latin hagyomány mellett a középkorban, annak továbbadásában a főszolgálatot tették. A középkorban főként közöttük virágzott a színesztétikus zeneesztétika, és ők segítették elő annak a nyugati kialakulását.

A perzsa—arab szemlélet a görögök példájában a hangnemek érzésosztályozását is ismeri, és bevezeti a programatikus zeneérzékelést. Az arabok metrikája — az indekénél kevésbé fantáziadúsan — az alapegységeket színoptikusan jelöli.

A későbbi középkorban az arab kultúrvilág igen gyér költői színesztéziát tartalmaz. Az Ezeregyéjszaka elbeszéléseiben alacsony fokon látunk csak materializációkat.

A fent említett ősmegfelelőségek emberi ösztön diktálta spontán érzékelések. Az emberi sympatikus ideghálózat sajátos megnyilvánulásainak legrégibb, konkretizálható formái. De hangsúlyozni kívánjuk, hogy ezek az egészséges ember idegrendszerének érzékeny, spontán megnyilvánulásai, és nem patologikus tünetek.

A színeshallás a hagyományos pszichológia területéből kissé távolabbra esik, ezért az ilyen eseteket legtöbbször anomáliaként pszichiáterhez utalják. Ma már a rendelkezésünkre álló igen gazdag irodalomhoz folyamodhatunk, és ha e jelenség természetébe elmélyedünk, egyre jobban elvész a jelenség excentricitása, sőt a szemlélő azt megfelelően törvényszerűnek fogja találni, hiszen e jelenség könnyen hozzáférhető és mindenki figyelmét hamar leköti. Az orvosi viták során leszűrt anyagból itt a francia Clavière megjegyzésére utalunk, aki szerint egy idegenszerű jelenség minden további nélkül „kórosnak" nem tekinthető csak azért, mert ez még kevéssé ismert.

A zene és a színek kapcsolatának vizsgálatához hozzátartoznak a színeshallók reagálásaiból levonható következtetések is, ezért tisztáznunk kell a színeshallás jelenségének a fogalmát, hiszen a statisztika adatai szerint a kö-

zép-európai alkatú és vérmérsékletű emberek között kb. 12% színeshalló mutatható ki.

A színeshallás a színesztéziás jelenségek egyike, amely több érzékszervi terület kapcsolódását jelenti. Zenéről és színekről lévén szó, minket természetesen a halló- és látószervünk idegvezetőinek a kapcsolódása érdekel. Vizsgálódásainkat arra összpontosítottuk, hogy az összegyűjtött színes érzékelések között melyek tartoznak általános érvényű törvényszerűségek keretébe, és hogy azok a tudományágak összefüggéseiben hogyan osztályozódnak (fizika, fiziológia, pszichika, muzikológia, esztétika stb.).

További célunk, hogy rámutassunk e tudományágban rejlő pedagógiai lehetőségekre, feltárjuk az ezeket mozgató motivációkat, amelyek a zenepedagógia keretében kifejleszthetők, és ezáltal felhasználhatókká válnak.

Hivatkoznunk kell itt Lawrence E. Marksnak az amerikai Psychology Today-ban, 1975. VI. hóban megjelent „Színesztézia: több érzékű boldog emberek" c. értekezésére. Szerzője 1965-ben nyert bölcsészdoktori oklevelet a Harvard egyetemen. Posztgraduális pszicholingvisztikai tevékenysége után kutatásait most az érzékelési folyamatok pszichofizikája területén végzi. Értekezéséből ragadunk most ki pár hivatkozást, eredményt, hogy vizsgálati eredményei segítséget nyújtsanak szűkebb tématerületünkön.

„Látom, amit mond!" — a legtöbb esetben csupán szólásforma, némely embernél azonban szó szerint igaz — állapítja meg L. E. Marks. Ezek az emberek vegyes érzeteket tapasztalnak. A színesztézia területébe ötféle érzékelés (látás, hallás, tapintás, ízlelés, szaglás) bármelyike egyidejűleg bevonható. A legáltalánosabb változatok a hangokkal keltett vizuális képek, azaz a színeshallás. Az értekezés szerzője hivatkozik Francis Galton brit filozófusra azzal, hogy az átlagember előtt a színasszociációk általában megdöbbentőnek és esztelennek tűnnek. Galton egyik ismerőse ezt írja egyik levelében: „Minden egyes szó külön egész. Mindig ugyanazon színeket társítom ugyanazon szavakhoz. Amikor bizonytalan voltam, hogy egy szót hogyan kell helyesen írni, azt vettem figyelembe mindig, hogy milyen színűnek érzem, és ezen az alapon döntöttem. Ez később is nagy segítségemre volt, az angol és az idegen nyelvek helyesírásában egyaránt".

A színesztéziás világosan látja mindazt, amit más csak elmosódottan lát. „Kutatásaim — folytatja L. E. Marks — igazolják, hogy a legtöbb embernek van bizonyos mértékű képessége a világ színesztéziás érzékelésére." Nehéz megérteni, hogy a színesztéziát miért tekintik rendkívülinek, miért néznek az emberek oly idegenkedve e „furcsa világra", amelyben az információk az egyik érzékterületről a másikra is áthatnak, látszólag ok, vagy összhang nélkül. Az e jelenséggel és hatásával szemben megnyilvánuló idegenkedések ellenére e színesztétikus érzékelések között több hasonlóság van. A színeshallókban a beszéd magánhangzói idéznek fel hatáskeltőbb, színesebb képeket. Ezt a nézetét Marks 400 ember közléséből gyűjtötte, magánhangzó-színasszociációs észleleteire alapította.

Bár a legtöbb színesztéziás reagálás francia vagy német nyelvet anyanyelven beszélő egyéntől ered, mégis mindezek a tapasztalatok átlépik mind a kulturális, mind a nyelvi területeket. Tekintet nélkül az egyén anyanyelvére, a magánhangzó-színesztézia alapvonásai azonosnak mutatkoznak. A magánhangzó-szintézia alapvető, kiemelkedő vonása az az egyszerű és közvetlen mód, ahogyan egy vizuális kép világossága, fénye az azt előidéző hang magasságától függ.

A mennydörgés, a dob, a mély hangok sötét képeket vonzanak, míg a sikoly, a hegedű, a szoprán hang stb. világos képeket idéznek fel. A hangmagasság emelkedése és a színvilágosság fokozása közötti összefüggések az asszociációkban teljesen konzisztens és szabályos rendet mutat.

A világosság, ill. fényesség asszociációja a hangmagassággal nem meglepő. A világosságról alkotott fogalmunk és szemléletünk, valamint annak a feketétől a fehérig terjedő fokozatossága, a látás alaptulajdonságából következik. Brent Berlin és Paul Kay antropológusok közel 100 nyelv és nyelvjárás kutatásából azt a következtetést vonták le, hogy a színek elnevezésének használatában a fejlődés meghatározott fokozata mutatkozik meg.

A zenei hang regisztere, ha a középfekvésből a magasabb regiszterekbe emelkedik — függetlenül attól, hogy az illető milyen színt érzékel — a személyek közlése szerint szintén konzisztens rendet mutat: minél magasabb a hang, annál világosabb a vizuálisan észlelt szín. A reagálások még abban is konzekvensek és egybevágóak, hogy a magas hangok keltette világos képek általában a kisméretű, szögletes, éles szélű képek keltésére ösztönöznek, míg a mély hangok a sötét, kerek és tömör képek keltésére alkalmasak. A hang magassága láthatóan kihat (a hangszerek, mint színhordozók sajátos jellege nélkül is) a színes képek asszociálására, pl. a hegedűn, fuvolán játszott fürge dallamok világos, fényes, éles szegélyű, kis alakzatú vizuális képeket keltenek, míg a fagott, vagy az orgona lassú, borongós hangja sötétebb, terjedelmesebb képeket idéznek fel.

A színesztéziák közötti összefüggés az érzékelések alapvető egységére utal. Alátámasztja ezt az is, hogy a színesztézia bizonyos kábítószerekkel is felidézhető. Több tudatállapotot befolyásoló szer, különösen a mescalin és a hasis, színesztétikus képeket kelt. Az erre vonatkozó legkorábbi írásművek még Th. Gautiere-től és Ch. Baudelaire-től erednek, akik a XIX. századi párizsi hasisklub tagjai voltak. Mindketten igen szemléletesen adnak leírást arról, hogy a hasis hogyan juttatta őket a látás és a hang színesztétikus kapcsolatának az észlelésére. Baudelaire saját élményeivel igazolja, hogy a hasis által felidézett érzetek nem voltak rendkívüliek vagy szokatlanok, de az alakjaik határozottabbak voltak, mint amilyeneket befolyásoló szer nélküli állapotunkban észlelünk. A hasis tehát csak fokozza azt, ami már megvan. Felélesztí a latens érzeteket. Az a tény, hogy a kábítószerek színesztéziás élményeket válthatnak ki olyan személyeknél is, akik e jelenséget nem észlelik, arra mutat, hogy a legtöbb emberben megvan a képesség a színesztéziás érzékelésekre.

Mindez alátámasztja, hogy az emberi idegrendszernek van egy mechanizmusa, kapcsolóberendezése, amely különböző érzékszerveket köt össze egymással. E berendezések az agyi idegtelepek azon részeiben lehetnek, amelyek a szemektől és a fülektől veszik át az impulzusokat. Az embereknek csak kis részénél aktívak ezek az impulzusok, „normális" körülmények között is; ők azok, akik a világot színesztétikus képében is megismerhetik. A többi embernél ez a mechanizmus rendszerint alvó, vagy még latens állapotában van, de felébreszthető és növelhető kábítószerek alkalmazása nélkül is.

Sok bizonyíték szól a mellett, hogy bárki színesztézia-képes. A legtöbb ember azonban a növekedése folyamán levetkőzi ezt a többletét. Az is bizonyított — írja Marks —, hogy ez a többlet kimutathatóan nagyobb százalékarányú a gyermekeknél, mint a felnőttek körében.

E fentiek indokolják, hogy a vizsgálatainkat, felméréseinket, a válaszok

begyűjtését, ha erre mód és alkalom nyílik, ki kell terjesztenünk már a 8—10 éves korban levő ifjú alanyokra is. Ezt több szempont is támogatja. Egyik az, hogy a színesztézia az ismertetett felmérések szerint ebben a korban még jelentős arányban, esetleg latens állapotában fellelhető. Másodszor, hogy az érzékelések, észlelések közlése a gyermek spontán őszintesége folytán hitelesebb, ezért nyomra vezetőbb is, így éppen ez könnyíti meg a sokszor áthidalhatatlan nehézségeket, amelyek az érzékelések leírásával és átadásával kapcsolatosak. A gyermek érzékelési területe tágabb, érzékenyebb, színesebb, mint a felnőtteké. Ezzel összefüggően végül is a megszólaltatott zeneművek kevésbé ismertek körükben, tehát befolyásmentes, tiszta talajra találnak. A gyermekek közlései ezért mentesek a beleérzés „torzításaitól".

Az emberi szervezet lassú fejlődéstörténeti folyamata az érzékszervek izolálódása felé halad. Ha ez így van, nekünk annál inkább szükségünk van a ma még fellelhető „latens" többlet felkutatására, mert e tudományág erre épül.

III.

Albert Wellek 1927-ben, Hamburgban megtartott előadásának a címe: „A színeshallás az *összehasonlító* zenetudomány tükrében".

Charles E. Osgood az urbanai (USA) egyetem pszichológia professzorának 1940-ben írott tanulmányának a címe: „*Módszer* és eredmény a *kísérleti* lélektanban".

E két szerzőt — a sok közül — annak alátámasztására emeltük ki, hogy mennyire az összehasonlítás és a módszer alapján levonható gyakorlati következtetések adnak az empirikus tudománynak bázist.

Georg Anschütz: „Szín-, hangvizsgálatok" című, ugyancsak 1927-ben megjelent könyvében nemcsak kutatási eredményeket összegez, de egyben kodifikációs munkát is fejt ki azzal, hogy a könyvében e szakirodalom szerzőiről és címeiről időrendi kimutatást is összeállított. E kimutatásból az látható, hogy a szűkebb szakterületünk tudományos irodalma 1635-ig nyúlik vissza. Ebből az átfogó kimutatásból, amely több mint 300 nevet közöl, csak azoknak a nevét emeljük ki, akik e fenti jellemzőkkel rendelkező megállapításaikkal előre vitték e szakterületet. Newton (1704), L. B. Castel (1737), Russeau (1753), Young (1802), Unger (1852), Helmholtz (1855), E. Babbit (1910), Stumpf, Szkrjabin, Schöder, Rimington, Goethe, Bleuer, Ehlert, Fluornoy, Galton, Jaensch, Ostwald, Petschnig, Révész... A sort még bővíthetnők. A kiragadott nevek egyben azt is dokumentálják, hogy e témakörben írók, költők, zenészek, pszichológusok, pszichiáterek, esztéták, képzőművészek egyaránt érdekeltek.

Témakörünkben — a zenepszichológia e speciális területén — lépést kell tartanunk a nemzetközi tudományos színvonallal, hogy hatékonyan bekapcsolódhassunk e tudományág nemzetközileg is hasznosnak ítélt pedagógiai terveibe. Különös körültekintéssel és gonddal kell vigyáznunk e tudományág jelentős mennyiségű feladatai kidolgozásának és megoldásának tudományos szintjére, annak tisztaságára.

Mi legyen a további teendőnk? A további vizsgálódásaink iránya és célja egyértelmű:

Napjainkban zajló hazai és külföldi vizsgálódások anyagának feltárása és értékelése. Törekednünk kell arra, hogy a vizsgálatok, felmérések főként

az önkéntes, spontán feltörő érzékelések minél szélesebb kibontakozását eredményezhessék. E téren bekapcsolandók — vizsgálati módszerként — műszeres vizsgálatok is. Ugyanazon műveknek a hagyományos (leírásos, szavakba öntött), valamint műszerekkel mért kibontásának az összehasonlítása. Fontos a jól szervezett vertikális összmunka. A pszichológia és a pedagógia becsatlakozása már e vizsgálatok irányításánál, azok hitelességének az ellenőrzésénél döntő fontosságú. Ugyanúgy az érintett tudományágak tudományos alapokon való irányítása. Ezeken nyugszik e tudományágunk városmánya és pedagógiai ereje. Ezt ma már a pedagógusaink is jól látják és kellőképpen értékelik.

A pedagógiai cél fontosságának alátámasztására nem érdektelen egy budapesti általános iskola festőművész-rajztanárának a megnyilatkoztatása, aki rajztanári oktatási módszerébe már évek óta beiktatja különböző stílusú zeneművek megszólaltatását. Annak okát és indokát, hogy tanmenetébe beillesztette a *zene és a színek összefüggésének* kutatását, az alábbiakban látja:

1. A művészeteket összekötő *formai és tartalmi* jegyek tudatosítása a tanulókban. E tevékenység eszköze a tanulók lelkivilágára utaló individuális megnyilatkozásainak.

2. A zenében rejlő vizuális élmény, a szín jelentkezése, döntő szerepe, a belső érzékenység fejlesztésére.

3. A összefüggés kutatása, eszköze a komplex személyiség alakításának.

4. A zeneművek szín- és formai kivetítésének — személyes képzőművészeti tevékenységén belül — ösztönösen összekapcsolódó két területe.

Az eddigi ilyen irányú pedagógiai tevékenységét így összegezi:

Stílustörekvések azonos vertikuma egy művészeti korszakon belül (műalkotások elemzése; zenei, irodalmi, képzőművészeti).

Aktív tevékenység; a zenemű hangoztatása — majd ezt követő tanulói munka. A szín és formai kifejezés szabadon választott. Leggyakrabban: Bach, Beethoven, Vivaldi, Debussy egy-egy műve hangzik fel.

Néhány gondolat a *jövő vizsgálódási irányaiként:*

Új szimbolikus jelzésrendszer kidolgozásának lehetősége. Ezt beépíteni a művészeti jellegű tantárgyak tanításánál, mint mindenütt jelenlevő elemet.

Növelni az ének-, zeneoktatás experimentális körét, közvetlen utalásokkal.

Színekkel, fényhatásokkal segíteni *a zeneművek* lírai aklimatizációját az oktatásban. Felmenő rendszerben alakítani a zene és a színek komplexitásának készségét a fogékony gyermekkorban.

Már említettük, hogy Debussy egyik vonósnégyesének próbáján „több lilát", Liszt vezénylése közben „több ibolyát" kért, sőt Liszt szerette színes képek hasonlóságán keresztül hozzáférhetővé tenni tanítványai számára a zeneművek lényegét, érzésvilágát. Tették ezt annak dacára, hogy a zenei frazírozás közös nyelve erre bőséges anyagot nyújt.

A Psychology Today 1975 júniusi számában Ken W. McCluskey, a manitobai egyetem magisztere olyan mexikói leánnyal folytatott beszélgetését írja le, aki soha semmiféle zenei tanulmányokat nem végzett, annak sem volt tudatában, hogy született színeshalló. Több hónapos időkülönbségek dacára is konzisztensen ismétli meg színtársításait. Ez a leány az embereket hangszíneik alapján különbözteti meg, és osztályozza. Karakterizálását még a befolyásoló tendenciák sem tudják megváltoztatni. Ő szó szerint értelmezi az ismert szólásmondást: „*Azt hiszem,* amit látok!"

Amikor e tématerület ismertetése során idéztünk a szakirodalom anyagából, megszólaltattunk embereket, célunk az volt, hogy éppen a megnyilatkoztatások spontaneitásával hozzuk „emberközelbe" e tudományágat és lezárjuk a „felfedezők" misztifikálásra hajlamos, túlzó elmélkedők útvesztőjébe vezető tévutat. Mi a tudományág várható gyakorlati vonatkozásaira helyezzük a súlypontot.

Gyulai Elemér zenepszichológus, könyvében közzétett konzekvenciáit kb. 1400 megnyilatkoztatásból vonta le. Mi harmadéve végzünk szintén felméréseket, többségében eltérően a Gyulai metodikai felépítésétől. A meghallgatások számát feltétlenül szükségesnek tartjuk növelni. A külföldi felmérések anyagának ismertetése és összehasonlítása után adhatunk csak százalékosan is kiértékelhető következtetéseket.

Szem előtt kell tartanunk, hogy a zene és a színek kapcsolata sajátos felépítése folytán nem épülhet ekzakt úton bizonyított eredményekre. A tudományág sem válhat ekzakttá. A felméréseket is ennek alapján olyan százalékos kiértékelések alapján dolgozzuk fel, hogy melyek a szignifikáns erejűek.

A zene világa, a hangok, hangsorok rendje még a diapason normál bevezetése dacára sem konzisztens. A színek világában csak napjainkban vált ismertté a — szinoid színrendszer —, de az a köztudatba még nem mehetett át. Lehet-e vajon arról vitázni, hogy a *zene és a színek* kapcsolatát vizsgáló tudományág csak akkor válhat elfogadott tudománnyá, ha ekzakt eredményekre tud támaszkodni?

Amikor Albert Wellek vagy F. Daub északnémet és délnémet muzikalitás és hallásstílusokról disztingvál, amely disztinkció a színeshallók aspektusából nézve a bachi irodalmon belül is kimutatható, akkor nekünk tekintetbe kell vennünk ezenfelül a különböző népek, nyelvtípusok színasszociációs reagálásai között mutatkozó eltéréseket is, szűkebb, közép-európai kiindulási normákhoz viszonyítva. Ugyanígy tekintetbe kell venni a kiértékeléseknél a psziché, az én közbeiktatását az érzékelések feldolgozásánál és az emóciók kiváltásánál.

Miután a zene a legindividuálisabb művészeti ág és a színek egyik legalkalmasabb eszköz, az egyén hangulati, érzelmi kiváltásához, így e két inviduális erőn nyugvó művészeti ág a külön-külön feltörő spontán hangulati és érzelmi gazdagsága fogja kialakítani a kapcsolatot a közös vagy szignifikáns jellegű reagálásokra támaszkodó, empirikus tudományág „kvázi ekzakt" törvényszerűségeit.

MOLNÁR ANTAL:

EMLÉKEIMBŐL

Századunk elején még élt a szokás, hogy jobb módú családok „nevelőt" fogadjanak kisfiuk mellé. Ha csak bejáró volt az illető — leginkább fiatal egyetemista — „házitanítónak" is nevezték. Ilyen alkalmazásra fogadták fel szüleim az ifjú jogászt, igrici *Nagy* Ferencet. A kedves, pirospozsgás, kerek arcú fiatalember Borsod megyei fatornyosából érkezett, gyökeres erkölcsi elvekkel, nagy szegénységgel és egy frissen nyomott verseskötettel. („Pásztortűz" volt a címe és fedélrajza, benne az akkor, 1902-ben még szinte kötelező, vérmesen „hazafias" tartalommal.) Később, a nagyon is nyomós történelmi tanulságok hatására Nagy Feri, már mint nyugdíjas főtisztviselő, könyvet írt (a címére nem emlékszem), s ebben nagy elokvenciával fejtette ki, hogy a magyarság hivatása békét és testvériséget teremteni a nemzetek és nemzetiségek között. Ez a húszas évek vége felé lehetett.

Komisz, elkényeztetett kölyök létemre sok-sok gondot okoztam nevelőmnek. Szegény „Nagy úr" — ahogy neveztük — nem győzte fülembe duruzsolni, hogy ilyen tulajdonságokkal a végromlásomnak nézhetek elébe. Bizony, erkölcsöt prédikált nekem, alaposan és kitartóan. Olykor még könnyek is jelentek meg a szemében. Ha jól emlékszem, ilyenkor megsajnáltam és javulást ígértem. Ám akkoriban még győzött a szülői majomszeretetből fakadó pernahajderség, és tanítóm mindvégig élvezhette sziszifuszi munkáját. Az két esztendő múltán lezárult, miután Nagy Ferenc befejezte jogászi tanulmányait és hazatért Borsodba. Ott hamarosan városi tisztviselőséget vállalt Miskolcon. Én őt 1915-ben már mint tekintélyes főjegyzőt látogattam meg.

Országosan ismert személyiséggé akkor lett igrici Nagy Ferenc, amikor a háború végeztével, 1918 őszén kinevezték a Károlyi-kormány közélelmezési miniszterévé. Előzetesen ugyanis ő lett Miskolc polgármestere, ottani kiváló élelmezési intézkedései alapján. Amikor olvasható lett a lapokban, hogy volt nevelőmből vezető státusférfiú lett, a szüleim összesúgtak-búgtak. Merthogy az ilyen kézenfekvő alkalmat kihasználatlanul hagyni — szerintük — balgaság lett volna. Én kisfizetésű zenetanárka voltam a fővárosi felső zenetanfolyamon, de szüleim szerint sokkal többre érdemes. Nos, erre jó a — protekció! Keressem fel — utasítottak — volt nevelőmet, a minisztert, és kérjek tőle valami szépet és kiadósat. Nagy nehezen fel is kutattam — akkor már *pertu*-barátomat, valamelyik Duna-parti obskúrus házban, amely ideiglenesen a hirtelen született „Közélelmezési Minisztérium" helyiségeinek szolgált. Nagy Feri láthatóan tele volt gondokkal — nem is csekélyekkel —, de igyekezett megőrizni miniszteri méltóságát. Megígérte, hogy óhajom szerint fog eljárni a legközelebbi minisztertanácson.

Eredmény: meghívás a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumba, magához a miniszterhez. *Lovászi* Márton teljes atlétai robusztusságában és sza-

lonruhában, soron kívül fogadott. Amikor arról tárgyaltunk, mi légyen az én kineveztetésem tartalma, valami „olyasmiben" állapodtunk meg, hogy ott, a minisztériumban leszek az országos zeneügyek főelőadója. Tőle kijövet — oh, rossz, nagyon rossz ómen! — a várakozó főpapok, pedagógusok és egyéb aggódók között *Reinitz* Bélát pillantottam meg. Tehát ő is — gondoltam, és hidegen vetettem oda néki a fölényesre tervezett „szervusz"-t.

Akkoriban is gyorsan forgott a történelem kereke. Lovászit hamarosan *Kunfi* Zsigmond váltotta fel a miniszteri poszton. Kunfinak testi-lelki pajtása volt Reinitz. Utóbbi került persze abba az állásba, amelyről én és Lovászi tárgyaltunk. Nagy Ferenc pedig letűnt a szerencsecsillagával együtt. (Hogy az élelmezési képesség hogyan függ össze a személyes élelmességgel, arról most nem szólok.)

Családom akkor csalódottan gondolt a hűtlen Fortunára. Holott épp ellenkezően: az a hölgy, látszólagos kegyetlenségével, a javamról gondoskodott. Mert ha nem Reinitznek, hanem énnekem sikerül oda bejutnom, az áhított állásba, nem ő, hanem én kerülök börtönbe egy évvel később.

*

1946-ban még működött a Kisfaludy Társaság, s egy ismeretség révén abban az illúzióban ringathattam magam, hogy tagja leszek a Társaságnak.

Közlekedtünk ugyanis — én és feleségem — az alattunk levő lakásban élő idős, művelt erdélyi dámával, *Réz* Margittal. Ő már régebben elvált volt Kispál nevű férjétől, egy időben tagja volt a dimlomáciai testületnek, sok érdekeset tudott mesélni párizsi és egyéb élményeiről, és hát kölcsönös rokonszenv fejlődött köztünk. Nála ismerkedtem meg *Voinovich* Gézával, a Kisfaludy Társaság akkori — és utolsó — vezetőjével. Főtitkárja volt az Akadémiának, ő vitte keresztül a többi között Szabolcsi Bence tagságát, a Társaságban pedig elnöki tisztet viselt. Hogy mindez végső órákban történik s az őszi levelek lehullani készülnek, akkor kevesen tudhatták. Én minden esetre vérszemet kaptam és átadtam egy tanulmányomat Réz Margitnak, abban a reményben, hogy azt felolvashatom valamelyik társasági ülésen, majd a siker hatására taggá lehetek. Tanulmányom lélektani elmefuttatás volt a művészetről, Adler „Individualpsychologie"-ja alapján. Réz Margittól Voinovichhoz került a kézirat, s a nyomatékos ajánlat annál is inkább lehetett hatásos, mivel az idős férfiú udvarolt az idős dámának, özvegy létére nőül óhajtotta venni. A házasságból nem lett semmi, de a bensőséges barátság mindvégig fönnmaradt.

Kitűzték a felolvasás dátumát, én lelkesen drukkolva megjelentem, s csak a helyszínen tudtam meg, hogy vendég a Társaságban személyesen nem működhet közre; tanulmányomat *Rédey* Tivadar titkár fogja előadni. Meglehetősen megrökönyödve tapasztaltam, hogy komoly mondataim a titkár ajkain úgy szóltak, mintha valami kedélyes édességhirdetést olvasott volna fel. Az ülés egyébként zsúfolt volt, jelen volt a litterátorok közt *Füst* Milán is, és láthatóan bosszankodott a félórás unalom közben. Totálisan elmaradt a siker. Egyetlen tenyér sem szánta rá magát tapsra, az elnök gyorsan tért át a műsor következő pontjára, és én ott főttem keserű levemben. Nesze neked Kisfaludy-tagság!

Ülés után következett csak a haddelhadd. Füst Milán — régi barátom — leszedte rólam a még fönnmaradt kevés bőrt is. Leszidott és kijelentette: aljasság időt rabolni az ilyen otromba marhasággal. Voinovich pedig a további

találkozásaink során soha egyetlen szót sem ejtett az incidensről. Ő megtette, amit lehetett, Réz Margit kedvéért; a többi már a Moira dolga.

*

1918-ban, mint a magyar történelemből köztudott, nagyon megszaporodott a politikai baloldal felé tájékozódók száma. A szociáldemokrata pártirodák kilincsét egymásnak adogatták át arrafelé sohasem járt egyének tömegesen. (Annál kevésbé tették ezt 1919 őszétől kezdve!) Valahogy én is oda sodródtam és egy szép napon arra ébredtem, hogy tagja vagyok a MIMOSZ-nak, vagyis a Munkások Irodalmi és Művészeti Szövetségének. De nem ezért a puszta és érdektelen tényért koptatom az írógép betűit. Két följegyezni való tapasztalat indít erre.

Az egyik, hogy miután befogadtak maguk közé, a szocdem. intézmény zenekedvelői ki is akarták használni egy igazi szakmuzsikus képességeit. Ezért aztán több alkalommal zongorához ültettek, és főként a leányok késztettek gyakorlati zenélésre. *Táncmuzsikát* kértek, valamint lehetőleg a városligeti és a Zerkowitz-féle kuplé-állagot. Amennyire tudtam, igyekeztem tetszésük szerint járni el. Ízlésfejlesztésre nem voltak alkalmasak a zavaros idők.

A másik, hogy a vezetőség fölkért, vennék részt az üléseiken, és adnék tanácsot bizonyos magasabb zenei kérdésekben. Ilyesmire nagyon ritkán került sor. Viszont alkalmam nyílt betekinteni az akkori szocialista művészetpártolók és költők gondolkozásába. A Szövetség vezetői közt ugyanis jónéhány „proletár" poéta is helyet foglalt (a nevekre most már nem emlékszem, de az kevéssé fontos). Azt hangoztatták, hogy miután az idők szele az ő irányzatuknak vált kedvezővé, mindenütt *őnekik* kellene a prímszólamot fújni; fölháborodottan és ismételten hangoztatták, mekkora igazságtalanság, hogy nem ők lettek az irodalmi élet hivatalos vezérei.

A proletárdiktatúra idején pedig csak fokozódott ez az elégedetlenség. Feledhetetlen, milyen szidalmakkal illették a Kommün vezetőségét. Fölháborodásuk akkor emelkedett a tetőfokra, amikor *Lukács* Györgyöt kinevezték népbiztoshelyettessé a Közoktatási Minisztériumba. „Ez a kapitalista bankigazgató-fi, soha egyetlen ujját sem mozgatta a mi céljaink érdekében, most mindnyájunkat megelőzve, diktátora lett a szocialista kultúrának!". Ilyet és hasonlókat hangoztattak fenyegető modorban.

*

Az 1910-es évek elején még silány helyzetben volt zenei szövegfordításunk ügye. Botrányosnak nevezhető fordítások éktelenkedtek az operai és oratóriumi előadásokon. Később Kodály „fordítási nyelvnek" bélyegezte az egész modort, ahogyan odáig és akkoriban — akár az eredeti magyar — szövegüket kezelték a zeneszerzőink. De szabály volt, hogy hazai pódiumon csakis anyanyelvi szöveg szerepelhet, idegen nyelven csak külföldi énekesnek engedélyezték a danolást. Zeneakadémiánk persze elöl járt a hazafias fronton. Énekes növendékeink az akadémiai hangversenyeken kizárólag magyar nyelvű szöveget használhattak. Mivel pedig Liszt dalai francia vagy német versekre készültek, a nagy német dalköltők pedig a maguk nemzeti szellemében fogantatták ihletüket, volt mit lefordíttatni magyarra. 1912—16 táján én voltam az Intézet hivatalos szövegfordítója. Nem azért említem, hogy sokoldalúságomat fitogtassam. Igen gyönge volt és maradt a fordítói vénám, nem is tudom, hogyan estem belé abba a kényelmetlen és kellemetlen foglalkozásba.

Tény azonban, hogy időnként meg kellett jelennem az irodában, ahol is a zsörtölődő Harris úr — mint Moravcsik titkár jobb keze — rövid, parancsízű utasítás kíséretében kezembe adta a sorra kerülő, fordítást igénylő dalok hangjegyét. Ezekbe kellett bevezetni, az eredeti szöveg alá vagy fölé, a magyar párhuzamot.

Egy alkalommal meglepő föladattal szaporította dolgomat Harris úr. Splényi báró özvegye, az egykori világhírű díva, *Pálmay* Ilka fordult az Intézethez néhány német dal lefordíttatásáért. A dalok szövege sablonosan gyönge német klapancia volt — valami arisztokrata műkedvelő tollából —, a zene pedig szintén szokványos, afféle „hatásos" kuplészerűség. Valahogy lefordítottam a szövegeket és a színművésznő kérésére megjelentem a lakásán, hogy személyesen adjam át „munkálatomat". Pálmay Ilka akkor már nagyonis túl volt a nőiesség virágkorán, de mindazonáltal kedves mosollyal és nagyon komótos, színes virágos neglizsében fogadott. Egész modora félre nem érthetően tükrözte a készséget, hogy nékem, csinos fiatalembernek, „természetben" mérje ki a fordításért járó honoráriumot. Én azonban nem éreztem hajlamot a „kegyeleti" szexualitásra. (Rákosi Jenő mondta egyszer a hasonló helyzetben csődöt mondott ifjú újságírónak: „az ilyesmire nem szerelemből, hanem kegyeletből vállalkozik az ember!") Jól emlékszem a szavaimra, amikor őméltósága a fizetség kérdésére tért. „Nekem az a legszebb honoráriumom, hogy szolgálatára lehettem Pálmay Ilkának, a nagy színművésznőnek!"

A díva ezúttal is jól játszott, de mosolya mögött föl volt fedezhető az a bizonyos lenéző árnyalat, amivel életművészek a gyakorlatiatlan, ügyetlen, kétbalkezes egyéneket illetik.

*

Századunk első két évtizedében egy ma már teljesen feledésbe ment együttes is működött, a „Tanári Zenekar", *Hubay*, illetve *Popper* vezényletével. Vonós hangszereit a Zeneakadémia tanárai és tanárképzős növendékei, fúvós hangszereit részint tanárok, részint az Operaház egyéb tagjai kezelték. Jól előhaladó ütőhangszeres növendékek és zeneszerzési hallgatók kerültek a dobok mellé. Én *Szerémi* Gusztáv („a vonós harsona") mellett vállaltam a második brácsás föladatát. Egy ízben azonban hirtelen kiesett a nagydobos (talán beteg lett?) és Hubay felkért, vállalnám — mint végzős zeneszerzési hallgató — kivételesen a helyettesítést. Ez alól nehéz lett volna kibújni.

Történetesen *Berlioz* „Fantasztikus szimfóniá"-ja volt soron. Abban meglehetősen fontos szólamot kapott a *gran cassa*, amit ezúttal reám bíztak. A próbákon elég tisztességesen bírtam az iramot, nem volt semmi baj. De az előadás alkalmával, nem tudom miért, valahogy elfogott a lámpaláz, és éppen egy kényes, fontos fortisszimó előtt. Úgy emlékszem, a nagy beütés előtt kb. 150 ütemnyit kellett kiszámlálnom, hogy pontosan sózzak bele hatalmas tárgyamba. S mit tesz isten? Egyszerre csak észre vettem, hogy „elszámoltam magam", kijöttem a konceptusból, nem tudom, hol tartunk ... Kiütött rajtam az izgalmi verejték, és gondoltam: „lesz, ami lesz" ... Mikor már nagyon sok idő telt el, úgy véltem, körülbelül ott tarthatunk, ahol az én bevágásom következik.

Vakmerően, halálra szántan bele csaptam a behemót hangszerbe. Hát pechemre éppen generálpauza — teljes, általános szünet — beálltakor sikerült pótolnom az elmulasztott bevágást. Hubay kétségbeesetten szegezte felém csendre intő szemeit. Első percussion-föllépésem lett az utolsó is.

VIKÁR SANDOR:

SZABOLCS-SZATMÁR MEGYE ZENEI ÉLETE

Az emlékezés napjait éljük. Visszatekintünk az elmúlt idők alatt történtekre, küzdelmekre, elért eredményekre, mert csak így tudjuk felmérni, összehasonlítani a történelem választóvize által elhatárolt régi és új társadalom különbségét, értékét, eredményeit, s mindezeket rögzíteni a jövő számára.

Nem könnyű feladat a közelmúlt és a ma zenéjéről írni, hiszen valamennyien részesei vagyunk e kornak, tevőleges résztvevői és irányítói az eseményeknek. A nagy történelmi eseményekkel természetszerűleg együtt jár a művészetek arculatának, intézményeinek, társadalmi helyzetének és elrendeződésének a megváltozása is. Mik azok a változások, eredmények, melyek a valamikor „sötét Szabolcsban" új fényt, új világosságot gyújtottak a művészetek, közelebb a zene területén? Az alábbi írás csak igénytelen próbálkozás összefoglalni azt a fejlődést, amely kétségtelenül óriási eredményeket hozott, amelyekre hivatkozva mondotta Kádár János a megyében tett látogatása alkalmával: „Nem mostoha gyerek többé az országban a megyék között Szabolcs-Szatmár. Régen elmúlt már a sajnálni való szegény rokonság ideje". Ha ez a kijelentés nem is a zenére tétetett, kétségtelen, hogy a zeneművészet eredményeire is érvényes. De lássuk csak az egyes reszortokat!

ZENEISKOLA

Ha a zenei fejlődés alapját és kiinduló pontját keressük — bármennyire kényelmetlennek és szerénytelenségnek látszik is részemről — pillantásunkat elsősorban a zeneiskolára kell irányítani. Kényelmetlen e sorok írójának erről írni azért, mert a zeneiskola megszervezése, alapítása után 35 évig vezette az intézményt, s ezen intézményen keresztül próbált eleget tenni nagy tanára, Kodály Zoltán útra bocsátó szavainak: „Menjenek vidékre, ott van szükség a jó muzsikusokra!" Megfogadtuk a Tanár Úr szavát, Viski János, akivel együtt végeztük a zeneszerzést, hazament Erdélybe s onnan került föl később a Zeneakadémiára, én pedig eljöttem Nyíregyházára. A tanítónőképzőn és énekkarán keresztül a Bartók- és Kodály-kórusok, a korszerű énektanítás módszere került bele a megye zenei vérkeringésébe, a zeneiskolán keresztül a hangszeres zenetanítás s ennek eredménye: a kamarazene fellendülése és a zenekar megszervezése lett a kézzel fogható eredmény.

A háború után rendkívüli mértékben megnőtt a hangszertanulási igény, hiszen ennek köszönhető a zeneiskolai hálózat nagymérvű bővülése. 1939-től 1950-ig a zeneiskola egyesületi iskola volt. 1950-ben átvette a város, 1951-ben pedig az állam, s ettől kezdve indulhatott meg minden tanszakon, így a fúvós tanszakokon is a rendszeres tanítás. Ennek eredménye pedig a fúvószenekar

felállítása s a városi szalonzenekar szimfonikussá válása lett. A zeneiskolában folyó eredményes tanításról tesz bizonyságot az, hogy mostani tanárainak fele már mint volt egykori tanítvány tért vissza tanítani. De nagy számmal akadnak Zeneakadémiát végzett művésztanárok is, mint pl. Gyermán István (hegedű), Nemes Ferenc (fagott), Zongor Árpád (oboa), Bence Judit, a gráci operaház magánénekese, Belohorszky Sári, a drezdai operaház magánénekese, Budai Lívia, a budapesti operaház magánénekese stb.

A nyíregyházi zeneiskola sohasem fordult befelé, mindig igyekezett kisugárzó hatását a környező vidékkel is éreztetni. Így az 1959—60-as évben megszervezte két fiók-iskoláját, Kisvárdán 80 növendékkel és Mátészalkán 60 növendékkel. Ez a növendéklétszám a következő években mindig százon felül volt, a nyíregyházi anyaiskoláé pedig 800—900 fölött. A fiók-zeneiskoláknál korán felmerült az igény, hogy önállóak legyenek. Ez érthető is, hiszen a megyében csak egy állami zeneiskola volt, a nyíregyházi. Az 1965/66 tanévben Kisvárda már önállóvá vált, az 1966/67 tanévben pedig Mátészalka is önállósult. Mindkét helyiség várossá fejlődött, így jogos is volt az igényük az önálló zeneiskolára. Azért Nyíregyháza sem maradt fiókiskola nélkül. Az 1967/68 tanévben Tiszavasváriban szerveztek fiókiskolát 93 növendékkel, és Ibrányban kihelyezett tagozatot 75 növendékkel. Ezek a fiókiskolák jelenleg is megvannak. Máshová tartozásuk (Újfehértó!) kérdéséről rövidesen dönteni fognak.

Néhány adat a megye 4 önálló zeneiskolájáról: *Mátészalkán* a tanulók létszáma a fehérgyarmati fiókiskolával és a nagyecsedi és nyírbátori kihelyezett tagozattal együtt 437 növendék. A tanárok létszáma 17, ebből utazó tanár 3. A zeneiskola keretei között működik egy növendék vonós és úttörő fúvószenekar.

A következő évben a nyírbátori tagozat önálló zeneiskolává fejlődik, hiszen Nyírbátor már városi rangot kapott, s ott rendezik meg a már országosan ismert nyírbátori zenei napokat. Illő, hogy önálló iskolája legyen.

Kisvárdán a tanulók létszáma 284 fő. Fiókiskolája nincsen. Tanári létszáma 10, ebből 2 utazó tanár. Az iskola névadójául Weiner Leó zeneszerző nevét választották és ennek kapcsán közeli barátság alakult ki az elhunyt zeneszerző unokahúgával: Weiner (Vermes Ica) művésznővel és a Zeneműkiadó Vállalat „Weiner" brigádjával.

Kisvárda is várossá fejlődött s az új városnak zenei magja, éltető kovásza a zeneiskola. Több tanári és növendékhangversenyt tartanak s a város zenei együtteseit (énekkar, zenekar) a zeneiskola tanára, illetve igazgatója vezeti.

Újfehértón a tanulók létszáma 175 fő. Nyolc tanár látja el a tanítást, de ebből 7 utazó tanár. Fiókiskolája még nincs. Az iskola keretén belül úttörő fúvószenekar működik.

A nyíregyházi zeneiskoláról alább és külön lesz szó!

Nem kis gondot jelentett és jelent most is a fiók-zeneiskolák tanárral való ellátása. Mindkét fiókiskolánkban utazó tanárok látják el a tanítást, kivéve Tiszavasvárit, ahol a rézfúvók tanítását helyben lakó tanár látja el. Az utazó tanárok egy részének sikerült lakást venni itt Nyíregyházán (garzon lakások), s így lényegesen kevesebb lett a bejáró tanárok száma. Még így is 11 utazó tanár látja el a tanítást Nyíregyházán és fiókiskoláiban. Vidéken a helyzet természetesen rosszabb.

Miniszteri rendelet jelent meg (20.279/1966. III.), hogy a hangszeres zeneoktatás színvonalának javítása és egyesítése céljából az ének-zenei általános iskolákban és gimnáziumokban folyó hangszeres zeneoktatást át kell adni az

állami zeneiskoláknak. Ennek megfelelően 1967. július 1. hatállyal valamennyi ének-zenei általános iskolában működő hangszeres zenét oktató kinevezett tanárt az állami zeneiskolák állományába kell áthelyezni. Ekkor nyíltak meg az ének-zenetagozatos iskolák székhelyein a fiók-zeneiskolák és kihelyezett tagozatok. A mátészalkai zeneiskolánál a fehérgyarmati, nagyecsedi és nyírbátori fiókiskolák szerveződtek meg, Újfehértón pedig önálló zeneiskolát szervezett a megyei tanács, hogy az itt már előzőleg felállított ének-zene tagozatú általános iskolának legyen hangszert tanító zeneiskolája. Így a hangszeroktatás teljesen a zeneiskolák kezébe került, s az egységes magas nívóra emelésnek csak egy akadálya volt és van, a nagy tanárhiány. A fiókiskolák és kihelyezett tagozatok hangszeroktatását éppen ezért gyakran kell nem okleveles tanárokkal ellátni.

Az ének-zene tagozatú általános iskolák középfokon való folytatását szolgálja a helyben létrehozott Vasvári Pál Gimnázium ének-zene tagozatú osztálya, s így az elkezdett alapnak van folytatása. Szükség is van erre, mert az itteni Bessenyei György Tanárképző Főiskola ének-zene tanszakának, valamint a tanítóképző és óvónőképző tagozatának nagyon is szüksége van jó zenei alapműveltséget szerzett növendékekre. Természetesen mind az ének-zenei általános iskoláknak, mind az ének-zene tagozatú gimnáziumnak növendékeit a zeneiskola látja el hangszeroktatással.

Azt gondolhatnánk, hogy idők folyamán csökkent a hangszertanulási igény. Egyáltalán nem! Az 1967/68 tanévben 977 növendék íratkozott be a nyíregyházi zeneiskolába. Ez volt a maximum. Az 1975/76 tanévben is 904 helybeli növendéke van a nyíregyházi zeneiskolának, s 172 növendéke a fiókiskolának és kihelyezett tagozatnak (Tiszavasvári, Ibrány). Összesen 1076 növendékről kell gondoskodni. Ez bizony nem kis dolog, hiszen tanár- és tanteremhiány van, s nehezíti a mindennapi gondokat. 40 tanára van a zeneiskolának, fiatalok és jórészben férjes asszonyok. Sok gondot jelent a gyermekek gondozása miatt kiesett órák helyettesítése, pótlása.

A nagy létszám és a megnövekedett túlórák miatt vélhetnők, nem jut ideje a tanároknak az iskolán kívüli munkára, az önképzésre, társadalmi munkára. Jut idő arra is! Évenként 14—15 nyilvános növendékhangversenyt tartanak, öt reprezentatív tanári hangversenyt, a helybeli szimfonikus zenekarban 13 fő játszik, részt vesznek a zeneiskolai tanárok szekszárdi országos szintű zongoraversenyein, s nem is eredmény nélkül. (Fesztóry Ágnes tanárnő kétszer nyert díjat!) Ebben az évben a Mátészalkán rendezett megyei kamarazenei fesztiválon 12 kamarazenei csoport vett részt az itteni iskolából kimagasló eredménnyel. Megyei zongoraversenyeket rendeznek a növendékek részére, hol a megyei tanács értékes díjakat, pénzjutalmat oszt ki a díjnyerteseknek. Részt vesznek az Országos Filharmónia ifjúsági hangversenybérletsorozatának előadásain mint szólisták, zongorakísérők. Részt vesznek iskolák, intézmények előadásain, mint közreműködők. Kezdettől fogva részt vesznek a kaposvári országos zeneiskolai kamarazenei fesztiválokon, a komlói magánénekversenyeken, melynek vándordíját már több alkalommal elnyerték. Jó helyezést értek el a Vácon rendezett országos gitárversenyen.

A zeneiskola éppen ezen kisugárzó hatásánál fogva képezte alapját és folytatja továbbra is tevékenységét a zene terjesztésének, megszerettetésének munkájában. Az 50-es, 60-as években még csak egymaga végezte ezt a munkát, azóta már a főiskolák, a hivatásos ének- és zenekar, az iskolák, a városi és megyei művelődési központok, az énekkarok is végzik ezt a zenei közmű-

velődési munkát, s így a teher most már megoszlik s az eredmény is nagyobb lesz. Egy látogató a zeneiskola emlékkönyvében úgy jellemezte a zeneiskolát, hogy az „az ismeretterjesztés fellegvára". Úgy is van! Stílusokról, korokról, zeneszerzőkről, műformákról előadás-sorozatokat rendeztünk, ahol élő zenével mutattuk be a közreműködő tanárokkal az ismertetendő műveket. Még a zenekar vidéki hangversenyeit is összekapcsoltuk zenei ismeretterjesztéssel. (Mindezekről bővebben „Ez történt 30 év alatt" c. könyvem számol be.)

A nyíregyházi zeneiskola hangszerellátottsága igen jónak mondható. Az utóbbi évek alatt több zongorát, pianínót, zenekari hangszereket, főleg fúvós hangszereket vásároltak és cseréltek ki. Kevésbé megoldott — s ez országos gond! — a hangszerek javításának, karbantartásának kérdése. Zongorahangolót Debrecenből kell hozatni. A fúvós hangszereket csak Budapesten lehet javíttatni s maga a szállítás sem egyszerű. A jó felszerelés mellett is van egy nagy hiányosság, s ez a megfelelő hangversenyterem hiánya. A növendékhangversenyeket a TIT előadótermében tartja az iskola, de ennek a befogadó képessége is kicsi. A nagyobb rendezvényeket, tanári hangversenyeket a Megyei Művelődési Központ hangversenytermében tartják, de ez pénzbe kerül. Nincsen helye a növendékzenekarok (fúvós, úttörő zenekar!) próbáinak sem.

Részben a tanteremhiány, részben a nagy távolság miatt több helyen, több iskolában folyik a zenetanítás, mint pl. a Tanárképző Főiskola gyakorló iskolai részében, az ének-zene tagozatú általános iskolában és gimnáziumban. Ez a megoldás nemcsak a tanteremhiányt enyhíti — hiszen 17 tanterem és 4 alagsori helyiség közel sem volna elég a 900-on felüli növendéklétszámnak —, hanem a növendékeknek kedvező, a nagy távolság kiküszöbölésével.

Meg van szervezve a növendékeknek kottákkal való ellátása is. A könyvterjesztő nagyobb mennyiségű hangszeriskolát és darabgyűjteményt tárol az egyik alagsori helyiségben, ahonnan a szükséges tananyagot bármikor beszerezhetik mind a növendékek, mind a tanárok.

A zeneiskolában az államosításig (1951) csak zongora, hegedű, magánének tanszak és zeneóvoda működött. Fúvós hangszerei az iskolának nem voltak. Honnan is lettek volna, amikor a létfenntartás gondjaival küzdött minden nap. Csak nagyon lassan és sok nehézség árán sikerült megalapozni a fúvós tanszakot, sikerült beszerezni a legszükségesebb hangszereket. Mihelyt megvoltak a fa- és rézfúvó hangszerek, megindult a kamarazene kultusza. 1958 tavaszán Cegléden volt az első ifjúsági kamarazenei fesztivál, melyen a nyíregyházi zeneiskola kitűnt fúvós együtteseivel. Ezután már minden évben másmás város rendezte az ifjúsági kamarazenei fesztivált, míg 1963 tavaszán Nyíregyháza fogadta az akkor már megépült, új épületében a VI. országos ifjúsági kamarazenei fesztivált. Az utolsó (12-ik) Budapesten volt, 1970. április 7—8—9-én. A nyíregyházi zeneiskola mindegyiken részt vett, s csoportjaival, különösen a fúvósokkal mindig kiemelkedően jól szerepelt.

Szorosan összefügg a zeneiskola fúvós tanszakainak kiépülésével a szimfonikus zenekar fejlődése. Úgy alakult át a kezdeti szalonzenekari együttes szimfonikus zenekarrá, ahogy a szükséges hangszerek beszereztettek, s voltak tanárok és növendékek, akik a zenekarban használták. A helyi Néplap így ír az iskoláról és a zenekarról: „Nyíregyháza közönsége jól ismeri és szereti a zeneiskolát, hiszen nincs olyan nagyobb ünnepség, ahol néhány zeneiskolai tanár, növendék, vagy a főleg zeneiskolai növendékekből, tanárokból álló József Attila-Zenekar föl ne lépjen".

1952. december 16-án a megyei rádió megkezdte napi egyórás adását.

Zenei műsorának szerkesztését a zeneiskola igazgatójára bízták. A helyi stúdió vezetőjének kívánságára egy kis szalonzenekart szervezett a kultúrotthon zenekarából, mely élő zenei műsorral látta el a helyi adásokat hetente egyszer, 20 perces felvétellel. Ez a kis szalonzenekar 16 főből állt és éppen elfért a stúdió zenetermében, ahol a próbák és felvételek történtek. A zenekar tagjai némi kis tiszteletdíjat is kaptak, de nem sokáig működtek, mert anyagiak hiányában beszüntették működésüket. Utolsó fellépésük 1954. február 5-én volt. Azóta hanglemezről ad műsort a helyi rádió, s néha egy-egy nevezetesebb hangverseny szólistáját szólaltatja meg adásában. Egyébként a megye politikai és gazdasági életéről számol be, nem profilja a zene.

A zeneiskola 25 éves jubileuma 1964-ben volt, amikor a párt, a minisztérium, a tanácsok, intézmények, iskolák képviseltették magukat a június 12-én tartott ünnepélyen. Az ilyen megemlékezést, jubileumot mindig 50—60 hangverseny, közreműködés, ismeretterjesztő előadás tett emlékezetessé, s a közönség részére hasznossá.

A nagy zeneköltőkről való megemlékezések idején átfogó ünnepi hangverseny- és előadás-sorozatot rendezett a zeneiskola. 1956-ban a Bartók-ünnepség, vagy 1957-ben a Kodály-ünnepség alkalmával. Ilyen előadásokat, hangversenyeket rendezett a zeneiskola Nyíregyházán kívül Csengerben, Baktalórántházán, Fehérgyarmaton, Mátészalkán, Nyírbátorban, Vásárosnaményben, Tiszalökön s a Békés megyei zenei héten Békéscsabán és Gyulán, ahova meghívták vendégszerepelni.

ISMERETTERJESZTÉS

Említettük már a zeneiskola ismeretterjesztő tevékenységét. Természetesen ez csak egyik része a TIT művészeti szakosztály munkájának. A szakosztály munkájában a zene mellett fontos helyet foglal el a környezeti esztétika, a lakáskultúra, a vizuális művészet. Néha úgy látszik, mintha a zenei ismeretterjesztés iránti érdeklődés visszaesett volna. De ez csak látszat. Mert a Filharmónia ifjúsági koncertjei, a zeneiskola hangversenyei mind bevezetéssel, magyarázattal, ismeretterjesztéssel vannak egybekötve. Ezek nem szerepelnek a TIT kimutatásában. Az elmúlt évben (1975) a TIT rendezésében 47 előadás hangzott el zenei téren, 1760 hallgatóval. Ebből a szokványos formában tartott előadás 43 volt 1628 fővel. Egyéb formában tartott előadás (kerekasztal-beszélgetés, konzultáció stb.) 4 volt, 132 hallgatóval. Fizikai dolgozók részére tartott zenei előadás 24 volt, 765 hallgatóval. Ebből ipari munkások részére tartott előadás 15 volt, 435 hallgatóval, mezőgazdasági munkások részére 9 zenei előadás hangzott el (faluhelyen) 330 fő hallgatóval. Alkalmazottak részére 2 előadást tartottak 47 hallgatóval. Értelmiségiek részére 14 zenei előadás hangzott el 398 fő hallgatóval. Tanulók részére 4 előadást tartottak 320 fő előtt. Vegyes hallgatóság előtt 3 zenei előadás hangzott el 230 hallgató előtt. Hogy az összes művészeti jellegű (tehát nemcsak zenei!) előadások arányát a zenéhez képest érzékeltessem, íme: az összes művészeti jellegű előadások száma 357, hallgatóinak száma 26 123 fő.

A zenei ismeretterjesztés fontosságát nem kell hangsúlyozni. A zene megértésére, élvezésére, megszerettetésére tanítani kell az embereket. Ezt indokolja a napjainkban egyre inkább előtérbe kerülő közművelődés, a nagy tömegek művelődésének ügye, az egyre növekvő szabad idő kulturált felhasználása, eltöltése. A nehéz és fárasztó napi munka után nem kétséges, hogy a zene, mint a kikapcsolódás és pihenés legkönnyebben hozzáférhető eszköze és

alkalma, egyike a legfontosabb szórakoztató lehetőségeknek, mely után egyre inkább jogos igények jelentkeznek. De a zene nemcsak szórakoztat, hanem nevel, ízlést és lelket formál. Hogy ezt tehesse, arra tanítani kell az embereket. Különösen ott van létjogosultsága és fontossága ezen ismeretterjesztő munkának, ahol — mint a szakmunkásképző intézetekben — teljesen megszakadt még az a kevés kapcsolat is, ami az általános iskolában az énekhez, zenéhez kötötte a növendéket. A szakmunkásképző intézetek zenei ellátása még sok fehér foltot mutat. Nehéz a megközelítésük, s ha a vezetőség is közömbös a zenével szemben, szinte lehetetlen eredményt elérni. De van már sikeres kezdeményezés e téren is. Mátészalkán a 138. sz. Szakmunkásképző Intézetben az Országos Filharmónia és a nyíregyházi szimfonikus zenekar több sikeres, az érdeklődést felkeltő ifjúsági hangversenyt rendezett, természetesen kiváló előadók konferálásával (Antal Imre, Kertész Lajos, Juhász Előd stb.). A nyíregyházi 107. sz. Szakmunkásképző Intézet szép, új, hatalmas és jó akusztikájú aulája predesztinálva van ilyen hangversenyek tartására. Reprezentatív rádiófelvétel is volt már ezen a helyen. Persze ez még csak a kezdet. A többi még fehér folt és megmunkálásra vár.

Nehéz bevinni a gyárakba, üzemekbe az ismeretterjesztést, különösen a zenei ismeretterjesztést, hiszen ezt még a vezetőség sem tartja a legtöbb helyen fontosnak és szívügyének. Már pedig Nyíregyházán és a megyében egyre több gyárral és üzemmel kell számolni.

Nagyon hasznos és eredményes ismeretterjesztő kezdeményezés született a Városi Művelődési Központban. Brigádvetélkedőt hirdettek az üzemek és gyárak brigádjai részére, „Igaz ez a szép?" cím alatt (Váci Mihály verse). Mi volt ennek a vetélkedőnek célja? Szervezeti keretet és tartalmi irányítást, valamint segítséget adni a szocialista brigádok vállalásainak teljesítéséhez, művelődési programot biztosítani a munkásművelődés ügyének. Gazdasági, poltikai és kulturális életünk legfontosabb kérdéseire irányítani a figyelmet, elősegíteni az ezekben való tájékozódást.

Miben és hogyan szolgálta ez a vetélkedő a zenei ismeretterjesztés ügyét? Úgy, hogy fel kellett ismerni hallás után zeneműveket (operarészletek, ciklikus művek stb.), s el kellett mondani a szerzőről és műről tanult tudnivalókat. Ezekre pedig felkészültek lemezhallgatás (magnóhallgatás), előadás-hallgatás által. Természetesen éppen így készültek föl a gazdasági és politikai, valamint irodalmi kérdésekre is előadások és olvasás, színház- és képtárlátogatás által. Az első díj 10 000 Ft volt, de a döntőbe jutottak valamennyien kaptak a helyezésüknek megfelelő pénz- és tárgyjutalmat, melyet a tanács valamint az üzemek ajánlottak föl. A vetélkedő már az 1974/75. évben elkezdődött, s az idén folytatódott, és rendszeressé válik minden évben. Hogy eredményes volt a kezdeményezés, azt az mutatja, hogy az 1975/76-os évben 240 brigád vett részt az elődöntőn, majd középdöntőn és végül az ünnepélyes keretek között a színházban megtartott döntőn 10 brigád versenyzett egymással. Előnye ennek a vetélkedőnek abban van a munkásműveltséget illetően, hogy a felkészülés gondos, folyamatos, az egész évre kiterjedő volt. Maguk a vetélkedőn részt vett brigádtagok mondták, hogy nagyon sokat tanultak a felkészülés alatt, kulturális érdeklődésük, látókörük roppant kiszélesedett és megnőtt. A vetélkedő döntőjén szép bizonyságát hallottuk a munkásműveltségnek, a munkások közötti kulturális munka lehetőségeinek. Mert van lehetőség a munkásműveltség fejlesztésére, csak megfelelő módot kell találni rá. A jövő évi vetélkedő előkészítése máris megkezdődött s még nagyobb érdeklődésre

számít, hiszen az idei is mintegy 2500 főt mozgatott meg a felkészülésre való meghívással.

A zenei ismeretterjesztés egyik legfontosabb részét képezik az Országos Filharmónia ifjúsági hangversenysorozatai. Amilyen nehezen indult kezdetben, most már olyan olajozottan megy. Külön szerveznek hangversenyeket az általános iskoláknak s külön a középiskoláknak. Falvainkban, ahol kevesebb az iskola és a növendék, ott a kettő össze van vonva. Nyíregyházán már egy-egy középiskola egymaga, vagy egy másik középiskolával társulva köt le egy-egy hangversenyt. Az ifjúsági hangversenysorozatokból egy ciklust a nyíregyházi zeneiskola művésztanárainak ad át rendszeresen a Filharmónia, sőt igénybe veszi őket közreműködőként budapesti művészekkel egy műsorban is. Különösen sok ifjúsági hangversenyt ad a Szabolcsi Szimfonikus Zenekar, annak néha egy kisebb kamaraegyüttese. Ez a kisebb kamarazenei együttes egészen eredeti, komplex ismeretterjesztést vezetett be. Megtanulták Vivaldi: Négy évszak c. hegedűverseny darabjait. Kiosztottak a közönség között művészi reprodukciókat, képeket, melyek a négy évszakkal kapcsolatban voltak. A zenekar eljátszott egy-egy tételt a műből, s a hallgatók felmutatták azt a képet, amelyik szerintük a hallott zeneművet (tavasz, nyár, ősz és tél) ábrázolta. Aki eltalálta, tehát helyesen mutatta föl a képet, annak ajándékul könyvet adtak, vagy küldtek a Megyei Művelődési Központból. Így roppantul le tudták kötni a gyermekek, de még a felnőttek figyelmét is. A hangverseny szólóját a zeneiskola egyik hegedűtanára (Pálkövi Mária) játszotta. A kamarazenei együttessel egészen kicsiny falvakba, tanyákra is elmentek s nem eredménytelenül, mert mindenhol szívesen hallgatták meg őket. Ezeket az előadásokat „Falusi hangversenyeknek" nevezték el. Ilyen volt pl. 1971. április 4-én Tuzséron és Pátrohán, május 9-én Tiszavasváriban, május 23-án Újfehértón a Vörös Csillag Tsz-ben; május 30-án Pusztadoboson, majd Nyírmadán tartottak „falusi hangversenyt".

Az ismeretterjesztés szempontjából kiemelendő az a tény, hogy a hangversenyeken, vidéken még a felnőttek részére rendezett hangversenyeken is, kiváló előadók által műsorismertetést kaptak a hallgatók (mint pl. Fasang Árpád, Kertész Lajos, Antal Imre, Juhász Előd stb.). Ezeknek a következtes ifjúsági hangversenyeknek a gyümölcse az, hogy a felnőttek részére rendezett bérleti hangversenyek is telt ház előtt hangzanak el a színházban, sőt a Megyei Művelődési Központ hangversenytermében rendezett egyedi hangversenyek is telt házat vonzanak. A Megyei Könyvtár minden igényt kielégítő új és szép épületének előadótermében az Országos Filharmónia rendezte hangversenyeket rendszeresen ismertetik magnóról a hangverseny előtt pár nappal, amikor meghallgatják a műsort és a művek megértetését célzó ismeretterjesztő előadást.

A Megyei Művelődési Központ kebelében működik a Nyíregyházi Fúvósötös, részben zeneiskolai tanárokból, részben főiskolai hallgatókból áll. Havi 1000 Ft tiszteletdíjat kapnak összesen, s a Megyei Művelődési Központ rendezésében megtartott tanyai vasárnapokon zenei ismeretterjesztő munkát végeznek; a játszott műveket a fúvósötös tagjai ismertetik.

A zeneiskola művésztanárait Vásárosnamény és környéke hívja meg minden évben a beregi napok rendezvényeinek színesítésére, ismeretterjesztő hangversenyek tartására. Tanáraink szívesen és örömmel áldozzák fel a vasárnap délutánt és estét, hogy szolgálhassanak a vidéknek, a falunak. A ze-

neiskola lelkes gárdája kezdeményezte zenei ismeretterjesztés így fejlődött mind nagyobb tömegeket hódítva meg az értékes, komoly zenének.

TANÁRKÉPZŐ FŐISKOLA

Fontos szerepet tölt be a város és megye zenei fejlődésében a Bessenyei György Tanárképző Főiskola, ahol kiváló tanárok vezetése mellett, különböző szakokhoz kapcsolva — újabban egyes kiegészítő szakként is — az általános iskolai énektanárok, tanítók és óvónők képzése folyik.

Nyíregyházán már 1959 óta folyik felsőfokú pedagógusképzés, elsősorban a tanítói szakon. 1962-ben megindult a tanárképzés s azóta rendszeresen bocsát ki a főiskola az általános iskolák számára tanárokat.

Az ének-zene tanszék 1969-ben alakult meg 21 hallgatóval és két tanárral. Jelenleg háromféle szakpárosításban (magyar—ének, történelem—ének, orosz —ének) közel 100 énektanárjelölt hallgatója van a főiskolának, 16 kinevezett tanárral. A tanárok közül 5 végzett a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémián, a többi a főiskola kihelyezett tanárképző tagozatain szerzett hangszeres tanári oklevelet. A tanítóképző és óvónőképző ének- és zeneoktatását is ők látják el. Sok szállal kapcsolódnak a város és megye kulturális életébe, mint pl. ének- és zenekarvezetők, hangszeres szólisták, zongorakísérők stb. Három megye (Hajdú-Bihar, Borsod, Szabolcs-Szatmár) énektanárainak a szakmai továbbképzését is a főiskola énektanárai látják el (bemutató tanítás, szakmai viták, előadások stb.). Íme egy kis statisztika a végzett énektanárokról:

1973-ban nappali tagozaton oklevelet szerzett:
Magyar—ének—zene szakon 12 fő
Történelem—ének—zene szakon 4 fő
Levelező tagozaton:
Magyar—ének—zene szakon 1 fő
Orosz—ének—zene szakon 1 fő
Egy szakon, mint kiegészítő szakon (pl. mint okl. tanító!) szerzett énektanári oklevelet 10 fő
1974-ben nappali tagozaton oklevelet szerzett:
Magyar—ének—zene szakon 10 fő
Orosz—ének—zene szakon 2 fő
Történelem—ének—zene szakon 11 fő
Levelező tagozaton:
Magyar—ének—zene szakon 2 fő.
Egy szakon, mint kiegészítő szakon (pl. mint okl. tanító vagy óvónő) szerzett énektanári oklevelet 10 fő.
1975-ben némi visszaesés volt, mert nappali tagozaton 16 fő, levelező tagozaton 8 fő szerzett énektanári oklevelet.

A Főiskola elhelyezése, épületei, kollégiuma, könyvtára, tornacsarnoka stb. ideális környezetben, ideális tanítási és tanulási lehetőségeket nyújt. Nem rajtuk múlik, hogy a lehetőségek dacára nagy énektanárhiány van a megyében. Nyíregyházán és Kisvárdán 100%-os az ellátottság, de a megyében csak 30%. Sokan mennek más pályára s nem maradnak meg a kevés anyagi és erkölcsi megbecsülést jelentő pedagógus pályán.

A Bessenyei György Tanárképző Főiskola természetesen nemcsak az általános iskolai tanári ellátottságot biztosítja, hanem a város és a megye kulturális életében is számottevő jelentőséggel bír. Az énekszakos hallgatók szak-

dolgozata gyakran a megye népdalgyűjtésével, zenei emlékeivel foglalkozik. A főiskola maga is rendez tanáraival (zenetanáraival!), tehetséges növendékeivel nívós hangversenyeket saját hangversenytermeiben. Az Országos Filharmónia külön kamarazenebérleti hangversenyeket tart a főiskolán, melyre főiskolai hallgatók és városi hangverseny-látogatók is szívesen mennek. Sok olyan énekszakos tanárjelölt tanul a főiskolán, aki a szomszédos debreceni, vagy miskolci zeneművészeti szakiskolán tett érettségit s így egy-egy hangszerből magasabb gyakorlati képzettsége van. Ők vesznek részt a szimfonikus zenekarban, kamarazene-együttesekben, alkalmi közreműködésekben, ismeretterjesztő előadásokban. A hangverseny- és színházlátogató közönség egy része is a főiskolai hallgatókból kerül ki. Jelenlétük pozitív módon érezteti hatását a város kulturális életében.

A Tanárképző Főiskola énektanszékén működik a „Népzenei tudományos diákkör", ahol Dancs Lajos vezető tanár irányításával sok új anyagot (népdalt) gyűjtenek a hallgatók, valamint a múzeumban és levéltárban levő anyagoknak tematikus feldolgozását végzik. Ilyen és hasonló témákat dolgoznak fel, mint pl.: „Rákóczi-dallamok a Szabolcs-Szatmár megyei dolgozók emlékezetében", vagy „A népies műdalok hatása Szabolcs-Szatmár népdalaira", vagy „Szabolcs-Szatmár megye régi stílusú népballadái" stb. Figyelmet érdemel az egyik tanárjelölt gyűjtő munkája, aki a Nyíregyházán és környékén az 1753-as években ide telepedett szlovák anyanyelvű úgynevezett „tirpák" népcsoport lassan feledésbe merülő dalait gyűjtötte össze.

ZENE ÉS SZÍNHÁZ

A Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színháznak nincs állandó társulata. A Debreceni Csokonai Színház és a Déryné Színház rendszeresen, a miskolci, az egri, vagy valamelyik budapesti színház egy-egy alkalommal tart előadást. De igénybe veszi a színházat az Országos Filharmónia, az ORI és más rendező szervek is. Minket elsősorban most a zenei rendezvények érdekelnek. Elég változatos anyag van belőlük.

Operaelőadásokat a Debreceni Csokonai Színház operatársulata tart, évenként kb. 15 estén. A színház kezelésében levő szabadtéri színpadon is rendeznek nyáron legalább egy operaelőadást. Ebben az évben kedvelt és sikerült operaelőadás volt a Rigoletto és Lakmé. A Déryné Színház is rendezett már operaelőadást, pl. Mozart: Szöktetés a szerályból.

Természetesen a könnyebb fajsúlyú zenés darabokra is szükség van. A Csokonai Színház évenként 24 előadásban hoz operettet és zenés vígjátékot. A Déryné Színház az elmúlt évben 14-szer adott zenés vígjátékot, ebben az évben még csak hármat.

Az Országos Filharmónia ifjúsági bérleti hangversenysorozata is a színházban van. Az elmúlt évben 6 ifjúsági hangverseny volt, az idén 7. A felnőttek részére rendezett nagyzenekari bérleti hangverseny az elmúlt évben 3 volt, és egy hangversenybérleten kívül (összesen 4) az idén 7 hangverseny hangzott el a színházban. (Tavaly is 7 volt, de ebből 3 hangverseny a Megyei Művelődési Központban.) Az ünnepélyes és reprezentatív külsőség miatt is szívesen rendeznek a színházban hangversenyeket, noha a zenekari hangversenyeknél a hátul ülő fúvósok hangját befolyásolja, részben elnyeli a magas színpad. Tökéletes az akusztika a Megyei Művelődési Központ hangversenytermében, ahol természetesen rendeznek is hangversenyeket, elsősorban énekkarral kapcsolatosakat.

De soroljuk tovább a színház zenés műsorát. Az ORI az elmúlt évben 12, az idén 13 műsort rendezett a színházban, nagyobb részt pesti együtteseket szerepeltetett, mint a Bergendi, Omega, Skorpió, Expressz stb. együtteseket. A szabadtéri színpadon magyar nóta estet rendez az ORI.

Az Állami Népi Együttes 1975. november 6-án „Magyar századok" címmel tartott előadást s a szabadtéri színpadon az Ecseri lakodalmast fogják bemutatni nyáron.

Az elmúlt évben a Duna Művészegyüttes adott műsort (a BM együttese!) népi tánccal, énekesekkel. Novemberben Zsolnay Hédi sanzonestjét rendezte az ORI a színházban.

A helybeli könnyűzene is helyet kapott 2 alkalommal is. A Nap együttes (A KISZÖV patronálja!) és a Zenith együttes adott egy-egy előadást. Ez utóbbi beat zenén kívül a népi zenét is kultiválja, népi hangszerekkel magyar népdalokat ad elő, sőt a megyében magyar népdalokat gyűjtenek és dolgoznak föl együttesükre.

Az elmúlt évben kétszer is tartott jazz előadást a színházban Gonda János és együttese.

A könnyűzene műsorában kell megemlékezni a színházban tartott 6 divatbemutatóról, hol népszerű pesti beat énekesek léptek föl, mint Kovács Kati, Ihász Gábor stb. A fiatalság nagy része nem az általa úgy sem megvásárolható ruhák miatt ment el, hanem hogy meghallgassa kedvenc énekeseit.

Mint a színház új kezdeményezéséről kell megemlékeznünk a Gyermek Színházról. Előbb már említettem, hogy önálló társulata a színháznak nincs. Évi 160 színházi előadást tartanak. Az általános iskolás és óvodás gyermekek részére kb. 10—12 mesejátékot. De ez nem elég, ennél sokkal nagyobb az igény. Itt merült fel a gondolat, hogy helybeli műkedvelőkből egy kis társulatot szervezzenek a színház pótlására s ezzel a társulattal nemcsak a városban, de a megye helységeiben, sőt a megyén kívül is fellépjenek gyermekműsorral. A Debrecenben dolgozó Béberné Gergely Ilona mesejátékát egy itteni műkedvelő muzsikus (zenei studiumokat végzett!) zenésítette meg. A mesejáték címe: A farkas kincse. 14 szereplője (felnőtt!) van a darabnak, mely már Nyíregyházán többször ment, de viszik a megyébe, sőt a megyén túl Hajdú-Biharba és Abaúj-Zemplénbe is. Eddig Nyíregyházán kívül előadták a darabot Vásárosnaményben, Leveleken, Újfehértón, Nyírmadán, összesen 16-szor. Az együttest a színház tartja fönn, költségvetése kb. 70 000 Ft. A díszleteket házilag állítják elő. Helyi bevétel egy előadás után 4—5000 Ft. Vidéken két előadásért 5000 Ft-ot kapnak. A zeneiskola tanárai látják el a darab zenei kíséretét, melyért fejenként 320,— Ft-ot kapnak. A szereplők nem kapnak fizetést, ha vidékre mennek, úgy tájpénzt kapnak, fejenként 30,— Ft-ot. Máris minden költségük megtérült s már a következő darab előkészítésén dolgoznak, melynek címe: Árgirus királyfi. Papp Istvánnak, a kaposvári Csiky Gergely Színház művészének darabja. A Tiszán innen Dunán túl c. népdalkiadványból 32 magyar népdal lesz benne feldolgozva. Az együttes tagjai a legkülönbözőbb foglalkozású emberekből tevődnek össze: őrnagy, kereskedő, tisztviselő, fizikai munkás stb. Fő, hogy tudjon énekelni. Lelkesen és önzetlenül játszanak a kicsinyek örömére. Hát ilyen is van!

