Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1978 1

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1978. XIX. évfolyam

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK, CIKKEK

BARLAY Ö. SZABOLCS:
Girolami Diruta: Il Transilvano — jelentősége külföldön és Magyarországon 1 3

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:
Girolamo Diruta: Il Transilvano — Stíluskritikai analízis és forráskutatási adalékok. Történelmi előzmények 3 298
4 335

P. ECKHARDT MÁRIA:
Liszt kapcsolata korának hazai kórusmozgalmával 2 121

FISCHER SÁNDOR:
Az énekmondó. Reinitz Béla centenáriumára 3 250

GÁBRY GYÖRGY:
A tárogató 4 368

GÁBRY GYÖRGY:
Liszt Ferenc magyarországi hagyatéka 2 117

HALMOS ISTVÁN:
Lajtha kőrispataki gyűjtésének hangkészlete és tonalitása 4 385

HAMBURGER KLÁRA:
Római Liszt-dokumentumok 1 55

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Napvilágra került Schubert-kéziratok 3 232

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Somfai László Haydn-képeskönyve 4 361

LAKI PÉTER:
A második bécsi iskola és dal 3 314

LAMPERT VERA:
A Bartók-művekben feldolgozott népdalok forráskatalógusa 2 166

MARTIN GYÖRGY:
A táncciklus — a néptánc legnagyobb formai egysége 2 197

PAKSA KATALIN:
A szegedi táj népe és népzenéje 2 150

PESOVÁR ERNŐ:
A csárdás kialakulása 2 218

SÁROSI BÁLINT:
A gyimesi csángó hegedűstílus 2 176

SOMFAI LÁSZLÓ:
Bartha Dénes 70 éves 3 277

SZAK PÉTER:
A reprodukció fenomenológiája 4 413

SZANYINA, NYINA:
Természetes hangsorok a harmincas-negyvenes évek Kadosa-műveiben 3 262

SZENDREI JANKA:
A középkori magyar hangjegyírás 2 130

SZIGETI KILIÁN:
Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon 3 282

TALLIÁN TIBOR:
Kodály és a zenés színpad. Előzmények és következmények 4 378

TARI LUJZA:
Kodály hangszeres gyűjtése 2 184

TÓTH ALADÁR:
Schubert 3 227

UJFALUSSY JÓZSEF:
A Zenetudományi Intézet konferenciája elé 2 115

ÚJHÁZY LÁSZLÓ:
Fafúvók a reneszánszban és napjainkban 1 25

VARGA FERENC:
Adalékok India ősi hangrendszerének megfejtéséhez 1 76

VIKÁR LÁSZLÓ:
A kazányi tatárok zenéje 2 144

WILHEIM ANDRÁS:
Két Bartók-vázlat 4 401

DOCUMENTA

Bartók- és Kodály-dokumentumok a Petőfi Irodalmi Múzeum kézirattárában (Szilágyi János) 4 425

DISPUTA

Kodály-ügyben (Breuer János) 4 433

KÖNYVEKRŐL, KOTTÁKRÓL

Fodor András: Vallomások Bartókról — Szerk.: Horst Leuchtmann: Terminorum musicae index septem linguis redactus — Arnold Schönberg (1874—1951.) (B. J.) 4 437
Georg Knepler: Geschichte als Weg zum Musikverständnis (Maróthy János) 4 440
Hrsg: László Somfai: Documenta Bartokiana Heft 5. Eősze László: Kodály Zoltán életének krónikája (Breuer János) 1 103
Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése (B. Ö. SZ.) 3 325
Sz. Farkas Márta: Bartalus István — Benkő András: A Bolyaiak zeneelmélete (Berlász Melinda) 3 322
Veszprémi Lili: Zongoraoktatásunk története — Lakatos István: A kolozsvári magyar zenés színpad 1792—1973. (Breuer János) 3 329

HANGLEMEZ

Giovanni Battista Mosto: Il primo libro de' madrigali (Bárdos Lajos) 4 444

Alföldi Nyomda, Debrecen

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIX. évf. 1. szám 1978. március

TARTALOM

BARLAY Ö. SZABOLCS:
Girolamo Diruta: Il Transilvano — jelentősége külföldön és Magyarországon 3
ÚJHÁZY LÁSZLÓ:
Fafúvók a reneszánszban és napjainkban 25
HAMBURGER KLÁRA:
Római Liszt-dokumentumok 55
VARGA FERENC:
Adalékok India ősi hangrendszerének megfejtéséhez 76
KÖNYVEKRŐL
Hrsg.: László Somfai: Documenta Bartókiana Heft 5. — Eősze László: Kodály Zoltán életének krónikája (Breuer János) 103

BARLAY Ö. SZABOLCS:

GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO — JELENTŐSÉGE KÜLFÖLDÖN ÉS MAGYARORSZÁGON

Jelen tanulmányunk írásakor kettős feladatot tűztünk magunk elé. Egyrészt szeretnénk kitölteni azt a sajnálatos űrt, ami nálunk Dirutának hazai vonatkozásokkal gazdag művét veszi körül, másrészt fel szeretnénk hívni a figyelmet az Il Transilvanónak a közeljövőben közreadásra kerülő teljes, rekonstruált zenei anyagára.

Legcélszerűbbnek látszott, hogy mindenekelőtt a Diruta-korabeli zenei oktatásról adjunk tájékoztató körképet, hogy helyére tudjuk tenni az Il Transilvanót mint oktatási művet. Behatóan kellett vizsgálnunk Dirutának zenei fejlődését, itáliai „hovatartozását", mindenekelőtt az észak-itáliai iskolához, különösen a velencei nagy orgonistákhoz fűződő kapcsolatait. A filológiai pontosság igényével szeretnénk választ adni sok, eddig megoldatlan kérdésre, mely Dirutának és Báthory Zsigmondnak kapcsolatát van hivatva tisztázni, érintve ezzel e kapcsolatnak felbecsülhetetlen hatását a hazai zeneműveltségre. Csak ezek után tarthatunk szemlét a két részből álló mű tartalmi értékein, kiemelve belőlük azt, ami korában is újnak számított. Végül rámutatunk Dirutára, mint kiváló komponistára, akit eddig méltánytalanul hallgatásra ítéltek az előadóművészek külföldön, itthon egyaránt.

I. NÉHÁNY ADAT A DIRUTA-KORABELI ZENEI OKTATÁSRÓL

Teljes „körképet" adni erről az önmagában véve is külön tanulmányt igénylő kérdésről még aligha tud valaki is, mert egyelőre az egyes országok dokumentációs anyaga sem kielégítő. Így természetesen mi is beérjük azzal, hogy témánk hátterének megvilágítása érdekében néhány jellegzetes példát, adatot említünk meg. Célunk ezzel épp az Il Transilvano jelentőségének érzékeltetése, nem pedig kimerítő adatközlés.

Az első — és a mai ember számára szinte megdöbbentő — észrevétel az oktatás idejének 10—15, sőt 20 esztendőben való megjelölésében rejlik. És ez nemcsak a házi muzsikát kedvelő dilettánsokra vonatkozik, hanem fokozott mértékben a „céhbeliek"-re, vagyis az aktív zenészekre, ének- és zenekarok vezetőire csakúgy, mint egyes hangszerek muzsikusaira. Az ismert és az újabban napvilágra hozott adatok közül most csak a tanítás idejére vonatkozóakból említek néhányat: Pietro Bembo 10—12 évi oktatásról ír lányának a monochord esetében. — Fray Bermudo a század közepén a Declaracion de instrumentos musicales című és fakszimile kiadása révén ma is olvasható művében kijelenti, hogy sohasem látott jó művészt, aki legalább 20 évet ne ta-

nult volna hangszerén játszani. Barbár zenészeknek nevezi azokat, akik kevesebbel is beérik. — De nemcsak általánosságban mozgó kijelentésekről van tudomásunk, hanem a heti, illetve havi órarendekről is. Freige 1582-ben, Bázelben kiadott művében (Paedagogus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint) heti 3, később heti 5 órát tart szükségesnek. A már felnőtt tanulónak, aki a zeneelméletben is teljesen járatos és már tabulatúrák elkészítésére oktatják, szintén órákat kell vennie, de csak havonta kétszer. Az elsőn az átírás mibenlétére oktassa nevelője; a másodikon a növendék az otthon elkészített kivonatot játssza elő mesterének stb.[1]

Adataink ezenkívül meggyőzően tanúsítják azt is, hogy a század elején legfőbbként énekoktatást jelentett a zenei ismeretek elsajátítása; és csak másodlagosan vonatkozott hangszeroktatásra. Bár később egyre nagyobb szerephez jutott az instrumentális muzsikaoktatás, éles választóvonalat sosem húztak a kettő közé, sőt mindvégig az éneken volt a hangsúly. Elég csak rámutatnunk az 1609-ben megjelent Il Transilvano második részének címére. E kissé hosszú, több soros cím utolsó szavai meggyőzik az embert — és a muzsikával foglalkozó akkori tisztelt olvasót is —, hogy a billentyűk kezelésének tudománya mellett azért a gyors és könnyű énektanítás titkáról is szó lesz: „... la Regola la qual scopre con brevità e facilità il modo d'imparar *presto a cantare*". A kor legkedveltebb hangszerének, a lantnak oktatásáról is kell néhány szót ejtenünk, mert végső fokon e kérdésben rejlik az Il Transilvanónak és a hozzá hasonló műveknek zenetörténeti jelentősége. Bármennyire terjedt is el a lantművészet, tökéletesen megtanulni e hangszeren igen nehéz volt. Különösen akkor vált ez problémává, amikor a nőktől is elvárták, hogy megtanuljanak zenélni. A zenepedagógusok jól tudták, hogy a szórakozást házi muzsikával színező udvaroncok lantjátéka mellett egyre nagyobb érdeklődés kísérte a könnyebben kezelhető billentyűs hangszereket. Az udvari ember magatartását szabályokba foglaló B. Castiglione nem ok nélkül dicsérte a lantjáték mellett épp ezeket a hangszereket is. „Sono ancor harmoniosi tutti *gli instrumenti da tasti* [a billentyűsök minden fajtája], perchè hanno le *consonanze* molto perfette e con *facilità* vi si possono far molte cose che empiono l'anima della *musical dolcezza*". Érthető, hogy épp a könnyebb kezelés, a consonancia és a dolcezza élvezése miatt a cortegianák a dámák, udvari hölgyek számára alkalmasabb volt pl. a klavichord, mint a nagy technikai tudást és igen jó hallást igénylő lant. Egyre több olyan kijelentés hangzik el, mint amit a spanyol Luis Venegas de Henestrosa mondott: igaz ugyan, hogy a „harpa" és a „vihuela", vagyis a hárfa és a lant a legtökéletesebb hangszerek, de ugyanakkor, ezeken lehet a legnehezebben megtanulni a *művészi fokú* játékot; ezeknél sokkal könnyebb a billentyűsökön való muzsikálás. Úgy tűnik, hogy épp emiatt került előtérbe a klavichord

[1] A zeneoktatásra vonatkozó adatokat bővebb magyarázatokkal l.: Otto Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1910., ill. utánnyomás Hildesheim, 1968. Bermudo adata 12. l.; Freige órarendjét vö.: Carl Krebs: Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1892. 355. l. — Magyar nyelvű és igen pontos dokumentációs bibliográfiával összeállított mű a kérdéssel kapcsolatban: Pernye András: Előadóművészet és zenei köznyelv. Bp., 1974. Különösen az erre vonatkozó fejezet: A differenciálódás kezdetei 29—172. l.

(és számtalan társa), méghozzá már a század közepétől, *különösen Itáliában.*[2]

Ez a megállapítás azonban nem azt jelenti, hogy a billentyűsök körül minden a legnagyobb rendben zajlott volna. Legalábbis a sok kemény hangú bírálatból arra lehet következtetni, hogy ahány pedagógus vagy zenei központ (város, rezidencia, orgona esetében: nevezetes templom) létezett, annyiféle „iskola", módszer alakult, és mindegyik a magáét tartotta az egyedül helyesnek. H. Finck a Practica Musicában, O. Luscinius a Musurgiában, de különösen Vincenzo Galilei a Dialogo della Musica antica e della moderna című művében oly drámai kifejezéseket használ a billentyűs hangszerekkel kapcsolatos oktatásról, hogy eleve szükségét érezte mindenki a rendcsinálásnak. Pedig nem hiányoztak olyan művek, melyek a klavichord vagy az orgona leírásával foglalkoztak; még olyan írók is akadtak, akik e hangszerek kezelésére is tettek célzást Sebastian Virdungtól kezdve Agricolának Musica instrumentalis-án keresztül egy Vittoria nevezetű orgonistáig, akinek kéziratban maradt műve Della facilità di Tastiról szól. És sorolhatnánk tovább a neveket, a műveket, de mégsem tudnánk meg többet a billentyűs hangszerek megfelelő kezeléséről, a rajtuk való játszás szabályairól. Kivétel nélkül mindegyiküknél találunk egy olyan kitételt, amit Otmar Luscinius lapidáris rövidséggel így fogalmazott meg: „Nam praxis *quomodo* literis tradi possit, *non video* ... Opus autem *quomodo* tractare debebis *a magistro* in ea re *perito docendus es.*"[3] Vagyis nem pazarol rá időt, hogy a praxist szavakba foglalja — amit különben sem tudna megfelelően körülírni —, de nem is kell, helyette mindezt egy kiváló mesternél, „zenetanárnál" *szóban* elsajátíthatja, tőle átveheti a tanítvány. Vagyis az a fonák helyzet áll elő, hogy kritizálják a tanítók rossz módszerét, de egyelőre senki sem vállalkozik arra, hogy pontosan körülírja, hogy *miként* („quomodo") kell jól, szépen, a hangszer karakterének megfelelően lejátszani a zenét. Igaz, akadnak egyre többen, akik megkísérlik kifejezni ezt az oly nehéz „hogyant". Különösen a spanyol zenepedagógusokra gondolunk, Antonio, illetve Hernando de Cabeson, Diego Ortiz vagy Fray Thomas de Santa Maria műveire és a már említett Fray Juan Bermudo 300 oldalas munkájára, mely látszólag minden részletre kiterjed, csak éppen arra nem kapunk választ tőlük sem, ami számunkra a legfontosabb lenne: *hogyan* oktatták növendékeiket az akkori mesterek a billentyűk helyes használatára. Helyesebben, adtak választ, de csak indirekte, mondván, hogy ha jó tanárhoz kerül a tanítvány, az majd *szóban* úgyis közli vele a helyes kéztartásra, a díszítésre, tabulatúrakészítésre stb. vonatkozó tudnivalókat.

A spanyol pedagógusok tehát már legalább körülírva elmondják, hogy a praxis milyen elemeit kell megkérdezniük a tanítványoknak. Jelen esetben ez azért igen fontos, mert itt kapcsolódik bele e történeti vázlatba az olasz ferences szerzetes, Girolamo Diruta tevékenysége. Ő azon első író pedagógusok egyike, aki nemcsak választ ad a „hogyanra", hanem határozottan ki-

[2] A billentyűsök előnyei a lanttal szemben vö. Kinkeldey i. m. 70. l. Vicentino és Zarlino adataiból kiindulva. Ugyanerre a következtetésre jut Venegas műve alapján Krebs i. m. 356. l. — Venegas lényeget látó megállapítása a hárfa, a lant igényességéről és a billentyűsökön való tanulás könnyebbségéről lényegében Antonio Cabesontól való: Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela. Alcala, 1557. B. Castiglione: Il Cortegiano, Venetia, 1528. libr. 2. cap. 12.

[3] O. Liscinius: Musurgia, Argentorati 1536. 55. l.

jelenti, hogy írásba foglalt szabályai önmagukban is elegendők ahhoz, hogy valaki megtanuljon helyesen orgonálni vagy bármelyik billentyűsön játszani. Eleve visszautasítja a szóbeli közlés szükségességét. Míg elődei és kortársai elsősorban azért közölnek műveikben hangjegyes vagy más notációs anyagot, mert ez a fő céljuk, addig Dirutánál mindez csak eszköz a tanítás céljának alárendelve. Nála az írásos szövegen van a hangsúly, a magyarázaton, épp azon, amit az eddigiek szerint hiába kerestünk a többieknél. Ez nemcsak az Il Transilvano helyét jelöli meg, de rangját is. Ugyanakkor felvetődik a kérdés, minek köszönhette a Perugia vidékéről származó, egyszerű szerzetes ezt a feltűnő éleslátást és mindmáig lemérhető, megérdemelt hírnevet?

II. DIRUTA ZENEI KÉPZETTSÉGE

Tudomásunk szerint az egyetemes, de az olasz zenetörténetírás is adós még a Diruta-monográfiával, de még egy vázlatos életrajzzal is. Ennek ellenére, vagy éppen ezért nem lesz felesleges körülnéznünk, milyen állomásokon haladt keresztül ez a rendkívül gazdag, élményekkel teli élet. Néhány új adattal szeretnénk kibővíteni azokat az elejtett megjegyzéseket, melyek mindmáig feldolgozatlanul maradtak az Il Transilvano szövegében. A legfontosabb adatokat ui. maga Diruta mondja el tanárairól és tanulmányairól.

Az első helyreigazítást származási helyével és tanulóéveivel kapcsolatban kell megtennünk. Igaz ugyan, hogy könyvének címlapján „perugino" olvasható és ennek következtében a legtöbb lexikon perugiai születésűnek mondja. Francesco Briganti tanulmánya azonban rávilágít ennek okára.[4] Túl jelentéktelen kis helység volt abban az időben az a Perugiához közel fekvő Deruta vára ahhoz, hogy az olvasót eligazította volna. Ezért írta Deruta helyett a mindenki előtt ismeretes, nevezetes Perugiát. A derutai származás különben azzal is igazolható, hogy fennmaradt egy 1602. febr. 1-én írt levele „ai magistrati di Deruta", melyben kinyilvánítja szándékát, hogy 30 évi távollét után szeretne visszatérni *szülőfalujába*. Jó nevű családból indult útnak, mert testvére (vagy unokaöccse) is neves keramikus volt. Londonban őrzik azt a gyönyörű tálat, melyen egy orgona látható két szerzetessel; az egyik énekel, a másik orgonál és „El Frate" névjegy olvasható rajta ... Talán az 1574 júniusában a correggiói ferences kolostorban szerzetesnek jelentkező Girolamo volt a modell? Nincs kizárva, mert már gyerekként az otthoni, dirutai ferences zárdában ismerkedett meg az orgonamuzsikával. A correggiói tartózkodás minket különösen azért érdekel, mert ez a város volt szűkebb hazája annak a Claudio Merulónak, aki kitörölhetetlen nyomot hagyott a tökéletesebb művészet után lázasan kutató Diruta tudatában. Minderről maga számol be könyvének két különböző részében, mely megjelölés egyúttal nagy időbeli távolságot is rejt magában. Az elsőnél ugyanis Merulo még él (Il Transilvano I. parte, 1593. 62—63. l.). A második utalás tanáraira (II. parte, 1609. libro terzo 11. l.) akkor történik, amikor egyikük sem élvezheti már tanítványuk könyvében összefoglalt módszere sikerét. A két dátum között tehát 16 esztendő telt el; de pályája egész ideje alatt nem csökkent hálája mesterei iránt, akik nélkül

[4] Francesco Briganti: Il primo libro dei Contrapunti di Girolamo Diruta. Rivista Musica Italiana, 1952. évf. 180. l.

éppoly rosszul orgonálna most is, mint első éveiben. Vallomása szerint Észak-Itália számos templomát felkereste és találkozott sok orgonistával, akiktől — utólag visszapergetve az eseményeket — az orgonálás *rossz* módszereit sajátította csak el. Érezte, hogy nem jó úton halad, de nem volt senki, aki felvilágosította volna. Egy alkalommal betért a velencei San Marcóba, ahol épp a két hírneves orgonista: Andrea Gabrieli és Claudio Merulo játszottak egymásnak felelve orgonáikon. „Duello di due organi", valóságos szellemi párbajozás volt ez és közel volt az önkívülethez az élmény lenyűgöző hatása miatt. Ez a nap művészi pályafutásának határkövét jelentette. Kettőjükön kívül még Gioseffo Zarlino és Costanzo Porta nevét is úgy említi, mint akiknek tanítványa volt. Ha szemügyre vesszük az említettek életadatait, kitűnik, hogy Merulo volt a legfiatalabb. A. Gabrieli 1586-ban, Zarlino 1590-ben, Porta 1601-ben halt meg. Ez az oka, hogy legtöbbször Merulo neve szerepel, mint akitől a legtöbbet tanulta.[5] Legtalálóbb, ha azt mondjuk, hogy számára ő volt a példakép, a modell. Ha egy vitatott kérdést taglal, a végső argumentum: Merulo így tanította, így játszotta. Például néhány téma: a „l'intavolare diminuito" sokat vitatott, kényes tételénél, vagy a tremoletti alkalmazásának különböző módjainál, legfőképp pedig a „kecses, művészi, méltóságteljes játék" titkának leírásánál mindig büszkén utal mesterére. Aki kezébe veszi az Il Transilvanót, azonnal észre kell vegye ezt a szándékos és kihangsúlyozott utalást kapcsolatukra. Tudniillik nemcsak általánosítva emlegeti Merulót, hanem egyik művére hivatkozik, zenetörténeti szempontból az egyik legnevezetesebbre, a *Canzoni d'intavolatura d'organo a quattro voci, fatte alla Francese. Nuovamente da lui date in luce et con diligentia corrette. Libro primo. Venetia. A. Gardano, 1592.*[6] Ez a ma már rendkívül ritka mű központi szerephez jut Dirutánál. A párbeszéd ugyanis azzal kezdődik, hogy az Erdélyből jött nemesember minap megvásárolta Merulo legújabb orgonakönyvét és csodálkozva látta, hogy a San Marco híres orgonistája *új módszert* alkalmaz a legtökéletesebb hangszernek, az orgonának művészi megszólaltatásához! A Canzoni alla Francesével a kezében találkozik Dirutával, aki Merulo legkedveltebb tanítványa lévén, készségesen felvilágosítást nyújt az új módszerről.

Van azonban még egy szembeötlő bizonyíték a mester és a tanítvány, Merulo és Diruta szoros barátságára vonatkozóan. Az Il Transilvano írójának előszava után ugyanis az A/4 számozott lapon maga a mester ajánlja a tisztelt olvasónak tanítványa *nélkülözhetetlen* könyvét: *„A'Lettori Claudio Merulo da Correggio"*. Ebben utal saját, imént említett könyvére, melyet csak az tud igazán megérteni és a benne található orgonadarabokat is csak abban

[5] Mestereiről: Il Transilvano II. 1609. lib. 3. p. 11.: ...„e mi doglio, che non sia vivo l'Eccelentissimo Gioseffo Zarlino, Costantio Porta, et Claudio Merulo, *tutti miei precettori...*" — A „Duello di due organi" élménye: ...„cercando diversi paesi, finalmente venni in... Venetia, et *sentendo nel famosissimo Tempio di San Marco un duello di due organi* rispondersi con tanto artificio e leggiadria, che *quasi uscí fuor di me stesso"*. (I. 1593. 36.) Ugyanitt számol be Merulóval kötött szoros barátságáról: „dedicato me stesso, mi diedi a seguitarli, *in particolare il Signor Claudio"*.

[6] A Canzoni alla Francesével kapcsolatban és Merulo díszítési praxisáról pontos útbaigazítást ad rekonstruált darabjához Pernye A.: Musica per la tastiera I. Itáliai billentyűsmuzsika. Bp. 1977. 22. sz. darab 38. l. és 22. jegyzet és utalás J. Woltz (1617) gyűjteményére, Brown bibliográfiájára (USA 1967), valamint modern kiadására (Pierre Pidoux, Kassel u. Basel, 1954). — Újabb bizonyíték Merulónak indirekt úton való hatására az erdélyi reneszánsz muzsikára; G. B. Mosto szintén tanítványa volt, vö. Barlay Ö. Sz.: G. B. Mosto gyulafehérvári madrigáljai Magyar Zene 1975/2 177. l.

az esetben lehet művészi módon lejátszani, ha előbb tanítványának most közreadott tankönyvét végigtanulmányozzák. Vagyis a Canzoni alla Franceséhez, az új módszer „titkának" megfejtéséhez elengedhetetlen az Il Transilvano ismerete = kulcs a zárhoz. Merulo nem fukarkodott a dicsérettel: „io infinitamente mi glorio, che egli sia stato mia creatura". De nemcsak büszke, hogy Dirutát tanítványának tudhatja, hanem arról is beszámol, hogy előzetesen mindent megbeszéltek. Az egyetemes, de *a hazai* zenetörténet is olyan XVI. század végén írt zeneoktatási művet vehet tehát a kezébe, melyet a kor egyik legnagyobb orgonaművésze inspirált és lektorált! Merulo utolsó mondata jelzi, hogy a tanulmányunk bevezetőjében tárgyalt, évtizedekig tartó bizonytalanságot Dirutának sikerült megszüntetnie, mert az Il Transilvano révén az orgonistáknak, billentyűsökön játszó kezdőknek-haladóknak nem kell többé sötétségben botorkálniuk: „con questo chiarissimo lume s'assicurera di non caminare al buio".

Nincs is kétség az iránt, hogy Diruta művének igen nagy sikere volt. A párbeszédben írt Il Transilvano tételei, magyarázatai és számtalan kottamelléklete áttekinthető, világos stílusban szerkesztett alkotás, mely nemcsak előremutat, hanem a kortársak helytelen módszereire való gyakori utalás miatt felbecsülhetetlen forrásként is kezelendő az orgona és a zongora történetével foglalkozók számára. Sikerét igazolja a két részből álló műnek többszöri kiadatása, valamint a művéből átvett korabeli kottakiadványok. Erre még a konkordanciák tárgyalásakor visszatérünk. Most hírnevének illusztrálása végett csupán arra a tényre utalnék, amit tartalmas előszavának irodalmi „halhatatlanságáról" jegyeztek fel. Michael Praetorius mindmáig közismert és többszörösen is új, modern kiadást megért elméleti művének, a Syntagma musicumnak (1615—1620) második kötete ugyanis a 85. lapon közli az Il Transilvanónak Diruta által írt előszavát, mint olyan egyetemes értékű zeneelméleti és hangszertörténeti dokumentumot, amelyet az utókornak nem szabad elfelejteni. Kevés olyan bevezetést, előszót ismerünk az európai irodalomban, melynek 400 éves múltja lenne. Mivel R. Eitner a Syntagma musicumnak épp a második kötetét nyomattatta ki újra (1884 és 1894), Diruta csodálatosan szép prózai himnuszát, orgonamagasztaló sorait a múlt század éppúgy olvashatta, mint a W. Gurlitt gondozásában közreadott modern fakszimile révén a Documenta Musicologica sorozatban a mostani kutatók.[7]

Zenei képzettségét Merulóval az élen mindenki elismerte. Mint ferences barát Itália legjobb orgonáinak ismerője volt, sőt nincs kizárva, hogy épp a Merulo-iskolához fűződő szoros kapcsolata miatt értett az orgonakészítéshez, az úgynevezett „olasz orgona" tervezéséhez is. Püspökök, székesegyházak versengtek érte. Az A/3 lapon olyan beszámolót ad az általa ismert jó orgonákról, hogy évszázadok múltán is kiérezzük élményének szárnyalását: „bellissimo è quello della città di *Trento*" — érdemes látni és hallani „quello della chiesa cathedrale di *Cagli*" —, majd beszámol a „l'Organo di San Pietro di *Perugia*"-ról. Ha az 1953—1625. évek között újra kiadott Il Transilvano címlapjait végigszemléljük, mindössze két székesegyházban betöltött állásáról kapunk hírt. Méghozzá 1593—1597, majd újra 1625-ben „organista del duomo di Chioggia", 1609—1622. években pedig „organista del duomo d'Agobbio"

[7] Michael Praetoriusnál található Diruta előszava vö. C. Krebs i. m. 316. l. A fakszimile kiadásról Pernye A. Elčadóművészet . . . 465. 1.

szerepel. Mindez azonban lehet megőrzött cím is; különösen az 1625. évre vonatkoztatjuk ezt, mert a chioggiai dóm leégett gyönyörű orgonájával együtt már 1623 decemberében és csak 20 év múlva építtették fel újra. Hogy tehát nemcsak az említett helyeken működött, hanem szívesen látott művész volt másutt is, bizonyosra vehető. Erre vonatkozó legerősebb érvünk az az adat, melyet maga Diruta ad a kezünkbe az Il Transilvano helyszínét illetően. Az erdélyi Cortegianóval ui. a velencei Frari-templomba megy, és mindazt, amit a két kötetben kérdés-felelet formájában elmond neki, azt a Frari orgonáján mutatja be szemléltetve.

Összegezve Diruta zenei képzettségére és tehetségére vonatkozó észrevételeinket, idézzük G. Franchininek Bibliosophia c. művében található értékítéletét: *„Claudio Merulo è molto famoso per le stampe, e allievi, tra quali fu principale il Diruta".*[8]

III. AZ IL TRANSILVANÓVAL KAPCSOLATOS FILOLÓGIA PROBLÉMÁK TISZTÁZÁSA

Tanulmányunk egyik legkényesebb részéhez értünk. Kevés ilyen zenetörténeti dokumentumot ismerünk, melyet annyi buktató, oly sok tévedés venne körül. Évtizedek, sőt évszázadok szívósan élő félreértéseit egyik lexikon vette át a másiktól, és ezeket alapul véve dolgoztak tovább a kutatók. Sajnos nem vehetjük ki ezek közül a hazai történészeket sem. Ha találunk is ekot, nem is egyet, mely némi magyarázatot ad e megállapításhoz, nem mentesít attól, hogy legalább most, az Il Transilvano tervezett modern kritikai kiadása előtt erről is szót ejtsünk. Annak a kis munkaközösségnek, mely ennek sajtó alá rendezését előkészíti, mindenekelőtt ezeket a buktatókat kellett — a lehetőségekhez képest — eltüntetnie. Az Il Transilvano ugyanis nemcsak zeneanyag, hanem szöveg is, sőt hazai vonatkozások ismeretét feltételező művelődéstörténeti dokumentum is. A tévedések nemcsak ez utóbbiak vonalán rakódtak rá, hanem az itt-ott közreadott, vagy mai használatra átírt, rekonstruált zenei példákra, önálló darabokra is. Ha hozzávetőleges arányt akarnánk felállítani, azt kellene mondanunk, hogy amilyen arányban igyekezett a zenetörténelem rekonstruálni az Il Transilvanót, ugyanolyan arányban növekedtek a megoldatlan problémák és helytelen eredmények. Következő területekre vonatkoznak a korrigálásra váró kérdések: Diruta és a Báthoryak, vagyis az Il Transilvano azonosításának problematikája. Könyvészeti és szöveganalízis útján történő korrekció. A zenei anyag származásának és a helyes „megfejtésnek" problémái, vagyis a rekonstruálás mai állása.

Diruta és a Báthoryak

Talán nem túlzás az a megállapítás, hogy a régi magyarországi zenetörténetnek egyetlenegy olyan jelentőségű, külföldi kapcsolatot reveláló dokumentuma sincs, mint az Il Transilvano.[9] A brassói Bakfark Bálint mérhető ehhez, de jól tudjuk, hogy működésének hatása legfeljebb indirekt úton ana-

[8] G. Franchini: Bibliosophia, Modena 1693. 346. l.
[9] Vö. B. Ö. Sz.: A gyulafehérvári udvari muzsika karaktere c. fejezet az „Erdély zenetörténete" kéziratos tanulmányból.

lizálható csak. Különös helyzete miatt jogosnak tűnik az igény, hogy Dirutának ezt a hazai relációját a lehető legpontosabban tisztázza a zenetörténet. A legnagyobb érdemet ezen a téren a múlt század egy neves külföldi zenetörténésze szerezte, a rostocki Carl Krebs, aki Diruta életművének egyik legalaposabb ismerője volt. 1892-ben írt részletes tanulmányában annyit sikerült helyreigazítania, hogy Burneynak a General History of Music-ben írt tévedését teljesen alaptalannak nyilvánította. Vagyis kétségbe vonta, hogy azért szól a dedikáció Báthory Zsigmondhoz, mert itáliai útja alkalmával Diruta tanítványa volt — ha pedig az volt, akkor természetes, hogy a címet is kapcsolatba lehet hozni vele. Mivel úgy tűnik, hogy Krebs azon kevesek közé tartozik, aki Diruta két kötetének minden szavát olvasta és tanulmányozta is, könnyen megcáfolhatta Burneyt. Tudniillik Diruta és Báthory Zsigmond sohasem találkoztak.[10] Azt pedig mi, hazai történészek tudjuk csak, hogy Zsigmond fejedelem még Itáliát sem látta, nemhogy ott tanult volna. (Irigykedett is emiatt unokatestvéreire, Boldizsárra, Istvánra és András bíborosra, akik nem is egyszer utaztak az ígéret földjére, Olaszországba!) Érdekes figyelemmel kísérni, hogyan terjed térben és időben egy olyan téves adat, mint amit a General History of Music cikke indított el: Forkel (1792), Gerber (1812), a pozsonyi származású olasz Lichtenthal (1826), Weitzmann (1860), Prosnitz (1879) stb. mind megegyeztek abban, hogy az az erdélyi, akinek Diruta elmagyarázza új módszerét, maga Báthory. Stainer a Grove's Dictionnary of Music-ben azt is tudni véli, hogy Diruta ezzel a művével ajándékozta meg Itáliából hazatérő fejedelmi barátját.

Hazai zenetörténészeink közül Haraszti Emil foglalkozott behatóbban a Báthory—Diruta-kapcsolattal egy olasz nyelvű cikkében.[11] Sajnos kutatásának eredményei nem váltak közkinccsé. Különösen azzal vitte előbbre az ügyet, hogy rámutatott a könyvben párbeszédet folytató *erdélyi* nemes és annak ura, az *erdélyi* fejedelem közti különbségre. Az évszázados tévedés végső gyökere épp abban keresendő, hogy Diruta mind a kettőt „transilvanónak" nevezi. De az olasz nyelv — akárcsak a magyar is — ki tudja fejezni a határozott és a határozatlan névelő segítségével a differenciát (*a* török = a császár; *az* erdélyi = a fejedelem, vagyis gyűjtőfogalom alkalmazásával utal a személyre). Dirutánál az *Il* és az *un* fejezi ki ugyanezt, ami annyit jelent, hogy az Il Transilvano = Báthory Zsigmond, az un transilvano pedig egy bizonyos nemes úr, akit fejedelme következtében küldött Itáliába. E grammatikai árnyalat ismeretében Diruta szövegének egyszeri átolvasása is elegendő ahhoz, hogy lezárjuk nemcsak a fent említett vitát, hanem a mű címe körül kialakultat is. Haraszti Emil figyelmeztetése alapján tehát tévedésnek kell minősítenünk azt a véleményt, hogy a dialógusformában írt könyv párbeszélője, interlocutora (*un* transilvano) miatt adta volna Diruta címnek az Il Transilvanót. A kérdés számunkra sokkal többet jelent filológiai „csemegénél". Nem kisebb dologról van szó, mint a hazai, erdélyi művelődésünk rangjának felméréséről. Hiszen jól tudjuk, hogy a Cinquecento korában élvonalba kerülni zenei műveltség terén, épp Velencében, nem kis dolog. Ha tehát Merulo és Diruta a Báthoryak egyik legműveltebb principéjének, Zsigmondnak nevével kívánta fémjelezni Európa-hírűvé vált művét, az egyúttal a gyula-

[10] C. Krebs i. m. 316. l. Kétségbe vonja Prosnitz állítását (Handbuch der Klavierlitteratur, Wien 1887.) Dirutának és Zsigmond fejedelemnek közvetlen kapcsolatáról (8. l.)

fehérvári udvar szellemi nívóját, reneszánsz karakterét is segít felmérni. A mérleg elgondolkoztató eredményt jelez. Diruta mint szerzetes nagyon jól ismerte a Princeps Musicae, Palestrina 10 évvel előbb megjelent motettáinak ötödik könyvét. A Báthoryak egyházhűségét feltűnő módon elismerni akaró vatikáni diplomácia szándékának jegyében dedikálta ezt a művét a bíborosi ranggal kitüntetett András hercegnek, Zsigmond unokabátyjának. Ekkor ajándékozta meg Palestrina a Báthoryak dicséretéről szóló kétrészes motettájával, a Laetus Hyperboream kezdetű kórusművel Andrást és rajta keresztül a Báthory-dinasztia által képviselt hazai zenekultúrát.[12] Diruta tehát Palestrina nyomában járt akkor, amikor az 1591 telén Rómába indított erdélyi küldöttség hazatérésekor Zsigmond fejedelemnek dedikálta a nevét viselő művet. Ennek ismeretében még érthetőbbé válik Diruta ajánlásának néhány mondata. A leghíresebb fejedelmek egyikének nevezett Zsigmond rangját („celebratissimo fra Prencipi") a saját erényei, zenei műveltsége mellett épp nagybátyjának, az egykori lengyel királynak, Báthory Istvánnak öröksége biztosítja. A keresztény világ mindmáig visszhangozza a nagy király szellemi gazdagságát: *„il cui catholico grido per le segnalate imprese rimbomba con eterna memoria per tutto l'universo . . ."* A rimbomba szó hallatára Gyulafehérvárott a palestrinai akkordokra emlékezhettek, hiszen azóta sem fejezték ki szebben és méltóbban a zene formanyelvén a Báthoryak iránti megérdemelt tiszteletet. Nincs is más kívánsága a világnak, mint hogy a fiatal zenekedvelő Zsigmond lépjen királyi nagybátyja nyomdokaiba: „come imitatrice della attioni, & valore di tanto Ré". A kor édeskés dedikációs stílusa helyett Diruta mondatai őszinte elismerést revelálnak és alátámasztják filológiai érvelésünk fenti végeredményét, vagyis azt, hogy a cím Báthory Zsigmondra vonatkozik. Két, egymástól független passzus is igazolja mindazt, amit eddig kikövetkeztettünk. Az egyik épp e dedikációban található: „. . . Prencipe . . . *il cui titolo e nome porta seco il Libro*". A másik az első rész utolsó lapján (36. l.) az előbbinél is egyértelműbb: „. . . Sereniss. Prencipe (vagyis Zsigmond) . . . e per la tutela, che *sotto il nome suo* puo haver questa opera voglio dedicarnegliela". Vagyis nemcsak neki ajánlja, hanem róla is akarja elnevezni jelen művét.[13]

Az Il Transilvano első lapjának tüzetesebb átolvasása azonban még számos egyéb rejtélyt is segít megfejteni. A szöveg önmagában félreértésre ad okot, mert a Velence utcáin sétáló erdélyi nemes utazásának előzményeiről, vagyis arról, hogy *honnét* érkezett ide, nem esik szó. Ezzel magyarázható, hogy a szövegben olvasható „hosszú, fárasztó utazást" legtöbben az Erdélyből Velencéig tartó, veszélyekkel teli hónapokra vonatkoztatják. Szamosközy István egykorú feljegyzései és egyéb források adatainak ismeretében azonban pontosan végig tudjuk kísérni a Zsigmond által útnak indított és a Jósika István vezette erdélyi küldöttségnek egész tevékenységét az útiránytól kezdve a *római* pápa előtt lezajlott eseményeken és a *firenzei* principessa kezének megkérésén át egészen a *velencei* „Sposalizio del Mare" ünnepségen

[11] A lexikonok tévedéseiről bővebben l. Haraszti Emil: Il Transilvano di G. Diruta, Corvina 1943. 117. l.

[12] A Laetus Hyperboream történeti hátteréről l. B. Ö. Sz.: A humanista Báthory András és itáliai útja. ItK. 1964.

[13] A mű címében szereplő Transilvano azonosítását vö. Haraszti i. m. 119. l. Azonkívül B. Ö. Sz.: Az „Il Transilvano" külföldön és itthon. A Diruta-kutatás mai állása MKsz 1975. 334—338. l. — A Sposalizióról: P. Molmenti: La storia di Venezia. Bergamo, 1910. I. k. 250. l.



IL

TRANSILVANO

DIALOGO

SOPRA IL VERO MODO DI SONAR ORGANI, ET ISTROMENTI DA PENNA,

DEL R. P. GIROLAMO DIRVTA PERVGINO,

Dell'ordine de' Frati Minori Conu. di San Francesco

ORGANISTA DEL DVOMO DI CHIOGGIA.

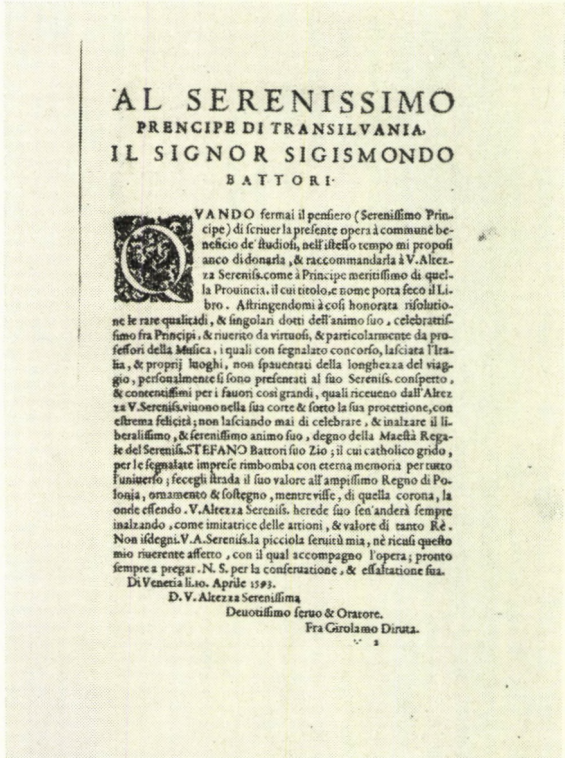
Nel quale facilmente, & presto s'impara di conoscere sopra la Tastatura il luogo di ciascuna parte, & come nel Diminuire si deueno portar le mani, & il modo d'intendere la Intauolatura; prouando la uerità, & necessità delle sue Regole, con le Toccate di diuersi eccellenti Organisti, poste nel fine del Libro.

Opera nuouamente ritrouata, vtilissima, & necessaria a Professori d'Organo.

CON PRIVILEGIO.

In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. M. D. XCIII.

Az MTA kézirattárának példánya, 1953



AL SERENISSIMO PRENCIPE DI TRANSILVANIA, IL SIGNOR SIGISMONDO BATTORI.

QVANDO fermai il pensiero (Serenissimo Principe) di scriuer la presente opera à commune beneficio de' studiosi, nell'istesso tempo mi proposi anco di donarla, & raccommandarla à V. Altezza Serenis. come à Principe meritissimo di quella Prouincia, il cui titolo, e nome porta seco il Libro. Astringendomi à cosi honorata risolutione le rare qualitadi, & singolari dotti dell'animo suo, celebrattissimo fra Principi, & riuerito da virtuosi, & particolarmente da professori della Musica, i quali con segnalato concorso, lasciata l'Italia, & proprij luoghi, non spauentati della longhezza del viaggio, personalmente si sono presentati al suo Serenis. conspetto, & contentissimi per i fauori cosi grandi, quali riceueno dall'Altezza V. Serenis. viuono nella sua corte & sotto la sua protettione, con estrema felicità; non lasciando mai di celebrare, & inalzare il liberalissimo, & serenissimo animo suo, degno della Maestà Regale del Serenis. STEFANO Battori suo Zio; il cui catholico grido, per le segnalate imprese rimbomba con eterna memoria per tutto l'uniuerso; fecegli strada il suo valore all'ampissimo Regno di Polonia, ornamento & sostegno, mentre visse, di quella corona, la onde essendo. V. Altezza Serenis. herede suo sen'anderà sempre inalzando, come imitatrice delle attioni, & valore di tanto Rè. Non isdegni. V. A. Serenis. la picciola seruitù mia, nè ricusi questo mio riuerente affetto, con il qual accompagno l'opera; pronto sempre a pregar. N. S. per la conseruatione, & essaltatione sua.

Di Venetia li. 10. Aprile 1593.

D. V. Altezza Serenissima

Deuotissimo seruo & Oratore.

Fra Girolamo Diruta.

A Báthory Zsigmondhoz intézett ajánlás



SECONDA PARTE
DEL TRANSILVANO
DIALOGO
DIVISO IN QVATTRO LIBRI
DEL R. P. GIROLAMO DIRVTA
PERVGINO
Minore Conuentuale di San Francesco,
ORGANISTA DEL DVOMO
D'AGOBBIO,

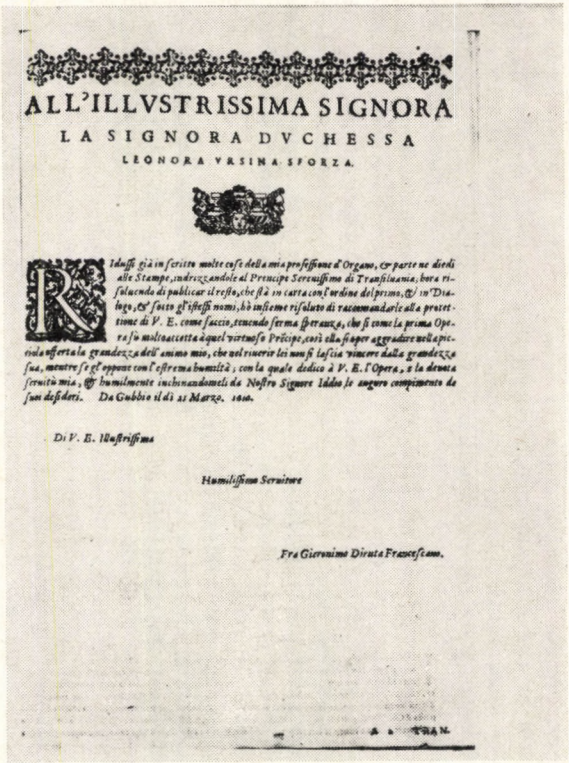
Nel quale si contiene il vero Modo, & la vera Regola d'intauolare ciascun Canto, semplice, & diminuito con ogni sorte de diminutioni: & nel fin dell'vltimo libro v'è la Regola, la qual scopre con breuità e facilità il modo d'imparar presto à cantare.

Opera nuouamente dall'istesso composta, vtilissima, & necessaria à Professori d'Organo.

CON PRIVILEGIO.

In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. MDCIX.

Il Transilvano második része, 1609



ALL'ILLVSTRISSIMA SIGNORA
LA SIGNORA DVCHESSA
LEONORA VRSINA SFORZA.

Ridussi già in scritto molte cose della mia professione d'Organo, & parte ne diedi alle Stampe, indrizzandole al Prencipe Serenissimo di Transiluania; hora risoluendo di publicar il resto, che stà in carta con l'ordine del primo, & in Dialogo, & sotto gl'istessi nomi, hò insieme risoluto di raccomandarle alla protettione di V. E. come faccio, tenendo ferma speranza, che si come la prima Opera fù molto accetta à quel virtuoso Prēcipe, così ella sia per aggradire nella picciola offerta la grandezza dell'animo mio, che nel riuerir lei non si lascia vincere dalla grandezza sua, mentre se gl'oppone con l'estrema humiltà; con la quale dedico à V. E. l'Opera, e la deuota seruitù mia, & humilmente inchinandomeli da Nostro Signore Iddio le auguro compimento de suoi desideri. Da Gubbio il dì 21 Marzo. 1610.

Di V. E. Illustrissima

Humilissimo Seruitore

Fra Gieronimo Diruta Francescano.

A Duchessa Leonorához intézett ajánlás

való részvételig. A kiemelt városnevek jelzik az útirányt: Erdély—Róma—Firenze—Velence és onnét újra haza. A szinte naplószerűen összeállítható dokumentumok tanúsága szerint a Vatikánban lovaggá avatott Jósika vezetésével épp a velenceiek legnagyobb ünnepén, mennybemenetel napján érkezett az erdélyi küldöttség a „questa Illustrissima Città di Vinegia"-ba. Ez nemcsak egyházi ünnep, hanem a dózse, az államhatalom, a szenátus és az egész város, sőt az egész köztársaság nemzeti ünnepe volt. A bíborba öltözött dózse fényes kíséretével a tengerhez lépett és aranygyűrűt dobott a hullámokba, ezzel kívánta évenként megújítani Velence hűségét a Tengerhez. E különös „eljegyzést" ünnepségek, színi előadások, hangversenyek (ének- és zenekarok koncertjei!) rendezésével kívánták felejthetetlenné tenni a velencei lakosság és a külföldi vendégek számára. Hogy mindezen jelen volt ez a bizonyos erdélyi úr, azt Diruta maga mondatja el az A/5 lapon megszólaló transilvanóval. Épp a San Marco terére érkezett, amikor „véletlenül" szembetalálta magát egy számunkra rendkívül fontos személyiséggel, *Signor Cavalier Michelével.* E lovag szerepeltetésével újabb kulcsot ad kezünkbe a könyv írója. Segítségével ui. még konkrétabb képet nyerhetünk az Il Transilvanónak mint műnek hazai művelődésünkre vonatkozó értékeiről.

„Michael Cavallier venetus frequenter Venetiis ad Sigismundum venit" Szamosközy feljegyzéséből való idézet.[14] Néhány szó, de elegendő az azonosításhoz. Eddig csak azt tudta Michael lovagról a hazai történetírás, hogy a Vatikán és Zsigmond fejedelem ügyvivője volt. Szerepe különösen abban a bonyolult egyházpolitikai ügyben vált fontossá, amikor az erdélyi protestáns ellenzék nyomására Zsigmond kényszerűségből aláírta saját kedvelt nevelőinek, a pár éve Erdélyben működő jezsuitáknak száműzetését a meggyesi országgyűlésen (1588. dec.). A vatikáni levéltár őrzi azokat a leveleket, melyeket a velencei nuncius a Gyulafehérvárott tartózkodó Michael lovag beszámolói alapján írt Rómába az államtitkárnak. Most Diruta Il Transilvanójában újból előkerül a neve és az elmondottak után fény derül, miért nevezi mindkét transilvanót, vagyis a fejedelmet és az erdélyi követet is közeli ismerősének, barátjának: „. . . o quanto mi è caro il vederla, si per intendere nuovo del suo e *mio* (!) Prencipe". Az erdélyi követet pedig úgy mutatja be Dirutának, mint akit szintén régóta ismer még Erdélyből: „questo gentil'uomo *mio amicissimo*". A párbeszéd megszerkesztésekor tehát Diruta mindezekről informálva volt, különben nem tudta volna a tényeknek megfelelően beszéltetni a két lovagot.

Az eddigiek arra bátorítják az embert, hogy élő személyeket lásson a mű szereplőiben. A fejedelem (Báthory Zsigmond) és Michael lovag azonosítása után vajon mit tudhatunk meg a mindvégig fontos szerepet betöltő „erdélyi nemes úrról"? Ezzel kapcsolatban is van helyreigazítanivaló. Tudniillik, amikor Apponyi Sándornak, a híres könyvgyűjtőnek sikerült megvásárolnia az akkor itthon még ismeretlen Diruta-műveket, az erdélyi történelemnek kiváló ismerőjét és tudósát, Veress Endrét kérdezte meg, ki lehet az erdélyi interlocutor?[15] A jelek szerint Veresstől ered a Jósikával való azonosítás gon-

[14] Szamosközy István Történeti Maradványai IV. l. 25. l. és Monumenta Hungariae Historica 30. k. 23. l. — Michele lovag erdélyi küldetéséről; Fraknói Vilmos: Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a római szt. székkel Bp. 1903. III. k. 221; 525. l. és 776. jegyzet.

[15] Apponyi Sándor: Hungarica. Neue Sammlung. München, 1927. IV. k. 48. l.

dolata. Haraszti Emil már említett olasz tanulmányában szintén e mellett érvel. Olyannyira meg volt erről győződve, hogy az MGG III-ban írt Diruta-cikkében (555—559. lap) már mint történeti tényként jelenti ki, hogy az „un transilvano" nem lehet más, mint Zsigmond fejedelem kancellárja, Jósika István. A kérdésre azonban nem ilyen egyértelmű a válasz. Bár mi is nagyon *valószínűnek* tartjuk, hogy élő személyt szerepeltet Diruta ebben az esetben is; és az sincs kizárva, hogy valóban Jósikáról van szó, hiszen velencei tartózkodása, követjárása Szamosközy révén igazolást nyert. Mégsem mehetünk túl a hipotézisnél — különösen nem az 1609-ben megjelent második rész esetében. Ebben is ugyanúgy folytat párbeszédet Diruta a transilvanóval, mint az első rész lapjain, annak ellenére, hogy Jósika már nincs az élők sorában. Fejedelmi barátja ugyanis Bécs utasítására kivégeztette. Sőt ekkor már Zsigmond is rég száműzetésben élt. Mindössze azt állíthatjuk ezek szerint, hogy a mű megszerkesztésekor minden valószínűség szerint Diruta találkozott Jósikával, Michael lovaggal és az ő személyeiket felhasználva, *de saját szavait szájukba adva írta meg dialogizált tankönyvét.* A rendkívül nehéz és még a korabeli zenészeknek is újszerű elméleti és gyakorlati problémák semmiképpen sem lehettek oly mértékben ismertek Jósika számára, mint ahogy és amilyen szaktudással felruházta kiosztott szerepében őt a könyv írója.

Vissza van még egy rejtélyesnek nevezhető kérdés, mely közvetve tartozik csak Dirutának és a Báthoryaknak kapcsolatához. Az Il Transilvano második része 1609-ben jelent meg. Azon nem csodálkozhatunk, hogy művének folytatását nem Báthory Zsigmondnak dedikálta, hiszen a szerencsétlen sorsú fejedelem már közel 10 éve lemondott Erdély kormányzásáról. Annál figyelemre méltóbb viszont, hogy ennek ellenére meghagyta a második kötetnél is az ő nevére utaló címet. Hogy ki az az „Illustrissima Signora Duchessa Leonora Ursina Sforza", akinek ezt a kötetet ajánlotta és akihez Gubbióból 1610. március 25-én írta ajánló sorait, ahhoz ismét Szamosközyhez kell fordulnunk. Az Itáliát járt egykori fejedelmi levéltáros és történetíró arról tudósít, hogy Jósika Istvánnak előbb említett útja alkalmából Firenzébe is el kelett mennie. Nem kisebb feladattal bízta meg Zsigmond, mint hogy kérje meg számára a nagyherceg unokahúgának kezét. A duchessa Leonora szépségét Tasso is megörökítette, de hogy Zsigmond is szerelemre gyulladt iránta, azt csak Szamosközy árulja el nekünk: „Ezvégre külte volt Florenciába ott való herceghez Josikát . . . , hogy az húgát, melyet igen *szép lánynak* mondtanak lenni, Zsigmondnak adja . . . De már a nápolyi fejedelem feleségül vette őt". Az is kiderül a sorokból, hogy Zsigmond ennek ellenére Benkner Márkkal Erdélybe hozattatta a szép hölgy arcképét, mert *„felette igen kedvelte és szerette Zsigmond ugyannira, hogy ábrázatjának tábláját is vele hálatta".* A meggyilkolt Medici Isabella leánya, Leonora kezét valóban más kérte meg. Valószínűleg sohasem tudjuk meg, hogy Zsigmond később mit tudott meg a tragikus sorsú asszony életéről, felbomlott házasságáról, apácazárdába vonulásáról? És csak sejtésünkre van bízva, hogy Diruta tudott-e Zsigmond plátói szerelméről? A jelek szerint igen. Talán épp ezzel magyarázható az a finom, reneszánsz ízlésre való gesztusa, hogy ha szerelmével sohasem találkozhatott a fiatal fejedelem, akkor a muzsika éteri világában hozza őket össze a nekik szentelt dedikációk lapjain. Ugyan miért épp Leonorára esett volna Diruta választása? És véletlen lenne-e, hogy a pár soros dedikációban külön kihang-

súlyozza Leonora előtt, hogy a „virtuoso Prencipé-nek", Zsigmondnak menynyire tetszett az Il Transilvano első része? Épp azt szeretné, ha a Principessa is *ugyanúgy* örülne e második résznek, mint annak idején Zsigmond fejedelem. „Come la prima Opera fù molto accetta..."

Nyomdatörténeti problémák és korrekciók

Természetesnek kell vennünk, hogy ez a téma csak a legújabb időkben tisztázódhatott, hiszen nemzetközi síkon történő felmérés, katalogizálás csak néhány évtizede folyik olyan módszerrel, hogy hozzávetőlegesen megnyugtató eredményt nyerjünk. Carl Krebs például csak a második kiadást ismerte és hazai kutatóink közül is kevesen vannak, akik a Tudományos Akadémia felbecsülhetetlen értékű első kiadású példányával foglalkoztak volna.[16] A korrekció ezen a téren is több szempontból indokolt. Nemcsak a filológiai pontosság és igényesség vezet minket, hanem többek között az egyes kiadások közötti különbségek megállapítása is; például a Báthorynak szóló dedikáció körüli bizonytalanság stb.

Az első kiadás. A múlt században többen kétségbe vonták, hogy az 1597-es második kiadás előtt volt-e egyáltalában egy korábbi is? Jóllehet Fétis világosan beszámol arról, hogy tudomása van egy négy évvel előbbi, 1593-as kiadásról, mégis az előbbi dátum ment át a köztudatba. Krebs elfogadja Fétisre való hivatkozással, hogy „die erste Ausgabe sei vom Jahre 1593. *Das kann schon richtig sein*". Otto Kinkeldey viszont megint az 1597-es kiadást ismeri el elsőnek. Bár az egymást követő kiadások egyikében sem található lényeges eltérés, a dedikáció esetében ez az észrevétel Krebs és Apponyi figyelmeztetése óta nem érvényes. Mindmáig megoldatlan az a probléma, hogy miért nincs meg mindegyik kiadásban az 1593. április 11-én keltezett, Báthoryakat dicsérő ajánlás? Hiányzik az 1597-esből, de újra olvasható az 1612-es kiadásúban. Épp az a tény, hogy ez utóbbiban megvan, elégtelenné teszi a Báthory Zsigmond bukásával való magyarázatot, hiszen 1612-ben már száműzetésben élt, de 1597-ben még nem! Különben is a második rész előbb említett rövid ajánló soraiból (1610. márc.) is kivehető, hogy Diruta éppúgy tisztelte Zsigmondot lemondása után is, mint fejedelemsége idején. *Összegezve:* a számunkra zene- és művelődéstörténeti okból nagy jelentőségű dedikáció megtalálható az első és harmadik (1593 és 1612) kiadás elején, és hiányzik a másodikból és a negyedikből (1597 és 1625).

A szinte ellenőrizhetetlenné torzult *utalások, lapszámok, szöveg- és kotta-anyag-idézetek* okáról szintén igyekszünk némi képet nyújtani, felhíva ezzel a figyelmet az újabb buktatókra. A kritikai kiadás előkészítése közben látnunk kellett, hogy még a legprecízebb tanulmányokban is számos elírás, félreértés található. Ezen csak az eredeti példányok vagy fakszimilék vagy fotómásolatok segítségével, azok összevetésével lehetne úrrá lenni. Egyelőre hoz-

[16] Az MTA kézirattárában az 1593. és 1609. (Prima parte—Seconda parte) egybekötött példánynak száma: Ráth. Fol. 1881. — A ritkaságot számon tartják nemzetközi szinten is vö. RISM D 3134; 3138. — A könyvészeti tévedéseket bővebben vö. B. Ö. Sz. i. m. MKsz 1975. 337. l. Ebben külön kitérek Falvy Zoltán: Diruta Il Transilvano, 1593. c. cikkére, l.: Studia Musicologica, 1969. XI. t. 123—131. l. Újabb adat a Kinkeldey-féle tévedés, vö.: Kinkeldey i. m. 7. l.

závetőleges és egyáltalában nem végleges az, amit ezen a téren összefoglalni tudunk.

Már maga az első, 1593-as kiadás sem kivétel a korrigálás szempontjából. Valóságos „nyomozás" volt szükséges ahhoz, hogy a 16v laptól kezdődően rendezni lehessen a téves felírással ellátott zenei mellékleteket. A kérdést még bonyolultabbá tette, hogy az ugyancsak az első kiadásról készített bolognai fakszimile a budapesti *eredeti* példánytól is eltért (Bibliotheca Musica Bononiensis, sezione II: Theoria, 132. kötete). A vizsgálódás végső eredménye: a 16v-től 22. lapig téves felírások találhatók, *de* (!) a hangjegyes anyag nincs felcserélve. Téves továbbá a 19v „Toccata del *terzo* tuono" felirata, helyette a „Toccata del *sesto* tuono di Andrea Gabrieli" írandó. Ezek szerint: 16v—19. lapig Claudio Merulo „Toccata del terzo tuono" feliratú darabja, majd 19—22. lapig „Sesto tuono di Andrea Gabrieli" toccatája folytatólagosan következik. A bolognai fakszimile azért hibás, mert a szerkesztők a feliratok, nem pedig a tabulatúra sorrendjét vették figyelembe. Kutatásunk egyedüli támpontja ezen a téren is az Akadémia kézirattárában őrzött első kiadású Il Transilvano volt. Nem kisebb a probléma a második, 1597-es kiadással sem. Krebs és nyomában G. Frotscher a téves lapszámozás miatt (?) 17 orgonadarabot sorol fel, holott 13 van, ahogy erre W. Apel műve, a Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700 felhívja külön a figyelmet.[17] Ami az első résznek további kiadásait illeti (1612 és 1625), Krebs ugyancsak számozási hibákat fedezett fel, ami miatt egyesek azt gondolták, hogy Diruta bővítette anyagát. Pedig nyomdahibáról van szó, nem pedig „javított, bővített kiadásról". A jelek szerint az egymást követő kiadásokra maga a nevezetes velencei Vincenti kiadó és nyomdatulajdonos felügyelt. Változás legfeljebb nyomdatechnikai vonatkozásban, betűformában, szedésben észlelhető. A cégnél az Il Transilvano kiadásainak idején (1593—1625) két név cserélt helyet: 1609-es kiadványon még *Giacomo,* az 1612-estől kezdve *Alessandro* Vincenti szerepel.

A hangjegyes zeneanyag rekonstruálásának kérdése

A tévedések és korrekciók körébe tartozik az Il Transilvano zenei anyagának rekonstruálásával kapcsolatos és újabb buktatókkal teli kérdése.[18] Mivel minden forrásra és konkordanciára, valamint eddig megjelent modern megfejtésre amúgy is kitér majd a tervezett kritikai kiadás, itt most általánosságban szólunk egy-két észrevételünkről. A legfőbb problémát az első rész, vagyis az Il Transilvano 1593-ban megjelent első kötetének anyaga okozza. Diruta ugyanis különösen ebben a kötetben számos híres mestertől közölt kisebb-nagyobb orgonadarabot, hogy ezekkel gazdagítsa, magyarázza (!) a párbeszédben feldolgozott tanrendszerét. Ez szükségképpen egy még tágabb és a közölt, átvett darabok származásának feltárását is magába záró kutatást igényel: milyen gyűjteményből, milyen pontosan vagy személyesen kitől vette át a közölt szemelvényeket? Ezek tisztázása után magát a nyomtatásban megjelent „alapanyagot" kell átvizsgálni, hogy vajon a rekonstruá-

[17] Willi Apel i. m. Bärenreiter—Verlag, 1967. 218. l. (169. sz. jegyzet).

[18] A felmerült nehézségeket csak kollektív kutatással lehet megoldani. Ezúton mondok köszönetet Pernye Andrásnak, aki szaktudásával és e problémák megoldásához nélkülözhetetlen könyvtárával segítségünkre van és irányítja munkánkat.

lásra váró anyag mennyire hibás avagy hibátlan. E vizsgálat nélkül ismét oda jutnánk, mint ahová annyi eddigi *rossz* átírással jutott számos kutató. A sok példa közül egyet emelek ki: Carl Krebs említett tanulmánya végén mai átiratban közölte azt az Antonio Mortarótól átvett Canzonét (más néven Albergonát), melyet maga Diruta is mint átvételt kezel, de egyúttal bemutatja saját „átköltését" *Intavolatura diminuita* címmel. Nos, hogy mennyire körültekintőnek kell lennünk a 400 évvel ezelőtti kiadásokkal kapcsolatban, érdemes Krebs lapszéli jegyzetét idézni: „Die Notenbeispiele bei Diruta sind so stark mit Fehlern durchsetzt, dass es ganz unmöglich ist, jeden einzelnen hier anzuzeigen. Ich habe desshalb die Verbesserungen garnicht aufgeführt."[19] Ennél is körültekintőbbnek kell lennünk, ha konkordanciaként spanyol vagy német gyűjteményben is megtalálható egy-egy Dirutánál is közölt orgonadarab. A különböző módszerekkel lejegyzett tabulatúrák összevetése rendszerint rejtett hibákra vagy variánsokra ad útbaigazítást. Itt említjük meg, hogy eleve vannak egyelőre olyan kiküszöbölhetetlen problémák, melyek megoldása pedig csökkentené az átíráskor amúgy is fennforgó hibák százalékarányát. Példa erre az úgynevezett Giordano—Foa-kéziratkomplexus, melyben — a katalógus szerint — megtalálható az egész Diruta-anyag, méghozzá német orgonatabulatúra szerint. Sajnos mind ez ideig hozzáférhetetlen ez a felbecsülhetetlen kéziratos „kincsesbánya", pedig közismert, hogy a német notációnak az itáliaival való egybevetése számos kétséges problémát oldana meg.

Azt lehetne mondani, sőt elvárná a kérdéssel foglalkozó kutató, hogy a *modern kiadások*, gyűjteményekben vagy tanulmányokban közzétett *megfejtések*, vagyis mai hangjegyes *rekonstrukciók* nagyban segítségünkre lesznek a kritikai kiadásnál. Sajnos épp az ellenkezője forog fenn. A legnagyobb körültekintéssel lehet és szabad csak ezeket kezelnünk. A tanulmányunk elején említett sajnálatos úr (mely a hazai Diruta-kutatásban tátong) vonatkozik arra is, hogy e mostohán kezelt „hungarica" orgonadarabjainak megfejtésével eddig itthon — tehát a közelmúltban megjelent Musica per la tastiera I. kötetéig — *hibátlanul* senki sem foglalkozott, illetve adott közre.[20] Ami pedig a külföldi „editio moderna" gyűjteményeket illeti, elég ha L. Torchinak L'Arte musicale in Italia művét (a sorozat III. kötete) említjük, melyet csak javított változatban lehetne közreadni.

Mindezzel azt kívántuk érzékeltetni, hogy többszörös „szűrőpróbára" van szükség ahhoz, hogy egyrészt az eredeti zeneművet notációs hibáktól, elírásoktól megtisztítsuk, másrészt, hogy a saját megfejtésünket egybevessük a már kiadott egyéb rekonstruált gyűjtemények azonos darabjaival.

IV. AZ IL TRANSILVANO METODIKÁJA

Mindenekelőtt a művészi játszás titkát kívánja lelkére kötni az olvasónak. A „duello di due Organi" San Marcó-i élménye óta — a maga kárán okulva — olyan szabályokra hívja fel a figyelmet, melyek látszólag jelenték-

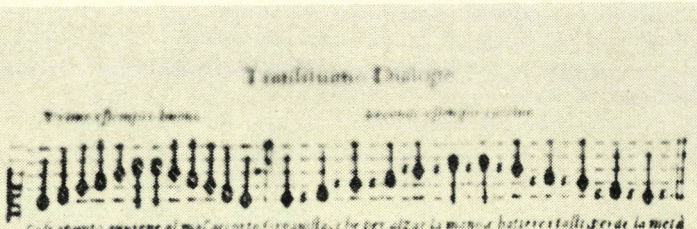
[19] Krebs: i. m. 379. l. A Giordano—Foa-kéziratanyagra vonatkozóan l.: Lydia Schierning: Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jhunderts. Bärenreiter. Kassel u. Basel 1961; a kéziratok német notációjáról l. a 124. l.

[20] A sorozatot Pernye András szerkeszti. Az I. kötet címe Itáliai billentyűsmuzsika. A körültekintés szükségességét igazolja pl. a Studia Mus. említett tanulmány átiratának (129. l.) összevetése Krebs azonos, de hibátlan rekonstrukciójával vö. i. m. 384—385. l.

telenek, valójában az *egyetlen* járható utat mutatják. Ezért a tanítványnak (és jól jegyezzük meg, hogy ez mindvégig egy erdélyi, akin keresztül otthon majd megtanul szépen orgonálni a Fejedelem és megannyi muzsikusa!), miután elsajátította a hangjegyek, a különböző jelek használatát — Alfabeto Musicale — egyből a *helyes kéztartást* mutatja be. Élesen bírálja a bohóckodókat, akik kezükkel, fejükkel egész testükkel tekeregnek, ahelyett, hogy méltóságteljesen és nyugodtan ülnének a tastatúra mellett. A „*Regola* per sonar Organi regolatamente con gravità e leggiadria" ezek után érthető, hogy épp a helyes testtartásban, a kezeknek a karok által történő vezetésében, az ujjak könnyedségében rejlik. Nincs csúnyább, mint a billentyűk ütése, verése, marcangolása. A hangszerek királyával, az orgonával — melyet Diruta mindvégig nagybetűvel ír — csakis úgy szabad bánni, *mint ahogy simogatjuk a gyermeket* — „in quella guisa che sogliamo accarezzare un fanciullo". Ezt a mai módszertől eltérő kézfej-, illetve ujjtartással lehet elérni (ívelt kéz és kissé behajlított ujjak = „modo d'incoppar la mano, & incarcar le dita").[21]

Gyakorta szokták említeni Dirutának mint szerzetes zenepedagógusnak azt a mondatát, mely a tridenti zsinat határozatát idézi: „Ne játsszanak orgonán templomban passamezzókat, táncdarabokat, sikamlós, illetlen dalocskákat, mert nem illik összekeverni egymással a világi és egyházi dolgokat!" Csakhogy így kiragadva ezt a mondatot, Diruta inkább rigorózus moralistának tűnik, mint nagyvonalú, modern orgonaművésznek. Egészen más színben tűnik fel ez az idézet, ha összefüggéseiben vizsgáljuk. A tárgyalt kérdés címe: *Perchè causa li Sonatori da Balli non riescono nel sonar Organi?* A válasz megdöbbentő, mert épp az ellenkezője derül ki. Tudniillik Diruta nem kívülről ráerőszakolt paragrafussal, tekintélyérvvel mond a felmerült kérdésben választ, hanem az orgonának mint „fújtatós" hangszernek jellegéből, belső karakteréből logikusan vezeti le: nem alkalmas a táncdarabok eredeti hangzatának visszaadására az orgona, mint ahogy nem alkalmas a billentyűs hangszer sem arra, hogy orgonára komponált darabokat játszanak rajta. Az egyiknek billentyűjét le kell nyomni (orgona), a másikét le kell ütni (clavichord = zongora). A fenti idézetet, a tridenti határozatét megelőzi a szövegben az erdélyi úrnak egy kérdése: mi különbség van az orgona és a billentyűs hangszeren való játszás között, és mi a különbség egy táncdarab és egy művészi kompozíció lejátszása között? Az erre adott válaszban található az idézet a következő bevezető kifejezéssel: „E di qui nasce", vagyis „ebből következik" (ez az oka). — Ezzel nem akarjuk azt állítani, hogy nem helyeselte a profán, sikamlós utcadalokra vonatkozó intézkedést, csupán azt szeretnénk kiemelni, hogy ő az összes érvek közül a legkézenfekvőbbet és legigazabbat hozza fel magyarázatul. Itt is — mint mind a két kötetben — Diruta nem mint szerzetes, hanem mint a két hangszertípusnak szakértője és az ORGONA szerelmese beszél. És sietünk ehhez azt is hozzáfűzni, hogy mindazt, amit a fenti idézettel kapcsolatban Pernye András „az ellenreformációs országok zenéjének ... egyházi és világi zene kettősségére" való sajnálatos széthullásáról megállapít, változatlanul érvényes. Mindössze az általa felvázolt tartalmi és világnézeti kettősség esetében mi a *tartalmit* tudjuk csak kielemezni a

[21] Vö. Diruta: Parte prima, Libro I. A/5—A/11 lapszámozás (Az 1593-as kiadás MTA-példánya alapján. A későbbi kiadványokban mindegyik oldal számozott, de nyomdahibák miatt eltérések vannak).



Così spesso auuiene ad vn'Organista, che per alzar la mano a batter i balli, perde la metà dell'armonia. & in questo errore incorrono molti, e di quelli che si stimano valenthuomo, che quando vogliono fare vn entrata in un Organo, pensando di tenere la mano alla battuta, fanno restar l'Organo senz'armonia per spatio d'una mezza battuta, e ben spesso d'una intera, sì che par che suonino istrumenti da penna, e che siano per incominciare qualche Saltarello.

Tr. *Voi dite il vero, che non poche volte ho sentito fare questi brutti effetti: ma io pensauo, che venisse da quello, che alza i folli, che gli togliesse il fiato. Bisogna che questi auuertimenti siano di gran disfauore grandemente, & hor comincio a scoprire la differenza, che è di sonare vn'Organo, e sonare vn Ciauicembalo, & altri Istrumenti da penna, e quello, che è sonar balli, e sonar musica.*

Perche causa li Sonatori da Balli non riescono nel sonar Organi.

Dir. *Gli è così. E di qui nasce, che il Sacro Concilio di Trento ha prohibito, che ne gli Organi di Chiesa non vi si debbano sonare Passi e mezzi, & altre sonate da Ballo. nè meno canzone lascine, e disoneste, poiche non si conuiene mescolar le cose prophane con le sacre, e par che l'Organo non possi tolerare di esser sonato da questi tali sonatori: E se auuien per auentura che questi sonatori da Balli si pongono à sonare cose musicali ne gli Organi, non potendosi contenere da quel batter di tasti, (non si può sentir peggio) e de qui nasce, che il sonatore da Balli, o non mai, o di rado sonerà bene cose musicali ne gl'Organi, & all'incontro gli Organisti mai soneranno Balli ne gl'istrumenti da penna bene, perche la maniera è differente, come vi ho detto.*

Tr. *Bellissimo auuertimento per certo, e credo non dourà esser ne anco ingrato à sonatori da Balli, poiche ancor loro ne potrano cauare qualche frutto.*

Dir. *Anzi gli dourà esser gratissimo, poiche apporterà loro vtilità grandissima, & impareranno à sonare più facilmente, e più leggiadramente, se però oltra à questo osserueranno gli altri auuertimenti dati da me sopra della mano, eccettuando il battere, e saltar con la mano per dar gratia, & aria a' loro Balli.*

Transil. *Bene, ma non potria essere, che vno sonando bene di balli, sonasse bene di musica ne gli Organi, e così l'Organista sonasse bene di balli?*

Modo di sonar Organi, e Balli sopra Istrumenti da penna.

Dir. *Già di sopra l'ho detto, ma parlerò più chiaro, & attendete. Dico, che il sonatore da Balli uolendo sonar di musica ne gli Organi deue osseruare tutta la Regola già recitata di sopra circa il tenere, e portare la mano; ma l'Organista uolendo sonare di balli, bisogna che osserui la Regola sì, eccettuando però al saltare, & battere con le dita, che ciò gli è concesso per due cagioni. Prima, perche gl'istrumenti da penna uogliono esser battuti per cagione de i Saltarelli, e delle penne accio meglio giuochino. Seconda per dar gratia a' balli in modo tale, che l'Organista uolendo sonar balli, gli è lecito il batter con le dita, così ad ogni altro sonatore: ma il sonatore da balli uolendo sonar musica nell'Organo, non gli è lecito batter con le dita.*

Modo di sonar muscalmente ne gl'Istrumenti da penna.

Tr. *Mi piace questa bella differenza di sonar Musica, & Balli; ma desidero anco intendere quest'altra: da che uiene, che molti Organisti non gli riesce il lor sonare musicale ne gl'istrumenti da penna come nell'Organo.*

Dir. *Ad otte ragioni mi potrei dire, ma solo dirò le più importanti, & per incominciare dalla prima.*

A táncdal és a művészi muzsika közötti különbség megokolása

dirutai szövegből. Tehát a sorrend más, de a lényeg változatlan. Dirutának jól jött a tridenti határozat, hogy mindazt, amit Gabrielitől és Merulótól tanult, megokolásként a többi érvei közé sorolja. Nem azért csúnya a templomi orgonán lejátszott passamezzo, mert frivol és szövege sikamlós (ilyen elemekkel a gregorián is dolgozott), hanem „perchè *la maniera* è *differente*". És nemcsak a könnyű műfaj zenészét marasztalja el rossz technikája miatt, hanem „all'incontro gli Organisti *mai soneranno Balli ne gl'instrumenti da penna* . . .". A merulói módszerek alkalmazásával ezen némileg lehet segíteni, de „*l'Organo non possi tolerare di esser sonato da questi tali sonatori*". Játszhat, de ne úgy, ahogy eddig, mert „*non gli è lecito batter con le dita*". A kérdés kulcsa az ujjak helyes használatának elsajátításában van.[22]

Hogy ezen a téren is kiindulópont az Il Transilvano, mutatják a régi és a legújabb méltatói, még Kinkeldey is, aki pedig némileg megtépázta Krebs tanulmányának — szerintünk — jogos ámulatát, sőt szuperlatívuszait. A neves breslaui zenetörténész ugyanis Diruta eredetiségét vonta kétségbe a spanyolok ellenében, mondván: „Aber was hat nicht Sancta Maria dem Diruta vorausgenommen!"[23] Ez az *egyetemes* zenetörténet aspektusából nézve igaz, de nem érvényes az olasz, a közép-európai, még kevésbé a hazai zeneműveltség oldaláról nézve. Pernye András véleményét fogadjuk el ezen a téren is, aki szerint a vitathatatlan spanyol elsőbbség ellenére az *olasz tabulatúra* egyszerűbb, használhatóbb volta miatt érthető Diruta nagyobb népszerűsége és többszöri kiadatása. Ahelyett, hogy részleteiben bemutatnánk pl. a hüvelykujj használatáról szóló mindmáig érvényes és még egyes Bach-kutatók számára is megszívlelendő tanítását — vagy a „Fingersatz" történeti fejlődésében elfoglalt magas rangját —, inkább rámutatnék Carl Krebsnek eddig kevésbé ismert észrevételére. Ő is végez összehasonlítást, de nem az eredetiség szemszögéből nézve, hanem a német—spanyol—flamand—olasz tanrendszerek szerzőinek elgondolkoztató viszonyára vonatkozóan. Jogosan kérdezi ui. a zenetörténet, hogy akár a német, akár az angol „Fingersetzung" témájánál szembeötlő olasz hatás („italienische Art"; „italian manner of fingering") fel egész Bachig és Purcellig honnét indul el, hol keresendő a gyökere? A Krebs által összeállított ujjhasználatokra, valamint a kettősfogásokra (Dirutánál „consonanze" = Doppelgriffe) vonatkozó táblázat adatai szerint Ammerbach és a spanyol Cabeson különösen a balkéz esetében mutat feltűnő egyezést, de ugyanilyen feltűnő és valamiféle *közös forrásra* utal a Cabeson és a Diruta közti feltűnő egyezés is, ugyancsak a balkéz ujjainak számozásánál és elhelyezésénél. Krebs utal a közös olasz forrás flamand (holland) közvetítő szerepére, mely két évszázadon keresztül gyűjtőmedencéje és megtermékenyítő, kisugárzó energiája volt az északi, déli zenei fejlődésnek egyaránt. Az itáliai hatás keretében Dirutát nem lehet számításon kívül hagyni.[24] Ez pedig alighanem módosítani fogja épp az Erdéllyel való szoros dirutai kapcsolat miatt mindazt, amit utóbbi időben a német—szász hatás egyeduralmáról vallottak zenetörténészeink. (A láncolat utolsó szeme az ugyancsak

[22] Az A/9)b lapon található zsinati utalásról, következményekről vö.: Pernye A. Előadóművészet . . . i. m. 143. l. A hazai zeneirodalomban eddig ez a mű foglalkozik legbehatóbban az Il Transilvanóval.

[23] O. Kinkeldey i. m. 111. l.

[24] Krebs i. m. 364. l. (Tonleiter és Doppelgriffe táblázat); Következtetése az angol—német zenetörténetre vonatkozóan: 367—8. l.

ferences szerzetesnek, a székelyeknél pasztoráló Kájoni Jánosnak, az orgonaművésznek, *orgonaépítőnek* Organo Missaléja, avagy a Sacri Concentusnak elnevezett orgonatabulatúrája számtalan Viadana, Grandi, Adriano Banchieri stb. másolattal. Banchieri azonos az Il Transilvanóban is szereplő zeneszerzővel!). Diruta játéktechnikájának ujjrendi és hangsorra vonatkozó tanmenete (= zeneelméleti szöveg és hangjegyes példatár) bejárta Itáliát és mindazokat a helyeket, ahová az olasz reneszánsz hatása elért. Az olasz tabulatúra használatát — és ezzel együtt olvasását, írását, ujjakra vonatkozó utasításait — mindenekelőtt azok a vándor olasz muzsikusok terjesztették el, akikkel viszont Európa valamennyi udvara feltöltődött, Gyulafehérvár is, élén Mostóval, Meruló másik híres tanítványával, Zsigmond fejedelem udvari karnagyával.[25]

Egy újabb terület, melyen Diruta iskoláját mind a mai napig számon tartják, az úgynevezett *diminuziókról* szóló elméleti és gyakorlati oktatása. És itt is, mint alaptendencia, a legfőbb cél a *művészi szép*, az esztétikum elérése. Mestere, Claudio Merulo Itália leghíresebb művésze volt ezen a téren, aki utasításait be is jegyeztette tabulatúráiba. A Canzoni alla Francese „csak" jelezte, Diruta meg is magyarázza azokat, sőt bevezeti tanítványát a diminuzio elvi és gyakorlati szerkesztésébe. Mindezt azért teszi, mert kortársainak legtöbbje rosszul, vagyis nem szépen diminuál, és emiatt az önmagukban szép darabok, énekek elvesztik legnagyobb értéküket, a harmóniát és a játszi bájosságukat (vaghezza). „Alle quale alle volte ho visto & sentito intavolate alcune cantilene, che per causa di tanti diminutioni perdono la loro *armonia, & vaghezza.*" Elengedhetetlen követelmény, hogy a vonósok, fúvósok és egyéb hangszerek példáját követve, az orgonista is mindig a felső váltóhangot használja. Azért mutat be több fajta díszítési lehetőséget, hogy a tanítvány mindig a megfelelőt válassza. A Seconda Parte 14. lapján érdekes példát is találunk erre. Két Canzonét említ, mindkettőnek kottáját is bemutatja. Az első Canzone di *G. Gabrieli*, detta La Spiritata. Ennél (mivel „ha le fughe strette") legfeljebb tremolókat és groppikat szabad csak alkalmazni — ha mást is használna valaki, akkor tönkretenné a reneszánsz muzsika féltve őrzött legnagyobb kincsét, a „vaghezzá"-t. — Ezzel szemben a másodiknál, a már említett *A. Mortaro-féle* Albergonánál a diminuziók *minden* fajtája alkalmazható. Ő maga mutatja ezt be és betűkkel jelzi is, hogy melyik ütemnél mit tartott helyénvalónak: *M*inuta; *G*roppo; *T*remolo; *A*ccento; *C*lamatione.[26]

Diruta egy egész fejezetet (melyet ő „könyvnek", librónak nevez) szentel a transzponálásnak: Seconda parte Libro III. ... *trasportazione di tutti i Tuoni.* A téma azért volt égetően fontos, mert a legtöbb orgona magasabbra volt hangolva. Ha tehát válaszolnia kellett a kórusnak, vagy egy terccel, vagy egy tónussal mélyebben kellett játszania az orgonistának. Sorra veszi mind a 12 tónust, mindegyiknek szól a jellegzetességéről. Amikor tanítványa megkérdezi, hogy ha a második tónus tényleg panaszkodó, szomorú hangulatú, akkor miért van mégis, hogy többen vidám dalokra, madrigálokra is ezt hasz-

[25] Az Il Transilvano hatása nélkül nehezen magyarázható a 17. századi erdélyi orgonaművészet itáliai jellege. Feltételezésünket további kutatásoknak kell kézzelfoghatóbbá tenni. Egyelőre utalunk Kájonínak ama olasz másolataira, átvételeire, melyek ugyan német notációval íródtak, de amelyekre külön felhívja a figyelmet Seprődi János újra kiadott kötete: S. J. válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. Bukarest, 1974. Kriterion 241. l.

[26] Vö. Krebs i. m. 339—343. l.; O. Kinkeldey i. m. 117.; 121. l.; A díszítések jelzését (M, G, T, A, C) vö. Krebs i. m. 352. l.

nálják? Magyarázat: transzponálják és élénk, vidám modulációkat alkalmaznak.[27]

Mint már említettem, a Seconda Parte címében az is szerepel, hogy énektanításról is szó lesz. Ismert dolog, hogy az instrumentális muzsika az énekre, kóruskultúrára támaszkodva fejlődött és nagykorúsodott. Dalok, chansonok, canzonék intavolálása a kor kedvelt szokása volt. Diruta többször utal erre az alapra, kölcsönvesz hasonlatokat, terminusokat. Jellemző mondatot olvashatunk a második rész Libro I. 10. lapján. Mi kell ahhoz, hogy valaki jól értsen a már említett „intavolare diminuito"-hoz? Válasz: nagyon jól értsen az *énekhez* és a kontrapunkthoz...[28] És az Il Transilvanónak számtalan olyan része van, mely épp a századforduló ellentmondásos arculatának vonásait segít pontosabban meghatározni. Segítségével tetten érhetünk nem egy olyan folyamatot, melyről eddig csak sejtésünk volt. E tanulmánynak a megadott terjedelme, de szerkezeti egysége sem engedné, hogy akárcsak vázlatát mutassuk be a két kötetnek. Azt azonban szükségesnek véljük, hogy legalább az egyes példák, szemelvények, önálló ricercarok szerzőiről felsorolást készítsünk.

Parte prima: 13 toccata: G. Diruta (1, 2, 3, 13); A. Gabrieli (5, 12); C. Merulo (4); G. Gabrieli (6); L. Luzzaschi (7); A. Romanini (8); P. Quagliati (9); V. Bell Haver (10); G. Guami (11).

Értéküket, zenetörténeti jelentőségüket a szakirodalom még nem teljes mértékben tárta fel, jóllehet nagy monográfiák mindegyike néhány lapot szentel rájuk, de csak általánosságban szólnak, kiemelve hol a szerkezetükre, hol tartalmi gazdaságukra vonatkozó észrevételeiket. Apel pl. a toccaták három típusát ismerteti az első példáknál (Diruta 1—3); A. Gabrieli „decimo tuono" címmel ellátott toccatájának akkordokra és figurációkra való felépítettségét emeli ki (12), míg a másiknál a darab középső részében levő szép ricercarra figyel fel (5). Ugyancsak Apel hívja fel a figyelmet Diruta kortársának, a római orgonistának, Paolo Quagliatinak († 1630) darabjára (9), melyből öt ütemet be is mutat. Feltűnően hasonlít az angolok figurációs technikájára és ezzel messze előremutat a zongora irányában.[29]

Parte seconda: Míg az első rész anyagával legalább általánosságban foglalkoztak egyes zenetörténészek, addig mostohán kezelték az 1609-ben megjelent második rész anyagát. Krebs a már említett G. Gabrieli és A. Mortaro canzonékon kívül behatóan nem foglalkozott e kötet szövegével sem oly mértékben, mint az elsőével. A zenei anyag felsorolása sem teljes, mert a 12 tónus bemutatását célzó ricercarek szerzőin kívül nem tér ki Diruta Himnuszainak és Magnificatjainak előjátékaira. Ezek nem találhatók meg abban az összeállításban, melyet tanulmányának 352. lapján közöl. A második részben a már az 1593-as kötetben szereplő szerzőkön kívül A. Banchieri és G. Fatorini

[27] San Marco és más orgonák hangolásáról adatok Krebs i. m. 352. l.; Kinkeldey i. m. 130. l. Diruta a második tónusról Parte II. Libro III. 11. l.

[28] Fontos kiegészítés található a korabeli vokális művészetre, oktatásra és párhuzamokra Szabó Miklós legutóbbi tanulmányában, vö. Reneszánsz kóruspolifónia egykor és ma. Muzsika 1977. márciustól folyt.

[29] Apel i. m. 218—219. l.

darabjai teszik teljessé — névsor szerint — azt a művészgárdát, mellyel Diruta társszerkesztőséget vállalt.[30]

***

A jelek szerint egyre nagyobb érdeklődés veszi körül a 16—17. századi orgonamuzsika dokumentációját. Erre enged következtetni sok más archív anyag közreadásán kívül maga a Diruta-kutatás külföldön tapasztalható igénye. A Bibliotheca Musica Bononiensis fakszimile kiadásáról már tettünk említést; de tervez egy második kiadást (1597) magába foglaló fakszimilét az amerikai Faks Monuments of Music Literature in Facsimile kiadó is (MMML). Úgy érezzük azonban, hogy bármennyire örvendetes az ilyen publikáció, nem mentesít attól — különösen nem minket —, hogy az Il Transilvanót mai átiratban kritikai kiadásban is hozzáférhetővé tegyük.[31] Diruta így alighanem a régi orgonamuzsikát megszólaltató művészek műsorán is szóhoz jut. Tanulmányunk ebből a célból kívánt problémákra rámutató és inkább a folyamatban levő műhelymunkát bemutató tájékoztatás lenni. Az itthon alig ismert, olasz nyelvű szöveg szemelvényeivel *magyar fordításban* pedig szintén adósok vagyunk. Épp didaktikai jellegénél fogva, Diruta orgonaiskolájának legbelsőbb lényegét csak ennek segítségével ismerhetjük meg.

[30] E második kötet anyagából mindössze 3 található Torchinál mai átiratban vö. i. m. 149., 161., 353. l. — A 24 brevis ütemből álló szemelvényekről Apel i. m. 178—179. l. Megemlíti Luzzaschi Ricercar del primo tono darabját (d — a / a — d') témával és ennek fordítottját a Secundo tuonóban.

[31] A több rétű munka szükségképpen kollektív kutatást igényel. Itt mondok köszönetet Zászkaliczky Tamásnak, aki nemcsak a zenei anyag rekonstrukcióját vállalta, hanem annak első megszólaltatását is. Dirutát, a *zeneszerzőt* méltatja A. G. Ritter és két himnuszának előjátékát (Ut queant laxis és Magnificat quinti Toni) közre is adta; vö. Zur Geschichte des Orgelspiels im 14—18. Jahrhundert, 1884. II. k. 23. l. (új kiadás 1929—30).

ÚJHÁZY LÁSZLÓ:

FAFÚVÓK A RENESZÁNSZBAN ÉS NAPJAINKBAN

NÉHÁNY GONDOLAT ÚJ FAFÚVÓS HANGSZEREK ÉPÍTÉSÉRŐL

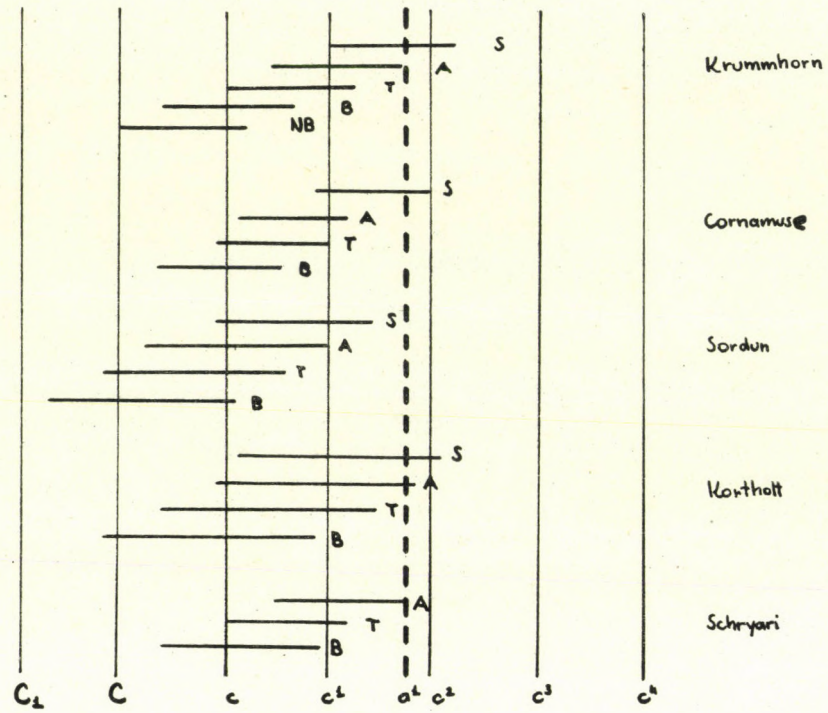
A „fafúvó" megjelölés a reneszánsz hangszereivel kapcsolatosan éppúgy pontatlan, mint manapság, hiszen gyakran helyettesítették a hangszerek faanyagát különféle állati eredetű anyagokkal: csonttal, szaruval, hasonlóan ahhoz, ahogyan ma fémek és ritkábban műanyagok képezik e hangszerek testét. Az elnevezés tehát mindkét esetben egyfajta hangzásvilágot, megszólaltatási módot jelent, s azon hangszercsoportok összességét, mely az ajak- és nyelvsípokat foglalja magába.

A reneszánsz hangszereit említve a hangszertörténeti munkák megegyeznek abban, hogy e korban számos új hangszer született vagy érte el addigi csúcspontját, s az alkalmazott hangszerfélék száma oly nagy, hogy pontos, mindenre kiterjedő rendszerezésük igen nehéz. Hiszen a hangszerekkel való kísérletezésnek semmi sem kedvezhet jobban, mint az a korszak, melyben a zene szeretete és magas szintű művelése mellett már ébredezőben vannak a fizikai tudományok is; amikor a hangszer nem csupán használati tárgy, hanem iparművészeti remek, a lakás dísze is; s mindehhez felszabadult kísérletezőkedv, a felfedezés öröme társul. Ha a reneszánsz hangszerei közül csupán a fafúvókat ragadjuk ki, s vizsgáljuk meg közelebbről, mindez akkor is jól látható, nyomon követhető.

Az 1. ábra a reneszánsz fafúvókarát ábrázolja hangszercsoportonként, hangfekvés és hangterjedelem szerint, hasonlóan mai hangszereink ábrázolási módjához. Mivel azonban a korabeli hangolás nem volt egységes, s általában eltért az $a^1 = 440$ Hz értéktől, az ábra pontosságát ez a tény korlátozza. Továbbá az egyes hangszercsaládok c—f és d—g rendszerben egyaránt épülhettek, de ezek mindegyikének feltüntetése az ábrát feleslegesen bonyolítaná. Így az itt látható hangszerek nagy valószínűséggel előfordultak, de még továbbiak is, ezeknél 1-2 hanggal mélyebb vagy magasabb hangolásban. A hangszercsaládok kialakítási módja, a következetes építési mód, ahogyan e családokat a különböző hangfekvésű hangszerekkel létrehozták, így is látható, s számunkra ez a lényeges.

A hangszerek hangterjedelme is függ attól, hogy átfújt hangjaik milyen biztonsággal szólalnak meg, továbbá hogy a 7-8 furat mellett tartalmaznak-e billentyűket a hangterjedelem kiterjesztésére. Ilyen értelemben az itt közölt hangterjedelmek átlagos terjedelemként tekintendők.

E nagyszámú hangszerre a hangszertörténet nem ad elfogadható magyarázatot, sőt, a népszerűsítő irodalomban még gúnyos jelzők is olvashatók egyes reneszánsz hangszerekkel kapcsolatosan. A zenei köztudatban pedig



1.ábra.

A reneszánsz fafúvóskar hangszerei. /1./,2./ valamint a mai hangszer-rekonstrukciók alapján/.

S.no=szopranino,kisdiscant
S= szoprán,discant
N= nicolo,nagyalt
T= tenor
B.tt=basszett
QB= kvintbasszus,kvartbasszus
NB= nagybasszus

mindez úgy él, mintha valamiféle sötétben való keresgélés eredménye lenne, amit az is alátámasztani látszik, hogy több hangszer a reneszánszt követően csakhamar megszűnt, ezek tehát nyilvánvalóan primitívebbek voltak társaiknál. E látszólagos rendszertelenség talán feloldódik, ha fizikai működés szerint közelítünk e hangszerekhez. Hiszen ha az ajaksípokat nézzük, a blockflöte közvetett megfújású (a játékos nem közvetlenül a rezgéskeltő peremre, hanem egy szélcsatornába fújja a levegőt), a fuvola viszont közvetlen megfújású, a levegő közvetlenül a peremre kerül. Az előbbi hangszer szűkülő kúpos, az utóbbi a reneszánszban hengeres furatú. Még érdekesebbek a nyelvsípok. Ha itt a nádnyelv felépítését (kettős vagy egyszerű nád), a hangszer furatát (hengeres vagy kúpos), valamint a megfújási módot (közvetlen vagy közvetett)

mint a hangkaraktert elsődlegesen meghatározó paramétereket tekintjük, akkor az 1. ábra nyelvsípjai a következő kombinációkba sorolhatók:

Pommer, bassanello, dulcian: közvetlen megfújású kettős nyelvsíp, kúpos furattal;
Rankett, sordun: közvetlen megfújású kettős nyelvsíp, hengeres furattal;
Chalumeau: közvetlen megfújású egyszerű nyelvsíp, hengeres furattal;
Rauschpfeife: közvetett megfújású kettős nyelvsíp, kúpos furattal;
Krummhorn, cornamuse, Kortholt: közvetett megfújású kettős nyelvsíp, hengeres furattal.

A reneszánszban tehát csaknem valamennyi lehetséges fizikai kombinációt kipróbáltak a fafúvókon, csupán kúpos furatú egyszerű nádas hangszer nem volt (ez a későbbi szaxofon, tárogató), valamint közvetett megfújású egyszerű nádas hangszereket sem építettek, lehet hogy elegendőnek tartották, ha ezt az elvet csak az orgonák nyelvjátékain próbálják ki. S mivel a kettős nyelveket nyilvánvalóan jobban kedvelték, e hangszerekből több családot is építettek, eltérő erősséggel, hangszínnel. Ugyanakkor feltűnő az egyszerű nádak gyér száma, ami manapság már fordított: míg a kettős nádas hangszerek családja nagyon hiányos, addig az egyszerű nádas klarinét és szaxofon a különböző hangolású hangszerek folytán viszonylag kiépítettnek tekinthető, bár a felhasználás gyakorisága igen eltérő. (A táblázatban utolsóként szereplő Schyari (Schreierpfeife) felépítése eléggé kétséges. A Syntagma XII. tábláján ábrázolt hangszerek külső képe szűkülő kúpos testet jelez, tehát feltehető, hogy belső furatuk is szűkült. Ebben az esetben viszont nem valószínű a kettős nádas megszólaltatás, mert a kettős nádak mindig szűk keresztmetszettel indulnak, mely legfeljebb bővíthető, de nem szűkíthető. Hirtelen keresztmetszet-változások nem jöhetnek szóba. Így elképzelhető, hogy e hangszer egyszerű nádas volt, közvetett megszólaltatással, szűkülő furattal. Az orgonaépítés ismer hasonló nyelvsípokat, pl. Musette.)

Túlzás lenne állítanunk, hogy e nagyszabású „kísérletsorozat" valamiféle előre kitervelt, tudatos kísérletezés lenne, hiszen a mai értelemben vett fizikai kutatás még néhány száz évig amúgy is váratott magára, a hangszerek építésének, egy-egy új hangszer létrejöttének indoka számunkra ismeretlen, s nem biztos, hogy a reneszánszban gyökeredzik, továbbá nem is egyetlen földrajzi területen jöttek létre, az egyes nyelvterületeknek egyaránt voltak „divatos" és ritkábban használt, vagy ismeretlen hangszerei. De annyi bizonyos, hogy keresték a különféle új hangzási lehetőségeket, s az orgonaépítésből és korábbi hangszerek alapján ismerték a sípok méretei és hangszíne közötti összefüggéseket. E hangszerek tehát az emberi találékonyságot és gondolkodást az első, ősemberi csontfurulyáktól kiindulóan az ókoron és középkoron keresztül mind magukban hordozzák, de a reneszánszé az érdem, hogy e működési elveket felkarolta, több hangfekvésben kiépítette, s újakat is talált melléjük. Ma már tudjuk, hogy a reneszánsz volt a zenetörténet utolsó lehetősége e kísérletezésre. Kár, hogy az akusztikatörténet mindezt figyelmen kívül hagyja, ugyanúgy, mint az első akusztikai tanulmányok egyikét: Praetorius Syntagma musicum című művét. Ahogyan Praetorius az egyes hangszerek hangszínét jellemzi (csendes, kedves, szelíd, vagy „szörnyű

morgás, goromba zúgás") az 1619-ben éppoly jelentős volt, mint évtizedeinkben a hangszerek műszeres vizsgálata.

A reneszánsz fafúvók sokfélesége, számbeli „fölénye" mai fafúvóinkkal szemben, önmagában még nem jelenthet abszolút fölényt, hiszen a nagyobb választék mellett az is döntő, hogy mindez mennyire jelent hangszín-, karakterbeli többletet. Ennek eldöntésekor legcélszerűbb, ha e hangszereket hangszínezet szempontjából összehasonlítjuk mai fafúvóinkkal. E vizsgálat két módon lehetséges: egyrészt a hangszerek szubjektív megítélésével, másrészt műszeres vizsgálatokkal. Az előbbi nyomán a hangszereket ellátjuk a hangszerismertetőkben megszokott jelzőkkel, az utóbbi módszer pedig műszeresen kimutatja a hangszerek hangjának harmonikus összetételét, spektrumát. Csak e két módszer együttes alkalmazása vezethet eredményre, hiszen nyilvánvaló, hogy századunkban már nem tekinthetünk el műszeres mérésektől, ha hangszereket vizsgálunk, de tárgyilagosan azt is le kell szögezni, hogy a műszerek által nyert eredmények és a szubjektív ítéletek összehasonlítása, egyeztetése, még bizonytalan. Hiába kapjuk meg a mérőműszertől egy hangszer valamely hangjának harmonikusait, összetevőit szint (nagyság) és frekvencia szerint, ha az egyes harmonikusoknak a hangszínérzet kialakításában való szerepe nagyrészt tisztázatlan. Ebből erednek — az egyébként tekintélyes — akusztikai munkákban olvasható tévedések, mint pl. hogy a klarinét hangja — hiányzó páros harmonikusai folytán — nem olyan telt, mint az oboa, melynek minden harmonikusa megtalálható. Vagy zenei oldalról: a Riemann lexikon szerint a görbekürt hangja „alaphangú", holott az itt következő mérések szerint még 40—50. felhangja is jól mérhető, annyira felhangdús. Pedig a műszeres mérések és a szubjektív megfigyelések között nem jöhet létre eltérés, csupán figyelmesen kell a hangszereket meghallgatni és megmérni.

Esetünkben mindez annyival egyszerűbb, amennyiben a reneszánsz hangszereit — ahol ez lehetséges — mai megfelelőikkel hasonlítjuk össze, melyek hangszínét jól ismerjük, képzeletünkben bármikor felidézzük, s ez biztos támpontot jelent a mérések által szolgáltatott spektrumok kiértékelésekor is.

Kérdés azonban, hogy egyáltalán mennyire fogadhatjuk el a megszólaltatott hangszerkópiák hangját? Hiszen mai hangszereink megszólaltatási módja egyértelműen ismeretes. De vajon elmondhatjuk-e mindezt a reneszánsz fafúvókról?

Egy fafúvós hangszer hangszínezetét a következők határozzák meg: a hangszer méretei, a furatok bő vagy szűk mérete, kúpos vagy hengeres kialakítása, a hangszer akusztikus sugárzási tulajdonságai: a tölcsér mérete, tágulásának módja, vagy a tölcsér teljes hiánya, s csekélyebb mértékben a hangszer testét alkotó faanyag minősége, vastagsága. Döntő továbbá az alkalmazott fúvási mód, nádnyelves hangszereknél a nád mérete, keménysége.

Mivel a MOECK cég által nagy gonddal, tudományos alapon készített kópiák mindenben megfelelnek az objektív mechanikai követelményeknek, e paraméterek szempontjából már nem tévedhetünk nagyot. A nádak minőségét és a fúvás technikáját illetően viszont e hangszerek többféle nagyságú és keménységű náddal szólaltathatók meg, a hangszerre jellemző alapkarakter változása nélkül. Pl. egy chalumeau kemény náddal megfújva éppúgy chalumeau szint ad, mint könnyű náddal, csak az első esetben fárasztó, ne-

hezen szólal meg, míg az utóbbiban csipog, „gikszeres". Így — a száj és tüdő teljesítőképességének ismeretében — a lehetséges variációk eléggé beszűkülnek, mivel csak egy bizonyos tulajdonságú nád és egy meghatározott fúvási mód esetén szólalnak meg e hangszerek könnyedén, szép hangszínnel, teljes hangterjedelmükben, könnyű intonálhatósággal, mellékhangok kizárásával. Mindezt az is alátámasztja, hogy e hangszerkópiákat különböző együttesek is azonos módon szólaltatják meg, lényeges eltérések nélkül, ezt számtalan hanglemezfelvétel is tanúsítja. E téren tehát nem olyan nagy a bizonytalanság, mint azt gondolnánk, s végső soron számunkra nemcsak az „autentikus" megfújás, hanem az is lényeges, hogy e hangszereket ma megszólaltatva, hozzátesznek-e valami újat fafúvóink megszokott hangzásképéhez.

S most néhány szót a hangszerek hangszínezetének műszeres méréséről.

Mivel a hangszerek hangszínezetét az alaphang mellett megszólaló felharmonikusok (vagy csak egyszerűen harmonikusok, de ilyenkor az alap = az első harmonikussal) száma és nagysága (objektív szintje) befolyásolja, a hangszerek hangja frekvenciaanalizátorral vizsgálható. Az analizátorhoz automatikus szintírót kapcsolva grafikusan megkapjuk a kérdéses hangot alkotó harmonikusokat. E spektrumábrákon minden egyes harmonikust egy-egy vonal jelképez, melynek hossza arányos a harmonikus szintjével. A vízszintes tengely a frekvenciatengely, s ez jelzi, hogy hanyadik harmonikusról van szó, balról jobbfelé emelkedő frekvenciák szerint, logaritmikus beosztással, mint a zongora billentyűzete, az oktávok tehát azonos távolságban vannak.

Mivel egy hang analízise — tehát az egyes harmonikusok „erősségének" megmérése — kb. 15—20 másodpercig is eltarthat, a hangszernek ennyi ideig kell egyenletesen, vibratomentesen szólnia, megszakítás nélkül. A nagy pontosságú mérések esetén ezért alkalmaznak mesterséges megfújószerkezetet, műszájjal, de — bár e mérés pontos — a fafúvóknál a műszáj alkalmazása eléggé vitatható. Mivel — főleg a régi hangszerekkel kapcsolatban — ilyen műszáj nem áll rendelkezésre, a mérés szempontjából talán pontatlanabb, de a mérendő hang szempontjából feltétlenül természetesebb és megbízhatóbb természetes megfújással szólaltak meg a méréskor e hangszerek, olyan előadóművészek közreműködésével, akik e hangszereken magas szinten játszanak. A pontosság növelése érdekében egyes hangszerekről több mérés is készült, melyek egybevetése nem kérdőjelezi meg a természetes megszólaltatást. A mai fúvós hangszerekről ily módon készített mérések pedig jól egyeznek a szakirodalomban megtalálható mérési eredményekkel. A megszólaltatott hangok dinamikaszintje minden esetben mf—f körüli erősségű volt. A hangszerek spektruma ugyanis — természetesen egy jellemző karakteren belül — dinamikaszint-függő. Mérésekkel kimutatható (3), hogy egy hangszer ugyanazon hangját különböző dinamikaszinten megszólaltatva a spektrum is megváltozik, mégpedig legtöbb esetben a p-tól a f-ig haladva a harmonikustartalom nő, a hang színesebb, fényesebb lesz. Sőt egyes hangszerek objektíven mért dinamikatartománya nagyon kicsi (pl. a fagott esetében), de az egyes dinamikaszintek közötti spektrumeltérések mégis nagyobb szubjektív dinamikát eredményeznek. Az, hogy e méréskor az egyes hangszerek saját dinamikatartományuk kb. középső szintjén szólaltak meg, a mérések jobb összehasonlíthatóságát szolgálta. S végül — mivel a fafúvók hangszíne attól is függ, hogy a kérdéses hangszer melyik hangját szólaltatjuk meg —

hangszerenként két hangról történt mérés. A legmélyebbről, melynek megszólalásakor a teljes sípcső légoszlopa rezgésben van, s e hang rendkívül jellemző a hangszerre, valamint az átfújás előtti hangok valamelyikéről, mely legtöbbször az előbbi felső oktávja vagy undecimája. Ez utóbbi az egyik legrövidebb légoszloprezgés, s szemben az előbbivel — amikor a hangszer legalsó nyílása, esetleg tölcsérje sugároz — itt már a hangszer testének nyitott hangnyílásai is sugároznak.

Mivel a vizsgált hangszerek közül több nem fújható át, átfújt hangok mérésére nem került sor.

A vizsgált hangszerkópiák a reneszánsz azon hangszercsaládjaiba tartoznak, melyekből néhány Magyarországon is hozzáférhető. Kivétel nélkül a MOECK cég gyártmányai, a következők szerint (4).

Szoprán blockflöte,	katalógusszám:	820
Tenor blockflöte,	katalógusszám:	840
Discant pommer,	katalógusszám:	R 60
Nicolo pommer,	katalógusszám:	R 62
Basszus dulcian,	katalógusszám:	R 56
Alt chalumeau,	katalógusszám:	B 42
Tenor chalumeau,	katalógusszám:	B 43
Tenor krummhorn,	katalógusszám:	R 01
Tenor krummhor,	katalógusszám:	R 03
Discant cornamuse,	katalógusszám:	R 10

továbbá a mai fafúvók: fuvola, oboa, klarinét, fagott.

A mérések azonos akusztikai és műszaki körülmények között történtek, a Magyar Rádió kísérleti stúdiójában.

A felhasznált műszerek:
mérő mikrofon;
frekvenciaanalizátor;
szintíró.

A mért hangszerkópiák a 2. ábrán láthatók.

A következőkben megtalálhatók a hangszerekről készített mérések spektrumábrái, az összehasonlíthatóság érdekében egy-egy hangszercsoport esetén azonos alaphang (első harmonikus) szintre vonatkoztatva, mely mindig egységnyi nagyságú. A hangszerek értékelése a spektrumok mellett — szubjektív összetevőként — a mindennapi reneszánsz zenei gyakorlat során szerzett tapasztalatokat is tartalmazza, hiszen a hangszerek megismerésének egyik legcélravezetőbb módja az, amikor azonos zenei anyagot más-más hangszerösszeállítás szólaltat meg.

Blockflöte — fuvola

Az ajaksípok közül álljon itt a reneszánsz legnépszerűbb ajaksípjának és mai egyetlen ajaksípunknak összehasonlítása. A blockflöte viszonylag kevés harmonikust tartalmaz, csupán annyit, amennyi szükséges a hang szépségéhez, egyszerűségéhez, a kvartettekben való eggyéolvadáshoz. Igazi „flauto



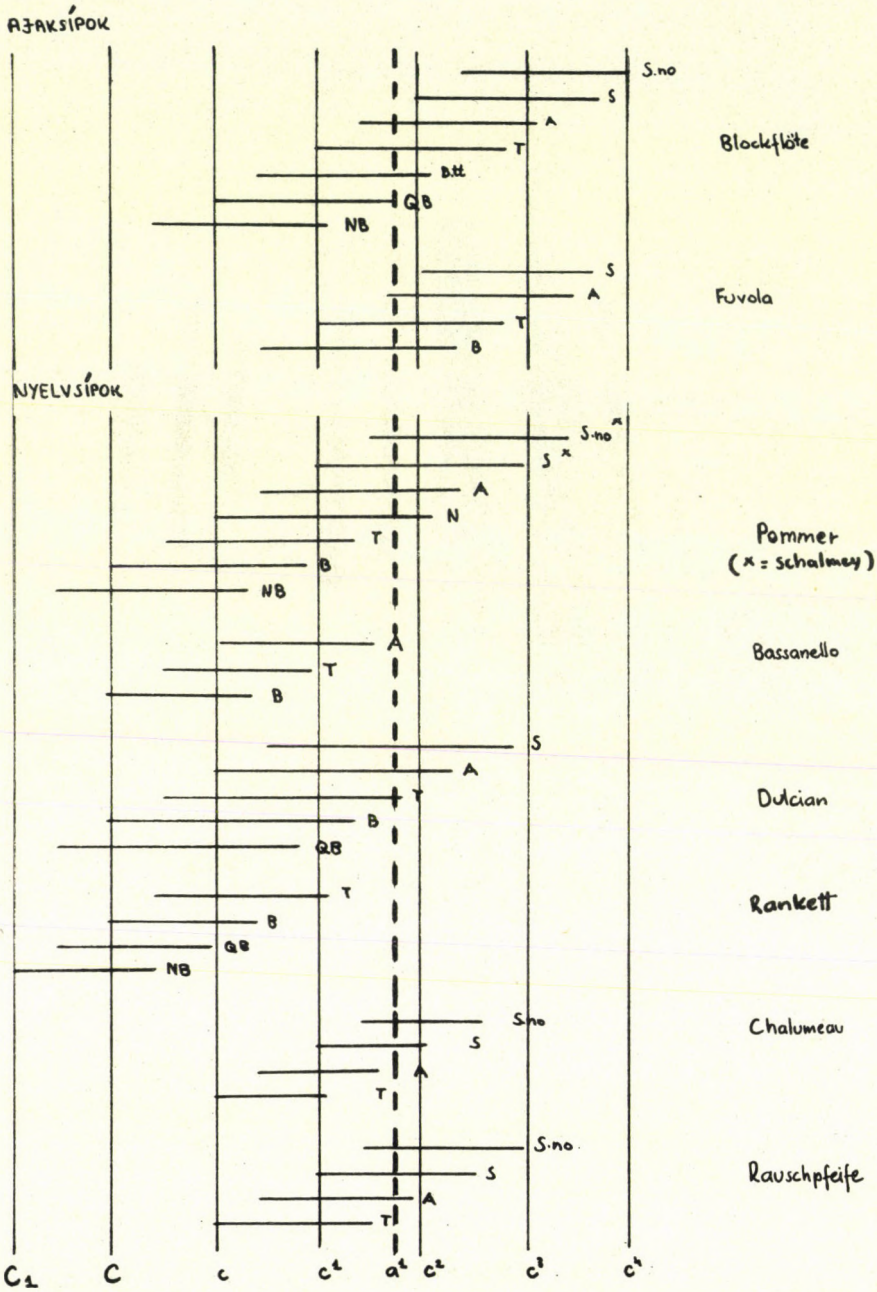
2. ábra. A mért hangszerkópiák, a fenti felsorolás sorrendjében.

dolce", a szó legigazibb értelmében, akár a szoprán- és tenorváltozat legmélyebb hangjait (3a, 3b ábra), akár ezek oktávját (4a, 4b ábra) tekintjük.

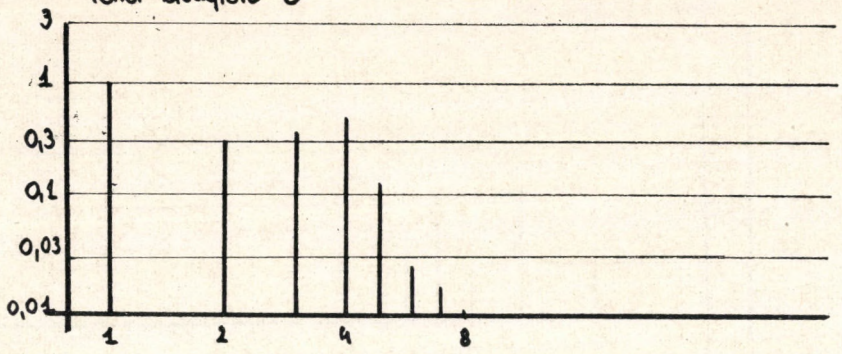
A szubjektív megfigyelések szerint hangszínük a barokkban élesebbé vált, hogy szólisztikus szerepüket jobban betöltsék, s hasonló folyamat játszódott le a reneszánsz idején még alárendeltebb szerepet játszó fuvolával is, mely az eltelt idő alatt egyre felhangdúsabbá, egyre élesebbé vált.

Mai fuvolánk felhangdús hangzása már messze van attól, amit akár a zenében, akár az akusztikában valóban lágynak nevezünk, s — mint a 3c, 3d és 4c, 4d ábra mutatja — ezen csak kis mértékben lágyít, ha a hangszer teste fém helyett fából készül, bár e különbség jól hallható.

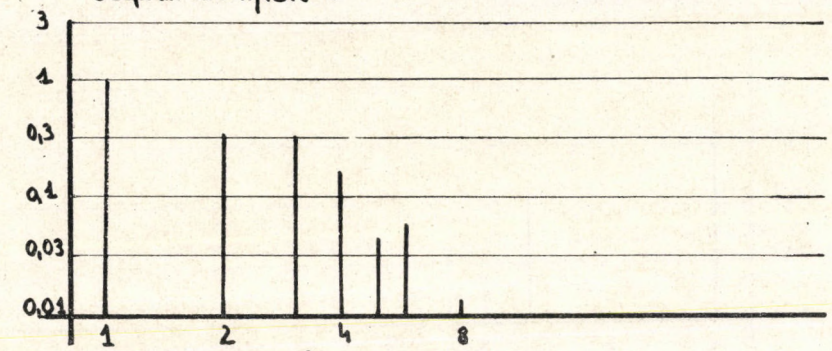
Ez a fajta élesebb hangszínre törekvés szinte valamennyi zenekari hangszerünkön megfigyelhető az utóbbi évtizedekben, akár a hangszerépítést, akár a játékmódot tekintjük. Oka valószínűleg a hangfelvétel-technika: amióta a hangszerek olyan éles hangszínnel szólalnak meg a hangszórókból, ahogyan valójában sohasem szólaltak meg a pódiumon, a hangzásideál szinte követeli a nyers, éles hangszíneket. A fafúvók közül is csak az lehet életképes, amelynek hangja képes áttörni az intenzíven, kemény hangon játszó vonósok függönyén. S eközben eltűnnek a lágy hangszínek, mint a mellékelt mérés is mutatja.


AJAKSÍPOK
S.no
S
A
T
B.tt
QB
NB
S
A
T
B
Blockflöte
Fuvola
NYELVSÍPOK
S.no*
S*
A
N
T
B
NB
A
T
B
S
A
T
B
QB
T
B
QB
NB
S.no
S
T
S.no
S
A
T
Pommer
(* = schalmey)
Bassanello
Dulcian
Rankett
Chalumeau
Rauschpfeife
C1
C
c
c1
a1
c2
c3
c4

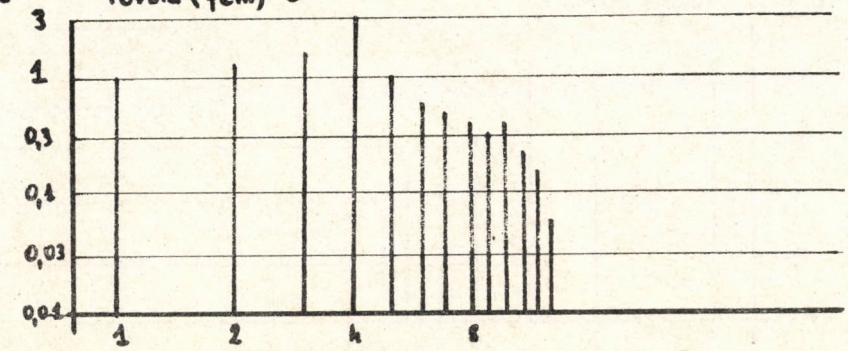
3a Tenor blockflöte c^1



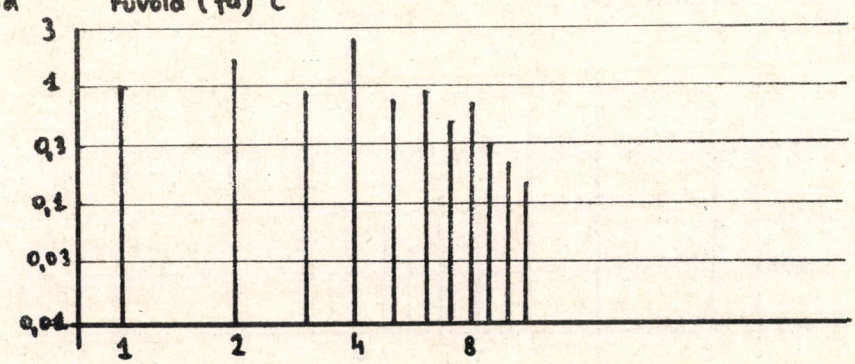
3b Szoprán blockflöte c^2



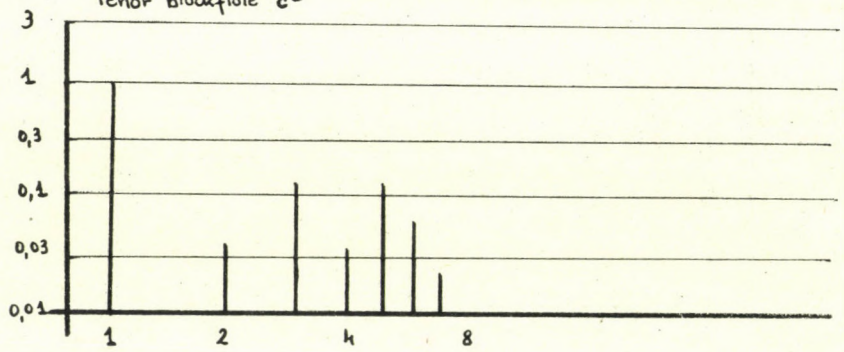
3c Fuvola (fém) c^1



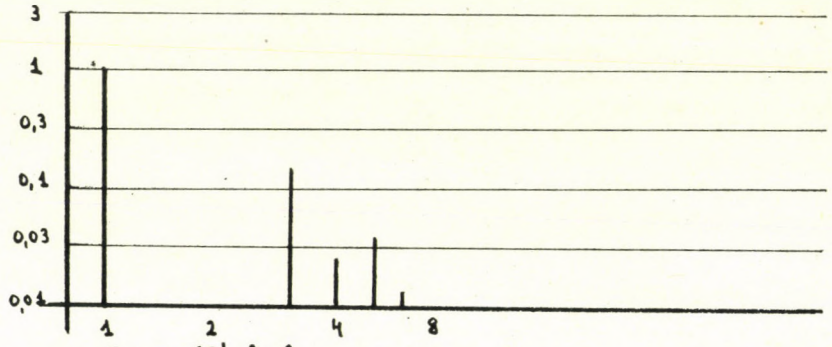
3d Fuvola (fa) c^1



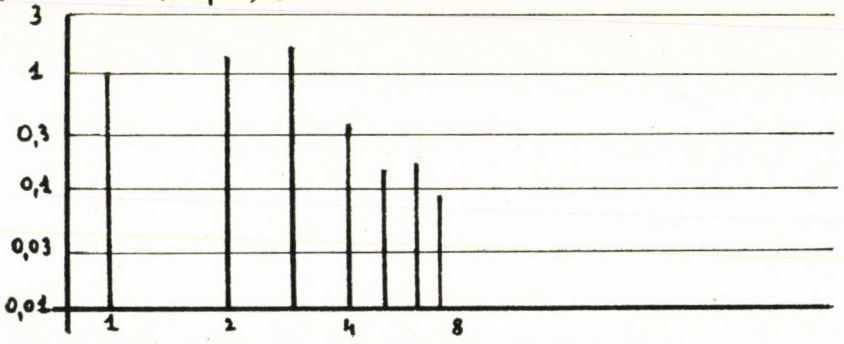
4a Tenor blockflöte c^2



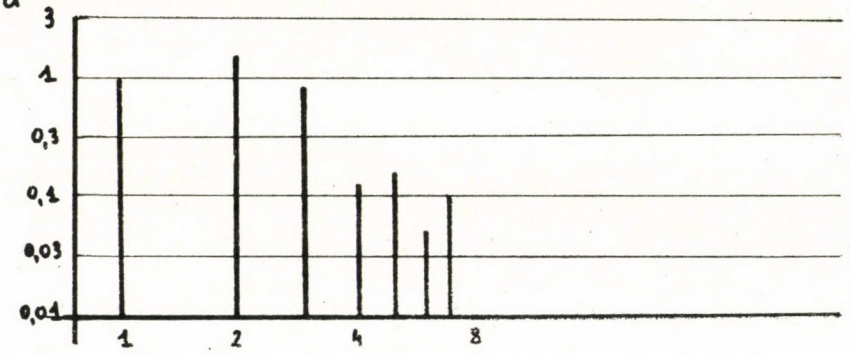
4b Szoprán blockflöte c^3



4c Fuvola (fém) c^2



4d Fuvola (fa) c^2



Pommer-oboa, dulcian-fagott

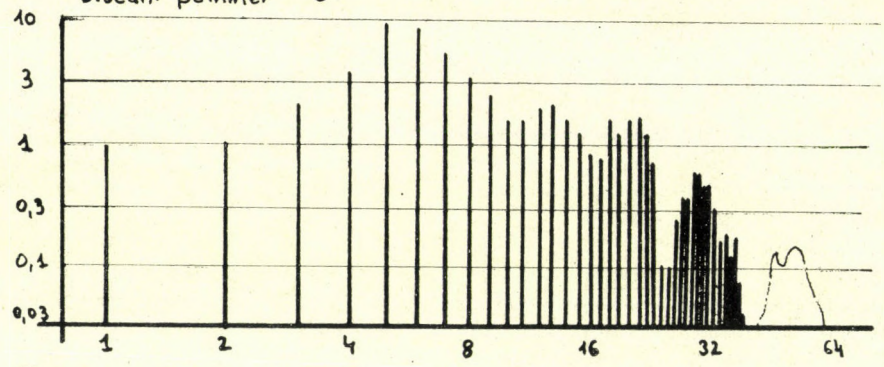
A közvetlen megfújású kúpos kettős nádak esetében számunkra a pommer-oboa és dulcián-fagott összehasonlítás érdekes, hiszen e hangszerek egymásnak reneszánsz, illetve mai megfelelői, az itt nem vizsgált barokk oboán és barokk fagotton keresztül.

Mint az 5a, b, c, d ábrán látható, a discant pommer rendkívül felhangdús, jól kiemelkedő formánsokkal, melyek e hangszernek jellemző karaktert kölcsönöznek. Még a 40—50. harmonikus is mérhető. A hangszer viszonylag nagy nyílású, exponenciális (tehát nem kúpos) tölcsérje jó hatásfokú hangsugárzást tesz lehetővé, hangja ettől átütő, erőteljes. Nem véletlen, hogy primitívebb elődeit csatakürtként is használták. Az oboa a pommerhez viszonyítva felhangszegényebb, bár formánsokkal ugyanúgy rendelkezik, melyek között főleg az 1500 Hz körüli jelentős, ez okozza jellegzetes nazalitását. Szűkebb nyílása folytán kevésbé sugároz, hangja nem olyan erőteljes, finomabb a pommer hangjánál. Míg a barokk a pommer harsány hangját tompította, addig ellenkező folyamat játszódott le a dulcián-fagott esetében: a dulcián e hangszerek között a leglágyabb, első formánsa (a 6. harmonikus közelében) alig emelkedik az alaphang szintje fölé, a fagott viszont erőteljesebb, felhangdúsabb. E hangszerpárok karaktere, jellege, a közel azonos harmonikusok közelében elhelyezkedő formánsok folytán azonos: a pommer oboa jellegű, a dulcián pedig nagyon hasonló a fagotthoz. A különböző harmonikustartalom, az eltérő sugárzási tulajdonságok azonban a leírt különbségeket okozzák hangszínben, hangerőben.