A színház rendezésében nyáron a szabadtéri színpadon népművészeti estet is rendeztek, ahol népi énekesek, citerazenekarok, pávakörök léptek fel. A pávaköri mozgalom nagyon elterjedt és kedvelt a megyében. Erről még külön lesz szó.

Valamikor „sötét Szabolcs" volt a jelzője megyénknek. Kulturális téren is elég sötét volt. Az első Kodály-kórusok az 1932/33 tanévben hangzottak el a Kálvineum tanítónőképző intézet énekkarának előadásában. Ezt követték rövid idő múlva a Bartók-kórusok. 1937-ben Kodály a fenti iskola rendezte énekkari ünnepélyén mondotta el a színházat zsúfolásig megtöltő közönség előtt „A vidéki város zeneélete" címmel lelkeket ébresztő beszédjét. 1942-ben még egyszer itt volt Bárdos Lajossal együtt s visszavonhatatlanul megindult a Szabolcs-Szatmár megyei „dalárdák" új muzsikával, új szellemmel való feltöltődése, átalakulása. A 30-as évek elején elvetett magnak most kezd érni a gyümölcse. Iskolai és felnőtt kórusoknak éneke hangzik mindenfelé, színházban, hangversenyteremben, iskolai előadáson, szabadtéren, mindenhol, ahol csak énekelni lehet. Az 1973-ban megalakult KÓTA egységbe foglalja, gondozza és irányítja a megye kórusmozgalmát. A KÓTA elnöke a megyei tanács elnökhelyettese, a Tanárképző Főiskola főigazgatója maga is tagja a KÓTA elnökségének, titkára az ének tanszék vezető tanára s az ének tanszék tanárai is valamilyen reszortot képviselnek a KÓTA szervezetében. De nézzük előbb az ifjúsági énekkarokat.

Minden iskolában működik énekkar, ahol énektanár van. Ezek az énekkarok minden évben járási, majd megyei versenyen vesznek részt. A városi tanács vándorserleget alapított ezen énekkarok részére, melyet ebben az évben a Tanárképző Főiskola 1. sz. gyakorló iskolájának énekkara vitt el. Az általános iskolai énekkarok járási válogató szemléjén kb. 50—60 kórus jelenik meg. A megyei döntőn 10—15 kórus.

Ének-zene tagozatú iskola 8 van a megyében. Ezek énekkarai részére külön rendeznek versenyt minden évben más-más iskola székhelyén. Tavaly Nyíregyházán volt, az idén Kisvárdán lesz. Itt is van vándorserleg, melyet először az újfehértói, majd a nyíregyházi 4. sz. zenei tagozatú Általános Iskola énekkara nyert meg.

Megemlítendő a teljesség kedvéért az *éneklő rajok* működése az úttörő seregszemle keretében. Egy-egy osztály állít össze dalcsokrot vagy több szólamú népdalfeldolgozást s ezzel mennek járási, megyei és országos versenyre.

A nyíregyházi 4. sz. zenei tagozatú Általános Iskola énekkarát meghívta a pesti rádió az 1976. február 4-én „házi muzsika" címmel itteni megrendezésre került hangversenyre, ahol egyenes adásban énekeltek a rádióban a 107-es számú Szakmunkásképző Intézet szép aulájában.

A legjobb iskolai énekkarok részt vesznek minden évben az Éneklő Ifjúság mozgalomban. 1975-ben a 4. sz. Általános Iskola énekkara megkapta a Rádió külön díját, s a növendékek Zánkán 10 napos üdülésben vettek részt. Részt vettek a Veszprémben megrendezett díszhangversenyen 1975. június 12-én, melyet a rádió egyenes adásban közvetített, majd 1975. július 1-én hanglemezfelvételt készítettek róluk, ahol Britten: Karácsonyi énekek c. művét énekelték. 1976. május 9-én Nyíregyházáról két énekkar vesz részt a Debrecenben megrendezendő Éneklő Ifjúság területi döntőjén.

A középiskolás kórusok is részt vesznek az Éneklő Ifjúság mozgalomban. A kórusok megyei kétnapos találkozója ebben az évben harmadszor került megrendezésre, ahol 11 kórus vett részt, 670 résztvevővel. A középiskolai kórusok megyei találkozója Vásárosnaményben van. Nagydíjas kórus (hanglemezfelvétel!) 3 van Nyíregyházán, a Vasvári Pál Gimnázium ének-zene tago-

zatának kórusa, a Zrínyi Gimnázium énekkara és a 4. sz. zenei Általános Iskola kórusa.

A szakmunkásképző intézetek kórusai részére évente két találkozót rendeznek. Örvendetes dolog, hogy a megyében itt is van előrehaladás, íme: Nyíregyházán 2 kórus, Tiszavasváriban, Csengersimán, Nyírbélteken, Nagyecseden 1—1 kórus működik.

Ebben az évben másodszor rendezik meg a Tisza parti Gergelyi-Ugornyán a *Kórustábort.* Ide delegálják a középiskolai kórusok legjobb és legszorgalmasabb tagjait, ahol üdülnek s egyben énekkarban énekelnek, tanulnak, tehát továbbképzés is folyik zenei téren. Terv, hogy az általános iskolai kórustagoknak is szerveznek ilyen kórustábort egy időben és helyen a középiskolásokkal. Természetesen a KÓTA az ifjúsági énekkarokat is támogatja és irányítja.

Az Ifjú Zenebarátok Kórusa, amely elsősorban a Krúdy Gimnázium növendékeiből került ki, most már önálló kórus, a Városi Művelődési Központ patronálja és támogatja. Minősítési versenyeken eredményesen szerepelt.

De nézzük a felnőtt kórusokat. A második világháború előtti időkben is sok szabolcsi falunak volt kórusa, elsősorban férfikara és legtöbb helyen egyházi jellegű. Ezek a kórusok a 30-as évek éneklő ifjúságának hatására mind inkább átvették az új kórusmozgalom intencióját részben műsorukban, részben abban, hogy átalakultak vegyeskarrá. A Budapesti Népművelési Intézet zenei osztálya eddig is gondoskodott a kórusvezetők továbbképzéséről, karnagyi klubbok működtetéséről, de ez a segítségadás még szervezettebb és irányítottabb lett a KÓTA megalakulásával.

Megyei szervezésben harmadik éve folyik a kórusok minősítése önkéntes nevezés alapján. A megyei tanács „Szabolcs-Szatmár kiváló kórusa" kitüntető címet és a vele járó jutalmat évente mintegy 15 kórus pályázza meg a versenyeken. Országos szervezésben a kétévenként megrendezésre kerülő országos minősítési versenyeken vesznek részt a kórusok általános, illetve hangverseny-kategóriában. A bronz diplomától a fesztiválkórus kitüntető diplomáig minden kategóriában képviseltetik magukat a megye kórusai. Kiemelkedő országos sikereket ért el a Tanárképző Főiskola női kara, karnagyuk Fehér Ottó főiskolai tanár.

A Megyei Művelődési Központ együttese eleinte pedagógus kórus volt, majd elvesztve pedagógus jellegét és magas művészi fokot elérve, részben félfüggetlenített, hivatásos énekkar lett, Nyíregyházi Vegyeskar néven. A kórustagok próbánként és előadásonként 30—70 Ft tiszteletdíjat kapnak. A Megyei Művelődési Központ évenként 200 000 Ft-ot áldoz a kórus fenntartására, melynek karnagya Fehér Ottó főiskolai tanár. Most persze gondot ad, hogy a kórus elegendő fellépést kapjon, hiszen az öntevékeny kórusok versenyeiből ki van zárva. Az Országos Filharmóniával igyekeznek megállapodni ifjúsági és felnőtt hangversenyeken való közreműködésre. A megyében három pedagóguskórus működik, Kisvárdán, Mátészalkán és Tiszavasváriban. Ezek a kórusok részt vesznek az országos pedagógus kórustalálkozón.

A kórusmozgalomhoz tartozik a pávakörök szervezése és irányítása. Nagyon gazdag a megye magyar népdalban, népi hagyományokban, népi szokásokban. Mint már említettem, a főiskola tudományos diákkörei próbálják összegyűjteni és feldolgozni az anyagot. A nagyon elterjedt pávakörök részére minden évben Nyírbélteken rendeznek kétnapos megyei találkozót. Itt a legjobb csoportok lépnek fel, 15 pávakör és 15 citeraegyüttes. A csoportok saját

gyűjtésű és bizottság által zsürizett anyagot visznek pódiumra. Kialakult hasznos gyakorlat az egymás közti szereplés, 3—4 pávakör közös műsora. Mindig nagy az érdeklődés a pávaköri fellépések iránt.

A citerazenekarok továbbképzése és fellendítése végett Pribojszky Mátyás citeraművész jár le időnként és foglalkozik a citerajátékosokkal, akik nagy lelkesedéssel és jó eredménnyel tanulnak tőle. A csoportosan folytatott citerajáték mind faluhelyen a felnőtteknél, mind a fiatalságnál rendkívül felkapott és népszerű zenélési forma lett.

Megyei kiadvány a „Szól a figemadár" c. népdalgyűjtemény. Most ennek folytatása van már a nyomdában „Gilicemadár" cím alatt. Ezt részben gyűjtötte s összeállította Dancs Lajos, a Tanárképző Főiskola tanára. A megyei népdalgyűjtemény, illetve kiadvány is segíti a pávakörök és citerazenekarok munkáját.

A megyei kórusmozgalomnak megvannak már a kialakult, ünnepélyes dalos találkozói. Ilyen a kétévenként megrendezésre kerülő „Tisza parti dalos nap" Tiszavasváriban, amelyen 16 kórus vesz részt. Ebben az évben tizedszer rendezik. Ilyen a „Mátészalkai dalos tavasz". Ezt évenként rendezik meg, s egy-egy kórustalálkozón kívül zenekar, szólista művészek, énekesek is föllépnek.

Nem érdektelen megemlékezni arról, hogy kik ennek a kórusmozgalomnak a lelkes támogatói, patronálói, hiszen a versenyeken komoly összegeket osztanak ki a díjnyertes kórusok között. Az első számú a megyei tanács művelődésügyi osztálya. Évente mintegy 100—120 000 Ft támogatást ad kórusrendezvényekre. Sokat segít a Megyei Művelődési Központ. Szervezésben és anyagilag is támogatja a mozgalmat. A Szakszervezetek megyei Tanácsa, a MESZÖV és a KISZÖV is több ezer forinttal járul hozzá a kórusmozgalom fejlesztéséhez.

Minden anyaginál fontosabb azonban a részt vevő kórusok, karnagyok, rendezők, vezetők lelkesedése, a kultúráért való bátor kiállása.

Végül megemlékezünk egy valamikor igen jó férfikarról, a Munkás Kórusról. Vezetője a sok dalversenyen részt vett Krecsák László. Kórusával együtt megöregedtek, már csak temetésre járnak énekelni, míg végre maguk is ott pihennek meg hosszú munkás életük után. Nem sikerült a kórust új munkástagokkal felújítani, megfiatalítani.

A helybeli és vidéki karnagyok, kórusvezetők továbbképzése az időnként összehívott karnagyi klubban történik, melynek vezetője korábban e sorok írója volt, most Tarcai Zoltán, a Tanárképző Főiskola énektanszékének vezető tanára, a KÓTA titkára. Gyakran jön el Bárdos Lajos, M. Katanics Mária, s eszméltető előadásokkal ösztönzik újabb és jobb munkára az amúgy is lelkes kórusvezetői gárdát, akik közt már túlsúlyban vannak a fiatalok és tanárképzősök.

HANGVERSENYEK

Az Országos Filharmónia már évek óta következetes zenei nevelőmunkát végez az ifjúsági bérleti hangversenyekkel. Helyben 500 általános iskolai tanulónak van bérlete, melyben 4 hangverseny foglaltatik. A középiskolások részére 3 hangversenyt rendeznek évente (helyben!), ezeken nagyzenekarok is szerepelnek. Ebben az évben nem bérleti alapon ment itt, Nyíregyházán a középiskolai ifjúsági hangversenyek szervezése, hanem egy-egy hangversenyt megvett egy vagy két középiskola. A 3 hangversenyt átlag 1500 növendék

hallgatja meg. Ezeket a hangversenyeket a színházban tartják, ugyanott, ahol a felnőttek hangversenyeit. De a Megyei Művelődési Központ hangversenytermében is van 3 filharmóniai hangverseny. Bekapcsolódott a hangversenyéletbe a 107. sz. Szakmunkásképző Intézet ifjúsága is, ahol 4 hangversenyből álló sorozatot rendeztek. A Tanárképző Főiskolán kamarazenei bérleti hangversenyek vannak, az elmúlt évben 4, ebben az évben 3.

A hangversenyeken olyan művészek léptek föl, mint Fischer Annie, Kobayashi Ken-Ichiro japán karmester, Kovács Dénes hegedűművész, Gidon Krémer szovjet hegedűművész, a Leningrádi Filharmonikusok, Mario Bonaventura USA-karmester, Kocsis Zoltán stb., hogy csak a legkiemelkedőbbeket említsem. Az elmúlt 1975. évben 52 jelentősebb hangverseny volt Nyíregyházán, nem számítva az ifjúsági és helyi jellegű ünnepélyeket. Felnőtt bérlet az 1975/76 évadra összesen 630 kelt el. Ebből a színházi nagyzenekari hangversenyekre 480, a főiskolai kamarazenére 150.

Az elmúlt évek hangversenyeiből néhány jelentőset külön is megemlítek; ilyen volt 1974. október 26-án Bárdos Lajos 75. születésnapjára rendezett nagyszabású énekkari hangverseny, hol maga az ünnepelt zeneszerző vezényelte az összkarok zárókórusát. 1975. október 26-án Bartók-emlékhangverseny keretében emlékeztünk meg a nagy magyar zeneszerző életéről, jelentőségéről énekkari és zenekari műsorszámok előadásával.

Karácsonyi hangverseny címmel két év óta rendszeresen, karácsony előtt ének- és zenekari reprezentatív hangversenyt tartanak a Megyei Művelődési Központ hangversenytermében.

„Művészeti heteket" rendez a városi tanács már évek óta, március 2-től április 18-ig, ahol kiemelt helyet kapnak a zenei rendezvények. Az idén 7 hangverseny hangzott el ebben az időben.

Tizedik évfordulójához érkezett el a nyírbátori zenei napok eseménysorozata augusztus hónapban (15—23.). Négy nap, négy hangverseny a nyírbátori református műemlékjellegű templomban. A „nyírbátori zenei napok" jelentősége már átlépte a megye határait, országos jelentőségű sorozattá vált, mint amilyen a szegedi szabadtéri játékok, melyre külföldről is sokan jönnek. Kialakult gyakorlat, hogy Kodály Psalmusa minden alkalommal elhangzik. A többi számok is rendszerint kórusok és oratorikus művek. Örvendetes fejlődés, hogy az elmúlt évtől kezdődőleg nemcsak a szép környezetet és ideális hangzású helyiséget adja a megye a hangversenyhez, hanem az egyik hangversenyen a megyei együttesek, megyei karnagyok szerepelnek.

Ez évben augusztus 15-én, vasárnap este lépnek fel a nyíregyházi együttesek, a Szabolcsi Szimfonikus Zenekar és az összesített vegyeskarok Molnár László és Fehér Ottó vezényletével. Műsorukon egész estét betöltő két mű szerepel:

Mozart: Litaniae de venerabili Altario Sacramento

Händel: Dettingeni Te Deum.

A megyében folyó filharmóniai bérleti hangversenyekről álljon itt egy kis statisztika:

Általános iskolai bérletsorozat:

Minden községben 3 hangversenyből álló sorozat hangzott el a bérlettel bíró növendékeknek, íme:

Kemecse	250 fő
Mátészalka	300 fő
Mérk	300 fő
Nyírbátor	300 fő
Nagykálló	271 fő
Balkány	250 fő
Fehérgyarmat	337 fő
Tarpa	240 fő
Vásárosnamény	270 fő
Nyírmada	220 fő
Berkesz	180 fő
Nyíregyháza	500 fő

Középiskolás bérletsorozat:

Nyírbátor	400 fő	4 előadás
Nagykálló	374 fő	4 előadás
Fehérgyarmat	320 fő	4 előadás
Tiszavasvári	270 fő	4 előadás
Tiszalök	338 fő	4 előadás
Vásárosnamény	377 fő	4 előadás
Baktalórántháza	254 fő	4 előadás
Vencsellő	300 fő	4 előadás
Újfehértó	221 fő	4 előadás
Demecser	220 fő	4 előadás
Ibrány	340 fő	4 előadás
Csenger	274 fő	4 előadás

Felnőtt kamarabérlet-sorozat:

Nyírbátor	180 fő	3 előadás
Kisvárda	127 fő	3 előadás
Fehérgyarmat	100 fő	1 előadás

Nyíregyházán a 107. sz. Szakmunkásképző Intézetben 500 fő vett bérletet, 4 előadást kaptak. Fehérgyarmaton a Szakmunkásképző Intézetben 300 fő vett bérletet, szintén 4 előadásra.

Mátészalkán a „Dalos tavasz" alkalmából rendezett hangversenysorozaton 250 fő vett részt, 6 előadást hallgattak meg.

Társadalmi előadást adott a Filharmónia: Vásárosnaményben 300 főnek, a Tiszadobi Gyermekvárosban 250 főnek. A mátészalkai és tiszavasvári szakmunkásképző intézetek is hangversenysorozatot kapnak a jövő évben. Ez bizony örvendetes fejlődés. Az is örvendetes dolog, hogy még több és nagyobb igény van újabb helyeken is a hangversenyekre, de a Filharmóniának nincs anyagi fedezete újabb helyeket beszervezni. A befolyt összegek ugyanis a felét sem fedezik a felmerülő költségeknek. A hiányt állami hozzájárulásból pótolja a Filharmónia.

Egy várost nemcsak a házak és gyárak sokasága, lakóinak nagy száma tesz várossá, hanem az a kultúra, nem utolsósorban zenekultúra, mellyel a lakosok a hétköznapi vagy ünnepi alkalmakkor élnek, amely kultúra áthatja környezetüket, szebbé, jobbá igazabbá teszi életüket. Az igazi zenekultúra az, amit a város saját magából saját intézményeivel állít elő s nemcsak máshonnan importált művészektől kap. Nyíregyháza ma már e tekintetben sincs lemaradva, gondolunk itt elsősorban a szimfonikus zenekarra. Állandó, félfüggetlenített szimfonikus zenekara van, s 3 fúvószenekara. Hosszú és göröngyös volt az út, amíg a Szabolcsi Szimfonikus Zenekar elérte azt a nívót, ahol most tart. Előfeltétele volt a helybeli zeneiskola megerősödése, tanárokkal és hangszerekkel való ellátottsága. A zeneiskola államosítása után (1951) kerülhetett sor a fúvós hangszerek beszerzésére, tanítására. 1950-ben e sorok íróját kérték fel a Magyar—Szovjet Társaság már meglevő, de jelentéktelen és kis létszámú szalonzenekarának a megszervezésére és vezetésére. Az első években még a legminimálisabb anyagi támogatást sem kapta meg a zenekar. Teljesen öntevékeny alapon működött. Az öntevékeny jelleg természetesen akkor is megmaradt, amikor a zenekari tagok 10—15 Ft-os próbadíjat kaptak a Művelődési Háztól. A zeneiskola tanárai, fejlettebb növendékei s néhány városi műkedvelő muzsikus képezte a zenekar magját, amit kiegészített a helybeli honvéd zenekar néhány fúvós tagja, s időnként a debreceni MÁV-zenekartól kapott kisegítők. A zenekar tagjainál és vezetőjénél fogva is szorosan kapcsolódott a zeneiskolához. A hangversenyeket közösen rendezték közös műsorral, közös szereplőkkel, melyben mindig jelentős szerepet kapott a zeneiskola által kultivált zenei ismeretterjesztés.

1960 körül már kialakult a szimfonikus együttes, mely alkalmas volt szimfóniák, koncertek előadására. Az Országos Filharmónia ekkor már évenként a felnőtt bérleti hangversenysorozatból egyet a zenekarnak adott. Jól sikerült hangversenyek voltak a Haydn-, Mozart-, Beethoven-évfordulókra rendezett esték. 1965 májusától hosszabb ideig szünetelni volt kénytelen a zenekar, mivel még azt a kevés anyagi támogatást is megvonták tőle, amit a művelődési ház addig megadott a részére. 1968-ban alakult újjá a zenekar, melynek karmestere ekkor Mossóczy Vilmos lett, a Debreceni MÁV Filharmonikus Zenekar másodkarmestere.

Ekkor már 400 000 forintos költségvetést adtak a zenekarnak, amely most már komoly próbadíjat tudott fizetni a tagoknak, s így komoly igénnyel is léphetett fel a tagok tudását illetően. Sok szép hangversenyt adtak mind a városban, mind vidéken. Részt vettek a szolnoki zenekari fesztiválon, ahol kiváló minősítést értek el. Sajnos anyagiak miatt 1971 novemberében ismét megszűnt a zenekari munka, s csak 1972 októberében kezdődött ismét meg, amikor Molnár László karmester vette át a zenekar vezetését. Molnár László a Tanárképző Főiskola tanára, a Zeneakadémián zeneszerzést végzett. Az Országos Filharmóniával kötött szerződés folytán a felnőtt és ifjúsági hangversenyek helybeli és vidéki koncertjeit látja el műsorral a most már félfüggetlenített zenekar. A szolnoki zenekari fesztiválon újabb elismerést arattak, sőt külföldi útjuk is volt: Ungváron és Munkácson adtak hangversenyt, a felszabadulás 30 éves évfordulója alkalmával, a Szovjetunióban rendezett ünnepi eseménysorozat keretében. A zenekar ebben az évben ünnepli meg fennállásának 25 éves jubileumát. (Bővebbet a zenekar 25 éves jubileuma alkalmából „Szabolcsi Szimfonikusok" cím alatt megjelenő visszaemlékezésem ad.)

Néhány szót a fúvószenekarokról. A megyében 9 fúvószenekar működik, a következő helyeken:

Nyíregyháza	Ifjú Gárda Fúvószenekar
	MÁV Fúvószenekar a vasútnál
	Úttörőház Fúvószenekara a zeneiskola keretében
Demecser	Művelődési Ház felnőtt fúvószenekara
Mátészalka	Művelődési Ház felnőtt fúvószenekara
	Úttörőzenekar a zeneiskola keretében
Kisvárda	tűzoltó zenekar
Újfehértó	Úttörőzenekar a zeneiskola keretében
Tiszavasvári	Úttörőzenekar a zeneiskola keretében.

Az úttörőzenekarok mindenhol a helyi zeneiskola keretében, annak növendékeivel és tanárával működnek. Külön megemlítendő a nyíregyházi Ifjú Gárda Fúvószenekar, mely szintén a zeneiskola jelenlegi és volt növendékeiből tevődik össze. 1970-ben alakult, vezetője a zeneiskola rézfúvó tanára, 57 főből áll, s már eredményes múltra tekint vissza. 1971-ben Lengyelországban voltak, 1972-ben Csehszlovákiában, 1974-ben szintén Csehszlovákiában hangversenyeztek. 1972-ben a siklósi országos versenyen bronz diplomát kaptak, 1976-ban arany diplomát. Mindenhol felnőtt zenekarokkal együtt szerepeltek! A zenekarnak 29 főből álló nagyon mutatós majorettes csoportja van, ami rendkívül színessé és látványossá teszi a zenekar utcai felvonulását, de hangversenyét is, ha van a csoport részére megfelelő hely. Ez az ország első ifjú gárda zenekara. Mozgalmi, társadalmi s egyéb megmozdulások alkalmával elengedhetetlen kelléke az ünnepélynek. A megyébe is kijárnak hangversenyezni.

SZÓRAKOZTATÓ ZENE

A zenének sok arca van. A komoly zene hallgatása feltétlenül szellemi és érzelmi igénybevétellel jár, erre pedig a fáradt ember nem mindig képes. Éppen ezért nem lehet lebecsülni, elhanyagolni sem szabad a zene szórakoztató jellegét. Sokkal de sokkal többen hallgatják az úgynevezett „könnyű" zenét, mint a komoly hangversenyeket. A zene egyszerre a hétköznapoké és az ünnepeké is és elengedhetetlenül szükséges a szombat esték és vasárnapok szórakozásaihoz, a mulatáshoz és tánchoz.

A zenei érdeklődés kialakulásában meghatározó szerepe van az *élménynek*. Ha valakit egyszer erős zenei élmény ért, az meghatározóan alakítja és formálja az ízlést és az igényt. S miután a legtöbb embert éppen a szórakoztató zene „élménye" éri, nem közömbös az, hogy ez a szórakoztató zene hogyan és miként szórakoztatja, ha úgy tetszik *neveli* a maga közönségét, a maga hallgatóit.

Tudott dolog, hogy a zene igen alkalmas arra, hogy az emberekben kifejlessze a fogékonyságot a világ jelenségei, a szép iránt. Persze, hogy nem minden zene képes erre. A tartalmilag szűk, keskeny érzelmi skálájú zene nem múlhatja felül önmagát s nem válthat ki többet annál, mint ami benne rejlik. Hiszen világmegváltó eszméket nem várunk és nem is várhatunk a könnyű vagy szórakoztató zenétől, de azt igen, hogy amit előad, azt stílusosan, művészi módon adja elő, nevelvén ezáltal hallgatóinak ízlését, szépérzékét.

Kétségtelen, hogy ezzel a kívánalommal együtt jár a tanulás, a továbbképzés szüksége. Ezt szolgálja az OSZK kirendeltsége.

A nagyközönség aránylag keveset tud az OSZK tevékenységéről. Az OSZK-kirendeltségek tartják számon és közvetítik az egyes szórakoztató helyekre a zenészeket, továbbképzési alkalmat, stúdiót szervez részükre, intézi ügyes-bajos dolgaikat. A szórakozóhelyek zenés felárat számítanak fel az ott szolgáltatott zenéért, nem mindegy tehát, hogy mit kapnak pénzükért a hallgatók. A megyében Nyíregyházán van OSZK-kirendeltség, mely továbbképzési stúdiót is szervez. Jelenleg mintegy 80—100 tánczenekari tag és 25 népi zenekari tag tanul, s vizsgabizottság előtt adnak számot ismereteikről. A tanév október elejével kezdődik és május végéig tart. A szakmai tudnivalók mellett ideológiai, művészetpolitikai előadások is elhangzanak a központból leküldött előadók által.

Néhány adat a megyében foglalkoztatott szórakoztató zenészekről. Hivatásos engedéllyel szerződtetve van 130—140 fő, ideiglenes engedéllyel kb. ugyanennyi. Nekik meg kell szerezni a hivatalos engedélyt (kategóriát!). Ezenkívül vannak az úgynevezett ‚regiszteres" zenészek, akik alkalmi rendezvényeken, kultúrházakban, bálokon, lakodalmak alkalmával látják el a zeneszolgáltatást. Ezeknek száma mintegy 350—400 fő, s természetesen ezeknek is tanulni kell. Az OSZK központi vezetősége nagy súlyt helyez a zenészek általános műveltségének emelésére is. Rövidesen már csak 4 középiskolai végzettséggel kaphatnak kategóriát a zenészek. A 8 általános iskola elvégzése pedig máris kötelező, különben engedélyüket visszavonják és nem kapnak közvetítést. (Ez a terv, hogyan hajtják végre? Az más kérdés!)

Sok fiatalt csábít a nem kevés fizetséggel járó szórakoztató zene. Vannak olyanok, akik komoly szakmai foglalkozásukat cserélik fel ezzel a könnyűnek látszó foglalkozással s primitív hangszertudással, kottaismeret nélkül vállalnak zenészi állást, vagy közreműködést valami kis vidéki eszpresszóban. Az ilyen szórakoztató zene természetesen nem szolgálja még a könnyűzenei igények kielégítését sem. Köztudott dolog az is — tisztelet a kivételnek —, hogy népzenészeink sem törik magukat a továbbtanulás lehetőségéért. Pedig rájuk is hivatás várna a magyar népdal terjesztése és megkedveltetése, operett dalok és egyéb szórakoztató zenei darabok ízléses és jó előadása terén.

Sajnos a szórakoztató zenét igénybe vevő vendéglátó helyek takarékosságból rendszerint nem kielégítő létszámú együtteseket alkalmaznak. Így pl. népi zenekaroknál 7 fő helyett megelégszenek 3-4 fővel, tánczenészeknél 3-fő helyett 1-2 főt alkalmaznak. Persze a zenei felár akkor is megvan, ha 7 fő helyett 3-4 fő játszik. Az együttesek hiányos hangzása a következménye az ilyenfajta spórolásnak.

Közművelődésünk szerves részét képezi a pihentető, szórakoztató zene. Nem mindegy, hogy mit és hogyan művelik. Érdemes lenne illetékeseknek jobban felfigyelni és több segítséget adni a szórakoztató zenészeknek.

Természetesen a pénzért űzött szórakoztató zene mellett vannak öntevékeny együttesek, rendszerint valami vállalat vagy intézmény patronálásában. Ilyen a Zenith beategyüttes Nyíregyházán, amely 1972-től a városi művelődési központ csoportjaként működik. Rendszerint saját szerzeményeiket játszák. Öt főből áll, s a salgótarjáni beatfesztiválon sikereket értek el.

Egy másik könnyűzenei együttes az Igrice együttes. Ez népzenét játszik. Összetétele: hegedű, brácsa, bőgő és egy fúvóshangszer (furulya, klarinét). Táncházakban vállalnak zenélést, kísérik a „Volán" táncegyüttest, ifjúsági

klubbokban zenei ismeretterjesztő előadásokat tartanak a tájegységek népdalairól, népzenei gyűjtőmunkát végeznek. Hát ilyen is van az ifjúság körében!

A városi művelődési központ, mint az elmúlt évben, ezen a nyáron is popzenei tábort szervez Sóstó fürdőn, valamint tervbe vette népzenei tábor szervezését is, ahol az együttesekkel, a fiatal zenészekkel továbbképzésszerűen foglalkoznak. Iskoláknak, vállalatoknak kevésbé jelentős együttesei vannak, s időnként seregszemlén mutatják be tudásukat.

Kodály Zoltán koncepciója, hogy „legyen a zene mindenkié" még ugyan nem valósult meg teljesen, de már sokan megtalálták a hozzávezető utat. És a megyében folyó munka révén még többen meg fogják találni. A „sötét Szabolcs" kivilágosodott, s ismét Kádár János idézve, valóban „elmúlt már a sajnálni való szegény rokonság ideje". Elmúlt, még a zenében is!

DOCUMENTA

LISZT FERENC ELSŐ MAGYAR FORDÍTÁSBAN MEGJELENT LEVELE

Liszt Ferenc 1839—40-es magyarországi tartózkodását nagy várakozás előzte meg. A „Rajzolatok" c. újság[1] 1839. okt. 22-én megjelentette gr. Fáy István többhasábos levelét, melyben azt javasolja, hogy Lisztet egy *küldöttség* hívja meg Pestre hangversenyezni. Ue. lap okt. 29-én hírül adja, hogy nincs szükség küldöttségre, Liszt már jelezte gr. Festetics Leónak, hogy bécsi hangversenyei után Magyarországra is eljön. Mint ismeretes, Liszt Bécsben megbetegedett, de már november 24-én, még ágyban fekve írt egy levelet Festetics grófnak, melyben érkezését jelzi.[2] Ezt az eredetileg francia nyelven írt levelet közli a „Honművész" 1839. dec. 5-én és a „Rajzolatok" dec. 6-án fordításban a következőképpen:

„*Liszt* Ferencz levele, mellyet Bécsből a' pestbudai hangászegyesület[3] elnökéhez mélt[óságos] Festetics Leo grófhoz, franciául írt, magyar fordítmásban (!):[4]

»Kedves grófom! — Ohajtanak-e valljon engem még ez évben látni Pesten, nem tudom: minden esetre azonban tudósítom önt, hogy dec. 18—22-dike közt jelenek ott meg. Ön engem korultabbnak 's érettebbnek találand, de engedje meg egyszersmind mondanom, hogy művészileg talán jobban idomítottnak, mint aminőnek múlt évben ismert, mert Olaszországban tartózkodásom alatt szünet nélkül erőködve (!) munkálkodtam. Reménylem, ön engem szíves emlékezetébe fenntartott, 's reám nézve olly becses barátságában bátran bízhatom.

Milly öröm és végtelen szerencse, hogy ismét drága honom földjére léphetek, és magamat olly sok nagylelkű érzeménytől környezve tapasztalhatom, melyekre — bármi messze távulítva tartóztatott is állhatatlan életem sorsa — Istennek hála — nem tevém magam méltatlanná.

[1] Buda-Pesti Rajzolatok, később Rajzolatok a Társas élet és Divatvilágból, az első irodalmi lapok egyike, 1835—41-ig jelent meg, Munkácsy János szerkesztésében. (Irod. Lex.)

[2] Közzétette: La Mara: Franz Liszt's Briefe. I. Band. Von Paris bis Rom. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893. 31. l. 22. sz. levél „An Graf Leo Festetics in Pest." Eredetiben megjelent még Franz Schober leveleiben is: Briefe über F. Liszt's Aufenthalt in Ungarn. [2 levél] H.é. n. Druck von Brockhaus, [1943]. Liszt említi, 1840. I. 13-án Mme d'Agoultnak írt levelében, hogy barátjának (Schober) betegsége miatt 2 nappal tovább marad Pesten, mert annak vele kell utaznia.

[3] A Pestbudai Hangászegylet (Pest-Ofner Musikverein) 1836. szept. 20-án alakult meg. Célja volt t.k., hogy a zeneművészet nagy alkotásaival ismertesse meg Pest-Buda testvérváros közönségét. 1840-ben alakult Énekiskolájából fejlődött ki a Nemzeti Zenede. Ez az alkotása ma is él jogutódjában (Bartók B. Zeneművészeti Szakközépiskola).

[4] A levél egy részét már közzétette korszerű magyar fordításban Takáts Sándor: Magyar küzdelmek c. gyűjt. kötetében (Bp., Genius, 1929) Liszt Ferenc és List Frigyes az országgyűlésen c. tanulmányában 45—58. l. A teljes levél korszerű fordítását lásd: Somssich Andor. Liszt Ferenc élete, Bp., 1925. 121. l.

Elfogulva lévén egy mély érzékenyüléstől, ennek kifejezhetése felülhaladja tehetségemet, és így erről örökre lemondok. — Elig, hogy nagylelkű honom iránti örök hű szeretetem mély gyököt vert szívemben, 's noha a' balsors úgy hozván magával, alig remélhetem, hogy valaha tettleg bizonyíthassam be, mily örömest és hű szeretettel nyújtanék áldozatot hazámnak mind ez érzemény még is örökké lángoland szívemben.

A' láz ágyba nyomott, alig szabadulék-ki súlyos kóromból. Második hangversenyemet el kelle halasztani. Orvosom éppen most engedé-meg, hogy jövő szerdán játszhassam. Nem tudom mikint járhatok-el benne, mer (!) kezem még reszket.

Bocsásson meg ez iratomért, de egy legyőzhetetlen vágy ösztönze önnel közlekedni. Érzem, hogy a' honvágy erőt vőn rajtam. — Boldog viszontlátásra tehát! addig is és mindenkorra maradok, higyje el, hű barátja Liszt F.«"

Egyik lap sem jelöli meg a levél fordítóját. Feltételezésünk szerint, maga a címzett, gróf Festetics Leó magyarította meg. Az eredeti szöveg következő sorait: „Je vous arriverai un peu plus vieilli, plus mûri, et, permettez-moi de le dire plus *ausgearbeitet als Künstler*" így fordítja: „Ön engem korultabbnak 's érettebnek találand, de engedje meg egyszersmind mondanom, hogy művészileg *jobban idomítottnak.*" (Kiemelés tőlem: M. I.) Ez a kifejezés, hasonló nyelvi mezőben többször előfordul Festetics Leó írásaiban. 1840. január 13-án, Pest megye közgyűlésén, a tárgysorozat 31. számaként mutatták be Liszt adománylevelét a jövendő nemzeti konzervatórium javára.[5] Ehhez a megajánláshoz azonnal csatlakozott 32. számként gr. Festetics Leó ajánlata, hogy: „a' Magyar Conservatorium felállíttására szükséges elvek, szabályok és tervek nállam javaslat képpen kidolgozva készen állanak... kedves hazánknak mindenkori parancsolatjára azokat átengedni kész vagyok". Ebben az előterjesztésben röviden 3 fő szempontot húz alá: a Nemzeti Conservatórium szükséges az egyházi zenészek, a zenetanítók és „a magyar színház színészei és hangászkarának tökélletes *kiidomíttására.*"[6] (Kiemelés itt és a következőkben is tőlem: M. I.) Részletesebb indoklásában itt is ezt olvassuk: „...átaljában... csak ritkán találhatni oly Isteni szolgálatra, hol a' mester vagy a' templomkar *idomítatlan* hangjai fel nem ijjesztenék az imádságban elmerültet", később: „...a szorgos szülők, kik... gyermekei[k] *kiidomításukban* haladni kívánnának...", ismét: „a' *kiidomított* Regens choritól kezdve" minden énekes és zenész a Conservatóriomból kerülhetne ki.[7]

Úgy véljük, e néhány példa eléggé bizonyít feltételezésünk mellett, hogy a fordítás munkáját az akkor még Liszt barátjának számító gróf vállalta magára.

A levélfordítás tehát mindjárt két[8] lapban is megjelent. Így széles tömegek szerezhettek tudomást, nemcsak a világhírű előadóművész érkezéséről, hanem arról is, hogy boldog, hogy hazajöhet és „tettleg", pontosabban még további tettekkel szándékozik bebizonyítani hazája iránti szeretetét.[9] A „haza", Pozsony, Pest, Sopron és környéke lakossága az 1839—40-es hangversenykörútján az ünneplés szakadatlan láncával viszonozta ezt a szeretetet.

Mona Ilona

[5] Pest vármegye Levéltára, IV-3-c-l. 1840. I. 13. 31. sz. Részleteiben lásd: Mona Ilona: Liszt Ferenc magyar nemessége a levéltári akták tükrében. Bp. 1975. Kézirat.
[6] Pest vármegye Levéltára. IV-3-c-l. 1840. I. 13. 32. sz.
[7] Országos Levéltár XXII. 378. A Festetics család keszthelyi levéltára B. P 264. Festetics Leó gróf iratai.
[8] „A Honművész A' Regélő folyóiratnak társa." [Mátray] Rothkrepf Gábor szerkesztésében 1833—41-ig jelent meg, és a „Rajzolatok" — l. 1. számú jegyzet.
[9] Liszt nagylelkűsége és jótékony hangversenyei eléggé ismertek, részletesebb tárgyalásuk szétfeszítenék e rövid tanulmány kereteit.

ERKEL SÁNDOR HIVATALI MŰKÖDÉSE AZ ÜGYIRATOK TÜKRÉBEN
IV. RÉSZ

37) A német császár tiszteletére rendezett operaházi díszelőadás nyitányát és az opera részleteket Erkel Sándor főzeneigazgató vezényli. A műsort Káldy Gyula állítja össze, melyet a minisztérium megerősít. Erkel porosz koronarend III. o. kitüntetést kap.

„Méltóságos Intendáns Úr!
A német császár Ő felsége tiszteletére a m. kir. Operaházban tartandó díszelőadás részletes műsorára vonatkozólag van szerencsém javaslatomat a következőkben megtenni:

Az előadás véleményem szerint esti 8 órakor vagy 8,1/2 órakor a „Hunyadi László" nyitányával venné kezdetét, mely mintegy 10 percig tartana. Ezt követné „István király" III. felvonása, az erdei jelenet, melyben Ney Dávid, Takáts Mihály és Ábrányiné W. Margit énekelnék a főbb szerepeket. Ez a felvonás mintegy 25 percet venne igénybe. Ez után következnék a teázásra szánt 12 percnyi szünet, mellyel együtt az eddig felhasznált idő 47 percet tenne ki. A szünet után kezdődne az előadás második szakasza „Bánk bán" terem jelenetével, melyben a bevezető kardal elhangzása után Takáts Mihály a bordalt énekelné, a tánckar pedig eljárná a palotást. Hogy a vendég uralkodónak egy Bánk-bánkori udvari mulatságnak megközelítően hű képe mutattassék be, célszerűnek vélném, hogy a képben a teljes kar közreműködésén kívül még mindazok a magánszereplő alakok — mint nézők — részt vegyenek, kik az operában szerepelnek. Utóbbiak természetesen felkérendők lennének a közreműködésre. Ez a jelenet kb. 10 percet venne igénybe.

A következő szám a „Csárdás" III. képe volna. Ehhez a díszlet felállítására és működők átöltözködésére 10 percnyi szünet válik a színpadon szükségessé, a mely idő alatt azonban a zenekar a III. felvonást megelőzőleg szemelvény sorozatot játszana a Csárdásból, hogy bemutassuk a tánczene e nemének fejlődését s megismertessünk néhány szép magyar dalzenét. A „Csárdás" III. képből a kolo és romana kihagyásával a gyászmenet bevonulását, a körmagyart, a rheinländert, a verbunkost és a víg csárdást a tableaux nélkül vélném előadandónak, oly módosítással, hogy az eddigi szereplők helyett a rheinländert Balogh Szidi, Schmidek Gizella, Carbone János és Pini Henrik táncolnák. Ez a jelenet 12—15 percig tart.

Egybevetve a második szakasznak mintegy 35 percnyi időtartamát az első szakasz 47 percnyi időtartamával, a díszelőadás összesen 82 percig tartana s így a megszabott másfél órai időnél 8 perccel előbb végződnék.

Végül javaslom, hogy a nyitány és operarészek vezénylésével *Erkel Sándor*, a balettével Szikla Adolf bízassék meg.
Fogadja Méltóságod kiváló tiszteletem nyilvánítását.

Budapesten, 1897 évi augusztus 9-én Káldy Gyula sk.
művészeti igazgató"

„Miniszterelnökség
14 226/1897 szám
Belügyminiszternek! Hivatkozással f. évi augusztus hó 18-án kelt átiratára, a közlemények visszajuttatása mellett van szerencsém Méltóságodat értesíteni, hogy a német császár Ő felsége tiszteletére rendezendő operai díszelőadás részletes műsora ellen észrevételem nincs. Csak azt kívánom megjegyezni, hogy az előadásnak pontosan 8 órakor kell kezdődnie, s a meghívottak részéről magyar díszruha lesz viselendő.

Fogadja stb...
Budapesten, 1897. szept. 3 olvashatatlan aláírás"
(OL. Miniszterelnökség 14 226/1897 szám. 407 csomó)

38) Az Operaház vezetésével megbízott Huszár min. tanácsos felterjeszti a belügyminiszterhez Erkel Sándor főzeneigazgató, porosz királyi rendjel adományozására vonatkozó kérdőívét.
(OL. B. Ü. M. Eln. 205/1898 szám. 197 csomó)

39) A belügyminiszter Budapest főpolgármesterének küldi meg kézbesítésre Erkel Sándornak adományozott porosz korona-rend III. o. rendjelet és okmányt.
„Budapest székesfőváros főpolgármestere
1137/1898 szám
Nagyságos *Erkel Sándor* Úrnak, az Operaház karnagyának
Budapesten
Nagyságos Úr!
A német császár és porosz király Őfelsége által Nagyságod részére adományozott porosz királyi rendjelre vonatkozó oklevele a m. k. Belügyminiszter Úr Őnagyméltóságának f. évi aug. hó 3-án 4362 eln. sz. alatt kelt leiratával kézbesítés céljából hozzám leküldetvén, van szerencsém azt Nagyságodnak megküldeni.
Fogadja Nagyságod stb...
Budapesten, 1898 aug. hó 28-án aláírás"
(Fővárosi Levéltár, Főpolgármesteri iratok 19/1897 szám)

40. *A miniszterelnök felkéri a belügyminisztert, hogy a román királyi pár kilátásba helyezett Budapestre érkezése és itt-tartózkodása alkalmából, az Operaházban tartandó díszelőadás előkészületeire, az intézkedéseket folyamatba tegye.*
A felkérés alapján Káldy Gyula, az Operaház művészeti igazgatója állítja összse az előadás műsortervét. A megnyitót Liszt II. rapszódiájával kezdenék, majd egy részlet következnék Hunyadi László operából; mindkettőt Erkel Sándor főzeneigazgató vezényelné. Ezt követné Zichy, „Alár" c. operájának II. felvonása, majd egy csárdásjelenet és román tánc.
A tervezetet a belügyminiszter jóváhagyás után a miniszterelnökhöz továbbítja.
„M. k. Belügyminister
4166/1897 szám
Minister Elnök Úr!
A m. kir. Operaház és Nemzeti Színház ideiglenes vezetésével megbízott min. tanácsosnak f. hó 23-án 3373/1897 sz. a. kelt felterjesztése folytán a román királyi pár Ő felségeik budapesti tartózkodása alkalmából a m. kir. Operaházban folyó hó 28-án rendezendő s este 8 órakor megkezdendő ünnepélyes díszelőadás műsorának, az operaházi művészeti igazgató által a hiv. másolatban idezárt jelentésében tett javaslatához képest leendő megállapításához, azon feltevésben, hogy az legfelsőbb helyen észrevétel alá esni nem fog, az idő rövidségénél fogva jóváhagyásomat adtam.
Erről Nagyméltóságodat szíves tudomás vétel végett oly felkéréssel van szerencsém tisztelettel értesíteni, hogy a mennyiben a műsor ellen esetleg észrevételek merülnének fel, azokat velem sürgősen közölni méltóztassék.
Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem őszinte nyilvánítását.
Budapesten, 1897 szept. 23 Perczel sk."
Bánffy Dezső Úrnak, m. kir. Ministerelnöknek

[A díszelőadás műsor terve:]
„Miniszterelnökség. 4166/1897 sz.
Másolat. M. kir. Operaház.

A román kir. pár Ő Felségeiknek kilátásba helyezett látogatása alkalmából tervbe vett díszelőadás programmjára vonatkozólag bátorkodom a következő tiszteletteljes javaslatot Méltóságod elé terjeszteni:

A műsor összeállításánál szem előtt tartottam az előadás időtartamát, melyet 2 órára vélek megállapíthatónak. Hogy meg legyen a kellő változatosság s a m. kir. Operaházban cultivált zenei műfajok bemutatva legyenek, zenekari opera és ballet részeket illesztettem az előadás keretébe.

Javaslatba hozom, hogy az előadásra kerüljenek:

Megnyitónak Liszt Ferenc II. Rhapsodiája:, ezt követné Zichy Géza gr. „Alár" című operájának II. felvonása, a mely úgy zenei, mint scenikai tekintetben igen kiváló s a benne előforduló balettel bizonnyal élénk érdeklődést fog kelteni a felséges vendégeknél. Az „Alárt" a tőlünk telhetőleg legkiválóbb szereposztással adnók olyképen, hogy részben az apró szerepeket is első rangú tagok énekelnék.

E dalmű színre hozatalához, azonban okvetlenül szükségünk lenne *Perotti Gyulára.* Ennek szavát bírom, hogy díszelőadásban, ha az a folyó évi október hó 1-ével életbelépő szerződése előtt tartatnék meg, 350 frt. fellépti díjért közreműködik.

Az „Alár" után 12 percznyi teázási szünet következnék. A szünet után jönnének ugyancsak Perotti közreműködésével a *„Hunyadi László"* II. felvonásának jelenetei, záradékul a templom jelenettel.

Ezeket mintegy 7 percznyi közzene követné, amely után a „Csárdás" ballet III-ik képe fejezné be az előadást. A „Csárdás"-ban ez alkalomra a szász táncz helyett egy román táncz illesztetnék be. Az itt felsorolt s előadásra kerülő részek közül a Liszt „Rhapsodiáját" és „Hunyadi Lászlót" *Erkel Sándor* főzeneigazgató, az „Alárt" a közzenét, és a Csárdást, Szikla Adolf karmester vezényelné.

A magánszereplők közül közreműködnének az „Alárban": Vasquez M. I., Hilgermann Laura, Dióssy H. B., Gábos N., Payer M., Berta M., Wlassák W., Perotti Gy. és Szendrői L.

A Hunyadi Lászlóban: G. Pereny Irén, Blatterbauer Gizella, Kaczér N., Perotti Gy., Arányi Dezső, Ney D.

A balletben: Barbierina A., Schmidegg G., Balogh Sz., Seneraldi C., Carbone J. és Pini H.

Fogadja, stb. . .

Budapesten 1897 évi szeptember 22-én

Káldy Gyula sk.
művészeti igazgató"

A másolat hiteléül: aláírás.

(OL. Miniszterelnökség 4166/1897 sz. Eln. a 13 481/1897 sz. és 15 404/1897 sz. iratok közt. 409. csomó.)

41. *A román király budapesti tartózkodása alkalmából az Operaház több alkalmazottjának kitüntetéseket és rendjelvényeket adományoz. Erkel Sándor a romániai korona-rend tiszti keresztjét kapja a sikeres előadásért.*
1898. I. B. — 237 sz.
„M. k. Belügyminister

A m. k. Operaház és Nemzeti Színház vezetésével megbízott ministeri tanácsosnak!
A román király ő felsége által legutóbbi budapesti tartózkodása alkalmából a m. k. Operaháznak több alkalmazottja részére lk. adományozott rendjelvények a román kir. Consulatus útján, az erre vonatkozó okmányok pedig a felség személye körüli m. k. minister Úr útján ide érkezvén, felkérem hogy az idezárt négy darab rendjelvényt a másolatban idemellékelt jegyzéknek megfelelőleg a mellékelt okmányokkal együtt az illetőknek kézbesíteni, a csatolt átvételi elismervényeket pedig kellően kitöltve ide felterjeszteni szíveskedjék...

Budapest, 1897 nov. 27 olv. aláírás"

[Huszár Károly, *Erkel Sándor* és társainak a román kitüntetések átadásáról szóló elismervényeket felterjeszti.]
„4528/1897 sz. M. k. Operaház
Nagyméltóságú Belügyminister Úr!
Mély tisztelettel jelentem Nagyméltóságodnak, hogy a román király Őfelsége által a m. k. operaház több alkalmazottja, nevezetesen Káldy Gyula igazgató [Romániai koronarend tiszti kereszt], Szilágyi Lajos műszaki tanácsos, *Erkel Sándor főzeneigazgató* [Romániai koronarend tiszti kereszt] és Alszeghy Kálmán főrendező részére legkegyelmesebben adományozott rendjelvényeket s a vonatkozó okmányokat, a nevezetteknek átnyújtottam, s van szerencsém az átvételi elismervényeket idecsatoltan felterjeszteni.
Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem nyilvánítását

Budapesten, 1897 dec. 4 *Huszár Kálmán*
min. tanácsos"

(OL.B.Ü.M. Eln.I.B.237/1898 sz. és 4950/1897 sz. iratok közt. 197. csomó.)

42. *Az Operaházban rendezett díszelőadások költségeinek viselését, illetve átvállalását a belügyminiszter a miniszterelnöktől kéri, mivel az Operaház sajátjából fedezni nem tudja.*

„M. k. Belügyminister
17 427/1897 szám
Bánffy Dezső ministerelnök Úrnak!
A m. k. Operaház vezetésével megbízott min. tanácsosnak 3662 sz. a. kelt felterjesztését, melyben a m. k. Operaházban II. Vilmos német császár... szept. 21-én, valamint a román királyi pár Ő felségeik tiszteletére f. é. szept. 28-án rendezett díszelőadások költségeiről szerkesztett jegyzékek bemutatásával ezen két előadás után felmerült összesen 3811 frt. 43 krnyi kiadás megtérítésének kieszközlését kéri, idezártan oly felkéréssel van szerencsém Nagyméltóságodnak tisztelettel átküldeni, hogy miután a díszelőadások költségei az Operaház költségvetésének keretén belül nem fedezhetők, magam pedig oly alap felett nem rendelkezem, melyből a felmerült kiadási összegek kiutalványozhatók lennének: így az említett összegnek, valamint a két díszelőadás jegyeinek kiállításával felmerült s általam előlegképen kifizetett összesen 173 frt. 80 krnyi költségnek megtérítése iránt intézkedni s becses intézkedését velem mielőbb közölni méltóztassék.
Fogadja stb...

Budapesten 1897 okt. 21 Perczel sk."
(OL. Miniszterelnökség. 98 643/1897 sz. és 17 426/1897 sz. iratok. 409. csomó.)

43. *Erkel Sándor és társai kérvénnyel fordulnak a minisztériumhoz és kérik, hogy a porosz király és a román uralkodó által adományozott kitüntetéseket viselhessék, illetve elfogadhassák.*

„M. k. Belügyminister
5722/1898 szám

Felség személye körüli m. k. minister Úrnak!

Káldy Gyula m. k. operaház művészeti igazgatójának, Szilágyi Lajos m. k. műszaki tanácsosnak és *Erkel Sándor m. kir. Operaház főzeneigazgatójának* kérvényét [hiányzik], melyekben a részükre adományozott porosz királyi koronarend III. osztályának és a román királyi koronarend tiszti jelvényének elfogadhatásához és viselhetéséhez szükséges legf. engedély kieszközléseért folyamodnak, valamint Alszeghy Kálmán m. k. operaház főrendezőjének kérvényét, melyben a részére adományozott román kir. koronarend lovag jelvényének elfogadhatásához szükséges legf. engedély kieszközléséért folyamodik, a melléklettel együtt további szíves eljárás végett oly megjegyzéssel van szerencsém Címednek megküldeni, hogy részemről folyamodók kérelmének teljesítése ellen észrevétel nem forog fenn.

Budapest, 1898 okt. 17 olv. aláírás"

(OL.B.Ü.M. Eln. 5722/189 sz. az 1803/1900 sz. iratokban 223. csomó.)

44. *Az uralkodó engedélyt ad arra, hogy Erkel Sándor főzeneigazgató a porosz k. koronarend III. oszt. és a román k. koronarend tiszti keresztjét elfogadhassa és viselhesse, mit a belügyminiszter a Budapesti Közlönyben tesz közzé.*

„M. k. Belügyminister
190/1899 szám

A Budapesti Közlöny Szerkesztőségének!

Ő cs. és apostoli kir. felsége legk. megengedni méltóztatott, hogy Káldy Gyula a m. kir. Operaház művészeti igazgatója... *Erkel Sándor a m. kir. Operaház főzeneigazgatója,* a porosz kir. koronarend III. oszt. és a román kir. koronarend tiszti keresztjét... elfogadhassák és viselhessék...

Budapest, 1899 jan. 15 aláírás"

(OL.B.Ü.M. Eln.I.B. 190/1899 sz. a 4905 sz. iratokban. 223. csomó.)

45. *Mészáros Imre, a Filharmóniai Társaság helyettes elnöke az 1898-ik évre a szubvenció kiutalását kéri. A hangversenyek során eleget tettek a Székesfőváros Törvényhatósági Bizottsága által előírt feltételeknek, amennyiben hat magyar honos zeneszerzőtől eredő mű helyett 11-et adtak elő és a hangversenyek közül hatot Erkel Sándor karnagy vezényelt.*

[Kérvény a fővárosi tanácshoz.]

„83/1897 sz. Budapest Fő- és Székváros Tekintetes Tanácsához!

A m. k. Operaház zenekarából alakult Filharmóniai Társaság választmánya megbízásából tisztelettel alólírottak azon alázatos kérelemmel fordulunk a T. Tanácshoz, hogy kegyeskedjék tekintettel a hangversenyévad előhaladására a Th. Bizottság által 1896. évi 1199 sz. közgyűlési határozattal társaságunk részére öt évre megszavazott évi 3000 frtnyi szubvenciót az alább közölt hangverseny műsoraink alapján folyó 1898-ik évre lehetőleg rövid úton kiutalványozni.

Kérelmünk támogatására felemlítjük, hogy műsoraink teljesen megfelelnek úgy a Th. Biz. által 1897-ik évi márc. hó 10-én hozott határozatban megállapított új feltételeknek, mint a nm. Belügyministerium által eredetben az 1895-ik nov. hó

15-én 96423 sz. a. kelt újabban 1897-ik évi márc. hó 31-én 29591 sz. a. kelt rendeletével fenntartott kikötésének is, mert műsoraink egyrészt az elrendelt hat magyar zeneszerzőtől eredő mű helyett 11 ilyent és az azok között kikötött három Magyarország területén élő zeneszerzőtől eredő mű helyett 5 ilyent tüntetnek fel, míg másrészt vonatkozással a ministeri rendeletre kimutatják, hogy a folyó évadban rendezett 9 filharmóniai hangverseny közül 6, társaságunk *elnök-karnagya Erkel Sándor* úr és 3, az Őnagyméltósága által másodsorban idézett rendeletében is elfogadott *Richter János* magyar származású karnagy úr által vezényeltetett. Ez évadban rendezett hangversenyeink műsorai a következők:

I. Hangverseny 1897 nov. 3. Karnagy: *Erkel Sándor.*
1. *Beethoven,* Leonóra nyitány. 2. *Wagner,* Erzsébet magándala. *Mozart,* Cherubin áriája. 3. *Svendsen,* Norvegischer Künstler Carneval. 4. *Schubert,* Die Allmacht. 5. *Goldmark,* I. szimfónia (élő magyar).

II. Hangverseny 1897 nov. 17. Karnagy: *Richter János.*
1. *Cornelius,* Der Cid. *Beethoven,* zongoraverseny. 3. *Erkel Gyula,* Suite de Ballet. (élő magyar). *Mendelssohn,* szimfónia.

III. Hangverseny 1897 dec. 1. Karnagy: *Erkel Sándor.*
1. *Beethoven,* II. szimfónia. 2. *Herzfeld,* Tavaszi idill. (élő magyar). 3. *Mac Dowel,* zongoraverseny. 4. *Berlioz,* Lear király.

IV. Hangverseny 1897 dec. 15. Karnagy: *Richter János.*
1. *Tschajkowszky,* VI. szimfónia. 2. *Kössler* János, hegedűverseny. (élő magyar). 3. *Wagner,* Nagypénteki varázslat. *Brahms,* Ünnepi nyitány.

V. Hangverseny 1898 jan. 12. Karnagy: *Erkel Sándor.*
1. *Erkel Ferenc,* Ünnepi nyitány (magyar). 2. *Beethoven,* zongoraverseny. 3. *Mozart,* Ária Figaróból. 4. *Menter Zsófia,* Magyar cigánydallamok. 5. *Mozart,* szimfónia.

VI. Hangverseny 1898 jan. 26. Karnagy: *Richter János.*
1. *Dvořák,* Otello nyitány. 2. Ének. 3. *Liszt,* Dante szimfónia (magyar.) 4. Ének. 5. *Mozart,* szimfónia.

VII. Hangverseny 1898 febr. 9. Karnagy: *Erkel Sándor.*
1. *Volkmann,* nyitány (magyar). 2. *Schubert,* szimfónia. 3. *Liszt,* zongoraverseny (magyar.) 4. *Dvořák,* szimfónia.

VIII. Hangverseny 1898 márc. 12. Karnagy: *Erkel Sándor.*
1. *Wagner,* Parsifal. 2. *Bach,* Suite. *Michalovich,* Pán halála. (élő magyar). 4. *Beethoven,* szimfónia.

IX. Hangverseny 1898 márc. 16. Karnagy: *Erkel Sándor.*
1. *Grieg,* nyitány. 2. *Beethoven,* hegedűverseny. 3. *Mosonyi,* Gyászhangok (magyar). *Chován,* Román táncok (élő magyar). *Schumann,* szimfónia.

Hivatkozva itt egész terjedelmükben közölt műsorainkra, arra kérjük a Tekintetes Tanácsot, méltóztassék a folyó 1898-ik évre eső 3000 frtnyi szubvenciónkat lehető legrövidebb intézkedés alapján kiutalványozni.

Fogadja a Tekintetes Tanács kiváló tiszteletünk és nagyrabecsülésünk nyilvánítását, mellyel előre is kifejezvén leghálásabb köszönetünket, maradunk

a Tekintetes Tanács alázatos szolgái:

Budapest, 1898 jan. hó 12-én

Mészáros Imre elnök h.

Willmonth Bódog titkár"

[A főváros tanácsa intézkedik a támogatás megadása és kiutalványozása iránt.]
„1898 márc. hó 11 napján tartott tanácsülés. Határozat.
Tekintettel arra, hogy a m. kir. Operaház zenekarából alakult Filharmóniai Társa-

ság a 357/1897 sz. közgyűlési határozatban foglalt feltételeknek mindenben eleget tett, a tanács a f. 1898 évre megállapított 3000 frt. subvenciót ezennel kiutalványozza. Utasíttatik ehhez képest a székesfővárosi központi pénztár, hogy a Filharmóniai Társaság részére az 1895 évi 1199 számú közgyűlési határozattal öt évre megszavazott évi 3000 forint segély fejében, a folyó 1898 évre a nevezett társaságnak Mészáros Imre elnök és Willmonth Bódog titkár által együttesen kiállított szabályszerűen bélyegezett nyugtatványára 3000 frtot fizesse ki, és helyezze ezen összeget a f. évi költségelőirányzat c. f. „Rendkívüli kiadások", a budapesti filharmóniai társaság segélyezése c. fejezete terhére, szabályszerűen kiadásba. Miről a tan. VIII. ü.o., a számvevőség és a filharmóniai társaság felzeten, a központi pénztár pedig külön utalványon értesíttetnek.

kmft. aláírások"

(Fővárosi Levéltár, 1407. Tanácsi iratok. 2024/1898. 230—VII. és 2824/1894—VII. sz.)

46. *Mészáros Imre a Filharmóniai Társaság részére megállapított segély kiutalványozását kéri 1900. évre. Jelenti, hogy a főváros tanácsa által előírt követelményeknek megfeleltek. A hangversenyeken 6 magyar zeneszerző alkotásain felül 9 művet adtak elő. A hangversenyeket hat alkalommal Erkel Sándor főzeneigazgató vezényelte.*

„527/99 sz. Tekintetes Tanács!

A m. kir. operaházi zenekar tagjaiból alakult Filharmóniai Társaság megbízásából tisztelettel alólirottak azon alázatos kérelemmel fordulunk a Székesfőváros Tekintetes Tanácsához, hogy a hangverseny évad előre haladtára való tekintettel kegyeskedjék a Székesfővárosi Törvényhatósági Bizottság által 1895. évi 1199 számú közgyűlési határozattal társaságunk részére 5 évre megszavazott 3000 frt, azaz hatezer korona subventiot az alább közölt hangverseny műsorok alapján a folyó 1900. évre lehetőleg rövid úton kiutalványozni.

Kérelmünk támogatására felemlítjük, hogy műsoraink mindenképpen megfelelnek úgy a Székesfővárosi Törvényhatósági Bizottság által 1897 márc. 10-én 357. kgy. sz. alatt hozott határozatban kimondott új feltételeknek, mint a Nm. Belügyminister Úr által eredetben az 1895. november 15-én 96423 sz. a. kelt és újabban 1897. márc. 31-én 29591 sz. alatti rendeletében foglalt kikötéseknek, mert műsoraink az elrendelt 6 magyar honos zeneszerzőtől eredő mű helyett 9, és az azokban kikötött 3 Magyarország területén élő zeneszerzőtől eredő mű helyett 4 ilyent tüntetnek fel, míg végre kimutatják, hogy a 10 hangverseny közül 6-ot társaságunk állandó karnagya *Erkel Sándor* főzeneigazgató vezényelt, 3-at az Ő Excellenciája által is elfogadott Richter János magyar származású karnagy, egyet pedig Wagner Szigfrid.

Ezen adatainkat az alább közölt műsorainkkal igazoljuk, melyekben könnyebb áttekintés végett a vezényletre vonatkozó adatokat feketén húztuk alá —...

Ez idei müsorunk a következő:

I. hangverseny 1899 nov. 8. Karnagy: *Erkel Sándor.* —

1. *Goldmark,* Tavaszi nyitány. 2. *Dvořák,* Hegedű verseny, játssza Ondricek. 3. *Massenet,* Scenes alsaciennes. 4. *Mozart* szimfónia (C-dúr).

II. hangverseny 1899 nov. 22. Karnagyok: *Erkel Sándor* és Fischer Ferenc. — 1. *Wagner,* Faust nyitány. 2. *Weber,* Ária a Bűvös vadászból, énekli Burgstaller. 3. *Wagner,* Parsifal nyitány. 4. Liszt-dalok, énekli Burgstaller. 5. *Beethoven,* V. szimfónia.

III. hangverseny 1899 dec. 6. Karnagy: Wagner Szigfrid.

1. *Beethoven,* Egmont nyitány. 2. *Wagner,* Siegfrid idill. 3. *Wagner,* A medvebőrös, nyitány. 4. *Liszt,* Mefisztó keringő. 5. *Beethoven,* VII. szimfónia.
IV. hangverseny 1899 dec. 20. Karnagyok: *Erkel Sándor* és Dvorzsák Antal.
1. *Mendelssohn,* Meluzina nyitány. 2. *Haydn,* La Chasse. *Dvořák,* Hősi dal. *Dvořák,* Carneval nyitány.
V. hangverseny 1900 jan. 10. Karnagy: *Erkel Sándor.*
1. *Schumann,* Manfréd nyitány. 2. *Saint-Saens,* III. hegedű-verseny játssza Sauret. 3. *Grieg,* Szimfónikus táncok. 4. *Buttykay Ákos,* Szimfónia.
VI. hangverseny 1900 jan. 24. Karnagy: Richter János.
1. *Weber,* Rübezahl nyitány. 2.*Beethoven,* Zongora verseny, játssza *Dohnányi.* 3. *Koessler* János, változatok. 4. *Glazonnow,* VI. szimfónia.
VII. hangverseny 1900 febr. 7. Karnagy: *Erkel Sándor.*
1. *Brahms,* Tragikus nyitány. 2. Schytte, Hero énekli Petersen Margit. 3. *Schmitt* Gusztáv, Suite. 4. *Saint-Saens,* Zongora verseny, játssza Kleeberg Klotild. 5. *Sgambati,* Szimfónia.
VIII. hangverseny 1900 márc. 12. Karnagyok: *Erkel Sándor* és *Auer Lipót.*
1. *Mehul,* La chase nyitány. 2. *Rieger* Alfréd, Szerenád. *Goldmark,* Hegedű-verseny, előadja Auer. 4. *Tschajkowsky,* IV. szimfónia.
IX. hangverseny 1900 márc. 28. Karnagy: *Richter János.*
1. *Weber,* Oberon nyitány. 2. *Volkmann,* Sapho, énekli D. Handel B. 3. *Rimsky-Korsakoff,* Snégourotscka. *Schumann,* Zongoraverseny, játssza Gross Gizella. 5. *Berlioz,* Kerti jelenet.
X. hangverseny 1900 ápr. 9. Karnagy: *Richter János.*
Bach J. S. Máté passió.

Ezen egész terjedelmében közölt műsorunkból kitűnik, hogy a subventió feltételeinek minden tekintetben megfeleltünk, s így legmélyebb tisztelettel kérjük a Tekintetes Tanácsot, hogy a folyó 1900 évre eső 6000 kor. subventiónkat lehető rövid úton kiutalványozni kegyeskedjék.

Fogadja a Tek. Tanács kiváló nagyrebecsülésünk és kitűnő tiszteletünk nyilvánítását, mellyel kérésünket ismételve, maradunk
Budapesten, 1900 febr. 2-án Mészáros Imre h.elnök. Vilmonth titkár."
[Intézkedés a segély kiutalványozása iránt:]
„Tárgyalás és véleményezés végett kiadatik a közoktatásügyi bizottmánynak.

Bpest, 1900 febr. 13 Tanácsi VII.ü.o. olv. aláírás"

(Fővárosi Levéltár, 1407. Tanácsi iratok. 11 318/1900—VII. sz. a 2824/1894—VII. sz. iratok közt.)

47. *„Erkel Sándor m. k. operaházi főzeneigazgató nyugdíjazását kéri:* [Az iratok hiányzanak]; *a mutatókönyvben ez áll:*
„Nyugdíjazása tárgyában intendáns előterjesztése...
Budapest, 1899..."
(OL.B.Ü.M. Index. 1899. évre. Eln. 4723/1899 sz.)

48. *Erkel Sándor az 1900-ik év tavaszán 20 000 korona kölcsönt kér, amelyet az intendáns jelentése szerint meg is kap.* [Az iratok hiányzanak.]
(Az adatokat a mutatókönyvből vettük:) *„Erkel Sándor* operaházi főzeneigazgató 20 000 kor. kölcsön iránti kérvénye. Ezen kölcsön kifizetését az intendáns jelenti és ezen alap, hiány kiegészítését kéri.
Budapest, 1900"
(OL.B.Ü.M. Index. 1900 évre. Eln. 1193 és 1568/1900 sz.)

49. *Erkel Sándor a belügyminiszter engedélye folytán az intendáns javaslatára megkapja a kért előleget. Beadványáról, mely sajnos hiányzik, az iktatókönyvből szerezhetünk tudomást.*

„1900 márc. 24.

Beadvány, Operaház intendánsának felterjesztése: *Erkel Sándor* főzeneigazgató 20.000 korona kölcsön iránti kérelme tban. Elintézésére az Operaház intendánsának leküldve 1900 márc. 28."

(OL.B.Ü.M. 1193/1900 sz. és 1568/1900 sz. 1900. évi iktatókönyv.)

50. *Erkel Sándornak folyósított és kifizetett előlege folytán, az alapnál hiány keletkezik. Ennek rendezésére hivatalos levélváltás történik. Iratok hiányában az iktatókönyv bejegyzésére kényszerülünk támaszkodni.*

„2529/1900 sz. ápr. 15. *Erkel Sándor* főzeneigazgató részére kifizetett 20.000 kor. kiadása folytán az előleg alapnak adott 12 000 kor. pótlását kéri (az Operaház intendánsa) ...

Intendánsnak leadva, 1900 júl. 11."

(OL.B.Ü.M. Eln. iktatókönyv 1900. évből.)

51. *Erkel Sándor több ízben tartózkodik Békéscsabán, felesége családjának Újkigyósi utca 491. sz. alatt fekvő házában. Az épület ma is áll és Erkel utca 16. számot viseli, 1900. október 14-én de. 9 órakor váratlanul szívszélhűdés következtében itt halt meg. Egyházi adatok szerint halálát „zsugorvese" okozta. Mivel halála időpontjában budapesti lakos volt, tetemét október 15-én Budapestre szállították, a Kerepesi úti temető halottas házába. Halálesetét a békéscsabai halotti anyakönyvben anyakönyvezték.*

„763 sz. Kelt Békéscsabán 1900 okt. 15 napján. Megjelent az alulírott anyakönyvvezető helyettes előtt *Erkel Lajos*, akinek állása: m. kir. operaházi rendező, lakóhelye: Budapest VI., Izabella u. 63, s akit aktő helyettes személyesen ismer és bejelentette a következő halálesetet:

Az elhunyt családi és utóneve: *Erkel Sándor*. Állása: magyar királyi *operaházi főzene igazgató*. Lakóhelye: *Budapest VI. Izabella utcza 63*. Születéshelye: *Budapest*. Életkora: *54*. Házastársának családi és utóneve: *özv. Erkel Sándorné szül. Szabó Róza*. Atyjának családi és utóneve, állása és lakóhelye: *néhai Erkel Ferencz* magyar királyi *operaházi főzeneigazgató, Budapest*. Anyjának családi és utóneve, állása és lakóhelye: *néhai Erkel Ferenczné szül. Adler Adél* — Gyula, Békés vm. A halál helye: *Békéscsaba (Új Kigyósi út)*. Ideje: *1900 évi október hó 14 napjának de. 9 órája*. Oka: *Szívszélhűdés*. Megjegyzés: A bejelentő kijelentette, hogy az elhunyt az ő testvérje volt, és hogy a halálesetről közvetlen tudomással bír. Felolvastatván: helybenhagyatott és aláiratott. Gyóji Miklós sk. aktőh. Erkel Lajos sk. bejelentő."

(Békéscsabai anyakönyvi kerület. Halotti anyakönyv.)

52. *Erkel Sándor halálát a békéscsabai plébánia halotti anyakönyv a következőképpen örökíti meg:* [Kivonatosan.]

„Békéscsaba-belváros VII. köt. 23 lap 181 sz. *Erkel Sándor* m. k. opera ny. zeneigazgatója, Szabó Róza férje. Lakhelye, Budapest, Békéscsaba, Újkigyósi u. 491 sz. Vallása rk. 54 éves. Halál neme: zsugorvese. A haldoklók szentségével nem volt ellátva, mert váratlanul halt meg. Budapestre szállították 1900 okt. 15-én; Nemeskey Andor plébános szentelte be. Bejelentő orvos: dr Weisz Lajos."

(Békéscsaba, Belvárosi plébánia halotti anyakönyve.)