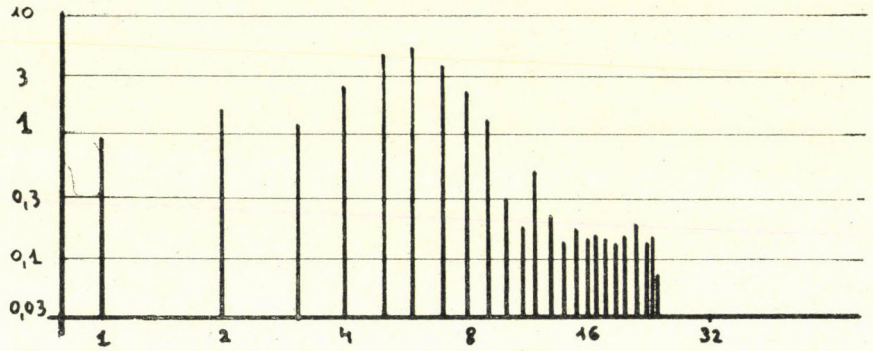
A két család közötti különbség akkor tűnik ki igazán, ha az ábrán közvetlenül hasonlítjuk össze a pommert a dulciánnal. Ha figyelembe vesszük, hogy a dulcián a nyílására helyezhető perforált dugóval tovább tompítható (a méréskor nyílása nyitva volt), akkor valójában még nagyobb különbség volt e két hangszercsalád között. Ezt a különbséget Praetorius is említi, amikor a dulciánról a következőket írja: „... stiller vnd sänffter am Resonantz seyn/als die Pommern: Daher sie dann/villeicht wegen jhrer Liebligkeit/Dolcianen quasi Dulcisonantes genennet werden." (1.) A reneszánszt követően e két család közeledett egymáshoz: a nagyobb testű fagott erőteljesebb lett, a pommer finomabbá vált az oboában, az előbbi családból csak a legmélyebb, az utóbbiból pedig csak a magasabb hangolásúak maradtak meg a zenei gyakorlatban, s ma már a kúpos kettős nádak szinte egyetlen családot képeznek a szimfonikus zenekarban. Nem véletlen, hogy a felületesebb hangszerismertetőkben már a fagott mint „az oboa basszusa" szerepel.

Csupán érdekesség kedvéért az 5e ábra a nagy alt (nicolo) pommer legmélyebb hangjának spektrumát mutatja. E hangszer hangja ugyancsak erőteljes, formánsokkal dús, rendkívül szép és érdekes hang. Richard Strauss kedvelt Heckelphonja e hangszer feltámasztása, bár feltehető, hogy ő nem hallott a nicolo pommerről, csupán érezte, hogy hiányzik egy erőteljes bariton fekvésű oboahangzás. Talán ezért alkalmazza a Salomében a Heckelphon—angolkürt—1—2. oboa-uniszónókat is. E hangszer azonban nem szerencsés: mivel sugárzó része nem a pommert, hanem az oboa szűkebb nyílását utánozza, hangja nem oly erőteljes, s e fekvésben a többi hangszer elfedő hatása folytán nem érvényesül eléggé.

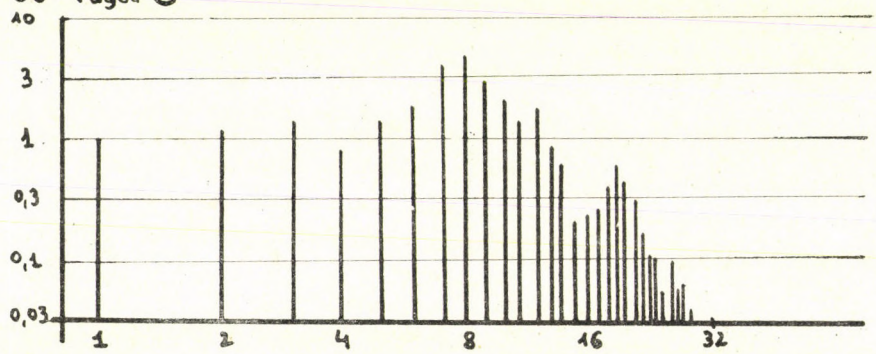
5a Discant pommer c^1



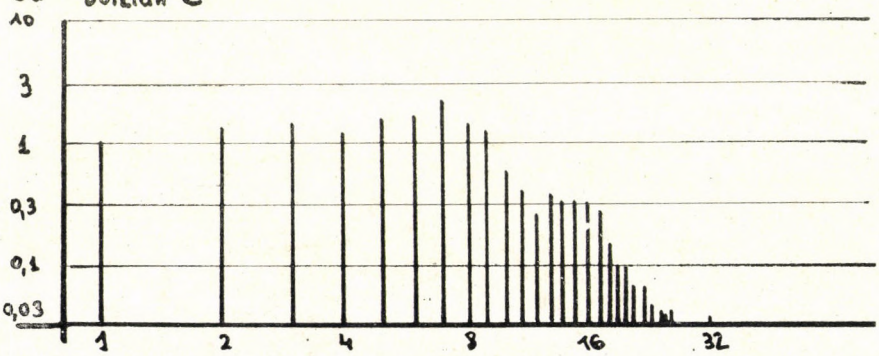
5b Oboa c^1



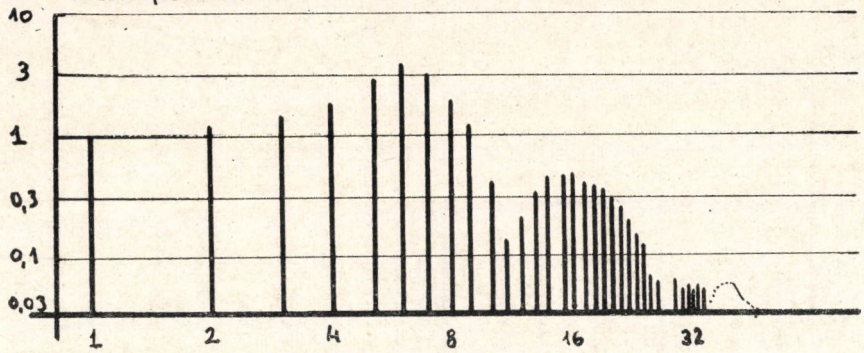
5c Fagott C



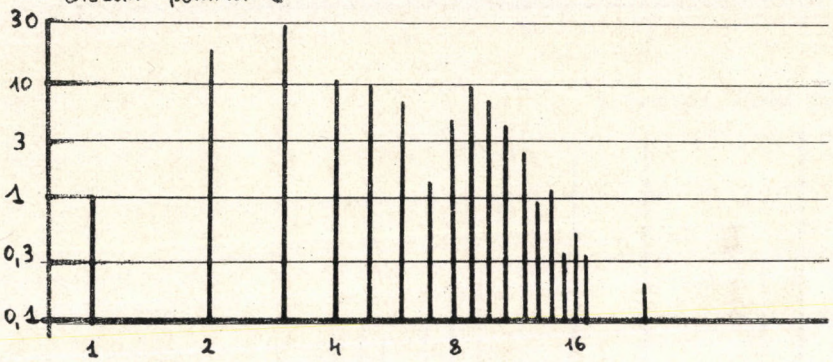
5d Dulcian C



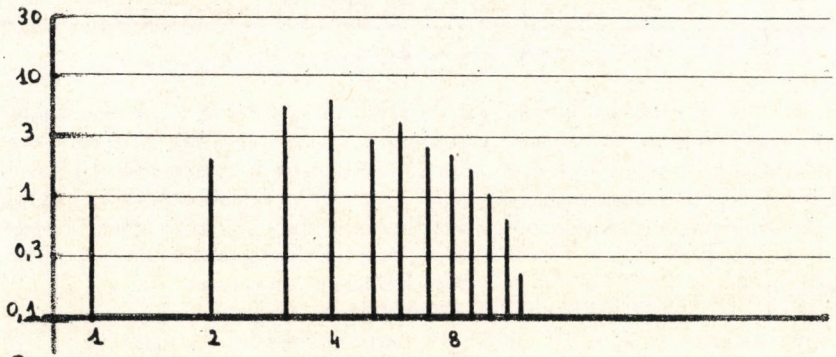
5e Nicolo pommer c



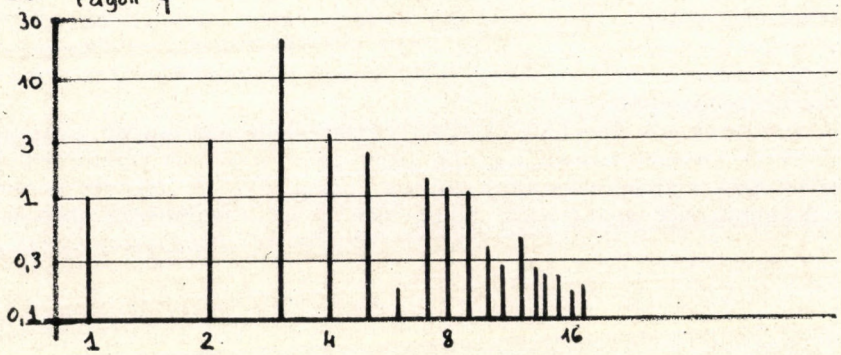
6a Discant pommer c^2

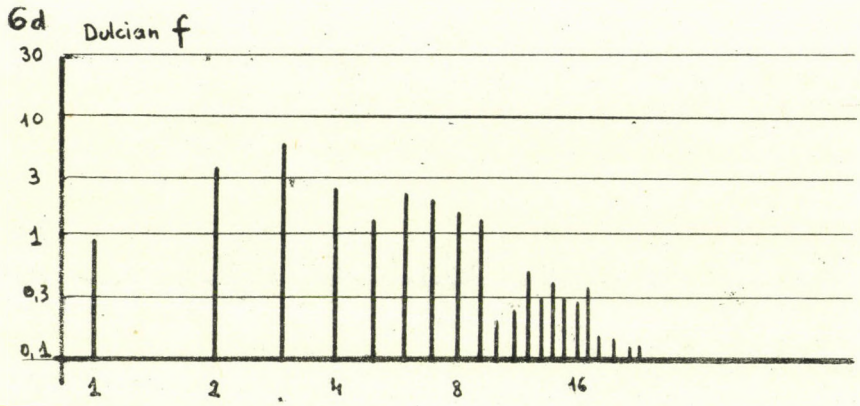


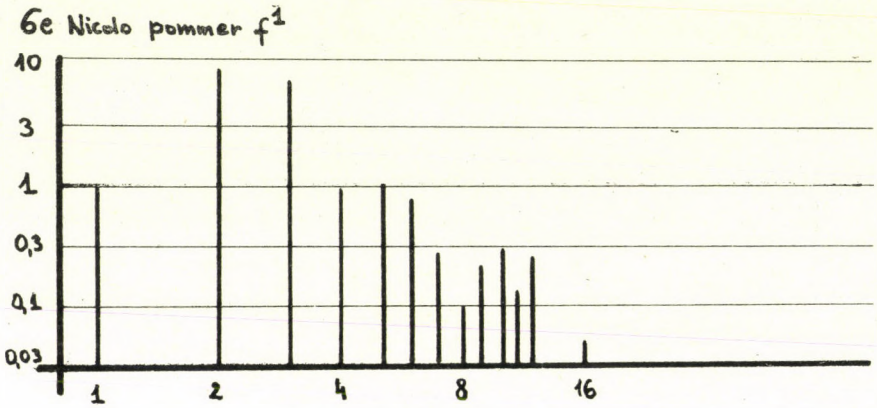
6b Oboa c^1



6c Fagott f







A 6a, b, c, d, e ábrán az említett hangszerek alaphangjának felső oktávja látható. Közeledve az átfújáshoz e hangszerek (és a legtöbb fafúvó) veszítenek fényükből, a harmonikusok száma csökken, a különbségek előbbi tendenciája azonban megmarad. Feltehető, hogy ez az elszíneződés is egyik indítéka a reneszánsz hangszercsaládok létrejöttének, hiszen így a hangszer legkedveltebb karakterét (nem biztos, hogy a legmélyebb alapkarakterről van szó) több fekvésre kiterjesztették. Ezt az is alátámasztani látszik, hogy nemcsak a kis, másfél oktávos hangterjedelmű hangszerekből, hanem a viszonylag nagyobb, két és fél oktávnyi hangterjedelmű hangszerekből, pl. a dulciánból is kiépítettek családokat. Ugyanakkor ugyanaz az abszolút hangmagasság más színnel szólal meg egy basszus, tenor vagy alt hangszeren. A reneszánszban egy „g" hangot az ötféle fekvésű dulcián ötféle színnel szólaltathattak meg, egy karakteren belül (hiszen mindegyik dulcián szín), de finom árnyalatnyi eltéréssel.

A pommerek erőteljes hangzását a reneszánszban nem csupán a dulciánnal állították szembe, hanem lágyabb színű pommereket is készítettek, kis tölcsérrel. Ezek a Praetorius által említett „bassanelló"-k, „csendes pommerek". Alkalmazásuk gyakorisága feltehetően jóval a pommerek alatt volt.

Chalumeau-klarinét

A klarinét „ősét" jelentő chalumeau reneszánsz kori alkalmazásáról, jelentőségéről nincsenek adataink. A hangszertörténeti munkák általában megegyeznek abban, hogy e korban e hangszert csak népi hangszerként használták, elsősorban francia nyelvterületen. A kutatást nehezíti, hogy a kettős nádas oboaőst, a pommer primitívebb, középkori változatát képező schalmeit elnevezésének azonos hangzása következtében igen sokszor tévesztik össze a chalumeau-val, holott az utóbbi egyszerű nádas, s nem kúpos, hanem hengeres furatú. Teste pedig olyannyira hasonlít a blockflötéhez, hogy a korabeli ábrázolásokon nem ismerhető fel. Ugyanakkor nehéz elfogadnunk, hogy egy ősi hangszerfélét, melyet már az ókori népek: Indiától Egyiptomig, majd a kelták is használtak, s mely a 13. századi francia orgonákon mint hengeres nyelvsíp már szólt, a reneszánszban ne alkalmaztak volna. A nagyszámú régi zenei hanglemez között is csak eggyen szólal meg, ott is középkori zenében.

A chalumeau technikája nem könnyű, átfújáskor nem az alaphang oktávja, hanem a hengeres furat következtében az oktáv kvintje szólal meg, ezért nem fújták át. Ilyen körülmények között, valamint figyelembe véve, hogy hangszíne a barokk ideáltól is távol állt, csoda, hogy Denner hangszerkészítő, valamint a mannheimi mesterek és Mozart nyomán klarinéttá válhatott.

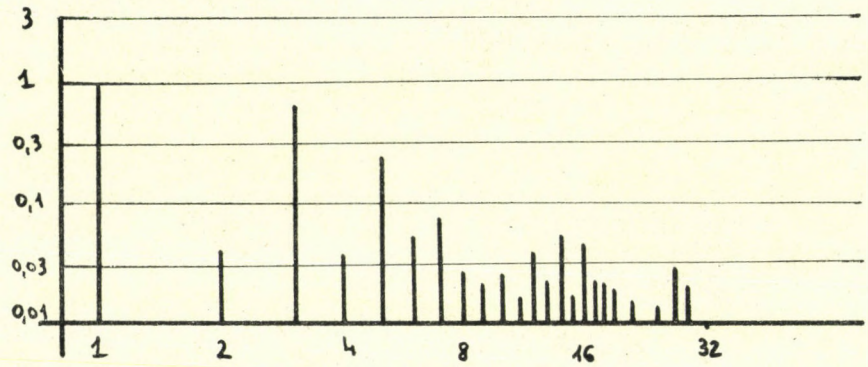
A MOECK-kópia alapján e hangszernek sugárzó tölcsérje nem volt, szűk nyílásban végződött, mint a blockflöte. Ha egy chalumeau-ra kísérletképpen klarinéttölcsért teszünk, hangja szinte teljesen „klarinétossá" válik, így akusztikai szempontból a chalumeau tulajdonképpen egy tölcsér nélküli klarinét. Valójában pl. a Prágában őrzött 18—19. századi basszettkürtök között is van, amelyik akusztikai szempontból nem klarinét, hanem chalumeau. (5.) Hangja határozottan klarinét jellegű, s mint a 7a, b, c ábra mutatja, a hengeres furat a páros harmonikusokat éppúgy elnyomja, mint a klarinét esetében. A chalumeau azonban lágyabb, naturálisabb, a klarinét felhangdúsabb, s erőteljesebb.

Ugyanezen hangszerek átfújás előtti hangjait tekintve a 8a, b, c ábrán látható a hangok elszíneződése, különösen az alt chalumeau esetében. De kitűnik a klarinét kiegyenlítettsége is, az alaphangsor mentén nem olyan nagy az elszíneződés.

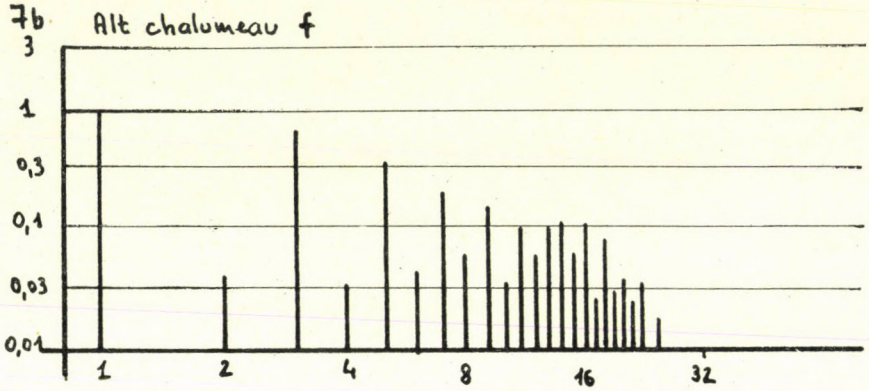
A chalumeau harmonikus összetétele folytán kitűnően illeszkedik a reneszánsz hangszeregyüttesbe: hangszíne azon a határon helyezkedik el, mely még elég lágy, jól olvad a homofon blockflöte-együttesekbe, de ugyanakkor a heterogén összeállítású polifon együttesekben is biztosítja a szólam vonalainak, kontúrjának hallhatóságát. Uniszónóban szép színt ad a mély blockflötékkel és a dulciánnal. Szinte hihetetlen, hogy e hangszert a reneszánszban nem alkalmazták.

A reneszánszt követően a chalumeau testesebb lett, tölcsérrel látták el, hogy hangját jobb hatásfokkal sugározza, ugyanezt a tölcsért a pommerről elhagyták, hogy hangját tompítsák. Az utóbbi évszázadok így egyenlítették ki a fafúvóskar hangzását.

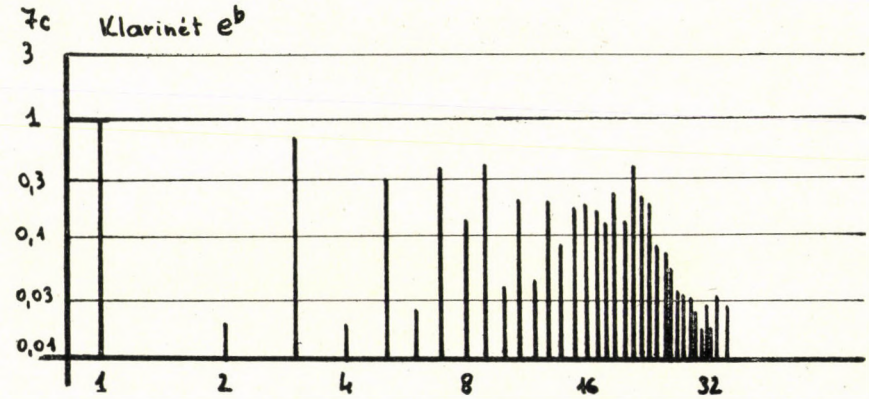
7a Tenor chalumeau C



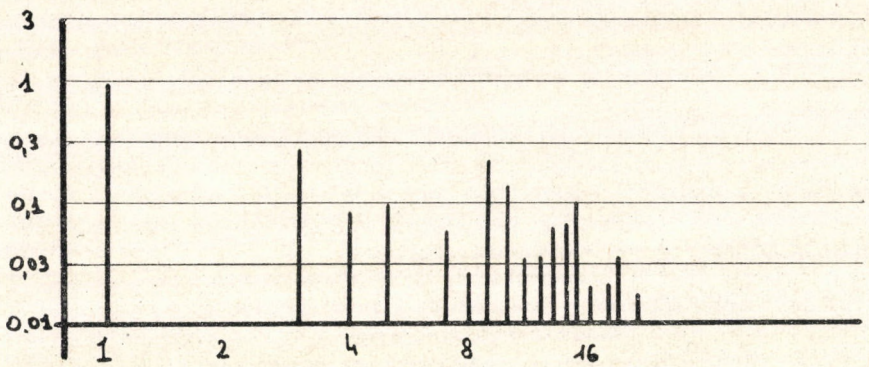
7b Alt chalumeau f



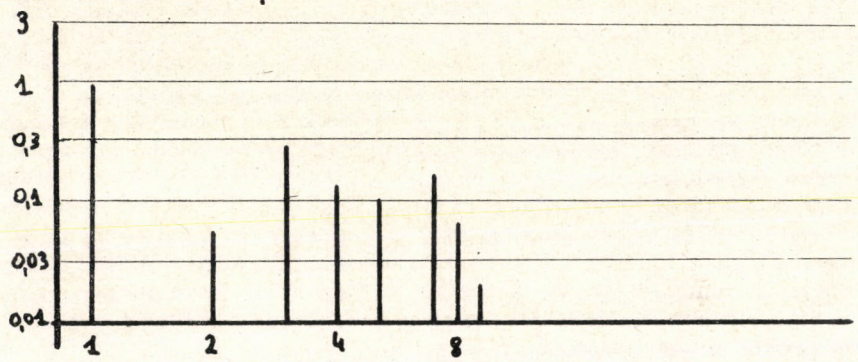
7c Klarinét e^b



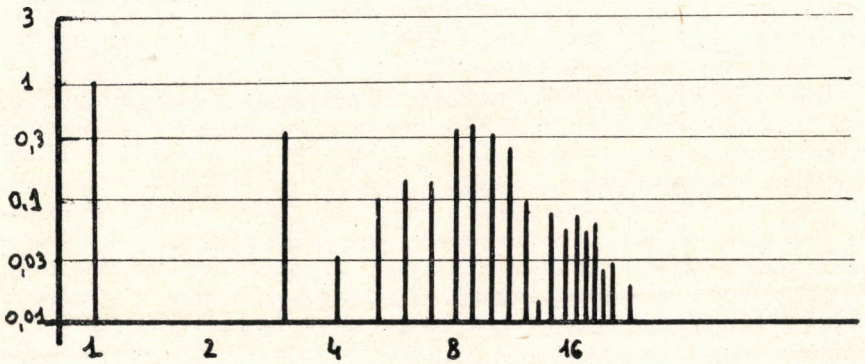
8a Tenor chalumeau c^1



8b Alt chalumeau f^1



8c Klarinet e^{b1}



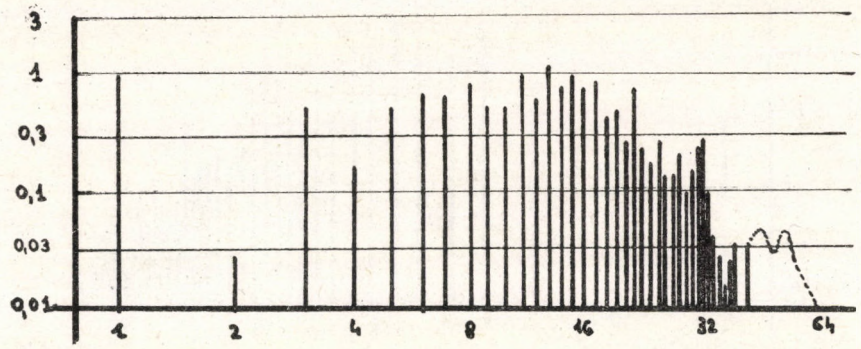
Krummhorn, cornamuse

A vizsgált hangszerek között a görbekürtök rendelkeznek a legtöbb harmonikussal, akár legmélyebb hangjukat (9a—b ábra) akár ennek oktávját (10a—b ábra) tekintjük. A klarinéthoz hasonló, de igen szűk, hengeres furatuk a páros harmonikusokat sem csökkenti számottevően, mert e furat és a szélkamrában szabadon rezgő „könnyű" nád együttesen rendkívül sok harmonikust hoz létre. A klarinétféléknél a páros harmonikusok hiánya következetesebb: a mélyebb regiszterben még a 6—8—10. harmonikus szintje is alacsonyabb, mint a környező páratlanoké, s a felhangok nem lépik túl az alaphang szintjét. A görbekürtöknél legfeljebb a 2. harmonikus csökkentett szintű, s még a 16—20. harmonikus is az alaphang szintje körül mozog, néha magasabb annál. Tetszetős formánsokról nem beszélhetünk, hangjuk nem annyira éneklő, mint inkább zizegő, zörejszerű. Említést érdemel, hogy a Silbermann-orgonák Krummhorn regiszterei is hasonló spektrummal rendelkeznek (6).

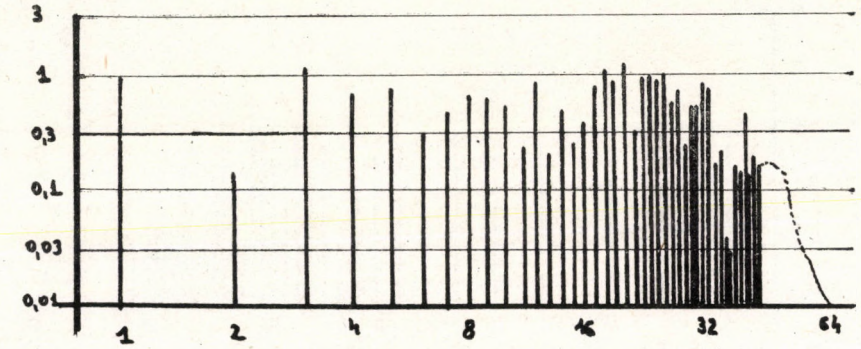
A hangszertörténet nem talál megfelelő magyarázatot e hangszerek jellegzetesen görbült alakjára. E kérdés azért érdekes, mert a kifúrt fa görbítése nem könnyű technológiai feladat. Akusztikai szempontból viszont már nem adhatunk igazat az irodalomban közölt megállapításoknak, melyek szerint a görbítés nem eredményez döntő akusztikai változást (7). E hangszer szűk hangolónyílásai folytán szinte kizárólag legalsó nyílásán: furatának természetes végződésén sugároz. Mivel minden sugárzó nyílásnak van valamiféle irányítottsága (azaz nem minden irányban sugározza a hangot), nem közömbös, hogy e nyílás melyik irányba néz. Ha a görbekürt egyenes lenne, fő sugárzási iránya a hangszer furatának meghosszabbításában, a föld irányába mutatna. A hangszerjátékos szempontjából ez azzal járna, hogy a hangok magasabb harmonikusait (tehát pontosan a hangszer karakterét meghatározó összetevőket, hiszen e hangszernek igen sok felhangja van) a föld felé sugározva, a hangot színtelennek, mattnak érezné. A görbület így feltehetően azt a törekvést jelképezi, ahogyan a játékos saját maga számára igyekezett a hangot hallhatóbbá, erősebbé tenni. (Görbületet a későbbi korok is alkalmaztak, pl. a szaxofonnál. De itt már a sugárzó tölcsér a hallgatóság felé hajlik, jelképezve a zenélés megváltozott célját.)

Hogy a görbület akusztikai hatását a mérések mennyire támasztják alá, azt a 11. ábra szemlélteti. Tenor-krummhorn c és c^1 hangjáról párhuzamosan két-két mérés készült, melyek közül az egyik esetben a mikrofon a görbület irányában, a másik esetben a hangszer tengelyének irányában volt elhelyezve. A két-két spektrumot analizálva, és a jobb áttekinthetőség érdekében a görbület irányú harmonikusokat mindig egységnyi nagyságúnak tekintve, a pontok elhelyezkedése azt szemlélteti, hogy az egyes harmonikusok mennyire csökkennek le a tengelyirányban. E csökkenéssel hallaná a játékos hangszerének hangját, ha az nem lenne meggörbítve. Látható, hogy pl. a 8. harmonikustól kezdődően az összetevők fizikai szintje 0,3—0,1 részei a görbület irányú sugárzásnak. Az ábrán csak az 1—30. harmonikus van feltüntetve, e fölött a harmonikusok szintje tovább csökken. A görbítésnek tehát fontos akusztikai háttere van, melynek alkalmazása nem biztos, hogy tudatos, bár feltételezhető, hogy a görbe állati szarvból készült hangszereknél tettek meg-

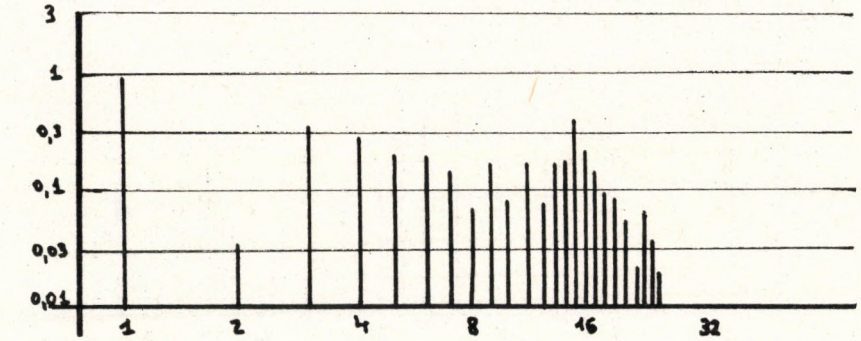
9a Discant krummhorn c^2



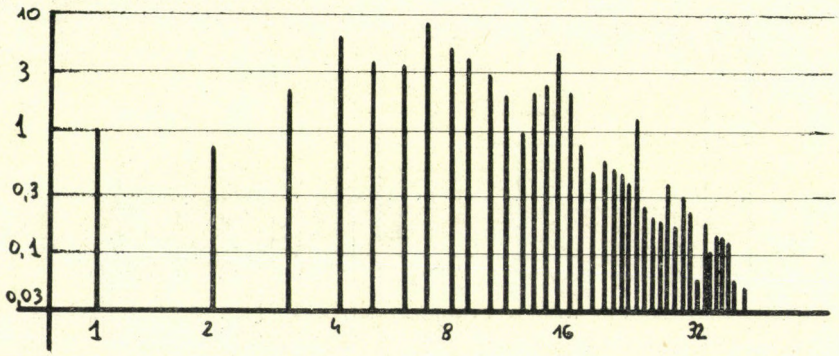
9b Tenor krummhorn c



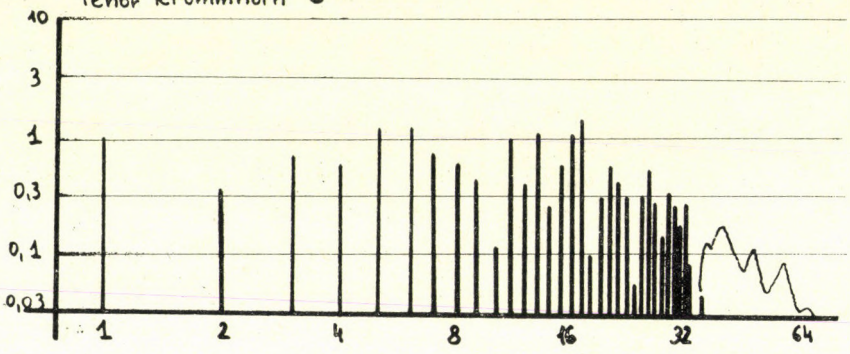
9c Discant cornamuse c^1



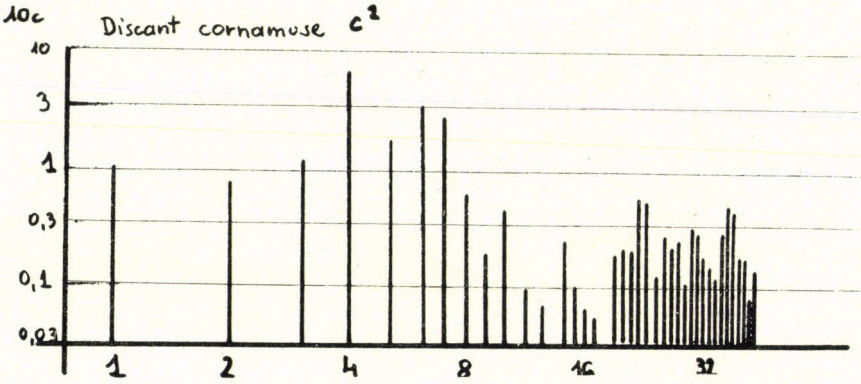
10a Discant krummhorn c^2

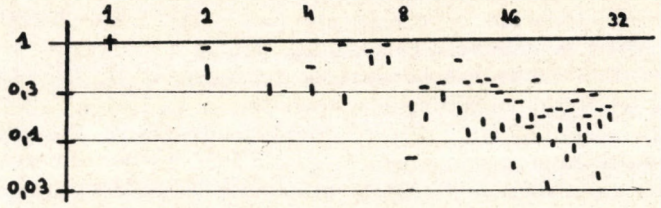


10b Tenor krummhorn c^1



10c Discant cornamuse c^2





11. ábra

Tenor krummhorn c /– / és c^1 / 1 / hangjának harmonikusai a hangszer tengelyében mérve, ha a görbületirányban ugyanezen harmonikusokat 1-nek választjuk.

figyeléseket. Hogy a görbekürtöknél mennyire foglalkoztak a hangerő növelésével, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a korabeli ábrázolások szélesebb, jobb hatásfokú sugárzóval ellátott példányai. (8—9—10—11.) Az idézett példányok sugárzó része tölcsérszerűen tágul, öblösebb, szemben a MOECK-kópiákkal, melyek inkább Praetorius rajzait és a brüsszeli hangszermúzeum híres példányait követik, igen csekély tágulással.

A cornamuse nem görbített, vége dugóval lezárt, így csupán apró furatain sugároz. Hangja lágyabb, éneklőbb, s rendezetlen harmonikusai között formánsok nyomai is fellelhetők. A mérések, mint mindenütt, itt is igazolják Praetorius sorait: „Am klang seynd sie gar den Krumbhörnen gleich / nur daß sie stiller / lieblicher und gar sanfft klingen . . .” A 9/c és 10/c ábrán látható egy discant cornamuse két hangjának spektruma.

A krummhorn és cornamuse hangszíne nem hasonlítható mai hangszerekhez, fafúvóink között ez a hangzás ismeretlen.

Az említett mérések a hangszerek kitartott hangjaira vonatkoztak, a hangok „állandósult” állapotára. Egy zenei hang karakterére azonban nem csak ez jellemző. Az akusztikában ma már közhelynek számít, a zenei gyakorlatban azonban még nem tudatosult eléggé, hogy a hangok megszólalásának pillanatában, e néhány tized másodperc alatt lejátszódó akusztikai folyamatok éppoly fontosak és jellemzőek. Azonos spektrummal rendelkező hangszerek között azért tudunk mégis különbséget tenni, mert a hangok megszólalásakor eltérő a hangok felépülésének módja, az egyes harmonikusok, összetevők megszólalásának sorrendje, erőssége. Ha a hangszerek kitartott hangjairól készített hangfelvételeket úgy játsszuk le, hogy megszólalásuk pillanatait elfedjük vagy levágjuk, a hangszerek csak nehezen ismerhetők fel. (Amikor a hangszeres növendékek a kitartott hangok gyakorlása mellett a hangok indítását is gyakorolják, valójában a helyes berezgés, tranziensképzés módját gyakorolják.) E berezgések vizsgálata nem egyszerű. Orgonáknál, melyek sípjai lomhábban szólalnak meg, még viszonylag könnyen elemezhető, oszcillográfra kivetíthető a hangok felépülése. Gyors megszólalású pengetett, vagy fúvóshangszer-tranziensek vizsgálata azonban nehezebb, s bár a hangszerek közötti különbségek láthatók lesznek, e különbségek szubjektív kihatásai ma még annyira sem elemezhetők, mint a spektrumok esetében.

Ha a berezgések kérdését a reneszánsz fafúvóira szűkítjük, megállapítható, hogy a közvetett megszólaltatású hangszerek berezgése annak követ-

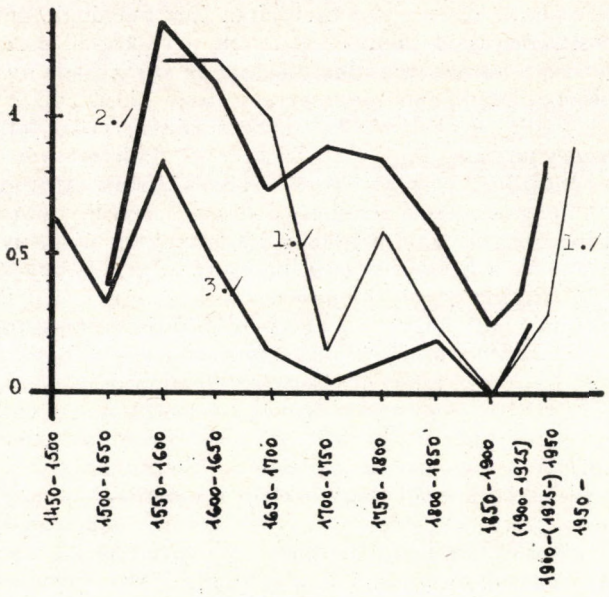
keztében, hogy a hang indításakor a levegőáram megnyitása nem közvetlenül a rezgéskeltés helyén (a nádnyelven) történik, hanem a szélkamra bemenetén, eltérő a közvetlen megfújású hangszerek berezgésétől. Itt egyrészt a szélkamrában levő légoszlop rugalmassága, másrészt a szabadon, ajkak által nem csillapítottan rezgő nádnyelv szerepe döntő. Ez okozza pl. a görbekürtök vagy a cornamuse kissé orgonaszerű megszólalását, hiszen az orgonák nyelvsípjainál hasonló fizikai folyamatok játszódnak le, csak valamivel nagyobb méretekben. Hogy e hangszerek karaktere annyira eltér mai fafúvósainktól, a harmonikustartalom mellett feltehetően a közvetett megfújásnak is köszönhető. E hangszerek eltűnésével tehát nem csupán egy különleges hangszín, hanem egy tranziensképzési mód, úgyis mondhatjuk, hogy egy staccato karakter tűnt el zenekarainkból.

E néhány — és korántsem valamennyi — hangszer vizsgálata azt mutatja, hogy a szám szerint bővebb reneszánsz fafúvóskar hangszínben, karakterben is többletet jelentett mai fafúvóinkkal szemben. A tovább nem fejlesztett vagy átalakult hangszerek nyomán hézagok keletkeztek fafúvóink hangzásképében, bár kétségtelen, hogy mai fafúvóskarunk még így is összehasonlíthatatlanul értékesebb, hiszen az elmúlt évszázadok alatt a hangszerkészítők, előadóművészek és zeneszerzők összefogása minden eddiginél tökéletesebb hangszereket hozott létre. Csupán sajnálatos, hogy a továbbfejlesztésre kiválasztott hangszereket egyetlen korszak, ízléskör határozta meg, s a gyorsan feledésbe merült hangszerek továbbfejlesztésére később, pl. a romantikában már nem volt mód. A mai fafúvóskar hiányosságai — a reneszánsszal való összehasonlításban — a következőkben foglalhatók össze:

— a mai fafúvóskarnak nincsen mély ajaksípja, a kvintbasszus és nagybasszus blockflöték lágy színezete e fekvésben ismeretlen. (Megjegyzendő azonban, hogy az ajaksípok meglehetősen rossz hatásfoka, levegőhasznosítása következtében egy ilyen ajaksíp építése, mely a mai hangerőigényeknek is megfelel, nagyon nehéz, de nem megoldhatatlan. E hangszerek hangerőssége reneszánsz viszonyok között is éppen hogy elegendő volt.) Továbbá — mivel mai fuvoláink egyre gazdagabb harmonikustartalommal szólalnak meg — a lágy szólóhangzás fafúvókarunkban megszűnőben van, s valószínűleg ez zenekaraink egészére is vonatkozik;

— ha a romantikáig a pommerek nem mennek feledésbe, talán ma is rendelkeznénk a mély és magas fekvésekben egyaránt formánsokkel teli, erőteljes oboakarakterrel, tehermentesítve a rézfúvókat, s a zenekari fortissimóknak is változatosabb színt adva, természetesen a mai, finomabb hangzású oboák megtartása mellett;

— s hiányoznak a korábban említett szűk menzúrájú hengeres sípok, mint a görbekürt vagy cornamuse. E hangszerek a közvetett megfújás és a primitív mechanika (mindössze 1-2 disz billentyű) következtében tűntek el, hiszen e kettő együttesen gátolta a tiszta intonációt. Hiányukat mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy nehezen adták meg magukat, még a 18. században is szóltak, közvetlen megfújással. Színezetük jelentős az orgonákban is: „a legértékesebb nyelvregiszterek a Trompete vagy Posaune, a Krummhorn és a Dulcian. Mintha a nyelvregiszterek »principáljai« lennének". (12.)



12.ábra

1./Pécsi Sebestyén:Az orgona,és Hans Klotz:Az orgonáról /ford. Gergely Ferenc/ c.munkák diszpozició példái alapján,

2./Geyer József: A construire des orgues /1950/

3./Gotthold Frotscher:Deutsche Orgeldispositionen aus fünf Jahrhunderten /1939./

S mégis, egy időre a görbekürtök az orgonából is kiszorultak, hiszen az orgonák ha késve és nehézkesebben, de egy kicsit a mindenkori zenekari ízlésvilágnak is hű tükrei voltak. A nagy romantikus orgonákban való csalódottság azonban e változatot ismét visszaállítja az orgonákba. A 12. ábrán négy diszpoziciótár, illetve orgonaépítéssel foglalkozó szakkönyv diszpoziciópéldái alapján az egy orgonára jutó görbekürt (Krummhorn, Cromorne, Orlo) változatok száma látható, az 1500-as évektől napjainkig, 50, esetenként 25 évre átlagolva. Az ábra mindennél jobban mutatja e változat reneszánszát.

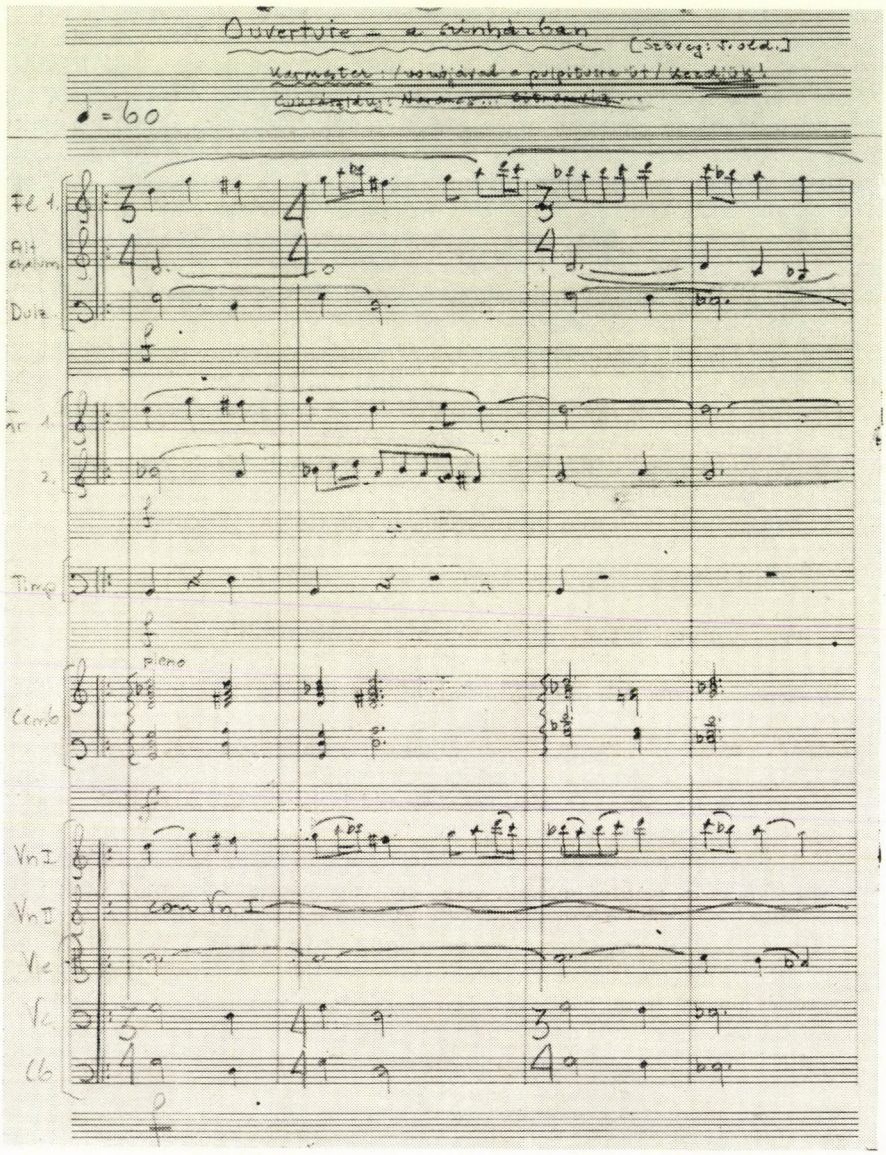
De vajon polgárjogot nyerhetnek-e a görbekürtök mai zenekarainkban, együtteseinkben? Egyáltalán van-e remény arra, hogy fafúvóink (és általában hangszereink) számát új hangszerfélékkel bővítsük, hogy a reneszánszhoz viszonyított hiányokat pótoljuk, újabb hangszínek, karakterek létrehozataláról nem is szólva? Minderre ma már nagyon csekély a lehetőség. Az őskor em-

bere, minden fizikai tudás nélkül, kővel olyan csontsípot fúrt magának, amilyent éppen akart, úgy használta, ahogy kedve telt benne. Az ókoron, középkoron keresztül a reneszánszig a hangszerek alkalmazásának szabadsága megmaradt (a lejegyzett kottaképet bármilyen hangszerrel, tetszés szerint díszítve szólaltathatták meg), de a fizikai érdeklődés és tudás, a kézművesség fejlődése egyre fontosabb szerepet játszott, segítve a hangszerek tökéletesítését, új hangszerek létrejöttét. A reneszánsz után az előadó szabadságának egyre nagyobb mérvű megkötése, a hangszerelés, a zenei együttesek „szabványosítása" egyre csökkentette az új hangszerek lehetőségeit, s századunkban új fafúvós hangszer nem is terjedhetett el, a heckelfon és a basszusfuvola alkalmazása nem általános. S ma már ki tanulna egy új hangszeren — legyen az bármennyire csodálatos —, amíg nincs, aki főiskolai szinten taníthatja, s amíg nem írtak reá legalább egy versenyművet, ami a diplomakoncerten eljátszható. De ki az a zeneszerző, aki egy hangszerre úgy ír, hogy az előadhatóság nincsen garantálva? Talán ebből is érthető, hogy miért éppen a reneszánszban született a legtöbb új hangszer, s hogy ma a kötöttségek — elsősorban az előadóművész kötöttségei, hiszen övé a legnagyobb kockázat — mennyire gátjai az új létrejöttének. S mindezzel szemben áll napjainkban a technika, akusztika fejlettsége, a méréstechnika jelenlegi szintjén egyre közelebb jutunk hangszereink működési mechanizmusának megértéséhez, s a számítógépes hangszertervezés: pl. a fafúvók furatainak kijelölése sem utópia többé. Furcsa ellentmondása századunknak, hogy mindez kihasználatlanul áll, legalábbis új hangszerek építésének szempontjából. Pedig talán sohasem követelték a mindenáron való újszerűséget a zeneszerzőktől annyira, mint századunkban, anélkül, hogy e század új hangszereket, hangszíneket, karaktereket adott volna kezükbe, hasonlóan a megelőző évszázadokhoz. Vagy talán az elektronikus zene? Pongrácz Zoltán, e téma egyik legszakavatottabb képviselője Magyarországon, a következőket mondja: „A generátorok keltette hangnak nincs emocionális töltése, ez pusztán akusztikai tünemény. Emocionális hatásúvá csak modulációk révén változtathatjuk. Valamely hangszer által képzett hang mögött azonban mindig van expresszív tartalom." (13.) Ha e sorokat kiegészítjük azzal, hogy a generátorhangok modulációjával még meg sem sikerült közelíteni a hangszerek kifejezési lehetőségeit, s hogy ennek komoly és reális technikai akadályai vannak, akkor tisztán áll előttünk a hagyományos és elektronikus hangkeltés kapcsolata: egyik a másikat nem helyettesítheti. Mint ahogyan ma már felesleges lenne egy előadóművészt azzal kínozni, hogy hangszerén teljesen szenvtelen hangot szólaltasson meg, ugyanígy az emberi érzések csak hagyományos hangszereken fejezhetők ki, s azok között is elsősorban azokon, melyekkel az előadó idegpályák sokaságával folyamatos összeköttetésben áll. Amíg a zenével emberi érzéseket akarunk kifejezni, hangszerekre is szükség lesz. Ha tehát a palettán bővíteni akarunk, új hangszerek építését nem kerülhetjük el. (Mindez természetesen nem kérdőjelezi meg az elektronikus zene szükségességét, hiszen az már elvitathatatlan.)

S ha új hangszerként letűnt reneszánsz hangszerek korszerű változatait építenénk meg, azzal a reneszánsz zene mai megszólalása is sokat nyerne. Milyen hangszereken játsszák ma e zenét? Autentikus hangszereken, autentikus előadásban, legalábbis a legtöbb együttes ezt hiszi saját játékáról. (Furcsa módon napjainkban elsősorban a reneszánsz zenéjével kapcsolatban merül fel

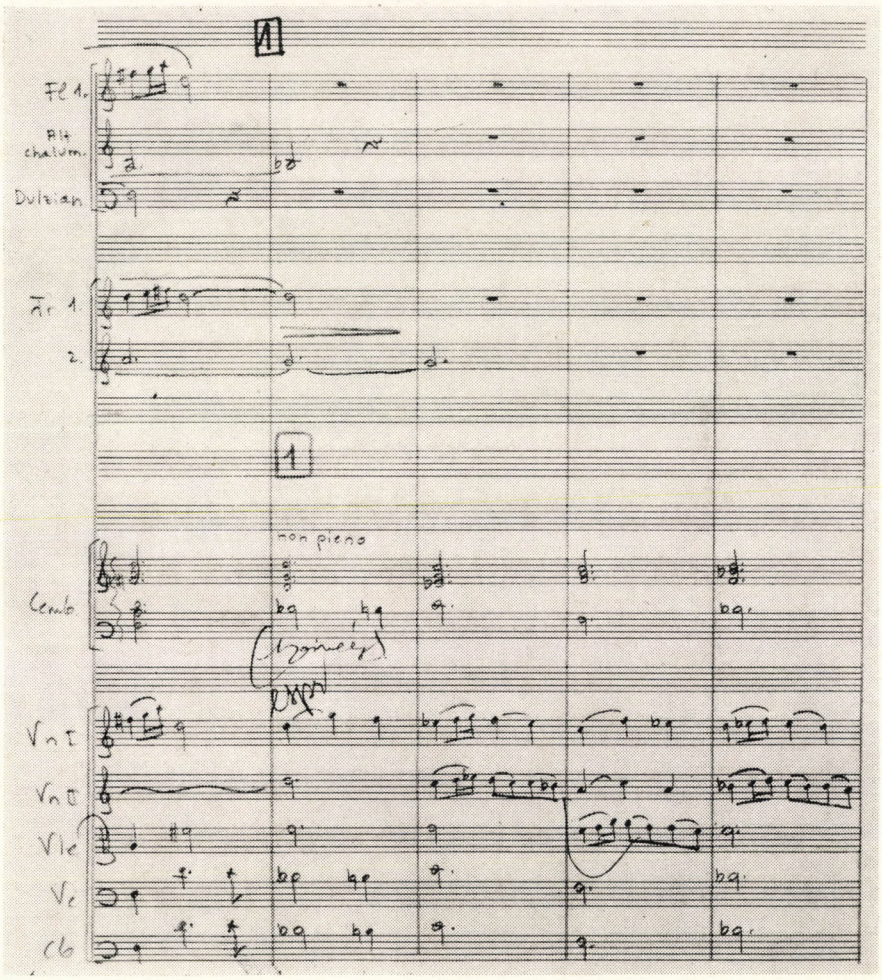
az autentikus előadás kérdése, valószínűleg azért, mert már tudjuk, hogy a későbbi zenék autentikus előadása esetén sok hangszert kellene kicserélnünk, s bizony az előadói létszám is lecsökkenne.) Az autentikus hangszerek régi hangszerek pontos kópiáit jelentik, a kornak megfelelő primitív játéktechnikai lehetőségekkel, s „hamiskás" intonációval, amit a vibrato tudatos mellőzése csak fokoz. (Pedig az 1500-as években már épült olasz orgona vibrato regiszterrel, s elnevezése is sokat mond: „Voci umane".) Ha itt is csupán a fafúvókat tekintjük, megállapítható, hogy még a különös gonddal készített MOECK-hangszerkópiák is számtalan nehezen intonálható vagy tisztátalan hangot tartalmaznak. Feltéve, hogy ezeket megjavítanánk, akkor ez csak a többi hátrányára történhetne, egyszerűen azért, mert a 7-8 lyuk nem határozza meg egyértelműen a teljes kromatikus hangsort, a féllyukak, műfogások pedig nem adnak olyan határozott légoszlopvégződést, ami az alaphangsorral azonos hangszínt, biztonságot és tisztaságot eredményezne. Az a 20-30 billentyű, amit ma fafúvóinkra helyeznek, ezért indokolt. A régi hangszerek primitívebb játéktechnika-lehetőségeit a korabeli — feltehetően valamivel alacsonyabb — intonációs igények, no meg az önfeledt játék öröme nyilván feledtette. De ha e zenét manapság ilyen intonációs fokon szólaltatjuk meg, akkor a hallgatóban olyan érzést vált ki, mint amit a reneszánsz embere érzett volna kelta zene hallgatásakor, eredeti kelta hangszereken. Mert a reneszánsz ember korának intonációs szintjén szólaltatta meg és hallgatta korának zenéjét, ezért érezte (többek között) élő zenének. Ma is csak akkor lesz igazán élő a reneszánsz zenéje, ha — megtartva jellemző akusztikai benyomását, azaz hangszíneit — a mai intonációs szinten szólaltatjuk meg, hogy a mai hallgatóban ne csupán tiszteletet parancsoljon, hanem gyönyörködtessen is. Ez pedig olyan hangszerkópiákat igényel, melyek megfújási és menzurális tulajdonságai „eredetiek", de el vannak látva az utolsó két évszázad játéktechnikai újításaival, ami a fafúvók esetében elsősorban billentyűket jelent. Épp a fenti vizsgálatok: a dulcian és fagott, vagy a chalumeau és klarinét összehasonlítása cáfolja azt a tévhiedelmet, hogy a sok billentyű „elrontja" a hang szépségét. Továbbá — mivel a hangerősség megítélése egészen bizonyosan más volt a reneszánszban, mint ma — e hangszerek hangerősségét is meg kellene emelni, elsősorban jól sugárzó tölcsérekkel. Mindezek fontos feltételei annak, hogy a hangszeres zene az első középkori dallamoktól napjaink zenéjéig egyetlen, egységes folyamat legyen, melyben nincs szükség a megkülönböztető „régi zene" elnevezésre a műsorismertetőkben sem. A reneszánsz hangszereiben tömérdek találékonyság, ötlet van, de mindezt ma már csak akkor értékelhetjük igazán, ha e hangszereket mai hangszertechnikai szintre emeljük, a barokk rostáját is jóvátéve. Ha ez megtörténik, nyer a reneszánsz zene ügye, korszerű, új hangszereket kap kortárs zenénk, s a korábbi évszázadokhoz hasonlóan ezzel talán a 20. század is hoz újat a hangszerek területén. Valószínű, hogy e hangszerek nem Magyarországon készülnek majd — bár hangszerkészítési hagyományaink nem lebecsülendők —, de úgy tűnik, hogy nálunk is beindult egy folyamat, mely e régi hangszerek kópiáit nem csupán reneszánsz zenében, hanem általában alkalmazza. Érdekes, hogy e „modern" alkalmazások szinte kivétel nélkül hangfelvételekhez, mikrofonokhoz kötődnek. Érthető, hiszen itt mód van a megfelelő mikrofontechnika alkalmazásával a hangszerek hangerőkülönbségeit kiegyenlíteni. Míg korábban a hang-

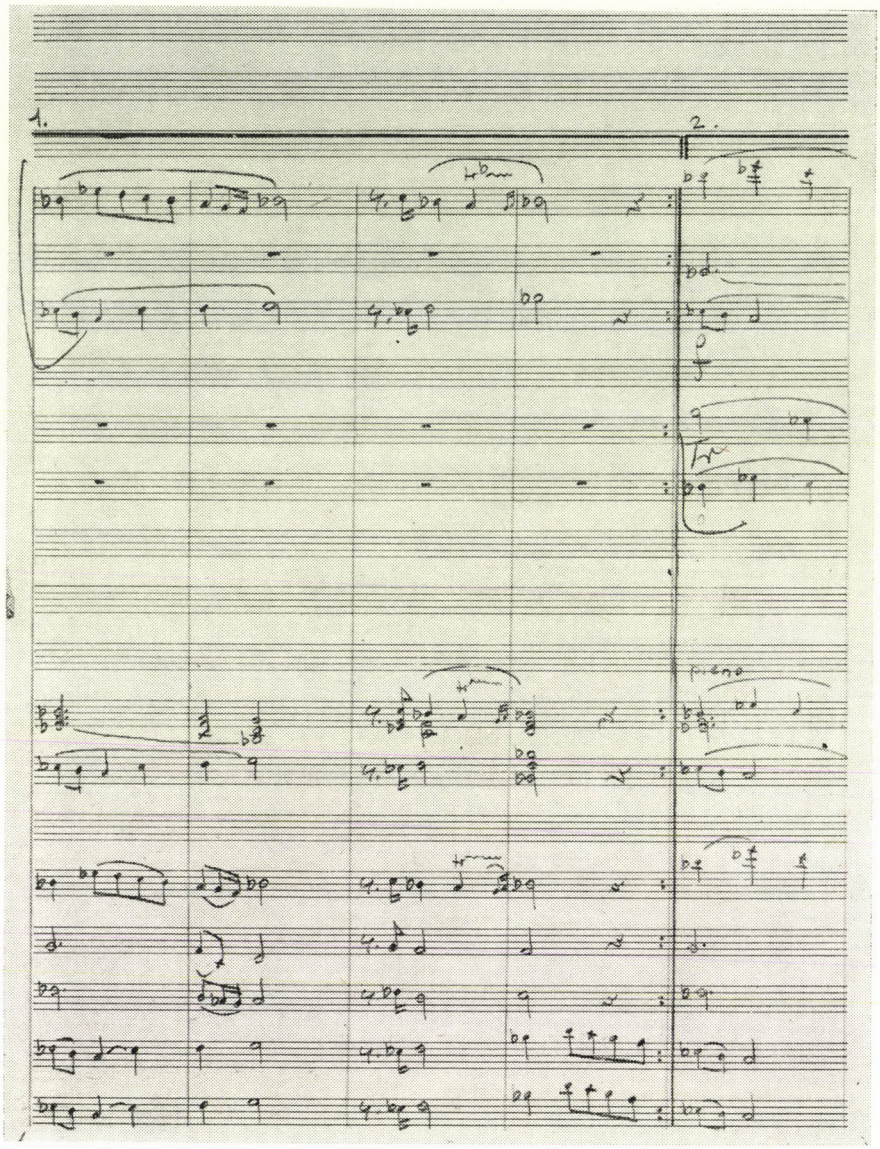
felvétel-technika szemére vetettük, hogy kedvezőtlenül befolyásolja korunk hangszínideálját, addig szerepe elsőrendűen fontos e hangszerek — egyáltalán nem hangversenytermi méretekre szánt — hangjának népszerűsítésében. Puskin Borisz Godunov c. műve rádióváltozatának Durkó Zsolt komponálta ki-

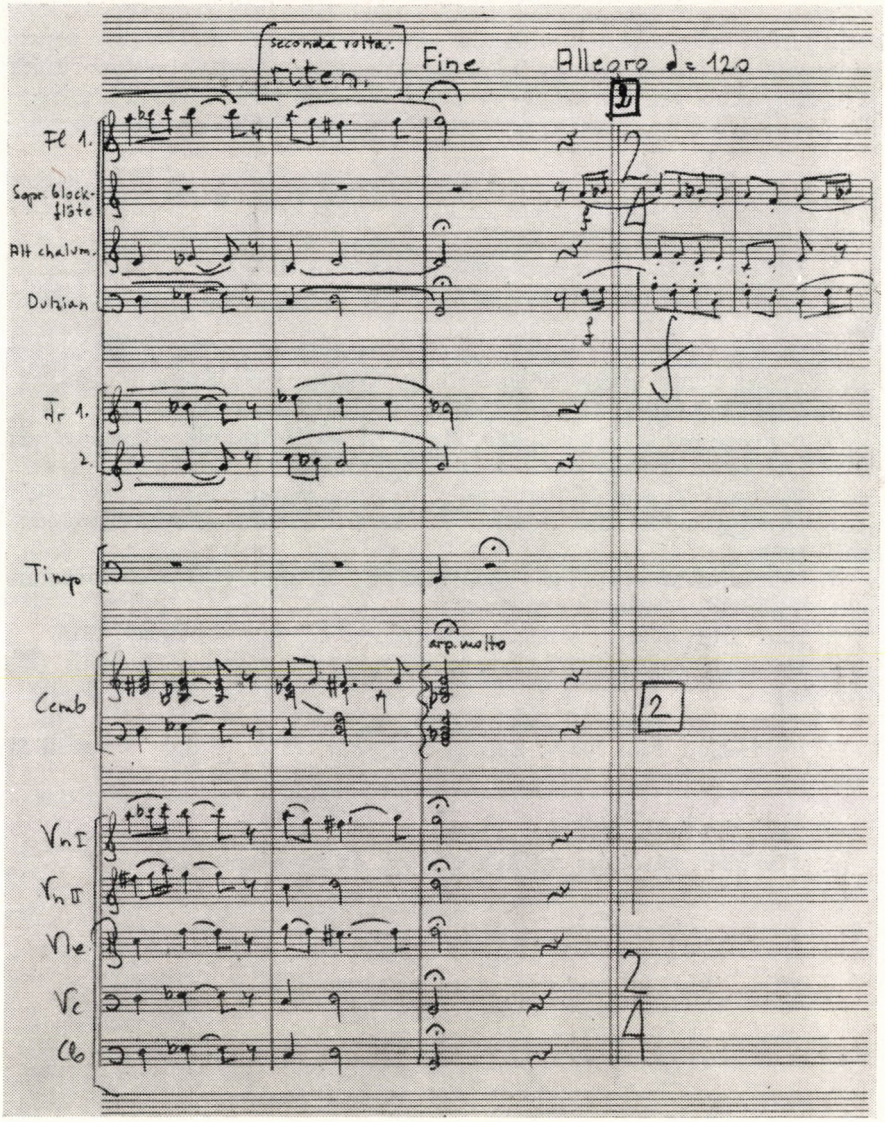


Decsényi János: Kísérőzene Rostand Cyranójához, 3. szám. (színházi zene) Magyar Rádió kottatára, partitúra

sérőzenéjében a mai hangszeregyüttessel felváltva szerepeltek a korabeli táncokat játszó régi hangszerek, Decsényi János pedig a Cyrano zenéjében e hangszereket beültette a Magyar Rádió és Televízió szimfonikus zenekarába. Végezetül álljon itt e zene néhány partitúraoldala, jelképezve e látszólag távoleső hangszertörténeti korszakok összekapcsolódását.




1.
2.
tr
tr
tr


seconda volta: riten.
Fine
Allegro ♩= 120
Fl 1.
Sopr blockflöte
Alt chalum.
Dulcian
Tr 1.
2.
Timp
arp. molto
Cemb
2
Vn I
Vn II
Vle
Vc
Cb
2

Ezúton is köszönetet mondok Drahos Béla, Harsányi Zsolt, Vajda József, Virágh István művészeknek, valamint Wittner Kálmán mérnöknek a méréseknél nyújtott odaadó segítségükért. Ugyancsak köszönettel tartozom Heckenast Gábornak, a Magyar Rádió műszaki igazgatójának azért a segítségért, mellyel lehetővé tette, hogy a méréseket a Magyar Rádióban végezhessük el.

Felhasznált és idézett irodalom:

1. Micheal Praetorius: Syntagma musicum II. 1619.
2. David Munrow: Instruments of the Middle Ags and Renaissance 1976.
3. Dinamic spectrum changes of orchestral instruments David A. Luce, Journal of the Audio Engineiring Society, 1975/23. 565—568. old.
4. MOECK-összkatalógus, MOECK Verlag, Celle.
5. A Prágában őrzött hangszereket l. pl. Dr. Alexander Bruckner: Musikinstrumente im Wandel der Zeiten. Prága, 1956.
6. W. Lottermoser: Akustische Untersuchungen an alten und neuen Orgeln (Klangstructur der Musik, Verlag Für Radio—Foto—Kinotechnik GmbH) 1955.
7. Hermann Moeck: Zur Geschichte von Krummhorn und Cornamuse. 6. old. (MOECK Verlag, Celle.)
8. Hans Burgkmayr: Miksa császár diadalmenete, fametszet, 1516.
9. Heinrich Aldegrever: Három görbekürtös, rézmetszet, 1551. (Bécs, Albertina.)
10. Sebastian Virdung: Musica getutscht, 1511.
11. Ismeretlen cseh festő: Zenélő angyalok, 1520. (Prága, Nemzeti Múzeum)
12. Hans Klotz: Az orgonáról (ford.: Gergely Ferenc).
13. Mozgó Világ, 1976/3.

(A szövegben zárójeles számok utalnak az irodalomra.)

HAMBURGER KLÁRA:

RÓMAI LISZT-DOKUMENTUMOK

1976 tavaszán Rómában töltött tanulmányutam során néhány, eredeti alakjában, illetve egészében ismeretlen, kiadatlan Liszt-dokumentumot találtam. Ezeket szeretném itt a kutatás számára hozzáférhetővé tenni.

Az időben legrégibb és egyszersmind a legérdekesebb a Biblioteca Nazionalében, *A 158 41* jelzettel őrzött, 4+2, 20×12,75 cm-es lapból álló, német nyelvű, gót betűs autográf Liszt-levél. Publikálatlanként tartják ott nyilván — P. Eckhardt Mária, (Budapest), illetve dr. Charles Sutoni (USA) szíves információja alapján azonban kiderült, hogy már közreadták. Egy Wilhelm Speyernek, a frankfurti Mozart-alapítvány elnökének Posenből (a mai Poznanból), 1843. március 1-én írott levélről van szó. A címzett fia, Edward Speyer publikálta, több más, apjának írott Liszt-levéllel együtt, „Wilhelm Speyer der Liederkomponist 1790—1878, sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen dargestellt von seinem jüngsten Sohne" (München 1925, Drei Masken Verlag) című könyvében, a 232—234. lapon. Wilhelm Speyer egész hagyatéka Edward fia birtokában, Londonban volt, úgyhogy rejtélyes, hogyan kerülhetett éppen ez az egy levél Rómába. Különös az is, hogy publikálatlan dokumentumként tartják nyilván.

Talán mégsem érdektelen most az autográf nyomán újra közreadni, a fotokópiával együtt, kiadása ugyanis pontatlan: nemcsak a helyesírást „korszerűsítette" és helyesbítette Edward Speyer, nemcsak a számok helyett írt betűket, de önkényesen kihagyott és összevont dolgokat, éppen Lisztnek a címlappal, címekkel és ajánlásokkal kapcsolatos óhajait.

A levél Liszt első világi kórusműveivel, a Mozart-alapítvány javára írott és kiadott, Raabénál 542, Searle-nél 72 számon szereplő három férfikarával kapcsolatos. A két szélső: Rheinweinlied és Reiterlied — Georg Herwegh, a középső: Studentenlied — Goethe Faustja „Es lebt' eine Ratt" kezdetű diákkarának szövegére készült.

Liszt Ferenc 1841 és 1843 között többször járt Frankfurtban. Itt barátkozott össze Wilhelm Speyer zeneszerzővel, s ebből a barátságból több, Liszt számára fontos kapcsolat született. Megismerkedett a német férfikarok működésével: Speyer ugyanis többször magával vitte az ún. „Liederkranz" estékre. Speyer az újonnan alapított Mozart-alapítvány elnöke volt; Liszt hangversenyt adott ennek javára, és ezeket az első világi kórusait komponálta és jelentette meg az alapítvány hasznára. De Speyer vezette be őt a szabadkőműves mozgalomba is. Frankfurtból, 1841. szeptember 10-ről kelt Lisztnek az a Speyerhez intézett — és Edward Speyer könyvében publikált —

levele, amelyben felvételét kéri az ottani „Egység" páholyba, és megadja adatait. S amikor oda, Felix Lichnowsky herceg jelenlétében felveszik, Speyer a jótállója.

A *Rheinweinlied* elkészültéről Liszt egy Kasselből, 1841. november 22-én, Marie d'Agoult-nak írott levélben számol be[1]: „J'ai écrit la Loreley plus un Rheinweinlied (à 4 voix) dont les paroles sont magnifiques (Gedichte eines Lebendigen von Herwegh)". [Megírtam a Loreleyt és egy rajnai bordalt (4 szólamra), gyönyörű szövegre.] Lipcséből, 1841. december 7-én már a jénai bemutató (nov. 30.) és az előző esti lipcsei előadás hatalmas sikeréről ír:[2] „où l'on a exécuté pour la première fois mon Rheinweinlied qui a fait un grandissime effet, hier encore au concert de Mme Schumann, tellement qu'on l'a fait recommencer d'un bout à l'autre [...][3] [Bemutatták Rajnai bordalomat, igazán óriási hatást keltett, még tegnap is, Mme Schumann koncertjén, teljes egészében meg kellett ismételni...] December 18-án mindhárom kórus készen van, és kettőt előadtak. „J'éprouve un véritable regret que vous n'entendiez pas mes choeurs; j'imagine qu'ils vous plairaient. Il y en a trois terminés: 1° Rheinwienlied. 2° Reiterlied (paroles de Herwegh magnifiques); 3° Es lebt' eine Ratt im Kellernest, du Faust de Goethe [...] Le Rheinweinlied a produit un grand effet ici. Le Studentenlied a été malheureusement très mal exécuté, mais j'en ai bonne opinion." [Őszintén sajnálom, hogy nem hallotta a kórusaimat; azt képzelem, hogy tetszenének Magának. Három van készen. (Következik a felsorolás.) A Rajnai bordalnak nagy sikere volt itt. A Diáknótát sajnos nagyon rosszul adták elő, de nekem jó véleményem van róla.]

1842—43 telén még több, Marie-nak írott levelében beszél e kórusok újabb előadásáról.

A Speyerhez intézett, alább publikált levél közvetlen előzménye egy úgyszintén neki, Hágából, 1842. november 21-én írott, francia nyelvű levél. Edward Speyer közölte ezt is, könyvében: ebben Liszt kifejezi örömét, hogy Speyer elfogadja a Faust diákkórus ajánlását, „et aussi que vous ne jugiez pas mes pauvres diables de Quatuors par trop indignes d'être publiés pour la »Mozartstiftung«." [S hogy kórusaimat, ezeket a szegény ördögöket, nem ítéli túlságosan méltatlannak ahhoz, hogy a Mozart-alapítvány javára nyomtassák ki őket.]

Jóval később, 1857. január 12-én[4], a Studentenlied bécsi bemutatója alkalmából Johann Herbecknek, a karmesternek megvallja, hogy annak idején nem nagyon törődött az énekesek intonációs lustaságával, és jelenlegi tapasztalatának birtokában egy nehéz helyet már másképpen fogalmazna meg — ezt kottapéldával is illusztrálja.

Az új műfajban elért sikereknek, a kórusok fogadtatásának igen örült a zeneszerzővé válni készülő bálványozott zongoravirtuóz. De kellemetlensége is támadt belőlük. Liszt Ferencnek, a széles látókörű európai művésznek, a „musicien humanitaire"-nek már ekkor meg kellett ismerkednie a kicsinyes nacionalista elfogultsággal. Mégpedig elsőként — francia részről.

[1] Correspondance de Liszt et de Mme d'Agoult, éd par Daniel Ollivier. Paris 1933. vol. 2. 181. l.
[2] I. m. 183. l.
[3] I. m. 185. l.
[4] La Mara: F. L. Briefe. Bd. 1/173. 259—60. l.

A versailles-i könyvtárban, a „Collection Rodoran"-ban található két, ebből az időből származó, Jules Janinnek írt kéziratos Liszt-levél. Az elsőben arra kéri barátját, segítse eloszlatni „les stupides et absourdes calomnies" [a buta és abszurd rágalmakat], amelyeket újságírók szórnak rá, hazaárulás címén, „pour avoir fait une chanson à boire sur le vin du Rhin" [amiért rajnai bordalt írtam]. A következő levélben — mentségként — még franciára fordítva idézi is Herwegh költeményének első két strófáját, hogy lássék, milyen ártalmatlan dologról van szó. Élete végéig bántotta ez: még 1884. július 1-én, Weimarból Ábrányi Kornélnak írt levelében[5] is megemlíti, hogy a Rheinweinliedből annak idején milyen kellemetlensége támadt Párizsban.

Íme tehát a levél, pontosan úgy, ahogyan Liszt írta:

Lieber Speyer,

Der alte Haslinger[6] (requiescat in pace! der gute Mann is todt) hat mir einmahl [!] auch unter vielem andern etwas Gutes gesagt, was in seinem österreichischen Accente denn [!] Sie Sich dazu denken müssen, noch besser klang: „Liebes Listel, für mich als Verleger, sind Sie mir a 20 Jahr z'früh kommen, aber S'machen die Sache für sich wieder gleich — nähmlich [!] wenn man sie zum Essen einladet, so kommen Sie 2 Stunden z'spät, und wenn man Ihnen eine Correctur schikt [!], so bleiben Sie 2 Jahre damit zurück."

Ich habe leider auch Sie, Liber Speyer warten lassen müssen, — aber warten Sie nur, — ein zweites Mal soll dies gewiss nicht mehr geschehen, und wissen Sie warum? Weil sie der erste so delicate Mann sind der mich nicht mit Zwang- und Klagebriefen bombardirt, und desswegen [!] soll Ihnen fortan auch immer alles was sie mir verlangen sogleich, mit einer militärischen präcision [!] expedirt werden.

Um unsere Sache zu endigen, erlauben Sie mir ihnen noch folgende Instructionen zu geben.

1° — Der Titel muss so lauten

Vierstimmige Männergesänge
componirt
von
F. Liszt

1. Rheinweinlied, Text von Herwegh.
2. Studentenlied aus Göthes Faust.
3
4 } Reiterlied, Text von Herwegh

[Ezt Edward Speyer könyvében az ajánlással összevonta]

Nicht auf dem Titelblatt, aber entweder auf der rechten Seite oder auf einem a parte Blatt müssen die Dedicationen und zwar in dieser Weise Stehen

[Ezt egyáltalán nem közli a könyv!]

[5] La Mara: F. L. Briefe. Bd. 2/345. 364. l.
[6] Tobias Haslinger, bécsi zeneműkiadó, 1787—1842.

Das N° 1 (Rheinweinlied)
„Seinem Freunde
„M. J. [áthúzott, rosszul írt név] Lefebvre
„in Cöln[7]
Das N° 2 (Studentenlied)
„ Herrn Wilhelm Speyer
„Vorsteher der Mozart Stiftung
„in Frankfurt, freundschaftlich gewidmet
Die N° 3/4 (Reiterlied)
„an Herrn August von
„Koscielski "

[ezeket Edward Speyer összevonta a címekkel]

Sehr gerne Lieber Speyer hätte ich eine einzige Dedication zu diesen 4 [a szám hiányzik Speyernél!] Quartetten gesetzt, aber das Rheinweinlied ist schon seit längerer Zeit an Lefebvre versprochen und auch bereits in sein Album geschrieben; dann das Reiterlied hat einen so halb polnischen Anklang und schien mir passend für einen ganz charmanten jungen Polen mit dem ich 14 Tage ganz intim gelebt habe.

Ich bleibe also ihr Schuldner für Etwas [!] anderes, hoffentlich Besseres [!], ein andermal.

Sind sie so gütig und corrigiren Sie am genauesten [Speyernél: aufs geanueste] diese 3 neuen Quartetten und tragen sie die langweilige gehörige Sorge, dass die Publication aufs Beste [!] jeden Anforderungen entspreche.

Viel Gutes und Schönes Ihrer Frau — und bleiben Sie mir gut ihrem freundschaftlichst ergebenen

F. Liszt

Posen 1 Mars 1843

Kedves Speyer,

Az öreg Haslinger (requiescat in pace! a jó ember halott) egyszer többek között valami jót is mondott nekem, ami, az ő osztrák dialektusában, amelyet hozzá kell képzelnie [de amelyet magyarul visszaadni lehetetlenség], még jobban hatott.

„Kedves Lisztke, nekem, mint kiadónak, vagy húsz évvel a kelleténél korábban jött Maga, de hát ki is egyenlíti ezt a dolgot — nevezetesen, ha meghívják valamilyen étkezésre, 2 órát késik, és ha korrektúrát küldenek Magának, azzal 2 évig is elmarad."

Sajnos, Magát is megvárattam, kedves Speyer, — de várjon csak, — még egyszer ez biztosan nem fordul elő, és tudja, miért? Mert Maga az első olyan finom ember, aki nem bombardíroz kényszerítő és panaszos levelekkel, és ezért aztán ezentúl Magának mindig mindent, amit csak kér tőlem, azonnal, katonai precizitással elküldök.

[7] J. Lefebvre, Liszt kölni barátja, az Eck kiadó tulajdonosa. Liszt 1848. febr. 28-án írott levelében (La Mara Bd. 4/18. 25. l.) említi.

Hogy ügyünket lezárjam, engedje meg, hogy még a következő instrukciókat adjam:

1° A cím ez legyen
Négyszólamú férfikarok
szerezte
F. Liszt
[Következnek a címek.]

Nem a címlapon, de vagy a jobb oldalon vagy külön lapon álljanak az ajánlások, mégpedig a következőképpen

[következnek az ajánlások]

Nagyon szívesen ajánlottam volna egyetlen személynek mind a 4 kvartettet, kedves Speyer, de a Rajnai bordalt már jó ideje Lefebvre-nek ígértem, és már be is írtam az emlékkönyvébe; a Lovas dal pedig félig-meddig lengyelesen hangzik, és alkalmasnak látszott egy egészen elragadó lengyel ifjú számára, akivel két hétig egészen intimen éltem.

Adósa maradok tehát, másvalamivel, remélem, jobbal, máskor.

Legyen olyan jó, korrigálja a legalaposabban ezt a 3. új kvartettet, és végezze el azt az unalmas munkát, amit a publikáció minden igényt kielégítő módon való megjelentetésének gondozása jelent.

Sok szépet és jót a Feleségének — tartsa meg jóindulatában baráti hívét

F. Liszt[et]

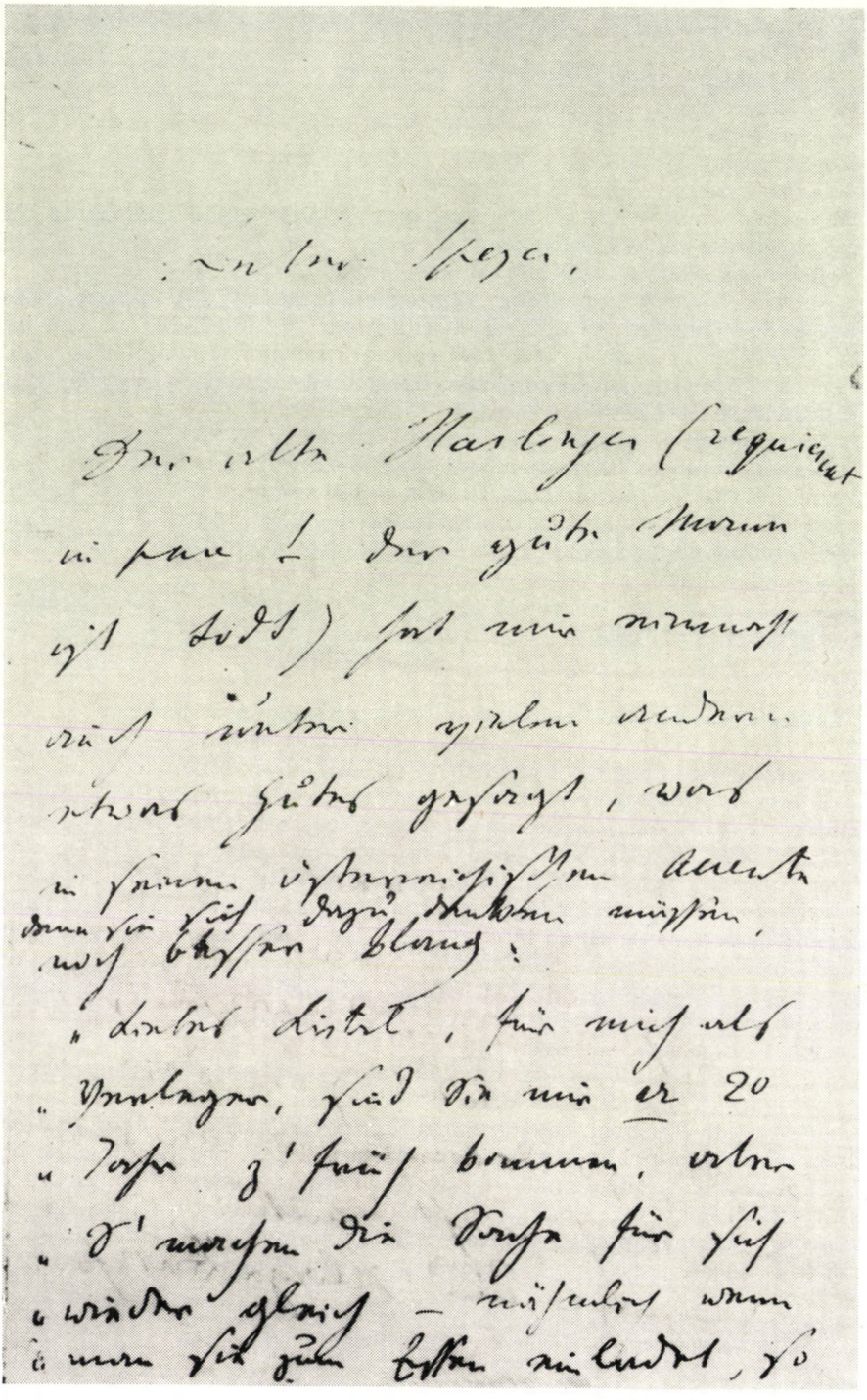
Posen, 1843. március 1.

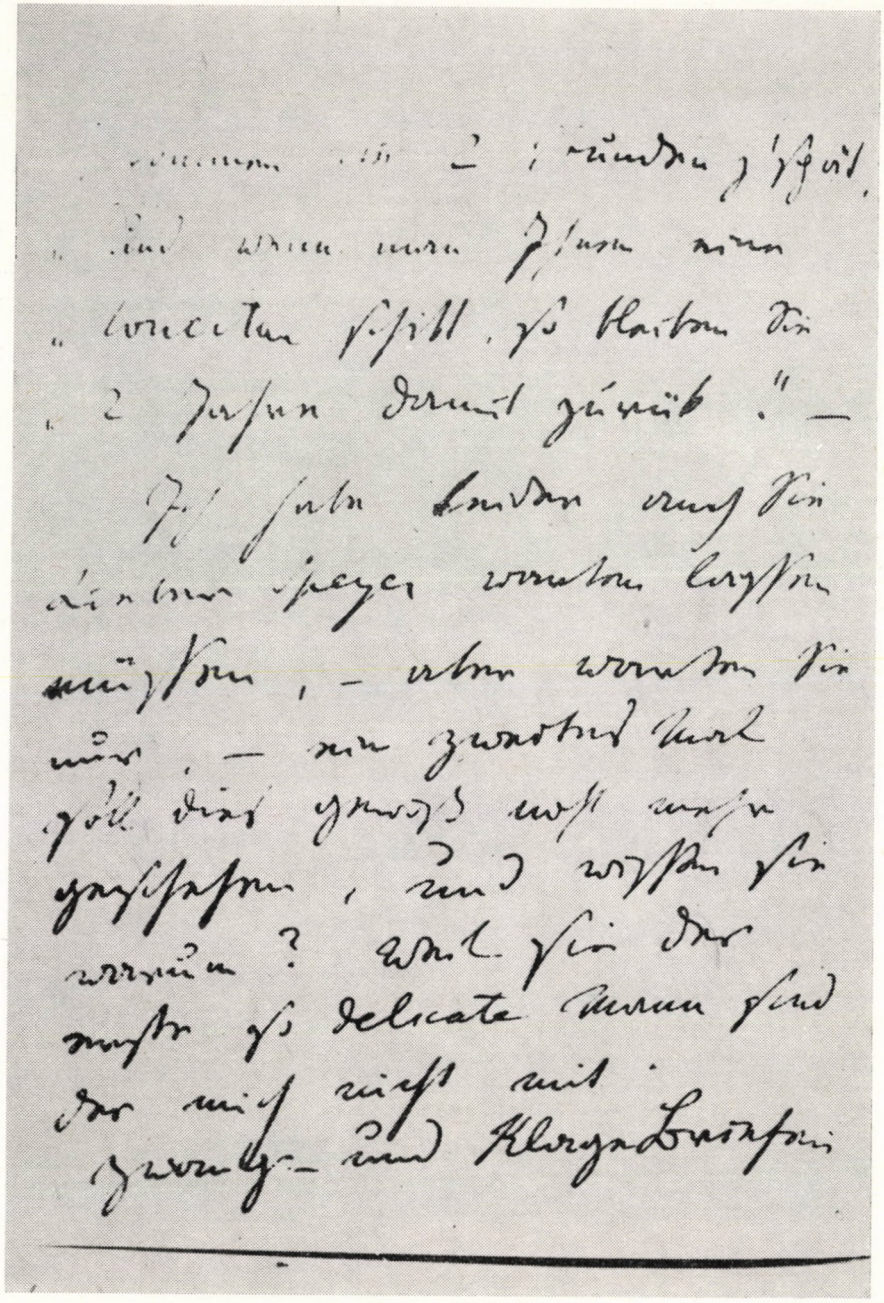
August von Koscielski, akinek a Reiterlied ajánlását tervezte, La Mara szerint elegáns kalandor volt. Liszt Georg Freiherr von Seydlitzhez írt levelében[8] említi, s mint egyetlen tevékenységét, hogy úszik a pezsgőben.

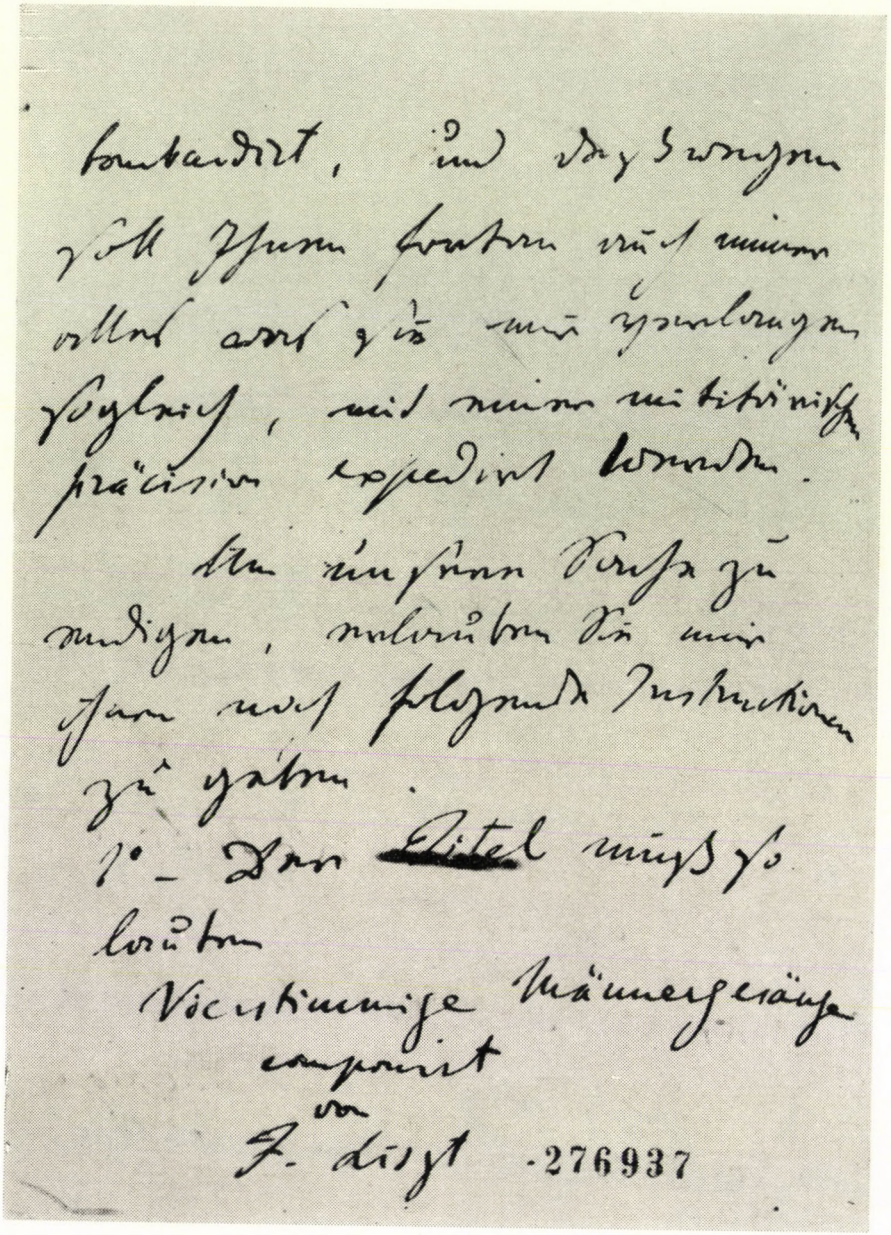
E kórusmű magyar vonatkozása, hogy — minden „lengyeles karaktere" ellenére — már nem Koscielskinak szóló ajánlással jelent meg (Schottnál, 1843). Helyébe Liszt új, lényegesen fontosabb, értékesebb barátja lépett: az akkor 21 éves, a levél írásának időpontjában vele utazó gróf Teleki Sándor — Petőfi későbbi koltói vendéglátója, Bem, majd Garibaldi katonája, jerseyi száműzetésében Victor Hugo társa. Liszttel Berlinben, egyetemi hallgató korában ismerkedett meg, amikor magyar diáktársaival felkeresték a nagy művészt. Teleki *Emlékei*ben (1877?, I. köt. 60—67. lap) áradozik erről a találkozásról, s arról, hogy Liszt őt magával vitte koncertkörútján, és neki ajánlotta egy — azaz ezt a — művét.

Az elragadtatás kölcsönös volt. „Je l'aime tendrement" [gyengéden szeretem] — írta Telekiről Liszt Marie d'Agoult-nak, 1843. január 22-én, Breslauból[9]. És már Posenből, néhány nappal a Speyer-levél előtt, február 27-én: „C'est une simple, noble et magnifique nature. Il a 21 ans [...]Je crois bien que ce ce sera enfin mon ami." [Egyszerű, nemes és nagyszerű ember ... Merem remélni, hogy végre barátomra találtam.] Ekkoriban még egy-két éves közös oroszországi körutat terveztek. Bár később adódott köztük kisebb nézeteltérés, baráti kapcsolatuk mindvégig, Teleki emigrációs, sőt, III. Napó-

[8] La Mara, i. m. Bd. 8/88. 96. l.
[9] Correspondance de. L. et le la Comtesse d'Agoult. Vol. II. 253. l.







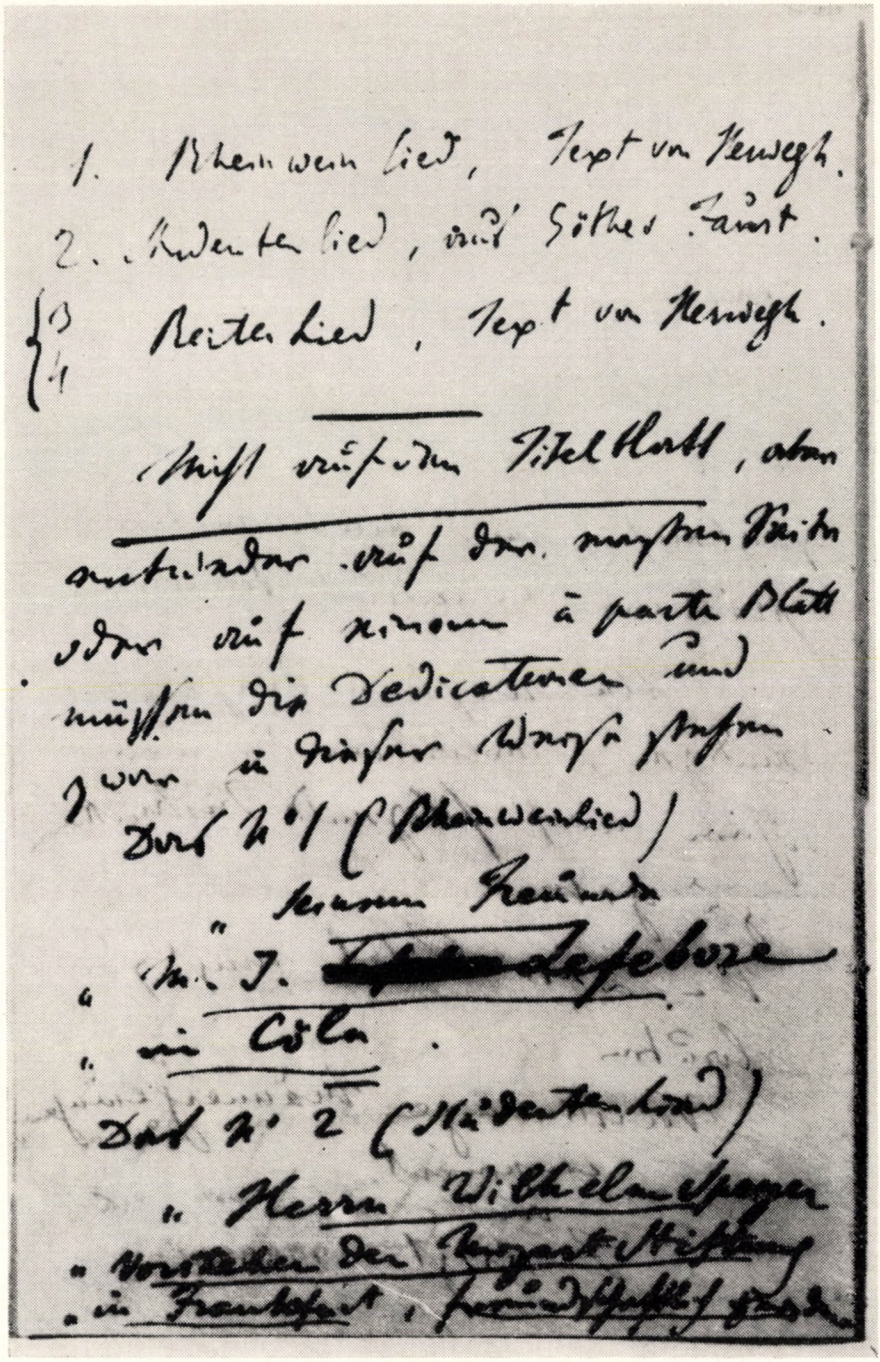
bombardirt, und deßwegen
soll Ihnen fortan auch immer
alles was sie mir verlangen
sogleich, mit einer militärischen
präcision expedirt werden.

Um unsere Sache zu
endigen, erlauben Sie mir
Ihnen noch folgende Instructionen
zu geben.

1° – Der Titel muß so
lauten

Vierstimmige Männergesänge
componirt
von
F. Liszt

276937



1. Rheinweinlied, Text von Herwegh.

2. Studentenlied, aus Göthes Faust.

{3 4 Reiterlied, Text von Herwegh.

Nicht auf den Titelblatt, aber entweder auf der ersten Seite oder auf einem à parte Blatt müssen die Dedicationen und zwar in dieser Weise stehen.

Das N° 1 (Rheinweinlied)

" seinem Freunde

" M. J. ~~[illegible]~~ Lefebvre

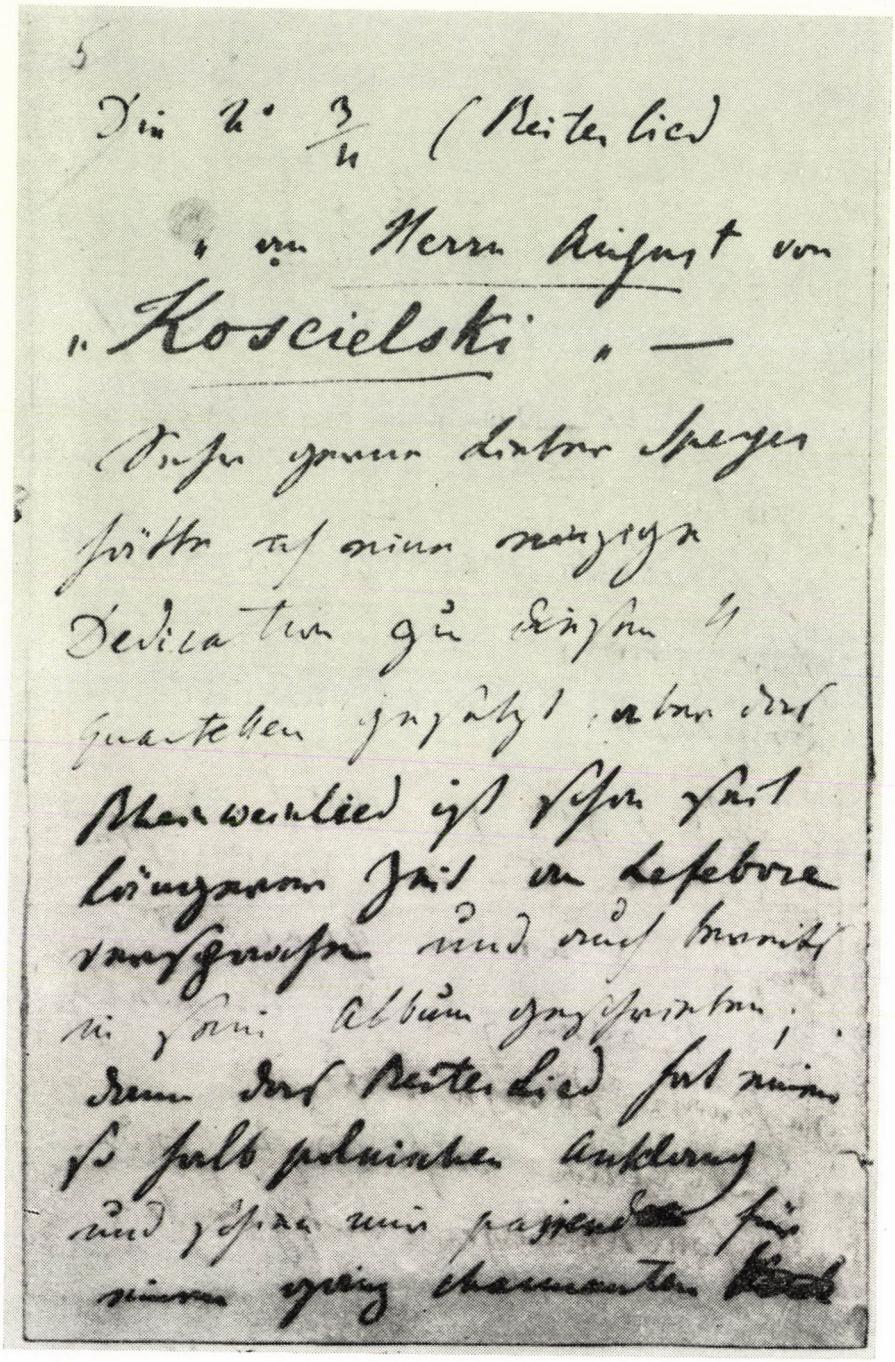
" in Cöln.

Das N° 2 (Studentenlied)

" Herrn Wilhelm Speyer

" Vorsteher der Mozart Stiftung

" in Frankfurt, freundschaftlich gewidmet



Roma 1 August 1845.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

leon Franciaországából való száműzetésének éveiben, és később is fennmaradt. „Nekem jutott a szerencse, hogy megkülönböztettél, felkaroltál, elárasztád lelkemet saját lángelméd malasztjával — írja Teleki említett memoárjaiban — s ha valami vált belőlem, a mű a tied, az enyim a hála; ezért mondom, örökös adósod vagyok." Liszt pedig még egy 1884. november 18-án írt levelében[10] is „mon excellentissime vieil ami"-ként [legkiválóbb öreg barátomként] említi Teleki Sándort.

A következő dokumentumok adatai ismertek, csak őket magukat nem publikálták mostanáig. Ezek Liszt tonzúrára bocsátásának (1865. április 25.) és a négy kisebb rend felvételének (1865. július 30.) hiteles okmányai. A római Via Amba Aradam 3. szám alatti „Archivio Storico del Vicariato"-ban akadtam rájuk, az ottani nagyon készséges archivárius, Signor Olmer Tosi jóvoltából. Önzetlen, baráti segítségéért itt mondok köszönetet dr. Vizkelety Andrásnak, az Országos Széchényi Könyvtár tudományos főmunkatársának, akinek a latin szövegek helyes olvasatát, magyar fordítását köszönhetem, és más szaktanácsokkal is ellátott.

Az 1863—1872-ig tartó időszak „Pappá szentelések könyvében" (Liber Ordinationem) a következő két bejegyzés tanúsítja a Lisztre vonatkozó eseményeket:

1. A 114. lapon, legalul:

„Gustavus Adolphus de Hohenlohe Archiep[iscop]us Edessen[sis] die 25. Aprilis 1865 promovit Romae in privato sacello ad primam clericalem Tonsuram D[ominum] Franciscum Liszt dispensatis a S[anctis]-s[i]mo D[omi]no N[ost]ro P[a]p[a] Pio IX. dimissoriis examine aliisque attestationibus in Secretaria Vicariatus de more exhibendis, prout in fide eiusdem Archiep[isco]pi."

[Gustav Adolf von Hohenlohe antiochiai érsek 1865. április 25. napján Rómában, magánkápolnájában Liszt Ferenc urat — miután Szentséges Urunk IX. Pius pápa engedélyével az elbocsátó levél, vizsgabizonyítvány és más igazoló iratoknak a vikariátus titkárságában való szabályszerű felmutatása alól felmentést nyert — az első papi tonzúrára bocsátotta, ugyanazon érsek tanúsítványa szerint.]

2. Ugyanott, a 131. lapon, legfelül:

„Ill[ustrissi]mus et R[everendissi]mus P[ater] D[ominus] de Hohenlohe Archiep[iscop]us Edessen[sis] Tibure in oratorio privato die 30. Julii ann[o] 1865 Dom[inica] 8ª post Pent[ecostes] de licentia promovit ad 4. minores ordines Franciscum Liszt origine Jaurinen[sis] et in romanum clerum cooptatum servatis servandis."

[10] La Mara, i. m. Bd. 7/410. 417. l.

[Fényességes és Főtisztelendő Hohenlohe antiochiai érsek úr, Tivoliban, magánkápolnájában, 1865. július 30. napján, a pünkösd utáni 8. vasárnapon, a győri származású Liszt Ferencnek engedéllyel feladta a 4 kisebb rendet, és a római papságba iktatta, megtartva a megtartandókat.]

Továbbá a „Vicariato" Archívumában található egy Lisztre vonatkozó dosszié, nyomtatott és kézzel kitöltött adatokkal, benne két dokumentummal.

A dosszién a keretminta felett az évszám: Anno *1865.*

A rajta levő szöveg a következő (kurzív írással a Lisztre vonatkozó kézírásos szöveget jelöltük):

SEGRETARIA DEL VICARIATO

POSOZIONI DEGLI ORDINANDI

Franciscus Liszt in Rom[anum] *Clerum cooptatus ad tons*[uram] *et 4. min*[ores] *ord*[ines].
Tonsura *25 Aprile 1865*
Ostiariato e Lettorato *30. Luglio 1865*
Esorcistato e Accolitato *30. Luglio 1865*
Suddiaconato
Diaconato

A VIKARIÁTUS TITKÁRSÁGA
A SZENTELENDŐ ÁLLAPOTA

Liszt Ferenc a tonzúra és a négy kisebb rend által befogadást nyert a római klérusba.
Tonzúra: *1865. április 25.*
Ajtónálló és Felolvasó rend: *1865. július 30.*
Ördögűző és Gyertyavivő rend: *1865. július 30.*
Alszerpapság
Szerpapság
Áldozópapság

Ebben a dossziéban található:

1. A tonzúrára bocsátás kaligrafált és Gustav Hohenlohe által aláírt, bal oldalt piros pecséttel ellátott, 4 lapból álló, de csak a legelsőn teleírt dokumentuma:

„Gustavus Adolphus de Hohenlohe
Dei et Apostolicae Sedis Gratiae Archiepiscopus Edessen[sis] S[anctis]S[i]mi D[omi]ni Nostri Papae Praelatus Domesticus Ponficio Solio Adsistens Ejusdemque Sanctitatis Suae Stipe eroganda intimus Praefectus

Universis et singulis ad quos praesentis litterae pervenerint testamur Nos die 25. currentis Mensis et Anni Festo S[ancti] Marci Evangelistae in Nostrae habitationis Sacello ad Vaticanum dilectum Nobis in Christo D[ominu]m *Franciscum Liszt* ex legittimis natalibus *22. Oct*[obris] *1811* ortum, litteris tamen Dimissorialibus Ordinarii sui. examine, aliisque attestationibus in Secretario Vicariatus Urbis de more exhibendis a S[anctis]S[i]mo D[omi]no Nostro Pio Papae IX. Nobis vivae vocis oraculo justis de causis dispensatis, cum coeremoniis et solemnitatibus necessariis et opportunis juxta S[anctae] R[omane] E[cclesiae] ritum ad Clericalem Tonsuram de licentia in Domino promovisse.

In quorum fidem has litteras a Nobis subscriptas sigilloque nostro munitas eidem trademus ut hujus promotionis memoria in regestis Secretaria Vicariatus Urbis adnotetur.

Romae ex aedibus Nostris ad Vaticanum hac die 27. Aprilis 1865.
±G[ustavus] *Archiepiscopus Edessen*[sis]"

[Gustav Adolf von Hohenlohe
Isten és az Apostoli Szék kegyelméből antiochiai érsek, Szentséges Urunknak a Pápának házi prelátusa, pápai trónálló és ugyanazon Őszentségének belső főalamizsnása

Mindenkinek és minden egyes személynek, akihez jelen levelünk eljut, tanúsítjuk, hogy folyó év és hó 25. napján, Szent Márk evangélista ünnepén, vatikáni otthonunk kápolnájában Krisztusban szeretett Liszt Ferenc urat, aki 1811. okt. 22-én törvényes házasságból született, miután püspöke elbocsátó levelének, vizsgabizonyítványának és más igazoló iratoknak szabály szerint a római vikariátus titkárságában való felmutatása alól Szentséges Urunk IX. Pius pápa szóbeli engedélyével méltányos okokból felmentést nyert, a szükséges és hasznos szertartásokkal és ünnepségekkel a Római Anyaszentegyház rítusa szerint az Úr engedelmével a papi tonzúrára bocsátottuk.

Melynek bizonyítására ezt az általunk aláírt és pecsétünkkel megerősített iratot neki átadtuk, hogy ennek a szentelménynek emlékezete a római vikariátus titkárságának nyilvántartásaiba bejegyeztessék.

Rómában, vatikáni épületeinkben, a mai napon, 1865. április 27. napján

Gustav antiochiai érsek]

2. Gustav Hohenlohe olasz nyelvű, „Signor Cardinal Patrizj etc. etc."-nek címzett, Lisztet, az új klerikust pártfogoló levele (ez is négylapos papír, és csak az elsőn található írás):

„Eminentissimo Principe

Nel inviare a Vostra Eminenza R[everendiss]ima il certificato del conferimento della prima tonsura al Abbate Liszt, racommando questo novello Chierico alla Sua grazia e prottezione ed inchinato al bacio della Sagra Porpora col più profondo rispetto ho l'onore di dirmi di Vostra Eminenza R[everendiss]ima

All' E[minentissi]mo Principe
il Signor Cardinal Patrizij etc. etc.
Vaticano 28 aprile 1865.

umilissimo devotissimo
obbedientissimo servo
G[ustavo] Arciv[escovo] d'Edessa."

[Főméltóságú Eminenciás Herceg,
Elküldvén Főtisztelendő Eminenciádnak a Liszt abbé első tonzúrája hitelesítéséül szolgáló bizonylatot, az Ön kegyébe és pártfogásába ajánlom ezt az új klerikust, és a Szent Bíbor előtt csókra hajolva, a legmélyebb tisztelettel van szerencsém magamat Főtisztelendő Eminenciád legalázatosabb, legodaadóbb, legengedelmesebb szolgájának nevezni

G. Antiochia érseke

Főméltóságú eminenciás herceg
Bíboros Patrizj stb. stb.
úrnak.
Vatikán, 1865. április 28.]

Két, eddig teljesen ismeretlen Liszt-levelet — Prof. Fiorani, a Könyvtár munkatársa tanácsával és Tallián Tibor kollégám szíves segítségével — a Vatikáni Könyvtárban sikerült találnom, a „Fondo Ferraioli, Racc. Visconti" gyűjteményben, a 4163, illetve 4164 számon.

Az első négyoldalas, 21 × 13,4 cm-es levélpapír, teleírva az első oldal és hátlapja. Dátuma: 1868. június 30. Címzettje: „Monsieur Castellani." Ez minden valószínűség szerint Augusto Castellani (1829—1914) ötvös. Apja, Pio Fortunato (1793—1865) alapította a híres római ötvösműhelyt, amelyben etruszk utánzatú ékszereket gyártottak. 1851-től fiaira hagyta üzemét. Alessandro Castellanit — a másik fiút — hazafias érzelmei miatt száműzték, az adott időszakban (1870-ig) nem tartózkodott Rómában. Bár Remo Giazottónak az Accademia di S. Cecilia történetét feldolgozó nagy monográfiája[11] sehol nem említi, hogy bármilyen Castellaninak köze lett volna az Akadémiához, illetve a Szent Cecília Társasághoz tény, hogy Augustóval Liszt kapcsolatot tartott. Michelangelo Caetani, Sermoneta hercege, akinek egyik unokája később Liszt keresztfia lett, s aki egy ideig részt vett Castellaniék munkájában — éppen Augusto Castellaninál ismerkedett meg Liszttel. „Je le rencontrais la première fois chez Castellani, et je le reconnus tout de suite" [Először Castellaninál találkoztam vele, és tüstént ráismertem], írta Michelangelo Caetani közös barátjuknak, a weimari nagyhercegnek, 1861. december 23-án.[12]

Liszt és az Accademia di S. Cecilia kapcsolata régi: már 1839-i, első római tartózkodása idején „accademico ceciliano"-vá választották. 1861 után aztán, amikor Rómában élt, rendszeresen segítette az intézmény, illetőleg a

[11] Remo Giazotto: Quattro Secoli di Storia dell'Accademia di S. Cecilia. [Roma] (1970), Acc. di S. Cecilia, (Stamp. Mondadori.) Vol. 1—2.
[12] Fiorella Bartoccini: Lettere di Michelangelo Caetani Duca di Sermoneta. A cura di — —. (Roma 1974), Istituto di Studi Romani Editore. 13. sz. levél, 117. l.

Szent Cecília Társaság munkáját, jó tanácsokkal, a fiatalok bátorításával. Részt vett üléseken és hangversenyeken. A S. Cecilia könyvtárában őrzött — és Giazotto említett könyvében publikált — több eredeti Liszt-levél tanúsítja ezt: örömmel fogad el meghívást, kötelességének érzi, hogy megfeleljen az irányában tanúsított jóindulatnak (1862. nov. 26.), részt vesz üléseken, véleményt nyilvánít (1867. május 10.), kimenti magát, ha nem tud részt venni ülésen (1868. jan. 30.), és éppígy az alább közlendő levélben. A mester és az intézmény jó viszonya 1870 után is megmaradt: 1875 szeptemberében választották a már királyi akadémia tiszteletbeli tagjául, ezt Rómából, 1875. szeptember 22-én köszöni meg.[13] De még a nyolcvanas években is eleven az Accademia és Liszt kapcsolata, mint további, ugyanott őrzött és Giazottónál publikált levelek igazolják.

A most először közreadott, Castellaninak címzett autográf levélben — mint annyiszor — más számára kér támogatást; ezúttal a Szent Cecília Társaságba való felvételt:

„Cher Monsieur Castellani,

Devant partir demain et rester absent quelques semaines je ne pourrai assister aux prochaines séances de la Société de Ste Cecile [!]. Mais permettez-moi de vous recommander encore vivement la candidature *cécilienne* de M. Poirot[14] dont je vous ai communiqué les nombreux titres. Il mérite à tous égard la distinction que je sollicite pour lui et que vous m'obligerez beaucoup d'obtenir.

Aussitôt le diplôme signé, je vous prie de le transmettre au T. R. Père *Chéry* (palazzo Bonaparte) [.] Je lui ai parlé de vos bonnes dispositions pour M. Poirot, et la petite question pécunière relative au diplôme sera reglée [!] aussitôt que vous aurez indiqué le cihffre (que je ne sais qu'à peu près — de *50* a *60* francs n'est-ce pas?) au R. Père Chéry.

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes sentimens [!] distingués et dévoués

F. Liszt

30 Juin 68."

[Kedes Castellani Úr,

Minthogy holnap elutazom, és néhány hétig távol leszek, nem fogok tudni részt venni a Szent Cecília Társaság leközelebbi ülésein. De engedje meg, hogy még élénken figyelmébe ajánljam M. Poirot ceciliánus jelöltetését, akinek számos titulusát már közöltem Önnel. Minden körülmények között megérdemli azt a megkülönböztetett figyelmet, amelyet számára sürgetek, és Ön nagyon lekötelezne, ha meg is kapná.

Amint alá lesz írva az oklevél, kérem, adja át a Főtisztelendő Chéry Atyának (palazzo Bonaparte). Beszéltem neki róla, hogy Ön milyen kedvezően vélekedik M. Poirot-ról, és az oklevelet illető kis anyagi kérdés elinté-

[13] A levél, Emilio Brogliónak címezve [Villa d'Este, 1875. okt.-i dátummal], kis eltérésekkel szerepel La Maránál, Bd. 8/275.

[14] Sajnos, sem Poirot-ra, sem Père Chéryre vonatkozó adatokat nem sikerült kiderítenem.

ződik, mihelyt Ön megnevezi az összeget (amelyet csak körülbelül ismerek, és mintegy 50—60 frankot tesz ki, ugye?) a Főtisztelendő Chéry Atyának.

Fogadja, kedves Uram, nagyrabecsülésem és odaadásom kifejezését

F. Liszt

1868. június 30.]

A másik, ugyanebben a „Fondo Ferraioli"-ban, 4164 számon található, 17,5 × 11,5 cm nagyságú levél címzettje csak „Cher Baron" — és már idegen kéz kiegészítésével: Pier Ercole Visconti. Ez a híres régész (1802—1880), a vatikáni gyűjtemény igazgatója, egyetemi tanár, Liszt római baráti köréhez tartozott. Maga a levél csupán egy meghívás. Dátumként csak „dimanche soir" szerepel; de minthogy benne „jeudi prochain"-ként október 21-ét adja meg, pontosan megállapítható: 1869. október 17.

Íme a levél:

„Cher Baron,

En vous remerciant beaucoup d'avoir bien voulu vous souvenir de moi à l'un de vos jours glorieux jeudi passé, je viens vous prier de fêter son *octave*.

Vous savez combien je suis toujours charmé de me retrouver en votre compagnie; permettez-moi donc de compter sur votre bienveillance pour accepter ma cordiale invitation à diner, jeudi prochain, [beszúrva:] (21 Octobre), 2 heures, a Santa Francesca Romana — et agréez, cher Baron, l'expression des sentiments de haute considération et d'affectueux dévouement

de votre sincère serviteur
FLiszt

Dimanche soir."

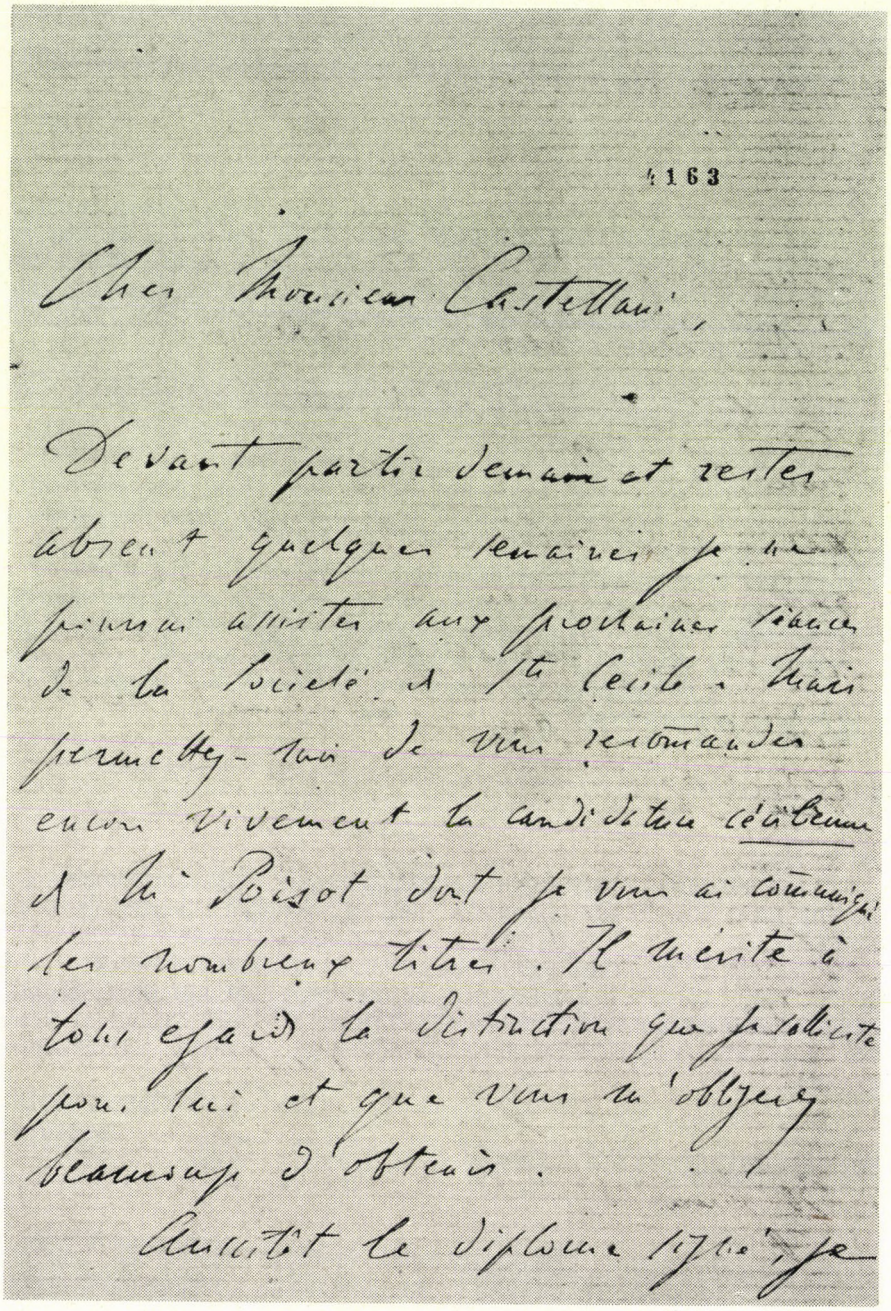
[Kedves Báró,

Nagyon köszönöm, hogy egyik dicsőséges napján, múlt csütörtökön, gondolt rám; most arra kérem, ünnepelje meg az „oktávját" [a következő csütörtököt].

Tudja, mindig mennyire örülök, ha az Ön társaságában lehetek; engedje meg hát, hogy számítsak jóindulatára, és fogadja el szívből jövő ebédmeghívásomat jövő csütörtökre (október 21), 2 órára, a Santa Francesca Romanába, és fogadja, kedves Báró, megbecsülésem és szívélyes ragaszkodásom kifejezését.

Őszinte szolgája
FLiszt

Vasárnap este.]

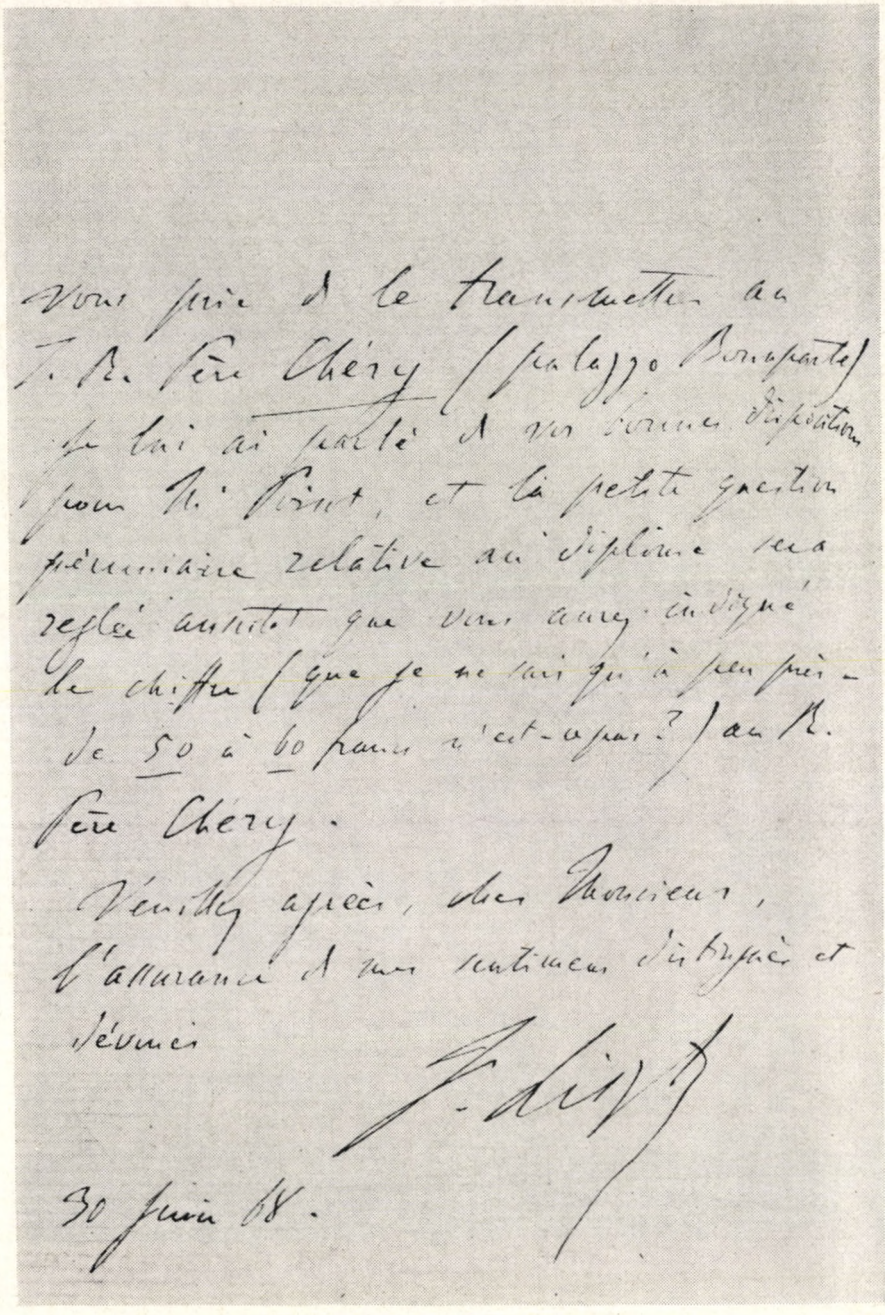


4163

Cher Monsieur Castellani,

Devant partir demain et rester absent quelques semaines je ne pourrai assister aux prochaines séances de la Société de Ste Cécile. Mais permettez-moi de vous recommander encore vivement la candidature cécilienne de Mr Poisot dont je vous ai communiqué les nombreux titres. Il mérite à tous égards la distinction que je sollicite pour lui et que vous m'obligerez beaucoup d'obtenir.