53. *Erkel Sándor hamvai részére a fővárosi tanács díszsírhelyet adományoz, a Kerepesi úti temetőben, 28-ik parcella I. 9. Itt nyugszik ma is (Nemzeti Pantheon). Síremlékét Róna József szobrászművész faragta az Operaház igazgatóságának megbízásából.*

„Fővárosi Levéltár, 1900 évi tanácsülési tárgyalási jegyzőkönyv. Az okt. 18-án tartott ülésen, Halmos János elnöklete alatt dr. Melly Béla tanácsjegyző előadó [következőket terjesztette elő:]

75900/1900—X. sz. néh. *Erkel Sándor* m. kir. operaházi főzeneigazgató részére díszsírhely engedélyeztetik. Szavazatok minősége: egyhangú..." [Temetés időpontja: 1900 okt. 17]

(Fővárosi Levéltár. IV. 1407. Tanácsülési tárgyalási jkv. 1900.)

(Kerepesi temető [Nemzeti Pantheon], Halotti főkönyv, 1900.)

(Síremlék-leleplezés: 1905. okt. 31.)

VEGYES ADATOK

54. *Özv. Erkel Sándornét* a Békéscsabán, Erkel u. 16. sz. alatt levő ház és ingatlan után „utóöröklési jog" címén 1/3 rész illette meg. Telekkönyvi rendezés 1905. máj. 18-án történt. Az egész ingatlan elidegenítését 1919. dec. 8-án hajtották végre.

(Békéscsaba, Városi Tanács V. B. Igazgatási Oszt. 1953—4/1974. sz. értesítése. — Köszönet érte!)

55. *Özv. Erkel Sándorné az Operaház igazgatóságától anyagi támogatást kér. Hivatkozik súlyos megélhetési körülményeire, örökösödési peréből származó költségekre, a nagy drágaságra és másoknak is juttatott hadisegélyre.*

„Méltóságos Uram!

Kegyeskedjék megengedni, hogy már ismét alkalmatlankodom kérő levelemmel. De nem lehet egyebet tennem, mint kérnem. A mai rémes drágaságban képtelen vagyok megélni, pedig oly szerényen élek, hogy már másként nem lehet.

De mikor 1 kg. zsír 10 k., a kenyér 80 f., a tej 50 f. és a hús, amit látni nem lehet, 8 kor. Most még egy nagy szerencsétlenség ért, volt egy *örökösödési perünk* is, azt elvesztettük, úgy hogy most az ügyvéd és egyéb költség 300 koronát tesznek ki. Ha ezt nem fizetem ki, újra perelnek.

Ezen okokból kifolyólag alázatosan esedezem kegyeskedjék Méltóságos Úr számomra a m. k. Operaház pénztárából 800 k. előleget, a régi hadi levonások mellett kiutalványoztatni.

Itt volt egy újságíró jó ismerősöm, akinek elpanaszoltam szomorú helyzetemet; ő engem a Méltóságos Úrhoz utasított.

Alázatosan könyörgöm, kegyeskedjék kérésem meghallgatni, és hathatós pártfogását reám kiterjeszteni. Már tavaly kérelmeztem, de mikor fent voltam Budapesten, a Méltóságos Urat nem volt szerencsém találhatni. Olyan nagy baj és gondok között élek, most már kellene téli fát is hozatni, mert 500 k. és később még drágább lesz. Mindenki kap hadisegélyt, én csak előlegért könyörgöm, havi levonással, a régi mellett.

Alázatos kérésemet megújítva,

mély tisztelettel

Békéscsaba, 5. 28, 1916 *özv. Erkel Sándorné*"

[A levél hátlapján:] „vettem 1919 I. 13 Wlassich."

(OL. Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium. Töredék iratok. 65411/1916—III. V. 29. sz. és 1919. 13.2970 szám. 147. csomó.)

56. *A VKM. a békés megyei főispán útján értesíti özv. Erkel Sándornét, hogy a szokásos évi segélyt hivatali elődje már kiutalványozta a folyó évre.*

„Vallás és Közoktatásügyi Ministerium

83877/1918—III.B. szám

Előadóívről: Tárgy. *özv. Erkel Sándorné* a művész alapból élvezett segélye felemelését kéri.

Békés vármegye főispánjának!

F. évi április hó 25-én 1—236. sz. a. kelt felterjesztésére értesítem Méltóságodat, hogy *özv. Erkel Sándorné* részére azt a 700. K. segélyt, amely — neki évenként engedélyeztetni szokott, hivatali elődöm f. évi április hó 16-án 45/209. sz. a. kelt rendeletével a folyó évre szólóan már kiutalványozta, a békéscsabai m. k. adóhivatal útján... [többi hiányzik]

Budapest, 1918 máj. 20 olv. aláírás"

(OL. VKM. Töredék iratok. 1919. 13.2970 sz. iratok közt. 147. csomó.)

57. *Özv. Erkel Sándorné a kultuszminisztertől Erkel Ferenc operái után biztosított tantième részesedésének felemelését kéri. Az Operaház igazgatója a kérést elutasította, a számvevőség sem javasolja a részesedés emelését, azonban nem zárkózik el a kérés újabb tárgyalása elől, ha a miniszter ezt újabb megfontolás tárgyává kívánja tenni; az özveggyel már többször tettek kivételt.*

[Erkel Sándor özvegyének kérvénye a 22304/1918 sz. iratok közt:]

„Nagyméltóságú gr. Zichy János kultus Minister Úrnak!

Kegyelmes Uram!

Alulírott alázatosan esedezik és kéri a nagyméltóságú Minister Urat, kegyeskedjék az *Erkel Ferenc* dalművei utáni, engem megillető részesedésemet, 2400 koronát, melyet a M. K. Operaháztól élvezek, tekintve ezt a rémes drágaságot, és teljesen vagyontalanságomat, évi 4800 koronára emeltetni.

Helyzetem annyira kétségbeejtő, hogy a jelenlegi nyugdíjamból képtelen vagyok megélni. Ezen kérésemet bátor vagyok a Nagyméltóságú Minister Úr színe elé terjeszteni, tekintve elhunyt férjem nagy művészi múltját.

Kérésem alázatosan megismételve kegyes jóságát kérve,
hódoló mély tisztelettel

maradtam alázatos szolgája

Békéscsaba, September 15. 1918 *Özv. Erkel Sándorné*"

[Intézkedésből:] „A számvevőség tisztelettel jelenti, hogy özv. Erkel Sándornénak az *Erkel operák* után biztosított 2400 K-s tantième részesedésének felemelése iránti kérelme, már az 1917 évi 84043 és 1917 évi 124451 sz. ügyiratokon letárgyaltatott, s az Operaház főigazgatójának jelentése szerint elutasíttatott. A számvevőség a már említett 1917 évi 124451 sz. ügyiraton foglaltak alapján, ez alkalommal sem tartja a kérelmet teljesíthetőnek. Amennyiben azonban a nm. Minisztérium ezt mégis újabb megfontolás tárgyává kívánná tenni, úgy tekintettel arra, hogy a szóbanforgó tantième részesedések az Operaház javadalmából fizettetnek ki, tisztelettel javasolja a számvevőség, méltóztassék a kérelmet az Operaház igazgatóságának jelentéstétel végett kiadni.

Budapest, 1918 dec. 10 aláírás"

[folytatás:] „Fedezeti szempontból tisztelettel jelenti a számvevőség, hogy az 1918/19 évi költségvetés XXI. f. 35 cím 14 rovaton a művészi pályán működő segélyre szorult egyének, vagy ilyenek családtagjainak segélyezésére előirányzott ja-

vadalomnál ezidőszerint 2412 k. túllépés mutatkozik ugyan, az egész 35 címen azonban az 1917/18 évi hitel maradvánnyal együtt 253100 K. fedezet áll rendelkezésre, s így tekintettel a 35 cím egyes rovatai között fenálló átruházási jogra, a kérelem teljesítése fedezeti akadályokba nem ütközik.

olv. aláírás"

„Pd.

Erkel Sándorné súlyos anyagi viszonyaira való tekintettel, az ügyosztály nem zárkózik el az ügy tárgyalásának újból való felvételétől s újból meghallgatni kívánja, az operaház igazgatóságának véleményét."

[Leirat az Operaház igazgatóságához:]

„Vallás és Közoktatásügyi Ministerium

209404/1918—III.a sz.

Tárgy: *Özv. Erkel Ferencné* a művészi alapból élvezett segélye felemelését kéri.

Az Operaház igazgatóságának

Budapest

Özv. Erkel Sándornénak az *Erkel operák* után biztosított 2400 K-s tantième részesedésének felemelése iránt f. é. nov. 17-n kelt kérvényét a Címnek véleményes jelentéstétel végett visszavárólag megküldöm.

Budapest, 1918 dec. 12 Wlassich"

(OL. VKM. Töredék iratok. 1919.13.2970 sz. 147. csomó.)

58. *Özv. Erkel Sándorné tantième részesedés felemelés iránti kérését a minisztériumi szervek mérlegelése ellenére sem javasolja Zádor igazgató. Erkel özvegye a Nemzeti Színház nyugdíjintézetétől is évi 1500 kor. nyugdíjat kap s a részesedéssel az aktív tagok segélyét megközelítő összeget élvez.*

„M. k. Operaház

2873/1918 szám

Minister Úr!

Hivatkozással Minister Úrnak 1918 évi dec. hó 12-én 209404 sz. a. kelt leiratára, mellyel *özv. Erkel Sándorné* évi 2400 koronával biztosított tantième részesedésének évi 5000 koronára leendő fölemelését kérő folyamodványát leküldeni méltóztatott: van szerencsém a kérvény visszazárása mellett a következőket jelenteni.

Folyamodó az *Erkel Ferenc* operái után tantièmben részesedik. Mivel pedig ez a részesedés évente jelentéktelen összeg: a magyar belügyministerium az özvegy kérésére eme tantième részesedését előbb évi 800 koronával, utóbb 1200 koronával, az 1911 év óta pedig évi 2400 koronával biztosította. Az utolsó 3 olyan évben, amikor az Operaház rendes viszonyok között teljes számban tartotta meg előadásait, az Erkel operák előadása után *özv. Erkel Sándornét* a következő tantièmek illették volna meg:

1912/13-ban: 128 kor. 87 f.

1913/14-ben: 186 kor. 54 f.

1916/17-ben: 463 kor. 63. f.

Mivel pedig az özvegy ezzel szemben évenkint 2400 koronát kapott, az Operaház írói díj javadalmát:

1912/13-ban: 2271 kor. 13 f.

1913/14-ben: 2213 kor. 46 f.

1916/17-ben: 1936 kor. 37 f. — terhelte.

Az előadottaknál fogva az operaházi írói díj javadalmazásának, további 2600 koronával leendő megterhelését *nem* javasolhatom, mert folyamodó a Nemzeti Színház Nyugdíjintézetétől évi 1500 koronányi nyugdíjat is élvez s értesülésem szerint éppen most folynak a tárgyalások a nyugdíjak megfelelő fölemelése ügyében.

Végül meg kell még említenem azt a körülményt is, hogy az amúgyis külön előnyben részesült özvegy a legújabban nyugdíjpótló segélyben részesített aktív tagok segélyeivel jóformán megegyező összeget élvez, úgy hogy az ingadozásnak kitett s esetleg megcsappanó színházi bevételeket terhelő összegnek állandó teherként jelentkező fölemelését ellenezni vagyok kénytelen.

Budapest, 1919 jan. 7

Zádor
i. igazgató"

(OL. VKM. Töredék iratok. 1919.13.2970 sz. 147. csomó.)

59. *Özv. Erkel Sándorné tantième — részesedésének 5000 koronára való felemelését kérelmezi a minisztériumtól.*

„Nagyméltóságú Minister Úr! Kegyelmes Uram!
Alulírott ezen kérelmével bátorkodik a kegyelmes Úr színe elé járulni és kérve kegyeskedjen elrendelni, hogy az Operaháztól Erkel Ferenc dalművei utáni engem megillető részesedésem felemeltessék, tekintve a jelenlegi rémes drágaságot és teljesen vagyontalanságomat a jelenleg élvezett, évi 2400 kor. évi 5000 K. felemeltetni kegyeskedjék és azt én mielőbb visszamenőleg 1918 évi Január hó 1. megkapni szerencsés lehetnék.

Nem tudok megélni és az egész nyugdíjam nem éri el a 4000 koronát. Teljesen vagyontalanul maradtam.

Hogy férjem ki volt, apósom *Erkel Ferenc* a magyar nemzeti ima a Hymnus megteremtőjéről nem is szólva, mindenki tudja minő érdemeik voltak nekik a magyar zeneművészet terén. *És Erkel Sándor* özvegye és Erkel Ferenc menye a hosszú háborús évek alatt éhezett. Mindent ami értékes dolgaim voltak, el adtam, csak így tudtam szerényen és nagyon szegényesen megélni.

Bánffy Miklós gr. Úrhoz, több ízben folyamodtam ez ügyben, de ő semmit nem tett érdekemben. Talán nem találta férjem és Apósom érdemeit elég nagynak arra, hogy jogos kérésem teljesítse. Semmi háborús segélyben nem részesültem.

Alázatosan esedezem kegyeskedjék ügyemet és kérésemet meghallgatni és rajtam bölcs belátása szerint segíteni. S egyben alázatosan kérve az Operaháznál fent álló előleg adósságomat törültetni, a mi 1000 korona.

Kérésem kegyes elintézését kérve — hódoló mély tisztelettel
Békéscsaba nov. 17, 1918

Özv. Erkel Sándorné

[A kérvény külzetén:]

„Nagyméltóságú Lovászi Márton Úrnak
Vallás és Közoktatásügyi Minister, Budapest.
Alázatos kérelme özv. Erkel Sándornénak, lakik Békéscsabán, melyben kérelmezi az Operaház által élvezett *Erkel Ferenc* dalművei utáni megillető részesedésnek 2400 koronával felemeltetni évi 5000 koronára."

[Hivatalos feljegyzések a kérvényen:] „Az 1918/19 évi kivetés XXI. f. 35 cím 14 r-n túllépés 2412 K. egész címen áthozott hitellel a fedezet: tárgyévi hitelből 177361 K. áthozott 75739 Kor.: 253100 Kor. XI. 30."

Özv. Erkel Sándorné tantième részesedés felemelés iránti kérelmét a miniszter elutasítja és szokásos segélyének kiutalványozására a békéscsabai adóhivatalt utasítja.

„2970/1919 sz.

Az Operaház igazgatója *özv. Erkel Sándorné* tantième felemelése iránti kérvénye tban.

Az Operaház igazgatója, úgy mint a múltban, most sem javasolja a tantième felemelését, mely tetemesen megterhelné az Operaház írói javadalmát.

Az ügyosztály egyetért az Operaház igazgatójának véleményével és a maga részéről is a kérelem elutasítását javasolja. Minthogy azonban Erkelné már évek óta részesül 700 Kor. segélyben, ez összeg részére a folyó évre is kiutalandó lenne."

[Elintézések:] „I. Békéscsabai adóhivatalnak 1918/19 évi költségvetés XXI. fejezet 35 c. 14 r.

Néhai *Erkel Sándor* a m. nemzeti Operaház volt igazgatójának özvegye részére 700 (hétszáz) K. segélyt engedélyezvén, utasítom a Címet, hogy ez összeget nevezettnek bélyegelt és Békéscsaba nagyközség elöljárósága által láttamozott nyugtájára fizesse ki és tárcám fent megjelölt alnaplójában kiadásképp számolja el. II. Hátirat az I. másolatára.

Békéscsaba nagyközség elöljáróságának!

Tudomása és özv. Erkel Sándorné értesítése végett másolatban kiadom és felhívom a Címet: közölje nevezettel, hogy a M. Nemzeti Operaháznál biztosított tantième-részesedésének felemelése iránt való kérelmét, teljesíthetőnek nem találtam.

Budapest, 1919 jan. 15 Wlassits sk."

(OL. VKM. Töredék iratok. 1919. 13. 2970 sz. a 147. csomóban.)

60. *Özv. Erkel Sándorné az Állami Művészi Alaptól élvezett segélyének felemelését és az Erkel-operák után élvezett tantième részesedésének megemelését kéri a miniszterelnöktől.*

„Nagyméltóságú Minister Elnök Úr! Kegyelmes Uram!

Alulírott alázatosan esedezik, kegyeskedjék kérelmét meghallgatni és kedvezően elintézni.

Férjem néhai *Erkel Sándor* a M. k. Operaház volt főzeneigazgatójának halála óta, 1900 óta a Minister Úr rendelete folytán 1918 évre 45209. rendelete folytán az Állami Művészi Alapból élvezett 700 kor. (azaz hétszáz kor.), kegyeskedjen felemelni évi 2000 koronára. Ezen állami segélyt itt szoktam felvenni a Békéscsabai volt. m. kir. Adóhivatalban, Január hó első felében.

Minden vagyon nélkül maradtam, tisztán kis nyugdíjamra utalva. Az öt és fél éves háború alatt sem részesültem egy fillér segélyben sem.

Többször megfolyamodtam Bánffy Miklós gróf Úrnál, hogy az *Erkel* Ferenc apósom dalművei utáni engem megillető részesedésemet, emelje fel belátása szerint, de kérésemet minden válasz nélkül hagyta. Ez igazságtalanság volt velem szemben. Pedig az én férjem is volt valaki, nem is említve dicső nagylelkű Apósomat, a Magyar Nemzet imája, a Hymnus megteremtőjét, *Erkel Ferencet.* De mindenütt süket fülekre, és szívtelenségre találtam.

A nagyméltóságú Minister Elnök Úr igazságát és bölcs belátását esedezem. Kegyeskedjen kérésemet meghallgatni és azokat kedvezően elintéztetni. Egy nagyon szegény, elhagyatott özvegy könyörög. Megélni így nem tudok, ebben a rémes drágaságban, minden támasz és segély nélkül.

Kérésemet hódolatteljesen ismételve kérem az államsegélyemet ez évre is kiutalványoztatni.

Mély tisztelettel maradtam, alázatos szolgája
Békéscsaba, Erkel u. 16. Január 1. 1919

Özv. Erkel Sándorné"

[Külzeten:] „Nagyméltóságú Gróf Károlyi Mihály Ministerelnök Úrnak
Budapesten

Alázatos kérelme Özv. Erkel Sándornénak, lakik Békéscsabán — amelyben kérelmezi az Állami Művészi Alapból élvezett évi 700 kor. évi 2000 kor. felemeltetni."
(25 811/1919 szám.)

61 *Özv. Erkel Sándorné Kunffy Zsigmond minisztertől kérelmezi tantième részesedésének 5000 koronára való felemelését. Hivatkozik férje és Erkel Ferenc érdemeire, vagyontalanságára, hogy férje 9 évig betegeskedett, s halálakor terheket hagyott az özvegyére.*

„26 592/1919 sz.

Nagyméltóságú Minister Úr! Kegyelmes Uram!

Alulírott egy alázatos kérelemmel járul Nagyméltóságod színe elé, néhai *Erkel Sándor* a Nemzeti Operaház volt igazgatójának özvegye, alázatos kéréssel esedezik kegyeskedjen kérésem meghallgatni és az Operaháztól élvezett, néhai *Erkel Ferenc* apósom dalművei után engem megillető részesedését 2400 Kor. évi 5000 Koronára kegyesen felemeltetni.

Már többször kérvényeztem ezt, de a volt kormány mindég ridegen és szívtelenül elutasított. Nem találták férjem és Apósom érdemeit elég nagynak arra, hogy a teljes vagyon nélkül hátramaradt özvegyről időben gondoskodjanak.

Én azt hiszem, hogy a Nemzeti Operaház, ezt a kért többletet még el tudja bírni. Mikor Bánffy Miklós Ő Kegyelmességét kértem, azt vágták szemem közé, hogy folyton kérelmezek. Sajnos, hogy így van. Boldog a kinek ezt tenni nem kell.

Férjem szegényen halt el, minden vagyon nélkül, kis fizetése volt 14 ezer korona és 9 évig beteges. Midőn meghalt 1900-ban terhekkel maradtam minden támasz, pártfogó nélkül, szegényen. Ha kértem süket fülekre és rideg szívekre találtam mindég.

Alázatosan esedezem, kegyeskedjen kérésem meghallgatni, és e kért többletet elrendelni, visszamenőleg 1919 Január 1-től. Tangó főzeneigazgató Úrnak is írtam ez ügyben. Ő azt írta, ha kegyelmes Minister Úr őt megkérdezi vélemény iránt, semmi akadályt nem talál kérésem teljesítésére.

A kegyelmes Minister Úr bölcs és igazságos ítéletére bízom boldogtalan balsorsomat. Alázatos kérésem megismétlése után, hódoló mély tisztelettel maradtam

Békéscsaba, február 5-e, 1919 *Özv. Erkel Sándorné*"

[Kü]zeten:] „Nagyméltóságú Dr Kunffy Zsigmond
Közoktatásügyi Minister Úrnak, Budapesten
Alázatos kérelme Özv. Erkel Sándornénak, lakik Békéscsabán, Erkel u. 16, melyben kérelmezi: néhai *Erkel Ferenc* dalművei után megillető részesedésének és annak felemelését 2400 [koronáról], 5000 koronára."

[Hivatali intézkedés a kérvény felzetén:] „kebelbeli III.Ü.o-ba illetékes intézkedés végett átteszem.

Bpest, 1919 febr. 11 olv. aláírás"

[folytatás:] „A beadvány mellett fekvő előadóívből kitűnik, hogy *Erkel Sándorné* többízben folyamodott segélyért (tantième felemelésért) utalva rászorultságára. Helyzete azonban nem olyan aggasztó, mint amilyennek leírja. Ezért a szakosztályok egyetemlegesen az elutasítás mellett foglalnak állást."

„Vallás és Közoktatásügyi Ministerium
26592/1919 szám.

[Előadóív:] Tárgy: Özv. Erkel Sándorné tantième részesedésének évi 2400 K-ról, évi 5000 K-ra való felemelését kéri. Az egyúttal elintézett számok alatt rendes segélyének 700 K-ról, 2000 koronára való felemelése iránt folyamodik.

Özv. Erkel Sándorné az ügyosztály tudomása szerint a következő illetményeket és segélyeket élvezi:

A Nemzeti Színház Nyugdíjintézetétől húzott nyugdíj fejében	1500 kor.
Erkel Ferenc operái után kapott tantième fejében	2400 kor.
A Művész Alapból engedélyezett évi segély fejében	700 kor.
A nyugdíja után, nyugdíjpótló segély fejében	600 kor.
Összesen:	5200 kor.

Ez az összeg az ügyosztály véleménye szerint teljesen elégséges ahhoz, hogy egy magányosan élő asszony megélhetését biztosítsa, még a mai drágaság és nehéz élelmezési viszonyok közt is, különösen, ha az illető nem a drágaságtól legérzékenyebben sújtott fővárosban, hanem egy, az ország szívében fekvő vidéki városban lakik. Nyomorról, Erkelné esetében szó sem lehet, így hát nem lenne méltányos és indokolt, ha a rendelkezésre álló amúgyis csekély úgynevezett „nyomorjavadalom" terhére újabb 1300 Kor. vétetnék igénybe kérvényező özvegy részére.

Ami a tantième részesedés felemelését illeti, a magyar kir. ministerium 1914 évtől kezdődőleg 2400 K-ban állapította meg azt az összeget, mely az özvegy részére évenként tantième címen kiutalható. Ez az összeg messze túlhaladja az Erkel operák után tényleg felszámítandó és kiadandó tantièmek összegét, mely 1912—13 évben csupán 128 K. 87 f. — az 1913—14-ben 186 K. 54 f. — az 1916—17 évben pedig 463 K. 63 f. tett ki.

Az átlagosan 2000 K-t kitevő évi különbözet az Operaház írói javadalmát terheli és tulajdonképpen, miután az állam részéről [van], az özvegynek juttatott segélynek tekinthető.

Az elmondottakra való hivatkozás mellett, az ügyosztály nem találja megengedhetőnek, hogy az amúgyis külön előnyökben részesült és megélhetése biztosítására 5200 K. évi jövedelem fölött rendelkező magános özvegy érdekében akár a „nyomorjavadalom", akár az Operaház írói javadalma terhére újabb pénzsegély utalványoztassék.

Tekintettel arra, hogy Erkelné úgy segélyének, mint tantième részesedésének felemelését már több ízben kérelmezte, és mindannyiszor értesíttetett oly értelem-

ben, hogy kérése teljesíthetetlen, újabb értesítése nem látszik szükségesnek és az ügyirat — *ad acta* —
lenne teendő.

Budapest, 1919 febr. 28 Wlassits"

Erkel Sándor özvegyének kérését kedvezőtlenül intézte el az ügyosztály. Az intézkedés alatt fut be az özvegynek a hadügyminiszterhez intézett segélykérő beadványa is. A miniszter az osztályok elutasító javaslata ellenére — diszkrécionális jogánál fogva, rendkívüli segély folyósítására ad utasítást.

[Előadóív folytatása:] „*Erkel Sándorné* időközben beérkezett (idecsatolt) levele alapján a Miniszter Úr indíttatva érezte magát arra, hogy az özvegyet újabb segély felemelésben részesítse, és elrendelte, hogy nevezett évi segélye a folyó évre 700 K-ról 1700 K-ra emeltessék fel.

Az ügyosztály a miniszter Úr rendelkezésének megfelelően bemutatja a pénztári intézkedés tervezetét, de egyben szükségesnek tartja, hogy ismét rámutasson az előző íven előadottakra. Miután Erkelné részére a folyó évre már kiutalványoztatott 700 Kor. segély, itt csak a segély felemeléseként engedélyezett 1000 K-nak rendkívüli segély címén való utalványozása iránt kell intézkedni.

I. Békéscsabai Adóhivatalnak!
(1918/19 évi költségvetés XXI. f. 35. c. 14. r.)

Néhai *Erkel Sándor* a m. Nemzeti Operaház volt igazgatójának özvegye részére 1000 (egyezer) K. rendkívüli segély engedélyeztetvén, utasítom a Címet, hogy ezt az összeget nevezettnek bélyegelt és Békéscsaba nagyközség elöljárósága által láttamozott nyugtájára fizesse ki és tárcám fent megjelölt alnaplójában kiadásként számolja fel a f. évben utalványozott 700 K. segélyének kiegészítéseül.

II. Hátirat az I. másolatára.

Békéscsaba nagyközség Elöljáróságának!

Tudomása és *özv. Erkel Sándorné* f. é. febr. hó 5-én kelt kérvényére való hivatkozással, értesítése végett — másolatban kiadom.

Bpest, 1919 márc. 6 olv. aláírás"

(OL. VKM. Töredék iratok. 26 592/1919. 13. 147. csomó.)

62. *Özv. Erkel Sándorné a hadügyminisztertől kérelmezi segélyének felemeltetését.*

„Nagyméltóságú Miniszter Úr! Kegyelmes Uram!
Alázatosan bocsánatot kérek ezen levelemért. De a kétségbeesés [kényszerített] ennek megírására. Bátor voltam egy kérvényt benyújtani Nagyméltóságod címére, amelyben kérelmeztem Apósom *Erkel Ferenc* a halhatatlan nagyszerű zeneköltő, dalművei után engem megillető részesedésemet, amelyet a Magyar Nemzeti Operaház pénztárából élvezek a 2400 koronát, 5000 koronára kegyesen felemeltetni.

Évenként a nyugdíjam oly csekély, hogy a mai viszonyok között abból a legszerényebben sem lehet megélni. Az egész ötödféléves háború alatt semmi segélyben nem részesültem, az Operaház részéről. Mikor ezt kérelmeztem Bánffy Miklós gróf Úrtól, azt vágták a szemembe, hogy egyebet nem teszek, csak folyton kérvényeket nyújtok be. Sajnos igaz, boldog az akinek ezt tennie nem kell. Apósom és férjem *Erkel Sándor* is csak voltak valakik, talán többek mint Bánffy gróf. De ők szerény fizetést kaptak és szegényen haltak el.

Alázatosan esedezem kegyeskedjen ügyemet az Operaháznál megvizsgáltatni és igazságosan rendelkezni. Azt hiszem az Operaház ezt a kevés többletet még megbírja évenként és férjem nagy művészi múltja után megérdemli, hogy a hátrahagyott, nagyon szerény viszonyok között élő özvegyről illően gondoskodva legyen.

Kérésem alázatosan megújítva, hódoló mély tisztelettel

maradtam

Békéscsaba, febr. 22, 1919 *Özv. Erkel Sándorné*

Erkel u. 16"

A hadügyminiszter a közoktatásügyi miniszterhez teszi át Erkelné kérvényét további intézkedésre.

[Előadóívről:] „Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium
26 936/1919 szám

A Hadügyminister leküldi *özv. Erkel Sándorné* oda intézett segély kérvényét.

Addig míg a 209 404/1918 sz. alatt tárgyalás alatt lévő ügyben határozni lehetne, ez az ügydarab tárgytalan.

Ad acta!

Bpest, 1919 febr. 13 Wlassits"

(OL. VKM. Töredék iratok. 1919. 13. 2970 sz. 147. csomó.)

63. *Özv. Erkel Sándorné a tanácsköztársasági direktóriumtól kér segélyt, mivel Bánffy kéréseit nem hallgatta meg, elutasította.*

„Nagyméltóságú Népbiztos Úr!

Alulírott szegény özvegy proletárnő, bátorkodik alázatos kérelmével Nagyméltóságod színe elé járulni:

Néhai férjem *Erkel Sándor,* a Nemzeti Opera 14 éven át volt igazgatója, fia a nagy és dicső nevű *Erkel Ferencnek!*

Már a férjem 18 éve halott. Én nagyon szegényen minden vagyon nélkül maradtam, utána tisztán kis nyugdíjamra utalva, amelyeket a Nemzeti Opera és Nemzeti Színháztól élvezek. Az egész nyugdíj nem éri el a 4000 koronát.

A Nemzeti Színháztól 1500 K-t, az Operaháztól Apósom *Erkel Ferenc* dalművei után részesedem 2400 K-ban.

Míg ez az átkozott háború, és ez a rémes drágaság nem volt, megtudtam élni szerényen; de most nem vagyok képes megélni, olyan rémes a nagy drágaság, munkára nem vagyok képes. 70 éves [vagyok] és a sok bánat, küzdés és anyagi gondoktól szívbajos lettem.

Már minden nyugdíjat rendeztek, csak a szegény színészek özvegyeinek a nyugdíja még mindég a régi 1500 korona.

Sokszor kérelmeztem, hogy tegyenek érettem valamit, hiszen az én férjem is volt valaki, nem is említve nagy nevű Apósomat. De mind új névre lettem utasítva, eredménytelenül, sőt Bánffy Úr azt vágta a szemembe, hogy én csak mindég kérelmezek, elégedjem meg azzal amit kapok. Boldog Ő, mert neki mindene van és nem kénytelen senkinél kilincselni és könyörögni.

Alázatosan esedezem, kegyeskedjen elrendelni, hogy a szegény színészek özvegyeik nyugdíjai is mielőbb rendeztessenek, ilyen kis nyugdíjból élni nem lehet. Hogy én hogy éltem e rémes háború alatt, csak az Isten tudja. Mindent eladtam, hogy fát és zsírt tudjak szerezni.

Az Operaházat is kértem, hogy az Apósom dalművei után engem megillető részesedésem emeljék fel a duplára, ezt sem tették, sőt le intettek, hogy ne alkalmat-

lankodjam. Hiszen én már öreg és beteges vagyok, úgy sem lennék soká terhére az Operaháznak.

Kérésem alázatosan megújítva, igazságot kérve a Proletár nemesen érző Direktóriumtól.

mély tisztelettel maradtam

Békéscsaba, Erkel u. 16 [1919] *Özv. Erkel Sándorné*"

[Intézkedés előadóíven:] „79 715/1919 III. sz.

Özv. Erkel Sándorné nyugdíjban részesül

Irattárba teendő!

Bpest, 1921 okt. 14 olv. kézjegy"

(OL. VKM. Töredék iratok. 1919. 13 tétel. 2970 sz. 147. csomó.) (K. 305.)

64. Erkel Ferenc beadványa Pest város tanácsához, melyben Sándor fiát a katonai szolgálat alól felmentetni kívánja és a felmerült 1000 ft váltságdíj befizetésére utalványt kér.

‚Szabad királyi Pest város Tekintetes Tanácsának!

Erkel Ferencz Sándor fia részére a katonai váltságdíj lefizethetésére utalványt kér.

[Bent:] Tekintetes Tanács!

Fiam *Erkel Sándor* 1846-ik évben születvén, és így jelenleg az első had kor osztályban állván, őt a ‚váltság díj lefizetése mellett a' hadi szolgálat alól felmentetni kívánom, mért is esedezem méltóztassék részére a' váltság díj lefizethetésére szükséges utalványt kiszolgáltatni.

Mély tisztelettel maradván a' Tekintetes Tanács

alázatos szolgája

Pest nov. 15-én 1866 *Erkel Ferencz*"

[A beadvány külzetén hivatalos feljegyzés:]

„5090. *Erkel Ferencz* helyb. illetőségű, kinek illetőségét 1846 évben született *Sándor* fia követvén, a kért váltság díj lefizetése ellen mi észrevétel sem forog fenn.

Pest 1866 nov. 15 olv. aláírás"

[további feljegyzés a hátlapon:]

„Folyamodó helybeli illetőségű lévén, a NM.M.Kir.Helytartótanács 1866 évi Oct. 12-én kelt 79253 sz. és illetőleg a M.Ud. Cancellária 1866 évi okt. 7-én 14608 sz. a. kelt rendelvény alapján, mely szerint Ő csász. apost. kir. felsége a katonaságtóli elbocsájtást s illetőleg a katonai kötelezettség alóli felmentést a váltság díj lefizetése által ismét megengedni kegyeskedett, kérvényének hely adatik,

s utasítatik, hogy a kiadó hivatal által kiállítandó e részbeni tanácsi engedély előmutatása mellett az 1000 forintnyi összeget 8 nap alatt a pesti cs. kir. gyűjtő pénztárnál lefizetni el ne mulassza,

a nyerendő nyugtát pedig a nép számlálási osztálynál mutassa elő, hol a felmentési okmány nékik kézbesítetni fog.

Miről folyamodó tudomás 's mihez tartásul és a népszámlálási [osztály] a felmentési okmány kiállítása végett jk. kivonattal értesíttetnek.

Pesten 1866 nov. 20 tartott tanácsülésből

kiadta

Áldásy József"

(Fővárosi Levéltár, 1407. Pesti Tanács iratai. 36 794 szám. 1866. nov. 15.)

65. *A fiatal Erkel Sándor „zeneművész" 1868-ban Eötvös József vallás- és közoktatásügyi miniszter támogatását kéri több művész társával. Érdemes a nevekre felfigyelni: Ligethy Antal, Beszédes Kálmán, Grosz Béla, Bicsérdi János „festész", Izsó Miklós „szobrász", Bartalus István „zeneszerző", Paál Gyula „zeneművész". A beadványokkal együtt Eötvös döntése — sajnos megsemmisült — s csupán az állapítható meg, hogy „kérelmük ezúttal tekintetbe nem vétethetett..."*

Buda, 1868. év nov. hó 12-én.

(Fővárosi Levéltár. Pesti tanács iratai. 1407/b. 38 126—1868 sz.)

Szerény tanulmányunkban igyekeztünk bemutatni azokat a legfontosabb dokumentumokat, amelyek az Erkel család legtehetségesebb tagjának hivatali és részben magánéletére vonatkoznak. Tudjuk, hogy összeállításunk hiányos, és még sok helyen lappanganak olyan adalékok, amelyek Erkel Sándor életrajzát teljesebbé tehetnék — felkutatásuk azonban hosszabb időt igényel. Az özvegyre vonatkozó adatok közlését nem hagyhattuk figyelmen kívül, mivel szorosan kapcsolódnak az Erkel családnak a zeneművészetben elfoglalt kulcsfontosságú szerepéhez. Családtörténeti meghitt adat az apának, Sándor katonai szolgálat alóli mentesítő kérelme, pályája töretlensége érdekében.

Valkó Arisztid

KÖNYVEKRŐL

Knud Jeppesen:
ELLENPONT — A KLASSZIKUS VOKÁLIS POLIFÓNIA TANKÖNYVE
Zeneműkiadó Budapest, 1975

Ismét nélkülözhetetlen tan- és kézikönyvet tett zenét tanulók és érdeklődők szélesebb körének hozzáférhetővé a Zeneműkiadó. 45 évvel az első dán, négy évtizeddel az első német nyelvű kiadás után végre magyarul is olvasható *a* Jeppesen. A kiadó maga is rendkívül fontosnak tarthatta ezt a publikációt, nyilván azért kért fel mindjárt három kiváló szakértőt — Soproni Józsefet, Sugár Rezsőt és Szervánszky Endrét — a fordítás szakmai ellenőrzésére. Mindenesetre, *Ormay Imre* fordítói érdeme, hogy magyarul is ragyogó a kötet nyelve, stílusa. Az átültetés biztosan nem volt könnyű feladat pedig, hiszen az ilyen tömör és szűkszavú, csak lényegest tartalmazó könyv fordítójának minden gondolatjelre, pontosvesszőre is igencsak figyelnie kell. Persze, ehelyütt nem a fordítás ismertetése a feladat, mégis, hadd gondoljak hálával Ormay Imrére már csak azért is, mert emlékezik még Kodály „Szóval kultúr?" című nyelvművelő glosszájára — amelyet ma ismét sokan felejtenek el és a német cím *„Vokalpolyphonie"*-ját „vokális polifónia"-nak fordította.

A Jeppesen nekünk többet jelent száraz zeneelméleti tankönyvnél, az újabbkori magyar zenetörténet egy fontos fejezete fűződik hozzá. Hisz tudjuk, hogy Kodály már 1923-ban, a dán nyelvű kiadás évében ismerte a szerző disszertációját — Der Palestrinastil und die Dissonanz —, tanulta és tanította is a bennefoglaltakat. S hogy mindkettőt mennyire gondosan tette, arra Kodálynak és tanítványainak kórusművei adnak ékes példát. Jellemző, hogy Kodály épp a folklorista Bartókról szólva tartotta fontosnak megemlíteni: *„Utoljára eljutott odáig, hogy miután Jeppesen ellenpontkönyvének kölcsönkért példányát egy nyáron át forgatta, 1938-ban megvette."* (Visszatekintés II., 451. 1.) S ugyanő 1951-ben, Mihálovits Lukács három magyar nótájának közreadásakor, a verbunkos stílusjegyeinek vizsgálatáról szólva a zenei stíluskritika példamutató munkájaként említi Jeppesen könyvét. (Visszatekintés II. 271. 1.)

Jeppesen már tíz éve zeneelméletanára volt a koppenhágai Konzervatóriumnak, amikor a tankönyvét megírta. Munkája célját és rendeltetését pontosan körvonalazza: *„Természetesen nem azt akarom, hogy a modern zeneszerzők a magukévá tegyék Palestrina kifejezésmódját (ilyen veszély egyébként aligha fenyeget), meggyőződésem azonban, ... hogy Palestrina stílusából lehet mindazt a legjobban megtanulni, ami minden időkben a kontrapunkttanulmányok legfőbb célja volt.* (7. 1.) S magáról a stílusról később: *„Nagy előny ez, amelyet nem lehet eléggé megbecsülni olyan korokban, amelyek (mint a miénk is) valósággal dobálóznak a hangjegyekkel."* (11. 1.)

Történész és zeneelmélet-tanár perszonáluniójából születhetett meg ez a korszakos alkotás. E kétféle szemléleti mód szüntelen erősíti egymást. Az ellenpont-elmélet történeti áttekintése például feltétlenül szükséges előkészítő momentum a Palestrina-stílus jellegzetességeinek tankönyvszerű összefoglalásához. Milyen bámulatos logikával vezet el a történeti rész Palestrináig, bizonyítva, hogy történelmileg szükség-

szerűen alakult ki a vokális polifónia klasszikus egyensúlya Palestrina zenéjében.

A Jeppesent aligha szükséges részleteiben méltatni. Lehet-e ismertetés beszédesebb, mint az a józan tény, hogy a tudós szerző kutatásait a disszertációja (1923) óta eltelt több, mint öt évtized sem cáfolta.

Nagy figyelemre vall a kötet kiadói gondozása is. A szükséges névmutató sem maradt ki ezúttal. Apróság, s kötet értékéből mit sem von le, hogy a 239—245. lap kottapéldáin ott maradtak a német magyarázó szövegek (Durcführung, Engführung). Lényeges, hiányt pótló kötettel lettünk gazdagabbak.

ARNOLD SCHÖNBERG—FRANZ SCHREKER BRIEFWECHSEL

Hrsg. von Friedrich C. Heller

Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Hans Schneider, Tutzing 1974.

A két zeneszerző levelezésének 84 dokumentuma jelent meg e kötetben, amelynek sorozatszerkesztője *Franz Grasberger*, a bécsi Nationalbibliothek zenei osztályának igazgatója. Természetesen elsősorban Schoenberg írásai tarthatnak — kivált nálunk — számot az érdeklődésre. Hisz Schreker zenéje Magyarországon sem a 20-as években, sem a közelmúltban nem játszott szerepet. Igaz, Dohnányi egy filharmonikus estén, 1920. november 22-én bemutatta Schreker 21 hangszerre írott Kamaraszimfóniáját, ám egykor nemzetközi feltűnést keltett, sikeres operái közül egy sem jutott el hozzánk.

A levelek első csoportja 1910—1914 között, második része 1926—1933 között kelt. Az I. világháború alatt megszakadt a kapcsolat s az a dokumentumok tanúsága szerint csupán Schoenberg Berlinbe költözése után állt ismét helyre. Az írások első csoportja — mintegy fele — elsősorban a két, Schreker-vezényelte Schoenberg-ősbemutató előkészítésével foglalkozik. A Philharmonischer Chor vezető karnagyi minőségben Schreker mutatta be a Friede auf Erden-kórusművet s a Gurre-liedert. Utóbbinak első előadása évekig húzódott. Igen érdekesek a szereposztással s a szólamanyaggal — annak másolói hibáival — foglalkozó levelek. Jellemző Schoenberg már-már beteges érzékenységére, hogy még 1931-ben is vérig sértődött, mert Schreker az autográf partitúra apró hibáiról beszélt (73. l.). A vita tárgya — s ezen a barátság majdnem fölborult —, hogy egy bizonyos helyen *fesz*, vagy vagy más hang játszandó-e a trombitán. Schoenbergnek ez a levele egyébként is érdekes, mert itt írja, hogy 1911-ben kezdett elfordulni a wagneri legato kürtkezeléstől, vagyis egy romantikus hangzási principiumtól.

Roppantul jellemző írójának személyiségére a bevezetőben közreadott „irigység" című Schoenberg kézirat (14. l.), amelyben arról van szó, hogy sem Schrekerre, sem bárki másra nem irigy, mégpedig azért nem, mert ő maga, bármi történjék, úgyis csupán kicsiny töredékét kaphatja meg a személyének kijáró elismerésből.

A levélváltásból mindenesetre kiderül, hogy Schoenberg Schrekernél sokkal keményebb és elszántabb jellem, Schreker pedig — enyhén szólva — naiv. Schoenberg, aki a tanári meghívást maga is visszautasította, rosszalja, hogy Schreker 1912-ben elvállalta a Bécsi Zeneakadémián a zeneelmélet-tanítást (1912). Rosszalja, mert Schreker végül is éppoly számkivetettje Bécs zenekultúrájának, akár Schoenberg (45. l.). Schreker naivitására jellemző 1930. szeptember 18-án kelt levele: (72. l.) *„Nos, vissza hát Hitler-Berlinbe. (...) Lehet, hogy kidobnak bennünket. De ez esetben teljes nyugdíjjal."* Tudjuk, nyugdíjról Hitler uralomrajutása után szó sem esett és Schreker bele is halt az őt ért csapásokba. Ha személyes dolgokban naiv is, azt 1930-ban tisztán látja, hogy *„A szociáldemokraták teljes csődje után természetesen ilyenfajta csődnek* (ti. a nácizmus győzelmének) *kell bekövetkeznie."*

Igen jellemző Schoenbergre, hogy 1929-ben, amikor Schreker meghívja a „Deutsche Gesellschaft für Ton und Bild" művészeti tanácsába, visszautasítja a részvételt mondván: *„Nem tudom, mit akarnak ezek az emberek és csupán a tulajdon eszméimhez adom a nevem."* (67. l.) Pedig nyilvánvalóan mindkettőjüket érdekelte a hangosfilm. Hogy így volt, arról az 1927-es Baden-Baden-i élményeit leírva Bartók tudósít (DemLev I. 113. l.): *Aztán megjelentek a vásznon külön-külön Schreker (komponista), Kerr (kritikus) és végül Schönberg. Mindegyik beszélt erről az új találmányról: hangjuk persze a legprecízebben összevágott szájuk mozgásával."* Schoenberg technikai érdeklődését Schrekerrel váltott levelei is őrzik. Midőn barátja 1932-ben meghívta, hogy dolgozzék a Comedia Hangosfilm R. T.-nek Schoenberg kérdések özönével halmozta el

(81—82. 1.). *„Ez rendkívül érdekel, és nagyon szép lenne, ha megvalósulna. És az az érzésem, hogy ez igen jól megfogható. De hogy áll a dolog: van-e már igazi »bankotok«? Sajnos, mindig ez a fökérdés. Tudni szeretném a technikai részleteket is: fényhang, vagy hanglemezhangosítás? Vagy valami más?"*

E terjedelmét tekintve szerény — mutatókkal együtt mindössze 107 oldalnyi kötet igen sok fontos, új információt ad Schoenbergről, az emberről és művészről. Újat, még a centenáriumra megjelentetett nagyszabású munkák után s azokhoz képest is. Ezért érdemes a kiadványra felhívni a figyelmet.

Eric Walter White:

STRAVINSKY — A ZENESZERZŐ ÉS MŰVEI

Zeneműkiadó Budapest, 1976

E könyvben több mint három oldalt tölt meg a Stravinskyről írott könyvek felsorolása — kortárs zeneszerzőről enyyit még nem írtak a kutatók —, de ebből a hatalmas irodalomból sikerült magyar fordításra kiválasztani a legjobbat, legteljesebbet és legrokonszenvesebbet, az alighanem egyetlen valóban áttekintést adó és összefoglaló munkát, White-ét.

Legnagyobb értéke ennek a könyvnek a pontossága és megbízhatósága, lett légyen szó az életrajz fordulatairól, vagy a művek jellemzéséről. Ne tévesszen meg a kötet nagy terjedelme: White meglehetősen szűk szavú — az ismertetendő művek száma nagy! —, és éppen ez az egyik nagy bravúrja. A másik, hogy tárgyát, bár érezzük, mennyire szereti, bizonyos távolságtartással szemléli, ami természetesen nem tévesztendő össze a közömbösséggel. De nem kisebb bravúr a művek jellemzése sem. A tipikusat emeli ki minden kompozícióból, kottapéldáival is az illető darabra jellegzetes részletekre hívja fel a figyelmet s mire elemzéseit végigolvastuk, szinte észrevétlenül válnak az elemzés mozaikjai teljes képpé s ismerkedünk meg a zeneszerző valamennyi stiláris, nyelvi jellegzetességével. Egyébként a könyv távolról sem csak a kottát ismerőkhöz, a zeneelmélethez értőkhöz szól, ennél sokkal szélesebb kör érdeklődésére számíthat, mert ha az elemzéseket az olvasó átlapozza is, még mindig épp elegendő lényeges ismeretanyagot sajátíthat el.

Mintaszerű e könyv felépítése is. A nem túlságosan hosszú életrajzi rész a művek tükrében mutatja be a biográfiát. A szükségképpen terjedelmes, 109 eredeti alkotást és 14 átiratot felölelő, szerényen *műjegyzék*nek nevezett központi fejezet az életrajz folyamatában mutatja fel az egyes műveket. Mindezek ismeretében a szerző megteheti, hogy epilógusként egészen röviden szóljon a zeneszerzőről, áttekintsen és összefoglaljon minden ismeretet. A függelék Stravinsky fontos írásainak egész sorával, hozzá írt levelekkel ismertet meg és különféle jegyzékeket tartalmaz. Közülük is kiemelem a fordító, *Révész Dorrit* által összeállított diszkográfiát, a Stravinsky közreműködésével készült lemezek teljes jegyzékét, amely sokkal több felvételre hívja fel a figyelmet, mint az ilyen szempontból legteljesebb korábbi munka, Kirchmeyer könyve.

Az életrajz, bár rövid, bámulatosan sokoldalú és teljes. White-nak fél oldal (34. lap) elegendő például ahhoz, hogy Stravinsky és Schoenberg bonyolult, idővel változó viszonyát ábrázolja: elfogadást, elutasítást, majd újbóli elfogadást. Minden adata pontos, minden utalása igaz és helytálló, pedig egy fordulatokban és eseményekben gazdag életút összefoglalása volt a feladat.

A könyv legnagyobb értéke persze a műjegyzék, vagyis a teljes életmű ismertetése. Ehelyütt nem részletezhető, mennyire pontos és igaz White valamennyi megállapítása, jellemzése (minek is részletezni, hisz ott az elemzés). De nemcsak analízist kapunk ehelyütt, hanem mindazon ismeretek összefoglalását, amely egy-egy mű szempontjából a keletkezéstörténettől az utóéletig fontos lehet.

Az Epilógusban pedig milyen egyszerűen tisztázza White Stravinsky nagy feltűnést és felháborodást kiváltott „homo faber"-nyilatkozatainak pontosabb jelentését. Bár ugyanazzal a Stravinsky-tézisen továbbra is hevesen vitatkozhatnánk, hogy *„a zene személyiség fölötti és valóság fölötti"* (543. l.), hisz inkább arról van szó, hogy viszonya személyiséghez és valósághoz igen bonyolult. De Stravinsky a kifejezést szóban tagadva egy primitív mechanikus materialista felfogással vitázott: *„Azon felfogás ellen irányult, amely szerint a zenemű valójában valamely elvont eszme »kifejezése a zene fogalmaival«, s amely végletes leegyszerűsítéssel megfelelések egzakt készletét tételezi fel a zeneszerző*

érzései és notációja között." (uo.) Persze, dialektikát miért várnánk Stravinskytól. Ha a helyreigazító nyilatkozatban úgy fogalmaz is *„a zene önmagát fejezi ki"* (uo.), ezt a tézisét éppen legjelentősebb alkotásai cáfolják.

A könyvben, minimális számban, találhatók piciny kérdőjellel ellátható részletek is. Az életrajz szerint az Oedipus rex szcenikus bemutatójának színhelye Berlin volt (80. l.) a műismertetés szerint (307. l.) Bécs. Egy helyütt (82. l.) az olvasható, hogy az Orch. Symph de Paris 1928—29-ben alakult, más helyütt, a diszkográfiában (607. l.), hogy Tűzmadár-szivtet ezzel a zenekarral 1927-ben vette lemezre Stravinsky. Meglep, hogy a *Dumbarton Oaks concerto*-val kapcsolatban White Casellára hivatkozva megemlíti a II. tétel egyik, Verdi Falstaffjára rímelő részletét s ezt véletlennek minősíti, mert Stravinsky az idő tájt kevésre becsülte ezt az operát (383. l.). Viszont White a Kártyajátékkal kapcsolatban nem szól arról, hogy a mű indítása szinte már idézete a Falstaff zárófúgájának. A két mű keletkezési dátuma 1936. és 1938. Függetlenül attól, hogy mit *mondott* Stravinsky, talán nem teljesen esetleges, hogy a Falstaffra két közeli alkotásában hivatkozik. Nem teljesen meggyőző a könyv szerzőjének javaslata: *Jeux de cartes* jelentése Kártyák játéka s nem Kártyajáték (375. l.). Az általa pontosabbnak érzett cím francia megfelelője, azt hiszem, Jeux *des* cartes volna. Attól tartok, örökletes sajtóhiba, hogy a Tűzijátékot Schotték 1910-ben adták ki (Kirchmeyer szerint is), hisz Schott ekkor még nem adott ki Stravinskyt; gondolom, a kottán állhat hibás dátum.

A művek nacionáléjával kapcsolatban White álláspontja: *„Közöljük az eredeti kiadó nevét. Amennyiben utóbb a művet másik kiadó vette át, ezt is jelezzük. Általában mellőzzük az eredeti kiadó külföldi képviselőjeként működő kiadók felsorolását"* (149. l.). De ebben nem teljesen következetes. A bécsi Universal, egyik 1925-ös katalógusa szerint 18 Stravinsky-művet terjesztett. Hogy külföldi kiadó képviselője lett volna, annak ellent mond az UE saját kiadói sorszáma, amellyel e kottákat ellátta. A Wiener Philharmonia kispartitúra-sorozatban, a 20-as években e sorozat jellegzetes kottagrafikájával számos olyan Stravinsky-mű jelent meg, amelyet a kötet a londoni Chester kiadásaként jelöl (Berceuses du chat, Pribaoutki, Ragtime, Les noces, Renard, I. és II. szvit). A sorozat katalógusa szerint e kották a Brit Birodalom kivételével az egész világon terjeszthetők, Chester engedélyével. A könyv e kiadásokat nem említi.

Külön kell szólni Révész Dorrit ragyogó fordításairól, amely nemcsak a gondolatot tolmácsolja hűségesen, hanem valamiképpen az író személyiségét is bemutatja. Ilyen élvezetes fordítással ritkán találkozunk, az árnyalatoknak, ízeknek ennyire leleményes érzékeltetésével. A fordításból kitetszik a könyv szerzőjének tartózkodó, mértéktartó magatartása, a jellegzetes angol „understatement" is. Színpadi művekről lévén szó, nem érzem teljesen szerencsésnek a *screenplay-forgatókönyv* következetesen visszatérő fordításbeli megoldását, mert a forgatás a filmhez kapcsolódik (zsüzsé, szinopszis, tartalmi vázlat, cselekményváz jobb lett volna). Tartalmi kérdés, hogy *Az öt ujj* zongoraciklus *„nyolc igen könnyű ötfokú dallam"* (278. l.) *„sur cinq notes"* — így a francia cím. Nem pentatóniáról, öt szomszédos hangról van szó tehát. Szintén a tartalmat érinti, hogy a fordítás következetesen zongora*kettős*nek adja vissza, amit az angol szöveg bizonyára piano duett-nek jelöl. Valójában négykezesekről van szó, négykezes zongorakivonatokról (Petruska, Sacre, sőt, Zongoraverseny stb.) és eredeti négykezes kompozíciókról.

Az elmondottak természetesen részletekre vonatkozó kritikai megjegyzések, s mint ilyenek, cseppet sem kissebbítik Eric Walter White könyvének jelentőségét. Bár születne s jelenne meg magyarul ilyen sokoldalú, ennyire teljes feldolgozás századunk más külföldi nagymestereinek életművéről is.

Breuer János

Willi Reich:
ARNOLD SCHÖNBERG ODER DER KONSERVATIVE REVOLUTIONÄR. Fritz Molden Verlag, Wien—Frankfurt—Zürich.

A Schönberg-centenáriumot megelőző és követő évek új publikációi között értékben, pontosságban, újat mondásban kiemelkedő hely illeti meg a bécsi származású svájci zenetudós, *Willi Reich* Schönberg életrajzát.

Nem véletlenül hangsúlyoztuk az 1898-ban született szerző *bécsi* származását: közvetlen kontaktusban állt Schönberggel és körével — Alban Berg és Anton Webern tanítványai közé tar-

tozott — és maga is abban a légkörben élt, abban a környezetben mozgott, amelyben mesterei. 1937-ben — két évvel Berg halála után — már megjelentette a Wozzeck komponistájának első életrajzát, melyet azután 1963-ban egy jelentékeny Berg-monográfia követett.

Willi Reich Schönberg-könyve, közelebbi műfaját tekintve, *szellemi portré, életrajz formájában.* Részletes műelemzéseket nem tartalmaz — ezeket a szerző a „könyvön kívül" végezte el és csak végső tanulságaikat közli. E tanulságok sora azonban végül is elénk rajzolja Schönberg emberi és zeneszerzői portréját, emberi és művészi fejlődését.

A portré és a fejlődési vonal szemléltetésére Reich dokumentumok gazdag sorát vonultatja fel: kiadott és kiadatlan levélrészleteket, viták és tervek sokatmondó sorait, a Schönberg-recepció jelentékeny történeti anyagát. Bizonyítékok, dokumentumok és állásfoglalások egysége ez a kiválóan formált, teljes képet adó és meggyőző könyv, mely a szűkebb szakmához és az érdeklődő olvasóhoz egyaránt szól. Szívesen látnánk magyar nyelven is.

Erich Schenk:

MOZART — SEIN LEBEN, SEINE WELT.

Amalthea Verlag, Wien—München 1975.

A Mozart-irodalom alapvető munkával gazdagodott. Az Amalthea kiadó gondozásában napvilágot látott a közelmúltban elhunyt jelentékeny osztrák zenetudós, *Erich Schenk* hétszázoldalas, mondandójában is monumentális életrajza: Mozart élete és világa. Ez volt Schenk utolsó munkája s életművének betetőzése. Korrektúráját még átnézhette, de megjelenését már nem érhette meg.

Mi az újszerű ebben a műben — mely egyébként Schenk húsz évvel korábbi Mozart-életrajzának gyökeresen átdolgozott, kibővített változata? Új voltát három vonása biztosítja. Először is: hallatlanul gazdag adatapparátus alkalmazásával írt kronologikus-dokumentatív életrajz. Napról napra követi Mozart életútját, szülei családfájának felderítésétől a leszármazottak sorsának tisztázásáig. Olyan részletességgel, hogy — amennyiben hiteles adattal bizonyítható — azt is megtudjuk a könyvből: hosszú utazásai során melyik napon melyik fogadóban szállt meg, vagy hol állt meg ebédszünetnyi kurta időre Mozart. Ennél fontosabbnak tűnik kortársi kapcsolatainak tisztázása: szinte mindenkinek a rövid életrajzát megismerjük e könyv segítségével, aki Mozarttal közelebbi nexusban állott: muzsikusok, főúri mecénások, színházi emberek, politikusok, szabadkőműves-társak tömör, de a tárgyat alaposan megvilágító biográfiája tárul elénk. A könyv harmadik, lényeges vonása az a társadalomtudományi és lélektani jártasság, mellyel a szerző Mozart útját követi és érvényesülésének nehézségeit megvilágítja. Találó lelki portrét rajzol Mozartról, s arra törekszik, hogy fények és árnyak reális érzékeltetésével állítsa elénk a zenetörténetnek Mozart személyében testet öltött, egyszeri csodáját.

Hadd mutassunk rá a nagyjelentőségű mű két apró, a lényeget aligha érintő pontatlanságára. A 9 éves Mozart, Londonból Hollandia felé tartva, aligha érkezhetett 1765. október 5-én Lille-be. Hiszen augusztus 1-én szállt hajóra Doverban és betegség okozta kényszerű Lille-i tartózkodás után szeptember 4-én már átlépte a francia-holland határt. Lille-be, helyesen, augusztus 5-én érkezett (127. oldal). A másik megjegyzés: Schikaneder, aki 1812-ben a mai Vörösmarty téren álló Német Színház kiszemelt vezetője volt, s akin ideutaztában dühöngő elmebaj tört ki: még nem vállalkozhatott akkor *budapesti* utazásra — ilyen nevű város híján (669. oldal).

Erich Schenk Mozart-életrajzának bizonyára vannak ezeknél lényegesebb adatai is, melyeket a jövő kutatásai módosíthatnak, kiegészíthetnek még. De nem kétséges: e könyv ismeretét ezután sem a kutató, sem az életpálya részletei iránt érdeklődő olvasó nem nélkülözheti.

Herbert Barth—Dietrich Mack—Egon Voss:

WAGNER — SEIN LEBEN, SEIN WERK UND SEINE WELT IN ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN UND TEXTEN.

Vorwort von Pierre Boulez.
Universal Edition, Wien 1975.

Száz éves a Bayreuthi Ünnepi Játékok Háza. E centenárium új lendületet ad a különben sem lanyhuló nemzetközi Wagner-kutatásnak. E kutatás legfeltűnőbb sajátossága, hogy nem annyira új

egyéni értékelésre törekszik, mint inkább a valamikori új értékelést lehetővé tevő *dokumentumok* megszólaltatására. Mainzban sorra jelennek meg a Wagner-összkiadás kötetei, Lipcsében a levelek, Münchenben Cosima Wagner naplói, Zürichben az úgynevezett „Barna könyv" feljegyzései.

Bécsben pedig napvilágot látott, az Universal Edition gondozásában, Wagner élete, képi és szöveges dokumentumokban megjelenítve. Szerzői: *Herberth Barth*, a Bayreuthi Ünnepi Játékok sajtófőnöke, *Dietrich Mack*, a Festspielhaus tudományos munkatársa és *Egon Voss*, a Wagner-összkiadás egyik szerkesztője. E rendkívül szép kiállítású, közel háromszáz képet és száz oldalnyi szöveges dokumentumot tartalmazó album a művészábrázolás korszerű igényeivel készült. Nem az életrajzból kívánja megmagyarázni a művet, hanem az életműre koncentrál, annak létrejöttét kívánja sokoldalúan dokumentálni és annak fényében kívánja az életutat az olvasó elé idézni.

Ez az alaptörekvés háromféle követelmény következetes betartásával jut érvényre. Az első: *csak a leghitelesebb dokumentumokat* szabad az olvasó elé tárni. A második követelmény a *legtipikusabb, legtöbbet mondó dokumentumok* közlésére vonatkozik. A harmadik kritérium *az időrend* szigorú betartása. A „Mesterdalnokok" prózában papírra vetett első vázlata tehát nem az opera megvalósulásának dokumentumainál látható az 1860-as évek krónikájában, hanem a 40-es évek emlékei között, közvetlenül a Tannhäuser követően. Az életmű kialakulása e módszerek alkalmazásával valóban rendkívül plasztikusan tárul az olvasó elé.

Képben, szövegben egyaránt sok az új, ismeretlen vagy kevéssé ismert anyag. A szövegrész főként Wagner és Cosima különféle életrajzi feljegyzéseiből válogat s persze kortársi levelekből és sajtódokumentumokból is. A képrész és a szövegrész szerves egységet alkot; „rímekre" különféle mutatók hívják fel az olvasó figyelmét.

Wagner magyar vonatkozásainak felmutatása csekély teret kapott a kötetben. Néhány Liszt-ábrázolás, az 1875-ös budapesti hangverseny műsora mellett az 1865-ös híres müncheni csoportkép érdemel említést. Kár, hogy utóbbinak mindkét magyar résztvevőjét hibásan említi a könyv: Rosty Pált, a későbbi akadémikust, Eötvös József sógorát „H. von Rosti", Mosonyi Mihályt „Moszornyi" néven.

Peirre Boulez okos és gondolatébresztő előszava egy *mai* kordokumentummal egészíti ki a *korabeli* Wagner-dokumentumok impozáns sorát.

Richard Wagner:
DAS BRAUNE BUCH
Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882
Herausgegeben von Joachim Bergfeld
Atlantis Verlag, Zürich 1875.

A bayreuthi Richard Wagner Múzeumban barna bőrbe kötött, rézveretes, tizenkét ékkővel kirakott, kapcsos zárral ellátott naplót őriznek. A Wagner-irodalom *Barna könyv*ként ismeri ezt a naplót, Wagner életrajzának ezt az elsőrangú forrását. A zürichi Atlantis Verlag, *Joachim Bergfeld* gondozásában, most első ízben adta közre a Barna könyv válogatás nélküli, *teljes* anyagát.

Wagner 1865 és 1882 között jegyezte be gondolatait a Barna könyvbe: a Trisztán-bemutató évétől a halálát megelőző esztendeig. Az első három év bejegyzései Cosimához — akkor még Hans von Bülow feleségéhez — szóltak. Mivel nem volt rá alkalmuk, hogy bármikor találkozzanak: Wagner a Barna könyvre bízta Cosimának szánt közléseit. 1868-ban Cosima Wagnerhez költözött Triebschbe s attól fogva maga vezetett naplót — e napló, kettejük életrajzát tekintve, a Barna könyv folytatásának tekinthető.

Wagner a továbbiakban másfajta gondolatok rögzítésére használta a Barna könyvet. Oda írta be önéletrajzi vázlatait, melynek alapján utóbb „Életem" című autobiográfiáját tollba mondta. De itt rögzítette cikkeinek, verseinek, politikai és filozófiai eszmefuttatásainak alapgondolatait is. 1865 augusztusában, négy nap alatt, e könyvben fogalmazta meg — természetesen még prózában — a Parzival szövegét. Néhány zenei gondolatot is a Barna könyvbe jegyzett fel először.

Mindez bőséges magyarázat arra, hogy miért tartja a Wagner-irodalom elsőrangú életrajzi forrásnak a Barna könyvet. Hogy eddig csak szemelvényeket közöltek belőle, hogy 19 szakasza most először látott napvilágot, annak oka a korábbi Wagner-irodalom egyoldalúságában keresendő. Dokumentumokat, melyek Wagner egyéniségére nem vetettek kedvező fényt, elhallgattak, sőt — egyes

családtagok — meg is semmisítettek. Wagner leánya, Eva, a Barna könyvnek is több lapját kitépte (ezek jóvátehetetlenül megsemmisültek), másokat leragasztott (ez utóbbiak tartalmát rekonstruálni lehetett). Wagner kedvezőtlen nyilatkozatai Lisztről sőt Cosimáról most először kerülnek a nyilvánosság elé, együtt számos más érdekes dokumentummal, egyebek közt első pesti hangversenyútjának impresszióival.

Hála az újabb Wagner-kutatásnak, mely nem *lakkozott* portré, hanem *hiteles portré* alkotására törekszik: az új kiadvány is megnyerő és tisztító vonásokkal mutatja be Wagnert. Olyannak, amilyen valójában volt.

ERNST ROTH

Eine Kurzbiographie mit Originalbriefen berühmter Zeitgenossen und bibliographischem Anhang.

Boosey & Hawkes, Bonn 1975

Ernst Roth neve nem ismeretlen a zenéről olvasó hazai közönség előtt. „Zene és üzlet — Egy zeneműkiadó emlékeiből" című könyve élénk érdeklődést keltett néhány esztendeje a magyar könyvpiacon is.

Az 1971-ben meghalt zenei író, műfordító és kiadó emlékére nagyon szép és sokat mondó dokumentumgyűjteményt jelentett meg a bonni Boosey & Hawkes cég —, mely sok egyéb zenei vállalkozással együtt, Ernst Roth kezdeményező kedvének köszönheti létrejöttét.

Az új kiadványban rövid életrajz s egy önéletrajzi fejezet állítja az olvasó elé Roth közel félszázados zeneműkiadói pályájának főbb állomásait. 1922-ben lett a bécsi Philharmóniai Kiadó munkatársa, s a Philharmónia-kispartitúrák szerkesztője. A Philharmóniai Kiadó és az Universal Edition egyesülése után őrá bízták a kiadói és terjesztési osztály vezetését. Ausztriának a Német Birodalomba való bekebelezését követően Londonba költözött és a Boosey & Hawkes cég munkatársa lett. Az ő nevéhez fűződik, egyebek közt, a műelemzésekkel ellátott Hawkes-zsebpartitúrák kiadása és számos fontos nemzetközi szerzői jog megszerzése. Hogy a Boosey & Hawkes cég a zeneműkiadás első vonalába került, az nem kis mértékben Ernst Roth érdeme. De nem kisebbek érdemei a II. világháborút követő, első Richard Strauss-fesztiválok megszervezésében, majd Stravinsky és Kodály műveinek kiadói gondozásában és népszerűsítésében sem. Mint Roth munkáinak a mostani emlékkiadvány függelékében közölt jegyzékből kitűnik, ő fordította németre Kodály Bicinia Hungarica-füzetének eredeti szövegét — továbbá Kodály két zsoltárát s a Petőfi versére írt Csatadalt és a Zrínyi szózatát.

Különösen értékes a dokumentumkiadványnak az a része, mely Rothoz intézett leveleket és üdvözleteket közöl facsimileként: itt Thomas Mann, Richard Strauss, Gottfried von Einem, Stravinsky és Kodály sorait olvashatjuk. A német nyelven írott két Kodály-levél: eddig kiadatlan, értékes adalék a valamikori Kodály-életrajzhoz.

Az új kiadvány — mely egy zeneműkiadó-szakembernek kíván emléket állítani — végül is túlnő önnön keretein és a XX. századi zenetörténetnek érdekes mozaikdarabjává válik.

Bónis Ferenc

Erwin R. Jacobi:

ALBERT SCHWEITZER UND DIE MUSIK

Breitkopf und Härtel Wiesbaden, 1975.

A Nemzetközi Bach Társaság 1975. évkönyvében, Albert Schweitzer 100. születésnapjára, megjelentette az ismert zürichi zenetudós, Erwin R. Jacobi professzor Albert Schweitzer életéről és zenei munkásságáról szóló előadásának teljes szövegét. A szerző számos, eddig ismeretlen, kiadatlan levélről és eseményről számol be. A kiadványt képek, és újonnan feltárt értékes dokumentációs anyag gazdagítja. „Mi muzsikusok és zenetudósok Albert Schweitzer 100. születésnapja és halálának 10. évfordulója alkalmából korunk egyik legjelentősebb gondolkodójáról emlékezünk meg, aki mint gyakorló muzsikus, mint Bach-kutató, mint orgonista és mint zeneszerző korunk nagyja volt. Ebben az évben ünnepeljük meg 70 éves jubileumát annak az 1905-ben Lipcsében megjelent Bach-könyvének is, mely a Tamás templom kántorának akkori képét sok tekintetben alapvetően megváltoztatta. Szokatlan dolog, hogy korunk e kiváló egyéniségének méltatására különböző tudományágak terü-

leteinek szakembereit kellett felkérni." A zene Schweitzer számára életelem volt. Zenei tehetsége semmiképp sem volt egyik adottsága a többi mellett. Gyermekkori emlékeiről maga írja, hogy mint iskolásfiú hallott először kétszólamú éneket, s ez érzékeire oly elemi erővel hatott, hogy a falba kellett kapaszkodnia, nehogy elessék. Mikor először hallott rézfúvókat, majdnem elájult. Ezek voltak az első utalások arra, hogy a hangok világa mily szerepet tölt majd be Schweitzer életében.

Legelső és legutolsó megjelent művét Schweitzer a zenének szentelte: az 1898-ban anonym kiadott emlékirat a mühlhauseni zene- és orgonatanárról, Eugen Münchről szól — egy 23 éves ifjú szokatlan biztos ítéletéről tesz benne tanúbizonyságot — és a két posthumuszként megjelenő műve, 1967-ben, *Bach orgonaműveinek összkiadása*, melynek kézirata 91 éves korában halála előtt néhány nappal futott be imprimatúrájával New York-i kiadójához, Schirmerhez. Ez az utolsó két kötet (a sorozat 7. és 8. kötete) mint az 1954-ben megjelent 6. kötet is, csak angol nyelven jelent meg, míg az első öt kötet 1912 és 1914-ből, németül is. — Schweitzer saját magát elsősorban gyakorló muzsikusnak tartotta és csak másodsorban zeneírónak. Az 1931-ben megírt önéletrajzában így ír 1903/4-ben keletkezett Bach-könyvéről: „Tulajdonképpen vakmerő vállalkozás, hogy Bachról könyvet írok. Noha zenetörténet és zeneelmélet területén olvasmányaim révén nem vagyok tudatlan, mégsem vagyok szakmailag zenetudós... Ha munkám nehézségei közben félelem fogott el, hogy kissé erőmön túli feladatra vállalkoztam, azzal vígasztalódom, hogy nem Németország számára írok, ahol a Bach-tudományban mindenki jártas, hanem Franciaország számára, ahol a Tamás templom kántorának művészetét még meg kellett ismertetni". (3. l.)

Kedvenc hangszerén, az *orgonán*, Schweitzer a századfordulótól az 50-es évekig több száz nyilvános *szólókoncertet* adott, Európa legtöbb országában járt. 1936-ban az Egyesült Államokba hívták meg turnéra, de ezt lemondta, mivel túlságosan fárasztotta és — mint levelében írja — filozófiai munkásságából nagyon kirángatta volna. Ehelyett Svájcban, ahol az orgonákat jól ismerte, 12 koncertet adott, ezenkívül 6 nyilvános előadást tartott etikai problémákról, a művelődés kríziseiről és az ő kórházáról. 61 éves volt már akkor. A szerző fiatal korában gyakran tanúja lehetett egy-egy Schweitzer-orgonakoncert előkészületének. Schweitzer azzal kezdte, hogy a kottájába bejegyzett korábbi regisztrálását kitöröltette és az új hangszernek és új templomtérnek megfelelően újat írt. Egy helyi orgonistával eljátszatta a művet, ő maga ezalatt a templom minden zugából meghallgatta és kontrollálta az új regisztrálást. 6—10 órán át is tartott egy ilyen koncert előtti próba.