Aussitôt le diplome signé, je

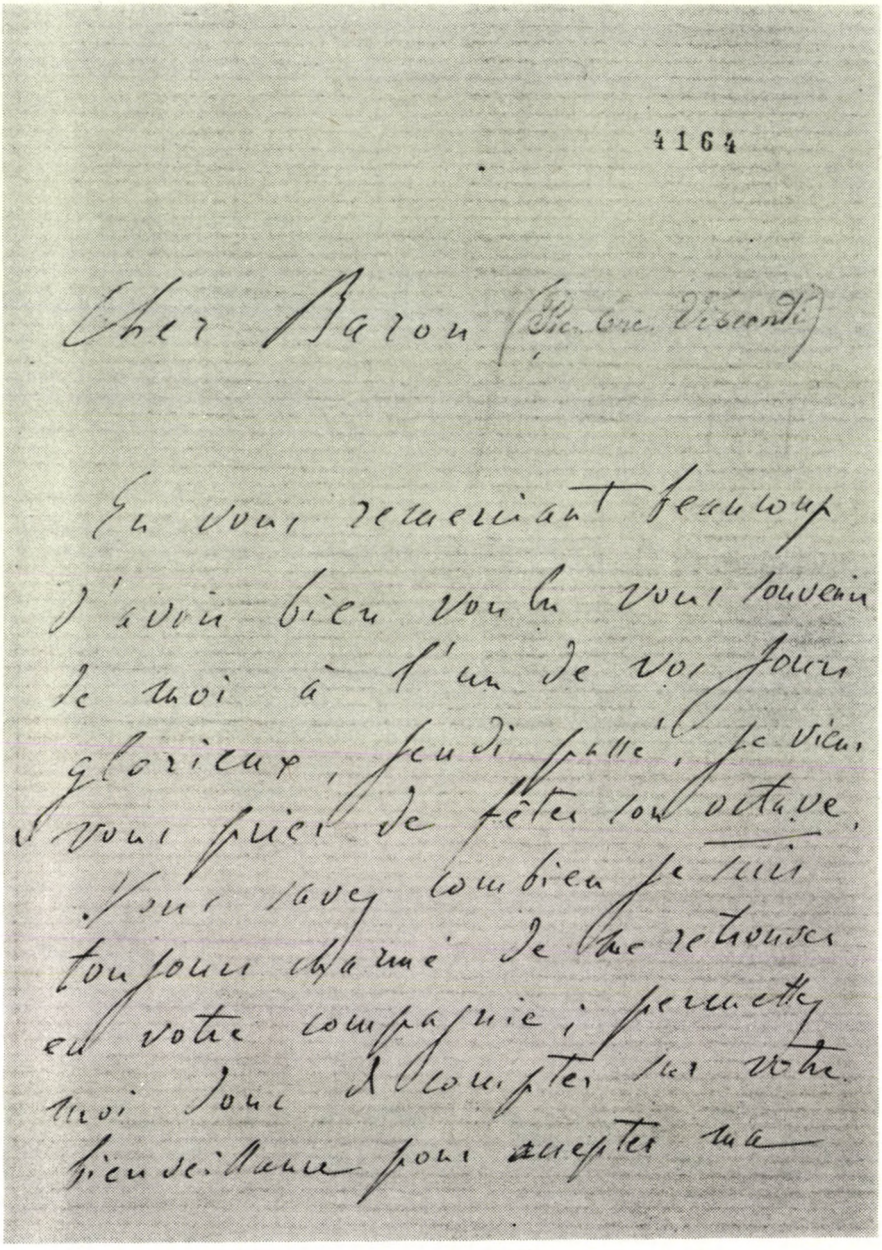


Vous prie de le transmettre au
T. R. Père Chéry (palazzo Bonaparte)
Je lui ai parlé de vos bonnes dispositions
pour M. Poisot, et la petite question
pécuniaire relative au diplôme sera
réglée aussitôt que vous aurez indiqué
le chiffre (que je ne sais qu'à peu près —
de 50 à 60 francs n'est-ce pas?) au R.
Père Chéry.

Veuillez agréer, cher Monsieur,
l'assurance de mes sentiments distingués et
dévoués

F. Liszt

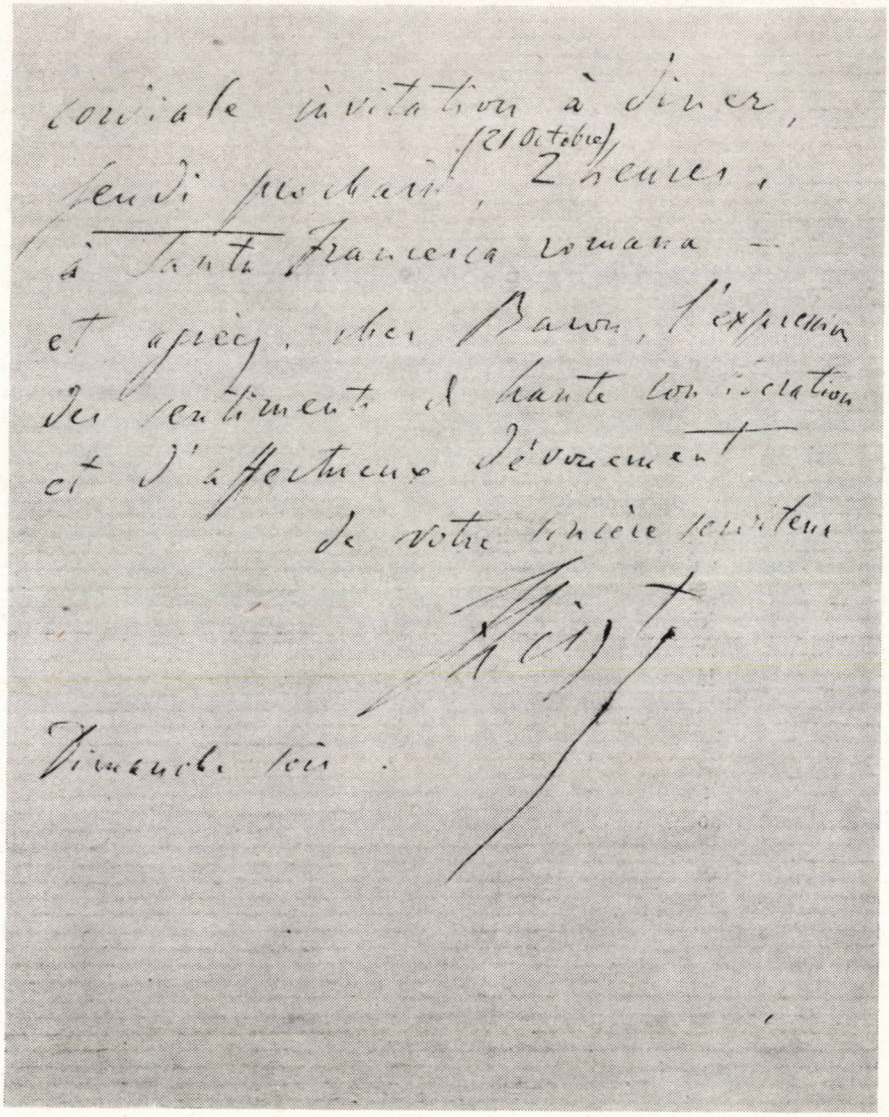
30 juin 68.



4164

Cher Baron (Pic. Cre. Visconti)

En vous remerciant beaucoup d'avoir bien voulu vous souvenir de moi à l'un de vos jours glorieux, jeudi passé, je viens vous prier de fêter son octave. Vous savez combien je suis toujours charmé de me retrouver en votre compagnie ; permettez moi donc de compter sur votre bienveillance pour accepter ma



cordiale invitation à dîner,
jeudi prochain, [21 Octobre] 2 heures,
à Sainte Francesca romana —
et après, chez Baron, l'expression
des sentiments de haute considération
et d'affectueux dévouement
de votre bonne servante
Vigée
Dimanche soir.

VARGA FERENC:

ADALÉKOK INDIA ŐSI HANGRENDSZERÉNEK MEGFEJTÉSÉHEZ

Bennünket, kik a világ legrégibb művelődési központjaitól távol élünk, szintén érdekel mindaz, ami közvetlenül vagy közvetve hatott és hat népünk zenetudományára, illetőleg zenei gyakorlatára. És mert — legalábbis egyelőre — semmi reményünk sincs arra, hogy eredeti forrásokból merítsük ilyen ismereteinket, kénytelenek vagyunk világviszonylatban is elismert szaktekintélyek műveit tanulmányozni. Aztán gyakran kiderül, hogy olyan súlyos ellentmondásokkal találkozunk, amiből már-már az a *Laoce*-nak tulajdonított mondás látszik valósnak, miszerint, *aki tud, hallgat, ki nem tud, csak az beszél* . . . Ám a látszat csal, hiszen meggondolandó, hogy még a hozzánk viszonyítva előnyös körülmények közt dolgozóknak és íróknak is gyakran kell megoldatlan, sőt megoldhatatlan problémákat illető kérdésekre válaszolniuk, s bár néha úgy látszik, hogy maga a bölcs magyarázó sem érti egészen, amit magyaráznia hivatással járó kötelesség, még a tévedésükért is hálásaknak kell lennünk, hiszen azok szintén gondolatébresztőek és megoldást sürgetők lehetnek!

Így vagyunk India ősi hangrendszerének megfejtésével is, mely — bár a hindu zenetudósok mellett az európai zenetudósok egész sora is nagy érdeklődéssel foglalkozott és foglalkozik vele — mindmáig megoldatlannak veendő. *Bharata* híres művének, a *Natyasastrá*nak (pedig a *22srutis* systema leírását *is* tartalmazza) pl. még keletkezési idejét sem tudjuk biztosan. Vannak, akik legkorábbra az i. sz. 2. századra időzítik, viszont azok sem járhatnak távol az igazságtól, akik az i. e. 2. vagy 3. évszázadot tartják valószínűnek. Ez utóbbiak szerint igaz ugyan, hogy az ógörög népet nagyon sok szál fűzi Indiához (éspedig nemcsak a nyelv, hanem a tudományok és a művészetek vonatkozásában is), és miért éppen a zenetudomány volna teljességgel kivétel ez alól. De feltétlenül szükség, sőt végzetszerű volt-e az, hogy Dél-Ázsia nagy műveltségű népei egy óriási „vargabetűvel", nevezetesen a Földközi-tenger kelet-északkeleti partvidékére települt ógörögök közvetítésével ismerjék meg a *sumér* hangrendszeralkotás aritmetikai és geometriai ismeretanyagát és módszereit? Sőt: elképzelhetetlen-e az, hogy „esetleg" éppen Indiában jöttek létre azok az eredmények, amelyeket indiaiként tartunk számon?

Továbbá: van-e megnyugtató „garancia" arra, hogy mindaz, amit az ókorral kapcsolatban tudományosan és művészetileg nagyszerűnek tartunk, feltétlenül és kizárólag csak az Égei-tenger partvidékén keletkezhetett? Azok közé tartozónak tudom és vallom magamat, kik az ógörög nép művelődéstörténeti szerepét (különösen a „művelt Nyugat" szempontjából) rendkívül fon-

tosnak, sőt sorsdöntőnek tartják. Hangrendszer-alkotási formuláik és módszereik nélkül pl. — véleményem szerint — sohasem juthattunk volna el az egyenlően osztott tizenkétfokúságig; és Püthagorasz, valamint maga a püthagoreizmus (bár ezt sokan tagadják . . .) mindmáig ható zenetudományi, ismeretelméleti, filozófiai és — „természetesen" — vallásbölcseleti tényező! Mégsem fogadhatom el azonban, hogy Hellasztól származik minden tudományos eredmény és művészeti „csoda", amiből Európa lett, pláne az, ami Kínában, Délkelet-Ázsiában és Indiában maradt fenn.

Kötelességemnek tartom a fentiek előrebocsátását, hogy a fontoskodás és nagyképűség vádjait elháríthassam magamtól akkor, amikor a leghatározottabban ellent kell mondanom Sir William Jones eme szavainak: „Let us proceed to the Indian system which is minutely explained in a great number of Sanscrit books, by authors who leave arithmetic and geometry to their astronomers and properly discourse on music as an art confined to the pleasures of imagination" (az idézet *Hindu Music from various Authors;* Calcutta, 1875. 135. lapról való).

India ószanszkrit könyveinek szerzői ugyanis bizonyíthatóan nem hagyták a zenei aritmetikát és geometriát csillagászaikra, sőt! És azt, hogy menynyire nem, ez a dolgozat is megvilágítani szándékozik, hiszen a legegzaktabb módon mutatja be a Bharata által leírt, de mindmáig értetlenül maradt *22srutis* szisztémát.

Mielőtt azonban erre sor kerülhet, talán kissé bővebben is, mint elvárható volna, összegeznem kell mindazt, amit erre vonatkozóan másoktól megtudhattunk, illetőleg még kibogozhatunk.

*

Arnold A. Bake-et az indiai zene kiváló ismerőjének tartom, értékes dolgozatát, melyet a Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Bärenreiter-Verlag Kassel—Basel—London; 1957) számára írt, a legjobbnak tekintem, mely e témakörben eddig valamely enciklopédikus műben megjelent. Részletesen nem idézhetem ugyan, ami nagyon fontos és szintén vitatandó, azt azonban ki kell emelnem.

Feltétlenül helyeslem azt a meglátását, hogy az „ősrokonság" és bizonyos párhuzamos fejlődés látszata ellenére sem szabad a zenei rendszereket *minden további nélkül* egymással azonosítanunk, mert a különböző népek mintegy saját „alkatuknak" megfelelően alakították és alakítják ki zenéjüket.

Azt azonban semmiképpen sem hagyhatom szó nélkül, amit ezek a mondatok állítanak: „In der ind. Musik spielt nur die relative Tonhöhe eine Rolle. Ein Modus wird seinem Wesen nach bestimmt durch das Verhältnis der Intervalle innerhalb einer Oktave einem festen Punkt gegenüber. In Indien ist dieser Punkt nicht nach seiner Tonhöhe bestimmt (wie in Griechenland ein »a«-Modus usw.), sondern wird nach Belieben gewählt, wo es dem Sänger am besten passt. Man kann aber nie sagen, dass zum B. die Ragini Bhairavi ein »E«-Modus ist, sondern nur, dass die Intevallverhältnisse der Ragini Bhairavi die eine »E«-Modus sind, ungeachtet auf welcher Tonhöhe sie anfängt" (i. m., VI. 1151.). Megmásíthatatlan ugyanis az a véleményem, hogy — egyrészt — *a világ egyetlen hangrendszerét sem a tetszés szerinti kezdőhangot* (mint normahangot) *választó énekesek által megszólaltatott dallami hangközök határozzák meg,* másrészt pedig: *a hangszereken pontosan* (mondhatnám:

abszolút pontosan) *meghatározott* — gyakran egészen bonyolult — *hangrendszerek meglétekor sem volt mindig és mindenhol követelmény a nemzetközileg megállapodott és elfogadott normahanghoz való hangoltság, vagyis az ún. abszolút hangmagasság.* Ha mi *itt* (Európában) *és most* (vagyis a XX. században) „ógörög a-hangsorról" beszélünk, az egyáltalán nem jelenti azt, hogy benne (vagy rajta) az ábécés-hangnevekkel kimondandó hangok magassági értékeinek valamely fix normahanghoz viszonyítva kell a kívánt hangközértékeket meghatározniuk! Indiában tehát (miként Görögországban *is)* léteztek hűregységekkel rögzített, illetőleg viszonyszámokkal kifejezett hangrendszerek, mégpedig anélkül, hogy a nemzetközileg meghatározott és elfogadott zenei normahangot ismerték volna, amiből természetszerűleg következik, hogy nem is hangolhattak hozzá! (Ami persze egyáltalán nem azonos azzal, mintha együttes zenéléskor nem hangolták volna valamelyik zenész „normahangjához" a hangszereket.) Véleményem szerint Kínában sem volt a „huang zhong" (a „sárga harang") olyan évezredekre meghatározott normahang, ahogyan azt egyes zenetudósok képzelik.

Meggyőződésem, hogy itt van az a „vízválasztó", ahol a régi hangrendszereket megfejteni és megérteni szándékozó zenetudósok legtöbbjének a ladikja megfeneklik. Éspedig annyira, hogy egyik-másik esetben már csak valami „Deus ex machina"-féle emelheti azt át a másik — a pszeudoszcientista (áltudományos) — oldalra, ahol aztán már ilyenfajta hipotézisek születnek: „. . . die verschiedenen Intervalle in der ind. Musik sind nie mathematisch bestimmt worden. Das Ohr war der einzige Massstab theoretisch wie praktisch. Saitenlänge als Mass kommt erst im 18. Jh. bei Ahobala vor. Dass auch praktisch diese Methode nicht üblich war, geht deutlich aus dem Zeugnis von Francis Fowke, einem der Mitarbeiter von Jones hervor, der in seinem Art. *On the Vina or Indian Lyre* (in demselben Sammelband, 95) sagt: »*The* frets are fixed on with wax by the performer himself which he does entirely by ear«. An der Stelle der griech. mathematischen Exaktheit steht in Indien die Mythologie" (i. m., VI. 1151.) . . .

Kétségtelen ugyanis, hogy Indiában *is* (csakúgy, mint Kínában, sőt itt Európában *is)* szinte eltéphetetetlen szálak fűzik a zenét a mitológiához, sőt a kozmológiához *is.* És a vallások természetéből következik, hogy — ha egykor valamely tudományos eredményt („elidegenítvén") dogmaként építettek beléjük, akkor — a mitologizált dogmákhoz „több mint hivatalból" ragaszkodnak, azokat „mindörökké" védelmezik, s a védelem leghatásosabb fegyvere — általában — a tények elhallgatása, sőt a beszélők elhallgattatása! Gondolom, Indiában szintén „lejátszódott" valamikor egy olyan tartós folyamat, mint amilyen itt nálunk, Európában „zajlott" a kereszténység első évezredében, amikor az ógörög zeneelméleti és filozófiai írások jelentős hányada pusztult el vagy került a „feledés homályába". Feltételezhető-e tehát, hogy (mondjuk) az itteni jokulátorok *bármikor is* Arisztoxenosz vagy éppen Püthagorasz hangrendszer-alkotási elvei szerint rakták fel hangszereik fogólapjára az osztókat? Ha nem, akkor miért keresik oly makacsul az európai népzenetudósok pontosan az indiai zenélő koldusoknál, illetőleg az ősi hagyományokat már csak formálisan őrző „körökben" a matematikailag pontosan meghatározott hangrendszerek titkaira vonatkozó tényeket? Nem hiszem tehát, hogy csak Indiára vonatkozna, miszerint a rendszeralkotásnál

egyetlen mértékük a fülük, mégpedig elméletileg is, meg gyakorlatilag is! (Helmholtz követői, sőt maga Helmholtz is, hogyan demonstrálták *ún. „természeti alapokon nyugvó tiszta hangrendszer*üket"? Használtak-e — saját „kifinomult hallásukon" kívül — bármilyen egyértelműen ellenőrizhető mértéket? Pedig ők „igazán nagyok" voltak az európai hangrendszer-alkotás „korszerűvé" tételében!)

Csak látszólag kanyarodtunk el a témánktól, hiszen A. Bake értékes dolgozatában (i. m., VI. 1160.) azt is kategorikusan kimondta, hogy: „Es liesse sich wohl denken, dass in einer Ges., die sich ganz auf die vedischen Gesetze gründete, Bharata der Welt sein *Natyasastra* nur als einen von Brahma selbst aus den vier Veden abgeleiteten, fünften Veda gegeben hätte und dass man hinter dieser Genealogie keine muss. Tatsachen zu suchen brauchte", és, dicséretére legyen mondva, hogy ő maga sorolja fel a zenetudományi tényeket, amelyek lehetetlenné teszik a feltételezést, miszerint a szóban forgó mű egy „bizonyos" ötödik Véda volna. Ilyenek:

a) Bharata rendszerének egy heptatonikus emelkedő oktávsor, a *Sadjagrama* képezi az alapját, amelynek hangnevei a *Sadja (Sa), a Rhabha (Ri),* a *Gandhara (Ga),* a *Madhyama (Ma),* a *Pancama (Pa),* a *Dhaivata (Dha),* valamint a *Nisada (Ni),* s ezek bizonyos — a Samaveda-ban alig előforduló — hangközviszonyokban állnak egymással.

b) Az oktávhang az első hang nevét viseli.

c) A hangok osztályozása *sruti*-tartalmuk szerint történik.

d) A *sruti* a félhangnál kisebb — *matematikailag meghatározatlan* — hangköz.

e) Feltételezhető, hogy az összes — *csak a füllel mért sruti* — egyenlőnek tekintendő. Maga *Bharata* két-, három- és négy-*strutis* hangokról beszél, amelyek a fél-, a kis egész, valamint a nagy egész hangokkal hasonlíthatók össze.

f) A *Sagramá*ban a *Sa,* a *Ma* és a *Pa* négy-négy, a *Ri* és a *Dha* három-három, a *Gha* és a *Ni* két-két *srutit* tartalmaz.

g) Egy eredetileg ereszkedő *vokális-vonal* maradványaként — minden esetben — az utolsó *sruti* a „névadó", a *Sa* négy *srut*ija a *Ni* és a *Sa,* nem pedig a *Sa* és a *Ri* között van. A *Sagrama* tehát ilyen:

$$!!!!S_{!!!}R_{!!}G_{!!!!}M_{!!!!}P_{!!!}Dh_{!!}N_{(!!!!)}S$$

h) Az így előállított hangsor egy d-modushoz hasonló, és hogy a *srut*ik a hang alatt feküsznek, elméletileg a legutóbbi időkig megtartott elképzelés. Megállapitható azonban, hogy ezt a fikciót — gyakorlatilag — már évszázadokkal ezelőtt feladták, s a zenészek (amikor a *Sa*-t üres húrnak veszik) a négy *srutit* a *Sa fölé* helyezik, vagyis az egész hangsort egy hanggal lefelé transzponálják. (Sir William Jones arról adott hírt, hogy az ő idejében — vagyis akkor, amikor még nem lehetett szó európai befolyásról — egy olyan hangsort használtak, mely a mi dúr hangsorunktól megkülönböztethetetlen volt.) Az azonban, hogy

a *Sagramának* kis-, a *Magramának* viszont nagyterce volt, magának *Bharatának* az írásából kitűnik (XXVIII. Prosa nach V. 32), mert az olvasható benne, hogy a *Sagramában* csupáncsak a *Gat* kell két *srutival* megemelni ahhoz, hogy a *Magrama* legyen a *Sán* kezdve játszható, mert ilyenkor a *Ga* lép a *Dha*, a *Ma* pedig a *Ni* helyére stb. Ebben a modális rendszerben tehát — kezdetben — az első (vagyis alsó) terc nagyságát vették meghatározó tényezőnek. És nem szabad elfelejtenünk, hogy mind a *Sagrama*, mind pedig a *Magrama* a már meglevő, így mindenki által ismert hangsorok elméleti „kristallizációja" volt.

i) Amikor Bharata azt mondta, hogy „hangolj egy *vinát* a *Sagramába*", akkor az valójában azt jelenti, hogy „hangold az első két húrt *tiszta kvint*be *(Sa—Pa)*". Ha most ebből kiindulva — *Ma*-val kezdődően — akarjuk a *Magramát* játszani, akkor az első húron a *Ma* hang osztójától a hangtávolságot az üres húr lehangolásával tudjuk a *Pa*-nak megfelelő kisebb egész hanggá változtatni. Aztán ha ezt a *Pa* hangot egy másik — teljesen azonos, szintén *Sagramában* hangolt, vagyis tiszta kvintű — vinán pendítjük meg mint *Pa*-húrt, úgy közvetlenül is hallhatóvá lesz a két *Pa*-húron *egy sruti* hangközi értéke. Ebből az egyetlen demonstrálható *srutiból* kiindulva vezette le Bharata az összes többi *srutit* — természetesen „fül után"... Ebből viszont számunkra kiderül, hogy az oktávban a srutik jellegzetes száma — vagyis a 22 — nem osztás folytán keletkezett, hanem az oktávban levő két-, három- és négy*srutis* hangok összegeként... Ami minden bizonnyal a „védaféle" hozzáadási eljárás utóhatása, amikor is az emberi hang — egy központi hangból kiindulva — illesztette az újabb és újabb hangokat az ambitushoz, éspedig a *Rigveda* tercétől a *Samaveda* himnuszainak oktávjáig... *Ez pedig az osztásprincípiumnak (melyre a görögök húrosztása a tipikus példa) a „poláris" ellentéte...*

k) Abból a tényből, hogy Bharata az egy *d*-, valamint a *g*-modust tette meg *gramának*, nem szabad azonban arra következtetnünk, hogy az indiaiak nem ismertek más modális hangsort. Belőlük ugyanis a többi is levezethető, mégpedig *murchana*ikkal egyetemben... Az indiai zene archaikus (vagyis *még* nem klasszikus) formáinak egyik *még* élő gyakorlatában is fellelhetők egyéb modális sorok, így pl. a Panschab falvaiban énekelt balladákban, valamint a Ceylonban élő buddhista szerzetesek himnuszaiban egy „embrionális" *e*-modus ismerhető fel világosan...

l) Bharata után néhány évszázaddal egy harmadik *grama* is feltűnt, nevezetesen a *Ga*-hangon kezdődő, amelynek *srutiviszonyait* 4.3.3.3.4.3.2.(4)-ként tartják számon. Ez a *Gagrama* azonban (ezt kezdettől fogva, vagyis megalkotójától elkezdve tanították) csupán az égben létezik, földi viszonyok közt nem. Hogy mi ösztökélte elkészítőjét mégis ennek az „égi *gramának*" a megalkotására? Ezt csak sejteni lehet. Egyrészt — bizonyára — a teljességre való törekvés igénye, másrészt meg a mitológia maga: a

Sa, a *Ma* és a *Ga* egyaránt az istenektől származik, s ha már a *Sa* és a *Ma* megkapta a maga *gramáját*, illő, hogy a harmadik, a *Ga* is kapjon egyet, ha nem a Földön, legalább az égben.

*

Az itt pontokba foglaltakkal (melyek — mint már hangsúlyoztam — A. A. Bake-nek a Die Musik is Geschichte und Gegenwart c. enciklopédia számára írt dolgozatából valók) most egy másik kiváló zenetudós téziseit szembesítem. Részben, mert egyértelműen igazolódik, amit bevezetőmben úgy fogalmaztam meg, hogy világviszonylatban is elismert szaktekintélyek dolgozataiból — sajnos — elég gyakran derülnek ki olyan ellentmondások, amelyek *Laoce* mondását juttatják eszünkbe („aki tud, hallgat; ki nem tud, csak az beszél"). Másrészt viszont különösen fontos volt Curt Sachs vonatkozó tanításainak kielemzése, mert ő — hangszertörténész *is* lévén — sok vonatkozásban jutott közelebb a *teljes igazság*hoz, mint azok a kutatók, akik meggyőzhetetlenül (tehát konokul) ragaszkodtak és ragaszkodnak egy *naiv hipotézis*hez, amely szerint zenei hangrendszerek *az ember „dalolásából"* keletkeztek és keletkez*het*nek, éspedig szinte „idő és tér fölötti egyetemes szükségszerűséggel", vagyis az emberiség történetének minden korszakában és a Föld minden táján.

Curt Sachs nagyjelentőségű könyve, *„The Rise of Music in the Ancient World"* 1943-ban jelent meg. Minthogy a Jürgen Elsner által gondozott és az Akademie-Verlag, Berlin által 1968-ban kiadott német fordítás mind forrásaink megjelölése, mind pedig a szerző intenciója szerinti átdolgozásokkal még egyértelműbbé vált, ezért az utóbbit veszem alapul, amikor az alábbiakban C. Sachs téziseit foglalom pontokba.

Előzőleg azonban el szeretném mondani, hogy e kiváló német zenetudós teljesen feleslegesen „adózott" századunk európai folklorizmusának olyankor, amikor pl. a zene kezdetét szintén az *emberi dalolás*ban látta, sőt *az „emberiséggel vele született" hangközö*ket énekeltetett. Így *ő is* osztotta azt a nézetet, hogy pl. a Ceylon szigetén fennmaradt *szanszkrit védák* dallamai őrzik az eddig megismert legősibb éneklési módot... Ezért nem is csodálkozhatunk azon, hogy ő sem találta meg azt — az ehhez csatlakozó — a védahimnuszoknál lényegesen fejlettebb átvezető szakaszt, mely *tőle* vezetett volna el az indiai fejlett műzenéhez... Ám hogyan is vezethetett volna *innen* út egy olyan ősi, nagyszerűen fejlett zenekultúrához, amelyben szinte maguk az istenek is szorgalmasan zenéltek, oda, ahol *Siva* „nyilatkozott" meg így elragadtatásában: „Jobban kedvelem a dalokat *és* a zenét az imádságok és a tisztálkodási szertartások ezreinél!".

C. Sachs *is* észrevette tehát, amit minden józanul gondolkodó zenetudósnak észre kellett és kell vennie: egy nép, amelynek egy történelmileg felbecsülhetetlen értékű „művelődésügyi" dokumentumában (vagyis *Bharata Natyasastra*jában) már az időszámításunk kezdete körüli időkben egy 22 *srutis* (vagyis mikrointervallumos!) hangrendszerről volt szó, ott a zeneművészet valószínűleg már sokkal-sokkal korábban túlhaladta azt az *„archaikus"* fejlettségi szintet, melyet a ma folkloristái Ceylon buddhista szerzeteseinek ószanszkrit védákat éneklő dallamaiban annyira megcsodálnak és — „istenítenek".

A másik, amiről már most beszélnem kell, az — hogy úgy mondjam — a zene „tyúk és tojás"-problémája. Vagyis az, hogy: mi volt előbb? *Bharata* — még ma is roppant bonyolultnak látott — 22 *srutis* hangrendszere, illetőleg a „legindiaibb", osztóvonalakkal ellátott fogólapú húros hangszer, a vina? Abból ugyanis, hogy C. Sachs szerint a vina csupáncsak az i. sz. 4—6. század közt tűnt fel, egyáltalán nem következik (szerintem pláne nem), hogy annál korábban nem is létezett! Gondoljuk csak meg, milyen következményekkel járna, ha feltételeznénk és el is fogadnánk azt a tézist, hogy az emberiség csak azóta ismerhette a számokat *is*, amióta úgy írta le őket, hogy azok fenn is maradtak, meg számunkra is olvashatóak!... Egyáltalán nem „fantasztikus" ez a téma, és *még mindig* érdemes néha elgondolkozniuk rajta azoknak, kik egyik oldalon a rekonstruálható, sőt demonstrálható tényeket sem hajlandók „elhinni", a másik oldalon viszont a legelképesztőbb mítoszokat is „valósnak tudják"...

Curt Sachs tézisei az alábbiak:

1. Indiának számos skálája van, de közöttük van egy, amelyet már a *Rikpratisakhya* és a *Rámájana-eposz* (mindkettő i. e. 400 körül) *is* tárgyal. Ez a *shadja, rsabha, gandhara, madhyama* (a „középső"), *panchama* (az „ötödik"), *dhaivata* és *nisada*, rövidítésük pedig *sa ri ga ma pa dha ni.*

   A hét név elsődlegesen hangfokot és nem hangot jelöl. Coomaraswamyt idézi, aki szerint „Indiában a hangköz többet jelent, vagyis fontosabb, mint maga a zenei hang"... Ám elkerülhetetlen volt (mondja C. Sachs), hogy a „lépések" neveit — kisegítésképpen — az őket határoló hangokra is átvigyék. Egy hangközt azonban kétféle módon lehet a hangnévről meghatározni: Indiában régen a magasabbik határhangot látták el a hangköz nevével, manapság azonban az alacsonyabbikat. Az ábécés c hangunkhoz viszonyítva: régen a *d* hang volt a *Sa*, a 4 sruti pedig ez alatt, mostanában pedig a *c* hang a *Sa*, s e fölött van a 4 sruti.

b) Az oktávot C. Sachs szerint is az első hangról nevezték el.

c) A hangok osztályozása az ő álláspontja szerint is a *sruti-* (vagyis a *hangköz-) értékek* alapján történt.

d) Rendkívül fontos meglátása, hogy a *srutiknak három* — különböző viszonyszámokkal meghatározott, tehát — *különböző intervallikus értéke* szerepelt, ahogyan azt az indiai skálák felépítése megkövetelte. A legnagyobb *srutiérték* a 90 centes (243 : 256 viszonyú) — mai tájékozottságunk szerint „püthagoraszi" — félhang volt, ezt követte a 70 centes (24 : 25 viszonyú) „kis félhang", végül a 22 centes (80 : 81 viszonyú) — mai fogalmaink szerint — „didümoszi" vagy „szintonikus" komma. A *90 cent* a 112 centes félhang és a 22 centes komma különbsége, a *70 cent* a 182 centes kisebb félhang és a 112 centes félhang, míg a *22 centes* komma a 204 centes nagyobb nagyszekund és a 182 centes kisebb egészhang, illetőleg a 112 centes és a 90 centes félhang származéka volt... Így tehát:

a nagyobb egész hang: $90 + 22 + 70 + 22 = 204$ cent,
a kisebb egész hang: $90 + 22 + 70 = 182$ cent,
a „normál"-félhang: $90 + 22 = 112$ cent.

e) A *srutik* — A. A. Bake állításával szemben — *nem* egységnyi értékűek, vagyis *nem* egyenlő intervallikus nagyságú „elemi hangközök" voltak, hiszen India „standard" hangsorai a *húrosztás elvével* készültek, s az így kialakított oktávszerkezetekben kizárólag csak a 204 centes nagyobb egész hangok, a 182 centes kisebb egész hangok és a 112 centes „normál" félhangok szerepelhettek!... Ezek az „alkatrészek" mindig a megkívánt sorrendbe kerültek, az oktávszerkezet átállítása, így a benne levő hanglépések nagyságának *hozzáadás vagy elvevés* révén történő megváltoztatását igényelte...

f) A *Sagrama srutiszámai* C. Sachsnál is az A. A. Bake által megnevezettek, de Sachs egy nagyon fontos tényre külön is felhívja a figyelmet: Már *Bharata* sem volt következetes (?!) a srutiszámoknak a *srutihangokhoz* való rendelésében. Mert amíg a 25. *slokában* a *Sagrama* egy mai *d*-modusnak felelt meg, addig a 26—29. *slokákban* már a *c*-modus szerinti elrendezésről beszélt, s erre az „önkényes" megváltoztatásra nem adott semmiféle magyarázatot. (A *d*-modushoz hasonlító *Sagrama* 3—2—4—4—3—2—4, a c-modus szerinti viszont 4—3—2—4—4—3—2 *srutiszámú* lehetett.)

g) C. Sachs ehhez az „ereszkedő" vokális és az „emelkedő" instrumentális hangsorok kibékíthetetlen ellentmondásában látja a megfelelő „magyarázatot"...

h) Ugyancsak a d-modust választja *Sagramának*, azt a *Magramával* ekként párosítja:

Sagrama:

D E F G A H C D
3 2 4 4 3 2 4
G A H C D E F G
3 4 2 4 3 2 4

És ennek alapján kimondja, hogy a *Sagrama* a plagális, a *Magrama* pedig az autentikus formát képviselte...

i) C. Sachs emberi magatartása és zenetudósi kiválósága akkor tűnik ki igazán, amikor A. A. Bake elképzeléseivel szemben (a „véda-féle" hanghozzáadási eljárás a Rigveda tercétől a Samaveda oktávjáig történt fejlődés lehetővé tevője) ő nemcsak a *srutik* értékét határozta meg, s nemcsak a két „isteni *gramát*" állította párhuzamba, hanem *a 22 sruti következési rendjét* is meghatározta az oktávon belül, hangsúlyozván, hogy az első és az utolsó hanglépcsőt, mellyel — mint 112 centes kisszekunddal — az indiai modális sorok egyike-másika is elkezdődhet vagy

befejeződhet, a „plusz-mínusz-operáció" során nem szokták felbontani.

Az általa megfejtett 22 srutis elrendezés (a *Sagrama* hangneveinek a felhelyezésével) így festett tehát:

$$^{D}112 + 70^{E}22 + 90^{F}22 + 70 + 90^{G}22 + 90 +$$

$$+ 70 + 22^{A}90 + 22 + 70^{H}22 + 90^{C}22 + 70 + 22 + 90^{D}$$

Amikor pedig eddig eljutott, szinte ellentmondást nem tűrően fogalmazta meg, hogy *„Bharata hangrendszere az osztási elven nyugszik, ami viszont a »markolt« hurok segítségével vezethető le"* („Bharatas System beruht auf dem Teilungsprinzip, und dieses wiederum leitet sich von gegriffenen Saiten her"; i. m. 153. old.)!

Ugyanekkor azonban arra a következtetésre *is* jut, hogy — mert akkoriban Indiában sem lant-, sem citeraféle hangszerek nem voltak, vagyis minden olyan húros hangszer hiányzott, aminek fogólapja lett volna — feltétlenül meg kellett lennie a „föl-le" elvnek („Auf und Ab-Prinzip"). Ezt azzal indokolja, hogy ha egy osztási elvvel („Divisions- oder Teilungsprinzip") készített tetrachordban, melynek hangközei 182—112—204, a középső hangközből egy kommányit az elsőhöz csatolunk, úgy egy 204—90—204 centes (mai megjelöléssel „püthagoraszi") szerkezetet kapunk.

l) Végül pedig a *Gagramá*ról is véleményt nyilvánít: bár nem tudjuk biztosan, hogy a „föl-le" elvnek volt-e valami köze ehhez a *gramá*hoz, föltételezhető, hogy ez a szerkesztési elv *még* létezett akkor, amikor a sruti-szisztéma *már* kialakult...

*

Mielőtt a 22 srutis-szisztéma megfejtéséért folytatott munkámról szólok, szükségesnek tartottam a fentiek összegezését. Az a véleményem ugyanis, hogy az olvasónak adekvát — vagyis a lényeget pontosan tükröző — mértékben kell tisztában lennie azzal, amiből a probléma bonyolultságára, sőt ellentmondásosságára következtethet. És csakis ekként lehet önálló véleményt formálnia, éspedig nemcsak magáról a szóban forgó hangrendszerről, hanem a vele kapcsolatos kutatói tevékenységről is, meg mindarról, ami végső soron az „ismeretelméleti és filozófiai alapállás" fogalmi körébe tartozik.

*

A zenei hangrendszer-készítéssel és régi hangrendszerek megfejtésével foglalkozó tényked̄esemet — mint oly sokan mások — *én is* Curt Sachs „The Rise of Music in the Ancient World" c. művének olvasásával kezdtem el. Egész életemben nagy szerepe volt addig is az *intuíciónak* (amin én nem az ösztönös vagy pláne „sugalmazott" megérzést, hanem az igazság korábban szerzett ismeretek alapján való, *de még* előzetes logikai okfejtéssel nem bizonyított körülmények közti felismerését értem!), s egyre világosabbá váltak előttem e nagyszerű zenetudós munkássága alapállásának ellentmondásai, amiket egyes részterületeken — a magam módján — igyekeztem is megfejte-

ni. Ez viszont óhatatlanul sodort az újabb és újabb ellentmondások közé, így egyre tágabb és tágabb területre kellett kiterjesztenem vizsgálódásaimat. Szinte olthatatlanná vált szenvedéllyel kezdtem keresni aztán az én „sajátosan működő" logikámhoz mérhetően adekvát (vagyis a lényegest tükröző) ismereteket, s egyszer csak azon „kaptam magamat", hogy egy *minden vonatkozásban* idealista olvasóból egy *egyre több vonatkozásban materialista módon* gondolkodó, sőt kutató emberré lettem. Kezdetben tehát kétségek nélkül hittem, hogy (mert az embert Isten teremtette) az *ember* dalával *is* hivatott dicsőíteni teremtőjét. Meg azt is, hogy magától értetődően vannak „velünk születetten tisztán énekelt" hangközök (tiszta oktáv, kvint, kvart), s ezek *a priori*nak tekintendők, mégpedig nemcsak az egyed, hanem az egész emberiség szempontjából. És abban is biztos voltam, hogy a zene *valóban* a beszédből keletkezett, s a bizonyíthatóan legrégibb dallamoknak két hangból álló ambitusuk volt csupán („Die frühesten nachweisbaren Melodien bestehen aus zwei Tönen"; C. S.: i. m., 33. old.). Mindebből pedig logikusan következett *számomra is*, hogy a dallamok hangkészlete — az első fejlődési szakaszban — kettőről háromra nőtt ugyan, azonban a „zenei képzelet" még a harmadik hang elfogadása után is sokáig „ragaszkodott" a kéthangú dallamokhoz, tehát az eredeti dallammag mindig sértetlen és könnyen észlelhető maradt. (C. Sachs: i. m., 33. old.)

Így ismertem meg aztán rendre a beszédből származott (ún. *logogén)* muzsikát, de hamarosan megtudtam azt is, hogy ez az ősi zenélési módnak csak egyik oldala, mert van *patogén* (vigyázat, nem orvostudományi szakkifejezés), vagyis az ember szenvedélyes, tehát fékezetlen érzelmi kitöréseiből származott is, amelyet a nagy „ugrások" jellemeztek.

Csupáncsak akkor kezdtem el gondolkodni mindezen, amikor a szóban forgó furcsa dualizmus (logogén kontra patogén!) „Deus ex machina"-ra emlékeztető összebékítésére került a sor. Azt kellett volna ott elfogadnom, hogy a logogén és a patogén sílus ezen a fokon már egy másik elrendező principiumnak, *a strukturális intervallumok* (vagyis az egymást kölcsönösen meghatározó, rendszeralkotásra alkalmas hangközök) *„Gestaltungsprinzip"*-jének kezdett engedelmeskedni. Amíg tehát a két- és háromhangú logogén dallamok még „a racionális intervallum-elképzelés" határán túliak voltak, addig azokban a dallamokban, melyek hangterjedelme a tercet meghaladta (vagyis patogének voltak), megvolt a határozott törekvés arra, hogy a *distanciák* valóságos intervallumokká kristályosodjanak (ami nyilván a „rendszerképzésre alkalmassá válást jelenti)! Ilyenek azok a hangközök, amelyek „egyszerű rezgési viszonyszámokkal" fejezhetők ki, a 2 : 1 oktáv, a 3 : 2 kvint és a 4 : 3 kvart. Közülük a legnagyobb „vonzerő" — bizonyára fiziológiai okok miatt — a kvartból sugárzik ki, ám jól tesszük, ha ezt egyszerűen tudomásul vesszük, s nem keressük e *tény* bármi magyarázatát. Persze ez a „magnetikus erő" is dualisztikusan jelentkezik: egyrészt azok a hangok helyesbítődnek általa, amelyek megközelítőleg *és* szándéktalanul vannak (több-kevesebb sikerrel) kvart *vagy* kvint távolságra. Így pl. egy sor négy „irracionális" szekundja a kvart „törvényének" veti alá magát, s *tetrachorddá* lesz; a két egymásra következő terc pedig, melynek szélső hangjai eredetileg egy „középhangra" irányultak, a *pentachord* tiszta kvintjéhez igazodik. Másrészt viszont egy, valamilyen *határhang*hoz való állandó visszatérés jelent-

kezik általa, amelynek „természetes" következménye a fő- és mellékhangok organizálódása, s innen nyílik az út a magasabban fejlett népek komplex struktúráihoz (C. Sachs: i. m., 38—39. old.).

Különösen elgondolkodtató volt számomra az, amikor C. Sachs arról beszélt, hogy szinte „fölzaklató élmény" tudomásul vennünk, miszerint az európai országok kisgyermekeinek „Plapperliedchen"-jeiben (mondókáiban) tükröződik az emberiség zenéjének legkorábbi stádiuma, s ez azt az ontogenetikai törvényt igazolja, hogy „az egyed fejlődése az egész emberiség fejlődését fogja egybe"! Fejtegetéseinek a végső következtetése pedig ilyen volt: Ezek a gyerekek (akiktől példákat is felhozott) gyanúsíthatatlanul állnak a tekintetben, hogy — a környezetükben hallott — külső zene hatott volna rájuk, ezért „Plappern"-jeiket "az egész emberiség lekorábbi zenéje ontogenetikai megismétlésének kell tekinteni", ami jogossá teszi azt a föltételezést, hogy a „még ősi viszonyok közt élő egyes népek vagy népcsoportok" („Urtümlichsten Völker") zenéje valóban az első zene, amely valaha is létezett!

C. Sachs ilyen és ehhez hasonló — nagyon pregnánsan megfogalmazott — tanításai voltak tehát azok, amelyeket (elsődlegesen még teljesen intuitív módon) megtagadtam, amiből efféle saját téziseim formálódtak:

1. Nincs és nem is létezhet olyan isten vagy istenség, amely vagy aki a *musica humana* fejlődését bármilyen módon, akár közvetlenül (az ember tudatának befolyásolásával), akár pedig közvetve (objektíve létező „örök természettörvényekként") befolyásolta vagy befolyásolhatta volna.

2. Az emberiség létét megelőző *a priori kategóriák* (pl. „velünk született tiszta hangközök" stb.) „hamis" tudati következtetés „eredményei".

3. A zene — ahogyan ezt a fogalmat értenünk kell — semmiképpen sem keletkezhetett a beszédből, mert kontinuitásból egyszerűen nem lehet diszkontinuitáson alapuló *zenei hangköz*nek létrejönnie . . .

4. A muzsikáló emberiség története magának a hangrendszer-alkotásnak (az ún. temperálásnak) a története *is*. A társadalom és az egyed, esetünkben a zenélő emberek tömege és a hangrendszert alkotó egyedek mindig kölcsönösen hatottak egymásra, éspedig úgy, ahogyan a kölcsönhatások ellentmondásai révén változó komplex folyamat — mint *dialektikus egység* értendő.

5. Míg az aritmetika és a geometria — *természetesen* — a hangrendszereket alkotók tudati ténykedése nélkül is kialakul*hatott* és fejlőd*het*, a zenei szisztémák sohasem jöhettek volna létre valamilyen fogólapos hangszerféleség nélkül (pl. „botcitera" mindössze egy húrral)! A zenetematika azonban sok olyan probléma megoldását igényelte és tette is lehetővé, amire csak és kizárólag csak a hangzó húr (esetleg a méretre vágott sípköteg), vagyis a *hangszer* irányította a kutatni nem rest és gondolkodni tudó ember figyelmét.

6. Az eredményeket figyelve — általánosságban — nagyobb ugrások nélkül ment végbe e téren is a fejlődés, de egyáltalán nem volt egyenletes: egy-egy kiemelkedően nagy zenetematikus — néha — évszázadokra, sőt évezredekre előre kielégítette a társadalmi igényeket,

viszont az is igaz, hogy a társadalmi elvárások sem mindig elégülhettek ki azonnal, mert nem mindig született meg „időre" a megfelelően felkészült hangrendszer-alkotó . . .

7. Ami pedig az „egyszerű viszonyszámokkal", pláne „egyszerű rezgési viszonyszámokkal" kifejezhető hangközöket illeti, bár C. Sachs álláspontját L. Kronecker is megerősíteni látszik („Die ganzen Zahlen hat der liebe Gott gemacht, alles andere ist Menschenwerk"), azt kell mondanom, hogy a számokat is, meg az egység fogalmát is egymaga az *ember* hozta létre, s az „egy isten" fogalmának éppen az az antagonisztikusnak látszó ellentmondás volt egyik legfontosabb attribútuma (vagyis valami olyan lényegi, mely nélkül *az* el sem képzelhető), amit maga a hangzó húr is reprezentál: *egy* (mint elméleti végtelen) = a *teljes húr*ral; a teljességgel; de: *egy* (mint szintén elméleti végtelen) = a tetszés szerinti, helyesebben a szükség szerinti legkisebb húregységgel . . .

8. Az egyszerű számviszonyok az elidegenítés és elidegenedés komplexitásában válhattak csak „isteni" eredetűvé, s hogy ezek még a 20. században is a „hit" kelléktárának ilyen értelmű tartozékai, arra éppen a mi európai kereszténységünk szolgáltatja a legeklatánsabb példát (Szentháromságtan).

9. Hogy az egyes egyed a saját maga rövid életében az egész emberiség fejlődéstörténetét „végigéli", azt egyenesen képtelenségnek tartom, következésképpen a kisgyermekek mondókáinak „dallamait" sem tekintem az emberiség ontogenetikai törvénye bizonyítékának.

10. A ma élő „primitív" népek vagy népcsoportok egyike sem él olyan körülmények közt és fejlettségi fokon, hogy feltételezhető volna, miszerint az ő zenéjük a minta arra, hogy milyen lehetett az ősi, pláne a legősibb zene . . .

*

Hosszú volna felsorolnom mindazt, amivel sem C. Sachs, sem mások munkásságának részleteit illetően nem érthetek már egyet. Részletes és szabatos megfogalmazásuk azonban nem ebbe a dolgozatba illik. Az általam követett módszer egyes sajátosságaira pedig — az alábbiakban — óhatatlanul fény derül.

*

Az indiai *22srutis* hangrendszer megfejtésének konkrét munkáját azzal a célravezetőnek látszó föltételezéssel kezdtem el, hogy bizonyára kellett *lennie* egy olyan fejlődési szakasznak, amikor a zenei hang húregységekkel való mérésének (illetve a sípok méretre vágásának) fontosabb szerep jutott a két-két határhang közti hangközök kalkulálásánál, éspedig egyszerűen azért, mert az intervallumok viszonyszámokba foglalását kezdetben nem ismer*hették* . . . Amikor pedig a húrfelezés elvét elvonatkoztatták már, s annak révén megcsinálhatták az első ún. distanciaskálákat (mint pl. a 8 egységnyi húron a 8—7—6—5—4, a 16 egységnyin a 16—15—14—13—12—11—10—9—8, a 10 egységnyin a 10—9—8—7—6—5, a 12 egységnyin pedig a 12—11—10—9—8—7—6 osztáspontúakat), akkor a vizsgálódási és eredménymeghatározási lehetőségek egész sorára nyílt lehetőségük. Mert nemcsak a hangköz-meghatározások mikéntjét és módszerét, valamint kalkulálásuk leg-

egyszerűbb eseteit „olvashatták le" róluk, hanem azt az „isteni" harmóniavázat is, amelyet mi (még mindig) püthagoraszinak nevezünk, vagyis a 12 : 9 : 8 : 6-ot, a 16 : 12 : 9 : 8-at, valamint a 18 : 16 : 12 : 9-et. Később aztán már szinte „alkalmazott tudományként" használhatták fel hangrendszer-alkotási ismereteiket a csillagászattal és a naptárkészítéssel való foglalkozásuk közben.

Hogy mikor? — Bizonyára már időszámításunk előtt több évezreddel! Hol? — A suméreknél, az egyiptomiaknál és a kínaiaknál biztosan, Indiában pedig minden valószínűség szerint. Az, hogy ott a *raga*kat még az ősi művelődési hagyaték mai szétesettsége idején *is* az év-, sőt a napszakokhoz szokták igazítani, de legalábbis még mindig igazíthatják, évezredes szokások jellemző maradványa lehet, s olyan ősi viszonyokat sejtet, hogy ott valamikor, valószínűleg egy évezredekkel ezelőtti „virágkorban" a csillagászat, a naptárkészítés és a hangrendszer-alkotás tudománya a vallásbölcseletet és magát a társadalmi átrétegeződést is erősen befolyásolta.

Az ilyen — még az „aritmetikus" húrosztáson alapuló kalkulussal készült — húregységekkel meghatározott hangsor, mint a

	6		6		3		5!		4		4		2	
60	———	54	———	48	———	45	———	40	———	36	———	32	———	30
c		d		e		f		g		a		h		c

naptárkészítéssel, kozmogóniával és vallásbölcselettel való kapcsolatát pl. aligha lehet jogosan kétségbe vonni!

Az azonban, hogy Ázsia (esetleg Észak-Afrika) melyik térségén formálták ezt meg először, nyilván már mindörökre kideríthetetlen marad. De tételezzük fel, hogy (mert oly szépen illik a sumér „60-as számrendszerbe") a „két folyó" vidékén, és onnan került Indiába! Szerintem még ebben az esetben is *Bharata* előtt több évszázaddal kellett volna a „szellemi import" eme aktusának megtörténnie, minthogy a társadalmi gyakorlat objektíve létező „háttere" nélkül aligha lett volna e kiváló szisztematizálónak az egész szubkontinensre kiterjedő hatása!

Az viszont, hogy *Bharata* nemcsak kiváló elméleti szakember, hanem nagyszerű gyakorlati zenész is volt (ami persze nem a hangszeres „virtuozitást" jelenti), egészen biztosnak látszik: annak, aki egy rendkívül nehéz elméleti problémát úgy oldott meg, mint ő, és olyan egyszerűvé tudta tenni annak gyakorlati megvalósítását *is*, nagyon közel lehetett ahhoz, hogy lángésznek kelljen tekintenünk!

Az imént közölt — aritmetikailag tökéletesen megoldott — oktávtemperatúrán szinte első pillantásra látszik az ún. tetrachordikus szerkezet. Joggal állítható tehát, hogy a szisztematizálás „tetrachordikus módszere" sem ógörög találmány. És *Bharatá*nak — minthogy a két azonos határhang közé „transzponált" modális sorok *teljes enharmóniá*ján dolgozott — már azt is feltétlenül tudnia kellett, hogy az ilyen aritmetikus harmóniák mellett (amelyekben a két szomszédos, azonosnak látszó hangköz közül *mindig a felső a nagyobb*) léteznek „harmonikus húrosztással" készíthető szerkezetek is, vagyis olyanok, amelyekben a két azonosnak látszó hangköz közül *a nagyobbik kerül alulra;* mint pl. ebben is:

a) 540———480———432———405———360———320———288———270
b) b ——— c ——— d ——— es——— f ——— g ——— a ——— b
c) 204 182 112 *204* 204 182 112

[*a*) sorban a húregységekben megadott hangértékek; *b*)-ben a mai ábécés hangnevek; *c*-ben pedig az intervallikus centértékek szerepelnek.]

Az előbb *„teljes enharmóniát"* említettem. Ez alatt azt a bonyolult hangrendszert értem, amelyben a tiszta oktávnyira levő két — változtathatatlan — határhang közé „transzponálva" állnak a rendszerbe illő „modális" sorok, éspedig legalábbis az „aritmetikus" *és* a „harmonikus" húrosztással készültek.

A fentebb ábrázolt — 60 és 30 húregységei közti — *c*-oktávsor a feltétlenül régibb „aritmetikus" szerkezet; a „tetrachordikus" elrendezés félreismerhetetlen és lényeges sajátossága ... „Őstetrachordja" pedig a

20———18———16———15
2 2 1
g a h c

A két-két húregységnyi „egész hang" itt intervallikusan nem egyenlő nagyságú, hiszen *g—a = 10 : 9* (vagyis 182 cent), a—h = 9 : 8 (204 cent), tehát a kisebb egész hang szinte „törvényszerűen" van *alul!*

A 8 : 9, valamint 9 : 10 viszonyú nagyszekundok viszont „harmonikusan" átfordíthatók, s így szemléltethetők:

10:9 9:8
a) 90———81———72

9:8 10:9
b)90———80———72

Legkisebb egész számokkal kifejezve (a húregységekben megadottan) a „harmonikus" tetrachordot pedig a 180 és 135 közé kell megszerkeszteni, de magától értetődő, hogy a szóban forgó két határhang közt az eredeti „aritmetikus" szerkezetnek is „helye van":

a) aritmetikus tetrachordként 180———162———144———135,
182 204 112
f g a b

b) harmonikus szerkesztéssel 180———160———144———135.
204 182 112
f g a b

(A hangközök nagyságát a centértékek teszik könnyen összehasonlíthatóvá.)

Dolgozatom terjedelme nem teszi lehetővé, hogy a (véleményem szerint) legrégibb számítási módszereket is ismertessem, Bharata *teljes enharmóniájának* azonban — mert legkisebb egész számokkal kifejezhető „ősalak" a

számtartományon belül csak egyetlenegy lehetséges — *feltétlenül ilyen*nek kellett lennie:

húregységben	1400—	1350—	1296—	1280—	1215—	1200—	1152—	1080—
centekben		112	70	22	90	22	70	112
hangnévvel	f	+gesz	—g	+g	+asz	—asz	—a	b

Minden pontosan olyan, mint ahogyan C. Sachs *is* vélte, csakhogy ez a szimmetrikus szerkezet — mint harmónia — nem egy mechanikus (csak centekkel végzett!) „Plus-und-Minus-Operation" eredménye, hanem az összes lehetséges modális alak „egymásra helyezése" következtében jött létre.

Ebből a (Bharata által is feltétlenül ismert) *teljes enharmóniát létrehozni segítő* 8 hangú szerkezetből szintén csak *egyetlenegy tökéletes oktávszerkezet* volt készíthető, mégpedig az, melyet az *1. táblázat* demonstrál.

Bár a megjegyzések közt sok *lényeges* szerepel, azt külön is szeretném kihangsúlyozni, hogy a *srutik* száma *csak látszólag* 23, mert hiszen a rendszer „tengelyét alkotó" 20 centes (2025 : 2048) mikrointervallum valóban csak „belső szerkezeti átcsapás" folytán keletkezett, s vagy az alatta levő 70 centes (24 : 25) *srutival* alkot egy 90 centes (243 : 256) *srutit* vagy pedig a felette állóval, úgy ahogyan az a *2. és a 3. táblázat* közepén — a hindu oktávsorokkal összehasonlítva — érzékelhető.

Az utóbbi két táblázat — természetesen — egyáltalán nem meríti ki a *22srutis* szisztéma által nyújtott soralkotási lehetőségeket, e téren azonban India zenészei, pláne zenetudósai sokkal kompetensebbek nálam!

*

Az olvasótól most igazán azt kell kérnem, hogy — ha már eddig „végigcsinálta" velem az elméleti részt, a *gyakorlatilag egyszerűbb*től már ne fordítsa el a figyelmét. Hiszen mindaz, amit — talán — *még mindig* hihetetlenül bonyolultnak tart egy kb. 2 évezreddel korábban élt indiai szisztematizálótól, oly egyszerűvé tehető, hogy bárki maga is ellenőrizheti, mert nem kell hozzá semmiféle különleges adottság, csupán a „jó fül" *és* egy pontosan kalibrálható (elég hosszú nyakú!) *kéthúrú vina*, illetőleg *vina*szerű húros hangszer, valamint az általam leírt (a táblázatokon világosan követhető) „hangolási procedúra" követése a fontos!

*

Szándékosan vettem előre a *4. táblázat* „hangolási módszerét", vagyis azt, amelynél a fent ismertetett *abszolút pontosságú* rendszertől alig *vagy* egyáltalán nem érzékelhető eltérés keletkezik, éspedig azért, mert a „püthagoraszi rendszeralkotási elv" következtében páratlanul logikussá vált európai hangjegyírással, minden különleges „pótjelek" nélkül, egyértelműen ábrázolható, meg azért is, mert a (az összhangzattannal belénk sulykolt) „kvintkör" *kvintek nélküli származtatására* is fény derül!

Az *5. táblázat* magyarázatot igyekszik adni arra, hogy miért „transzponáltam" az *1. és a 4. táblázatokat* d alaphangra: a *22 srutis* hindu rendszer *belső, tökéletes szimmetriája* így ragyog fel igazán. És ilyen „fényerősség" mellett tisztán láthatóvá válik az is, hogy Európa billentyűs hangszereinek a d hangtól észlelhető részaránytalansága sem minden előzmény nélküli.

Jóllehet az „áthangolás" módszerének *hogyan*ja a figyelmes munka menetében eléggé egyértelműen érzékelhető, mégis úgy érzem, nem felesleges

itt is hangsúlyoznom: *Bharata* a gyakorlati rendszeralkotásnál egyáltalán nem hagyott lehetőséget a „kivitelezői találgatás" számára, mert egyetlen húregységekkel meg nem határozott (zenetematikailag kalibrálatlan) hang-, illetőleg hangközértéket sem engedélyezett az áthangolás megkezdése előtt a „normahangok" esetében. A hangmagasság egyik húrról a másikra való „átvitele" pedig kizárólagosan csak a tiszta prím és tiszta oktáv révén volt lehetséges. Mégpedig nem azért, mert ezek az intervallumok „az emberrel vele született, pláne istentől beleplántált ún. *a priori* hangviszonyok", hanem azért, mert az ember hangmagasságot *érzékelő és megkülönböztető* képességét csupán ezeknél tartotta (a megkövetelt pontosság eléréséhez) *teljesen* adekvátnak, vagyis megfelelően elégségesnek!

A hangok *„geneziséről"* is kell most néhány szót mondanom:

Míg a hangrezgéseket kalkuláló mai akusztikusok a teljes húrhosszúságot képviselő C hangot veszik egységnek, vagyis 1-nek, addig a régiek (különösen az ókoriak) „vezérlő" *vagy vezető hangja* az $1 = h$ volt, s ez — mint a kalkulációhoz szükséges legkisebb húregység — mindig a *nullához* került legközelebb. Ezért van az, hogy régen valóban föntről lefelé származtatták a zenei hangokat, manapság pedig lentről fölfelé. Ennek a *tény*nek azonban semmi köze sincs ahhoz — az idealista teoretikusoknál szinte axiómaként kezelt — *hiedelemhez*, miszerint a föntről lefelé generált hangsorok „vokálisak", a lentről fölfelé létrehozottak pedig „instrumentálisak" ...

Ha mármost (az elsőként felhozott) „aritmetikus hárosztással készült" *c* sorunkat az imént megemlített $1 = h$ „princípiumhoz" mérten vizsgáljuk, akkor nyugodtan kijelenthetjük, hogy a $60 = c$ egy „abszolút *c* hang", hiszen az 1—2—4—8—16—32—64 húregységek mind-mind *h* hangokat eredményeznek, s mert a 64—60 „levágás" hangközértéke 16 :15 (112 cent), tehát a 60 is, meg a 30 is kétségbevonhatatlanul *c!* Hogyha azonban ez így igaz, akkor a $90 = f$ is egy (természetesen nem az idealista filozófiai tanítások szerinti) „abszolút f hang" stb.

A *4. táblázat* azt a feltételezésemet is igazolni látszik, miszerint: az ókori hangrendszer-alkotás — néha — nemcsak a csillagászat és a naptárkészítés társtudományaként volt nagyon fontos, sőt meghatározó tényező, hanem a mértékrendszerek egyik-másikának kialakítására is nagy befolyással volt. A szóban forgó táblázathoz használt „kalibrációs alapképlet"

$$36 \text{———} 32 \text{———} 27$$
$$204 \qquad 294$$

ugyanis a lehető „legtermészetesebben" illik az *1 yard = 3 láb = 36 hüvelyk* hosszmértékrendszerhez! ... (Majd a *7. táblázat* megjegyzései közt is szóba kerül ilyesmi.)

Az *5. táblázat* az egész *22 srutis* szisztéma más alaphangra való transzformálását szemlélteti. Szükségesnek tartottam ennek a bemutatását is, mert a *6. és a 7. táblázat* már a C. Sachs által is megemlített *c* alaphangú *Sagramát* és *f* alaphangú Magramát alkalmazza kiindulásul.

*

Saját munkámmal kapcsolatos közléseimet szándékosan fogtam ilyen rövidre. Az a meggyőződésem ugyanis, hogy a bemutatott tények „önmagukért beszélnek" ugyan, de arról sem feledkezhettem meg, hogy „senki sem lehet a bírája önmagának"!

A következőkben pedig inkább olyan megállapításokra térek át, amelyek — remélhetőleg — olyan vitát váltanak ki, amelyből végső soron nem más, mint a korszerűbbé váló zenetudomány kerülhet csak ki győztesen!

A) Marius Schneider Tonalität c. dolgozatából idézem: „Feste Tonsysteme entstehen erst dort, wo auf Grund einer Mth. die Stufen auf einem Musikinstr. endgültig festgelegt werden" (Musik in Geschichte und Gegenwart, XIII., 555). Ezt a határozottan megfogalmazott tézist annyira fontosnak tartom, hogy minden olyan dolgozat mottója lehetne, amely hangrendszer-alkotással foglalkozik!

B) Azt is a legteljesebben elfogadhatónak veszem, hogy „Solche Instrumentalstimmungen sind aber meist in grösstem Ausmass nicht von mus., sondern von kosmologischen, technischen oder physikalisch-phylosophischen Gesichtspunkten bestimmt, welche das Naturgegebene mus. Phänomen nachträglich rationalisieren oder irgendeinem Aussermus. Ordnungsprinzip zu unterwerfen suchen", bár nem hiszem, hogy ez minden korszakra és a Föld minden térségére egyetemesen vonatkoz*hat*na. Ám, mert — különösen az ókor egyes „magaskultúráira" — nagyon is ráillik, amit itt szintén M. Schneider szóban forgó dolgozatából idéztem, úgy vélem, hogy világviszonylatban sokkal többet kellene manapság már a zenei rendszeralkotás e határterületi problémáival foglalkozni, mert olyan matematikatörténeti, ismeretelméleti, filozófiai és teológiai problémák megoldását segíthetné az effajta munka, amelyek mindörökre homályban maradnának!... Feltéve persze, hogy a múlt egyre helyesebb megismerése és eredményeinek értékelése „összhangban" áll az említett tudományok fejlesztési célkitűzéseivel.

C) Minden zenetudós, aki a hangszeres kíséret nélküli éneklés gyakorlatából kísérli meg „levezetni" a hangrendszereket, mégpedig úgy, hogy *logogén* és *patogén* „princípiumok" naiv összebékítésével „fejleszti" a két- és háromhangú „ősképleteket" hétfokú (diatonikus!) oktávsorokká — véleményem szerint — egyenesen helyrehozhatatlanul téved! És őket még egy-egy — a tudományos életben igazán nem helyénvaló — logikai „Deus ex machina" is csak a legritkább esetben igazít*hat*ja útba azoknál az elágazásoknál, ahol a „széles út" ilyen és ehhez hasonló hangrendszertani „magaslatokhoz" vezet: „In der indischen Musik die Töne werden nach ihrem Sruti-Inhalt klassifiziert. *Die Sruti ist Intervall, kleiner als ein Halbton, aber mathematisch nicht genau bestimmt.* Man kann wohl annehmen, dass alle nur *mit dem Ohr* gemessenen Srutis als gleich betrachtet wurden". (A. A. Bake dolgozatából; Musik in Geschichte und Gegenwart, VI., 1160.)

Talán nem tekintődik szerénytelenségnek, ha azt állítom (hiszen táblázataim is bizonyítják), hogy a *Bharata* által leírt vagy pláne általa készített (?) 22 *srutis* hangrendszer *sruti*-számai — mint hangközértékek — valóban kisebbek a 15 : 16 viszonyszámú (112 centes) „félhangnál", *és* zenematematikailag is meghatározottak voltak. A. A. Bake (forrásokra nem hivatkozó) megállapításaival szemben tehát C. Sachsnak volt igaza akkor, amikor (vélhetőleg R. Lachmann véleménye alapján) ezt hangsúlyozta: „Tatsächlich waren die *srutis* nicht etwa Einheitswerte, sondern sie hatten im Gegenteil, da die Eigenart indischer Skalen dies erforderte, dreierlei verschiedene Grössen. Indiens Standardsklalen beruhten auf dem Teilungsprinzip: sie verwendeten grosse Ganztöne von 204, kleine Ganztöne von 182 und Halbtöne von 112 Cents ... Die ständige Umstellung der Oktave erforderte Erleichterungen beim Umwandeln von Halbtönen oder grossen Ganztönen in kleine Ganztöne, beim Zufügen oder Abtrennen von entsprechenden Teilen. Alle Permutationen bei diesen »Plus-und—Minus-Operationen« waren mit nur drei Elementen ausführbar: a) zweiundzwanzig Cents ..., b) siebzig Cents ... und c) neunzig Cents ..." (C. Sachs: i. m., 150).

Még nem volt módomban hitelt érdemlően megállapítani, hogy a most idézett tájékoztatásból mennyi volt R. Lachmann sajátja, meg hogy mennyit tett hozzá C. Sachs. Abból azonban, hogy M. Schneider dolgozatában (szintén a M. in G. und G. ban, XIII., 554) ez áll: „R. Lachmann (1933—34), der die shruti-Reihe nicht als eine temperierte Skala, sondern *als einen Sammelbegriff von Intervallreste verschiedener Grösse* (im Unterschied zu den Intervallen der Gebrauschsleiter) *ansieht*, sucht die Differenz aus der Diskrepanz zwischen den Tönen des Griffbretts der *vina* und den leeren Saiten zu erklären, welche die Tonfolge d f g a c wiedergaben", arra kell következtetnem, hogy a tézisek végső megállapításánál és megfogalmazásukkor C. Sachs tudományos hozzájárulása egyáltalán nem volt lebecsülendő ...

D) Hogy a világ hangrendszer-alkotással foglalkozó tudományos munkáiban, valamint az enciklopédiák részére írt dolgozatokban milyen nagy a káosz és a konfúzió, azt kellő mértékben csak az tudhatja megállapítani, aki behatóbban foglalkozik ezzel a szakterülettel. C. Sachs idézett hipotézise, valamint az általam végzett szintetizáló tevékenység ugyanis valami „arany középút"-féle csupán, mert a „sem elméleti, sem gyakorlati téren temperálni nem akarók", s a zenetörténet szinte összes hangrendszerét (különböző „fokszámú", de intervallikusan egyenlő osztottságú) „oktávtemperatúrákká" tenni akaró teoretikusok „harcálláspontjai közt" áll ... Íme egy lakonikusan kimondott vélemény ez utóbbiak táborából: „Der Zwiespalt zwischen der reinen Quintstimmung leerer Saiten und der Streckenteilung mit Hilfe der Mess-Schnur bildet in Indien den Angelpunkt des alten Systems. Nach Bharata zerfällt die Oktave in 22 gerade noch unterscheid-

bare Intervalls (schruti). *Aus diesem Materialbestand, der sehr wahrscheinlich auf einer 22 stufigen Temperatur beruht,* wählt man zwei Grundsklalen... Die beiden Leitern unterscheiden sich nur dadurch, dass der Ton *a* in Sa-grama um eine Mass-shruti höher liegt als im Ma-grama. Eine shruti entspricht bei einer Temperatur einem *Durchschnittswert von 54,5 Cts.* Aber es ist wahrscheinlich, dass die Mass-shruti *bedeutend kleiner* ist und die Oktave nicht in 22, sondern in *54 etwas grosse Intervalle zu 22 Cts.* teilt" (M. Schneider dolgozatából; M. in G. und G., XIII., 554).

Ezzel az idézettel kapcsolatban azt kell mondanom, hogy amennyit az Ellis-féle centek meghatározása és bevezetése az egyes hangrendszerek egyszerű összehasonlítását illetően segített, majdnem annyit ártott is, mert sok felületes elméleti „spekulációnak" is zöld utat nyitott. Azzal ugyanis, hogy az oktávot 1200 *cent*té tette, s így az egyenlően osztott tizenkét fokú európai hangrendszer egységnyi intervalluma, a „félhangköz" pontosan 100 cent hangközértéket kapott, egyre többen akadtak, akik a temperálást azzal vélték megoldottnak, hogy az oktávot igényeik szerint osztották fel intervallikusan egységnyi hangközökre, hiszen csupáncsak az 1200-at kellett az általuk áhított „fokszámmal" elosztaniuk... Az effajta „egzakt tudományosság" — ez megmásíthatatlan meggyőződésem — legalább olyan mérvű *tudományos sarlatánság,* mint amilyen a zenematematikai rendszermeghatározási tevékenység alábecsülése *vagy* tudatos megtagadása, „bizonyos mítoszok" (nem létező, mert kitalált dolgok) továbbélésének előmozdítása érdekében! Mert túlságosan veszélyesek a tudományok (tehát nemcsak a zenetudomány!) jövőjének ügyére az ilyen és hasonló — kategorikus imperatívuszként ható — kijelentések, amelyeket a „végig nem gondoltság" tűrhetetlen mértéke jellemez: „Für die Praxis haben alle diese theoretischen Berechnungen nur sekundären Wert, weil das entscheidende Element nicht die Tonhöhe an sich, sordern die Intervallgrösse ist, innerhalb deren ein Ton moduliert werden kann" (uo.). Azzal ugyanis, hogy az oktávintervallumot a fenti módon tetszés szerinti fokszámúra „temperáló" teoretikusok tevékenységét — a munka értékét tekintve — másodrendűnek veszi, egyet kell érteni! Azzal az érveléssel azonban, amelyet ennek érdekében alkalmaz, nevezetesen azzal az állítással, hogy a rendszeralkotásnál nem a hangok magassági értéke a fontos, hanem egy olyan hangközérték, amelyen belül a hangmagasság magának a hangrendszernek a megváltozása nélkül „modulálhat" (helyesebben: modifikálható!), csak azok érthetnek egyet, akik a „dolgokat" szintén *nem* hajlandók végiggondolni. Az a hangrendszer, amelyen belül — akár elméletileg, akár pedig gyakorlatilag — a rendszert alkotó zenei hangok magassága egy bizonyos „intervallumféleség" határain belül szabadon változtatható, vagyis annyira „mobil", hogy — H. Pfrogner fogalmaival — a „To*nort*"

fontosabb mint a „Tonwert", az a „hangrendszer" nem *hangrendszer*, illetve csak azok tekinthetik annak, akik még mindig (kimondottan vagy kimondatlanul) hisznek a zene isteni eredetében . . .

E) Egy javaslat: Ahhoz, hogy a zenetudósok — a hangrendszer-alkotás problémáival foglalkozók *is* — mielőbb értsék a szaknyelvet, mely eredményeik és értékeléseik közlését lehetővé tenni hivatott, mindenekelőtt a zenei fogalmak és szakkifejezések egyértelműbbé tételére van sürgős szükség. És ez a fontos ténykedés — véleményem szerint — már nem odázható el súlyos (a tudományok hitelét megkérdőjelező) következmények nélkül! . . .

*

Ez a dolgozat — terjedelmi megkötöttsége miatt is — alig néhány hangrendszer-alkotással kapcsolatos problémát érintett, s azokat is (általában) csupáncsak utalásszerűen.

1. T á b l á z a t

a/	b/	c/	d/	e/	f/	g/	h/
	25920	d		1200	d	51840	c
15/16	27648	-cis	112	1088	-cis	48600	-h
24/25	28800	+c	70	1018	+c	46656	+b
80/81	29160	-c	22	996	-c	46080	-b
243/256	30720	+h	90	906	+h	43740	+a
80/81	31104	-h	22	884	-h	43200	-a
24/25	32400	+b	70	814	+b	41472	+as
80/81	32805	-b	22	792	-b	40960	-as
243/256	34560	+a	90	702	+a	38880	+g
80/81	34992	-a	22	680	-a	38400	-g
24/25	36450	+as/gis	70	610	+as/gis	36864	+ges/fis
2025/2048	36864	-as/gis	20	590	-as/gis	36450	-ges/fis
24/25	38400	+g	70	520	+g	34992	+f
80/81	38880	-g	22	498	-g	34560	-f
243/256	40960	+fis	90	408	+fis	32805	+e
80/81	41472	-fis	22	386	-fis	32400	-e
24/25	43200	+f	70	316	+f	31104	+es
80/81	43740	-f	22	294	-f	30720	-es
243/256	46080	+e	90	204	+e	29160	+d
80/81	46656	-e	22	182	-e	28800	-d
24/25	48600	+es	70	112	+es	27648	+des
15/16	51840	d	112	0	d	25920	c

Megjegyzés: a/ hangközök viszonyszámokkal
b/ hangértékek huregység-számokkal
c/ mai ábécés hangnevek
d/ hangközök centértékekkel
e/ d-alaphangra transzponált hangértékek centekben
f/ mai ábécés hangnevek
g/ hangértékek "abszolut" frekvencia/secundumai
h/ a -a = 432,00 fr/sec-mal mért ábécés hangnevek

E hangrendszer kezdő és befejező 15/16 viszonyszámu kisszekundja 2 srutis /éspedig 90 és 22,illetőleg 22 és 90 centek összege/, a közepén levő 2025/2048 viszonyszámu 20 centes mikrointervallum pedig - 70+20+70 szerkezetként - egy-egy 70+20 = 90,illetőleg 20+70 = 90 centes sruti "hordozója",és "átcsapás" folytán keletkezett.

A nagy számok senkit se tévesszenek meg: ugyanis a mély d-hang 51840-es huregységszáma pontosan 518,40 mm-ré tehető /ekkor - természetesen minden egyes értéket százzal kell osztani.

És ez a szisztéma - szimmetrikus lévén - át is fordítható,vagyis másodpercenkénti rezgésszámokká változtatható,és - "természetesen" - a 43200-at 432,00 fr/sec rezgésszámu a-hangként tesszük hallhatóvá. Igy aztán az 51840 huregységü d-alaphang szinte "automatikusan" válik 259,20 fr/sec rezgésszámu c-alaphanggá...

A 2. táblázaton tehát mind a d-alaphangu,mind pedig a c-alaphangu szisztéma szerepel.

2. T á b l á z a t

a/	b/	c/	d/	e/						
1200		d	c	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
1088	112	-cis	-h	Ni			Ga			
1018	70	+c	+b			Ri				Dha
996	22	-c	-c		Sa			Ma	Pa	
906	90	+h	+a	Dha			Ri			
884	22	-h	-a		Ni			Ga		
814	70	+b	+as			Sa				Pa
792	22	-b	-as						Ma	
702	90	+a	+g	Pa	Dha	Ni	Sa	Ri		
680	22	-a	-g						Ga	
610	70	+as/gis	+ges/fis							
590	20	-as/gis	-ges/fis							Ma
520	70	+g	+f			Dha				
498	22	-g	-f	Ma	Pa			Sa	Ri	Ga
408	90	+fis	+e				Dha			
386	22	-fis	-e	Ga				Ni		
316	70	+f	+es			Pa				Ri
294	22	-f	-es		Ma				Sa	
204	90	+e	+d	Ri			Pa	Dha		
182	22	-e	-d		Ga				Ni	
112	70	+es	+des			Ma				Sa
0	112	d	c	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
szolmizált alaphangok:				do	re	mi	fa	sol	la	ti

Megjegyzés: a/ a legmélyebb hanghoz viszonyitott centértékek
b/ a különbségi /intervallikus/ centértékek
c/ d-alaphangra vonatkoztatott mai ábécés nevek
d/ c-alaphangra vonatkoztatott mai ábécés nevek
e/ a 7 indiai főhangsor

A Sagrama fenti sruti-rendje az ógörög "harmonikus" hurosztásnak felel meg,s az ilyen szerkezetü Sa-alapu hangsor - tudomásom szerint - S.M.Tagore kutatási eredményei alapján vált ujra ismertté.

Intervallikusan: Sa--Ri = 4; Ri--Ga = 3; Ga--Ma = 2!; Ma--Pa = 4!;
Pa--Dha = 4!; Dha--Ni = 3; Ni--Sa = 2 srutival.

Ami:

Huregységekben: 540 480 432 405 360 320 288 270
Viszonyokban: 9:8 10:9 16:15 9:8 9:8 10:9 16/15

Hangnévvel:	c	+d	-e	-f	+g	+a	-h	c
Centekben:	0	204	386	498	702	906	1088	1200

Minthogy indiai tudós értékes adatairól van szó,választásom ezért esett elsődlegesen erre a - szerintem - egy időrendben későbbi "harmonikus-elvre".

3. T á b l á z a t

a/	b/	c/	d/	e/						
1200		d	c	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
1088	112	-cis	-h	Ni			Ga			
1018	70	+c	+b		Sa				Pa	
996	22	-c	-b			Ri		Ma		Dha
906	90	+h	+a							
884	22	-h	-a	Dha	Ni		Ri	Ga		
814	70	+b	+as			Sa			Ma	Pa
792	22	-b	-as							
702	90	+a	+g	Pa		Ni	Sa		Ga	
680	22	-a	-g		Dha			Ri		
610	70	+as/gis	+ges/fis							Ma
590	20	-as/gis	-ges/fis				Ni			
520	70	+g	+f		Pa					
498	22	-g	-f	Ma		Dha		Sa	Ri	Ga
408	90	+fis	+e							
386	22	-fis	-e	Ga			Dha	Ni		
316	70	+f	+es		Ma	Pa			Sa	Ri
294	22	-f	-es							
204	90	+e	+d		Ga		Pa		Ni	
182	22	-e	-d	Ri				Dha		
112	70	+es	+des			Ma				Sa
0	112	d	c	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
szolmizált alaphangok:				do	re	mi	fa	sol	la	ti

Megjegyzés: a/ a legmélyebb hanghoz viszonyitott centértékek
b/ a különbségi /intervallikus/ centértékek
c/ d-alaphangra vonatkoztatott mai ábécés nevek
d/ c-alaphangra vonatkoztatott mai ábécés nevek
e/ a 7 indiai főhangsor

A Sagrama fenti sruti-rendje az ógörög "aritmetikus" hurosztásnak felel meg, s az ilyen szerkezetü Sa-alaphangu sor - véleményem szerint - ősibb a "harmonikus" hurosztásunál.

Intervallikusan: Sa--Ri = 3; Ri--Ga = 4; Ga--Ma = 2; Ma--Pa = 4!;
Pa--Dha = 3; Dha--Ni = 4; Ni--Sa = 2 srutival.

Ami:

Huregységekben: 60 54 48 45 40 36 32 30
Viszonyokban: 10:9 9:8 16:15 9:8 10:9 9:8 16:15

Hangnévvel: c -d -e -f +g -a -h c
Centekben: 0 182 386 498 702 884 1088 1200

A következő /3./ táblázaton kizárólag csak azért használom majd a d-alaphangra felépitett 22 srutis szisztémát, mert az "áthangolásos" módszer ugy kisérhető a legkönnyebben figyelemmel.

4. T á b l á z a t

g		d		
			90	
fis		cis		
ges		des	24	
			66	
eis		his	24	
f		c		
			90	
e		h	24	
fes		ces		
			66	
dis		ais	24	
es		b		
			90	
d		a	24	
eses		bb		
			66	
cis		gis	24	
des		as		
his		fisis	66	
c	27	g	24	
			90	
h		fis	24	
ces		ges		
			66	
ais		eis	24	
b		f		
			90	
a	32	e	24	
bb		fes		
			66	
gis		dis	24	
as		es		
			90	
g	36	d		

/a bal oldali hur egy tiszta kvarttal magasabb a jobb oldalinál!/

Az "áthangolás" ebben az esetben un. püthagoraszi hangértékeket és hangneveket eredményez, igy voltaképpen olyan "schismaticus" szisztéma jön létre, amelyben a 2 centes eltérések - az un. "tiszta hangoláshoz" viszonyitva - rendszeresen követik egymást.

Az "áthangolás módszere:

g-hur: g
d-hur: g

g-hur: a d g c f b es as des ges ces fes bb eses
d-hur: e a d g c f b es as des ges ces fes bb

g-hur: a e h fis cis gis dis ais eis his
d-hur: e h fis cis gis dis ais eis his fisis

Megjegyzés: ez a 22 srutis hangrendszer - bár annak látszik - nem un. püthagoraszi szisztéma. A püthagoraszi hangrendszeralkotás ugyanis szigoruan ciklikus, vagyis a "tiszta kvart föl + tiszta kvint le", illetőleg a "tiszta kvint föl + tiszta kvart le" elv szerinti, ez pedig kizárólag prim-, valamint oktáv-hangközök áthangolásával készült.

Az osztók felhelyezése a fogólapra itt mindkét hurra egyszerre érvényesülően történik, mert törvényszerüen határoz meg azonos helyzetü, de tiszta kvarttal magasabban, illetőleg mélyebben lévő en hangzó hangokat.

A fenti hangnevek "püthagorasziak" ugyan, de nehézség nélkül cserélhetők fel a már ismerős d +es -e +e -f +f -fis +fis -g +g -as/gis +as/gis -a +a -b +b -h +h -c +c -cis d "tiszta hangnevekre".

Az 5. táblázat - véleményem szerint - teljesen világossá teszi az átértelmezést is, meg a "tiszta hangértékektől" egy-egy 2 centes "schisma"-val való elhangolódások rendszerré válását is.

A 6. táblázat az un. "harmonikus" alapszerkezetből, a 7. pedig az un. "aritmetikus" hurosztásu alapszerkezetből származtatott.

5. T á b l á z a t

a/			b/			c/			d/	e/
1200	90	d	1200	90	d	1200	90	c	=	
1110	22	+cis	1110	24	cis	1110	22	+h	=	
1088	70	-cis	1086	66	des	1088	70	-h		+- 2
1018	22	+c	1020	24	his	1018	22	+b		-+ 2
996		-c	996	90	c	996	90	-b	=	
906	90	+h	906	90	h	906	90	+a	=	
884	22	-h	882	24	ces	884	22	-a		+- 2
814	70	+b	816	66	ais	814	70	+as		-+ 2
792	22	-b	792	24	b	792	90	-as	=	
702	90	+a	702	90	a	702	22	+g	=	
680	22	-a	678	24	bb	680	70	-g		+- 2
610	70	+as/gis	612	66	gis	610	20	+fis/ges		-+ 2
590	20/70	-as/gis	588	24/66	as	590	20/70	-fis/ges		+- 2
520	22	+g	522	24	fisis	520	22	+f		-+ 2
498		-g	498	90	g	498	90	-f	=	
408	90	+fis	408	90	fis	408	22	+e	=	
386	22	-fis	384	24	ges	386	24	-e		+- 2
316	70	+f	318	66	eis	316	22	+es		-+ 2
294	22	-f	294	24	f	294	90	-es	=	
204	90	+e	204	90	e	204	22	+d	=	
182	22	-e	180	24	fes	182	70	-d		+- 2
112	70	+es	114	66	dis	112	22	+des		-+ 2
90	22	-es	90	24	es	90	90	-des	=	
0	90	d	0	90	d	0	90	c	=	

Megjegyzés: a/ az 1.táblázat; b/ a 4.táblázat; c/ pedig a soron következő 6. és 7.táblázat hangértékeit és hangneveit szemlélteti.

Bár az a/ és a b/ oszlop hangértékei alig-alig térnek el egymástól, a hangnevek tekintetében - mondhatnám - antagonisztikus ellentmondás tapasztalható, ami a hangrendszeralkotásban tájékozatlanokat rendkívül összezavarja.

Hangsulyozni szeretném itt is, hogy - bár az a/ és a b/ oszlop hangértékei csak szinte érzékelhetetlenül különböznek egymástól - az európai egyenlően osztott tizenkétfoku hangrendszer kalkulálásánál és gyakorlati kivitelezésénél éppen a 2 centes 32768:32805 viszonyszámu "schisma"-nak van esszenciális fontossága.

A 6.táblázat alapjául szolgáló Sagrama-t a 2.táblázatban használtam fel /ez az un."harmonikus" hurosztással készül/, a 7.táblázat 22 srutis szisztémája pedig a 3.táblázat un."aritmetikus" hurosztásán alapszik.

6. T á b l á z a t

f	27o	c		
			9o	/Itt is a bal oldali hur a tiszta kvarttal
+e		+h	22	magasabbra hangolt!/
-e	288	-h		
			7o	
+es		+b	22	
-es		-b		
			9o	
+d		+a	22	
-d	324	-a		
			7o	
+des		+es	22	
-des		-es		
			9o	
+c	36o	+g	22	
-c		-g		
			7o	
+ces		+ges	2o	
-h	384	-fis		
			7o	
+b	4oo	+f	22	
-b	4o5	-f		
			9o	
+a		+e	22	
-a	432	-e		
			7o	
+as		+es	22	
-as		-es		
			9o	
+g	48o	+d	22	
-g	486	-d		
			7o	
+ges		+des	22	
-ges		-des		
			9o	
f	54o	c		

Az "áthangolás" módja:

f-hur: -g -c +g +d +a +e

c-hur: -d -g +d +a +e +h

f-hur: -b -es -as -des -ges

c-hur: -f -b -es -as -des

f-hur: +b +es +as +des +ges +ces

c-hur: +f +b +es +as +des +ges

f-hur: -h

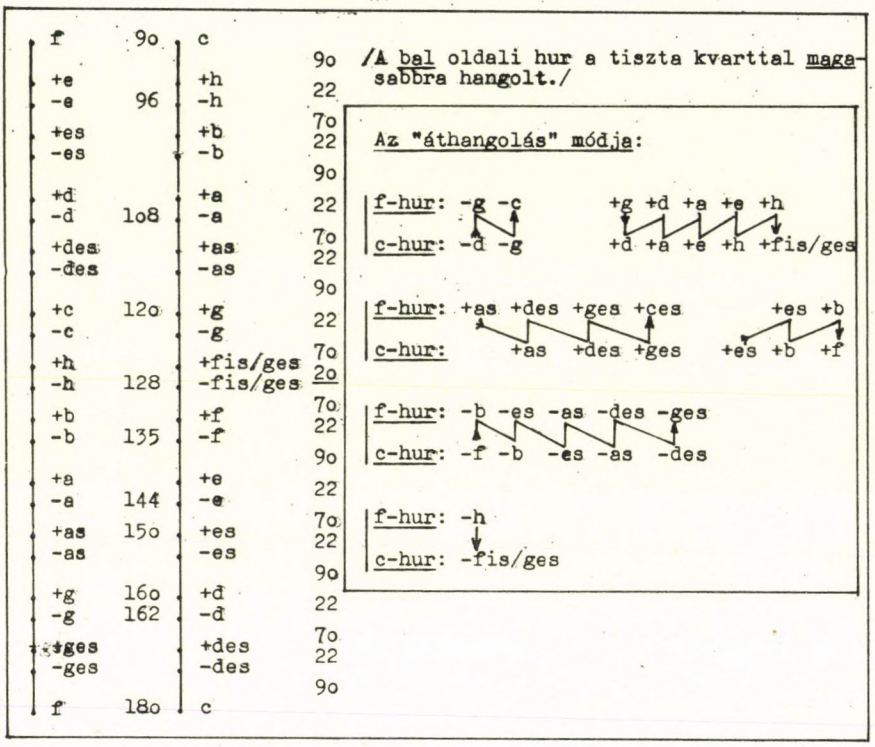
c-hur: -fis

Megjegyzés: Az 54o c; 486-d; 432-e; 4o5-f; 36o-g; 324-a; 288-h; 27o c huregységekkel fölmért Sagrama, valamint az 54o f; 48o+g; 432-a; 384-h; 36o+c; 324-d; 288-e; 27o f Magrama alapján tökéletes tisztasággal /vagyis elméleti tisztasággal/ hangolható a 22 srutis szisztéma, pontosan azokkal a "tiszta" hangértékekkel, ahogyan azt az 1.táblázat pontos számitásai rögzitik. Itt most már a Sa = c ábécés hangnévvel.

S.M.Tagore-nak a 2.táblázat megjegyzésében közölt adatain alig kellett változtatnom, de ez olyan változtatás, ami nemcsak a Bharata-féle "áthangolásos módszer" nagyszerüségét bizonyitja, hanem a "legendás hirü" 4--3--3--3--4--3--2 srutis "égi" Magrama-t is a Földre visszahozni segithet...

A 7.táblázat ugyanezt az elvet alkalmazva készült, de kiindulásként más - éspedig 18o-tól 9o-ig kalibrált - szerkezetet vettem alapul.

7. T á b l á z a t



Megjegyzés: A 18o c; 162-d; 144-e; 135-f; 12o+g; 1o8-a; 96-h; 9o c huregységekkel fölmért Sagrama,valamint a 18o f; 16o+g; 144-a; 128-h; 12o+c; 1o8-d; 96-e; 9o f Magrama alapján szintén tökéletes tisztasággal hangolható a 22 srutis hangrendszer,ha az f-huron a 15o+as; a c-huron pedig a 15o+es hangoktól is elvégezzük a szükséges müveleteket /ezek az alaphangtól 6:5 kisterc távolságban vannak/.

Minthogy a fogólap felmérhető kalibrálásához egy 18o huregységü alaphangra van szükség,ezt - egy 3 nagy egységü hur 1/3-ának 64 részüvé felezgetésével,s az igy kapott 3.64 = 192 huregységüvé tett hur 192-től 18o-ig terjedő szakaszának elhagyásával - könnyen megkapjuk. Ezért tartom ezt a megoldást a 6.táblázaton közölt 54o--27o huregységü alapszerkezetnél jobbnak,vagyis a gyakorlat számára kedvezőbbnek.

Ugy vélem,hogy ez a hét táblázat eléggé érthetően demonstrálja Bharata hires 22 srutis hangrendszerének rekonstruálhatóságát,tehát szinte "önmagáért beszél"...

KÖNYVEKRŐL

Hrsg.: László Somfai
DOCUMENTA BARTOKIANA
HEFT 5.

Akadémiai Kiadó Budapest, 1977.

Hét év telt el azóta, hogy a DocB 4. füzete — Denijs Dille szerkesztésében az utolsó — megjelent. Az új publikáció, amely alcímében (Neue Folge — új folyam) is figyelmeztet a vállalkozás megváltozott profiljára, némiképp a Luca széke tempójában készült, hiszen 1972—74-ben már nyomdakész volt, mégis csupán 1977-ben vehettük, nem csekély huzavona után kézbe. Szerkesztői előszavában Somfai László megindokolja, miért válik a DocB a korábbi egyszemélyes vállalkozásból munkaközösség, remélhetően mennél szélesebb hazai, sőt nemzetközi kutatógárda erőfeszítéséből megszülető kiadvánnyá. Megindokolja másfelől a tematikus változás szükségességét is. A most megjelent kötet — és az eljövendő publikációk sora — anyagát a korábbiaknál kevésbé kategorikusan meríti a budapesti Bartók Archívum dokumentumaiból, mivel *„a rendelkezésre álló primer anyag nem növekedett"* (8. lap). Ezentúl, legalábbis elvben, a tartalom öt nagyobb tematikus csoportra oszlik: 1. Nagyobb tanulmányok és közlemények; 2. Levelek; 3. Műhely; 4. Interpretáció; 5. Bartók-bibliográfia. (Elvben — írom, hisz az 5. füzetből a levelek közreadása, helyhiány miatt, kimaradt.)

A szerkesztői előszóban megfogalmazott formai, ám nem lényegtelen újítás, hogy a nem világnyelven írt s *először* a DocB-ban megjelenő anyagok nemcsak fordításban, hanem eredeti nyelven is olvashatók, ami a kritikai kiadás követelményeinek tesz eleget. (E tekintetben ugyan a jelen kötet nem teljesen következetes, mivel a 17. lapon — és még egy-két helyütt — kötetből idézett Bartók-levél olvasható magyarul és német fordításában.) Akadnak más „formai" változtatások is, amelyek könnyebben olvashatóvá teszik a közleményeket. A jegyzetapparátus nem képezi további jegyzetelés tárgyát, ami az új kötet kezelését jelentősen könnyíti. Érthető a szerkesztő ama szándéka, hogy ne jegyzetanyagot adjon közre főszövegkísérettel; egy megoldás-típus azonban, azt hiszem, nem igazán praktikus: az előző DocB-ák jegyzeteire való utalás (például a 19. lap 17. jegyzete, amely az Alberti-Verlaggal kapcsolatban a DocB III-hoz utalja az olvasót — de ilyen utalás szép számmal akad). Ez nemcsak kényelmetlen, de meglehet, keresztülvihetetlen is; nem lehet teljes biztonsággal építeni arra, hogy az 5. füzet valamennyi birtokosa rendelkezik az előző néggyel is, a helymegtakarítás viszont jelentéktelen.

Öt nagyszabású munka, Denijs Dille egy korábbi tanulmányához fűzött pótlása és e recenzió írójának három könyvismertetése: ez az 5. füzet tartalma. Az ötből kettő már ismert: Lampert Vera tanulmánya, a II. vonósnégyes III. tétele vázlatainak közreadása egy lábjegyzetnyi eltéréssel megjelent a Magyar Zene 1972/3. számában. Somfai László elemzése Bartók rubato stílusáról a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok IV. kötetében olvasható (1973). Ez utóbbinak magyar és német kiadása „elvben" teljesen azonos — az kellene, hogy legyen —, a német fordítás azonban igencsak variánsképző tényezőként hatott; kirívó szélső esetekben a magyar szövegnek éppen az ellenkezőjét jelenti, ha a németet visszafordítjuk magyarra.

Teljesen új közlés Somfai László közreadása: *„Tizennégy Bartók-írás 1920/21-ből. Tanulmányok a kortárs zenéről és budapesti hangversenybeszámolók."* (15—138. lap); Lampert Vera: *„Kortárs zene Bartók kottagyűjteményében"* (142—168. lap); *Demény János: „Kortárs zene Bartók koncertrepertoárjában"* (169—178. lap). Somfai publikációját függelékként egészíti ki a Philip Heseltine-hez írott négy Bartók-levél (139—141. lap).

A Somfai közreadásában olvasható tizennégy Bartók-írás valójában kétszeranynyi szöveg: fogalmazvány(ok), megjelent változat(ok), amennyiben a fogalmazványtól lényegesen eltérnek. Az írások — egy híján — külföldön jelentek meg 1920/21-ben, ennek megfelelően a „piszkozatok" többsége sem magyarul keletkezett. Somfai László önmagáért beszélő táblázatba szedte mindazt, ami e cikkekről fennmaradt és elveszett (22. lap). Sajnos, épp a legfontosabb láncszem az, ami hiányzik, a külföldi szaklapoknak megküldött végleges Bartók-szövegek sora. Ebből lehetne teljes bizonyossággal megállapítani, mi volt a fordító-szerkesztő hozzátétele. A meglevő forrásokra támaszkodva a közreadó ezt filológiai vizsgálattal, de kellő óvatossággal állapítja meg.

Az első cikkcsoport *Az új zene problémája* magyar és attól nagyon elütő német fogalmazványa. A közreadó a magyar változat keletkezését is Bartók 1920. márciusi berlini tartózkodására valószínűsíti (23. lap). Ezt a feltételezést a papír minősége igazolná. Ellene szólhat azonban — szerintem —, hogy ez volna az egyetlen ez idő tájt külföldön írt cikk, amelyhez magyar impúrum is készült. A magyar vázlat címe alapján — „A »ma« zenéje" — vajon nem készülhetett-e Kassák lapjának is, amely más művészetekről is közölt áttekintő tanulmányt? Különben miért került a *ma* idézőjelbe? A magyar fogalmazvány egész — utóbb elhagyott — zenetörténeti beágyazása is inkább arra utal, hogy Bartók nem modern zenei szaklapnak készítette elő. Az új zene problémájában Bartók Stravinskyról semmit nem ír, A „ma" zenéjé-ben foglalkozik Stravinsky forrásaival, a többi között az őt ért Schoenberg-hatással is, amelyet „állítólagosnak" jelöl. Az Arnold Schoenberg zenéje Magyarországon című írásában Bartók Schoenberg hatását Stravinskyra már tényként ismeri el, nem állítólagos információnak. Ez utóbbi cikke, mint Somfai közli (51—52. lap) 1919 decemberében készült. A „ma" zenéje, azt hiszem, ennél korábban. Egyébként is valószínű, hogy egy bartóki gondolatmenet megszületését elég nehéz megállapítani. A népzene hatása a mai műzenére című Bartók-írás (Melos 1920. október 16.) vázlatához Somfai László hozzáfűzi *„valószínűleg nincs előzetes magyar variánsa"* (48. lap). Holott valószínűleg volt előzmény, csak nem maradt fenn. Tolnay Károly, a firenzei Michelangelo-ház igazgatója közölte nemrég érdeklődésemre, hogy emlékezete szerint Bartók „Népzene — modern zene" címmel 1917/18-ban előadást tartott a Balázs Béla által szervezett Szellemtudományok Szabadiskoláján. Balázs Béla Dramaturgiájának utószavában feltünteti Bartókot az előadók névsorában (Budapest, 1918, Benkő Gyula kiadása, 45. lap).

Az új zene problémájában Bartók Schoenberg Összhangzattanára hivatkozik. Mivel a Bartók-hagyatékban e könyv 1922-ben megjelent III. kiadása van meg s mint Somfai László írja, az is túlnyomórészt felvágatlan példány, a közreadó valószínűnek tartja, hogy Bartók 1920 márciusában, Berlinben ismerte meg Schoenberg művét. Nem a DocB-ra tartozik, de megérné egyszer alaposabban összehasonlítani Schoenberg Harmonielehréjét és Bartók cikkét; kiderülne ebből, mennyi Bartóknál az átvett gondolat és mennyi a Schoenberggel polemizáló elem is — túl az idézetszerű hivatkozáson. Abból, hogy Bartók könyvtárában az 1922-es kiadás volt meg, még nem következik szükségképpen, hogy a Harmonielehrét korábban nem olvashatta. A Nyugatban írt Schoenberg-tanulmányában Molnár Antal már 1912-ben idézi, másnak — például Balabán Imrének — is lehetett kölcsönadható példánya, még ha Bartók Schoenberg-cikkében a Harmonielehre megismerését nem említi is. Valószínűbbnek tartanám, hogy Berlinben, a már olvasott könyvből, azért szerzett példányt, hogy pagina idézésével pontosan fogalmazhasson.

Végre teljes terjedelmében megismerhetjük a budapesti zenei életről tudósító Bartók írásait, beleértve a Magyar Tanácsköztársaság zenei viszonyait bíráló cikkét, amelynek gondolatmenetéből a New York-i Musical Courier európai fordító-szerkesztője, Saerchinger, min-

denesetre nem ezt, hanem a fehér terror hatásáról szóló részt emelte ki címnek (Hungary in the Throes of Reaction). A Tanácsköztársaságot illetően Bartók szóvá teszi a tervszerűtlenséget és kapkodást, a szakszervezet támogatásától erőre kapott tehetségtelen muzsikusok protekcionista érvényesülése visszaszorításának lehetetlenségét és abszurdnak ítéli, hogy minden operaelőadás előtt el kellett játszani a Liedertafel-stílusú Internacionálét. Amit leír, lényegében egybevág azzal, amit Kodály mondott az ellene indított fegyelmi tárgyaláson (Vö. Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből. Szerk. Ujfalussy József 526—527 lap). A zenei direktórium három tagjáról Bartók definitíve kimondja: „... *egyáltalán nem voltak meggyőződéses kommunisták, mégis vállalták a megbízatást, egyrészt ama halvány remény jegyében, amelyet az általános helyzet javulását illetően, laikusokként, a politika iránt tápláltak, másrészt, hogy lehetőleg megakadályozzák a zenei életre esetleg káros erőszakoskodásokat és a tehetségtelen jöttmentek előretörését*" (36—37. lap). Megvolt tehát, de válságba került a Tanácsköztársaság iránti bizalom. Ennek pontos okait részleteiben még nem ismerjük eléggé, mivel azonban általában ismeretes, hogy a 133 nap alatt milyen tömegesen váltak vörössé tehetségtelen karrieristák, akik fehérre váltottak a 134. napon, elgondolható, miféle negatív jelenségekkel találkoztak a zenei direktórium tagjai is. A közreadónak érdemes lett volna hivatkoznia Lukács Györgynek a Tanácsköztársaság zenepolitikájával kapcsolatos visszaemlékezéseire is, annak demonstrálásául, hogy a kulturális politika szándékai, elhatározásai mennyiben különböztek a proletárdiktatúra rövid hónapjai alatt le nem küzdhető jelenségek némelyikétől.

Ez a Bartók-cikk egyébként már igen régóta ott köröz a zenei tudatban. S bár kiderül belőle, hogy a fehér terror, a „Christlich-Nationalismus" szorítása az igazi katasztrófa, mégsem jelenhetett meg eddig. A cikkre kimondott s most végre megtört „embargó"-ban a dogmatikus gondolkozás, a prekoncepcióra épített történelemkutatás élt tovább anakronisztikusan. Lényegében igaz vonásokkal faragtunk egy Bartók-szobrot a minden megnyilvánulásában, minden pillanatában progresszív emberről-művészről-tudósról. El tehát mindazzal, ami ezt a harmonikus képet megzavarná! Holott a kép még igazabbá és realisztikusabbá éppen attól válik, ha kimunkálásához a tárgyhoz tartozó minden információt felhasználunk és értelmezünk.

A kurzus lezüllött és lezüllesztett zenei életéről tudósító Bartók — aki a saját művészi szerepét természetesen több mint szerényen említi — az általános leromlást folyamatosan ismertetve, pozitív jelenséget hármat említ, zeneszerzésben Kodályt, előadó-művészetben, feltétel nélkül, Dohnányit, végül, a kortársi zene elsajátítására tett kísérleteket.

Bartóknak az előadóművész Dohnányi iránt kifejezett egyértelmű hódolatát magyarázandó, Somfai László megjegyzi, hogy a két muzsikus viszonyával kapcsolatban tényekre és koholt vádakra alapozottan láttak napvilágot Dohnányit „trónfosztó" nézetek, amelyeket azután Vázsonyi Bálint egyoldalú elkötelezettséggel „korrigált". (55. lap.)

A 20-as évek elején nyilvánvaló Bartók teljes elismerése a muzsikus Dohnányi iránt, aki egymaga vette a vállára Budapest zenei életét. De a Bartók—Dohnányi viszony voltaképp csakis történelmi folyamatában ábrázolható relevánsan (ezt már a DocB V-től függetlenül állítom). Nos, Bartók Octavian Beuhoz „Berlin és Budapest közt, 1931. jan. 10-én" írt nevezetes levelében, amelyben megjegyzéseket fűz Beu Bartók-dolgozatához, olvasható: „*Utolsó sor: »se împrietenise cu« [megbarátkozott] helyett helyesebb lenne: »megismerte«*". (DemLev III. 195. lap.) Az 1976-os egykötetes Bartók-levélgyűjtemény már nem adja meg a „*se împrientenise cu*" magyar fordítását. A László Ferenc szerkesztésében megjelent Bartók Béla Scrisori I. (Kriterion Bucuresti 1976) szintén tartalmazza a nevezetes levelet. László jegyzetben idézi a Beu-cikk részletét (5. jegyzet, 176. lap), eszerint a Bartók által kiigazított rész Beu-nál így hangzott eredetileg: „... *se imprientenise cu Ernest Dohnányi*". 1931-ben tehát Bartók már nem vállalta Dohnányival a barátságot. (E részletre László Ferenc hívta fel a figyelmet.) A 20-as évek nyilván az elhidegülés évtizedét jelentik. S ebben a folyamatban stáció Dohnányi Magyar hitvallása (Hiszekegy...) is, amelyről Bartók, ha tartózkodó-hűvös módján is, de véleményt mond (66., 68., 70—71. lap).

A Kodállyal foglalkozó írások, cikkrészletek javarészt ismertek, legfeljebb részleteiben nem eléggé azok. A „Kodály új triója — szenzáció külföldön" című cikk kommentárjaihoz talán érdemes lett volna beilleszteni Szőllősy András jegyzetét: *„Kodály Zoltán figyelmeztetett rá, hogy a cím nem Bartóktól származik, s hogy az eredeti Bartók-szövegen is változtattak a kiadók."* (BÖI 912. lap) Szőllősy már a szöveg első kiadását is hasonló értelmű jegyzettel látta el (Bartók Béla válogatott írásai. 1956. 30. lap). A Musical Courierben megjelent Bartók-cikkek abszolút hitelességének kétségbe vonhatóságára ezek az első figyelmeztetések.

A Nyugat 1921. február 1-i számában megjelent Kodály Zoltán című Bartók-írás kézzel írt tisztázata — Ziegler Márta keze írása — két lényeges ponton bővebb a Nyugatban megjelentnél. Bartók itt pontosan megemlíti néhány olyan művét, amelyet Kodály tanácsára átdolgozott és nagyon nyomatékosan emeli ki az akkor emigrációban élt Reinitz Béla szerepét Kodály felfedezésében. Ez utóbbi részlet kihagyásáról különféle mendemondák keringtek. Somfai László kommentárjai bizonyíthatatlant, puszta gyanút ebben a vonatkozásban sem igazolnak. Kodály Két ének című alkotását a 61. lapon „el"fordították: „Zwei Lieder" olvasható „Zwei Gesänge" helyett; a 73. lapon a mű címe helyesen áll, a név- és tárgymutatóban viszont „2 Orchesterlieder" szerepel (219. lap), ami megint csak nem létező cím.

A budapesti zenei életről tudósító Bartók tájékozódásával kapcsolatban Somfai László óvatos feltételezést hangoztat. Mondván, hogy Bartók aligha vehetett személyesen részt valamennyi általa írásban megemlített zenei eseményen, Somfai megkockáztatja, hogy Bartókot közvetve tájékoztatták (74. lap). Ezt a hipotézist, a szükséges óvatossággal, továbbvinném. Bartók a külföldi tudósítások írásának idején a Lukács-villában egy fedél alatt élt Tóth Aladárral. Tőle is kaphatta információit. Ez a kapcsolat fordítva látszik inkább igazolhatónak; a fiatal Tóth Aladár írásaiban olyan elemek bukkannak fel, amelyek Bartók külföldre küldött cikkeiben jelen vannak. Ilyen elem Schoenberg- és Stravinsky-művek előadásának követelése; Schreker negatív értékelése; Milhaud vonósnégyesének lelkes elismerése stb. De például az Operaház lezülléséről konkrét példákkal Tóth Aladár tájékoztathatta Bartókot.

A Somfai László által közreadott cikkek és a Suchoff-gyűjteményben megjelent ismeretlen írások felvetik annak szükségességét, hogy a Szőllősy András szerkesztésében 1966-ban megjelent „Bartók összegyűjtött írásai I." után időszerű volna egy BÖI II., vagy, mivel az I. kötet rég elfogyott, legkésőbb 1981-re egy mindent tartalmazó teljes magyar nyelvű gyűjtemény kiadása.

Lampert Vera Bartók kortárs kottagyűjteményét katalogizáló munkája és Demény János Bartók modern koncertrepertoárját feldolgozó jegyzéke össze is függ, meg nem is. Illetve, a kották lajstroma — Lampert figyelmeztet is erre — nem teljes, a Magyarországon levő anyagra korlátozódik. Hiányoznak tehát olyan kották, amelyekkel Bartók így vagy amúgy, de bizonyíthatóan foglalkozott.

Itt felmerül az a módszertani kérdés, hogy mi tekintendő „Zeitgenössische Musik"-nak, kortárs zenének. Aligha vitatható joggal számítanak ide Debussy múlt században írt művei, de Richard Strauss — függetlenül életének adataitól — már gondolkodóba ejt. És — nem értékről szólva — nem Zeitgenosséja-e vajon Bartóknak Hubay Jenő is, kinek nem egy művét játszotta akadémiai tanulóéveiben, meg Vecsey Ferenccel, de kimaradt a koncertrepertóriumból. Csak töprengek itt, nagyon nehéz határvonalat húzni a közé, ami kortársi és nem az.

Lampert Vera 569 „címet" ír le; az általános bibliográfiai adatok mellett közli a kotta származását (ha ez rekonstruálható), az esetleges ajánlás szövegét, egy-egy esetben azt is, hogy Bartók a művet előadta, végül jelzi, ha Bartóktól származó bejegyzések találhatók a kottában. Három forrása: a Budapesti Bartók Archívumban deponált, az archívumnak ajándékozott, illetve Pásztory Dittánál őrzött anyag. A negyedik, hozzáférhetetlen forrás New Yorkban van.

A közreadó ésszerűen szűkíti a címleírások számát. Nem sorol fel tételesen minden Kodály-kórust, Arma Páltól való kéziratot, nem említi a Bartók által gyűjtött zenei szaklapok kottamellékleteit (ez utóbbi alól kivétel a 41. szám, Busoni-mű, a Musikblätter des Anbruch melléklete). A feltárt anyagot nem értékeli, ha ezt tenné, alighanem túl is lépné a dokumenta-keretet és a végtelenbe tágítaná a közlemény terjedelmét.

Fordítás- vagy sajtóhibagyanús, de mindenképp kérdőjeles a kottaanyag feldolgozását bevezető írás utolsó bekezdésének indítása: *„Ein lebhafteres Interesse für die zeitgenössische Musik zeigte Bartók nur zu Beginn der zwanziger Jahre."* (A kortárs zene iránt élénkebb érdeklődést Bartók csak a 20-as évek elején tanúsított [számozatlan, értelemszerűen 144. lap]). A korábbiakban megvásárolt Debussy, Schoenberg, Stravinsky, Reger kották inkább azt érzékeltetik, hogy ez az érdeklődés a 20-as évek kezdetéig (bis zu Beginn der zwanziger Jahre) volt eleven.

Bartók modern kottatára, e feldolgozásból kiderül, elsősorban nem tudatos gyűjtés eredményeként jött létre, szám szerint nagyobb része nem vásárlás, vagy más beszerzés révén került Bartók birtokába, hanem egyszerűen összegyűlt. Azon művek esetében, amelyeket nem Bartók vásárolt, elő nem adott, bejegyzésekkel el nem látott, amelyekre cikkeiben nem utalt, még az is kétséges, vajon egyáltalán vetett-e a kottára pillantást. Másfelől, azt sem állíthatnók — Lampert Vera sem állít ilyesmit! — hogy Bartóknak a 20. század zenéjére vonatkozó ismeretei idevágó kottagyűjteményre korlátozhatók. A megismerésnek végül is nem elhanyagolható momentuma a hallás; Bartók tetemes mennyiségű kortárs művel ismerkedhetett meg az Új Zene Nemzetközi Társasága fesztiváljain és más — kisebb méretű — modern zenei eseményeken, az ISCM zsüritagjaként stb. A kottatár közreadása nem is lép fel annak igényével, hogy a gyűjteményt Bartók kortárs zenei ismereteivel azonosítsa. A kottatár ismertetése mindenesetre sok továbbgondolnivalót ád. Például: lehetséges, hogy Bartók a megismert hangjegyek alapján utalt különböző kortárs zenei hatásokra, amikor 1944-ben a Mikrokozmoszhoz fűzött kommentárjaiban, eddig megfejtetlen kapcsolatokra hivatkozott. Más összefüggés: Tóth Aladár 1921 őszén, a Nyugatban közreadott Operaházi kilátások című írásában Stravinsky akkor még előadatlan *Renard*jának hazai bemutatóját sürgette. Bartóknak talán már birtokában volt a Svájcban, 1917-ben kiadott énekes zongorakivonat (497. szám)? A Pesti Napló 1923. január 28-i száma hírként közli, hogy február 26-án, Bartók közreműködésével előadják *A katona története* hegedű-klarinét-zongora átiratát. Ez elmaradt, február 27-én Bartók saját művei és Kodály alkotásai mellett Debussy Prelűdjeiből játszott. Kottatárában viszont megvolt e ritka, alig játszott trióátirat (486. szám). Mivel ez a trióapparátus századunk zenéjében meglehetősen ritka, a Kontrasztok viszont éppen erre a „Besetzung"-ra született, nem lesz érdektelen egybevetni Stravinsky maga készítette átiratát az eredeti Bartók-művel, függetlenül attól, hogy a Kontrasztok külső ösztönzése honnan érkezett.

A bonyolultabb feladatra kétségtelenül Demény János vállalkozott, amikor a saját dokumentációja alapján összeállította az előadóművész Bartók modern repertoárját. Ez az áttekintés roppant gazdag ugyan, de nem teljes, és kérdés, hogy az lesz-e valaha is. Félreértés ne essék, pillanatnyilag ebben a tárgykörben Deményénél nagyobb áttekintése senkinek sincs. Ám néhány előadás hiányát a recenzens is észlelte. Dohnányi szerzői matinéján, a Royal teremben 1921. március 6-án, Bartók játszotta Waldbauerékkel a *Zongorásötöst*. Magam a műsorlapot ismerem, hogy Bartók valóban közreműködött, azt ő maga írja (l. a DocB V 87. lapját). A Hubay-művekről már szóltam. *Paul Juon* (1872—1940) *Humoreszk*jét Thománhoz órára vitte Bartók az 1899/1900-as tanév első szemeszterében (a tanári napló fotokópiáját közli Dem. Lev. III.), ugyanezt a művet Bartók 1906. november 4-én Pozsonyban előadta. 1934. február 18-án Bukarestben felolvasásának illusztrációjaként elzongorázta a *Petruska Orosz táncát* (Demény közli: Zenetud. Tanulmányok X. 470. lap). Miután Bartók itt népzene-műzene összefüggéseiről beszélt és ezt az előadását több helyütt is megtartotta, feltehető, hogy a Stravinsky-tételt egyebütt is előadta.

Demény repertóriumából egyértelmű, hogy kortársai közül Bartók, Kodály műveit játszotta a leggyakrabban. Vadonatúj adat *Kodály* címekkel felsorolt *négy magyar népdal*a, amelyet Bartók kíséretével Róna Dezső énekelt 1911. november 27-én. Közülük egy, a *„Járd el pap a táncot"* kezdetű Kodály műveinek jegyzékébe egyáltalán nem szerepel; az *„Elkiáltom magamat"* és a *„Virágos kenderem"* a Magyar Népzene III. füzetének 11., illetve 13. darabja, a *„Révészem, révészem"* pedig *„Csillagom, révészem"* címmel, 29. számmal került a Magyar Népzene V. füzetébe. Címek, szövegkezdetek azonosításával persze nem azono-

sítható a feldolgozás maga, de lehetséges, hogy a Magyar Népzene-ciklus kezdeteivel van dolgunk. Az bizonyos, hogy a három szövege szerint azonosítható dal a Magyar Népzene egyszerűbb hangszeres foglalatai közé tartozik. De igaz az is, hogy a „Virágos kenderem" feldolgozása alá Kodály a nyomtatott kottában a gyűjtés évéül 1912-t adja meg. E dallamnak viszont egy inkább csak ritmikában eltérő variánsát Bartók 1907-ben gyűjtötte. Akármi lett légyen ez a négy darab, az tény, hogy ebből a periódusból énekhangra és zongorára feldolgozott népdalról Kodály műhelye eddig nem tudósított.

Néhány helyütt fölösleges az adat hitelességét vitató szögletes zárjelbe rakott kérdőjel. 1930. január 1-én Basilides Mária az *Énekszó*ból nem bemutatóként énekelt részleteket, addigra a ciklus minden darabja elhangzott már. Ha ugyanekkor a *Megkésett melódiák* 3. számú dalát énekelte, nem kérdéses, hogy az *Az élet dele* volt. A *Megkésett melódiák 4—5.* dalának bécsi előadását említi a lista. Dorothy Moulton interpretációját 1923. október 24-én. Kérdésesként említi, vajon Bartók, vagy Paul A. Pisk volt-e a kísérő. Kérdésesnek viszont inkább az tekinthető, egyáltalán elhangzottak-e ezek a Kodály-dalok. A bécsi Moderne Musikwoche október 24-i koncertjének előzetese (Musikblätter des Anbruch 1923. október, 5. évf. 8. szám) Moulton előadásában, Bartók közreműködésével Kodály-dalokat ígér. A lap novemberi száma (265. lap) Pisk közreműködéséről nem ír. Paul Stefan rezenziója a fesztiválról (decemberi szám 310—311 lap) az elhangzott dalok közt Kodály-művet nem említ és Pisk nevét sem jegyzi fel. Szinte bizonyos, hogy a kitűzött Kodály-előadás elmaradt, e fesztiválon csak a II. vonósnégyes hangzott el, különben az Anbruch, Kodály kiadójának lapja a produkciót nem hagyta volna említetlen. Ha pedig Paul A. Pisk, az UE belső köreihez tartozó muzsikus szerepelt volna, az ő nevéről biztosan nem feledkeznek el. Az már csak bosszantó sajtóhiba, hogy a szövegben két szám felcserélődött s *Kodály Hét zongoradarabja* 1—6. tételének ősbemutatója *1912.* november 12., *1921* helyett, mint azt az illusztrációk 17. oldala is jelzi.

Egyébként a „leghitelesebb" forrásban is lehetséges a sajtóhiba. Bartók 1920. március 8-án, Berlinben adott modern estjének műsorlapja (facs., 15.) Goldáy Zoltánt hirdet. Ezt nem nehéz korrigálni. Ugyanitt a közreműködő gordonkás neve *R.* Kropholler, holott a jó nevű kamaramuzsikus neve A. (Alexander) Kropholler volt. Ezzel az apró utalással talán azt is érzékeltethetem, mennyire reménytelen vállalkozás a Demény Jánosé; reménytelen, bármenynyire izgalmas és újszerű is ez a közleménye, hisz sem ő, sem olvasója nem lehet biztos abban, hogy amit kap, az teljes. A repertoár-közreadáshoz írt bevezetőjében (169. lap) Demény János is utal erre. (Az általa felvetett kérdésekhez egy további: vajon amerikai emigrációjában nem játszott Bartók — legalább előadásainak illusztrálásául — kortársainak műveiből, vagy csupán az adatok ismeretlenek? Mert az összeállítás legkésőbbi adata 1940-ből való.) Meggondolkoztató, amit Demény a művek kiválasztásáról mond; nevezetesen az, hogy vajon mit választott Bartók előadásra s mely műveket a partnerei (169. lap). A lista alapján az azért valószínűnek látszik, hogy teljesen meggyőződése ellen való művet partnerei kedvéért sem tűzött műsorra. Mindenesetre, az arányok beszédesek: Kodály mellett az általa legtöbbet játszott mester Debussy, szám szerint kevesebb, de még mindig jelentős Ravel, Stravinsky jelenléte.

Függelékként 23 oldalnyi műmellékletet tartalmaz az új Documenta. Bartók cikkeinek hat fogalmazványi oldalát, egy általa lemásolt kottaoldalt, öt fényképet, amely kortárs zenei előadóművész-társak között mutatja, nyolc idevágó hangversenyműsort, végül a II. vonósnégyes vázlatainak fakszimiléjét.

Az „új folyam" bizonyos mértékig formailag, nyomdai köntösben is megújult. Talán modern tipográfia — nem akarnám feledékenységnek hinni —, hogy az egyes írások befejező oldalairól szinte következetesen lemaradt a lapszámozás (pagina). A kötet két betűfokozatból készült, a jegyzetre-kommentárra szolgáló kisebbik betűből készült szedésben olykor idegen — félkövér — betűk éktelenkednek (a 34. lapon például következetesen félkövér a V). A terjedelmet talán nem növelte volna meg mértéktelenül, ha Bartók kottarepertóriumát és modern koncertrepertoárját a nagyobbik betűből szedik. Így roppant szemrontó az olvasása.

A Documenta Bartókiana 5. füzete rengeteg újra- és átgondolnivalót ad, felbecsülhetetlen nyeresége a hazai és a nemzetközi kutatásnak.

Eősze László:

KODÁLY ZOLTÁN ÉLETÉNEK KRÓNIKÁJA

Zeneműkiadó Budapest, 1977.

Némiképp megtévesztő, hogy a kötet a „Napról napra..." sorozat részeként jelent meg. Megtévesztő, hiszen e népszerű ciklus többi darabját, némi összekötő szöveggel kiegészítve, lényegében meglevő, hozzáférhető szakirodalom felhasználásával írhatták meg a szerzők. E megjegyzésem nem értékelő és éppen nem kritikai, csupán ténymegállapító. Eősze László viszont csak a formát vette át, a „Napról napra..." krónika jellegét hagyta meg, munkája viszont elsősorban a saját kutatásaira és mások összegyűjtetlen búvárkodásaira épül. Ez nem afféle tiszteletkör a szerző jelentős eredményei körül, hogy utána annál több „mindazonáltal" és „mégis" következzék.

A krónika Eősze László lassanként negyedszázados Kodály-kutatásainak utolsó, a korábbiaknál teljesebb és pontosabb összefoglalása. E munka legfontosabb magyar nyelvű fázisai: az 1956-ban megjelent „Kodály Zoltán élete és munkássága", a Gondolat-kiskönyvtárban 1967-ben megjelent monográfia és a mind gazdagabbá vált ikonográfia. Közben 1962-ben jelent meg Eősze angol, 1964-ben német monográfiája, amely életrajzi vonatkozások mellett bőséges műelemzéseket is tartalmaz. Mindenesetre, ami az itthoni helyzetet illeti, az utolsó, összefoglaló Kodály-könyv 1967-ben egy hét alatt elfogyott és azóta az érdeklődő csakis könyvtárakhoz folyamodhat, ha képet kíván kapni Kodály Zoltán hatalmas életművéről. A krónika tehát hiányt pótol, és nem is akármilyent.

Az új Kodály-könyv értékét Eősze 1956-os, első publikációjával összemérve állapíthatjuk meg a legpontosabban, hisz az 1967-es kötet viszonylag szerény terjedelmű kismonográfia. Nos, a krónika Eősze legelső Kodály-könyvénél jó hat ívvel rövidebb, átfogja a zeneszerző teljes életét, vagyis az 1955-ben lezárt 1956-os publikációhoz képest további 12 esztendőt; a terjedelemmel való bölcs és arányos gazdálkodás jele, hogy mégis hűségesebb útitársa Kodály életművének, mint volt az első próbálkozás.

A „Napról napra..." formát Eősze nagyon jól használja ki. Pontosan időzíti Kodály életének és munkásságának számos fontos eseményét, a korai évektől kezdve az utolsó esztendőkig. Idézi írók, nagy kortárs muzsikusok számos, korábban ismeretlen, Kodályhoz írott levelét s ezzel művek genezisébe is bepillantást enged. A szerző takarékosan bánik a kompozíciók saját szavú jellemzésével, inkább a kortársakat beszélteti egy-egy Kodály-darab kapcsán, mindazonáltal — bármily rövidre fogott is a kötet — lényeges információk sokaságát közli Kodály zenéjéről.

A szerző számtalan helyütt pontosabbá, a kötet formájából következően napra pontosabbá teszi a saját korábban publikált adatait; a tulajdon gyűjtéséből beszéltet eddig közre nem adott dokumentumokat. Hallatlanul érdekes Kodály polémiája 1941 novemberében Breslau városával (181—182. lap), ahol a Psalmus Hungaricus előadása után egy újságíró Michael Vehe hallei prédikátornak tulajdonította a zsoltár versének szerzőségét. Megtudjuk, hogy Kodály — nem csekély személyes bátorsággal — tiltakozott e hamisítás ellen s helyreigazítása a Breslauer Neueste Nachrichtenben meg is jelent (már javában a II. világháború idején járunk). Azt sem tudtuk eddig, hogy Tóth Aladár még svédországi emigrációjából is küldözte Kodály mellett állást foglaló írásait. E krónikába bekerültek Kodálynak az ellenállási mozgalomhoz fűződő kapcsolatai is.

Különösen sokat gazdagodott és a korábbinál pontosabbá vált Kodály 1945 utáni tevékenységének ismertetése. Ebből a szempontból kiváltképp tanulságos Kodály élete utolsó tíz évének feldolgozása — ami az 1956-ban megjelent első Eősze-könyv utáni eseményeket tartalmazza. Megtudni, hogy a soha meg nem írt hegedűversenyt 1957. január 23-án kérte Menuhin először Kodálytól; hogy 1957 júniusában a Művelődésügyi Minisztérium mellett alakult Zenei Tanács elnöke lett (bevallom, e tanács létéről nem volt tudomásom); hírt kapunk a Háry János első amerikai színpadi előadásáról (New York, 1960.

március 18., 19., 20.). Bőségesen dokumentálva ismerkedhetünk Kodály utolsó éveinek szovjet kapcsolatairól. Végül (285—286. lap) arról is olvashatunk, hogy Kodály íróasztalán 1967 tavaszán Ady-vers megzenésítésének terve maradt befejezetlenül.

Eősze László teljesítménye kiváltképp elismerésre méltó, mivel a legnehezebb időpontban vállalkozott Kodály útjának új összefoglalására. Olyan időpontban, amikor a heroikus egyszemélyes Kodály-kutatás mindinkább csapatmunkává válik, de a csapat szervezetlen és az alapkutatások kezdeteinél tart. Még csak készülőben van Kecskeméti István munkája, a bizonnyal sok nyitott kérdést megoldó teljes Kodály-műjegyzék. Az életút és alkotás egyikmásik eleme-összetevője viszonylag pontosan ismert, míg más részleteket mindmáig homály fed. Kodály zárkózott egyénisége és olyannyira zárt műhelye nehezen tárul fel és tömérdek tény, adat, összefüggés feltárására lesz még szükség ahhoz, hogy e részletek mindegyikében tisztán lássunk. Önmagában persze egyik részlet sem perdöntő, összességében válik azzá.

Kritikai felülvizsgálatra szorul sok esetben az is, ami Kodálytól származik és ilyeténmód rendíthetetlen tényként érvényes. Csak egy apró példa erre. Kodály írja a Nyári este előszavában: *„Ezt a darabot 1906-ban írtam meg először. Két előadás után sutba került."* — holott az első megfogalmazás összesen háromszor hangzott el. A műnek meglehetősen nagy sajtója volt, bár nem egyértelműen pozitív, újra kell értékelni tehát Kodály megjegyzését is: *„nem okozott további hullámverést"*. Nem egészen pontos ezek után az sem, amit Eősze László ír az 1911-es előadások egyikéről: *„A zenelap és a Zeneközlöny rövid méltatásán kívül most sem talált visszhangra."* (50. lap.)

Kritikai felülvizsgálatra szolgálnak a forrásértékűnek hitt egykorú sajtódokumentumok is. A rendelkezésére álló források alapján joggal írja Eősze az 1930-as esztendő eseményeit sorolva: *„November végén Toscanini bemutatja New Yorkban a Marosszéki táncokat."* (131. lap.) Csak az a furcsa, hogy a Marosszéki az egyetlen olyan zenekari műve Kodálynak, amelynek nem ismerjük a pontos bemutatási dátumát. Itt Kodály kiadója, az Universal-Edition és annak lapja, az Anbruch a „tettes." Az Anbruch 1930. júniusi száma (228. lap.) adja hírül, hogy novemberben Toscanini vezényli a Marosszéki táncok ősbemutatóját. A lap 1930. szeptember—októberi számának belső borítóján hirdetést közöl Kodály zenekari műveiről. Itt a Marosszékiről az áll, hogy ősbemutatója New Yorkban lesz Toscanini vezényletével, német bemutató Fritz Busch vezényletével Drezdában, november 28-án. A lap decemberben megjelent november—decemberi száma az ősbemutatót Drezdának ítéli és jövőidőben adja hírül a Toscanini-féle produkciót (299. lap.) Az Anbruch 1931. januári száma ismét németországi bemutatónak jelzi a drezdai előadást. (27. lap.) Ugyanebben a számban hirdetés a Marosszékiről: *„Ősbemutató Toscaninival New Yorkban és Fritz Busch-sal Drezdában"*.

Egy műnek csak egyetlen ősbemutatója lehetséges. Való igaz, Kodály Toscanini számára hangszerelte meg a Marosszéki táncokat. Az ősbemutató érdeme mindazonáltal Fritz Busché (Drezdai Staatskapelle, 1930. november 28.). A mű második előadása a budapesti premier (1930. december 1.), míg Toscanini december 11-én a darab harmadik előadását vezényelte, ha tetszik, a tengerentúli bemutatót (vö. a New York Post 1930. december 12-i számának kritikájával). De miért nem tiszta a forrás ebben az esetben? A mű Toscanininak készült. Nyilvánvalóan igaz az első hír,

amely novemberre teszi az akkor még „ős"bemutató rangú New York-i előadást. Ez valami okból késett, de Toscanini talán el sem vezényli a darabot, ha megtudja, hogy az „utánjátszók" valójában előtte játszották. Bocsánatos manipulációként ezért fogalmaz a kiadó folyóirata ilyen zavaros többértelműséggel a Marosszéki táncok bemutatójával kapcsolatban. Meg persze abból a megfontolásból is, hogy az olasz karmester dirigálta premier sokkal nagyobb indító nyomatékot ad a műnek, mint egy mégoly jelentős német „vidéki" város produkciója.

A művek keletkezéséről sem tudunk eleget ma még. Jelezze ezt a Háry János daljáték példája. *„Május 5. Kodály a Háry János teljes partitúráját benyújtja az Operaháznak."* — tudatja a krónika 1926-os fejezete (110. lap). A Pesti Napló ezt a hírt már 1926. február 4-én felröppenti. Valkó Arisztid gyűjtéséből ismerem azonban Radnai Miklós operaigazgatónak Kodályhoz 1926. szeptember 13-án írott levelét, amelyben a Háryt rendező Márkus László kérését és a magáét tolmácsolva, javasolja Kodálynak, hogy az 1. és 2. rész közé közzenét komponáljon. Tehát az Intermezzo *ez után* keletkezett. Radnai megjegyzi: *„Azért írom e sorokat, mert a többi most úgyis munkában van. (Azokat is nagyon várjuk már, főleg a szólamok kiírása és a karrész betanulása végett, nehogy késedelem legyen e miatt,) hát azokkal együtt ez is elkészül majd bizonyára ráadásnak a darab és mindnyájunk igaz örömére és élvezetére."* A Háry partitúrája tehát még jó hónappal a premier előtt sem volt készen!

Szembesíteni kell a köztudatban tényként, bizonyítottként elfogadott információkat a már feltárt forrásokkal. Hadd demonstráljam ezt a *Fölszállott a páva* férfikar esetével. A könyv — minden eddigi ismeretünkkel összhangban — *1937. december 12-ét*, a *Munkásdalos Szövetség 30 éves jubileumán* rendezett koncertet jelöli a mű bemutatójának napjaként (165—166. lap). Csakhogy Tóth Aladár, minden Kodály-bemutatók hűséges krónikása, az első előadásról válogatott kritikáinak kötetébe is felvett beszámolóját a Pesti Napló *november 17-i* számában adta közre, *„A »Márciusi Front« Bartók—Kodály estje"* címmel. Miután a koncerten Bartók is közreműködött, dátumát megadja Demény János dokumentációja: *1937. november 13.* Az említett Tóth Aladár-kritikát Eősze elsőként említi a szakirodalomban, legelső Kodály-könyve cikkbibliográfiájának 212. lapján, utóbb mégis inkább hitt a köztudatnak, mint a saját kutatásainak.

A Páva-népdallal összefüggésben, a kórusmű keletkezése kapcsán említi a szerző: *„... ez volt lexikoncikkének első példája, most mint Ady-versmegzenétés gyújtó hatású férfikarként szólal meg..."* (Kiemelés tőlem B. J.) A Tóth—Szabolcsi Zenei Lexikon 1931-es első kiadásában a Páva-dallam még nem szerepelt, nem is szerepelhetett, hisz 1935-ben gyűjtötték, mint azt Eősze 1956-os Kodály-könyve közli is (121. lap). A Páva-dallam Kodály írásos művei közül első ízben az 1939-ből való „Mi a magyar a Zenében" című tanulmányban szerepel (Visszatekintés I. 76. lap), s a Lexikon tervezett második kiadásának valóban első kottapéldája lett volna (Visszatekintés II. 136. lap). A félreértés forrása Eősze 1971-ben megjelent nagy Kodály-ikonográfiája. A 77. lapon fakszimilében közli a lexikoncikk első, 1931-ben megjelent kiadása Magyar Népzene címszavának fogalmazványát (106. kép), alatta Kodály kézírásával a Páva-dallamot (107. kép), *„A cikk első kottapéldája"* megjegyzéssel. A fakszimilén világosan olvasható Kodály jelzése: *„új példa"*. Ám ez ráadásul egyáltalán nem is a lexikoncím-

szó új megfogalmazásához készült új példa. E kézirat ugyanis cseremisz variánsával veti egybe a Pávát, nem így a lexikon átdolgozott címszava. A kotta a *Magyar népzene* könyv kései kiadásai számára készülhetett; az 1952-ből való 3. kiadás még nem közli, az 1971-ben napvilágot látott második angol kiadás már igen (7 a—b példa). A szöveghasonmás és a közeli kapcsolatot sugalló kottapélda lejegyzését tehát minden bizonnyal évtizedek választják el egymástól!

E példákat mármost nem azért idézem, hogy megkérdőjelezzem a Kodály-krónika jelentőségét, csupán annak jelzéséül, hogy a Kodály-kutatásban Eősze László úttörő munkássága után, sőt éppen annak alapján is mennyi még az elvégzendő feladat. Az új kötet, miközben tömérdek eddig ismeretlen részlettel gazdagítja ismereteinket, tükre a kutatómunka mai helyzetének is. Ahhoz, hogy a történelmileg szinte szükségszerűen kialakult Kodály-mítoszt tények, adatok, összefüggések és műelemzések alapján egy, a mainál relevánsabb kép váltsa fel — s ez a zeneszerző művei eleven és tartalmas kultuszának hitem szerint elengedhetetlen feltétele —, még rengeteg apró és nagy munka elvégzésére lesz szükség s e munkának, látszatra szerény ismeretterjesztő formájában is jelentékeny állomása Kodály Zoltán életének krónikája.

Breuer János

Ára: 15,— Ft

Index 25.563

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1978 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIX. évf. 2. szám 1978. június

UJFALUSSY JÓZSEF:
A Zenetudományi Intézet konferenciája elé 115
GÁBRY GYÖRGY:
Liszt Ferenc magyarországi hagyatéka 117
P. ECKHARDT MÁRIA:
Liszt kapcsolata korának hazai kórusmozgalmával 121
SZENDREI JANKA:
A középkori magyar hangjegyírás 130
VIKÁR LÁSZLÓ:
A kazányi tatárok zenéje 144
PAKSA KATALIN:
A szegedi táj népe és népzenéje 150
LAMPERT VERA:
A Bartók-művekben feldolgozott népdalok forráskatalógusa 166
SÁROSI BÁLINT:
A gyimesi csángó hegedűstílus 176
TARI LUJZA:
Kodály hangszeres gyűjtése 184
MARTIN GYÖRGY:
A táncciklus — a néptánc legnagyobb formai egysége 197
PESOVÁR ERNŐ:
A csárdás kialakulása 218

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (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
78.5972.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

UJFALUSSY JÓZSEF:

*A ZENETUDOMÁNYI INTÉZET KONFERENCIÁJA ELÉ**

Hadd üdvözöljem Önöket a Zenetudományi Intézet három délutánra tervezett ülésszakának kezdetén, s hadd köszönjem meg, hogy hívásunkra eljöttek.

Intézetünk legutóbb éppen egy évvel ezelőtt hívta meg barátait, hogy közösen emlékezzünk halhatatlan érdemű kollégánkra, Járdányi Pálra, akinek munkássága sokszorosan beépült a magyar zenefolklór-tudományba. Akkor az elhangzott előadások is mind az ő alakját, tevékenységének, tudományos eredményeinek egyes ágait idézték fel.

A mával kezdődő három délutánon más jellegű megnyilatkozásokkal áll intézetünk a szélesebb szakmai nyilvánosság elé. Kodály Zoltán halála után 10 évvel régebbi hagyományt elevenítünk fel. A Népzenekutató Csoport munkatársai szokták volt régebben, így decemberben vezetőjük, mesterük születésnapját azzal ünnepelni, hogy kutatási eredményeiket egymás és az érdeklődők baráti köre elé tárták. A korábbi Bartók Archívum és a belőle kinőtt, 1974 előtti Zenetudományi Intézet időről időre ugyancsak megszokta volt hívni a kollégák, érdeklődők egy körét egy-egy délutánra, közös tudományos problémák megvitatására.

A két előbbi kutatóhelyet most már egyesítő Zenetudományi Intézet örömmel vállalja a kettős örökséget, és szívesen igazodik a korábbi népzenekutató csoport szokásrendjéhez, emlékezik munkásságának bemutatásával egész zenetudományunk egyik nagy alapítójára és tanítómesterére, Kodály Zoltánra. Az a szándéka, hogy a jövőben majd rendszeresen keresi az alkalmat a jó tradíció folytatására.

A néhány éves szünet olyan időszakot jelez, amikor a magyar zenetudomány és annak tudományos akadémiai kutatóbázisa is mind szervezetében, mind módszereiben folyamatos átalakuláson ment — és megy még ma is — át. Ez az átrendeződés, amely egyúttal az egész magyar tudományos és kiváltképpen a társadalomtudományi kutatás korszerűsödésének nagyobb folyamatába illeszkedik, nem pusztán a két korábbi zenetudományi kutatóhely szervezeti egyesülésében valósul meg. Ez az időszak a legfontosabb kutatási célok megfontolt kijelölésének, a célok eléréséhez szükséges feladatok szigorú megtervezésének és végrehajtásuk fegyelmezettebb számonkérésének, a ren-

* 1977. december 13—15. között, Kodály Zoltán halálának 10. évében a Zenetudományi Intézet előadás-sorozatot rendezett a MTA felolvasó termében. Az elhangzott 15 referátum közül e számban 10, az 1978/3. számban kettő jelenik meg. Két dolgozat más helyütt lát napvilágot, egy további munka kiadását szerzője még nem tartja időszerűnek. (A szerk.)

delkezésre álló erők ökonomikus felmérésének és munkába állításának periódusa. Az átrendeződés természetesen kényelmetlenségekkel is jár, megszokásokat, olykor érzelmi szálakat is érint, de elkerülhetetlen. Nélküle tudományunk sem a hazai társtudományok, sem a zenetudomány és táncfolklór nemzetközi színvonalával nem tarthatna lépést.

Együtt jár ez a folyamat másfelől azzal, hogy szaktudományainknak mindinkább ki kell lépniük diszciplináris elszigeteltségükből, mert legsajátosabb problémáikat sem fogják tudni megoldani egymás segítsége, a szélesebb kitekintés és a kutatások mostanság jelszószerűen sokat emlegetett interdiszciplináris szervezése nélkül. Az a tanácskozás, amelyet intézetünk november 1-én rendezett és amely a szinesztézia problémái köré csoportosította különböző érdekelt tudományágak képviselőinek véleményét, vitáját, erre irányuló kezdet volt.

Nagy szüksége van végül tudományunknak arra, hogy a zenetudomány valóságos és potenciális kutatóhelyei az egész országban tudjanak egymásról, hogy szervezettebb együttműködésük révén egészüljön ki adadémiai intézetünk racionálisan szűkebbre fogott kutatási köre.

Most kezdődő ülésszakunk még inkább csak a hagyományos módon, a hagyományos népzenei, néptánc- és zenetörténeti témakörökben sorakoztatja fel munkatársaink referátumait. De az előadások együttesen már kirajzolják egynéhány központi témánk körvonalait, s a két, illetőleg három ágazat együttes jelentkezése már egy lépés különállásuk feloldása felé. Azzal, hogy az előadások többsége ezúttal a folklór ágához csatlakozik, a hagyománynak a Népzenekutató Csoport történetéből eredő forrását kívánjuk tiszteletben tartani.

Kötelességemnek tartottam, hogy Önöket, akik szíves jelenlétükkel érdeklődést tanúsítanak intézetünk munkája és a magyar zene- és tánctudomány sorsa iránt, mindezekről röviden tájékoztassam. Szíves figyelmüket megköszönöm, következő előadásaink számára is kérem, és a Zenetudományi Intézet tudományos ülésszakát megnyitom.

GÁBRY GYÖRGY:

LISZT FERENC MAGYARORSZÁGI HAGYATÉKA

Liszt Ferenc magyarországi hagyatékának története híven példázza a nagy művész viszonyát hazájához — másrészt a haza viszonyát Liszt Ferenc személyéhez és művészetéhez! Mindkét viszonyulás — természetesen — koronként változó intenzitást mutat, de amíg Liszt esetében, az ő élete folyamán, ez egy fokozódó kötődés formájában realizálódik, addig — az elmúlt évszázadnak főként az első felében — az uralkodó körök részéről fokozódó lazulás, már-már az elfeledés méltatlan sorsa jutott osztályrészül ennek a géniusznak, akit utolsó évtizedében egyre szélesülő és egyre mélyülő értetlenség vett körül.

Hírhedett zenésze a világnak,
Bárhová juss, mindig hű rokon!

— írta Vörösmarty Mihály Liszt Ferenchez még 1841-ben. Ezek a verssorok, amelyeket később — 1873-ban — Liszt Ferenc félszázados művészi jubileuma alkalmából a tiszteletére készített arany- és ezüstérem hátlapjára vésték: prófeciának bizonyultak, mert a művész valóban hazatalált és — mint látni fogjuk — hazaszeretetének számtalan, kézzel fogható bizonyítékát szolgáltatta.

Közismert tény, hogy a művész már 1838—39 során — a borzalmas pesti árvíz hírére — hazasietett és művészetével buzdította, támogatta a rászorulókat. Egyelőre ugyan csak Bécsben koncertezik, ámde azok az összegek, amelyeket rajongóitól kap, óriási segítséget jelentenek a katasztrófától sújtott ország részére. A „gyorssegély" után — természetszerűen — Liszt kötelességének tartotta, hogy Pesten is megjelenjék. Az az ünneplés, amelyben azután — az 1840-es esztendő elején — része lehetett: örökre emlékezetes maradt a számára, és voltaképpen ez alapozta meg újabb és egyre bensőségesebb kapcsolatát hazájával és nemzetével.

Külön említést érdemel Liszt Ferenc viszonya a Magyar Nemzeti Múzeumhoz. Ez az évek folyamán egyre intenzívebbé váló kapcsolat a művész fokozódó nemzeti öntudatával párhuzamosan fejlődik, betetőzését pedig nagy értékű múzeumi hagyatéka reprezentálja.

Az első találkozás Liszt és a múzeum között az 1856-os esztendőre tehető, amidőn a Nemzeti Múzeum dísztermében megtartják (augusztus 26-án és 27-én) az Esztergomi mise — németül: Graner Festmesse — nyilvános főpróbáit. A 60-as évekből fennmaradt adatok tanúsága szerint Liszt „közve-

títette" Reményi Ede hegedűművész ajándékait Rómából a múzeumba. „Elküldésükről Liszt Ferencz dicső művész hazánkfia gondoskodott Rómában és hála neki meg is érkeztek sértetlenül" — olvassuk a múzeum régi irattárának másolati anyagában.

A következő — fentieknél hasonlíthatatlanul jelentősebb — dokumentumok már a néhány évvel később, 1873 őszén, Liszt művészi pályafutásának félszázados évfordulója alkalmából rendezett jubileumi eseményekhez kapcsolódnak. A november 9-i díszgyűlésen Királyi Pál által átnyújtott arany babérkoszorút Liszt már azzal az óhajtással veszi át, hogy ez és többi emléktárgyai majd a Nemzeti Múzeumban nyerik el végleges helyüket. Ilyen értelemben ír azután — tíz nappal később — Wittgenstein hercegnének is, akitől kéri Weimarban őrzött emlékeinek átadását a múzeum részére:

„— S most engedje meg, hogy egy kérést intézzek magához; azt hiszem, megegyezik a maga kívánságával. Amikor megkaptam a Magyarország nevében felajánlott aranykoszorút, mindjárt kijelentettem, hogy csupán letétnek tekintem s arra szánom, hogy majd a pesti Nemzeti Múzeumban legyen, mint az ország nemes bőkezűségének jele azokkal szemben, akik ragaszkodnak hozzá. Ehhez a koszorúhoz négy vagy öt tárgyat szeretnék hozzátenni, amelyeket a maga weimari bútorraktárában őrzünk. Ezek: a pompás arany karmesteri pálca, amit maga adott nekem. ... Az a zongora, amelyet a Broadwood londoni cég ajándékozott Beethovennek ... A tömör ezüstből való kottatartó, ami az Altenburgban Beethoven zongoráján volt. Ezt a kottatartót, amelyet közadakozással kezdtek (készíttetni) Bécsben 46-ban vagy 47-ben, csak néhány évvel később fejezték be. A kis aranyserleg, amelyet 1840-ben Pozsonyban adtak nekem a Batthyány, Károlyi, Széchenyi, Esterházy grófnők stb. — akiknek a nevei be vannak vésve a serlegbe. Pesti kardom. Maga több ízben mondta, hogy jó lenne ezeket a tárgyakat a pesti múzeumnak adni. Ez volt az én szándékom is — és a csak a megfelelő alkalomra vártam; ez most kedvezőbben érkezett el, mint ahogy remélhettük. Szóval nem szeretnék tovább késni — s ha lehetséges, át akarnám adni adományaimat Pulszkynak, a múzeum igazgatójának, még a 73-as év vége előtt."[1]

Eddig az idézet. A körülmények megértéséhez viszont tudni kell, hogy Liszt Ferenc már 1860 szeptemberében — Rómába költözése alkalmából — megírta végrendeletét, amelyben általános örökösévé Sayn-Wittgenstein Caroline, született Iwanowska hercegnét nevezte meg. A végrendelet francia kiadása felett ez olvasható: „Deponiert am 29. April; zurückgenommen am 15. August und durch ein neues Testament ersetzt" (ezek szerint tehát 1861 áprilisában helyezték el, majd augusztus 15-én visszavonták és új végrendelettel pótolták). Erről az újabb testamentumról azonban — mind ez ideig — nem sokat tudunk!

[1] Francia nyelvű eredetijét lásd La Mara, Franz Liszt's Briefe. An die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Bd. IV. Nr. 38. Keltezése: 19. Nov. 1873. Pesth.

Liszt mindenesetre kötelességének tartotta, hogy elhatározásáról a múzeum igazgatóját, Pulszky Ferencet is értesítse. Francia nyelvű adományozó levele mellé — finom gesztussal — egy magyar nyelvű változatot is mellékelt, írnokírással leírtan, de saját kézjelével hitelesítve:

„Múlt évi November hóban, azon emlékezetes félszázados ünnepély alkalmából, mellyel Pest városa engem kitüntetni szíves volt, kifejezém Igazgató Úr előtt óhajomat 's vélekedésemet az ünnepély emlékeihez tartozó aranykoszorú és -érem legillőbb végleges elhelyezése iránt. E nagybecsű adományok rendeltetése az, hogy tanúskodjanak a nemzet rokonszenvéről és nagylelkűségéről, a haza egy fiának irányában, kinek büszkesége, ha csekély művészi tehetségét Magyarhon szolgálatára felajánlhatja; továbbá az, hogy a többi művészeket is az áldozatkész hazaszeretet ösvényére buzdítsa. E kettős cél kijelöli helyöket a pesti nemzeti múzeumban, Önnek, tisztelt Igazgató Úr, őrizete alatt. Engedje tehát, hogy azokat, mai napon, a múzeum tulajdonául átadjam, hozzátevén az ezüstkoszorút is, melyet nekem az általános német zeneegylet (Allgemeiner Deutscher Musik-Verein, Leipzig—Jena) ugyanazon ünnepély alkalmából felajánlott. — Óhajtásom és határozott akaratom, a most átadott emlékeken kívül, még a következő tárgyakat a nemzeti múzeumnak adományozni: azon kardot, mely 1840. évi Január hóban a közönség tapsai közt adatott át nekem, a nemzeti színházban; a londoni Broadwood ház által Beethovennek felajánlott zongorát; egy nagy zongorahangjegytartót ezüstből; egy karmesteri vezénypálcát, tömör aranyból, drágakövekkel ékítve; e tárgyakat is azonnal óhajtám átadni, de hogy azokat jelenlegi elhelyezésökből, hol hivatalos pecsét alatt őrizvék, kimozdíthassam, oly felhatalmazásokat kell kieszközölnöm, melyek rögtöni sürgetését személyes tekintetek tiltják. — A lehető leghamarább azonban ezen emlékek is Weimarból Pestre fognak szállíttatni; bekövetkezhető halálom esetére is intézkedtem, hogy a nemzeti múzeum az általam neki szánt tárgyaknak biztosan jusson birtokába." Stb. stb. Keltezés: 1874. Május hó 3-án; aláírás: Liszt Ferencz.[2]

Az 1874 tavaszán átadott emléktárgyakat azonban — még hosszú ideig — nem követték az említett és nagy értéket képviselő többi relikviák. Liszt Ferenc még 1879. március 18-án, a hercegnéhez intézett levelében visszatér erre a témára — adományai mégis csak halála után egy esztendővel, 1887-ben kerültek a Nemzeti Múzeum tulajdonába. Ott láthatók ma is, a történeti kiállításon, illetve — egynéhány darab — a Zeneakadémia Liszt-múzeumában.[3]

*

Ezzel viszont még korántsem merítettük ki Liszt Ferenc magyarországi hagyatékának ismertetését. A másik, tömegében és értékeiben is hallatlanul nagy jelentőségű gyűjtemény: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola emlékanyaga. Ez a kollekció gyakorlatilag úgy jöhetett létre, hogy a korábbi épületben (a régi Sugár úton) maga Liszt Ferenc is szállást tartott fenn, életének

[2] Ezt a magyar szövegű levelet — Liszt Ferenc saját kezű aláírásával — a Magyar Nemzeti Múzeum irattárában találhatjuk meg 1874/287. szám alatt.

utolsó évtizedében. A művésznek ebben a periódusában sokat emlegetett „háromszögű" életformája — Róma, Budapest és Weimar — közül a magyarországi bázis éppen az említett régi Zeneakadémia épületében volt.

Sajnálatos tény viszont, hogy Liszt halála után — éppen ellenkezőleg mint a Nemzeti Múzeum esetében — a Liszt-relikviák nem annyira befelé, mint inkább kifelé kezdtek áramlani. A Fővárosi Lapok 1886. december 21-i számában olvashatjuk ennek magyarázatát:

„December 20-án végbement a hagyaték felvétele dr. Brichta bécsi ügyvéd és Stiller Mór budapesti meghatalmazott ügyvédek és Peregriny János, mint a Zeneakadémia képviselőjének jelenlétében. Az általános örökös, Wittgenstein Karolina hercegné átengedte a Zeneakadémiának Liszt nagybecsű zenemű- és könyvtárát, zongora-harmóniumát és amerikai zongoráit, s mivel Liszt lakásán kevés olyan darab van, amelyet a Mester maga szerzett be, minden ajándékozott darabot az illetők tulajdonába vissza szándékszik bocsátani, mint becses emléket."

Nyilvánvaló dolog, hogy ma már csak sajnálkozhatunk ennek a szemléletnek az érvényesülésén. Egyébiránt a Zenelap 1887. évi decemberi számában is hasonló értelemben nyilatkozott a cikkíró:

„Az lett volna a kegyelet legméltóbb tanúsítása, ha legalább dolgozó- és hálószobáját örök emlékül úgy hagyták volna, amint utolsó ittlétekor használta, éppúgy, mint Weimarban ma is láthatók Goethe és Schiller szobái. Ez vonzó lett volna a fővárosba jövő idegenekre is és az Akadémiának is méltó relikviáját képezte volna."

Ehhez még két megjegyzés: Weimarban rögtön megvalósult Liszt Ferenc emlékmúzeuma, amelyet nálunk viszont csak évtizedekkel később — már az új épületben — sikerült azután létrehozni. A budapesti anyag jórészt Hubay Jenő gyűjteményéből került, a tulajdonjog fenntartásával. Nemrég Hubay unokája adta át, most már jogilag is, a nagy értékű anyagot a Zeneművészeti Főiskolának.

Évtizedekig tartó gyűjtőmunkával dr. Prahács Margit gyarapította és gondozta ezt az együttest, amely jelenleg korszerű átrendezésben, a volt főigazgatói lakás két helyiségében látható.

Befejezésül hangsúlyoznunk kell, hogy Liszt Ferenc magyarországi hagyatéka korántsem begyűjtött anyag. Hiszen az 1911-es nagy centenáriumi kiállítás után az I. világháború, majd az 1936-os reprezentatív bemutató után a II. világháború tette problematikussá a Liszt-emlékek provenienciáját. A mi feladatunk, hogy a lappangó értékeket felszínre hozzuk és megőrizzük az utókor számára.[4]

[3] Liszt Ferenc újabb — francia nyelvű — levelét lásd La Mara, Franz Liszt's Briefe. An die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Bd. VII. Nr. 236. Keltezése: 18. Mars 1879. Budapesth.

[4] Liszt Ferenc magyarországi hagyatékáról lásd még szerzőtől: Das Klavier Beethovens und Liszts. Studia Musicologica VIII. (1966) 379—390. — Neuere Liszt-Dokumente. Studia Musicologica X. (1968) 339—352. — Franz Liszt-Reliquien im Nationalmuseum, Budapest. Studia Musicologica XVII. (1975) 407—423.

P. ECKHARDT MÁRIA:

LISZT KAPCSOLATA KORÁNAK HAZAI KÓRUSMOZGALMÁVAL

Liszt zeneszerzői terméséből az énekkari művek — a legnagyobb szabású egyházi kompozíciók: misék, oratóriumok kivételével — sem számukhoz, sem jelentőségükhöz mérten nem eléggé ismertek. Még kevésbé köztudott az, hogy (különösen életének utolsó két évtizedében) milyen szoros szálak fűzték őt a hazai énekkari mozgalomhoz.

A kapcsolat alapjai egészen az 1840-es évekig nyúlnak vissza. Amikor Liszt mint érett művész 1839—40 fordulóján először tért haza hangversenyezni, Magyarországon énekkari mozgalomról még nemigen lehetett beszélni, bár természetesen léteztek kórusok, s különösen a templomi és kollégiumi karéneklés már jelentős múltra tekinthetett vissza. Pestre érkezése napján, 1839. dec. 23-án, Liszt egyik legelső élménye énekkarral kapcsolatos. Így ír erről Marie d'Agoultnak: „Fél 6 óra felé egyszerre csodálatos zengésű férfihangokat hallok; kinyitják az ajtómat: vagy hatvan ember volt ott együtt a szomszéd szobában, négyest énekelnek kórussal, — a szöveget legközelebbi levelemben elküldöm magának. Ezek a hangok, ismeretlen barátoknak ez az összegyülekezése, ez az ünneplés mély benyomást tettek rám."[1]

A hatvan jelenlevőből csak tizenketten voltak kórustagok, mégpedig a *Pest-Budai Hangász Egyesület* tagjai, akik Grill János ez alkalomra írt Liszt-kantátáját énekelték.[2] Ez a kórussal és zenekarral rendelkező egyesület 1836-ban alakult, a főváros zenei életének fellendítésére. Lisztet már 1838 áprilisában tiszteletbeli tagjukká választották, hálából a pesti árvízkárosultak javára adott bécsi koncertjeiért.[3] A művész, aki most az egyesület elnökének, Festetics Leó grófnak vendége volt, s szinte nap mint nap tapasztalhatta a kórus és zenekar lelkes, színvonalas működését, úgy döntött, hogy 1840. jan. 2-i koncertjének jövedelmét a Hangász Egyesületnek juttatja, jan. 11-én pedig azzal a céllal ad hangversenyt, hogy megteremtse egy nemzeti konzervatórium anyagi alapjait.[4] Így elsősorban Lisztnek köszönhető a Hangászegylet

[1] Ollivier, Daniel: Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult. Paris 1933/34, Grasset. I. köt. 342. l. — Magyarul: Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai. Budapest 1959, Zeneműkiadó. I. köt. 127—128. l. A levél kelte: Pest, 1839. december 25.

[2] Erre vonatkozó beszámoló: Joseph Wagner levelében Tobias Haslingerhez, Prahács Margit: Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1866. Budapest 1966, Akadémiai Kiadó. Nr. 6a. — A dalosok számát megadja: Sebestyén Ede: Liszt Ferenc hangversenyei Budapesten. Budapest 1944, Liszt Ferenc Társaság, 19. l.

[3] Liszt és a Pest-Budai Hangász Egyesület kapcsolatáról l. Major Ervin: Liszt Ferenc magyarsága. (A „Fejezetek a magyar zene történetéből" c. tanulmánykötetben, Budapest 1967, Zeneműkiadó. 193—198. l.).

[4] Mindkét jótékony gesztusáról magyar nyelvű, saját kezűleg aláírt alapítványi nyilatkozata maradt fenn; az elsőt közli Major i. m. 194. l.; a másodikat nemrég találta meg Dömötör Zsuzsa és Kovács Mária, l. a Liszt Ferenc Társaság 1976. évi pályázatán 2. díjat nyert kiadatlan tanulmányukat.

énekiskolájának, majd zenedéjének, a későbbi Nemzeti Zenedének létrejötte.

Amikor Liszt 1846 áprilisának végén Pestre érkezett, hogy újabb, ezúttal hosszabb és több városra is kiterjedő magyarországi hangversenykörútját megkezdje, honfitársai ismét szerenáddal fogadták: ezúttal a *Nemzeti Színház ének- és zenekara*, Erkel Ferenc vezetésével.[5] A művész az 1840-es nagylelkű gesztust ezúttal is megismételte: máj. 6-án újra hangversenyt adott a nemzeti konzervatórium javára. Magyar nyelvű, Major Ervin szerint elejétől végéig saját kezűleg leírt levelében úgy intézkedik, hogy a „4500. V.forintnyi öszvegnek egész és minden kamatjai addig amíg a nemzeti Conservatorium felállíttatnék, a most már fenn álló énekiskolára fordittassanak".[6]

A szerenádok és a jótékony célú hangversenyek — többek között zeneegyletek, dalárdák, zeneiskolák javára — a hosszú hangversenykörúton másutt is megismétlődtek. Az 1846-os látogatásnak azonban volt egy olyan apró mozzanata is, amely már egy későbbi, jóval szorosabb kapcsolat létrejöttét előlegezte a hazai kórusokkal. 1846. okt. 24-én Liszt, Szekszárdról Pécs felé utaztában, két napra megpihent Scitovszky János pécsi püspök nádasdi nyaralókastélyában. Pécsről *férfinégyes* utazott elébe, hogy német nyelvű szerenáddal köszöntse. Tagjai, akik ekkoriban már komolyan foglalkoztak a gondolattal, hogy a fejlett, bár német szellemű zeneélettel rendelkező Pécs városában dalárdát alapítsanak, panaszkodtak Lisztnek, hogy nem kapnak Pestről magyar dalokat. S Liszt, akinek addigi zeneszerzői termésében már számos német és francia nyelvű férfikar szerepelt,[7] azonnal készségesnek mutatkozott rá, hogy megzenésítsen egy magyar verset a kvartett részére. A jelenlevő Petrichevich Horváth Lázár Garay Jánosnak A pataknál c. költeményét nyújtotta át, melyet Liszt ott helyben megkomponált, s a kvartett még a vacsora alatt elénekelt. Az eredeti kézirat elveszett; a fennmaradt másolatban a mű (valószínűleg elírás folytán) A patacska címet viseli; 1874-ben A patakcsa címmel nyomtatásban is kiadták.[8] Ez a kis kórus volt a zeneszerző első magyar nyelvű kompozíciója, s egyúttal az első — de nem utolsó — olyan énekkari műve, melyet kifejezetten hazai dalosok részére komponált.

Liszt legközelebbi hazai látogatása 1856-ban már nem az utazó virtuózé volt, hanem a zeneszerzőé, aki magyar megrendelésre kiemelkedő jelentőségű, magyar szellemű művet ajándékozott nemzetének: az Esztergomi misét. A mű előadásában hivatásos együttes: a Nemzeti Színház ének- és zenekara vett részt, melyhez néhány esztergomi muzsikus is csatlakozott.[9] Liszt maga vezényelte a két pesti nyilvános főpróbát, az esztergomi bemutatót 1856. aug.

[5] Sebestyén i. m. 33. l.

[6] Major i. m. 196. l. és fakszimile a 194—195. l. között.

[7] A Raabe-műjegyzék a német nyelvű világi férfikarok közül a következőket sorolja fel: R. 542. Vierstimmige Männergesänge (Rheinweinlied — Studentenlied — Reiterlied); R. 543. Es war einmal ein König; R. 544. Über allen Gipfeln ist Ruh, I. Fassung; R. 545. Das deutsche Vaterland, I. Fassung; R. 546. Das düstre Meer umrauscht mich; R. 551. Die lustige Legion; a R. 560-as „Für Männergesang" sorozatból pedig: 3. Wir sind nicht Mumien, 4—6. Geharnischte Lieder, 7. Soldatenlied, 12. Gottes ist der Orient. — A francia nyelvűek közül a R. 547. Les quatre elémens-t és a R. 548. Le forgeron-t említi.

[8] Az epizódot, a kézirat sorsát, a kis kórussal foglalkozó teljes addigi irodalmat részletesen ismerteti, valamint a fennmaradt másolat hasonmását közli Csekey István: Liszt Ferenc Baranyában c. tanulmánya, Pécs 1956.

[9] Sebestyén i. m. 47. l. — Az esztergomi közreműködőkről, mintegy 15 főről, maga Liszt is beszámol; a velük való próba miatt egy külön alkalommal Esztergomba utazott. L. La Mara: Franz Liszt's Briefe. Leipzig 1893—1905, Breitkopf u. Härtel, IV. köt. Nr. 231.

31-én, s egy pesti előadást szept. 4-én. Közben arra is jutott ideje és energiája, hogy Brand Mihály (a későbbi Mosonyi) miséjének két részletét eldirigálja a belvárosi templomban, és saját férfikari miséjét bemutassa a pesti Hermina-kápolna felszentelése alkalmából.[10] — Mintegy egy hónapos itt-tartózkodása alatt nem volt hiány tisztelet- és szeretetnyilvánításokban, melyekből az éneklő testületek is kivették részüket. Ennek egyik jele volt Doppler Károly férfinégyesének bemutatása is, melyet Vajda János „Liszt Ferenchez" c. versére komponált.[11]

Az 1850-es években egyébként komolyan megindult Magyarországon az *amatőr énekkari mozgalom* fejlődése. Német mintára főként férfikarok: daleegyesületek, dalárdák jöttek létre. Bárhová is torkollott ezeknek útja a mi századunk elejére — tudjuk, Kodálynak már épp a Liedertafel ellen kellett harcot indítania a harmincas években! — ekkoriban feltétlenül a polgári öntudat, társadalmi egyenlőség és a zenei ízlés fejlesztésének igényét hordozták. Ráadásul az önkényuralom éveiben a nemzeti szellem megnyilatkozásának eszközei is voltak ezek a sokszor csak titokban működő kórusok.

A dalárdák száma és működése, illetve annak nyilvánossága különösen 1860 után lendült fel, amikor az osztrák politikai nyomás némileg enyhült. Az Ábrányi Kornél szerkesztette Zenészeti Lapok a sajtó nyilvánosságát is biztosította számukra. Rövidesen megnyilvánult az óhaj az elszigetelten működő testületek találkozására. Egy kevéssé sikerült 1863-as soproni kísérlet után 1864-ben Pécs vállalkozott az első hivatalos *országos dalosünnep* megrendezésére, amelyen már összkarok is szerepeltek.[12] Ugyanebben az évben választotta az Aradi Dalárda Lisztet tiszteletbeli tagjává.[13]

A mester ezalatt újabb nagyszabású magyar kompozícióján: a Szent Erzsébet legendán dolgozott. Az oratórium bemutatására kiváló alkalmat kínált, hogy a *Nemzeti Zenede* 1865-ben ünnepelte alapításának 25. évfordulóját. (A 25 évet épp Liszt 1840-es pesti jótékony koncertjétől számították, bár a zenede ennél később, s csak fokozatosan kezdte meg működését.) Az ünnepség időpontját úgy tűzték ki, hogy azon Liszt személyesen is részt vehessen, s maga vezényelhesse a Szent Erzsébet bemutatóját (VIII. 15.), valamint egy zenekari koncertet magyar szerzők: Erkel, Mosonyi, Volkmann és saját műveiből (VIII. 17.).[14] Szerencsés gondolattal egybekötötték ezt a jubileumot a második országos dalostalálkozóval, melynek Liszt jelenléte különös súlyt adott. Összkari számok voltak Erkel Himnuszán kívül Mosonyi ez alkalomra írt Ébresztője, Mendelssohn: A művészekhez, s Liszttől a 40-es években komponált, három műből álló sorozat, a Geharnischte Lieder (R. 560/4—6), melyet ez alkalomra Harci dalok, illetve Vértes dalok címmel magyarra fordí-

[10] Mindezek az adatok jól nyomonkövethetők Lisztnek Carolyne Wittgenstein hercegnőhöz írt leveleiben (La Mara: Franz Liszt's Briefe, IV. köt. Nr. 228—238), valamint a korabeli sajtó, elsősorban a Pesti Napló hasábjain.

[11] Sebestyén i. m. 45. l., a Pesti Napló nyomán.

[12] A dalármozgalom fejlődéséről, az országos dalosünnepekről számos értékes adattal szolgál id. Ábrányi Kornél: Az Orsz. M. Daláregyesület negyedszázados története 1867-től 1892-ig (kapcsolatban a hazai műviszonyok fejlődési adataival) c. könyve, Budapest 1892, Orsz. Magy. Daláregyesület kiad.

[13] Ábrányi i. m. 34. l. — A már régóta működő, hivatalosan azonban csak most „alakuló" dalárda elődje részesült Liszt 1846. nov. 10-i, második aradi hangversenyének bevételéből. Vö. ifj. Somssich Andor: Liszt Ferenc élete. Budapest 1935, Magyar Irodalmi Társaság kiad. 205—206. l.

[14] L. Liszt beszámolóját Agnes Street-Klindworth-nek, La Mara: Franz Liszt's Briefe, III. köt. Nr. 109.

tottak és kiadtak.[15] Az igényes műsorválasztásról s annak eredményéről így emlékezik meg Ábrányi Kornél: „Sok volt még akkor a Tamás, kik ezt nem helyeselték, nem tartván még a hazai dalárok képzettségét oly színvonalon állónak, hogy ez igényeknek megfeleljenek, sőt többen azt is indítványozták ... hogy a Liszt »harci dalai« vétessenek le a műsorról. Pedig mennyire csalatkoztak! A dalegyletek legnagyobb része teljesen elkészülve jelent meg, fényesen beigazolván e téreni kiváló kultúrképességüket, s Erkel Ferencnek alig volt szüksége két-három ismétlésre, hogy a műsort harcképessé tegye. Maga Liszt Ferenc is — tekintve az adott idő rövidségét — a legőszintébb elismerését, sőt meglepetését fejezte ki a tapasztalt eredmény felett."

Különösen a VIII. 19-i, vigadóbeli nyilvános főpróba sikerült nagyon jól, ahol a részt vevő 43 dalegylet mintegy 700 énekese „dörgő és szűnni nem akaró éljenekkel fogadták Liszt Ferencet, ki szintén megjelent".[16] A másnapi előadás a Városligetben, a gyakorlatlan szervezés és az összegyűlt túl nagy tömeg miatt kevésbé zavartalanul zajlott le.

A Liszttel most már személyesen is, művén keresztül is kapcsolatba lépett dalárdák szeretetüket és hálájukat ismét szerenádokkal fejezték ki. Így szerenádot kapott Liszt a pesti *Unió Dalárdától* és a *Nemzeti Dalkörtől,* majd az *Aradi Dalárdától;* később, Augusz Antal meglátogatásakor a *Szekszárdi Dalárdától,* s Pestről Rómába utaztában pedig a *Promontori Dalárdától* is.[17]

Ettől az időtől kezdve Liszt életében dalárünnepély nem folyhat le anélkül, hogy annak műsorán az összkarok, vagy legalább a díszhangverseny hangszeres számai között tőle egy-egy kompozíció ne szerepelne, függetlenül attól, hogy ő maga személyesen jelen van-e vagy sem.

1867-ben az aradi dalosünnep keretében megalakul a már régebben tervezett *Országos Magyar Daláregyesület.* — Az aradi dalosünnepre Liszttől új összkari kompozíciót kértek, Szász Károlynak „A dal varázsa" c. versére, ez azonban nem készült el.[18] 1867-ben Liszt ennél sokkal nagyobb szabású alkotással jelentkezett itthon: a Koronázási misével. A dalosünnepen Reményi Ede ennek Benedictusát mutatta be az egybegyűlt kórustagoknak. Itt kell megemlítenünk, hogy a Koronázási misének a koronázási ünnepségek alkalmával történő bemutatása érdekében több hazai kórus is tett lépéseket; odáig azonban nem terjedt a lelkesedés és az összefogás, hogy — Liszt óhajának megfelelően — a bemutatót követően egy hangversenyszerű előadást sikerüljön belőle létrehozni a szerző vezényletével.[19] Erre csak két év múlva, 1869 áprilisában került sor.

[15] A publikáció: „Vértes dalok. Geharnischte Lieder. Götze Károlytól, magyarra fordítá: Ábrányi K. Négy férfihangra Liszt Ferenctől. Ónba véste és nyomt. Dietze Vilmos Pesten. 1865." Szólamok. Egy példánya az OSZK-ban Mus. pr. 6631 jelzeten. A mű a programokon általában „Harci dalok" címmel szerepelt.

[16] Ábrányi i. m. 51. l.

[17] A három első dalárda szerenádjairól: Sebestyén i. m. 68. l. — A Szekszárdi dalárda IX. 3-i tiszteletadásáról: Augusz Helén naplójegyzete (Hadnagy Albert—Prahács Margit: Liszt szekszárdi kapcsolatairól. Tanulmányok Tolna megye történetéből II. Szekszárd 1969, Tolna m. Tanács Levéltára. 219—265. l. A vonatkozó rész: 235. l.) — A Promontori dalárdáról: Somssich i. m. 320. l.

[18] A Zenészeti Lapok 1966. IV. 22-i száma közli a költemény szövegét, s hírd ad róla, hogy a művet Liszt megzenésítésében az 1867-es aradi dalosünnepen fogják bemutatni. — Ábrányi i. m. 60. l.-on írja: „Liszt, az idő rövidsége s elfoglaltságai miatt nem tehetett eleget a közóhajnak."

[19] Többek között a Debreceni Dal- és Zeneegylet, ill. a Budai Egyházi Zeneegylet nyújtottak be hivatalos feliratokat a mise érdekében. — Liszt elképzeléséről, annak meghiúsulásáról, továbbá egy tervezett 1868-as előadással kapcsolatos sajtóbeli intrikákról l. Sebestyén i. m. 76—80. l.

1868-ban a debreceni dalosünnepen a díszhangverseny egyik nagysikerű száma volt a Szent Erzsébet legenda egy részlete: a Keresztesek indulója, Erkel vezényletével. Lisztet, aki a *Debreceni Dalárdának* is tiszteletbeli tagja volt, meghívták, de ezúttal nem jelent meg.[20]

1870-től kezdve már nem egy-egy vállalkozó szellemű dalárda, hanem az Országos Magyar Daláregyesület rendezi a versennyel is egybekötött dalostalálkozókat. Épp a legelső, melyet Pesten tartanak, s amelyen Liszt személyesen is részt vesz, a zavaros politikai helyzet, az időjárás szeszélyei és szervezési hibák miatt nem a legjobban sikerül.[21] Mégsem ennek tulajdonítható, hogy Liszt a további dalosünnepeken már egyszer sem jelenik meg: ekkoriban alakul ki új életrendje, mely szerint idejét Pest, Róma és Weimar között osztja meg, s nyáron, a dalosünnepek szokásos időpontjában sohasem tartózkodik Magyarországon. Kompozícióival azonban mindig jelen van, amit a most következő rövid felsorolás is mutat:[22]

1872-ben Nagyváradon az Országos Magyar Daláregyesület felkérésére írt „A lelkesedés dala" (R. 561) szerepelt egyik összkari műként.[23] 1874-ben Kolozsvárott a „Több fényt" (Licht, mehr Licht, R. 554), 1876-ban Szegeden a „Harci dalok" 1. és 2. számát, 1880-ban újra Kolozsvárott a „Katonadal"-t (Soldatenlied aus Goethes Faust, R. 560/7) adták elő az egyesített dalárdák. 1882-ben a debreceni dalosünnepen a Petőfi versére komponált „A magyarok Istene" (R. 635, bariton szólóra, férfikarra és zenekarra alkalmazott verzióban)[24] volt az egyik összkari szám, 1884-ben Miskolcon pedig egy régi darab, a „Rajnai bordal" (Rheinweinlied, R. 542/1), melyet Liszt erre az alkalomra teljesen átdolgozott és zenekari kísérettel látott el.[25] Végül 1886-ban Pécsett azt a „Magyar királydal"-t (R. 563) tűzték műsorra az egybegyűlt dalosok, melynek előadását a budapesti Operaház 1884-es megnyitásakor hivatalos körök politikai okokból nem tartották kívánatosnak.

Az összkari célokra betanult igényes Liszt-műveket a dalárdák egy része önállóan is műsoron tartotta, s ez emelte egyébként meglehetősen vegyes összetételű műsoraik színvonalát.[26]

Liszt azzal is segítette az Országos Magyar Daláregyesület munkáját, hogy lelkiismeretesen részt vett a versenykórusmű-pályázatok bíráló bizottságában; erre vonatkozó adataink 1872-ből és 1874-ből vannak. 1872-es bírálata írásban is fennmaradt; a legmerészebben eredeti kompozíciót részesíti

[20] Vö. Sonkoly István: Liszt Ferenc Hajdú vármegyében. Klny. a Déri Múzeum 1962—64. évi emlékkönyvéből. Debrecen 1965, 415—421. l.

[21] Vö. Legány Dezső: Liszt Ferenc Magyarországon 1869—1873. Budapest 1976, Zeneműkiadó, 43—45. l.

[22] A műsoradatok Ábrányi i. m. nyomán.

[23] Ifj. Abrányi Kornél szövegét Liszt 1871-ben zenésítette meg. A művet még ugyanabban az évben Táborszky és Parsch nyomtatásban is kiadta. Bemutatására a Nemzeti Színház négy férfiszólistája vállalkozott 1871. III. 5-én, a belvárosi plébánián rendezett Liszt-matiné alkalmával. (Sebestyén i. m. 101. l.) — Itt említjük meg, hogy Táborszky később is kiadott Liszt-kórusokat, így 1875-ben „A gyermek dicséneké"-t és az „Ima Paulai Szent Ferenchez"-t, 1882-ben „A magyarok Istené"-t, s 1884-ben a „Magyar királydal"-t.

[24] E verziónak külön Raabe-jegyzékszáma nincs, ezért a mű ének-zongorára, ad lib. férfikarral írt letétjének számát adtuk meg. — A zenekar részvételéről: Sonkoly i. m. 416—417. l.

[25] Az átdolgozásról a műjegyzékek nem tesznek említést; Ábrányi adata, i. m. 256. l. Anyagára eddig nem sikerült rábukkannunk.

[26] Egy kiragadott vidéki példa: „A nagyváradi dalárda múlt hó 23-án rendezte szokásos dalestélyét a Rhédey-kertben ... Kiválóan élvezetes volt a programnak két száma, t. i. Liszt ‚Lelkesedés dala' és Thern ‚Országos bordala'." — írják a Zenészeti Lapok 1875. júl. 22-i számában. — A pesti Nemzeti Dalkör s a Budai Dalárda állandóan műsoron tartott, eredetileg összkari célokra betanult Liszt-számairól l. később.

előnyben. Sajnos, a bizottság többi tagja nem bizonyult ilyen bátornak: sem 1872-ben, sem 1874-ben nem találtak díjazásra méltó kompozíciót.[27]

1870-től, attól az évtől kezdve, hogy Liszt rendszeresen hosszabb időt töltött itthon, rendkívül megszaporodnak adataink az egyes hazai kórusokkal — főként fővárosi együttesekkel — való szoros kapcsolatáról. Ezt nemcsak azzal magyarázhatjuk, hogy gyakrabban nyílt lehetőségük az érintkezésre, hanem azzal is, hogy Liszt kötelességének érezte a hazai zeneviszonyok minden irányú fejlesztését, s jól látta ezen belül a sok embert mozgató énekkarok szerepét is. Különösen szívügye volt a templomi zenélés gyenge színvonalának emelése, a repertoár kibővítése, nemcsak saját műveivel, hanem régi korok nagy mestereinek a cappella alkotásaival. Kórusműveket komponált, próbákon vett részt, vezényelt, gyűjteményeket ajándékozott, tanácsolt, bírált, s nem sajnálta idejét még kórusbanketteken való megjelenésre, sőt, iskolai együttesek patronálására sem![28]

A teljesség igénye nélkül megemlítünk néhány együttest, melyekkel Liszt rendszeres kapcsolatban állt:

1868-tól tiszteletbeli tagja volt a *Budai Egyházi Zeneegylet*nek;[29] szerette volna, hogy ez az egylet, melynek elnöke Augusz Antal volt, mintául szolgáljon a többi egyházi együttesnek nívós műsoraival s az a cappella régi kórusmuzsika ápolásával. Ezért mutatta be velük 1872-ben Hassler egy miséjét, Palestrina „O bone Jesu"-ját és Bernabei „Salve regina"-ját; ezért ösztönözte őket 1874-ben Palestrina „Iste confessor" miséjének előadására.[30] Bár régi gyűjteményeken kívül saját kisebb egyházi kórusaival is megajándékozta őket, a budaiak közül mégis két másik, világi testület tett többet a Liszt-művek bemutatásáért, megbecsültetéséért.[31] Az 1864-től *Budai Dalárda* néven működő férfikar, s az 1867-ben alakult, vegyeskarral és zenekarral, valamint ének- és zeneiskolával is rendelkező *Budai Ének- és Zeneakadémia* tagjai között azonos dalosok is voltak, s sokáig közös karnagy (Knahl Antal) igazgatásával működtek. A Budai Dalárda betanulta Liszttől többek között a Harci dalokat, a Szekszárdi misét, a 18. zsoltárt.[32] Gyakran meghívták a mestert

[27] Az 1872-es bírálat teljes szövegét közli Prahács i. m. Nr. 229. — Az 1874-es pályázat eredményéről: Apolló zeneműfolyóirat 1874/9—10. szám, hátsó borító, valamint Ábrányi i. m. 176—177. l.

[28] Legány i. m. részletesen feltérképezi Liszt életének 1869—73 közötti korszakát, s számos tény alapján megkapó képet fest a kórusokkal való törődéséről. — A későbbi évek sajtóadatai arra vallanak, hogy ez a kapcsolat továbbra is fennállt, s csak a 80-as években, Liszt korának előrehaladtával vesztett jelentősen intenzitásából.

[29] Az 1868. III. 12-i keltű díszoklevél az OSZK Zeneműtárában, Li III/15 jelzeten található.

[30] Az Auguszhoz írt levelekben Liszt többször hangsúlyozta segítőkészségét az Egylet magasabb szintre emelésében, így pl. 1871. IX. 20-i és 1872. III. 13-i levelében. (Vö. Csapó Vilmos: Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz. Budapest 1911. Nr. 78. és 82.) — Az 1872. III. 19-i koncertről: Legány i. m. 103. l. Mint Liszt egy leveléből tudjuk (La Mara: Franz Liszt's Briefe, VII. köt. Nr. 51.), maga vállalta az 1874. III. 19-i koncerten a Palestrina-mise dirigálását is. Erre azonban — nem tudni, miért — nem került sor. Az előadás (melyre a Pesti Napló 1874. III. 17-i száma szerint Liszt „Ave maris stellá"-ja is ki volt tűzve, Bogisits Mihály előadásában) igen elmarasztaló kritikát kapott: „Tizenkét szál rettenthetetlen férfi s nő — az élükön a törhetetlen bátorságú Kneifel — fényesen bizonyítá, hogy a kiabálás nem üti helyre egy hatalmas khórusnak a hiányát." (Apolló 1874/7, hátsó borító.)

[31] Az a cappella irodalom tényleges meggyökereztetése sem járt igazán sikerrel a Budai Egyházzenei Egyletnél; Legány szerint (i. m. 103—104. l.) főként azért, mert 24 tagú zenekaruk nívósabb volt, mint a 18 fős kórus.

[32] A Harci dalokat még az 1865-ös dalárünnepélyre tanulták be, de önállóan is énekelték, így 1869. IV. 26-án, azon a nagy Liszt-koncerten, melyen a szerző maga dirigálta a Koronázási misét. — A Szekszárdi mise csak egy nyilvános főpróbáig jutott el. (1870. IX. 23.). — A 18. zsoltárt 1871. XII. 15-én mutatták be, Legány i. m. „Budapesti hangversenynaptár".

egyéb műsoraikra és összejöveteleikre is.[33] A színvonalas programjaival mindig kiemelkedő Budai Ének- és Zeneakadémia Liszt keze alatt kétszer is énekelte a Koronázási misét, az 1870-es Beethoven-jubileumon pedig a II. Beethoven-kantátát s a IX. szimfóniát.[34] Műsorra tűzték a Krisztus oratóriumból a „Boldogságok" tételt, valamint az „Angyalok kara Goethe Faustjából"-t (R. 555); női karuk közreműködött a Dante szimfónia, a 137. zsoltár előadásában.[35] Liszt számukra hangszerelte meg és látta el férfikari kiegészítő részszel Schubert „Die Allmacht" c. dalát, sőt: a bemutató előadás vezényletét is vállalta.[36] Szívesen jelent meg nagy oratórium-előadásaikon, még a nyolcvanas években is.[37]

A Budai Ének- és Zeneakadémiához hasonló típusú együttes volt, s hasonló szerepet vállalt a nagy Liszt-művek bemutatásában a *Pesti Zenekedvelők Egylete.*[38] A pesti férfikarok közül a Zimay László, majd Huber Károly vezette *Nemzeti Dalkör* tűnt ki leginkább Liszt műveinek és személyének megbecsülésével. Gyakran énekelték a Harci dalokat, a Rajnai bordalt, a Lelkesedés dalát, de előadták az Éjféli dalt, a Több fényt c. kart, az Ima Paulai szent Ferenchez-t is.[39] Több ízben rendeztek Liszt-esteket, s ilyenkor az énekes és hangszeres közreműködők szintén Liszt-műveket szólaltattak meg, esetleg a Liszt-tanítványok közül kerültek ki. Jelképesnek tekinthető, hogy a mester jelenléte fémjelezte zászlóavató ünnepségüket.[40] Zimay László karnagy Lisztnek ajánlotta egyik legsikerültebb férfikarát, a „Dalra magyar!"-t.

Sorolhatnánk még más fővárosi kórusokat is, így a *Pesti Unió Dalárdát*, az *Egyetemi Dalegyletet*, a *Nemzeti Zenede*, majd később a *Zeneakadémia* kórusát, kisebb templomi és iskolai énekkarokat, amelyek Liszt pártfogását élvezték, műveit előadták. Évente rendszeresen látogatta pl. az *Angolkisasszonyok* iskoláját: „kifejtette azt a nézetét, hogy kívánatos lenne, ha az intézet nagyobb gondot fordítana a zenei nevelésre".[41] Zongorát ajándékozott nekik, zenei matinékat tartott náluk, még a nyolcvanas években is, amikor pedig már ritkán zongorázott szélesebb körben. Az intézet leánykara viszonzásul megtanulta a Szent Erzsébet legenda gyermekkarát, az Ave Mariát, az Ave maris stellát, a Gyermek dicsénekét (R. 508), a 137. zsoltárt, az O salutaris

[33] Így pl. Liszt meghallgatta őket 1870. XII. 28-án egy Beethoven-emlékesten, 1873. III. 28-án Mihalovich Ödön szerzői estjén stb. — Időnként a jellegzetes „Liedertafel"-összejöveteleken is részt vett (pl. 1876. XI. 11-én, l. a Pester Lloyd XI. 12-i számát).

[34] A Koronázási mise előadásai: 1869. IV. 26. és 30. — A Beethoven-jubileum: 1870. XII. 16.

[35] A „Boldogságok" előadásai: 1869. XI. 17., 1870. X. 12. — Az „Angyalok kara" bemutatása: 1876. XI. 16. körül (kritika a Pester Lloydban: XI. 18.) Közreműködés a Dante-szimfóniában: 1869. IV. 26., a 137. zsoltárban: 1869. IV. 30.

[36] Az átdolgozás (R. 652) 1871 februárjában készült el (La Mara: Franz Liszt's Briefe VI. köt. Nr. 265). A bemutató: 1871. III. 29. — Második előadás: 1872. I. 5. Legány i. m. 296. l.

[37] Részt vett pl. a Haydn születésének 150. évfordulójára rendezett emlékhangversenyükön, 1882. III. 31-én. (Sebestyén i. m. 186. l.)

[38] Szerepeltek a Koronázási mise előadásain 1869-ben, s az 1873-as jubileumi Krisztus-bemutatón; kisebb karművek előadására is vállalkoztak, pl. a Wartburg-dalok (R. 638) kartételének bemutatására 1877. XI. 24-én (Pester Lloyd XI. 24.). Nívós koncertjeiket Liszt gyakran látogatta.

[39] Néhány előadási adat: Harci dalok: 1868. I. 11., 1870. X. 9., XI. 26.; Rajnai bordal: 1868. V. 9., 1871. II. 20.; Lelkesedés dala: 1872. XII. 7., 1873. XI. 15., 1875. III. 31.; Éjféli dal (Der Gang um Mitternacht, R. 560/10): 1868. VII. 25.; Több fényt: 1875. III. 31.; Katonadal: 1873. XI. 15.; Ima Paulai Szent Ferenchez (R. 494): 1875. III. 31. (Az adatok a Zenészeti Lapok, a Pester Lloyd és Legány i. m. alapján.)

[40] Néhány Liszt-est dátuma: 1873. XI. 15., 1875. III. 31., 1880. III. 19. — A zászlóavatás 1870. XI. 26-án volt.

[41] Sebestyén i. m. 70. l. Ezt a kijelentést Liszt még 1865. IX. 9-én tette. — Liszt további látogatásainak időpontjai: 1878. III. 21., 1880. III. 11., 1881. III. 25., 1882. III. 24. és 25., 1883. III. 11., 1884. IV. 5., 1885. III. 28. Sebestyén nem jelöli meg forrásait; valószínű, hogy a sajtón kívül sok adatot az intézet krónikájából szerzett, melyre 178—179. l.-ján hivatkozik.

hostiát (R. 516a).[42] — Sorolhatnánk továbbá néhány lelkes vidéki énekkart is, melyek különösen kitűntek a Liszt-kultusz ápolásában, így pl. a *Kassai Első Magyar Dalegyletet*, mely az 1872-es nagyváradi dalostalálkozóra a Szekszárdi misét választotta műsorául;[43] vagy a *Pozsonyi Egyházi Zeneegyletet*, mely tervszerűen mutatta be Liszt valamennyi nagyobb egyházi művét, továbbá a *Pozsonyi Dalárdát*, mely 1884-ben elsőként merte előadni az Operaházból kitiltott Magyar Királydalt, s vállalkozott „Szent Ferenc naphimnuszának" (R. 479) bemutatására is.[44] De mindenekfölött annak az együttesnek működéséről kell még megemlékeznünk, mely valóban a legtöbbet tette Liszt műveinek bemutatásáért, s amelyhez magát Lisztet is a legszorosabb szálak fűzték: a nevét viselő *Budapesti Liszt-Egyletről.*

Ez az egylet egy lelkes zenészházaspárnak: Engeszer Mátyás zenetanárnak, belvárosi kántor-karnagynak és nejének, Marsch Katalin énekesnőnek köszönheti létrejöttét. 1870. XII. 13-án küldöttség jelenik meg Lisztnél, s engedélyt kér, hogy az Engeszerné alapította női kart (az ország második női karát) róla nevezhessék el. Liszt beleegyezik — s ha nevét adta, gyakorlati támogatása sem maradhat el. Rendszeresen eljár a kórus heti kétszeri próbáira; régi klasszikus, olasz énekgyűjteményt ajándékoz nekik. Egy év múlva, 1872. I. 28-án a mintegy 50 tagú női Liszt-Egylet igényes műsorral mutatkozik be a Belvárosi Plébánián rendezett egyik Liszt-matinén: Volkmann egy kórusát éneklik, s Liszttől az O salutaris hostiát s a Szent Erzsébet legenda gyermekkarát, a szerző kíséretével. A kórus további fejlődése lehetővé tenné nagyobb szabású Liszt-művek bemutatását is, ezek azonban vegyeskarok. 1872. II. 4-én Liszt saját Missa choralis-ának előadását vezényli a Belvárosi templomban: a női Liszt-Egylethez egy Engeszer által szervezett alkalmi férfikar társul. Az előadást a sikerre való tekintettel meg kell ismételni. Az alkalmi férfiegyüttes 1873 februárjában Engeszer vezetésével állandó férfi Liszt-Egyletté alakul. Az azóta sokat fejlődött női Liszt-Egylettel együtt 1873. III. 25-én újra Liszt keze alatt énekelnek a Belvárosi templomban: Franz Witt D-dúr miséjét, Liszt Ave Mariáját és Pater nosterét.[45]

Most már a férfiegyletet is mindinkább a főváros zeneéletének értékei között tartják nyilván; szerepel a Nemzeti Zenede magyar zenetörténeti hangversenyén is. Mint vegyeskar, a két egylet igazán fontos feladatot az 1873-as nagy Liszt-jubileum alkalmával kap: XI. 9-én bemutatják Gobbi Henrik Liszt-kantátáját, s részt vesznek a Richter János által vezényelt Krisztus-előadáson is.[46]

Az immáron egyesült két kórus, a Budapesti Liszt-Egylet ettől kezdve rendszeresen szerepel mind hangversenytermi, mind templomi koncerteken. Liszt gyakran vezényli vagy zongorán kíséri őket.[47] Haynald Lajos kalocsai

[42] Műsoradatok Sebestyéntől. Az Ave Maria, Ave maris stella R.-számát azért nem adtuk meg, mert nem tudjuk pontosan, hogy több azonos című Liszt-mű közül melyikről van szó.
[43] Legány i. m. 119—120. l.
[44] A két kórusról: Orel, Dobroslav; František Liszt a Bratislava. Bratislava 1925. — A Pozsonyi Dalárda 1884. XII. 21-i koncertjéről, melyen az említett két Liszt-kórus is megszólalt, l. Eckhardt Mária: Liszt Ferenc és magyar kortársai az OSZK dedikált Liszt-zeneműveinek tükrében. Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1973. 87—130. l.
[45] Az adatok a korabeli sajtóból követhetők nyomon; részletes közlés Legány i. m. (Liszt) „Hazai életének időrendje" és „Budapesti hangversenynaptár".
[46] A zenedei hangversenyről: Zenészeti Lapok 1873. V. 11., 144. l. — A jubileumról részletesen: Legány i. m. „Egy ország ünnepe" c. fejezet, 165—189. l.
[47] Így pl. vezényelte őket 1874. III. 25-én, 1876. XII. 31-én; kísérte 1875. III. 3-án, 1876. III. 20-án, 1878. I. 20-án.

érsek elvállalja elnöki, Apponyi Albert gróf pedig alelnöki tisztjüket. Alapszabályaikat a Zenészeti Lapok nyomtatásban is ismerteti.[48] A hetvenes években egész sereg nagyszabású Liszt-művet adnak elő: a Koronázási misét, a Prometheus-kórusokat, a Strassburgi harangokat, a Szent Cecília legendát, s mindig újra meg újra a Missa choralist.[49] A kisebb kórusokból a már említetteken kívül éneklik a Mihi autem adhaerere zsoltárt, az Ima Paulai szent Ferenchez-t, a Gyermek dicsénekét, a Csend van a fák tetején-t.[50] Igényesen, Liszt ízlésének megfelelően válogatják össze más szerzőktől is műsoraikat (Palestrina, Cherubini, Schubert, Schumann stb.), s a klasszikusok mellett főként a kortárs hazai szerzőket pártolják (Volkmann, Mihalovich, Végh János, Zichy Géza stb.), sőt, új művek megírására is ösztönöznek.[51] Így megbízásukból, s nekik ajánlva készül el Feigler Viktor „Köszöntelek" c. női kara, s Doppler Ferencnek Bajza versére írt „A kék partok" c. balladája.[52] Szerencsés megoldás, hogy a vegyeskari Liszt-Egylet női és férfikara egy-egy műsorszám erejéig továbbra is vállal önálló szereplést; így hangzásban is igen változatos programokat tudnak összeállítani. Működésük példaként szolgál néhány igényes vidéki együttes számára is.[53]

Az Egylet működése az 1880-as évek elején hanyatlásnak indult, s talán Engeszer előrehaladott kora miatt fokozatosan, szinte észrevétlenül megszűnt. (Major Ervin szerint Engeszer, aki 1885-ben, 73 éves korában hunyt el, 1883-ig állt a Liszt-Egylet élén, s nem tudunk róla, hogy valaki átvette volna tőle a zenei irányítást.) Az Egylet fennmaradt vagyonát 1886 nyarán, közvetlenül Liszt halála előtt, Haynald javaslatára és Liszt beleegyezésével Liszt-egyleti alapítvánnyá alakították át, szegény zenetanárok támogatására, illetve tehetséges fiatal zeneszerzők és virtuózok ösztöndíjaira.[54]

Az itt felvázoltakkal nem azt kívántuk bizonyítani, hogy Liszt életében és munkásságában a kórus centrális helyen állt volna. Mindössze új színnel akartuk gazdagítani a róla mint zeneszerzőről és emberről kialakult, kissé egyoldalú képet; továbbá rá akartunk mutatni azokra a pozitív törekvésekre, melyek nem hiányoztak a múlt század hazai énekkari mozgalmából sem, s amelyeket, mint értékes örökséget, mai — nem kis részben Kodály jóvoltából — magasabb szintre feljutott zenei köztudatunknak számon kell tartania.

[48] Zenészeti Lapok 1875. X. 31., 258—260. l.

[49] Koronázási mise: 1874. III. 25., 1882. III. 25. (? a Belvárosi templomban Engeszer által vezényelt mise közreműködő kórusát a korabeli források nem jelölik meg); Prometheus-kórusok (R. 539), teljes mű: 1875. III. 3., részlet: 1872. III. 11., XII. 29., 1876. III. 20.; Strassburgi harangok (R. 482): 1875. III. 25. (más kórusokkal együtt); Szent Cecília legenda (R. 480): 1878. I. 20., Missa chorallis (R. 486): 1874. II. 4., 1875. XII. 26., 1876. XII. 31.

[50] Mihi autem adhaerere (R. 513): 1875. XII. 26.; Ima Paulai szent Ferenchez, A gyermek dicséneke: 1876. III. 20.; Csend van a fák tetején (Über allen Gipfeln ist Ruh, R. 544): 1879. III. 18. — A már korábban említett művekből műsoron tartották a 137. zsoltárt: 1874. I. 5.; a női kari O salutaris hostiát: 1875. XII. 26., s bizonyára a többi kis egyházi kórust is. — A 49—50. jegyz. dátumadatainak forrásai: Pester Lloyd, Pesti Napló, Magyarország és a Nagyvilág, Rózsavölgyi műsorlapok.

[51] „A Liszt-Egylet a hazai zenemű-történelemben nem megvetendő helyet fog elfoglalni, ha ... a hazai jelesb tehetségek műveit is felkarolja s az által azok productivitását előmozdítja." Apolló zenemű-folyóirat 1874/2., hátsó borító.

[52] Mindkét művet előadták 1879. III. 18-án, a szegedi árvízkárosultak javára rendezett koncerten. (Magyarország és a Nagyvilág 1879. III. 23.)

[53] Így pl. a Pécsi Női Dalegylet, melynek alelnöknője Engeszer Mátyás leánya, Mária volt, a Pécsi Dalárdával és a városi zenekarral adott nívós koncertet, amelyen Liszt-mű is szerepelt. (Zenészeti Lapok 1875. XII. 23., 291—292. l.)

[54] Liszt ezzel kapcsolatos levelét l. Dömötör Zsuzsa: Ismeretlen Liszt-levelek. Magyar Zene 1977/2., 202—215. l.

SZENDREI JANKA:

*A KÖZÉPKORI MAGYAR HANGJEGYÍRÁS**

A középkori magyar zenetörténet kutatása az elmúlt hét esztendő munkálatai során új alapokra helyeződött. Az előzőleg források nélkülinek tartott kor — miután lehetőleg minden ma elérhető emlékét számba vettük és elemeztük, vagy sok esetben felkutattuk — zenetörténetünk viszonylag jól dokumentált korszakává vált. Különösen jelentős a feltárt anyagban a hangjelzéses források mennyisége: az eddigi magyar zenetörténet-írásban szereplő kb. 15—20 darab helyett ma mintegy 80 teljes hangjegyes könyvvel és közel 700 töredékes emlékkel vagy hangjegyes bejegyzéssel dolgozhatunk.[1] E kibővült forrásanyag fényében most már valóban konkrétan kezdjük megismerni a középkor nagy művészi monódiájának, az ún. gregoriánnak hazai kibontakozását, másrészt azonban gazdag dokumentumsort nyerünk a korabeli Magyarországon művelt hangjegyírásokra, a zenei írásbeliségre vonatkozóan is. Ez utóbbi tény jelentősége szinte fölbecsülhetetlen, hiszen a hangjegyírókultúra minősége, a zenei írás-olvasás szintje valóban kiváló fokmérője a zenei műveltségnek. A kottaírással kapcsolatos tevékenységek gyakorlása olyan *elvont* zenei képességek birtokába juttat, melyek a begyakorlásra szolgáló konkrét anyagtól egyre inkább függetlenednek, s idővel más, rokon stílusú anyagok megragadását, leírását is lehetővé teszik.

Hogy középkori kottaemlékeink eleven zenei tevékenységet képviselnek, nem kétséges: a kezünkben levő kéziratokat sohasem gyártották hallás nélküli, mechanikus másolással. A repertoár minden újabb leírásánál ott szerepelt az élő gyakorlattal való összemérés is, amint azt a ránk maradt anyagnak állandó variálódása és zenei — tehát nem íráshibákból származó — változatbősége mutatja.

Középkori hangjelzéseink feldolgozásánál — minthogy az emlékek számbavétele is új keletű — kész kutatási eredményekre, a szakirodalom támogatására nemigen számíthattam. A zenei paleográfiát — ezt a régi hangjegyírásokkal foglalkozó, Európában egyébként nagy múltú és szerteágazó tudományt — hazánkban eddig mindössze két-három részlettanulmány s egy

* A magyar notációra vonatkozó kutatásainkat e közlemény csak igen vázlatosan, s csak egy sajátos vonatkozásban ismerteti. E notáció meghatározásához szükséges szerkezeti elemzések, európai összehasonlítások éppúgy hiányoznak, mint az intézménytörténeti összefüggések, továbbá a tételeinket bizonyító nagy forrásanyag. Mindezt részletesen tárgyalja „A középkori magyar notáció" c. kéziratos kandidátusi disszertációm, a többi notációfajtával összevetve, de sommásabban a Magyar Zenetörténet I. kötete (előkészületben).

[1] Hangjegyes forrásaink jegyzékét a Magyar Zenetörténet I. kötete tartalmazza (kézirat).

vázlatos áttekintés képviselte.[2] A nyugati szakirodalomban pedig Magyarország a hangjelzéstérképeken fehér foltként szerepel, s az ismertetett hangjelzések a Bécs—Prága vonalig terjednek.[3] Itthon készült középkori kottaírásaink nagy mennyiségében eligazodni mindezek után csak úgy lehetett, ha előbb elvégeztük az anyag pontos leírását, a kottakép jelről jelre haladó elemzését, a különféle írásszisztémák rendszerezését, majd az európai anyaggal való összehasonlítás után kottaírás-fejlődésünknek a magyarországi általános művelődéstörténeti folyamatokkal való egyeztetését.

E munka eredményeit összegezve hangjegyírásainkat — mintegy a hazai kultúrában való jelentőségük szempontjából — két nagy tömbbe sorolhatjuk. Az egyikben szerepelnek mindazok a hangjelzések, melyek a régi Európa zenei írásgyakorlatában másutt is ismertek voltak. Példaképpen csak a mélyebben meggyökerezett fajtákat említve, ilyenek: a XI—XII. századi német neumairás, melyen Magyarország beavatást nyert Nyugat-Európa hangjelzési művészetébe; a késő-középkori metzigót notáció, másodlagosan fejlődött peremvidéki városaink hangjelzése; ilyennek tekinthető a latin országokból eredő, s egyes kolostorainkban a XIII. század után meghonosodott quadrat hangjelzés. Mindezen írások hazai művelése az időtartamot, földrajzi környezetet, vagy az írásbeliségnek otthont adó intézményhálózatot tekintve korlátozott volt.

Az import jellegű európai hangjelzésekkel szemben a másik tömbbe egyetlen hangjelzésfajtát állíthatunk, melynek jelentősége azonban rendkívül nagy: ez a hangjelzés, jeleinek rendszeres, állandó összességét tekintve hazánkon kívül ismeretlen. A magyar zeneéletben egyedülállóan mély gyökeret vert: folyamatos története a XII. századtól a XVIII. század végéig, tehát jóval a középkoron túl tartott, s művelésével a nyelvterület túlnyomó többségén az intézmények sűrű hálózata foglalkozott. A *használat* jogán ezt a hangjelzést kétségtelenül speciálisan magyarnak mondhattuk. Azonban keletkezésének körülményeit, s az európai hangjelzésfajtákhoz való viszonyát megvizsgálva az is világossá vált, hogy ez a kottaírás *eredetében* is hazai, megalkotása XII. századi magyar munka, földrajzi környezetünk fejlődését jóval megelőző teljesítmény. Ennek kimondásával négy-öt éves kutatásomnak legnagyobb eredményét — nem várt meglepetését és kezdetben alig-alig hitt felfedezését — jelenthetem be: hazánkban a középkor századaiban nemcsak hogy jó néhány európai kottaírásfajta talált gondos ápolásra és továbbfejlesztésre, hanem létezett ezenkívül egy speciális, formailag pontosan körülhatárolható, magas színvonalú magyar hangjegyírás, magyar notáció is, mely nemzeti hagyománykincsünknek reprezentáns, más művészeti ágakkal egyenértékű emléke. Hazánk a középkori Európa valódi hangjelzéstérképén tehát nemcsak hogy fehér folt nem volt, hanem az általános, nemzetek fölötti írásokon kívül még egy különleges színnel is szerepelt. Ehhez hasonló jelenséget talán csak a csehek írástörténetében figyelhetünk meg; azonban a magyartól világosan

[2] Isoz K.: Latin zenei paleográfia és a Pray-kódex zenei hangjelzései. Budapest, 1922. Falvy Z.: A Pray-kódex zenei paleográfiája. Zenetudományi Tanulmányok 1954, 509—553. Falvy Z.: A gráci antifonárium (Magyar zenetörténeti emlék a XII. századból). Zenetudományi Tanulmányok 1955, 17—49. Falvy Z.: Notation und Weisen c. fejezet a Codex Albensis fakszimilekiadásában. Budapest—Graz 1963, 55—101. Szigeti K.: Denkmäler des gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter. Studia Musicologica 1963, 129—172.

[3] MGG 9, Art. Notation (W. Lipphardt), Sp. 1619—20.; Le Graduel Romain; Edition critique par les moines de Solesmes. Abbaye Saint Pierre de Solesmes 1957. II. (Les Sources); Carte 2.

különböző, Prágában kidolgozott cseh hangjegyírás a mienknél jó egy századdal későbbi eredetű, szerkezetének külföldi mintái pedig lényegesebben közvetlenebbek.[4] A középkor delelőjén (a XII. században) kialakított, onnan kezdve intenzíven és folyamatosan művelt, s mindvégig nemzeti keretek, országhatárok közé illesztett egységes magyar hangjelzés Európa tarka, különféle hatásokkal keresztül-kasul szőtt notációtérképén az előkelő mérséklet, nyugodt stabilitás és identitástudat szimbóluma.

A magyar notáció hét évszázadon át tartó szerkezeti állandósága nem jelentette egyben e kottaírás merev változatlanságát. Sőt: minél stabilabb a jelrendszer maga, annál feltűnőbb, hogy konkrét megjelenése mindig új és új, árnyalatokban mindig különböző, s hogy még műhelymunkával készült, vagy kaligrafikus írásaink között sincsenek mechanikus ismétlődések. Az írásvariánsok e bőségén keresztül egy eleven, hullámzó, jól tagozott és fejlődő kottaíróélet tükröződik, a jelrendszernek változatlansága pedig különösen alkalmas arra, hogy mérje és foghatóvá tegye az írásfejlődésnek a társadalmi igények által diktált valamennyi rezdülését.

A magyar notációt jellemezni e keretek között még vázlatosan sem lehet. Legfőbb történeti korszakainak rövid illusztrálása után inkább még e hangjelzésnek a középkori Magyarország zenei írás-olvasásával kapcsolatos tanulságaira térünk ki.[5]

Az *első történeti korszak* a kialakulás kora, a XII. század. A magyar notáció jelrendszerének végleges megszerkesztése kb. az 1160—70-es években történt, s egy rendkívül haladó, magas műveltségű (valószínűleg Esztergomban működő) zeneelméleti iskola tudatos munkája volt. A munka központi támogatással, már hosszabb előzmények után készült, és az európai kottaírásnak azokba a minőségi változást hozó, forradalmi reformtörekvéseibe illeszkedett, melyek keretében a vonalrendszer nélküli, egzakt hangmagasságjelölésre még képtelen ősi neumaírásokat Arezzói Guido elméleti és pedagógiai munkáiból kiindulva vonalrendszerre dolgozták, s így az addig századokon át csak hallás után hagyományozott művészi monódiát „lapról énekelhetővé" tették. Magyarország itt a kezdeti német orientációval fölhagyva, ezt a zenetörténetileg jelentős lépést már a legfejlettebb, zenében élenjáró latin országok kottaírás-fejlődésének megfelelően időzítette, s hozzá a konkrét indításokat is onnan kereste.

A praktikus, hazainak elismert vonalas notáció Magyarországon a hangjelzéstörténet *második korszakában* rohamosan terjedt. Hivatalos irányítással és nagy anyagi befektetéssel rövid idő alatt átíratták a liturgikus énekeskönyveket ezzel a hangjelzéssel az ország szinte egész területén. Világosan látszik, hogy a III. Béla által jelentősen föllendített általános hazai írásbeliségnek a zenei műveltségben is volt párhuzama, s hogy az új igények jelentősen növelték a kottaírástudók számát. A XIII. század tatárjárás előtti évtizedeiből fennmaradt kevés kottás emlékünk mind egységes stílusú magyar notációt mutat, mely a XII. század óta már egy erős új francia befolyást is asszimilált.

[4] Hutter, J.: Ceská notace. Praha, 1926. Stäblein, Br: Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern III/4. Leipzig, 1975. S. 68. és „Neumentabelle" a 32. old. után.

[5] Az alább röviden összegzett történeti folyamatok részletes kifejtését, s az állítások adatolását kéziratban levő kandidátusi disszertációm tartalmazza.

Ebből a korból, tehát a magyar notáció kiteljesedése korából egy ma Németújváron őrzött zágrábi Missale Notatum[6] hangjelzését mutatjuk be. (135.1.)

A harmadik korszak, melyet a XIII. század utolsó harmadától a XIV. század végéig számíthatunk, a magyar notációt már erősen stilizált formákban és változatcsaládokra tagolva állítja elénk. A különféle kottavariánsok különböző, egymástól viszonylag elszigetelt scriptoriumokban kristályosodtak ki. Messze kimagaslik közülük a XIV. századi Esztergom művészi hangjelzése, melynek hatása széles földrajzi körre terjedt. Ebben a korban indult meg országszerte az a rendkívül nagy jelentőségű folyamat, melynek során a magyar kottaírásban lassanként formailag is kettévált az egyre növekvő méretű, díszes kódexeknek, főként kóruskönyveknek speciális művészettel, szinte rajztudással készült hangjelzése, s a gyakorlati, mindennapi kottafeljegyzéseknek „folyóírása", a magyar notáció ún. *kurzív* változata.

Első képünk a XIV. század elejének esztergomi hangjelzési stílusát illusztrálja[7]; második képünk a veszprémi Pontifikále részlete ugyanebből a korból[8]; a harmadik képen ismét az esztergomi írás látható, már a század végéről, s az új törekvések szerint stilizálva.[9] A gondos kódexhangjelzés alatt itt megfigyelhetők a használóknak nem sokkal későbbi kurzív bejegyzései is. (136—138. l.)

A XV. században, a *negyedik korszak*ban a klasszikus magyar notáció mindinkább kiszorult a monumentális, immár összetett műhelymunkával létrehozott díszkódexekből, használata viszont a kurzív hangjelzés vonalán egyre szélesebb körben folyt, s egyre népesebb zenei írástudó réteg keze volt rá begyakorlott. A század végén hagyományos hangjelzésünk már szinte kizárólag mint *használati kottaírás* élt, s csak a valamely szempontból zártabb, elszigeteltebb központokban (így pl. a pálos szerzeteseknél) használták még nagyformájú kóruskönyvek írására is.

Első példánk egy pálos graduálétöredék a század első feléből.[10] Ezután kurzív hangjelzések következnek: egy Erdélyben, valószínűleg falusi környezetben készült toldalék, egyébként: újabb emlék középkori többszólamúságunkról;[11] a második a zágrábi székesegyház valamely muzsikusának bejegyzése a kóruskönyvbe;[12] a harmadik a 15-16 éves Szalkai László által Sárospatak városi iskolájában írt zeneelméleti jegyzet részlete[13]. (139—142. l.)

[6] Güssing (Ausztria), Ferences Könyvtár, Stell I/43. Régi jelzet: M 28. A kódex leírását lásd Radó P.: Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum. Budapest, 1973. Nr. 6. (78—86. old.); a zágrábi eredetet Dobszay László még kéziratban levő tanulmánya mutatja ki (Árpád-kori Missale Notatumunk keletkezési helye).

[7] Országos Széchényi Könyvtár A 23/IV jelzetű, valószínűleg Pozsonyból előkerült töredék (Knauz N. hagyatéka).

[8] Országos Széchényi Könyvtár Clmae 317; Radó P.: Libri liturgici . . . Nr. 143 (446—458. old.); vö. Szigeti K.: Meskó veszprémi püspök (1334—44) pontificaléja. MKSz 1972, 5—14.

[9] Országos Széchényi Könyvtár Clmae 408; Radó P.: Libri liturgici . . . Nr. 88 (328—331. old.).

[10] MTA Könyvtára T 292; Vö. Körmendy Kinga: Egy XV. századi magyarországi graduále. MKSz 1974, 111—115. old., mely tanulmány végkövetkeztetéseivel azonban nem érthetünk egyet, mivel zenei vizsgálataink és tartalmi összevetéseink a graduále pálos eredetét egyértelműen bizonyították (lásd kandidátusi disszertációm forrásfejezetét).

[11] Országos Széchényi Könyvtár Clmae 366 XV. századi toldaléklapja; Radó P.: Libri liturgici . . . Nr. 59 (256—259. old.); a kurzív magyar notációval írt többszólamú darabról lásd Szendrei Janka: Improvizatív többszólamúság egy XV. századi erdélyi faluban (megjelenés alatt a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok következő kötetében).

[12] Zágráb, Egyetemi Könyvtár MR 10; Kniewald, D.: Illuminacija i notacija zagrebackih liturgijskih rukopisa (Rad Hrvatske Akademije Znanosti i umjetnosti), Zagreb, 1944. Nr. 39 (72—76. old.).

[13] Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár Mss II. 395. Zenei anyagának közlését lásd Bartha D.: Szalkai érsek zenei jegyzetei monostoriskolai diák korából. Budapest, 1934.

Bár a XV. század végi magyar notáció helyzetét — felületesen nézve — vélhetnők hanyatlásnak is, valójában éppen az ellenkezőjéről: teljes „beérlelődésről" van szó. A kurzívvá válás olyan eredmény, melynek alapján a magyar notáció továbbra is képes volt megfelelni a reális társadalmi igényeknek. Arra a jegyzetelő, gyorsírásszerű gyakorlati hangjelzésre, mely a XVI. századból nagy mennyiségben kerül elénk még ma is, szükség volt a kézzel írt díszkódexek korának elmúltával is, s valóban, ez a funkció XII. századi zenei jelrendszerünket a következő századok folyamán is fenntartotta. — Utolsó példánk már XVII. századi, egy erdélyi iskolamester, Czerey János magyar notációban még magasrendűen kiművelt kézírása.[14] (143. l.)

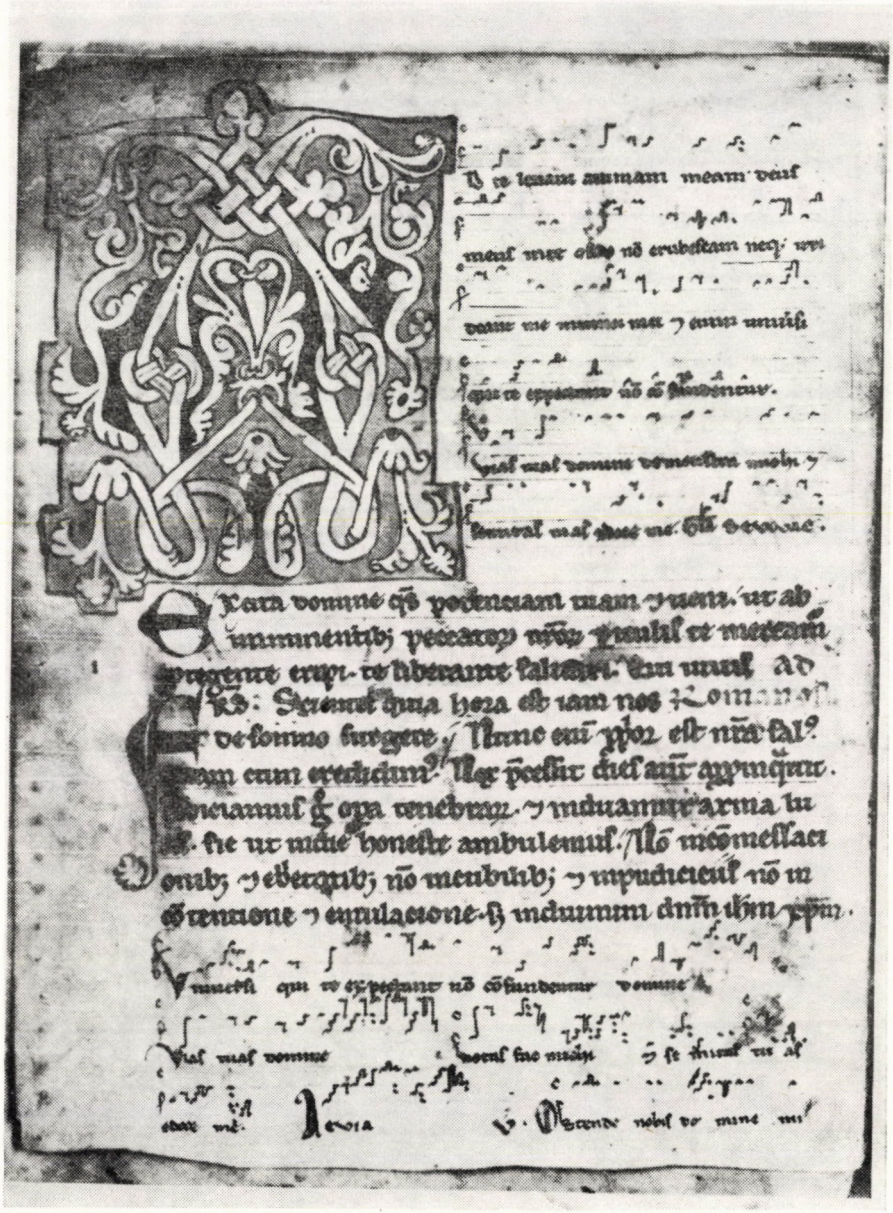
Utóbbi példáink — a kottaírás jól kiírt folyóírássá változásának dokumentumai — már szinte szavak nélkül is összefoglalják mindazt, amit a magyar notáció történetén keresztül középkorunk zenei írás-olvasásban való jártasságáról megtudhattunk, s melynek fényében a magyar zenekultúra tisztán orális életéről és az írástudás alacsony fokáról szóló jó negyvenéves tételt revideálnunk kell. Jól látszik, hogy a magyarországi alapfokú zeneoktatás nem hiába állt rá már olyan korán, Európában elsők között a Guidóféle, kottához kötött tanításra. Sikerült eljutnia odáig, hogy a középkor végére az önálló, spontán zenei írás-olvasás (természetesen nem a díszkódexírás) a *teljes* — akkorra már széles és tagozott, világiakat és egyháziakat egyaránt magába foglaló — iskolázott réteg *általános műveltségének* integráns része volt. Más vizsgálatainkból kiderült, hogy e kottaírás nem puszta másolási feladat volt számukra, hanem mindenütt, még szerényebb helyeken is hallási kontrollal történt; így az említett rétegnél a hallási készségek magas fokú iskolázottságát is bizonyítottnak tekintjük, mint ahogy a magyar notáció megteremtésének pillanatában is a teljes, több ezres repertoárt hallás után kellett a hazai variánsokban lejegyezni.

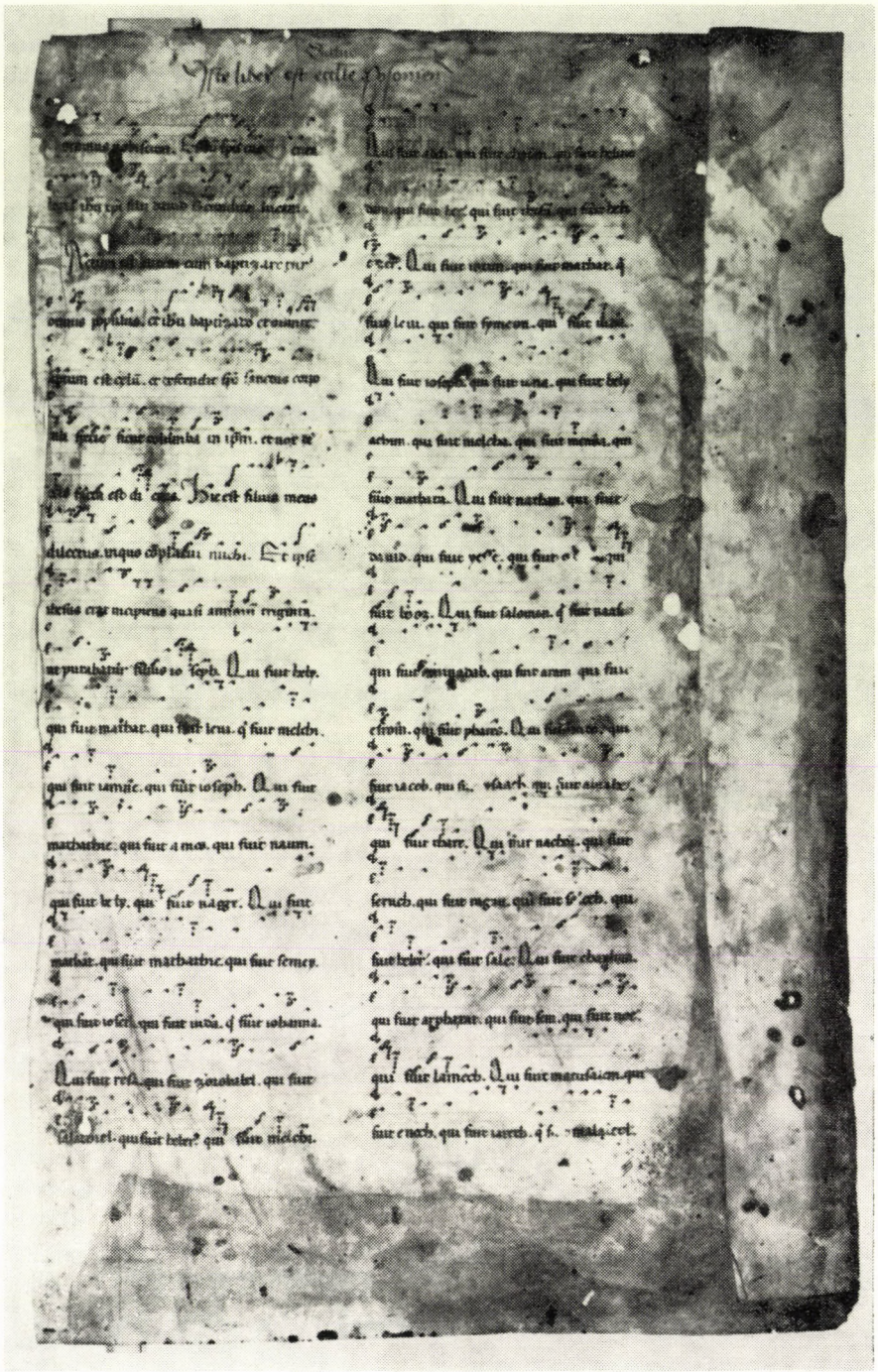
Olyan eredmény ez, melyet azóta — még Kodály törekvései után — sem sikerült újból elérni. A hangjegyírásban Magyarországon a XV. században minden középfokú iskolát járt embernek el kellett jutnia arra a szintre, melyet Szalkai jegyzetében láthattunk, tehát a biztos, kiírt hangjelzésig. Jól tudjuk, hogy egyéni lendületű, rutinos kottaírásra csak sok gyakorlás árán lehet szert tenni. Nem volt ez másképpen itt sem; bizonyos, hogy minden egyes XV. századi kurzív kottasorunk mögött hatalmas gyakorlóanyag, sok száz leírt és fönn nem maradt kottasor áll. A begyakorlás az iskolában történt (lehetséges, hogy tabulákon), ahol a növendékek naponta bizonyos időt — ünnepek előtt olykor teljes napot — töltöttek a másnap előadandó énekek leírásával.

Ezen a ponton érdemes egy pillanatra megállnunk, mielőtt áttekintésünket befejeznénk. Itt nyerhetünk ugyanis fogalmat — talán a mai zenei nevelés problémáinál is hasznosítható fogalmat — arról, hogy mi volt ennek a fejlett zenei íráskultúrának az egyik legmélyebb alapja és mozgatója. Mint láttuk, a középkori iskolában azt a kottát írták le naponta, melynek segítségével másnap szerepelni kellett. Az írás-olvasás elsajátítása tehát nem elvont gyakorla-

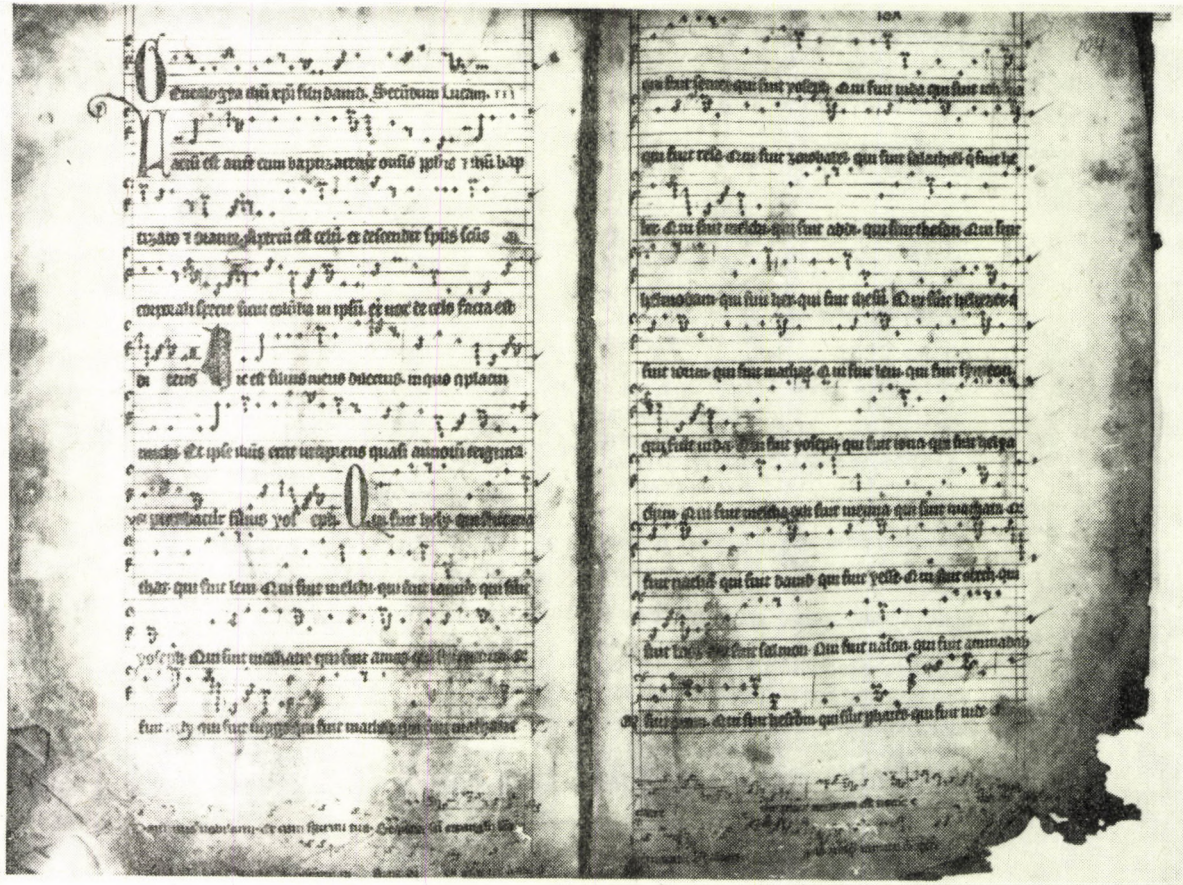
[14] Országos Széchényi Könyvtár Oct. Hung. 1609. Lásd Stoll B.: A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565—1840). Budapest, 1963. 55. sz.

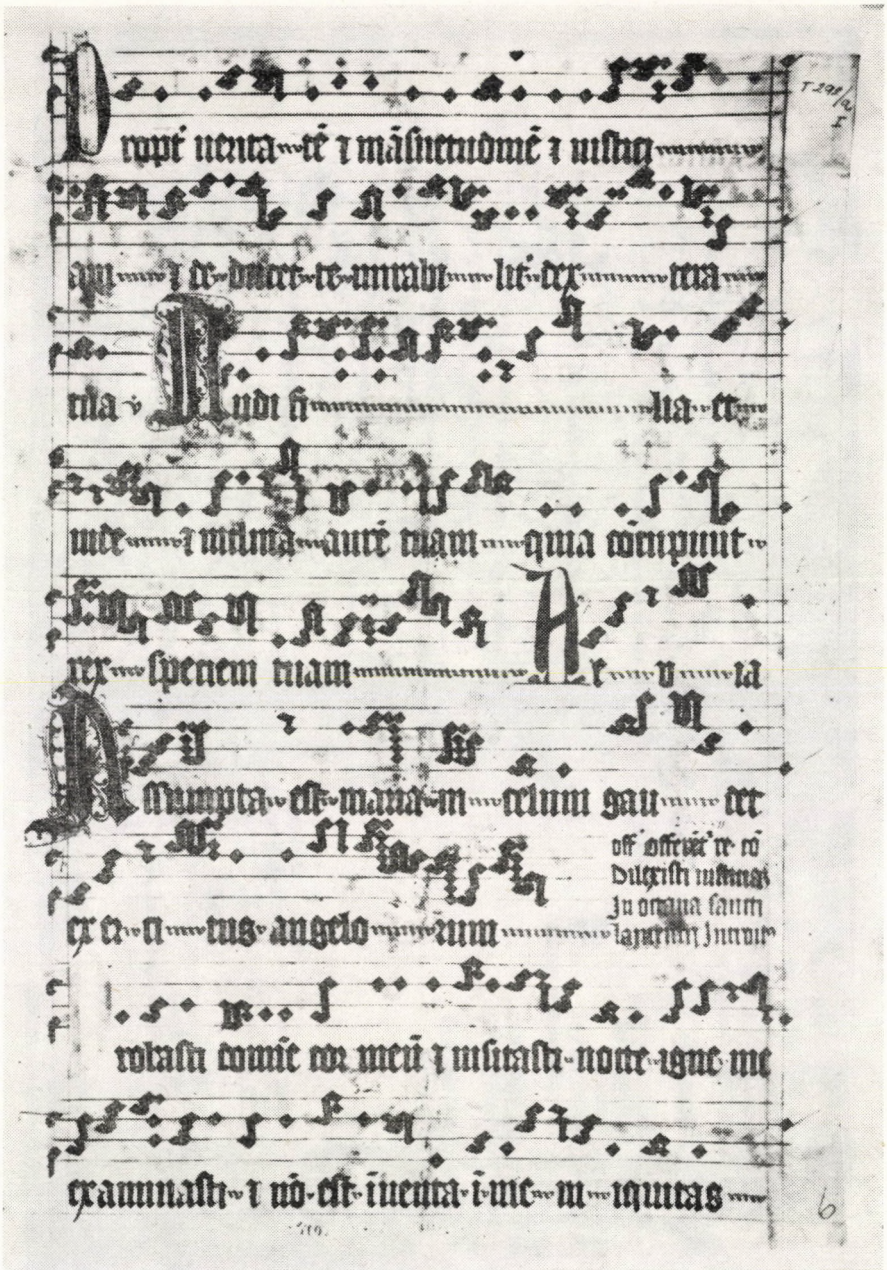
tokon történt. A kottaírás szervesen illeszkedett a napi zeneéletbe, annak igényeit követte, és annak követelményei kényszerítették ki művelését. E funkcionális begyökerezettség is egyike azon tanulságoknak, melyeket a kodályi „százéves terv" útvonalának, esetleges pályamódosításainak elemzésekor a történelemtől, mint magister vitae-től tanulva figyelembe vehetünk.



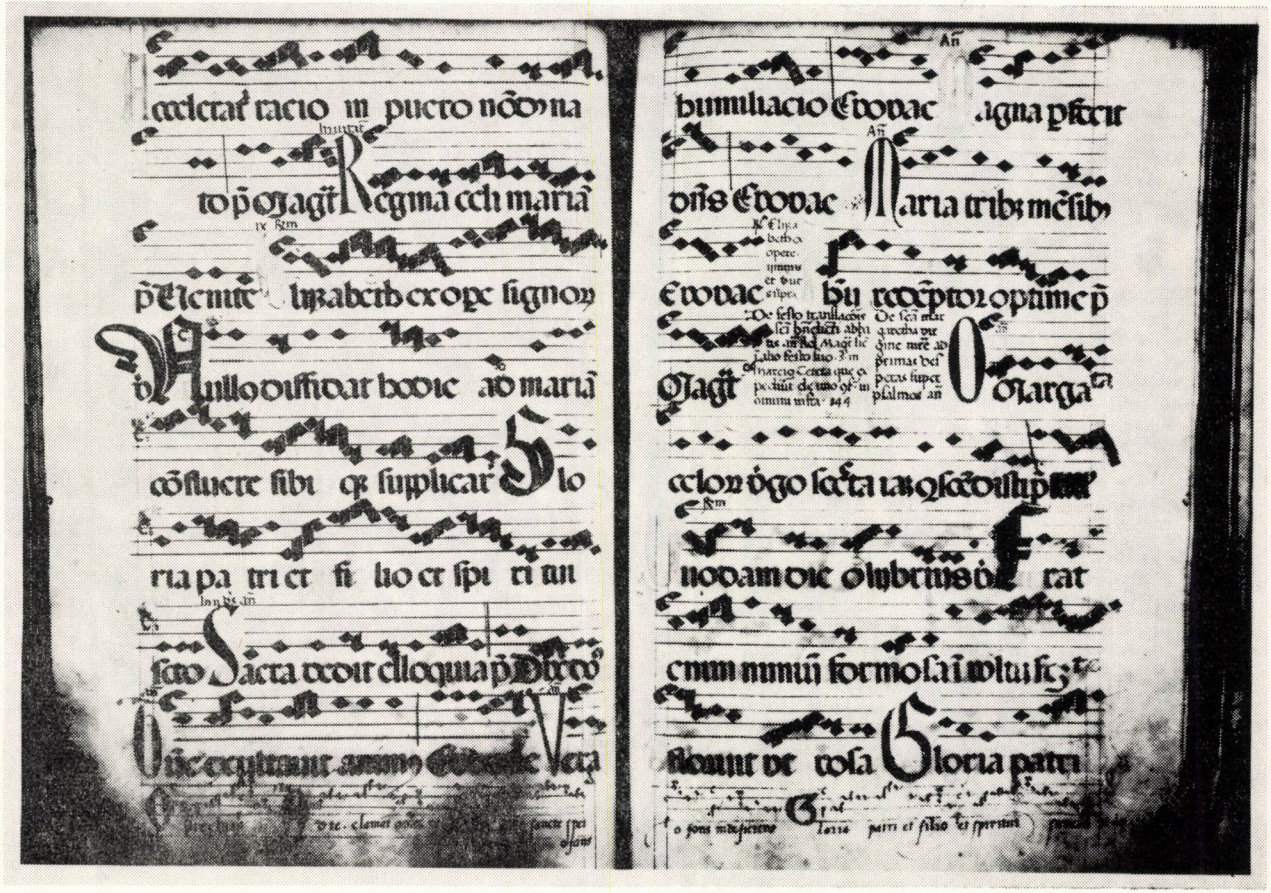












VIKÁR LÁSZLÓ:

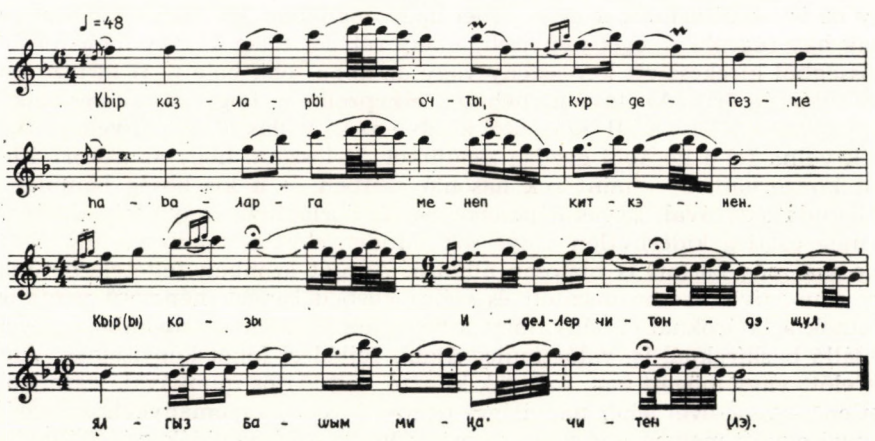
A KAZÁNYI TATÁROK ZENÉJE

A közép-volgai népek közül a hazai zenekutatás egészen az utóbbi évekig szinte csak a nyelvrokon cseremiszek és déli, török nyelvű szomszédaik, a csuvasok zenéjére irányította figyelmét. A többi, ott élő közösség — mint pl. a tatár, baskír, mordvin, votják, sőt orosz — zenei hagyományával alig foglalkozott, pedig ezek népessége egyenként is mind meghaladja a cseremiszekét és csuvasokét. Ennek több oka is volt. Mindenekelőtt az, hogy már egy fél évszázada, de azóta is, a Volga-vidékről főleg cseremisz és csuvas anyag állott rendelkezésünkre, a megjelent és hozzánk eljutott gyűjtemények csak e két kis nép zenéjéről tájékoztattak. Ezek viszont oly sok pozitív meglepetést tartogattak számunkra, hogy elmerültünk a velük való foglalkozásban, s amikor alkalom nyílott helyszíni tapasztalatok szerzésére, akkor is még jó ideig kizárólag őket tanulmányoztuk. Az idei, immár kilencedik kutatóutunk befejeztével — eddig négy köztársaság hat nemzetiségének háromszáz faluját bejárva — egyre világosabbá válik számunkra, hogy ismereteinket még mindig szélesíteni kell. Minden út újabb és újabb felfedezéseket hozott, a helyszíni s mással nem helyettesíthető tapasztalatok meggyőztek bennünket arról, hogy a hiteles és teljes kép kialakítására irányuló törekvésünk csak akkor járhat sikerrel, ha a rendszeres gyűjtést és a beható vizsgálatokat a többi népzenére is kiterjesztjük. Köztudott, hogy a Volga—Káma vidék a népeknek valóságos találkozóhelye, ahol a különböző időkben és irányokból odaérkező közösségek évszázadok óta egymás közvetlen közelében élnek és a hagyományok egymásbafonódó szálainak rendkívül bonyolult szövevényét hozták létre. Nem lehet a finnugor zenéket a törökök alapos ismerete nélkül azonosítani és megérteni, de az ottani törökök sajátosságainak felderítéséhez is figyelembe kell venni a finnugor szomszédságot. Sok helyütt mindez szláv hatásokkal is keveredik. A közigazgatási határok alig-alig fedik, nem is fedhetik a népek valóságos elhelyezkedését. Egy-egy közép-volgai nép kultúrájának a környezetből kiragadott vizsgálata eleve kudarcra van ítélve. Akármilyen szempontból nézzük, e vidéken a kazányi tatároké a vezető szerep. Saját autonóm köztársaságukon kívül a környező területeken is megtaláljuk őket. Nagy számban élnek Baskíriában, valamint a cseremisz, votják és mordvin földön, távolabb pedig a Gorkij, Kujbisev, Penza, Uljanov, Volgograd, sőt az Urálon túli Novoszibirszk, Omszk, Tobolszk és Tyumen körzetekben is. Lélekszámuk meghaladja az ötmilliót, s jelentőségük ehhez mérten igen nagy. Az állam hivatalos nyelve mellett valamennyi nemzetiség körében sokan tudnak tatárul. A közép és idős korosztály soraiban összetartó és mélyreható erő a tatárok

többségének mohamedán hite. Fővárosuk, a Volga-parti Kazány századok óta az egész vidék szellemi és gazdasági központja. Hozzájárul ehhez a 170 éves, nagy hírű egyetem, a fejlett gyáripar, a milliósra növekedett lakosság és az, hogy Európa keleti szélén ott futnak össze utoljára a nagy szárazföldi, vízi és légi utak.

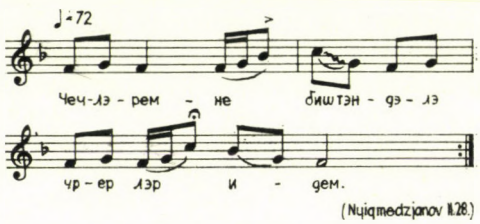
A tatár zene, a nyelvhez hasonlóan, jelentős helyet foglal el a volga—kámai népek életében. Elemei itt is, ott is fellelhetők, sajátosságai eddig rejtett összefüggésekre világítanak rá, ismerete megkönnyíti más népek zenei hagyományának megértését és megítélését is. A vele való foglalkozás a finnugor népzenék kutatójának is nélkülözhetetlen ma már. Lehetőségeink szerint mi is igyekszünk minél többet megismerni belőle. Elősegítik ezt a megismerést az újabban megjelenő tatár gyűjtemények, tanulmányok, de nagy hasznunkra vannak a helyszíni kutatási lehetőségek is. E rövid beszámoló nem ad alkalmat arra, de mintegy ezer dallam ismeretében nem is tartunk még ott, hogy végleges eredményeket szűrhessünk le. Néhány, eddig nem ismert és magyar szempontból is figyelemre méltó sajátságot említünk csupán.

Elég átlapozni a tatár Kljucsarjov, Fajzi vagy Nyigmedzjanov köteteit ahhoz, hogy megállapíthassuk: a tatár zene kivétel nélkül egyszólamú s többnyire félhangnélküli pentaton dallamokból áll. A dallamok nagyobb része *szó* és *dó*, kisebb része pedig *lá* végű, de nem hagyható figyelmen kívül a cseremisz és magyar hagyományban teljesen ismeretlen *re* végződés sem. Tipikus a négy, de nem ritka az ismétlésekkel, refrénekkel öt—hét sorossá bővült forma is elsősorban a kötetlen ritmusú dallamok között. Általános érvényű, közös jellemvonás a gazdag díszítés. Kivételnek számít a mindvégig szillabikus dal, amelynek minden egyes hangja más szótaggal társul. Gyakran találkozunk ereszkedő dallamvonallal, amely azonban ritkán ölt magára szabályos formát, ha vannak is transzponált megfelelések, ezek a dallamnak csak egyes részére terjednek ki.



(Nyiqmedzjanov II/92.)

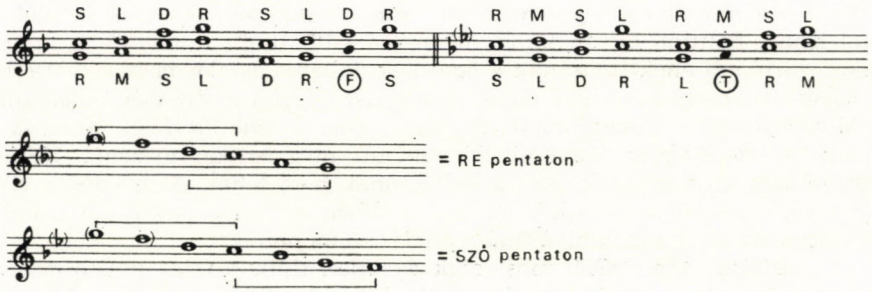
Gyűjtőútjaink során 1968-ban hallottunk először olyan tatár dallamokat, amelyekre nem illenek a fenti megállapítások. Ezeket is egyszólamban énekelték ugyan, de a dallamok formája, hangkészlete és előadásmódja rendkívül egyszerű volt. Sokkal inkább emlékeztetett a finnugor, semmint a török zenei hagyományra. E dalok egy-egy motívum vagy sor ismételgetéséből állnak, bennük legfeljebb két-két sor kapcsolódik össze. A hangterjedelmük alig haladja meg a kvintet, van amikor csak három, de többnyire mégis inkább négy hangot használnak, leginkább a *szó-lá-dó-re* vagy a *lá-dó-re-mi* tetratont. Előadóik a votjákokhoz közel élő s kivételnek számító pogány tatárok voltak. A későbbiek folyamán, 1975-ben a baskíriai Verhnyejarkejevo és Bakali kerületben gyűjtöttünk hasonló tatár dallamokat még nagyobb számban. Kérdezősködésünkre kiderült, hogy ez utóbbiak pedig a nagy mohamedán közösségen szintén kívül élő, de keresztény tatárok, akik sok másban is különböznek a többiektől.



(Nyigmedzjanov N.28.)

Nyigmedzjanovnak, az elődeinél mélyebb rétegeket is feltáró 1970-es és 1976-os gyűjteménye más vidékről is közöl ilyen dallamokat. A két-, három- vagy négyhangú, tehát a pentatonnál szerényebb hangkészletű és motívumismétlő dallamok száma megközelíti a teljes közlés tíz százalékát s ez igen figyelemreméltó. (Gondoljuk csak meg, hogy a magyar népdalanyagnak — Bartók számítása szerint — szintén csak mintegy 10 százaléka tartozik az ún. régi stílusba.) Anélkül, hogy ebből messzemenő következtetéseket vonnánk le vagy merész hipotéziseket állítanánk fel, tudomásul kell vennünk, hogy ez is hozzátartozik a tatár zenei hagyományhoz, sőt minden bizonnyal annak egy régebbi rétegét képviseli, amely réteget főleg a nagy mohamedán közösségből kirekesztett keresztény vagy az abba soha bele nem tartozó pogány tatárság őriz. Az ugyanis nehezen elképzelhető, hogy az átkeresztelkedett tatárok a XVI—XVII. századtól kezdve az új vallással primitívebbre cserélték volna fel a korábbi gazdag zenéjüket. Valószínű, hogy az akkori állapotot konzerválták — mint sok hasonló esetben — a kisebbség bámulatra méltó tudatosságával. Egyes népcsoportok vándorlásának vagy beolvadásának ma még esetleg kiderítetlen ténye sok mindenre választ adhat s idő előtti lenne ma még bármit is biztosan állítani. Annyit azonban feltételezhetünk, hogy a nagyívű, erősen díszített és széles körben ismert, népszerű pentaton dallamok a tatároknál éppúgy, mint a hozzájuk minden szempontból nagyon közelálló baskíroknál is, valószínűleg újabb fejlődési fokot képviselnek. Ami ezek előtt vagy mögött van, azt csak kitartó, céltudatos munkával, legfeljebb véletlen szerencsével lehet napvilágra hozni. A régi hagyományokhoz fűződő és avval együtt megmaradt zene ma már a Volga—Káma vidéken is többnyire csak a jól emlékező öregek között él.

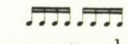
A teljes dallamra kiterjedő tonális vagy reális alsó kvintválasz, mely a hegyi és délerdei cseremiszek, illetve a virjal csuvasok zenéjére ma tömegesen jellemző, a szomszédos tatároknál csak elvétve s akkor is, a dallamoknak csak bizonyos részeiben fordul elő. Feltűnő ugyanakkor, hogy lefelé lépő tiszta kvartváltó dallamokkal itt-ott azért találkozunk. Ezek egészen szabályosak: e dallamok 3—4. sora maradéktalanul ismétli az 1—2-at. Nem azonosak tehát a hegyi cseremiszeknél oly gyakori oktávtöréses dallamokkal, ahol a kvintváltást helyenként szintén kvart megfelelés váltja fel, de ez rendszerint felső kvart és főleg csak a harmadik sorban, esetleg a negyedik elején jelentkezik. Mi lehet az oka a tatár kvartváltásnak?

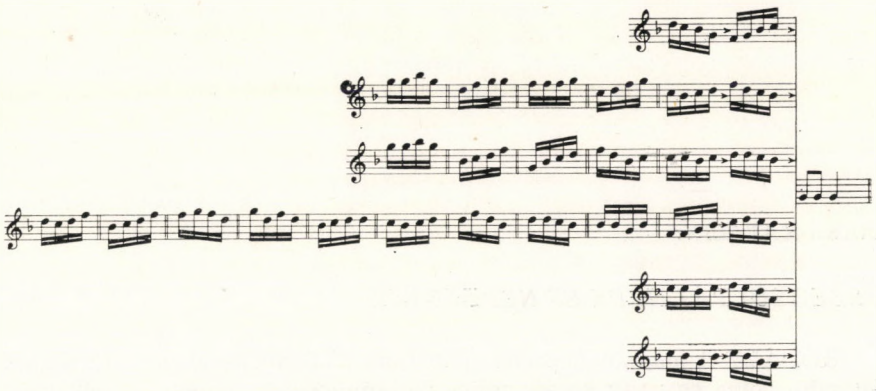


Említettük, a régi tatár dallamok jelentős része a *szó-lá-dó-re* tetratont hangoztatja csupán, a félhang nélküli pentatónia ötödik hangja, a *mi* nem szerepel bennük. Ha ezt a tetratont egy tiszta kvarttal mélyebben megismételjük, *re-mi-szó-lá* lesz belőle, és még mindig egyetlen pentaton tonalitáson belül maradunk. Ha ellenben a *szó-lá-dó-re*-t egy kvinttel helyezzük mélyebbre a *dó* alatt megjelenő *fá* már választót elé állít bennünket: vagy tonálisan *mi*-vel, esetleg *szó*-val helyettesítjük, vagy nem módosítjuk, s akkor viszont két rendszerben kell gondolkodnunk. Talán ezért van az, hogy a pentaton hangrendszerhez oly makacsul ragaszkodó tatár népzenei érzék nem szívesen lépi át a hangrendszer határát és evez idegen vizekre. Minthogy a *dó* általában gyakoribb és fontosabb szerepet tölt be, mint a *mi* (kevesebb tri, tetra és penta hangkészlet van *dó*, mint *mi* nélkül — jól tudjuk a gyakorlatból), az alsó kvart transzpozíció könnyebben megoldható, mint a kvintválasz. Ha pedig olyan tetraton dallamunk van, amelyben a *dó* nem szerepel: *re-mi-szó-lá*, akkor ez — éppen fordítva — egy kvinttel transzponálható lejjebb anélkül, hogy elhagynánk az adott pentaton tonalitást, s a kvartválasz lesz problematikus. A lefelé haladó *re-dó-lá-szó* tetraton és a kvarttal mélyebben megismételt *lá-szó-mi-re* párja együtt a *re*-pentaton hangsort adja ki. Ha pedig a *lá-szó-mi-re*-vel kezdünk és hozzáadjuk az alsó kvintválaszát, akkor a *szó*-pentaton sor lesz az eredmény. Mindez megerősíti és kiemeli a *szó-lá-dó-re* mag központi szerepét a régi és az újabb tatár népzenében egyaránt.

A tatár népzene sajátosságai között kiemelkedő helyet foglal el a dallamok főhangjai körül burjánzó díszítés. Ez az, ami azonnal magára vonja a figyelmet s mindazok, akik egy kicsit is járatosak a volga—kámai népek zenei hagyományában, bizonyos fordulatokról a szöveg megértése nélkül is felismerik

a dallamok tatár eredetét. A gazdagon áradó díszítés, a rögtönzés és a változtatás készsége az eleven élet jele. Valahány énekes, minden egyes alkalommal — ha lényeges eltérésekkel nem is — de azért másként díszít. A hagyomány szabta kereteken belül ugyan, de mégis egyéni ízlése, kedve, képessége szerint. A jó énekestől el is várják a cifrázatokat, s minél inkább képes valaki ilyenre, annál nagyobb a híre, annál megbecsültebb a falu közösségében. (Nálunk a siratóasszonyokra, Belső- és Közép-Ázsiában a vándor énekmondókra jut talán hasonló szerep.) A soha nem szögletes, mindig hajlékony ornamentika egyébként nemcsak a zenét, hanem a tatárok díszítőművészetét is meghatározza. A fa, bőr vagy szövet anyagokon megjelenő faragások, rátétek, kivágások és hímzések élénk színekben pompázó sűrűsége általában a keleti népek művészetére jellemző. Az lenne a meglepő, ha a zene ez alól kivétel lenne. Feltűnő ugyanakkor, mennyire különbözik mindettől a tatárok hosszú, történeti ének-típusának a *baet*-nek dallama és előadásmódja. De különbözik a mohamedán hivők életét sűrűn átszövő Korán-éneklés, -imádkozás is. Mindkettőnél a szöveg mondanivalója s nem a zene szépsége, áradása az igazán fontos. Magvas mondanivaló nem tűr meg lenyűgöző zenét. Kettőre figyelni sem az előadónak, sem a hallgatónak nem lehet. A tévedések elkerülése végett említjük — a köztudattal szemben —, hogy csak a mulla meszszehangzó éneke díszes, a hivő imája általában monoton.

A díszítések tengeréből most csak egyetlen tipikus tatár giusto dallamzáró fordulat bemutatására szorítkozunk, Dzsaudat Fajzi 1971-es és Mahmud Nyigmedzjanov 1976-os, összesen 438 vokális dallamot tartalmazó gyűjteményében 110 dallam, az anyag 25%-a tartozik ide. A legtöbb esetben ez két kétnegyedes ütem, amelyben a  ritmus szerepel. Az utolsó ütem három hangja — hasonló a magyarban is van — minden esetben azonos. A megvizsgált dallamok végződése jól tükrözi a tatár népzene egészét: legtöbb a *szó*, majd a *dó*, *lá* és *re* végű dallam. Példánk 23 ilyen, *lá* végű zárlati dallamfordulatot mutat be. Ebben a képletben a félhang nélküli pentatónia hangjain kívül más hang soha nem szerepel. Az összesen 110 különféle záróhangú előfordulás 89 dallamvariánst foglal magába. Ha az első négy hangot nem vesszük számításba, a dallamvariánsok száma 36-ra csökken. A 11 hangra általában 5—7 szótag esik. Ennél azonban sohasem több. Ami a tizenhatodok mozgásának az irányát illeti, ez inkább összetett, mint egyszerű. Kevés a mindvégig egyirányú, gyakoribb az olyan, amelyben fel- és lelépő részek váltogatják egymást. Ambitusuk terctől decimáig terjed, az utóbbi azonban a hangzási idő rövidsége miatt elég ritka. A záróhangot többnyire felülről érik el. A dallamfordulatok nagyobb része pentaton szekundból épül.



Minden eddigi tapasztalat azt mutatja, hogy a tatár népdalok további folyamatos gyűjtése és tanulmányozása a tatáron túl a közép-volgai népek zenei hagyományának a megismerését is elősegíti. A tatár zene más népekre gyakorolt hatása régóta tartó és bonyolult folyamat, melyet számtalan körülmény formál. Másként jelentkezik ez a szomszédos nyelv- és vérrokon baskíroknál, másként a votjákok vagy cseremiszek finnugor nyelvű közösségében és magától értetődik, hogy az esetleges magyar—tatár zenei hasonlóságok kérdésében ismét más tényezők lesznek mérvadók. A hatás járhat a tatárok számára olyan pozitív eredménnyel, mint a Volga és Káma torkolatánál három faluban élő karatájoknál, akik csak a régi feljegyzésekből tudják, hogy valaha mordvinok voltak. Ma már csak tatárul beszélnek és mind pentaton dallamokat énekelnek. Teljesen beolvadtak. De kiválthat a tatár környezet tudatos ellenállást is, mint pl. a déli votjákok esetében, akik minden valószínűség szerint éppen a kazányi tatárok hatásával szemben őrizték meg a mai napig rendkívül archaikus zenéjüket. E két szélsőség között sok átmenet lehet.