1949-ben ment először az Egyesült Államokba, hogy a Colorado magas hegyein fekvő Aspenben megtartsa ismert „negyedik beszédét" Goethéről, a költő 200. születésnapja alkalmából. Mikor az utazástól fáradtan az ünnepi fogadtatás forgatagába került, elsősorban egy orgonához kéredzkedett, hogy minden pihenő helyett, önmagának kívülről játszon egy órát. Ily módon küzdötte le az út és a klímaváltozás fáradalmait. (Ezt egy jeruzsálemi professzor, dr. Ernst Simon említi.) — Utolsó nyilvános koncertjét Schweitzer majdnem 80 éves korában adta, 1954-ben Bach halálának napján, a strassburgi Tamás templomban. Ekkor is, mint minden Bach-hangversenyén, egy néhány hangszerrel kísért kissebb kórus elénekelte a *korálelőjáték után* a megfelelő Bach-korált. 1921-ben így ír erről Schweitzer: „Bach korálelőjátékai mindig az énekelt korált előzik meg. Az előjátékot magában sosem szabad játszani. A templomi zenei áhítat eszményi programja az a párbeszéd, amely az orgonán játszott korálelőjáték és a megfelelő énekelt Bach-korál között folyik." (7. oldal.) Bachon kívül Schweitzer programján volt Mendelssohn, Widor, César Franck, Händel, W. Fr. Bach, Rheinberger, Marie-Joseph Erb. A Schweitzerben élő író megkövetelte, hogy a koncertjein elhangzó darabokhoz magyarázatot adjon. A szerző birtokában van 1902-ből egy részletes műsormagyarázat Bach Gyászódájához és a János passióhoz.

Schweitzer orgonajátékát számos *lemez* örökítette meg: 1928-ban a „His Masters's Voice" 1935/36-ban a „Columbia", majd 1951/52-ben saját szülőfalujában, Günsbachban, az ő tervei szerint átalakított falusi templomi orgonán játszott újra a „Columbia" számára. — Az *orgonaépítéssel* és *rekonstrukcióval* sokat foglalkozott Schweitzer. Erre a célra sokszor saját vagyonából áldozott, különösen a 2. világháborúban

megsérült orgonák érdekében. Olyan falusi orgonát akart építeni, amelyen egyformán jól lehetett Bachot, Widort, Franckot és Regert játszani. A günsbachi dispositióját Schweitzer a szerzőnek lambarenei látogatása alkalmával, halála előtt 3 hónappal, maga írta fel. — Nem szabad elfelejteni, hogy Schweitzer a *zongorán* is teljesen otthon van. Párizsban két híres zongorapedagógusnál tanult: Isidore Philippnél és Marie Jaellnél. Utóbbi Liszt tanítványa volt, billentéséről volt híres.

A *cembalo* játék sem volt ismeretlen előtte, Wanda Landowska nagy elismeréssel nyilatkozott Bach Olasz koncertjének előadásáról, de hozzátette, hogy ez a hangszer csak „kis szalon" környezetébe való. — Végül meg kell emlékezni Schweitzer *levelezéséről*. Ez azért igen fontos, mert Schweitzer sosem vezetett naplót, s levelei naplót, életrajzi adatokat pótolnak. A szerző 1000 ilyen levelet gyűjtött össze a günsbachi „Zentralarchiv" számára. — Lambareneben, 1965-ben, 90 éves korán túl, Schweitzer minden este kiosztotta társaságában az énekes könyvet. Ő először 4 szólamú preludiumokat improvizált, majd az énekest teljes harmóniával kísérte. — Mint *teológus* Jézus élete kutatásával foglalkozott (1899, 1901, 1906 és 1913). Két fontos cikkét kell még megemlítenünk: „J. S. Bach művészi egyéniségéről" (1921, Hamburg, Die Musik) és „Bevezetés Bach teremtő világába" (1929, Wien, Universal Edition).

Bach-könyve kiegészítéséül Schweitzer 80 éves korában függeléket írt a Bach-díszítések helyes kivitelezéséről. — Befejezésül a szerző közli Schweitzer válaszát a német Die Musik c. folyóirat egy közkérdésére: „Mit jelent számomra J. S. Bach? Schweitzer válasza: „Bach a vigasztalóm. Akik őt megértik nem tudják, hogy realizmusa vagy miszticizmusa-e az, ami úgy megragadja az embert. Bach nem keresi a formát a tartalomhoz, nála a kettő egyszerre születik. Ő mint alkotó teremt. Minden fúgája egy világ. Az ő műveiben van maga az Igazság." (31. l) (Die Musik, 1905/6.).

L. Gábor Judit

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XVII. évf. 4. szám 1976. december

BÁRDOS LAJOS:
Egy „szomorú" hangnem. Kodály zenéje és a lokrikum 339
FERENCSIK JÁNOS 70 ÉVES 388

HAMBURGER KLÁRA
„Hol van keleteurópa?" 392

SZEMLE
A Magyar Zeneművészek és a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének közös titkársági ülése. Moszkva — Tbiliszi, 1976. március 22—28 (Vécsey Márta) 401

DOCUMENTA
Fölszállott a páva... Egy Kodály-mű keletkezésének dokumentumai (Breuer János) 433

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
76. 3740. 66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

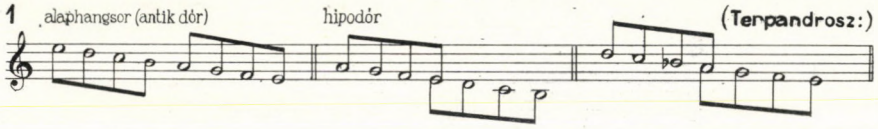
BÁRDOS LAJOS:

EGY „SZOMORÚ" HANGNEM

KODÁLY ZENÉJE ÉS A LOKRIKUM

I — Bevezetés. Diatonikus hangnemeinkről az antik görög zene szolgáltatja a legrégibb adatokat. Mint ismeretes, ez a kor nem oktáv-skálákban gondolkozott, hanem tetrachordokban. Az oktávsort csak két négyes egymás fölé vagy egymás alá helyezésével nyerték.

Amit ma lokriszi (*ti*-végű) skálának nevezünk, az az ógörög zenében kétféleképpen jöhetett létre. Vagy a (ma *é*-nek nevezett hangra épülő) dór hangsor plagális változataként, miként a következő ábra második skálája mutatja:



vagy, a később megjelenő *b* hang felhasználásával, miként ábránk utolsó példájában látható. (Ezt a hangolást Terpandrosznak tulajdonítják.) Az ábrának egyfelől az első, másfelől a két utolsó példája mutatja a tetrachordok kapcsolásának kétféle módját. Vagy egészhang-távolság van köztük (diadzeugmena = szétválasztottak), vagy egy közös hangon találkoznak (szünemmena = összekapcsoltak).

Ez a hangsor tovább él a gregoriánumban, megvan egyes népzenékben. De a kibontakozó európai többszólamúság nem tudott mit kezdeni vele. Hiszen ennek alapvető eleme a tiszta kvint. Márpedig a lokriszi sorban éppen a fő reperkusszió, az 1. és 5. lépcsők távolsága „hamis".

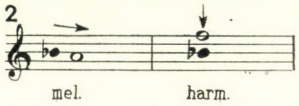
A romantika — elsősorban Liszt zenéje — nagyritkán él egy-egy lokrikusnak nevezhető zenei elemmel. Valamivel többször találunk ilyeneket Debussy műveiben. De igazi nagymestere az addig szinte ismeretlen skálának — Kodály. Meglepő gyakorisággal és meglepő sokféleséggel alkalmazza a lokrikum sajátos elemeit.

Előre kell bocsátanom, nehogy a dolgozat címe megtévesztő legyen: nem állandóan a *teljes* lokriszi skáláról lesz szó. Hanem a Kodály-zene olyan mozzanatairól, melyeket a lokrikus karakterisztikon, a szűk kvint tesz sajátossá. Ennek fokozatai:

a) egy-egy magányos hang,
b) egy-egy jellemző hangköz,
c) egy-egy idevágó hangzat,
d) ezeknél hosszabb dallamrész vagy hangzatsor,

e) az egész hangsor megjelenése — végül
f) teljes darabok lokriszi hangnemben.

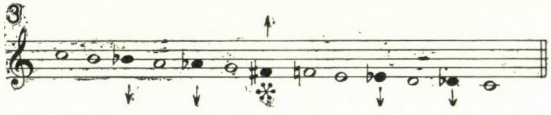
Valamely hangnak a környezetéhez való viszonya — pusztán helyzetét tekintve — kétféleképpen ítélhető meg. Vizsgálhatjuk „vízszintesen", azaz az egymásutánban (melódia), és vizsgálhatjuk „függőlegesen", az egyidejűségben (harmónia):



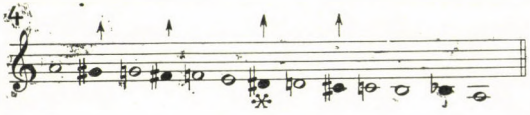
Ezek az idő- és térkoordináták jelen vannak már az európai zene kezdeti többszólamúságában is, amikor az ősi *ta-la* dallamlépés mellé megjelenik a harmonikus *ta-fa* kvint vagy kvart is.

Mindkét aspektus bőséges példákat talál Kodály zenéjében.

A mélyített ötödik lépcső kodályi gyakoriságának — legalább számunkra, egykori növendékei számára — külön érdekességet ad az, hogy annakidején (1921-ben) nyomatékosan mondogatta: a klasszikus hangsorok 5. foka kromatikus lefelé haladásban sem mélyül! Helyette mindig az emelt 4. lépcső áll. A dúrbeli helyesírás tehát ez:



Még érdekesebb a helyzet mollban, ahol mindössze a *tí-ta* lépés felel meg a módosítások irányának:



Kodály a lokriszi sornak sajátosságait kétféle módon használja fel:
a) szerkezeti fogásokra,
b) hangulatfestésre, kifejezésre.

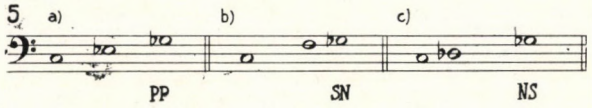
(Egyes példákban együtt van mindkét jelenség.) Ez a kettősség megfelel külső és belső, forma és tartalom, technika és gondolat, testi és lelki, vagy más hasonló fogalompároknak.

SZERKEZET

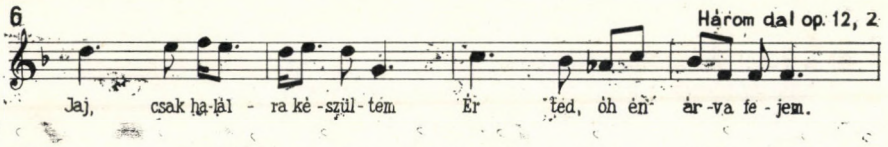
Kezdjük a példák sorát azokkal a részletekkel, amelyekben Kodálynak rendkívüli szerkesztő-építő ereje mutatkozik meg — valamely lokrikus elem felhasználásával.

II. — A skála kapcsolata a főhangnemmel. A lokriszi hangsor alkalmi megjelenései háromféle módon épülhetnek be szervesen a a főhangnembe. A jellemző mély 5. lépcső lehet:

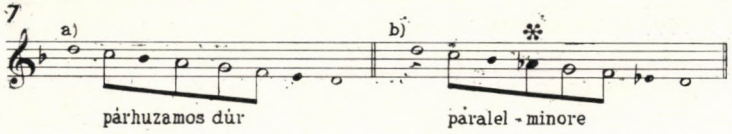
a) a felső kisterc felső kisterce (= PP, a felső paralel felső paralelje),
b) a szubdomináns főhang nápolyi hangja (= SN, melodikus kapcsolat),
c) a nápolyi hang szubdominánsa (= NS, harmonikus kapcsolat). Képletben:



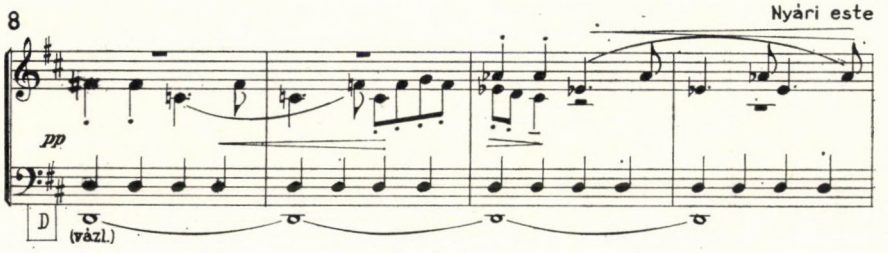
A kisterc kisterce (PP). A kodályi példák között aránylag ritkább, hogy a jellemző lokriszi hang a felső párhuzamos skála felső párhuzamosaként épül az alaphangnembe. Ilyen tengelyelvű szerkezet figyelhető meg az *Imhol nyitva én kebelem . . .* kezdetű dalban:



D-eolban vagyunk. Bizonyos régi népdalaink mintájára a középzárlat a párhuzamos dúr *dó*-ján (itt *F* hangon) nyugszik meg. Az iménti példában azonban nem *F-dúr*, hanem *f-moll* a második dallamsor jellege. A szerves kapcsolatot tehát a következő hangbetűk jelölhetik: *d-F-f-asz*. Vagyis az a megkapó *asz* hang (óh!) a főhangnem párhuzamos dúrjának minoréjában a kisterc:

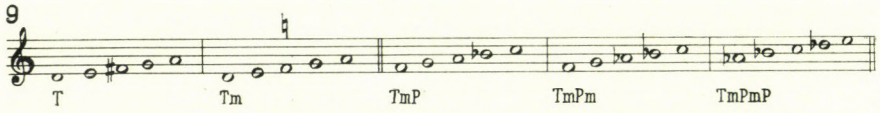


Itt csak egyetlen lokrikus dallamhangról volt szó. A nagy zenekari mű következő részlete már bővebben mutatja a hangnemi teraszokat:



D-dúr variánsa *d*-moll, ennek párhuzamosa *F*-dúr. Ebben szólalnak meg — ha mixolíd színezettel is — a kürtök. Ez a motívum azonban nem hangoztatja az *á* hangot, tehát *f*-moll jelleget is belehallhatunk a két első ütembe. Így minden zökkenő nélkül jelenhet meg a képzelhető *f*-moll után ennek párhu-

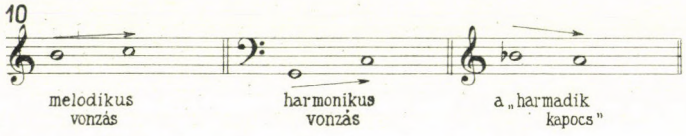
zamosa, *Asz.* Angolkürt és brácsák ezen folytatják a motívumjátékot. A hangnemi összefüggés vázlatos ábrázolása a fő pentachordokkal:



(A jelzőbetűk értelme: T = tonika, m = minore, P = paralel dúr.)

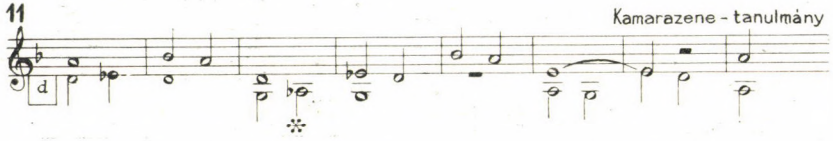
A szubdomináns nápolyi hangja (SN). Sokkal gyakoribb, hogy a lokriszi kvintet a 4. lépcső felső váltóhangjaként alkalmazza a szerző. Ez egyúttal igen erős, aktív vezetőhanglépést is jelent: a mély 5. fok vonzza a 4. fokot. Hadd térjünk ki itt a „kapcsok" kérdésére. Hagyományos hangrendszerünkben szomszéd hangok vagy hangzatok összekapcsolásának három legerősebb eszköze:

a) a vezetőhanglépés (fölfelé),
b) az alaphangok kadenciális kvint (kvart) viszonya,
c) a vezetőhanglépés lefelé. Képletben:



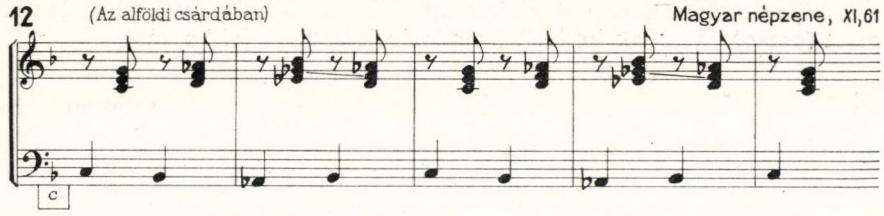
Az első előfordul már a régi monódiákban is. A második, az V—I fokok basszusa kb. a XV. századtól terjed el (Dufay-basszus). Aránylag legritkább a „harmadik kapocs", a félhang-flexa. Régi egyszólamú zenékben ugyan megvan a *fa-mi*, majd a *ta-la* lépés is —, de a továbbiak (pl. a dúrbeli *ma-re, laszó, ra-dó)* csak a barokktól kezdve terjednek el. A lokriszi sorra jellemző mély 5. és 4. fok kapcsolata — mint állandó stílusjegy — teljességgel hiányzik a régi nagy stílusokból (lásd a 3. és 4. ábrát).

Ezel szemben Kodály!... Már a kis elsőéves hegedűst is rákapatja a „furcsa" hangra:

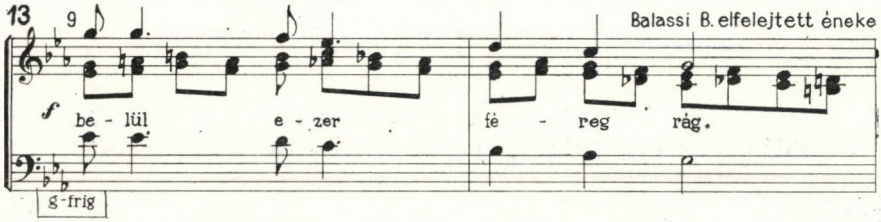


A pedagógus-zeneszerző bravúrja. A gyermek még csak az első ujját próbálgatja rátenni az üres húrokra, és máris megszokhatja a fríg, sőt lokriszi hangzásokat. (Ez a kis etűd a Gábriel—Vásárhelyi-féle hegedűiskola részére készült.)

Középszólamban. Nem kell okvetlen a basszusban jelentkeznie a lokrikus félhanglépésnek ahhoz, hogy szilárdan összetartson két hangzatot. A jobbkéz szólamában hangzó *gesz-f* lépések is megteszik a magukét:

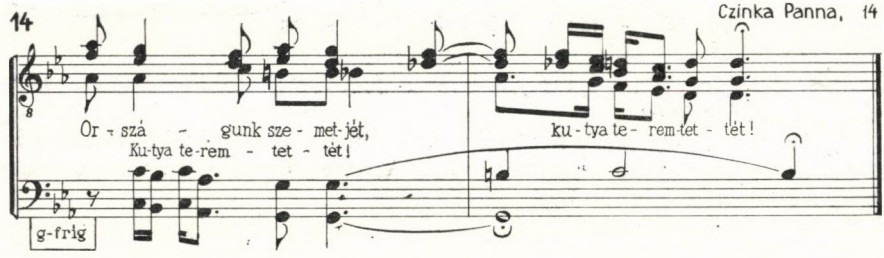


Olykor csak egy-egy futó nyolcadhang tartamára is, de a szűk kvint megfelelő színt ad az illető részletnek:

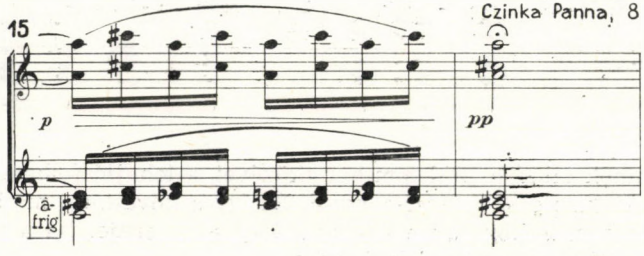


Féreg rág... Próbáljuk ki a második ütemet *desz*-ek helyett a diatonikus *d* hangokkal: oda a hatás.

A basszusban hangzó, ugyancsak *G-frig* dallam fölött hasonlóan keserű ízt érzünk az ütemváltás körüli *desz*-ek miatt:

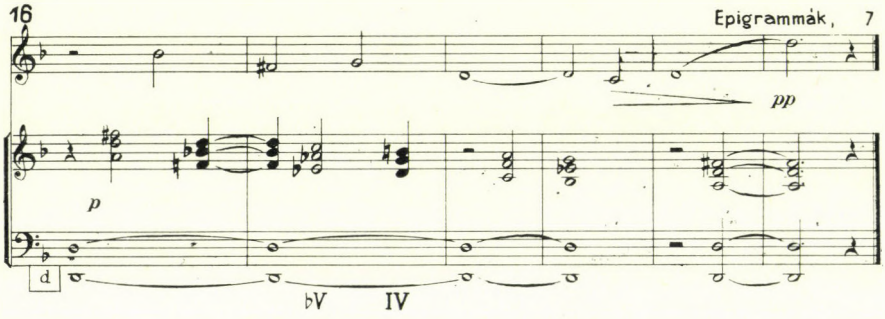


Még tizenhatodok is tudnak így hatni:



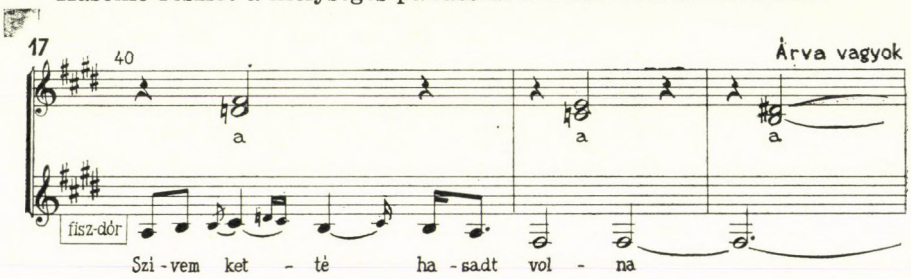
Milyen közhellyé válnék az *esz* hangok helyett *é*-kkel!

A következő példában a kíséret alt szólama tartalmazza ezt a lokriszi kapcsot *(asz-g)*, szerzőnk kedvelt „vándorló kvartszextjei" során:



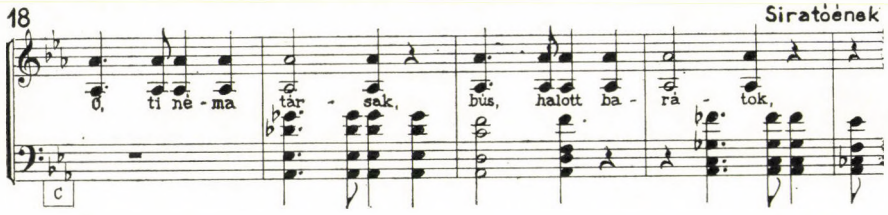
A felső szólamokból kiolvashatjuk a teljes lokriszi sort: *d-c-b-asz-g-f-esz-D.*

Hasonló részlet a mélységes panasszal teli dal nőikari letétében:



Itt is középszólam énekli a mély 5. lépcsőt *(c')*, funkciós-kinetikus energiával haladva a IV. fok felé.

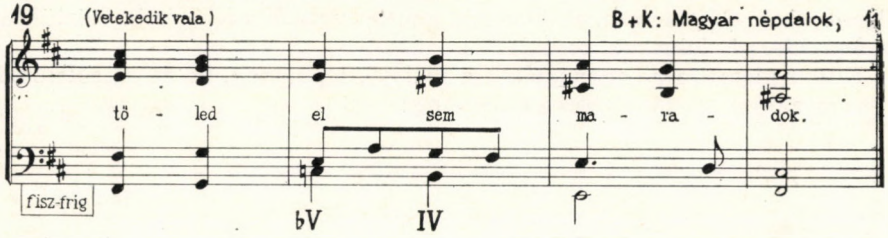
Egyike a legmeglepőbb hatásoknak, amikor a *Sirató ének*nek már a legelső harmóniája a lokriszi színnel indul. A tenor a *c*-hangnembeli *g* főhang helyett a sötét *gesz*-szel lép be:



A középszólamok mind a fájdalom hangközével, a lehajló félhanglépéssel siratják a halottakat: *gesz-f, desz-c, esz-d.* És így a következő motívumban is.

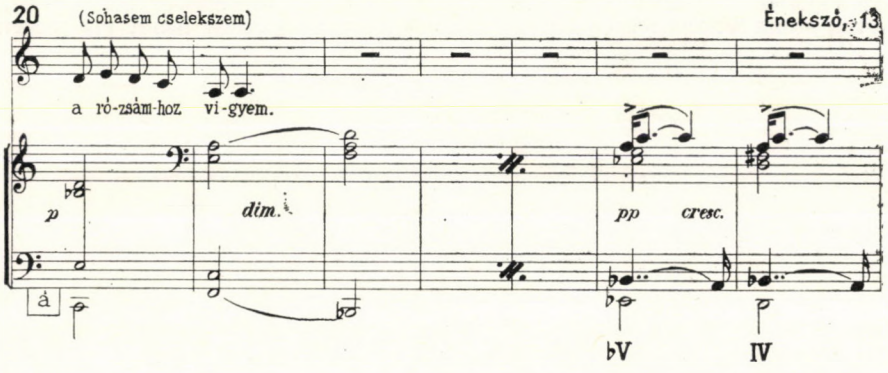
A basszusban. Fokozódik a lokrikus kapcsolat ereje, ha a vezetőhanglépés a legmélyebb szólamban jelenik meg.

Már legkorábbi népdalletétei között is találunk ilyen hangzatfűzést:



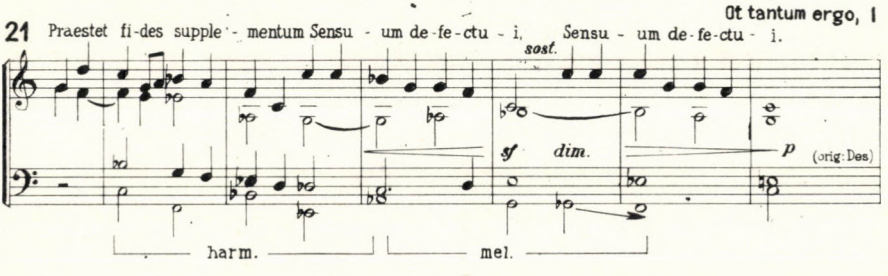
(A basszus alá írt római számok ebben a fejezetben nem a hangzatok valódi alaphangjára utalnak, csak a basszusszólam skálafokait tüntetik fel.) A szerző érezte, hogy a fríg hangnemhez milyen közel áll a lokriszi. Mellesleg ebben a kis részletben is megcsodálhatjuk szerzőnk harmonizáló módszerének rendkívül konstruktív (anti-romantikus) jellegét. Sorra véve a 19. idézet basszuslépéseit: *É-F* melodikus vonzás, *F-B* harmonikus kapocs, *B-Á* vezetőhanglépés, *Á-D* ismét kadenciális kvint. Csak a végén van ott a frígből adódó szubtonális (a fináliszt az alsó nagymásodról elérő) *D-É* fordulat. (Itt a dallamban van a harmadik kapocs: *é-f*.)

Elhangzott a dal első versszaka. A kíséret tovább szövi a harmóniákat:



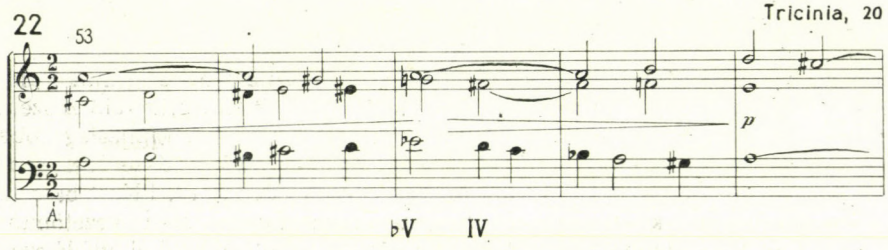
A kvart-kvint kapcsolatok lendülete továbbb visz az alapállású nápolyi akkordra *(B)*, majd innen a lokrikus *Esz*-re. Ez azután vezetőhangerővel vonzza a *D* szubdomináns basszust. (Itt is csak erős kapcsok!)

Ugyanilyen vasbeton-szilárdságú harmóniaépítkezés jellemzi ezt a részletet is:



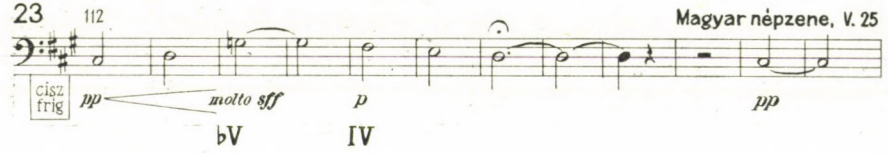
A basszusban először kvintek-kvartok, azután vezetőhanglépések. Köztük az idevágó *Gesz-F* lokrikus fordulat is.

Külön kiemelés ad nyomatékot a mély 5. lépcsőnek, ha az a szólamnak (itt az altnak) dombvonalában a csúcshang:



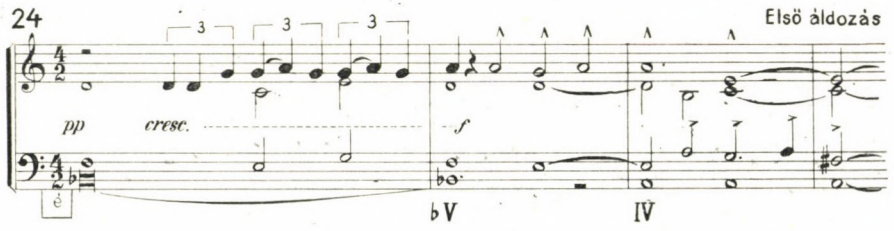
Milyen újszerű és feszült lett az egyébként közömbös *á* dallamhang!

Szintén szólamcsúcson hangzik a szűk kvint, de milyen beszédes dinamikával! A halk környezetből nagy erősítés után *sforzatissimo* emelkedik ki a lokriszi skála V. fokú szeptim-nón akkordja, hogy azután ismét visszacsendesedjék a zene. A basszus menete, vázlatosan jelezve:

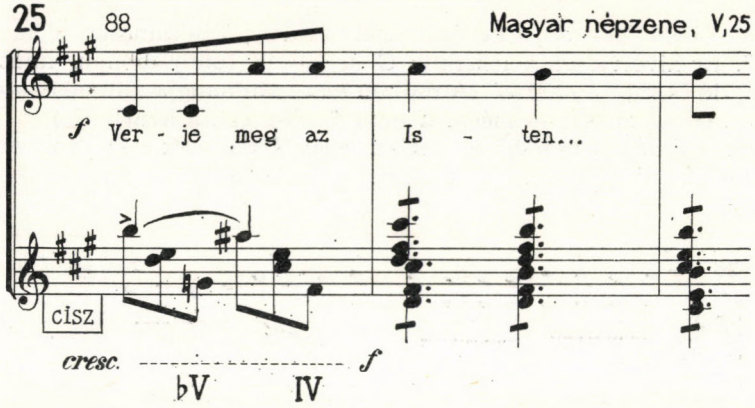


Ezt a *Magos kősziklának* ... dal letétében halljuk.

A következő példában jelentős tartamú lokriszi mély V. fok *(B)* készíti elő az *Á-É* darabzáró plagális kadenciát:

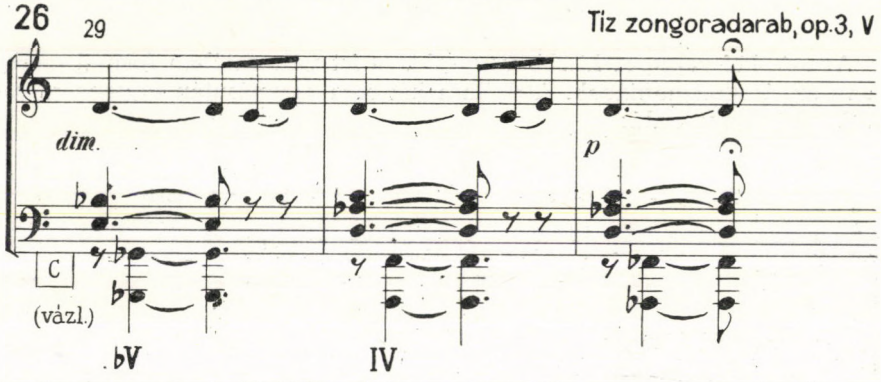


A *Magos kősziklának* ... 4. versszaka átokkal kezdődik:



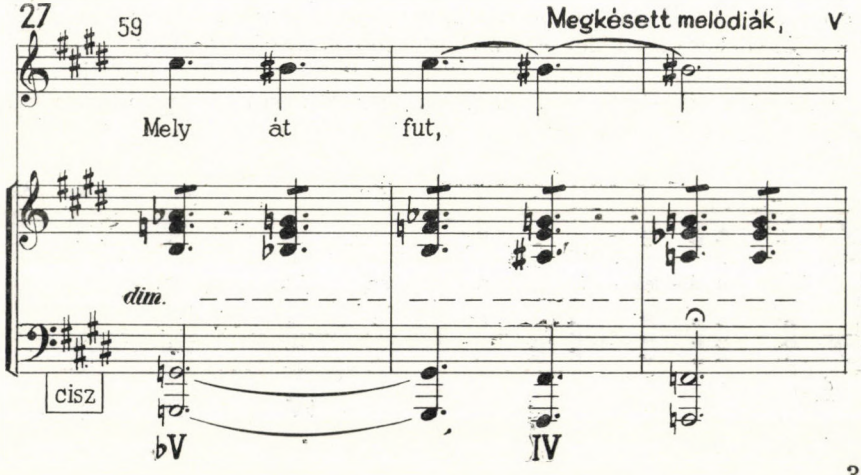
A kemény szót itt is a szűk kvint, *cisz*-ben a *g* hang kíséri.

Az aláhajló basszus jól illik a darabvégi *diminuendo* alá:



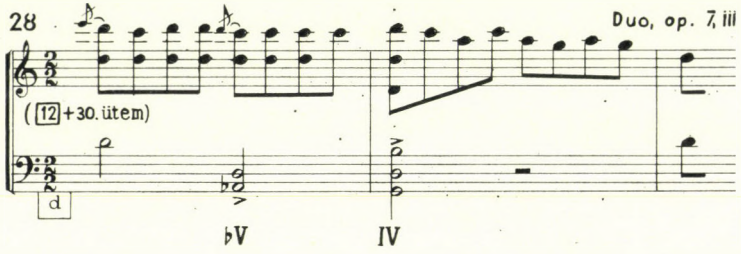
(Ennek a sorozatnak későbbi, végleges címe *Kilenc zongoradarab.* Kimaradt belőle a Valsette.)

Rokon az előbbi példával a Kölcsey-dal *(Búsan csörög a lomb)* következő részlete is:

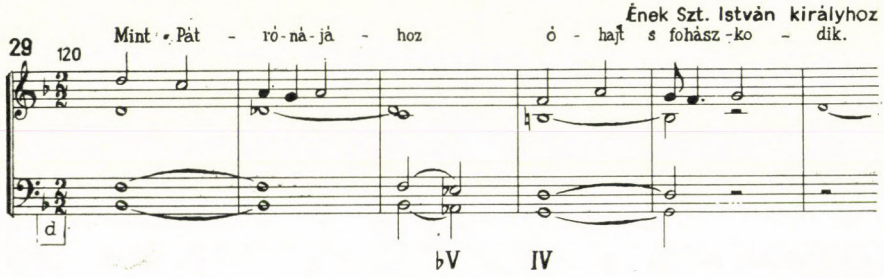


A vers szavaival (hervadva hevétől, mely átfut) párhuzamosan a basszus is „hervad". Itt kivételesen a lokrikus *G* hallatszik fontosabbnak, mint feloldása, a rövid és súlytalan *Fisz*. (A dallam *hisz* váltóhangja különös kapcsolatba kerül a *G* basszussal — mégsem hangzik *G-c* tiszta kvartnak.)

Meglepő gyakran kötődik a lokriszi lépés Kodálynak a *D* hangnemű darabjaihoz. Már eddig is hallottuk az *asz-g* lépést a 11. és 16. példában. Továbbiak:

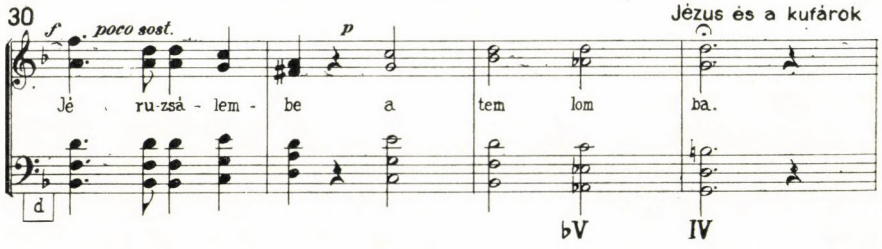


Az *Ah, hol vagy...* kisebb vegyeskarra írt változatában formai szerepe is van az *Asz*-harmóniának. A dallam két sora egymásután ugyanarra a *d'* fináliszra hanyatlik alá:



Lappangó veszély: a kétszeri *lá*-ra való zárás könnyen merevvé, szakadozottá tehetné a zenei folyamatot. De Kodály „résen van": az első tonika alá (idézetünk 3. ütemében) a részlet legdinamikusabb akkordját, a mély V. fokra épülőt teszi, hogy egy pillanatig se érezhessük befejezettnek a melódiát.

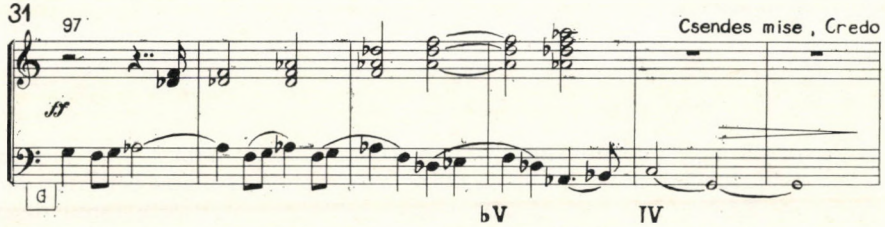
Híres, ismert hely a nagy templom hatalmas térségét idéző harmóniasor, a maga nyugodt félkottáival:



(Igaz, akkor még nem volt orgona a templomokban. De hátha a szerző a mai hallgatónak valamiféle képzettársítására is gondolt, amikor a mixtúrás, dúsan hangzó akkordok az orgonaszót juttatják eszünkbe?...)

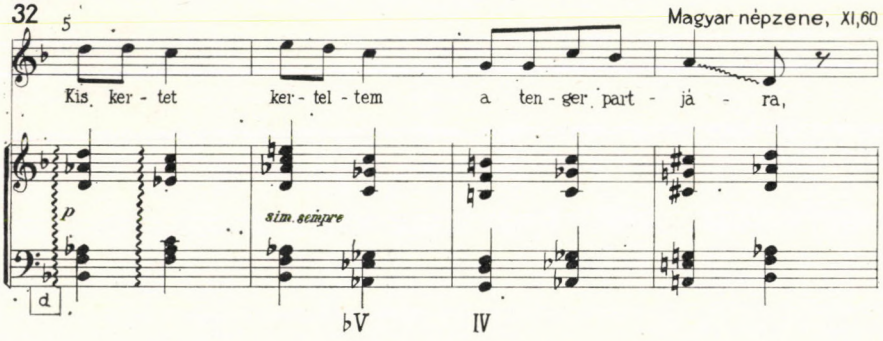
A Virág Benedek versére írt békekórus végén a magas g^2 csúcsig ível föl a szoprán. Ugyanakkor a basszus — szabad tükörképként — a diszkantnál három oktávval mélyebb G-re. Így a harmóniák ambitusának kitágulása fokozza azt az érzésünket, hogy a szoprán hangja szinte az „égi palota" magasságába szárnyalt.

Egyetlen hangzat helyett négy ütemnyi hangnemfolt képviseli a G-hangnem lokriszi polárisát, a *Desz*-t:



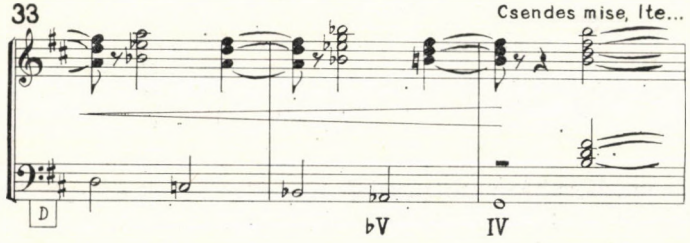
Végül ez C-n keresztül a „magyar kvart" lépéssel éri el a G-dúr főhangnemet.

Folytassuk szerényebb példákkal. A szerzőnek egy késői népdalletétében már a zongorakíséret legelső ütemei is hangoztatják a *d*-hangnembeli *Asz-G* kapcsolatot:

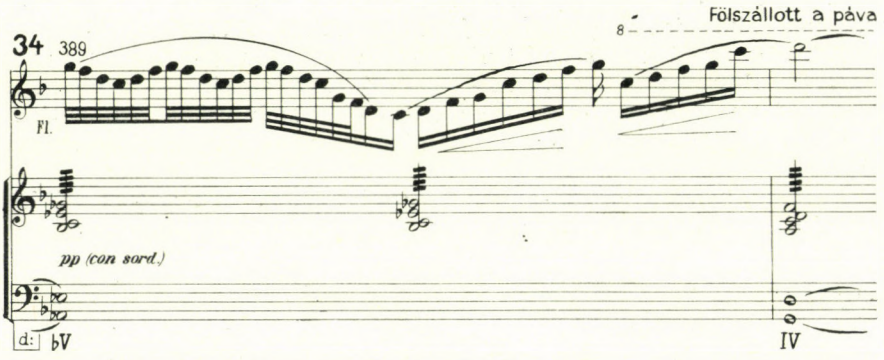


Talán csak színesebbé akarta tenni a — sok darabjában uralkodó — D-alapú hangnemet? Vagy mindjárt itt, a dal kezdetén előlegezi a későbbi hangulatot: „a levelek lehullnak a tengerbe"?

Változatos felső hármashangzatok jelennek meg a tisztára lokriszi basszusmenet fölött:

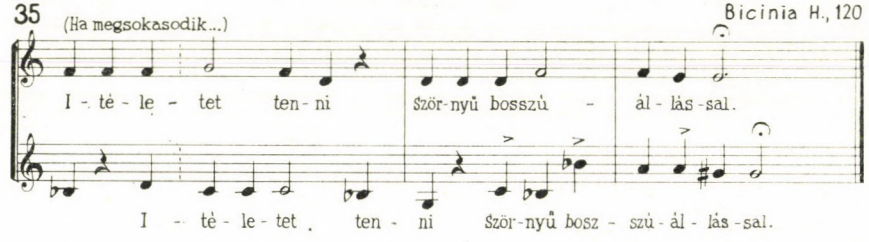


Végül még egy *D*-hangnemű példa:

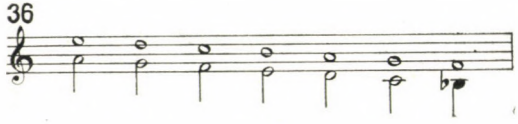


Kiadós példa a „célharmonizálás"-ra: a kísérő akkord *nem fölfelé* pislog, a *d-f-g-c* pentaton futamokra, hanem *előre*, az elérendő *G*-alapú pentaton ötöshangzatra. Közben mit sem törődik a *gesz-g* ütközésekkel és a többi disszonanciával. A célra tartó menetelés fontosabb, mint az egy-egy dallamhanghoz kötődés.

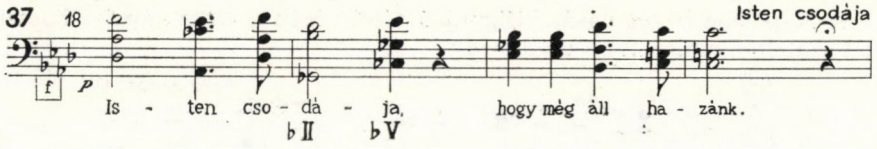
A nápolyi hang szubdominánsa (NS). Ami a lokrikus mély 5. lépcsőt illeti, európai többszólamúságunk legrégibb századaira emlékezik ez a részlet:



É-fríg dallamról van szó. Az idézett utolsó ütemekben négyszer is előfordul a *b* hang — mindannyiszor a cantus firmus *f* hangjainak konszonáns szubdominánsaként. Pontosan úgy, mint az orgánum-korszakban, amikor is a *Fa* alatt ki kellett lépniük a szerzőknek a diatóniából és a — gregoriánumra is jellemző — nyolcfokúság *Ta* hangját írni oda:

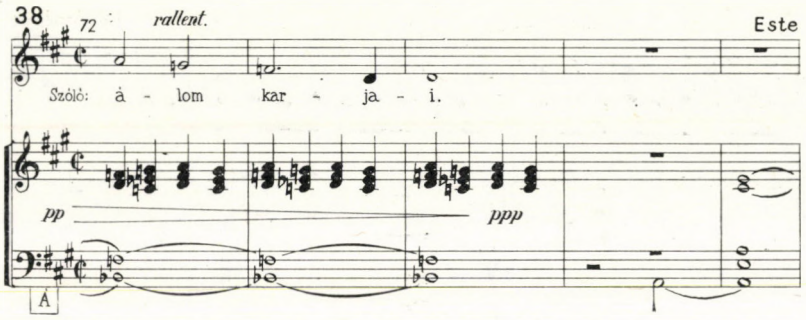


Liszt neomodális hármashangzataira emlékeztetnek a nagy Petőfi-kórusnak ezek a hangzatai:



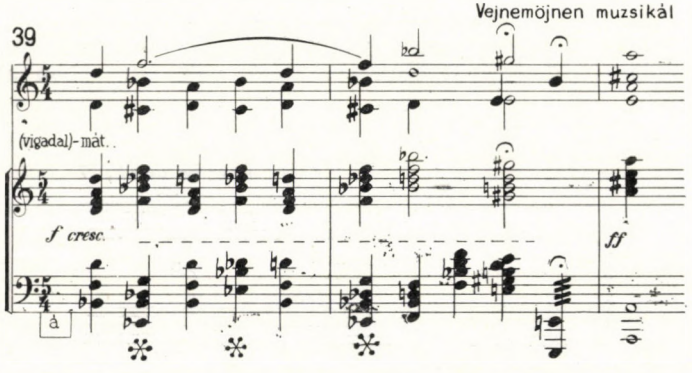
Itt a *Cesz* hangzat jelenik meg úgy, mint az előtte álló nápolyi hármas *(Gesz)* szubdominánsa.

A Gyulai Pál költeményére írt, fiatalkori, költői szépségű vegyeskar alaphangneme *Á*-dúr. Végső zárlata a *B* alapú nápolyi folton keresztül éri el a tonikát:

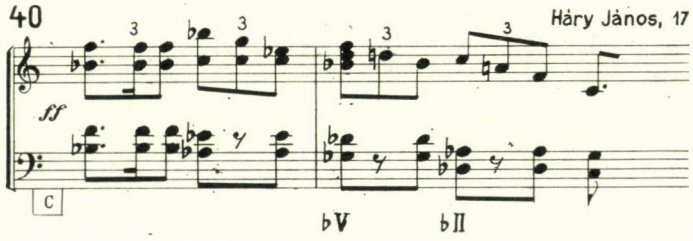


Az imbolygó felső szólamok *esz* hangja tehát — környezetéhez képest — szubdomináns. Ezt a hangot is tartalmazza a végsőkig elhalkuló zsongás utolsó harmóniája is (az elalvás pillanata?). Azután már csak a végső nyugalom: a lelket „elringatták édes álom karjai".

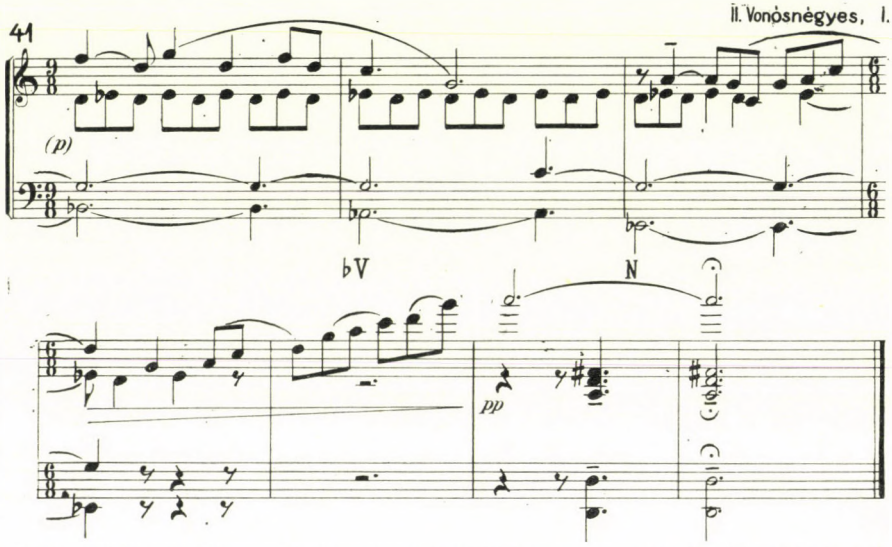
A sajnálatosan ritkán hallott nagy „finn" női kar végén ötször is halljuk a *B*-alapú nápolyi akkordot. Közéjük ékelve háromszor is azok szubdominánsát, az *Esz* basszusra épülő lokriszi ötöshangzatot:



A Napóleon bevonulását kifigurázó tétel végén a *Desz* nápolyi basszust saját szubdominánsa, *Gesz* előzi meg:

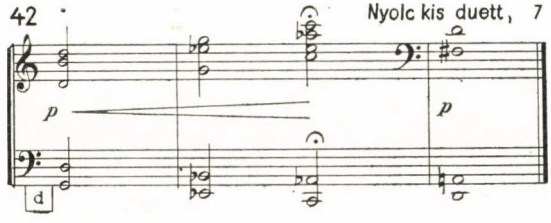


Pontosan így a *D*-hangnemű tétel végén is:

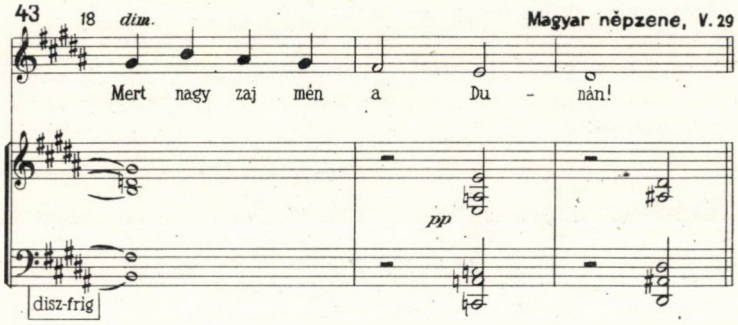


A két utóbbi példában plagális fordulat fűzi össze a mély V. és a IV. fokokat.

III. — Poláris kadencia. A félezer éves V—I fokú zárókapcsolat már egy-két Liszt-kadenciában meglepő új színt kapott: mélyített V. előzte meg a tonikát. Így a Szonáta végén *(F-H)*, az Un sospiro koncert-etűdben *(Aszasz-Desz)*. Kodálynál azután több és változatosabban alkalmazott példát találunk erre a lokrikus záró fordulatra. Lapidáris egyszerűségű dúrhármasokkal:

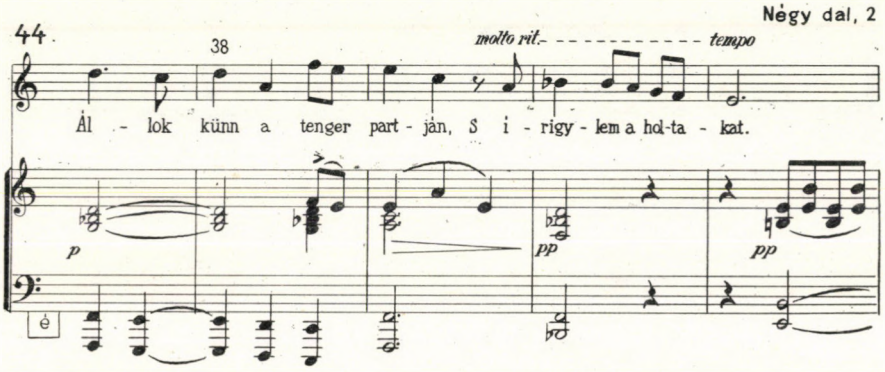


Ugyanígy moll-akkordokkal a Csillagom, révészem kíséretében:



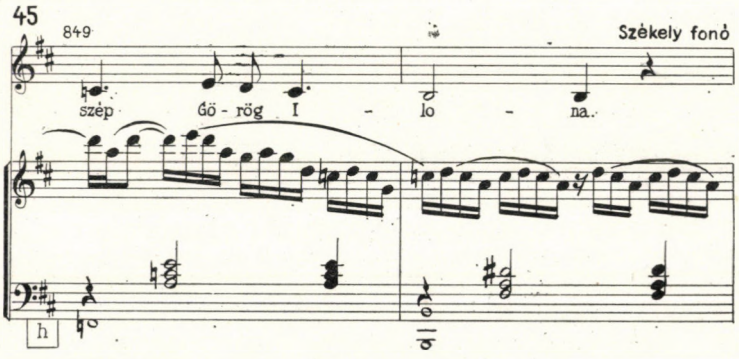
(Mindkét esetben szext-fordítása hangzik a mély V. fokú harmóniának.)

A *Nausikaa*-dal *B-É* lokrikus hangzatpárral végződik:



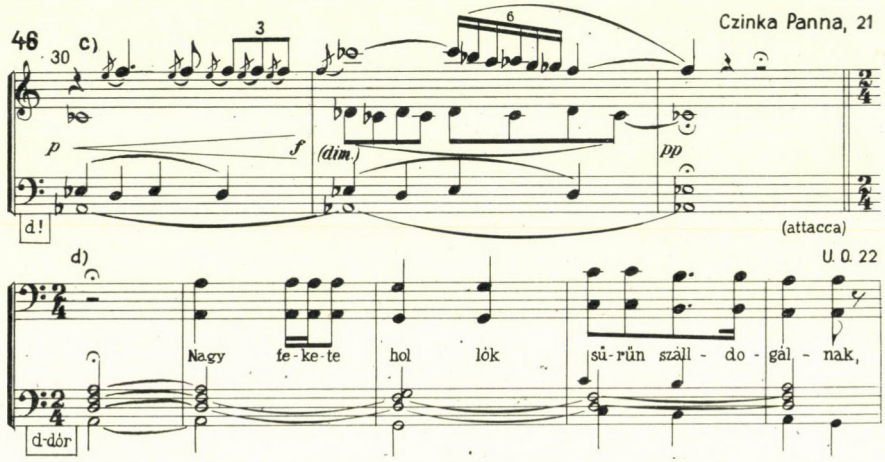
Itt a dallam utolsó motívuma is a terpandroszi *b*-ről ereszkedik alá az *é* finá-liszra.

Az *F*-dúr és *H*-dúr akkordoknak Liszt Ferenc-i kapcsolata zárja le a Görög Ilona balladának 10. versszakát:



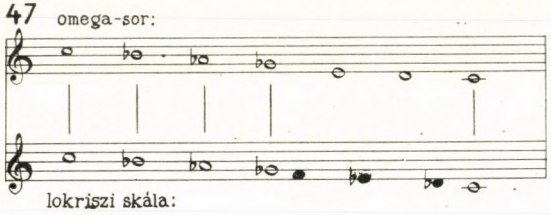
A példa egyébként rokon a 35. számúval abban, hogy a basszusbeli *Ta* itt is a fríg melódia *Fa* hangja alá ad tiszta kvintet. (Az előjegyzéstől függetlenül ez a strófa az egykeresztes *h*-frígben szól.)

A *Hollók balladájában* ez a kapcsolat több, mint egyszeri kadencia. A tétel előjátéka *d*-ben kezdődik, lassanként aláhanyatlik az idézetünkben is ábrázolt *asz*-moll hangkörig — és ez készíti elő az énekes részben ismét megjelenő *d* hangnemet:

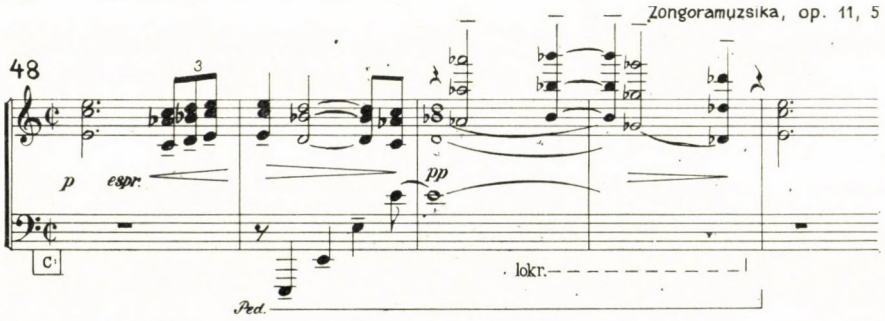


A formai keret pillér-akkordjai tehát: *d-asz-d.*

Az egészhangú skálától sincs nagyon messze a lokriszi sor:

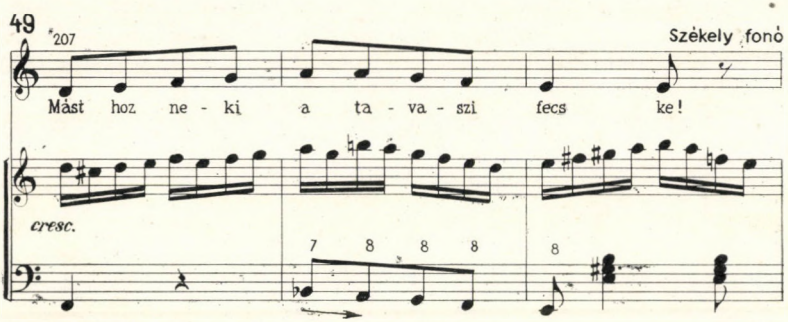


Felső tetrachordjuk közös, bennük éppen a jellegzetes szűk kvinttel (felülről számított alsó tritonusszal). Ezt az összefüggést találjuk meg Kodály egyik zongoradarabjának kezdetén:

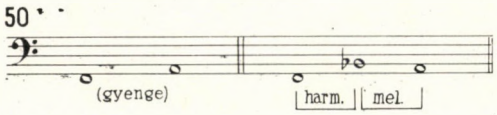


A darab keletkezése még elég közel áll a szerző Debussy-élményének idejéhez (Párizs, 1907). Kezdete tisztára az omega-sorban mozog, de mielőtt ezek az ütemek megnyugodnának a *C* főharmónián, váratlanul megszólal ez előtt a *gesz-desz* lokrikus kvart. Ezt *b* előzi meg — így együtt kiadják a *Gesz*-dúrhármast, mint *C* polárisát.

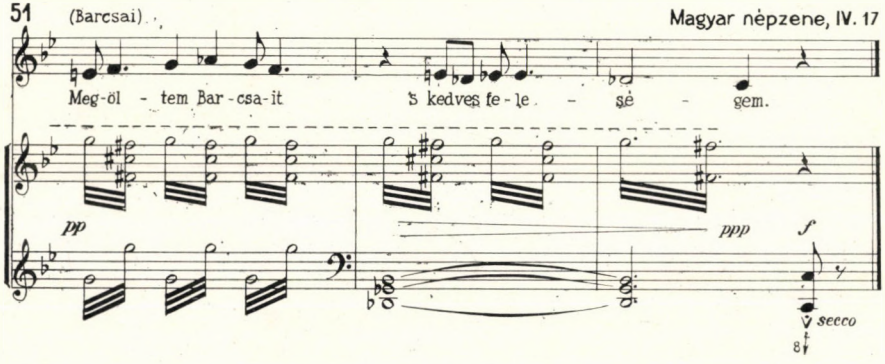
Viszont nehéz megmagyarázni a *Nekem olyan emberecske kéne...* népdal kíséretének utolsó ütemeit:



A hangszerek valami sajátos heterofóniafélével kísérik a bukovinai dal utolsó sorát. Fent körülcifrázott oktávpárhuzamok, a basszusban a dallam alsó oktávjai. De! Miért van a 208. ütem elején *Á* helyett *B*? Nem óhajt hiteles magyarázat lenni, csak egyéni vélekedés: hátha itt is a kodályi basszusok erősen szerkesztő tendenciája érvényesül? Idézetünk első basszushangja *F*, az kadenciálisan vonzza a lokrikus *B* hangot. Ez meg a „harmadik kapocs" révén tapad a következő *Á* basszushoz. Ha az idézett rész második üteme rögtön *Á* basszussal folytatódnék, az előzménnyel együtt itt az *F-Á* plagális tercviszony, a leggyöngébb fordulatok egyike állna. A kodályi megoldás viszont kettős szilárdságú hangmenetet hoz:



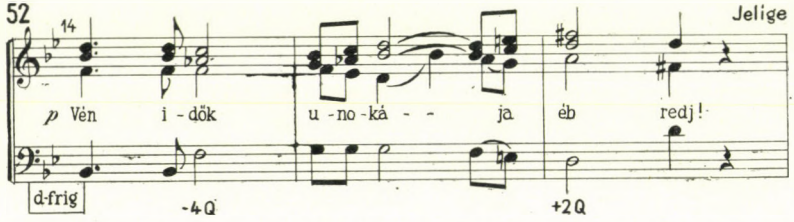
E fejezet végén álljon itt az egyik legdramatikusabb lokrikus kadencia:



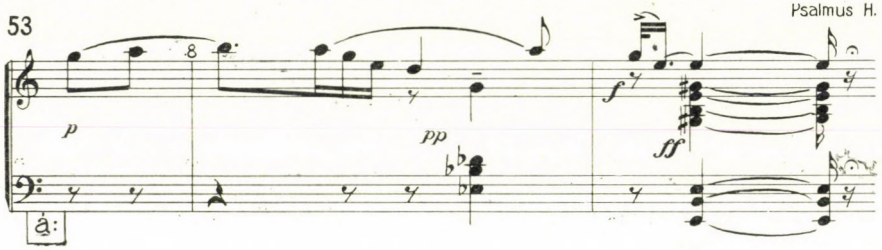
A tompa, mély *Gesz*-hangzat fölött ott tremolózik a szabványos domináns (g^3), alsó váltóhangjával, a $fisz^3$-szel. Így *Gesz* is szól, *fisz* is szól egyszerre — de nem íráshibából, hanem a szólamok és hangzatok öntörvénye szerint teljesen logikusan. A tonalitást aztán már csak egyetlen *C* oktáv rögzíti. *Ppp* után *f* — a döbbenet dobbanása.

IV. — Ellentét. A lokrikus mély ötödik foknak Kodálynál gyakran az a szerepe, hogy sötét hangzásával annál jobban kiemelje a rákövetkező világosabb akkordot. (Közvetett kiemelés — rembrandti fekete-fehér.)

Vén idők ... sötét *ta* hangok, ébredj: a hat kvinttel magasabb, fényesebb *Mi*-dúr hangzat. A szövegnek megfelelő hatásos ellentét:

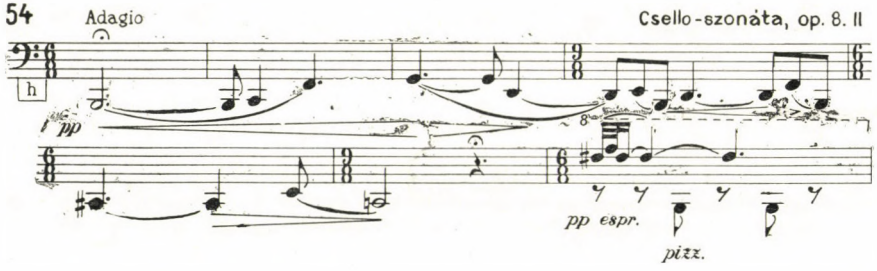


A *Psalmus* bemutatása idején nem értettük, hogy a 9. ütem szabványos dominánsa (*É*) miért szól olyan — addig szinte sohasem hallott — fénnyel:



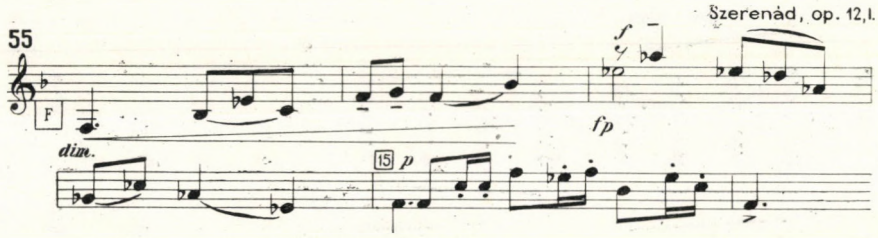
Persze, a hangszerelés és dinamika is segít ebben. De nem hanyagolható el az, hogy előtte a lokrikus V. fokot, az *É*-nél hét kvinttel mélyebb *Esz* harmóniát halljuk.

A cselló-szonáta második tételének témája a moll-pentatonos *h* hangnem kvintjén, *fisz*-en indul (6. ütem). Mi emelheti ki jobban, mint ha az előjáték gondosan elkerüli ezt a hangot és kétszer is a lokriszi *f*-et hangoztatja? A tétel kezdete:



(A második ütem az NS összefüggést mutatja, a negyedik pedig a melódiába illeszti az *F-H* poláris hangközt.)

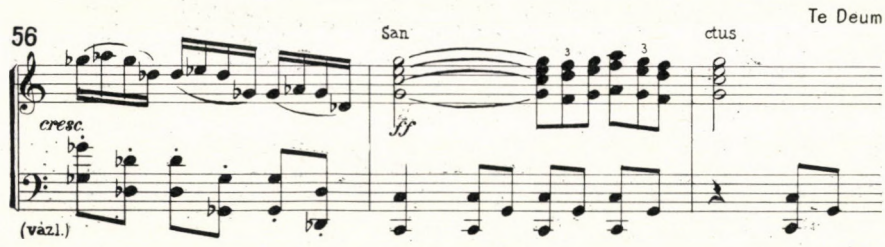
A kis-periódus szerkezetének belső ellentétét szolgálja az *F* hangnembeli *cesz* hang:



Helyesebben nemcsak ez az egy hang, hanem az általa képviselt *asz*-mollpentaton utótag egésze is (3—4.) ütem). Iskolapéldája annak — ha csak négy ütemen belül is — mi a periódus lényege: kérdő, feszítő, arzikus előtag (*F*-mixolíd), és felelő, oldó, tetikus utótag (sok bés ellenhangnem). Az idézet utolsó üteme az *F* tonalitást erősíti meg.

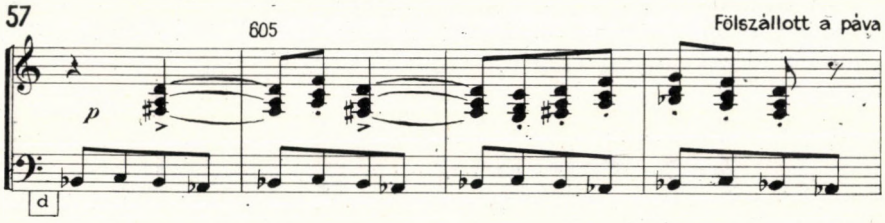
Következzék a három legnagyobb hatású példa arra, miként szolgálhatja a lokrikum a kiemelő ellentétet.

A nagy kantátában *Gesz* dúrpentaton figurációk után robban ki kozmikus erővel Izajás próféta látomásának a szava: Sanctus, sanctus... Az elnyűhetetlen, örökfényes *C*-dúr akkord énekli ezt:

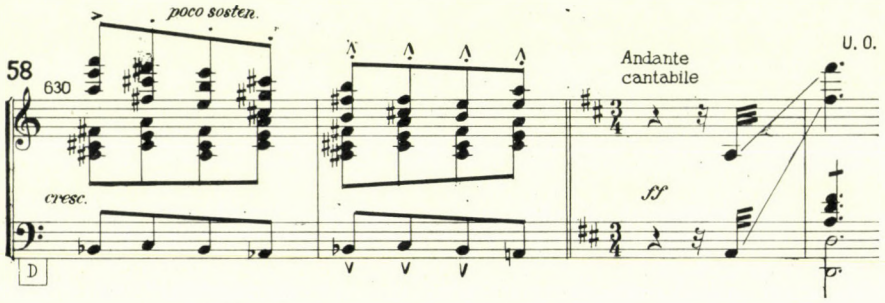


(A *Gesz* hangcsoport a kottában *Fisz*-nek van írva, de a *B*-dúr előzmény után *Gesz*-nek hallatszik.)

Végül két részlet a nagyzenekari variációkból. A basszus osztinátója sötét hangokon zakatol:

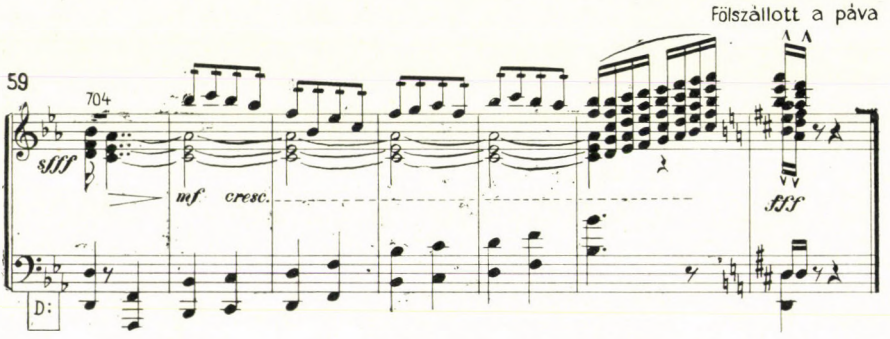


Itt az *asz* hangok képviselik a lokrikus jelleget. Összesen 30 (!) ütemen át szól ez a *b-c-b-asz* basszus, fölötte egyre magasabbra kapaszkodó motívumokkal. Míg aztán annál fényesebben és diadalmasabban szólal meg a téma *D*-dúrban:

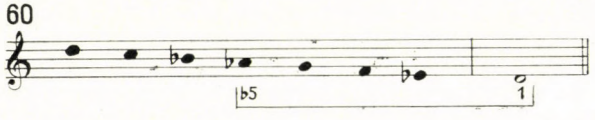


Ráadásul nem is *D* fejhanggal indul, hanem a Maggiore tercéről, *fisz*-ről — tehát még négy kvinttel fényesebben, mintha az elvárható *D*-ről kezdődött volna.

A másik hasonló helyet a darab legutolsó ütemeiben halljuk:

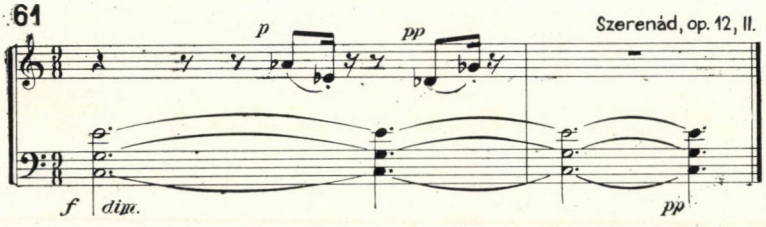


Itt ugyan rövidebb a lokrikus előtét, mint az előbbi példában, viszont amannak súlytalan nyolcadai helyett itt egy teljes *Asz*-dúr hármas szól a trombiták, harsonák fényes, átható hangján. Az *asz* hangok a felső figurációkban is előfordulnak. Az utolsó előtti ütem kvartakkord-futamának mind az öt szólamában szintén előfordul ez a lokrikus mély kvinthang. Ezek után csattan fel röviden, mégis teljes záróhatással a *D* tonikai harmónia. Olvassuk össze a legutóbbi idézet első hat ütemének teljes hangkészletét:



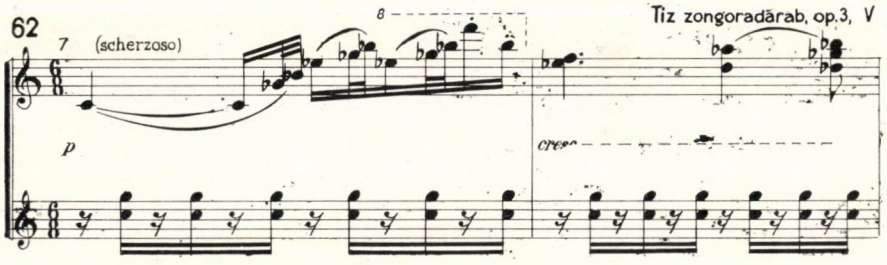
Láthatjuk, hogy prefináliszként a teljes nápolyi dúrskála hangjai szerepelnek. Ezek a *D*-záróhangra támaszkodva kirajzolják az egész lokriszi skálát. Újból egy tengelytanulság: ha a mély második lépcső (a nápolyi hang, hangzat, hangsor) tonikát vonz, világos a domináns funkciója.

V. — Bitonalitás. Vannak kodályi példák arra is, hogy valamely tonika kétféle kvintje, a tiszta és a szűk, nem egymás után, hanem *egyidejűleg* szólal meg. Ezeknek a mozzanatoknak tehát valamelyes bitonális jellege van. Ilyen például a *Trió-szerenád* II. tételének vége:



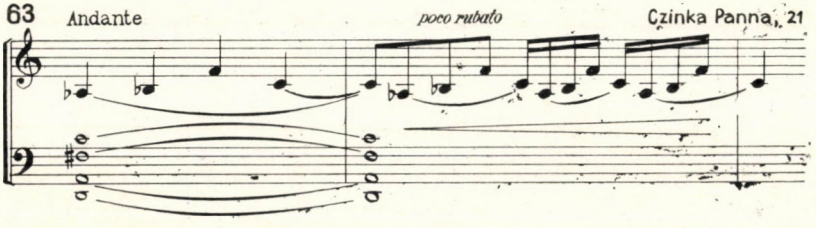
A két mélyebb hangszer már elérte a nyugalmas, megtisztult *C*-dúr hármast, de az első hegedű az egynevű lokriszi sor hangjaival fűz hozzá egy-két gyenge sóhajt.