Szeretnénk hinni, hogy a kiadott gyűjteményekből és a saját tapasztalatainkból szerzett ismeretek egyensúlya, mely a tatár zene alaposabb megismerésének a kezdetén már eddig is nagy segítségünkre volt, a jövőben is megóv bennünket az útvesztők sokaságától, s mielőbb biztosabb léptekkel járhatunk a múltba vezető úton.

PAKSA KATALIN:

A SZEGEDI TÁJ NÉPE ÉS NÉPZENÉJE[1]

KODÁLY *A magyar népzene* című tanulmányában ezt írja: „A legtanulságosabb volna egy-egy község teljes dallamtérképét, zenei életének minden részletre kiterjedő leírását, más szóval zenei monográfiáját elkészíteni... Legfontosabb kérdéseinkre választ elsősorban az egy-egy helyet hosszabban megfigyelő kutatástól várhatunk."[2]

Szeged vidékén hosszú idő óta, 70 éve folyik népzenegyűjtés. Ebben a munkában VIKÁR BÉLA, KODÁLY ZOLTÁN, BARTÓK BÉLA után szinte valamennyi népzenekutató részt vett. A feljegyzett anyag mennyisége (kb. 1300 dallam) és a század elejétől napjainkig tartó folyamatossága már önmagában is fölveti az összegezés igényét. Adataink alkalmasak a táj zenei képének megrajzolására és értékelésére még akkor is, ha a megfigyelések — szükségképpen — nem egy személytől származnak.

Tudjuk, hogy a magyar népdalanyag általában egységes, ugyanakkor részleteiben azért sok kisebb-nagyobb eltérés van. Szeged vidékét sem sajátságos, csak itt élő dallamtípusok jellemzik. Bizonyos régi típusok gyakorisága, előfordulási aránya azonban már területi jellegzetesség. Ezen a tájon a pentaton-kvintváltó stílus egyik legelterjedtebb dallama az, amelyet KODÁLY könyvéből „Kalapom a Tiszán úszkál", vagy „Fúj, süvölt a Mátra szele" szöveggel ismerünk, és amelyet KODÁLY csuvas és cseremisz dallamokkal vet össze.[3] Szeged környékén kizárólag pásztor- és betyárszövegekkel éneklik, ezek gyakran a híres Rózsa Sándor személyéhez kapcsolódnak. A szöveg tehát sokkal újabb, mint a dallam. (155. l.)

Nagy területen általánosan ismert dallam sajátos színt kaphat egy szűkebb vidékhez kötődő, jellemző zenei fordulat alapján. Ilyen a tápéi dudanóta magas első sora, melynek kadenciája a helyi változatokban következetesen oktáv vagy nóna, a szokásos kvintkadenciával szemben.[4] (156—157. l.)

A Szeged-vidék jellegzetes dallamtípusainak bemutatására ez alkalommal természetesen nem vállalkozhatunk. Vizsgálatainak során azonban megállapítottuk, hogy a szegedi táj népdalanyaga egységes. Ez azt jelenti, hogy Szeged városából, főleg Alsóvárosból, a környező falvakból és a szétszórt tanyákról, sőt a távolabbi — ma Jugoszláviához tartozó — bánáti telepesfalvakból is nagyjából ugyanazokat a régi dallamtípusokat gyűjtötték össze. Különös és meglepő, hogy az eltérő települési formák eltérő viszonyai egyál-

[1] Paksa Katalin: *A szögedi nemzet zenéje* című tanulmány alapján.
[2] Kodály, 1952. VII. l.
[3] Uo. 12. l.
[4] Vö. Járdányi, 1961. 137—138. l.

talában nem éreztetik hatásukat a népzenekultúrában. Hiszen a szeged-alsóvárosi, régóta belterjesen gazdálkodó paraszttársadalom helyzete erősen különbözött a távolabbi tanyák nehéz, rideg körülmények között dolgozó parasztságának életmódjától, vagy még inkább a messzire került, idegen környezetben alapított falvak lakosságáétól. Valóban, ha a dallamföljegyzések időpontját is figyelembe vesszük, a kép már eléggé megoszlik. A Szeged városából való dalok zömét a húszas években gyűjtötték. Mint Bálint Sándor írja:[5] „Előadásukban ma már — mint egyéb magyar vidékeken is — a tempo giusto stílust lehet általánosnak mondani. Az ősibb parlando-rubato stílus csak az öregek ajkán él. Ha a mostani 70-80 évesek meghalnak, a régi stílusnak már Szegeden sem marad hírmondója." Csakugyan, a hatvanas évek derekán Szeged-Alsóvároson már hiába kerestünk régi dallamokat. Éppen ez okozta azután, hogy ebben az időben a gyűjtők a falvak és a tanyavilág felé fordultak, ahol megtalálták a század első negyedében még Alsóvárosban is ismert típusokat.

Települési formák szerint különbség van tehát a hagyományőrzés *fokozatában*. Ez a különbség éppen a szegedi népzenegyűjtés 70 esztendeje alatt mélyült el a meggyorsuló gazdasági, társadalmi fejlődéssel párhuzamosan.

A szegedi népzene egységének és sajátos vonásainak magyarázatát pedig a távolabbi múltban kell keresnünk. Ez a történeti múlt indokolja egyben a szegedi táj önálló egységként való vizsgálatát. Területünk történeti, etnikai központja Szeged. Kedvező földrajzi fekvése miatt már a középkorban gazdag, jelentős város.[6] Gazdagságát sóhordásból, hajózásból, halászatból, jószágtartásból, bortermelésből merítette. A török hódoltság idejét kivéve távoli területek felé mindenkor nyitott; kapcsolata van az Alfölddel, de a Délvidékkel és Erdéllyel is. Már a XV. században — mikor a királyi rendeletek erre módot adnak — megkezdődik a falusi nép városba áramlása. A bevándorlás különösen a török hódoltság alatt válik nagyarányúvá. Míg a gazdag és művelt patríciuscsaládok más városokba költöznek, a parasztság helyben marad, sőt a környező falvakból is a városba húzódik, mivel Szeged török kincstári várossá, hász-birtokká lett és így viszonylagos jogbiztonságot élvezett.

Szeged történetének ez a szakasza döntő fontosságú kulturális téren. Középkori műveltsége az Alföld más vidékeivel ellentétben nem pusztult el, hanem tulajdonképpen konzerválódott. Innét magyarázható a népi kultúra és népzene szinte napjainkig fönnmaradt középkorias színezete. A hosszú, elzárt együttélés egységesítette és erősítette a népzenei hagyományt, és a török után fokozatosan széttelepülő lakosság ezt az örökséget vitte magával a távolabbi területekre.

Az egységes népzenekultúrát azonban önmagában a török idők hatásával nem magyarázhatjuk. Legalább ilyen fontos az az állandó és szoros kapcsolat, amelyet e települések lakói az „anyavárossal" mind a mai napig fönntartanak. A városba járnak piacozni, vásárolni, búcsúba, rokoni látogatóba. Ilyenkor szavajárásuk szerint „haza jönnek", még akkor is, ha ez a „haza" több kilométerre esik a tanyájuktól, ahol születtek és élnek.[7]

A szegedi nép erős hagyományőrző hajlamát mutatja, hogy viszonylag nagy számú XVI—XVII. századi történeti dallam él a területen. TINÓDI his-

[5] Bálint, 1933. 10. l.
[6] IV. Béla emeli városi rangra 1246 táján. Bálint, 1968. 6. l.
[7] Bálint, 1968. 15. l.

tóriás énekének, a „Szegedi veszedelem"-nek dallamát századunk ötvenes éveiben Tápén még énekelték.[8] Szövege a makói árvíz történetét beszéli el. Parasztember írta és nyomtatta ki a XIX. század elején.[9] A stílusérzék elevenségére vall, hogy a régi dallam újabb időkben is históriás jellegű, epikus szöveghez kapcsolódik, mely ugyancsak egy súlyos katasztrófáról szóló híradás. (158—159. l.)

E terület parasztsága a hangszeres zenélés területén a legutóbbi időkig tökéletesen önellátó volt. TÖMÖRKÉNY ISTVÁN írja: „Lakik itt Alsótanyán 28 ezer magyar, aki a cigánymuzsikára nem kíváncsi. Cigánybanda nem él meg közöttük, de azért kár volna azt hinni, hogy zenéjük nincsen. Van, csakhogy maguk csinálják. Tulajdon maguk állanak össze bandába . . ." A banda a szokásos vonós hangszerek mellett — újabb igényeknek megfelelően — rézfúvósokon is játszik.

A század első évtizedeiben Alsóvároson inkább elhalasztották a lakodalmat, minthogy cigányokat fogadjanak. Előfordult, farsangi időben, hogy az Alsóvároson működő két-három banda már elszegődött. Ilyenkor Alsótanyáról hoztak muzsikásokat, amelynek népe Alsóvárosról rajzott ki, tehát zenei hagyományuk és ízlésük megegyezett egymással. Ha kénytelenségből mégis cigányokat fogadtak, a vendégek idő előtt hazaszállingóztak, mert nem érezték jól magukat.

Egy tanyai dudás szerint: „cigány vót azér, de nem vót divat".[10] Fiatalkorában lakodalom, mulatság, disznótor, kukoricafosztás nem lehetett meg duda nélkül. Azután „ahogy szaporodott a cimbalmos mög a prímás, úgy lejárt arrul az üdő".[11]

Szeged városában a századforduló táján halt ki a dudahagyomány. Tanyán azonban még a harmincas években is, hegedűvel, klarinéttal párosítva kedvelt hangszernek számított. Az utolsó tanyai dudás játékát a hatvanas években vettük fel magnetofonszalagra. (160. l.)

Szeged vidékén a dudazenélés néhány évtizeddel tovább maradt fenn, mint az ország többi részén.[12] Többek között azért is, mivel gazdag, nagy múltú hagyomány állt mögötte. Egy híradás a XVIII. század első harmadából: „Szent Dömötörnek, a pásztorok védszentjének ünnepnapján a parochia udvarán úgynevezett szolgafán főzték a juhászok bográcsokban a bürgepaprikást melyet a lelkészhez jött vendégeknek . . . ők így vittek be dudaszó mellett bográcsba az asztalhoz . . . ebéd után pedig ugyancsak dudaszó mellett táncra kerekedtek a juhászok nejeikkel, melyet a hagyomány szerint reggelig folytattak ott a parochián a város urai is bevegyülvén a táncba."[13]

[8] A Tinódi-dallam Csomasz Tóth, 1958. 48. sz; variánsa 42. sz. A tápéi dal mindkét Tinódi-dallamhoz szorosan kapcsolódik, sőt éppen a kettő közti változat. Harmadik sorában a Heltai Cancionale-beli alakhoz (42. sz.), negyedik sorában a *Szegedi veszedelem* dallamához (48. sz.) áll közelebb. A tonika alá lépő hangokat viszont következetesen elkerüli. Két, távolabbi népi változat Bukovinából való. Ezek a „siratóstílussal" tartanak rokonságot. Ugyanakkor a tápéi dallam és a Tinódi-énekek szélesebb, német, illetőleg európai összefüggést is mutatnak, mint *A buzamezőben* kezdetű dal (Sz N 36.) variánsai. (Domokos P. P., 1952, Várnai, 1953, Szendrei—Dobszay—Vargyas, 1973. 443—444. l.) Vö. még Papp, 1970. 130. sz.

[9] Várnai, 1953.

[10] Nagy Czirok—Vargyas, 1954. 11. l.

[11] Paksa, 1969. 134. l.

[12] Vö. Kodály, 1952. 60. l.

[13] Oltványi, 1886. 174. l. Idézi Paksa, 1969. 125—126. l.

Szokás volt a dudazenélés, illetőleg a dudajáték orgonán való utánzása a karácsonyi éjféli misén. Hasonló gyakorlatról eddig csak az északi területen és a Dunántúlon volt tudomásunk. A szegedi adattal kiegészítve kiderül, hogy valaha országos lehetett.

A szegedi táj régies szokásokban és dallamtípusokban is kapcsolatot tart távoli, elzártabb vidékekkel. Ilyen pl. a *Rákóczi nóta* dallamcsaládjának egyik darabja. Közismert szövege: „Csillagom, révészem, vigy által a Dunán".[14] Ez a típus az Alföldről hiányzik, Szeged környékén viszont több változatban is előkerült, valamennyi a „Révészek nótája" szöveggel. A helyi változatokban az első sor megismétlése elmaradt. A típus jellegzetes fríg zárlata a harmadik sor végére került, a negyedik sorban pedig a hangsor alsó nagyszekunddal egészült ki és így a dallam dórrá értelmeződött át. (161. l.)

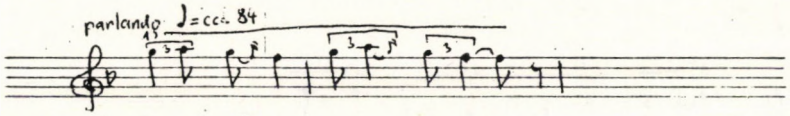
A Szeged-vidéki népzene vizsgálata tehát nem csupán egy kisebb táj sajátosságait mutatja meg. Hiszen ez a vidék a legnagyobb, központi magyar zenedialektus terület része. Az alföldi városok és falvak népe járt a társadalmi fejlődés élén, itt volt a leggyorsabb a parasztság polgárosodása, a régi kultúra átalakulása. Az átalakulás közepette Szeged népe tartott fenn sokat azokból a kulturális értékekből, amelyek valaha az egész Alföldön általánosak voltak. Távoli, zárt vidékek kultúrájából nehezebb az egész nyelvterület zenéjére következtetni. Nehezen dönthető el, vajon az általános hagyományt őrzik-e, vagy sajátos, helyi külön fejlődésről van szó. Ha azonban egy központi fekvésű, nyitott területről kerülnek elő régiségek, akkor az már bizonyítja a valamikori szélesebb elterjedést. Különösen így van, ha innét származik a dallam legteljesebb, legjobb változata. A kevés számú alföldi sirató közül pl. Tápén gyűjtötték a „legszabályosabb" nagyformát.[15] Vagy gondolunk a pünkösdölőre, mely Nyugat- és Dél-Dunántúl, valamint a palóc vidék kivételével csak innét került elő. A Szeged-vidéki pünkösdölők a leghosszabbak, a legszebbek közül valók. (162—165. l.)

IRODALOM

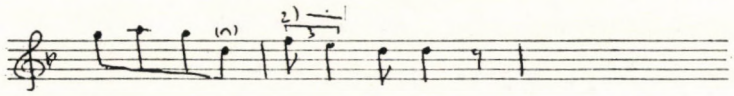
Bálint Sándor
1933 *Szeged népe. Új gyűjtés I.* Szeged.
1968 *A szegedi nép.* Bp.
Bartók Béla és Kodály Zoltán
1921 *Erdélyi magyarság. Népdalok.* Bp.
Csomasz Tóth Kálmán
1958 Régi magyar dallamok tára I. *A XVI. század magyar dallamai.* Bp.
Domokos Pál Péter
1952 *Egy népballada dallama.* Ethn. 150—160.
Járdányi Pál
1961 *Magyar népdaltípusok I.* Bp.

[14] Kodály—Vargyas, 1952. 374. sz.
[15] MNZT V. 91. sz.

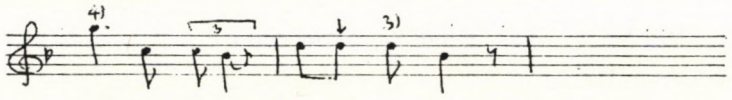
Kodály Zoltán
1952 *A magyar népzene.* A példatárt szerk. Vargyas Lajos. Bp.
A Magyar Népzene Tára V. *Siratók.* Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. 1966. Bp.
Nagy Czirok László—Vargyas Lajos
1954 *Régi népdalok Kiskunhalasról.* Közreadja Vargyas Lajos. Bp.
Oltványi Pál
1886 *A szegedi plébánia és a t. piarista atyák szegedi krónikája.* Szeged.
Paksa Katalin
1969 *A szegedi dudahagyomány.* Népr. Közl. XIV. 3—4. 125—140.
A szögedi nemzet zenéje. In: Bálint Sándor: A szögedi nemzet III. Sajtó alatt. Szeged.
Papp Géza
1970 Régi magyar dallamok tára II. *A XVII. század énekelt dallamai.* Bp.
Szendrei Janka—Dobszay László—Vargyas Lajos
1973 *Balladáink kapcsolatai a népénekekkel.* Ethn. 430—461.
Várnai Péter
1953 *A makói árvíz nótája.* Zenetud. Tan. I. 593—600.



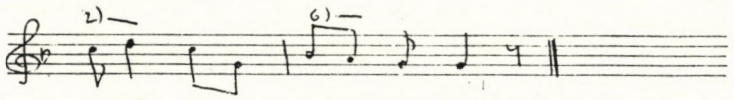
1. Rózsa Sándor az én nevem,



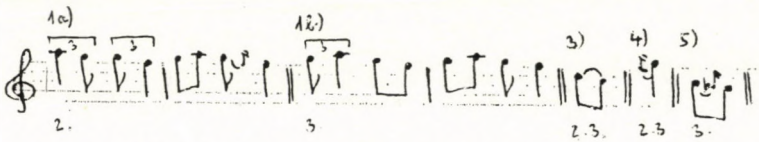
Kinn a pusztán nevel-ködtem.

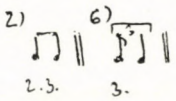


Ráda - i ur be-fo-ga - tott,



A börtönbe be-csu-ka - tott.





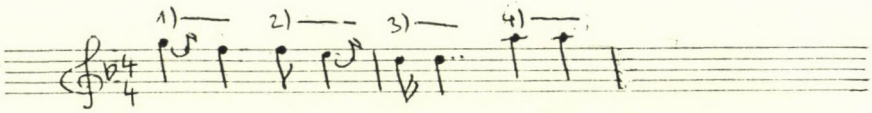
2.-Rádai ur, szépen kérem,
Engedje el büntetésem!
-Elengedöm büntetésed,
Valld ki mindön büneidet.

3.-A vasutat fölszaggattuk,
Az urakat kiraboltuk.
A csendőrök odaértek,
Rögtön börtönbe kisértek.

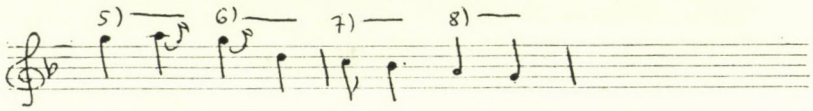
AP 6380∞

Domaszék, Nógrádi Ferenc /76/ Paksa, 1967.II.

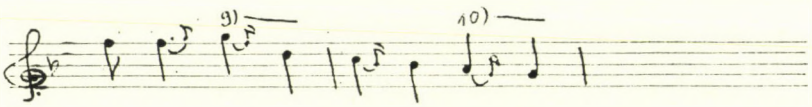
♩= 92



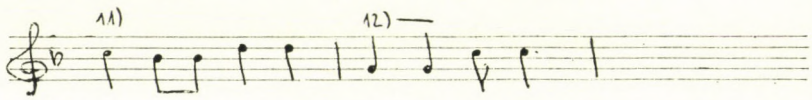
1. Édös- a -nyám, kis korom-ba'



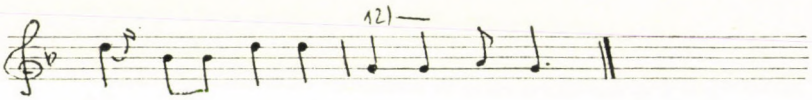
Mér' nem zárt kend kopor-só-ba.



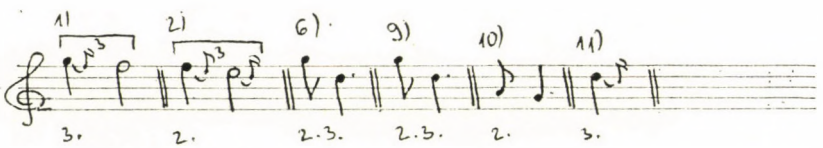
Kopor - só - ba zárt kend volna,

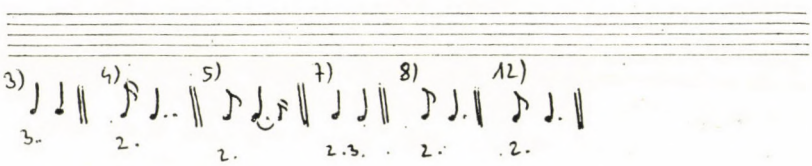


Sej, nem volnék mostan ka-to -na,



Sej, nem volnék mostan ka-to - na.

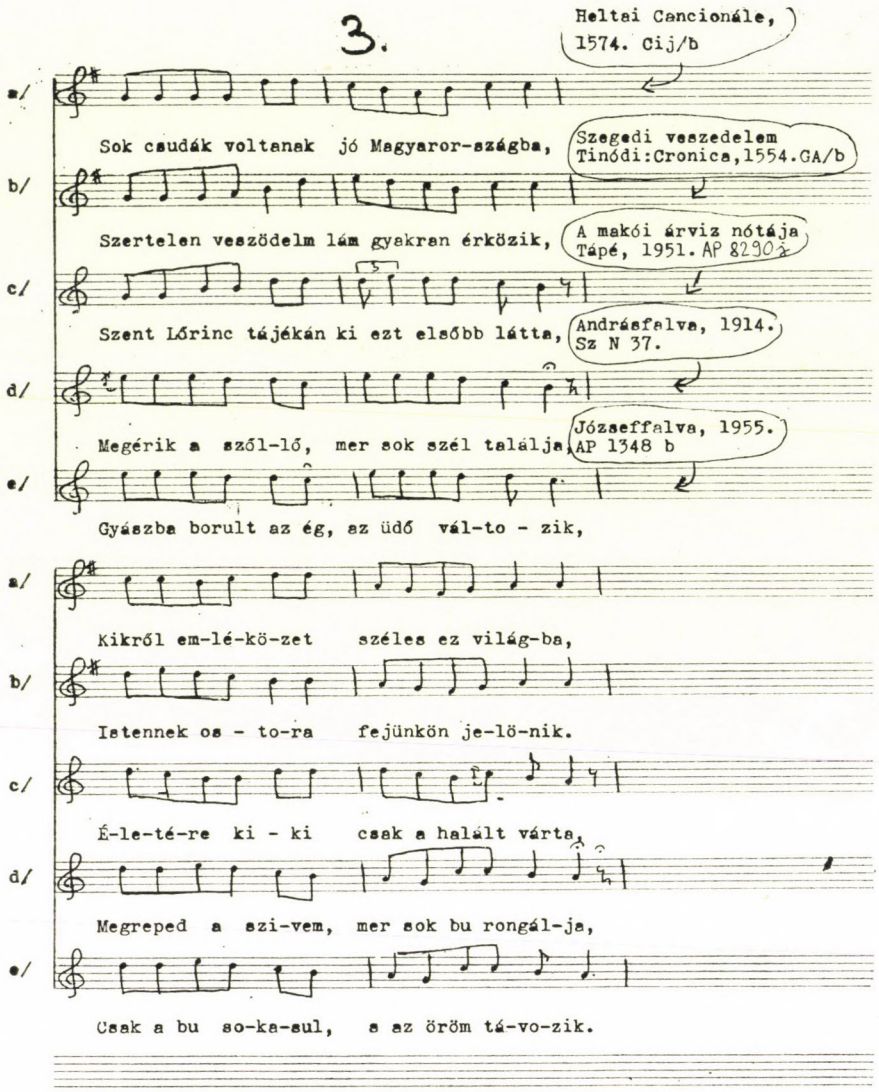


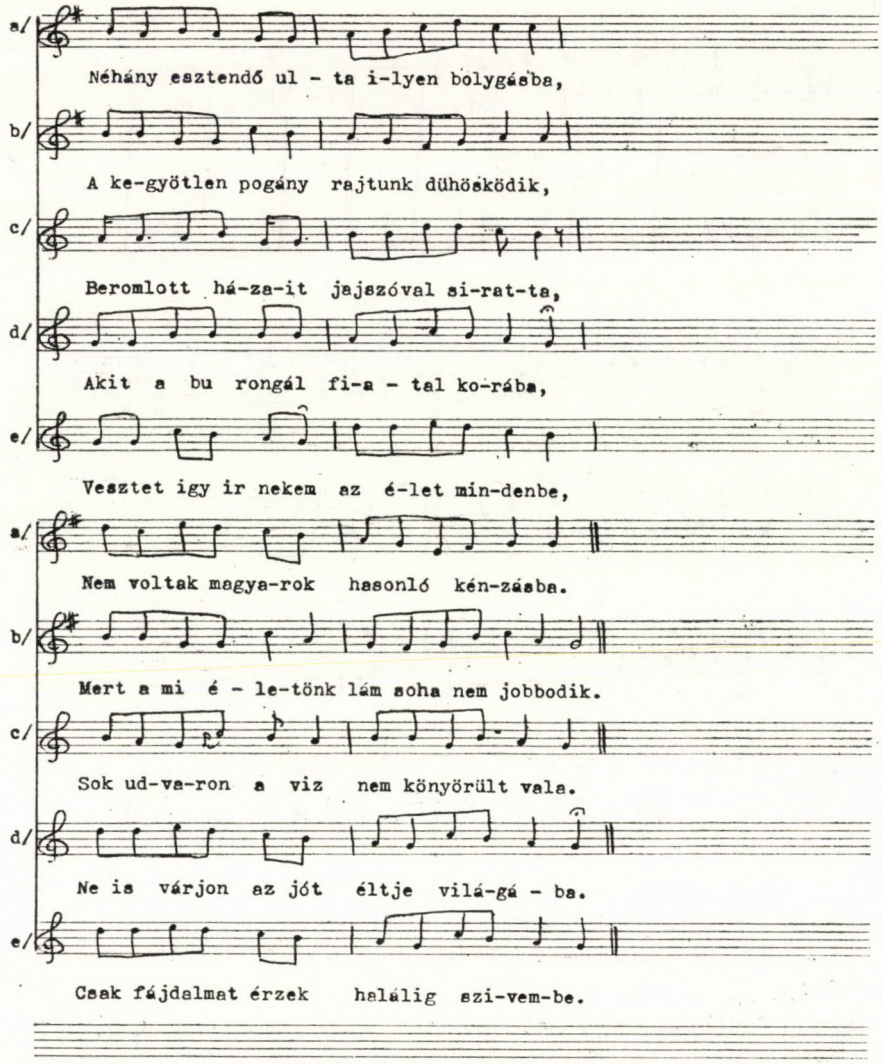


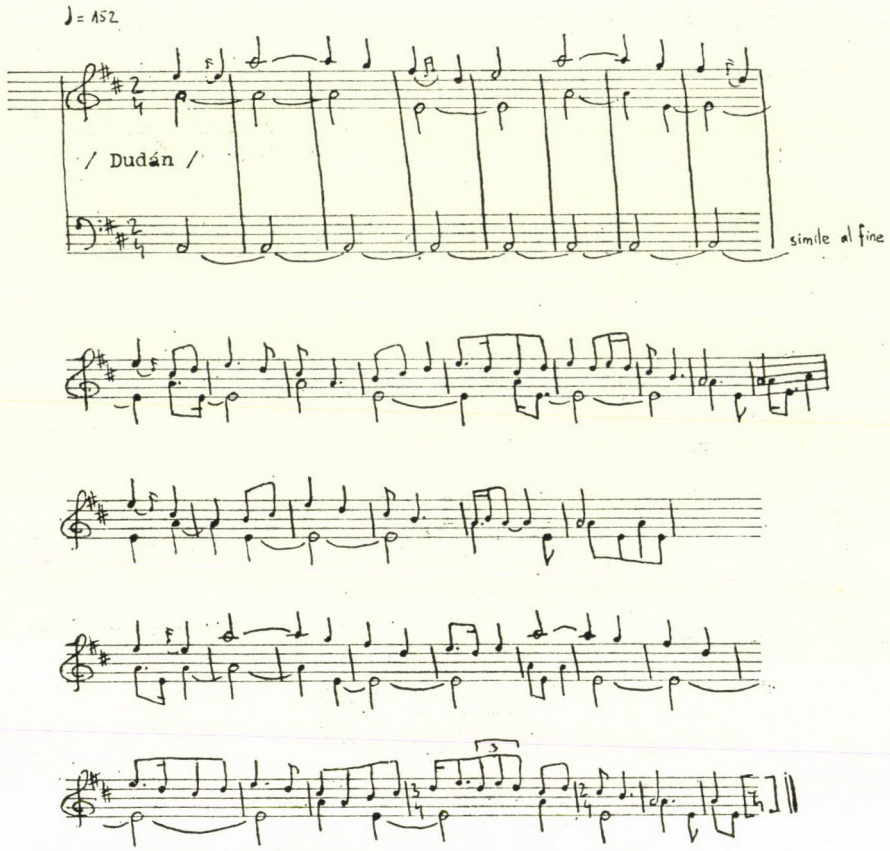
2. Édös volt az anyám teje,
Kesere a más kinyere.
Kesere is, savanya is,
Sej, néha-néha panaszos is,
Sej, néha-néha panaszos is.

3. Édösanyám rózsa fája,
Én voltam a legszöbb ága.
Te egy betyár leszakajtott,
Sej, kalapjánál elhervasztott,
Sej, kalapjánál elhervasztott.

AP 6390 d
Tápé, Molnar Terenene Revesz Rozalia 7C Paksa,1967.VI.

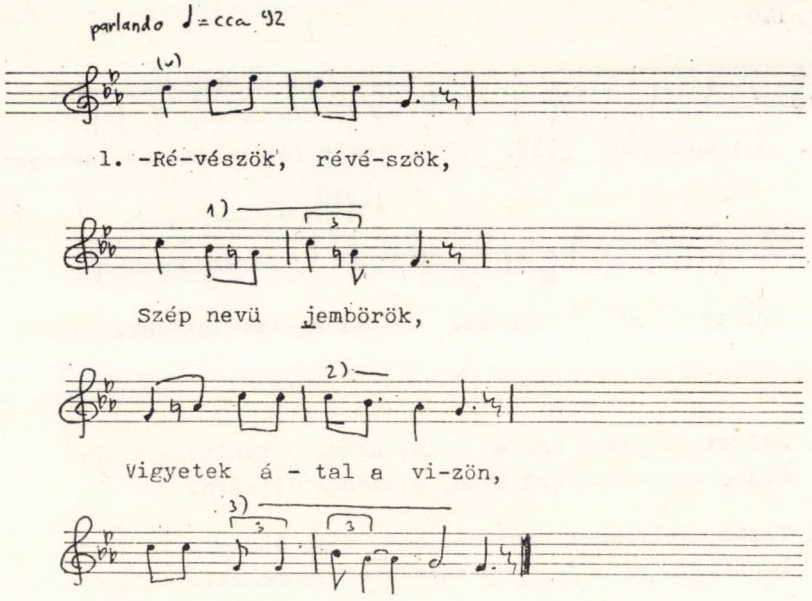

3.
Heltai Cancionále, 1574. Cij/b
Szegedi veszedelem Tinódi:Cronica,1554.GA/b
A makói árvíz nótája Tápé, 1951. AP 8290
Andrásfalva, 1914. Sz N 37.
Józseffalva, 1955. AP 1348 b
a/ Sok csudák voltanak jó Magyaror-szágba,
b/ Szertelen veszödelm lám gyakran érközik,
c/ Szent Lőrinc tájékán ki ezt elsőbb látta,
d/ Megérik a szől-lő, mer sok szél találja,
e/ Gyászba borult az ég, az üdő vál-to - zik,
a/ Kikről em-lé-kö-zet széles ez világ-ba,
b/ Istennek os - to-ra fejünkön je-lö-nik.
c/ É-le-té-re ki - ki csak a halált várta,
d/ Megreped a szi-vem, mer sok bu rongál-ja,
e/ Csak a bu so-ka-sul, s az öröm tá-vo-zik.

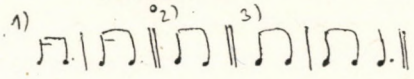

a/
Néhány esztendő ul - ta i-lyen bolygásba,
b/
A ke-gyötlen pogány rajtunk dühösködik,
c/
Beromlott há-za-it jajszóval si-rat-ta,
d/
Akit a bu rongál fi-a - tal ko-rába,
e/
Vesztet igy ir nekem az é-let min-denbe,
a/
Nem voltak magya-rok hasonló kén-zásba.
b/
Mert a mi é - le-tönk lám soha nem jobbodik.
c/
Sok ud-va-ron a viz nem könyörült vala.
d/
Ne is várjon az jót éltje vilá-gá - ba.
e/
Csak fájdalmat érzek halálig szi-vem-be.



AP 6391g

Rúzsa, Csóti /Gyapjas/ Antal /67/ Paksa, 1967.VI.



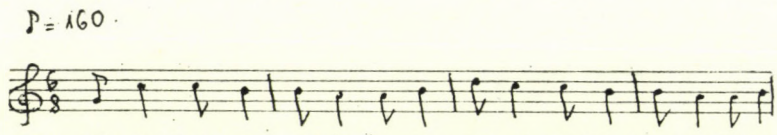


2.-Nem lehet, angyalom,
Nem lehet, galambom.
Nagy a Tisza vize árja,
Kisodor a ladikából.

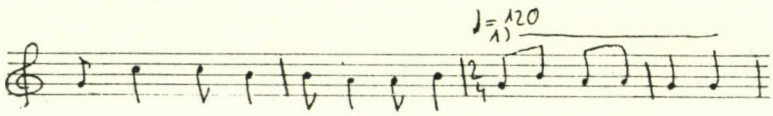
AP 7617d

Csóka [illegible] Jasura Józsefné — Paksa, 1968.X.

Gyémánt Rozália /63/



1. A pünkösdnek jelös napja, Szent Lélek Isten küldöttje



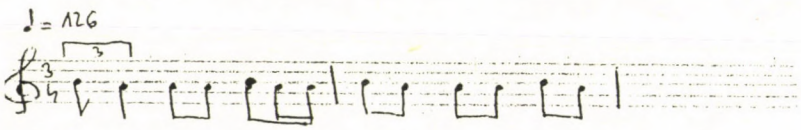
Erősitse mi szivünket, az aposto-lok-nak.

2. Melyet Krisztus igérét vala, akkor a tanitványinak,
Midőn méne Mennyországba, mindenek láttára.

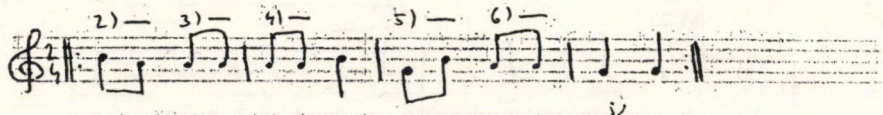
3. Tüzes nyelveknek szóllása, ugy, mint szeleknek zugása
Leszállva az ő fejükre nagy hirtelenségre.

4. Megtelvén a Szent Lélekkel, kezdének szólni nyelveken,
Midőn nékik a Szent Lélek ád vala szólani.

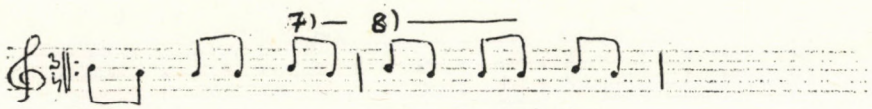
5. Örüljünk azért őnéki, mondván ékös éneköket,
Fölmagasztalván Szent Lelkit most és mindörökkön
örökké ammen.



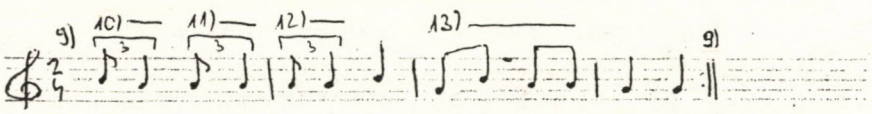
6. Minékünk áldása a Szent Lélek malasztja,



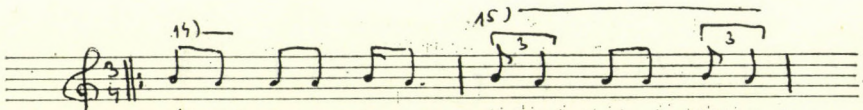
Meltől árnyékoztatott a szüzek vi-rága,
Mibennünk is Gábriel üdvöz-lettel áldja.
Testben öltözött igét méhébe fo-gad-ta.
Szüz Anyától született Krisztus istállóba,
Kint és halált szenvedett fekvén koporsóba,
Tanitványi láttára méne Mennyor-ságba.
Pünkösd napján Szent Lelkét osztán elküldötte,
Az apostolok szivit mögerősi töt-te,
Hogy árván maradjanak, azt mög nem engedte,
Tüzes nyelvek előtte/!/ föl is gerjesztötte.



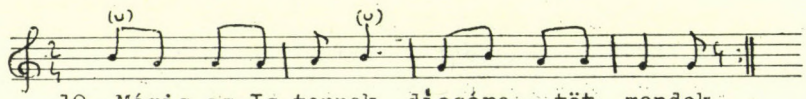
7. Istennek jobb keze ujra el-segit-se,
8. Szálljon mindnyájunkra az Isten áldása,
9. Bor, buza és gyümölcs földetökbe lészen,



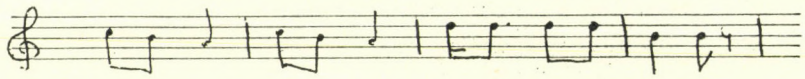
7. Hogy a kegyetlen ördög minket meg ne sértsön,
Őrizzön, oltalmazzon, szárnya alá rejtsön.
8. Mint régönte rászállott az apos-to-lok-ra!
9. Az Isten bennetök szépen tündököljön,
Mint páva/?/ hegyekön, eképpen zen-dül-jön!



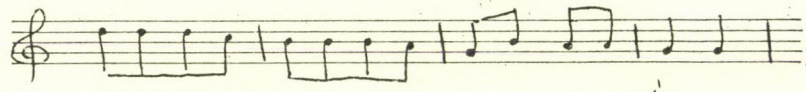
10. Én kis gyermek vagyok, nagyot nem szólhatok,
11. Gyönge vessző vagyok, mindönfelé hajlok,



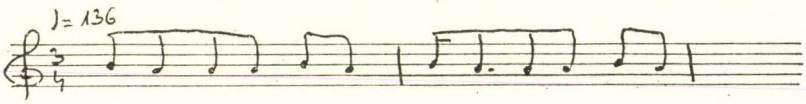
10. Mégis az Is-tennek dicsére - töt mondok.
11. Szüleim kertjében most nyilni a-ka-rok.



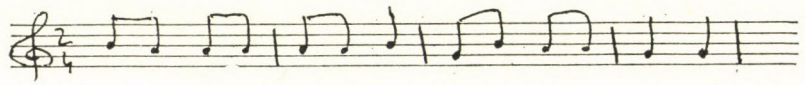
12. Jól mögfogd, jól mögfogd a lovadnak száját,



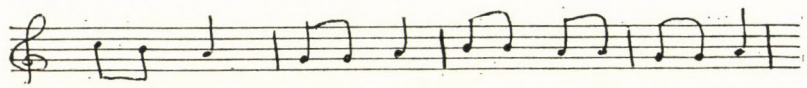
Ne tipödje, ne tapodja a pünkösdi rózsát!



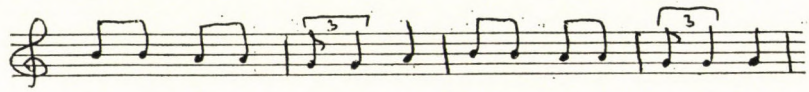
13. A pünkösdi rózsa kihajlott az utra,



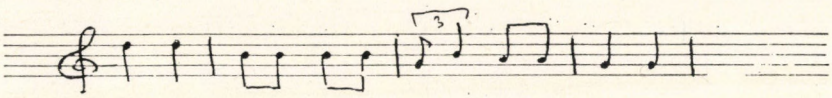
Szedje föl a menyasszony, kösse koszoruba.



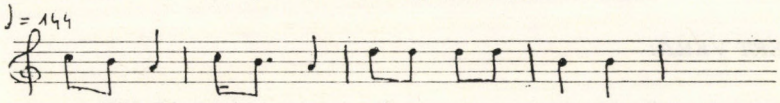
14. Angliás, bokrétás, fele-sé-ge jó táncos,



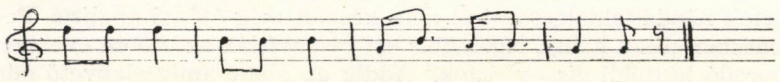
Ha jaz ura selyëm szál, szolgálója arany szál,



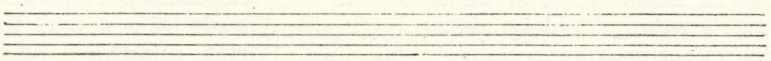
Én, bén, bokorica, öleld, akit szeretsz.



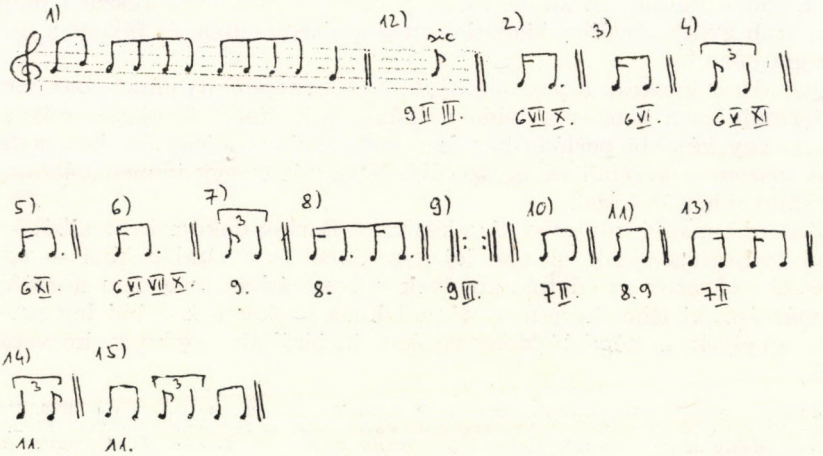
15. Mi van ma, mi van ma, piros pünkösd napja,



Holnap lësz, holnap lësz a második napja.



"Dicsértessék a Jézusnak szent neve!"



AP 1284 d

Tápé, Török Ferencné Molnár Viktor /72/ Péczely, 1955. VI.

LAMPERT VERA:

A BARTÓK-MŰVEKBEN FELDOLGOZOTT NÉPDALOK FORRÁSKATALÓGUSA

Bartók népdalfeldolgozásairól nem készült még átfogó analízis. Pedig az érdeklődésben nincs hiány, legalábbis ezt bizonyítják az utóbbi években egyre szaporodó külföldi disszertációk.[1] Addig azonban, amíg alapvető adatokat kell nélkülöznie a kutatóknak, aligha várható e témában jelentős előrelépés.

A népdalfeldolgozások elemzésének egyik kiindulópontja: mióta és honnan ismerte, miért éppen az adott népdalt vagy népdalcsoportot választotta ki Bartók, s vajon a feldolgozásban mennyire maradt hű a népdal tudományos dokumentumot reprezentáló alakjához. Bartók mindössze háromszor mellékelte népdalfeldolgozásaihoz az eredeti dallamokat[2] (de helyenként ezekben is inkább a feldolgozás sajátos változatát emelte ki a kísérőszólamokból)[3], s még néhány helyen közölte a dallamok származási helyét.[4]

Ha Bartók valamennyi népdalgyűjteménye megjelent volna már, akkor azonosítani lehetne a népdalfeldolgozásokban szereplő dallamok nagy részét, de nem mindet: a magyar népdalfeldolgozások közül ugyanis jó néhány nem Bartók gyűjtéséből való. Egyelőre azonban tetemes anyag vár publikálásra. A szlovák gyűjtést összefoglaló, közel ötven éve lezárt monográfia, a Slovenské L'udové Piesne III. kötete már nyomdában van. De a részben publikálatlan arab gyűjtés mellett kiadatlan még a kisebb rutén, és főként a nagy magyar gyűjtés.

Ugyanakkor gyakran tapasztalhatjuk, hogy a népdal nyomtatásban megjelent formája nem azonos a feldolgozáshoz felhasznált forrással, mivel a publikáció egy későbbi periódusban készített, javított lejegyzést hoz, a feldolgozás viszont a korábbi és egyszerűbb lejegyzéssel egy időben készült, s ezért inkább ehhez áll közel.

A Zenetudományi Intézet gazdag kéziratos Bartók-dokumentumaiból — a helyszíni gyűjtőfüzetekből, az első lejegyzésekből és a támlapokból — egyrészt pótolhatók azok az adatok, amelyek nyomtatásban még nem hozzáférhetők, másrészt ki lehet keresni a népdaloknak azokat a korábbi lejegyzésformáit, amelyek a népdalfeldolgozásokat inspirálták, azoknak közvetlen forrásai.

[1] Downey, John W.: La musique populaire dans l'oeuvre de Bartók. Paris 1966. Publication de l'Inst. de Musicologie de l'Université de Paris; Bratuz, Damiana: The Folk Element in the Piano Music of Béla Bartók. Indiana University USA, 1965; Thayer, Fred Martin: The Choral Music of Béla Bartók. Cornell University USA, 1976.

[2] Román kolindadallamok; Tizenöt magyar parasztdal; Improvizációk.

[3] Pl. Tizenöt magyar parasztdal, No. 3. Bartók megjegyzése szerint a dallam származási helye: „Nyárádköszvényes, Maros-Torda m. 1914."; az első két ütem azonban egy közeli faluban, Székelyhodoson, ugyanabban az időben feljegyzett variánsból való.

[4] Magyar népdalok (1906); 14 bagatell; Gyermekeknek; Négy régi magyar népdal; Szonatina; Román népi táncok; Négy szlovák népdal; Falun.

*

Ha a kiadatlan, de befejezett népdalfeldolgozásokat[5] is figyelembe vesszük, a Bartók-művekben feldolgozott népdalok listája 312 dallamot ölel fel. A továbbiakban tekintsük át a lista magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab dallamainak forráshelyzetét és néhány sajátos problémáját.

Legfontosabb a magyar dallamok csoportja, két okból is. Egyrészt a feldolgozott dallamoknak több mint a fele, 157 darab, magyar népdal; másrészt ezeknek a dallamoknak csak egy része található meg A magyar népdalban, illetve más kiadványokban.

A publikálatlan dallamok elsődleges forrása természetesen a Bartók Rend támlapanyaga.[6] Elvétve ugyan megesik, hogy valamely dallam támlapja hiányzik a Rendből — ilyenkor azonban kisegít a Kodály Rend, ahol általában megtaláljuk az elkallódott támlap Bartók kézírásával írt első példányát.[7] Néhány szélesebb körben elterjedt népdal esetében szintén előfordul, hogy a felhasznált változatról nincsen támlap, és Bartók a jegyzetek között sem regisztrálta a dallamot. Ilyenkor be kell érnünk a legközelebbi variáns adataival.[8]

Vannak olyan érdekes esetek is, amikor Bartók egy több ízben feljegyzett dallam különböző formáiból állította össze a feldolgozás változatát.

A Nyolc magyar népdal V. tételéhez felhasznált dallamot például 1907 júliusában Csík megyében többször is feljegyezte, és a feldolgozásban szereplő változatot három adatból alakította ki. (171. l.)

Bartók nem készített minden népdalról fonográffelvételt. Ha egyszerűnek találta a dallamot és az előadást, megelégedett a helyszíni lejegyzéssel. Ezekben az esetekben a népdal ugyanazt a formát mutatja a támlapon, nyomtatásban és a feldolgozásban is.[9] Ha viszont helyszíni lejegyzés és felvétel is készült, a támlap felhasználja a gépi rögzítés nyújtotta javítási lehetőségeket, több díszítést és árnyaltabb ritmusképleteket tartalmaz, mint a helyszíni vázlat. Nem túl gyakori, és inkább a húszas évek végén, vagy a harmincas években keletkezett művekre jellemző, hogy Bartók valamely gazdagon ornamentált parlando dallamot a hengerről pontosan lejegyzett ékesítésekkel, nyújtásokkal együtt vesz át a kompozícióba.[10]

Az esetek többségében azonban Bartók az egyszerűbb helyszíni lejegyzést részesítette előnyben a részletes lejegyzéssel szemben. Választásának ugyan lehettek objektív okai is: pl. a kompozíció jellege kívánta meg az egyszerűbb formát, vagy a feldolgozás idején még nem készült el az aprólékosabb lejegyzésváltozat. Ezek pontos kimutatása még elvégzendő feladat. Sokszor azonban nem lehet az előbbiekkel magyarázni Bartók döntését a helyszíni lejegyzés mellett. Gyanítjuk, hogy ezekben az esetekben a népdalról őrzött első benyomás erősebb volt Bartókban a tudós pontosságra törekvő, tárgyilagosabb szemléleténél. Bartók itt elsősorban zeneszerző, aki nem pa-

[5] Magyar népdalok, II. sorozat (1906); Két magyar népdal (1907); Kruti Tono vretena ... (1907); Két román népdal (1915); Kilenc román népdal (1915).

[6] A támlapok kikeresésében nyújtott segítségért Rácz Ilonának tartozom köszönettel.

[7] Pl. a Gyermekeknek II. kötet 31. számának („Anyám, édesanyám ...") támlapját.

[8] Pl. a Magyar népdalok (1906) 2. dallamának („Általmennék én a Tiszán ladikon ...") felhasznált szegedi verzióját Bartók nem vette fel a Rendbe; úgyszintén a Tíz könnyű zongoradarab 6. számának („Gödöllei piactéren leesett a hó ...") a feldolgozáshoz kiválasztott verzióját sem.

[9] Pl. a Tizenöt magyar parasztdal 6. dallama („Angoli Borbála ...").

[10] Pl. az a cappella Magyar népdalok 2. tételének dallamát („Ideje bujdosásimnak ...").

pírra fektetett, tudományos adatot választ ki feldolgozás céljára, hanem az eleven népi előadás élményére emlékszik vissza. Nemhiába hangsúlyozta 1931-ben: „... hogy akkor lehet csak igazán intenzív a parasztzene hatása valakire, ha az illető a parasztzenét ott, a helyszínen, a parasztokkal közösségben átélhette, ... hogy nem elegendő, ha csak múzeumokban elraktározott parasztzenével foglalkozunk. Mert a lényeges az, hogy a parasztzenének szavakkal le sem írható benső karakterét vigyük át műzenénkbe, hogy átömlesszük belé a paraszti muzsikálás levegőjét."[11]

Éppen ezért a helyszíni gyűjtőfüzeteket, a gyűjtés élményét legközvetlenebbül felidéző dokumentumokat, s bennük a népi előadással szinte egy időben keletkezett, első benyomásokat tükröző lejegyzéseket a Bartók-népdalfeldolgozások egyik alapvető forrásának kell tekintenünk.

Nézzük pl. a Nyolc magyar népdal VI. tételét, először a fonográffelvétel lejegyzése után készült alakjában, amely A magyar népdal 22. számaként jelent meg. A lejegyzést dús ornamentika, a parlando előadás szabad ritmusának hű rögzítése jellemzi. (172. l. első példa.)

Ezzel szemben a feldolgozás egyenletesebb ritmust jelöl, az énekesre bízva a parlando előadás megvalósítását. Díszítések csak a sorok utolsó előtti, ill. a 4. sor 6. szótagján találhatók. (172. l. második példa.)

Végül nézzük meg Bartók 1907 nyarán, Csík megyében használt gyűjtőfüzetében ugyanennek a dallamnak első lejegyzését: a feldolgozás ennek a kottaképnek majdnem pontos mása. (173. l.)

Bartók népdalfeldolgozásaiban a magyar népdalok után a szlovák népdaloké a legmagasabb szám: 82, valamivel több, mint a feldolgozott magyar népdalok fele, az összesen feldolgozott népdaloknak kb. negyedrésze. A Gyermekeknek III. és IV. füzetét kivéve, ahol nyomtatott gyűjtemények anyagából is merített,[12] Bartók saját gyűjtéséből válogatott szlovák dallamokat kompozíciói számára. A feldolgozott dallamok nagyrészt megtalálhatók a Bartók szlovák gyűjtését tartalmazó kiadvány, a Slovenské L'udové Piesne már megjelent I. és II. kötetében. Csak az a néhány dallam vár még azonosításra, amelyet Bartók a III. kötetbe sorolt típusokból választott ki. Egy-két elrontott vagy feleslegessé vált támlapmásolat mellett a Bartók Archívum anyagából a gyűjtőfüzetek jelentik a feldolgozott szlovák népdalok legfontosabb forrását. Már most lehetővé teszik a még publikálatlan népdalok tanulmányozását, ugyanakkor átvizsgálásuk a nyomtatásban már megjelent népdalok esetében sem bizonyul feleslegesnek. A népdal kinyomtatott verziója és a Bartók-feldolgozásban megjelenő forma közti eltérések nemegyszer a helyszíni lejegyzésre vezethetők vissza, abból magyarázhatók, mint pl. a vegyeskarra és zongorára írt Négy szlovák népdal II. tételében is. (174. l.)

A harmadik-negyedik sor mindhárom verzióban azonos. Az első kettő viszont a Slovenské L'udové Piesne-ben, amely az előadás fonográfhengerről korrigált változatát adja, változó ütemű. Ehelyett a feldolgozásban csupa 5/8-os ütem szerepel. Bartók a pontosabb lejegyzés első ütemének aszimmetrikus ütemformáját használta fel itt, de kivetítette a dallam egész első felé-

[11] A parasztzene hatása az újabb műzenére. Először megjelent: Új Idők 1931. (XXXVII.) évf., 23. (május 31.) szám, 718—719. lap és Magyar Minerva 1931. (II.) évf., 8. (október 15.) szám, 225—228. lap. Új kiadása: Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közreadja: Szőllősy András. Budapest 1967, 51. szám. 675. lap.

[12] Slovenské Spevy I—II. (1880, 1890); Medveczky, K. A.: Detva (1905); Schneider-Trnavsky.

re. Az így nyert izometriát a helyszíni lejegyzés még megszokottabb 3/4-es ütemekből épült izometriája inspirálhatta.

A Bartók műveiben feldolgozott 66 román dallam kivétel nélkül Bartók saját gyűjtéséből való. Bár a román gyűjtés ma már teljes egészében hozzáférhető, itt sem haszontalan a kéziratos források tanulmányozása. Hiszen a gyűjtés zömét közreadó kiadvány, a posztumusz Rumanian Folk Music Bartók harmincas évekbeli revideált lejegyzéseit tartalmazza, s ezek néha alapvetően más képet mutatnak, mint a gyűjtéskor, vagy közvetlenül a gyűjtés után készített, tízes évekbeli lejegyzések.

Jól megfigyelhető a különbség pl. annak a dallamnak támlapján, amelyet Bartók a Román népi táncok IV. tételében dolgozott fel. A támlap felső részén található első lejegyzés Ziegler Márta ceruzás tisztázata, tehát még 1923 előtt készült; alatta tintával Bartók finomított, új lejegyzése: ez a verzió jelent meg a Rumanian Folk Music I. kötetében. Míg az első változat egyszerű 3/4 metrumú, a második verzió bonyolult bolgár ritmust reprezentál. Bartók ezt a dallamot a Rumanian Folk Music I. kötetének bevezetőjében hét más dallammal együt a 4+3+3 osztású 10/16-os metrumú táncok közé sorolja. Az 1915-ből való feldolgozás mit sem sejt még a bolgár ritmusról. Kis módosításokkal az első lejegyzést idézi, azt egyszerűsíti tovább, oly módon, hogy a 2. és 3. ütem első ritmusmotívuma helyett is az utolsó előtti ütem triolás indítását használja fel. (175. l.)

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a Rumanian Folk Music részletes lejegyzéseit figyelmen kívül lehet hagyni a népdalfeldolgozások elemzésekor. Hogy a feldolgozott egyszerűbb változathoz képest a tudományos kiadványban mutatkozó eltérő, árnyaltabb figurációk tanulmányozása — különösen az interpretáció szempontjából — milyen hasznos lehet, azt egy nemrégiben felbukkant hangfelvétel bizonyítja. A felvétel a húszas évek elejéről való, és többek között a Román népi táncokat is megőrizte Bartók előadásában. Ezen a felvételen Bartók pl. az első tánc kezdő ritmusképletét élesebben, rövidebben játssza, mint ahogy az első lejegyzéshez igazodó feldolgozásban jelölte. Amikor ezt a felvételt készítette (és bizonyára sok más alkalommal is), valószínűleg az eredeti népi előadásra emlékezett, azokra a ritmusokra, amelyeket a harmincas években tudományos kiadványai számára írásban is minél pontosabban rögzíteni próbált.[13]

A Bartók Archívumban őrzött hagyaték — a kolindák kivételével — Bartók teljes román gyűjtésének támlapanyagát tartalmazza. A legtöbb támlapon két lejegyzés található: a korábbi, Bartók első lejegyzéséről készült tisztázat, és a Bartók saját kezű javításaival kialakított, a Rumanian Folk Music-ban publikált későbbi forma. Eltérően az imént bemutatott támlaptól, Bartók legtöbbször nem kottázta le külön az új lejegyzést, hanem a korábbiba javított bele, sokszor rekonstruálhatatlanná téve a számunkra több információt hordozó első lejegyzést. Ilyenkor segít a helyszíni gyűjtőfüzet, vagy a Bartók Archívum másik értékes kéziratos anyaga: az a 160 nagy alakú kottalap, amelyre Bartók hangszeres gyűjtésének fonográffelvételeit jegyezte le.

Magyar, szlovák és román népdalok mellett Bartók öt rutén, egy szerb és egy arab népi dallamot is feldolgozott.

[13] Welte-Mignon lemez.

Valószínűleg 1911 végén jegyzett fel mintegy 90 rutén dallamot, Ugocsa és Máramaros néhány falujában. Gyűjtése még kiadatlan, kivéve a II. rapszódia rutén epizódját.[14] A hegedűduókban felhasznált négy rutén dallamot a T.III jelzetű helyszíni gyűjtőfüzetből azonosítottuk.

A 44 duó 39. számához felhasznált szerb táncot szintén Bartók gyűjtötte, Temesmonostoron, 1912 márciusában. A dallam megtalálható első lejegyzései között, és meg is jelent egy Bartók kézírásáról sokszorosított füzetben, 20 szerb és 8 bolgár dallammal együtt.[15]

1913-as afrikai gyűjtőútjának anyagából Bartók ugyancsak egyetlen dallamot használt fel kompozícióhoz, mégpedig a hegedűduók 42. számához. Fennmaradt a dallam első lejegyzése, és a Biskra-vidéki arabok népzenéjéről írt Bartók-cikk példái között is megtalálható.[16]

*

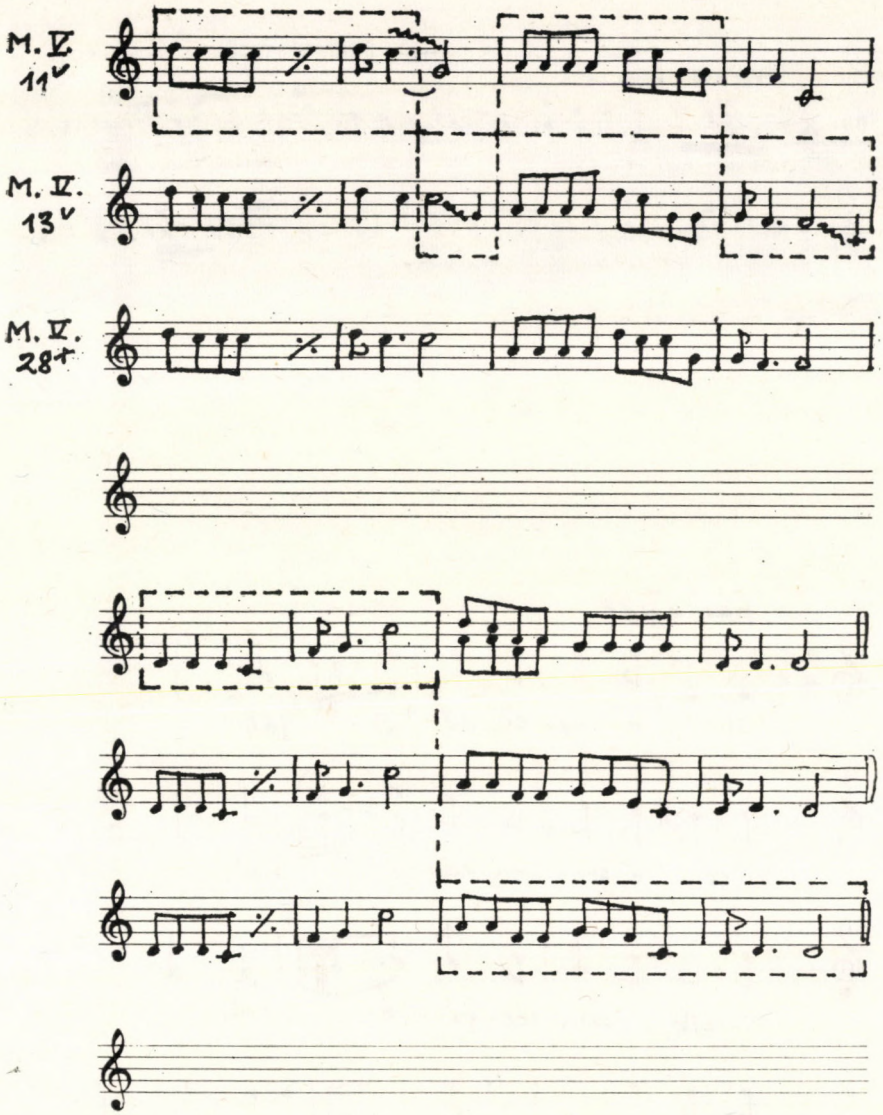
Összefoglalásul elmondom, hogy a 312 tételt tartalmazó katalógusban a dallamok a kompozíciók keletkezésének időrendjében követik egymást. Közli a katalógus a dallamok összes ismert adatát (az előadó nevét, korát, a gyűjtés helyét, idejét, a fonográfhenger számát, és ha nem Bartók gyűjtése a dallam, a gyűjtő nevét is). Közli továbbá a dallam valamennyi előfordulási helyét: a gyűjtőfüzetekben vagy első lejegyzések között, a támlapgyűjteményben és a nyomtatott forrásokban. A forráskatalógus mindig annak a forrásnak dallamváltozatát adja meg, amely a feldolgozásban megjelenő formával azonos, vagy ahhoz a legközelebb áll. Jegyzetben utal a katalógus azokra a mozzanatokra, amelyek nem az idézett forrásból, hanem a dallam egy másik alakjából kerülhettek a feldolgozásba.

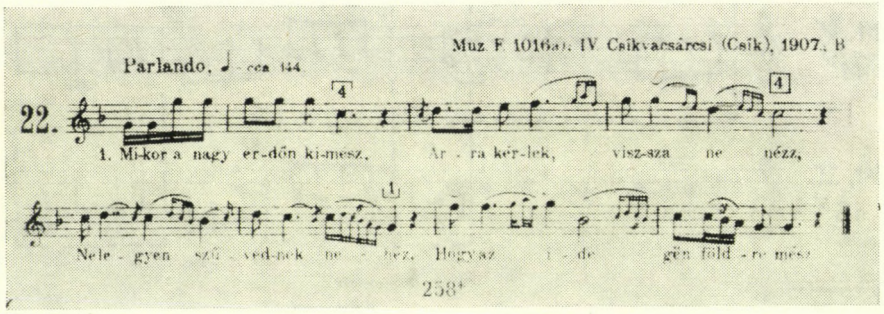
Bartók népdalfeldolgozásainak forráskatalógusa a Documenta Bartókiana VI. füzetében jelenik meg, előreláthatólag 1979 végén.

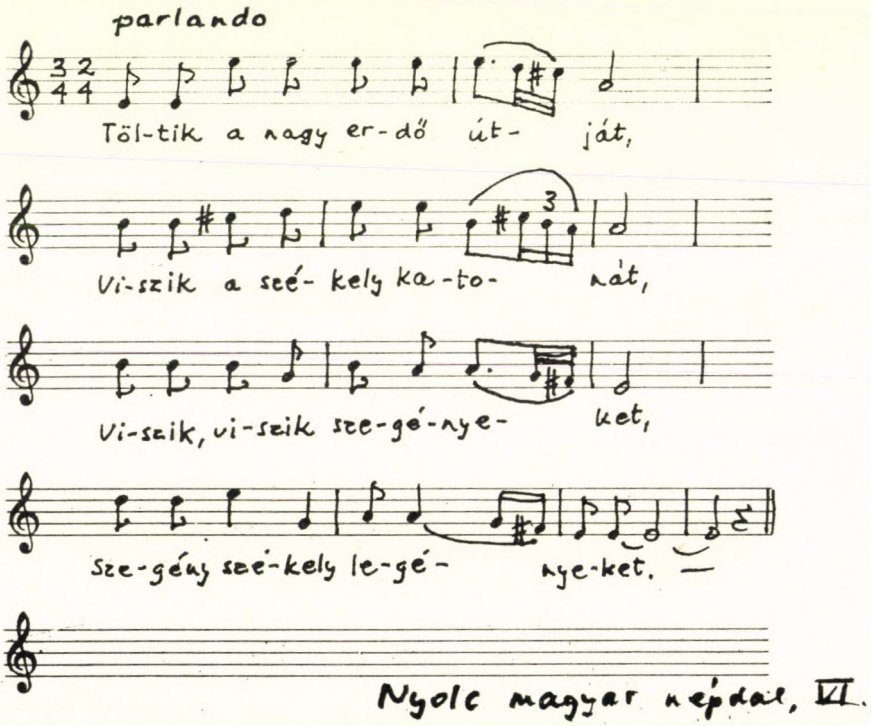
[14] Somfai László: Bartók 2. hegedűrapszódiájának rutén epizódja. Muzsika 1971. március, 1. lap.

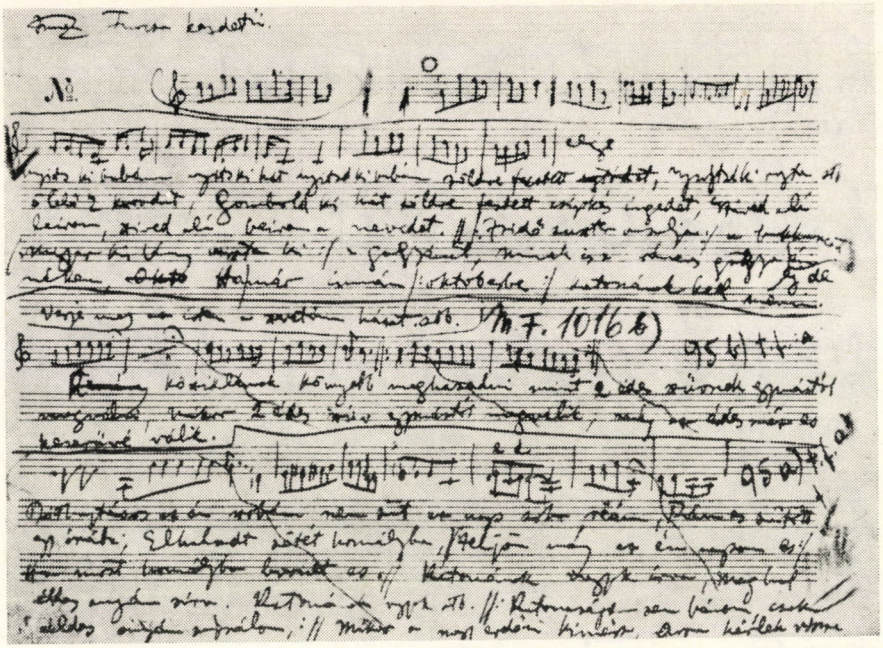
[15] Musique paysanne serbe (No. 1—21.) et bulgare (No. 22—28.) du Banat. Budapest, 1935. Fakszimile újrakiadása: Documenta Bartókiana IV. Budapest 1970, 221. lap.

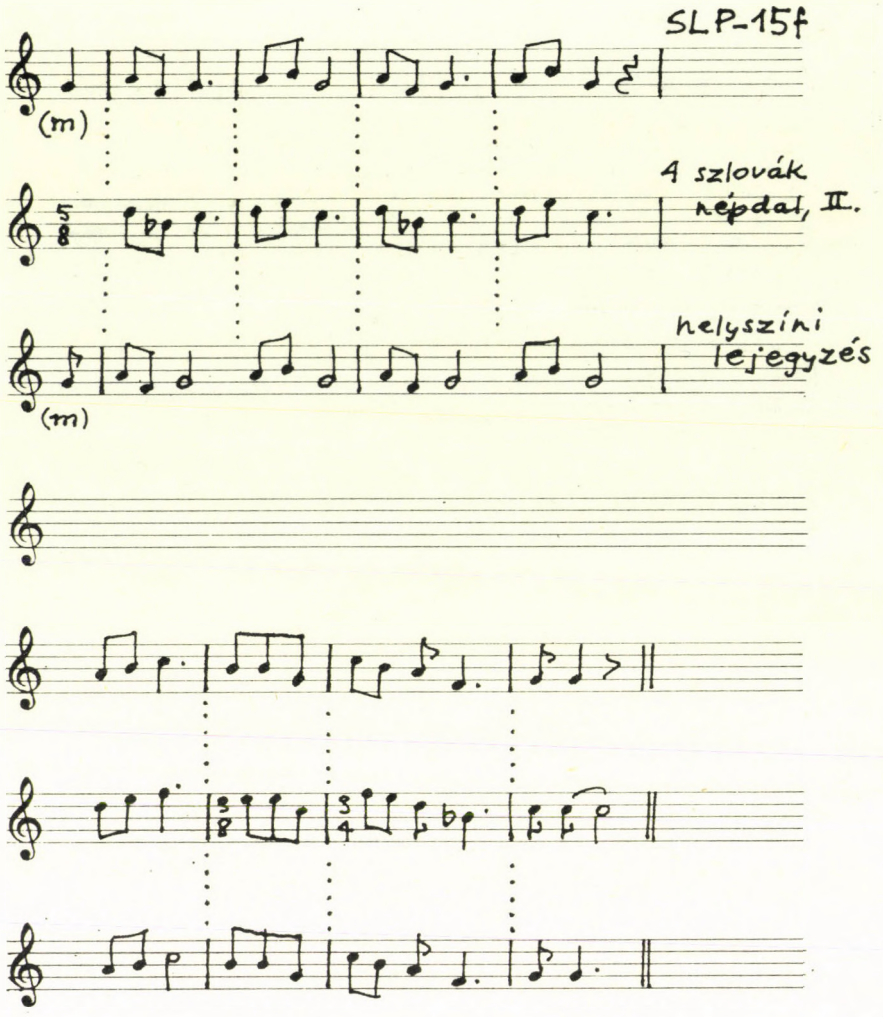
[16] Magyarul: A Biskra-vidéki arabok népzenéje. Szimfónia 1917. (I.) évf., 12—13. (szeptember) szám, 308—323. lap; 22. példa. Németül: Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung. Zeitschrift für Musikwissenschaft 1920. (II.) évf., 9. (június) szám, 489—522. lap; 15. példa.

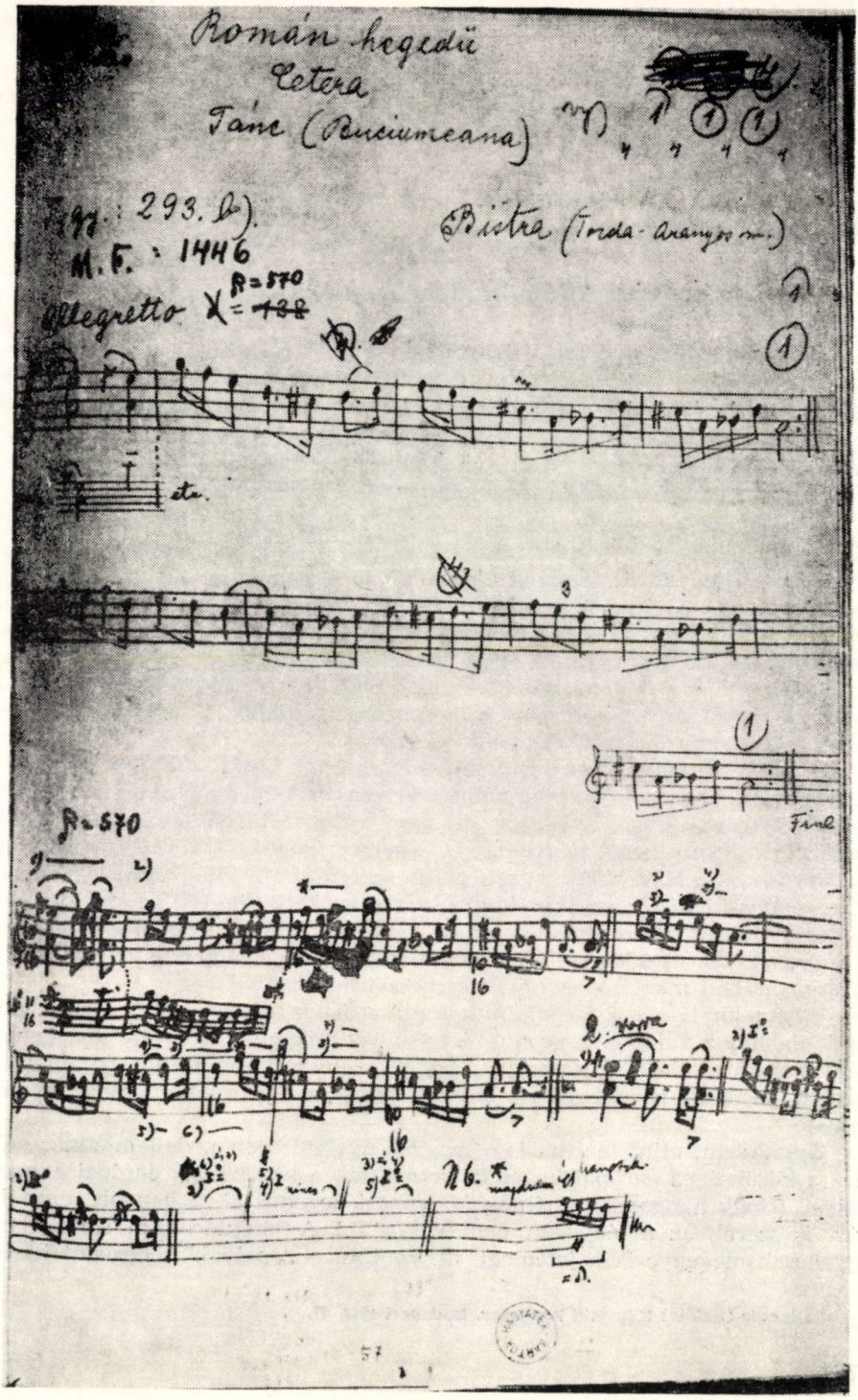

M. II.
11v
M. II.
13v
M. II.
28+


Muz F 1016a): IV Csíkvacsárcsi (Csík), 1907. B
Parlando, ♩ cca 144
22.
1. Mi-kor a nagy er-dőn ki-mesz, Ar - ra kér-lek, visz-sza ne nézz,
Nele - gyen szű - ved-nek ne - bez, Hogyaz - de gön föld - re mész
258*


parlando
Töl-tik a nagy er-dő út- ját,
Vi-szik a seé- kely ka-to- nát,
Vi-szik, vi-szik sze-gé-nye- ket,
Sze-gény seé-kely le-gé- nye-ket.
Nyolc magyar népdal, VI.




SLP-15f
(m)
4 szlovák
népdal, II.
helyszíni
lejegyzés
(m)



Román hegedü
Cetera
Tánc (Buciumeana)

Tgy.: 293. b).
M.F.: 1446

Bistra (Torda-Aranyos m.)

Allegretto ♪ = 570 ~~138~~

etc.

Fine

♪ = 570

2. vonna

N.B. * magdalena és hangsia

SÁROSI BÁLINT:

A GYIMESI CSÁNGÓ HEGEDŰSTÍLUS

Tudományos előzmények felsorolása helyett csupán arra hivatkozom, hogy hangszeres népzenénk stílusainak meghatározása jövőbeli feladat. Teljesítéséhez bevált nemzetközi modellek sem állnak még rendelkezésünkre.

Első próbálkozásra azért választottam éppen a csángó hegedülést, mert teljességében hozzáférhető, érett hangszeres stílust képvisel és földrajzilag is, zeneileg is könnyen elválasztható hangszeres népzenénk egyéb stílusaitól.

Részletesebben először Dincsér Oszkár foglalkozott, 1943-ban megjelent „Két csíki hangszer . . ." című tanulmányában, a gyimesi csángó hegedűsökkel. Dincsér 1940 körül nemcsak a gyimesieknél, hanem néhány felcsíki faluban és az alcsíki Csomortánban is megtalálta a hegedű és gardon által képviselt régies hangszeres zenei hagyományt. Tanulmányában a hangszerek ismertetése mellett felsorolja az általa kikérdezett zenészeket, bemutatja tanulásukat, zenei ismereteiket, játéktechnikájukat. Ír a zenélés alkalmairól és a zenészek repertoárjáról, sőt a csíkiak zenélési módjához az európai zenetörténetben is megpróbál párhuzamokat keresni.

A gyimesi csángók beszédjükkel, szokásaikkal, zenéjükkel is a csíki székelyekhez, nem a moldvai csángókhoz tartoznak. A magyar nyelvterületnek, de még magának Csíknak is a perifériáján, benn a Kárpátokban, máig őrzik azt a régi székely zenei hagyományt, amelyet Bartók és Kodály századunk elején más csíki falvakban végzett gyűjtésekből tárt a világ elé. Említett tanulmányában Dincsér azt írja, hogy „a csíki székely régi dallamkincs erősen megfogyatkozott, de e régi szabásúak a csángók között még megtalálhatók. A székely keservesek egy része azonban már itt is a cigányokig süllyedt alá s egészen önálló funkcióval *cigány keserves*ként él tovább".[1]

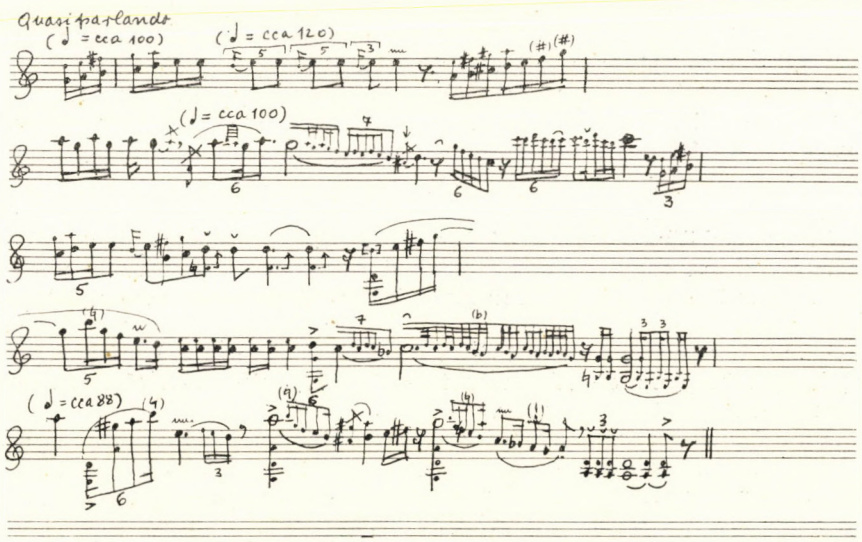
Ugyanennyit ma is megállapíthatunk — hangsúlyozva, hogy a régi parlando daloknak valóban csak *egy része* süllyedt cigány keservessé (ez egyben külön stílusárnyalatot is jelent); a nagyobb rész, az újabb gyűjtések tanúsága szerint, továbbra is megmaradt székely vagy ha úgy tetszik, csángó keservesnek.

Gyimesben, mint máshol is a magyar nyelvterületen, dallamjátszás céljára a közönséges európai hegedűt használják, a közönséges európai hangolásban. (Hogy hangszerére némelyik gyimesi hegedűs *a'*-ra hangolt rezonáló húrt is szerel, az a lényegen nem változtat.) A játéktechnika lényegében ugyancsak megegyezik a jelenlegi, ill. korábbi európaival. A hegedűt itt is,

[1] Dincsér Oszkár: Két csíki hangszer. Budapest 1943. 67.

mint általában a népzenében, mindenekelőtt tánczenekísérethez használják. Itt is, mint máshol a magyar nyelvterületen és azon kívül, jellemzően olyanok játszanak hegedűn, akik a zenélést többé-kevésbé hivatásuknak tekintik; ennélfogva egzisztenciális érdekük, hogy a kezükben levő hangszer, a környezet ízléséhez alkalmazva, a maga hiteles nyelvén és hatásosan szóljon. A gyimesi zenészek között akad csángó is, de többségükben cigányok, akik apáról fiúra szálló örökségként űzik a zenész foglalkozást. A történelemben és más népeknél is megnyilvánuló tapasztalatok szerint, fejlett hangszeres zene nem is képzelhető el hivatásos művelők nélkül.

A gyimesi zenészek repertoárja, a helyi hagyománynak megfelelően, gazdagnak mondható: újabb divatú magyar nótáktól („Piros pettyes ruhácskádban . . .") régebbi idegen jellegű (főleg román) táncdallamokig sok minden van benne. A zöme azonban régi székely népzene: többnyire szöveges dalok hangszeresített formája; olyan dallamok is, „melyeknek" — Kodály szavaival — „szöveges formáját nem ismerjük ugyan, de szerkezetük, stílusuk megengedi azt a feltevést, hogy ilyenekből származtak".[2] Még keservesből is akad olyan dallam, melynek közeli vokális változatáról már senki sem tud. Ilyen az is, amit most első dallampéldaként bemutatunk. Psalmodizáló kezdetű szöveges formáját nem nehéz nagyjából rekonstruálni: 8 szótagos sorokból álló ötsoros strófa. A zenészt a szöveg emléke nem befolyásolja; a hangszeres zene törvényei szerint jár el; nem a feltételezhető szöveget szótagolja a hegedűn, hanem szövegtől függetlenített *hangszeres parlandót* játszik.



1. *Keserves.* Gyimesközéplokon 1977-ben játszotta Pulika János cigányzenész (szül. 1924.) Gyűjtötte és saját hangfelvételről lejegyezte Sárosi Bálint.

[2] Kodály Zoltán: A magyar népzene. Budapest 1969. 86.

Az ilyenféle hangszeres parlandónak tőlünk keletre nagy múltja és nagy elterjedettsége van. Csökevénye pedig még a budapesti cigányzenészek modorossággá fajult s ezért sokat szidott aprózásaiban is felismerhető. A vonós parlandónak játéktechnikai indokolása is van: az egyszerűen kitartott hangba a zenész nem tud elég erőt és kifejezést vinni, ezért azt, ahol csak lehet, a pengető hangszerek korábbi mintája szerint, megmozgatja. A mélyebb üres húrokon megszólaltatott tört hangzatokat, az alaphangra váltott oktávokat és különösen a *G* és *D* húron való dallamvégi aprózást a bordunhangzás nyomaiként is tudomásul kell vennünk. A néhányszor hallható terc- és szextfogást viszont ebben a stílusban újabban meghonosodó elemnek tekinthetjük; harmóniai hátterét egyelőre maguk a zenészek sem érzik.

Nemcsak Budapesten, hanem Gyimesben is jellemző, hogy a cigányzenész általában szöveget nem tud. Gyimesközéplok három elismerten jó cigányzenésze közül egy ugyan kitűnően énekel is, a másik kettő azonban a mindenki által ismert szövegeket sem tudja. (Ugyanakkor az egyetlen csángó hegedűs, aki vaksága miatt adta magát a zenészségre, minden dalszöveget ismer, zenésznek viszont nem olyan jó, mint a cigányok.) A zenész úgy érzi, hogy neki a szöveggel nincs dolga. A dallam, amit egy másik stílusból — többnyire a helyi vokális zenéből — átvesz, számára csak nyersanyag: az adott hangszeres stílusban megfogalmazásra (átfogalmazásra) váró zenei gondolat.

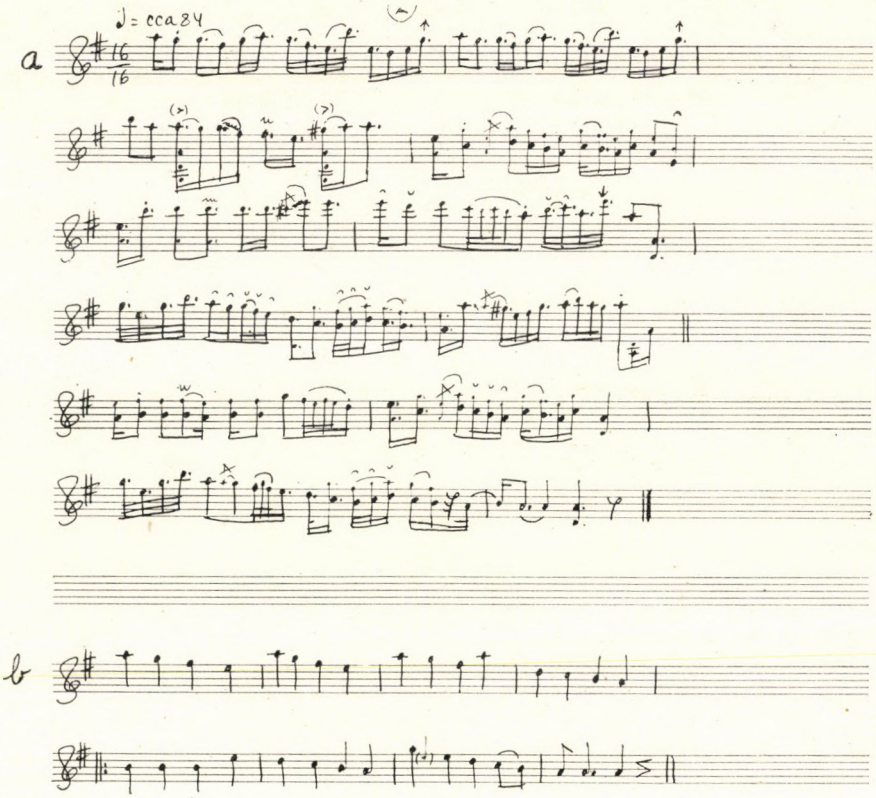
A vokális magyar népzenében megszoktuk, hogy dallamvonalra, dallamfordulatokra, sőt egyes hangokra talán túlzottan is figyeljünk. A gyimesi hegedűsök zenéje arra tanít meg bennünket, hogy a zenei alapgondolatot keresve bizonyos fokig függetlenítsük magunkat a dallam külső megjelenésétől. A következő dudadallamot hallva egyikünknek sem jut eszébe a Székelyföld. Hiszen a székelyek és gyimesi csángók közt emberemlékezet talán már a múlt században sem ért el a dudazenéig. Ha mégis akad itt dudadallam, azt leginkább hegedűre átfogalmazott formában kereshetjük. Íme egy ilyen — amire a gyimesiek „lassú magyaros" táncot táncolnak. (179. l.)

A „lassú magyaros" tánccal kapcsolatban megjegyzendő, hogy ennek dallamai között találjuk a legtöbb régi és újabb stílusú népdalt: 8 és 11 szótagos strófikus dalokat vagy ezeknek megfelelő, hangszeressé önállósult szerkezeteket. A 8 szótagos szerkezetek között sok van olyan, amit a dudanóták közé lehet sorolni.

A régi hangszeres tánczenében a dudanóták mellett a kanásznótáknak, vagy hogy mindjárt a tágabb európai háttérre is utaljunk: a vágáns ritmusú dallamoknak van döntő szerepük.

A kanásznóták mélyengyökerezettségét és élő jelenlétét éppen az mutatja, hogy nem sematikus egyformasággal, hanem nagy változatosságban jelentkeznek a gyimesi csángó tánczenében. E ritmussémát mostani példáink között egy „sebes magyaros" képviseli. (180. l.)

A vázlat alapján tehát ennek a dallamnak is találhatunk helyet a Magyar Népzene Tára vokális dallamai között: szöveg ugyan nincs, de a szótagszám kikövetkeztethető; strófaszerkezet van, jelölhető kadencia (sorvégző hang) van. De hol vagyunk már a vokális zenétől! Ez itt egyértelműen hangszeres dallam. A hangszeren játszott vokális dallamról pedig esetenként döntendő el, hogy hol van a helye. Amíg ugyanis látszanak rajta a szöveg „var-

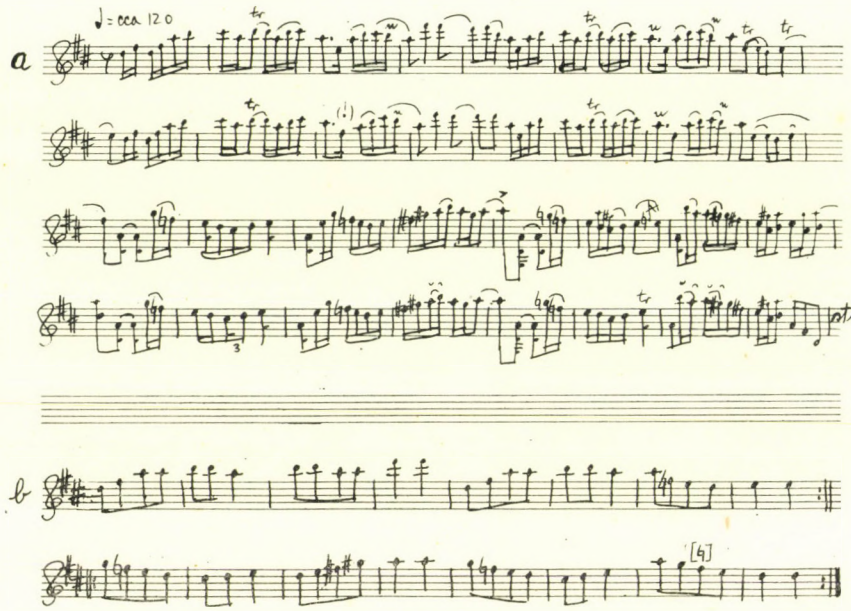


2. *Lassú magyaros.* Adatai azonosak az 1. sz. kottáéval.

ratai", addig hiányosan (szöveg nélkül) reprodukált népdalról van szó s ennek megfelelően van helye a vokális dallamok között. Ha azonban e varratok nyomát a hangszeres stílus eltüntette, s a dallamot saját eszközeivel átformálta, akkor az nyilvánvalóan nem képviselheti többé a vokális zenét, ha dallamváza genetikusan mégoly közeli rokona is valamely vokális dallamtípusnak.

Hogyan történik a hangszeres fogalmazás?

Mint az eddig bemutatott példákon is megfigyelhető, nem csupán díszítéssel, hanem többnyire a díszeknél mélyebbre ható eszközökkel; olyan formularendszerrel, amellyel — mint a szó- és beszédfordulat-készlettel — a dallamot az adott hangszeres stílus nyelvére lehet fordítani. A formulák az élő népzenében nem merev sémák, hanem maguk is, kisebb-nagyobb terjedelmű és fontosságú, változó elemek. Ezért számbavételük, statisztikai felmérésük csak típusaik alapján lehetséges; változataik száma ugyanis szinte végtelen. A formulatípusok a stílus egészére jellemzők, változataik pedig részben a zenészre, ezen túlmenően pedig úgyszólván minden egyes dallam minden egyes megszólaltatására.



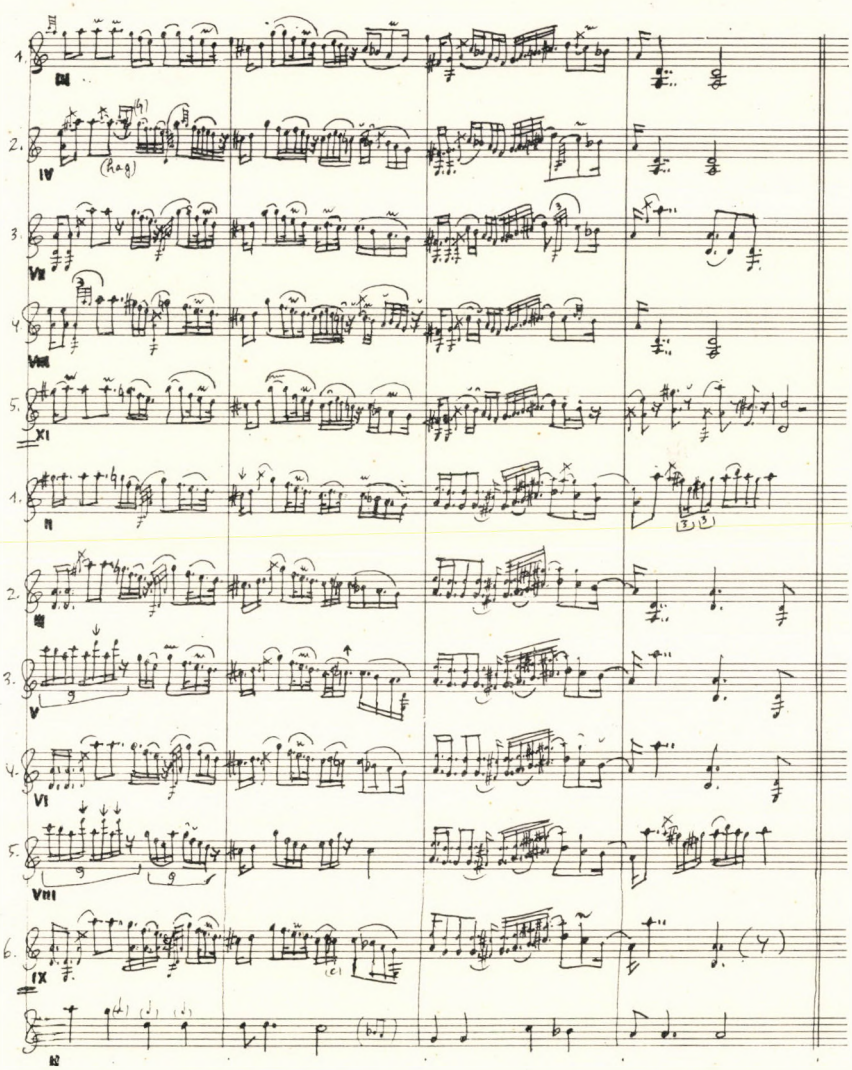
3. *Sebes magyaros.* Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente I/1. Hrg. Ernst Emsheimer und Erich Stockmann. B. Sárosi: Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Leipzig (1967.) 59.

Az eddig bemutatott példák azt a benyomást kelthetik, hogy a gyimesi csángó hegedülésben a rögtönzésnek igen nagy szerepe van. Nos, Gyimesre már kimondhatjuk, amit nagyobb általánosságban is sejtünk: a rögtönzés viszonylag apró dolgokban nyilvánul meg. Egy-egy hangszeres dallam szerkezete, azonos zenész előadásában, sokszori ismétlés esetén is meglehetősen stabil. Aki a stílusban otthonos, nagyjából előre tudja, mely dallamrészen milyen formula szólalhat meg. A zenész pillanatnyi ihletétől csupán az függ, hogy az adott dallamrész megszólaltatásához az alkalmas formulák közül — ha több van — melyiket választja, s ezt — meglehetősen szűk keretek közt — hogyan variálja. A nem túlságosan nagy számú, de sokféleképpen kombinálható formulatípus révén egy-egy hangszeres dallamnak látszólag így is végtelen változata jöhet létre. Csakhogy ezek nem igazi dallamváltozatok, hanem egyenrangú alternatív kifejezései ugyanannak a zenei gondolatnak. Kottában is kifejezhető különbözőségük nem a dallam igazi szerkezetének változását, hanem legfeljebb az előadás változó intenzitását jelzi.

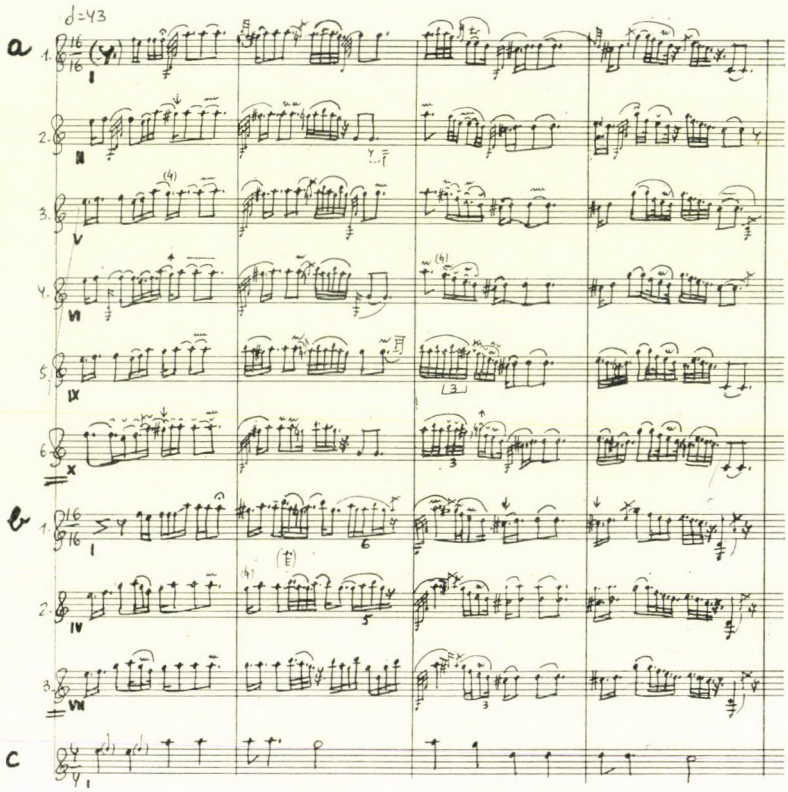
Különböző funkciójuk és karakterük alapján a formulatípusokat a következő öt csoportba próbáltam besorolni: *indító, körülíró, kiemelő, áthidaló* és *záró* formulák.

A 4. sz. kottán ugyanannak a „lassú magyaros" dallamnak két zenész által, külön, többször eljátszott formája (*a, b*), legalul pedig kikövetkeztetett dallamváza (*c*) látható. A legfelső sor és a hetedik sor első üteme különbözik

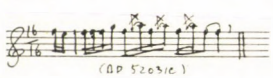
a többi első ütemtől, de hasonlít egymáshoz: indító, figyelemfelhívó ütemek; jellemző bennük a „megaprózott" hangismétlés és a pillanatnyi megállás (korona). Ez a „lassú magyarosok" *kezdő* formulája. (További változatként l. az 5. sz. kottát — egy máshonnan vett kezdő ütemet.)



4/a *Lassú magyaros.* Adatai azonosak a 3. sz. kottáéval, 62. l. A Handbuchban azonban 8/8-os ütemekben, dupla értékekben van lejegyezve.



4/b *Lassú magyaros.* Adatai azonosak az 1. sz. kottáéval. A kottasorok elején a római számok az eredeti megszólalás sorrendjét jelzik.



5. *Lassú magyaros* első üteme. Jelzete a Zenetudományi Intézet archívumában: AP 5203/c.

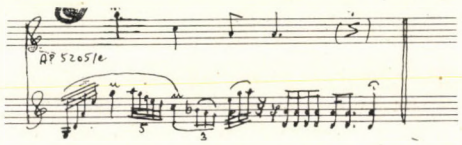
A dallamhang vagy dallamrészlet hatásosabbá tételére — megmozgatására, helyettesítésére — *körülíró* formulát használ a zenész. A formuláknak ez a csoportja nagyjából azonosítható a dallamdíszekkel: *vorschlag, nachschlag, doppelschlag, trilla, parántytrilla, mordent.* Ilyeneket dallamunk szinte minden ütemében találunk. Részletes azonosításukkal most nem foglalkozhatunk, de az egymás alá írt kottasorokon felületes rátekintésre is látszik: bizonyos helyeken nagyjából törvényszerűen fordulnak elő, máshol viszont — nagyjából ugyancsak törvényszerűen — hiányoznak, holott volna hely a számuk-

ra. Jellemző a 4. ütem 3. negyede, ahol a *c*-t egy felülről *c*-re szaladó nagytérc- vagy tiszta kvartmenet helyettesíti. Analóg eset a 2. ütem 3. negyede, ahol a *g*-t helyettesítő formulában ugyancsak alapvető elem a *h—a—g* tercmenet.

Kiemelő formulának minősül bizonyos dallamhangok előtt a mélyebb üres húrok erőteljes, arpeggioszerű érintése és ugyanide sorolhatók az oktávváltások (pl. a 2. és 3. ütem eleje, ill. a 2. és 4. ütem vége).

Áthidaló formulával a nagy szekundnál (bővített szekundnál) nagyobb hangközöket, a szüneteket és a formai metszeteket tölti ki, megfelelő skálamenettel, a hangszerjátékos. Fejlettebb alkalmazásban — ahogy általában a gyimesieknél előfordul — az áthidaló formula szervesen egybeépül a dallammal, ill. a körülíró-formulákkal. (A dallamváz nagyobb ugrásainak megfelelő helyeken láthatók, elemzésükkel most nem foglalkozunk.)

A 6. sz. kotta egy „keserves"-dallam utolsó ütemének énekelt és hangszeren játszott változata. A hangszeren a *d*-vel megerősített és megaprózott záró *a*-hang előbb oktávval magasabban is megszólal. A gyimesi hegedűsöknél oktávváltás nélkül úgyszólván nincs záró ütem; ezt igazolják a 4 *a* és *b* kotta zárásai is. Nem kivételes eset, hanem jellemző, amit az 5. sorban látunk: a hegedűs az *a*-tonalitású darabot — a gardonon szóló *d*-bordunkísérethez alkalmazkodva — a legvégén *d*-re zárja.



6. *Keserves* utolsó üteme, énekelt és hangszeren játszott változat. AP 5205/e.

A gyimesi csángóknál — tánczenében, hangerősítés céljából — gyakori és szándékos az *A*-húron játszott dallamrészeknek az *E*-húron kvintpárhuzammal való erősítése (l. a 4/b kottát). A hangnemmel kapcsolatban pedig külön figyelmet érdemel a *b—h, f—fisz, c—cisz, g—gisz* váltakozás. Nemcsak a kotta által jelzett, „tisztának" minősíthető magasságban halljuk ezeket a hangpárokat, hanem azt lehet mondani, a közöttük levő összes lehetséges változat is megszólal. Néhány helyen a lejegyzésben nyíl van, de még rengeteg nyílra lett volna itt lehetőség. Egyszerűbb, ha általánosságban megjegyezzük — amit amúgy is gyakran emlegetünk a népzenével kapcsolatban —, hogy itt a hangtisztaság törvényei többet megengednek, kevésbé merevek, mint az európai műzenében. Különben pedig a cigányzenészekben erős a kromatikus hajlam; ennek kiélésére a hegedű jó lehetőséget ad nekik. A szóban forgó „lassú magyarosnak" pedig egyik legfőbb varázsa, hogy szinte egyszerre érvényesül benne az összes lehetséges *a*-tonalitás: a dúrtól a két bővített szekundos közel-keleti skáláig.

A gyimesi csángó hegedűzene hangszeres népzenénk egyik kiemelkedően gazdag és szép fejezete. Kutatásában lezárt eredményekkel még nem rendelkezünk. Már csak ezért sem vállalhattam, hogy ez alkalommal összefoglaló képet adjak róla. Arra talán sikerült a figyelmet felhívnom, hogy a téma további kutatásra érdemes.

TARI LUJZA:

KODÁLY HANGSZERES GYŰJTÉSE

Kodályt elsősorban a magyar népzenetudomány vokális érdeklődésű kiemelkedő egyéniségeként tiszteljük. Még szakmai körökben is csak kevéssé köztudott, milyen alapvető fontosságú a hangszeres zenei kutatás számára 200 dallamból álló hangszeres zenei gyűjteménye.[1]

A hangszeres magyar népzenével — éppúgy mint a vokálissal — Vikár Béla népzenei felvételeit tanulmányozva ismerkedik meg Kodály behatóbban, sőt 30 dallamról lejegyzést is készít. Szembetűnő, hogy amíg korai népdallejegyzéseiben a XIX. századi nyolcadokra, illetve tizenhatodokra diminuált, szótagonként tagolt írásmódot követi[2], addig hangszeres lejegyzéseiben kezdettől a zene kívánalmai szerinti formát választja, s egyúttal a hangszernek megfelelő abszolút magasságú, illetve transzponáló rögzítést alkalmazza. Szabolcsi általánosságban tett megállapítása, hogy tudniillik Kodálynál mindig csak a „leszűrt, legvégső eredményt látni"[3], a lejegyzésekre is érvényes. Gondos, részletes kidolgozás, mely nem megy az érthetőség rovására — röviden így jellemezhetnénk lejegyzéseit. A Vikár gyűjtéséből lejegyzettek közül két olyan dallamot közlünk, melyek a zeneszerző Kodályt is megihlették. Az egyik a vokális és még inkább instrumentális formában máig nagy számban fellelhető dallam, melyet kétszer is földolgozott: Cigánysirató elnevezéssel gyermek-, ill. női karra, valamint távolabbi rokon dallamként a Kállai kettősben („Kincsem, komámasszony . . ." kezdettel). A másik a Marosszéki táncdallam egy távolabbi változata. (Témafeje nem több, mint egy fölfelé haladó skála hangjainak körülírással díszített formája.) A dallamot két XIX. sz.-i tánczenegyűjtemény egy-egy dallamával azonosíthatjuk.[4] (L. 1., 2. melléklet, 185—186. l.)

Kodály és Bartók gyűjtőmunkásságát a magyar népzene minél teljesebb megismerésére való törekvés jellemzi. 1911—1926 között a vokális zene legváltozatosabb csoportjai mellett ezért veszi fonográfra Kodály is fakürtös, trombitás, klarinétos és cigánybanda, valamint furulyások, dudások, hegedűsök játékát.

Kodályt az etnomuzikológia területén kezdettől leginkább finnugor ro-

[1] Közülük kettő helyszíni feljegyzés, a többi fonográffelvétel.

[2] Ebben a formában jelent meg pl. a Mátyusföldi gyűjtés. Ethnographia, 1905, XVI., 300—306.

[3] Szabolcsi B.: A nagyszombati diák — Kodály Zoltán ifjúsága, in: Zenetudományi Tanulmányok VI., Budapest, 1957, 17.

[4] Magyar nóták Veszprém vármegyéből 47. sz., ill. ugyane dallam egy 1820-as magyar tánczenegyűjteményben: Bónis F.: Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből. In: Zenetudományi Tanulmányok I., Budapest, 1953, 715. Vikár fölvételén az előadó prestóban játssza a dallamot, mint ahogy az a néphagyományban általában megszólal. Vége közjátéktípusú.

(M. f: 462 a) 2813

és M. F. 4 64 a) utolsó *

A felv. helye: Kápolnás-Oláhfalu (Udvarhely m.)

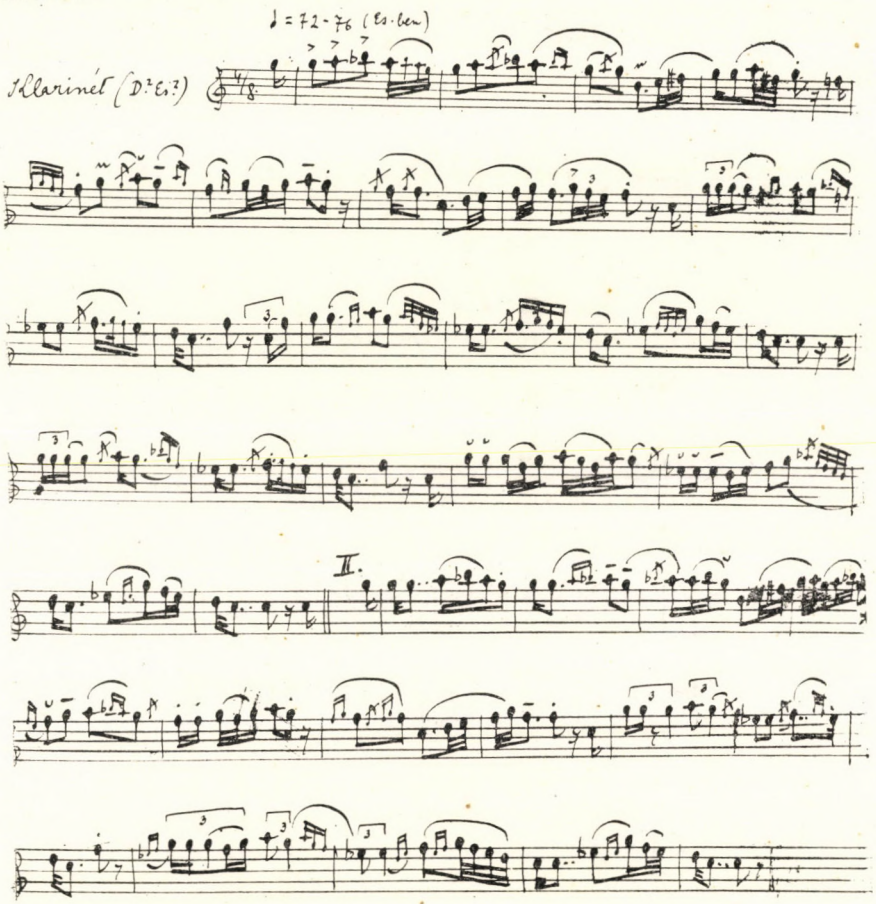
Gy: Vikár

Lej: Kodály

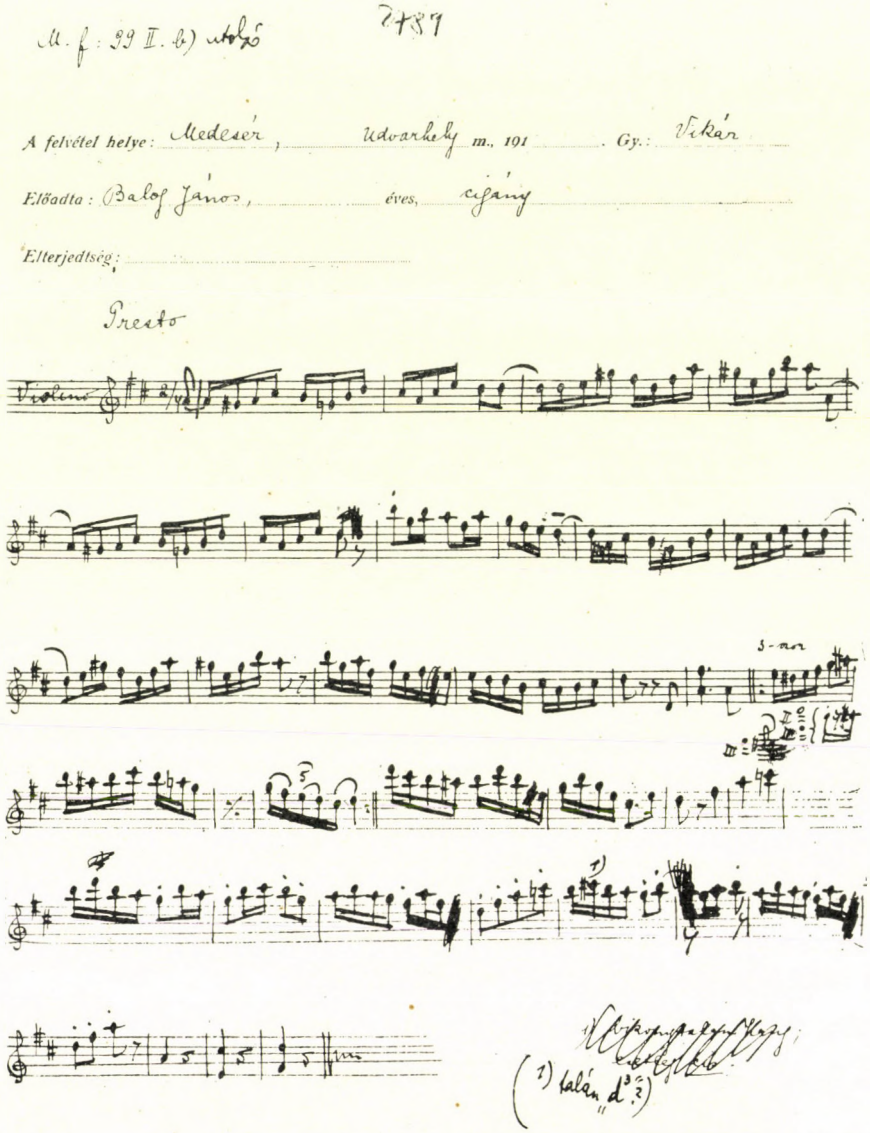
Előadta: ?

♩ = 72-76 (Es-ben)

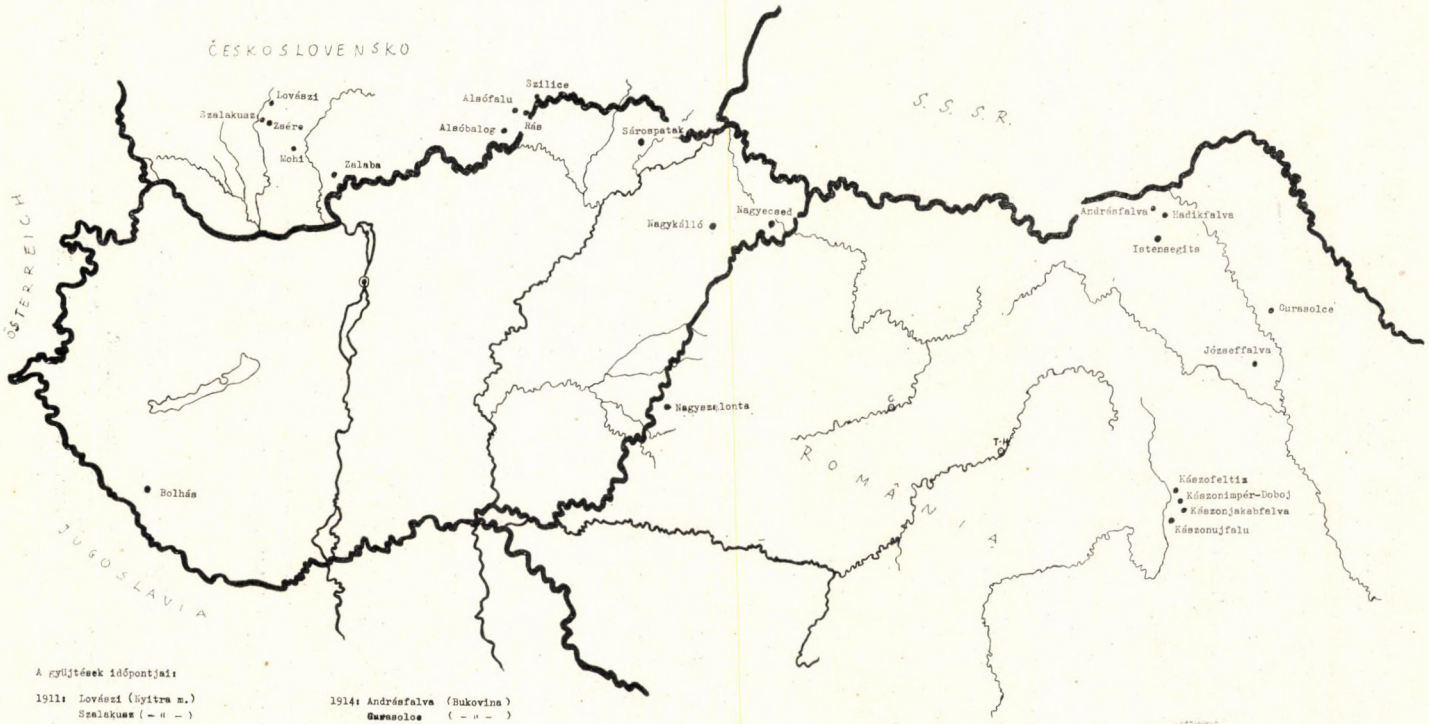
Klarinét (D? Es?)



* csekély eltérésekkel



konságunk foglalkoztatja. Mindamellett Bartókkal egyetemben ő is elengedhetetlennek tartja más népek — elsősorban szomszédaink — zenéjének ismeretét. Szlovák és román szöveges dallamok mellett nem csekély szlovák és román hangszeres zenét is gyűjt Észak-Magyarországon, ill. Bukovinában. Igényessége és széles látókörű tudós figyelme mutatkozik meg a gyűjtésre legalkalmasabb hagyományőrző vidékek, ill. azok jellemző hangszereinek kiválasztásában is. Hangszeres gyűjtéseinek helyeit és időpontjait az alábbi térképen közöljük (3. melléklet).



A gyüjtések időpontjai:

1911: Lovászi (Nyitra m.)
Szalakusz (- " -)
Zsére (- " -)

1912: Zalaba (Hont m.)
Készonfeltis (Csik m.)
Készonimpér (- " -)
Készonjakabfalva (- " -)
Készonujfalu (- " -)

1913: Alsóbalog (Gömör m.)
Alsófalu (- " -)
Rás (- " -)
Szilice (- " -)

1914: Andrásfalva (Bukovina)
Gurasolce (- " -)
Hadikfalva (- " -)
Istensegits (- " -)
Józseffalva (- " -)
Mohi /19147/ (Bars m.)

1916: Nagyszalonta (Bihar m.)

1922: Bolhás (Somogy m.)

1926: Nagyecsed (Szatmár m.)
Nagykálló (Szabolcs m.)
Sárospatak (Zemplén m.)

Hangszeres gyűjtésének igazi értékét, a magyar néphagyományban elfoglalt helyét csak nagyobb mennyiségű anyaggal való összevetéssel ismerhettük meg. Erre pedig csak mostanában, az utóbbi évtizedekben rohamosan meggyorsult tánc- és hangszeres zenei kutatások eredményeként felgyűlt anyag birtokában nyílt lehetőség. Kodály gyűjtéséből a mainál egységesebb, apró részleteiben mégis differenciáltabb énekes-hangszeres stílus tárul elénk.

„Minthogy leginkább tánchoz kell a hangszer, elsősorban táncra alkalmas dallamokat hallunk rajta."[5]

Csakhogy ügyes muzsikus bármilyen dallamot alkalmassá tud tenni a táncra, s szövegesből sem csak a gyors tempójút. A vokális és hangszeres zene közti különbség három ismérve közt Hoerburger is első helyen jelöli meg a szövegtől való elszakadást és a tánchoz való alkalmazást.[6]

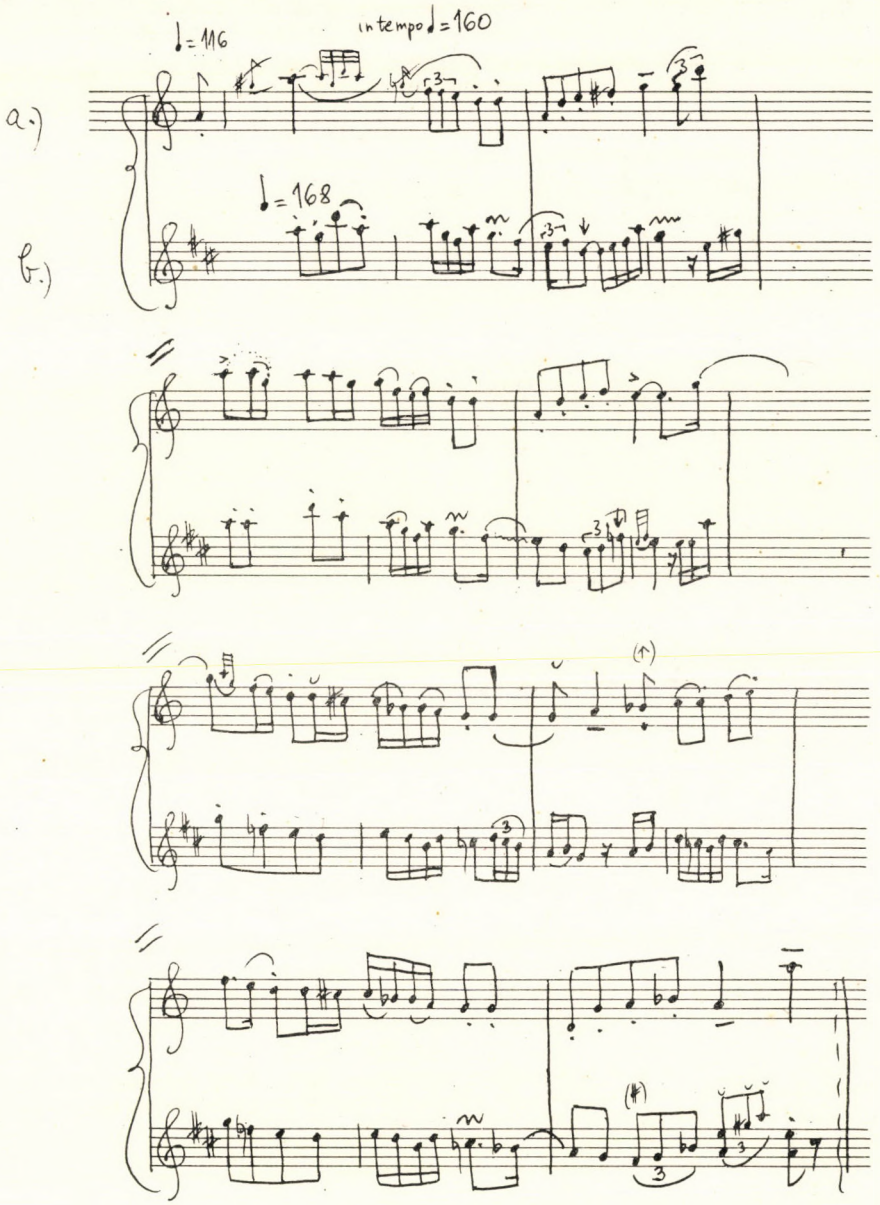
A magyar népzenében tömegesen találunk szöveges eredetű, de a felismerhetetlenségig elváltoztatott hangszeres dallamokat. Amit Kodály a furulyával kapcsolatban ír — „Nem könnyű a furulya futamai közül kihámozni az egyszerűbb énekelt dallamot" —[7], más hangszerre is érvényes. Nem, mert a szöveges eredet már nem meghatározó a hangszerjátékban. Bizonyos esetekben a szöveg teljesen el is kopik, s a dallam tánc elnevezéssel hangszeresen formálódik tovább. Máskor meg ugyanannak a dallamnak szöveges és hangszeres alakja is egymás mellett él, de már különböző egyedként, az azonosság tudata nélkül.

Szövegétől megfosztott formában „Argyeleána"-ként vette fel Kodály Bukovinában a „Zörög a kocsi"-t[8], s az „Oláhos"-nak nevezett „Elvesztettem kecskécskémet" tánczeneként amúgy is kedvelt dallamát; s tánczeneként rögzített még egy sor szöveges eredetű, de szövegre már nem is utaló dallamot.

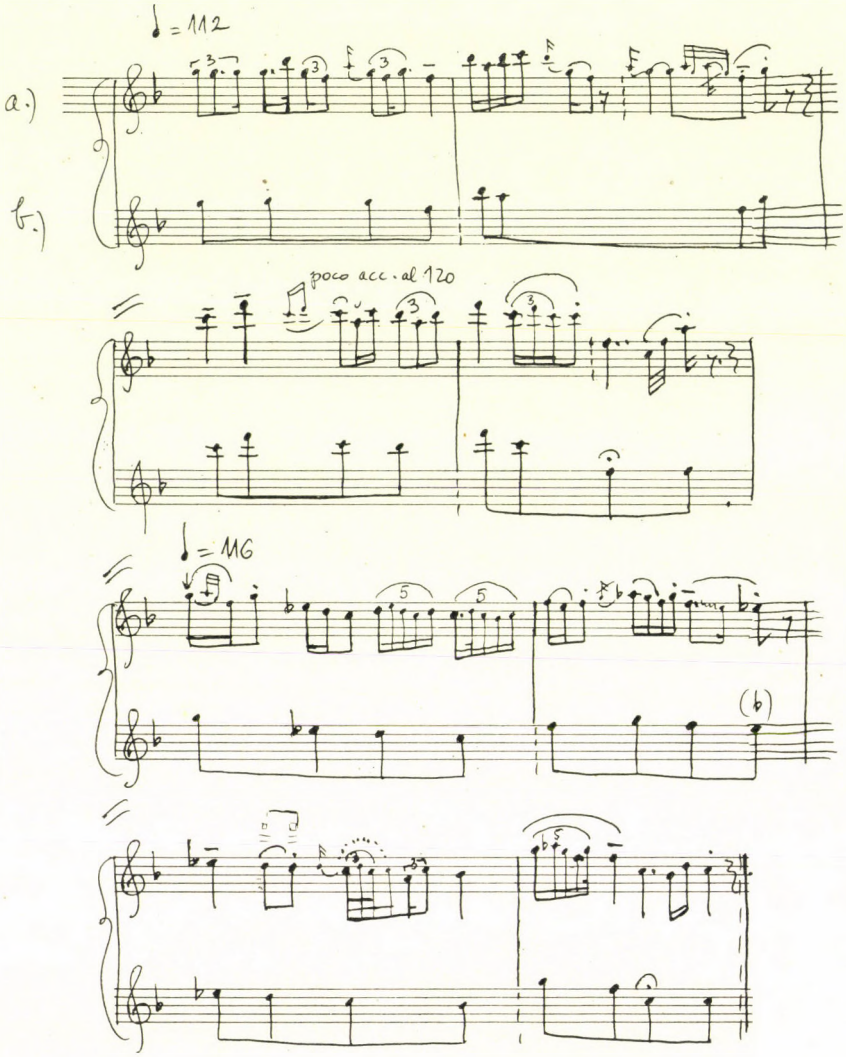
Sokat emlegetett „Páva" dallamunk (7 **5** b3) is gyors tánczeneként szólal meg Kodály fonográfja előtt 1914-ben „Ruszaszka" elnevezéssel. Ez módosítja azt a korábbi véleményt, mely szerint a hangszeres „Páva" dallamot először Lajtha 1940-ben Széken találta meg.[9] Kodály fölvétele mellé érdemes egy székelyföldi mai változatot is állítanunk (1a, b kottapélda, 189. l.).

Ugyancsak a tánc befolyásolja egyes lassú dallamok gyorssá való alakulását is.[10] Noha ugyanannak a dallamnak lassú és gyors táncformáira a XVI. sz.-tól kezdve Európa-szerte vannak műzenei és népzenei jellegű adataink, mindeddig nem vizsgáltuk meg, mi annak a lassúnak a határa, amelynél a gyorssá alakítást a zene karaktere még elbírja. Kodály gyűjtésében egy istensegítsi hegedűs „Fehér László és tánc"-nak nevezi a „Molnár Anna" dallamát (= a Kodály feldolgozásaiban is szereplő dallammal), s először hangszeres keservesként, majd szimmetrikusan tagolt giustóként játssza a balladát. Ugyanilyen minőségi változás tanúi lehetünk az észak-magyarországi furulyás esetében, aki a „Vidrócki" eredetileg lassú rubatójú erősen melizmatikus

[5] Kodály Z.: A magyar népzene, utolsó kiadás: Budapest, 1969, 88.
[6] F. Hoerburger: Musikalische Volkskunde, in: Studium generale, 1966, I, 19, 47.
[7] Kodály, 1969, 88.
[8] Kodály is közli, mint jellemző táncdallamot, 1969, 88.
[9] Közli a Magyar Népzene Tára VI. Népdaltípusok (szerk.: Bartók B. és Kodály Z., sajtó alá rendezte: Járdányi P. és Olsvai I.) 1. kötete. Budapest, 1973, 159 sz., és Jegyzetek, 710.
[10] Ez érvényes részben a „Páva" dallamra is. Gyors dallamból lassúvá alakításra csak néhány példánk van a Mezőségből.


a.)
♩=116
in tempo ♩=160
b.)
♩=168

előadásmódja helyett „Magyar"-nak nevezett gyors tánczenét játszik.[11] Ezzel a 8 szótagos dudadallamféle máris előttünk áll (2a, b kottapélda):

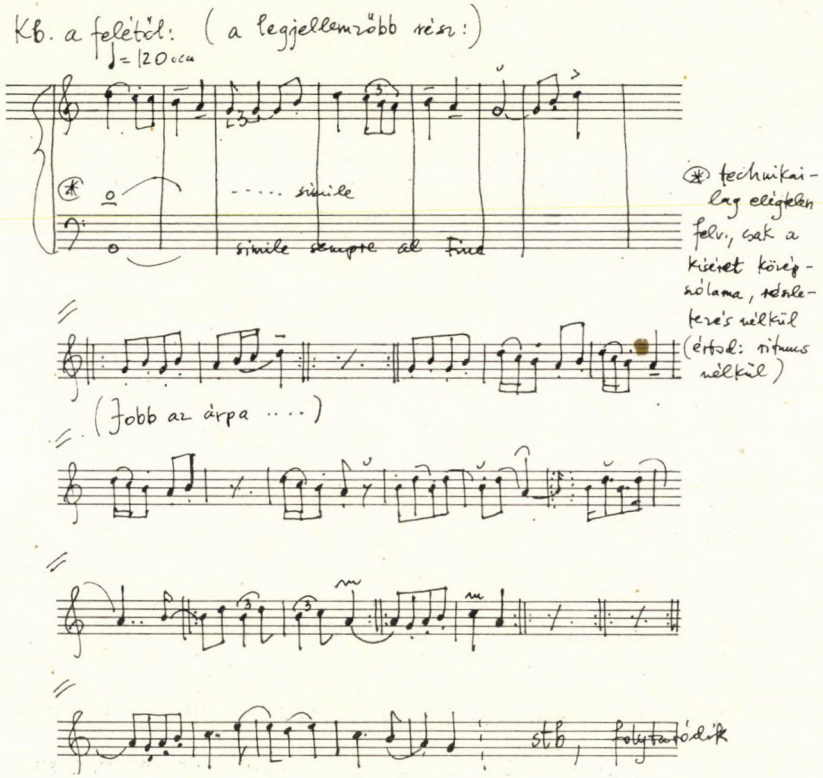


11 Kodály észak-magyarországi gyűjtésében számtalan dallam szerepel lassú gyorsként, de többségük tánc elnevezés nélkül.

Vokális zenének a funkcióváltozás útján végbement átalakulásáról, s ezáltal a hangszeressel való egybeforrottságáról van tehát sok esetben szó. Csak így értelmezhetők Kodály szavai, mikor arról beszél, hogy a nép hangszerein jobbára hangszeres formába öltöztetett szöveges dalokat játszik.[12]

Az átalakítás nem zárul le egyoldalúan énekesnek hangszeressé válásával. Az eredetileg 4 soros strófikus dallamok fellazulását, kibővülését jaj-nóta tanulmányában Paksa Katalin is hangszeres zenei hatásnak tulajdonítja.[13]

A hangszeres és vokális zene alapvető egységét a zeneszerző Kodály is a valóságnak megfelelően értelmezte. Nem célom szerzői munkásságával kapcsolatban népi párhuzamokra utalni, két apróságra mégis szeretnék kitérni. A „Cigánysirató" kórusfeldolgozásában pl.[14] az énekes kísérőszólamokat esztamozó kontraként szerepelteti Kodály. Még érdekesebb, hogy a „Gergelyjárás" befejező szakaszába egy dudaapráját állít, melyet a Magyar Népzene hangszeres zene-fejezetében mint tipikus aprája motívumot közöl.[15] (3. kottapélda):



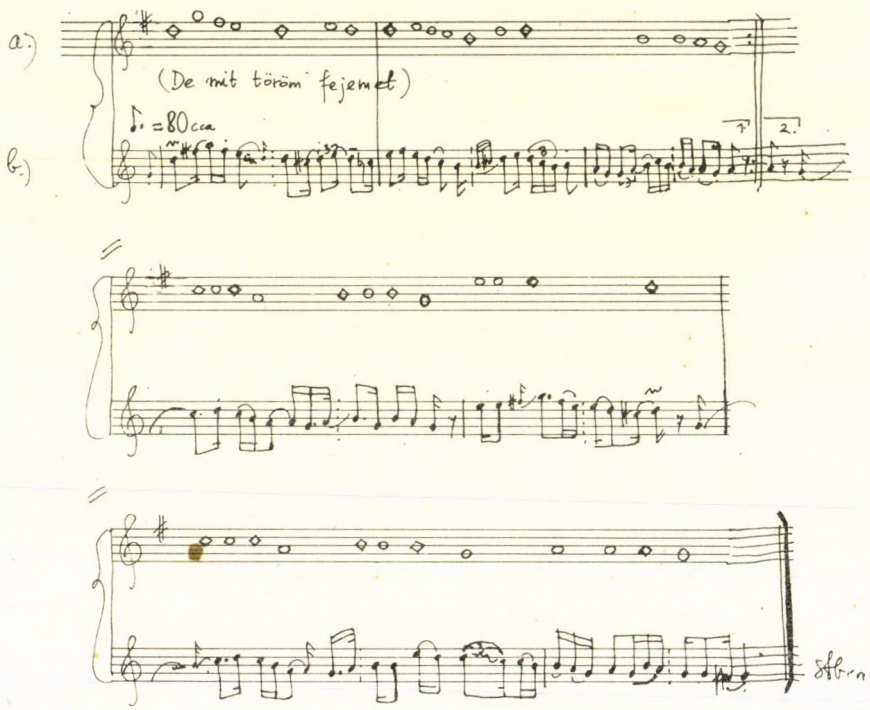
[12] Kodály, 1969, 86.

[13] Paksa K.: A „jaj-nóták" zenei világa (A négysoros izometrikus szerkezet lazulása és továbbfejlődése régi dalainkban), in: Népi kultúra — népi társadalom IX., Budapest, 1976, 285.

[14] A dallamot három hangszeres változatban gyűjtötte Kodály a Székelyföldön.

[15] Kodály, 1969, 91. A „Jobb az árpa, mint a zab" az előadó rögtönzésszerű ritmusrögzítő versikéje.

Mindannyiunk előtt ismertek Kodálynak zenei hagyományunk és a régi műzene összefüggéseinek feltárására irányuló felelősségteljes kutatásai. A véletlen úgy hozta, hogy egy-egy régebben kottában rögzített dallamunk és annak Kodály gyűjtése révén fennmaradt élő változata párosításával mi utódok gazdagíthatjuk a sort. A XVIII. sz. népszerű dalát — a „De mit töröm fejemet" kezdetűt — egy bukovinai székely furulyás ugyanabban az aksakban játssza, amely ma a gyimesi csángók előadásmódját jellemzi.[16] (4a, b kottapélda):

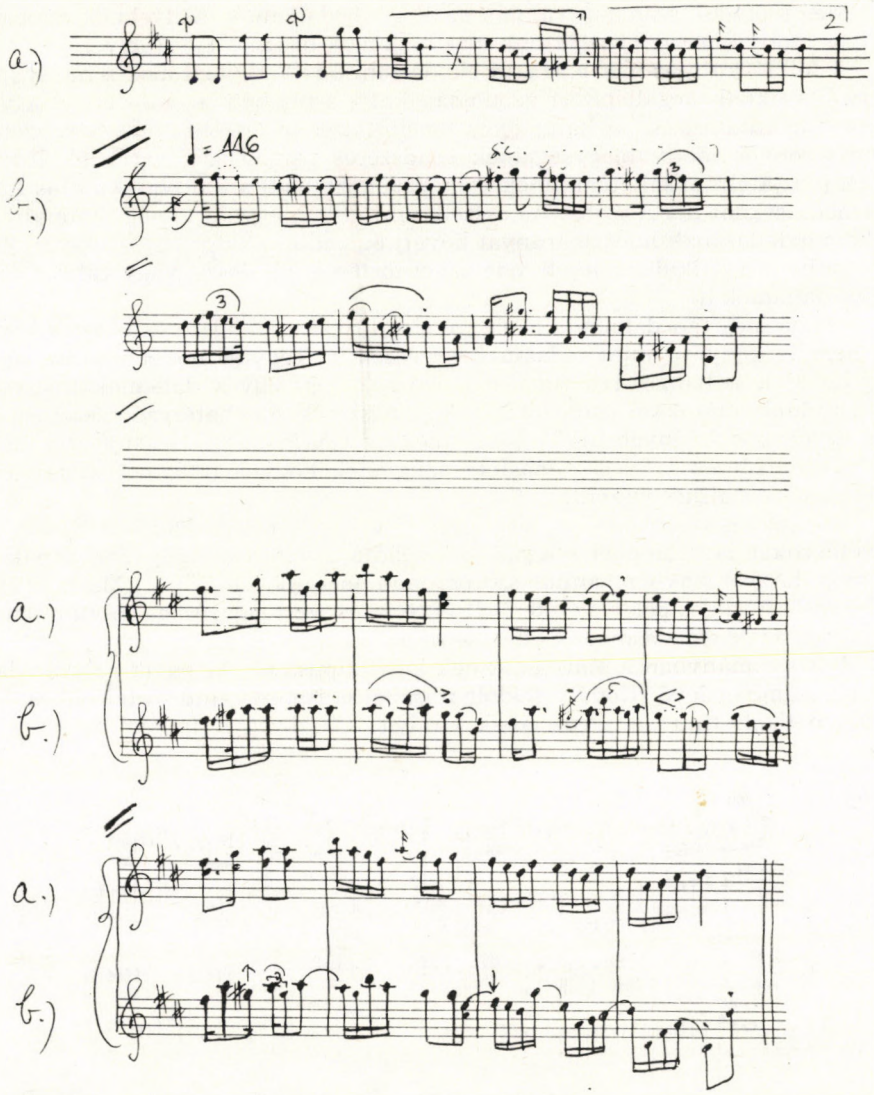


„Kodályt az egész magyar zenei hagyomány érdekli, azért fordul alkotó érdeklődéssel a verbunkoshoz is és minden régi magyar tánczenéhez."[17] Nem véletlen, hogy a Pálóczi Horváth gyűjteményében „Bécsi magyar tánc"-ként szöveges formában szereplő dallamot éppen Kodály azonosítja a „22 Originelle Ungarische Nationaltänze" egyik verbunkosával. Bartha Dénes e kiadványban további változatot talál, amihez a Kodály gyűjtésében „Magyar"-ként szereplő kanásztánc dallam 2. fele is közelebb áll[18] (5a, b kottapélda):

[16] Pálóczi Horváth Á.: Ötödfélszáz énekek. (Sajtó alá rendezte: Bartha D. és Kiss J.) Budapest, 1953, 88. sz. Major Ervin egy XIX. sz.-i hangszeres változatot is állít mellé: Népdal és verbunkos — Adalékok néhány verbunkosdallamunk népdaleredetéhez, in: Zenetud. Tanulm. I., Bp., 1953, 237—240. További változata „Pesti Jurátusok Nótája" címmel a már említett 1820-as táncgyűjteményben szerepel, a moll trióval föltűnően egyezően. In: Zenetudományi Tanulmányok, I., Budapest, 1953, 719.

[17] Vargyas L.: Kodály és a magyar zenetudomány, in: Zenetudományi Tanulmányok, I., Budapest, 1953, 53.

[18] Bartha—Kiss: 1953, 624—625.



Vég nélkül sorolhatnánk azokat a hangszeres táncdallamokat, melyek Kodály gyűjtésében is és ma is számtalan formában az egész nyelvterületen élnek: verbunkosok, csűrdöngölők, oláhosok, „Csípd meg bogár"-változatok, hangszeres keservesek. Gyűjtését alaposabban végighallgatva újabb bizonyságát kapjuk a „Juhait kereső pásztor"-típus 1. részének a „Halottkísérő" dallamokkal való egyezésére.[19]

[19] Tari L.: Hangszeres zene a magyar népi gyászszertartásban, in: Ethnographia, 1976. 1—2., 133.

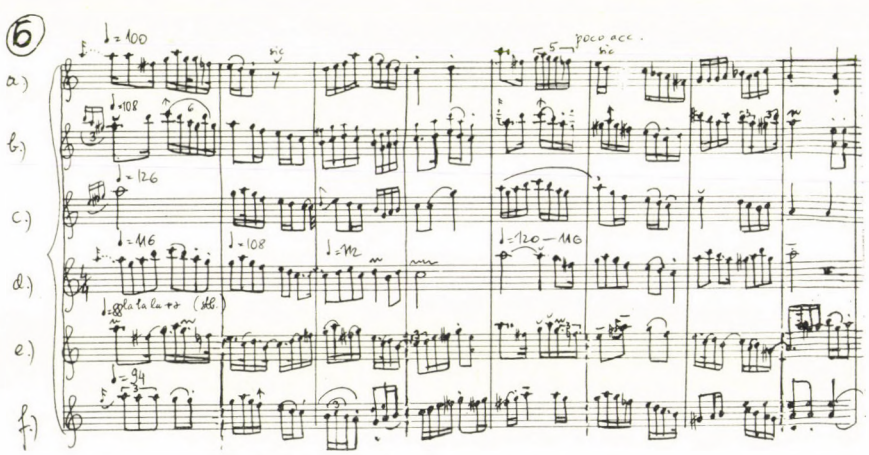
Még nagyobb számban vannak azok a táncdallamok, melyeknek csak bizonyos motivikus tagjai egyeznek más dallamok hasonló egységeivel.

A folklórkutatás már a század elején sem tartja kielégítőnek a motívumhasonlításokkal megállapított azonosságokat[20], s részben joggal veti el a vokális zene kutatása is.[21] A hangszeres zenekutatásban viszont épp a hangszeres zene bizonyos motívumegységeinek rendszeres vándorlása, variációhalmaza miatt (közjátéktípusok, témafejek vagy záróformulák) a motívumkutatás fontos módszerként kerül szóba. Az összehasonlításban egyelőre még többnyire a dallam haladásának lineáris irányát követjük, pedig sokszor épp az egyes ütemeken belül vertikálisan lejátszódó zenei történés köt össze, vagy választ szét egyes dallamokat.

„Néha még táncdallamok is eléggé elrejtőznek a hangszeres figurák közé, ha nem is annyira, mint a lassú keservesek."[22] Tegyük hozzá rögtön, nem mindig csak a hangszeres figuráció okozza, hogy egyes dallamokat sokáig nem tudunk másokkal azonosítani. A hangszerek meghatározó szerepén és sok egyéb körülményen kívül döntő még az előadásmód. Még ugyanazon a dialektusterületen is elég a másféle hangvétel, hogy a dallamot már egész más alakban halljuk viszont.

Hangszeres zenével — a „Marosszéki"-vel — kapcsolatban írja Kodály a következőket is: „Mennél elágazóbb családfája van valamely dallamnak a magyar hagyományban, annál szorosabban tartozik ide."[23] A „Marosszéki" valóban tanulságos példa az elterjedtségre is, és szerteágazósága folytán nemkülönben az az előadásmódok eltéréseire is.

A hagyományban a Marosszékinek két főtípusa él. Az egyik az aránylag kisebb számban levő (Kodály feldolgozásából is ismert), alulról felfelé skálázó kromatizáló típus (a „Prussiának királya . . ." szöveges típussal rokon[24]); a



[20] Ortutay Gy.: A magyar népköltészeti kutatás története, in: G. Chocchiara: Az európai folklór története, Budapest, 1962, 538.
[21] W. Suppan: Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie, in: Analyse und Klassifikation von Volksmelodien, Krakow, 1973, 43.
[22] Kodály, 1969, 88.
[23] Kodály, 1969, 89.
[24] A dallam számtalan román és szlovák énekes-hangszeres változatban is él.

másik a nagy tömegben élő Marosszékinek, de főleg „Oláhos"-nak, „Féloláhos"-nak, „Verbunk"-nak, „Legényes"-nek stb. nevezett típus.[25]

A Marosszéki dallamoknak Bukovinát, egész Erdélyt, sőt Kelet- és Dél-Magyarországot[26] behálózó zenei anyagáról már Martin György megállapította, hogy kanásztánc-ritmusú.[27]

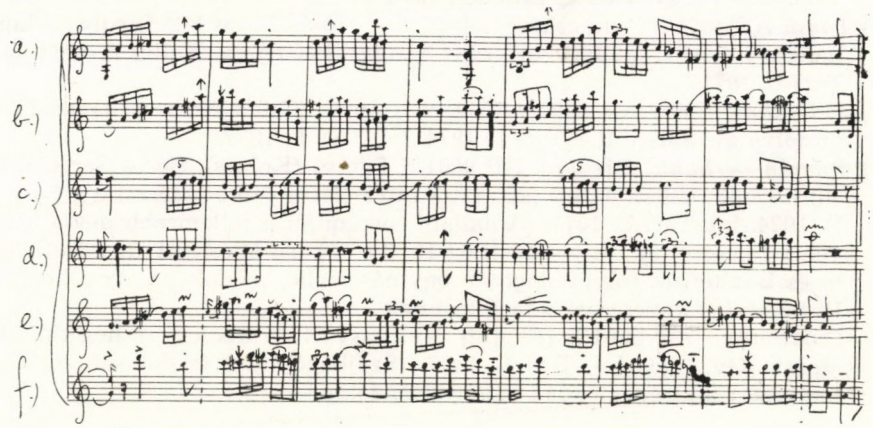
Az első típus tematikus rokonságának foka a gyimesi „Sebes magyaros", ill. a mezőségi „Legényes" bizonyos típusaival még további tisztázásra vár.

Azonos struktúrája, nagyjából azonos dallamvezetése ellenére nagy eltéréseket mutat az előadásmódok különbözőségei miatt.

Kodály gyűjtésében két olyan dallam szerepel, mely egyértelműen e típusba tartozik, további 6-8 dallamból a 2. periódus kapcsolódik ide. (A dallam ugyanis egy kéttagú forma az első (A) részben a párhuzamos dúrban megálló félzárlattal, ill. a periódus végén tonikai egész zárlattal. A második periódus (B) első fele két csoportra osztható; 1: az első félperiódus (a), alsó kvintváltásba hajló megfelelője (b_a); 2: a dallam VII. fokáról indul (b). Mindkét 2. rész közös abban, hogy a párhuzamos dúr dominánsán kezd s a félperiódus végén a párhuzamos dúrban zár, majd a párhuzamos dúr dominánsáról indítás után (b_v) tér vissza az alaphangnembe.) (6, a, b, c, d, e, f kottapélda)[28]

Talán sikerült jeleznem, mennyire fontos számunkra Kodály sokoldalú hangszeres gyűjtése. Némi túlzással azt mondhatnám, ha mást sem, csak ezt az anyagot ismernénk, ez is kellőképp reprezentálhatná hangszeres népzenénket. A teljesebb megismerést segítő kép természetesen csak így teljes: az elől Vikár Béla s a kortárs Bartók hangszeres anyagával, valamint a tanítványok mai gyűjtésével.

Kodálytól mindamellett határozott példát is kaptunk hangszeres-zenekutatásunkra vonatkozóan. Olyan útmutatásokat, melyeket csak mostanában kezdünk igazán megérteni és a kutatás számára hasznosítani.



[25] Az elnevezés nem döntő, ugyanazt a dallamot sokféle névvel illetik és fordítva; sokszor marosszékinek neveznek többféle dallamot is a különböző területeken.

[26] Ez utóbbi területen csak a románoknál él. L. Tari L. 1978. januári gyűjtését: Mgn. 3720.

[27] Martin Gy.: A magyar nép táncai, Magyar Népművészet 7., 1974, 35.

[28] Ami a kottagép alapján egyértelműen azonos, az az élő hangzásban mégsem tűnik annak a sok hangszínbeli, ritmikai és tempóbeli stb., valamint a mindezekhez járuló eltérő kíséröhangszerek és kíséretmódok miatt. A kottakép csak gyéren fejezheti ki az intonációárnyalatokat, ezért legalább a kísérettípusokat jelezzük a kották jegyzékében.

1. a) *Ruszaszka* AP 8232/b (F 278) Hadikfalva (Bukovina), Csernik Lázár (45) hegedű gy. Kodály 1914. lej. Tari L. 1977.
   b) *Gyorscsárdás, csángó romános* AP 7425/b Csíkszentdomokos (Csík), Duduj Lajos (60) hegedű, Duduj Lajosné (61) gardon (egyenletes nyolcad-kíséret) gy. Sárosi B. 1970. lej. 1972.
2. a) *Magyar tánc* AP 8233/c (F 284) Alsóbalog (Gömör), Fodor József (csordás) furulya (alaphangját nem lehet megállapítani; a furulya általános lejegyzésének megfelelően c' alapra írva közöljük a dallamot), gy. Kodály 1913. lej. Tari L. 1977.
   b) a dallam sematikus váza
3. AP 8241/d (F 102) Zsére (Nyitra), Elgyütt József (dudás) (45) gy. Kodály 1911. lej Tari L. 1977. (részlet)
4. a) Pálóczi: Ötödfélszáz énekek ... 88. sz. 222. o. (l. jegyzetek)
   b) *Öregek tánca, lassú* AP 6032/l (F 276/a) Istensegíts (Bukovina), Nyisztor Titusz (kb. 40) furulya (alaphangját szintén nem sikerült megállapítani) gy. Kodály 1914. lej. Tari L. 1977. Attacca 6032/m, Friss (A dallamokat g'-re transzponálva közöljük)
5. a) A 22 Originelle Ung. Nationaltänze 10. száma. In: Pálóczi: Ötödfélszáz ... 624—625. o. (l. jegyzetek)
5. b) *Magyar* AP 8231/h (F 277) Istensegíts (Bukovina), Czurkán Miklós (50) hegedű gy. Kodály 1914. lej. Tari L. 1976.
6. a) *Oláhos* AP 6031/i (F 268/b) Kászonfeltíz (Csík), Laji János hegedű gy. Kodály 1912. lej. Tari L. 1977.
   b) *Félolához* AP 8698/e Gyimesközéplok (Csík,) Pulika János (49, cigányzenész) hegedű, Pulika Gizella (75) gardon (egyenletes nyolcad-, ill. triolakíséret) gy. Tari L. 1973. lej. 1975.
   c) *Lassú* AP 4674/e Gyimesközéplok (Csík), Tímár János (22) furulya (alaphangja h körül; játékát gutturális hanggal kíséri) gy. Kallós Z. 1962. lej. Tari L. 1971.
   d) *Félolához, Csíki* AP 8990/v Csíkszenttamás (Csík) Ambrus János (58), dúdolva gy. Sárosi B.—Tari L. 1974. lej. Tari L. 1977.
   e) *Román verbunk, Bărbunk* AP 9001/d Egeres (Kolozs), Boros Samu (kb. 50) hegedű, Cilika János (kb. 45) kontra (lassú dűvő kíséret) gy. Sárosi B. 1974. lej. Tari L. 1977. (A dallam sorrendjét a jellemzőbb példa kedvéért fölcseréltük. A-t eredetileg B_1 (b_1 b_1^v) ismétlésként B_2 követi. Itt b_1 és b_2-t tettük folytatólagosan egymás mellé, példaképp arra, hogy a II. tagok így keveredve is megjelennek.
   f) *Cigánytánc* AP 6561/b (Ft 322) Nyírvasvári (Szabolcs), ? hegedű gy. Martin Gy. 1956. lej. Tari L. 1977. (Szájbőgőzéssel és dörzsölt idiofon hangszerrel kísért előadás, cigány előadók.)

* *Magyarázat a kották jegyzékéhez:* Az *aláhúzott* szó az elnevezést jelenti. AP ... az MTA Zenetudományi Int.-nek birtokában levő hanglemez száma, melyet az esetleges fonográfszám követ (ill. ft = filmtár). Helységnév, zárójelben megye, az előadó neve, zárójelben életkora és a hangszer következik. gy. = gyűjtötte, lej. = lejegyezte ... Amennyiben a gyűjtő és lejegyző azonos személy, ezt nem jelöljük külön, de feltüntetjük a lejegyzés idejét.

MARTIN GYÖRGY:

A TÁNCCIKLUS — A NÉPTÁNC LEGNAGYOBB FORMAI EGYSÉGE

A néptánc- és a hangszeres zenekutatás az egyes táncokat vagy dallamokat rendszerint önállóan, a tánc- és zenealkalmak folyamatából kiragadva rögzítette és vizsgálta, pedig ezek egymással mindig összefűzve, alkalmi vagy állandó kapcsolatban jelennek meg. A folklóralkotások funkciójának és összefüggéseinek bemutatása már régóta elemi módszertani követelmény, mégis a kutatás többnyire megelégedett e szempont formális, jelzésszerű érvényesítésével. Az egyes táncok vagy dallamok funkciójára vonatkozó adatok javarésze ugyanis inkább rákérdezéssel történt intencionális adatgyűjtésből származik, s nem a megfigyelés és az eredeti összefüggésben való gyűjtés eredménye.

Az ideális kutatási módszerek megvalósításának korábban rögzítéstechnikai akadályai voltak. A nehézkes és korlátozott felvételi lehetőségek meghatározták a gyűjtés gyakorlatát és módszerét, s ezáltal a kutatások irányát és szemléletét is. A dallamok és táncok csak vázlatosan lehetséges helyszíni lejegyzése, a nyugodt körülményeket igénylő, rövid időtartamú fonográf felvétel és a kisteljesítményű filmfelvevő gépek nem tették lehetővé a hosszú, összefüggő zene- és táncfolyamatok funkcióban való rögzítését, bár a teljességre törekvő, kiemelkedő kutatók épp ezért megfigyeléseikről pontos kiegészítő feljegyzéseket is készítettek.

A felvételtechnikai lehetőségek fejlődése időszerűvé teszi a régi gyűjtési és kutatási szemlélet revízióját. A táncok eredeti funkcióban való rögzítése sajnos még ma sem megoldható, épp ezért továbbra is fokozott jelentősége van a megfigyeléseknek és a kiegészítő intencionális adatoknak. A hangszeres tánczene azonban — a magnetofon használata óta — már jó ideje valódi alkalmazásában, hosszú, összefüggő folyamatban is rögzíthető és elemezhető. A korábbi gyakorlat örökségeként azonban továbbra is csak önálló dallamok, táncdarabok válogatott rögzítését folytattuk, s így nem nyerhettünk megfelelő, részletes képet a tánczene valóságos életéről, formájáról, szvitszerű folyamatáról. A korszerűsödés elsősorban a felvételek technikai minőségében történt, de a kutatási szemléletben alig. A funkcióból kiszakított, egyenkénti dallamrögzítés módszerének további mechanikus és egyoldalú folytatásán ma már túl kell lépnünk.

A néptánc és a hangszeres tánczene funkcionális vizsgálatának a legkonkrétebb — s Kelet-Európában még sok helyütt megvalósítható — módja az úgynevezett szórakozó, társadalmi táncok helyének, szerepének és kapcso-

latainak tanulmányozása a mulatság folyamatában vagyis a táncrend, a táncciklus vizsgálata.

A kelet-európai szakirodalomban elsőként *Seprődi János* munkásságában találkozunk a néptánc és a népi tánczene komplex vizsgálatának korszerű követelményével szülőfaluja, a marosszéki Kibéd táncait és tánczenéjét jellemző tanulmányában[1]. Elsőként ismeri fel a népi táncnevek sokfélesége mögött rejlő tánctípusokat és a velük kapcsolódó jellegzetes tánczenei műfajokat. A tánctípusokat koreográfiai és zenei vonásaik alapján határozta meg és választotta el egymástól. A táncciklussal kapcsolatos minden fontos kérdést érint, így tanulmánya minden hasonló természetű kutatás példájául szolgálhat. A kibédi székelység század eleji tánckészletének bemutatásakor következetes néprajzi és történeti szemléletmódot érvényesít. A táncokat alkalmazásuk sorrendjében mutatja be, központba helyezve az akkor Kibéden érvényben levő háromrészes táncciklus darabjait: 1. a lassú jártatóst, 2. a sebes forgatóst és 3. az ugrós sebes csárdást. Figyelemmel kíséri a tánckészlet, a táncciklus történeti alakulását is. A táncrend elejéről már mintegy 20 éve kimaradt — de még önálló bemutató táncként élő — csűrdöngölőre, s ennek páros, csárdásszerű formájára is utal. A táncciklus hagyományos táncaiban ez idő tájt kezdődő zenei átalakulási folyamatra is felfigyel, s nem hanyagolja el a falusi tánckészletbe ekkor még csak alkalmilag beszűrődő újabb divattáncok (ceppel polka, valcer, körmagyar) jellemzését sem. Megállapítja, hogy a táncciklus egyetlen nagyobb egység, melyet rövid megszakítások tagolnak. A népi terminológia is egy táncfolyamatként való felfogásukról tanúskodik, és arról, hogy a táncciklust mindig egyazon partnerrel, párváltás nélkül táncolják végig. A ciklus különböző táncainak és zenéjének összefüggései nyomán veti fel a történeti proporciós tánczenei gyakorlattal való összefüggés lehetőségét, amikor is egyazon táncdallam metrikai-ritmikai variánsai kísérték a különböző, egymást követő táncfajtákat. A „három a tánc" szólásunk értelmezését is kapcsolatba hozza a háromszakaszos kibédi táncciklussal. Példamutató gyűjtési módszerét jellemzi, hogy az egyes táncdallamokat összefüggésükben, a ciklusbeli alkalmazás sorrendjében, folyamatban is igyekszik hangfelvételen rögzíteni, tudván azt, hogy a folyamatából kiragadott dallam alakja torzulhat, amit a fonográfizgalom még fokozhat is. Nemcsak a hangszeres táncdallam részletes, könnyebb lejegyzésére gondol s épp ezért hangsúlyozza a kiegészítő megfigyelések további fontos szerepét. Az egyes lejegyzett dallamok esetében gondosan feltünteti a dallamkapcsolódásra, a zenei folyamatra vonatkozó megfigyeléseit is.

Bartók a táncciklus folyamatának rögzítése mellett már a táncok egzakt leírására is törekszik. Kezdeti bihari gyűjtései során még elmulaszthatta a táncok és a táncciklus gondos megfigyelését. A bihari román kötetben[2] még nincs utalás a táncok szvitszerű kapcsolódására. Későbbi bánáti és Hunyad megyei gyűjtési tapasztalataira támaszkodva azonban egyik 1912-ben kelt levelében[3] szabályszerű kérdőívet állít össze Buşiţia János részére, hogy bihari gyűjtésének hiányosságait kiegészíthesse főleg a táncok tekintetében. Későbbi bihari gyűjtőútjai egyike előtt éppen a táncok funkcióban való

1 Seprődi János: A székely táncokról. Erdélyi Múzeum XXVI (1909). Kolozsvár. 323—334. — Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. Bukarest 1974. 143—155.
2 Bartók Béla: Cântece popolare romanești din comitatul Bihor. Bucuresti 1913.
3 Bartók Béla levelei. Bp. 1976. (szerk. Demény János) 196—198.

megfigyelését szorgalmazza: „... együtt felmehetnénk Dombroviczára, mert nekem épen a vasárnapi táncot okvetlenül kellene látnom" — írja 1914-ben Bușițiának[4]. Bartók teljességre törekvő szemléletének köszönthetjük egy egész sor — mintegy 40 — erdélyi román táncváltozat első leírását az 1910-es évekből.[5] Nemcsak a táncok többé-kevésbé részletes formai jellemzését végzi el, hanem használatukra, a vasárnapi táncban, a táncciklusban való elhelyezkedésük rendjére is pontos információkat nyújt. Gyűjtései a hunyadi, bánáti, marosszéki és máramarosi román dialektusok táncciklusairól nyújtanak áttekintést, összesen mintegy 8 ciklusfajtát jellemez. Bartók a táncciklus leírása kapcsán — Seprődihez hasonlóan — meghatározza a különböző, falvanként, tájanként változó táncnevek mögött rejtőző valóságos koreográfiai típusokat, utal zenei rokonságukra vagy eltéréseikre, gondot fordít a ciklus sajátos szerkezeti felépítésére, felfigyel a táncciklus visszatérő elemeire, a ciklust tagoló megszakításokra, szünetekre, a két- és több részes táncciklusokra.

A két világháború közötti időben sem a magyar, sem a román népzene- és néptánckutatás nem foglalkozott e kérdéskörrel. Erről a már indulásában is legmodernebb módszertani hagyományról a népzene- és tánckutatás hosszú időre megfelejtkezik és csaknem fél évszázad múltán — Seprődi és Bartók ez irányú útmutatásait alig ismerve — fedezi fel újra és folytatja a román és magyar néptánckutatás az ötvenes évek második felétől ezt a témát, bár eddig még alig publikált eredményekkel.[6]

*

A táncolás általános értelemben vett alapegységei a tánctípusok ugyan, de a különböző táncok a mulatságokban egymással mindig összefűzve, szerves kapcsolatban jelennek meg. A táncolás folyamatában megkülönböztetik ugyan egymástól a különböző nevű, zenekíséretű és formavilágú sajátos táncegyedeket, de ezeket ritkán — inkább már csak funkcióvesztésük fázisában, vagy különleges szerepkörben — táncolják el önmagukban. A táncok többnyire attacca követik egymást, legfeljebb pillanatnyi megszakítások jelzik a határokat. A táncolás időtartama egyetlen táncnál tehát mindig hosszabb s a több darabból álló táncfüzér a táncosok, a zenészek és a szemlélők számára lényegében egyetlen táncfolyamatot jelent. Ez a természetes folyamat mindaddig tart, amíg a táncosok és a zenészek el nem fáradnak, illetve ki nem fogynak a társadalmilag közhasználatú táncokból. Egy-egy táncsorozat teljes leforgása után következik a pihenést szolgáló szünet. *A szünetekkel körülhatárolt,* lényegében *megszakítatlan táncsorozatot a néptánc és a népi tánczene legnagyobb organikus struktúrájának, zárt kompozíciós egységének tekinthetjük.*

A táncrend vagy táncciklus a hagyományos tánckészlet különböző jellegű táncaiból kialakult szvitszerű táncfüzér, melyben a táncok rendje meghatározott. A szünetekkel határolt, 3-5 táncból álló, fél vagy egyórás tánc-

[4] Ugyanott 214.
[5] Bartók Béla: Rumanian Folk Music Vol. I. The Hague 1967. 27—42. — Bartók Béla: Volksmusik der Rumänen von Maramureș. München 1923. XX—XXIV.
[6] Giurchescu, Anca: Despre ciclurile de joc din Ardeal. Revista de Folclor. IV. (1959) No. 1—2. 261—278. București. — Martin György: A marosszéki táncciklus. Táncművészeti Értesítő. Bp. 1970. 1. sz. 103—121.

ciklust egyazon partnerrel táncolják végig, közben lekérés vagy párcsere nincs. A néptánc e legnagyobb zárt formai, zenei és funkcionális egysége a táncmulatság folyamán alig módosulva ismétlődik. Felépítése viszonylag lassan változik, s zártságát a paraszti hagyományozás utolsó szakaszáig megőrizte. A táncok e meghatározott, közösségileg érvényes rendjét néhol sajátos kifejezésekkel jelölik: egy pár (Közép-Erdély), egy szakasztás (Nyárád mente), egy tánc, egy nóta, egy forduló, egy darab. A táncciklus szabályozza a táncalkalmak belső rendjét. A lakodalom szertartásos mozzanatai között is többnyire meghatározott a ciklusok száma, s ez a különböző fajta táncalkalmakra is jellemző. A ciklus táncai közötti kapcsolat igen szoros, s önálló előfordulásuk pl. a táncszünetben már a funkcióvesztésük vagy újkeletűségük jele. A régi táncok többnyire a ciklus első, az újabbak pedig a második felében helyezkednek el, bár a záró tánc rendszerint ismét a hagyományos gyors párostánc (friss csárdás). A táncciklusban szomszédos táncok bizonyos vonásai hasonulnak: a gyakori névkeveredés, névátvitel, valamint a zenei és formai érintkezés (pl. a verbunk és a lassú csárdás között) ebből ered.

A különböző táncok összefűzése olyan természetes jelenség, amelyre az Európán kívüli népek tánckultúrája is szolgáltat példákat. Mégis a rendszeres szvitszerű összekapcsolás gyakorlata csak *az európai tánckultúrákban jutott az egész táncéletet meghatározó, egyetemes érvényre*, s ez a középkortól máig ható mintákkal szabályozta a társadalmi táncos szórakozások módját, tartalmát, keretét, mégpedig nemzeti, etnikai és regionális különbségekre való tekintet nélkül.

A táncciklusok csíráját jelentő lassú—gyors, páros és páratlan ütemű ún. *proporciós táncpárok*[7] a késő középkortól egyre finomodva, bonyolódva fejlődtek. Ez az elemi ellentétpárokra épülő gyakorlat vált a későbbi, több részes táncszvitek alapjává, s közvetett indítékul szolgált az önálló hangszeres muzsika kifejlődéséhez is.

A magyar tánctörténeti források a 17. századtól sejtetik az állandó táncciklusok létét, s ezt a 18. században bővülő adatok megerősítik. Történeti tánczenénk emlékeinek egy átfogóbb szemléletű — a táncdarabok sorrendiségét is elemző — megközelítésétől történeti táncciklusainkra vonatkozó tanulságokat is remélhetünk.

A 20. század közepéig Kelet-Európában még sok helyütt élő hagyományos *népi táncrendek* a régi szvitszerű táncszerkesztést sajátos, helyi változatokban tartották fenn. Éppen ezért kutatásuk egyetemes tánc- és zenetörténeti szempontból sem érdektelen.

A táncok állandó füzérszerű kapcsolata a középkori jellegű lánctáncokat alkalmazó balkáni tánckultúrákban is érvényesül ugyan elemi fokon, de koránt sincs még oly fontos, meghatározó szerepük, mint a közép-kelet-európai népek újkori jellegű tánckultúrájában, ahol a nyílt formájú, rögtönzött férfi- és párostáncok szinte egyedüli összetartó, szabályozó kerete csak a szvitszerű előadás.

[7] Martin György: A botoló nóta. Proporciógyakorlat nyomai a magyar néptáncban és népi tánczenében. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok (szerk. Bónis Ferenc). Bp. 1968. 201—221. — Martin György: Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben. Táncművészeti Értesítő Bp. 1968. 2. sz. 26—42.

A táncciklusok Kárpát-medencei változatait három fő ellentétpár következetes és együttes érvényesülésével jellemezhetjük:

1. Az első és legfeltűnőbb a ciklust alkotó *táncok műfaji ellentéte*, főként a férfi- és a párostáncok kapcsolódása. A magyar, a szlovák és az erdélyi román parasztság táncrendjeiben mindig a férfitánc vezette be a párostáncot.

2. A másik ellentétpárt az összefűzött *táncok metrikai-tempóbeli különbözősége* jelenti. Ez olykor teljesen egybevághat az említett műfaji különbséggel. A Duna-vidék legegyszerűbb ciklustípusában pl. a lassú férfiverbunkot közvetlenül a friss párostánc követte. A tempóbeli kettősség azonban egyetlen táncciklusón belül több ízben, s műfajonként külön-külön is jelentkezhet. Közép-Erdélyben pl. gyakran a lassú és gyors férfitáncot követi a lassú majd sebes párostánc.

3. A műfaji és tempóbeli oppozíciók mellett a harmadik sajátos ellentétpár *a táncok és zenéjük történeti stíluskülönbsége*. A régibb tánctörténeti divatokat a lassan változó paraszti táncéletben sohasem egycsapásra válthatták fel az újabbak. Ennek eredményeként a különböző korú és stílusú táncok még jó ideig egymáshoz illeszkedve, sajátos ötvözetet alkotva éltek. A már eddig sem egyszerű képet ez a harmadik tényező még tovább bonyolítja, mert a férfi- és párostánc műfajoknak éppúgy léteznek régibb és újabb típusai, mint a lassú vagy gyors táncoknak. A marosszéki táncciklusban pl. az újabb lassú verbunkot a régi gyors legénytánc követte, s ehhez az új lassú csárdás, majd a régibb mérsékelt forgatós, végül pedig az új friss csárdás kapcsolódott.[8]

Csupán a legegyszerűbb három tényező számbavétele is mutatja, hogy a táncciklusok képződésének igen sok kombinációs lehetősége van. Az ellentétpárok együttes és következetes érvényesülése hasonló felépítésű ciklusokat eredményez ugyan, de tartalmuk, részleteik egyes etnikumok, tájak, de még nemzedékek szerint is különbözhetnek a harmadik — legfontosabb — történeti tényező jelenléte miatt. A népi táncciklusok főbb etnikai és regionális változatait tulajdonképpen a tánctörténeti fejlődés, illetve a táncdivatok terjedésének és elhalásának időbeli fáziseltolódásai hozhatták létre.

*

A táncciklusok jellemző vonásait és felépítését *két rokon táncrend* példájával szemléltetjük egy közép-erdélyi, Kis-Szamos-völgyi faluból, a Kolozs megyei *Bonchidáról*[9] (Bonţida, jud. Cluj). E vegyes lakosságú községben a közelmúltban még kétféle táncciklus élt: egy magyar és egy román. A hagyományos magyar táncrend utolsó virágzási korszaka a 30-as évek eleje volt, azóta már csak az idősebb, ma 60 éven felüli nemzedékek alkalmi táncgyakorlata és emlékezete őrzi. A román táncciklus ezt mintegy 20 évvel túlélte, s így még egy évtizede is könnyen visszaidézhető volt a középkorú nemzedékektől.

[8] Lásd Martin Gy. 6. jegyzetben id. munkáját.

[9] A jellemzett táncciklusok és táncok teljesen azonos formában élnek a szomszédos Válaszúton (Răscruci, jud. Cluj), ahol szintén a bonchidai cigánybandák muzsikálnak. Távolabbi Borsa-völgyi, Kis-Szamos-völgyi és mezőségi községekben (pl. Kide, Ördöngösfűzes, Szépkenyerűszentmárton, Feketelak, Búza, Szék, Mezőkeszü, Szék, Visa, Magyarpalatka, Vajdakamarás stb.) a jellemzett táncok nagy része szintén él vagy élt, de más sorrendbe fűződve alkotják a táncciklusokat.

A falu tánckészlete, a ciklusokban is alkalmazott táncfajták száma összesen hat. Ebből három férfi-, három pedig párostánc.

A magyarok e tánckészletből négyet, a románok pedig ötöt alkalmaznak. A hat táncból közös használatú három, míg a másik három etnikus jellegű. A helyi tudat ugyanis az egyik férfitáncot, a lassú magyart magyarként, a másikat a bărbunc-ot pedig románként tartja számon. Az egyik, lassú forgatós párostánc (învîrtita) is csak a románság körében él. A táncok jellemző vonásait egyenként mutatjuk be.[10]

I. Sűrű magyar — fecioreşte des

A Bonchidán sűrű magyar, magyar tánc, fecioreşte des (sűrű legényes), bărbunc des (sűrű verbunk), sărita (ugrós) néven élő férfitánc a régi stílusú közép-erdélyi legényes legegyszerűbb alfaja. A Borsa- és Kis-Szamos-völgyében s a Mezőségen ismert a magyarok, románok és cigányok körében.

A táncot szólóban, egymást váltogatva, kettesben s időnként csoportosan, többé-kevésbé egymáshoz igazodva járták a táncrend második táncaként. A magyarok a lassú magyarhoz, a románok a bărbunc-hoz kapcsolták.

A negyed = 112—138 tempójú, 2/4-es ütemű, gyorsdűvős kontrakíséretű, gazdagon figurált tizenhatodos mozgású hangszeres (kanásztánc—ardeleana—kolomejka) dallamai tetrapodikus sorokból s két, néha több zenei periódusból épülnek fel, javarészt A A B B felépítésűek.

A tánc egyénenként 5-10 motívumos formakészletét nyolcadoló alapritmusú 1-2 ütemes, szűkmozgású figurázó és csizmaverő motívumok alkotják. A tánc nyolcütemes táncszakaszokra, úgynevezett pontokra tagolódik. Pontjai egyszerű szerkezetűek (a a a a, a a a b) s záróritmusuk többféle lehet ( ). A hosszú táncrögtönzések során a pontok gyakran ismétlődnek és visszatérnek, a figurázó és csizmaverő motívumok periodikusan váltakoznak.

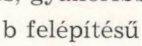
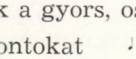
II. Bărbunc

A bonchidai románság csoportosan, egymáshoz igazodva, kör alakzatban járt tánckezdő férfitánca a bărbunc (verbunk), joc fecioresc rar (ritka legényes tánc) vagy más nevén romăneşte, în ponturi (romános pontozó), melyhez a táncrendben a fecioreşte des (I.) kapcsolódik. Az erdélyi férfitáncok már újabb — verbunkos felé mutató — átmeneti ágának e típusa a mezőségi magyarság körében szólisztikus előadású, gyorsabb tempójú (negyed = 140—160)

[10] A jellemzett táncokra és táncciklusokra vonatkozó adatgyűjtés 1961 és 1969 között több alkalommal történt Andrásfalvy Bertalan, Bálint József, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc, Petruţiu Emil, Sztanó Pál és Vicol Adrian közreműködésével. A hang- és filmfelvételeket a MTA Zenetudományi Intézet archívuma őrzi. A két bonchidai táncciklus teljes, hangosfilmes rögzítése a Magyar és a Román Tudományos Akadémia közötti egyezmény keretében végzett tanulmányutam alkalmával vált lehetővé 1969-ben. A film leltári száma: MTA FT. 682. — A szóban forgó táncokra és táncciklusokra vonatkozó eddigi irodalom: Kallós Zoltán: Tánchagyományok egy mezőségi faluban. Tánctudományi Tanulmányok 1963—64. 235—252.; Martin György: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. MTA I. Osztályának Közleményei XXIII (1966). 201—219.; Martin Gyögy: Legényes, verbunk, lassú magyar. Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához. Népi kultúra — népi társadalom VII. Bp. 1973. 251—290.; Martin György: Magyar tánctípusok és táncdialektusok I—III. Bp. 1970—72.

változatokban él, távolabb viszont (Marosszéken) szintén lassú tempójú, csoportos formában táncolják.

A lassú, negyed = 104—128 tempójú, 4/4-es ütemű, lassú dűvő kontrakíséretű, izopodikus, négyütemes sorokból álló hangszeres dallamai már a verbunkos zene stílusához közelítenek.

A tánc ritmikája a zene lassú negyedes kontraritmusával javarészt még ellentétes, gyakoribbak a gyors, osztott nyolcados mozgásértékek. A többnyire a a a b felépítésű pontokat  és  ritmusú zárlatok határolják. A táncot  ritmusú, napiránnyal ellentétes körbejárással kezdik, amely a figurázó és csizmaverő motívumok váltakozása után periodikusan visszatér.

III. Lassú magyar

A bonchidai lassú magyar, ritka magyar, magyar tánc az erdélyi férfitáncok másik újabb, a verbunkos felé mutató átmeneti ágának típusa. A Borsa-, Kis-Szamos-völgy és a nyugati Mezőség (volt kisnemesi falvak) magyarsága körében ismert. Románoknál való előfordulásáról eddig nincs adatunk.

A lassú magyart nyitó táncként csoportosan, kör alakzatban, egymáshoz igazodva szólóban, kettesben, egymást váltogatva, női körtánc kíséretében járták s a sűrű magyar követte.

Negyed = 120—138 tempójú, 4/4-es ütemű, lassú dűvő kontraritmusú, fejlett hangszeres darabok kísérik, amelyekre a széles áradású, augmentált verbunkos zene pontozott, alkalmazkodó ritmikája és stílusa, valamint a 8 és 16 szótagos és „jaj-nóta" típusú énekelt dallamokkal való kapcsolat a jellemző. A sűrű legényes és a verbunk zenéjének 4 vagy 8 ütemes egységekre szorítkozó szabályos izopódiáját a lassú magyarban gyakran szabálytalan heteropódia (tetra- és hexapodikus egységek keveredése) váltja fel a periódusok kibővülése, a kadenciák megsokszorozása által.

A tánc motívumainak többsége augmentált negyed értékekben mozog, s gyakori a lassú tempóban szokatlan szinkópáltság is. A szélesen kígyózókörző ún. „lábfacsarások" metrikusabb hegyező, sarkazó, bokázó és olykor nyolcados elaprózott ritmusú csizmaverő motívumokkal váltakoznak. A sűrű legényes és a verbunk motívumai egyéni, alkalmi jellegű, gyakran amorf, változó terjedelmű, improvizatív alakulatokban jelennek meg. A zárlatok a ritmikai sokféleség és nyíltság, valamint a hosszú és heteropodikus zenei egységek miatt kevéssé érzékelhetőek. A terjedelmes, széles áradású, laza szerkesztésű táncfolyamatra a belső tagolatlanság jellemző, felépítése az egyéni formaalkotó készség függvénye. A figurázás és csizmaverés ismétlődő váltakozásait a bevezető és pihenő körbesétálás fogja egységbe. Az oldott szerkesztésű, szabadon szárnyaló, egyéni struktúrájú lassú magyar az új verbunktáncok kialakulásának mintegy küszöbét jelenti.

IV. Invîrtita

A bonchidai románok învîrtita (forgatós), românește de-nvîrtit (román forgatós), românește (románosnevű tánca a régi oszlopos rendben sétáló párostáncok forgós párostánccá bomlott, kötetlen, individualizált formája. Az észak-kelet-mezőségi, felső-Maros-vidéki románság de-purtat, purtata (jártatós), de-a lungu (lassan, hosszan) néven még nyitó párostáncként alkalmazza teljesen kötött, ide-oda kígyózó, oszlop alakzatban vonuló régibb változatait. Bonchidán és a Mezőség nyugati felén a románság már csak a táncrend negyedik táncaként (azaz a második párostáncként) a țigănește rar és iute (lassú és gyors cigányos) között táncolja. A ma már etnikus jellegű régi lassú párostáncnak a magyarság körében csupán a lassú csárdáshoz közelítő rokonai élnek (pl. a széki lassú).

A tánchoz lassú, negyed = 66—112 tempójú (olykor aszimmetrikus ritmizálású) lassú dűvővel kísért izopodikus dallamok kapcsolódnak.

Az ünnepélyes, méltóságteljes párostáncot mindvégig összefogódzva járják, térbeli viszonylatokban mégis igen gazdag, mivel a zárt és a nyílt egy- és kétkéz-fogások szinte valamennyi lehetőségét alkalmazzák. A kimért körbesétálás során a férfi a párját félkézen fogva vezeti, karja alatt, s a háta mögé forgatja, egyik kezéről a másikra adja. A férfi táncát olykor ritmizáltabb ugrós és csizmaverő figurázások színezik, a nő pedig sebesen perdül a sarkán. A lassú învîrtita plasztikai gazdagsága, a lassú sétáló és a gyors aprózott ritmusú figurázások és forgások rapszodikus váltakozása; virtuozitással párosult nemes előadásmódja révén a legszebb európai párostáncok közé tartozik.

V. Lassú csárdás — țigănește rar

A bonchidai magyarság lassú, lassú csárdás, ritka csárdás, lassú cigánytánc, a románság pedig țigănește (cigányos), țigănește rar (lassú cigányos), ceardaș rar (ritka csárdás), ceardaș românesc (román csárdás) néven táncolja az új párostáncstílus lassú típusát, mely a férfitáncokat követő első párostánc, vagyis mindkét táncrend harmadik tánca. A magyarok a friss csárdást, a románok pedig az învîrtitát kapcsolják hozzá. A tánc magyar és román változatai közötti kisebb zenei és formai eltérések bizonyos fejlődési fáziseltolódásokra mutatnak. A románok még lassabb tempójú, régiesebb zenéjű és gazdagabb formavilágú változatban táncolják, a magyarok pedig már gyorsabb, újabb zenékre járják, valószínűleg másodlagosan leegyszerűsödött formában.

A lassú csárdás augmentált, pontozott ritmusú, különböző ütemszámú (tripodikus és tetrapodikus), régibb és újabb dallamait lassú dűvővel kísérik. Tempója negyed = 120—144. A táncdallamokat gyakran éneklik és csujogatással is kísérik. A strófikus dallamok közötti átmenetként a zenészek gyakran verbunkos jellegű hangszeres közjátékokat alkalmaznak.

A lassú csárdás negyedelő alapritmusa a férfi időnkénti figurázásai közben olykor nyolcadossá aprózódik. A tánc jellegzetes fordulatai a zenei egységekhez illeszkedő, viszonylag rövid motívumsorokba tömörülnek. A magyarok csárdásukat a napirránnyal ellentétesen körbehaladva járták, s köz-

ben a párok „rendre" a cigány elé mentek figurázni, s ezt páros forgással befejezve adták át helyüket a következőknek. Kétlépés, félfordulások, fenthangsúlyos lépő és ugró forgás, kar alatti kiforgatások, elengedés, s a férfi bokázó-dobogó-lábkörző, csizmaverő figurázásai a jellemző fordulatok. A férfiak egyik vagy mindkét keze szabadon van, s ujjaikkal állandóan pattogtatnak. A románok sorban felállva egyöntetűen kezdik a két lépést, majd félfordulások, fent hangsúlyos forgások, kar alatti kiforgatások és hát mögötti eldobások (în spate), s a nő egyik oldalán való csapásoló-ugrós figurázások jellemzik a magyarokénál vituózabb csárdásukat.

VI. Gyors csárdás — ţiganeşte iute

A sűrű csárdás, sűrű cigánytánc, gyors csárdás, ţiganeşte iute (gyors cigányos), ceardaş iute (gyorscsárdás) nevű forgó, figurázó párostánc mindkét bonchidai ciklus zárótánca. A magyarok a lassú csárdáshoz, a románok pedig az învîrtitához kapcsolják.

A magyar és román lassú csárdás különbségei a friss csárdásban is érvényesülnek. A tánc legrégiesebb formáit ez esetben viszont a helyi cigányok őrzik (cigánycsárdás, csingerálás, csingerita), melyre a hosszú ideig tartó külön táncolás, figurázás a jellemző.

A 2/4-es ütemű, esz-tam kíséretű, régi, új és vegyes, vokális és hangszeres jellegű dallamokat tartalmazó kísérőzene tempója negyed = 138—168.

A tánc ritmikai-formai vonásai, mozzanatai megegyeznek a lassú csárdáséval, tkp. annak meggyorsított és koncentráltabb formája. A domináns negyedes alapritmus mellett a nyolcados, elaprózott figurázások is jellemzik. A gyorsban gazdagabb, sűrítettebb formában jelennek meg a lassú figurázó mozzanatai, motívumai. A friss csárdást is körben haladva járják. A banda előtt a leány gyakran magára hagyva, leállva várja ki az egymással szemben egyszerre táncoló férfiak virtuóz figurázását.

*

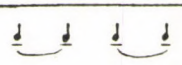
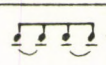
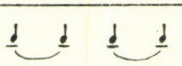
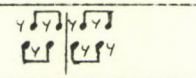
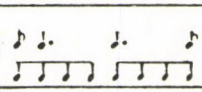
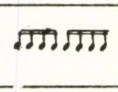
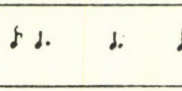
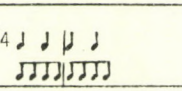
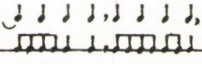
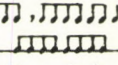
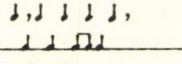
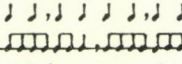
A falu tánckészletét alkotó hat tánctípusból *két önálló* — de közös alkotórészeik és szerkezeti hasonlóságuk révén rokon — *táncciklus* képződött: *egy magyar és egy román.* A táncok alkalmazási sorrendjét és főbb vonásait *táblázat*aink szemléltetik, amelyeknek alapján a két táncciklus felépítése több szempontból áttekinthető és összevethető.

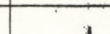
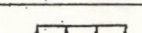
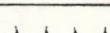
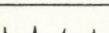
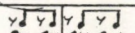
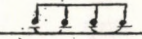
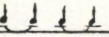
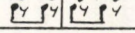
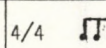
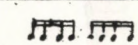
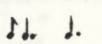
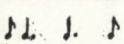
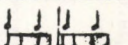
A ciklusokat *részben közös, részben etnikus táncok* alkotják. A teljes tánckészlet (6 tánc) 50%-a (3 tánc) közös, másik fele pedig (1 magyar, 2 román tánc) etnikus használatú. A négy táncból álló magyar táncrendben a táncok 75%-a (3 tánc) közös, 25%-a pedig (1 tánc) etnikus. A románok öt táncból álló ciklusában 60% (3 tánc) a közös és 40% (2 tánc) etnikus. Mindkét esetben a közös használatú táncanyag (60—75%) dominál, de a fennmaradó, még jelentős 25—40%-os tartalmi különbözőség ellenére is hasonló a táncciklusok felépítése.

Teljesen azonos a ciklusokban *a táncok műfaji rendje:* a férfitáncokat követik a párostáncok.

Hasonló a két táncciklus *zenei, tempóbeli és metrikai felépítése* is: az egymást követő táncok következetes metrikai-ritmikai ellentétpárokat alkot-

A BONCHIDAI MAGYAR TÁNCCIKLUS

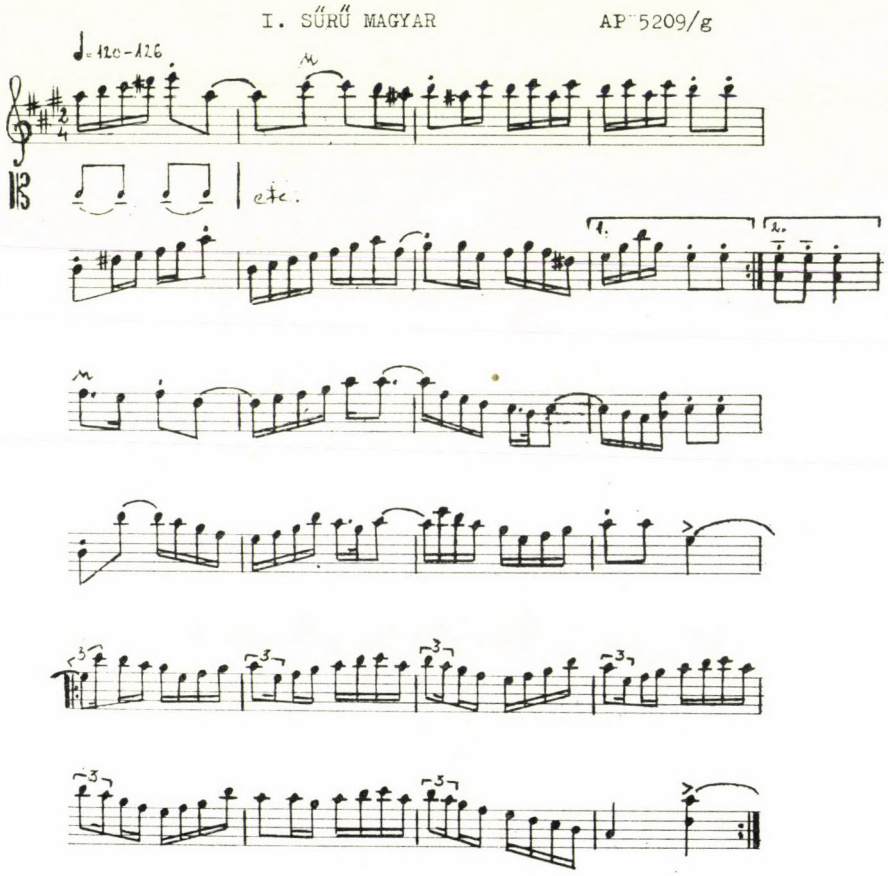
A táncok	1. Lassú magyar /III/	2. Sűrű magyar /I/	3. Lassú csárdás /V/	4.Gyors csárdás/VI/
Etnikus alkalmazása	magyar	közös	közös	közös
Műfaja	férfitánc	férfitánc	párostánc	párostánc
Tempója	♩=120-138	♩=112-138	♩=126-144	♩=144-168
Kontrakísérete				
A dallammozgás alapritmusa	4/4 	2/4 	4/4 	2/4 
A dallamsorok ütemszáma	4,6,8	4	2,3,4	4
A táncmotívumok ritmusa				
Mozgáskincs	sétáló, figurázó, csizmaverő	figurázó, csizmaverő	lépő, forgó	forgó, figurázó, csizmaverő
Stílusa	átmeneti	régi	új	új

A táncok:	1.Bărbunc /II/	2.Fecioreşte des/I/	3.Ţiganeşte rar/V/	4.Invîrtita/IV/	5.Ţiganeşte iute/VI/
Etnikus alkalmazása	román	közös	közös	román	közös
Műfaja	férfitánc	férfitánc	párostánc	párostánc	párostánc
Tempója	♩=104-128	♩=112-138	♩=120-138	♩=66-112	♩=138-152
Kontrakísérete					
A dallammozgás alapritmusa	4/4 	2/4 	4/4 	4/4 	2/4 
A dallamsorok ütemszáma	4	4	2,4	4	2,4
A táncmotívumok ritmusa					
Mozgáskincse	sétáló,figurázó, csizmaverő	figurázó, csizmaverő	lépő, forgó, forgató	sétáló,forgó, forgató	forgó,forgató, figurázó,csizmaverő
Stílusa	átmeneti	régi	új	átmeneti	új

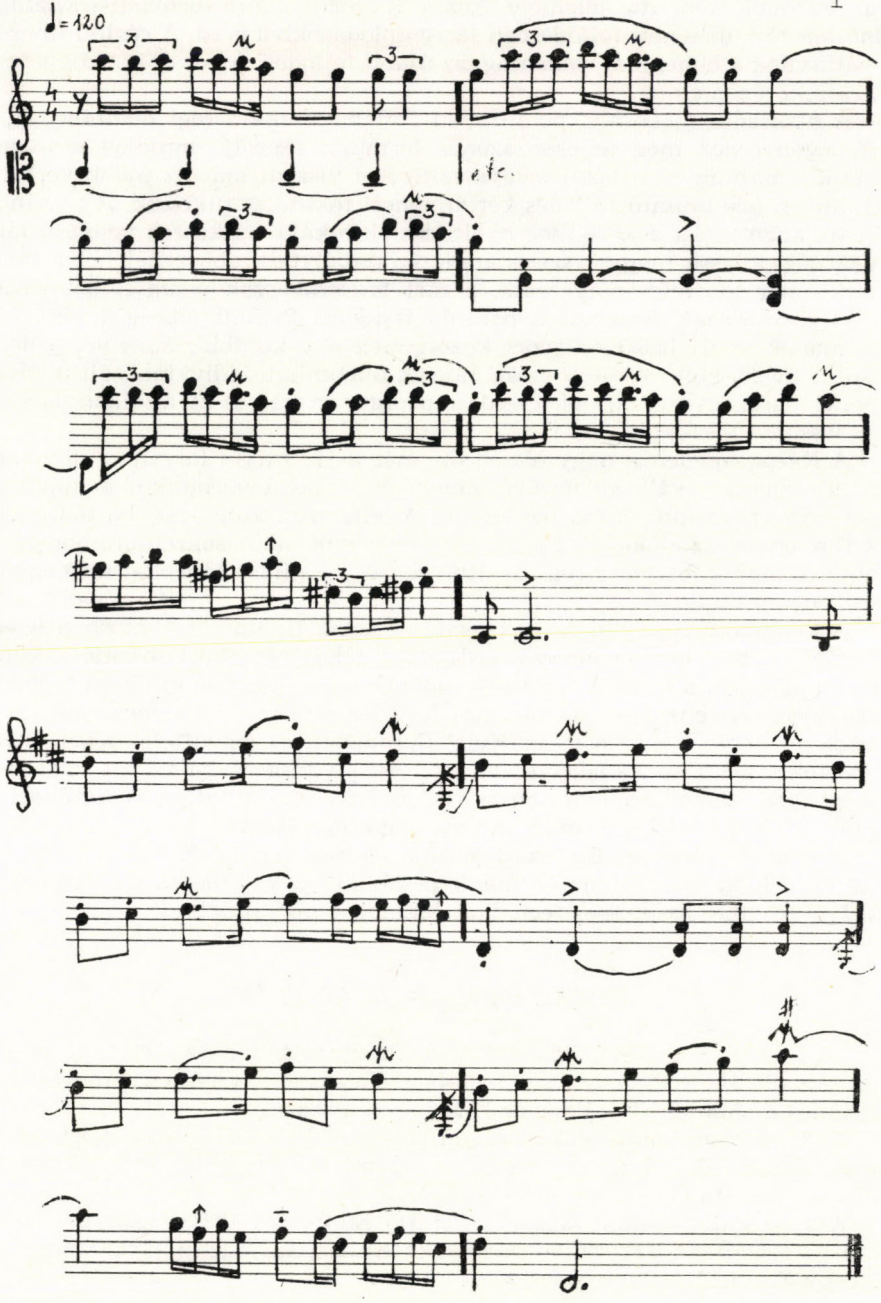
va váltakoznak. A lassú—gyors ellentétpár mindkét ciklus mindkét műfajában külön-külön is megkettőződik: a férfi- és párostáncok egyaránt tartalmaznak lassú és gyors tételeket. (A román párostáncokban ez háromfokozatos formában jelentkezik az egyszerűbb, kétrészes magyar párostáncfüzérrel szemben.)

Mindkét táncciklusban a *ritmikai kíséretfajták, az ütemnemek, a dallamritmika és a zenei egységek terjedelme* tekintetében is egymással ellentétes jelenségek váltakozása és kapcsolódása figyelhető meg. A 4/4-es ütem 2/4-del, a lassú dűvő kíséret gyorsdűvővel vagy esz-tammal, a lassú negyedes, augmentált, pontozott ritmika gyors nyolcados és tizenhatodos dallammozgással, az izopódia heteropódiával, a tetrapódia tripódiával vagy hexapódiával váltakozik az egymást követő táncokban.

A ciklusok *táncritmikai felépítését* is a negyedes és a nyolcados mozgásértékek domináns, következetes váltakozása jellemzi. Mindehhez *a tánc uralkodó* — lassú sétáló-lépő és gyors figurázó-forgó — *mozgásfajtái*nak szabályszerű váltakozása is járul.



II. JOC FECIORESC RAR AP 5210/d$_1$



A két táncciklus lényeges különbségeit az etnikus tánctípusok (lassú magyar, bărbunc, învîrtita) jelenléte okozza. E *táncok eltérő történeti-stilisztikai minősége* tkp. történeti fejlődésbeli fáziseltolódásokból ered. A régibb típusok és változatok a bonchidai románság, az újabb fejlődési fokozatok pedig a magyarság körében élnek.

A nyolcados metrumú, pontozatlan dallamritmikájú régi *férfitánc*nak, a sűrű legényesnek még teljesen azonos formáját táncolja mindkét etnikum. A román bărbunc és a lassú magyar eltérései viszont már az újabb verbunkos táncok felé mutató fejlődés két átmeneti fokozatát tükrözik. A románok a lassú, augmentált zenére még nyolcados ritmikájú, szakaszos tagolású táncot járnak, a lassú magyar széles áradású, szabálytalanabb zenéjéhez a táncritmika már tökéletesen igazodik, a zárt táncszakaszok pedig felbomlanak.

A *párostáncok* esetében is hasonló fejlődési fáziskülönbség érvényesül. A románok az új lassú és gyors között még egy korábbi, átmeneti jellegű lassút is megőriztek, a kötött sétáló táncok felbomlott, individualizált utódját. A bonchidai magyarok kétféle csárdása pedig már csak az új, általános lassú—friss viszonyt tükrözi.

A Kárpát-medence nagy részén ma már a 19. század folyamán uralomra jutó új táncrend vált jellemzővé, amelyben a lassú verbunkot a kétrészes lassú—friss párostánc, a csárdás követi. A jellemzett közép-erdélyi táncciklusok tkp. ennek az előképei. Éppen átmenetiségük miatt sokrétűbb, bonyolultabb a formájuk, hiszen a régi, az átmeneti és új stílusú táncokat még együttesen tartalmazzák.

A különböző fejlődési fázisok gyakran nemzeti, etnikai köntösben jelennek meg. A történeti értelmezés érdekében tehát nem korlátozható a kutatás — különösen a vegyes lakosságú vidékeken — egyetlen etnikum táncaira és zenéjére. Az európai tánctörténeti fejlődés általános tendenciáinak érvényesülése, helyi megvalósulása Kelet-Európában az együttélő népek, népcsoportok tánckultúrájának összevetése, viszonyítása révén válhat világossá. A népi táncciklusok leíró, történeti és összehasonlító kutatása pedig éppen e fejlődési folyamat feltárásának legcélravezetőbb módszere.

A Seprődi János és Bartók Béla által elejtett fonalat Kodály Zoltán vétette fel velünk újra a zene és tánc kapcsolatainak kutatására való ösztönzésével, s az ehhez szükséges technikai feltételek biztosításával.

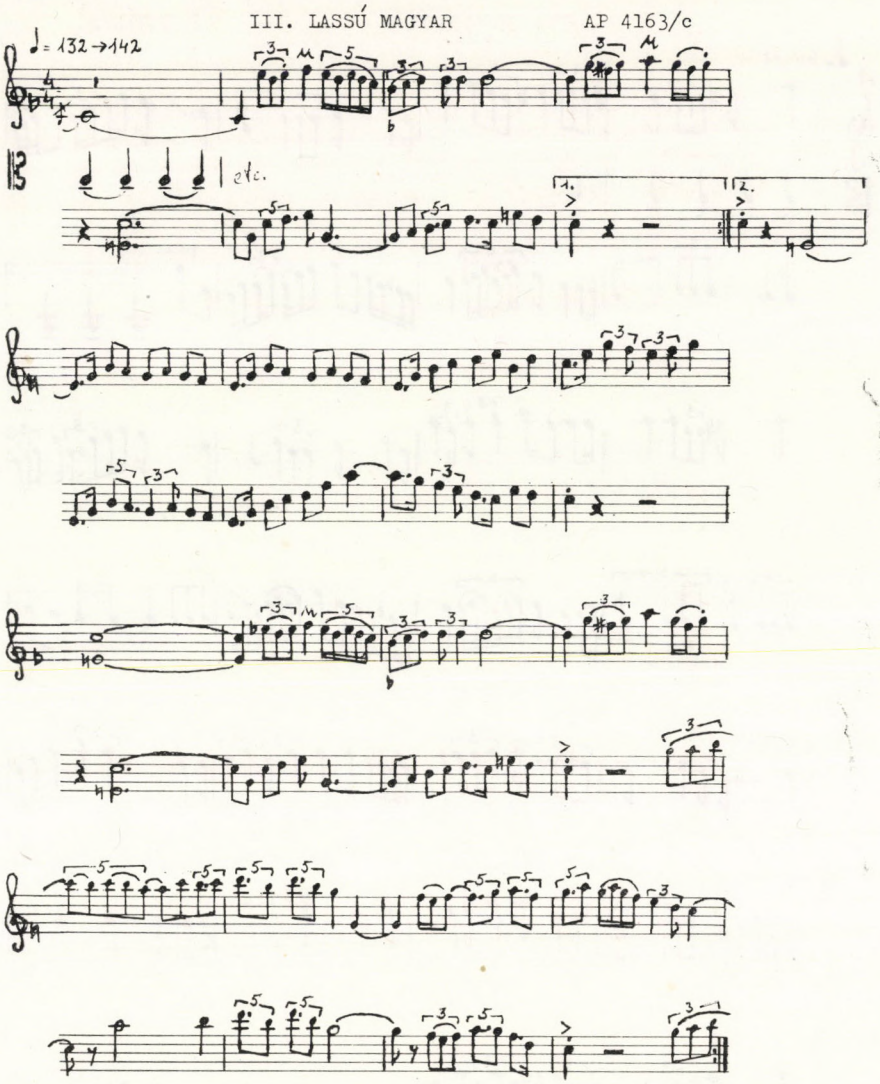
*A DALLAMPÉLDÁK ADATAI**

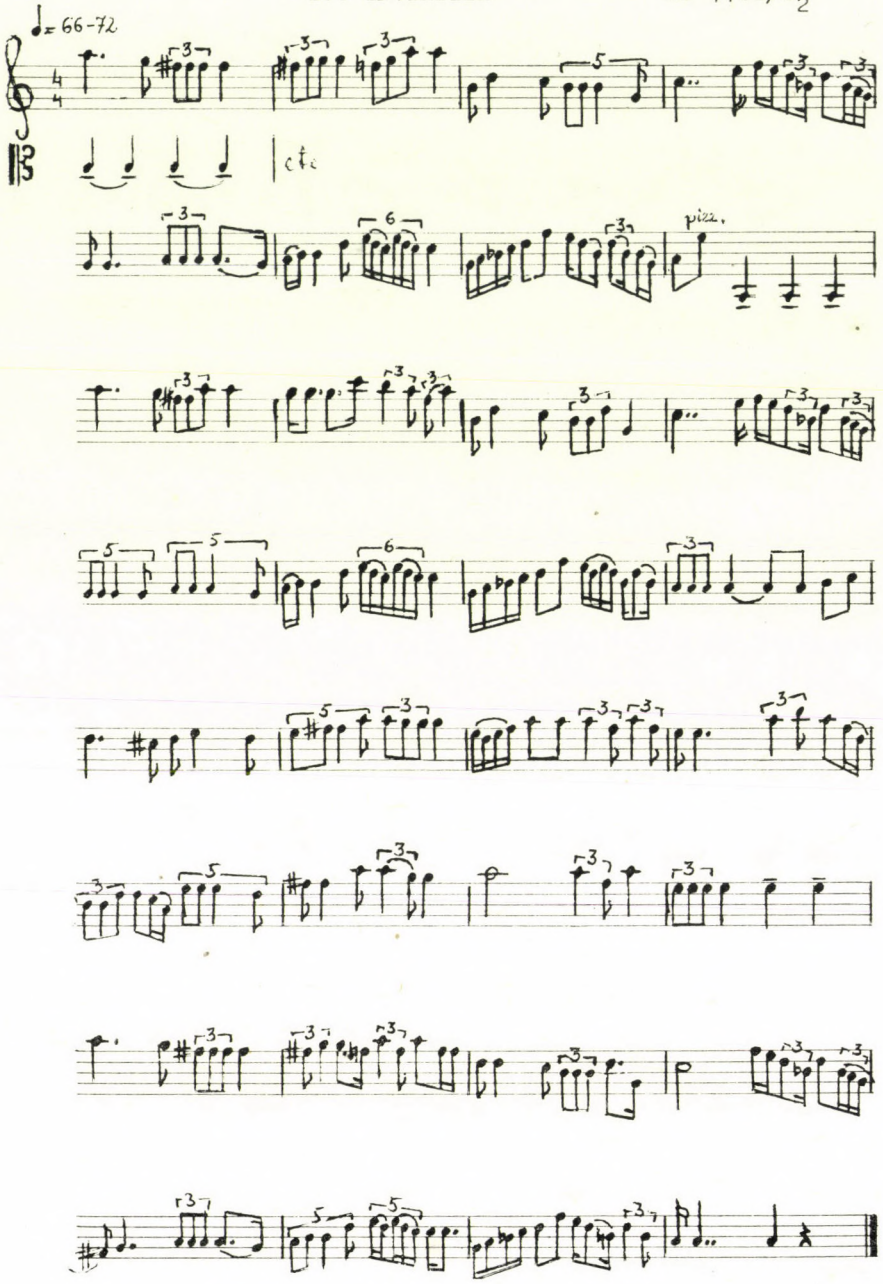
Az 1., 2. és 6. dallampéldát játszotta Pusztai Sándor (sz. 1895) cigányprímás és Kalló János 47 é. brácsos 1962-ben, Válaszúton. Gyűjtők: Andrásfalvy B., Kallós Z., Martin Gy., Pesovár F. Lejegyezte Tari L.

A 3. és 5. dallampéldát játszotta Kolbász Béla 51 é. cigányprímás és Cankó Károly 63 é. brácsos 1961-ben, Válaszúton. Gyűjtők: Andrásfalvy B., Kallós Z., Martin Gy., Pesovár F. Lejegyezte Martin Gy.

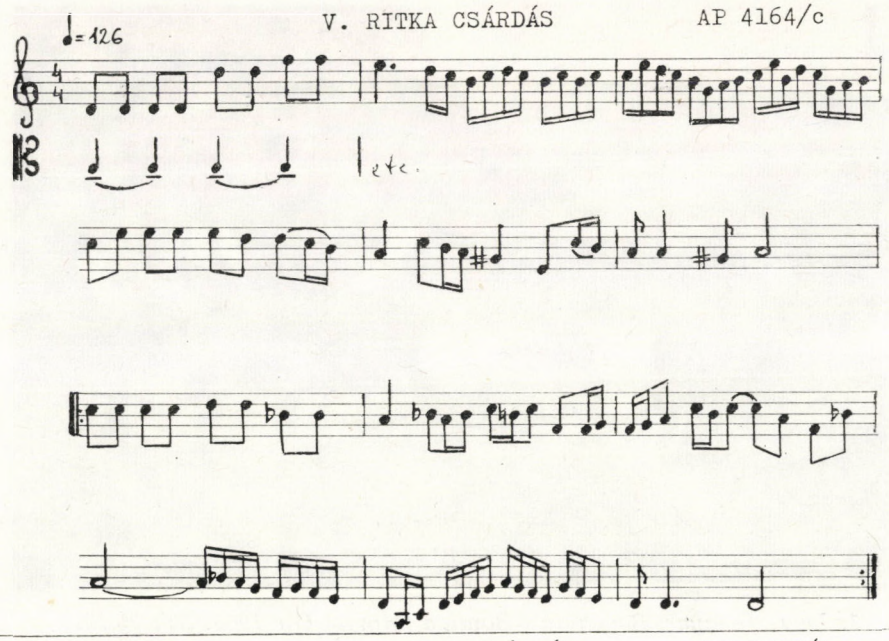
A 4. sz. dallampéldát játszotta Pusztai Endre (sz. 1921) cigányprímás és bandája 1969-ben, Válaszúton. Gyűjtők: Kallós Z., Martin Gy., Sztanó P., Petruțiu E., Vicol A. Lejegyezte Martin Gy.

*Az 1. és 2. dallampélda technikai okokból a 208—209. lapra került. (A szerk.)

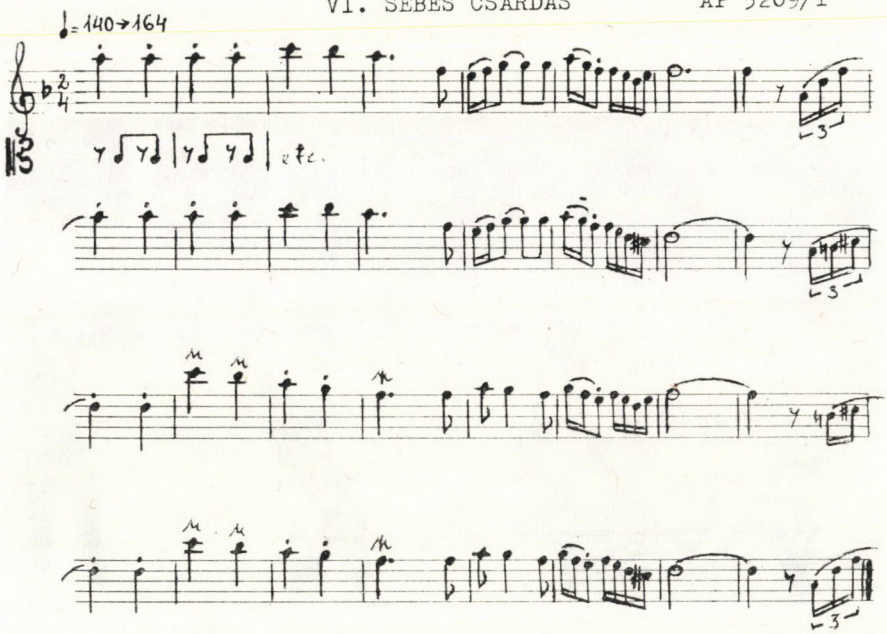

III. LASSÚ MAGYAR
AP 4163/c
♩= 132→142
etc.
1.
2.


♩= 66-72
cl.
pizz.

V. RITKA CSÁRDÁS AP 4164/c

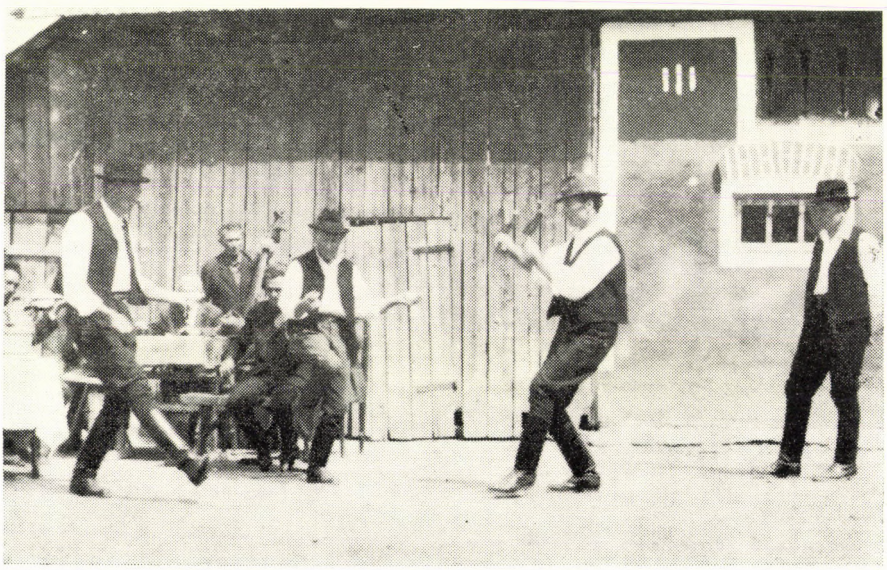


VI. SEBES CSÁRDÁS AP 5209/i





1. Lassú magyar, Bonchida—Bonţida (Martin Gy. 1969. ZTI 25 151)



2. Lassú magyar, Bonchida—Bonţida (Martin Gy. 1969. ZTI 25 156)



3. Bărbunc, Bonchida—Bonţida (Martin Gy. 1969. ZTI 24 518)



4. Invîrtita, Válaszút—Răscruci (Andrásfalvy B. 1961. ZTI 37 318)



5. Csárdás, Válaszút—Răscruci (Andrásfalvy B. 1961. ZTI 37 310)



6. Ţiganeşte, Bonchida—Bonţida (Martin Gy. 1969. ZTI 24 512)



7. Țigănește, Bonchida—Bonțida (Martin Gy. 1969. ZTI 24 502)



8. Țigănește, Bonchida—Bonțida (Martin Gy. 1969. ZTI 24 509)

PESOVÁR ERNŐ:

A CSÁRDÁS KIALAKULÁSA

Az átfogó stílusjegyek ellenére is jól elhatárolhatók egymástól a csárdás területi típusai, a nyugati, a tiszai és az erdélyi dialektusra jellemző formák. Fokozott figyelmet fordítva az eltérő vonásokra, konstrukciós elvekre, differenciáltabb képet rajzolhatunk új stílusú párostáncunk kialakulásáról, a korábbi hagyományt átértékelő történeti folyamatról.[1]

A régi stílusú párostáncok és a csárdás szerves kapcsolatát, valamint az átalakulás egyes fázisait a legszembeötlőbben az erdélyi tánchagyomány érzékelteti. Itt ugyanis még egymás mellett élnek a korábbi történeti periódust képviselő *forgós-forgatós* táncok, valamint a csárdás jegyeit magukon viselő vagy már egyértelműen csárdásnak nevezhető változatok.[2]

A régi stílusú párostáncoknak a csárdásba hajló tendenciáját, a korábbi hagyománynak a csárdást is determináló szerepét dokumentálja például az, ahogy a gyimesi csángóknál nyomon követhető a *lassú és sebes magyaros* ilyen átalakulása.[3] Ugyancsak jellemző példaként utalhatunk a *mezőségi csárdásra* is, melyben egyértelműen felismerhetők a *marosszéki forgatóssal*, illetve a közép-erdélyi román *invîrtiával* rokon formulák, szerkesztési elvek.[4] S ugyanígy a korábbi hagyomány szívós továbbéléséről tanúskodik a kalotaszegi és széki csárdás régies forgós karaktere, valamint a székelyek forgósfigurázó csárdása, melyen szintén átütnek a régi stílus jegyei.

A csárdásban is tovább élő nagy múltú hagyományok jellemzéseként utalnunk kell még arra, hogy a közelmúlt mezőségi táncgyakorlatában is a rendezett, *vonulós lassút* követte az individuális friss,[5] ahogy a gyimesi csángók jártatóból és sirülőből álló *kettős*ében, ill. *lassú* és *sebes magyaros*ában.[6] A szabályozott lassúból és oldottabb gyorsból álló táncpárban az európai tánctörténetnek arra az alapképletére ismerhetünk, melyben a középkori vonulós

[1] A csárdásról vallott felfogásunk példákkal illusztrált vázlatos kifejtése *Pesovár E.—Lányi A.* 1974. 25—31., s az egyes területi típusok hasonló kicsengésű tanulsága a *Magyar Néprajzi Lexikon csárdás* címszavában.

[2] Az erdélyi párostáncokról összefoglaló képet ad *Martin Gy.* 1970—1972. 57—60., 228—230., és táncpéldák e munka III. számú mellékletében.

[3] *Kallós Z.—Martin Gy.* 1970. 215.

[4] *Pesovár E.—Lányi A.* 1974. 28.

[5] *Kallós Z.* 1964. 243—244.

[6] *Kallós Z.—Martin Gy.* 1970. 216—218., 214—215.

páros és a reneszánsz jegyében tért hódító forgós páros ötvöződött.[7] Ennek a vonulós párosnak az emlékét őrzi az erdélyi románok *purtataja* is.

Az idézett néhány példa is érzékelteti, hogy Erdély táncfolklórjában nemcsak nyomon követhető, de szinte tetten érhető a csárdás kialakulásának egyik módja. Ebben az organikus fejlődésben elsőrendű szerepet játszott a táncélet zártabb rendje, a szvitszerű komponálás elve, melynek eredményeként a párostáncok is mint egymás továbbfejlesztett változatai kaptak helyet a táncciklusban.[8] Új stílusú párostáncunk, a csárdás is e szerkesztési és komponálási elv szellemében jelent meg, s foglalta el helyét az erdélyi magyarság tánckultúrájában.

Erdéllyel ellentétben a *nyugati* és *tiszai dialektus* területén az uralkodó szerepet játszó csárdás már teljes egészében kiszorította, illetve asszimilálta a forgós karakterű párostáncok korábbi rétegét. Természetes tehát, hogy a már lezajlott folyamatot a történeti források alapján követhetjük nyomon, kiindulva a nyugati és tiszai dialektus csárdásának legjellemzőbb formai, szerkezeti sajátosságaiból.

A lent hangsúlyos *nyugati csárdás típus* egyik leglényegesebb meghatározó jegye, hogy a lassú és gyors rész zenekíséretében és motívumkincsében is élesen elhatárolódik egymástól. Míg a zártan, vagy kétkéz-fogással járt lassú domináló motívuma a kétlépéses csárdás, addig a zárt összefogódzású frissre a páros forgás mellett a mártogatós motívumok, illetve az ugyancsak zárt összefogódzással járt aprózó, figurázó részek a jellemzőek. A csalogatás pedig a forgást, mártogatást megszakító kifordulásból, illetve villanásnyi külön táncolásból áll.[9]

Ezzel szemben a *tiszai dialektus* fent hangsúlyos *csárdásában* elmosódottabb a határvonal a lassú és friss rész között. Ezt az organikusabb szerkesztést tükrözi, hogy sok esetben a tempó fokozatos gyorsulásával vált a kísérő zene a frissre, és viszonylag egységes a két rész motívumkincse is. Jelentős szerepe van e csárdástípusban a nyíltabb összefogódzásoknak, a különtáncolásnak, s ebből a párelengedős figurázóból bontakozik ki a nagy ívűen szerkesztett csalogatás — a közeledésből, távolodásból, egymás kerülgetéséből álló szerelmi játék —, mely páros forgásban oldódik fel.[10]

További jellemzésként utalnunk kell még arra, hogy míg a tiszai dialektus csárdásának motívumkincse jórészt megegyezik a párostáncot bevezető férfitánc, a verbunk motívumaival, addig a nyugati dialektus csárdása, s különösen a friss rész, a verbunktól elütő stílusú.

[7] Az oldaltállásban járt, kollektív *sétálós*ból és az ezt követő individuális *forgós* részből álló párostáncok olyan nagy múltú forma alapképletét őrzik, mely a középkor végi és a reneszánsz tánckultúrában a táncpár egyik jelentős típusa lehetett. Az elő- és utótánc ilyen vonásait ismerhetjük fel *Florian Daule von Fürstenberg* 1567-ben megjelent *Tantz Teuffel* című művének táncjellemzésében, s erről a kétrészes párosról ad kitűnő leírást *Johan Münster* 1594-ben megjelent táncellenes munkája is. (Mindkét forrást l. *Böhme, F. M.* 1886 I. 109. ill. 83—85.) A páros ilyen tagozódását dokumentálják a táncábrázolások a 15. századtól, s ezt a kettős felépítést őrzik a német nyelvterületen azok a régies párostáncok, melyekben a nyílt összefogódzású előtáncot a forgós karakterű utótánc követi (*Goldschmidt, Á.* 1967. 95.).

[8] *Martin Gy.* 1970. a marosszéki táncciklust elemezve hívta fel a figyelmet az ilyen jellegű kutatás jelentőségére és mutatta be a szvitszerű szerkesztés elveit.

[9] A nyugati csárdástípusról ad képet *Morvay P.—Pesovár E.* 1954., *Martin Gy.* 1955., *Pesovár F.* 1960., *Lányi Á.* 1962., *Martin Gy.* 1964. *Martin Gy.* 1970—1972. és e munka I. sz. melléklete, *Pesovár E.—Lányi Á.* 1974.

[10] A tiszai dialektus csárdásáról *Pesovár F.* 1954., *Martin Gy.—Pesovár E.* 1958., *Lányi Á.* 1962., *Martin Gy.* 1970—1972. és e munka II. sz. melléklete, valamint *Pesovár E.—Lányi Á.* 1974. adnak áttekintést.

A főbb vonásokat összegezve elmondhatjuk tehát, hogy a dominálóan zárt összefogódzású, forgós-mártogatós karakterű nyugati csárdással szemben a tiszai dialektus területére a párelengedős figurázással járt, oldottabb szerkezetű, *verbunk karakterű* csárdás a jellemző.

A két csárdástípus eltérő vonásai, szerkesztési elvei már önmagukban feljogosítanak bennünket arra, hogy kialakulásukban két különböző fejlődési vonalat tételezzünk fel. S valóban, a formai sajátosságokon túl a táncélet néhány, a közelmúltban, illetve még napjainkban is megragadható jelensége, és ezekkel egybevágóan a történeti források tanulsága is ezt a feltevést igazolja.

A táncéletnek a történeti fejlődésre is utaló jelenségeként hivatkozhatunk arra, hogy a tiszai dialektus, s ezen belül is elsősorban a Felső-Tisza-vidék őrizte meg a leghívebben a verbunk párostáncot bevezető funkcióját. Erről a területről ismerjük a verbunknak azt a két reprezentatív típusát, a *Vasvári* és *Magyar verbunkot*, melyek páros változata napjainkig él. S e területen mosódik egybe a népi terminológiában is a verbunk és csárdás fogalma.

Ezzel szemben a nyugati dialektus egyik számottevő vidékére, az egyéb folklórjelenségekben is archaikus arculatú Dél-Dunántúlra nem jutott el új stílusú férfitáncunk, a verbunk. A Sárközben, Rábaközben és nyugati palócoknál pedig a korábbi gyakorlat az volt, hogy a verbunkhoz közvetlenül kapcsolódott az attól elütő karakterű forgós-mártogatós, illetve forgós-figurázó friss csárdás. A jelentős cigányzenész központokkal rendelkező Nyugat-Dunántúlon pedig a zenészek és a parasztság szóhasználatában is a verbunkot és lassú csárdást foglalja egységbe a *palotás* megjelölés.[11]

Az elmondottak alapján kirajzolódó képet hitelesítik már a 18. század végéről származó tánctörténeti emlékeink, melyek nemcsak a verbunkról és friss párosról tudósítanak (mint *Gvadányi, Csokonai, Glatz Jakab*),[12] hanem táncpárt alkotó szerepükről is. Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* szerzője pl. így ír erről 1800-ban: „A verbunkos táncnál csakis a férfiak állnak körbe... A friss táncban már a szép nem is részt vesz."[13] *Gvadányi* pedig a Rontó Pál verbuváló jelenetében villantja fel a lassú férfitáncot követő friss párost.[14] S e táncpár további életét és jelentőségét dokumentálják a 19. századi leírások is.[15]

A történeti források alapján egyúttal kirajzolódik a lassú férfitáncot követő páros két típusa, a verbunkkal egyező, illetve az attól eltérő friss karak-

[11] Vas megyei gyűjtéseim tanulsága.

[12] *Pesovár E.* 1972. a 76., 82., 83., 103. sz. forrásokban közli *Gvadányi, Csokonai* és *Glatz* vonatkozó adalékait.

[13] *Pesovár E.* 1972. 84. sz. forrás. Az eredeti német szöveget közli *Fabó B.* 1908. 233—234.

[14] *Gvadányi* leírása szerint az elbeszélő költemény hőse a körverbunkot követően járt szólót, majd a kapitány intésére kéri fel a táncot néző „Tóth leányok" egyikét, s forgatja meg később ennek anyját is. *Pesovár E.* 1972. 76. sz. forrás.

[15] A 19. század elején a *Hasznos Mulatságok* és a *Tudományos Gyűjtemény* ad hírt a táncpárról (*Szentpál O.* 1954. 44.) *Czuczor Gergely* pedig 1843-ban így utal erre:

„A virgoncz fiatalságra kerül a sor s megharsan a toborzó (Werbung), s miután ennek mind lassúját eljárták, mind czifráját megrakták volna, következik a friss s ki-ki a szegletekben álló menyecske- és leánycsoportokból társnőt ragad, s az alacsony lak, mellyben előbb némi kimért örömlejtést láttunk, most szinte pezseg a tomboló széles kedvűektől." (*Pesovár E.* 1972. 90. sz. forrás.)

1839-es eseményt idéz az a visszaemlékezés, mely báró *Orczy*nak a Nemzeti Kaszinóban járt táncáról számol be, s itt is a szóló („legényes") után kerül sor a párosra. (*Szentpál O.* 1954. 49—50. és *Pesovár E.* 1972. 120. sz. forrás).

A század végén pedig *Margaret Fletscher* számol be a párostáncot megelőző férfitáncról (*Haromy J.* 1956. 96. és *Pesovár E.* 1972. 121. sz. forrás).

tere. A verbunktól elütő forgós párost jellemzi több helyütt *Gvadányi*, erről szól elítélő hangon *Csokonai*, majd a 19. század elején *Balla Károly*, ezt idézi elénk a német *Kohl*, s írja le részletesen *Czuczor*.[16] A *Tudományos Gyűjtemény* egyik 1831-ben megjelent írása pl. így utal erre: „A magyar tánc lassú, vagy verbunkos, vagy pörgő."[17]

Glatz Jakab és az *Allgemeine Musikalische Zeitung* viszont a másik típusú táncpárról, a tánckezdő verbunk és a friss páros rokon vonásairól tudósít.[18] Az egységes stílusjegyeken túlmenően már a verbunk karakterű párost ismerhetjük fel a bécsi *Historisch-politisches Journal* 1792-ben megjelent beszámolójában: „a táncos kézenfogja táncosnőjét, lábainak és sarkantyúinak lassú mozgatásával kezd bele, elhagyja a táncosnőt, addig táncol magában, ameddig akar, mialatt a táncosnőjének is egyedül kell táncolnia, míg-

[16] *Gvadányi* a Rontó Pál már említett verbuváló jelenetében villantja elénk a forgós párost:

„Mindjárt is egyikét a tántzba ragadtam
Suttyogott botskora, őtet úgy forgattam"
.....
„Keményen forgattam, mint szél a vitorlát"

Ugyancsak erre utal a Rontó Pál keresztelő jelenetében is, mikor a táncos kedvű asszonyok

„Szegény Omfrius frátert is megkapták
Öreg volt, de mégis forgatták, rángatták."

Az unalmas órákban való időtöltés *friss magyarja* is ezt a párost sejteti:

„Leányok magokat mint a pitle, rázták,
A táncot hol elöl, hol pedig viszálták,
A dercét a lisztből úgy ki nem szitálták
Ők soha, amint most a farokat rázták.

A legények: üssed, üssed! kiáltották,
A sarkantyújukat összecsattogtatták,
Magokat a táncba keményen ingatták,
Mint szél a vitorlát, lányokat forgatták."

Csokonai a Dorottyához fűzött jegyzetében az ideálnak tekintett verbunkkal szemben kárhoztatja, s tekinti idegen eredetűnek azt a friss párost, mely felfogásunk szerint (l. a 21. sz. jegyzetet) a Kárpát-medence népeinek nagy múltú, közös hagyománya volt. Ezt írja:

„A mi hiú szapora és rendetlen táncunk, melyben asszony személyek is ugrándoznak, ölelkeznek, keringenek s kiki magáért és párjáért táncol, egész formájával megmutatja, hogy tót eredetű, az ázsiai gravitással és méltósággal átaljában ellenkezik . . ."

Balla Károly, a reformkor egyik jelentős tánctheoretikusa is elítélően szól erről a párosról 1823-ban írt tanulmányában:

„A nemes érzést megalacsonyítja a szép Nem nyalábolása, nemtelen forgatása és ránczigálása. Mellyek ha nem annyira is mint a tót tánczban, de csak ugyan fordulgatnak elő a mái magyar Frissben is."

A német *Kohl* a pesti vásáron ilyennek látta 1842-ben a parasztok táncát:

„Amilyen szűk volt a hely, olyan buzgók voltak a táncosok, akik párjukat ide-oda lengették, megragadták, felemelték és leejtették."

Czuczor Gergely már idézett tanulmányában a „népies friss"-re a következő négy szakaszt, illetve lejtésmódot tartja jellemzőnek: a) az *aprózót*, melyben egymással szemben egy-két lépésnyi távolságra táncolnak; b) a *pergőt*, azaz a párosforgást; c) a *buktatót* vagy *mártogatót;* d) az *együtt lejtőt*, mikor egymást fogva különböző irányokba lejtenek. A bemutatott részletek teljes szövege *Pesovár E.* 1972. a 76., 103., 83., 187., 108. sz. forrás, a keresztelői jelenetre itt utalunk először, *Czuczor* jellemzése pedig *Szentpál O.* 1954. 56.

[17] *Pesovár E.* 1972. 193. sz. forrás. A pörgőre utalva megjegyzi a leírás: „Tudom, hogy az utolsót sokan kárhoztatják, de nem veszik észbe, hogy minden jóban találkozhatik kivető . . ."

[18] A verbunk és páros rokon vonásaira *Glatz* így utal: „Mind a kettőben jobbra-balra ugranak, a zenéhez igazodva és sarkantyújukat pengetik."

Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* szerzője pedig ezt írja:

„A táncos itt (ti. a frissben) is úgy tesz, mint előbb (azaz a verbunkban), kezével, lábával ugyanazt míveli, ugyanazon figurákat veszi, csakhogy aránylag gyorsabban és némelykor forog."

Mindkét leírás *Pesovár E.* 1972. 82. és 84. sz. forrás.

nem végül őt párszor megforgatja, s aztán ki-ki magában külön táncol."[19] S hogy ezt a típusú párost tekintette sajátosan magyar karakterűnek a 18. század Európája is, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a német *Feldtenstein* 1772-ben megjelent táncmesteri kézikönyve, mely ugyanezt az oldottabb karakterű, lírai elemekkel és szenvedéllyel átszőtt párost írja le a magyar táncról szóló fejezetében.[20]

Új táncstílusunk kialakulásának korai periódusában is felismerhető tehát az a két fejlődési tendencia, melynek eredményeként kialakult a nyugati és tiszai dialektusra jellemző csárdás. Ezek közül a nyugati csárdástípus formai sajátosságai, szerkesztési elvei napjainkban is tükrözik azt, hogy a verbunkhoz kapcsolódó régi stílusú — a 16—18. századi tánckultúránkban jelentős szerepet játszó — *forgós páros*[21] hasonult a 19. század folyamán az új stílusú tánczenéhez, majd a verbunk háttérbe szorulásával a lassú csárdás vette át ennek szerepét és bizonyos mértékig stílusjegyeit is.[22]

A tiszai dialektus csárdása viszont egyértelműen annak a fejlődési folyamatnak az eredménye, melyben a 18. század végén már jelenlevő lassú férfitánc határozta meg a páros karakterét, s alakult ki a verbunkot, lassú és friss csárdást egységbe fogó új stílus.

A csárdás ilyen alakulásának előzményét ugyancsak a korábbi párostánchagyományban láthatjuk, mégpedig azokban a nyíltabb és oldottabb formákban, melyekben a domináló külön táncolás, lazább szerkezet tette lehetővé a verbunkstílushoz asszimilálódó folyamatot. Ilyen előzményre utal e vidék pásztorainak a csárdáshoz hasonult páros botolója,[23] valamint a páros *Vasvári verbunkon* átütő ugrós karakter.[24]

A csárdás tehát organikusan bontakozott ki abból a nagy múltú párostáncrétegből, mely a Kárpát-medence népeinek közös hagyománya, s ennek köszönhető, hogy mint korszerű forma és tendencia a szomszédos népek tánckultúrájában is kimutatható népszerűsége, illetve hatása.

A reformkor politikai törekvéseiben pedig mint ezek kifejezője vált nemzeti tánccá, s amint az történeti emlékeinkből kitűnik, a nemzeti táncért folytatott küzdelem azt az egységes stílusú verbunkot és csárdást tekintette ideáljának, melyet a tiszai dialektus tánchagyománya őrzött meg számunkra.

Elmondhatjuk tehát, hogy nemcsak a nemzeti nyelv megteremtésében volt a felvilágosodás korának előképe az északkelet-magyarországi irodalmi

[19] Az eredeti szöveget és fordítását közli *Réthei P. M.* 1924. 287—290. részlete *Pesovár E.* 1972. 72. sz. forrás.

[20] „A szenvedély és a tánc deklamálása nemenként megoszlik ebben a táncban, s mindegyiknek megvan a maga szerepe, a nőnek az enyelgő, a férfinak a szabados, szilaj magatartás . . . a táncosnő játékos, enyelgő magatartással lejtse lépteit és szolid fordulásait vagy tourjait, míg a táncos változó pozíciókban, amikor is a szabályost a szabálytalannal keveri, és — ha szabad így mondanom — táncosnőjét kellemes nyájassággal és tisztességgel forgassa meg, enyelgő szenvedéllyel ölelje át és látszólagos szilajságát mintegy túláradó örömmel mutassa be, amikor külön-külön járják. Ez alkotja a szépségét e nemzet táncának." — *Pesovár E.* 1972. 101. sz. forrás.

[21] A nyugat-európai tánctörténetben a 15—16. század fordulójától, a magyar tánctörténetben pedig a 16. sz. végétől követhető nyomon a forgós-forgatós karakterű, individuális párostáncok térhódítása (*Pesovár E.* 1967., 1969., 1972.). A szomszéd népek tánckultúrájában is jelentős szerepet játszó páros formának a tánchagyományban élő gazdag változatairól ad képet *Wolfram, R.* 1951. *Kovalčikova, J.—Poloczek, F.* 1955., *Tóth, Š.* 1967. *Zálešák, Z.* 1964. *Jelinkova, Z.* 1969., *Bucşan, A.* 1971., 1977., *Kotoński, W.* 1956.

[22] A zárt összefogódzással járt, dominálóan a kétlépéses motívum variációiból álló lassú csárdás kései elterjedéséről *Morvay P.—Pesovár E.* 1954. 145., *Martin Gy.* 1955. 30—31., *Pesovár E.—Lányi Á.* 1974. 29. Múlt század végi jellemzése *Pesovár E.* 1972. 121. sz. forrásban.

[23] *Pesovár E.* 1977. 322.

[24] *Pesovár E.—Lányi Á.* 1974. 27.

nyelv normája,[25] nemcsak az irodalmi népiesség plebejus hangvételű és forradalmi alkotásai sarjadtak a Tiszántúl eruptív társadalmi talajáról, hanem új stílusú párostáncunk is e tájon teljesedett ki oly mértékben, hogy a reformkor függetlenségi és nemzeti törekvéseinek kifejezőjévé válhatott.

IRODALOM

Bárczi Géza 1963. A magyar nyelv életrajza. Bp.

Böhme, Franz M. 1886. Geschichte des Tanzes in Deutschland, Leipzig I—II.

Bucşan, Andrei 1971. Specificul Dansului Popular Romanesc, Bukarest.

Bucşan, Andrei 1977. A román néptánc sajátosságai. In: Tánctudományi Tan. 1976—1977. Bp. 314—342.

Fabó Bertalan 1908. A magyar népdal zenei fejlődése. Bp.

Goldschmidt, Änne 1967. Handbuch des deutschen Volkstanzes. Berlin.

Haromy Júlia 1956. Elmúlt idők magyar népi táncai idegen írók műveiben. In: Táncművészeti Ért. Bp. 90—98.

Jelinková, Zdenka 1959. Točivé Tance. Gottwaldov.

Kallós Zoltán 1964. Tánchagyományok egy mezőségi faluban. In: Tánctudományi Tan. 1963—1964. Bp. 235—252.

Kallós Zoltán—Martin György 1970. A gyimesi csángók táncélete és táncai. In: Tánctudományi Tan. 1969—1970. Bp. 195—254.

Kotoński, Włodzimierz 1956. Góralski i Zbójnicki, Cracow.

Kovalčiková, Jana—Poloczek, František 1955. Slovenské Ludové Tance. Bratislava.

Lányi Ágoston 1962. Lippentős. A friss csárdás domináns motívumának formai sajátosságai. In: Tánctudományi Tan. 1961—1962. 99—136.

Magyar Néprajzi Lexikon I. (Főszerk. Ortutay Gyula) Bp. 1977.

Martin György 1955. Bag táncai és táncélete. Bp.

Martin György 1964. Motívumkutatás-motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse. Bp.

Martin György 1970. A marosszéki táncciklus. In: Táncművészeti Ért. Bp. l. 103—121.

Martin György 1970—1972. Magyar tánctípusok és táncdialektusok. Bp. és I—III. sz. melléklet.

Martin György—Pesovár Ernő 1958. A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. In: Ethn. 424—436.

Morvay Péter—Pesovár Ernő 1954. Somogyi Táncok. Bp.

Pesovár Ernő 1967. A csalogatós csárdás. In: Tánctudományi Tan. 1965—1966. Bp. 115—142.

Pesovár Ernő 1969. Der Tändel-Tschardasch. In: Acta Ethn. Tom 18. 153—185.

Pesovár Ernő 1972. A magyar tánctörténet évszázadai. Szöveggyűjtemény. Bp.

[25] *Bárczi G.* 1953. 233—246. 322.

Pesovár Ernő 1977. Küzdő karakterű párostáncaink. In: Népi kultúra — népi társadalom IX. Bp. 229—255.

Pesovár Ernő—Lányi Ágoston. 1974. A magyar nép táncművészete. Néptánciskola. Bp. I—II.

Pesovár Ferenc 1954. Tyukod táncai és táncélete. In: Néptáncosok Kiskönyvtára 9—10. Bp. 5—18.

Pesovár Ferenc 1960. Alapi táncok. Fejér megyei népi táncok I. In: Alba Régia. Székesfehérvár. 99—145.

Réthei Prikkel Marián 1924. A magyarság táncai. Bp.

Szentpál Olga. 1954. A csárdás. A magyar nemzeti tánc a 19. század első felében. Bp.

Tóth, Stefan 1967. A szlovák néptáncok alaptípusai. In: Tánctudományi Tan. 1965—1966. Bp. 197—207.

Wolfram, Richard 1951. Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg.

Ára: 15,— Ft

Index 25.563

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1978 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIX. évf. 3. szám 1978. szeptember

TARTALOM

TÓTH ALADÁR:
Schubert 227

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Napvilágra került Schubert-kéziratok 232

FISCHER SÁNDOR
Az énekmondó. Reinitz Béla centenáriumára 250

NYINA SZANYINA:
Természetes hangsorok a harmincas-negyvenes évek Kadosa-műveiben 262

SOMFAI LÁSZLÓ:
Bartha Dénes 70 éves 277

SZIGETI KILIÁN:
Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon 282

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:
Girolamo Diruta: Il Transilvano — Stíluskritikai analízis és forráskutatási adalékok. Történelmi előzmények 298

LAKI PÉTER:
A második bécsi iskola és dal 314

KÖNYVEKRŐL
Sz. Farkas Márta: Bartalus István — Benkő András: A Bolyaiak zeneelmélete (Berlász Melinda) — Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése (B. Ö. Sz.) — Veszprémi Lili: Zongoraoktatásunk története — Lakatos István: A kolozsvári magyar zenés színpad 1792—1973 (Breuer János) 322

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MAROTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (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
78.5972.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

TÓTH ALADÁR:

SCHUBERT*

I. A „LÄNDLER" OTTHONÁBAN

„Ländler" ... a valcer ősének neve, ha igaza van az etimológusnak, a „Landl" szóból keletkezett; „Landl"-nak pedig valamikor Felső-Ausztriát nevezték, Felső-Ausztriát, a Ländlerek ősi hazáját. Innen úszott le a Dunán ez az ősi keringőtánc — ahogy Ernst Decsey írja — „vidám bárkákban kedélyes népmuzsikusok hegedű- és gitár-hangjaival", le egészen Bécsig, ahol tanyát ütött először a külvárosok kiskocsmáiban, majd lassanként a híres mulatóhelyeken is. Befészkelte magát a nagy császárvárosba és aki ott nagyon-nagyon otthon akarta magát érezni — és az osztrákok különösen értenek hozzá, hogyan lehet az embernek magát nagyon „otthon érezni" — az felkereste ezt az intim, a kedélyesség legpuhább és legmelengetőbb muzsikapelyheivel kipárnázott fészket.

A Ländlerek boldog otthona megtáncoltatta a háromnegyedes német tánc ütemére már Mozart és Beethoven mindenható hegedűvonóját is. Ez a két művész azonban úgy szeretkezett a népi táncformákkal, ahogy az antik istenek szoktak, magukhoz ölelve olümposzi magasságból a halandók lányait. Mennyei szórakozás! A táncos arca kigyullad, homloka glóriafényben sugárzik, lába alig érinti a padlót ... és a „frische Dirne" egyszerre csak azon veszi észre magát, hogy isteni karok fonódnak hajladozó dereka köré.

A bécsi kedély táncos otthonában azonban egy szép napon megjelent egy ifjú, akinek táncravezető ölelésében nem érzett az elfogulatlanságnak az az olümposzi fölénye, mely így szól a bécsi lánykákhoz: „Ma veled, holnap az égi istennőkkel, ma itt, holnap az Olümposzon!" Ellenkezőleg: ez az ifjú táncos nagyon is meghatottan és elfogultan fogta körül a „frische Dirne" derekát és mialatt szeme titokzatos messzeségekbe révedt, karja vágyterhesen szorította magához földi táncosnőjét, mintha sohasem akarná elengedni, mintha olyan melegséget várna tőle, melyet a világon soha semmi már nem adhat neki. És a „wianer Maderl" hívták légyen „Hedderl"-nek, „Heiderl"-nek vagy „Hannerl"-nek, éppen ennek az ölelésnek vágyterhességében, melegségkeresésében és a titokzatos távolokba elrévedő szemek álomfényében érezte meg, hogy az ifjú, akivel táncol, „nem közülük való", hanem isten ő is, csak egy másfajta, *új*-fajta istenség ... A „Ländler" valami érzelmes bensőséget, valami intim álméletet nyert ebben a táncban, valami új, mindaddig ismeretlen hangsúlyt, melyet azóta úgy hívunk, hogy ... romantika.

Schubert — mert hiszen a zeneirodalom százesztendős nagy halottja volt

* Tóth Aladár és Kecskeméti István tanulmányával Schubert halálának — 1828. november 19. — 150. évfordulójáról emlékezik meg a Magyar Zene. (A szerk.)

az, aki ländlereiben, valcereiben, „deutsche Tänze"-iben ezt az új hangot megütötte — nem az olümposzi hazából szállt le, mennyei lakomák, vagy titánokkal vívott küzdelmek után, a „Sperl" vagy a „Heurige" barátságos fészkébe. Az ő géniusza inkább azokhoz a száműzött, barangoló istenekhez volt hasonlatos, akik meg-megpihennek a csörgedező patakok partján, le-ledőlnek a napsugárban fürdő réteken-tisztásokon, akik elmerengve a természet gyönyörű játékán, fel-feltekintenek örök honvággyal a magas egekbe: „und der Himmel da droben, wie ist er so weit!..." akik azonban biztos tetőt, otthonias fedelet nem találnak a „nagyvilágban", csak egyedül a „kisvilágban", a boldog összebújásokat idéző kedély intimitásainak meghitt kunyhójában.

A Wanderer örökké „otthont" kereső költője, egyedül itt találhatta meg nyugtalan szellemének meleg, pihentető hajlékát. Ezért ölelte magához olyan megható bensőséggel és a megbúvást kereső lelkek mély vágyakozásával, osztrák hazája intimitásait, a biedermeier Bécs barátságos „Bürgerstube"-it, a Heiderlek és Hannerlek otthonát, a kútnál a kapu előtt álldogáló öreg „hársfát", a csörgedező patakok mentén kattogó malmokat, melyeknek ablakából a szép molnárné tekint le rá, a kanyargó ismerős utakat a kürtölő postakocsikkal, ezért ringatta magát édes álomba a hazai tánc boldog ritmusával. Ebből a melengető földi otthont keresésből fakadt Schubert egész népdalromantikája. Mert a Ländler-tánc itt csak a legfürgébb hírnöke annak a gazdag világnak, mely a német népdalban várta Schubert otthonkereső szellemét. Schubert nem olyan kozmikus erővel ragadta meg a népdalt, mint egykor Bach a német korálist. Ő azt ölelte magához a nép melódiáiban, ami bennük nyugodt, megpihentető, házi boldogságra invitált, ami bennük elcsitította a „Heimweh"-t.

Ez a meghitt világ természetesen nem az az örök haza, melyről Schubert a végtelenség vágyával énekelte: „O Land wo bist du?" — Nem. Az osztrák kedély boldog hajléka nem lehetett Schubert szellemének mindent beteljesítő egész *„Land"*-ja. Csak afféle *„Landl"* volt. De ez az intim világ mégis igazi otthont jelentett, melyben gyökeret verhetett Schubert szelleme, miközben arról a másik, elérhetetlen örök otthonról álmodott... Mert ebben az intim hazában virult fel a zeneköltő élete, ennek a kis világnak tükrében mutatta meg magát először a gyermeknek az egész „nagyvilág" és a serdülő kor minden édes emléke ezekehez a hársfákhoz, malmokhoz, postakocsikhoz fűződött. Ezért mindig-mindig megtérhetett hozzájuk a férfi is, mint dalban ahhoz a bizonyos „Lindenbaum"-hoz. Schubert megérezhette *itt* az otthon ízét és ezzel az ízzel ajkán indulhatott el vándorútjára; úgy indulhatott el tehát, hogy tudta, mi az az „otthon" és tudta, hogy annak az örök „gesucht, geahnt und nie gekannt" hazának is valami olyan melengető, barátságos, meghitt világnak kell lennie, mint az ő „Landl"-ja, csak többnek, nagyobbnak, végtelennek...

A zene, melyet Schubert az osztrák kedély melengető otthonából magával hozott, ennek a végtelen hazának jegyében átszellemült álommá magasztosult. A Ländler és általában a népdal Schubertnél már nemcsak egy intim, kis világ földi boldogságát hirdeti, hanem úgy csendül meg könnyek között mosolyogva, mint egy elérhetetlen földöntúli boldogságnak be nem váltható *egyetlen* földi záloga.

Mert a „Landl"-t a boldogan beteljesült álmok birodalmától tengernyi pusztaság választja el, hol sötét, titokzatos sorsok szélviharai fúnak, hol az ember célt és irányt vesztetten kóborol, hol nincs más útmutató, „Wegweiser", csak az enyészet, a halál.

II. A VÁNDORÚT . . .

„Welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüsten ein?" . . . Schubert nyugtalan, sebzett lélekkel járja a tragikus élet rengeteg pusztaságait. Nem hunyta le szemét, mikor titokzatos, sötét sorsok álltak útjába, jól hallotta hangjukat, mélyen érezte a csapásokat, melyek rája sújtottak. Az ősi germán szenvedélyek, a vad és könyörtelen elementumok nem voltak ismeretlenek fantáziájának. És közvetlenül előtte állt két nagy példa, a titokzatos életrengetegnek két óriássá edzet hatalmas őslakója: Mozart és Beethoven. Látta a mozarti hatalmat, mely nyugodt varázstükörbe bűvöli a szenvedélyek, a természeti erők, az embersorsok háborgását, látta a beethoveni hatalmat, mely heroikusan felveszi a harcot a külső élet egész rengetegével, s mely összeforr a titokzatos elemekkel a velük vívott grandiózus küzdelemben. Schubert nemegyszer kísérelte meg követni ezt a két grandiózus példaképet; nem egy művében igyekezett felidézni a mozarti forma mágiáját, a beethoveni ritmus hősi erejét. Kísérlete meddő maradt; az ő teremtő hatalmában volt ugyan valami mozarti és volt valami beethoveni is, de mégis más volt ez a hatalom és hogy teljes pompájában kibontakozhasson, másfajta művészéletet követelt; egy űzött-hajtott kiszolgáltatott emberszív vándoréletét. És Schubert megrajzolta ennek az életnek képét, talán nem teljesen és nem elég szigorú vonalakkal, de hiszen ebben megakadályozta korai halála.

Ez az élet nem volt a harcos élete: Schubert nem szállt szembe a sorssal; megadással tűrte annak ökölcsapásait; mint kitaszított utas ment, amerre a kegyetlen élet taszigálta; de ahogyan fantáziája a sorsnak félelmetes hangjaira felfigyelt, ebben volt valami beethoveni. Gondoljunk csak azokra a komor, föld alatti morajlásokra, azokra tragikus zúgásokra, melyek zongoraszonátáiban, szimfóniáiban, vagy a triókban és kvartettekben mint sötét felhők tornyosulnak fel a horizontra, vagy gyakran hatalmas *drámai* víziókban fenyegetik, űzik, hajtják a magányos utak vándorát.

Schubert nem volt mágus, aki a forma varázsszövetében harmonikusan szövi össze az élet kaotikusan ezerfelé ágazó szálait; de ahogyan fantáziája plasztikus alakzatokba rögzítette vándorútjának egyes mozzanatait: ebben volt valami Mozart, sőt Bach formaművészetéből. Gondoljunk csak dalaiban arra a gazdag szimbolikára, mellyel a téli tájakon barangoló bujdosót, a szerenádot éneklő ifjú alakját, a patakok, tavak és tengerek csobogó, himbálódzó és zúgó életét, általában: a természet gazdag világát, az álom elringató birodalmát, a halál sötét, de majdnem mindig vigasztaló árnyát százféleképpen megmintázva, számtalan csodálatos harmonikus zenei formába gyúrta.

De Schubert hiába népesítette be vándorútja pusztaságait fantáziája teremtményeivel: az élet rengetegéből nem építhetett örök otthont magának, útja ebben a rengetegben mindig csak *vándor*-út maradt, élményei a barangoló élményei: „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus". — Schubert géniuszának hatalma ezért bizonyára nem fogható a nagy klasszikus-

sok hatalmához. Mégis: milyen hatalmas és titokzatos erőnek kellett lennie, ami megőrizte ezt az ártatlan, gyermeki poétaszívet a szétzúzódástól! Micsoda talizmán lehetett ennek a géniusznak ajándéka, hogy a viharvert vándor — körötte az élet titokzatos rengetege, keblében intim bécsi otthonának kis melegsége, szívében a kétség és honvágy vérző sebe — meg tudta őrizni lelke egyensúlyát, hogy kiszolgáltatva, védtelenül és ellenkezés nélkül megadva magát a sorsnak, mégis: emelt fővel, diadalmasan járja meg útját! Talizmánja volt: hogy a patak csobogásában meghallhassa a sellők énekét, az éneket, mely szelíd érzelmességre indítja a szívet és amelynek hangjainál a vándor elandalogva követheti a patak folyását, tovább, mindig csak tovább, míg az óriás tenger, a halál, magába nem issza a kis patakokat . . .

Ez a talizmán, mely átmentette Schubertet az élet szakadékain, mely megenyhítette, elviselhetővé tette szíve gyógyíthatatlan sebének sajgását: a *schuberti melódia* egyedülálló varázsa.

III. A VÁNDOR ÉNEKE . . .

Schubert nem küzdött az élettel, mint Beethoven, de el tudott rajta *dallamosan érzékenyedni:* és ez volt az ő győzelme. Csodálatos valami Schubertnek ez a „dallamos elérzékenyedése", ez a schuberti mélosz. Áthatja maradéktanul a költő szívének minden rebbenését és a vándor útját körülzúgó elemek kérlelhetetlen dübörgését szelídebb melankóliájú muzsikára hangolja, zenére, mely a vándornak örök honvágyról és honvágya örök beteljesülhetetlenségéről beszél. Megérezzük ebben a melódiában az intim bécsi otthon édes emlékének ízét, a soha meg nem található örök otthon vágyterhes sejtelmét és azokat a sötét árnyakat, melyeket a körülleselkedő sorsok vetnek rája, a fenyegető, komor sorsok, melyek azonban nem hatolhatnak be romboló kézzel ebbe az önmagában nyugvó, a legviharosabb tengeren is álomhajóként tovasikló dallamvilágba.

Öncélú álmodozás ez a dallamének; ég és föld között lebeg. Le-lekacsint a földre, bekukkant a kis bécsi kocsmák ablakán és ilyenkor azt érezzük, amit a hegyi utas, mikor az alatta gomolygó felhő megszakad és a hasadékon keresztül megpillantja lent a völgyben szülőfalujának kivilágított ablakait; következő pillanatban a köd talán már eltakarja a barátságos képet, de a dallam lebegése akkorra már az égre irányította tekintetünket, ahol a fellegek közt egy csillag fénye szűrődik át. A lámpa meghitt fényének búcsúüdvözlete, a csillagsugár biztató ígérete, bánatos emlék és szelíd remény, vagy vigasztaló emlék és elérhetetlen remény, gyönyörű édesen-szomorú váltakozó játékban olvad össze lelkünkben. A muzsikusok azt mondják az ilyen Schubert-dallamokra, hogy dúr és moll között lebegnek.

Schubert dallamvilága bizonyára nem maga az élet; dallamboldogsága nem az élet öröme. Schubert nem Mozart. Mert dallamossága inkább csak az élet szelíd elringatása és dallamboldogsága ennek az elringatásnak az öröme. És milyen odaadással bízza rá életét Schubert erre az elringató álamhajóra! Nincs még egy zeneszerző, aki oly mélységes szerelemmel csüngne dallamain, mint ő. „Mennyei hosszúságra" szövi őket, mintha nem akarná sohasem kiejteni kezéből fonalukat, nem tud tőlük megválni és megható gyengédséggel ismételgeti, variálgatja őket. Tudja, hogy a melódia: életének megváltása.

Schubert B-dúr zongoraszonátája: — gyönyörű melódiát éneklő téma — az énekes hirtelen megáll, elhallgat — a basszusban halkan morajló trilla: távoli mennydörgés — hosszú, nyomasztó pauza: az énekes felfigyel a fenyegető morajra —, de íme: a téma éneke újból megindul, az énekes folytatja útját, dalos vándorútját... Ebben a tizennyolc taktusban benne csírázik Schubert egész költői koncepciója. Az embernek megváltoztathatatlan sorsa: magányos vándorok ösvénye; és az ember nem tehet egyebet, mint boldogság nyugalmára vágyó szívének terhével járja ezt az ösvényt és... *énekel.* — Schubert ebben találta meg költői életének legmagasabb rendeltetését, ebben jelölte ki egyénisége helyét az életben, azt a minden fájdalmas elhagyatottsága mellett is diadalmas pontot, melyen a magányos költő egynek érezhette magát a világmindenség harmóniájával.

Immár századik éve, hogy Schubert földi vándorlása véget ért. A vándorút megszakadt, de a vándor éneke soha el nem haló hangon cseng tovább, századokon keresztül. Schubert dala: *örök.*

Zenei Szemle, 1929/I.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

NAPVILÁGRA KERÜLT SCHUBERT-KÉZIRATOK

Christa Landon emlékének

Ritka esemény zeneszerző-óriások, régi mesterek autográfjainak magyarországi előkerülése. Ilyen volt jó másfél évtizede Liszt 18. rapszódiája vagy legutóbb Mozart egy moduláló prelúdiuma autográfjának hazai felbukkanása, de ilyen volt mintegy évtizeddel ezelőtt Schubert 1+7 dala eredeti kéziratainak részben igen meglepő feltűnése is.

Az ilyen leletek újdonságértéke nagy általánosságban legalábbis kétféle. Egyik esetben nemcsak a kézirat ismeretlen, hanem a kéziratban leírt mű is. Az ilyen a legértékesebb lelet, ilyen az igazi fölfedezés (ékes példa rá a Sulyok Imre magánirattárából legutóbb előkerült ismeretlen Mozart-mű autográfja, de lesz ehhez némileg hasonló kategória az alább ismertetett Schubert-kéziratok között is). A másik esetben csak a frissen előkerült kézirat ismeretlen, maga a mű nem, mert vagy másik kéziratból, vagy pedig kiadványból már korábbról ismert. Ilyen az alább leírt kéziratok többsége. Emezeknél is csekélyebb az újdonságértéke az olyan autográfoknak, amelyeket bár elveszettnek vagy lappangóaknak jelez a szakirodalom, mégis azok ez alatt katalogizált közgyűjtemények állományában vannak. Ilyen kézirat szerepel az alábbi áttekintés első helyén.