Máskor a tétel kezdetén találkozunk ugyanezzel a *C*-beli *g-gesz* hangpárral:



Tréfás, csipkelődő hatásuk van ezeknek a kromatikus ütközéseknek.

Még fokozottabb a bitonális hatás a kuruc daljátéknak abban a bevezető zenéjében, amelyik után a férfihangok az *Őszi harmat után...* bús dallamát éneklik. A tétel kezdete:

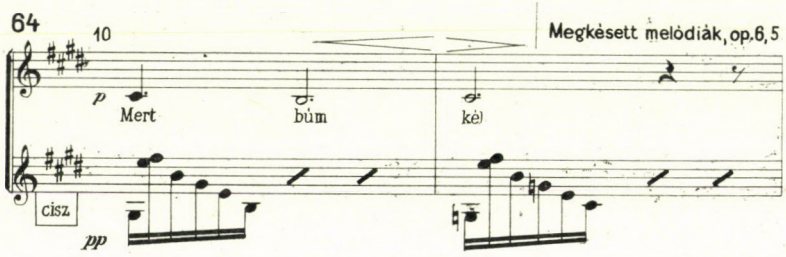


A felső szólam *Asz-dó* hangja ütközik a *D* alapú harmónia *á* kvinthangjával. (*Fisz* és *f* közt is szűk oktáv szól.)

VI. — Nyitott strófavég. Emelkedik jelentőségében a lokrikus mozzanat, ha olyan fontos helyre kerül, mint például egy versszak (vagy más hasonlóan zárt egység) vége. Hiszen ilyen helyeken általában statikus konszonancia szokott állni, érzékeltetve a gondolat lezárását.

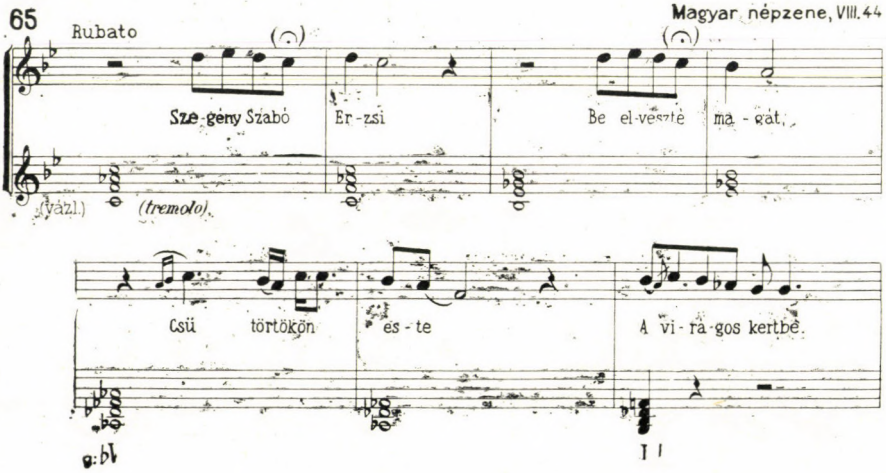
Egy-egy több versszakos formában Kodály viszont szívesen gondol arra, hogy a még nagyobb egység, a teljes mű érdekében ne zárjon le minden egyes szakaszt, hanem gondoskodjék a folyamatosságról. Ennek nem egyszer alkalmazott eszköze a relatíve disszonáns, dinamikus lokriszi jelleg — mert ez feloldást, tehát folytatást kíván.

Ilyen például a Kölcsey-ének *(Búsan csörög a lomb)* első versszakának végzése:



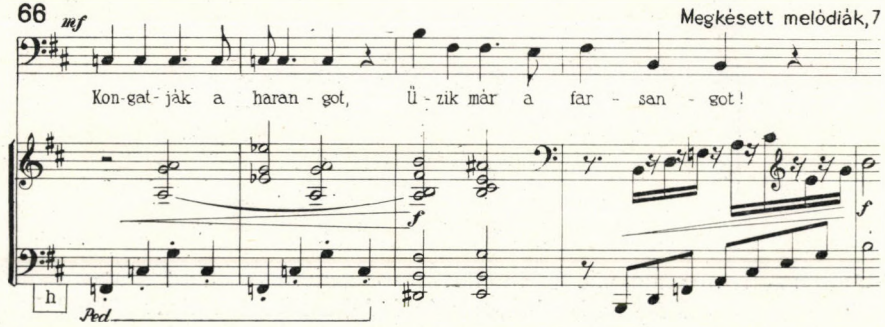
Ez a *cisz*-mollbeli *g* a strófa utolsó szava alatt annál mélyebben érinti a hallgatót, mert a kíséret addig tisztára diatonikus volt. Az őszi lombok egyhangú pergését festő monoton figurációk eddig állandóan a kis *gisz* hangon kezdődtek (mint példánk első ütemében). Nem kevesebb, mint 29 ilyen képlet után hajlik le a basszus a „bús" lokriszi *g*-re. (Ha a kadencia eredetileg leejtést, lehajlást jelent — akkor ez is egy neme a kadenciának!)

A *Szabó Erzsi* balladájának első versszaka végén ugyan a kíséret elsőfokú hangzatot hallat, de milyet? Szűk kvintes, lokriszi tonikát:



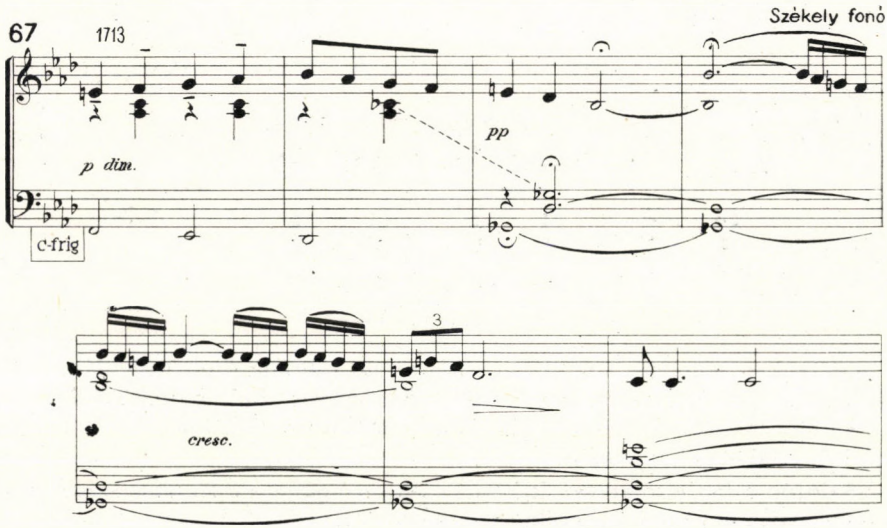
A *desz* szűk kvint már két ütemmel korábban is előlegezi ezt a színt. Technikailag szólva, itt is találkozunk azzal a — Kodálynál nem ritka — fogással, hogy valamely hagyományos *szerkezetet* (itt az V—I fokok kapcsolatát) sajátos *színezet* révén tesz újszerűvé.

A Csokonai-dalban *(A farsang búcsúszavai)* az első strófa megérkezik a — frígesre színezett — *h* alaphangra. A kíséret pedig mit tesz? Végigfut a lokriszi hangsor terclétráján:

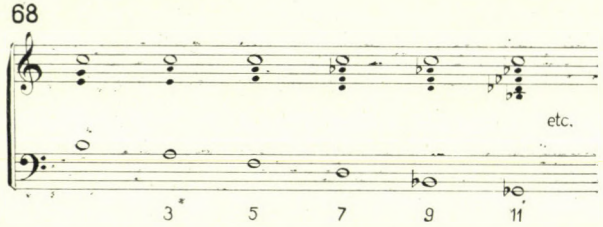


Ezt a hangnemjelleget már 3 ütemmel előbb előkészíti a zongora: a *h*-lokriszi skála V. fokú „domináns" ötöse *(f-á-c-esz-g)* kongatja a harangot. Utána egy dinamikus tonika, majd egy szubdomináns *(é-g-h)* és domináns *(aisz-cisz-é)* elemekből összefont „antitonika" — és erre jön a leírt strófavégző heteshangzat.

Ennek a fejezetnek a legkiadósabb példáját az Operaházban hallhatjuk:



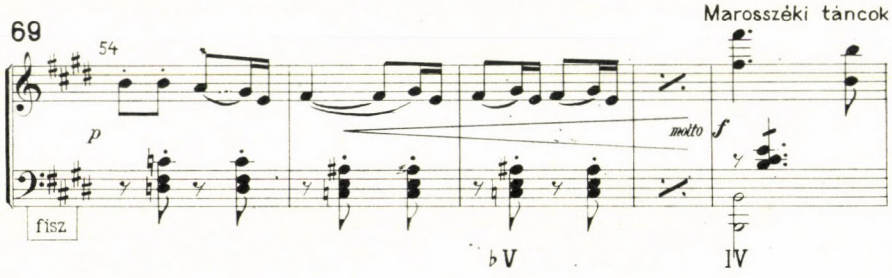
A zenekar fájdalmas-szenvedélyes hangon szólaltatja meg a búcsúzás dalát (*A citrusfa*). Ennek negyedik dallamsora — jócskán kibővítve — eljut a c' finálisz hoz, de közben a hangzat nem változott. A teljes sor alatt a mély, sötét lokriszi V. fokon maradt fekve. Így a dallamzáró c^1 hang undecimává változott. Tehát nagy feszültséget kapott. (Megoldatlan drámai helyzet — feloldatlan záróhangzás.) Bizonyos esetekben használható az a mérce, amelyik megmutatja: a dallamhang *hányadik terce* a basszusnak? Minél többedik, annál nagyobb a feszültsége:



Oktávhelyzetű alapállás: a harmónia szinte semmit sem ad a melódiához. Terccé, kvintté válik a dallamhang: már érdekesebb. Szeptim? Nóna? Igen! Hát még, ha ötödik terc lesz belőle a hatoshangzatban! (A fenti képlet természetesen a legkülönbözőbb módosításokkal is olvasható.)

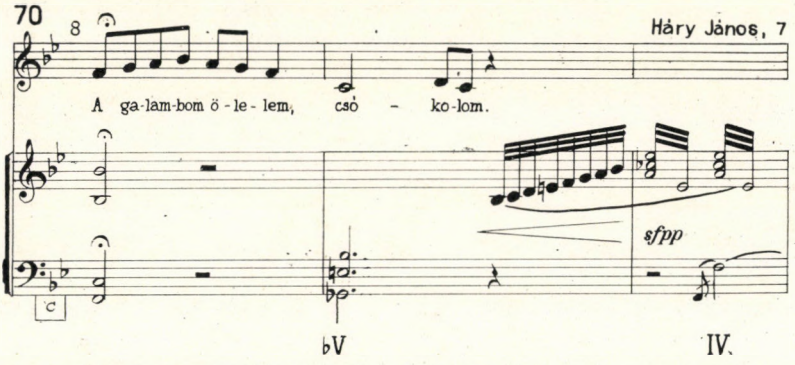
VII. — Dinamikus versszakvégzés. Ebben a fejezetben összekapcsolódik a II. és VI. témája. Az előbbiben arról volt szó, hogy a mély V. fok milyen erősen vonzza a IV-et — az utóbbiban pedig a nyitva hagyott strófavég példái sorakoztak. Ha a kettő összetalálkozik, a lehető legszilárdabb a több versszakos dalok letétében a kapcsolat. A strófikus dal nem esik szét szakaszokra, hanem folyamatos, szerves, nagyvonalú egészet alkot.

A *Marosszéki táncok* Con moto részének második kvázi-strófája az 57. ütemben ér véget:



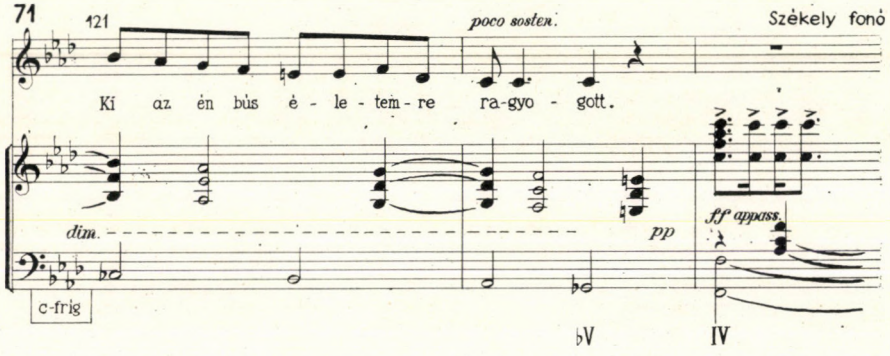
A feldolgozás most még egyszer hozza a témát (ábránk utolsó ütemében kezdődik). Ezt a metszetet nem valami hagyományos „holt hangköz" jellemzi, hanem egy lokrikusan alterált, *fisz* hangnembeli *C*-akkordnak a folytatás *H*-jára irányuló erős kapcsolata.

Szintén a két első versszak kapcsolását szolgálja a *c* finálisz alá írt *Gesz* basszus, rajta egy bővített terckvart-hangzattal:



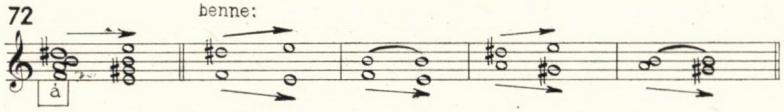
Ez az átvezető rész kezdetén álló *F* basszust vonzza.

Énekelt és hegedült strófák kapcsolatában ugyanígy:



Itt is a *C*-hangnembeli *Gesz-F* basszuslépés viszi tovább a muzsikát.

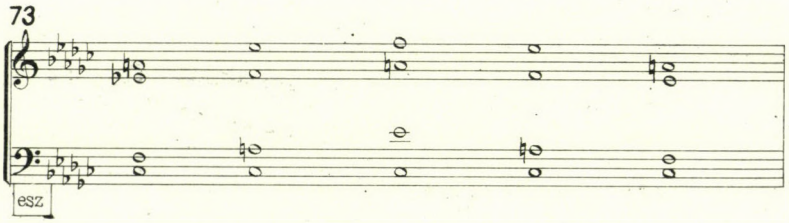
A három legutóbbi Kodály-példa kritikus strófazáró hangzatát összehasonlítva: láthatjuk, hogy mindegyikben egy bővített terckvart-akkordról van szó. Kodály és a bő terckvart... Szerzőnk tudja, mekkora feszítő ereje van az (itt-ott már Bachnál is megjelenő) alterált hangzatnak. Maga a bő szext hangköz, társulva két tritonusszal és egy szekund-súrlódással: négyszeresre fokozzák a hangzat funkciójának aktivitását:



Engedtessék meg itt egy magánjellegű „visszatekintés".

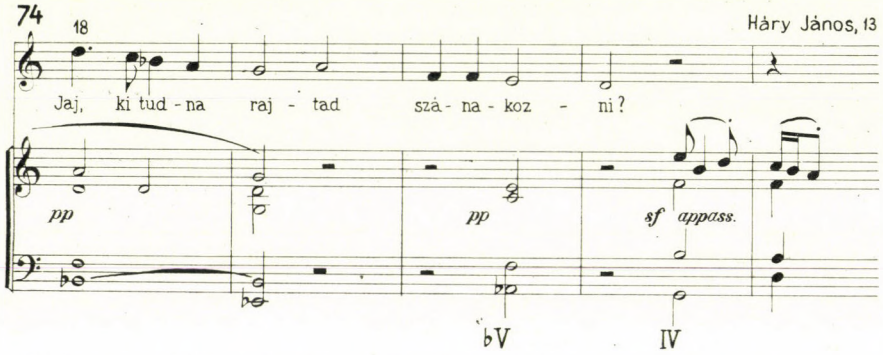
Zeneszerzési tanulmányainkat a mi osztályunk 1920-ban kezdte. Az első évben még nem Kodály volt a mesterünk. Egy másik, kiváló pedagógus keze alatt megtanultuk a hagyományos összhangzattant. 1921 őszén vett át bennünket Kodály. Az első órán megkérdezte: megtanultuk-e az összhangzattant? — Igen. — No, hát akkor mutassák be a bővített terckvartot — de tág szerkesztésben (amiről addig még csak nem is hallottunk) és minden dallam-

fekvésben. Sorba ki kellett mennünk a zongorához... Ritkán kínlódtunk annyit, mint akkor. Nekem *esz*-moll jutott, és ilyesmit kellett összehoznom:

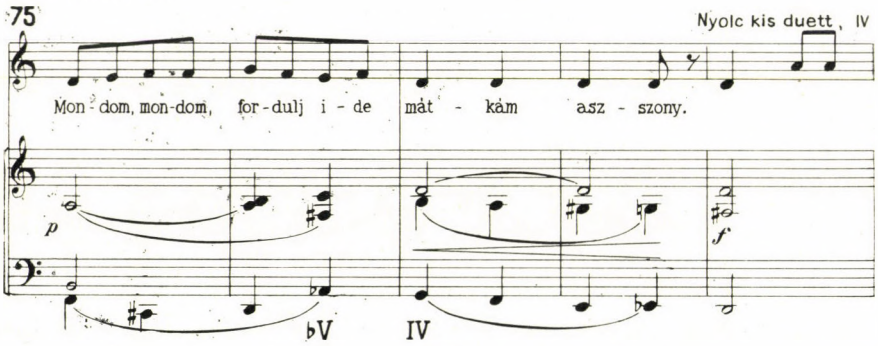


Nem ment olyan gyorsan, mint ahogy most leírtam. Mindenesetre jellemző, hogy ez volt az egyetlen kérdés, amivel a Tanár Úr akkor levizsgáztatott minket az addig tanultakból. (Később mondogattuk: persze, mert az az akkord belefér az egészhangú skálába is...)

Egy másik alterált hangzat visz át a *Hogyan tudtál rózsám...* első versről a második felé:



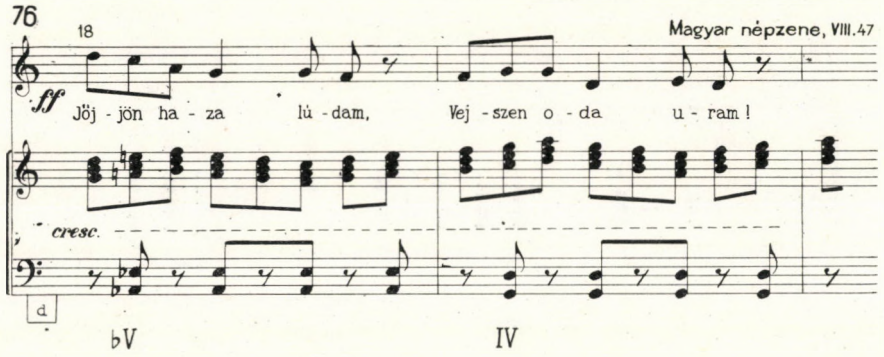
Valamivel előbbre kerül a mély V. és IV. fok kapcsolása a Kis kece lányom letétében:



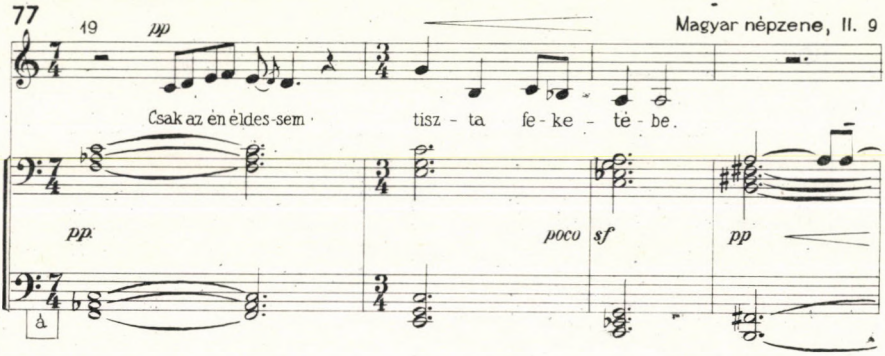
Itt a „mátkám asszony" szavakon hangzó tonikát kíséri a IV. fokról induló skálamenet, hogy a 2. versszak a *D*-maggiore hangzattal kezdődjék.

Szintén a strófavégnél előbbre tolódik a jellemző fordulat a *Ludaim, ludaim...* **érdekes ritmusú dal kíséretében. A versszak teljes utolsó sorát (a**

19. ütemben) már a IV. fokú *G*-akkord kíséri, és még előbb, a 3. sor alatt szól a Kodály-kedvelte *Asz:*

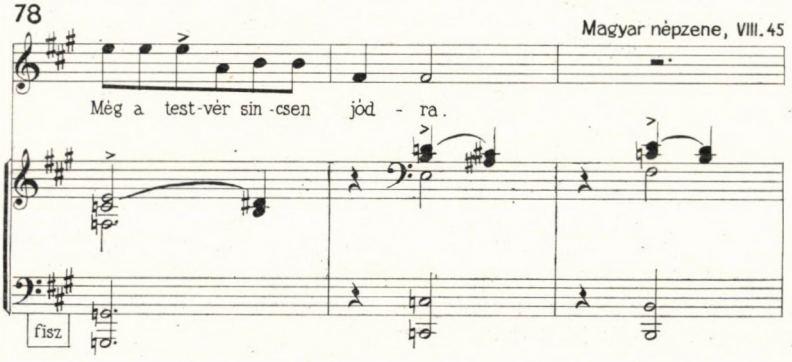


Ha olykor nem a basszusban szól a lokriszi hang, akkor is van továbbhajtó ereje. A *Szomorú fűzfának* . . . második strófája végén:



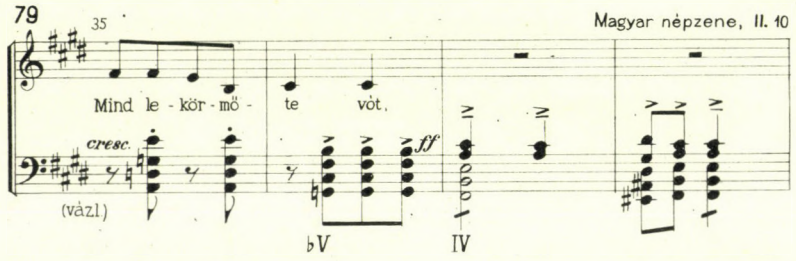
A harmadik ütem *esz* hangja most kivételesen nem *d*-re oldódik, hanem váratlan ötlettel *disz*-re változik, hogy a folytatás új hangját intonálja.

Egy gyergyóremetei dal *(A búbánat keserűség)* első versének végét szintén ilyen dinamikus hangzat kíséri:



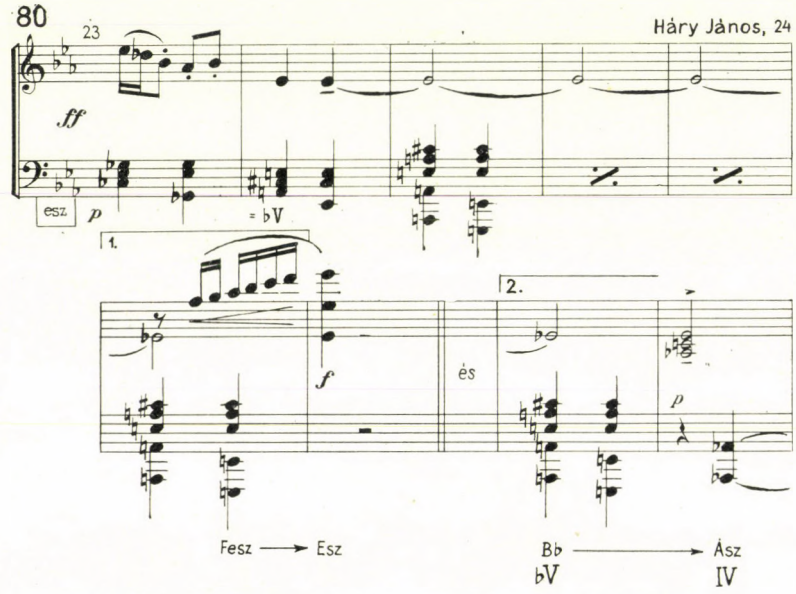
A kíséret nyugtalanságát fokozza a kettős késleltetés.

A „nagyórú bóha" tréfás dalában a 3. versszak záróhangja alatt halljuk a *cisz*-hangnembeli *G* basszust:



A lokrikus kvartakkordot egy *Fisz* alapú pentaton ötös követi. Ez vezet át a 4. strófához.

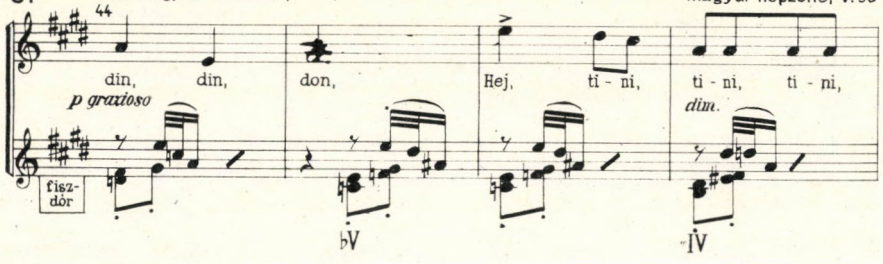
A császári udvar bevonulását alaposan kifigurázó zenében kettős arculata van a dallam *esz* záróhangja alatt hangzó — írás szerint *A*-dúr, de valójában — *Bb*-dúr akkordnak:



Egyfelől a prima voltában az írott *É (= fesz)* basszus vezetőhang-erővel kanyarít vissza az ismétlés *Esz* fejhangjához. Másfelől, a secunda volta folytatásban az ütemkezdő *A (= Bb)* oldódik — ugyancsak vezetőhang-lépéssel — a folytatás IV. fokú *Asz* hangzatára. Szellemes Janus-akkord!

Két strófa helyett a dal végét és második felének szokásos ismétlését is kapcsolhatja valamely idevágó hangzat:

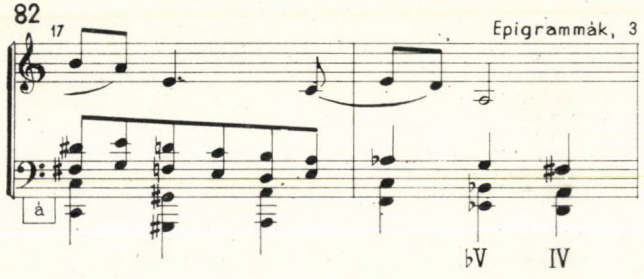
81 (Szölöhegyen keresztül) Magyar népzene, V. 30



Újabb egyéni ötlet: a strófavég *C*-harmóniája fekve marad, és az ismétlés kezdetét ugyanaz kíséri (idézetünk 2—3 üteme).

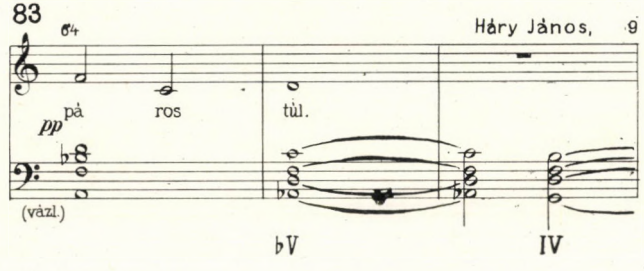
A *3. Epigramma* népdalszerűen formált, négysoros dallama a 18. ütemben ér véget. De következik még egy rövid kóda. Ennek a dallamhoz kapcsolását szolgálja a melódia *á* finálisza alá írt *Esz-* és *D*-dúr hangzat:

82 Epigrammák, 3

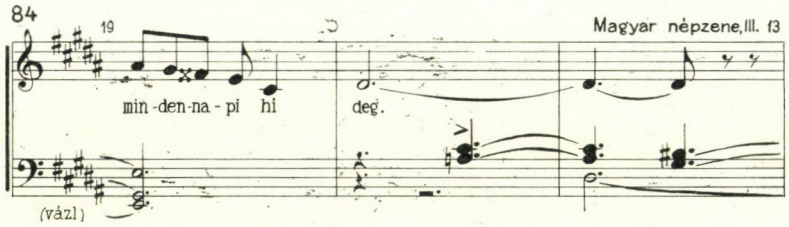


A *Tiszán innen, Dunán túl* andalítóan szép dallamának utolsó verse is elhangzott. Ám a végleg lezáró *D*-hangzat helyett megint csak (ki tudja hányadszor?) a lokrikus *Asz* basszus jelenik meg, hogy *G*-n keresztül odakapcsolódhasson a kóda:

83 Háry János, 9



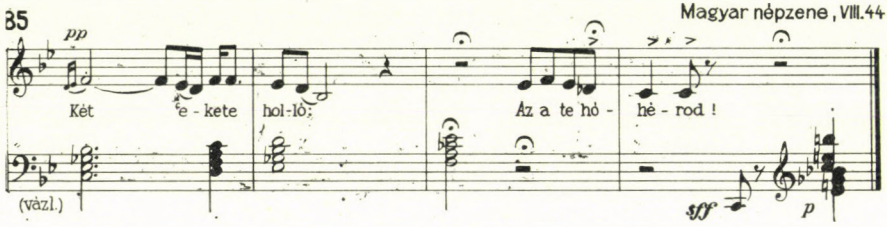
Hasonló a *Meghalok, meghalok* ... letétében is a dallam *disz* záróhangja alá komponált kíséret. Itt a lokrikus *á* hang vonzza a IV. fokú kvartszext alapját, a *gisz*-t:



Ezután már csak pár ütemnyi utóhang következik a zongora szólamában.

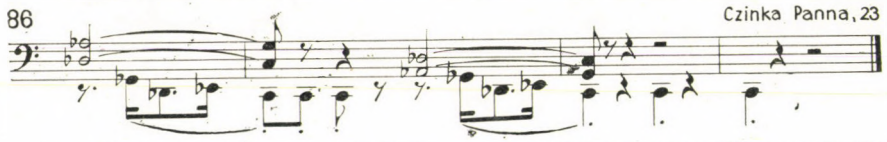
VIII. Lokriszi tételvégzés. Az eddig bemutatott megjelenési formáknál még jelentősebb a lokrikum szerepe, ha egy-egy kompozíciónak legvégső kicsengését teszi sajátossá.

Holló lesz a te hóhérod ... A *Szabó Erzsi* balladájának keserű zárószavaira egy olyan hangzat tesz pontot:

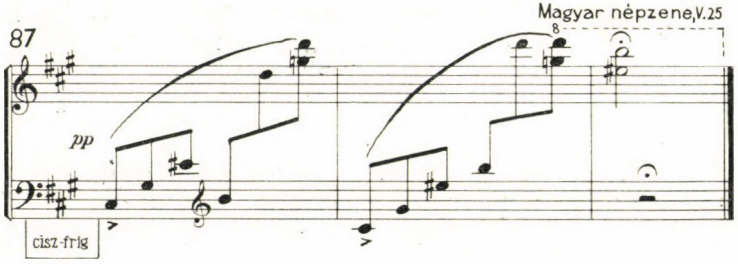


melyben a *C* basszus fölött a *gesz* is szól. Ez társul ugyan a pikardiai terccel és az élességet fokozó kétféle szeptimmel (*b* és *h*), de ez a lokrikus jelleget nem takarja el, csak színezi. Egyébként a sötét *gesz* hangok már előbb — példánk két első ütemében — is hangoztatják a fríg dallamtól nem idegen lokriszi jelleget.

A daljátéknak egy Melodráma c. tétele is *c*-lokrisziban zárul:



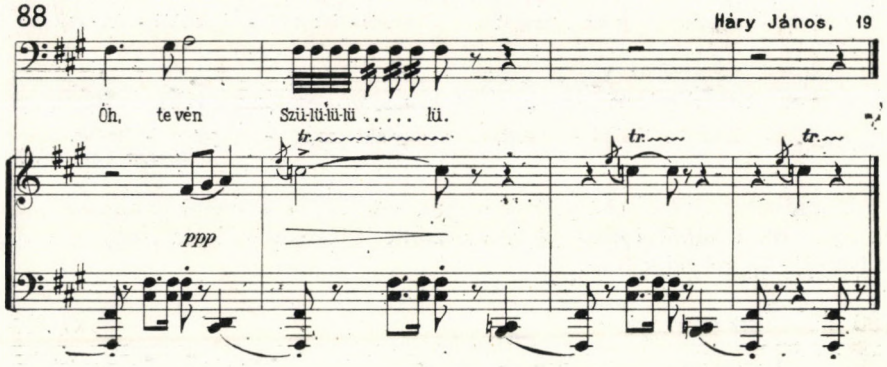
Akusztikus tiszta kvint és lokrikus szűk kvint színezi a *Magos kősziklának* ... kíséretében a végső kicsengést:



Cisz-dúr és *G*-dúr hármas együtt: a lokrikum jellemzőjének, a poláris hangköznek hatását fokozzák föl a hatszólamú záró harmóniával.

Olykor a csúfondárosan groteszk festésére is alkalmas ez a „furcsa" hangnem. A nagymeséjű János szerint Napóleon így sopánkodik: Beleestem a gödörbe, csak az egyik lábam görbe ... Erre jön a „görbe" befejezés:

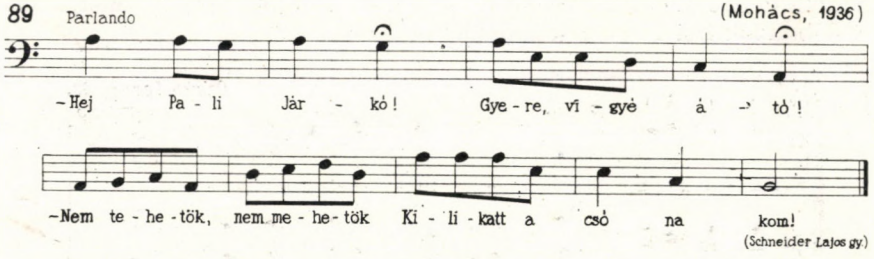
88



IX. — Lokriszi dallamok. Kisebb-nagyobb részletek után következzék néhány példa a szűk kvintes hangsorban mozgó *teljes* dallamokra.

Zenei közhitünk nemigen tud róla, de van egynéhány *Ti*-végű népdalunk is. Ilyen például a lokriszi dallamoknak „félzárlatos eol" jellegű alcsoportjához tartozó mohácsi dal Berze Nagy János gyűjteményében:

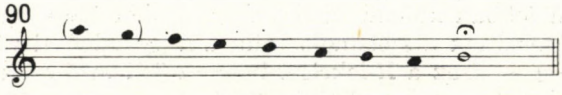
89 Parlando (Mohács, 1936)



(Schneider Lajos gy.)

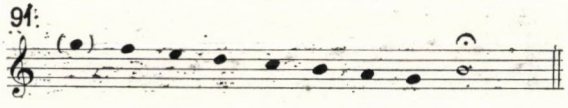
Ennek a típusnak a hangsorát így lehet ábrázolni:

90

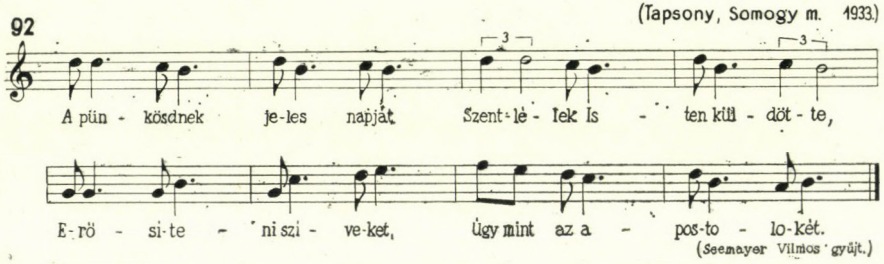


Egy másik lokriszi típus a „tercvégű mixolíd". Képlete:

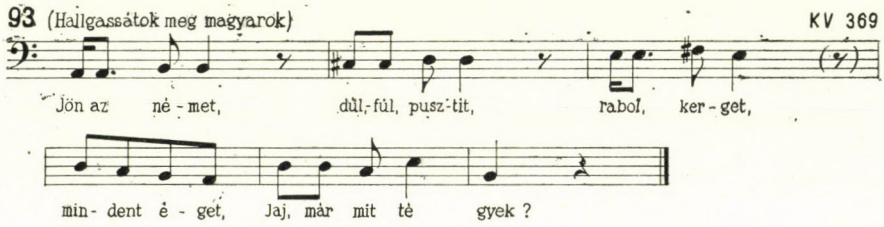
91:



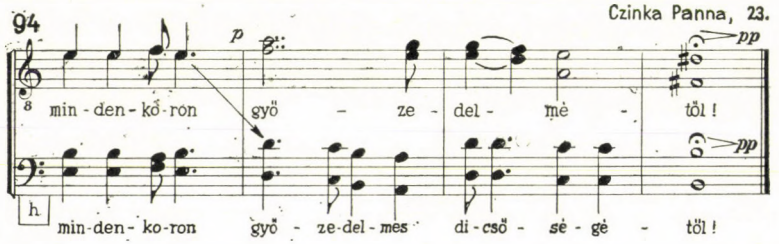
Ilyen „szüntono-mixolid" dalt találunk a Magyar Népzene Tára II. kötetében, a 155. szám alatt:



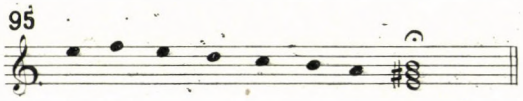
Kodály művei közt is akad, amelyik félzárlatos *Ti*-végű dallamot dolgoz fel. Ilyen pl. a *Rákóczi kesergője*. Szerzőnk 1916-ban hallotta Nagyszalontán. Az ismert dal második fele:



Felhasználta operai daljátékában. A dallam végét a basszus szólamok hozzák, így valóban lokriszi befejezést kapunk:

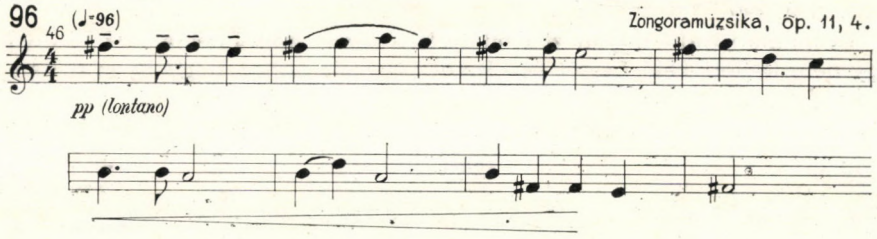


Ez a jelleg annál jobban kidomborodik, mert utóbbi idézetünk első ütemében nem *fisz*-t énekelnek a szólamok, mint a nagyszalontai változatban (93. példa), hanem *f-et* — azaz a *H*-lokriszi hangsor jellemző szűk kvintjét. Kodálynak ez az eljárása annál eredetibb, mert máskor — a szerb népzenében mindig! — ez a záróhang a kísérő harmóniának kvinthangja szokott lenni:



Kodály azonban jobban tiszteli a dallam sajátos vonásait, és mintha azt mondaná: ha a *Ti* záróhangja a dallamnak, méltó, hogy alaphangja is legyen a záróakkordnak.

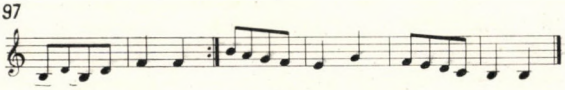
Ereszkedő vonal. Még ősi népdalaink ereszkedő oktávvonalát is egyesíteni tudja szerzőnk a színtiszta lokriszi skálával:



Igaz, a jellemző *c* hang csak egyszer fordul elő a *fisz*-végű dallamban — de gondolatban sem helyettesíthető *cisz*-szel. A halk, távoli üzenet — ki tudja, mit üzen? — moll-kvartszext mixtúrákkal szól a zongorán. Formai kerete: a darabot *esz* hangok kezdik — *á* főhangra épül az az első téma —, és a mű *c*-mollban végződik. Ha mindehhez hozzátudjuk az idézetben bemutatott triószerű dallam *fisz* tonalitását: kirajzolódik a teljes funkciós tengely.

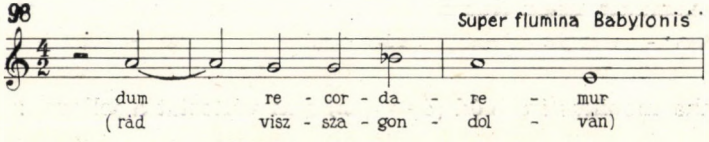
KIFEJEZÉS

Intermezzo. — Andris fiam ötéves volt, amikor már egy-egy dallamocskát kipötyögtetett a zongorán. Többek közt a Boci, boci tarkát is. Megpróbáltattam más és más „fehér" moduszba transzponáltatni. Eljátszotta *G*-mixolídban, *d*-dórban stb. Végül rámutattam a *h* billentyűre: próbáld innen is! Eljátszotta:

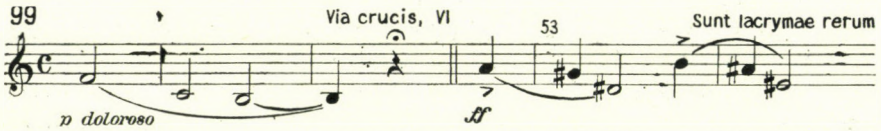


Utána rám néz: — Olyan szomorú lett a boci! De hogyan érezte meg?

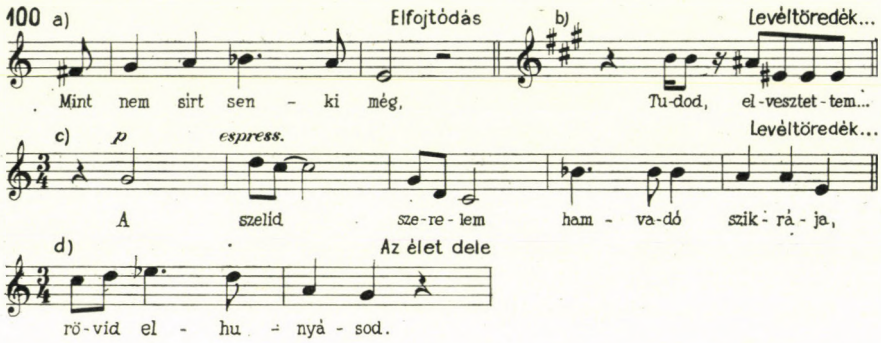
X. Hangulatfestés. És hogyan érezte meg Lasso, hogy a babiloni fogságban sínylődő nép milyen fájdalmas honvággyal eped hazája után:



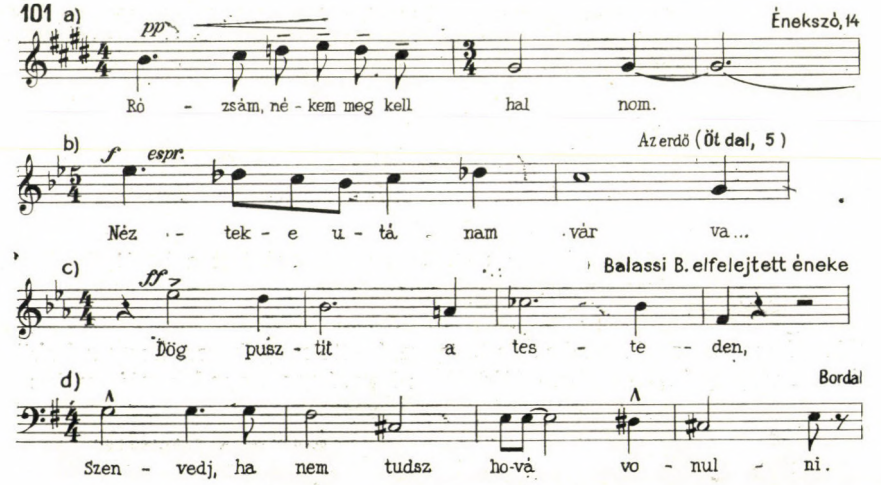
És hogyan érezte meg Liszt, hogy amikor könnyekről, halálról van szó, így kell énekelni:



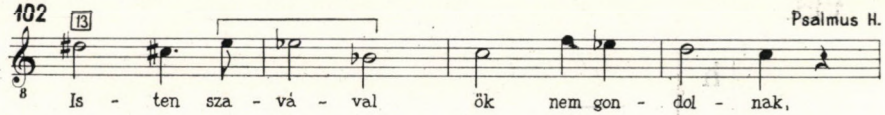
És honnan tudta ugyanezt Kodály is, sok-sok költői példában? Bizonyos, hogy nem kellett neki Lassót és Lisztet ismernie ahhoz, hogy ilyen dallamokat halljon a melankolikus, fájdalmas szavakra:



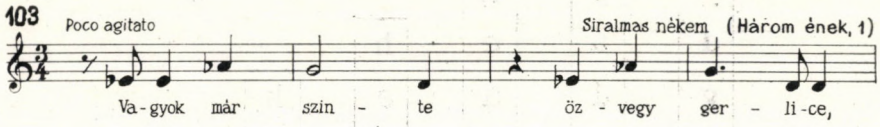
Ezek a részletek a *Megkésett melódiák*ból valók. De más műveiben is találkozunk ilyen panaszos, lehajló dallamokkal:



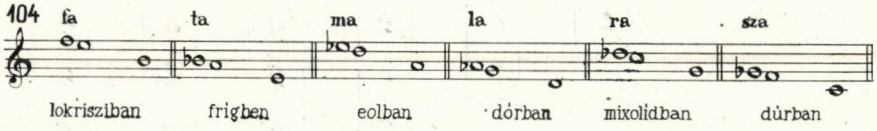
Az enharmonikus írásmód (*é = fesz*) sem változtat a jellegen:



A motívum kettőzése fokozza a hatást:



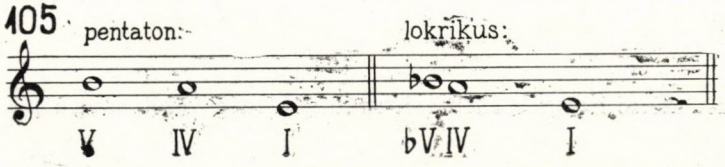
Mindig kismásod és tiszta kvart lefelé. Összegezve szűk kvint. Ennek a lokrikus ternónak formái a törzshangrendszer különböző moduszaiban:



Kodály zenéjében mindegyikre bőven van példa.

Ez a háromhangú dallamgyök sajátos módon egyesíti a hagyományos zenei stílusok két legerősebb kapcsoló elemét: a vezetőhang-lépést és a tiszta kvart-(kvint-)relációt. (Véletlen-e, hogy éppen ezzel a kétféle hangközzel lehet folyamatosan „lefedni" a temperált 12 fokú hangrendszert? Eddig nem sikerült kinyomozni.)

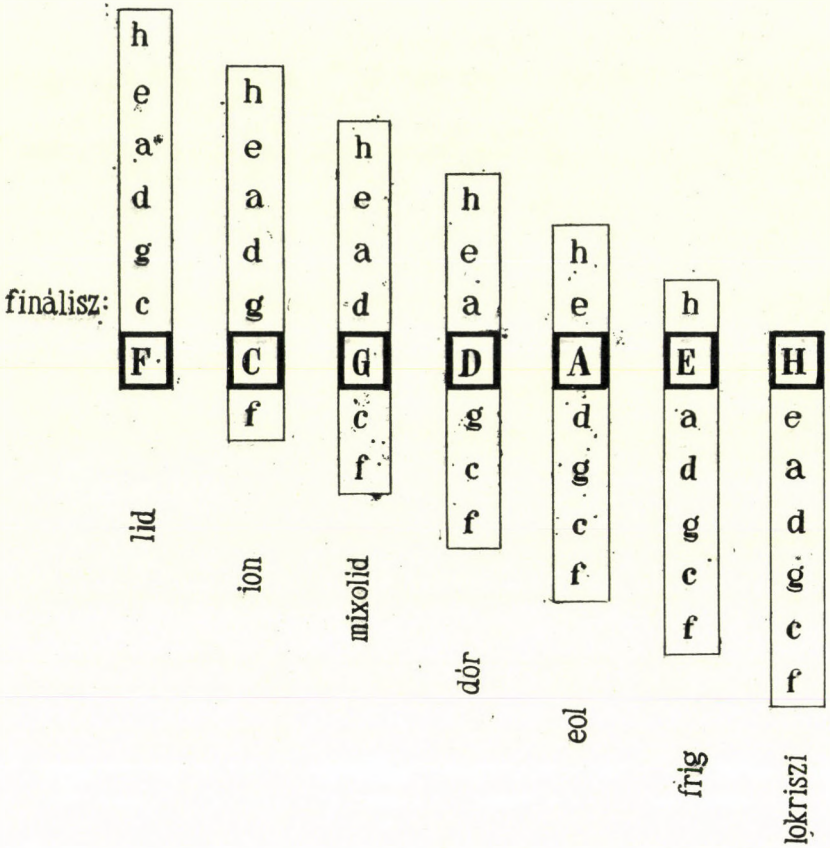
Fölmerül továbbá az a gondolat is, hogy vajon Kodály nem érezte-e bele ebbe a képletbe a legjellemzőbben magyar pentaton záróhármas vonalát is:



De miért van az, hogy diatonikus moduszaink között éppen a lokriszi a legalkalmasabb a lemondás, panasz, bánat, fájdalom kifejezésére? Talán választ ad rá a kvintszemlélet. Törzshangokkal ábrázolva lásd a 106. példát, a 374. oldalon.

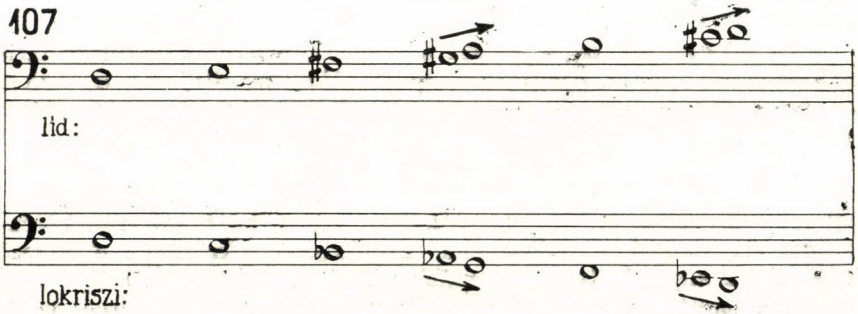
Ha a tiszta kvintek oszlopaiból kihalljuk a magasabb és mélyebb hangok jellegbeli különbségét, megállapíthatjuk, hogy a líd sornak mindegyik tagja magasabb, fényesebb az alaphangnál. Nem csoda, ha ez a skála különösen alkalmas életerős, vidor dallamokra (Bartók!). A lokriszinak ellenkezőleg: minden skálahangja mélyebb, tompább a finálisnál. Alkalmasak a nyomott hangulat ecsetelésére. És egy harmadik megjegyzés: a sorozatnak pontosan a közepén ott a dór skála a maga szimmetriájával, kiegyensúlyozottságával. Nem csoda, ha a középkori zeneelmélet tonus primusnak nevezte.

106.



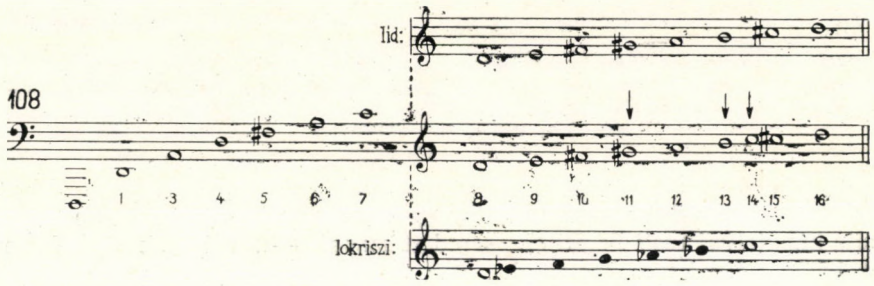
A két szélső hangsor ellentétét mutatják még vezetőhang-lépéseik is:

107



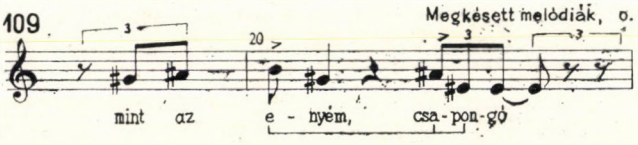
A líd elemek felfelé törnek, a lokrisziak lefelé húznak.

A két moduszt tanulságos egybevetni a fizikai felhangsorral is:

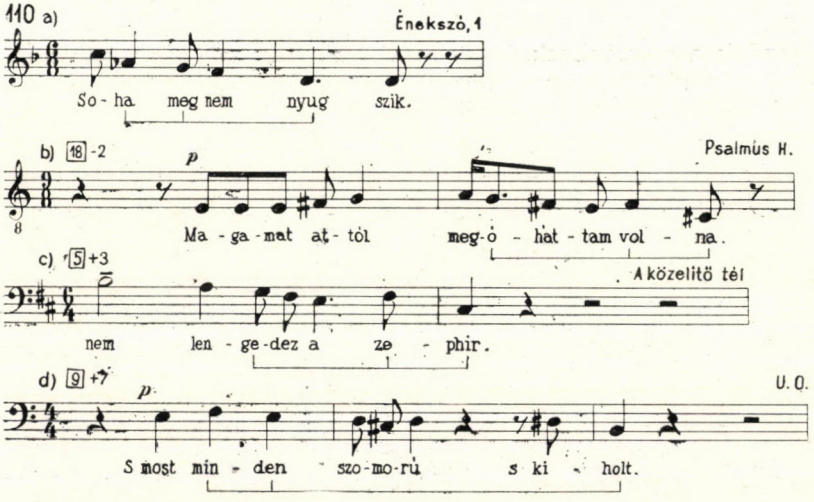


A lídnek szinte minden hangja egybevág az alaphang részhangjaival, vagy eléggé megközelíti ezeket. Ez bizonyára fokozza a fényesebb hangzást. A lokriszi sor mindenhol ütközik a természeti sorral, éppen csak a hetedik fok táján közelíti meg ezt.

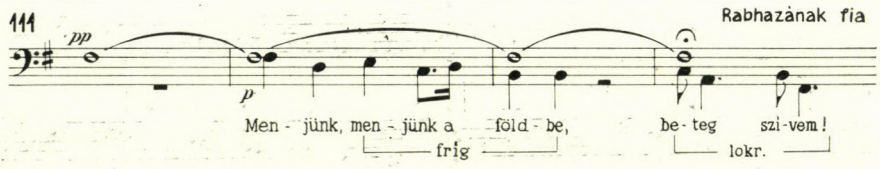
De folytassuk a kodályi példákat. A 100—105. ábrában közölt lokrikus ternó olykor bővített változatokban is megszólal — mit sem változtatva a panaszos jellegen: Így pl. az *Elfojtódás* c. énekben a második *gisz* megtöri a vonalat:



de a „lángoló fájdalom" motívumában a *h-aisz-eisz* hangok uralkodnak. További hasonló, gazdagabb rajzú részletek:

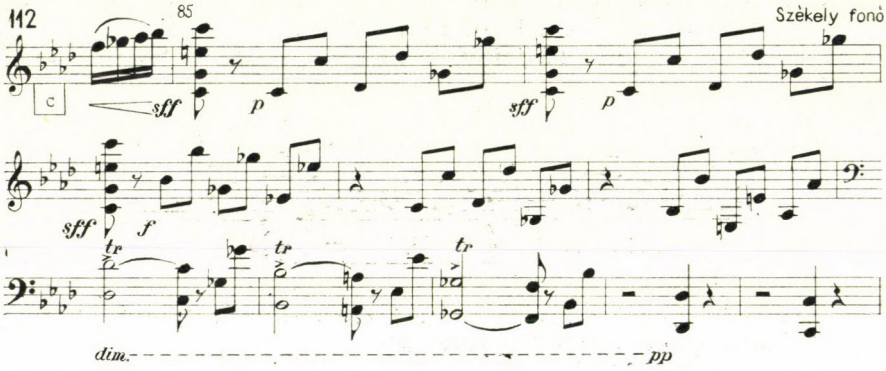


Még bővebben kifejtett, hasonló gondolat:

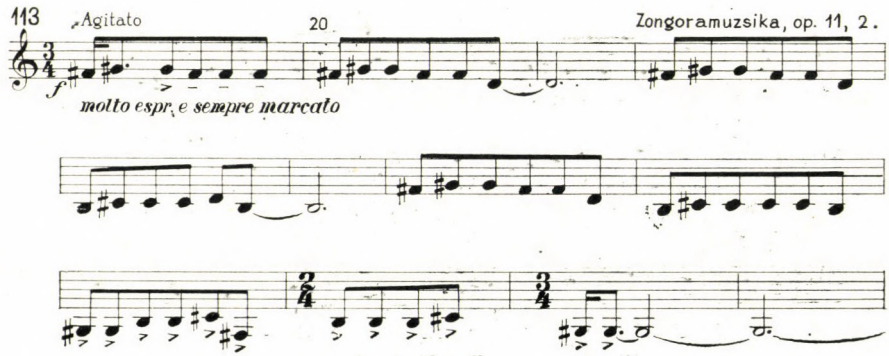


Öt hanyatló hangköz: négy terc és egy kvart... Az első motívum a *h*-fríg skála hangjaival festi Petőfi **elkeseredett szavait** — a második rádupláz erre a lokrikus *c-fisz* kerethangokkal.

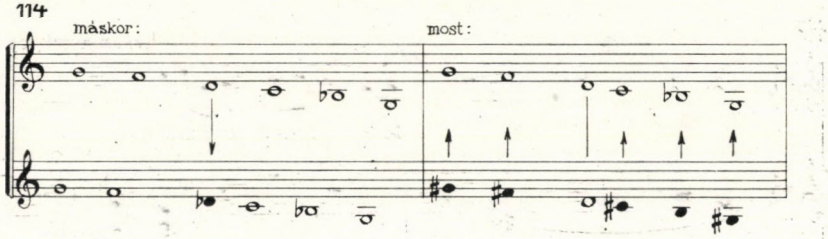
Következzék két hangszeres példa. Az egyik a drámai helyzetet festi, amikor a csendőrök közeledtére beszalad egy kislány a fonóba és a kérő ruháját rángatva, menekülésre sürgeti őt. E jelenet hangulatát jellemzik a következő részlet *gesz* hangokkal sötétített ütemei:



A másik a *Székely keserves* zongoraletétében hallható. Egyik legeredetibb **gondolata szerzőnknek,** hogy a második versszak a *g*-mollpentaton főhangnem helyett így panaszkodik:

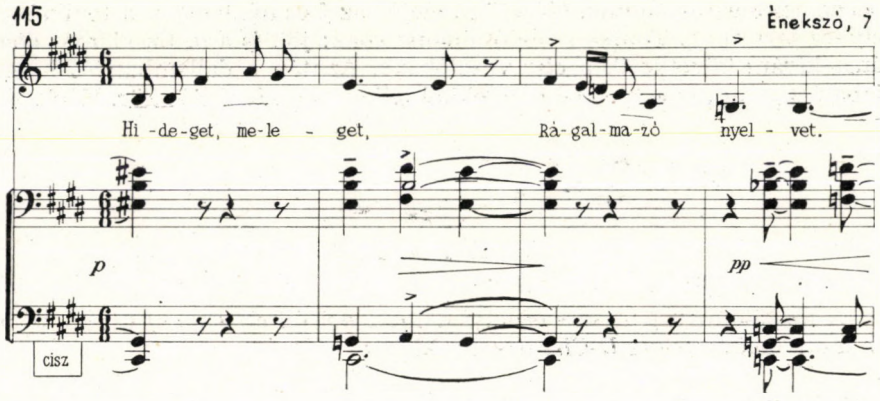


Máskor valamely skála 5. lépcsőjét mélyíti a szerző, ha a lokrikus hatást akarja elérni. Most fordítva: az egész dallamot megemeli egy kromatikus félhanggal, és csak a *d* kvinthangot hagyja meg eredeti magasságában:



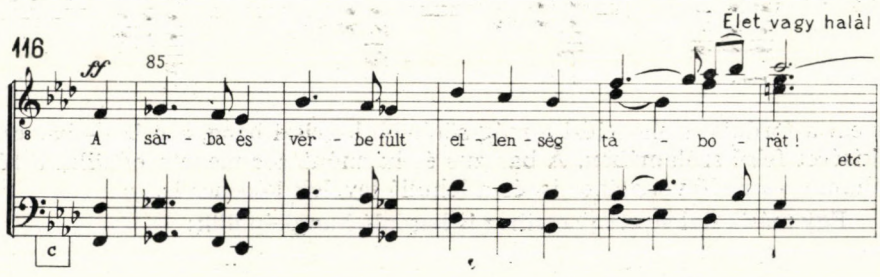
Kettős a haszon: a strófa ajzottabban, élesebben szól, a lokrikussá vált kvinthang pedig fokozza a „keserves" jelleget.

Térjünk vissza az énekelt dallamokra. Különösen erős a lokrikus hatás, ha az a dallamnak valamely fontos helyén jelenik meg. Például darabzáró hangként:



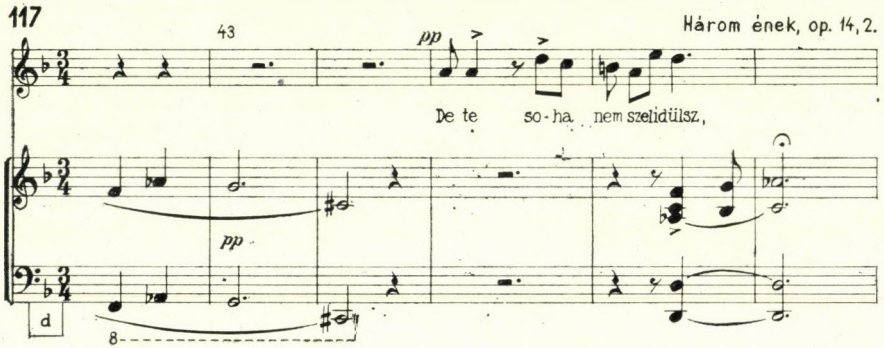
Szenvedtem eleget... rágalmazó nyelvet... A *cisz*-moll hangnemű darab *utolsó* énekelt hangja nem *cisz*, hanem — *g!*

Olykor felfelé is! A hevesen feltörő menetben egyesül a „legelhagyottabb nép" keserűsége a biztató szavakkal: „árnyékunk el fogja lepni az ellenség táborát!". A férfikar erőteljes uniszónója:



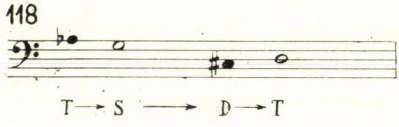
Harmóniák. Az Imhol nyitva én kebelem... XVII. századi vers megzenésítésében még aránylag „szelíd" hatása van a dallambeli *d* tonikai hang alá írt szűk kvintes hangzatnak:

117



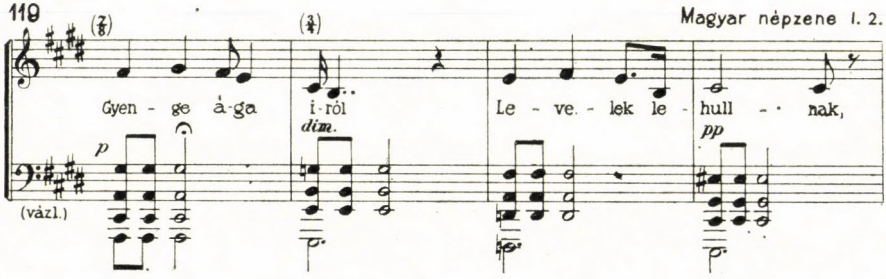
de ez jól simul a „nem szelídülsz" szavakhoz. Egyúttal e részlet előzményét is érdemes megfigyelnünk. Idézetünk elején az *f* és *asz* hangok a tonikai tengelyhez tartoznak. Tonika szubdominánst vonz: jön is a *g*. Ez viszont dominánst kíván: következik a *cisz* vezetőhang. Azután a dallamban és harmóniában egyaránt megjelenő *d* hangokkal teljes lesz a funkciós kör. Képletben:

118



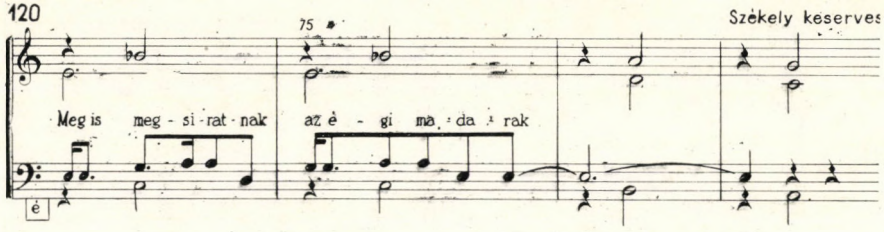
A megindítóan panaszos erdélyi dal *(Az hol én elmenyek)* utolsó, pentaton motívumát a fríges *D-Cisz* basszus kíséri:

119



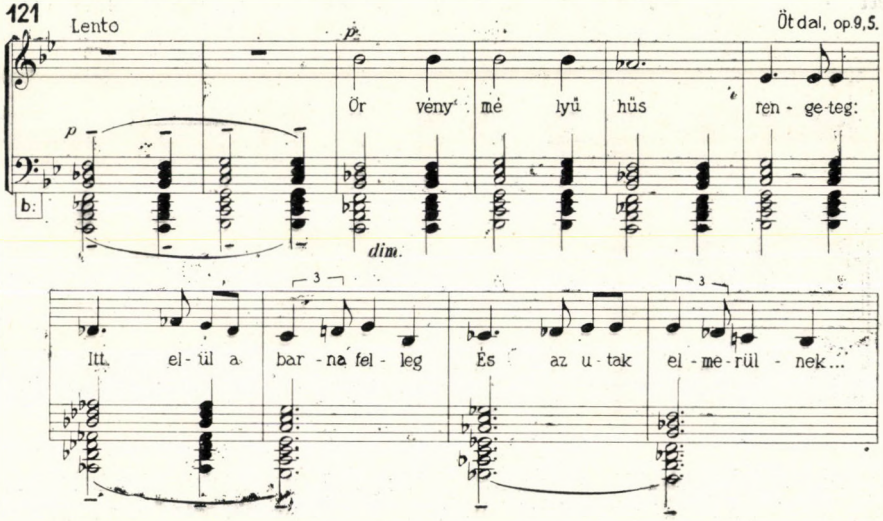
de ezt a fordulatot megelőzi a még sötétebb lokriszi hang, a *g* is — bár csak a kíséret felső szólamában. A basszus és harmóniasor menete odaillik a régi dallam ereszkedő vonalához is, és a lehulló levelek képéhez is.

Egy másik dal sirató szavaihoz is hasonló hangkép illik:

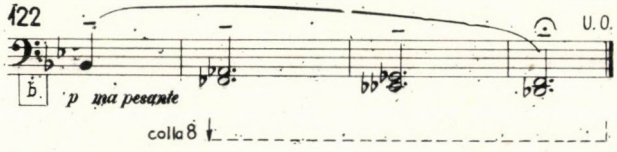


Az *é*-hangnembeli *b* hangok a felső szólamban itt is megkapják természetes folytatásukat, az *á* szopránt.

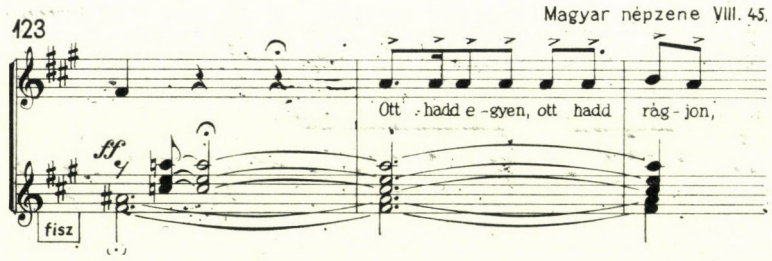
Ha nem is keserves siratás, de a mindent elnyelő „örök erdő" hangulata árad ezekből a hangzatokból:



A *B*-hangnemű dallamban is felhangzik a lokriszi *fesz,* amihez jól illik a *desz*-moll hármas. A mű vége visszaidézi ezt a jelleget:

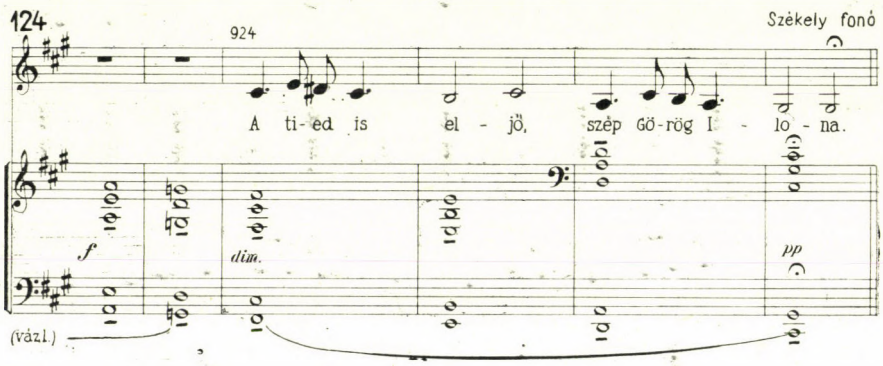


Egy gyergyói dal *(A búbánat keserűség)* átkozódó sorához ilyen kíséretet írt Kodály:



Lokriszi kvint *(c)* és kétféle terc *(aisz + á)* súrlódása fokozza a kifejezés erejét.

A *Görög Ilona* ballada 14. versének vége előtt egy lokriszi hexachord hanyatlik alá a kíséretben. *Gisz*-frígben szól a dallam, de — újabb eredeti ötlettel — a zenekar az egy kvinttel mélyebb *cisz*-alapú sorral kíséri:

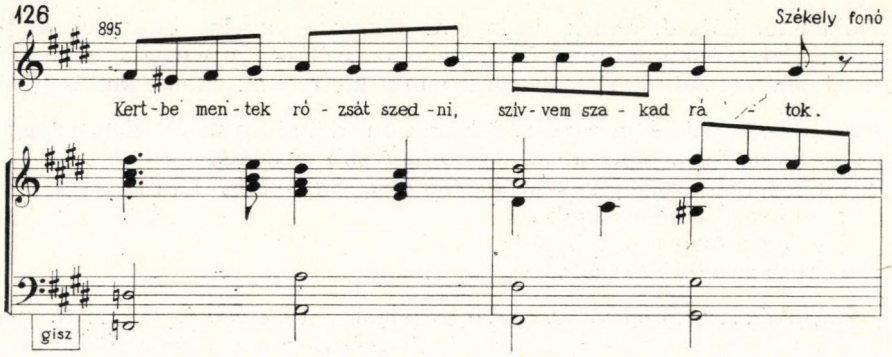


Ennek a „szublokriszi" sornak a hatásához járul az élettelen üres kvintek sora, valamint a fortétól pianisszimóig gyengülő hangerő. Mindez az alt hangnak sötét, legmélyebb regiszterével együtt . . .

A regiszternek önmagában, a vers tartalmától függetlenül is lehet sajátos hangulata. A *Lányok ülnek a toronyba . . .* népdal első három sora rendre a következő hangkészlettel él:

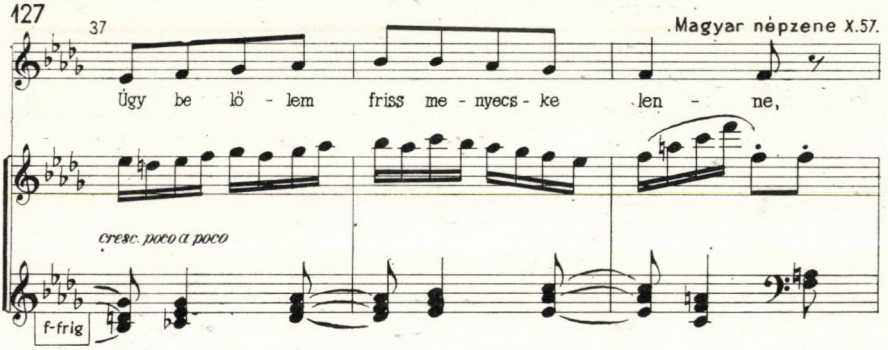


Tehát a dallam egyszer sem hajlik le a *gisz* záróhang alá. Ezért van valami sajátos jó íze, amikor a 4. sort kezdjük:



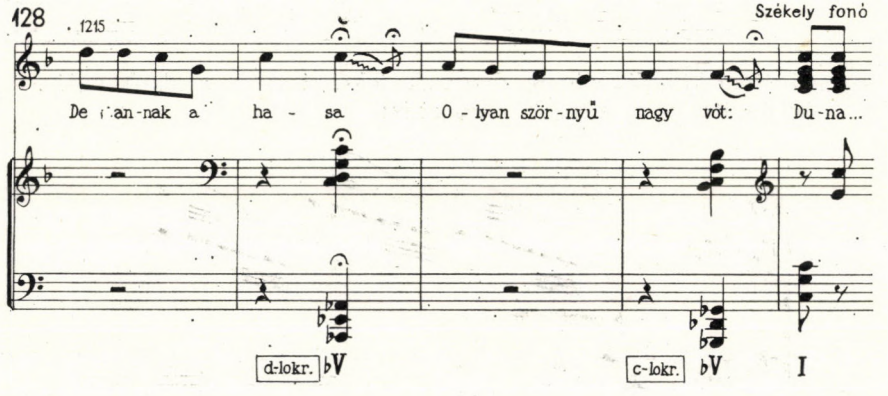
Az új regiszterhez jól illik az új hang: a lokrikus *D* basszus.

Pontosan ez a helyzet az előbbivel rokon bukovinai dal *(Ne búsuljon senki menyecskéje)* feldolgozásában is:



Az első három dallamsorban itt sem hallottuk még a szubtonális *esz* hangot. Csak az idézett 4. sor elején jelenik meg — szintén lokrikus kísérettel *(Cesz)*.

Alkalmilag a groteszket is festhetik a szokatlan hangnem színei. A „nagyórú, nagyhasú bóha" leírását ilyen hangzatok kísérik:

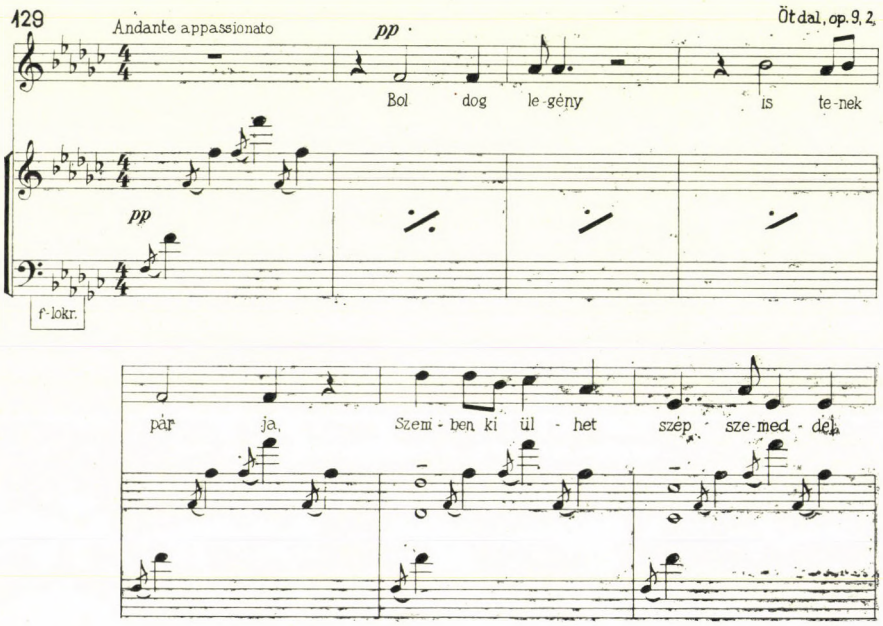


A dallam tonikája *d*. Ehhez viszonyítva lokrikus az *Asz* basszusra épülő kvartakkord. Idézetünk utolsó szava *c* hangon szól — előtte meg az ehhez képest szintén lokriszi *Gesz*-ötöshangzat van a kíséretben. Ötletes kettős játék.

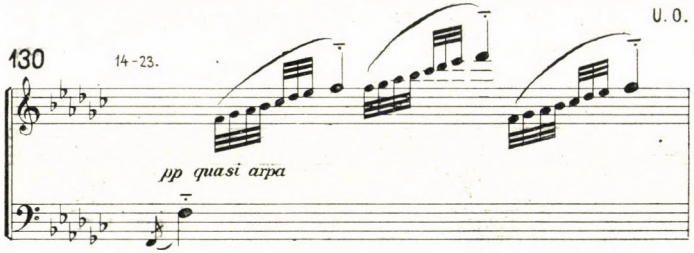
XI. — Teljes művek. A lokrikum eddig bemutatott elemei: egyes hangok, hangközök, hangzatok, kisebb-nagyobb részletek fölött ott áll Kodálynak három műve, melyeknek *alaphangneme a lokriszi*. Ezek:

a) *Sappho szerelmes éneke,*
b) *a Hegyi éjszakák* I. darabja
c) *Akik mindig elkésnek.*

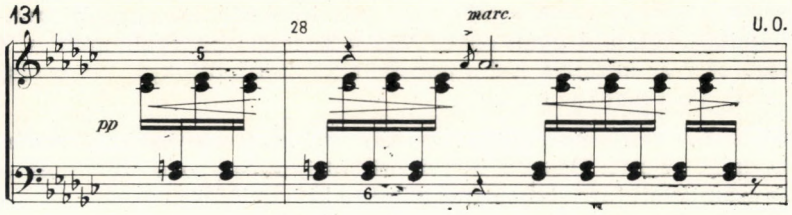
Szapphó ... Ógörög világ, epedő szerelem, „meghalok érted" ... Hogyne illenék az Ady szavaival átforrósított költeményhez a panaszos antik skála! Ráadásul a hat *bé* előjegyzés sötét színeivel:



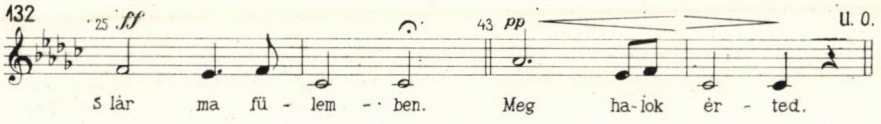
A tíz első ütem kitartóan hangsúlyozza a lokriszi skála *F* alaphangját. Azután újabb 10 ütemen át a teljes hangsort is:



A harmadik, utolsó versszak előtt megint erőteljes leszögezése annak, hogy igenis, az *F*-lokriszi a mű hangneme. Az *á* pikardiai terc ugyan új színt hoz, de az *f-cesz* főhangköz hét ütemen át szól a vers szavához illően „remegőn". Íme:

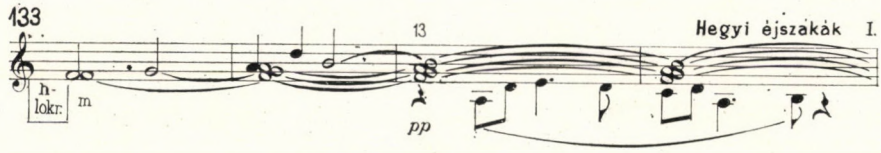


Álljon itt még két strófavég a dalból. A szapphói verset jellemző rövid adoniszi zárósorok a főhangnem dominánsára hajlanak le, mindkétszer a kifejező tritonusz-eséssel:



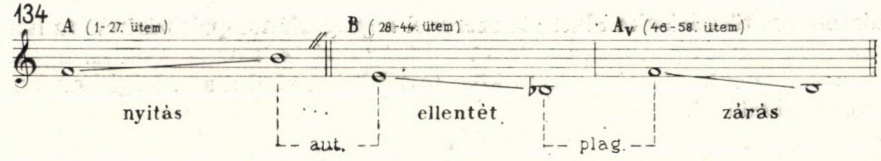
(Meglepő egyezés a 120. példával: az utolsó énekelt hang ott is a lokriszi mély kvint volt!) A zongora utóhangja azután ismét a 130. példában látható hárfafutamokkal zárja le a kompozíciót.

Hegyi éjszakák I ... különös, elmosódott látomások, sejtelmes érzések ... A zsongó szekundok alatt induló dallam ugyan mintha az *Á*-tonalitást hangsúlyozná — de a dallamvég *h*-ra hajlik föl. (Félzárlatos jelleg.) Az első fórész hat motívuma közül négyszer is így:



A hat motívum záróhangjainak rendje: *h, h, /á¹, d¹/, h, h.* Kis háromtagúság a teljes mű háromrészes szerkezetében. És ami döntő: a darab legvége is *h*-ra épülő harmóniával zárul.

Érdemes egy pillantást vetni a teljes mű formai vázára is, mert az is mélyen a lokrikumban gyökerezik. A háromtagú szerkezet pillérhangjai:



Az első rész az 5. és 8. lépcsők közé épül. A második megfordítja ezt a tritonuszt és a terpandroszi *é-b* főhangokra támaszkodik (lásd az 1. ábrát). Végül a visszatérő rész az elsőnek a *fa* és *ti* hangjaival alkot – nagy vonalban mérve — hagyományos V—I kadenciát. Az első rész keret-tritonuszba emelkedett, az utolsó résznek — ugyanazokból a hangokból alkotott — szűk kvintje ereszkedett. Tökéletes rend: az első nyit, az utolsó zár. De vegyük szemügyre a holt hangközöket, a tárgyalt egyes részek kapcsoló intervallumait is. Az első és középső rész között a *h-é* autentikus kvintet halljuk, a két utolsó rész között pedig a *b-f* plagális főlépést.

Akik mindig elkésnek. Dal és nőikar után egy vegyeskar. Szintén Ady szavaira, mint az első. De nem egy ókori költőt újramondó szerelmes versre, hanem a századeleji forradalmár pesszimista kifakadására.

A mű közismerten hat *bé* előjegyzéssel jelent meg, *B* tonalitásban. A jobb áttekintés céljából engedtessék meg, hogy itt egy félhanggal följebb, *B* helyett az előjegyzés nélküli *H* törzshangnemben álljon a kottakép. (Lásd a 385—386. oldalon.)

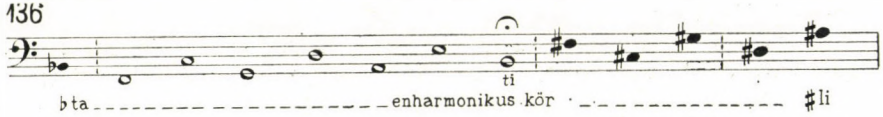
Az első periódusban megint a sajátos kodályi fogás: hagyományos *szerkezet* (itt: moduláció a domináns hangnemébe) átfestése újszerű *színezet*tel. Haydn *H*-dúrjában a 8. ütem *Fisz*-dúrba érkeznék — Kodály *H*-lokriszija *F*-dúrba! És ez a tompa hangzás milyen jó kifejezője a szónak: elkésünk...

A középrész izgatott, feszült mondatai feltornyozódnak a csúcsig, majd ismét *F* basszussal záródnak. De amilyen sztatikus volt a 8. ütem *F*-hangzata, annyira dinamikus, középrészhez illően nyitott a 19. ütem harmóniája. (Megint a bővített terckvart, Kodály jól ismert, kedvelt összhangja.)

Lokrikus visszakapcsolás a zárórész főhangnemébe: az utoljára említett *F* basszus *E*-t vonz. És valóban, ezen indul az utolsó harmadot bevezető két ütem: Meghalni se tudunk nyugodtan. Megérkeztünk a *H* tonikára. A szoprán a kéttagú szavakat (késő, álmunk, késő, révünk) sajátos ütembeli eltolódással, szinkópásan panaszolja. Az ógörög verseknek ez a „tonikus" (magassággal való) hangsúlykiemelése jobban is illik a vers légköréhez (mindegyik szó „elkésik"), mintha szokványos, sima módon az ütemek elején kezdődnének a vontatott szavak. Magasabban énekelt főszótagok és gondosan kiírt hangsúlyjelek teszik lehetővé a helyes kórus-deklamációt.

Még egy hagyományos elem: az utolsó ütemeket megelőző általános szünet előtt (az ölelésünk szó végén) olyan hangzatot hallunk, amelyben benne van a *B* tonalitás vezetőhangja, az *a* is. Így a főmotívumot visszahozó kodetta szervesen kapcsolódik az előzményekhez.

Búcsúzóul tekintsük át a darab hangkészletét:



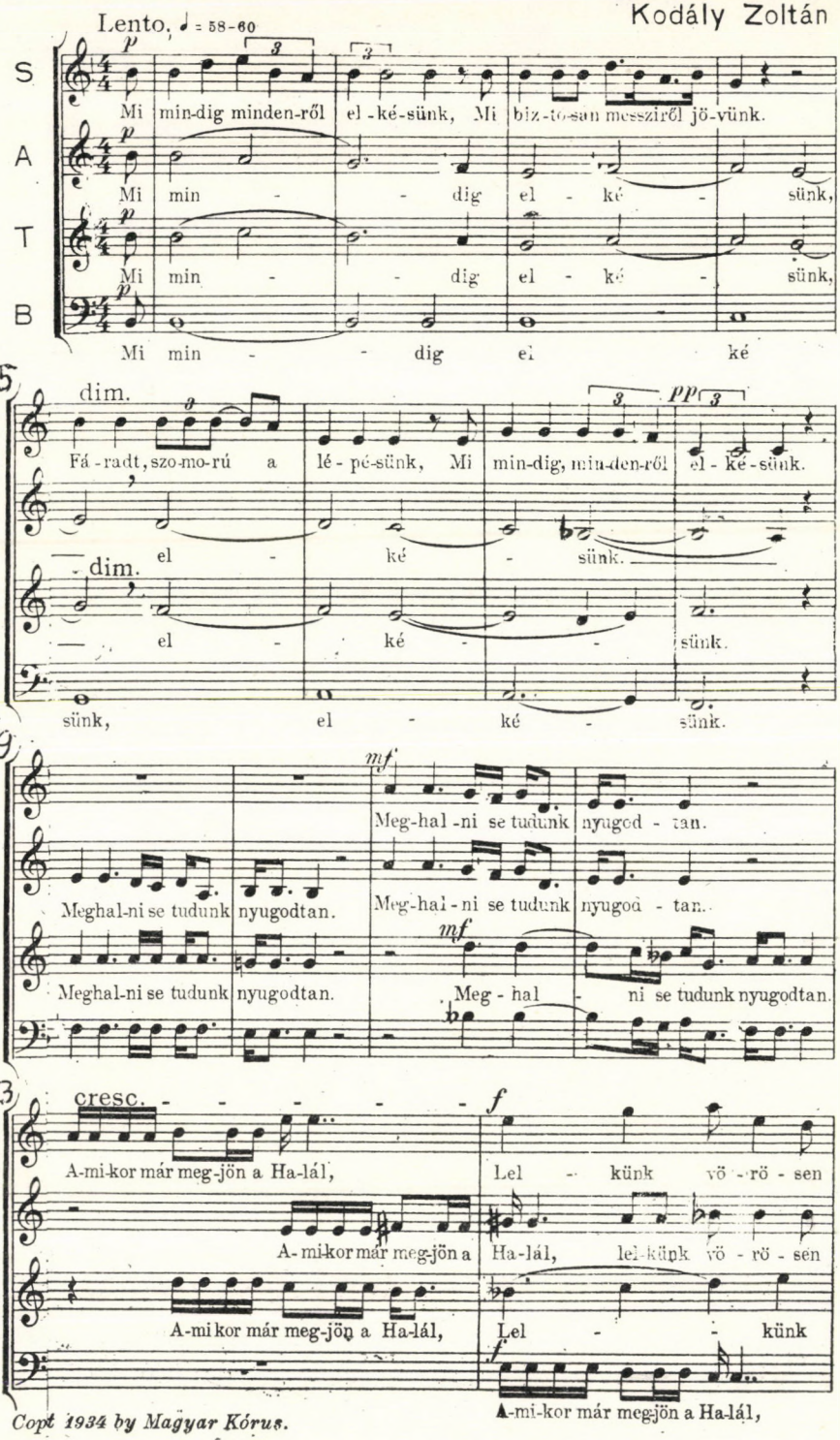
A diatonikus törzskészlet alatt ott szerepel a gregoriános-palesztrinás *ta* hang — de fölfelé kibővül a reneszánsz 11 fokúság a *ri* és *li* hangokkal is. Így teljessé zárul az enharmonikus kvintkör: *ta*-tól *li*-ig halad a sor. Régi hangnem, új mondanivalóval.

*

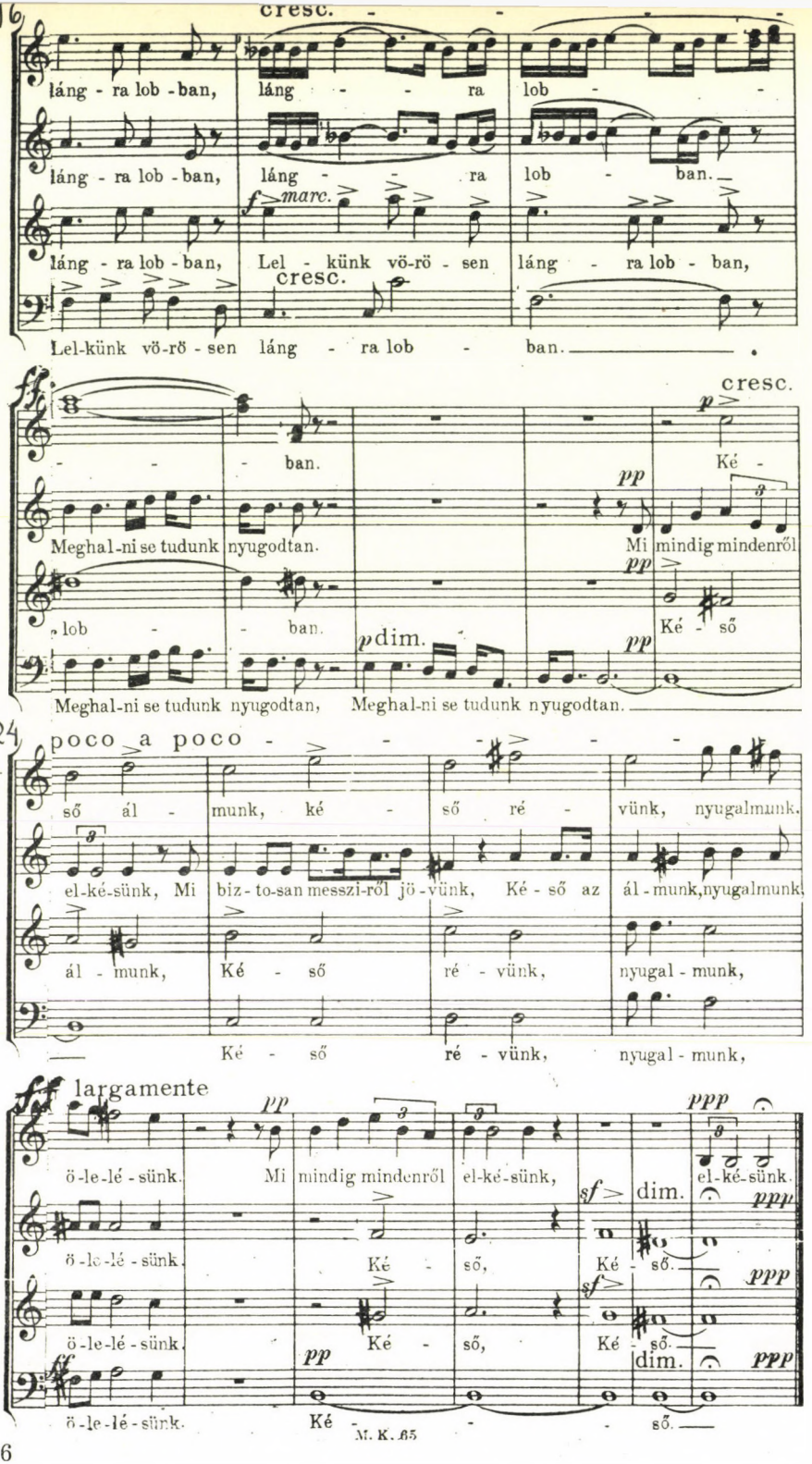
AKIK MINDIG ELKÉSNEK

Ady Endre

Kodály Zoltán



Copt 1934 by Magyar Kórus.


16
cresc.
láng - ra lob - ban, láng - - ra lob - -
láng - ra lob - ban, láng - - ra lob - ban.
láng - ra lob - ban, Lel - künk vö-rö - sen láng - ra lob - ban,
f marc.
cresc.
Lel-künk vö-rö - sen láng - ra lob - ban.
ban.
Meghal-ni se tudunk nyugodtan.
lob - - ban.
Meghal-ni se tudunk nyugodtan, Meghal-ni se tudunk nyugodtan.
cresc.
p
Ké -
pp
Mi mindig mindenről
Ké - ső
p dim.
24
poco a poco
ső ál - munk, ké - ső ré - vünk, nyugalmunk,
el-ké-sünk, Mi biz - to-san messzi-ről jö - vünk, Ké - ső az ál - munk, nyugalmunk,
ál - munk, Ké - ső ré - vünk, nyugal - munk,
Ké - ső ré - vünk, nyugal - munk,
largamente
ö-le-lé - sünk. Mi mindig mindenről el-ké-sünk, el-ké-sünk.
ö-le-lé - sünk. Ké - ső, Ké - ső.
ö-le-lé - sünk. Ké - ső, Ké - ső.
ö-le-lé - sünk. Ké - ső.
sf dim.
ppp

Valamely szerző, vagy kor zenei nyelvezetében egy-két különleges elem még nem stílusjegy. De az itt felsorolt lokrikus elemek száma — hozzátudva a most kihagyottakat — olyan meglepő nagy, hogy leszögezhetjük: Kodály zenéjének lényeges vonása a lokriszi hangnemnek különböző fokokon és különböző módokon való, nem ritka alkalmazása is.

FERENCSIK JÁNOS 70 ÉVES

1930. március 13-án teljesen ismeretlen ifjú korrepetítor állt az Operaház karmesteri emelvényére, hogy Rimszkij-Korszakov Seherezádéjának balettváltozatát vezényelje. Ismeretlen, legalábbis a közönség szemében, az Opera művészeihez akkor már három év munkakapcsolata kötötte. A mindössze 23 esztendős karmesterjelölt Ferencsik János volt. Bemutatkozása sokkal többet jelentett egy új név megismerésénél. A Zene névtelen kritikusa szerint *„a színház fiatal korrepetitora a tűzpróbát kitűnően állta ki; biztos kézzel aknázta ki a partitúra minden szépségét".* (1930. jún. 1. szám, 256. lap.) Jemnitz Sándor: *„a fiatal karnagy reménytkeltően bevált. Az előadott mű zenei színvonala viszont nem volt alkalmas arra, hogy a debütáns alakítóerejéről érdemlegesen tájékozódhassunk. Mindenesetre örülnénk, ha a várva várt magyar karnagyi tehetséget üdvözölhetnők benne.* (Népszava, 1930. március 14.) Tóth Aladár: *„A premier biztató mozzanata: operánk fiatal korrepetitorának, F e r e n c s i k Jánosnak első karmesteri bemutatkozása. Ferencsik meglepően biztosan, komoly muzikalitással, előkelő ízléssel és meggyőző temperamentummal vezette a zenekart. Nézetünk szerint máris megérdemli, hogy nagyobb feladatok elé állítsák. Végre egy fiatal magyar orchesterművész, akire, mint komoly, megbízható kultúrmunkásra számíthatunk!"* (Pesti Napló, 1930. március 14.)

A Ferencsik János karmesteri bemutatkozását kísérő bizakodás és reménység nemcsak a fiatal művész vitathatatlan tehetségének szólt és valójában csak ama korszak hazai zenei közállapotainak ismeretében érthető teljesen. Kerner István egészségének lankadásával teljes egy évtizedig súlyos karmesterválság volt Magyarországon, zenekultúránk sok más válsága mellett a legnagyobb gondok közé a zenei vezetés megoldása tartozott. Az oly szelídnek ismert Péterfi István 1927-ben külön cikket szentelt a témának. (*Karmesterkérdés.* Zenei Szemle XI. évf., április—május 191—2. lap.) *„A magyar zenei életnek tengeri kígyója a karmesterkérdés* — írta. — *Sőt gyakran mérges kígyója, mely már nem egy végzetes sebet ejtett. A probléma mindig visszatér, a kérdés ma csakoly bonyolult és bonyolított, mint évek előtt [. . .] Az a tény vitán felül áll, hogy olyan általánosan elismert karmesterünk nincsen, ki K e r n e r örökét úgy vehetné át, hogy az minden oldalt megnyugtatna."* A megoldást külföldön keresték az illetékesek, de Reiner Frigyes, Szenkár Jenő, Széll György hazacsábítása éppoly sikertelen volt, mint Bruno Walter, Erich Kleiber, Leo Blech tartós szerződtetése. 1928-ban, Sergio Fai-

loni személyében, igaz, kiváló karmestert kapott végre az Operaház, ám ezzel a *magyar* dirigensművészet utánpótlásának gondja meg nem oldódott.

Péterfi István 1927-ben megfogalmazott kérdésére, ki vehetné át Kerner örökét, Ferencsik János válaszolt 1930-tól kezdve: én leszek az. Válasza formailag is pontos, hiszen Kerner után az első magyar karmester, aki a főzeneigazgatói cím és rang birtokosa lehetett. És ezt látták meg benne már bemutatkozásakor mindazok, akik felelősséget éreztek a magyar zenekultúráért, pedig a balettvezénylés éppenséggel nem tartozik a hálás karmesteri feladatok közé. Dehát Ferencsik János — bár az első években sok balettet vezényelt — nem specializálódott a táncra. Néhány hónappal bemutatkozása után, 1930. szeptember 30-án már operát dirigált, Poldini Ede Csavargó és királylány-át, s fokozatosan elsajátította a teljes repertoárt. Csakhamar megkapta az első Mozart-dalművet, a Don Giovannit, az első Verdit, a Traviatát, 1931. december 13., az első találkozás Puccinival (Köpeny, Angelica nővér), majd hamarosan Wagnerrel (Tannhäuser).

Az operaházi munka mellett a hangversenykarrier valamivel lassabban bontakozik ki. Ferencsik János nevével ebben a minőségben először zongorakísérőként találkozunk: Maria Canigliának volt a partnere a Vigadóban, 1932. november 17-én. Zenekari koncertet először mai együttese, az Állami Hangversenyzenekar elődjének, a Székesfővárosi Zenekarnak az élén, 1933. március 5-én, vasárnap délután vezényelt a Vigadóban. Önálló műsorszámai: a Bolygó hollandi nyitány és Beethoven V. szimfóniája. Koncertdirigensi bemutatkozásán két szólistát kísért Ferencsik: Guillaume Mombaerts-et, Beethoven c-moll zongoraversenyének, valamint Mina Raimondi-t, Csajkovszkij hegedűversenyének előadóját.

A színpad révén került először kapcsolatba a magyar zene pároscsillagával. 1934. június 8-án Ferencsik vezényelte a legendás debreceni Háry János-előadást s a következő évadban az Operaházban is az övé lett a darab. 1934. október 4-én, a Budapesti Szimfonikus Zenekar élén a Galántai táncok-at vezényelte. Ez volt a bemutatót követően a mű harmadik hazai előadása. A Ferencsik vezényelte első Bartók-mű a Fából faragott királyfi várva várt felújítása 1935. január 30-án. *„A legőszintébb elismerés illeti az előadás zenei vezetőjét, a fiatal F e r e n c s i k Jánost, aki korát meghaladó technikai fölénnyel és muzikális érettséggel oldotta meg rendkívül nehéz feladatát."* (Tóth Aladár, Pesti Napló, 1935. január 31.) Hat hét múlva, március 14-én, a Budapesti Hangversenyzenekar magyar estjén pedig már a Tánc-szvitet dirigálta. És utána ezernyi Bartók-, Kodály-produkció jelzi Ferencsik tiszteletadását a két géniusznak. Hogy csupán egyet említsek: ő volt 1945 decemberében A csodálatos mandarin operaházi bemutatójának karmestere. Amiként fiatalon találkozott a két nagy mester műveivel, hasonlóképpen állt a Bartók, Kodály utáni nemzedék mellé. Élete második hangversenyén, 1933. november 28-án, Radnai Miklós Mese című alkotását vezényelte a Budapesti Hangversenyzenekar élén, s megszámlálhatatlan kortárs magyar művet napjainkig, Szabó Ferenctől és Szervánszky Endrétől Bozay Attiláig és Balassa Sándorig.

A pálya indulása nyilván sok tekintetben meghatározója az egész útnak, aminthogy Ferencsik János első vezénylésének fogadtatásában is szinte benne rejlett, ami művészetében a rá következő majd fél évszázad alatt valóra

vált. De vannak olyan pillanatok, amelyek csupán a művészi pályából nem magyarázhatóak, olyan emberi kvalitások, amelyek, bár benne rejlenek az előadóművész produkcióiban, azok értékében, de kiélezett történelmi események, vagy társadalmi fordulópontok idején különleges hangsúllyal nyilvánulnak meg. 15 operaházi évad után, 1944-ben Ferencsik János *a* magyar karmester. Ám a töretlen egészségnek örvendő művészt 1944 tragikus őszén ismeretlen kór, rejtélyes betegség támadta meg; karmesteri pálcát kezébe nem vett, az Operaháznak tájékán sem járt, amíg a fasiszta rémuralom tartott. És hogy meggyógyult Ferencsik János egycsapásra, Budapest felszabadulásának napján. Már 1945. március 10—11-én koncertet vezényelt a Székesfővárosi Zenekarral, vérbeli „Ferencsik-műsort": Mozart Haffner-szimfóniáját, Bartók Tánc-szvitjét és az Eroicát. Március 15-én pedig, az Operaház megnyitó előadásán a Bánk bán két felvonását. Megszervezte a Rádiózenekart, amely keze intésére május 1-én mutatkozott be Beethoven szabadsághimnuszával, a III. Leonóra-nyitánnyal.

Kétszer tört derékba Ferencsik János nemzetközi pályafutása. A 30-as években hiába figyelt fel Európa az ifjú tehetségre, a fasizmus elterjedésének ideje nem kedvezett nemzetközi karriernek. A felszabadulás után Ferencsik János szerződtetett karnagya volt a bécsi Staatsopernek, s közben itthoni kötelezettségeit is rendre teljesítette. Hazai munkásságának kiemelkedő eseménye volt a Borisz Godunov felújítása és Britten Peter Grimes-ának bemutatója. Hazatért Ferencsik János 1949-ben is, bár jól tudta, hogy a bizalmatlanság légkörében Bécsbe egyhamar nem utazhat. A hűség az ország, a magyar zenekultúra iránt erősebb volt benne a személyes siker, a fényes nemzetközi karrier vágyánál. Tudta, itthon szükség van művészetére a széles tömegekhez forduló zenekultúrának. Ferencsik János itthon maradt 1956 megrázkódtatásai után is, amikor pedig muzsikusok százai hagyták el az országot attól való félelmükben, hogy a nyugati határ ismét hermetikusan lezárul a vendégszerepelni vágyó művészek előtt. És ekkor, 50 és 70. esztendeje között, Ferencsik János meghódította végre a világot. Művészi tevékenységének színtere immár Budapest és Debrecen, a Szovjetunió és az Egyesült Államok, Japán és az NSZK — és sorolhatnám hosszan az országokat, ahol a klasszikus mesterek, Bartók, Kodály, és a mai magyar zenekultúra követeként hódított és hódít.

32 éve lesem Ferencsik János művészetének titkát. Azt hiszem, teljesen megfejteni e titkot háromszor 32 év alatt sem lehetne, hiszen minden nagy művészben van valami tudatosan meg nem ragadható, szavakkal körül nem írható érzelmi régió, amelyre a produkció hallgatója is csak emocionálisan reagálhat. Szólhatnék a kéz, a közmondásosan biztos és tisztán rajzoló Ferencsik-*jobb* és az olyannyira kifejező és hajlékony -*bal* varázsáról; tekintetéről, hisz szemből is láttam vezényelni, sőt egy ízben énekeltem is a keze alatt. Semmi zsarnoki nem volt abban, ahogyan ránézett a basszus I-re egy-egy exponált belépés előtt, mégis teljesen egyértelmű volt szemének sugárzásából, hogy mikor és milyen kifejezéssel kell megszólalnia. De nem a kéz a legfontosabb, sem a zenei karaktert sugalló tekintet, hanem az egész ember. Nem hiszem, hogy Ferencsik Jánosnak volnának féltve őrzött szakmai titkai, a rejtély ő maga, ahogyan ismerjük és szeretjük. Egy nagy európai hagyomány utolsó letéteményesei közé tartozik ő, olyan művész, aki a zene va-

rázsát mindenkor előbbre helyezi a zene szerkezeténél és sokat bíz — mert bízhat is — az inspiráló pillanatra. Bámulatosan érzi a zenei formát; nincs az a „mennyei" hosszúságú Schubert-lassú, amelynek, ha Ferencsik János vezényel, ne éreznénk minden ütemében jelentését és költői üzenetét. Ferencsik mindig mélységesen szubjektív és személyes, a mesterművek objektív igazságához ezért jut el sokkalta gyakrabban, mint a konstrukciót elemző objektív pályatársai. Ferencsik János nem a pepecselő művészek fajtájából való, mindenkor jellemezte a szó legjobb értelmében vett nagyvonalúság, a műalkotás teljességének befogása és megragadása. Dehát, ez is mind jelenség, részlet, előadóművészi személyiségét végső soron motiválhatja, de nem magyarázza.

Születésnapi jókívánságnak talán nem is elengedhetetlen velejárója az ünnepelt teljes művészi jellemrajza. Főzeneigazgató Úr! maradjon évtizedekig jó egészségben, a karmesteri pulpituson, a magyar zenebarátok és a világ zeneszerető közönsége örömére.

(Breuer)

HAMBURGER KLÁRA:

*„HOL VAN KELET-EURÓPA?"**

„. . .Serge Gut tartózkodik az állásfoglalástól minden ellenőrizhetetlen kérdésben; türelemmel készült munkája hozzájárul tehát, hogy helyükre tegye a sebtiben keletkezett legendákat és sommás általánosításokat." — írja a kötet bevezetőjében Jacques Chailley, a Sorbonne hírneves professzora. S így folytatja: *Azzal az aprólékosan szigorú kutatási módszerrel készült, amelyet a komoly zenetudomány terén minden — erre a névre érdemes — egyetemi munkától elvárunk, vagy legalábbis el kellene várnunk. De ettől még nem szűkölködik általános következtetésekben és hasznos információkban a szigorúan értelmezett zene területén sem."*

Csak örömmel üdvözölhetjük, hogy a francia zenetudomány — amely sok tekintetben szintén joggal mondhatja magáénak Liszt Ferencet — ilyen komoly, igényes munkát szentel Liszt zenei nyelvének analízisére. Megjelenésekor ez a tanulmány magában álló, átfogó — hisz Liszt teljes oeuvre-jét felölelő — összefoglalása volt ennek a témának.

Serge Gut behatóan ismeri tárgyát. Könyvét 200 kottapéldával illusztrálja, s java részük rendkívül érdekes, addig nem részletezett jelenségekre hívja fel a figyelmet. Munkáját csak dicséri, hogy Bárdos Lajos professzor — akinek „Liszt Ferenc, a jövő zenésze" című, 1976 tavaszán megjelent nagyszerű könyve vele párhuzamosan készült — számos azonos helyet tartott fontosnak közlésre. Gut a Liszt-irodalom és a tárgyhoz tartozó egyéb írások széles skáláját vonultatja fel bibliográfiájában. Francia anyanyelvű tudós létére olvas németül és angolul is. A magyar Liszt-irodalom, sőt Bartók, Kodály magyar népzenére vonatkozó, számára hozzáférhető munkáit is tanulmányozta. Még Bárdos Lajos „Modális harmóniák Liszt műveiben"-jének (idegen nyelvű kiadása csak most van folyamatban) példatára is volt a kezében. Kár, hogy nem ismeri Bartók 1911-es, „Liszt zenéje és a mai közönség" című írását, Gárdonyi Zoltán tanulmányát a distancia-elvű skálákról (a kifejezést csak Somfai László Faust-szimfónia tanulmányából idézi), Bárdos Lajosét Liszt népi hangsorairól, Lendvai Ernő ide vágó írásait és Sárosi Bálint „Cigányzene" című könyvét.

Formai és hangzási, hangszerelési problémákkal nem foglalkozik Serge Gut, ezt mindjárt elöljáróban megjegyzi. Szisztematikus történészszemléletre vall tanulmányának szerkezete. Az egyes zenei-nyelvi jelenségekkel kapcsolatban először bemutatja azok múltját, megjelenését Liszt kortársainak, utó-

* Serge Gut: Franz Liszt. Les éléments du langage musical. Paris 1975, Éditions Klincksieck. 508 p. Université de Poitiers, Unité d'Études et de Recherches d'Histoire. (Sokszorosított gépirat, fűzött.)

dainak zenéjében. Azután ismerteti megjelenésüket — szigorú kronologikus sorrendben — magánál Lisztnél — és végül a konklúzió következik: milyen szerepet tölt be a jelenség Liszt zenéjében, és milyen szerepet tölt be *általa* Liszt az európai zene történetében. A könyv végén kutatásainak általános tanulságait vonja le. Példatár és Liszt-műjegyzék (a megemlített kompozíciókról, kronologikus és alfabetikus sorrendben) egészíti ki a munkát és könnyíti meg a tájékozódást.

A szerző bevezetésként rövid életrajzot ad, és a Lisztet ért zenei hatásokat veszi sorra. Majd az *író* Lisztnek szentel fejezetet. Igen rokonszenves elfogulatlansággal foglal állást a Liszt-esszék, könyvek szerzőségének kérdésében, amikor ismerteti Haraszti Emil, majd az ő megállapításait támadó Léon Guichard nézeteit. Arra a következtetésre jut — s ebben tökéletesen egyetérthetünk vele —, hogy a tanulmányok *szerzője* valóban nem Liszt volt, hanem a koraiaké Marie d'Agoult, a későbbieké Carolyne Wittgenstein. De hogy azoknak *zenére* vonatkozó részei Liszt saját, nemegyszer vázlatként előre meg is adott gondolatai. Ezért kizárólag ezeket veszi figyelembe Serge Gut munkája során, valamint — mindenekelőtt — Liszt leveleit, hisz ezeket kétségkívül maga fogalmazta.

A második nagy fejezet a *melodikus* elemek vizsgálatával foglalkozik. Ennek belső szerkezetével már lehetne vitatkozni, mert a voltaképpeni melódiával csak a „La romance et le bel canto" című 10. pont foglalkozik (elég szűkösen), valamint a 11.: „La phrase mélodique Lisztienne" *monódia*-része. A többi: modalitás pentatónia, cigány-moduszok, egészhangú skála, dodekafónia, akusztikus skála, illetve a ritka hangközök, a distancia elvű skálák, kromatika — mind szorosan összefügg a *harmóniai* elemmel, amely a harmadik, külön álló rész témája — s így vagy mechanikus szétválasztást, vagy ismétlést eredményez.

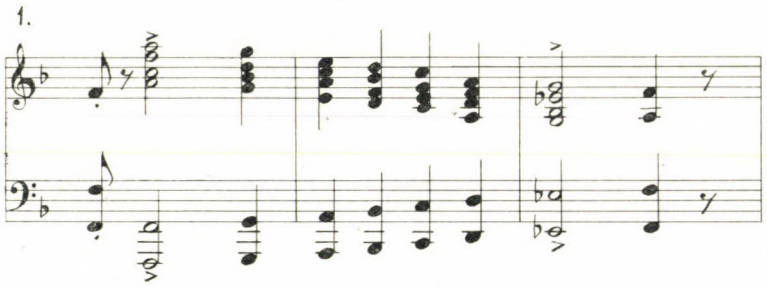
A könyv magva — mennyiségében, minőségében egyaránt legjelentősebb része — a harmadik fő fejezet: „Les éléments harmoniques". Felosztása az alapos elemző és okos rendszerező elmét dicséri, amely összegyűjtött, időben Liszt egész oeuvre-jét felölelő, nagy, érdekes példatárát (ebben bőven vannak idézetek más zeneszerzők műveiből is) filologikus-kronologikus pontossággal állítja össze. Eredményként pedig azt szűri le, hogy a harmónia terén Liszt korának kiemelkedő újítója volt. Önmagáért beszél, ha Serge Gut fejezetcímeit soroljuk fel, a „harmónia"-részből:

12. A szimultán kvint hangköz
    A. Kvintpárhuzamok
    B. Üres kvintek
    C. Kvint-struktúrák
    D. Kvart-struktúrák
13. A szimultán terc hangköz
14. A kvartszext akkord
15. A konszonáns harmónia
    A. Hármashangzat-fűzések
    B. Egészhangú fűzések
    C. Tercláncok
    D. Összefoglalás
16. A disszonancia analízisének általános kritériumai

17. A dominánsszeptim akkord
18. A szűkített szeptimakkord
19. A vezetőhang szeptimakkordja
20. A többi szeptimakkord
21. A domináns nónakkord
22. A többi nónakkord
23. Undecim és tredecim akkordok
24. Alterált akkordok
    A. A bővített hármas
    B. Alterált szeptim- és nónakkordok
25. Különféle aggregátumok
26. Az orgonapont használata
27. A poliharmónia
28. A darabvégek
29. A disszonancia íze
30. Párhuzam és ellenmozgás
31. Tonalitás, modalitás, atonalitás
33. A harmónia jelentősége Lisztnél

A negyedik nagy rész: „Influences et éléments divers" — jóval heterogénebb. A harmóniához képest vázlatosnak tetsző fejezet foglalkozik a ritmussal, a többi különböző hatásokkal (Wagner, cigányzene, orosz, német, olasz zene), és Liszt öregkori műveinek kérdésével.

A Serge Gut közölte kottapéldák jóegynéhányát bizonyára lehetne másképp értelmezni. Alaptételei közül kivált azt, hogy „tonálisnak" kizárólag a dúr-moll rendszert nevezi (1. 31. pont). A tercrokonságról szóló rész is lehetne bővebb. — A relatív szolmizáción, magyar népzenén felnőtt magyar muzsikusnak amúgyis meglehetősen idegen a francia zeneelméleti fogalomrendszer. Serge Gut például a 89. kottapélda (a Prométheusz-kórusokból való):



alatt hosszan magyarázza, hogy az Esz-dúr akkord „mégsem" moduláció, Liszt a „csúnyán hangzó" szűk kvintes VII fok helyett használja — holott, ez a mi számunkra magától értetődő, egyszerűen kiharmonizált mixolidről van szó. — Általában, Gut téved, amikor szerinte (70. lap) *„A modalitás, bármilyen fontosnak látsszék is, csak korlátozott helyet foglal el Liszt sok színű nyelvében, amelyben a germán romantikus kromatika az uralkodó elem."*

Mert azt, hogy ez a „chromatisme germano-romantique" milyen erősen keveredik a modalitással, milyen neo- és ultramodális, mennyire lényeges, és a Liszt-zenében milyen hatalmas szerepet betöltő zenei-nyelvi jelenségeket hoz létre (vö. Bárdos Lajos: Modális harmóniák Liszt műveiben) — nem veszi figyelembe. Nem ismeri ezen kívül a Bárdos-kimutatta nyolcfokúságot, és a „második hétfokúságot", a „heptatonia secundá"-t sem.

Serge Gut maga is hangsúlyozza, hogy válogatott példákat közöl, mind Liszttől, mind másoktól — nem törekszik teljességre. Nincs is értelme tehát, a sort bővíteni. Az azonban különös, hogy a *monódia*-fejezetben nem említi, hogy a „monológok" terén Liszt közvetlen elődje — Beethoven! (Elég, ha olyan közismert helyekre gondolunk, mint a d-moll zongoraszonáta, op. 31/2, a IX. szimfónia finálé ja, vagy az F-dúr kvartett Op. 135 IV. tételének bevezető Gravéja: „Muss es sein? Es muss sein!")

S. Gut eléggé sterilen vizsgálja a nyelvi jelenségeket, nem hozza azokat kapcsolatba Liszt programzenész-voltával, holott egyéniségének, stílusának egyik (ha nem „a") legsajátosabb vonása éppen az: hogyan állítja a kifejezés szolgálatába eszközeit; hogyan tud például az 1860-as évektől kezdve készült egyházi kórusműveiben a legszerényebb keretek között, a legtakarékosabb eszközökkel is ízig-vérig programzenész maradni. — A „monódia", az unisono kapcsán Serge Gut mégis megjegyzi, hogy ez az aszkézis jele, s főként a vallásos és szomorú művekben jelentkezik. Ezek köre valójában szélesebb: az 1834-ből való Lyon című zongoradarab mottójának széles gesztusú deklamálásától a Requiem Dies irae-tételében jelentkező drámai egyszólamúságtól a Missa Choralis Crucifixus-a, a Strassburgi harangok papi imája „dogmatikus" unisonójától, a Krisztus és a Via Crucis szívbe markoló Krisztus-szólóiig, a „Sunt lacrymae rerum" drámai sírásáig, a kései zongoraművek, a Via Crucis-tételek végtelenül rezignált, „elmagányosodó" faktúrájú befejezéséiig.)

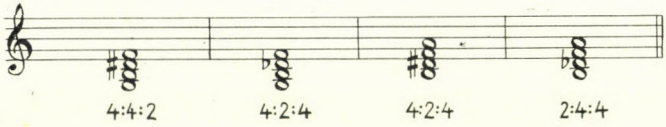
„Les modes à groupes symétriques" címen a szerző a — Bárdos Lajos által „alternálóknak" nevezett — distancia-elvű skálák közül csak az 1:2, 1:3 kisszekund felépítésűekről beszél, és kizárólag melodikus vonatkozásban. Bárdos — említett könyvében — azóta már az 1:5 struktúrájút és valamennyi ilyen fajta hangsor harmóniai vonatkozását, továbbá az úgynevezett „magyar" vagy cigány skálával való összefüggéseit is kimutatta. Nem említi Serge Gut a Liszt zenéjében előforduló másfajta, szintén bizonyos szabályos — a diatóniának ellentmondó — skálamodelleket sem, amelyekre Gárdonyi Zoltán és Szelényi István figyelmeztetett. (Pl.: kisszekundokban: 2:1:1:4:1:1:2 — Preludio funebre, vagy: kisszekundokban: 3:2:1:3:2:1:3 — Hangnem nélküli bagatell.)

Alterált szeptimakkordok címszóval a szerző *nem* a Magyarországon a német zeneelmélet révén így ismert, szubdomináns funkciójú, emelt alapú IV fokra épített szűkített és bővített terckvartot tárgyalja. Ő — feszültségi együtthatóként a bővített kvartot és bővített hármast számolva —, kétféle módon jut ilyen akkordokhoz:

a) a kvint emelésével
b) a terc szűkítésével.

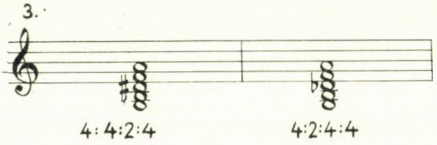
Így:

2.



(Struktúrájuk ezeknek is olyan, mint az úgynevezett bővített terckvarté: kisszekundokban mérve és enharmonikus átértelmezéssel lényegében 2 és 4 váltakozása.) A különbség a Gut-megadta akkordtípusok között mindössze annyi, hogy a) két egyforma hangköz *után* következik egy más fajta (4:4:2, illetve 2:4:4) —, illetve b) két egyforma hangköz *közbezár* egy más fajtát (4:2:4). (Ez utóbbi struktúrája megegyezik a bővített terckvartéval.) Ami végeredményben azt jelenti, hogy a felsorolt és kétfajta módon létrehozott négy típus — egyetlenegy, különféle megfordításokban. S. Gut beszél ezeken kívül a nónakkordok hasonló alternációiról:

3.



— ezek is egymás megfordításai.

Minthogy az ilyen, nagytercekből és nagyszekundokból álló négyeshangzatok melodikus felbontásban is szerepelnek (pl. Krisztus: 9. tétel: Vihar, Requiem: Offertorium vagy Gut saját 32. példája: A bölcsőtől a síríg-ből) az egészhangú skálával való összefüggésén kívül nem feledkezhetünk meg, éppen a jellegzetes szűkített terc miatt, ennek a hangsormodellnek az úgynevezett magyar vagy cigány skálával való összefüggéséről sem (Bárdos Lajos erre szintén utal).

Igen furcsa, hogy Serge Gut az utóbbi évtizedek nemcsak magyar, de angol Liszt-méltatóival, s az éppen Párizsban számos nagydíjat nyert, kései műveket rögzítő hanglemez közönségsikerével szöges ellentétben visszatér Peter Raabe avítt véleményéhez, mely szerint Liszt *öregkori művei* idő előtti biológiai hanyatlás termékei, művészileg kiégett, fáradt és rossz kompozíciók. Annak ellenére, hogy bőségesen idézi ugyanezeknek a daraboknak a harmóniai merészségeit — csak kísérletező fantáziájukat ismeri el. Szerinte a Balcsillagzat, a Szürke felhők (könyve 467. lapján egyébként tévesen Nuages *tristes*-nek nevezi Nuages *gris* helyett), a Via Crucis — gyenge mű.

Ellentétbe kerül itt az író Jacques Chailley-vel is, aki azzal kezdi előszavát, amire egy magyar tudós (minden bizonnyal Szabolcsi Bence) figyelmeztette, s aminek értelme, igazsága egyre nyilvánvalóbbá vált számára: *„Közelebbről kellene megfigyelnie az öreg Lisztet. Kimeríthetetlen kincsesbánya"*.

Csak örülhetünk annak, hogy S. Gut más perspektívából vizsgálja Liszt zenéjének *hatását*, mint a magyar kutatók — hiszen így válik teljesebbé a róla alkotott kép —, hogy nála elsősorban francia összefüggésekre derül fény, egészen Messiaenig. De bőven hivatkozik orosz, német példákra is. Verdit, a

harmonistát viszont rövid úton elintézi. Busoni *zenéjéről* pedig — noha Bartókra hivatkozva, őt tartja Liszt valódi utódának — semmit sem mond, és egyébként is csak nagyon felületesen veti össze a két figurát.

Könyve kéziratos disszertáció-változatában — amelyet volt alkalmam olvasni — S. Gut még azt ígérte, hogy a Liszt—*Bartók* kapcsolatokat is kifejti majd. Ez végül teljesen elmaradt — de nem is az ő feladata. Az azonban a könyv súlyos hibája, hogy e kapcsolatok kifejtése *helyett* ezt írja a 467. lapon: „*Az egyeneségi Liszt-Bartok* [sic — mindig így —, az idegen nevek írásába, mint sok francia könyvben, itt is igen sok hiba csúszott] *leszármazás, amelynek említését majd mindig kötelezőnek hiszik, semmiképpen sem látszik nyilvánvalónak. A magyarnak születés közösségére lett volna szükség ahhoz, hogy szabályszerűen adódjék az ilyen párhuzamba állítás. De az ifjú Bartok* [!] *műveit kivéve nincsen semmi közös a pszeudo-magyar és a »velejéig magyar«, a hívő és az ateista, az internacionalista és a nacionalista, a divatos cigánynóták kedvelője és az autentikus folklór harcos híve között.*"

Nincs itt hely arra, hogy a Liszt-tanítvány Thomán növendékeként, Liszt-művek interpretátoraként feltűnt, mint komponista, Liszt örökébe lépő és akadémiai székfoglalóját is e tárgyban tartó, Lisztet igazi „megismerése" óta mindig mesterének valló, az európaiság és magyarság eszméjét hozzá hasonlóan magában egyesítő Bartók Béla és Liszt Ferenc zenéjének stiláris összefüggéseit elemezzem. Talán elég, ha — nagyban — a diabolikus irónia, a „religioso" panteista áhítat közösségére, zenetechnikai részletkérdésként a monotematikus szerkesztésmódra, a hangközszűkítő-tágító technikára, az alternáló distancia-skálákra, a Lendvai Ernő által alfa akkordoknak és általa felfedezett „tengelyrendszer" jelenségeknek nevezett sajátosságokra, a „poláris" kapcsolatokra, az akusztikus skálára utalok csak. Egyszersmind szeretném felhívni a szerző figyelmét Ujfalussy József — idegen nyelven is megjelent — Bartók-monográfiájára, Lendvai Ernő Bartók-elemzéseire, Bárdos Lajos remélhetőleg a külföld számára is mihamarabb hozzáférhető új könyvére.

Hangsúlyozni szeretném, hogy a Bartók-zenével való szerves rokonsága semmiképpen sem zárja ki, hogy Liszt, ez a különleges zenetörténeti jelenség, a nyugati zene majd minden más zeneszerzőjére is hatott — s hogy ezt a Liszt-kutatás magyar művelői eddig mindig is aláhúzták; soha sem próbálták őt — Liszt lényéhez annyira nem illő módon — kisajátítani.

És ami szerzőnk érveit illeti: Liszt és Bartók átfogó, magasrendű humanizmusához, más népek gyűlöletét, lebecsülését nem ismerő kivételes emberi nagyságához képest igazán mellékes kérdés volt, hogy egyikük vallásos alapon, másikuk a természet csodálójaként volt az Ember tisztelője, az emberiesség eszméinek rendíthetetlen híve. Történelmietlen és hamis szemlélet a XIX. századi Liszt „internacionalizmusával" a XX. századi, önkéntes emigrációban elhunyt, s előtte itthon — éppen a más népek iránti érdeklődése, rokonszenve miatt — annyiszor hazafiatlansággal vádolt Bartók hazaszeretetét (pláne a rossz ízű „nacionalizmust") szembeállítani. S épp ily kevéssé igaz, hogy Bartók, a Hegedűrapszódiák, a Kontrasztok szerzője az igazi magyar népdal felfedezése után elkerülte volna a verbunkost.

És vannak a könyvnek még alapvetőbb tévedései is. A 434. lapon S. Gut „bizonyos köröket" azzal gyanúsít, hogy eltúlozzák, „felfújják" *Liszt és az orosz zene* — egyébként szerinte is jelentős és méltatott — kapcsolatát. Ké-

sőbb (440—441. lap) már nyíltan, szokatlan és az egész munkából egyébként hiányzó éles hangon támadja Szabolcsi Bencét, „Liszt Ferenc estéje" című könyvében tett megállapításaiért. Méghozzá igazságtalanul. Lehet, hogy szerzőnk az angol fordításból, amelyre hivatkozik, nem érti meg pontosan, miről van szó. Mert arról, hogy Lisztnek mit jelentett az orosz komponisták nemzeti, forradalmian új zenéje, mit jelentett az orosz művészet (pl. Verescsagin festményei) — és viszont, arról Liszt levelei, Wohl Janka franciául megjelent (!) memoárjai, és az orosz zeneszerzők írásbeli dokumentumai tanúskodnak. (E tárgykörben ajánlom a szerző figyelmébe a bibliográfiájából sajnálatosan hiányzó, noha németül is megjelent Milstein-féle nagy Liszt-monográfiát.) Valószínűnek látszik, hogy abban igaza van Serge Gutnak: Muszorgszkij valóban csak áltatta magát megrendítő levelében, és Gyermekszoba-ciklusa mégsem jutott el Liszthez. Különben miért őt, a legnagyobb orosz szerzőt ne említette volna meg soha, sehol, egyetlen egyszer sem?! —

Igaz, Szabolcsi Bence megállapításait *ki lehet egészíteni* azzal, hogy modális elemek már korábban — főként a reneszánsz mesterek, valamint a gregoriánum, és bizonyos, hozzá közvetlenül vagy közvetve eljutott népi dallamok hatására, az orosz művészek paralel törekvéseit is megelőzve léteztek Liszt művészetében. De olyasmit, hogy Liszt a modalitást az oroszoktól *tanulta, tőlük átvette* volna — Szabolcsi sehol nem mond. Gut igazságtalan akkor is, amikor a francia zenére tett Liszt-hatást ugyanitt szembeállítja azzal a hatással, amit Liszt az orosz zenére gyakorolt. Pedig Szabolcsi Bence kidomborítja Liszt, az öreg Liszt zenéjének pre-impresszionista elemeit! Gut szinte rivalizáltatja a kettőt, holott köztudott, hogy maga Debussy épp az orosz zene (Muszorgszkij) zenéjének hatására talált rá a maga sajátos útjára!

Ugyanitt a szerző egy másik „váddal" is illeti Szabolcsi Bencét. És ezzel elérkeztünk a könyv *lényegét* érintő tévedéshez. Ez a vád azért éri Szabolcsi professzort, mert Liszt öregkori zenéjét „kelet-európainak" mondja. Ezt a „kelet-európait" szerzőnk egyértelműen — orosznak minősíti. Munkájának az a gyengéje, hogy a tárgyával periférikusan érintkező területeket nem ismeri eléggé. Ez érthető, másokkal is előfordul. Mégis, aki Liszt stílusával foglalkozik, mégpedig ilyen komolyan, elmélyülten és szorgalmasan, annak elkerülhetetlenül szembe kell néznie a magyar zene egész bonyolult problematikájával.

a) Ismernie kell a legújabb kutatások eredményeit a *zenélő cigányok* és az őket befogadó különféle népek zenéje közötti kapcsolatot illetően. Vagyis, ahogyan Sárosi Bálint összefoglalja Cigányzene című, 1971-ben megjelent könyve 39. lapján: *„...a cigányok hivatásos zenészként nemcsak Magyarországon, hanem Délkelet-Európában, Oroszországban, a Közel-Keleten és Andalúziában jelentős szerepet töltöttek, illetve töltenek be. Mindehhez még hozzávehetjük Észak-Afrika nagy részét, ahol (leginkább zurnával és dobbal) ugyancsak ők a hivatásos népi zenészek. Nem cigányzenét játszanak, vagy énekelnek, hanem mindig az illető terület zenéjét* (Kiemelés tőlem H. K.) *Amiben mindenütt kitűnnek, az a sajátos előadói rátermettség, de ez is a különböző területeken különböző módon nyilvánul meg."*

b) Pontosan kell tudnia differenciálnia

1. *valódi cigány népzene* (S. Gut csak egy lábjegyzetben hivatkozik

Hajdú Andrásnak a francia Fasquelle lexikonban megjelent, ide vágó cikkére, de lényegében nem érti a kérdést. Itt is Sárosi Bálint imént idézett könyvét ajánlom újra figyelmébe, mely idegen nyelven is hozzáférhető),

2. a *magyar* — vokális és hangszeres — népzene,
3. a *verbunkos*, meg a cigányok *előadási* sajátságaival összeforrt, nem népi, de nem is cigány, kifejezetten *magyar népies műzene* között, továbbá
4. tisztában kell lennie ezek bonyolult *kölcsönhatásával.*

Serge Gut idáig nem jutott el. Ezért nevezi magát — könyve 394. lapján — „pártatlan megfigyelőnek", aki alkalmas rá, hogy végre rendet csináljon ebben a kényes kérdésben. Ezért követi el, 120 év után, ugyanazt a hibát, mint maga Liszt (és feltételezhetően ugyanazzal a jóhiszeműséggel, mely azonban Bartók, Kodály írásai és Gárdonyi Zoltán „Le style hongrois de Fr. Liszt" című remek és szerzőnk által említett tanulmányának ismeretében már nem mentség), hogy tudniillik *cigány nemzeti* zenének hiszi azt — amit cigányzenének hívnak. Ezért választ szét — a magyar olvasó számára egészen döbbenetesen önkéntes és anakronisztikus módon — külön „cigány" és külön „magyar" elemeket Liszt zenéjében, sőt, keverék, „éléments tziganohongrois"-ról is beszél! Ezért hiszi, hogy a magyar elemeknek csekély a jelentősége Liszt zenei nyelvében. S mert olyannyira nem ismeri a tényeket, feltételezi, hogy puszta soviniszta prekoncepció a magyar zenetudomány részéről, ha ezeknek az elemeknek a fontosságára, a Lisz-zenében való egyre növekvő és általánosabbá váló jelentőségére felhívja a figyelmet.

Nem meglepő, ha egy francia tudósnak nincs elképzelése a sok nemzetiségű Magyarország különféle népzenéinek komplikált kölcsönhatásáról. S így nem fogja fel, mit ért Szabolcsi Bence „kelet-európain". *„Hol van Kelet-Európa?"* — kiált fel könyve 441. lapján. — *„Szabolcsi nem határozza meg pontosan, ha csak nem a Búcsúszóra szláv (?) akkordjairól beszél. Jegyezzük meg, hogy ez esetben orosz népdal harmonizálásáról van szó, s így az eredet atmoszférája már a dallam révén könnyen magyarázható. Hát akkor? Még Szabolcsi hírneve sem elég a puszta állításhoz, bizonyítani kell."* Gut támadó attitűdje valósággal kiütközik a tanulmányból. Azért ilyen heves, mert számára a kérdés nem világos. Nem érti, hogy a „kelet-európai" fogalom nem vagy csak igen közvetetten utal az orosz zenére — ehelyett a Kárpát-medencében és körülötte élő szlávok, románok, balkáni népek, törökök, magyarok folklórjának kölcsönös, több évszázados megtermékenyítési folyamatát, s ennek eredményét jelenti —. Hiszen J. S. Bach „magyaros" tételeit még Polonaise-nek, Polaccának hívta, Mozartnál „alla Turca" néven szerepeltek az ilyen fajta „orientális" színek. S maga a verbunkos is „kelet-európai" termék, eredetét tekintve, mint ahogyan a cigányskála, származása szerint, még keletebbről való. De mindkettő „akklimatizálódott" nálunk, alkalmazkodott a magyar ízléshez, a magyar beszéd lejtéséhez, s a — valódi, ősi magyar népzenét még fel nem fedező — XIX. század népies-nemzeti törekvéseinek jellegzetes és par excellence zenei kifejezése, nyelve lett.

Serge Gut témájában, megoldásában sok tekintetben kitűnő és rokonszenves munkájának ezek a manapság szinte hihetetlen tévedései — figyel-

meztetések is egyben. Arra intik a magyar zenetudomány művelőit, hogy még többet, még világosabban fogalmazott idegen nyelvű írásokat adjanak közre hazájuk körülményeinek, zenéjének sajátosságairól — hogy ezzel is segítsék a nagy zeneszerzőikkel foglalkozó külföldi kutatókat.

Nemcsak öröm, hatalmas felelősség is, ha egy nyelvében elszigetelt kis nép olyan nagy komponistákat ad a világnak, mint Liszt, mint Bartók, mint Kodály vagy mai, a nemzetközi élvonalba tartozó zeneszerzőink. Ez a felelősség — kötelesség is. Magunkra vessünk, ha félreértenek bennünket. Hogy Liszt mottójával fejezzem be: Génie oblige.

SZEMLE

*A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK ÉS A SZOVJET ZENESZERZŐK SZÖVETSÉGÉNEK KÖZÖS TITKÁRSÁGI ÜLÉSE. MOSZKVA — TBILISZI, 1976. MÁRCIUS 22—28.**

Szövetségünk valamennyi szocialista ország testvérszövetségével értékes szakmai és baráti viszonyban áll, a szovjet—magyar kapcsolatok minősége és színvonala azonban felülmúlja a többiekét.

E megállapítást szándékozik alátámasztani ez a krónika is szövetségi életünk egyik legjelentősebb 1976. évi eseményéről, a Magyar Zeneművészek Szövetsége 10 főnyi delegációjának a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége meghívására Moszkvában és Grúzia városaiban tett látogatásáról.

A találkozó célja a hagyományos szovjet—magyar titkársági ülések sorában 2 napos moszkvai és egynapos Telavi-i konferencia, valamint a hozzájuk kapcsolódó, mai magyar műveket bemutató moszkvai kamara- és tbiliszi zenekari esteken való részvétel volt. A moszkvai konferencia alaptémája: „A zeneművészek szerepe a szocialista társadalom nevelésében". A Telavi-i szakmai beszélgetés középpontjában új zene és melódia összefüggésének komplexusa állott. Amint azt a moszkvai konferencián elhangzott záróbeszédében mind Tyihon Hrennyikov I. titkár, mind Sárai Tibor főtitkár mindkét tárgyaló fél egybehangzó véleményét tolmácsolva elmondotta, a találkozó minden eddiginél sikeresebb volt. A siker titka az átgondolt koncepcióban és a gondos előkészítésben rejlett. A találkozó előtt ugyanis a két szövetség idejében megküldte egymásnak — tárgyalási alapul — országa új zenei termésének reprezentatív válogatását.

Mi 102 percnyi magyar muzsikát küldtünk hangszalagon. Durkó: Halotti beszéd, Petrovics: II. Kantáta, Szőllősy: Sonorità, Sugár: Epilógus, Kurtág: Szálkák, Egy téli alkony emlékére, Láng: Constellations, Bozay: Improvizációk citerára című alkotását, valamint Kadosa Pál, Durkó Zsolt és Balassa Sándor egy-egy szerzői lemezét. Elküldtük további 18 mű kottáját tájékoztatásul és egyúttal a két magyar hangverseny anyagaként, hogy házigazdáinknak legyen miből válogatni. A hangfelvételekhez — amennyiben a mű nyomtatott kottája már megjelent — a partitúrát is mellékeltük.

Cserébe a következő kompozíciók magnófelvételét kaptuk: Scsedrin: III. Zongoraverseny, Espaj (Mari Aut. Közt.): II. Zongoraverseny, A. Csajkovszkij: Zongoraverseny, Tormis (Észt Szoc. Közt.): Dalok férfikarra, Kancseli (Grúz Szoc. Közt.): IV. Szimfónia, Sahidi (Tadzsik Közt.): Zenekari muzsika, Petrov (Leningrád): I. Péter — vokális szimfónia, Hrennyikov: III. Szimfónia, Pahmutova: Gagarin emlékére (kórusmű) és Sosztakovics: Brácsa-zongora szonáta (utolsó műve).

A viták termékeny talaját tehát az „élő" születő, alakuló, mai zene képezte, a

* A lényeges elvi kérdéseket érintő alkotói vitát gyorsírói jegyzőkönyv alapján, némileg rövidítve közöljük. A szerk.

felmerülő kérdések jelentős részére pedig nagy százalékban maguk a jelenlevő szerzők válaszolhattak.

A konferenciára utazó magyar delegáció tagjai a következők voltak: Sárai Tibor főtitkár — a delegáció vezetője, Durkó Zsolt, Görgei György, Kadosa Pál, Kroó György, Láng István, Petrovics Emil, Ujfalussy József, valamint P. Ispán Franciska ügyvezető titkár és Vécsey Péterné külügyi főelőadó.

Küldöttségünk március 22-én, hétfőn a kora délutáni órákban érkezett Moszkvába. A Seremetyevói repülőtéren a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének titkára és külügyi osztályvezetője várt bennünket, valamint a magyar nagykövetség kulturális attaséja, aki a konferencián és a fogadások egy részén is jelen volt.

Este 6 órakor Tyihon Hrennyikov, a szövetség első titkára fogadta a delegációt a Zeneszerzők Össz-szövetségi Házának nagytermében. Szamovárban forralt híres orosz tea, „zakuszki" kísérte a szép piros mappákba helyezett, gondosan előkészített, írásos programot, melyhez egyetértésünket kérték. Mind a moszkvai, mind a grúziai tervezett események, amint az majd a következőkből kitűnik, már gondolatban is lelkesítők voltak. A kellemes, baráti hangulatú együttlét után átmentünk a szövetségnek a házban levő koncerttermébe és meghallgattuk a Gnyeszin Intézet növendékeinek az „Orosz népi hangszeres muzsika" hangversenyciklus keretében adott koncertjét.

Másnap, március 23-án délelőtt ismét a zeneszerzők házának nagytermében gyűltünk össze, ahol ezúttal már a teljes szovjet delegáció fogadott bennünket. Tagjai a következők voltak: T. Hrennyikov I. titkár, K. Karajev titkár, G. Keldis titkár, A. Holminov titkár, P. Szavincev titkár, A. Pahmutova titkár, I. Martinov zenetudós, M. Blanter zeneszerző, L. Ginzburg zenetudós, N. Szanyina zenetudós dr., P. Weisz zenetudós, dr. I. Belza zenetudós, V. Agafonnyikov zeneszerző, dr. V. Zaderackij zenetudós (Ukrán Közt.), O. Gravitis (Észt Közt.). G. Boszkanjan (Örmény Közt.), M. Nigmedzjanov (Tatár Közt.), J. Korev zenetudós, a „Szovjetszkaja Muzika" főszerkesztője, I. Popov zenetudós, a „Muzikalnaja Zsizny" főszerkesztője, M. Pichadze zenetudós (Grúz Közt.), B. Kotljarov zenetudós prof., (Moldávia), R. Koszacseva zenetudós, J. Makarov zeneszerző, R. Legyenyov zeneszerző, I. Jam- M. Pichadze zenetudós (Grúz Közt.), B. Kotljarov zenetudós prof., (Moldávia), I. Nyesztyjev zenetudós — összesen 28 fő.

A megnyitóra kivonult a moszkvai televízió stábja, hogy közvetítse a délelőtti ülésszakot, a rádió I. programjának munkatársai, akik a teljes konferencia-anyagot felvették, a TASZSZ-hírügynökség, a „Vecsernyaja Moszkva" és a „Szovjetszkaja Kultura" munkatársai, valamint a zenei szaksajtónak a résztvevők névsorában már említett képviselői. Mindezek a tények arról tanúskodnak, hogy az eseménynek a szovjet fél igen nagy jelentőséget tulajdonított, és ezt minden lehetséges formában kifejezésre is juttatta.

A moszkvai konferenciát tehát március 23-án *Tyihon Hrennyikov*, a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének I. titkára, az SZKP KB tagja nyitotta meg, következő beszédével:

„Kedves Barátaim! Szeretettel üdvözlöm valamennyiüket, akik megjelentek a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének e rangos, ünnepi eseményén. Örömmel állapíthatom meg, hogy a Szovjetunió és a szocialista országok zenei kapcsolatai rendszeresek, eredményesek; egy-egy közös akció mindig mély nyomot hagy bennünk, és elmélyíti egymáshoz való jó viszonyun-

kat. A titkársági konferenciák segítenek betekintetni a különböző országok zeneszerzőinek alkotómunkájába, lehetőséget adnak egymás tevékenységének megismerésére. Remélem, hogy a magyar kollégáimmal való mostani találkozó folytatja az előzők hagyományait. Minthogy néhány év óta ilyen formában nem találkoztunk, különös örömmel üdvözlöm újbóli együttlétünket.

Meghatottan emlékezem egy régi budapesti találkozónkra még Kodály Zoltán idejéből, aki nem egyszer jelen volt mind otthon, mind itt, Moszkvában rendezett üléseinken; aktívan, érdeklődéssel, figyelemmel vett részt vitáinkban. Csak a múltból idézhetjük meg már Szabó Ferenc általunk oly nagyrabecsült, kedvelt alakját is. Nagy magyar barátainkat, kollégáinkat, akik már nincsenek többé közöttünk, emlékezetünkben örökre megőrizzük.

Szeretettel gondolunk vissza minden találkozónkra, közös együttléteinkre, melyek mind egyéni, mind szakmai, kulturális szempontból életünk jeles eseményei voltak.

Most, amikor újból összegyűltünk e ház falai között, úgy érzem, ugyanaz a testvéri, baráti légkör vesz körül bennünket, mint a korábbi alkalmakkor.

Zenei alkotásokról beszélünk majd, és ennek kapcsán egy sor más problémáról is, és megtárgyaljuk kapcsolataink további fejlesztésére vonatkozó elképzeléseinket is. Még egyszer szeretettel köszöntöm a Magyar Zeneművészek Szövetsége delegációjának tagjait, és őszintén kívánom, hogy ittlétük alatt kellemes és hasznos élményekkel gazdagodjanak.

A Szovjet Zeneszerzők Szövetsége részéről a konferencián megjelent a vezetőség valamennyi titkára — Hacsaturján kivételével, aki sajnos kórházban fekszik. Ugyancsak gyenge egészségi állapota miatt maradt távol Kabalevszkij elvtárs is. Mi többiek, energiánkkal és aktivitásunkkal megkíséreljük majd helyettesíteni őket, eredményes munkánk érdekében. Ehhez kívánok friss erőt és sok sikert mindannyiunknak."

Ty. Hrennyikov megnyitó szavait meleg taps köszöntötte, majd a magyar küldöttség nevében *Sárai Tibor* főtitkár emelkedett szólásra.

„Kedves Elvtársak! Szeretettel, örömmel jöttünk e találkozóra, hogy folytatva hagyományainkat, megbeszéljük közös problémáinkat. Köszönöm Hrennyikov elvtárs kedves szavait és a szovjet szövetség titkárainak és más vezető személyiségeinek megjelenését. Ha megengedi Hrennyikov elvtárs, rögtön áttérnék néhány konkrét kérdés tárgyalására.

Jelenlegi itt-tartózkodásunk időszaka a Szovjetunió és a szocialista országok életének fontos etapja. Néhány nappal ezelőtt fejeződött be az SZKP XXV. kongresszusa, amelynek a világ haladó erői, de különösen a szocializmust építő országok népei számára korszakalkotó jelentősége van. Rendkívül örvendetes az a tény, hogy a kongresszuson belül igen sok szó esett a zenéről; Hrennyikov elvtárs felszólalása kapcsán a zene, mint a kulturális élet alkotóeleme, nagy súllyal esett latba. Engedje meg, Hrennyikov elvtárs, hogy az SZKP Központi Bizottságába való újbóli beválasztása alkalmából itt fejezzem ki mindannyiunk őszinte jókívánságait. (Taps, Ty. Hrennyikov megköszöni.)

De jelentős időszak ez nálunk, Magyarországon is. Néhány hónappal ezelőtt zajlott le országunk életének fontos eseménye: pártunk XI. kongresszusa. Ezekben a napokban pedig a magyar szabadságtörekvések évfordulóinak ünnepségsorozata folyik: március 15-e a szabadságharc, március 21-e a Tanácsköztársaság és április

4-e felszabadulásunk emléknapja. Ezt a sorozatot az ország fiatalsága kisajátította magának forradalmi ifjúsági napok címen.

Ezek a fontos események ünnepivé teszik együttlétünket, és fokozzák közös dolgaink megvitatását célzó megbeszéléseink jelentőségét. A Szovjet Zeneszerzők Szövetségének javaslata alapján mostani tanácskozásunk mottója: »A zeneművészek szerepe a szocialista társadalom emberének nevelésében«.