A fentebb már említett 1+7 Schubert-dal eredeti kéziratát mind az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őrzi. Az elsőt önállóan, a többi hetet közös füzetben. Vegyük most sorra ezeket a kéziratokat.[1]

I. AZ ÖNÁLLÓ KÉZIRAT: „DIE NACHT" (D 534)

Fél évszázada van már, hogy 1928-ban, Schubert halálának 100. évfordulója alkalmából írt tanulmányában Otto Erich Deutsch többek között a következőket közölte: „ ‚Ossian énekei' *(Ossians Gesänge)* között, melyek Schubert ‚Hátrahagyott költői művei' *(Nachgelassene Dichtungen)* első öt füzetében 1830-ban Diabellinél megjelentek, elsőként a ‚Die Nacht' c. dal található; ennek 64 ütemes romlott befejezése Schubertnek Zacharias Werner nyomán (ugyancsak 1817 elején komponált) „Jagdlied"-jéből való. Ezt a befejezést az Összkiadás is átvette, mert a kézirat közben elveszett és egy másolat

[1] E beszámoló írója először az *Österreichische Musikzeitschrift* 1968 februári, ill. 1969 októberi füzeteiben ismertette e Schubert-kéziratokat, *Eine wieder aufgetauchte Eigenschrift Schuberts,* ill. *Neu entdeckte Schubert-Autographe* címmel. Magyar nyelvű változatuk ebben a tanulmányban jelenik meg először, Elisabeth Lafite asszonynak, az ÖMZ lapkiadó-tulajdonosának szíves hozzájárulásával. — *Christa Landon* közreműködésének és munkásságának méltatását l. 13. jegyzetünkben.

sem segíthetett a dalt újra helyreigazítani... A két bárd-dal, Schubert ‚Nacht'-jának némely vonása ellenére annyira össze van vonva, hogy igazán csak a ‚Jagdlied' előtti hangszeres záróütemeket lehet kétségbe vonni, amely dal semmiképpen nem éneklendő — és nem nyomtatandó ki [a megelőzővel] együtt".[2]

Még tematikus katalógusában is eltűntnek jelölte Otto Erich Deutsch e dal kéziratát: „Ms. Lost".[3] Időközben Deutsch professzor e tanulmány írójának leveléből is értesült az autográf lelőhelyéről és biztatott a lelet közzétételére.

A *Die Nacht* c. Schubert-dal (szövegkezdete: „Die Nacht ist dumpfig und finster...", műjegyzékszáma: D 534) eredeti kéziratát az Országos Széchényi Könyvtár már 1905 óta őrzi. A Zeneműtár katalógusában is nyilvántartott raktári jelzete: „Ms. mus. 109" Megszerzésének története a következő.

E kézirat Erkel Ferenc zenei és irodalmi hagyatékának része; e hagyatékot a Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtára [az Országos Széchényi Könyvtár jogelődje] 1904. október 6-án 20 000 koronáért vásárolta meg. A szóban forgó dalkézirat „Schubert, Die Nacht. Ossian. 1817" jelzéssel a Kézirattár Növedéknaplójában 1-es folyószám alatt szerepel azzal a megjegyzéssel, hogy az Erkel Lajostól 1905. január 14-én érkezett be, az Erkel-hagyaték kiegészítéseként.

Erkel Lajos (1852—1906) Erkel Ferenc hetedik gyermeke volt. Szép tenorhangja kitűnő emlékezőtehetséggel párosult. Operaénekesnek készült, végül is mint kiváló sakkjátékos, a Vasárnapi Újság sakkrovatának vezetője lett. Csak atyja halála után sikerült, mint ügyelő, színházi álláshoz jutnia. Addig atyjának volt gondozója és minden tekintetben segítője.[4] Ő volt tehát az, aki kéziratunkat 1905-ben — tizenkét évvel atyja halála után és egy évvel a sajátja előtt — a Magyar Nemzeti Múzeum állományába átadta. Az említett évszámot a kézirat első kottalapján látható gyarapítási bélyegző is tartalmazza.

Maga az eredeti kézirat 12×19 cm méretű, ún. kis postapapírra íródott, 12 tíz-kottasoros levélből áll, melyeket félbőrkötés tart össze. Az 1r tetején, középen a cím olvasható: *Die Nacht. Ossian.* Ettől jobbra az aláírás és keltezés látható: *Frz. Schubert mpria. 1817|Febr.*

A kottaszöveg összkiadásbeli változata több esetben is eltér az autográftól. Ez abból adódik, hogy a két változat kétféle énekszöveg-fordításon alapszik. Anton Holzapfel visszaemlékezése szerint[5] Schubert Edmund Baron de Harold

[2] Deutsch, Otto Erich: *Zwei falsch datierte Schubert-Texte* = *Neue Musikzeitung*, Stuttgart, 1928-as évf., 356. l. Idézetünk eredeti szövege: *Unter „Ossians Gesängen", die in den ersten fünf Heften der „Nachgelassenen Dichtungen" Schuberts 1830 bei Diabelli erschienen, findet sich als erstes Lied „Die Nacht", korrumpiert durch einen Schluss von 64 Takten, der aus Schuberts „Jagdlied" nach Zacharias Werner (gleichfalls von Anfang 1817) genommen ist. Dieser Schluss ist auch in die Gesamtausgabe einbezogen worden, weil die Handschrift indessen verloren gegangen war und keine Abschrift helfen konnte, das Lied dort wieder herzustellen. [...] Die beiden Bardenlieder sind trotz einiger Striche in Schuberts „Nacht" so zusammengezogen, dass man wirklich nur die instrumentalen Schlusstakte vor dem „Jagdlied" bezweifeln kann, das auf jeden Fall nicht mitzusingen und — nicht mehr mitzudrucken ist.*

[3] Deutsch, Otto Erich: *Schubert. Thematic catalogue of all his works in chronological order by—in colloboration with Donald R. Wakeling.* New York é. n. Norton. — Az Előszó keltezése: „Cambridge (England), December 1950". Ld. 235. l. 534. sz.

[4] Vö. Fabó Bertalan: Erkel Ferencz emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára írók és tudósok közreműködésével szerkesztette—. Bp. 1910. Pátria ny. 165., ill. 119. l.

[5] A *Jahrbruch der Grillparzer—Gesselschaft, Wien 1901* nyomán közli Otto Erich Deutsch: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde.* Leipzig 1957, Breitkopf — Härtel. 51., ill. 282. l.

1775-ben Düsseldorfban készített, majd 1782-ben Mannheimben javított fordítását használta, de Harold egyes fordításait valószínűleg Franz von Hummelauer, Voglnak egy barátja megváltoztatta.

Az énekelt dallam ritmusának természetesen mindkét esetben alkalmazkodnia kellett a megzenésített balladaszöveghez. Jó példa erre mindjárt az első eltérés. A kétféle énekszöveg a mű 9. ütemétől kezdve a következő:

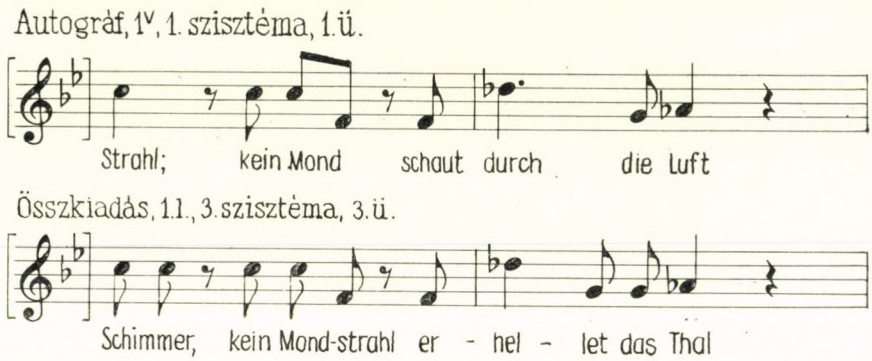
Az eredeti kézirat szerint:

„Kein Stern mit grünzitterndem Strahl;
kein Mond schaut durch die Luft."

Az összkiadás szerint:

„Kein Stern mit grünzitterndem Schimmer,
kein Mondstrahl erhellet das Thal."

Az eltérést az itt következő, egymásnak megfelelő énekszólam-részletek jól mutatják:



Már ez az egyetlen rövid összevetés is arra enged következtetni, hogy e kompozíciónak a Schubert-összkiadás 1895-ben megjelent kötetében történt közreadása autográfunk ismerete nélkül történt. Ez a körülmény egybevág azzal is, hogy autográfunk abban az időben az Erkel család birtokában volt.

A legfontosabb eltérés a kétféle befejezés között áll fenn. Mint már említettük, az összkiadásban (igaz: aprókottás megkülönböztetéssel) közreadott 64 ütemnyi befejezést (mely a „Tarah! Tarah!" szavakkal kezdődik) már az 1928-as Deutsch-tanulmány Diabellitől származó rontásnak tekintette, aki ezt a dalfüggeléket Schubert *Jagdlied*-jéből átvéve már elsőkiadásában kinyomatta. Már korábban sem volt tehát kétséges, hogy az említett 64 ütemes befejező rész, amely a régi Schubert-összkiadásban (XX. sorozat, 5. kötet, 305. sz.) a 13. lap utolsó előtti sorában a „Feurig" feliratnál kezdődik és a 15. lap végéig tart, eredetileg Diabeli önkényes kiegészítése volt és semmi köze sincs a „Die Nacht" c. ének eredeti változatához.

Más a helyzet azzal a hét hangszeres ütemmel, amely a *Jagdlied*-függeléket az összkiadásban megelőzte. Erre nézve a fent idézett 1928-as Deutsch-cikk azon a véleményen volt, „hogy igazán csak a *Jagdlied* előtti hangszeres üte-

mek lehetnek kétségesek".[6] O. E. Deutsch még tematikus katalógusában is kétségbe vonta e hét ütem hitelességét és úgy vélte, hogy az eredeti utójáték, ill. néhány lezáró zongoraütem hiányzott az összkiadásból.[7]

Még a Max Friedlaender revideálta Schubert-Album[8] is a következő megjegyzést fűzte ugyanehhez a zongorautójátékhoz: „Az egyedül zongorára írt átvezetés — e lap utolsó 7 üteme — valószínűleg Diabelli műve . . ."[9]

A nemzeti könyvtárunkban őrzött önálló eredeti Schubert-kézirat végleg eloszlatja a kétséget. Az autográf 11^{v}—12^{r} lapjai ugyanis tartalmazzák a kérdéses hét ütemet. S ha még mindig adódnának véleménykülönbségek afelől, hogy valóban *befejező* ütemei-e ezek e kompozíciónak — hiszen a *g*-mollban kezdődő ballada záróakkordja *a*-mollban van! —, Schubert ezt a netáni kétséget is végleg kizárta azzal, hogy e hangszeres utójáték végéhez odarótta a *Fine* szót. Az eredeti kézirat alapján így Schubert *Die Nacht* című, sokat vitatott, érdekes recitatív-énekének összövege végre tisztán áll előttünk.

II. A GYŰJTEMÉNYES KÉZIRATFÜZET

Nemzeti könyvtárunk másik Schubert-lelete valóban új keletűnek mondható: kottákat rejtő, átvizsgálatlan ládák utolsó csoportjából került elő az a füzet, amely Schubert hét ismert dalának ismeretlen autográfját tartalmazta.[10] E dalok a következők:

1. *Gesang (An Sylvia), D 891*
2. *Heimliches Lieben, D 922b*
3. *Das Weinen, D 926*
4. *Vor meiner Wiege, D 927*
5. *Eine Altschottische Ballade, D 923*
6. *Wandrers Nachtlied II, D 768*
7. *Fischerweise, D 881b*

A napvilágra került kottafüzet vagy kottakötet fekete egészvászonba van kötve; harántformájú, 23×31 cm méretű és 13 újonnan számozott levelet

[6] „[. . .] *dass man wirklich nur die instrumentalen Schlusstakte vor dem ‚Jagdlied' bezweifeln kann* [. . .]". L. fent 2. jegyzetünket.

[7] „The G.A. *also includes, in smaller type, the postlude of ‚Die Nacht', which Diabelli inserted before the addition of the ‚Jagdlied'; it is, however, spurious. Schubert's music ends on p. 13, line 2, bar 3 of the G.A.; a few bars of the pf. are missing.*" Ld. Otto Erich Deutsch tematikus Schubert-műjegyzékének a fenti 3. jegyzetünkben idézett helyét.

[8] *Gesänge.* 4. köt. Leipzig. Peters (8725), 171. l.

[9] „*Die Überleitung für Clavier allein — die letzten 7 Tacte dieser Seite — ist wahrscheinlich Diabelli's Composition* [. . .]"

[10] A Schubert-autográfot — a ládákban talált minden egyéb kézirattal és régi nyomtatvánnyal együtt — e sorok írójának kérésére, könyvtári hivatali asztalára *Turay Mihály (1886—1978)* tette. E nagy múltú ember, ki szakcsi szülőfalujából a század elején elindulva a vándorszínész-társulatok muzsikussorsától kezdve a Nemzeti Színház karnagyi állásáig (1926—1945) az élet sok kalandos és bohém állomását bejárta, s aki a gyakorlat során színpadi betétzenék komponálását és hangszerelését is elsajátította: a második világháború után, megválva a színháztól, régi kottatári dokumentumok rendezésére adta fejét. Előbb a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, majd az MTA Zenetudományi Intézete, de már 1953 óta 1978-ig, még e kézirat készülése idején is (92 évesen!) az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára számára végzett, nagyértékű kottarendező és katagolizáló munkálatokat. Az utóbb említett Zeneműtárban szinte alig van olyan, egykor feltáratlan kotta, amely nem ment volna át az ő rendező és katalogizáló kezén: nemcsak a hozzá legközelebb állt régi színházzenei dokumentumok, hanem a komoly zeneiek is, amelyeket szinte válogatás, értékelés nélkül elsőként ő rendezett és katalogizált. Zeneműtárunk több tízezernyi mennyiségben őrzi kézzel írt és általa szerkesztett katalóguscéduláit, melyek közül néhány már eddig is kiindulópontja volt jelentékeny eredményeket, sőt fölfedezéseket is hozó zenetörténeti kutatásoknak. E dolgozat is jórészt az ő szenvedélyes kottarendező munkájának köszöni létrejöttét.

(fóliót) tartalmaz, közülük 1^v és *13* üres; az 1. levél 16-, a többi 12-kottasoros papír. A kézirat raktári jelzete az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában: „Ms. mus. 4.770".

A kézirat három részből áll; e részek eredetileg nyilvánvalóan nem tartoznak össze: *a)* = *1. levél.* Rectója a *Gesang* c. dalt tartalmazza, versója üres. Ezt a levelet utólag ragasztották a kézirat b) részéhez. — *b)* = 2^r—9^v. Ez a 4 ívből, azaz 8 levélből álló összefűzött rész alkotja a kézirat második rétegét. Tartalma: a *Heimliches Lieben, a Das Weinen,* a *Vor meiner Wiege* és az *Altschottische Ballade* c. dal. — *c)* = 10^r—13^v. Ez a 2 ugyancsak összefűzött ív vagyis 4 levél a *Wandrers Nachtlied* (II) és a *Fischerweise* c. dalt tartalmazza.

Az egész kézirat, de különösen a kottametsző lapszámbeosztó számjelei egyértelműen arra mutatnak, hogy e füzet tartalmát, a benne levő dal-autográfokat a bécsi *Lithographisches Institut*-nál megjelent kiadások nyomdai kéziratként használták. A dalok 1828 nyarán két füzetben jelentek meg ennél az Intézetnél, mégpedig ún. magánnyomatként, tehát kiadó és hely, valamint lemez- és opus-szám feltüntetése nélkül. Mindkét füzet 4—4 dalt tartalmazott: az egyik, a Marie Pachler asszonynak dedikált, a *Heimliches Lieben,* a *Das Weinen,* a *Vor meiner Wiege* és az *An Sylvia,* a második a Karoline Kinsky hercegnőnek ajánlott pedig a *Die Sterne* (D 939), a *Jägers Liebeslied* (D 909), a *Wandrers Nachtlied II* és a *Fischerweise* c. dalokat foglalta magában. A 106-os, ill. 96-os opusszámok későbbi hozzáfűzések. Mindkét füzet 1829 nyarán a bécsi Diabelli kiadónál is megjelent.

Az előkerült kéziratból kiderül, hogy az *Altschottische Ballade* c. dalt a kiadás előkészületei során a *Gesang (An Sylvia)* c. dallal helyettesítették. Ez utóbbit utólagosan csatolták a kézirathoz, ill. az ún. Op. 106-hoz. Egy idevonatkozó megjegyzés az *Altschottische Ballade* eredeti kéziratában megtalálható. Johann Baptist Jengernek Bécsben, 1828. április 26-án keltezett és Frau Marie Pachler-hez Grazba intézett levele további bizonyíték arra, hogy kéziratunk az „Op. 106" kiadásának alapjául szolgált.[11] „Schubert barátunknak egy kötetecske dala, amit ő Önnek dedikált — és amit Irene Kiesewetter kisasszony, az Ön helyettese az Ön nevében átvett — már átadatott a metszésre. A kötetecske a következő dalokat tartalmazza: 1. *Heimliches Lieben.* 2. *Das Weinen.* 3. *Vor meiner Wiege* (az utóbbi kettő Leitnertől). 4. *Altschottische Ballade*".[12]

Az „Op. 96" első két dala tehát nincs benne kéziratos füzetünkben. Erről, valamint annak lehetséges magyarázatáról, hogyan kerülhetett kéziratunk

11 „*Das Bändchen Lieder von Freund Schubert, welches er Ihnen dediziert — und Fräulein Irene Kiesewetter, Ihre Stellvertreterin, in Ihrem Namen angenommen hat — ist bereits dem Stiche übergeben worden. Es enthält folgende Lieder: 1. Heimliches Lieben. 2. Das Weinen. 3. Vor meiner Wiege (letztere zwei von Leitner). 4. Altschottische Ballade. Erstes und letztes in Ihrem Hause komponiert..*" Vö. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch.* Leipzig 1964, Deutscher Verlag für Musik. 513. l. /Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Supplement, Band 5/.

12 O. E. Deutsch az iménti 11. jegyzetünkben hivatkozott levélhez kapcsolódva közli, hogy az „Eine altschottische Ballade" eredetileg az Op. 106 4. számaként jelent volna meg. A létrejött kiadványban azonban e dal helyén, amelynek mondanivalója talán túl véresnek tűnt egy gyengéd ajánláshoz képest [a füzet ajánlása Frau Marie Pachlernek szólt], a Shakespeare-féle „An Sylvia" jelent meg. A Ballada csak 1863 körül látott napvilágot, mint Op. posth. 165, No. 5. — Vö. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (l. 11. jegyzetünket). 514. l.

Magyarországra, *Christa Landon* professzor[13] a következőket közölte velem: E füzet 1. számának, a *Die Sterne* c. dalnak (D 939) autográfja korábban Eugen Czernin gróf (Neuhaus in Böhmen) birtokában volt. Ennek az autográfnak fotokópiája az Osztrák Nemzeti Könyvtárban található, a Zenei Mesterkéziratok Fotogramjainak Archívumában (Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften, Österreichische Nationalbibliothek). — A 2. számú *Jägers Liebeslied* c. dalnak (D 909) eredeti kézirata korábban az énekszöveg költője, Franz von Schober birtokában volt, jelenleg a drezdai Sächsische Landesbibliothek állományában van. A Lithographisches Institut publikációjával történt összevetésből kitűnt, hogy ez a két autográf is nyomdai kéziratként szolgált a kiadáshoz. Franz von Schober 1826-tól 1829-ig a Lithographisches Institut vezetője volt. Weimarból 1848. március 18-án keltezett levelében ezt írta Ferdinand Schubertnak: „Emlékezzék továbbá arra, hogy Franz halálakor az ő zenei dolgai szinte kivétel nélkül nálam voltak és hogy én azokat felszólítás nélkül oly lelkiismeretességgel küldtem el a családnak, hogy az ő kéziratából csak azt az egy füzetet birtokolom emlékül, amit néhány héttel azelőtt tőle vásároltam és a Lithogr. Institut-nál megjelentettem".[14] Megjegyzésében O. E. Deutsch annak a feltételezésének adott hangot, hogy itt arról a kötetről van szó, amelyet most a Sächsische Landesbibliothek őriz és amely Schober hagyatékából származik s amely a *Jägers Liebeslied* fent említett autográfján kívül még néhány Schubert-dal másolatát tartalmazza. Ezt a kötetet azonban később állították össze. Schobernek Ferdinand Schuberthez intézett közlése sokkal inkább vonatkozhatott az „Op. 96" és „Op. 106" nemzeti könyvtárunkban napvilágra került autográf nyomdai kéziratairа. Schober 1839-től kezdve egy ideig Magyarországon tartózkodott, mint nemesi családok ügyintézője és egy időre Liszt titkára.[15] Így nagyon is lehetséges, hogy autográf füzetünk Schober révén került Magyarországra. Mint a *Jägers Liebeslied* szövegírója, okkal tarthatta vissza ennek a dalnak az eredeti kéziratát. A *Jägers Liebeslied* és a *Die Sterne* autográfjai egyébként nyilvánvalóan nem tartoztak bele az „Op. 96" és „Op. 106" másik autográf nyomdai kéziratainak együttesébe.

[13] *Christa Landon* professzor, bécsi zenekutató, akit 1977 novemberében repülőszerencsétlenség következtében alkotómunkája csúcspontján ragadott el a halál, Joseph Haydn és Franz Schubert zeneművei eredeti, elsődleges forrásainak világviszonylatban is egyik legkitűnőbb ismerője és szakértője volt. A Haydn-szonáták Urtext-kiadásaival és az új Schubert-összkiadás egyik vezető szerkesztőjeként végzett munkájával példát mutatott a korszerű zenefilológia művelése terén: mindig arra törekedett, hogy gyakorlati muzsikusként megbízható zeneérzékével ellenőrizze elméleti eredményeit. A világ zenekutatóinak bőkezűen, örömmel és önzetlenül szétszórt, értékes tapasztalataiból magyarországi kollégáknak és barátoknak is szívesen juttatott, elősegítve ezzel a magyar zenetudományi kutatás fejlődését is. A jelen tanulmány eredeti változatának létrejöttében is döntő szerepe volt: ő sietett hitelesíteni napvilágra került Schubert-autográfjainkat és sok önkéntes hozzátételével gazdagította az ő végleges német szövegezésében az *Österreichische Musikzeitschrift*-ben publikált mindkét cikket. Önzetlenül vett részt az *Eine altschottische Ballade* korábban ismeretlen változatának budapesti kiadása végső kialakításában is. Életében mindig erélyesen elhárította az ilyen közreműködéseinek publikált feltüntetését, nyilvános megköszönését. Amikor tragikus korai halála után e publikációt már csak emlékének ajánlhatjuk, nem hallgathattunk tovább érdemeiről, hálánkról.

[14] *„Erinnern Sie sich ferner, dass bei Franz' Tode seine Musikalien fast ohne Ausnahme in meinen Händen waren u. dass ich sie unaufgefordert mit solcher Gewissenhaftigkeit der Familie übersandte, dass ich von seiner Handschrift nur ein Heft, das ich einige Wochen vorher von ihm kaufte u. im lithogr. Institut verlegte, zum Andenken an ihn besitze."* — Vö. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch.* Leipzig 1957, Breitkopf — Härtel. 370. l. (²/1966, 484. l.)

[15] Franz von Schober életrajzára vonatkozóan l. részletesebben: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (vö. 11. jegyzetünkkel). 610. l.

Következzenek most már a kötetünk egyes dalautográfjaihoz fűzött részletesebb megjegyzések.

1. Gesang (An Sylvia), D 891

Helye a kötetben: 1^r. — *Címfelirata: Gesang. Von Shakespeare, Fr. Schubert mpra.* [A ceruzával áthúzott „Gesang" fölé ugyancsak ceruzaírással „An-Sylvia" került.] — Tempóelőírás: *Mäßig.*

E dalnak abban az eredeti kéziratában, amelyet a Wiener Stadtbibliothek őriz s amely a D 888, 889 és 890 műjegyzékszámú dalokat is tartalmazza, továbbá amelynek keltezése „Währing. July 1826", hiányzik e dal tempóelőírása. Budapesti autográfunk (s az ennek nyomán a Lithographisches Institutnál készült kiadás) egyéb, kisebb eltéréseket is felmutat a Wiener Stadtbibliothek őrizte eredeti kézirathoz képest. Ilyen a 21. ütem énekszólamának kissé gazdagabb melizmatikája (a nyolcadok helyett tizenhatodok találhatóak) az „unterthan" szó „ter" szótagjára. Erre egyébként a régi Schubert-összkiadás kritikai jelentése is utal.

2. Heimliches Lieben, D 922 b

Helye a kötetben: 2^r—4^r. — Címfelirata: *Heimliches Lieben.* — Tempóelőírása: *Mäßig.*

E dalnak egy további autográfja (D 922a), amely az Egyesült Államokban van, 1827. szeptemberi keltezést visel. Mindkét autográf a 76. ütemben ritardando jelet tartalmaz, amely a nyomtatott kiadásból, valószínűleg tévedésből, kimaradt. Megjegyzendő, hogy a 922b autográfjának korábbi possessorára, Heinrich Anschützre (megh. 1865-ben) utaló adat Otto Erich Deutsch tematikus Schubert-műjegyzékén alapult s ezt utólag ő maga helyesbítette.[16]

3. Das Weinen, D 926

Helye a kötetben: 4^v—5^v. — Címfelirata: *Das Weinen.* |Von Karl Gottfr. *Ritt. v. Leitner.* — Tempóelőírása: *Ziemlich langsam.*

4. Vor meiner Wiege, D 927

Helye a kötetben: 6^r—7^v. Címfelirata: *Vor meiner Wiege.* |*Von Karl Gottfr. Leitner.* — Tempóelőírása: *Langsam.*

5 Eine altschottische Ballade, D 923

Helye a kötetben: 8^r—9^v. — Címfelirata: *Alt-schottische Ballade.* — Tempóelőírása: *Etwas geschwind.*

Ezt a művet eredetileg a Marie Pachlernak dedikált füzet 4. és egyben utolsó dalának szánták, végül is a *Gesang (An Sylvia)* c. dallal helyettesítették (l. fent). Az autográfunkban foglalt változat a régi összkiadás XX. sorozatában 545b szám alatt közölthöz (D 923b) áll közel, de ezzel nem mindenben egyezik. A mi autográfunk a dal későbbi leírásának látszik. A másik két változatnak (D 923a és D 923b) a mienktől eltérően nincs tempóelőírása; a D 923b változatnak megfelelő, C. A. Spina-féle posztumusz kiadásban viszont „Agitato" tempójelzés szerepel, amely származhatik talán a kiadótól is.

Kisebb eltérésektől eltekintve (mint amilyen a gazdagabban árnyalt dina-

[16] Ezért a közlésért — de néhány autográf és első kiadás hasonmásának az összevetés céljára történő szíves átengedéséért is — *Dr. Walther Dürr* urat, a *Neue Schubert-Ausgabe* vezető szerkesztőjét illeti köszönet.

mika is) a nemzeti könyvtárunk őrizte kézirat egy valóban lényeges különbséget mutat a D 923b változathoz képest: autográfunkban anya és fia a befejező átokszöveget *együtt* ismétlik meg. A szólódal tehát itt duetté változik. Schubert ebben a részben két külön szisztémában jegyezte le a két szereplő egy-egy szólamát és fűzte hozzájuk a szerepekhez tartozó szövegvariánsokat. Az utolsó tizenkét ütem (49—60. ü.) élén félreérthetetlenül ot áll az *énekkettősként* való előadásra vonatkozó utasítás: *Weibliche Stimme Männliche Stimme| Pianoforte.* — Ezért kellett tehát ebben a változatban e strófikus dalnak kizárólag a befejező, 7. strófáját külön kiírni. Ez arra az apró változtatásra is alkalmat nyújtott Schubertnek, hogy a zongorakíséret utolsó akkordjának felső szólamába ne terchangot írjon (mint azt a D 923b változat esetében tette), hanem a g-moll záróakkord alaphangját, és hogy ehhez a bal kézben a mély *G* hangot is hozzáfűzze.[17]

6. Wandrers Nachtlied II, D 768

Helye a kötetben: 10^{r}. — Címfelirata: *Wandrers Nachtlied. Von Göthe.* — Tempóelőírása: *Langsam.*

Ez a dal a 3. számú a Lithographisches Institut-nál publikált másik füzetben, mely 1828 nyarán jelent meg. Erre utal az autográfban a cím mellé ceruzával odajegyzett „3"-as számjegy. Először 1827. június 23-án jelent meg e dal, a *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* mellékleteként. A két kiadás lényegtelen vonatkozásokban tér el egymástól.

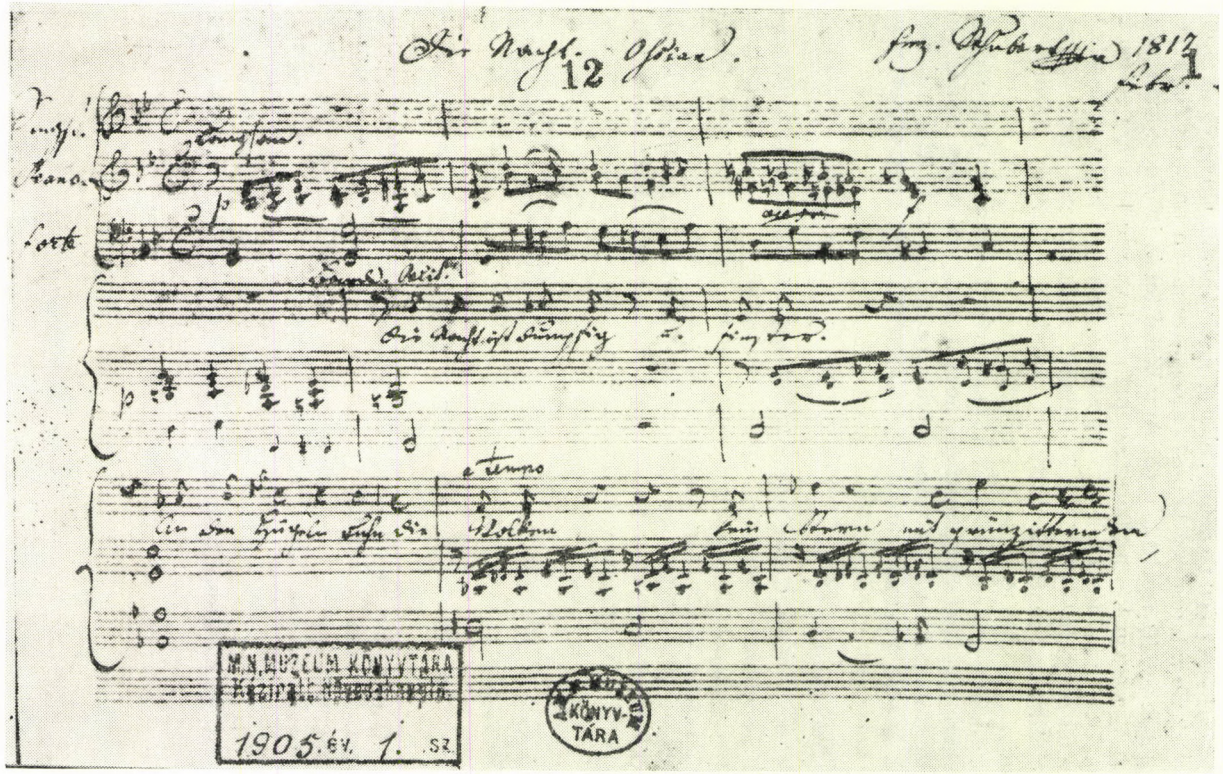
7. Fischerweise, D 881b

Helye a kötetben: 10^{v}—12^{v}. — Címfelirata: *Fischerweise. Von Baron Schlechta.* — Tempóelőírása: *Etwas geschwind.*

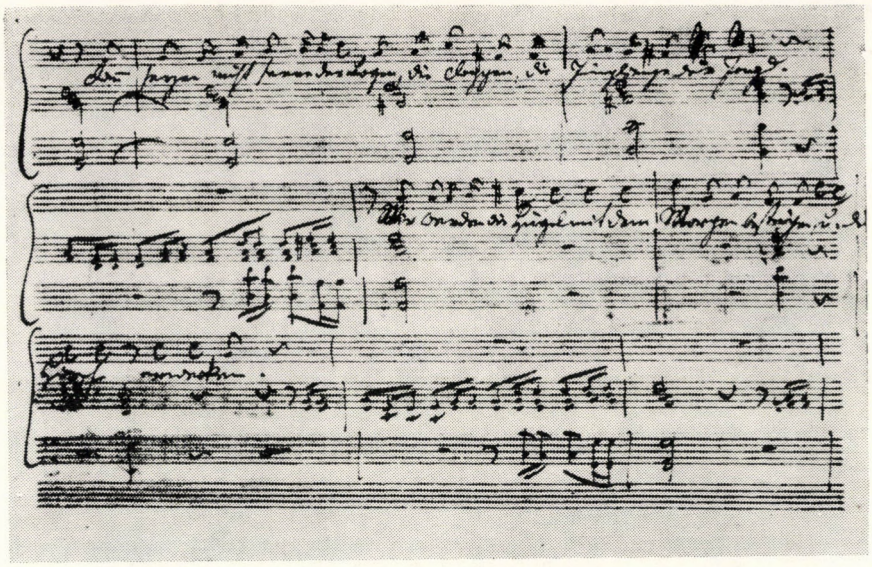
***

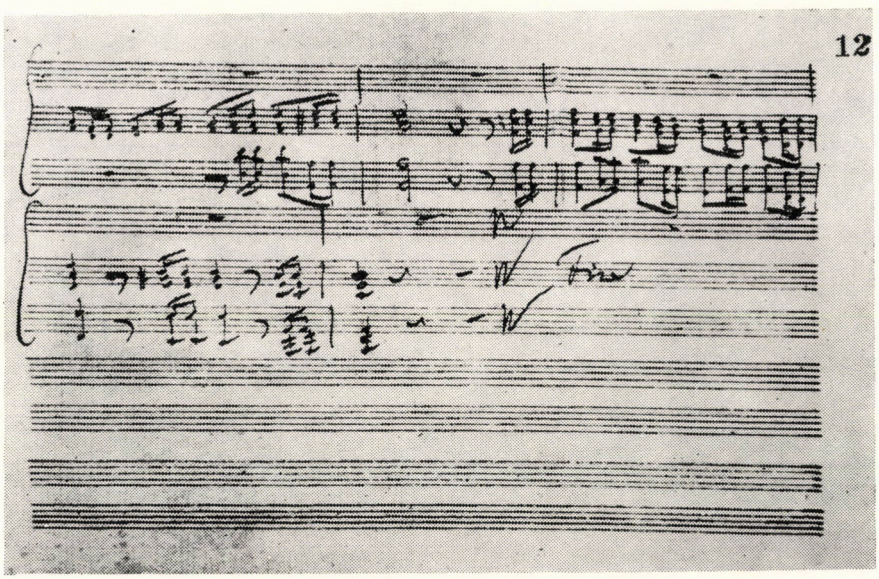
A fentiekben leírt nyolc dalautográf közül kétségtelenül az *Altschottische Ballade* korábban teljesen ismeretlen változatának autográfja tarthat számot a legtöbb figyelemre. Amellett, hogy ezeknek az autográfoknak napvilágra kerülésével a Schubert-dalok primer forrásainak száma megnőtt, ezen túlmenően egy korábban ismeretlen befejezésű Schubert dal is felszínre került: olyan Schubert-dal, amelyben az egyetlen énekhangra írt ballada belső szereposztása drámai énekkettőssé bomlik ki.

[17] Az *Eine altschottische Ballade* (D 923) harmadik, korábban ismeretlen változatát, annak hasonmásával együtt, e sorok írójának közreadásában a Zeneműkiadó Vállalat jelentette meg 1971-ben. L. még a 13. jegyzetünknek idevonatkozó részét.

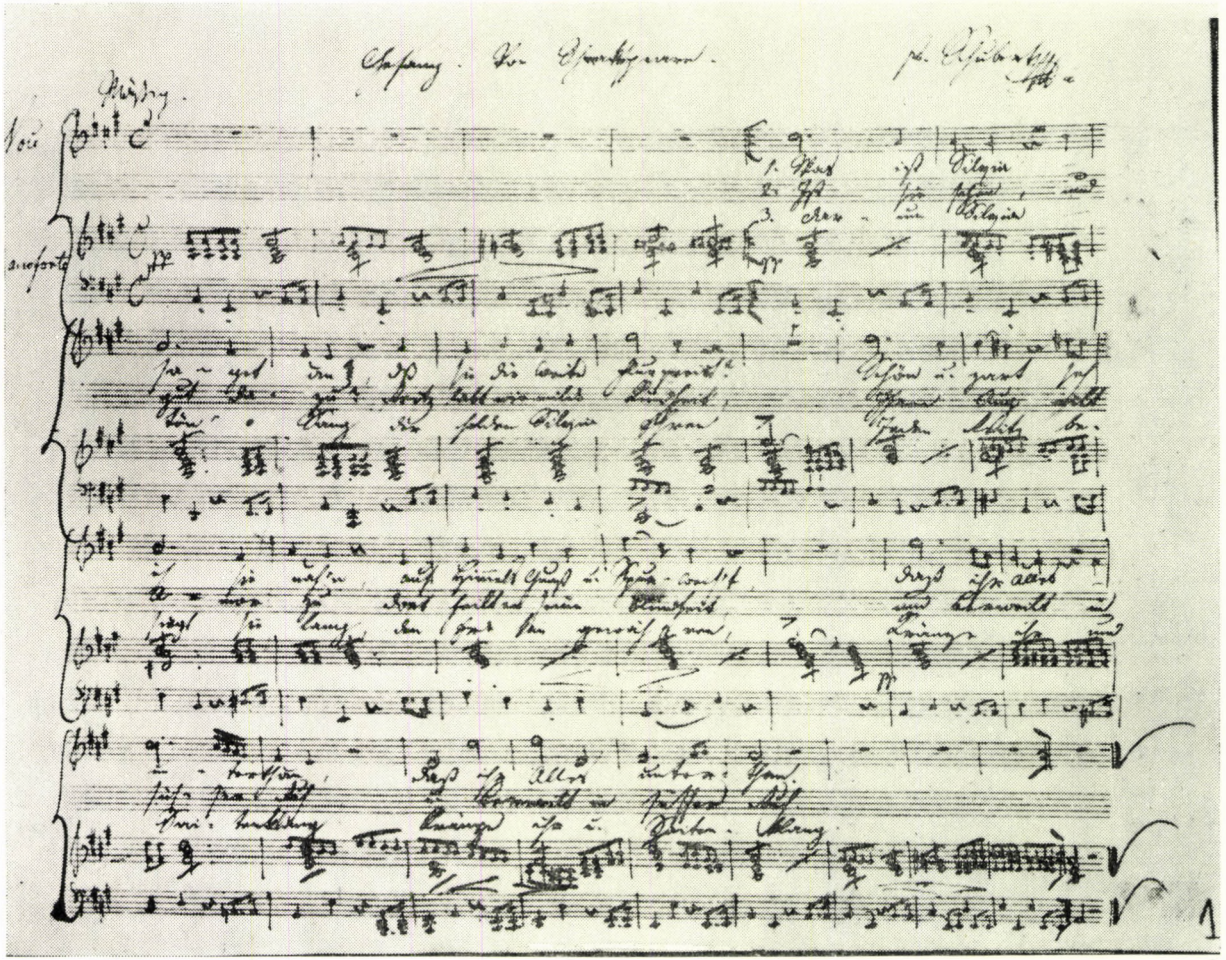


1 Schubert: „Die Nacht", D 534. Autográf. Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 109, 1r

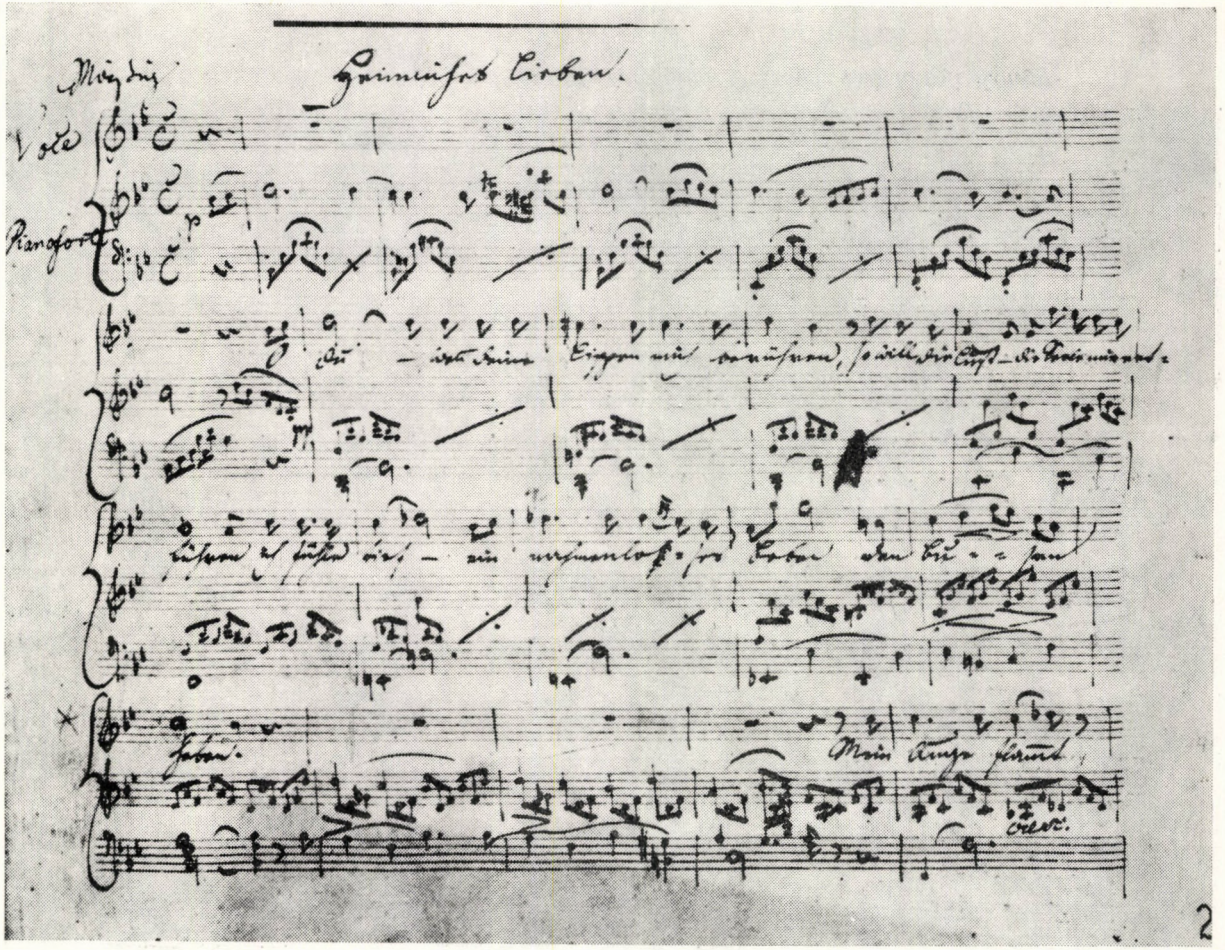




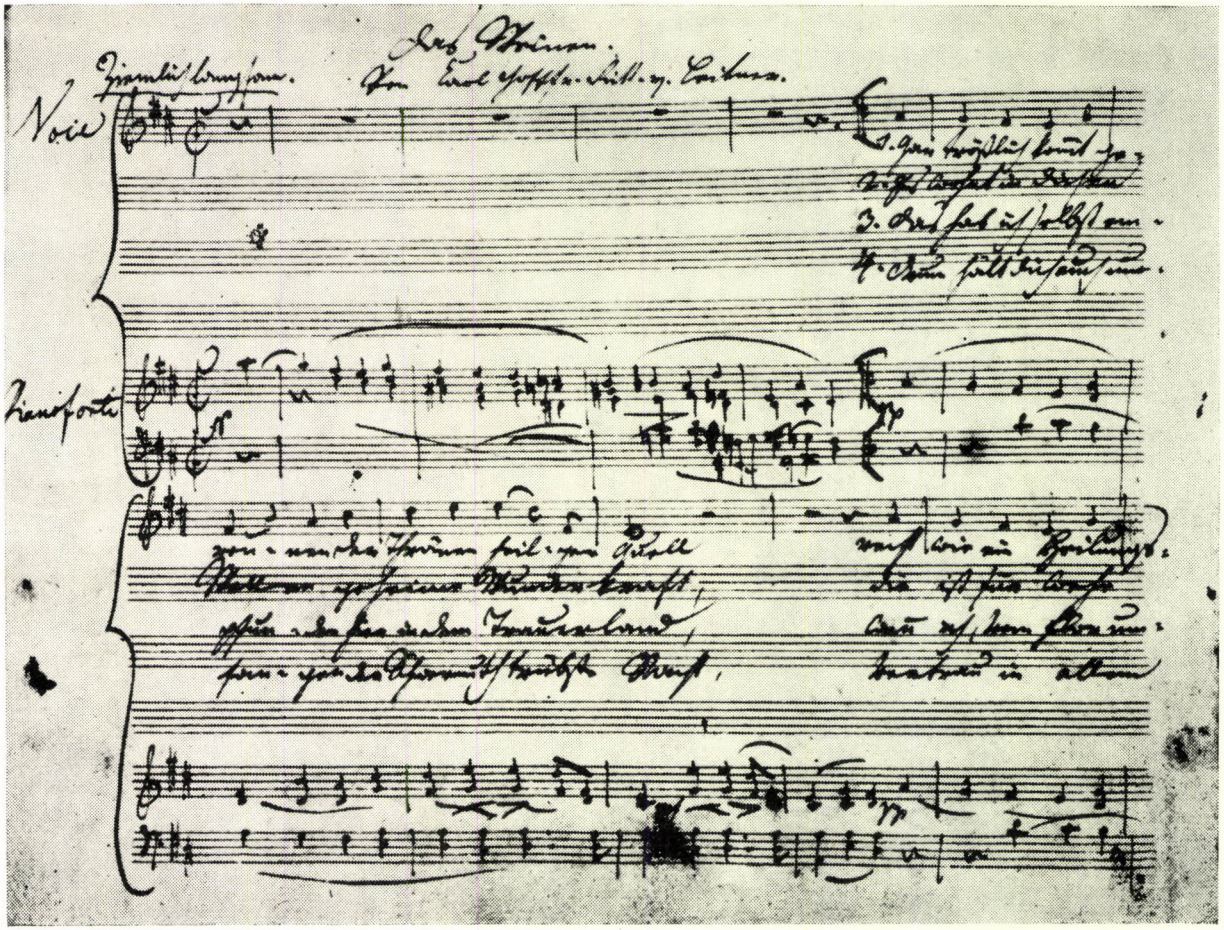
2 a, b Schubert: „Die Nacht", D 534. Autográf (a mű befejezése). Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 109, 11^{v}, 12^{r}



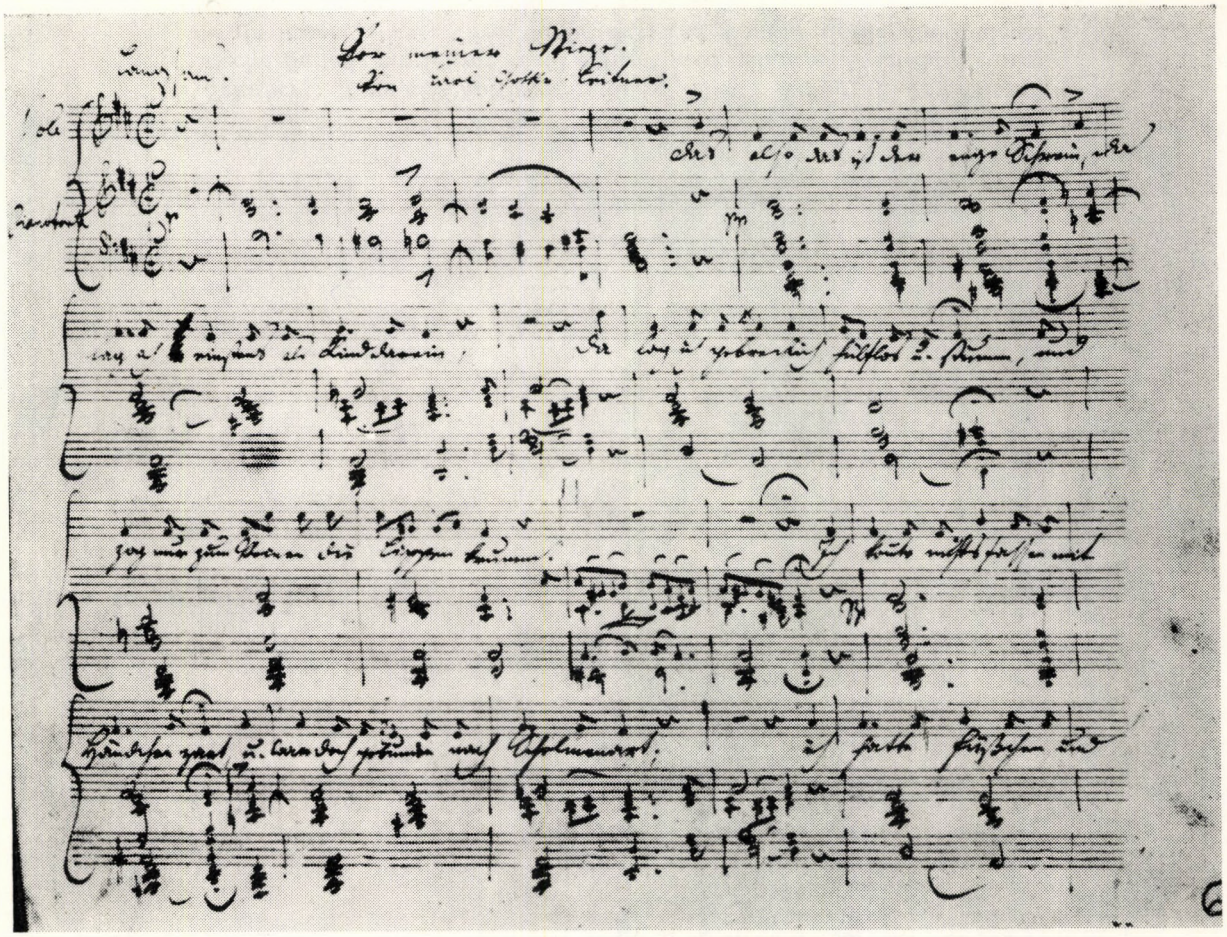
3 Schubert: „Gesang (An Sylvia)", D 891. Autográf. Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 4.770, 1r



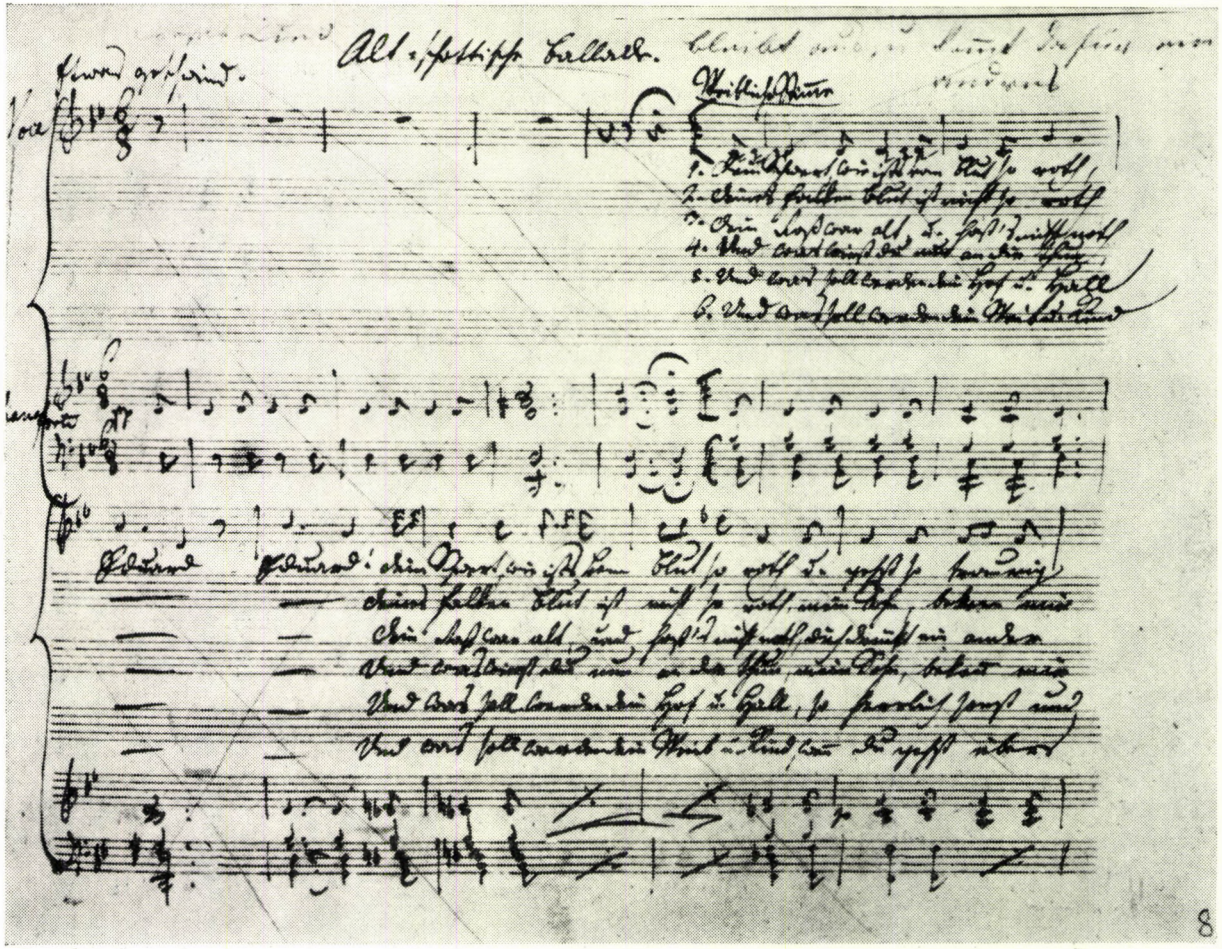
4 Schubert: „Heimliches Lieben", D 922b. Autográf. Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 4.770, 2r



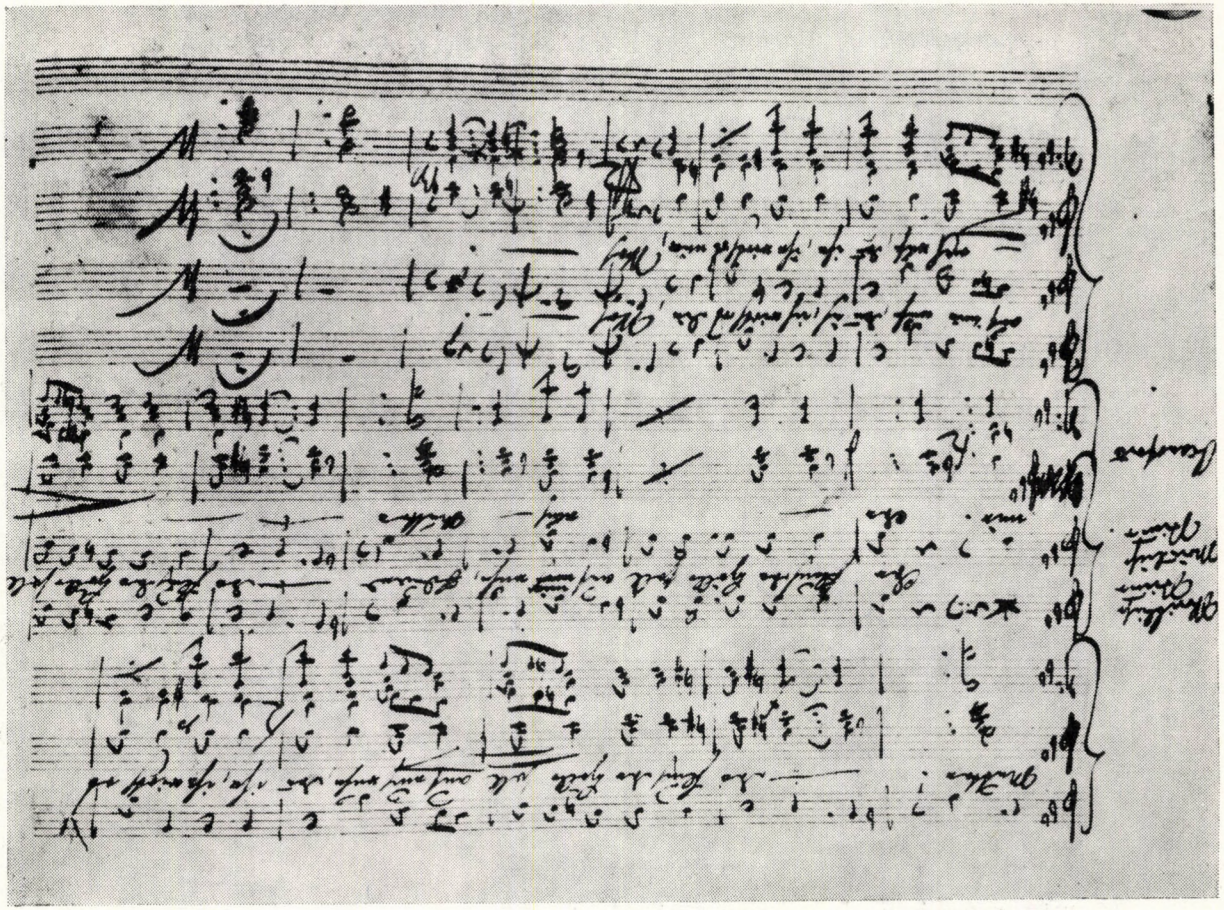
5 Schubert: „Das Weinen", D 926. Autográf. Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 4.770, 4v



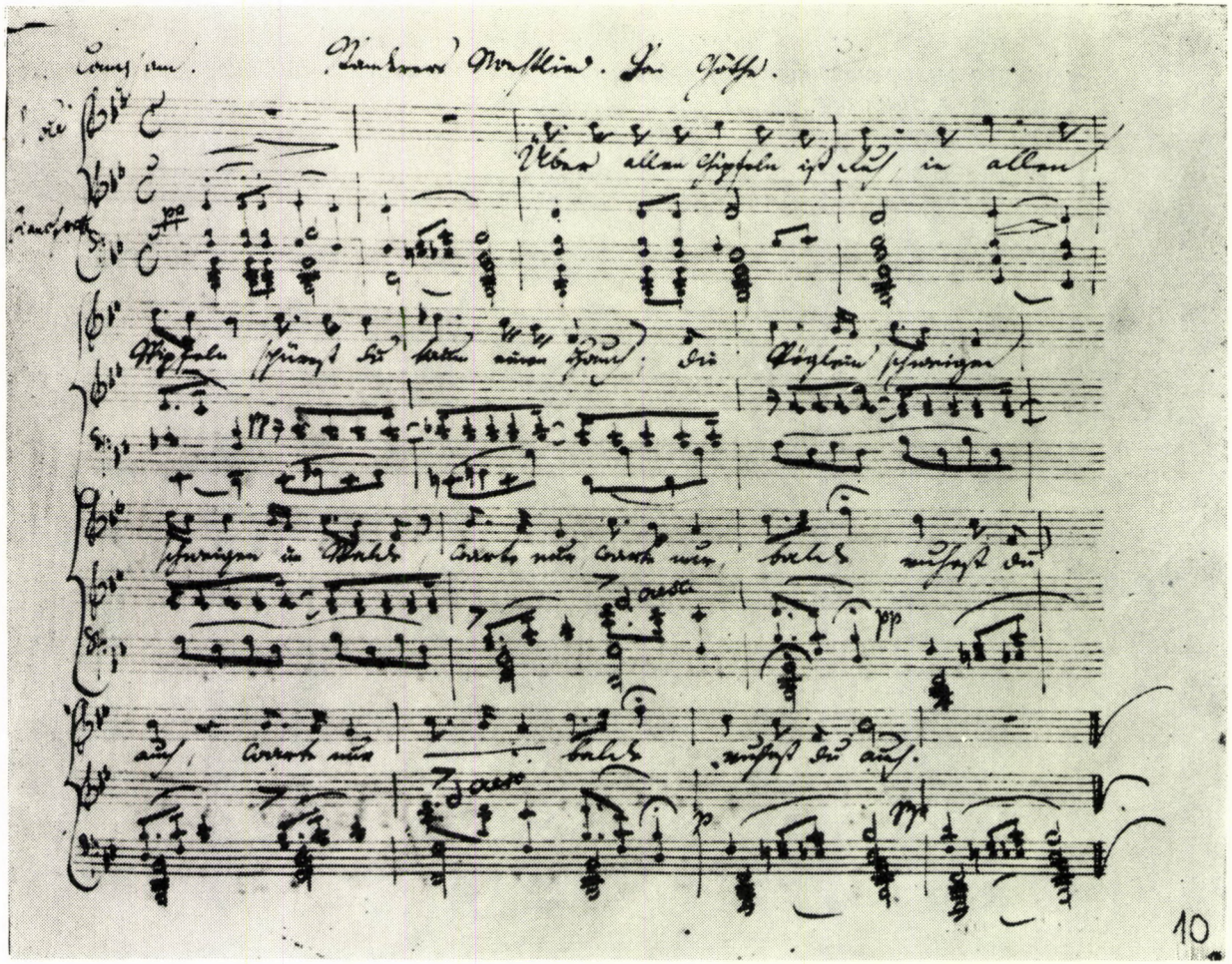
6 Schubert: „Vor meiner Wiege", D 927. Autográf. Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 4.770, 6r



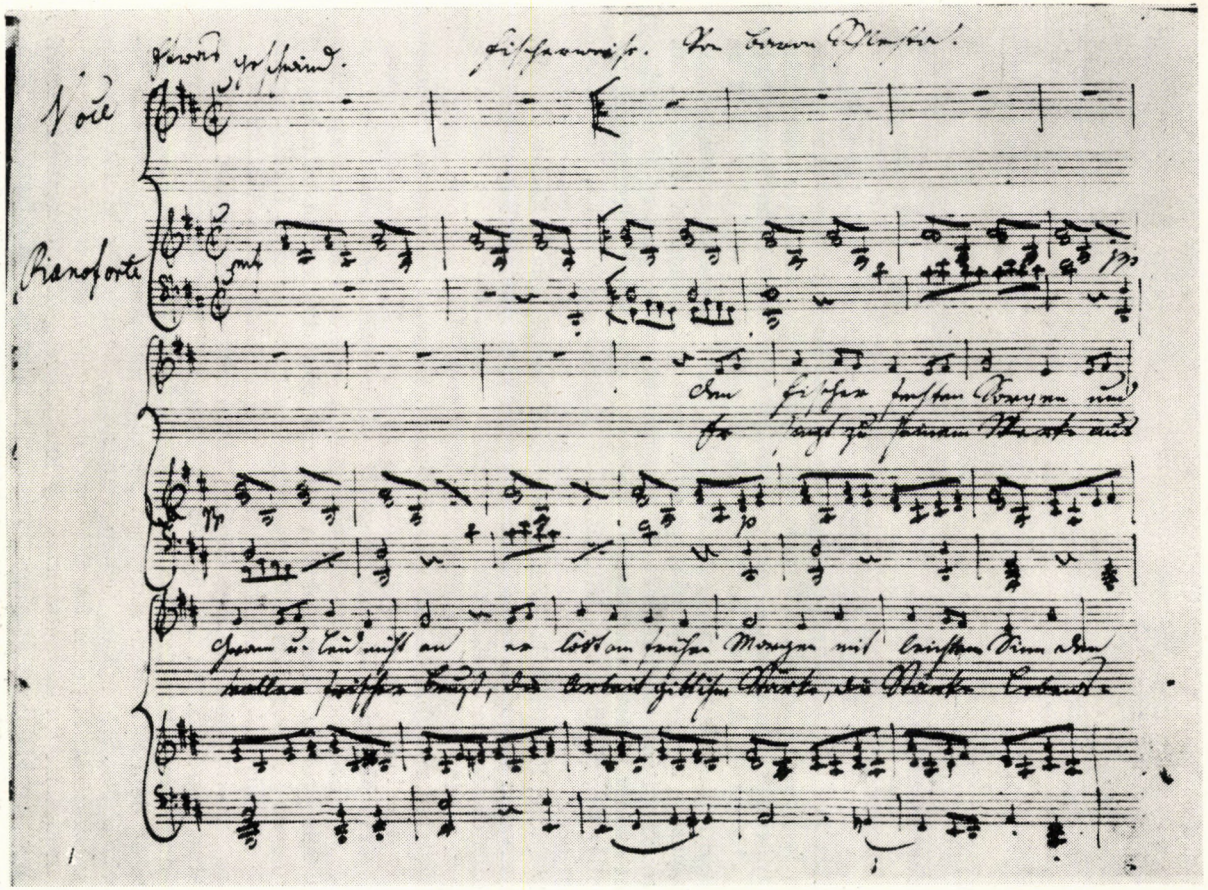
7 Schubert: „Eine altschottische Ballade", D 923. Autográf. Az „Altschottische Ballade címfelirat körül a füzet kiadásának előkészítőitől ceruzás megjegyzés: „Dieses Lied bleibt aus und kommt dafür ein anderes". Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 4.770, 8r



8 Schubert: „Eine altschottische Ballade", D 923. Autográf. A korábban ismeretlen változatot tartalmazó befejezés: a szólóének duetté válik. Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 4770, 9v



9 Schubert: „Wandrers Nachtlied II", D 768. Autográf. Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 4.770, 10r



10 Schubert: „Fischerweise", D 881b. Autográf. Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 4.770, 10v

FISCHER SÁNDOR:

AZ ÉNEKMONDÓ

REINITZ BÉLA CENTENÁRIUMÁRA

A kiegyezés utáni Magyarország képe a múlt század végső harmadában jellegzetes Janus-arcot mutatott. Egyrészt az ipar és a kereskedelem ugrásszerűen fejlődésnek indult, a főváros lakossága a nyolcszorosára nőtt, másrészt a művészet, a költészet és zene reformkori előremutató irányvonala hullámvölgybe került. A városi polgárság német befolyás alatt kapcsolódott be az európai kulturális vérkeringésbe, viszont a vidéki tömegek bezárkózó nacionalizmusa a megyei önkormányzat és a lecsúszott kisnemesi réteg (az ún. dzsentri) irányítása alatt tespedt. A munkásságot és a paraszti tömegeket mindkét osztály kizárta a kultúrából. Ebben az egymásnak ellentmondó, felemás világban, rövid hat év leforgása alatt született az a költő-, író- és zenésznemzedék, mely Magyarország újjászületésének eszméjét tűzte zászlajára: Ady Endre, Reinitz Béla, Móricz Zsigmond, Bartók Béla és Kodály Zoltán.

Nem egyazon súlyú nevek ezek, nem is azonos, hasonlóan elképzelt cél állítja közös csatasorba őket, inkább valaminek a tagadása: a hazugság, a kiváltságok, az elmaradottság ellen vállalt küzdelem. Még csak nem is egyforma társadalmi rétegből valók: nemesi eredet, paraszti származás, fővárosi polgár és vidéki intelligencia tagja indul el életútján 1877 és 1882 között, hogy a XX. század Magyarországának megváltozott irányát irodalomban és zenében kitűzze. Közöttük a legkevésbé ismert és a legnehezebben megrajzolható Reinitz Béla profilja. Mert csaknem 500, nagyrészt kéziratban hátrahagyott dala és egyéb kompozíciója egy nem sikerült életet tükröz és inkább hamis képet ad róla olyanokkal szemben, akik még ismerhették és hallhatták őt.

Az apa Reinitz Márk, az anya Müller Laura. Három gyermekük közül az egyik lány, kettő fiú. Az apa ügyvéd és közjegyzőhelyettes volt, de verselt és tragédiát is írt. Fiatal korában bemutatta műveit Vörösmartynak, aki bátorította őt, de a különböző sikertelen pénzügyi vállakozások, az ide-oda hányódó vidéki élet Szabadkán, Zentán, Pancsován, nem tették lehetővé irodalmi kibontakozását. Mindkét fia, Béla és Viktor, egyaránt rendkívül tehetségesnek mutatkozott, mindkettő érzékeny lélekkel reagált a tiszaeszlári vérvád és per nyomán kialakult országos antiszemita hullámra. Mindkettő az igazság, az egyenlő emberi jogok és „a bélyeges sereg" felszabadulásának új útját kereste: Béla a szocializmusban találta meg, Viktor katolikussá lett és a papi pályát választotta. A különböző világnézet a két testvért nem szakította el egymástól, és a mélyen humanista Reinitz mindvégig ragaszkodott öccséhez, aki fiatalon meghalt.

Zenei tehetsége igen korán megmutatkozott, ötéves korában kezdett zongo-

rázni és egy év múlva már Haydn, Mozart, Beethoven négykezeseket játszott tanárával. Elméletet Kolozsvárott Farkas Ödönnél tanult, de Pestre kerülve, apja kívánságára jogot végzett és ügyvédi diplomát szerzett, amit azonban sohasem használt fel. Ez a kettősség egész életútjára rányomja bélyegét. Előbb zenekritikus a Népszavánál, dalköltő Nagy Endre irodalmi színházában, a Modern Színpadon, majd az Országos Munkásbiztosító Pénztár titkára lett. Az egzisztenciát adó hivatalnoki pálya és az elnyomhatatlan művészi vágy különös bohém életmódot hozott létre: esténként a kávéházban, leginkább az Andrássy úti Három Hollóban ült együtt barátaival, Ady Endrével, Kosztolányi Dezsővel, Bányai Aladárral (Zubollyal) és másokkal, ahol vérremenő vitákat folytatott művészi, politikai, az új magyar életet kialakító kérdésekről, melyekben nehéz volt borotvaéles logikával megfogalmazott, dörmögő vagy bömbölő hangján kinyilatkoztatott véleményével szembeszállni. Egy alkalommal vita közben Ady meg akarta magyarázni egyik költeményének mélyebb értelmét, de Reinitz rámordult a költőre: „Maga ne szóljon ebbe bele, maga ehhez nem ért! Majd én megmondom, miről van szó a versben." És Ady el is ismerte a muzsikus illetékességét a kérdésben. Teljes joggal, mert Reinitz zenésítése úgy világította át, úgy tette közérthetővé a Ady-versek rejtélyes szimbolizmusát, mint Freud analízise az összefüggéstelennek látszó, titokzatos álomképeket. Másrészt a muzsikus a költőtől személyes beszélgetések során olyan aktuális vonatkozásokat, célzásokat tudhatott meg, amelyeket az utókor már nem is sejthet. Reinitz maga mesélte nekem, hogy amikor ő Adyval a „Páris az én Bakonyom"-ról beszélgetett, a költő kijelentette neki: azért megy ki Párizsba, mert nem akar itt katona lenni. „Belőlem nem fognak Petőfit csinálni" — mondta. Erre vonatkozhatik az „Iránszagú szittya sereg" kifejezés. Reinitz szerint ezt hangoztatja ez az Ady-strófa is (az Áldozás piros kedvvel c. versben): „Szamár űzőimre nem nézek, rongyos életemre vigyázok, tudom én jól, én jó istenem, mi ilyenkor az óhajtásod. Élni, élni hiteket osztva, élni, élni s éltetni tudni . . ."

A meghitt barátság mellett azonban lappanghatott Adyban a Reinitz-dalok népszerűségével szemben érzett, ki nem mondott féltékenység is (Révész Béla Ady-trilógiájában tényként állítja ezt). Ezzel magyarázható csak nézeteltérésük 1910-ben. Beretvás Hugó, egy jómódú és társadalmi sikerekre vágyó zeneszerző kibérelte a Royal hangversenytermet és megfizette az előadóművészt, hogy saját Ady-dalait bemutassa; Ady személyesen megjelent a koncerten, amit Reinitz esetében soha nem tett meg. A megbántott muzsikus és jó barát ezt Ady élete végéig nem tudta megbocsátani neki, bár a költő a Renaissance c. lap 1910. július 10-i számában hosszú cikkben ismerte el Reinitz hervadhatatlan érdemeit az üldözött és kigúnyolt Ady-versek titokzatos jelképrendszerének, prófétikus célzásainak közkinccsé tételével:

„Az Ady-verseket ma már gyűlölnöm kellene, s jobban gyűlölném, mint gyűlölöm, 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 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 elmon-

dani, amíg Reinitz dalait nem hallottam. S nekem ma már szöveg nélkül is csupa muzsika a Reinitz Ady-dalai, mert én már tudom az igéimhez való mélységes kapcsoltságokat. Reinitznak 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 kikiáltó 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 muzsika-szertárt 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 túl mívelt s éppen ezért nem bilincses muzsikus, olyat produkált, ami nagyon hasonlít a 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 nem csak ezt tette, hanem száz esztétikus-irónál elevenebben magyarázta meg az Ady-verseket.

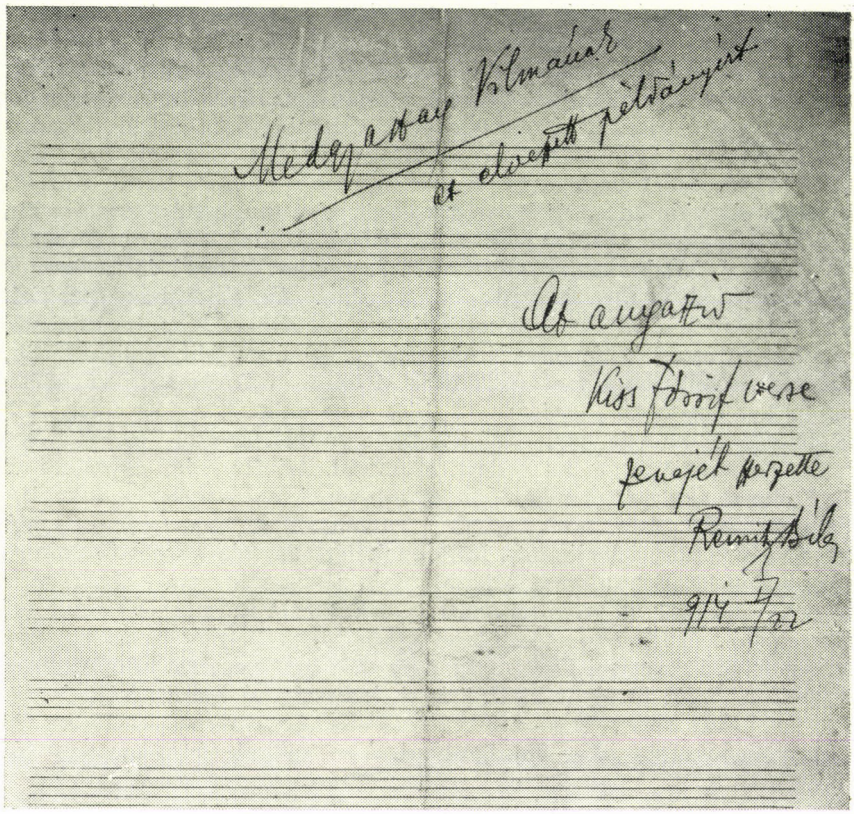
Lélekbeli ügye, belső dolga, egy kicsit vallása és vallomása neki az Ady-dalok mindegyike. Ahányszor belemart az élet, keresgélni kezdett az én köteteimben, s büszke vagyok, hogy minden veszett-kutya-marásra megtalálta bennük a veszett-kutya-szőrt. Holott próbálkozott Heinével, Béranger-val, Richepinnel, 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. De mégis kívánnám, hogy tanuljon, s a muzsikától — az elfogadott muzsikától — szédülten, elromoltan csináljon csak muzsikát. Újat úgyse nagyon érdemes csinálni, s kétszeresen újat, de meggyanúsíthatót — meg éppenséggel nem."

Ady Endre kiengesztelésnek szánt, lelkes vallomása, minden nagyra értékelése mellett magának sajátítja ki Reinitz művészi sikerének forrását. Mert a szubjektív cikk olyan hatást kelt, mintha Reinitz csak Ady-versekre tudott volna jelentős és maradandó muzsikát írni. Ez így igazságtalan volna. De úgy igaz a gondolat, ahogy Kodály fogalmazta meg az 1956-ban megjelent posztumusz-dalok előszavában: „Ady tette dalszerzővé... sokak fülét nyitotta meg Ady számára, akik olvasva nem értették." Ugyanis a Nagy Endre-kabarében Medgyaszay Vilma csodálatos és páratlan művészetével előadott Ady—Reinitz-dalok tették mindkét szerzőt egyszerre közismertté és divatossá. Noha Kodály maga egy Kiss József-dalt tartott Reinitz művei közül a legjelentősebbnek, mellesleg igen szubjektív módon, mert a régi magyar énekmondók hangját hallotta ki belőle (Az anyaszív). Egy tény bizonyos: Ady és Reinitz szellemi törekvéseinek affinitása egymásra utalta az ellentétes egyéniségeket, kölcsönösen szükségük volt arra, hogy a legbozótosabb szimbolikust a legröntgenszeműbb muzsikus világítsa át. A XX. század újjászületű Magyarországának „vallása és vallomása" kötötte őket össze akkor is, amikor kapcsolatuk külsőleg már meglazult. A lelki rokonság megmaradt, és Reinitz haláláig hű maradt Ady költői világához.

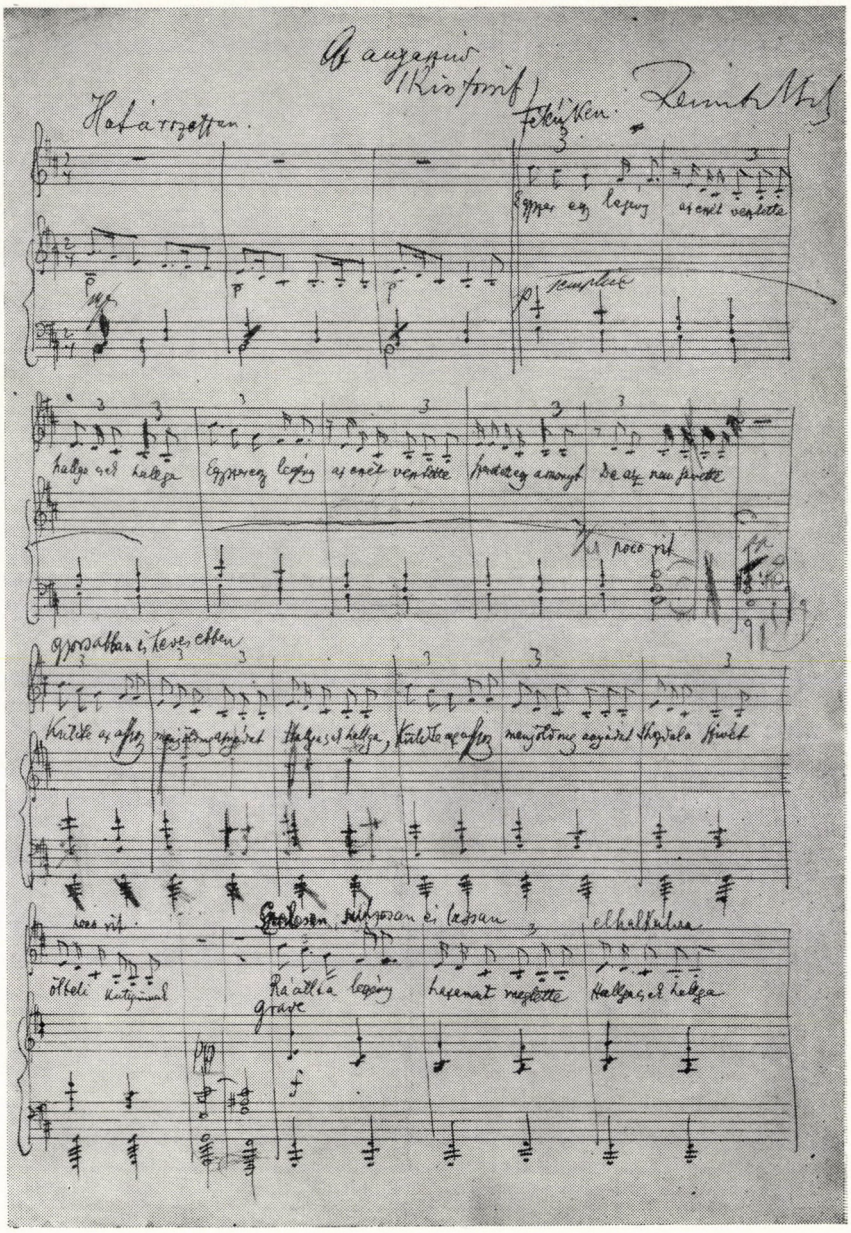
Zenekritikusi működését, melyet 1906-ban a Népszavánál kezdett, 1910-ben folytatta, és ebben külön jelentőségű, ahogy Bartók és Kodály új irányzatát az elsők közt fölfedezte és méltatta. Főleg A kékszakállú herceg vára bemutatójáról írt beszámolója a Világ c. lapban volt nagy hatású és jövőbe látó. Zeneszerzői és kritikusi működésével, valamint politikai éleslátásával az első világháború végén már olyan tekintélyt szerzett magának, hogy az 1918. október 31-én kitört „őszirózsás" forradalommal uralomra került Károlyi Mihály elnöksége idején az új kormány egyik első ténykedése Reinitz kinevezése volt a magyar zenei ügyek referensévé. A kinevezés november 30-án jelent meg. A feladat emberfölötti volt. A vesztett háború és az összeomlott régi rend csődtömeget hagyott maga után. Az Operaház már két év óta igazgató nélkül állt, az ügyeket ideiglenesen Zádor Dezső baritonista mint főrendező intézte. A Zeneakadémia élén a 76 éves Mihalovich Ödön, aki egyébként is teljesen német szellemmel átitatott volt, nyugdíjazás előtt állt, a tanári kar egy része kiérdemesült, idős tanerőkből tevődött össze. A Nemzeti Zenede elnöke és választmánya belügyminisztériumi rendelkezésre fel volt függesztve; itt is rendet kellett teremteni. Reinitz villámgyorsan intézkedett. Felkérte az ország három legnagyobb zenei tekintélyét, Dohnányit, Bartókot és Kodályt, és egy-két nap alatt készen állt az illusztris tanácsadó testület, amelyre támaszkodhatott. Mindenekelőtt Bartókot szerette volna megnyerni a Zeneakadémia igazgatójának, de a zeneszerző nem vállalta ezt a feladatot. „Hát akkor mi szeretne lenni?" — kérdezte Reinitz, és nagy meglepetésére Bartók ezt felelte: „Az opera igazgatója". Reinitz nem értette, mert Bartóknak addig semmi kapcsolata nem volt az Operaház adminisztrációjával, csak A fából faragott királyi és A kékszakállú herceg vára bemutatói alkalmával járt benn, de — mint azt Reinitz nekem mesélte — ha Bartók az opera igazgatója akar lenni, abból csak valami jó lehet. Úgy látszik, Reinitz nem tudta, hogy Bartók erről a tervéről már mással is beszélt, mert már négy nappal a forradalom után a Budapest c. lap fenntartással közli, hogy állítólag Bartók Bélát szemelték ki az Operaház igazgatójának. Reinitz mindenesetre így mondta el a történteket: „Rögtön beszéltem Lovászival (Lovászi Márton november—decemberben kultuszminiszter volt), és közöltem vele a jó hírt. Lovászi egy kis habozás után ezt felelte: Hát... ha már Zádor úgyis vezeti az opera ügyeit, nem volna jobb őt kinevezni? Magamban a fejemre ütöttem — mesélte Reinitz —, én ökör! Hiszen Zádor a Lovászi unokaöccse! És ez nem jutott eszembe! Akkor már láttam, hogy Bartók ügye veszve van, és csak azon igyekeztem, hogy Zádort ne nevezzék ki. Azt mondtam Lovászinak, úgysem sürgős az ügy, halasszuk a döntést őszre. Addigra persze már a kommün is megbukott, tárgytalanná lett az egész. Ezen múlt, hogy Bartók nem lett az opera igazgatója." Ez a kis történet okozta, hogy 1918. december 8-án reggel a Magyar Hírlap a kormány zenei referensének a nyilatkozatát közölte, mely szerint nagy szerencse volna bármely zenei intézmény számára, ha Bartók állna az élén; délben Az Est-ben a miniszter kijelentette, hogy valaki az ujjából szopta ezeket a híreket...

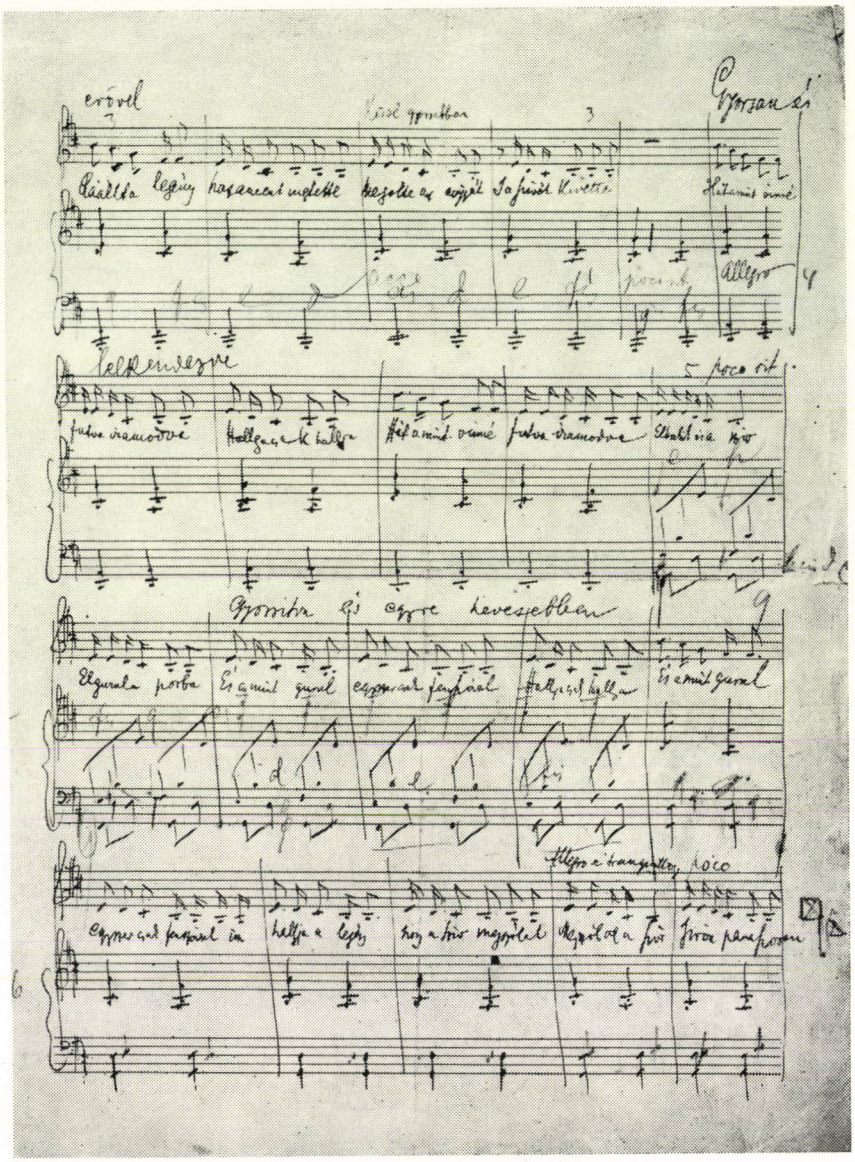
Lovászi mindössze két hónapig volt csak miniszter, de ez az egy intézkedése nyilvánvalóan megváltoztatta Bartók egész életútját, mert ha kinevezik, a Tanácsköztársaság bukása után a Horthy-rezsim fegyelmi eljárást akaszt a nyakába, ha ugyan le nem csukatja. Ez pedig nyilván Bartók korai emigrá-

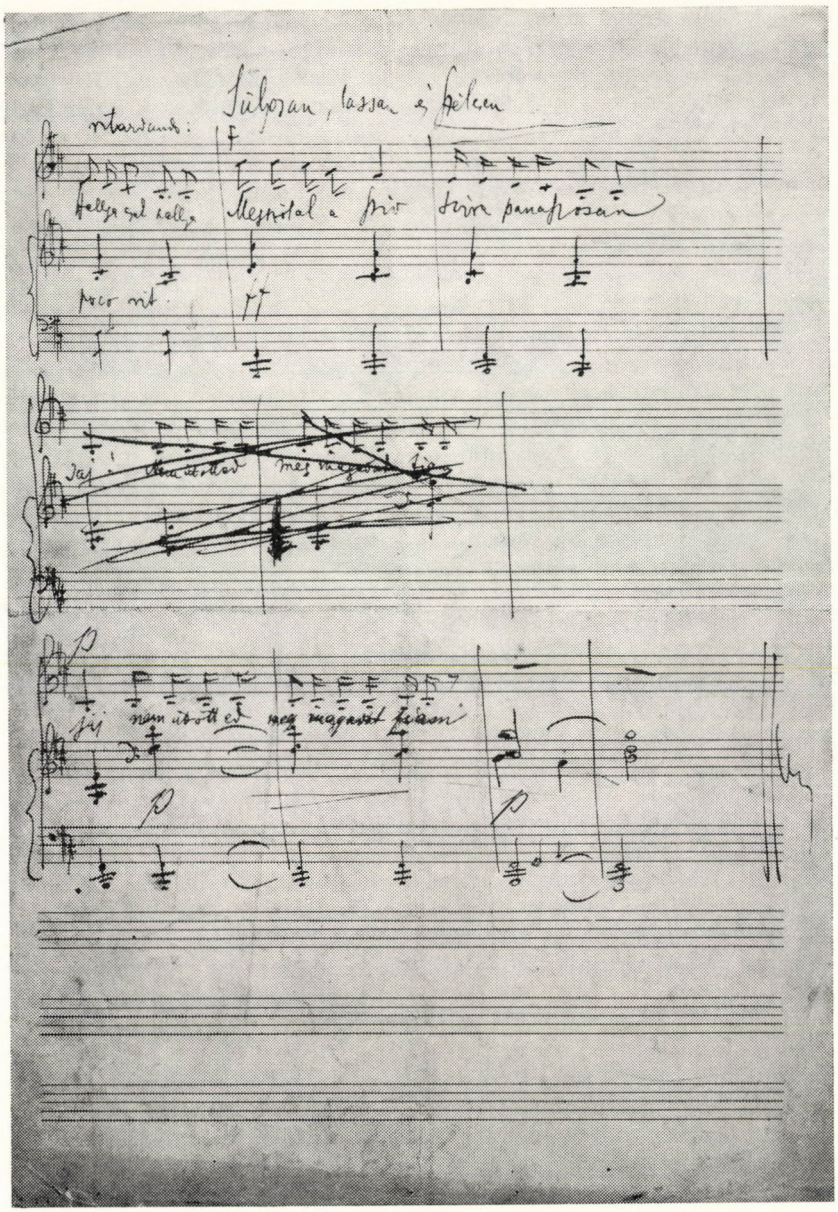


Medgyaszay Vilmának
az elvesztett példányért

Az angazzió
Kiss József verse
zenejét szerzette
Remitz Béla
914 I/22


Hat á rozsetten.
Fékűken.
semplice
poco rit.
grave




Sülpsan, lassan és fehéren
ritardando:
poco rit.
jaj nem ütött ed meg magadat fiam

lását vonta volna maga után. Zádor ideiglenes jellegű kinevezésével Reinitznek nem maradt más hátra, mint Egisto Tango, a Bartók színpadi művek kiváló bemutatója számára a főzeneigazgatói rang biztosítása és Környei Béla, a nemzetközi hírű magyar tenorista visszaszerződtetése. A Zeneakadémia igazgatója Dohnányi lett, aligazgatója Kodály, három fiatal muzsikus kapott tanári kinevezést, Molnár Antal, Radnai Miklós és Waldbauer Imre, az intézményt pedig Zeneművészeti Főiskolának szervezték át. A Nemzeti Zenede oktatói karában helyett kapott Blau Jenő, aki később világhírű karmester lett, Ormándy Jenő néven.

Ugyanakkor megszervezték a részben ingyenes munkáshangversenyeket nagynevű művészekkel, élükön Dohnányival, és Reinitz külön ötlete volt az opera népszerűsítésére a Peremszínház, mely kiváló énekesekkel és összehajtható díszletkonstrukciókkal autóbuszon végiglátogatta a munkáskörnyéket. Ennek a szellemi örököse volt a második világháború után működő Gördülő Opera, majd a Déryné Színház, illetve a Népszínház operaegyüttese.

A Tanácsköztársaság bukása után természetesen börtönbe vetették és vád alá helyezték Reinitz Bélát, „a zenediktátort, kinek egyetlen mentsége, hogy nem normális ember". (Budapesti Hírlap, 1919. okt. 1.) A kommunisták ellen vádat emelni abban az időben elég problematikus volt, mert a Büntető Törvénykönyv még nem ismerte a fennálló társadalmi rend megdöntésére irányuló összeesküvés fogalmát, ezért a vezetők ellen általában három paragrafust használtak fel: 1. a közcsendháborításról, 2. a felségsértésről és 3. a pénzhamisításról szólót, mert a Tanácsköztársaság idején az Osztrák-Magyar Bank kiadásában forgalomban levő 25 és 200 koronás papírpénzt aranyfedezet nélkül utánanyomták. Reinitzet nem hagyta el jogászi humora. Az első vádpontot, a közcsendháborítást elismerte, mivel saját hivatali felettesével, Kunfi Zsigmond népbiztossal szemben sem fékezte köztudomás szerint a goromba oroszlánhangját, de már a második vádpontot tagadta: soha nem találkozott Ferenc Józseffel, aki különben is már három éve halott, IV. Károly pedig azóta is külföldön tartózkodik, tehát meg sem sérthette őket. A harmadik vád sem jogosult, mert nyolc hónapon keresztül, amíg a demokrácia szolgálatában állt, egy krajcárt sem hamisított, még a saját fizetését sem vette fel... Természetesen elítélték, és Bartók Béla Öt Ady-dalát a börtönben ülő Reinitz Bélának ajánlotta. Kodály szerint ez nemcsak emberi rokonszenv miatt történt, Reinitz nélkül Bartók Ady-dalai vagy létre sem jönnek, vagy egész másképp alakulnak. A fogság sivársága és kilátástalansága nem nékülözte a groteszk elemeket sem. Vidor Ferike, az ismert és népszerű sanzonénekesnő, Reinitz-dalokat tűzött műsorára és engedélyért folyamodott, hogy a zeneszerzőt börtönében meglátogathassa instruálás céljából. A művésznő a hozzájárulást megkapta és felkereste a muzsikust a cellájában. A betanítás hangereje egyre fokozódott, és tíz perc múlva már az egész környék harsogott a „marha! hülye!" és ehhez hasonló pedagógiai szakkifejezések özönétől. Végül a börtönőr belépett és rájuk szólt: „Ne csapjanak itt ekkora lármát!" Mire Reinitz ismert oroszlánhangján felháborodottan ráüvöltött: „Nem látja, hogy itt *próba van*? Mars ki!" És a börtönőr rémülten menekült ki a cellából. De Reinitz csak kifelé volt ilyen őserejű, a fogság megviselte szervezetét és fél év után betegség címén ideiglenesen szabadlábra helyezték. Ezt felhasználva sikerült kijutnia Bécsbe, ahol megkezdődött tíz-

éves emigrációs korszaka. Ott, érezvén zeneszerzői technikájának alapvető hiányait, órákat vett a bécsi újklasszikus triász nagy tekintélyű tagjánál, Alban Bergnél, de az ifjúkorban elmulasztottakat negyvenkét éves fejjel már nem pótolhatta. Borotvaéles logikája és ellentmondó kedve nem hagyta el, és az órák vég nélküli vitákba fúltak. Kedvenc gondolata volt: a szabályok arra valók, hogy legyen mit elfelejteni. Közben szorosabb kapcsolatba került a munkásmozgalommal és német verseket zenésített meg. Új műfajt alakított ki Proletárdalok elnevezéssel, Detlev von Lilliencrontól Stefan Georgén át Erich Mühsamig a legkülönbözőbb versekre. Különösen az utóbbinak a szövegére írt dala: Der Revoluzzer (nehezen lefordítható, talán a műkedvelő forradalmár felel meg a hangulatának leginkább) aratott nagy sikert az egész német nyelvterületen azokon a munkáshangversenyeken, melyeken ő maga kísérte zongorán az előadót. Ebben az időszakban Budapesten az Apolló kabaré tűzte műsorára dalait Erbé Viktor álnéven. (Nevének kezdőbetűi R. B., Viktornak korán elhalt öccsét hívták.) A húszas évek második felében Berlinbe költözött, és onnan járt különböző városokba a munkáshangversenyekre. Közben új, hatalmas Ady-dalsorozatot is komponált.

A színpadi műfajjal is megpróbálkozott, de az 1930-ban bemutatott, Oszip Dimov orosz író szövegére írt zenés darabja, az *Árnyak Harlem felett,* olyan botrányba fulladt, hogy le kellett venni a műsorról. Nem csoda, mert a négertárgyú, a faji elnyomást ostorozó művet a növekvő hitlerista tömegek kihívásnak tekintették és az előadást megakadályozták. Tarthatatlanná vált kint a helyzete, és itthoni befolyásos barátai elérték azt, hogy tízéves emigráció után, elévülés címén amnesztiát kapjon. 1931-ben hazatért, de ez már csak vegetálás volt. Nem szerepelhetett, baráti támogatásból élt és az íróasztalának komponált, Csokonai, Arany, Petőfi, József Attila verseire. Nyilvánosság elé egyszer lépett, Faragó Sándor Barlangvasút c. darabjához írt zenét. A Heltai Jenővel együtt tervezett zenés játékot, a Türelmes Grizeldiszt nem fejezték be, mindegyikük a másikat okolta ezért. Napjait, ill. éjszakáit a Bucsinszki- és a Vígszínház kávéházbeli viták töltötték ki, majd elhatalmasodó szívbaja és cukorbetegsége folytán a Szeretetkórház lett állandó otthona; kéziratait, plakátjait, egy sikerületlen élet emlékeit kopott, barna kofferében az ágya alatt őrizte. Az igazgató-főorvos, Nádor Henrik, szeretettel foglalkozott vele, az ő információja szerint Reinitz folklórral is foglalkozott, és ennek során egy érdekes adatra bukkant: egy lengyel zsidó dallamra, melyet Kacsóh Pongrác a János vitézben felhasznált, ez a melódia a legnépszerűbb magyar dalok sorába került: „Kék tó, tiszta tó, melyből az élet tüze támad . . .".

Kapcsolatát a külvilággal már csak a Vígszínház kávéház törzsasztala jelentette, ahol parázs viták közben csillogtatta páratlan politikai éleslátását. Hitlerék legnagyobb hadi győzelmei idején 1941 őszén, kijelentette: „A németeknek lesz a legjobb dolguk a háború után." — „Miért — kérdeztem —, ők fognak győzni?" „Á, dehogy, megverik őket, de Németország lesz Európában az ütőkártya: Kelet és Nyugat vetélkedni fog a kegyeiért."

1943. október 25-én Medgyaszay Vilma a Vigadó nagytermében Reinitz-dalokat énekel. A zeneszerző Nádor főorvos külön engedélyével elmegy a koncertre. Tomboló siker. A ráadásokat már a folyosó bársonypamlagán hallgatja. Életének legboldogabb napja. A hangverseny után, szigorú orvosi tilalom ellenére, a Vígszínház kávéházba megy, hajnali fél háromkor tér vissza

a kórházba, ahol a főorvos kétségbeesve fogadja. „Az isten verje, csak nem halok meg?" Ezek voltak az utolsó szavai. Boldog vége volt, mert nem érte meg a nyilasuralmat, mely más halált szánt volna neki. A legszebb búcsúztató szavak Amerikában jelentek meg róla, a Harc c. baloldali lapban, Lesznai Anna tollából: „... Kísérő csatlós, búgó szerelmes, magyarázó talmudista, népszerűsítő demagóg volt Reinitz, a barát, és ez zenéjének értelme, értéke is. Szöveg nélkül elfakul ez a zene, mint ahogy elfakul az alkonyi színpompa, ha leszállt a nap. Mégis, hogy elárvulna a nap, ha nem tükröznék fényét szolgáló vizek és fellegek."

Muzsikájának értékét nem láthatja meg a szakzenész és csak zenész, mert az nem anyagában, hanem szellemében rejlik. A matéria a XIX. század első feléből való és ezért látszatra olajnyomat hatását kelti, mint minden szórakoztató célú zene, akár melódiaképzésének periodizáló jellegét, akár harmóniavilágának dúr-moll tonalitását, akár a forma sablonkorlátját tekintjük. A különbség elsősorban az, hogy nem szórakoztatni akar, hanem tanítani. Goethe szavai illenek rá: „Ich schreibe nicht euch zu gefallen, ihr sollt was lernen" (Én nem a tetszéstekre írok, tanulnotok kell). Nem írhat a XX. század elvont nyelvén, mint Ady és Bartók, nem várhat holnapig. Ma kell, hogy értsék, tömegek kell hogy hallgassák. Ébreszteni akar, ezért van erkölcsi tartalma. Thomas Mann mondja ki a Varázshegyben: A zene kettős értelmű. Ébreszt, tettre serkent, haladásra bír, ebben morális. De ha elkábít, elaltat, az aktivitás és haladás ellen dolgozik, akkor olyan, mint az ópium. „A zene politikailag gyanús" — fogalmazza meg az író kissé ironikusan.

Reinitz művészetét az őszinte meggyőződés teszi hitelessé az ő nyomán kialakult kávéházi sanzon-divattal és olyan mozgalmi dalokkal szemben, melyek látszólag meggyőződésesek és művészileg mégsem hatnak hitelesnek, mert sablonosak, utánérzettek és semmiben sem eredetiek, újak. Mi az új, az eredeti a XX. századbeli Reinitz hangjában, mi az, ami Bartók, Kodály irányzata mellett egyáltalán szóba jöhet? Mindenekelőtt a prozódia, a hangsúlyok hierarchiája, melyet magyar tradíció híján ösztönösen és intellektus alapján a versekből kiindulva, korábban, még a két mester előtt talált meg. Városi ember lévén nem hallhatta meg az ősi paraszthangot, mint Kodály és nyomában Bartók; Budapest levegője át volt itatva német szellemmel, nem volt nemzeti gyökere, mint a bécsi, évszázados Gassenhauernek, a párizsi chansonhangnak, mely a trubadúrok hagyományáig nyúlik vissza. Magyar tradíció hiányában ezekből merített. Zenésítéskor a verset puritánul, a háttérből közelítette meg, nem a maga vágyait akarta továbbálmodni Ady költői világának fényében, lehunyt szemmel, mint Bartók, ő csak a vatest kívánta szolgálni. Ez a megközelítés általában három módon, három stílusban történt. Szabad deklamációval, érzékeny, kifejező hangsúlyokkal, sok, árnyalt előadási utasítással (Ady: Új vizeken járok, Páris az én Bakonyom), vagy a német romantikus Lied stílusában (Csokonai: Lethe, Ady: Az halottas ünnep), vagy pedig groteszk, táncos kupléhangon (Mühsam: Der Revoluzzer). A pontos értelmi hangsúly csak a deklamációs formában volt fontos neki, a Lied-formában a németes hangsúlytól sem riadt vissza (Csokonai: Lethe; „Nyílj *meg*, áldott vidék!"). Nagyon sokat követelt előadóitól: a hasonlíthatatlan Medgyaszay Vilmától, Basilides Máriától, a Londonban élő Rózsa Verától, de ha ő maga énekelt a zongora mellett rekedt hangján, ahhoz a

megrendítő hatáshoz semmi nem volt fogható. Túl sokat várt és kívánt az énekestől, azt akarta, hogy pontosan úgy interpretáljon, mint ő. De ő maga a renaissance commedia dell'arte művésze volt, rögtönző előadó, aki minden részletező és árnyalt utasítás mellett sem tudta egészen lerögzíteni látnoki elképzelését, átadni lelke vízióját. A régi magyar énekmondók fajtájából való — a belőlük fakadt tradíció nélkül.

Ezért nincs sem utódja, sem boldog őse . . .

NYINA SZANYINA:

*TERMÉSZETES HANGSOROK A HARMINCAS-NEGYVENES ÉVEK KADOSA-MŰVEIBEN**

Egyáltalán nem véletlen, hogy felvetődik a természetes hangsorok kérdése a magyar zenében Bartók hagyományait tovább folytató magyar mester műveiben.[1]

A magyar népzene természetes hangrendszere a lényegében türk-ugor jellegű kultúra nyelvi sajátosságaiból következő ötfokúság alapján alakult ki. A hangnemváltás szerves behatolását ebbe a rendszerbe az ötfokúság potenciálisan több tonikájú mivoltával, az erős tonális vonzások hiányával magyarázhatjuk. A magyar pentatónia sajátos ősi forrás: a magyar hangnemváltó struktúrák *alma mater*-e. Ebből kifolyólag a hangnemváltás az egész magyar tonális rendszer meghatározó jegye.

A magyar pentatónia külsőleg mint moll-pentatonika jelentkezik (Bartók rendszerében *g—b—c—d—f.*) De gyakorlatilag nem hármashangzatokra, hanem trichordokra, — nevezetesen *g—b—c* és *c—d—f* hangzatokra — épül. Az egész rendszernek mintegy „gerince", fő pillére a *g—c—f* „összefogó" kvartkomplexus, amely a legsűrűbben fordul elő a magyar zenefolklór legősibb rétegeiben.

A magyar népdalban végbemenő intonációs-tonális fejlődés történelmi folyamatában a hangsor trichordos összetételének elvét fokozatosan kiszorítja a tetrachordos szerkezet, amely a környező hemitonikus kultúrák befolyása alatt alakult ki, s a természetes hangsorok váltórendszerének kifejlődéséhez vezetett. De a pentaton alapnak, mint a magyar zenefolklór nemzeti nyelvi stílusegységének szilárdsága abban nyilvánult meg, hogy a tonális fel-

* Nyina Szanyina szovjet zenetudós Kadosa Pálról írt disszertációjával szerzett — vagy tíz esztendeje — diplomát Gorkij város Zeneművészeti Főiskoláján. Azóta a Magyar Zeneművészek Szövetsége vendégeként több ízben tanulmányozta a kortárs magyar zeneszerzést és zenei életünket. Rendszeresen kér tanulmányozás céljára — kottában és lemezfelvételen — új magyar műveket, ismerője a magyar nyelvű zenei szakirodalomnak is, nemcsak idegennyelvű zenei publikációnknak. Századunk magyar zeneművészetét kutatási szakterületének tekinti, ebben a témakörben egyike a Szovjetunió legtájékozottabb zenetudósainak.

A korai művek harmóniai sajátosságait vizsgáló tanulmánya — amellyel a Magyar Zene Kadosa Pál 75. születésnapját köszönti — a gorkiji Glinka Konzervatórium „A XX. század zenéjének problémái" című gyűjteményes kötetében, 1977-ben látott napvilágot. A kötet szerkesztő bizottsága: V. M. Cendrovszkij (főszerkesztő), B. C. Gecelev, G. L. Danyilenko, O. V. Cokolov. A kötet a gorkiji Volga—Vjarszkai Könyvkiadó gondozásában jelent meg. Nyina Szanyina tanulmánya a 250—271. lapon olvasható. (A szerk.)

[1] Kadosa Pál (sz. 1903) — neves magyar zeneszerző, a mai magyar szimfoniku iskola feje. A Magyar Népköztársaság népművésze (sic), Kossuth- (1950 és 1975) és Erkel-díjas (1955 és 1962). A budapesti Zeneakadémia professzora, a Londoni Királyi Akadémia tiszteletbeli tagja, a Német Művészeti Akadémia levelező tagja (1970). A Budapesti Zeneakadémiát Kodály Zoltán zeneszerzés- és Székely Arnold zongoraosztályában végezte. Nyolc szimfónia, két opera, több versenymű (köztük négy zongoraverseny, két hegedűverseny stb.), s jó néhány kamarazenemű szerzője. (Részletesebben lásd Nyina Szanyina: „Szívbéli melegségtől és humanizmustól áthatott zene", „Szovjetszkaja Muzika", 1973., 8. szám.)

építés kvartpillérei változatlanul megmaradtak. A tetrachordokat úgy foghatjuk fel, mint a trichordok továbbfejlesztésének eredményét, a diatonikus félhang bevezetésével.

A pentatónia megőrzi a maga pozícióit a magyar népdal későbbi, legújabb rétegének bonyolult tonalitású szerkezeteiben is, ahol a hemitóniába kezdenek behatolni a félhang vezérhanggá fejlődésével a dúr-moll elemei. A „régi" trichordok legmagasabb hangjaiból — tehát tulajdonképpen a pentatónia fokaiból — álló felső dúr-tetrachordok bekapcsolása a magyar népdal tónális-intonációs struktúrájába lehetővé teszi, hogy a pentatónia az összetett tonalitású magyar szerkezetek „láthatatlan rendezője" maradjon.[2]

Ilyenformán, míg az európai természetes tónális rendszer alapjában véve autentikus, kvintre épülő, s a plagális hangnemek (hypo-rendszer) abból eredtek, addig a magyar természetes hangnemi rendszer alapjában kvartos, plagális, s az autentikus vonások csak a népzene fejlődésének későbbi szakaszában, mintegy „másodlagos" rendszerként merültek fel. Ennek folytán a pentatóniából eredő magyar természetes hangrendszer ellentétbe kerül mind az összeurópai típusú természetes hangrendszer tónális mivoltával, mind — éspedig jóval élesebben — az európai dúr-mollal. Az utóbbi esetben a plagális és autentikus sajátosságok ellentétét még fokozza a váltó és a centralizált rendszerek antagonizmusa, s az eredeti trichordos hármashangzatos rendszerek szembenállása.

Az említett ellentétek, természetüket tekintve dialektikusak. Ezek hozzák magukkal a magyar nemzeti és az összeurópai vonások szintézisét a magyar népzenében, s a továbbiakban ezek váltak a zenei formálás egyik mozgatóerejévé a 20. századi magyar zeneszerzők, Bartók, majd nyomában Kadosa művészetében.

Akárcsak Bartóknál, a természetes hangrendszer Kadosánál sem csupán a nemzeti jelleg visszatükröződésének külső formája, hanem a zenei kifejezés lényege, szoros összefüggésben a zenei nyelvezet fejlődésének összeurópai törvényszerűségeivel. Következőleg a természetes hangrendi (mind melodikus, mind a belőlük következő összhangzattani) viszonyok elemzése a magyar zeneszerző alkotásaiban — ahol a természetes tónális komplexumok legbonyolultabb dialektikus dinamikájukban állnak előttünk —, nem alapozható pusztán az ilyenfajta struktúrák meglétének vagy hiányának ténybeli, statisztikai megállapítására. A természetes hangsorok elemzése Kadosa műveiben lehetővé teszi, hogy alkalmazásuk bizonyos rendszeréről beszélhessünk: 1. egyes művekben, 2. a műveknek a műfaji jegyek révén együvé tartozó csoportjában és 3. meghatározott alkotó periódusokban írott művekben, amelyeket a természetes hangsorok problémájának bizonyos fajta megközelítése jellemez.

A természetes hangsorok funkcionális szerepe Kadosa műveiben magának a természetes hangrendszernek sajátos funkciójából következik. A lényegénél fogva több tonikájú természetes tónális rendszer, amely az egytonikájú alapon centralizált dúr-moll minőségi ellenpólusa, más funkcióban jelenik

[2] A cikk szerzőjének ez az álláspontja gyökerében ellentmond az összetett modális hangsorok tanulmányozási módszerének Bárdos Lajos neves magyar népzenekutató munkájában. Vö. L. Bárdos: Natürliche Tonsysteme, a „Studia memoriae Bélae Bartók sacra" c. könyvben, Budapest, 1957, 216—219. l.

meg. A természetes váltóhang-rendszerben a hangoknak egymáshoz való viszonya „semlegesebb", minthogy a tonika változandósága magával hozza bizonyos egyenjogúságukat. Ezért itt nem a hangnemen belüli vonzások kerülnek az előtérbe, hanem az egymást váltogató, különböző tonális struktúrák „hangnemen kívüli" viszonyai.[3] Ez viszont nem zárja ki az egész rendszer keretébe tartozó egyes hangnemeken belül jelentkező tonális vonzást. S minthogy a változékonyság „egyazon ostinato jelleg megnyilatkozásának sokféleségét"[4] jelenti, nem szűnik meg az alsó tonika jelentősége az egész rendszert kitevő, egyes természetes-melodikus hangnemi struktúrákban. Azonban az adott rendszer funkcionálásának meghatározó princípiuma mindenekelőtt a hangnemi struktúrák fajtáinak változása, amelyben a szerkezet „az automatizálódás állapotából kivezető, deautomatizáló mechanizmussá"[5] válik.

A magyar természetes hangrendszer és az összeurópai dúr-moll rendszer szintézisét az egymástól kölcsönösen függő, egymással szembenálló és ugyanakkor egymást kölcsönösen kiegészítő nagyságrendek működésével megvalósuló, sajátos makrorendszernek tekinthetjük. Az egyesített rendszerben keletkező, hangrend funkciójú váltó mechanizmus felveti az egyes alrendszerekben jelentkező feszültség fokának, valamint az alrendszerek kölcsönhatásának és kapcsolatainak kérdését. Éppen a makroarányú változékonyság az, ami lehetővé teszi a váltakozó rend törvényszerűségét, a szintetikus változó és centralizált rendszer egész konstrukciójával együtt, előtérbe helyezve a különféle hangsorok viszonylagosságát. Az esetek túlnyomó többségében melodikus moduláció nem annyira tonális síkon, mint inkább makrováltozásként képzelendő el.

Ezzel kapcsolatban szükséges a zenei formálás folyamán keletkező, s a tonális struktúrák viszonylagos feszültségi fokát jellemző tonális nyelvezet fogalmának bevezetése. A tonális nyelvezet szélesebb alapon tükrözi a pillér és a nem pillér fogalmának antitézisét. Mi is az újonnan bevezetett fogalom lényege?

A tonális alrendszerek (adott esetben a tetrachordok) viszonya a természetes hangsoron belül a funkcionális viszonyok modelljéül szolgálhat a természetes-melodikus hangsorok egész rendszerében. Minden természetes hangsor alsó (tonikai) tetrachordja szilárdabb; a hangsorban keletkező feszültség a viszonylag állhatatlanabb felső tetrachordban lokalizálódik. Ez a viszony rávetül a természetes-melodikus hangsorok egész rendszerére, ahol is a tonális központ funkcióját betöltő teljes eredeti hangsorstruktúra relatív pillér. A kevésbé stabilak az eredetivel és egymással is kölcsönös összefüggésben álló alábbi tonális struktúrák.

A tonális térkép kialakulásban döntő jelentőségű az egymást felváltó hangsorstruktúrák melodikus összetettsége.[6] A természetes-melodikus hang-

[3] A „hangnemen kívüliség" fogalmát nem szabad túlságosan betű szerint értelmezni, minthogy a természetes-melodikus hangsorok egész rendszerét egyetlen nagy „váltakozó hangsornak" foghatjuk fel.

[4] Sz. Szkrebkov: A zenei stílusok művészi elvei. Moszkva, 1973. 36. l.

[5] J. Lotman: Versszövegelemzés. A vers felépítése. Leningrád, 1972. 39. l.

[6] A természetes-melodikus hangsorok elemzésénél ezt a vezérelvet az esetek többségében figyelmen kívül hagyták, s a természetes hangsorokat a hagyományos funkcionális összhangzattan keretei között vizsgálták, ahol is „megőrzésük a nagy és kis hármasok modelljeinek minőségében" (J. Kon) háttérbe szorította a kérdéses hangsorok, mint mindenek előtt melodikusan összetett és több tonikájú rendszerek megjelenését. (Ezzel kapcsolatban vö. J. Kon: „Két eljárás a természetes-melodikus hangsorok ismertetésére az összhangzattanban" című cikkét a „Muzika i zsizny" című könyvében, Moszkva — Leningrád, 1973, 129—131. l.

sorok egész rendszerére vonatkoztatva ez az elv mint a teljes tonális struktúrához tartozó tetrachordok azonossága, illetve különbözősége jelentkezik.

Az alábbi táblázat megvilágítja ezt a tételt:

1) ión — mixolid
2) eol — dór
3) fríg — lokriszi
4) líd — lido-mixolid

Ez a sorrend világosan megmutatja az alsó tonikai tetrachordok azonosságát (stabilitását) a vízszintes hangsorpárokon belül. Ez eredményezi a horizontális struktúrák — összesen négyfajta tonális struktúra — *egyneműségét*. A nem stabil felső tetrachordok a vízszintes párokban megadják a fajtán belüli tonális egyéniséget, tehát a hangsorféleségeket, összesen nyolcat.

Viszont az alsó tetrachord stabilitása a vízszintes párokban viszonylagos labilitássá, nem azonossággá válik a hangsorok függőleges egymásutánjában. Ez a labilitás teszi valóságossá a tonális struktúrák különféleségét.

Végső fokon a természetes-melodikus hangsorok rendszerében a szilárdság és az állhatatlanság különböző szinteken nyilvánul meg: egy-egy hangsor szintjén is, de legvilágosabban több, egymással kölcsönösen kapcsolatban álló, egynemű vagy különnemű hangsorstruktúra szintjén. Természetes, hogy a két egynemű tonális struktúra között fellépő feszültség nem lesz olyan erős, mint a különnemű hangsorok közötti. A legerősebb a feszültség — Dolzsanszkij[7] kifejezése szerint — az „összhangzattani ellentéteikkel" párba kerülő hangsorok, valamint a rendszer tekintetében szemben álló hangsorok között: a plagálisok és az autentikusak, s átfogóbb síkon a változó és a centralizált rendszerek képviselői között.

Egészében véve az intonációs struktúra[8] tonális feszültsége változó mennyiség, amely az összefüggésnek megfelelően módosul. A tonális „domborzat" egyaránt megmutatkozhat a hangsorstruktúrák sorrendi (vízszintes) kibontakozásában és egyidejű (függőleges) hangsorpárosításában. Az utóbbi esetben a hangsorstruktúrák kölcsönhatásának három változata lehetséges: 1. valamely hangsor horizontális vetületének párosítása egy másik horizontális vetületével (polifon kölcsönhatás); 2. valamely hangsor horizontális kombinációja egy másik vertikálisával; 3. két különböző tonalitású vertikális kombinációja. Mindhárom változatban a politonalitás megjelenésével van dolgunk, amelyet az esetek túlnyomó többségében a feszültség növekedését tanúsító gócok, „csomópontok" jeleznek a tonális „domborzaton".

Ebben a cikkemben Kadosa Pálnak azokat a művészi pályafutásának első felében alkotott műveit választottam vizsgálat tárgyául, amelyekben a természetes tonális rendszer egyrészt „legősibb" formájában, másrészt a dúrmollal kölcsönhatásban lép színre. Kadosa művészetének további fejlődése során a természetes hangsorok új, kromatikus kapcsolatokba kerülnek, megváltoztatva jelentésüket a bonyolult tonalitások általános rendszerében. E je-

[7] A. Dolzsanszkij: Sosztakovics műveinek modális alapjáról, „Izbrannüje sztatyi", Moszkva 1973, 47. l. Egyébként Dolzsanszkij megállapítja a lokriszi és a fríg hangsor szembenállását. Táblázatunkon ez a viszony a magyar zene hangsor-struktúráira vonatkoztatva szerepel.

[8] Az intonációs struktúra fogalma egyaránt vonatkozik a hangok horizontális és vertikális összefüggésére.

lenségek külön vizsgálódást igényelnének. (Ez azonban már nem fér bele mostani cikkem kereteibe.)

Kadosa Pálnak a harmincas-negyvenes években írott *népdalfeldolgozásaiban és néhány kamaramű jellegű alkotásában* (amelyek valamilyen módon a népzenei anyaghoz kapcsolódnak) túlsúlyban van a szigorú természetes-tonális rendszer. A népdalfeldolgozás kérdésében Bartók álláspontja: „hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan vagy burkoltan mutatkozó zenei sajátságokból legyen levezethető",[9] legfőbb parancs volt követői, köztük Kadosa Pál szemében. Ilyenfajta műveikben a tonális nyelvezet szoros összefüggésben áll a nemzeti intonációval, s feltárja a témákban rejlő hangsorváltás forrásait.

Az Op. 30. számú „Népdalkantáta" (1938) szopránhangra, klarinétra, hegedűre és gordonkára mondhatnánk egyedülálló, kitűnő példája a nagy ciklikus formába foglalt, legművészibb népdalfeldolgozásokon alapuló, ám azt kitágító kamarazenei alkotásnak Kadosa művészetében. A háromtételes kantáta csaknem teljes egészében a természetes hangsorokon alapul, a zeneszerző ezeket komoly művészi tudással használja fel. Emellett a magyar népdal sajátos hangnemváltása oly világosan megmutatkozik benne, hogy e műben szinte a természetes hangsorok sajátos rendszeréről beszélhetünk.

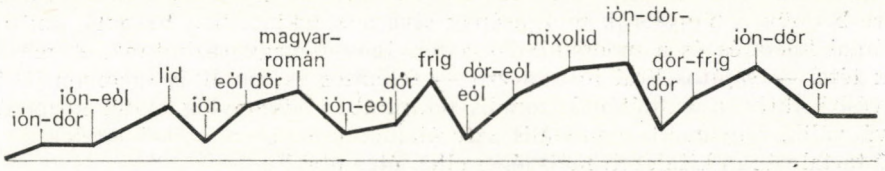
A kantáta első tétele, a „cselekmény" kiindulópontja és a mű alapgondolatának leszögezése, feszült tonális dinamikáról tanúskodik. Két különböző tonális szféra: az ión és a dór harca dúl benne, párosítva a pentatónia elemeit tartalmazó eredeti plagális rendszernek a befejező autentikus felé mutató belső fejlődésével. Az első téma ión-dór váltása mintegy mikrostruktúra; nem csupán az első tételben határozza meg a hangsorok mozgását, hanem végig az egész kantátában, a második tétel ión tonális szféráján keresztül a dór autentikusig a harmadikban.

Az első és a második fajta hangsor (lásd a korábbi táblázatot) alapvető „összeütközései" legfőképpen a kulmináció előtti fordulóponton jutnak kifejezésre, amikor az erősödő, látszólag dór vonások[10] után a zenei fejlődés során megjelenik az — mint az előbbiekben láthattuk — egymással összhangzattanilag ellentétes dór és mixolid hangsor szembeállítása. De az ión hangsornak ezután következő „kitisztulása", megvilágosodása a kulminációs ponton megbomlik az ión-dór tonális váltás igen fontos kiemelésével (mindkét téma polifon beléptetésével), a codában ez végül a dór hangsor végleges megszilárdulásához vezet. Igaz, hogy az egész kantáta arányaihoz viszonyítva ez csupán átmeneti jelenség. Az első tételben a tonális térkép „csomópontjaiként" fellépő összekötő epizódok a kezdethez képest másfajta hangsorstruktúrák segítségével (líd, fríg, vagy magyar—román) alakulnak ki, amelyek bonyolult tonális feszültséget eredményeznek a variált eredetiekkel való (jórészt polifon) párosítás révén. Ilyen csomópontok gyakran keletkeznek a témafrázisok végén, ahol a tonális váltakozás „rezonátorainak" szerepét töltik be az egyszólamú magyar népdalban.

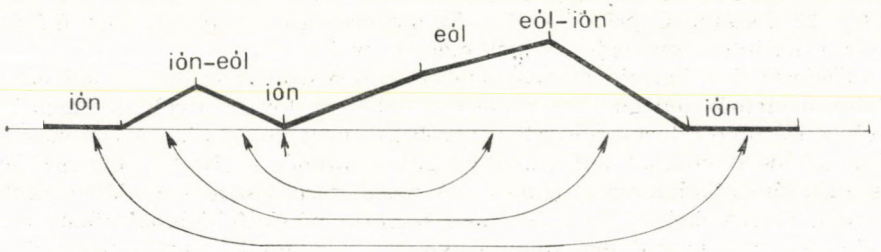
[9] Idézi: Ujfalussy József: Bela Bartók. (Orosz kiadás) Corvina Budapest, 1971, 181. l. (Szanyina „A parasztzene hatása az újabb műzenére" c. Bartók írást idézi. A szerk.)

[10] A dór hangsor kialakulasa a sajátságos modális „burjánzás" elve alapján megy végbe. (V. Protopopov ezt a kifejezést használja az intonációs jelenségre.)

Az alábbi ábra a „Népdalkantáta" első tételének tonális térképét ábrázolja. (A tonális feszültség erősödését a vonal emelkedése, csökkenését ereszkedése jelzi.)



A második tétel strofikus-variációs formája a tonális struktúra elemzésekor a központosság jeleit tanúsítja, úgyhogy joggal nevezhetnénk koncentrikus hangsorstruktúrának. Amellett a tonális terep feszültségének növekedését figyelhetjük meg a második és a negyedik szakaszban, ahol a második versszakban az eredeti ión hangsor iónra és dórra „hasad", s a negyedikben analóg, de ellenkező irányú hasadás megy végbe, eólra és iónra. Éppen ez a két szakasz válik a feszültség gócává a tonális térképen, s mellesleg az utóbbi (a negyedik) jelzi a kulminációs pontot. Az ión hangsorra alapuló páratlan strófák tonális tekintetben stabilak és a feszültség csökkenéséről tanúskodnak:



A harmadik tétel tonális „képletét" az elsőéhez hasonlóan „kibontakozónak" minősíthetjük.

A dór alaphangnem többrendbeli polifon párosítása másféle hangsorokkal (fríg, líd-mixolid) járul hozzá a tonális feszültség növekedéséhez. A harmadik tételben megfigyelhető az újonnan belépő hangsorok strukturális-dramaturgiai jelentőségének észrevehető növekedése. Így az első tétel összekötő epizódjaiban feltűnt líd, fríg és magyar—román elemek önálló hangsorképződményekben jelentkeznek az alapvető témaanyag keretei között, éles disszonanciákat alkotnak, egymástól félhang távolságra[11] levő hangok szembe-

[11] E cikk szerzője a mai intonációról a „Szovjetszkaja Muzika" számára készülő tanulmányában a félhang távolságra levő hangok „variációs szembeállításának" kifejezését vezette be. A variációnak a XX. században betöltött új, konstruktív-gondolati szerepéről ír, ahol is a variáció mint *szembeállítás*, mint *tagadás lép fel*. A kisszekund hangjainak már J. Tyulin és L. Mazelj által megfigyelt antagonizmusa itt a maga átfogó teljességében jelentkezik. A szerző ebben a jelenségben a félhang — B. Aszafjev által felfedezett — fejlődésének folytatását vizsgálja. A fejlődés szakaszos; állomásai a diatonikus félhang, a vezető hang, a kromatikus félhang és a szembeállított variáns, avagy antihang (antitonus). Az antihang magában hordozza a félhangsejt kölcsönösen megfordítható és célratörő variációs mivoltát, s megmutatja a mai kromatikus rendszernek az intonációban világosan jelentkező új specifikumát.
A szerző említett cikkében bevezeti az oktavariáns kifejezést az oktáv „rétegeződése" alapján keletkező hangok variációs szembeállításának jelölésére.