Már maga a cím is érdekes gondolatot vet fel: Ki kit nevel? — azaz a nevelés kettős irányú: a szocialista társadalom neveli a művészeket, másrészt a művészeknek szerepük van a szocialista társadalom nevelésében. Ez körforgás, mely esetenként nem ugyanarról a pontról indul. Mert: 1. a társadalom által nevelt művész neveli a társadalmat; 2. a művész primer módon, eredendően részt vesz a szocialista társadalom kialakulásában is — gondoljunk a nagy október harci dalainak vagy az 1948 körüli magyar tömegdaloknak közvetlen mozgósító hatására.

Mindez felveti azt a problémát, hogy vajon az osztályharc nyílt konfrontációjának a szakaszában (hadikommunizmus) ugyanolyan módon vesz-e részt a zene a társadalom nevelésében, mint a fejlett szocialista társadalom vagy a kommunizmus építésének idején.

A két funkció között látszólag nagy a különbség. Amikor barikádokon állunk szemben az osztályellenséggel, világos, mit kell csinálni, hova, merre, kire kell lőni. Ezt fejezi ki, erre lelkesít a mi oldalunkon álló zeneszerző is. Ma, amikor már nem ilyen fehéren-feketén állnak a dolgok, és — képletesen szólva — senkire sem kell lőni — bármennyire ellentmondásosan hangzik is —, a helyzet nem annyira világos, sőt kifejezetten bonyolult. (Ez egyébként a társadalmi élet minden terén így van: pl. az ifjúság könnyebben lelkesedik világos harci célokért, mint azért, hogy azt mondjuk, ma a harci cél: tanulni, jól dolgozni stb.)

Kissé felületesen fogalmazva: a nyílt konfrontáció idején a zeneművészek alatt szinte kizárólag zeneszerzőket kell értenünk, akik műveikkel közvetlenül mozgósítják harcra a társadalmat. A mi mai körülményeink között, ha a zeneművészet nevelő hatásáról beszélünk a szocialista társadalomban, ebben a zeneszerzés sok egyéb mellett *csak részét képezi* a zenei élet egészének, hiszen a zeneművészek nevelő funkciója a szocialista társadalomban éppen az e társadalom által kiépített, szerteágazó, hatalmas intézményrendszeren keresztül valósul meg, amelynek része az iskolai és az iskolán kívüli zenei nevelés, a művészek képzése, a hangverseny és zenés színpadok szervezése, a rádió és a televízió zenei műsorainak sorozata, a hanglemezgyártás, a hanglemezklubok szervezése — és mindebben persze zeneszerzők is részt vesznek, de előadóművészek, zenetudósok, zenepedagógusok, zenei funkcionáriusok szintén.

Mindezek nagy különbségeknek látszanak. Mégis — szerintem csupán hangsúlyeltolódásról van szó. Mégpedig azért, mert egyrészt az osztályharc barikádokon konfrontálódó szakaszában is felmerül már a zenei élet szocialista jellegű intézményrendszerének kérdése. (1917-ben Lenin második dekrétuma a Putyilov-gyáriak kérésére, üzemi zeneiskola alapításával foglalkozott; a Tanácsköztársaság idején messzemenő tervek készültek a zenei nevelésre, munkáskoncerteket szerveztek stb.) Másrészt: a fejlett szocialista társadalom, a kommunizmus építésének szakaszában is vannak harci feladatok (új szibériai vasút, orenburgi gázvezeték stb.), amelyek igénylik a zeneszerzés közvetlen mozgósító, hősi karakterét, hasonlóan a barikádokon zajló osztályharc idejéhez. Továbbá: nincs mindenütt napirenden a fejlett szocialista társadalom, a kommunizmus építése: van Chile, Angola, nyomor,

éhezés, valóságos barikádok is léteznek még a világban, ahol szükség van a bátorító, lelkesítő dalra, zenére, és nekünk internacionalista kötelességünk szakmánk útján is segíteni ezt a harcot.

Mindezek alapján nem lehet a zeneművészek szerepét a szocialista társadalom életében leegyszerűsítetten szemlélni.

Mi a legfontosabbnak a nép legszélesebb rétegeinek zenei nevelését tartjuk.

De mit jelent ma az, hogy nép? Ezzel a kérdéssel a mi XI. kongresszusunk is foglalkozott. Nálunk ma már ezt a fogalmat — miután nincsenek antagonisztikusan szembenálló osztályok — nem lehet leszűkíteni sem a munkásosztályra, sem a parasztságra. Így a nép fogalmába a dolgozók összessége beleértendő: az értelmiség is, a gyárigazgatók is, a hivatalnokok is stb. Az ilyen értelemben vett nép legszélesebb rétegeit kell zenei nevelésben részesítenünk.

Mi ebben a szocialista jelleg?

Mindenekelőtt az, hogy megszűntek az antagonisztikusan szembenálló osztályok, ennek következtében a nép fogalma össztársadalmi jelleget kapott, így a zeneművészet hatóterülete a mi körülményeink között határtalan lehetőséghez jutott.

Továbbá az, hogy nálunk a nevelés célja nem valamiféle leereszkedés egy alacsonyabb színvonalra, amit a mi magasabb régióinkba akarnánk felemelni, hanem a meglevő, de különböző okok miatt szunnyadó belső esztétikai igények tudatosítása és kielégítése, az önkifejezés képességének a kifejlesztése, amely által a művész önkifejezése is általánosan értetté és rokonná válik.

A szocializmus és kommunizmus építését csak sokoldalúan művelt, kulturált, az esztétikum iránt is érzékeny emberek végezhetik el, mert a magasfokú közösségi életmód enélkül elképzelhetetlen.

Azzal a lenini tanítással összhangban, hogy az emberiség történetének minden kulturális értékét a magunkénak valljuk és közkinccsé tegyük, zenei nevelésünkben külön hangsúlyt kapnak a zeneművészet szocialista hagyományai és előremutató új értékei.

Mi a zeneszerzés szerepe ebben a nevelő munkában?

Mi ezen a téren nagy polgári, de preszocialista hagyományokkal is rendelkezünk. Azonban ezt a kérdést sem lehet egysíkúan szemlélni. A nép műveltségi színvonala, esztétikai befogadóképessége még egyenetlen; különbségek vannak a hagyományokban is.

Írhatunk valamilyen *egyfajta* zenét mindenki számára? Azt hiszem, erre még soká kerül sor. A zsánerek és műfajok nemcsak önmagukat, hanem a társadalmi rétegződés eltérő igényeit is tükrözik. Sosztakovics brácsaszonátája például jelenleg nem elégíti ki a vasúti pályamunkások igényeit. Viszont a vasúti pályamunkások zenei igényeit már ma úgy kell kielégíteni, hogy fiaik vagy unokáik igényeljék Sosztakovics brácsaszonátáját. Ez azonban úgy nem megy, ha *csak* tudomásul vesszük a ma meglevő, nem magas szintű igényeket. Ezért fontos minden műfajban a színvonal és az eszmei tartás!

És itt merül fel a közérthetőség kérdése. A közérthetőség nem azonnali megérthetőséget jelent, hanem azt, hogy érdemes megküzdeni a megértésért, mert a mű mondanivalót, élményt rejt magában, amely, ha küzdelem után értjük meg, különös művészi élményben részesít.

Néhány gondolat az új eszközök, modernség és szocialista tartalom kérdéseihez. Miként vélekedjünk az eszközök ideológiai kötöttségéről? Ezt még nem tud-

tuk eldönteni: évek óta vita tárgya. A múlt héten itt Moszkvában is felmerült ez a kérdés a szocialista országok esztétáinak tanácskozásán. Feltételezzük, hogy bizonyos esetekben van ilyen kötöttség. Viszont jelentésváltozás is lehetséges. Nem mindegy ugyanis, hogy ki, kinek az érdekében csinálja ugyanazt. Például a dodekafónia születésekor, alkotója, Schoenberg személyén keresztül a burzsoáziához kötődött. Tanítványának, Eislernek zenéjében azonban már a proletariátus ideológiájának kifejező eszköze.

A tájékozódási lehetőség szükséges a zeneszerző, de a közönség számára is. Erre vonatkozóan Magyarországon jó tapasztalataink vannak. Pártunk politikájában az alkotói szabadságról kialakított vélemény mindenkor lehetővé tette különböző stílusirányzatok követését. Ezt az álláspontot a XI. kongresszus is megerősítette. Az alkotó iránti tapintat és ugyanakkor a szocialista tartalom elérésére való törekvés, együttes inspiratív megvalósításának kérdéséhez hadd idézzem Brezsnyev elvtársnak a XXV. kongresszuson elhangzott szavait: »*az irodalom és a művészet kérdéseinek pártos kezelésmódja egyesíti magában az alkotó értelmiség iránti tapintatos magatartást, az alkotói útkereséshez nyújtott támogatást és az elvszerűséget. Bármely alkotás társadalmi jelentőségének értékelésénél a fő szempont továbbra is az illető alkotás e s z m e i irányzata marad. Így lenini módon jár el a Központi Bizottság, és így járnak el a pártszervek, nagy munkát végezve az ideológiai tevékenységnek e területén. És ha időnként mégis előfordul, hogy egyes pártmunkások leegyszerűsítik ezt a tevékenységet, adminisztratív módszerekkel próbálják megoldani a művészi alkotás problémáit, a formák sokrétűségét és a stílusok egyéniességét érintő kérdéseket, a párt nem húny szemet az ilyen esetek felett, korrigálja a helyzetet.*«

A stílusirányzatok sokféleségét Moszkvában jól ismerik, a konzervatóriumban a különböző zeneszerzői stílusokat tanítják is; ismerem magának Hrennyikov elvtársnak ilyen irányú kiváló tevékenységét. Csak a széles spektrum ismeretében, a marxista kritika segítségével tud a nép és az idő dönteni a művekről.

Az új megoldások fogadtatása terén Magyarországon érdekes tapasztalatokra tettünk szert: ezek ugyanis a közönség széles rétegei számára vonzóaknak bizonyultak. Például Durkó több kórusművet komponált a Munkásőrség férfikara számára, közöttük nehezen énekelhető darabok is voltak, amelyekben a zeneszerző semmiféle engedményt nem tett. Mégis, öreg munkások lelkesen megtanulták, szeretik, éneklik e műveket. De mondhatnám példának a veszprémi kamarazenekari fesztiválon elhangzott új magyar műveket, amelyeket amatőr kamarazenekarok lelkesen, örömmel játszottak.

Nagyon fontos jelenség a mai magyar zenében a népiség új megfogalmazása. Ennek szükségszerűsége azért merült fel, mert a hagyományos népiség lehetőségeit olyan óriások, mint Bartók és Kodály, meglehetősen kimerítették. A magyar zeneszerzők most új megközelítési módokkal kísérleteznek. Példa erre *Durkó Halotti beszéd*-e, amely a legrégebbi írásban fennmaradt magyar nyelvemlék megzenésítése. Ezt a szöveget, a magyarság történelmi múltjának egyik ékességeként nálunk mindenki ismeri, az iskolában tananyag. Durkó, mint több más művében is, egy eltűnt és számunkra ismeretlen történelmi magyar zenei nyelvet próbált rekonstruálni, ahogyan azt ő képzeli el, de teljesen korszerű eszközökkel. Egy másik példa: *Bozay Citeraimprovizációi*. A citera, sok környező néphez hasonlóan, Magyarországon is régi népi hangszer, de a legprimitívebbek közül való. Az adott üres húrok pengetésével nem sokra lehet menni. Nos, Bozay ezt a primitív népi hang-

szert vette elő, új játékmódokat talált ki rá, maga is megtanulta a hangszer kezelését és a legkorszerűbb zenei nyelvet alkalmazta erre a hangszerre.

Hasonló jelenségekkel találkoztunk az elküldött szovjet művekben is. *Scsedrin III. Zongoraversenye* példája lehetne a hagyományokon alapuló újításnak. De ugyanúgy jellegzetesnek éreztem *Espaj II. Zongoraversenye* lassú tételének mari dallamszövését, *Sosztakovics Brácsaszonátája* II. tétele középrészének sajátos oroszosságát, *Kancseli IV. Szimfóniája* indításának grúzos kolompzenéjét, *Sahidi Zenekari muzsikájának* jellegzetesen tadzsik ütőhangszer-kezelését, *Petrov I. Péter* című vokális szimfóniájának Muszorgszkijt idéző orosz énekkezelési faktúráját, *Pahmutova* Gagarin emlékére írott művének jellegzetes szovjet tömegdal-intonációját. Ugyanúgy jellemzőnek találtam ebből a szempontból *Tormis* ragyogó férfikarainak jellegzetesen észt lejtését, *Hrennyikov III. Szimfóniájának* már jellegzetesen szovjet-orosz atmoszféráját. Általánosságban meg kell jegyeznem, hogy függetlenül attól, ki mennyire, milyen mértékben alkalmazott új kifejezési eszközöket — nagy hatást gyakorolt ránk a szovjet kollégák elismerésreméltó mesterségbeli tudása.

Még egyszer visszatérve Brezsnyev elvtárs előbb idézett szavaira, amelyeket ő pártmunkásoknak címezve mondott — úgy vélem, ezek az intelmek még sokkal fokozottabban vonatkoznak miránk, akik szövetségi vezetőkként szakmánkon belül foglalkozunk területünkkel. Rendkívüli módon óvakodnunk kell attól, hogy mint szövetségi vezetőket befolyásoljon bennünket saját zenei ízlésünk, saját alkotói elképzelésünk akkor, amikor kollégáink műveiről van szó. Munkánkat nagyon nagy türelemnek, kivárásnak és bölcsességnek kell irányítania. Ebben a mi felelősségünk nagyon nagy. De nemcsak a miénk. A mi körülményeink között minden alkotóra nagyon nagy felelősség hárul, mert immár nem magunknak, az íróasztalfióknak írunk, hanem mind szélesebb rétegeknek, olyan társadalomban, olyan társadalomért, amely az emberiség jövőjének legnagyobb reménye, de amely társadalom a mi országainkban — ha különböző fokon is — létezik már, valóság."

Tyihon Hrennyikov megköszöni Sárai Tibor vitaindító beszédét. Nagyon sok érdekes eszme, gondolat volt benne — mondta —, melyek alapul szolgálhatnak a további megbeszélésekhez.

A szovjet delegáció tagjai közül ekkor *Belza* professzor kért szót, és a következőket mondotta:

„Sárai elvtárs szavait hallgatva úgy tűnt, tovább folytatjuk azokat a gondolatokat, amelyek nemrégiben a Szovjet Tudományos Akadémián merültek fel. Bizonyára ismeretes a magyar kollégák többsége előtt, hogy a Szovjet és a Magyar Tudományos Akadémia kollektív munkát készít *»Az európai romantika története«* címmel, melynek orosz nyelvű változata már elkészült, a magyar pedig most van nyomdában. Ezzel kapcsolatban jöttünk össze magyar kollégáimmal. A *Sőtér* akadémikus vezette tárgyalások folyamán két fontos probléma is szóba került, amely itt is napirenden van: az egyik, hogy már a romantika korszakában észlelhetők voltak a szocialista eszmeiség csírái. Elsősorban a romantikus protestálás, melyhez példaként utalhatok Petőfi ilyen jellegű szerepére.

A szocialista ízű ellenzékiség gyakran a groteszk formáját veszi fel a romantikában, pl. E. T. A. Hoffmann munkásságában, Hoffmann fantasztikuma összefügg az akkori Németország feldarabolt állapotával. A lenini koncepció alapján világos,

hogy minden művészeti alkotást abban a társadalmi összefüggésben kell vizsgálni, melyben keletkezett.

E marxista elveket Engels a Kommunista Kiáltvány olasz kiadásának előszavában fogalmazta meg: a feudalizmus elleni harc nemcsak fegyveres, hanem vallásos és misztikus formában is megjelenik. A romantika korszakának határait éppen ama barikádharcok jelezhetik, melyekről Sárai professzor beszélt. Alsó határ a francia forradalom, felső pedig a szintén általa, magyar vonatkozásban megfogalmazott Népek Tavasza. E metodikai és történelmi aspektusokat a mai problémákkal kapcsolatban is szem előtt kell tartani.

Az előzőleg említett, Budapesten megjelenő tanulmánykötet ezekre a kérdésekre válaszol. Összeveti a romantika korszakát a mával. Ebben a kiadványban — amint azt Sőtér akadémikus is hangsúlyozta — először valósítottuk meg a művészetek szintézisét. A művészet e felfogásáról nem szükséges bővebben beszélni, hiszen ennek már Liszt sok példáját adta a zene és a szobrászat, festészet, irodalom összefüggésében. Liszt egész alkotói munkássága nagy szerepet játszott a művészetek szintézisének megvalósításában. Sárai professzor említette a nagy építkezéseket. A XXV. kongresszuson sokszor elhangzottak Brezsnyev elvtárs, Hrennyikov elvtárs, Markov elvtárs (a Szovjet Írók Szövetségének I. titkára) felszólalásaiban ezek a problémák. Minthogy az új társadalom feladata az új ember megalkotása: ezekben az óriási építkezésekben is a legfontosabb a mindezt létrehozó ember, és az ő újjászületése.

A múlt korszakokban még nem volt világos, hová vezet ez a nagy átalakulás. Marx—Engels—Lenin fogalmazta meg először. A lenini tézisekben már világosan megnyilvánult a zene olyan felfogása, hogy az az ember nevelésének fontos eszköze.

Sárai elvtárs mondotta: a társadalom nevel minket és mi a társadalmat. Szeretném hozzátenni, hogy beszélgettem írókkal, művészekkel, akik jelen voltak a nagy új szibériai vasút (BAM) építkezésein. Mindannyian hangsúlyozták: az embereket a nehézségek elviselésére egy óriási erő, az eszmei meggyőződés teszi képessé. Erkölcsi szempontok buzdítják az embereket. Az esztétikai és erkölcsi szempontok egysége határozza meg a szocialista művészet fejlődésének útját.

Mindig azon gondolkozunk, kinek íródott ez vagy az az alkotás, mint ahogyan Sári elvtárs említette Sosztakovics Brácsaszonátáját, amely nem elégíti ki a vasutasokat. Erre a kérdésre nem a mesterek, hanem maga a nép fog válaszolni.

Diákkoromban gyakori volt a Konzervatórium hallgatóinak munkásklubokban való fellépése. Én egy alkalommal Zoja Gajdallal a kijevi Arzenal gyár klubjában szerepeltem. Gajdalt kísértem zongorán, egy másik zongorista pedig könnyű darabokat játszott. Alig hangzott el két-három románc, szalon- és egyéb darab, egy munkás felállt, és azt mondta: Csajkovszkijt, Beethovent akarjuk hallani, nem azért csináltunk forradalmat, hogy még mindig csak ezeket a darabokat hallgassuk. Sok helyütt beszéltem emberekkel, fronton, gyárakban stb. Népünk felnőtt, fel kell tételezni, hogy megértik az új zenét is — főleg ha van humanista tartalma. Ezt hangsúlyozta Sőtér akadémikus is.

Stazsinszkij lengyel akadémikus, halála előtt három nappal írott Archaizmus vagy avantgarde című cikkében így nyilatkozik: »*Avantgardista az, aki a harcban elöl jár. Jaj annak az avantgardistának, aki elszakad a hadseregtől, óhatatlanul elpusztul.*« Az utóbbi időben rengeteg avantgarde mű keletkezett. Közöttük van sok tehetséges szerző műve, de van olyan, aki az új eszközökkel csak tehetségtelenségét palástolja.

Nemrégen itt járt egy francia zeneszerzőkből és tudósokból álló csoport. Nagyon tetszettek szimfonikus és kamarazenei műveik, melyekben a francia hagyomány és tehetség nyilvánult meg. *Marcel Landowski*-tól, a francia kulturális minisztérium zenei osztályának akkori vezetőjétől — aki maga is zeneszerző — kérdeztem, hogy az elhangzott műveket nekünk válogatták-e ki. Landowski így válaszolt: *»Valódi francia zenét mutattunk. Az avantgarde szerzők számára meghagytunk egy alkotóműhelyt, ahol szabadon dolgozhatnak. De nem az ő munkásságuk jelenti a mai francia zenét.«*

Előfordul néha, hogy zenészek — tanárok is — feltalálnak olyan nyugati újdonságokat, melyek ott már ki is mentek a divatból. Például milyen nagy hűhó volt a preparált zongora körül. Ma már nem népszerű. Veszedelmesnek tartom a normatív esztétika módszereit. Itt is Sárai elvtársra hivatkozom: nem lehet kijelenteni egyszerűen, hogy ez jó, ez rossz.

Sokat beszéltünk már a XXV. kongresszusról. De pártunk olyan határozatot hozott a művészetkritikáról, mint talán semmi másról. Néhány szót én is szeretnék hozzátenni e kérdéshez. *Mjaszkovszkij* és *Neuhaus* csodálkoznának, ha kritikusoknak neveznék őket, pedig kritikai írásaik rendkívül fontosak a szovjet esztétika számára. Nemcsak a tekintélyről van szó, hanem hogy konstruktív legyen a kritika, azzal foglalkozzék, amivel érdemes. Közhely: ha valaki zenész akar lenni, énekelnie kell vagy különböző hangszereken játszania; ha pedig ezeket nem tudja, kritikus lesz, és másokat tanít rá, hogyan kell csinálni. Ez ma már nem megy. A szovjet kritikus szerepe rendkívül fontos, képzettségével, tehetségével éppúgy részt kell vennie az építő munkában, mint másnak.

Az új eszközök alkalmazásához néhány szót: nem az a fontos, használja-e a zeneszerző a szeriális technikát vagy sem. Az emocionális és eszmei tartalom a döntő. Hiszem, hogy a humanista szocialista eszmeiség birtokában a művész megtalálja a megfelelő kifejező eszközöket. A szocialista realizmus fogalma egybeesik a szocialista humanizmus fogalmával. És ez az, ami minket egyesít. — Köszönöm a figyelmet."

Az elnöklést *Kara Karajev* veszi át és *Görgei György*nek ad szót: „Sárai elvtárs referátumában utalt az MSZMP és az SZKP nemrégiben lezajlott kongresszusára, melyeken sok szó esett a művészetekről. Nem véletlen, hogy pártjaink vezetői ilyen nagy hangsúlyt adtak a művészetek fontosságának. Kádár elvtárs beszámolójában elmondta, hogy a Magyar Népköztársaság gazdasági, társadalmi, politikai téren egyaránt igen nagy eredményeket ért el. Most jutottunk el oda, hogy az emberek tudatának formálása kerüljön előtérbe. További fejlődésünkhöz ugyanis szükséges az emberi tudat fejlesztése. Ilyen összefüggésben a művészeteknek döntő szerepük van. Ebből kiindulva — még a kongresszus előtt — pártunk határozatot hozott a közművelődésről. A közművelődési határozat is tartalmazza azokat a gondolatokat, hogy nem elég jobban élni, a szabad időben könyvet kell olvasni, zenét hallgatni. Magyarországon társadalmi tömegmozgalom alakul ezzel a jelszóval: művelődni. A Magyar Zeneművészek Szövetségére ebben a munkában nagy feladatok hárulnak. Sárai elvtárs részletesen szólt róluk. Én az ifjúság zenei nevelésének problémájával kapcsolatban szeretnék néhány szót szólni. Döntő fontosságú, hogy az ifjúság széles rétege élvezze az új, jó zenét. A szövetség politikai célja, hogy mindenféle engedmény nélkül igényes, magas színvonalú zenét juttasson el az ifjúsághoz. Például a Zeneakadémia nagytermében 15—18 éves gyerme-

kek részére *Balassa Requiem*jét adták elő, amely mai eszközöket alkalmaz, engedmények nélkül. Ez a mű, amely nemzetközi szinten is megállta a helyét (a párizsi Tribune I. díját nyerte), nagyon tetszett a fiataloknak is.

Stílusviták tehát nemigen okoznak gondot nálunk. Az ifjúság átveheti majd a stafétabotot. Az a fontos, hogy jó zenét írjanak zeneszerzőink, és olyant, amilyen segíti majd társadalmunk fejlődését. Igen fontosnak tartom, hogy e nagy tekintélyű társaság fordítsa figyelmét fokozottabban a jövő társadalma felé."

I. Nyesztyjev zenetudós a következő felszólaló: Sárai elvtárs referátumából azt a következtetést vontam le, hogy nagyon sok közös gondolatunk és feladatunk van. A népiség új fogalma, a kifejező eszközök alkalmazása, az ifjúság kérdése minket is foglalkoztat. Régi barátság fűz össze bennünket, amely Lisztnél kezdődött. Én azonban most nem arról, hanem az 1930 utáni időről szeretnék szólni. A 30-as években a magyar emigránsok velünk együtt építették a társadalmat. *Szabó Ferenc, Hidas Antal,* a körünkben jelenlevő *Weisz Pál.* Számunkra azonban nem a visszaemlékezés most a fontos, hanem az aktuális kérdések. A szocialista építés értékes feltételeket teremtett részünkre. Vajon kihasználjuk-e ezeket a lehetőségeket építés, nevelés céljára? Sok nehéz közös problémánk egyike a zenei kifejező eszközök alkalmazásának kérdése. Fontos lenne, hogy a megoldások újszerűek legyenek és ugyanakkor megvalósítsák a fő feladatot: a mi eszméink kifejezését.

Nem arról van szó, alkalmazzunk-e új eszközöket vagy sem, hanem, hogy ezek felhasználásának hol van a határa abból a szempontból, hogy a művek a nagyközönséghez eljussanak. Hogyan kerülhetjük el a túl nagy távolság kialakulásának veszélyét, a túlkomplikált eszközök és a közönség befogadóképessége között? A zeneszerzők különféleképpen próbálják megoldani e kérdést. Vannak túlzások mindkét oldalon. A normatív nézőpont: ez jó, ez nem — egyikünket sem elégítene ki. Jellemző, hogy sok zenemű, mely megfelel a kipróbált jó eszközöknek, éppoly kevéssé elégíti ki a közönséget, mint a túlzottan új. De más veszedelem is van. *Lenin*nek Clara Zetkinhez írott leveléből idézek: »*A nyugati divat iránti túlságos engedékenység nem jó.*« Lenin hangsúlyozza, aki túlságosan iparkodik a nyugati divattal lépést tartani, annál fennáll az a veszély, hogy a divat epigonjává válik. A mi zenetudósainknak, zenekritikusainknak kell kidolgozniok útmutatást az új eszközök felhasználásának határára vonatkozóan. Szerintem a magyar kollégák helyes úton járnak.

Néhány gondolat az általam ismert magyar művekről. *Balassa Kassák-Requiem*jét igen értékes alkotásnak tartom. A nemzeti jelleg érzelmi, eszmei gazdagsága találkozik benne a legkülönbözőbb szélsőséges zenei eszközök rendkívül jó felhasználásával. A két elem teljes egyensúlyban van egymással. Hasonlóként említeném *Scsedrin Poetoria Voznyeszenszkij* szövegére című művét. Örvendetes, hogy a magyar és a szovjet zeneszerzők hasonló utakon járnak: az eszmei világosság egyesül műveikben a legújabb, legkülönbözőbb zenei eszközök felhasználásával. — *Petrovics, Szokolay* művei a magyar opera sikerei. *Szabó Ferenc* operájának bemutatóján jelen voltam. *Borgulya András* — Szabó Ferenc növendéke — befejezte a félbemaradt művet, így került bemutatásra; ez a tény nagyon meghatott. Bár a mű nem ultramodern, nagyon becsületes, átérzett; a történet közel áll a magyar közönséghez. — Nagyon tetszettek *Durkó, Láng, Lendvay* művei, amelyeket a mostani alkalomra küldött hangszalagokról hallottam. Jó lenne, ha nemcsak kampányszerűen, hanem rendszeresen hallhatnánk magyar kollégáink műveit.

Bizonyára Magyarországon is vannak negatív kísérletek. Fontos, hogy meggyőzzük ezeket a szerzőket, túlkapásaik nem felelnek meg a mi társadalmunk igényeinek.

Szembe kell nézni Önöknél is, nálunk is azzal a ténnyel, hogy az ifjúság érdemtelen zene iránt lelkesedik. Ez a probléma összefügg találkozónk alaptémájával. Nincs messze az az idő, amikor az átlagember magas színvonalon fog élni és gondolkozni. A szocialista társadalom javai között a zenének meg kell kapnia a megfelelő helyet — és ez igazi zene legyen. A közönség a hangversenyeken ne harmadrendű zenét hallgasson, *Hanns Eislert* idézem: a giccs elleni harc eredményes folytatása érdekében meg kell szüntetni a zenei analfabetizmust. Még nagy munka vár ránk a szórakoztató és komoly zene ellentétes pólusú végleteinek megszüntetéséig. Don Quijote-törekvés lenne a fiatalságnak megtiltani, hogy azt szeresse, amit szeret. A hanglemezbolt előtt álló tömeg nem *Sosztakovics* vagy *Beethoven* műveket, hanem pop-zenét vásárol. A mai tánczenében is vannak értékes elemek. A legjobbakban van aktualitás, ritmika, ami kell a fiatalságnak. De hogyan őrizzük meg az értékes elemeket és szüntessük meg a giccset? Meg kell teremteni azt a zenei formát, amely mindebből az értékes elemeket tartalmazza, a rosszat nem.

Nagyon jó lenne hallani új, jó eszközökkel megalkotott musicaleket. Ilyen irányban működött *Brecht, Eisler, Kurt Weill* stb. Ezt kellene újraéleszteni. Magyarországon is vannak hasonló kísérletek, továbbá nagyon jó eredményekről adnak számot az NDK-ban rendszeresen megrendezett politikai dalfesztiválok. Nyugaton is vannak, akik ezt az utat választják. Bár a nyugati pop-zenében az új ritmika általában kétes értékű dallamokkal van összekötve, hippi magatartás, újkereszténység formájában jelentkezik. A szocialista törekvéseknek arra kell irányulniok, hogy ne csak materiális javakban nyújtsa a legtöbbet, hanem a művészetben is a legszebbet, legjobbat adja a legszélesebb rétegeknek."

A délutáni ülésen *Sárai Tibor* elnököl. Az első felszólaló *Petrovics Emil:* „Sajnálom, hogy Nyesztyjev elvtárs nincs jelen. Vele szeretnék vitába szállni. Gondolatai mindannyiunk problémái.

1. A mai zene és a közönség viszonya kérdésköréhez: az eszközök megújításának határai, a kritika szerepe. *Nem* a kritikusok dolga az új eszközök alkalmazásának a határát megszabni, ezt a zeneszerzők találják ki. A kritika befolyásolhatja a felhasználás mértékét, véleményezheti, de nem szabhat határokat.

2. Nyesztyjev elvtárs túlfinomult eszközökről beszélt, amelyeket a közönség nem tud befogadni. — Ez nagyon általános megfogalmazás. Attól is függ, milyen a közönség. *Chopin* finom, *Beethoven* néha goromba, mégis mindkettő befogadható.

3. A Lenin-idézettel kapcsolatban tett megállapításhoz, mely szerint a nyugattal lépést tartani egyenlő az epigonizmussal: — Bármit utánozni személyes hang, meggyőződés nélkül: epigonizmus, még ha divatjamúlt, akkor is.

4. Még egyszer az új eszközök felhasználásának mértékéhez: Az itt jelenlevő magyar és szovjet kollégákkal jó 15 éve ismerjük egymást, találkozunk, nem most vagyunk együtt először. Az én darabjaimat is érték itt kritikák, tanultam belőlük. — Az eszközök felhasználásának mértékszabása sokértelmű dolog. Nyesztyjev elvtárs azt mondta, tetszik neki *Balassa Requiem*je. Valljuk be őszintén, 15 évvel ezelőtt ezeket az eszközöket nem éreztük alkalmasnak. Sárai elvtárs pontosan határozta meg, ki kit, mire tanít. Ő dialektikusan fogalmazta meg. Szeretném, ha a zenetudomány is ezt tenné: tanuljon a zenetudomány a zeneszerzőtől és viszont.

5. A fiatal zeneszerzőket meg kell győzni arról, hogy kísérleteik nem felelnek

meg a követelményeknek — mondta Nyesztyjev elvtárs. Én azt gondolom, várjuk meg, hogy a fiatalok győzzenek meg minket arról, jók-e az eszközeik és alkalmasak-e a stafétabot átvételére.

6. A könnyűzene helyzetéről: az ifjúság azért lelkesedik, ami arra nem érdemes — mondta Nyesztyjev elvtárs. Ez szociológiai, nem esztétikai kérdés. És politikai. A funkciókat nem lehet összekeverni: Beethovent nem lehet a tánczene helyére tenni vagy fordítva. — Hogy a munkásifjú hallgasson-e pop- vagy tánczenét? Mindent a maga helyén. Az esztétika nevében nem lehet kitiltani a tánczenét, amely amúgy sem homogén jelenség.

7. Nyesztyjev elvtárs vágyálmunkat mondta el a könnyű- és komolyzene végleteinek megszüntetésével. A mi életünkben ez már nem fog megvalósulni.

8. A »pop-zenéből kiirtani a rosszat« gondolathoz: Ki vállalná a felelősséget azért, hogy komolyzenéből kiirtja a rosszat?

9. A komolyzenében felhasználni a pop-zenét *Eisler* és mások nyomán. — Ez a zeneművészet mai állapotában nem lehetséges — és nem is tartom szükségesnek.

Elnézést kérek, hogy csak Nyesztyjev elvtárs gondolataira reflektáltam, de — szerencsére — vitára késztetett mindaz, amit mondott. Szívesen venném, ha az elkövetkező időben is vitákkal jutnánk előre, szépre, jóra."

I. Martinov zenetudós hozzászólása következik: „Sárai elvtárs szavaihoz szeretnék kapcsolódni abban a témában, hogy a szocialista társadalomban megváltozott a zene és közönség viszonya. A lényeg az, hogy a zeneszerző már nem izolált, hanem a néppel közlekedik, a társadalom munkása, a művészet és az élet összefüggéseinek kutatója. Ennek a Szovjetunióban nagy figyelmet szentelnek. Itt nyilvánul meg a dialektikus kölcsönhatás, amelyről Sárai elvtárs beszélt.

Néhány szó a moszkvai Szövetség működésével kapcsolatban: a moszkvai zeneszerzők védnökséget vállalnak az Óragyár Kolhoz felett. Évente ellátogatnak a tyumeni területre, ahol fesztiválok megrendezésére, koncertekre kerül sor, amelyeken nagy együttesek is szerepelnek. Különféle zene hangzik el, olyan közönség előtt, amely azelőtt egyáltalában nem hallgatott zenét. Ezek a koncertek a zeneművek próbái. A felelősségnek új kritériumai keletkeznek, új kapcsolat a közönséggel. Ezek a tények azt jelentik, hogy a zeneszerző és a közönség kapcsolata új szakaszba lépett. Ez valamennyi szocialista országra jellemző, természetesen helyi jelleggel.

Most pedig a művekről néhány szó. A küldött anyag igen kevés, másfél óra csupán. De fel kell tételezni, hogy a magyarok nem véletlenül küldték éppen ezeket a műveket. Változatos stílus, nagy szaktudással megalkotott darabok, érdemesek a vitára és sok kérdés feltevésére adnak alkalmat. *Petrovics Petőfi kantátája* a maga szigorú hangvételével arra is nagy benyomást gyakorol, aki nem érti a szöveget. Kifejezésteljes, dinamikus. Az énekkar kezelése nagyon jó. Úgy vélem, ez a mű összefügg a magyar zenei intonációkkal, ha új módon is. Petőfi forradalmiságának megtestesítése. — *Durkó Zsolt: Halotti beszéd.* Sárai barátom magyarázata után még jobban meg tudom ítélni. Azok számára, akik ismerik a szöveget, természetesen még erőteljesebben hat. De enélkül is hiánytalan hatást kelt. Durkót nagy mesterként ismerjük, aki új eszközökkel kísérletezik. Igen nagy jelentőségű ez a műve, melyben nagyon szép egyensúlyban van az eszmei mondanivaló a kivitellel. Pontosabb meghatározással nagyon nehéz róla beszélni, mert a szöveggel szorosan összefügg. De így is lehet értékelni. Összefoglalva: mindkét műnek nagy jelentő-

sége van az egész magyar zeneszerzésben, az új zene fejlődésével kapcsolatosan, mert mindkét szerző nagy művészi feladatokat old meg. De többi kollégájukkal együtt működésük terébe foglalhatnánk a *mai* élet kérdéseit, az új Magyarországon. Bizonyára vannak ilyen művek, és minél több van belőlük, annál jobban szolgálják a szocializmus építését. Ez összefügg a Sárai elvtárs által kifejtett dialektikus szemlélettel. A magyar kollégáknak óriási tartalékai vannak, amelyeket ebbe az irányba lehetne továbbfejleszteni. Például *Szőllősy András, Sugár Rezső* műveire gondolok. Egészen új eszközöket alkalmaznak, szonorisztikusakat is, mindketten nagy hozzáértéssel. Érdekes effektusokat hallunk. Most is a fülembe cseng Szőllősy művének egy részlete, melyben a fúvósok mély akkordjaiból flageolett-effektus fejlődik. Érdekesek a hangszín-kontrasztok is. — Sárai elvtárs azt mondta, Bartók és Kodály minden lehetőséget kimerített a népiség hagyományos műzenei felhasználása terén. Szerintem Bartók egész életében szélesítette az eszközöket. — *Bozay citeradarab*ja új utakon halad, hasonló irányban. De a magyar zene előtt kimeríthetetlen távlatok állnak, és nemcsak ezekre a kísérletekre szorítkozhat.

Nem akarom lebecsülni nagy szaktudásukat, de ezek a darabok vitára adnak alkalmat a magyar zene fejlődése ügyében. Nagy alkotó erők a magyar zenében, sok elismerésben részesültek már mostanáig is, külföldön is. Különös elevenséggel emlékezem *Petrovics* és *Szokolay* operájára. Ezek szintén nagy mértékben hozzájárultak a magyar zene világhíréhez. Kedves barátaimnak szívből kívánok újabb sikereket. Kívánom, hogy mi, szovjet muzsikusok, még jobban megismerhessük alkotásaikat, és baráti, művészi kapcsolataink a jövőben még szorosabbra fűződjenek."

Kadosa Pál a következő hozzászóló: „Kedves Barátaim — mondja —, nehezen szántam rá magam a beszédre, nem vagyok a szó embere. Azonkívül szentségtörés nekem beszélni ilyen előadások után. Improvizálni fogok. Ifjú koromban zeneszerző- és zongoraművészként ezt elég jól csináltam, igaz, akkor nem mint zenepolitikus. Amikor pedig mégis ekként kellett szerepelnem, sok hibát követtem el. Szerencsére mindig megbocsátották. Kérem, Önök is tegyék ezt. — Martinov elvtárs zárószavai adtak bátorságot arra, hogy szóljak. Az új magyar zenében — mondta Martinov elvtárs — sok különböző stílusirányzat van jelen. Ez a legnagyobb elismerés, amelyet a magunk számára elvárhatunk. Mert nagyon beszűkül az a zenei élet, ahol csak egyfajta divatnak hódoló irányzatok vannak. Megnyugtató, hogy a szovjet kompozíciókban is sokfajta irányzat nyilvánul meg. Ha mindkét országban ez a tendencia érvényesül, valószínűleg közel jár az igazsághoz.

A szovjet művekről szólnék most, a lehallgatás sorrendjében. *Scsedrin* művében az érdekes effektusok, gazdag, szellemes zenei anyag, virtuóz zongorastílus, improvizatív elemek hatottak rám. Az aleatorikus zenéhez közeledik, de nagyon organikus ez az aleatoria. Kitűnő a mű előadása.

Espaj műve virtuóz, de könnyebb súlycsoport. Olyan, mintha magyar vonatkozása lenne, magyar kapcsolat (mari-finnugor rokonság, megnyilatkozása). Anélkül, hogy bántó lenne a reminiszcencia, az I. tétel főtémája *Bartók III. Zongoraversenyé*nek III. tételére emlékeztet. *Hrennyikov III. Szimfóniá*ja nagy mesterségbeli tudással megkomponált, jól hangszerelt, jókedvű mű, az egyes tételek is kitűnőek. A II. tétel lassú epizódja furcsa, megáll a folyamat. De utólag rájöttem: ez nagyon jól készíti elő a strettát.

Pahmutova műve tömegdal a legjobb értelemben. Én is foglalkoztam tömeg-

dallal; arra vagyok a legbüszkébb, hogy 20—25 év elmúltával is énekelték május 1-én Prágában, munkásgyűlésen Párizsban stb. Nem volt kár megírni. Pahmutova darabja nagyon jó, de talán műfajánál fogva nem ebbe az anyagba illik. *Kancseli* és *Sahidi* folklór-ihletésű művei nagyon érdekesek, de inkább az exotikumuk, mint a faktúrájuk fogott meg. *Anatolij Csajkovszkij Zongoraversenye* életteljes mű. Kicsit zavart, ideges, neuraszténiás, zakatoló jellegű. A II. tétel igen intenzív, a III-ban stílustörést éreztem. Szovjet elvtársaim talán nem értenek egyet velem, rám ilyen hatással volt. *Tormis* kiválóan kezelt kórusai sok új hatással jelentkeznek. Régebbi műveit is ismerem, nagyszerűek. Itt most kísérletezik, az új eszközök sokféleségét mutatja be. *Petrov* művészetéről színpad nélkül nem kaptam határozott képet és mivel nem szeretek elhamarkodottan ítélni, róla nem szólok. Köszönöm figyelmüket."

Rimma Koszacseva emelkedik szólásra: „Nagy érdeklődéssel hallgattam a most küldött magyar műveket. Azelőtt egyszerre sosem hallottam ennyit. Leginkább a zeneszerzők szaktudása, a művek sokfélesége tűnt fel. És az, hogy az egészben bizonyos semlegesség nyilvánult meg. Hogy e semlegesség természetét kiderítsem, a bolgár és a román zenéhez fordultam. — A bolgár zenekultúra sajátossága a konkrétség és képszerűség. Sok a programzene náluk. Sok különböző témát dolgoznak fel: antifasizmus, szeptemberi forradalom, mai építés stb. Sokféle műfajban alkotnak. — A románokra különösen jellemző a folklór iránti nagy figyelem. Népi dallamok jelennek meg még a szimfonikus művekben is. — A magyar művekben is kerestem valamiféle támpontot. Továbbra is úgy éreztem, képszerűség helyett semlegesség uralkodik bennük. Ez a zene más nemzethez is tartozhatna. Szándékosan elfátyolozzák a magyar nemzeti jelleget. Nemzetköziségre való törekvés, aleatorikus és szonorikus módok alkalmazása a jellemző. — Ezek csak első benyomásaim, nem akarom valamennyit így jellemezni, hiszen ez nem áll például *Bartók, Kodály, Kadosa, Sárai* igen sajátos és eredeti műveire. *Ránki* kompozíciója, *Sárai Diagnózis-a, Lendvay Lenin-oratóriuma* arról tanúskodik, hogy a magyarok érzékenyen reagálnak a nemzetközi eseményekre. — A most hallott művekben bizonyára szintén aktuális dolgokat akarnak megfogalmazni, de ezt nehéz megfejteni. Ennek következtében maguk a művek is nehezen érthetők. Közülük — éppúgy, mint *Martinov* elvtársnak — *Petrovics* és *Durkó* műve tetszett legjobban. Ezekben romantikus szellem uralkodik. *Kurtág* művei is tetszettek. Azt kívánom a magyar zeneszerzőknek, hogy nagyobb mértékben használják fel népük zenéjét."

V. Zaderackij, a kijevi konzervatórium helyettes rektora: „Mindaz a sok téma, amely itt az eddigiek során felmerült, hozzátartozik a zeneművészethez. Mindennek a középpontja azonban maga a zenemű. A lehallgatott művek kapcsán konkrét stílusokról, érzelmekről hallottam. Ezt a fonalat szeretném folytatni. A művek belső tartalmából indulok ki, ezt átéreztem és általános következtetést vontam le belőlük, a stílust illetően. *Petrovics Petőfi-kantátájáról, Durkó Halotti beszédéről* szeretnék szólni. Igen érdekes volt *Szőllősy Sonorità*-ja, *Sugár Epilógus*-a, *Kurtág* műve, *Bozay Citeradarab*ja is. Miért szólok mégis a fentebbi kettőről? Elvi szempontból. Nagyon érdekes a Sonorità a program őszinteségével. Ritmikus effektus, dramaturgiai fejlődés jellemzi, ellentétben a többi szonorikus művel. Megkapott a vektorforma — irányított forma, a kontrasztok jelenléte. — Sugár Epilógusa igen közel áll ehhez a műhöz. Hasonló az elv, de egészen más kivitelben. Cluster-akkord és

melódia van jelen benne. Más a jellege. Míg a Sonoritàban dinamikán alapuló építésmód uralkodik, az Epilógus inkább drámai kép, szubjektív lamento érzetét kelti. A passacaglia jellegű építkezés és a clusterek szinte homofon alkalmazása régi vokális technikához vezet vissza. Ellentétben a Sonoritàval, itt néha kitör a melodikus intenció. A vonósok, fúvósok megszólaltatása gyönyörű. Érdekes, hogy mindkét műben dallam nélkül jutnak kifejezésre a zenei képek. Az eszközöknek nem leszűkítése, hanem kiterjesztése valósul meg. Az Epilógus csodálatos, finommívű kompozíció, de mélyebb lehetne benne mindez, ha a dramaturgia csomópontjaiban a dallam felszínre kerülne. — Ez az én szubjektív véleményem, nincs jogom kritizálni. Szerintem kellene az egyensúly dallam és dallamtalanság között. Ezt kerestem... *Petrovics* kantátájában találtam meg. Ebben a dallam és a szonoritás elvének meggyőző szintézise valósul meg. Különösen érvényes ez a bevezető fúvósok dallamai esetében, melyek minden mástól különbözően magyarok.

Szakember vagyok, de ugyanakkor szeretem is a zenét. Zeneszerető emberként megéreztem a magyar zene lényegét, és nagyon értékesnek tartom. Hasonló a helyzet *Durkó* művével, ha nem is hatott rám olyan intenzíven, mint Petrovics műve. A *Halotti beszéd* is egyensúlyra törekszik dallam és szonoritás között. Természetesen a *Petőfi-kantátát* a szöveg jobban meghatározza, mint a Halotti beszédet. A két mű nagyon hasonlít egymáshoz. De Durkóéban a fúga beiktatása egészen újszerű. Hogy meg lehessen ítélni, mennyire magyar, jobban kellene ismerni a művet is, a nemzeti tematikát is.

A többi meghallgatott mű nemzeti alapból indul ki. De *Kurtág* csak szonorikus eszközökkel dolgozik. *Cimbalom-hegedű duói*ban ez a két elem egyensúlyban van. A *Szálkák*-ban Kurtág egész zenszerzői tehetsége megnyilvánul. A magam részéről az energiai feszültséget hiányolom. A nemzeti jelleg a Szálkák-ban csak a szonorikus és hangszer jellegben mutatkozik meg. — *Láng Constellations*-ában és *cimbalomdarab*jában új hangzások, új hangvétel nyilvánul meg. Érdekes művek. Mindezeket csupán megállapítom, nem állítom, hogy jó vagy rossz. Véleményem szubjektív, nem végleges.

Köszönöm a találkozó szervezőinek, hogy megismerkedhettem a magyar zeneszerzők alkotásaival. További alkotói sikereket kívánok!"

Ezzel az első nap vitái befejeződtek. Sárai Tibor elnök a konferenciát a másnapi viszontlátásig bezárja. Ez azonban korántsem jelentette a nap eseményeinek végét, hiszen ezen az estén került sor a magyar szerzők műveiből rendezett moszkvai kamarazene-estre a Zeneszerzők Házának koncerttermében.

A nyomtatott programon *Kadosa Fúvóskvintett*je, *Láng Monodiá*ja, *Sárai Fuvolanégyes*e, *Petrovics Vonósnégyes*ének III. és I. tétele (nem tudni, miért ilyen sorrendben), *Soproni B—A—C—H zongorainvenció*ja és *Durkó Symbols* című, kürtre és zongorára írt műve szerepelt. Sajnos Láng műve a klarinétos megbetegedése miatt, Durkó műve pedig ismeretlen okból végül is elmaradt. Soproni zongoradarabját *Matvejev,* igen tehetséges fiatal pianista játszotta, Kadosa Fúvóskvintettjét pedig *Bogdanovicsék* fúvósötöse, akik az egész magyar fúvósötös-irodalmat repertoárjukon tartják (a Szerzői Jogvédő Hivatal meg is jutalmazta őket a mai magyar zene népszerűsítése terén kifejtett tevékenységükért). Mostani szereplésük alkalmával is kiváló művészi teljesítményt nyújtottak. — A többi mű előadása nem érte el az előzőek színvonalát. — Ugyanezen nap estéjén a 200 éves jubileumát ünneplő Bolsoj Teatr-ban házigazdánk, Ty. Hrennyikov Shakespeare *„Sok hűhó sem-*

miért" című darabjára komponált balettje volt műsoron, és jóllehet ennek az eseménynek az általuk szervezett magyar koncerttel való egybeesése nem volt szerencsés, úgy éreztük, az udvariasság delegációnk nem zeneszerző (azaz amott műsoron levő) tagjait a színházba szólítja. Az orosz balett ezúttal is rászolgált méltó hírére.

Március 24-én délelőtt a moszkvai ülésszak második napját megnyitva Ty. Hrennyikov elnök elsőként *Ujfalussy Józsefnek* adja a szót: „Tisztelt elvtársak, kedves Barátaim! A tegnapi vita sok gondolatot vetett fel, melyek közül néhányat még egyszer végiggondoltam. Két témáról szeretnék itt most szólni: 1. A zeneszerző és közönség kapcsolatáról — a közvetítő intézményrendszer szerepéről; 2. A zene nemzeti jellegéről.

1. Nagyon megragadott a Belza professzor által elbeszélt történet a kijevi munkásról, aki *Beethovent* és *Csajkovszkijt* követelt könnyűzene helyett. Én is szeretnék elmondani egy, ha nem is magyar vonatkozású, de hasonló történetet. Néhány éve Berlinben, az ottani szövetség tanácskozásán vettem részt. Egy üzemi közönségszervező a következőket beszélte el beszámolójában: Egy alkalommal *Paul Dessau Lucullus* című operájára árult jegyeket. A dolgozók úgy jöttek ki a színházból, hogy nem értették a zenét. De ebbe nem nyugodtak bele. Lehetetlen, mondták, hogy német létükre ne értsék Dessaut. Megszervezték a próbákon való többszöri részvételüket. Végül megszerették az operát és létrejött a zene és közönség közötti olyan kapcsolat, amelyben a közvetítő szerepe eredményes volt. — Attól félek, az intézmények nem mindig ilyen eredményesen látják el ezt a fontos funkciót.

Schiller Messinai menyasszony című drámája előszavában így írt: A közvélemény szerint a közönség kényszeríti a művészt a »leszállásra«. Ő — Schiller — pedig úgy gondolja, a művész kényszeríti közönségét leereszkedésre. — Schillert módosítva azt tartom: a kapitalizmus szórakoztató ipara vállalta azt a szerepet, hogy mind a művészt, mind a közönséget leereszkedésre kényszerítse. Az intézményrendszer — hangversenyrendezés, telekommunikáció — működése során néha Magyarországon is — a legjobb szándék mellett is — felmerülnek olyan mozzanatok, hogy az intézmények saját népszerűvé válásuk érdekében, a közönség csupán meglevő igényeinek kielégítésére törekednek. — A zeneszerző és közönsége közvetlen találkozása folyamán nem szabad, hogy az intézmények funkcionáriusai a maguk ízlése szerint határozzák meg a műsort. Sárai elvtárs már a bevezetőben utalt erre. Gyakran szemünkre vetik — zeneszerzőknek, muzikológusoknak — hogy arisztokratikus a felfogásunk azért, mert a legjobbat szeretnénk adni a közönségnek. Az arisztokratizmus *e* vádját — vállalom. Fordítottját, mely a közönséget arról győzi meg, túl magas neki a művészet — viszont nem. — Egyetértek Petrovics kollégámmal abban, hogy a különböző műfajok különböző funkciókat látnak el. De vajon a különböző műfajok mind jelen vannak-e a publikum igényében? Ha valaki nemcsak beatzenét, operettet stb. hallgat, hanem *Beethovent, Muszorgszkijt, Bartókot, Boulez*-t, *Scsedrint* — más lesz az érdeklődése a könnyűzenében is. Ez a téma a múlt heti muzikológus-tanácskozáson is napirenden volt.

2. Tegnap a magyar művek megbeszélésekor hárman is szóvátették szovjet kollégáink közül, hogy nem érezték a nemzeti jelleget anyagunkban. Nem lep meg a bírálat, mert aránylag ritkán, nagy megszakításokkal tájékozódunk egymás zenéjéről, így elveszítjük a folyamatosság szálát, ami a nemzeti karakter továbbfejlődését kézzelfoghatóvá tehetné. Sok vita volt nálunk is az elmúlt 20—30 évben.

Volt olyan felfogás, mely szerint a magyar nemzeti jelleget folklór-ihletés, Kodály zenéje jelenti. Tanítványok sora indult el ezen az úton; ebből a nemzeti jelleg beszűkülése, epigonizmus következett. — Az 50-es években egy másik művelődéspolitikai irányzat a zenei kultúra más hagyományaira hívta fel a figyelmet: a Rákóczi-szabadságharc, 1848 emlékei a kompozíciókban — azaz a verbunkos. Ebből a törekvésből nem jelentéktelen művek születtek. Közben azonban a magyar nemzet, nép, történelmének legnagyobb átalakulásán ment keresztül. Ebből következik: a nemzeti jelleg osztálytartalma megváltozott, kiegészült, kiszélesedett, zenei jegyei (verbunkos), melyeket Európa a magyar zene elemeiként ismer, már nem fejezték ki ezt a tartalmat. Ekkor kellett a nemzeti jelleg egész értelmezését felülvizsgálni. Meglepő felfedezésekre jutottunk, például: korábban *Liszt* magyar vonatkozásait külsőséges hangsorelemek megmutatkozásában kerestük. *Szabolcsi Bence* mutatott rá arra, hogy a magyar történelmi talajhoz való kapcsolat számon tartása nélkül Liszt egész művészetét nem érthetjük meg. Ugyanez *Bartók* elemzésében is meglepő eredményeket hozott.

Tudomásul kellett venni, hogy a nemzet-kategória tartalma, a nemzet tagjainak öntudata nemzeti létükről és ennek művészi kifejezése állandóan átalakul, gazdagodik és az örökölt vonásokat újra egybe kell vetni a zene európai vagy világméretű fejlődésének eredményeivel. Állandó nemzetközi kölcsönhatást kell teremteni, mely a magyar zeneszerzőket kitekintésre kényszeríti, másrészt arra, hogy a világban tapasztaltakat beépítsék művészetükbe. Bármely nemzet zenetörténetét tekintve szembetűnik ez a két mozzanat, váltja egymást és két irányban hat. Természetes, hogy a szovjet művek, melyeket meghallgattunk, csak *Sosztakovics, Prokofjev, Szkrjabin, Muszorgszkij* — általában az orosz, sőt szovjet zene ismeretében érthetők. Prokofjev radikálisan túllépett az addigi orosz jellegen, azért, hogy magasabb szinten integrálja a nemzetit a nemzetközivel.

A nemzeti jelleg vonásai nem mindig első hallásra mutatkoznak meg mindenki számára. Én úgy hallottam — bár partitúra nélkül nehéz megállapítani — hogy a többtételes művekben a tételkaraktereknek és a ciklus dramaturgiájának olyan jellemvonásai nyilvánultak meg, melyek utalnak az orosz és szovjet zene hagyományaira. *Zaderackij* kollégám finom füllel vette észre *Szőllősy*-ben a szigorú építkezést, mely kis magokból variációs technikával építkezik, ugyanakkor a dramaturgiában a hangzáskontrasztokat használja, és az ostinato-jelleg is átüt. A kései Liszt és Bartók művekben tapasztalható szigorú építkezés ismeretében e hagyományok újabb formában való megjelenése nem hat idegennek. — *Durkó* elismeréssel említett *Halotti beszéd*je létrejöhetett volna-e olyan történelmi hagyományok nélkül, mint *Liszt Haláltánc*-a, *Faust-szimfóniá*ja, későbbi művei vagy *Bartók Cantata*-ja, vagy *Honegger* oratóriumai?

Ennyit a nemzeti jelleghez — azzal, hogy még sokat fogunk beszélni és gondolkozni ezekről a kérdésekről. Befejezésül engedjék meg, hogy olcsó szellemesség vádja nélkül átalakítsam *D'Indy* híres mondását növendékeihez: »Nem kell minden ütemben zseniálisnak lenni.« Ilyeténképpen: nem kell minden műben nemzetinek lenni. Köszönöm a figyelmet."

L. Ginzburg zenetudós: „A zene szerepe a népek nevelésében témakörben, a zenei interpretáció szerepéről szándékozom beszélni — mondja. — Nemrég zajlott le Moszkvában a szocialista országok zenetudósainak értekezlete. Ezen a találkozón beszéltem e probléma néhány részletéről. Nagyon örülök, hogy *Ujfalussy* kolléga

szavai részben egybeesnek az enyéimmel. — A szocialista országokban növekszik a figyelem az előadóművészet iránt. A konferencián a bolgár *Christoff*, a cseh *Bayer* foglalkoztak ezzel a kérdéssel. Az említett tény nem véletlen. A mi időnkben az előadóművészet felelőssége megnőtt. A zeneszerzőnek barátja és segítője. A zeneszerző rábízza a tolmácsolást. És mivel ezt alkotó módon valósítja meg az előadóművész, a nevelésben igen nagy a szerepe. Az előadóművész felelőssége, pártossága repertoárjában nyilvánul meg. Valódi művészt csak tartalmas zenemű lelkesíthet. Tartalmilag szegény és formalista mű nem keltheti fel az előadóművész érdeklődését. — Minél tartalmasabb a mű, annál több út kínálkozik előadói megformálására. *Lenin, Lunacsarszkij* szerint fel kell emelni a művészi ízlés mércéjét és az igényeket nemcsak kielégíteni kell, hanem ki is kell szélesíteni. Egyik tanítványa szerint *Richter* azt mondta: bízik hallgatóságában. Sohasem alacsonyítja le színvonalát, nem alkuszik. Bármely közönség előtt azt játszik, amit szükségesnek tart, és bízik abban, hogy megértik. És ez így is van. *Prokofjev VII. zongoraszonátája* nem minden előadásban érthető. Richterében igen.

A szovjet művészet virágzásában alkotó és előadó tevékenysége szorosan összekapcsolódik. Az előadóművész buzdítja a zeneszerzőt. A szovjet előadóművészeknek nagy érdemeik vannak az új művek propagálásában. Biztos vagyok benne, hogy a magyaroknak is. Előadóművészeink feladata itthon és külföldön terjeszteni a jó új zenét. Zeneszerzőink műveiben tükröződik világszemléletük. Ezért igen nagy jelentősége van a kapitalista országokban való terjesztésnek, és ebben előadóink missziót teljesítenek. Az előadóművészet feladata: hozzáférhetővé tenni a realista vagy humanisztikus műveket. A szocialista-realista vonások: pártszerűség, elvhűség, gazdag tartalom — ezek egyesítik a szocialista országok művészeit."

Kroó György: „Kedves Barátaim! Azt hiszem, helyes a sorrend így, hogy zeneszerző, esztéta, előadóművész után a történész kér szót. Sok fontos problémáról esett szó eddig, és néha azonos szavak nem azonos értelemmel hangzottak el. A népiség, nemzeti jelleg kérdését *Ujfalussy* akadémikus nagyon magas színvonalon fejtette ki. Néhány gondolatot szeretnék hozzátenni: *Kancseli, Sahidi* közel élnek a folklorisztikus forrásokhoz, melyekből merítenek. De lehet messzebbről is megközelíteni a forrásokat. Ebben a vonatkozásban nem szükséges XIX. vagy XX. századi magyar zeneszerző példájához fordulunk, elegendő utalni a *Rimszkij-Korszakov* és *Sztravinszkij* közötti különbségre. Fontos az is, hogy milyen stíluskörnyezetben, műfajban történik a megközelítés. Nagy a különbség a között a két „oroszosság" között, amelyet *Csajkovszkij* az orosz románc alapján, *Muszorgszkij* pedig az orosz beszéd lejtése alapján öntött műzenei formába. Azonos stílusban, korban is fontos különbségeket mutathat fel az egyéniség, például *Kodály—Bartók* esetében. Kodály a népdalt egészében használta fel, emiatt elsősorban csak harmonizálhatta, variálhatta azt. Bartók a népdal kisebb sejtjeiből és ritmusvilágából építette fel nagy formáit. — Különbség van a folklórra való hivatkozásban aszerint is, milyen sűrű közegben, milyen műfajban akarja felhasználni a szerző. Csatlakozom *Sárai, Petrovics, Ujfalussy* elvtársakhoz, vitatkozva *Nyesztyjev* elvtárssal. Minden műfaj, intonáció magában hordja saját funkcióját. Ilyen vonatkozásban is nagy a különbség egy szimfónia és a tánczene között. De az az intonáció, a kifejezésnek az a sűrűsége, amely egy szimfóniában van, nem is várható el az esztrádtól. Ebben az értelemben értendők Sárai elvtársnak *Sosztakovics Brácsaszonátájáról* és a vasutasokról elmondott szavai.

A történész számára nyilvánvaló, hogy lehet relatívan is utalni népiségre. Például a Tristan-ban Kurvenal diatonikus világából, ritmikájából világos, hogy ő népi figura. A népzene további felhasználására példa a magyar zenében a magyar beszéd lejtése is. A Szovjetszkaja Muzika képviselője neutrálisnak érzi ebből a szempontból műveinket. Pedig még egy kísérletnek látszó darabban is, mint *Bozay Citera-improvizációi*ban világos a magyar siratókarakter lejtése. — Még egy imaginárius folklorizmus is elképzelhető, amely hivatkozhat népi tradícióra, mert nincs emlék, de a zeneszerző beleéli magát a régi korba. Például Kodály kis dallamokhoz nagy történelmet képzelt hozzá. A maiak közül pedig Durkó — ilyen értelemben véve — imaginárius műveit említeném.

Másik, de ezzel rokon téma: a hagyomány kérdése. Vonzó hivatkozni rá, de milyen hagyományra hivatkozunk, és vajon annak minden rétege mindig érvényes-e? Ujfalussy akadémikus már említette az 50-es éveket, amikor nálunk kizárólag a Kodály-tradíció érvényesült. Voltak, akik számára Bartók művészetéből csak a közvetlen népdalfeldolgozások voltak elfogadhatók. Így furcsa meggondolások születtek: a *Fából faragott* haladónak számított, a *Mandarin* nem. — De magának Kodálynak a művészetében is többfajta tradíció élt. Amikor a parasztdalt felfedezték, elhatárolták magukat a XIX. századi verbunkostól. 1926-ban azonban (Háry János) Kodály számára újból aktuális lett ez a tradíció. — És egyazon zeneszerző saját hagyományáról szólva feltehetjük a kérdést: vajon az öreg Verdi az Otello Ave Maria-jában vagy a Falstaff-ban (éjféli óraütés) a Trubadur hagyományát követte-e, vagy ment előre?

A mai avantgarde-nak is megvan a maga hagyománya (szeriális komponálás, color-talea elv, az ismét aktuálissá vált Petrus de Croce, Okeghem stb.). Tehát: a tradíció nagyon sokfélét jelenthet, a zeneszerző válasszon egyéni ízlése, stílusa, technikája szerint, mihez akar csatlakozni. — A tradícióhoz való kapcsolat harmadik oldala: az egyéniség kérdése. Nélküle a tradíció nem ér semmit. Nyesztyjev elvtárs fejtegette, hol a határ. Petrovics kollégám már válaszolt, de néhány szót én is szeretnék hozzátenni. Mit jelent az aleatorika? Egymagában se jó, se rossz. Az a kérdés, be tudja-e integrálni a zeneszerző teljes kifejezési rendszerébe. Nem lehet azt mondani, hogy „10 dkg" elég, vagy sok. Durkó Halotti beszédében a fúga-kulminációval szemben a másik kulmináció aleatorikus. És ez így helyén van. Történelmi példát említenék: a trilla Philipp Emanuel Bachnál manír, díszítés. És az marad egészen Mozartig, Beethovenig. De gondoljunk a késői Beethovenre: ott már a trilla mozgássá, színné, formaképző elemmé, dramaturgiai tényezővé lép elő. Ha a trilláról csak általában beszélünk, az semmit sem mond. Zenetörténeti szerepét az határozza meg, mikor, milyen összefüggésben jelenik meg.

Az epigonizmus kérdéséhez: Tegnap itt elhangzott egy Vasari-idézet szavakról és tényleges dolgokról. Ne feledjék, hogy a bevált formulákat is lehet csak szavakként idézni. És lehetnek a zeneművészet fejlődésében olyan periódusok, amikor új szavakat kell megtanulni. Ha a próbálkozás az etűd színvonalán marad, a történelem, az idő, a nép majd kidobja. — Az egyéni ízlés nem dönthet egy egész ország zeneszerzésének irányáról (mondta Sárai elvtárs), sokkal szélesebb alapokon kell a zenei alkotásokat elbírálni. Van azonban még egy veszély: ha a fiataloktól azt várjuk, hogy minket kövessenek. Nem fognak követni; és ez a szerencse.

A meghallgatott művekkel kapcsolatban is szeretnék valamit mondani. Nem tudtam, amikor meghallgattam őket, melyik honnan való. Nem a nemzeti karaktert hiányoltam, mert hogy a világ melyik részén keletkezett a mű, azt éreztem...

Lehet, hogy a történész beszél belőlem, de nagyon szeretném tudni pl., hogy *Scsedrin* előző, más műfajú kompozícióit milyenek. *Hrennyikov III. szimfóniája* jól kiegészítette azt a benyomást, melyet balettje alapján kaptam róla. Azt javasolnám, a szalagok cseréje ne nemzeti kiállítás legyen, mert akkor túl általános képet fog mutatni. Jó lenne inkább tanulmányozni egy-egy szerzői életművet, 5-6 kompozíció alapján, vagy egy-egy köztársaság zenéjét, mondjuk azt: a tadzsikok ma ezt csinálják. Így ismerhetnénk meg a lényeget. Azonfelül gyakrabban kellene hallgatni egymás műveit, hogy folyamatosság legyen a két ország zeneművészete fejlődésének ismeretében. A fogalmak, melyeket ma nem egyformán értünk, árnyaltabban mutatnák, mit gondolunk ugyanazokról a dolgokról. Köszönöm a figyelmet."

Ny. Szanyina zenetudós és zeneszerző kért szót. „Egy kicsit eltérek eredeti tervemtől, mert az itt hallottak arra inspirálnak, hogy a magyar nemzeti jellegről beszéljek. Ma, amikor új hangsorok keletkeznek, különösen aktuális feladat az intonáció, a hallás fejlesztése mind a magyar, mind a szovjet muzsikusok számára. Igen nagy jelentőségű a *Kodály*-féle hallásfejlesztés, de a gyerekeket a modern dallamfordulatok felfogására is meg kell tanítani. *Bartók Mikrokozmosza* ebben az irányban tesz lépéseket. Nagyon fontos a különböző stílusok történelmi hagyományainak figyelembe vétele. Tapasztalataim szerint a mai magyar zenét a következő vonások karakterizálják:

1. hallási tapasztalatok felhalmozása. A zeneélet fejlődött, gazdagodott, mindig több új művet adnak elő. Nagy szerepe van ebben az őszi zenei heteknek, a Korunk Zenéjének, a nyári ifjúsági zenei táboroknak Pécsett, a rádió törekvéseinek. A munkások számára például a Vörös Csepelen mindig játszanak modern zenét, Bartókot is.
2. A dolog másik oldala a modern zene tanulmányozása,
   a) a szakmai zenei nevelés
   b) a nagyközönség nevelése

útján. A mai magyar zeneszerzők — Bartók nyomában — sok új művet írnak a gyerekeknek, amelyek segítik az új intonációk elsajátítását. Ide tartozik pl. *Kadosa Pál 55 kis zongoradarabja, Károlyi, Durkó* nem egy műve, *Kurtág* zongorára írt *Játékai* stb. A Zeneakadémián szintén tanulmányozzák az új zenét. *Petrovics* vitaklubjában a diákok sokkal behatóbban foglalkoznak a modern zenével, mint a megelőző generációk. A közönség nevelése témában *Ujfalussy* elvtársra utalnék, aki ennek demokratikus fejlődését hangsúlyozta. Ez abban áll, hogy a zeneszerző összeköttetésben áll közönségével, annak érdekében, hogy színvonalát emelje. A mai magyar zenetudósok aktívan közreműködnek a közönség nevelésében. *Kroó György* igen jelentős munkát fejt ki a rádióban a modern zene magyarázatával. Nagy jelentőségűek a hallgatósággal való beszélgetései. Nemcsak egyes zeneszerzőknek, hanem a magyar zene fejlődésének általános vonásait is ismerteti. Ezek a nagyon érdekes adások szabad vita formájában hangzanak el. Kroó a Magyar zene fejlődésének 25 éve című könyvében ezek a rádióviták nyomtatásban is megjelentek. Igen jelentős az a sajtó-propaganda is, amelyet zeneszerzői portrék közlésével *Feuer* és *Földes* fejtenek ki. Utalnék még *Kárpáti* magyar zeneművek ősbemutatóiról szóló elemzéseire, Feuer Kinek kell a magyar zene c. könyvére, *Losonczy Ágnes* Zene, ifjúság, mozgalom c. könyvére. — Sok érdekes, fontos esztétikai kérdést tárgyal *Breuer János* 30 év magyar zenekultúrája és Kroó György 30 év magyar zeneszerzése c. könyve.

Mi ennek a nagy munkának az eredménye? A magyar közönség aktivitása a modern zene befogadásában. Erre példa *Kurtág* szerzői estjének nagy sikere. Hangsúlyozni szeretném, hogy mind e korszerű fejlődés mellett a magyar zene nemzeti jellegű. Bizonyos mértékben megtanultam magyarul. Így jobban megértem a magyar zenei intonációt. — Kroó-hoz: megfigyeltem a nyelv dallamát, nagyon szép, érdekes. A nyelv intonációs sajátosságai jelen vannak a mai magyar zenében. Ereszkedő intonáció. *Durkó* nagyon élesen fejti ki *Halotti beszéd*ében a magyar sirató intonáció magját. A magyar intonációk variatív módon fejlődtek.

A mai magyar zene egyéb sajátosságai közül megemlíteném a magyar heterofóniát. Kárpáti ezt *Kurtág* művészetében is kimutatja. Ez is a nemzeti jelleghez tartozik. — *Koszacseva* a zeneszerzés aktuális kérdéseiről beszélt. Az aktualitást általános emberi szempontokból (humanizmus) szemlélte. Nyilván nem ismeri azokat az alkotásokat, melyeket én hallgattam, pl. *Láng Triptichon*-ját, *Lendvay Mauthausen*-jét. Ennyit szerettem volna elmondani. Köszönöm figyelmüket."

B. Kotljarov zenetudós: „Moldáviából, Kisinyovból érkeztem, hogy részt vegyek ezen a rendkívül érdekes konferencián. Két kérdésről szeretnék beszélni: 1. a zeneművészet szerepe az óvodáskorú gyerekek nevelésében, 2. Moldávia és Magyarország kapcsolatai, különösen a népzene tekintetében. Ezek a kérdések foglalkoztatnak tudományos munkám során is, és Sárai kollégám igen tartalmas és érdekes felszólalása arról győzött meg, hogy az itt tárgyalt témákkal is összefüggenek. Sárai elvtárs a zenei nevelés általános jelentőségéről beszélt, az iskolások neveléséről, a hangszeres előadók képzéséről. Örvendetes, hogy mindez Kodálytól indult ki, akinek életművét igen nagyra becsüljük. — Ismeretes, hogy a Kodály-módszer milyen nagy szerepet játszik a gyermekek nevelésében — már óvodás korban is. Az iskolai oktatás során pedig a legszélesebb rétegek kerülnek közel a zenéhez általa. A szovjet zenei irodalom is foglalkozik ezzel, példa rá Kabalevszkij legutóbbi írása a Szovjetszkaja Muzikában.

Egyik aspiránsom érdekes kísérleteket végez általános iskolások körében. A Kodály-módszert egyik zeneiskolánk előkészítő csoportjában alkalmazzuk. Sikerült a gyermekeknél hangszeres feladatok jó megoldását elérni. Most nagyobb célt tűztünk magunk elé: a gyermekek formálását a zene eszközeivel. Ezzel kapcsolatban nagyon hasznos Kodály szisztémája. E módszer egyik nagy érdeme, hogy nemzeti alapon áll. Ennek ellenére más nemzeti kultúrában is megvalósítható. Valamennyi kísérleti iskolánkban felhasználjuk.

Magyar kollégáimmal még a népi hangszerekről szeretnék szót váltani, cimbalomra és citerára írott magyar művek kapcsán. Egy népi hangszereket készítő moldáviai furulyaműhely segítségével több népi hangszeres gyermekzenekart alakítottunk. A hangszeres zenekultúra különösen jellemző Moldávia zenei életére. A hegedű nálunk népi hangszer. A moldáviai és a magyar zene között vannak bizonyos hasonlatosságok. Hasonlóak az intonációk: mindkettőre jellemző az improvizáció szerepének fontossága, közös elemek merülnek fel a két zenében. Népeink rokonsága nagy múltra tekint vissza. Ez észlelhető hangszereinkben is. Ezek a kérdések nagy mértékben foglalkoztatnak és nagyon remélem, hogy az Önök országában tanulmányozhatok írásokat e témakörben és így fontos dolgokra derül majd fény."

T. Hrennyikov: „Munkánk végéhez értünk. Az utolsó szót kazanyi kollégáknak adom."

M. Nyigmedzjanov folklór-kutató: „Különösen érdekesek voltak számomra *Ujfalussy* és *Kroó* kollégák időszerű tartalmú felszólalásai. Az elmondottak számunkra nagyon fontosak. Száz különböző nemzetiségünk van. Kultúránk egységessé válásának jellemzője a kölcsönhatás. Együttélésünk alapja nemcsak az egységes társadalom, hanem az etnogenetikai együvétartozás is. Számunkra nagyon érdekes tény, hogy a magyarság ezer évvel ezelőtt olyan népek között telepedett le és fejlődött ki, melyhez nem fűzték ősi közös kapcsolatok. — A mi népeink kultúrájának mai fejlesztésében felhasználjuk a magyar zenekultúrának az elmúlt 30 évben elért eredményeit, tapasztalatait. A kultúra fejlődésében óriási jelentősége van a folklórnak. *Kodály* azt mondta, nem lehet megérteni a mait a múlt nélkül. Ez alkotásaira is érvényes. Ha a zenekultúra nem épül a népzenére, elveszti talaját. A zenei nevelés kiváló eredményeit Magyarországon a népi, a klasszikus és a modern zene alapjaira építve érték el. Tíz éve foglalkozom már nemcsak a Volga menti, hanem a magyar kultúrával is — válaszként Kodály és Bartók irántunk tanúsított figyelmére. Néhány történelmi tény közös múltunkból: 1235-ben Juliánus barát nálunk járt. Nemrégiben Kazany mellett ősrégi magyar temetkezési helyeket találtak. 1885-ben *Gábor Bálint* kiadta az első tatár nyelvtant. 1907-ben Bartók ősrégi magyar pentaton dallamokat talált, melyek hasonlatosak az azóta kiadott mari (cseremisz) és csuvas dallamokhoz. Kultúráinkban van egy réteg, amely nincs nyelvi határokhoz kötve és ősi gyökerek kötik egymáshoz őket. E gyökereket még nem ismerjük. A VII. századba nyúlnak vissza, amikor a magyarok elhagyták a Volga vidékét. A közös vonások nemcsak a finnugor népeket kötik össze, hanem a szláv népekhez is kapcsolódnak. Az összefüggéseket még nem ismerjük eléggé. Pedig jelentőségük nemcsak tudományos szempontból, hanem a mai zenealkotás szempontjából is nagy, érdekes. A magyarok csodálatos kultúrát alkottak az egyszólamúságból. A Volga menti népek zenéjére igen nagy hatással vannak a magyar zenekultúra eredményei. Köszönöm a figyelmet."

Befejezésül ismét *Sárai Tibor* kér szót. (Késő délután van, ebédszünet nélkül folyt a tárgyalás.) „Ilyenkor annak idején *Kodály* az órára nézett — mondja — és így szólt: elhűl a leves, menjünk ebédelni. Ezért én most már csak néhány szót szeretnék mondani, az összefoglalás igénye nélkül. Mostani megbeszélésünk nagyon jól sikerült, jobban, mint valamennyi előző. A viták őszintébbek, tárgyszerűbbek voltak. Az *itt* felvetődött kérdésekről *itt* vitatkoztunk, élő volt az eszmecsere. Otthon éreztem magam: ezekről a kérdésekről otthon ugyanígy vitatkozunk egymással. Nem vagyunk mindannyian egy véleményen minden kérdésben. Bizonyára az asztal másik oldalán is így van ez." (A két delegáció egymással szemben, szeparáltan helyezkedett el.) „De a két oldal így közelebb került egymáshoz, mert alapkérdésekben teljes közöttünk az egyetértés: társadalmi feladataink, céljaink tekintetében, abban a megállapításban, hogy a mi művészetünknek a fentiek elérésében igen nagy szerepe van. A megvalósítás módjáról — hol, hogyan — megoszlanak a vélemények, ez nem baj. — A magyar delegáció nevében megköszönöm a sokszor meg nem érdemelt dicsérő szavakat, de ugyanúgy a kritikai megjegyzéseket is; ez a mi pályánkkal jár — jót, rosszat egyaránt el kell fogadnunk. Egy félreértést szeretnék tisztázni. Nem hiszem, hogy helyes lenne az erre az alkalomra küldött anyagot a magyar vagy a szovjet zeneszerzés körképének tekinteni. Feltételezzük, hogy kölcsönösen ismerünk valamit egymás művészetéből; másrészt ezt a küldeményt adott téma szerint állítottuk össze. Ebből származhatnak olyan megjegyzések, melyek általában a magyar zeneszerzésből hiányoltak olyanokat, melyek ebben az

anyagban ugyan nem, de egyébként megvannak. Felmerült például az, hogy a népiség új értelmezése háttérbe szorítja a bartóki értelmezést. Ez nincs így. Vannak szép számmal olyan művek, melyek a régi módon, a hagyományos folklór-irányzatot folytatják. Ugyanúgy másfajta alkotások is vannak.

Egy dologra viszont nagyon érzékenyek vagyunk: arra, hogy minket semlegeseknek tartsanak. Nem a népzenével kapcsolatban, hanem politikai értelemben. A mostani magyar anyagban aktuális problémákat felvető művek nem voltak. De itthon vannak. Ugyanígy véletlenül adódott, hogy a szovjet anyag sem tartalmazott ilyen alkotásokat, *Pahmutova Gagarin* emlékére írott művén kívül. Ebből mégsem vontuk le azt a következtetést, hogy a zongoraverseny a Szovjetunióban politikai kérdéssé vált, holott három is volt belőle az anyagban. Tudjuk, hogy egyébként milyen művek vannak; most ezt küldték. Magyar vonatkozásban is ugyanez a helyzet. Példaképpen megemlítem, hogy az itt elhangzott művek szerzői közül *Petrovics Emil* parlamenti képviselő, *Láng István*, a Zeneművészeti Főiskola pártszervezetének vezetőségi tagja, *Sugár Rezső*, a főiskola zeneszerző tanszékének vezetője stb. Ezek nem olyan posztok, amelyekre semleges emberek kívánatosak. Ugyanakkor a mi részünkről is így vetődött fel például az, hogy *Kroó* elvtárs többet szeretne hallani *Scsedrin* művei közül stb. Nálunk sem annyira közismert, ami a Szovjetunióban történik. Mint majdnem minden eddigi ülésünket, ezt a mostanit is úgy kell befejezni, hogy valahogyan ezen javítani kellene. Nemcsak a szövetségek közötti kapcsolatok keretében, hanem otthon, a különböző szerveknél kell mindkét részről elérni a csere aktívabbá tételét. Tavaly *Hrennyikov* elvtárs eljátszotta nálunk *II. Zongoraversenyét*. Nagyon nehéz volt ezt lebonyolítani. Ő ugyanis mint előadóművész nem szerepelt a Goszkoncert protokolljában. Sokszor elmondjuk otthon is, hogy ezek az intézmények, amelyek ebben az ügyben rosszul dolgoznak, igen nagy hibát követnek el a szocialista országok közötti kulturális kapcsolatok terén. Kövessünk el mindent saját szerveinknél, hogy ez a helyzet megváltozzék. Nagyon szépen köszönöm vendéglátóink türelmét problémáinkkal kapcsolatban."

T. Hrennyikov zárszava: „Én is jól emlékszem a Sárai barátom által említett Kodály-mondásra, ezért rövid leszek. Munkánk igen eredményes volt. Egyetértek Sárai elvtárssal abban, hogy ezúttal sokkal sikeresebb, szélesebb körű volt, mint a korábbiakban. Konkrét problémáinkról beszéltünk, amelyek mindannyiunkat izgatnak. Konferenciánk főtémája egyben egész életünk, munkánk fő problémája. A XXV. kongresszuson *Brezsnyev* elvtárs hangsúlyozta a nép zenei nevelésének jelentőségét. A zenei nevelés fórumai nálunk különfélék, mint ahogyan valószínűleg Magyarországon is. Nemcsak az iskolákban folyó szakoktatásra gondolok, hanem a felnőttek, az egész nép számára megteremtett jó feltételekre a zene megismeréséhez. Ezúttal nem volt szó kulturális népi egyetemeinkről (szabadegyetem), melyeknek tevékenysége igen jelentős. Én magam is pl. a Lihacsov autógyárban működő népi egyetem rektora vagyok. Ezeknek a zenei fakultásoknak óriási, közvetlenül lemérhető haszna van. A munkások, hivatalnokok, mérnökök stb. egyaránt óriási érdeklődéssel vesznek részt ebben az oktatási formában. A múlt évben olyan sok jelentkező volt, hogy három fő csoportra kellett osztani őket. Egy-egy csoportban több százan vettek részt, plusz még a nem szervezett, alkalmi hallgatóság. Mindez a zenei nevelésnek egyik formája. Ebben igen nagy szerepük van zeneszerzőinknek, zenetudósainknak. Csak egyetlen szám a kongresszusi beszé-

demben is említettek közül: három év alatt 20 000 találkozó volt, amelyeknek során a szövetség zeneszerzői találkoztak a néppel. Ez a mi propagandamunkánk. Persze az alkotó munka a legfontosabb, az, amit a nép számára teremtünk.

A magyar és szovjet zenei alkotásokról sok szó esett ezen a találkozón. Egyetértek Sárai elvtárssal, még túl kevéssé ismerjük egymást, a szövetségeink közötti kapcsolat nem elég tökéletes. Nagy jelentőségük van az utazásoknak, *Ny. Szanyina* felszólalásából kitűnt, milyen jól felhasználta magyarországi tartózkodását, részletes beszámolót tudott adni a magyar viszonyokról, elmélyedt az ország zenei életében. Persze igen fontos, hogy a zeneműveket meghallgassuk, de az nem kevésbé, hogy lássuk egymást, találkozzunk, személyesen cseréljük ki gondolatainkat. Ezt a módszert többet kell alkalmazni.

Nincs már idő, hogy részletesebben szóljak a meghallgatott zeneművekről, csupán néhány szóban. A kísérletezés — hozzátartozik minden alkotó munkához. Ma senki sem fél kísérletezni vagy használni az új eszközöket. A szovjet zeneszerzők számára nincs tiltott eszköz. Hogy hogyan használják őket? Ebben nagy szerepe van fő elveinknek, melyekre országaink zenekultúrájának alapjai támaszkodnak. *Kroó* kolléga beszélt arról, hogy a fiataloktól nem várhatjuk ugyanazt, amit mi csináltunk. Képtelenség lenne. Az elvek követését viszont meg kell követelnünk tőlük. Egész munkásságunkat az alkotás demokratizmusának kell áthatnia. Távol áll tőlünk, hogy e demokratizmust primitivizmusnak értelmezzük. Számunkra példakép *Prokofjev* demokratizmusa, bár némely műve igen komplikált. Nálunk őt mindenki ismeri, érti, mert egészséges tendenciájú. Szeretnénk, ha ifjúságunk követné példáját. Nagyon elégedett vagyok találkozónk légkörével, mely nyílt, egyenes, elvhű volt. E találkozók megrendezését hagyománnyá kell tenni. Valamennyi szovjet kollégám egyetért azzal, hogy rendkívül hasznosak ezek az együttlétek. Engedjék meg, hogy a szovjet delegáció nevében a legnagyobb sikereket kívánjam Önöknek. Mert munkánk, törekvéseink, vágyaink azonosak: segíteni népünknek, pártunknak az új élet megteremtésében; művészetünkkel hozzájárulni e nagy munka elvégzéséhez. Viszontlátásra elvtársaim, barátaim!"

E szép napnak estéjén a Zeneszerzők Össz-szövetségi Házában *Tyihon Hrennyikov* díszvacsorát adott a magyar és a szovjet delegáció tiszteletére, a konferencia valamennyi résztvevője számára. Mi tette ünneppé ezt az estét? Tüzes vodka, jeges bor, forró palacsintába burkolt tengeri hal, orosz ételkülönlegességek sora vendégszerető házigazda kommentárjaival fűszerezve? Természetesen ezek is. Valójában azonban az az atmoszféra, mely a konferenciát is jellemezte, és amely itt a hivatalos külsőségek helyett a fehér asztal „ihletében" feloldódva még inkább elmélyítette a közös út, az együvétartozás érzését.

Másnap, március 25-én valamennyien Grúziába — azaz, ahogyan ők mondják: Georgiába utaztunk. Az ég fénylő kékjében átrepültünk a Kaukázus vörösesbarna sziklái, s a hatalmas tömbjükből égbeszökkenő örök-hófehér gyémántpáncélba vont Elbrusz felett. Ennek a földnek szépségét és természetadta gazdagságát leírni minden szó erőtlen.

Tbiliszi repülőterén *G. Ordzsonikidzé*nek, a Grúz Zeneszerzők Szövetsége I. titkárának vezetésével népes küldöttség fogadott bennünket, érkezésünket a televízió közvetítette. Őszinte, mondhatnám gyermeki örömmel és izgalommal vártak bennünket, az első perctől az utolsóig elhalmozva vendégszeretetük és barátságuk kimeríthetetlennek tűnő jeleivel. — Az Iveria szálló ablakából elénk tárult a hegyek közt kanyargó Kura — grúzul Mtkhari — folyó, jobb partján a Grúziát jelképező,

a barátot csésze teával, az ellenséget éles karddal fogadó hatalmas szoborral, a bal karéjon a Grúz Állami Filharmónia fényárban úszó köralapú üvegpalotájával. — Itt gyűltünk össze este, hogy meghallgassuk a *Grúz Állami Szimfonikus Zenekar* óriási plakátokon hirdetett magyar koncertjét. Az est karmestere *Dzsanguz Kahidze*, szólistája *Nodar Gabunyija* zongoraművész volt. A zsúfolásig megtelt koncertteremben *Taktakisvili* kulturális miniszterrel az élen mindenki megjelent, aki Tbiliszi zenei életében valamilyen szerepet játszik. A hangverseny megkezdése előtt *G. Ordzsonikidze*, a Grúz Szövetség I. titkára, valamint *Sárai Tibor* főtitkár köszöntötték a pódiumról ünnepi szavakkal egymást és a közönséget. A műsoron *Sugár: Epilógus* c. műve, *Kadosa: VIII. Szimfóniája* és *Bartók: II. Zongoraversenye* szerepelt. Mindhárom mű fölényesen nagyszerű előadásban. Az igen nehéz darabokat szinte anyanyelvi fokon szólaltatták meg. Kadosa Pál véleménye szerint ilyen jól még nem adták elő művét. Óriási személyes sikere volt, megjelenését viharos taps fogadta. A legnagyobb meglepetést azonban a magyarok számára Bartók II. Zongoraversenyének ritkán hallható, tökéletes előadása szerezte. Gabunyija interpretálása lenyűgöző volt, a félelmetesen nehéz zenekari kíséretet pedig karmester és zenekar bámulatos biztonsággal és megragadóan oldotta meg. — A koncert után grúz barátaink nagyszabású bankettet adtak a magyar delegáció tiszteletére és számtalan pohárköszöntőben fejezték ki örömüket ottlétünk és az est sikere felett. A vacsorán részt vettek a koncert előadóművészei és a grúz zenei élet egyéb kiváló személyiségei.

Március 26-án autóbuszon Kelet-Grúziába vittek bennünket, a Cinandali-i palotakert megtekintése után a Tbiliszitől kb. 200 km-re levő Telavi városába. Itt hamisítatlan grúz kiskocsmában vodkával és hinkalival (grúz népi ételkülönlegesség) vendégeltek meg, majd átmentünk a zeneiskola felvirágozott, magyar nyelvű transzparenssel díszített, izgatottan várakozó, kipirult arcú ünneplőruhás diáklányokkal teli épületébe. A grúz kislányok delegációnk minden tagját piros szekfűvel és csókkal köszöntötték. *Roman Karuhnisvili*, a zeneiskola igazgatója a nagyterembe, zöld asztalhoz vezette vendégeit, ahol megkezdődött a grúz delegáció és a Moszkvából érkezett szovjet és magyar delegáció közötti szakmai beszélgetés, amelynek rövidített jegyzőkönyve az alábbiakban következik.

Grúzia — Telavi, 1976. március 26., 13.15.

G. Ordzsonikidze, a Grúz Zeneszerzők Szövetségének I. titkára megnyitja a konferenciát: „Mostani beszélgetésünk célja közös grúz—magyar kérdéseink megtárgyalása annak jegyében, hogy általában szorosabbra fűzzük a szocialista országok kapcsolatait. Témánk a mai kortársi magyar zene. Legnagyobb sajnálatunkra kevéssé ismerjük az új magyar zenét, amelyről *Cincadzé*-tól, *Gabunyijá*tól, *Gabicsvadzé*-tól és másoktól igen sok elismerő véleményt hallottunk. A magam részéről ismerem *Petrovics Bűn és bűnhődés*-ét, *II. kantátáját; Balassa Kassák Requiem*-jét és *Legendáját* csak most ismertem meg. Ugyanígy most hallottam először *Láng zongoraművét; Durkó* néhány művét már korábban is hallottam. Nem említem a tegnap, a tbiliszi koncerten hallottakat.

Engedjék meg, hogy néhány szót szóljak a magyar művekről; ha hibázom, kérem javítsanak ki. — A mai magyar zene erős kapcsolatban van a hagyományokkal, de ugyanakkor a világ zenéjének korszerű folyamataival is. Általában a hagyomány és az új zeneszerzési technika ellentétéről szoktak beszélni. Ilyen ellen-

tét nincs, éppen ellenkezőleg: az igazi út az, ha a hagyományt a legújabb eszközökkel fejlesztjük tovább. Néhány szót az egyes művekről is. *Petrovics kantátája* rendkívüli módon tetszett, igen szépnek éreztem. Látszik a művön, hogy a magyar zeneszerzők sokat írnak kórusok számára.

Ugyanez látszik *Balassa Legendájá*ban, ahol a kóruskezelés egész magasrendűen virtuóz! Nagyon érdekes benyomást tett rám *Láng Zongora-improvizációjá*nak 3 hangkomplexusa, mert az ilyen folyamatok a grúz zenében is jelen vannak. Sok közös vonást látok *Durkó* és *Cincadze* művészetében. Különben is azt lehet mondani, hogy a *bartóki* hagyomány termékeny talajra talált a grúz zeneművészetben. Ez nemcsak Cincadze művészetére vonatkozik, hanem Gabunyijáéra is, mindkettőben érezhető valamelyes Bartók-hatás.

A szonoritás iránti érzékenység is közös az új grúz és magyar művekben. Ugyanakkor véleményem szerint a mai grúz és magyar zenében egyaránt bizonyos intonációs vérszegénység tapasztalható, amely általában is jellemző a kortárs zenére. A fő bajt abban látom, hogy az új zenében elhanyagolják a melódiának, mint a zene alap-megnyilvánulásának szerepét. — Meg szeretném kérdezni végezetül magyar kollégáimtól, hogy Magyarországon a hangversenyközönség mennyire fogadja be az új műveket. E téren ugyanis Grúziában problémák vannak. És az is érdekelne még, hogy Magyarországon mi a zeneszerző szerepe a közönség nevelésében. Előljáróban ennyit. Kérem kedves barátaimat, egészítsék ki szavaimat saját gondolataikkal."

Sárai Tibor: „Köszönjük grúz barátaink fáradságát, amellyel a mai magyar zenével foglalkoztak. *Ordzsonikidze* elvtárs beszéde ugyanis arra enged következtetni, hogy meghallgatták a műveket, készültek. Ez nagyon jól esik nekünk, köszönjük. Az a véleményünk azonban, hogy egy másik kultúra zenei életével nem lehet kampányszerűen foglalkozni — ez a gondolat viszont szervezeti kérdésekre asszociál. Csak ünnepi alkalmakkor hallgatjuk egymás műveit és ez a helyzet addig nem fog megváltozni, amíg kölcsönösen el nem érjük, hogy egymás zenéje állandóan repertoáron legyen, szerves részét képezze a koncertéletnek. Ez a nagyon fontos probléma körülbelül 20 éve van napirenden, sajnos eddig nem tudtuk megoldani. Szövetségeink is javíthatnának rajta, de nem elsősorban az egymás közötti kapcsolat terén, hanem saját zenei intézményeiknek a hibák elkerülésére való buzdítása által.

Néhány esztétikai kérdésről szeretnék szólni, melyeket Ordzsonikidze elvtárs felvetett. Ordzsonikidze elvtárssal közös élményben volt részünk ősszel: együtt voltunk Kanadában; a Nemzetközi Zenei Tanács kongresszusa alkalmával Montrealban sok kerekasztal-konferencián vettünk részt. Egy zeneszerzői kerekasztal-konferencia is volt, melyen én is jelen voltam. Sok mindenről esett szó. A vita során a közönségből jelentkezett egy idős észak-amerikai zenetanárnő, hogy szeretne ebből az alkalomból egy gyakorlati kérdést feltenni. Őtőle növendékei mindig azt kérdezik zenehallgatás közben: mi ebben a melódia? Mi csak tanácskoztunk tovább. Egy fél óra múlva újra feltette a kérdést, mit válaszoljon a gyerekeknek. Mi azonban továbbra is nagy elvi kérdésekről tárgyaltunk. Harmadszor is megismétlődött a kérdés. Gondoltam, itt az alkalom, hogy egy kis szocialista ország képviselőjeként a nagy USA képviselőjének segítséget nyújtsak. Elmondtam, hogy ez igen bonyolult kérdés: 1. a melódia történelmi kategória, mást hallottak, értettek alatta a 12., 16. században stb., 2. de ezen felül földrajzi kategória is. Cso-

dálkozom, hogy ezt az amerikai földrészen nem értik meg, ahol északon az eszkimók egészen mást értenek melódia alatt, mint például középen az indiánok. — A zenetanárnő felállt, szépen megköszönte. Igen elégedett voltam.

Komolyra fordítva a szót: azt hiszem, valóban igazam volt. A melódia kérdését nem lehet egyszer s mindenkorra eldönteni. De a harmónia, ritmika kérdését sem. Például *Debussy*-re a párizsi világkiállítás óriási hatással volt, ahol távolkeleti népek zenéjét hallotta. De sok példát lehet mondani erre. Az indiai raga európai fülnek idegen, de több százmillió ember zenei kenyere. Nagyon bonyolult ez a kérdés, különösen ma, a modern telekommunikációs eszközök korában, amikor egyidejűleg mindenki mindent hallgathat. A különféle zenék nemcsak a zeneszerzőre, hanem a közönségre is egyidejűleg hatnak. Ma a kitáguló világ egyszerre hangzik a fülünkben is. De nem szabad helytelen következtetéseket levonni. Ha azt vonnánk le mindebből: a sokszínű világnak egységes zenét kell írni — az helytelen következtetés lenne. A mi dolgunk — eszkimóké, indiánoké, grúzoké és magyaroké — az, hogy a magunk hangjait foglaljuk kottába, és ez alatt nemcsak általában a zenét, hanem a mai zenét is értsük. Így vehetünk részt a nagy nemzetközi kakofóniában. — Hogyan lehet megszüntetni azt, hogy kakofóniáról kelljen beszélnünk? — Erre csak a zseni képes, aki saját népe zenéjében olyant alkot, ami kimagaslik a világ zenéjéből, mint az Elbrusz a Kaukázusból. — Ennyit szerettem volna mondani általában."

Sz. Cincadze zeneszerző, a tbiliszi főiskola rektora: „Kedves Barátaim! Bocsássák meg jellemem egy nagy fogyatékosságát: amikor barátaim zenéjét hallgatom, először pozitív oldalukat veszem észre, különösen ilyen fehér asztal melletti előjáték után. Én ezért csak jót akarok mondani. Igaz, nem találtam olyan embert életemben, akinek ez kellemetlen lett volna. Egyetértek *Ordzsonikidze* barátommal abban, hogy túl kevéssé ismerjük egymás zenéjét. Más dolog csak hallani egy művet vagy partitúrával a kézben tanulmányozni. Én is abban a helyzetben voltam, amikor vártam szeretett barátaimat, hogy csak lehallgattam zenéjüket, magnószalagról, lemezről. Nem tudom, kinek a bűne — minisztérium vagy filharmónia —, de szeretném, ha kölcsönösen megkapnánk a kottákat is. — *Durkó Halotti beszéd*ét óriási figyelemmel és szeretettel hallgattam, ezen kívül *Petrovics Kantátá*ját és *Sugár Epilógus*át hallottam. Petrovics kantátájából azonnal kihallottam, hogy magyar zene. Nagyon jól kezeli a kórust. E művét végighallgatva úgy éreztem, a zseniális magyar zeneköltőnek, Bartóknak a folytatója. — Sugár Epilógusa is igen nagy hatást gyakorolt rám, különösen a hangszerelése. Nagyon tetszett a csúcspont utáni rész, ahol csupán fuvola, harang és ütők hangzanak. Petrovics és Sugár különféle utakon jár, mégis mindkettő jellegzetesen magyar. — Személyes nagy szimpátiával fordulok *Durkó* műve felé, akit jól ismerek már a Bartók Vonósnégyes-verseny zsürizése óta. A *Halotti beszéd* óriási mű, nagyszerű az énekkar felhasználása, a modern eszközök alkalmazása. Lehet, hogy tévedek, de ebben is Bartók folytatását látom. A fúgában Bartók zenéjének egyéni továbbfejlesztését érzem. Amikor e három művet lehallgattam, sajnáltam, hogy vége van. Véleményem szerint az a legfontosabb, hogy ezek a zeneszerzők úgy fordulnak a modern eszközökhöz, hogy ezzel gazdagítják a magyar zenét, nem pedig, hogy tudásukat fitogtassák. Ebben rejlik erejük.

A melódia kérdéséhez: ha mai zenét hallgatok, az a legfontosabb, hogy megérezzem, mit akar mondani a szerző. Mindegy, hogy milyen melódiával, harmó-

niával, ritmussal fejezi ki magát, nekem az a lényeg, hogy ne maradjak közömbös. Ez az igazi művészet. Ha jó zenét hall a közönség, csend van a teremben. Ha már beszélgetnek — baj van. Ezzel be is fejezem. Kedves magyar kollégáimnak további nagy sikereket kívánok."

Ujfalussy József: „Kedves Barátaim! Vannak olyan megbeszélések, amelyeken nem kell gondolkozni. »Sajnos« ez a mostani nem ilyen. Én is arra kényszerültem, hogy elgondolkozzam a dallam kérdéséről. Az itt elhangzottak ösztönözték és segítették kialakuló gondolatmenetemet. Első tapasztalat, mely a *Sárai* elvtárs által elmondott anekdotából is világos: a társadalmi közfelfogás mindig a melódia kategóriájában próbálja megfogalmazni, jelent-e számára egy mű valamit vagy nem. Ha ezt a véleményt hallom — márpedig elég gyakran hallható — úgy fordítom le magamnak: megértette-e a zeneművet ez az ember vagy nem. Ha megértette — ahogy az előbb *Cinzadze* elvtárs is mondta — akár harmóniai, ritmikai szerkezeten keresztül appercipiálta a művet, nem vetődik fel a melódia kérdése, mert úgy érzi, »melódiát« hallott.

A melódia történelmi kategória. Periodikusan meghal, elüresedik, jelentéktelenné válik és újra kell születnie. Azok a jó művek akármelyik ország zeneszerzői részéről, amelyek arra törekszenek, hogy e »melódiát« megfogalmazzák az új lehetőségekből, új körülmények között. — Egy alkalommal *Debussy* külföldön vendégszerepelt (Bécs, 1910. december), ahol felköszöntötték abból az alkalomból, hogy »megszüntette a melódiát«. Erre Debussy azt válaszolta: »Drága uram, egész életemben nem volt más vágyam, mint melódiát írni.« Azt hiszem, ezzel Debussy minden zeneszerző gondolatát mondta ki, de olyan melódiára utalva, mely a társadalomban születő újat fejezi ki. Minden olyan eszközt igénybe vesz, melytől ezt várja.

Ha javaslatot tehetnék a melódia definíciójára, azt mondanám: melódia a zenei cselekmény logikájának, folyamatosságának az a kifejezése, amely hallás útján követhetővé teszi ezt a folyamatot. A legkülönbözőbb korokban az bizonyosodott be: e folyamat világos érzékeltetésének még mindig a hangok szervezett rezgésszámviszonyai felelnek meg. Mindez nem jelenti azt, hogy a melódiának nem kel mindig újraszületnie, más eszközökből meggazdagodnia és így újrafogalmazódnia. Mit tehet a muzikológus? Megfigyeli a születő dallamosságot és azt, ahogyan azt a társadalom a maga erejéből szintén megpróbálja létrehozni... Ezeknek a tapasztalatoknak birtokában bátorítja azokat a törekvéseket, amelyekből úgy érzi, a zeneszerző valószínűleg abban az irányban keresgélt, amelyben öntudatlanul a társadalom is. S ha ez a nehezen fogalmazódott hozzászólás hozzájárult e probléma megértéséhez, nem volt hiábavaló."

Kroó György: „Ez a beszélgetés folytatása a moszkvainak. Ott voltak, akik nem hallották ki a magyar művekből a nemzeti jelleget. Nagyon jólesett, hogy azért ott is akadt, aki kihallotta, például az itt jelenlevő *Zaderackij* kolléga; itt pedig *Cincadze* és *Ordzsonikidze* elvtársak nyilatkoztak ilyen értelemben. Ők éppen a mai magyar zene nemzeti karakterét emelték ki. A magyar zene az utóbbi 15-20 évben stilárisan sokat változott. Más módokat keres a népi, nemzeti jelleg kifejezésére. Nagyon fontos, hogy idegen fülek ellenőrizzék, megvan-e még ez a jelleg. — Nagyon jól esett az is, hogy a grúz kollégák egyetértenek velünk abban: a különböző technikák, stílusok alkalmazásának lehetőségeit végül is a tehetség dönti el.

Igaz, hogy rosszul ismerjük egymás zenéjét. Úgy tudom, ezek a találkozók évenként megismétlődnek. Moszkvában született az az ötletem, hogy miután az ilyen alkalmakra hangszalagokon küldött egy-egy különálló mű túl általános és elszigetelt képet ad, meg kellene találnunk annak a módját, hogy mélyebben belelássunk egymás munkájába. Például úgy, hogy egy-egy zeneszerzői életmű keresztmetszetét, vagy pedig egy-egy köztársaság zenei alkotóművészetét ismertessük meg kölcsönösen egymással.

Egészen más egy zeneszerző arca attól függően, hogy kantátát vagy vonósnégyest ír. Ha egy grúz művet hallok, és úgy érzem, közel van a nemzeti forráshoz, szeretném ugyanannak a szerzőnek más műfajú alkotásait is hallani.

Ordzsonikidze elvtárs kérdezte, milyen a mai magyar művek fogadtatása. Ez még nem paradicsomi állapot nálunk sem. De van néhány tapasztalatunk. Eszerint a legfontosabb az, hogy mi történik az iskolában. Lényeges, hogy a tanított zenei anyanyelv ne álljon messze a mai szerzők munkájától. *Bartók, Kodály* példája világosan megmutatta: azért írtak a gyermekek számára, hogy utat készítsenek saját művészetükhöz. — Az sem mellékes, hogy milyen az akusztikus környezet: rádión, zenés színház stb. útján mit hall egy állampolgár. Ha mindig régit vagy esztrádot hall, a mai szerzők kompozíciói idegen testként maradnak ebben a világban.

1971-ben a budapesti nemzetközi vonósnégyesverseny soknemzetiségű zsűritagjaival — köztük *Cincadze* elvtárssal — nyilvános rádióbeszélgetést rendeztünk ezekről a problémákról. Mi sok ilyen kerekasztal vitát rendezünk és sok ismertetést adunk a mai művek népszerűsítése céljából. Az ilyenek alkalmával beszél a zenetörténész, az előadóművész, a zeneszerző. Ezt a módszert én zenetörténészként nagyra értékelem. Megemlítenék egy érdekes ösztönzőt, mely a közönség figyelmét az új zene felé fordítja: a Magyar Rádió minden évben egy héten keresztül bemutatja az előző évi hazai zeneszerzői termést. A legjobbnak ítélt művet egyrészt a zenekritikusok zsűrije díjazza, de fontosabb ennél, hogy kiadják a közönség díját is. Ez utóbbi zsűrijének összetétele kb. 50 különböző foglalkozású, korú, társadalmi réteget képviselő emberből áll. Az ő véleményük alapján a közönség díját esetleg egy másik mű kapja meg, mint a kritikusok díját. Érdekes összehasonlítani az ízlést. Az idén egybeesett a két díj: *Durkó Halotti beszéde* kapta mindkettőt.

Sokféle dolgot megpróbálunk tehát a „klasszikus" ismeretterjesztés terén, de mindennél sokkal fontosabb az iskola és a zenei környezet döntő szerepe.

Végül egy javaslatot tennék: Van egy olyan műsorom a rádióban, amely lehetőséget nyújt egy-egy nemzet zenéjének bemutatására. Ha a grúz elvtársaktól a Magyar Zeneművészek Szövetsége kapna néhány művet, szívesen megosztanám a magyar közönséggel azokat a benyomásaimat, melyeket itt szereztem. Ezzel, úgy érzem, tartozunk például azért a nagyon hatásos propagandáért, melyet grúz művészek *Bartók*ért tettek."

A következő felszólaló *Weisz Pál* zenetudós, pedagógus arról beszélt, hogy a szövetségeink közötti kapcsolatban is több gondot kellene fordítanunk arra, hogy a Kodály-módszer például Grúziában a jelenleginél szélesebb körben terjedjen el.

Mira Pichhadze zenetudós, a tbiliszi főiskola tanára szerint a zene megértése elsősorban a zenei hallás fejlettségétől függ. „Jobb egyszer látni, mint ezerszer hallani" — tartja egy régi orosz közmondás. Ő legutóbb Magyarországon látta is, hallotta is a magyar zenét a zenés színházban. Az egész világon intenzíven fejlődik a zenés színpadi műfaj, és miután őt elsősorban a musical érdekli, jó néhányat megtekintett, és igen kedvező benyomásokat szerzett. — A továbbiakban a zenés

színház problémáin kívül beszélt a pop felhasználásáról a komolyzenében. Ezzel kapcsolatban utalt *Petrovics Passacaglia in blues* c. fagott—zongora darabjára. Végül ő is kiemelte, mennyire tetszett neki Durkó *Halotti beszéde.*

Kadosa Pál: „Nagy élmény számunkra, hogy nemcsak a szövetség vezetőivel találkozhattunk itt, hanem bepillantást nyerhettünk a grúz nép életébe is. Külön meghatott, hogy a nem muzsikus grúz emberek is milyen szívélyesen fogadtak bennünket. Véleményem szerint egymás zenéjének kölcsönös megismerése érdekében nem *vagy* hanglemezt, hangszalagot *vagy* kottát kell küldenünk egymásnak, hanem mindig a kettőt együtt. — Javaslom továbbá, hogy a grúz kollégák jöjjenek el hozzánk, és a helyszínen ismerjék meg zenei életünket."

Mamiszasvili zenetudós, a grúz szövetség helyettes titkára szól következőnek: „A nemrégiben elhunyt neves zenetudós, *Szkepkov* mondását szeretném idézni: A zenetudós — mondta — kritikus is egyben, de a zeneszerző duplán az, mert munkásságával a zenét is és a zenetudóst is kritizálja. A *Pichhadze* elvtársnő által említett régi orosz közmondás cáfolatául egy óbabiloni példát szeretnék mondani. Amikor Babilont ellenségei elfoglalták, kincseik között azelőtt soha nem látott, hosszú fülű szobrokat találtak. Miért volt a babiloni kultikus szobroknak hosszú füle? A rejtély kulcsa: ők azt tartották, hogy a világot csak hallás útján lehet megismerni.

Kapcsolódva Weisz Pál szavaihoz, meg kell jegyeznem, hogy itt Grúziában a Kodály-módszert a magunk kezdeményezésére előbb alkalmaztuk, mint ahogyan azt magyar elvtársaink ajánlották. Ennek hatására kórusaink minősége nagyon sokat fejlődött, mint ahogyan azt a délutáni hangversenyen remélhetőleg kedves vendégeink is hallani fogják.

Mielőtt az egyes művekről néhány szót szólnék, megjegyzem, hogy a grúzok lényegében már Mátyás király kora óta nagyon szeretik a magyar zenét. Nagyon nagy benyomást tett rám, elsősorban férfias hangjával *Durkó Halotti beszéde.* Ugyancsak nagy örömmel hallgattam *Petrovics Kantátáját.* Atmoszférateremtő ereje van. Nagyon megkaptak *Láng Kvartett*jének sajátságos hangszínei. — Befejezésül még egyszer visszatérek az orosz közmondáshoz, melyet így módosítanék: jobb százszor hallani és százszor nézni is."

Roman Karuhnisvili zeneszerző, a telavi zeneiskola igazgatója: „Zeneiskolánk nagy propagandát fejt ki a szovjet zeneszerzők és más országok zeneszerzőinek a népszerűsítése érdekében. Ezért külön öröm számunkra, hogy ilyen kiváló magyar muzsikusok látogatták meg a mi kis városunkat. A magyar zeneszerzők művei nagyon érdekesek és drágák nekünk. A zeneiskola egyetért a *Kodály*-koncepcióval, a gyerekeknek a nemzeti kultúrán kell nevelkedniük. Grúzia a kóruskarmesterek hazája. Nagyon szeretjük a kóruszenét." A továbbiakban részletesebben ismertette a délutáni koncert műsorát és bemutatta szereplőit, majd végezetül elmondta, hogy nagyon szeretnének a kecskeméti zeneiskolával kapcsolatot teremteni és ehhez a Magyar Zeneművészek Szövetségének segítségét kérte.

V. Zaderackij: „Az a benyomásom, mintha ez a mostani ülésünk valahogyan érdekesebb lenne, mint Moszkvában volt. Itt a legfontosabb kérdések merültek fel. A nemzeti-népi jelleg, a melódia, a zene szocialista elkötelezettsége. Különböző megközelítésben merültek fel, mégis vannak találkozópontok. A nemzeti nem azonos a népivel. A népi művészet a népbe zárt gondolatokat fejezi ki, vágyaikat,

álmaikat. Minden zeneszerző, akinek műveit az utóbbi időben hallottam, törekszik saját korának kifejezésére. Nagyon érdekesnek találtam *Ujfalussy* elvtárs megfogalmazását a melódiáról. Modern, tág definíció. — A kommunikáció végtelen kiterjedtsége megköveteli, hogy a művészet valóban mindenkié legyen. A lehallgatott művekkel kapcsolatban egyetértek az itt elhangzottakkal."

Sárai Tibor: „Van egy rejtett titkunk, amelyet most elmondok. Amikor megkaptuk a szovjet műveket, nehéz helyzetbe kerültünk, mert elmosódott kézírással voltak a zeneszerzők és a művek a hangszalagok tokjára felírva. Munkatársaink segítségével megoldottuk, egy kivételével. Amikor ezt lehallgattuk, a mű kezdetén a zenekarból kolompolást hallottunk. Rögtön megállapítottuk, hogy ez grúz zene. Miután Berlinben hallottam *Kancseli II. Szimfóniáját*, kibetűztük, hogy ez *Kancseli IV. Szimfóniája*. Tehát van fogalmunk a grúz zenéről. *Cincadze* elvtárs többször járt nálunk, műveit is ismerjük. — Ezen a helyen is megköszönöm, hogy *Bartók* emlékére vonósnégyest írt. — Ugyanúgy megemlíthetem, hogy például *Taktakisvili* elvtárs *Fuvola-zongora szonátája* éppen a múlt héten ment élő adásban a Magyar Rádióban. Van tehát mag, ahonnan elindulhatunk. Csak az a kérdés, hogyan. Többször felmerült a kotta hiánya. Nem tudom, tudják-e, hogy mi a szovjet szövetségnek évente megküldjük a magunk részéről minden megjelent magyar mű kottáját, ezenkívül kérésre rögtön, bármit; és ha nekünk kell szovjet zene, mi is megkapjuk. Meg kellene oldani, hogy ezek az anyagok ebben a nagy országban cirkuláljanak. De ezen felül minden külön kérésnek eleget tudunk tenni. Így tovább tudunk lépni."

G. Ordzsonikidze zárszava: „Úgy gondolom, hogy az itt felmerült kérdések vitalehetőségeit kimerítettük. Ebből is azt a tanulságot kell levonnunk, mennyire fontos az, ha összeülünk és közös problémáinkról beszélgetünk. A melódia kérdéséhez még lenne megjegyzésem. A melódia különböző lehet a különböző országokban — ez természetes. Én csak hagyományos értelemben beszéltem a dallamról. Én is szeretnék egy példát elmondani. A házasságkötés után a fiatalok különböző járművekkel indulnak el az életbe: nagy limousinokon, kis autókon, régi autókon vagy esetleg tömegközlekedési eszközökön, repülőgépen. Még az is előfordulhat netán, hogy régi lovaskocsin. Bevallom, az utóbbit nagyon szépnek tartom, ezért nem szeretném, ha a lovaskocsi kimaradna a közlekedési eszközök közül. Ezzel a hasonlattal érzékeltethetem a melódiával kapcsolatban azt, amit talán nem olyan sürgős megfogalmaznunk. Köszönöm mindannyiuk figyelmét. Ezennel bezárom a konferenciát."

A telavi szakmai beszélgetés után a zeneiskola nagytermében ünnepi hangversenyre került sor. A koncert műsorának első számaként a telavi zeneiskola leánykara ősi grúz többszólamú népdalokat énekelt, valamint *Kodály* és *Bartók* műveket (többek között a *Tavasz*-t és a *Falun*-t) adott elő; majd ugyancsak a telavi zeneiskola zongoraszakos növendékei magyar műveket játszottak *(Weiner, Bartók, Kodály, Kadosa)* és végül Gori város Központi Zeneiskolájának leánykara *Bartók, Kodály, Bárdos* műveket énekelt és szintén megörvendeztette a hallgatókat az ősi grúz népi polifóniával. — Ebben a távoli, soha nem hallott helységben, ezen a koncerten kapta a magyar küldöttség egész ott-tartózkodásának talán legnagyobb zenei élményét. A koncert utáni díszvacsorán pohárköszöntőjében *Petrovics Emil* ezt az élményt ahhoz hasonlította, amikor életében először hallotta a *IX. Szimfóniát* vagy a *Psalmus hungaricus*-t.

Március 27-én délelőtt visszatértünk Moszkvába. Délutánunk szabad volt. Este mindenki kívánsága szerinti programon vett részt: néhányan a Csajkovszkij-teremben a Máté passiót hallgatták, mások a Bolsoj Teatr előadását tekintették meg és ismét mások a Kreml Kongresszusi Palotájának dísztermében adott ukrán folklórműsoron vettek részt.

Március 28-án vasárnap kora reggel *Tyihon Hrennyikov* I. titkár kikísérte delegációnkat a Seremetyevói repülőtérre. Búcsúbeszédében a következőket mondta: „Igen nagyra értékelem a személyes megbeszélések jelentőségét, melyek a szövetségeink közötti szervezési problémák megoldását mérhetetlenül leegyszerűsítik és operatívvá teszik" (az ilyen tárgyú, folyamatos megbeszélésekre e beszámolóban nem tértem ki) „a szakmai programok terén pedig értékes tapasztalatokkal, mély benyomásokkal, maradandó élményekkel gazdagítják országaink képviselőit, a magyar, a szovjet, a szocialista zenei életet, kultúrát."

Vécsey Márta

DOCUMENTA

FÖLSZÁLLOTT A PÁVA...

EGY KODÁLY-MŰ KELETKEZÉSÉNEK DOKUMENTUMAI

A Kodály-műjegyzékek egybehangzóan 1938/39-et tüntetik fel a *Fölszállott a páva* zenekari variációsorozat keletkezési dátumaként. Ismeretes, hogy a mű az amszterdami Concertgebouw 50 éves jubileumára készült; már kevésbé az, hogy nem a hírneves zenekar, hanem a számára otthont adó épület — a világ egyik legjobb akusztikájú hangversenyterme — volt 1938-ban épp 50 esztendős. Kodály műve, ha kissé megkésve is, a „jubiláló" koncertteremben hangzott el első ízben, Willem Mengelberg és zenekara tolmácsolásában. (Erről a bemutatóról utóbb, a rádiófelvétel alapján éppúgy készült — bár nem magyar gyártmányú — hanglemez, akár Bartók Hegedűversenyének amszterdami bemutatójáról.)

1975-ben dr. E. J. G. Zwarts kisasszony, a Concertgebouw Rt. titkára, fotokópiában megküldte nekem a zenekar archívumából a kompozícióval kapcsolatos levelezést (1—9.), majd pótlólag egy, a Mengelberg-Archívumban őrzött, idevágó levél fénymásolatát (13.). A mű bemutatójával kapcsolatos három táviratot (10—12.) Kodály Zoltánné bocsátotta rendelkezésemre. A Music Rewiev-nek a bemutatóról közölt rádiókritikáját magam találtam. Kodály Zoltánné és dr. Zwarts hozzájárult a levelezés közreadásához, szíves engedélyükért ezúton mondok köszönetet.

A Concertgebouw és Kodály levelezése, valamint Willem Mengelberg távirata német, Ralph Hawkes és Alfred Kalmus sürgönye angol nyelvű. Kodály Zoltán levelei kéziratosak, formájuk nem hivatalos; a levelek elejére címzést, pontos megszólítást (nevet) nem írt, nyomtatott fejléces levélpapírt nem használt, egységes formátumú papírt sem. A borítékokat, mint az iktatáshoz felesleges tartozékokat, a Concertgebouw archívuma nem őrizte meg. Gépírásosak az együttesnek Kodályhoz írott levelei. Kópiát a lerakásra készült másodpéldányokról kaptam, az eredeti első példányok a Kodály-hagyatékban nem lelhetők fel. A másodpéldányok aláíratlanok, ám a levelek címzése fölé gépelt *M.* jelzésből, Kodály válaszainak *„Doktor úr"* megszólításából és a 9. levél utalásából egyértelmű, hogy az együttes nevében dr. Rudolf Mengelberg adminisztratív és művészeti igazgató — zeneszerző és zeneíró, a karmester Mengelberg unokaöccse — levelezett a zeneszerzővel. Csupán a 8. számú levelet nem írhatta ő maga személyesen alá, mert az *M.* jelzés erről hiányzik.

A fennmaradt levelezés távolról sem teljes. Hiányzik a Concertgebouw Kodályhoz írt, 1937. május 10-én kelt felkérőlevele (a dátumot Kodály válasza őrzi, *1.*). 1937-ből feltehetően hiányzik két további levél is: Kodály válasza a 2. dokumentumban az új mű bemutatójának dátumára tett amszterdami javaslatra s egy érdeklődő levél Hollandiából, milyen stádiumban van az új mű. 1938-ból hiányzik az a Concertgebouw-levél, amely — válaszul a 3. dokumentumra — elfogadná a

variációs műre tett javaslatot és Kodály igen szerény honoráriumigényét. Hiányzik az a levél, amelyben — 1939. augusztus 9. után (9.) — megküldték Kodály Zoltánnak a Páva-variációkhoz fűzött ajánlása holland szövegét és visszaigazolták a 2. partitúra kézhezvételét. Végül, hiányzik minden írásos nyoma annak, hogy Kodály többször is ígéretet kapott, értesítik a bemutató rádióközvetítésének pontos idejéről. (Igaz, az ígéretet szóban is kaphatta Willem Mengelbergtől, aki 1939. január 23-án és március 6-án Budapesten vezényelt.)

A dokumentumokban szereplő különféle időpontok egybeolvasva érdekes, bár fiktív kronológiát adnak ki:

1937. május 13. Kodály 1938 tavaszára esetleg ígér művet, hogy mifélét, azt még nem tudja.

1937. június 3. Rudolf Mengelberg 1938. március 31-ét javasolja a bemutató napjául.

1938. január 29. Kodály vállalja, hogy a variációk partitúráját legkésőbb március 15-ig, két példányban elküldi (a március 31-i bemutató ezzel meghiúsult).

1938. június 21. Rudolf Mengelberg jelzi, hogy októberben sor kerülhetne a bemutatóra.

1939. május 18. Kodály majd három hónapja átadta W. Mengelbergnek a partitúrát.

1939. május 24. Rudolf Mengelberg értesíti Kodályt, hogy a bemutató időpontja október 12.

Bemutató — mint tudjuk — 1939. november 23. Kodály a több, mint formális meghívást (6.), nem fogadta el, a bemutatón részt nem vett. Ennek oka, feltételezem, nemcsak a semmitmondó meghívás, hanem sokkal inkább a világháború kitörése lehetett. 1939 őszén Párizsba sem utazott el, pedig a francia fővárosban a Psalmus hungaricus helyi bemutatóját kellett volna vezényelnie.

A levelezésből bizonyosan megállapítható, hogy Kodály a kompozíciós munkával legkésőbb 1939 februárjában elkészült. Május 18-án írja: *„most már majd 3 hónap telt el azóta, hogy Mengelberg prof.-nak átadtam a partitúrát"*. A jelzett időt visszaszámlálva Mengelberg március 6-i budapesti koncertjéhez érkeztünk. Persze, ismerve az alkotásait lassan érlelő Kodály-műhelyt, valószínű, hogy a zeneszerző nem azon frissiben adta át a partitúrát karmesterének; százszor is átnézte inkább, mielőtt még kiadta volna a kezéből.

Eddigi ismereteim szerint a magyar közvélemény is ennek a Mengelberg-estnek a kapcsán értesült arról, hogy Kodály új művet írt. Idézem Tóth Aladár kritikájának témánkhoz tartozó részletét: *„Az eredeti elgondolás szerint Kodály új, nagyzenekari művét és Mahlernek egyik szimfóniáját kellett volna* [Mengelbergnek] *vezényelnie. Egy Kodály-bemutató kulturális jelentőségét felesleges hangsúlyoznunk. Ennek a nagy magyar premiernek azonban még külön vonzóereje lett volna: a magyar zeneköltő ezt az új művet az amszterdami Concertgebouw megrendelésére magának Mengelbergnek írta, a nagy karmester ötvenesztendős művészi jubileumára. [...] Olyan muzsikák, mint a Kodály-újdonság [...] sok munkát és próbát követelnek a zenekartól. És Mengelberg nem alkuszik, mikor nagy zeneköltők követeléseiről van szó. [...] Viszont rossznéven vehetjük-e filharmonikusainktól, hogy mai viszonyaink között nem vállalkozhattak ilyen nagy munkára? Honnan vegyenek időt, pénzt a megfelelő számú próbákra? Az eredeti műsorter-*

vet tehát el kellett ejteni, Kodály helyett csak egy tehetséges Kodály-növendék újdonságát kaptuk." (Vál. zenekritikák, 467. lap.)

Tudjuk, hogy Tóth Aladár Pesti Naplója elsőként adott hírt minden új, vagy éppen születőben levő Kodály-műről. Tudjuk azt is, hogy Tóth Aladár a hivatalos zenekultúrának és képviselőinek ostorozására minden alkalmat megragadott. A szóban forgó filharmonikus hangverseny azonban nem szolgált igazán jó alkalommal az elvileg mindenkor jogos bírálatra. Az együttes ugyanis az 1938/39-es évadra egyáltalán nem tűzött ki Kodály-bemutatót, amint az az előzetes műsorból egyértelműen kitűnik, de nem is tehette ezt, hiszen az új mű bemutatási joga mindenképpen a Concertgebouw-é volt. A „tehetséges Kodály-növendék" Viski János Szimfonikus szvitje viszont nem pótlólag, hanem terv szerint került a műsorra. Kisebb pontatlanság, hogy a Kodály-darab a kritikus szerint Mengelberg művészi munkásságának félévszázados jubileumára készült. A nagy karmester ugyanis 1891-ben kezdte meg pályafutását. Egyébként, a Pesti Napló 1939. október 8-i számának tudósítása szerint a Filharmonikusok az 1939/40. évadra tűztek ki Kodály-bemutatót. Ez viszont — csak a Páva jöhetett volna szóba — valóban elmaradt. A Variációk hazai koncertbemutatójára 1942 februárjában, a Székesfővárosi Zenekar Mengelberg vezényelte estjén került sor.

A levelezésből meglehetős pontossággal megállapítható a terminus ante quem, annál bizonytalanabb a terminus post quem kérdése. 1938. január 29-én Kodály jelzi a Concertgebouw-nak, hogy vázlatai vannak variációs műhöz. Vajon mikor keletkeztek és milyen jellegűek? Ha nem éppen variációs műről volna szó, egy esetleges téma skiccét semmiképp nem tekinteném a kompozíciós munka kezdetének. Variációsorozatról lévén szó, a vázlat jelentheti egy-egy részlet pontosabb tervét is. A Páva-férfikar, ez a társadalmi értelemben oly lényeges Kodály-opusz — amely vershez kötött mivoltában maga is strofikus variációsorozat a népdalra és miniatűr méreteiben is oly sok szálon tartja a zenekari darabbal a rokonságot — 1937-ből való, a népdal hangfelvétele — gyűjtése — 1935 novemberéből. Olsvai Imre szíves szóbeli közlése, hogy Bartók nem sokkal a felgyűjtés után a dallamot lejegyezte és a kotta egyik példányát Kodálynak átadta. Ugyancsak Olsvai Imre felvilágosítása, hogy Lajtha László 1936 áprilisában egy idős sárpilisi cigányhegedűs játékát rögzítette, s az előadó a Páva-dallamnak azt a vázát szólaltatta meg, amely Kodály zenekari alkotásának indításaként hangzik fel. Kodály vázlatai tehát akár 1936 áprilisáig is visszanyúlhattak, hisz Lajtha gyűjtését is nyomban megismerte.

A majdani Kodály-filológiát érdekelheti, hogy a variációk első, Mengelbergnek átadott megfogalmazása és a partitúra második, előadási jelzéseiben finomított változata talán Hollandiában lelhető fel. A levelezés tanúsítja, hogy a Mengelbergnek átadott első és a Concertgebouwnak megküldött második partitúra nem volt minden részletében azonos. Mivel Kodály a változtatásokat a kotta fotóztatása előtt nyilván a saját kéziratára vezette rá, az ősforma az autográf partitúrából aligha rekonstruálható. Csakis a Mengelberg-féle kottából derül ki, pontosan milyen volt a legelső megfogalmazás, a mű ősformája. Itt jegyzem meg, hogy a szerző kiadásában 1941-ben, litografálva megjelent partitúra sem egyezik teljesen a londoni Boosey and Hawkes 1947-es copyright-tal kiadott kottájával. Ha összevetésük egyszer lehetővé válik, a különböző változatok eltérései is bizonyára tanulságosak lesznek a Kodály-műhelyt faggató kutatónak.

A levelek azonban nemcsak a Páva-variációkkal kapcsolatban tesznek fel meggondolkoztató, bár ma még meg nem válaszolható kérdéseket. Vajon mik le-

hettek azok a *„különféle színpadi zenék"* (1.), amelyeken Kodály 1937 májusában dolgozott, méghozzá olyan sürgető tempóban, hogy emiatt kora őszre nem írhatta volna meg a Concertgebouw által kért darabot? És mi lehetett az az oly határozottan említett, ám konkrétan, címmel meg nem nevezett színpadi alkotás, amelyen Kodály 1938 januárjában dolgozott (3.) s amelyet még a folyó évadban bemutattak volna, ha befejezi? Bizonyossággal eddig senki nem szolgált, a kérdés nyitva. Az egykorú sajtó sem ad hírt arról, hogy Kodály operán, vagy más zenés színpadi művön dolgozik ez idő tájt. A dokumentálható, bizonyító erejű információk teljes hiánya persze nem perdöntő, hisz tudjuk, milyen szigorú, mennyire zárt volt a Kodály műhelye. De Kodály Zoltánné szíves tájékoztatása szerint a zeneszerző kéziratai között semmiféle nyoma — vázlata, töredéke — színpadi műnek ebből az időből nincs.

Pedig Kodálynak a 30-as évek végén talán valóban szüksége lehetett arra a honoráriumra, amelyet a színpadi mű hozott volna. *„Lényegesen többet jövedelmezne"* — írja róla (3.) s megjegyzi: „Sajnos, az adott körülmények között jövedelmezőségük szerint kell megszabnom munkáim sorrendjét." 1938-ban írja ezt Kodály s az „adott viszonyokat" nyilván meghatározta, hogy ahol külföldön a legtöbbet játszották, éppen Németországban csökkent 1933—1936 között tetemesen műveinek előadása. (1937-től ez a játszottság, itt nem részletezhető okokból újra megnövekedett, de a jogdíjak elszámolása szükségszerű fáziseltolódással történik. Azt sem tudhatjuk, vajon a törvénytipró fasiszta szerzői „jog" nem sújtotta-e Kodály népzenei alapú kompozícióit ugyanolyan tantiémcsökkentéssel, akár a Bartókéit.)

Ilyen körülmények között valóban jelképes honorárium fejében, szinte ajándékképpen írta meg Kodály a Concertgebouw jubileumára zenekari variációit. Az általa kért 300 holland forint félórás kompozícióért jelentéktelen összeg a pénz akkori értéke szerint is. Eképpen hálálta meg Kodály, amit Mengelberg és zenekara a nagy nemzetközi áttörés éveiben tett a műveiért, visszaemlékezve arra, hogy karmesteri pályafutását épp a Concertgebouwban kezdte, amidőn 1927-ben három estén vezényelte a Psalmus hungaricust s a hatalmas siker nyomán egy év múlva újabb három estén dirigálta a zsoltárt. Nem kisebb hálával gondolt Mengelbergre, aki New Yorkban mutatta be az ott meglehetősen ismeretlen zeneszerzőt, s a New York-i Filharmonikusok élén 1927. december 15-én a Háry János-szvitet, december 19-én a Psalmust dirigálta.

Ma még nem tudjuk pontosan, mit jelent Kodály 1938. január 29-i levelének kijelentése *„a mű előadási jogaival most magam rendelkezem... szükségtelen az U. Editionnal levelezni."* A náci csapatok 1938. március 11-én szállták meg Ausztriát. Kodály, Bartókkal együtt ezután tett lépéseket, hogy megszabaduljon „gleichschaltolt" kiadójától. A Páva-variációkat megelőző utolsó nagy Kodály-opusz, a Budavári Te Deum előadási jogaival, zenekari anyag kölcsönzésével még az U. E. rendelkezett s 1921-től igényt tartott mindegyik nagyobb szabású Kodály-műre (kivéve a Három ének-nek a 20-as évek végén meghangszerelt 1. és 3. darabját). Pillanatnyilag kideríthetetlen, vajon az U. E. mondott-e le valamikor 1936 után az új Kodály-alkotásokról, vagy pedig a zeneszerző törekedett-e arra, hogy a kiadó jogainak egy részét visszaszerezze. Mindenesetre, a bécsi kiadó köréhez tartozó zeneszerzők közül igen sokan panaszkodtak éppen a 30-as években az U. E.-ra, amelynek jelentősége az új zene terjesztésében a vállalkozást naggyá tevő igaz-

gató, Emil Hertzka halálával kétségtelenül csökkent. Tény, hogy a Páva-variációk soha nem szerepeltek az U. E. zenekari anyagkölcsönző nyilvántartásában.

Végül, még egy életrajzi vonatkozású kérdőjel. Kodály 1939. augusztus 9-én írja: „*múlt hónapban operáltak*" (9.). Ez az információ hiányzik az eddigi biográfiákból.

Mindössze öt Kodály-levél, s hány kérdést tesz is fel olvasójának. További hiteles dokumentumok talán megválaszolhatják ezek egyikét-másikát, de bizonnyal más pontokon ingatják meg majd eddig megbízható, pontosnak vélt ismereteinket.

Breuer János

1.

Budapest, 1937. május 13.

Igen tisztelt doktor úr!

10-i nb. levelére válaszolva először is hangsúlyozom, hogy nekem is nagy örömömre szolgálna, ha aktívan részt vehetnék a jubileumán intézményének, melyhez oly sok szép emlék köt.

Ami mármost eredeti bemutató lehetőségét illeti, ismernem kellene a szóban forgó koncert megrendezésének dátumát. Ha már kora ősszel lenne ideje, sajnos, távol kellene maradnom, mert különféle színpadi zenéken kell dolgoznom. Tavaszra talán elkészülhetnék új szimf. művel.

Kérem tehát, mielőbb tudassa a dátumot és a honorárium lehetőségeit.

Tudassa, kérem, azt is, vajon Mengelberg prof. Svájcban van-e már, eljuttatnék neki egy megígért borszállítmányt.

Kiváló tisztelettel

híve

Kodály Z.

2.

Amszterdam, 1937. június 3.

M./B.

Kodály Zoltán professzor úrnak
Andrássy-Út 89
BUDAPEST VI

Igen tisztelt Professzor Úr,

őszinte köszönetet mondok május 13-án kelt baráti soraiért.

Rendkívül örülünk, hogy elvben beleegyezett a jubileumi kompozícióba. Kívánsága szerint, a lehető legkésőbbre tesszük a bemutató időpontját. 1938. március 31-ét javaslom Önnek. Remélem, ez a terminus megfelel Önnek.

A mű második előadására április 2-án, Hágában kerülne sor. Mindkét hangversenyt prof. Willem Mengelberg vezényli.

Válaszát örömmel várva tisztelettel üdvözli

híve

[Rudolf Mengelberg]

3.

Budapest, 1938. január 29.

Igen tisztelt Doktor Úr,

vázlataimat átnézve úgy látom, hogy egy körülbelül 15 perces variációs művet a megadott terminusra még elkészíthetnék.

Mivel a mű előadási jogaival most magam rendelkezem, megegyezhetünk a honorárium kérdésében is, szükségtelen az U. Editionnal leveleznie.

Íme, a javaslatom: legkésőbb március 15-ig elküldöm Önnek a partitúra 2 példányát. (Kéziratom fényképfelvételét.) Kapok érte 300 Ft-ot. A szólamokat a Concertgebouw készítteti el, ennek fejében a szólamok korlátozás nélküli tulajdonát képezik a társaságnak, saját előadások céljára. Másoknak [az anyag] nem kölcsönözhető.

Kérem, szívesk. postafordultával válaszolni, mert, ha iménti javaslatomat el nem fogadnák, azonnal tovább kellene dolgoznom színpadi művemen, amely lényegesen többet jövedelmezne, ha még ebben az évadban bemutathatnák. Ha most a variációkhoz látok hozzá, a színpadi mű bemutatójára csak a jövő évadban kerülhet sor.

Mivel Mengelberg profeszorra tekintettel inkább csak formális honoráriummal is beérem, remélem, hogy a szólamok kicsiny többletkiadása a Concertgebouw Társ.-nál sem nyom a latban.

Szeretném, ha Mengelberg prof. művészete iránti nagy megbecsülésemet egyszer anyagi szempontoktól mentes művel is kifejezhetném.

Sajnos, az adott körülmények között jövedelmezőségük szerint kell megszabnom munkáim sorrendjét.

Megkülönb. tisztelettel

híve

Kodály Z.

4.

Amszterdam, 1938. június 21.

M./B.

Kodály Zoltán professzor úrnak
Andrássy Út 89
BUDAPEST VI

Tisztelt Mester,

a következő évad előkészítésével foglalkozva meg szeretném kérdezni Öntől, számolhatunk-e a kilátásba helyezett új mű ősbemutatójával.

Willem Mengelberg nagyon örülne, ha az új művet, utólagos jubileumi

ajándékként, itt október hó folyamán bemutathatná és utána, budapesti látogatásakor is elvezényelhetné.

Érdeklődéssel várjuk közelebbi tájékoztatását a mű címéről és időtartamáról.

Szívélyes üdvözlettel

őszinte híve

[Rudolf Mengelberg]

5.

Budapest, [1939] május 18.

Igen tisztelt Igazgató Úr,

most már majd 3 hónap telt el azóta, hogy Mengelberg prof.-nak átadtam a partitúrát. Válasza akkor úgy szólt, hogy hamarosan kijelölik az előadás idejét.

Erről most annál is inkább szeretnék bizonyosat tudni, mivel sokfelől kérdezik, fenn akarom-e tartani az amszterdami előadás elsőbbségét.

Teljes tisztelettel

Kodály Z.

6.

Amszterdam, 1939. május 24.

M./B.

Kodály Zoltán professzor úrnak
Andrássy Út 89
BUDAPEST 6

Tisztelt Mester,

18-án kelt becses soraira válaszolva arról tájékoztathatom Önt, hogy új művének ősbemutatóját Prof. Dr. Willem Mengelberg vezényletével ez év október 12-ére tűztük ki. Nagyon örülnénk, ha el tudna jönni erre az előadásra Amszterdamba.

Kívánatos volna, hogy ezután még néhány további városba is elvigyük az előadást, ezért arra kérjük, más zenekarokkal november előtt az előadást ne tűzze ki.

Szívesen megtudnánk Öntől, hol rendelhetjük meg művének szólamanyagát.

Kiváló tisztelettel

őszinte híve

[Rudolf Mengelberg]

7.

Amszterdam, 1939. június 7.

M/B/Flh

Kodály Zoltán professzor úrnak
Andrássy Út
BUDAPEST

Igen tisztelt Mester,

Ön volt szíves és új zenekari variációinak kéziratára a következő ajánlást írta:

„Megkésett köszöntő a Concertgebouw Zenekar és vezetője, Willem Mengelberg 50 éves jubileumára, hálásan emlékezve az ott átélt nagyszerű előadásokra."

Mivel az ajánlást fakszimilében szívesen kinyomtatnánk a műsorban, hálásak lennénk Önnek, ha tintával újra leírná a szöveget, hogy klisét készíttethessünk róla.

Őszinte köszönettel és tiszteletteljes üdvözlettel

híve

[Rudolf Mengelberg]

8.

Amszterdam, 1939. július 21.

B/Flh

Kodály Zoltán professzor úrnak
Andrássy Út 89
Budapest 6

Igen tisztelt Professzor Úr,

sajnos, mind ez ideig még nem tudtuk meg Öntől, hol szerezhető be zenekari variációinak szólamanyaga. Közölné ezt velünk, amilyen gyorsan csak lehet? Nagyon kívánatos lenne egy második partitúra is, tekintettel az előkészítő próbákra, amelyekre Den Hertog[1] úr vezetésével kerül sor. Nagyon örülnénk, ha megkaphatnánk az újból leírt ajánlást, amelyet nemrég kértünk Öntől.

Maradunk megkülönböztetett tisztelettel

A Concertgebouw R. T.
[?]

Titkárság

[1] J. den Hertog (1904—?) holland karmester.

9.

Het Concertgebouw Titkárság

Budapest, [1939] aug. 9.

Igen tisztelt Uram,
múlt hónapban megoperáltak, ezért akadozott a levelezésem, és nem érkeztem hozzá, hogy egy 2. partitúrát figyelmesen átnézzek. Nos, már ezt is bizonyosan megkapta, a szólamokra vonatkozó kérdése meglep, hiszen annak idején R. Mengelberg Dr.-ral megegyeztünk, hogy a szólamokat Önök maguk készíttetik el.

A 2. partitúra kézhezvétele után most már esedékes a nekem ígért összeg is. A legegyszerűbb, ha érte effektív magyar bankjegyeket vásárolnak és pénzeslevélben nekem ideküldik. A megküldött partitúrában pontosabbak a dinam.- és vonásnemjelölések, kérem, vezessék át ezeket a másikba (ha előadáshoz használják).

Ami a dedikációt illeti, szívesebben írnám hollandul és nagyon lekötelezne, ha jó holland változatot szíveskedne küldeni, ezt aztán, Dr. Mengelberg legutóbbi levelének értelmében leírom.

Megkülönböztetett nagyrabecsüléssel

híve

Kodály Z.

10.

Amszterdam 16 42/41 24 1009

1939. nov. 24.

Kodály Zoltán
Andrássy-út 89 Bpest

Mai Concertgebouw hangversenyen vezényeltem zenekarban és közönségben óriási lelkesedést keltett pompás variációinak ősbemutatóját [.] Zenekarom és én magam hálásan köszönjük a megtisztelő ajánlást [.] Hű barátsággal Willem Mengelberg [.]

11.

London 4103 38 24 1134
Kodály Zoltán Andrássy
utca 89 Bpest
Lon XI/24 1437

Valamennyiünket mélységesen megrendítettek tegnap este gyönyörű variációi[.] Semmi kétség, legjobb műveinek egyike[.] BBC be kívánja mutatni, amilyen gyorsan csak lehet[2][.] Levél megy[.] Szívélyes üdvözlettel mindkettőjüknek Hawkes[3][.]

[2] A BBC Ernest Ansermet vezényletével 1946. február 27-én mutatta be a művet. Első nyilvános angliai előadására 1956. július 23-án, az Albert Hallban rendezett promenade concert-en, Malcolm Sargent vezényletével került sor. Mindkét előadáson a BBC Szimfonikus Zenekara működött közre.
[3] Ralph Hawkes, a londoni Boosey and Hawkes igazgatója.

12.

London 4040 16 25 1029
Professzor Kodály
Andrássy utca 89 Bp
Lon XI/25 1250

Előadásnak csodálatos hatása volt[.] Legforróbb gratulációk[.] Válaszát és kéziratát[4] várva Calmus[5][.]

13.

[Willem Mengelbergnek]

Budapest, [1939] nov. 26.

Igen tisztelt, kedves Barátom,

szeretetreméltó távirata egyszerre szerzett örömet is, bosszúságot is. Bármennyire örülök is, hogy Önnek és muzsikusainak sikerült a darab iránt némi érdeklődést kelteniök, éppoly bosszantó, hogy én nem hallhattam. Hasztalan a többszöri ígéret, velem a Concertgebouw titkársága az új dátumot nem közölte. Mivel a rádióújságok most, papírhiány miatt, nem közlik a teljes programot, ott nem találhattam meg, egyébként is bíztam benne, hogy velem tudatják.

Ide tartozik még, hogy 2 táviratot kaptam Londonból, mind a két személy kitűnően hallotta és úgy érezte, ragyogó volt az előadás.

Nincs más hátra, minthogy megkérjem, ha még egyszer alkalma lesz rádióközvetítéssel előadni, ugyan küldjön idejében egy szó értesítést.

A művet még mindig nem nyomtattam ki, mert előbb hallani szeretném.

Remélem, ez még sikerül. Örülünk a jövetelének[6] és reméljük, nem jön közbe semmi akadály.

Munkáját és érdeklődését hálásan köszönve baráti üdvözlettel mindkettőnktől

híve
Kodály Z.

[4] A Boosey and Hawkes 1947-es copyright-tal adta ki a variációkat. Ezt megelőzően 1941-ben Kodály Zoltán a saját kiadásában jelentette meg a partitúrát.

[5] Alfred Kalmus, a bécsi Universal-Edition vezető munkatársa volt Ausztria megszállásáig. 1938-ban Londonba emigrált s a Hawkes and son Ltd. kiadó munkatársa lett. Ebben a minőségében előmozdította, hogy Bartók, Kodály művei a londoni kiadóhoz kerüljenek. Később önálló zeneműkiadót alapított Londonban. Somfai László szíves közlése.

[6] Willem Mengelberg „jövetele" 1940 februárjában volt esedékes, amikor is a Budapesti Hangversenyzenekar élén több koncertet vezényelt. Február 11-i estjének műsorán a *Marosszéki táncok* is szerepelt, a koncert szólistája *Fischer Annie* volt.

14.

Music Review 1941, II. évf. 3. szám, 261. lap

Kodály Zoltán két új zenekari művéről van beszámolni valóm. Széles skálát bejáró variációsorozat az első, a Fölszállott a páva című magyar népdalra; a Concertgebouw zenekar jubileuma előtti tisztelgésül született s Mengelberg vezényletével, 1939. november 23-án hangzott el először. Olyan szerencsés voltam, hogy rádión keresztül meghallgathattam az előadást és bár a vétel nem volt tökéletes, arra éppen megfelelt, hogy meggyőzzön, ez Kodály legjobb teljesítményeinek egyike. A *Times* hágai tudósítójának pár nappal későbbi jegyzete igen kedvező volt. A ritmusában és körvonalaiban egyaránt egyszerű témát tizenhat, bölcsen kontrasztáló, széles emocionális ívet bejáró variáció követi. A mű, meglehet, nem jelent újabb fejlődést Kodály művészetében, de megvan benne mindaz a veleszületett kvalitás, amely a zeneszerző eminens nemzetközi hírnevét megszerezte. Kiváltképp eredetinek látszott a hangszerelés, szín és hangzás hamisítatlan szépsége nemegy helyütt olyan fokú, hogy nehéz volt a kritikai képességet más fontos elemekre irányítani. [A cikkben szereplő másik Kodály-mű a Concerto, amelyet 1941. február 6-án Frederick Stock mutatott be Chicagóban.]

Resonator[7]

[7] *Ernest Chapman* írói álneve. Chapman a 40-es években a Hawkes and Son Ltd.-nek, Bartók, Kodály új kiadójának munkatársa volt. *A. F. Leighton Thomas*-nak, a Music Review főszerkesztőjének szíves felvilágosítása.

Kodály: Fölszállott a páva

Een laat groet ter gelegenheid
van het vijftigjarig jubileum,
aan het Concertgebouw-orkest
en zijn leider Willem Mengelberg
in dankbare herinnering aan de
prachtige uitvoeringen, welke ik
aldaar mocht beleven.

Z. Kodály