állításával. Ilyen módon az első és a harmadik tételben megfigyelhető tonális burjánzás jelensége egyazon tonális folyamat láncolatának bizonyul, amely végig az egész művön a tonális domborzat „görbéjének" emelkedését hozza magával. A kérdéses tételek (háromtagú, illetve rondó) formai eltérése ellenére bennük a hangsorok mozgásának elve sok tekintetben hasonló, amit a drámai felépítés és a mondanivaló rokonságával magyarázhatunk. A második tétel — sajátos lírai intermezzo — felépítés és tonalitás szempontjából kevésbé aktív, a kantátának tonális tekintetben viszonylag stabil központjává válik. Ugyanakkor modális szférájának eltérése a szélső tételektől a mű tartalmában kifejezett mélységes ellentétre utal.[12]

Végeredményben a tonális struktúra változása a mű dramaturgiájával szoros összefüggésben fejlődik. Itt „az egyik szféra nem lép mechanikusan a másik helyébe, hanem fejlődésével elkerülhetetlenül kiváltja a másikat mint saját antitézisét."[13] Jellemző, hogy úgyszólván egyetlen viszonylag szilárd hangsorstruktúra sem eredeti formájában ismétlődik meg a zenei kibontakozás folyamán, hanem az esetek többségében csak tonális variációival párosítva. A tonális variációk ténye a kantáta egész tonális térképének egyik legfőbb, döntő vonása, s ez a természetes hangsorok rendszerének melodikus összetettségéből következik.

Részletkérdésekben bizonyos eltérésekkel, ugyanezek az elvek tűnnek fel Kadosának saját témaanyagra komponált műveiben is, amilyen például az Op. 23/h számú Capricció (1935). Ez megerősíti azt a tényt, hogy a fentiekben ismertetett tonális jelenségek mélyen gyökereznek.

Kadosának a harmincas-negyvenes években írott *szimfonikus műveiben,* köztük a virtuóz jellegű koncertáló művekben, a tonális nyelvezet igen bonyolult. Hasonló a természetes hangsorok „zsánerjellegű" alkalmazásának általános képe Bartóknál, aki a „különleges (népzenei. — Ny.Sz.) hangsorképzést egyaránt alkalmazza a maga teljesen egyszerű, tiszta formájában (különösen a Gyermekeknek-ben és legegyszerűbb népdalfeldolgozásaiban vagy népi szellemben írott dallamaiban) és szerfölött komplikált műveiben (főként nagyszabású hangszeres formákban)".[14]

A Bartóknak ajánlott op. 20/b Második divertimento (amelyet 1934-ben komponált, s 1960-ban átdolgozott) kitűnő példa arra, hogy a természetes hangsorok hogyan „működnek" sajátos feltételek között. E tekintetben legérdekesebb az első tétel, amely az Allegro barbaró-val rokon motívumokat idéz.[15] A polifonizált szonátaformában uralkodó imitációs-polifon fejlesztés elvének érvényesítése következtében a természetes hangsorok mozgása tonális „megfordítások" útján megy végbe, valamint a különböző hangsorú (és különböző hangnemű) témaanyag egyidejű felcsendülése révén; így kemény, több hangsorú és több hangnemű hangzatok születnek. Az ilyenfajta képződmények többrétűsége a tonális terep feszültségének jelentős növekedését idézi elő. Ez a feszültség még tovább növekszik a főtémák oktavariációs belépésekor, a téma exponálása ilyenkor a tonális feszültség megsokszorozásával jár. Ez a jelenség a korábbi művekhez képest a feszültség minőségileg új

[12] A kantáta tartalma: a vásárban két krajcárért eladott szegény leány szomorú sorsa a régi időkben.
[13] B. Aszafjev: A zenei forma mint folyamat. Leningrád, 1963, 120. l.
[14] J. Holopov: A mai összhangzattan vázlata. Moszkva, 1974, 252. l.
[15] A Divertimento I. tétele kollázsszerű idézetet tartalmaz az „Allegro barbaró"-ból.

szintjét jelenti, ami azonban csak a későbbi opuszokban válik jellegzetessé. (Lehetséges, hogy jelen esetben ez a Divertimento második változatával áll összefüggésben.)

A tonális konfliktusban, a többi megvizsgált műhöz hasonlóan, nem kevésbé döntő jelentőségű a két harcban álló tényező: a dór és a mixolid elem szembeállítása a tetőponton. Ezután a feszültség megenyhül, a zene nyugodt lesz, mindkét témában megteremti, sőt egyenesen hirdeti a dór hangsor „diadalát". Az első téma anyagának rétegbeli megsokszorozása ugyancsak a különböző hangsorú eredeti polifon párosítások új tonális egységét tanúsítja.

A neoklasszicizmus tendenciái, amelyek a harmincas évek végén és a negyvenesek elején jelentkeztek Kadosa zenéjében és egészében a dúr-moll rendszeren alapultak, a nemzeti természetes hangsorok „indifferensebb" megjelenését hozták magukkal. A specifikus hangsorpárosítások a hangsor nemzeti jellegzetességével együtt háttérbe szorultak, átengedve a helyüket az „összeurópai" tonalitásnak, a dúr-mollnak. Ennek ellenére a természetes hangsorok elég gyakran fordulnak elő ahhoz, hogy egészben véve a művek felépítésére gyakorolt befolyásukról beszélhessünk.

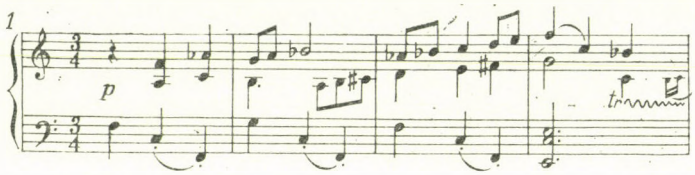
A zenekarra írott op. 34. számú Partitában (1943—44) például már az első tétel bevezetőjében „kivonatosan" megkapjuk a rákövetkező tonális mozgás képét. Egyrészt az *a* eól, a *g* mixolid, a *g* eól és az *e* eól a rákövetkező *c* líd-mixoliddel megannyi olyan hangsor, amelynek tonikája a Partita tonalitását keretező *a*-moll fokain helyezkedik el. Másrészt ezek határozzák meg a mű természetes-modális szféráját, összhangban a magyar népdal bonyolult tonális szerkezetével és pentaton „szervezettségével".

A Partita első három tételében a természetes-modális és a dúr-moll rendszer kölcsönhatása a műfaj neoklasszikus tendenciáinak biztosít elsőbbséget, ami már a tételcímekben: Sinfonia, Minuetto stb. is megmutatkozik. De itt is megvannak a Kadosa korábbi műveiben felismert tonális terep általános jellemvonásai.

Az első tételnek Hindemithes dallamképződményekre emlékeztető főtémájában például észrevehető a tonális nyelvezet sűrűsödése. A kezdetben ión modusban felcsendülő téma összetett modalitásúvá válik a második frázisban, egyesítve a modális és az antihang alapján keletkező tonális elemeket.[16] A hangok variációs szembeállítása kivehető modális és tonális „párharcra" vezet az antihangokat tartalmazó dallamrészletek között, s a melodikát irányító konstruktív és dinamikus tényezővé válik. Az *e*-mollt váratlan élességgel *F*-dúr váltja fel, majd egy szemvillanásra a líd *g* hangsor elemei tűnnek elő, s utóbb a *g*-moll, amelyet szintén kiszorít egy következő hangnem lehajló dúr ága. A tonális struktúrák antihang típusú, tehát lényegében kromatikus kölcsönhatása nem csupán a polifónia síkján (mint arra már a Divertimento esetében felfigyeltünk), hanem melodikus síkon is jelentősen növeli a tonális terep általános feszültségét az első téma kibontakozásakor. A téma tonális feszültségének további növekedése modális változataival áll összefüggésben, azzal, hogy benne újabb modális struktúrák merülnek fel (a téma imitációs feldolgozása).

[16] Az antihang (miként az oktavariáns) keletkezését nyomon követhetjük a magyar hemitónia fejlődésében, ahol a *fisz* vezérhang a felső (dúr) tetrachordban ellentétbe kerül (a (pentatónia pozícióját őrző) *f*-fel a hangsor alsó, tonikai részében.

A Minuetto c. második tételben a feszültség viszonylag csökken a természetes-modális és a dur-moll rendszer között, s fokozatosan erősödnek a dúrmoll vonások. A Partitában — a neoklasszicizmus égisze alatt fellépő természetes hangsorok autentikus mivoltának következtében — a dúr-moll rendszer intenzívebbnek, élesebbnek bizonyul a természetes-modális rendszernél. De a két szféra kölcsönhatása oly szelíden, finoman jelentkezik, hogy részletekbe menő elemzés nélkül szinte észrevehetetlen. A Minuetto első ütemeiben találkozunk az európai dúr-moll (*f*-moll „felvillanó" terccel) és a *g* líd bitonális párosításának legérdekesebb példájával. Jellemző, hogy a líd hangsor mintegy „leplezetten" jelenik meg az intonációs szerkezetben, míg a műfaj stílusának megfelelő klasszikus dúr-moll kerül előtérbe:



Az idézett részlet a dúr-moll tulajdonságok megszilárdulására utaló tonális mozgás kiinduló mozzanata. A hangsoroknak a Kadosa-művek tonális terepén tipikus „kitisztulása" a téma tetőponti belépésekor „tiszta" dúr-mollra utal, (a magyar—román hangsor tonális változatnak felfogható néhány elemétől eltekintve). A dúr-moll „győzelme" a codában „reálisabb", de mégsem végleges: a hangsor horizontálisan (az egyesítő *f*—*c* basszus fölött) az *f*-moll és a *G*-dúr intonációját összegezi, természetes-modális összetett, vegyes struktúrát alkot. A befejező kadencia ismét a természetes-modális szférára utal.

Az Andante sostenuto (harmadik tétel) jellegzetes hangnemmozgása a maga fokozódó tonális feszültségével mintegy sorra felidézi a magyar modális rendszer történelmi fejlődésének szakaszait. Soroljuk fel az Andante sostenuto tonális kibontakozásának legfőbb mozzanatait, a dúr-pentaton alapú ión váltóhangsortól a mixolid moduson keresztül — a közös tercű moll rövid bekapcsolásával — az adott képződmények egyidejű politonális felcsendüléséig a reprízt előkészítő tetőponton, ahol a természetes-modális struktúrák a variálás (antihangok) modern elvével párosulnak.

A coda, amely Kadosánál rendszerint bonyolult tonalitású szintézist ad, ebben az esetben magába foglalja a tonális mozgás főbb szakaszait egy hansoron belül, a líd-mixolidig,[17] ami valósággal minőségi ugrás, a természetes-modális szféra pozícióinak megszilárdulása a mű általános felépítésében.

Míg a Partita eddig megvizsgált tételeiben a természetes-modális és a dúr-moll rendszer kölcsönhatását figyelhettük meg, az első három tétel „viszonylag klasszikus" rendszerének *szembeállítása* a szigorúan természetes-modális negyedikkel — éppen az egész ciklus „aranymetszésének" pontján —, a negyedik tétel jelentőségét emeli ki. A Rondo rustico természetes-modális „monointonációja" közvetlen összefüggésben áll a tétel népzenei karakterével.

[17] Ezzel kapcsolatban nem érdektelen megemlíteni V. Holopova értékes megfigyelését e hangsor gyakori előfordulásáról a művek befejező részében. Vö. V. Holopova: „Felhangos" harmóniarend a XX. század elején. — Szovjetszkaja Muzika 1971, 10. szám, 126. l.

Az ötödik tétel (Passacaglia) az egész ciklikus forma tonális „konfliktusának" sajátos összegzése. Az ostinato témára jellemző „európai" természetes-harmonikus *a*-moll — némi fríg árnyalással — pentaton intonációs alapú, s ezáltal mintegy a két rendszer szintézisét adja.

A magyar mester művészetében, a harmonikus természetes-tonális struktúrák jelentkezése fordulópontja a természetes-modális szféra megjelenésének, s az európai dúr-moll rendszerrel kifejtett kölcsönhatásának. Minthogy „a harmóniarendszer csupán része a zeneszerző általános zenei nyelvezetének",[18] Kadosa természetes-modális struktúrái közvetlen összefüggésben állnak a mű általános tonális képével, s ugyanakkor annak aktív összetevői. Az említett jelenségek kölcsönös ok és okozati meghatározottsága lehetővé teszi, hogy Kadosa Pálnál figyelemmel kísérjünk bizonyos törvényszerűségeket a harmóniák alkalmazásában és fejlődésében.

A természetes-modális jelenségek szempontjából az említett harmóniákat két alaptípusra oszthatjuk: specifikusakra és általánosakra.

Az első csoportba tartoznak azok a sajátos természetes-modális képződmények, amelyek közvetlenül tükrözik a magyar zenefolklór kvartos, szekundos, kvart-szekundos és szekund-terces (trichordos), pentatónián alapuló intonációs-modális struktúráját, beleértve a teljes pentaton hangsort is.

A másodikba tartoznak a dúr-moll rendszer „közkatonáiként" alkalmazott harmóniák: a kvartszextakkordok (és részben a szextakkordok), amelyek azonban specifikus nemzeti értelmezéshez (más szóval hangsorváltó funkcionalitáshoz) jutnak Kadosa zenéjében.

Bár a nagyszekund jelentős szerepe a magyar pentaton struktúrákban magával hozza a szekundos hangzatok kialakulását Kadosa akkordjaiban, amelyeket a szerző még hármashangzat-harmóniákkal is megrak, s amelyek így látszólag klasszikus akkordokká „nőnek át", a trichordos hangzatok (Bartókhoz viszonyítva), számszerűleg elmaradnak az „összeolvadó" kvartos trichordok mögött, mind a specifikus, mind az általános struktúrákban. Viszont a kvartos hangzatok számszerű túlsúlya abból következik, hogy Kadosa kedvenc intonációs képlete a kvartos és a tetrachordos hangvétel, amely ugyanakkor a magyar természetes-modális rendszer egyik általános modellje. A tetrachord „lágyító", dallamossá tevő hatásának sajátos árnyalata — ellentétben a trichorddal — Kadosa harmóniáinak Bartókhoz képest nagyobb fokú lágyságában, kantabilitásában valósul meg. Kadosa zenéjére jellemző a faktúra áttetszősége, s a klasszikus „takarékoskodás az eszközökkel". Ezért műveiben jóformán nem is találunk Bartókéhoz hasonló, bonyolult, sokhangú akkordokat, jóllehet Kadosa intonációs struktúrája művészetének legutóbbi szakaszában — éppen tetrachordos „melodizmusával" — újabb bonyolult modális-harmonikus rendszerek kialakulásának alapjául szolgált.[19]

„Mind e parasztzenének tanulmányozása azért volt számomra döntő jelentőségű — írta ‚Önéletrajzában' Bartók —, mert rávezetett arra, hogyan függetleníthetem magam teljesen az eddigi dúr-moll-rendszer egyeduralma

[18] L. Mazelj: A klasszikus harmónia problémái. Moszkva, 1972, 10. l.

[19] Kadosa fiatalkori műveiben a trichord Bartókhoz képest kevésbé széles körű alkalmazása azzal a következménnyel jár, hogy a két zeneszerző más-más módon bánt a tritonuszos trichordokkal a későbbi művekben: Kadosa jobban szerette a bővített kvartot, vagy a tritonuszos tetrachordot, Bartók viszont szívesebben alkalmazott tritonuszos trichordot a bonyolultabb akkordrendszerek pilléreként.

alól... Kiderült, hogy a régi, a mi műzenénkben többé nem használatos hangsorok egyáltalában nem vesztették el életképességüket".[20] Éppen a magyar népdal kvartos alapja — ami Bartók tanúsága szerint a régi magyar dallamokban kvart hangközök szokatlan bőségében nyilvánult meg — volt a specifikus természetes-modális hangzatok keletkezésének nemzeti „fundamentuma" Kadosánál.

A kvartos összhangzattani struktúrák legegyszerűbb formáit a magyar hangszeres népzene kvartos bordunjának nemzeti képletében találhatjuk.[21] A népi instrumentáriumra jellemző bordunelemeket Kadosa széleskörűen alkalmazza.

Nagy jelentőséget nyernek a két kvart összekapcsolásából származó hangzatok, amelyek potenciálisan jelenvannak a magyar pentatóniában.

Kadosa a természetes-modális rendszer specifikumát átviszi a műzenei dúr-moll akkordokba, ahol is a legfőbb hangzatfajták között feltünedeznek a basszusban kvartot tartalmazó harmonikus képződmények. Legelterjedtebb köztük a kezdő- és záróakkordként fellépő tonikai kvartszextakkord. A kvart tonális funkciójának megváltozása ebben az esetben az összeurópai tényezőknek jellegzetesen magyar nemzeti átértékelését jelenti. Hasonló konstruktív értelmezésbeli jelentőséghez jut a kvart a dúr-moll szextakkordokban.[22] Az „általános" összhangzattani konstrukciók hasonló példái nagy számban jelennek meg nem csupán a népzenei anyagot közvetlenül felhasználó művekben, hanem Kadosának nagyszabású szimfonikus alkotásaiban is, rendszerint „zsúfolásig megtöltve" a kifejezetten népi hangvételű részleteket.

Kadosa műveinek „kvartos" zárlatai az előbbiekben ismertetett okoknál fogva lényegesen különböznek Bartók zárlataitól, amelyekben egyrészt világosabban megmutatkozik a hármashangzatos európai hangsorok autentikus volta (különösen a korai művekben), másrészt élesebben kiütközik a pentatónia trichordos alapja, beleértve a „disszonáns" kis szeptimát tartalmazó akkordokat (a későbbi művekben), nem is szólva a két szerkezetet szintetizáló, összetett tonalitású kromatikus komplexumokról. (Meg kell jegyeznünk, hogy Bartók Mikrokozmoszának Ötödik füzetében található, szimbolikus „Kvartok" című darabja uniszónóval végződik.)

Bartók a domináns szeptimakkordot hagyományos, hármashangzatos feloldásával alkalmazza, (korai műveiben, például az I. szvitben), jóllehet későbbi művészetében — mint J. Holopov megjegyzi —, az V—I fordulat hiánya „rendszerének esztétikai hitvallásához tartozik."[23] Kadosa műveiben viszont, még művészetének neoklasszikus időszakában is, (a Partitában, s a vonósnégyesre és zenekarra komponált Versenyműben is, op. 26, 1936) a domináns hasonló esetben egyénien „naturalizált" formájában fordul elő (például a Partita első és második tételében).

Egészében véve, éppúgy, mint Bartóknál, a zárlatformák sokrétűsége Ka-

[20] Bartók Béla: Önéletrajz. „Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Budapest, 1957, 145—146. l. [Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1966. 9—10 l.]

[21] A citera és a tekerő (kerekes lant) nevű magyar népi hangszereknek, valamint a dudának is vannak „az alaphang alsó kvartjára" hangolt bordunhangjai. Vö. Rajeczky Benjámin: Magyar népzene, II. Budapest, 1972. 70. l.

[22] Kadosa későbbi opuszaiban is alkalmazott kvartszextakkordokat és szextakkordokat záróakkordként, bár ott azok már minőségileg más, oktavariáns formában lépnek fel (jellemző, hogy tiszta kvarttal).

[23] J. Holopov: A mai összhangzattan vázlata. Moszkva, 1974. 250. l.

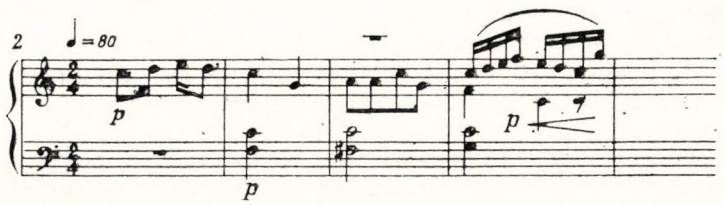
dosánál is a természetes-modális akkordformák nagy számából következik. A zárlatok szoros összefüggésben állnak az egyes művek stílusával, az eszközöknek és a céloknak a szerző által megszabott körével. Azt mondhatjuk, hogy a zárlat és a záróakkord képlete ad választ az egyes művek sőt (ciklikus formáknál) az egyes tételek egyéni intonációs-modális és harmonikus rendszerének kérdésére.

Ilyenformán a Bartókkal fennálló hasonlóság mellett Kadosa harmonikus nyelvezete erősen egyéni. Csupán a hangzatok általános *nemzeti* tendenciája teszi muzsikáját rokonná Bartók művészetével.

Melyek a specifikus és általános harmóniastruktúrák kézzelfogható elvei Kadosa tonális nyelvezetében?

A legfőbb tényező az autentikus és a plagális rendszer ellentéte. A tonális feszültséget fokozza a „specifikus" kvartos és kvartos-szekundos hangzatok beilleszkedése a természetes-modális autentikus rendszerbe, valamint az „általános" kvartos konstrukcióké a dúr-mollba. Viszont az általános és a specifikus hangzatok feszültségének aránya a specifikus szerkezet fölényéről tanúskodik.

A kvartos és a kvintes hangzatok kölcsönös viszonyának lényege, hogy amikor a várt, a lehetséges hármashangzat helyett (különösen a zenei frázisok végén) kvartos hangzat jelentkezik, az mintegy „szétzilálja", megrendíti a várt akkord stabilitását. Ez a jelenség a tonális váltás továbbfolytatása és elmélyítése a tonális terepen. Ilyen esetben jön létre a vegyes típusú polimodális párosítás, a dallamok mintegy „más" hangsorban való harmonizálása. A dúr-moll szempontjából a zeneszerző a dallamot igen gyakran kvázi a „visszájára" harmonizálja, amikor a feltételezett tonikai funkció helyett a szubdominánst s a várt szubdomináns helyett a tonikait „csempészi be". Ezt megfigyelhetjük a „Népdalkantátá"-ban:



Hasonló összhangzattani „paradoxonnal" találkozunk a Népdalszonatina op. 23/d (1933) első ütemeiben. Ez a harmóniabeli ellentmondás, amely visszatükrözi a kvartos és a kvintes rendszer strukturális és funkcionális ellentétét, a tonális nyelvezet újabb feszültségének forrása, minthogy megbontja a funkcionális várakozás tehetetlenségét.

Kiderült, hogy melyek a feszültség növekedésének tényezői Kadosa tonális nyelvezetében:

1. kvintek, hármashangzatok;
2. általános hangzatok (szextakkordok és kvartszextakkordok);
3. specifikus kvartos és kvartos-szekundos hangzatok;
4. oktavariánsok.

Ezek összefüggésein alapul a tonális mozgás a „Népdalkantáta" finálé-

ban és a Partita III. tételében. Ugyanez a helyzet Kadosa többi műveiben, az összes struktúrák felhasználásának a zenei kontextustól függő kisebb-nagyobb teljességével.

A népzenével közvetlen kapcsolatban álló kamaraművekben („Nádihegedű" — hét darab hegedűre és zongorára, op. 16/f — 1931. — és „Népdalkantáta"), vagy a jelleg tekintetében közelállókban (Capriccio) a tonális nyelvezetben erős túlsúlyban vannak a specifikus természetes-modális hangzatok, bár akadnak általánosak is (az esetek többségében a dúr-mollal kapcsolatosak). A specifikusak nagyobb feszültségű egységeknek mutatkoznak. Így például a „Nádihegedű" harmadik darabjában a zárlatok kvartos hangzatai „elpalástolják" a harmónia várt pillérét, megerősítik a tonális váltás érzését és feszültséget keltenek, ami ösztönzést ad a további fejlődéshez.

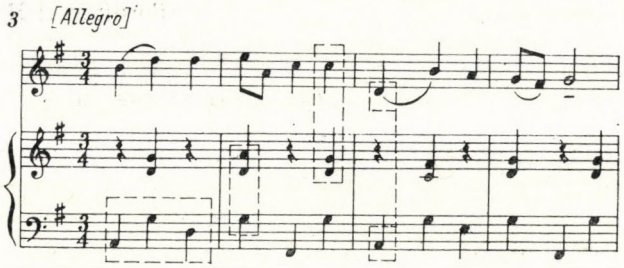
Ehhez hasonlóan a specifikus kvartok megszólalása az összekötő, az előkészítő és részben a tetőponti részletekben hozzájárul azok feszültségének növekedéséhez. Az ezt követő hármashangzatokat vagy kvinteket a hangsor stabilizálódásának érezzük. A Capriccióban (20. ütem) az *a—e—d* komplexum összekötő és moduláló akkordnak hat, hangsúlyozott feszültséggel szólal meg a rákövetkező hármashangzatokhoz képest. A „Népdalkantáta" első tételében a kvartos harmóniákban a kvintpilléres eól—dór hangsor előkészítése megy végbe (61—74. ütem).

A neoklasszikus ihletésű művekben (Partita, Versenymű vonósnégyesre és zenekarra) Kadosa minimális mértékben alkalmazta a specifikus természetes-modális hangzatokat, amelyek háttérbe szorulnak az „általánosak" mögött. A neoklasszicizmus esztétikai és stilisztikai törvényszerűségei, összhangban a dúr-moll alappal, *autentikus* természetes-modális jelenségekre vezetnek,[24] s ezáltal a tonális nyelvezet minőségileg újfajta feszültségét teremtik meg. Ilyenkor még népi elemeket hangsúlyozó általános harmóniák is csak pillanatokra szólalnak meg. Ennek érdekes példáját találhatjuk a Partita második tételében, a Minuettóban (4. ütem). A fentiekben már említettük, hogy témájában a szerző két hangsort párosít. Jellemző, hogy a (szélesebb síkon) látszólag klasszikus *T—D* egymásutánban igen finoman árnyalással „visszájára harmonizál", aminek következtében az egész menüettet úgy halljuk, mint valami „klasszikus táncot magyar előadásban".

A harmincas-negyvenes években írott Kadosa-művek tonális nyelvezetének kialakulásában átfogó jelentőségűek a melodikus akkordfűzések. Ez a magyar nemzeti-modális rendszer melodikus természetéből ered. A magyar népzenét feldolgozó kamaraművekben („Nádihegedű", „Népdalkantáta") észrevehető a műfaj jellegzetességének hatása a harmonikus szövedék melodikus megszervezésére. Nagy jelentőséget nyer a bordun nemzeti képlete. A hangsor különböző fokain megjelenő kvartos bordun megteremti a harmóniák „összekapaszkodását" az alapvető kvartos-pentaton pilléreken, megadva a zenei szövevénynek a népi hangszeres kíséret sajátos „zümmögő" hangzását. Az intonációs „lánc-struktúra" a tonális nyelvezet fokozott feszültségével, éppen a kérdéses „lánc-csomópontokon" sajátosan tükrözi a természetes hangsorok melodikus jellegét.

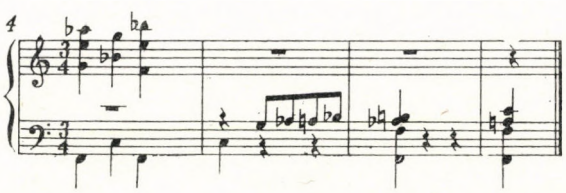
[24] Hasonló jelenség figyelhető meg Stravinsky neoklasszikus időszakának alkotásaiban, mint arra J. Kon rámutatott „Két eljárás a természetes-melodikus hangsorok ismertetésére az összhangzattanban" című cikkében. Lásd a „Muzika i zsizsny" c. könyvben, 2. kiadás, Moszkva—Leningrád, 1974., 160. l.

A legfinomabb kvart-bordunos „csomagolásnak", a dúr-moll harmonikus funkciók elködösítésének figyelemre méltó példája a „Nádihegedű"-ciklus „Térzene" c. darabja. A harmonikus funkcióknak az ostinato faktúra keretei között végbement melodizációja nyilvánvalóan szomszéd-szekundos, természetes-modális, pontosabban pentaton eredetű, s ugyanakkor a pentaton és a dúr-moll szférák strukturális-funkcionális szembenállását is tükrözi:



A neoklasszikus típusú művekben — például a Partitában — a dúr-moll alapvető funkcionális szférája észrevehetően megváltozik a természetes-modális eredetű szólamvezetés melodizáló hatására. A zárlatokból az esetek többségében hiányzanak a klasszikus kvart-kvintlépések; helyüket szekundlépések foglalják el. Az akkordfűzések nagyobb dallamosságához hozzájárul a II. fok alkalmazása a megszokott szubdomináns helyett.

Mindez a tonális nyelvezet autentikus vonásainak bizonyos „szelídülését", a dúr-moll harmonikus funkciójának nivellálódását jelenti a természetes-modális kvartok kifejezett előtérbe kerülése nélkül. E folyamatban nagy jelentőségű a dallamosság tetrachordos elve. A Partita Minuetto tételének végső zárlatában például a Kadosára jellemző tetrachordos — és ebben az esetben kromatizált — dallamfordulat módosítja az első pillantásra klasszikusnak látszó zárlatot, s így a benne rejlő népi-modális elem kivehetővé válik:



A terachordos és funkcionális-harmonikus rendszer szembenállása tehát a magyar népi és összeurópai elemek pompás szintézisében oldódik fel a Kadosa-művek talán legjellemzőbb, semlegesen klasszikus példáiban.

Mint láttuk, a fentiekben megvizsgált művekben Kadosa nem csupán „tiszta" formájukban használta ki a természetes-modális rendszer lehetőségeit, hanem a dúr-mollal kibontakozó kölcsönhatásban is. A magyar népzenében végbemenő folyamat a kortárs magyar szerző, Kadosa Pál művészetében nyilvánvalóan más szinten folytatódik. A magyar népdal természetes-modális váltakozásából eredő polimodális és politonális hangnempárosítások

különböző fajtái világosan mutatják Kadosa művészi hozzáállását a magyar népzene feldolgozásához.

A modális intonációs rendszernek a fentiekben felsorolt tulajdonságai növelik a tonális nyelvezet feszültségét a harmincas-negyvenes években írott Kadosa-művekben, s ezáltal a tonális kölcsönhatás aktivizálódásának leghatékonyabb eszközei a magyar mester műveiben.

(Fordította: *Halmy Ferenc*)

SOMFAI LÁSZLÓ:

BARTHA DÉNES 70 ÉVES

Egy-egy szakma a maga nagy embereinek ünneplését általában az ő közreműködésükkel tanulja. Az alacsonyabb kerek számok szűkebb körű megemlékezéseivel megismerszik az ünnepelt természete, például, hogy egy író ember a barátok-tisztelők-tanítványok munkáiból álló kötetet („Festschrift"-et), a maga életművének reprezentatív válogatását, vagy csakis legfrissebb műve megjelentetését fogadná-e szívesen; hogy illő türelemmel és méltósággal viseli-e majd a több évtizedes alkotó munkájának kijáró kitüntetéseket és felköszöntéseket, vagy azok elől idegesen és félszegen munkájába menekül.

Bartha Dénes 70. születésnapján e tekintetben felkészületlenek, tapasztalatlanok vagyunk. Az előző évfordulókon vagy külföldön volt éppen, vagy ha mégis itthon, inkább csak átmenetileg. Most is hasonló a helyzet. Nyáron, amikor e sorok papírra kerültek, ismét Budapesten tevékenykedett, születésnapján azonban Pittsburghben köszöntik ottani tanítványai. Eddigi életútjából ez a harmadik, az amerikai fejezet egykori kollégái, itthoni tisztelői számára is csupa talány: hol működik éppen, kiket tanít, min dolgozik, mikor jön haza? Így azután az a kép él róla mindannyiunk tudatában, ki hogyan látta utoljára, tennivágyó ideges fiatalossággal, tanítást, bátorítást és olykor sebeket osztó buzgalommal — de semmiképpen nem egy hetvenéves méltóságával, aki Szabolcsi Bence halála óta tulajdonképpen a magyar zenetudomány szeniorja.

Ez az apránként másfél évtizedre nyúló, többé-kevésbé folyamatos távollét az oka, hogy Bartha Dénes születésnapi felköszöntésekor akaratlanul is történeti távolságból fürkésszük működésének korábbi fejezeteit, s nem köszönthetjük munkáját anélkül, hogy a magyar zenetudomány tegnapját, tanulságait megidéznők.

Annak a nagy tudósgenerációnak — az 1899—1908 között születetteknek — a legfiatalabb tagja, akiknek működésével Magyarországon is polgárjogot nyert a teljes skálájú, professzionista muzikológus mint muzsikushivatás. Akik úgy döntöttek, hogy nem elég jó muzsikusnak vagy képzett filológusnak lenni, hanem ezt a szakmát is meg kell tanulni, méghozzá a nemzetközi zenetudomány legjobbjaitól, tehát külföldi egyetemeken. Tudós, egy-egy terület utolérhetetlen tudású búvára, vagy akár egyetemi magántanára, persze enélkül is lehetett az arra termett (Major Ervin életműve a klasszikus példa). De a német vagy más nagy hagyományú egyetemeken a filozófia doktorává avatott zenetudós mégis vitathatatlan tőkével rendelkezett: az egyetemes zenetörténet, elmélet, paleográfia, bibliográfia stb. tárgyaiban a legfris-

sebb eszméket és technikákat hozta haza, nyelveket tudott, maga körül mindent a kint látott legjobbhoz mért.

Az akkori legkiválóbb iskola kétségkívül a német egyetem volt. Lipcsében doktorált Szabolcsi (1923), Berlinben Gombosi (1925), Bartha (1930), Gárdonyi (1931), Freiburgban Kókai (1933) (közben Innsbruckban tanult Rajeczky), s csak Láng — Paul Henry Lang — útja vezetett távolabbra (Sorbonne; Cornell University). A klasszikus filológia és a zene között hezitáló fiatal Bartha Dénes szerencsésen választott: Berlinben két évig még hallgathatta Abertet, dolgozott a fiatal Bluméval, az öregek közül Johannes Wolffal és Scheringgel, bejárhatott Hornbostel és Curt Sachs óráira. Miként Szabolcsi Bence, ő is egyetemes zenetörténeti témával doktorált, majd sietett haza, megkeresni helyét a magyar zenei életben.

Keveseknek volt energiája a két háború közti Magyarországon — egy igazi egyetemi katedra, intézet és tanszéki kutatás leghalványabb reménye nélkül — kiküzdeni a muzikológus helyét, munkájának teljes skálájú beilleszkedését a zenei alkotás-előadás-recepció-nevelés bonyolult folyamatába. Gombosi a mintaszerű, rövid életű Crescendo (1926—28) szerkesztése után Berlinben próbált nagyobb hasznára lenni hivatásának (és onnan küldött lexikoncikkeivel, Bakfark-kötetével a magyar zenének is); Lang pedig eleve, akár csak annyi jó előadóművészünk, Amerikában lett híresség. Itthon is volt egy mentsvár: a zeneszerző-muzikológusoknak a komponálásba menekülés (Kókai és Gárdonyi nehezebb éveiben ezt választotta; mellesleg az is a korabeli magyar zenei élet jellemvonása, hogy a kompozíciót, bármifélét, szívesen fölébe értékelte a még oly professzionista teoretikus és történészi munkának is). A zenetudomány imént felsorolt külföldi doktorai közül tulajdonképpen ketten tartottak ki mindvégig, Szabolcsi Bence (aki apósa könyvesboltjában tevékenykedve folyóiratot, lexikont szerkesztett és írt, s tervezte, fogalmazta nagy munkáit), és Bartha Dénes, aki a Széchényi Könyvtár tisztviselőjeként (1930—42), közben az egyetem, 1934-től a főiskola óradíjasaként dolgozott, kritikát írt, s 1941—44-ben egy kiváló folyóiratot szerkesztett (Magyar Zenei Szemle).

Bartha Dénes működésének ez az első másfél évtizede, pályakezdő fejezete tele van lelkes kezdeményezéssel. Minden közmunkát felvállalt: népzenei lemezfelvételek kiegészítő füzetének elkészítését Bartók és Kodály első sorozatához éppúgy, mint egy régészeti lelet leírását, német nyelvű magyar zenetörténet könyvet Kodály oldalán, magyar történeti dallamok publikálását, cikkeket külföldi folyóiratoknak, agitatív tanulmányt itthon Debussy operája érdekében, könyvet Beethovenről, kiállítási katalógust Lisztről. Megtanult tolmácsolni: friss kutatási eredményeket hazahozni, a mienkről künn hírt adni. Megtanult szerkesztőként zokszó nélkül mások neve alatt dolgozni, jobbítani.

A felszabadulást követő zenei pezsgésben többféle poszton ott találjuk. Tanító tevékenysége mellett (éppen ekkor, szinte lehetetlen könyvtári körülmények között, mellesleg megszerkesztette A zenetörténet antológiáját) ő igazgatta a Székesfővárosi Zenekar műsorát, számos kortárs zeneszerzőnk örömére, és egyik szerkesztőként ő jegyezte a Zenei Szemlét, bár hogy a lap rövid élete alatt mennyiféle személyi kombinációban és a sorozati címoldal melyik részére nyomtatva szerepel neve, az önmagában is esettanulmány

azokról a fordulatévekről. Nem sok öröme, annál több baja lett mindkét szereplésből. Éppenséggel soha nem volt diplomata, pedig örökmozgó természetéhez, a butaságot elviselni nem tudó szókimondásához, hirtelen határozó temperamentumához azokban az időkben szükség lett volna arra. 1949—50 táján furcsa helyzet állt elő: Szabolcsi fiatalabb pályatársaként, számos közös vállalkozásban szekundánsaként szakmai rangját elismerték, de a zeneművészet közéletéből kisodródott és örülhetett, hogy legalább az Ötödfélszáz Énekek kiadásán nyugodtan búvárkodhatott.

Működésének második nagy fejezete akkor kezdődött, amikor a budapesti Zeneművészeti Főiskolára telepítve kezdetét vette Magyarországon a zenetudósképzés. A tanszak megindítása (1951) köztudottan sokak műve volt, mert számos akadályt kellett legyőzni az új diszciplína itthoni intézményesítéséhez, és mert igazán sokak munkavállalásán múlott a megfelelő, korszerű, a környező államokhoz mérten nagyon rangos és sokoldalú tanító testület, tanulmányi curriculum összeállítása. Azt azonban tudnunk kell, hogy a tanszakot Bartha Dénes kezdeményezte; megindulásakor nem véletlenül lett ő a tanszak vezetője.

Hogy Bartha Dénes passzionátus és nagyszerű tanár, azt sok tucat növendéke vallja több mint negyedszázad óta (hiszen 27 esztendeje már, hogy szakadatlanul tanít zenetörténet főtárgy kurzusokat, kollégiumokat, szemináriumokat itthon és Amerikában, készít fel diplomamunkát vagy doktori disszertációt író fiatalokat). Bizonyára ahányan és amilyen alkalomból emlékezünk, annyiféleképpen árnyaljuk tanáraink portréját. Lévén igazán az ő pártfogoljainak egyike, magam e kedvező pozícióból talán a leginkább vállalhatom, hogy az udvariasságot félretéve emlékezzem. Voltak szuggesztívabb, fanatizáló, a zenéről akkor és ott számunkra titkokat fellebbentő tanítóink: Szabolcsi Bence mindenekelőtt, mellette Bárdos Lajos. És a tanszak változó évjárataival, változó tanárrajongásai között mindig voltak nagy felfedezések (a köztünk már nem levők közül, például Kókai Rezső). De a zenetörténész szűkebben vett mesterségéről, a zenetudomány módszereiről és technikáiról, a tanulmány- és könyvírásról legtöbbet, legalábbis az én időmben, talán mégis Bartha Dénestől lehetett tanulni — még ha ezt az ember csak utólag veszi is észre. A jó pedagógus józanságával a zenéről nem misztifikált; nem voltak félszavas utalásai a műveltebbekhez, nem éreztette nyomasztó tájékozatlanságunk és butaságunk mértékét. Növendékeire szabottan haladt előre, semmiféle tréfától nem félve, ha a koncentráció lazulását látta. Inkább elemzéssel, intellektussal világította meg a jó mű milyenségét, és nem érzelmi ráhatással. Amellett nekem ő volt az egyetlen iskolai tanárom, aki konzultációkon bevezetett a zenetudományi irodalom, a különféle kották és források helyes használatába. Azt hiszem, a német zenetudományi oktatás valódi erényeiből ő tudott a legtöbbet közvetíteni — és ez éppoly fontos volt a budapesti tanszak aranykorában, mint a zenetörténeti korok, az egyes partitúrák szellemének lelkesítő megvilágítása, a stílusok és mesterművek briliáns analízise. Igazán érhető, hogy elveivel és erényeivel Bartha Dénes oly nagyszerű tanári karriert fut be eminens külföldi egyetemeken is.

A magyar muzikológus soha nem engedhette meg alkotóereje koncentrálásának azt a luxusát, amit a legtöbb külföldi katedra egy életre jelent. E hivatás önmagában is elég iskolán kívüli szervezni-, szerkeszteni-, írnivalót

adott volna, amit Bartha esetében a szükség is szaporított. A megélhetésért vállalt egyéb munkák zöme azonban nem volt hiábavaló. Akik még emlékeznek a régi, Váci utcai Bartók Terem hanglemezes előadásaira, azok a megmondhatói, mennyire modellerejű volt a ő népművelő Bach-, Beethoven-, Bartók-előadásainak sora. A nagyközönségnek írt Bach-könyv, a tanulóknak és művelt koncertlátogatóknak fogalmazott elemzés Beethoven kilenc szimfóniájáról azóta is új kiadásokat ér meg. Az ötvenes évek végétől vált fontos szólammá Bartha Dénes munkáiban a Haydn-kutatás. Olyasfélét talált ki és szervezett, ami csak újabban lett divatos: team-work, csoportmunka módszert. A Haydn-levelek összkiadása, a válogatott dokumentumok magyar kötete, az operakarmesterről szóló könyv, az egyik Haydn-opera összkiadáspartitúrája címlapján az övé mellett mások neve is szerepel. Aki munkatársa lehetett, az tudja igazán, milyen továbbképzés volt a vele dolgozás, hogy Bartha Dénes milyen észrevétlen tanító az együttműködésben, s hogy milyen figyelmességgel vezeti be tanítványát, társát a szakma nemzetközi vérkeringésébe.

Hogy a tanításban oly aktív 10—12 év — a Magyar Tudományos Akadémia doktori fokozatának elnyerése és más elismerések ellenére — mégsem zavartalan kibontakozás a tudóspályán, azt már az azóta eltelt idő távlatából is könnyű bölcsen konstatálni. Tagadhatatlan, Bartha Dénes hagyta magát belevinni olyan elodázhatatlan vállalkozásokba, amelyekre az óvatosabbak nem voltak kaphatók, mert a dolog teljes sikert nem ígért. Egy barátságból felvállalt tudományos oppozíció vagy egy szervezési-anyagi feltételei folytán eleve hendikeppel induló lexikonszerkesztés persze nagyon különböző nagyságrendű dolog és a zenei élet más-más köreiben vethet hullámokat. De a dolgok néha összejönnek és bizony még a keljfeljancsi-természet tűrése sem elég, hogy bölcsen állja a próbatételt.

A Nemzetközi Zenetudományi Társaság 1961-es, New Yorkban tartott kongresszusa új fejezetet nyitott Bartha Dénes tevékenységében. Külföldi tudósoktól máig halljuk emlegetni, mekkora feltűnést keltett ott, különböző témák kerekasztal-vitáin három nyelven ragyogóan érvelve. Az elnökség tagjává választották (16 évig, amíg csak újraválasztható volt, ott állt a neve és ott tevékenykedett számos ügyünkért); néhány európai társával reprezentatív előadókörútra vitték (Harvard, Yale, Princeton, Columbia, Cornell, Ann Arbor), 1963-ban a társaság a Dent-éremmel tüntette ki. A folytatás nem maradt el és ezt igazán elégtételként könyvelhette el Bartha Dénes. 1964—67-ben különböző szemesztereket tanított pl. a Smith College-ban, a Harvard és a Cornell Egyetemeken, azután Urbanában és Pittsburghben. 1969 óta ő az ún. Mellon-professzor a Pittsburghi Egyetemen, ahonnan a tervek szerint 1979 őszén vonul vissza. Közben egy rövid kurzus erejéig a fiatal magyar muzikológusokkal is találkozott; számos külföldi kongresszuson láthattuk szerepelni, olvashatjuk frissebb tanulmányait a Wiora-, Larsen-, Federhofer- és más Festschriftekben, folyóiratokban. Tudjuk, hogy tanító palettája az amerikai években tágabb lett, mint itthon volt (óriási energiáit emészti fel a tanítás), és számos kisebb dolgozatából kitetszik, hogy kutatási témája főként a klasszikus zene strófaszerkezet-problémájára szűkül, amelyről könyvet készül írni.

Meg-megismétlődő látogatásai ellenére csak laza szálakkal tarthatta kap-

csolatát az itthoni problémákkal. Nem volt itt, amikor a magyar zenetudományi élet irányító posztjai újraszerveződtek: és nem volt itt, hogy állami vagy tudományos elismerésekben részesüljön munkája, kora szerint. Néhányan azt hitték, Lang és Gombosi nyomán ő is az amerikai magyar zenetudós diaszpóra tagja lett — pedig nem így van. Elérvén a nyugdíjas kort, ott visszavonul és úgy tervezi, hogy visszajön Budapestre. Ő tudja a legjobban: adósságai, megírnivalói vannak. Ha működése, műveinek hosszú listája ismét előttünk áll az ünneplés ürügyén, valóban úgy tetszik, a tanári pálya sikerét áldozatokkal aratta: kevesebb tudományos munka került ki keze alól ebben az utolsó másfél évtizedben, mint annak előtte.

Ám az életmű eddigi szakaszait épp azért summázhattuk, lezárt fejezetként, tárgyilagosan, mert bizton hisszük, hogy munkásságának negyedik fejezete, a maga szabta tudományos munkákkal, itthon kezdődik majd. Ehhez kívánnak növendékei, barátai jó egészséget Bartha Dénesnek hetvenedik születésnapján!

SZIGETI KILIÁN:

AZ IDŐMÉRTÉKES (MENZURÁLIS) KORÁLIS ÉNEKLÉS MAGYARORSZÁGON

Martin Gerbert, a schwarzwaldi St. Blasien bencés monostor apátja 1744-ben kiadott zenetörténeti művében így ír a magyar egyházi zenéről: „Magyarországon a katolikusok ugyanolyan szépen művelik mind az énekes, mind a hangszeres zenét, mint a szomszédos német birodalomban. A kolostorokban azonban ez ritkább, mert ott az év néhány ünnepét kivéve, a korális éneklés van szokásban. Az előadott zeneművek és a zeneszerzők — folytatja Gerbert —, nem a nemzet zenei tehetségéből valók, mivel ilyesmire a magyarok aligha képesek, hanem a német birodalomból, főleg Bécsből vagy más valamelyik népből. A protestánsok istentiszteleteiken Magyarországon és Erdélyben az éneket csupán orgonával kísérik, de van úgy, hogy attól is tartózkodnak, mint az egész Kelet."[1]

Gerbertnek, ha nem is teljes értékű, de alapjában reális meglátásából tanulmányunkban mi most csak azzal a megállapítással foglalkozunk, amely a korális énekről szól. Helyesen vette észre a széles látókörű muzsikus apát, hogy ez a barokk időkben Magyarországon csak a kolostorokban virágzott, míg a székesegyházak, káptalani és más fontosabb templomok a több szólamú, zenés miséknek hódoltak. A magyarnyelvű katolikus templomi népénekről Gerbert — úgy látszik — nem vett tudomást.

A szóban forgó, és tanulmányunk tárgyát képező 16—18. századi korális ének azonban nem azonos azzal a dallamkinccsel, amelyet általában gregorián korálisnak mondunk. Épp ezért, a fogalmak pontosabb tisztázására szólnunk kell néhány szót a korális ének történetéről.

Három korszakát különböztetjük meg.

I. A korális ének első korszakába tartozik a szoros értelemben vett *gregorián ének*, vagyis az a dallamkincs, amely bizonyos mértékben kapcsolatban van Nagy Szt. Gergely = *Gregorius* pápával, (590—604) akiről az ének nevét kapta. Nem mintha őt tartanánk a dallamok szerzőjének, hanem csupán azok szervezőjének. A római ének ui. a századok folyamán már Gergely elődei (Damazusz, Leó, Geláz, Simmachus, János, Bonifác pápák) alatt kialakult. Gergely pápa ebből az ősdallamkincsből bizonyos gyűjteményt állított vagy állít-

[1] „In Hungaria tam festive quidem quam in Germania vicina celebratur apud Catholicos musica tam vocalis, quam instrumentalis (rarius tamen in monasteriis, ubi paucis per annum exceptis solemnitatibus cantus coralis viget) quidquid vero est melothesiarum, melothetarumque non gentilitii est ingenii musici, quo haud pollent Hungari, sed ex Germania, Vienna potissimum advenit, aut aliunde gentium. Protestantes suo ritu in Hungaria et Transsylvania prosequuntur cantum cum organo saltem, quo etiam carent, ut totus Oriens." — Gerbertus, Martinus: De Cantu et Musica Sacra a primo ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, St. Blasien 1774. 372. l.

tatott össze saját maga szervezte liturgiája számára. Az énekek szövegét a liturgia igényeinek megfelelő rendben leíratta az Antiphonariumnak nevezett kódexbe. Gergely pápa tehát nem komponált, hanem kompilált. „*Antiphonarium centonem . . . nimis utiliter compilavit*", mint Johannes diaconus mondja.[2]

A gyűjtemény énekeinek további tökéletesítése, a dallamoknak hallás útján való továbbszármaztatása az ugyancsak Gergely pápa által alapított énekiskola, a Schola Cantorum feladata volt. A Schola apátjai, (Catalenus, Maurianus, Virbonus) ezt évszázados gyakorlat útján meg is valósították, amikor a szélsőségek lenyesésével, a darabos fordulatok átsimításával, a szétesö zenei szerkezetek zártabb formába foglalásával az ősi, kezdetleges és terjengős dallamanyagot művészi zenévé formálták. Az így megformált énekkincs néhány nemzedék éneklésén átszűrve, s ki tudja hányszor átsimítva, közel két évszázad múlva került lejegyzésre kezdetleges neumákkal a kódexek pergamenlapjaira. Ettől kezdve már lényegében változatlanul élt tovább. A sokszoros másolás és éneklés nyomán elkerülhetetlen további variánsképződést a 20. század elején véghez vitt paleográfiai helyreállítás többkevesebb sikerrel megszüntette.[3]

II. A korális éneklés második korszakát kb. a 10—16. század közti időre tesszük. A hagyományos gregorián ének ezalatt is tovább élt, de tekintélyes mennyiségű új énekanyaggal bővült. Ebbe tartoznak a mise állandó énekrészei, az ún. Ordinariumok (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus és Agnus Dei) csaknem teljes számban, a mise váltakozó énekei közül az Allelujáк egy csoportja, továbbá a sequentiák, tropusok, cantiók, himnuszok és a rímes, ill. verses officiumok.

Hatalmas mennyiségű énekanyag ez, amely terjedelemben többszörösen felülmúlja az ősi gregorián dallamkincset. A teljes anyag még ma sincs felmérve, még kevésbé publikálva.[4] Jammers becslése szerint a sequentiák száma meghaladja a 4 ezret, a tropusoké a 2—3 ezret, a himnuszoké az 5—6 ezret, a rímes officiumoké a 700-at. Az Ordinariumok száma ezeknél lényegesen kevesebb. Hasonlóképp az Allelujáké.[5]

Zenei szempontból az új anyag fokozatosan távolodott a hagyományos gregorián énektől. Az Ordinariumok többsége még szerves folytatása a Gergely-féle repertóriumnak. Mondhatnánk postgregorián alkotásnak is. Az új Allelujákon már érződik az új ízlés, a dúr-moll hangnemiség jelentkezése. A szillabikus sequentiák teljesen modális hangnemekben születtek, a modális funkciós hangok erős kihangsúlyozásával. Díszítő neumák (quilisma, salicus) nem szerepelnek bennük. Közülük nem egy hajlik a menzurális ritmus felé. Mindez áll a tropusok nagy részére is.

Ezt az énekkincset nehezen mondhatnánk gregorián éneknek, mert sem-

2 Fellerer; Karl Gustav: Die römische Schola cantorum und die Verbreitung des liturgischen Gesanges (Geschichte der katholischen Kirchenmusik, I. Band) Kassel 1972. 182—183. l.

3 Uo. — A Schola apátaira l. Gerbertus, Martinus: Monumenta veteris liturgiae Alemannicae, II. k, St. Blasien 1779. 184. l. — Az ének átalakulására Gajard, Joseph: „Vieux-Romain" et „Grégorien" (Études Grégoriennes III.) Solesmes 1959. 7—26. l. — A régi római éneket kiadta Stäblein, Bruno: Die Gesänge des altrömischen Graduale (Monumenta Monodica Medii Aevi, Band II.) Kassel 1970.

4 Az anyag publikálására indult a fentebb említett sorozat: Monumenta Monodica Medii Aevi, Bruno Stäblein szerkesztésében.

5 Jammers, Ewald: Der mittelalterliche Choral, Mainz 1954, 8—10. l.

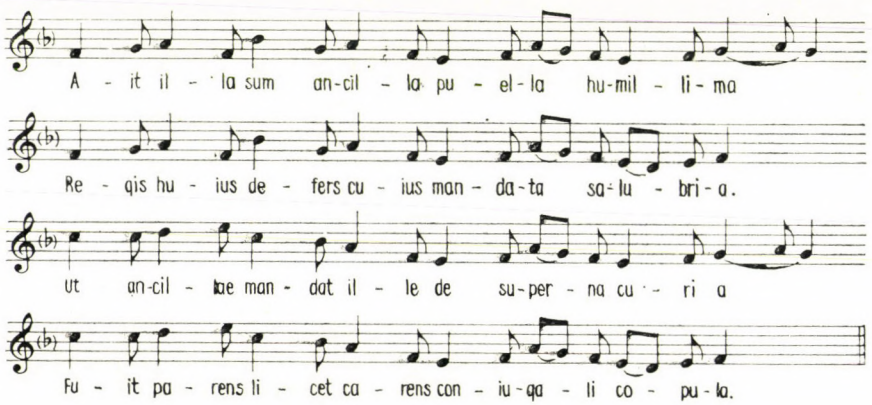
mi vonatkozása Gergely pápával. Ezért helyesebb és megfelelőbb a *középkori korális* névvel való jelölés.

III. Lényegesebb és mélyrehatóbb átalakulást tapasztalunk a korális ének harmadik szakaszában, ami jelen tanulmányunk tulajdonképpeni tárgya. Az átalakulás részben az általános zenei fejlődés szükségszerű vagy legalábbis természetes velejárója, részben azonban liturgikus törvényhozás következménye. Ennek megfelelően a *menzurális korális* történetét két szakaszra osztjuk.

1. A középkori korális felsorolt műfajai közül a tropusok estek legtávolabb az ősi gregorián énektől. Sőt mint valami bomlasztó erő, ezek kezdték szétmállasztani a gregoriánumnak csodálatos művészettel megalkotott melizmáit, egy szótagra énekelt gazdag dallamait. A tropusok sohasem tartoztak a szorosan vett liturgikus énekek közé. A liturgikus énekek szöveg nélküli dallamrészeibe befurakodva, azt interpretálták, kibővítették, s ugyanakkor mint liturgiailag független szövegek legkorábban vettek fel népies jelleget. Valószínűleg ezek révén kapcsolódott be először a jelenlevő nép a közös éneklésbe.

Nagyon szép, s már a fejlődés magas fokán álló időmértékes menzurális tropust találunk egy 15. századi brassói Gradualéban.[6] A kódex az adventi időszak Szűz Mária miséjének középkori korális stílusban komponált, szabad ritmusú Alleluja-versébe kétszer iktatja be az alábbi cantioszerű tropust. (Lásd az 1. ábrát.) Biztosra vehetjük, hogy a szólistától előadott Alleluja-vers keretében a két cantioszakaszt a fiúénekesek egy csoportja vagy a nép énekelte, vagy talán orgona játszotta.

Ez a bájos tropus-cantio, más hasonlóképpen időmértékes cantióval



A cantiónak ugyanerre a dallamra énekelt második verse:

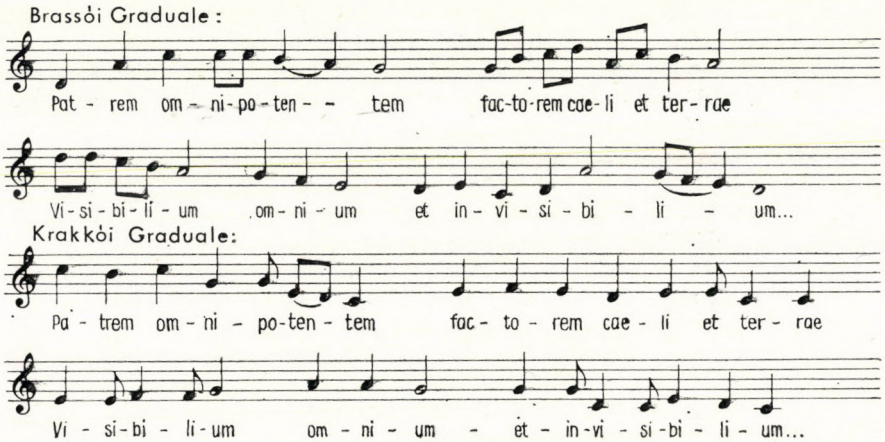
Ergo pia o Maria te laudantes poscimus,
Ora patrem nam te matrem natus audit optimus:
Hora mortis da ut fortis sit cordis contritio,
Ne damnemur sed laetemur in caeli palatio.

6 A Graduale ma Nagyszebenben (Sibiu) található a Bruckental könyvtár tárlójában.

együtt megtalálható az ún. Kassai Graduale mindkét kötetében is, ami szélesebb körű elterjedésének bizonyítéka.[7] A Kassai Graduale scriptora a cantio elé „Organum" szót írt. Ez egyformán jelenthet több szólamú vokális organumot vagy a dallamnak orgonán való játszását. A 15—16. században Magyarországon mindkettő egyaránt szokásban volt. Máshol közöltük már azt az időmértékes tropus-cantiót, amelyet a 15. századi zágrábi Thus Oszvald-féle Antiphonalében találtunk.[8]

A tropusok után a szorosan vett liturgikus szövegek közül a *Credót* énekelték először, sokféle változatban időmértékes és legtöbbször kötött ritmusban. Minden bizonnyal így akarták a jelenlevők számára könnyen énekelhetővé tenni a hitvallást.

Időmértékes Credót találunk pl. az említett Brassói Gradualéban, valamint a krakkói Jagelló Könyvtár Rps 1267 jelzetű Gradualéjában, mindkettő a 15—16. század fordulójáról. A krakkói kódexben — amelyben egyébként „Kyrie ungaricum" és „Ungaricum Sanctus" is szerepel —, a Credo elé is „Ungaricum" jelzőt írt a lapszélre a másoló, ami arra utal, hogy a Credónak ez a dallama Magyarországról jutott Krakkóba.[9] Íme a két Credo kezdete:



2. A korális ének további átalakulására döntő hatással volt a tridenti zsinat (1545—63). Mivel reform alá vette a liturgikus könyveket, szükségképpen hozzá kellett szólnia az énekekhez is.

A 16. századi humanista latinság a hangsúlyozást a megfelelő szótag túlzott nyújtásával fejezte ki. Mivel ezt tartották klasszikusnak, lenézték és barbárnak minősítették a postklasszikus latinságnak kiegyenlített szótaghosszúságát, s vele együtt a postklasszikus latinságra alapozott gregorián éneket. A humanista felfogás nem tudta elviselni, hogy a gregorián énekben nem hangsúlyos szótagon több hangból álló neumák találhatók. Ezért az egész dal-

[7] A Kassai Graduale két kötete az Orsz. Széchényi Könyvtárban található Cimae 172. a—b jelzettel. A kérdéses cantio az I. k. 252 verson, a II. k. 317 verson található.

[8] Mehrstimmige Gesänge aus dem 15. Jahrhundert im Antiphonale des Oswald Thuz (Studia Musicologica, Tom. VI. fasc. 1—2.) 1964.

[9] Az időmértékes Credóra lásd Miazga, Tadeusz: Die Melodien des einstimmigen CREDO der römisch-katolischen lateinischen Kirche, Graz 1976. — Miazga — sajnos — csak kis részét vette figyelembe a magyarországi kéziratoknak. Az általunk idézett Credo „ungaricum" voltáról is csak másodkézből emlékezik meg a 147—148. lapon.

lamot a hangsúlyos szótagra csoportosították. Elhangzott a hivatalos jelszó: *purgare, corrigere, reformare,* vagyis barbárságaitól megtisztítani, kijavítani, megreformálni a gregorián éneket. A többszólamúság térhódítása óta egyébként is mostohagyerekként kezelt gregoriánum most a reformáló zenészek gátlástalan önkényének esett áldozatul.[10]

Elsőnek az olasz Guidetti hirdette a korális ének időmértékes hangjelzését 1582-ben megjelent „Directorium chori" c. énekeskönyvével kapcsolatban.[11] Ő a gregorián *virgá*-t (longa) kettős, a *puntum*-ot (brevis) egyes, a *rombus*-t (semibrevis) fél időértéknek vette. Bár a menzurális felosztás elvben a 20. századig érvényben volt, a gyakorlatban sohasem alkalmazták mereven. A hangjegyek különböző alakja inkább csak a hosszabb és rövidebb szótagok hozzávetőleges jelzésére szolgált.

A gregorián ének szabadjára engedett reformját legszélsőségesebben a franciák hajtották végre. Franciaországban ekkor izzott az új gallikán, független nemzeti egyházra való törekvés. Ennek szellemében a liturgikus ének terén is radikálisan jártak el. Nemcsak a gregorián dallamokat értelmezték messzemenően menzurális értelemben, hanem *Henri Dumont* 1667-ben megírta újszerű, basso continuóval ellátott miséit *(Messes royales),* amivel új utat nyitott a korális kompozícióknak. Példáját Franciaországban az oratorianusok és más modern szerzetesrendek követték.[12]

Közép- és Kelet-Európát Franciaországtól elválasztotta a Svájctól az Északi-tengerig húzódó hatalmas protestáns tömb, s így a korális reform francia mozgalma kevéssé hatott a Habsburg-birodalom katolikus országaira. Ez utóbbiakban inkább Róma hatása érvényesült, hisz ott székeltek a szerzetesrendek főnökei.

Magyarországon a nagyhatású jezsuita rendnek a 18. században 42 gimnáziuma, 3 akadémiája volt. De ők növendékeikkel nem énekeltek korálist, hanem mindenütt zenekart szerveztek és ének- és zenekaros miséket adtak elő. Így a barokk menzurális korális alakulásában nem volt szerepük. — A régi birtokos rendek (bencések, ciszterciek, premontreiek stb.) javait a török időkben hadi célokra foglalták le, s így monostoraik sorra megszűntek. Pannonhalmát is csak 1639-ben sikerült a bencéseknek újra megszerezni és benépesíteni. Más kolostorok csak később tudtak lassan talpra állni. — Más régi rendek kevés, és kis közösséggel rendelkező kolostorokat tartottak fenn.

Nem így azonban a ferencesek. A ferences „barátok" a török időkben, sőt részben a török megszállta területeken is folytatták szegénységre alapozott szerzetesi életüket. A felszabadulás után pedig valósággal elárasztották az országot. Minden más rendnél nagyobb számban keltették életre régi és új kolostoraikat. Csak a 17. században megreformált pálosok mérhetők hozzájuk expanzivitás szempontjából.[13]

[10] Fellerer, Karl Gustav: Der Cantus Gregorianus im 17. Jahrhundert (Geschichte der kath. Kirchenmusik i. m. II. Band.) Kassel 1976. 119—121. l. és Wagener, Heinz: Der Reform-Choral im 18. Jahrhundert (Uo.) 176—179. l. — Továbbá Ursprung, Otto: Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931. 201—203. l. — Encyclopédie de la Musique, Tom. III. Paris 1961. (Francois Michel) 450—454. l.

[11] Rómában jelent meg, sok kiadást ért. Mi az 1737-es kiadást használtuk.

[12] Lásd a 10. jegyzetben idézett tanulmányokat. — Dumont egyik miséjét dolgozta fel Bárdos Lajos a Harmadik miséjében.

[13] Hermann Egyed: A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig, München 1973. 258—259. l. és 315—321 l.

Ezek alapján érthető, hogy a 17—18. századból fennmaradt időmértékes, menzurális korális kótaanyag túlnyomórészt a ferencesek kezéből került ki. Ezeknek felgyűjtése, rendszerezése és közlése még a jövő feladata.

Az ismert kéziratokban szereplő művek megnevezése mintegy feltérképezi a barokk menzurális korális ének földrajzi elterjedettségét Közép- és Kelet-Európában. Van köztük *bécsi, gráci, brünni, olmützi, krakkói, varsói,* ill. *lengyel, magyar, székely* mise. (Természetesen mind latin nyelvű!) Magyarországon belül is lokalizálni lehet az egyes kompozíciókat. Találunk *esztergomi, kismartoni, nagyszombati,* a felvidéki *pruszkai* misét.

A címből sokszor megtudjuk a mű szerzőjének nevét is. A nagyszombati mise *Vogler Ferenc* kompozíciója. Mivel Vogler 1668 táján lépett át a marianus ferences provinciából a salvatorianus tartományba, Nagyszombat viszont marianus kolostor volt, így miséjét valószínűleg még az átlépés (1668) előtt komponálta. — A szerzők között találjuk a kiváló *Konstantin(i) Lukács* atyát, aki miután több helyen elöljárói tisztet viselt, 1680-ban a török engedélyével újjáépítette a szegedi ferences kolostort.[14] A székely misét *Kájoni János* (1629?—87) szerzette.[15] — Nem tudjuk ki volt *Endei G. Károly,* akitől szintén találunk egy misét a gyűjteményekben. — Közkedveltségnek örvendett az ún. *Missa Tubicinalis* vagyis trombitás mise, amely hangzatfelbontásra épített dallamáról kapta nevét. (Egyébként Szt. Barbara mise.)

A meglehetősen nagy zenei anyagnak létrehozásában tehát főleg a ferencesek tevékenykedtek. Mégpedig megközelítően egy időben a francia Dumontnal, tőle azonban teljesen függetlenül, és más stílusban. Az új, időmértékes korális énekeket hamarosan átvették a pálosok, sőt a bencések egyetlen apátsága, Pannonhalma is.[16]

A dallamok előadásában azonban volt némi különbség. A Pannonhalmán fennmaradt két kézirat (1739 előttről és 1765-ből) archaikusabb formában adja a dallamokat.[17] A szabad ritmus még többé-kevésbé érvényesül bennük.

Ezzel szemben *Dubelovicz Valerián,* szombathelyi ferences orgonista 1673-ban menzurális, kötött ritmusban másolta le a gyűjteményt konventje számára.[18] Ugyanígy tett 1734-ben *Ferencz(i) Albert* atya a mikházai ferencesek számára összeállított gyűjteményében.[19] *Kájoni János* viszont az *Organo Missale*-jában már számozott basszussal közölte 1667-ben a misék egy részét.[20] Hasonlóképpen számozott basszussal ellátott időmértékes barokk korális éne-

[14] Vogler Ferencre lásd Karácsonyi János: Szt. Ferencz Rendjének története Magyarországon 1711-ig, I. k. Bp. 1923. 468 és 525. l., — Konstantini Lukácsra uo. II. k. 1924. 167. l.

[15] Kájonira l. Zenei Lexikon II. k. 291. l. Továbbá Papp Géza: Kájoni János orgonakönyve, Bp. 1942. (Különlenyomat a Magyar Zenei Szemle II. évf. 5. számából).

[16] Hogy Pannonhalmán ténylegesen használták bizonyítja, hogy Tallián József bencés 1765-ben újra lemásolta magának a „Panis quotidianus monachis O. S. P. N. Benedicti ad S. Martinum de S. Monte Pannoniae professis . . ." (A pannonhalmi Szt. Márton kolostor bencés szerzeteseinek Mindennapi Kenyere) c. kéziratos könyvébe. (Pannonhalma, Bencés kézirattár 108/1. jelzettel).

[17] Az első pannonhalmi gyűjtemény a Liber Choralisban található (Bencés kézirattár 53/1.) A kézirat másolását 1739-ben fejezte be, mint második kéz, Mákóczy Imre.

[18] Dubelovicz kézirata ma az Orsz. Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található Ms. Mus. IV. 801. jelzettel. — Részletesebben ismertettük a Szombathelyi Egyházmegye egyházi zenéjének története c. munkánkban (A 200 éves Szombathelyi Egyházmegye Emlékkönyve) Szombathely, 1977. 304—309. l. Ugyanott közöltük a kéziratból a Missa Hungarica fakszimiléjét és mai átiratát.

[19] A kézirat a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában található K 786 jelzettel. — Reá vonatkozóan l. Forrai Magdolna: Egy ismeretlen Kájoni-kézirat (Magyar Könyvszemle) 1972. 91—93. l. (Ferenczi kézirata ui. egybe van kötve Kájoninak egy eddig ismeretlen kéziratával!)

[20] Papp. i. m.

keket írt össze egy *ismeretlen nevű ferences* a veszprémi rendházuk számára.[21]

A dallamoknak ez a változatos interpretálása azt mutatja, hogy a barokk reform korális ekkor még élő, alakulóban levő, fejlődő dallamkincs volt. Előadásmódját illetően is nagy szabadságot élvezett az éneklők kórusa és karvezetője. A fennmaradt kéziratokon tanulmányozhatjuk, hogyan alakult át a hagyományos gregorián korális szabad ritmusa időmértékes énekléssé, majd kötött ritmusú dallammá, amihez végül is számozott basszussal jelzett orgonakíséret járult.

Még egy lépés kellett, s a menzurális korális dallam átalakult későbarokk figurációs énekké, egy- vagy kétszólamú áriává. 42 ilyen áriamisét találunk pl. *Gerstenmajer Cecil* szombathelyi ferences orgonista 1773-ban összeállított gyűjteményében.[22] Az a muzsika már közvetlen előfutára *Roskovszky Pantaleon* kompozícióinak.[23] Ez azonban már kilép tanulmányunk keretéből.

Nézzünk néhány példát az említett gyűjtemények anyagából. Lássuk mindenekelőtt a kedvelt *Missa Tubicinalist.* (2—5. ábra.) — Az első változata (2. ábra) a pannonhalmi 1739 előtti kéziratból való. Hangjelzése lényegében gregorián. Többé-kevésbé egyenlő időértékű hangok éneklésére látszik utalni. Csak itt-ott érezhető a rombusnak „alla Romana" értelemben (vö. Guidetti!) vett rövidebb értéke.

Nem így az 1734-ben másolt mikházai Ferenczi Albert-féle kézirat hangjelzése (3. ábra). A vonalrendszer elején látható 3-as szám a hármas ritmustagolódásra utal. Bár Ferenczi a hármas ritmust pontosan megtartja, a nyújtást jelző pontok kitételében többször mulasztást követ el. Az ötödik sorban a páratlan ritmusból páros lesz, amit a mai „alla breve" jel ad tudtára az énekesnek.

Pontosabban dolgozott a szombathelyi Dubelovicz Valerián (4. ábra). Ő viszont lényegesen megváltoztatta a dallam ritmusát. Nemcsak az ének kezdő hangjának nyújtását hagyta el, hanem a *Christe* dallamát fele értékre redukálta.

A legkiegyensúlyozottabb, s talán már a népénekhez közeledik a névtelen veszprémi ferencesnek számozott basszussal ellátott 18. századi kézirata (5. ábra).

Az egybevetett példán észrevehetünk bizonyos variálási szabadságot a dallam terén is. A pannonhalmi változatban a *Christe* „mi—fa—szo" menettel indul, míg a ferences kéziratokban ez „mi—fi—szó"-ra módosul.

Még nagyobb szabadságot látunk a variálásban a *bécsi* misében *(Missa Viennensis).* A pannonhalmi kéziratban (6. ábra) félreérthetetlenül dominál a *d*-moll hangnem. Dubelovicz viszont elhagyja kéziratában a „bé" előjegyzést (7. ábra), és a ritmust is alaposan átalakítja. — A veszprémi kéziratban pedig az eredetileg moll dallam *D*-dúr jelleget nyer. A darab közben is előfordul módosító jel. (8. ábra).

Folytathatnánk még az azonos misék különböző felfogásban való lejegyzéseinek egybevetését és tanulmányozását, de úgy gondoljuk, ennyi is elég

[21] A kézirat 1950-ig a veszprémi ferences kolostorban volt. Ma magángyűjteményben, mikrofilmje a szerző tulajdonában van.

[22] A kézirat ma az Orsz. Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található Ms. Mus. IV. 794 jelzettel. Ismertettük a 18. jegyzetben idézett munkánkban. Ott közöltünk fakszimilében egy misét belőle a 313—313. lapon.

[23] Roskovszkyra l. a Zenei Lexikon III. k. 243. l. —

annak bemutatására, hogy a 17—18. században a barokk időmértékes, reform korális ének még nem holt anyagként szerepelt, amelyet az adott kotta szerint szolgai hűséggel előadtak. Képlékeny, formálható élő muzsika volt, és éppen az életszerűség adott jogot és szabadságot arra, hogy alakítsák, variálják, továbbfejlesszék.

Álljon itt végül még két példa. Egyik *Vogler Ferenc* nagyszombati miséjének kezdő része. (9. ábra). Benne a számozott basszus már valamivel fejlettebb hangzatfűzést mutat. — A másik a veszprémi kézirat egyik miséjének *„Et incarnatus est"* tétele. Itt már önálló szerephez jut az orgona, intermezzót játszik. Az intim tételt a szerző utasítása szerint „Solo"-énekes adta elő (10. ábra).

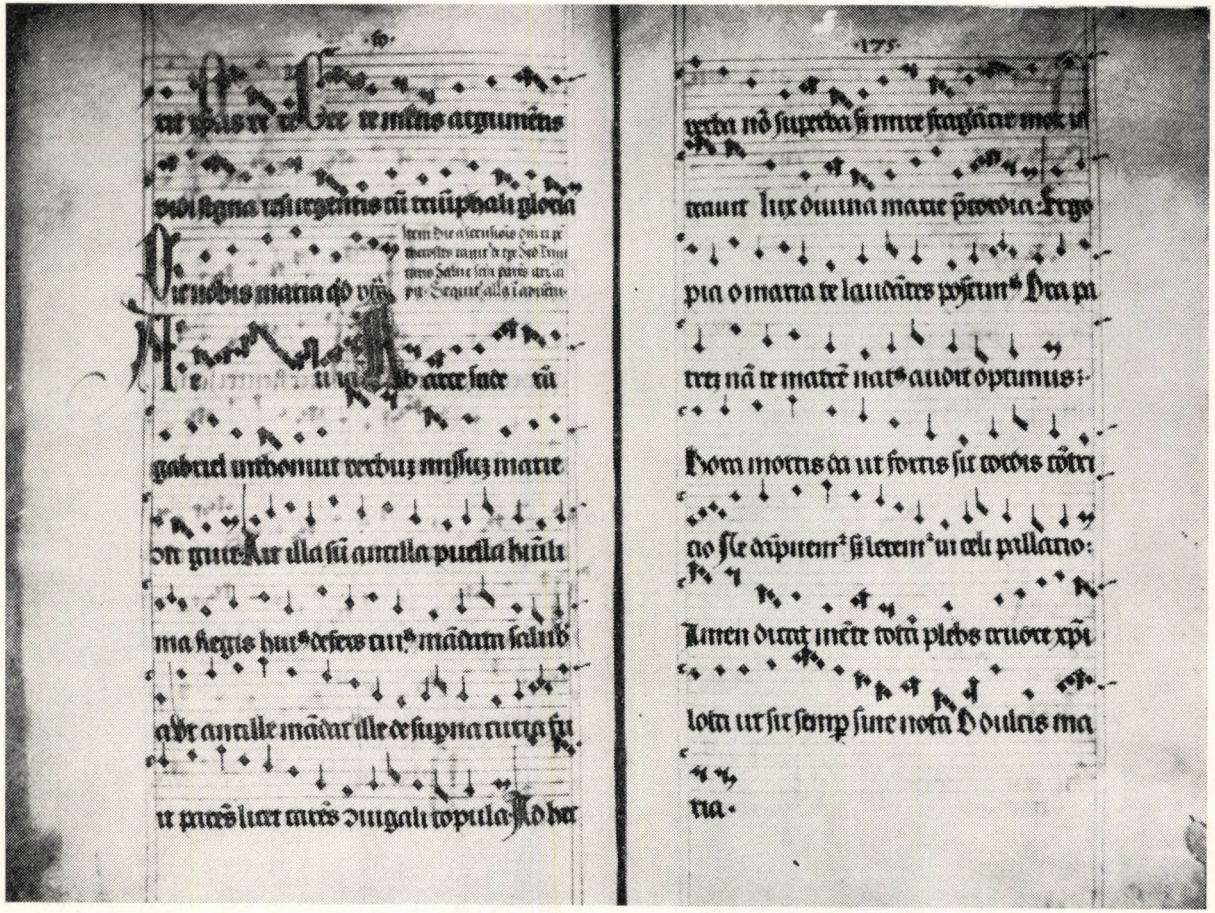
Az ismert barokk korális misék dallamait illetően találunk — főleg Kájoni Organo Missaléjában — olyanokat, amelyek a középkori gregorián Ordinariumokat követik. — Gyakrabban fedezhető fel a misedallamokban rokonság az egyházi népekkel.[24] Egyelőre nem tudjuk eldönteni köztük a precedenciát: a népének témáját vette-e át a korális mise, vagy az utóbbinak dallama ment-e át a népénekbe. — Ezektől függetlenül a korális misék nagy többségének dallama eredeti alkotás. A dallamtéma rendszerint végighúzódik a mise minden tételén. — Meg kell még jegyeznünk, hogy bármennyire újszerű kompozíciók is, a kortársak ezt az éneket „gregorián"-nak tartották. Így látjuk ezt — hogy csak egy példát idézzünk — a mikházai Ferenci Albert kéziratának címlapján, ahol ezt olvassuk: „Missae pro Festivitatibus selectae ad Cantum Gregorianum accomodatae".

A magyar zenetudomány ezzel a nagy zenei anyaggal — sajnálatos módon — érdemileg mindmáig nem foglalkozott. Papp Gézának idézett jelentős műve elsősorban Kájoni Organo Missalé-jának ismertetését célozta a barokk korális ismertetésének szándéka nélkül. Pedig a barokk korális énekben egy évszázad magyar zenei fejlődésének és kibontakozásának papírra rögzített vetületét tanulmányozhatjuk. Olyan századét, amely a megbénító török nyomás után ellenállhatatlan erővel kényszerítette ki a zenével telített tehetségekből mondanivalójuk formába öntését. Nem csupán a régit akarták ismételgetni. Újszerűen, tetszetősen, a kortársak számára érthetően akarták magukat kifejezni. Akárhogy dől is el a további kutatások nyomán a barokk korálisnak a népénekkel való távolabbi kapcsolata, a lényeg mindenképpen igaz: a barokk menzurális korális ének a korabeli zenei igényekre épült, annak szellemét tükrözi. Ha kezdeti fokon nem is ért el magas zenei színvonalat, a fejlődése folyamán mégis egyenesen elvezetett legalább Roskovszky és társainak stílusához.

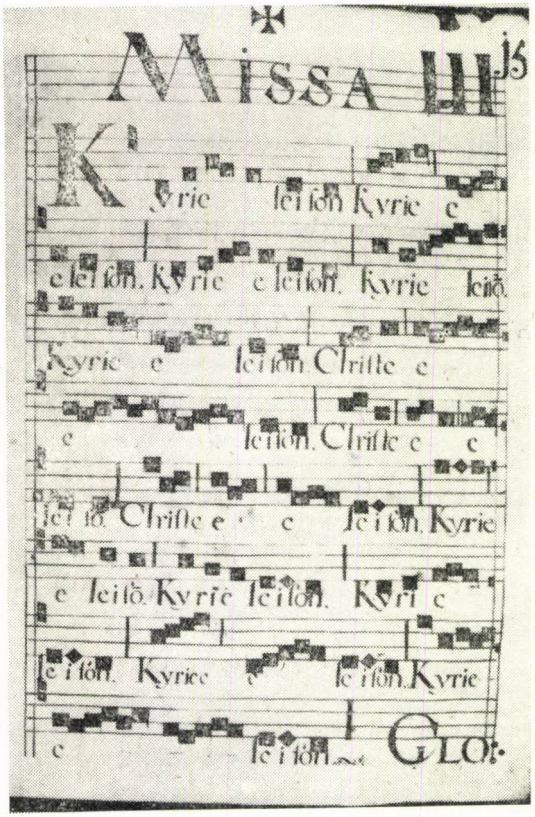
A barokk rezidenciák magasabb szintű zenéjét csak nagyon válogatott, elit közönség hallhatta. A magyarság széles rétege, főleg az egyszerűbb néposztály műzenét annak idején csak a templomban hallott. Mivel pedig országszerte a „barátok" templomait látogatta a legnagyobb néptömeg, így a magyar társadalom 17—18. századi zenei nevelésében fontos szerepet játszott a barokk korális ének. Hiányos volna a magyar zene történetének megrajzolása, ha ez a sajátos szín nem kapná meg benne a maga helyét.

[24] Erre Papp Géza mutatott rá idézett művében. Azt is kimutatta, hogy a szomszédos cseh—német énekek nyoma hasonlóképp felfedezhető a megfelelő misék dallamában. (I. m. 21—22. l.)

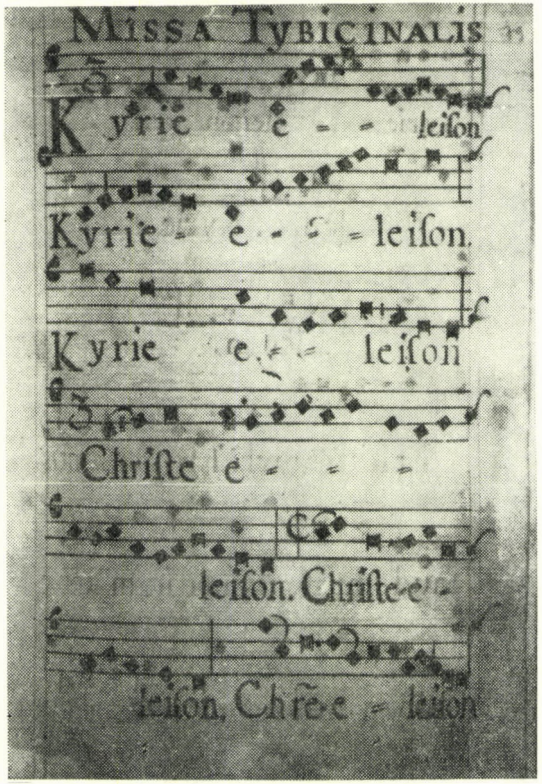
Gerbert apátúr úgy gondolta, hogy a magyarok talán nem is képesek a zenélésre és zeneszerzésre. A valóság inkább az, hogy a folytonos harcok közepette félelemben és szegénységben élő magyar nemzet másfél évszázad alatt leszakadt az európai zenei fejlődésről, s a szakadékot csak idegen segítséggel hidalhatta át addig, míg a néphez közelebb álló zene segítségével nem tudta felkelteni az érdeklődést és igényt a magasabb szintű muzsika iránt. Ebben nem kis szerep jutott a korális éneknek.



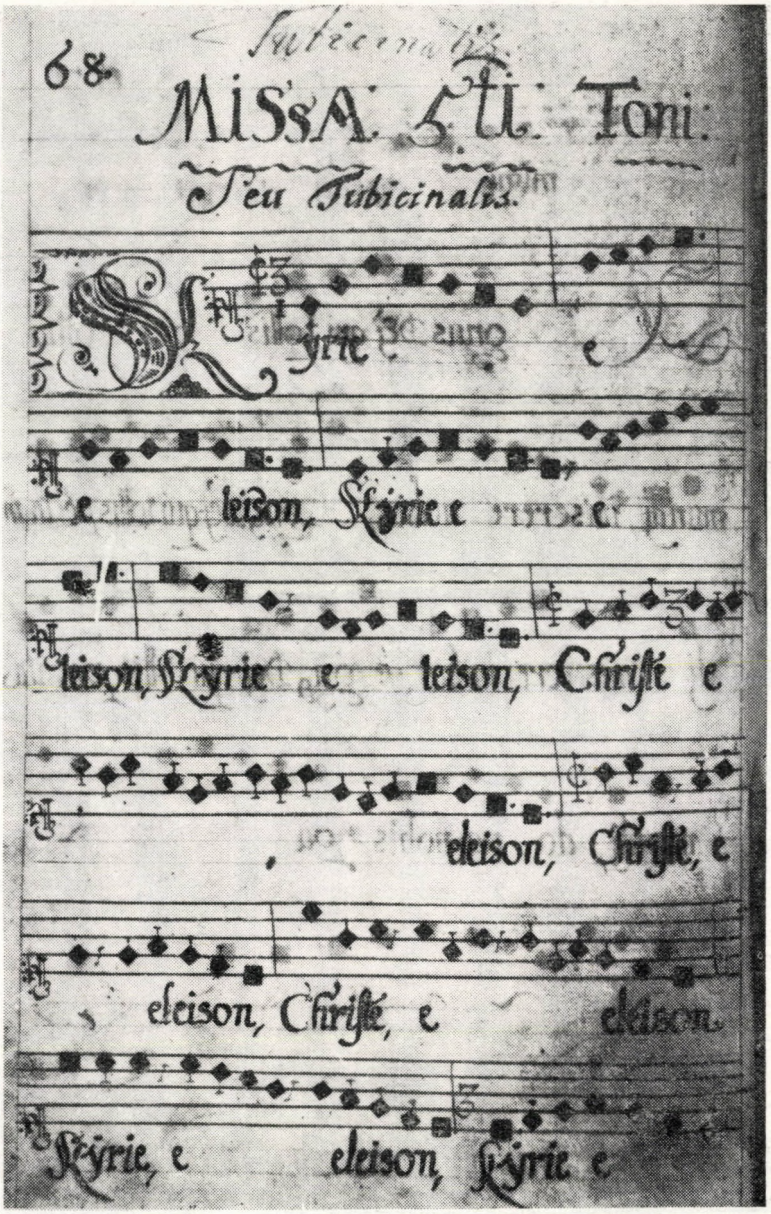
1. ábra: Tropus-cantio a Brassói Gradualéban



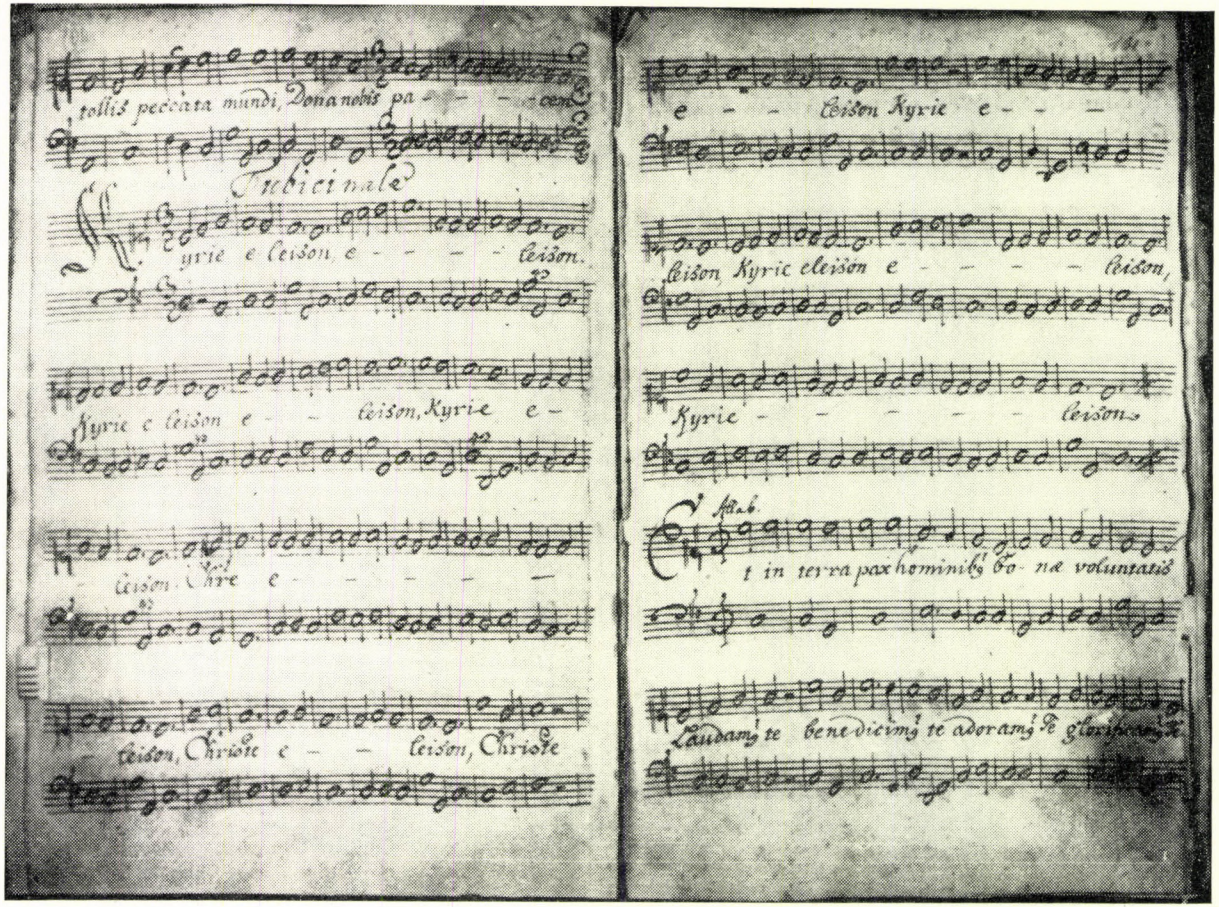
2. ábra: Pannonhalmi kézirat 1739 előttről



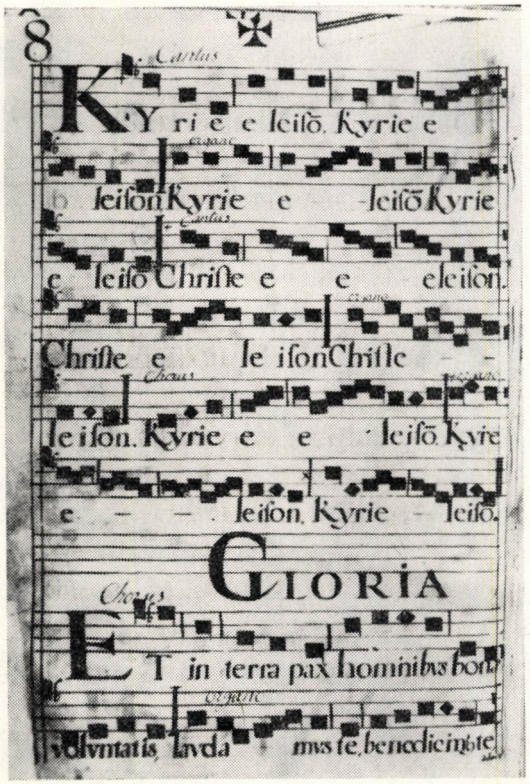
3. ábra: Ferenczi Albert kézirata 1734-ből



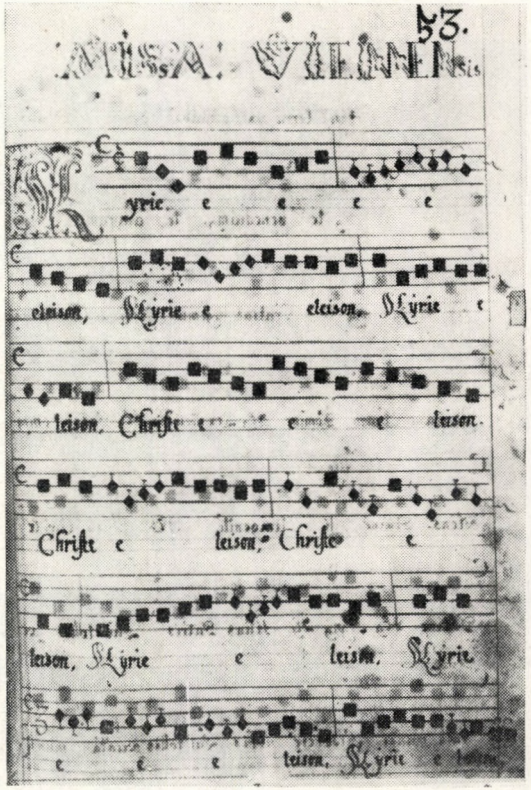
4. ábra: Dubelovicz Valerián kézirata 1673-ból



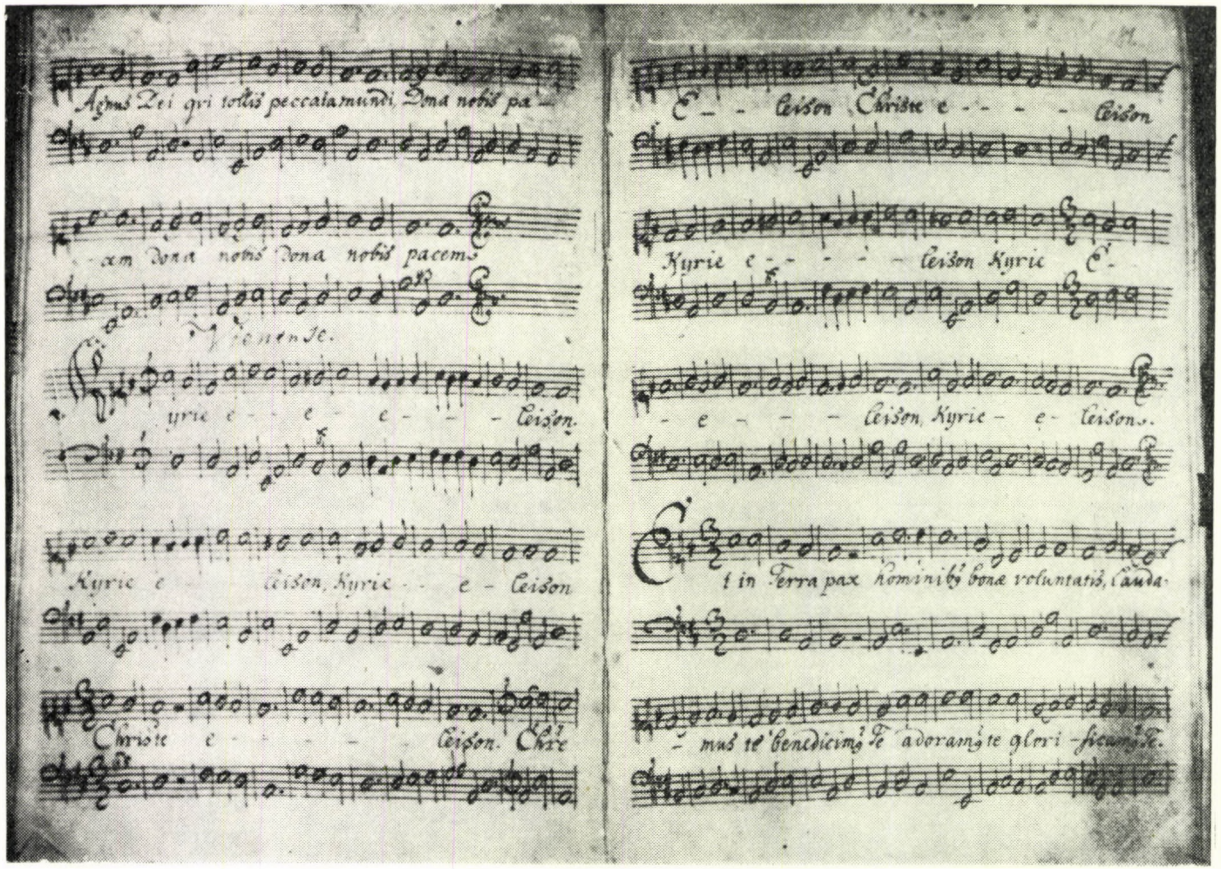
5. ábra: Ferences kézirat a veszprémi volt rendházból



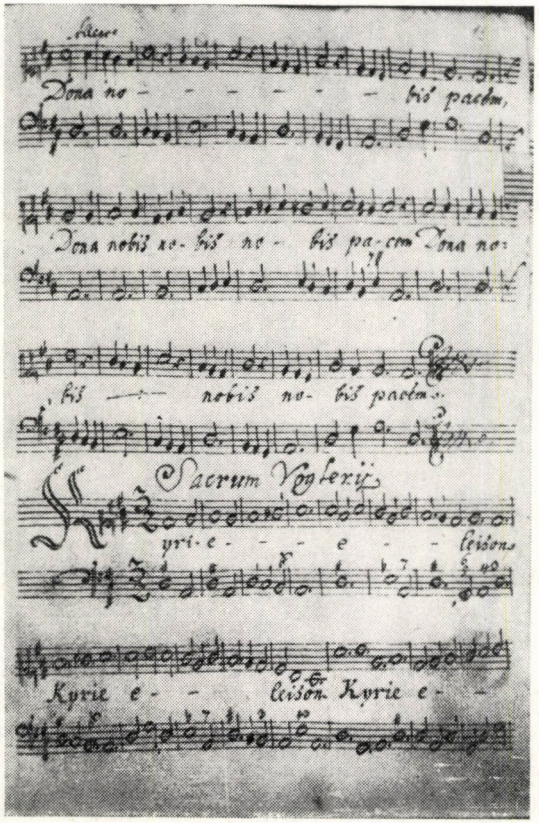
6. ábra: Missa Viennensis a pannonhalmi kéziratból



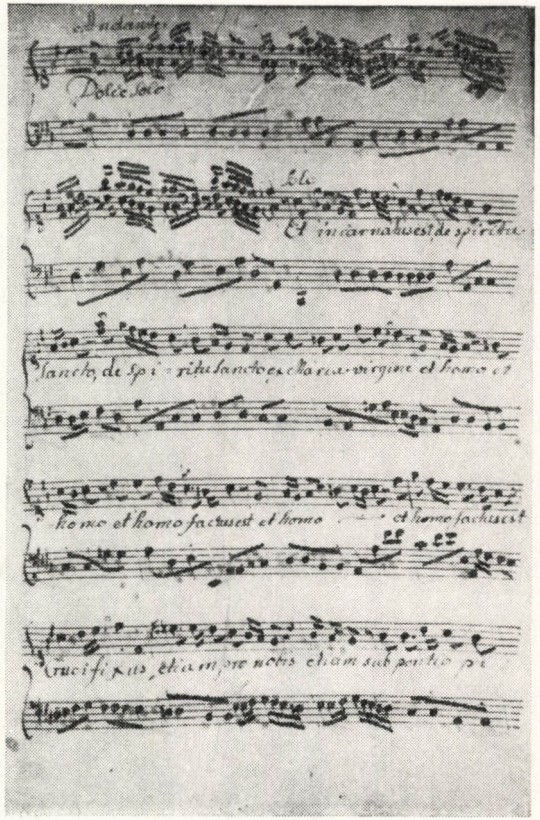
7. ábra: Dubelovicz Valerián kézirata



8. ábra: Veszprémi kézirat



9. ábra: Vogler miséjének kezdete a veszprémi kéziratból



10. ábra: Részlet a veszprémi kéziratból

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:

GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO — STÍLUSKRITIKAI ANALÍZIS ÉS FORRÁSKUTATÁSI ADALÉKOK

TÖRTÉNELMI ELŐZMÉNYEK

A Magyar Zene 1978/1. nyitócikkében Barlay Ö.Szabolcs megindította a magyarországi Diruta-kutatás folyamatát és nagy vonalakban felvázolta a címben jelzett nyomtatvány jelentőségét a 16. századi magyar művelődéstörténet egészében. A mű zenei anyagának küszöbön álló kritikai kiadása kapcsán[1] azonban aktuálisnak érezzük, hogy erről az egyetemes zenetörténeti jelentőségű billentyűs iskoláról némileg bővebb áttekintést nyújtsunk, mindenekelőtt olyan szempontok alapján, amelyek a kiadás — szükségképpen szűkre szabott — terjedelme folytán abba nem kerülhettek bele. A jelen dolgozat címében jelzett három legfontosabb szempont mellett különös nyomatékot kívánunk adni egyfelől az iskola történelmi előzményeinek, másfelől a szerző elvi és gyakorlati tanítási módszeréről kívánunk beszámolni.

Ami a történeti — zenetörténeti — előzményeket illeti, e hallatlanul széles területen belül a zongoraiskolákra kell koncentrálnunk. (Már itt megjegyezzük, hogy az egyszerűség kedvéért minden billentyűs iskolát az alábbiakban zongoraiskolának mondunk, elkerülendő a folytonos felsorolást; amikor a zongoraszerű — tehát a húros — és az orgonaszerű — tehát fúvós — billentyűs hangszerek nyilvánvalóan elkülönülnek egymástól, ott zongoráról, illetve orgonáról fogunk beszélni.) De még ezt a területet is erősen szűkítenünk kell, nehogy tárgyalásunk a végtelenbe táguljon. A 15. századi eredményeket maximálisan vázlatosan ismertetjük, inkább szakirodalmi tájékoztatást adunk róla, mintsem valóságos analízist; a 16. század eredményeiről pedig csak ott szólunk némileg részletesebben, ahol a szakirodalomban mindmáig fehér folt mutatkozik. Utóbbi sokkal nagyobb területeket ölel fel, mint ahogyan azt az olvasó gondolhatná. Ide tartozik mindenekelőtt Hans (Johannes) Buchner „Fundamentum organisandi"-komplexusa, melyek közül az első 1524 tájáról maradt ránk és röviddel ezelőtt látott napvilágot kétkötetes, modern kiadásban. (A továbbiakban: Buchner (I—II: vö. rövidítésjegyzékünket). Ezt az elhatározóan fontos dokumentumot végeredményben még senki sem ismertette a kívánatos részletességgel és főként még senki sem vonta le belőle a szükséges zenetörténeti következtetéseket. A zongoraiskolák történetéről annál is fontosabb bizonyos áttekintést nyújtanunk, mivel csakis e

[1] A tervek szerint Diruta kétrészes zongoraiskolájának zenei anyaga (csupán a befejezett, önálló kompozícióként is megálló darabok) a „Musica per la tastiera" (Billentyűs muzsika a 16. és 17. századból) című sorozat 3. kötetében fog napvilágot látni — természetesen modern átírásban. Főszerkesztő: Pernye András. Közreadja: Barlay Ö. Szabolcs és Zászkaliczky Tamás.

történet tükrében bontakozhat ki előttünk Girolamo Diruta iskolájának hihetetlen újszerűsége, jövőbe mutató jellege, ugyanakkor másrészről azok az erős és mély gyökerek, amelyek előzményeihez kötik.

1. A ZONGORATANÍTÁS VÁZLATOS TÖRTÉNETE KB. 1600-IG

a) Az előtörténet kb. 1500-ig

A tárgyalást lerövidítendő bocsássuk előre a végeredményt. Míg „A Muzsika", tehát a muzsikus elméleti és gyakorlati tudnivalóinak ismertetése és tárgyalása a középkor, sőt az ókor ködös homályába vész, kezdetei majdnemhogy meghatározhatatlanok — addig a *hangszeres játék* mint olyan az alcímünkben jelzett időhatárig nem alkotja *külön diszciplína* tárgyát. Igen fontos, hogy ezt a meghatározást szó szerinti értelemben fogjuk fel. A hangszeres játék mint külön diszciplína a mi értelmezésünkben annyit tesz, mint valamely növendéket bizonyos metódus segítségével arra tanítani: *miként játszhatja le az elébe kerülő zongoradarabot vagy bármilyen másfajta hangszeres művet.* Ami most már szorosabban véve a zongoradarabokat illeti: kb. 1480—90-ig megközelítően négyszáz teljes, illetve töredékes zongoradarab maradt ránk. Benne egyetlen számmal szerepel a modern kiadásban tucatnyi vagy még annál is több oldalt betöltő „Fundamentum organisandi"-k sora (= az orgonálás alapja; szabadon fordítva: billentyűs iskola). Ám — és ezt nyomatékosan kell hangsúlyoznunk — ezek az „orgonaiskolák" nem elsősorban arra tanítanak, hogy milyen módszerrel kell lejátszani egy-egy billentyűs művet, hanem elsősorban arra, hogy miként kell elkészíteni egy-egy cantus firmus orgonafeldolgozását, illetve hogyan kell egy-egy több szólamú vokális kompozíciót több-kevesebb dísszel ellátva orgonára lehelyezni.[2] Hangsúlyoznunk kell, hogy a cantus firmus lehet egyházi és világi, vokális és hangszeres természetű egyaránt.[3]

A fenti dokumentumokat tehát éppolyan joggal tekinthetjük zeneszerzési tankönyveknek, mint ahogyan azt is elmondhatjuk róluk, hogy bepillantást nyújtanak az improvizációs praxisba, pontosabban kifejezve arra tanítanak: hogyan kell adott dallamot vagy művet rögtönözve feldolgozni. E dokumentumok lényegéhez tartozik még az is, hogy alig vagy egyáltalán nem tartalmaznak kísérőszöveget, tehát szóbeli felvilágosítást a követendő eljárásra nézve, hanem szinte kizárólag arra szorítkoznak, hogy a növendéknek bemutassák a leggyakrabban előforduló dallamlépések, illetve zárlatok szép, díszes kivitelezésének módszerét (lehetőleg ugyanabból mindjárt több példa keretében), valamint jól ismert dallamok és ugyancsak jól ismert kórusmű-

[2] E probléma viszonylag bőséges kifejtése: Pernye/pp59.

[3] A fent jelzett időhatárig, tehát az 1480—90-es évekig létrejött kereken 400 zongoramű modern átírása öt kötetben látott napvilágot.

1. CEKM/1. Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Kiadta: Willi Apel (1963).
2. Keyboard Music of the Late Middle Ages in the Codex Faenza 117. A Corpus Mensurabilis Musicae 57. köteteként kiadta Dragan Plamenac (1972; American Institute of Musicology).

3—4—5. Das Buxheimer Orgelbuch. Das Erbe deutscher Musik 37—38—39. köteteként kiadta Bertha Antonia Wallner (1958—1959; Bärenreiter, Kassel, Basel etc.).

Az itt felsorolt anyag majdnem teljes egészében megjelent modern fakszimile-kiadványokban is. Ezek felsorolásától azonban éppúgy el kell tekintenünk, mint a különféle antológiákban-válogatásokban megjelent egyes darabok megjelölésétől.

vek feldogozását adják (a „Buxheimer Orgelbuch"-ban — lásd 3. jegyzetünket — az ismeretlen szerzők arra törekszenek, hogy a legismertebb dallamok, illetve kórusok több, egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő feldolgozását közöljék).

Elvileg összefoglalva a zongoratanítás előtörténetének legalapvetőbb jellemvonását, ezt mondhatjuk: *nincs végleges zongorakompozíció, tehát nem is lehet a növendéket arra tanítani, hogyan játssza le a művet.*

b) Az átmenet kora a 16. század végéig

A mi specifikus tárgyunk szempontjából „átmenet"-nek azt a kort, illetve játéktechnikai eljárást nevezzük, amelynek keretében már *quasi végleges* zongorakompozíciók lejátszását tanítják a mesterek. A hangsúlyt azonban a „quasi" (=mintegy) szóra kell helyeznünk, tekintettel arra, hogy ezek a kompozíciók olyan zenei anyagra készülnek, amelyeknek egy bizonyos adott feldolgozása nem „A feldolgozás", hanem egyik feldolgozás a sok közül. Konkrétabban: egy-egy kórusmű billentyűs feldolgozása (=intavolációja), egy-egy igen népszerű tánc zongoraletéte, illetve egy-egy közismert cantus firmus zongorafeldolgozása az, ami a tanítás tárgyát alkotja — *anélkül, hogy a tanítás kizárná adott kórusmű, tánc vagy cantus firmus másfajta feldolgozásának lehetőségét.* Más oldalról közelítve: még mindig arról van szó, hogy abszolút végleges darab nincs; éppen ellenkezőleg: a tanító mester végeredményben olyan látszatot kíván kelteni, mintha az az egy bizonyos feldolgozás, amit közöl, csupán az egyik lehetséges feldolgozás lenne a sok közül. *De mégis csupán az egyiket (ezt a bizonyosat) közli.* Ebben az átmeneti korszakban autonóm billentyűs muzsikáról beszélni csupán igen erős megszorítással lehetséges. Ugyanakkor az autonóm billentyűs muzsika formái már megindulnak a fejlődés útján, megteszik első lépéseiket. Utóbbiakat az egyszerűség kedvéért „szabad" zongoraműveknek nevezzük, e kifejezés modern értelmében, amely szerint sem egyházi, sem világi eredetű cantus firmust nem dolgoznak fel, zenei formájukat saját magukból állítják elő, ciklikus felépítést, kimutatható vagy kihallható tematikus formát nem mutatnak, legfeljebb a — vulgárisan kifejezve — futkározó hangok egy bizonyos, adott hangnemben való egymásutánja hoz létre bizonyos egységérzetet. Ez a fajta autonomitás — végsőkig leegyszerűsítve — a praeludium, illetve a toccata ősképeiben mutatható ki.[4] Róluk még csak annyit, hogy a közös hangnem mellett az adott hangszer technikai lehetőségei határozzák meg a hangok egymásutánját. A szakirodalom egybehangzó megállapítása szerint a toccata- vagy praeludium-ősképek abszolúte szabad improvizációknak tekinthetők.[5]

Ezt a műformát most egyelőre tegyük félre (azzal az ígérettel, hogy Di-

[4] A praeludium őstörténetére vonatkozólag vö. az előbbi (3.) jegyzetben említett modern kiadványokat. Irodalom (a 15. századra nézve): Apel/pp40. Továbbá (a 16. századra nézve) uo. pp205; Frotscher/pp182; Kugler/pp132.

[5] Sem lantra, sem billentyűs hangszerekre szánt praeludium vagy toccata nem tekinthető modern értelemben vett etűdnek. A régebbi irodalomnak ez a gyakran tapasztalható felfogása teljes anakronizmus. Az etűdelnevezés egyetlen szempontból jogosult: minden praeludium vagy toccata hasonló jellegű művek komponálásához útmutatóul szolgáló mintapélda. Ebben az értelemben viszont a zenetörténet egésze etűdirodalomnak fogható fel, tekintet nélkül arra, hogy vokális vagy instrumentális alkotásról van-e szó.

ruta kapcsán még bővebben fogjuk tárgyalni), és figyelmünket fordítsuk a 16. századi billentyűs iskolák megismerésére.

Hogy milyen újszerűségeket és változásokat hozott az új évszázad a zongoratankönyvek felépítésében és módszertanában, azt az alábbiak figyelembevételével könnyen megérthetjük.

A 15. századi „Fundamentum organisandi"-k nemegyszer több száz gyakorlati példa alkalmazásával arra törekedtek, hogy a tanulót bevezessék az improvizáció, illetve a zeneszerzés titkaiba. Ez a didaktikai módszer, tehát az a meggyőződés, hogy végeredményben csak az tud zongorázni, aki komponálni is tud — gyakorlatilag a 19. század elejéig uralkodó általános elképzelés.[6] Itt tehát az új (16.) század nem hoz gyökeres változást. Merőben újszerűnek tekinthető viszont a zene titkaiba történő bevezetés *sorrendje*. A többi már e sorrendiség logikus folyományaként értelmezhető.

A döntő fordulat Johannes (Hans) Buchner (1483—1538) nevéhez fűződik.[7] Az eddigi szakirodalom meglehetős súllyal méltatta a nagy német mester művészetét, anélkül, hogy „Fundamentum organisandi"-jának valóságos jelentőségére rámutatott volna.[8] Csupán a legújabban napvilágot látott összkiadás ad módot arra, hogy Girolamo Diruta Il Transivanó"-jáig vezető fejlődésmenetet ha vázlatosan is, de legalább elvileg áttekinthessük.[9]

Buchner első és legnagyobb „Fundamentum"-a közelebbről meg nem határozható időpontban, mindenesetre azonban 1524 után keletkezett.

Mint mondottuk: Buchner „Fundamentum"-ának mindenekelőtt a felosztása az, ami minden túlzás nélkül hipermodernnek nevezhető. Az orgonaművész tudnivalóit három részre osztja. 1. A játéktechnika rövid ismertetése („De primo artis capite, via videlicet ludendi"=Buchner /I/pp2); 2. Vokális kompozíciók tabulaturába való áthelyezésének módszere („De secundo capite, ratione nempe compositas cantiones transferendi in tabulaturam"=Buchner/I/pp14); 3. A fundamentum maga („De tertio capite, fundamento scilicet"=Buchner/I/pp17). Utóbbin azt kell értenünk, hogy a szerző csak itt ad felvilágosítást arra nézve, hogyan kell az adott cantus firmusra ellenszólamot, illetve ellenszólamokat készíteni, méghozzá egyszerű és kolorált formában egyaránt.

Ha egy könyvet „A játéktechnika ismertetésé"-vel kezdünk, ez arra mutat, hogy már van véglegesnek vagy quasi véglegesnek mondható zongora-, illetve billentyűs darab, melynek lejátszását feladatként tűzhetjük a tanuló elé. Utóbbi feladata tehát *nem elsősorban* abban rejlik, hogy játszanivalót készítsen saját maga számára! Ennek jelentőségét csak akkor láthatjuk be a maga egészében, ha meggondoljuk, hogy a többszólamúság első lépésétől kezdve (Leoninus, Perotinus) Palestrina és Lassus haláláig, sőt, gyakorlatilag

[6] Különleges és korai kivételt alkot ebben a folyamatban François Couperin „le grand" (1668—1733) „L'art de toucher le Clavecin" (Párizs, 1716—1717; RISM/C/4301—2—3) c. zongoraiskolája, melyben a szerző csakis saját művei lejátszására tanítja növendékét. Modern kiadás, elvi konzekvenciák stb.: Pernye/pp134.

[7] A mester nevének tizenhét írásmódját, személye és műveinek egyeztethetősége érdekében itt közöljük: Han(n)s Buchner, Johannes Buchner, Puchner, Bouchner, Buchnerus, Buschner, Bucherus, Magister Hans Organist, Magister Hans von Ravensburg, M(agister) Hans Organist, M. H. von Konstanz, M. H. Org(anista) Constant(iensis), H. B., J. B., H. P., J. P., Jo. Bo.

[8] A viszonylag modern irodalomból csupán Frotscher/pp116 ad róla hozzávetőlegesen pontos tájékoztatást.

[9] A Buchner/I—II kb. 1977 végén látott napvilágot. Az előszó végén 1959 (!) áll, megjelenési évszáma 1974.

még hosszú ideig azután is, a nagy zeneszerzők kevés kivétellel orgonistaként nyertek alkalmazást — *anélkül, hogy akárcsak egyetlen hang orgonamuzsikát leírtak vagy reánk hagyományoztak volna.* A kompozíció mint olyan alapvetően mindig vokális, legalábbis csak a vokális kompozíció tarthat igényt valóságos és igazi teljességre. Utóbbiakból azután készíthetünk ilyen meg amolyan módszerrel hangszeres — esetleg billentyűs — darabokat, de *a gerinc és az alap mindig vokális.* Talán egyetlen korai kivétel mutatkozik ebben a vonatkozásban: a táncmuzsika, amely közvetve ugyan szintúgy vokális eredetű, de benne Merian joggal pillantja meg az autonóm hangszeres muzsika egyik első és legfontosabb műformáját-műfaját. (Természetesen eltekintve a már említett praeludium-tól, illetve toccata-tól.)

Visszatérve Buchner „Fundamentum"-ára: annak első fejezete (amely tehát a játéktechnikát tárgyalja) újabb három alfejezetre oszlik: *a)* ujjrend; *b)* a billentyűk rendje; *c)* a kottaértékekre vonatkozó tudnivalók. Vegyük először az elsőt, amely „De commoda digitorium applicatione", tehát a „A kellemes ujjrendről" szól.

„Nagyobb a játék öröme és fürgesége, ha nem vaktában rakosgatjuk ujjainkat" — mondja Buchner. Majd röviddel alább megállapítja azt a tényt, hogy sokkal több billentyű van, mint ujj, tehát egy bizonyos billentyűhöz nem tartozhat egy bizonyos ujj (mint például a fúvóshangszereknél; P. A.). Ebből következik, hogy az ujjrendre nézve nem is lehet szigorú, minden részletre és minden esetre egyaránt érvényes szabályokat felállítani. Az ujjrendet tehát „az adott hangra rákövetkező hang határozza meg", („Omnis inter ludendum commoda digitorum ad claves applicatio, petenda est ac discenda ex sequenti nota").

Buchner ujjrendtanát (amely e nemben zenetörténeti tekintetben az első helyen áll!) igen sokan ismertetik, közlik, analizálják.[10] Ezért ezt csak igen vázlatosan tárgyaljuk, mindenekelőtt Diruta viszonylatában vonunk le belőle néhány következtetést. Nem szabad ugyanis elfelejtenünk, hogy alig hetven évvel vagyunk az „Il Transilvano" első részének *megjelenése* előtt! Továbbmenőleg: anélkül, hogy Buchner és Diruta között egyenes-közvetlen kapcsolat tényét kívánnánk bizonygatni, rá kell mutatnunk arra, hogy a német mester öröksége (német gyökerei és ugyanilyen kulturális körhöz való tartozása ellenére is) svájci keletkezésű és fenntartású, mint ilyen, területileg és (mint majd később látni fogjuk) írásmódját illetően is sokkal közelebb áll az észak-itáliai Dirutához, mint az egyébként kiváló spanyol mesterekhez (Santa Maria, Bermudo stb.), kikkel gyakran és nagy előszeretettel szokták kapcsolatba hozni. Mindehhez még csak annyit kell hozzátenni, hogy Buchner zenei és zeneteoretikai öröksége a reformáció által föld alá kényszerített svájci katolikus kulturális javak közé tartozik, amelyek viszonylag könnyen lelhettek visszhangra az észak-itáliai zenében.[11]

Buchner ujjrendtanának lényege: *mind az öt ujjat használja.* Igaz ugyan, hogy a skálaszerű menetekben nem mutathatunk ki nála alátevést, de bizonyos hangközök egymásra következésénél az általa megadott ujjrendekből

[10] A legpontosabban Frotscher/pp116.
[11] Ezért nincs igaza Kinkeldeynek (lásd különösen p111), aki Dirutát a spanyol mesterek epigonjának tekinti (vö. még Barlay/p21).

kikövetkeztethetően mintegy véletlenszerűen és automatikusan alá-, illetve fölétevés jön létre.

De menjünk sorjában.

A lefelé haladó skála esetében a jobb kéz számára ezt az ujjrendet javasolja: 4—3—2—3—(2—3) stb. A felfelé menő skálánál inkább a 2—3—2—3 ujjrendet, de például egy do—re—mi—re—do menetnél 2—3—4—3—2-t. Nagyjából ugyanez a helyzet a bal kéz esetében is. Ezzel szemben viszont a kvint- és szexthangközöket 2—5 ujjrenddel kell játszani (pl. a jobb kézben), de amennyiben a kvint, illetve a szext után oktáv következik, akkor (a jobb kézben) 1—4. (Ezek a számok egyébként a modern számozás szerint mindkét kézre vonatkoztathatóak; Buchner némileg másként számoz, mi az ő számértékeit a mai ujjszámozás szerint „transzponáltuk".) Utóbbi, tehát az 1—4 ujjazattal ellátott kvint- vagy szexthangzat azért fontos, mert amennyire lehetséges, mindkét kéz azon ujjának, amely a legközelebbi leütést végzi, szabadon kell rendelkezésre állania" [„Semper is digitus utriusque manus sit (quantum fieri potest) expeditus et liber, quo tangendus venit proximus tactus."] (=Buchner/I/p4.). Azt szinte felesleges említenünk, hogy az oktávjátékban mindig 1—5-ös ujjrend használatos Buchnernél.

A második (fent b/-vel jelzett) alfejezet, amelyet egyszerűen „A billentyűk rendjé"-nek fordítottunk (szó szerint: „De clavium instrumentorum cum Musicae scala collatione", tehát „A billentyűzet és a zenei hangsor megfeleléséről"), a klaviatúra rajzát és a hangok neveit közli, valamint azt, hogy a vokális zenében használatos hanghosszúságértékek milyen módon szerepelnek a német tabulatúrába történő átírás esetén. Szinte csak mellékesen odavetve, *itt olvashatjuk a zenetörténet egyik első, viszonylag pontos tempóutasítását.* Ez a következőképpen hangzik: „Megjegyzendő, hogy egy ütés (semibrevis; P. A.) alatt azt az időtartamot értjük, melyre egy közepes tempóban lépegető embernek két lépéshez szüksége van." Nos: ez a korszakos jelentőségű tempómeghatározás rövid magyarázatra szorul.

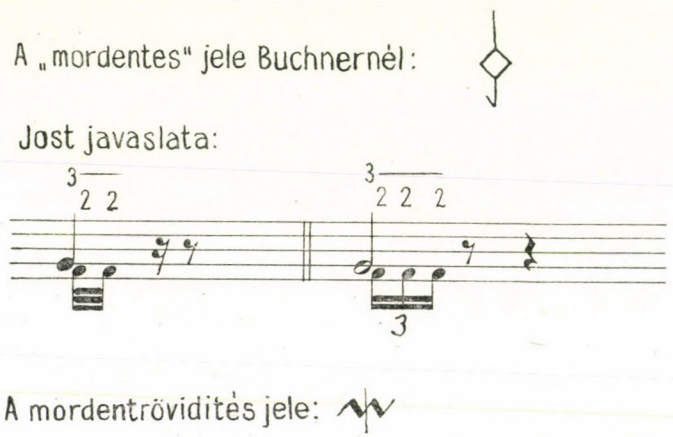
A semibrevis a brevis osztásából származik. A végsőkig leegyszerűsítve (és kicsit vulgarizálva is) a modern átírásban a brevis egy teljes ütemet jelent, amely lehet 2/2, illetve 3/2. Az előbbi esetben a brevis imperfect, az utóbbiban perfect osztásáról beszélünk. Következésképpen mind a 2/2-es, mindpedig a 3/2-es ütemben semibrevisek szerepelnek, az előbbiben kettő, az utóbbiban három semibrevis, amelyet a továbbiakban egyszerűen fél értékű hangnak mondunk. Tekintettel azonban arra, hogy Buchner ezt a hallatlanul fontos tempómegállapítást csakis az imperfect ütemnemre vonatkozólag teszi (=2/2), belőle a Buchner/I—II kiadója — teljes joggal — azt a következtetést vonja le, hogy 2/2 esetében a fél értékű hang időtartama kb. a 46-os metronómmal határozható meg. A „tempus perfectum"-ban viszont (=3/2), ahol a brevis háromfelé oszlik, egy-egy fél értékű hang metronómszáma kb. 69 körül jár. Más oldalról megközelítve: ha egy egész ütem (brevis) kb. 23-as metronómmal fejezhető ki, akkor ez az egység, amely ha párosan oszlik (2/2), lassúbb, ha páratlanul (3/2), gyorsabb tempót mutat. Annyit mindenesetre meg kell jegyeznünk, hogy a 2/2, illetve 3/2 nem csupán mai értelemben vett ütemnem, hanem egyben tempóelőírás is.[12] A lüktetés alapja tehát a semibre-

[12] Az egyértelműen örömteljes szakrális tételek igen gyakran még J. S. Bachnál is hármas lüktetést mutatnak (a többi között: „Gloria in excelsis Deo" a h-moll-miséből, „Nun ist das Heil"-kantáta, stb).

vis, ez az alap viszont nem egy, hanem két lépéssel nyer meghatározást. Utóbbi mozzanat azért érthető könnyen, mert még az antik hagyományokban gyökerezik, ahol egy lépés mindig egy bizonyos láb, tehát a jobb vagy a bal láb lépése volt; a rómaiak szerint a másik lábat az ember csak utána teszi az előbbinek.[13] Végül tehát: abban az átírásban, ahol semibrevis-félértékű hang, a negyed értékű hang metronómjelzése (2/2 vagy 4/4 esetében) 90—100 körül van, 3/2 vagy 6/4 esetében 140—160 körül.

Mindezeket Buchner egy ragyogó példán mutatja be a gyakorlatban: „Quem terra pontus etc. Choral in disc. m. JB."[14]

Ez a „példa" nem más, mint egy háromszólamú gregorián korál-(himnusz-) feldolgozás. A részletes analízis, különösen, ha a fenti tempót is figyelembe vesszük, kimutathatja, hogy a bal kéz fölé-, illetve alátevése nélkül nem oldható meg. Hangsúlyoznunk kell viszont, hogy ez az alá-, illetve fölétevés sohasem skálaszerűen jelentkezik, hanem kettős fogások egymásutánjában. Ugyanitt Buchner díszítéseket is alkalmaz („mordentes"), melyeknek kivitelezésére hangzásbeli tekintetben egészen pontos, ritmikai vonatkozásban sajnos kevésbé alapos utasításokat közöl. Egy azonban teljesen biztos: *az alaphang és a dísz-hang egyszerre szól.* A „mordentes" jelének kivitelezésére a Buchner/I—II kiadója, Jost Harro Schmidt a következő javaslatokat teszi:



Ez a megfejtés már csak azért is igen fontos, mert a közkézen forgó szakirodalom (közöttük a legújabb: Apel/Notation/pp27) nem így értelmezi.

Buchner nagy terjedelmű és minden részletre kiterjedő „Fundamentumát" azért nem ismertetjük a továbbiakban, mivel annak intavolációra, valamint

[13] Az ismert egészségügyi szabály: „Post coenam vel stabis, vel passus mille meabis" (evés után állj, vagy ezer lépést járj) szintúgy mai számolásunk szerint értelmezendő, azaz kétezer lépést tanácsol.

[14] A darabot Buchner/I/pp10-en kívül közli: Geschichte der Musik in Beispielen von Arnold Schering. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1931. n 83/pp78. A fenti cím rövidített. Jelentése: „Quem terra pontus, etc. Choralis in discantu, manualiter, Johannes Buchner." A cantus firmus visszakeresésére még egyik kiadó sem tett kísérletet. Az ún. Kloesterneuburger Hymnarban található (1336-os keltezésű). Lásd Monumenta Monodica Medii Aevi, Band I. Hymnen I. Kiadta: Bruno Stäblein. Bärenreiter—Verlag, Kassel, und Basel, 1956. $n16_6$ p223.

díszítésekre vonatkozó egyéb passzusai a többi zeneszerzés-orgona tankönyvekben szintúgy megtalálhatók.

A Dirutáig ívelő tankönyvirodalom további kiemelkedő monumentumait pedig azért nem ismertetjük a Buchneréhez hasonló részletességgel, mivel azok az ide vonatkozó szakirodalomban kerek egy évszázada alapos analízisben részesültek. Néhány megjegyzést azonban ennek ellenére tennünk kell a két tankönyv között eltelt megközelítően háromnegyed évszázados korszakra nézve.

A Buchner-féle „Fundamentum"-ban szereplő és modern kiadásban mintegy kétszázötven oldalnyi terjedelmű orgonakompozíció arra utal, hogy a billentyűs hangszer irodalma a 16. századra már magas fokú fejlettségre jutott. Ebben az óriási mennyiségben elenyésző töredéket jelent az a néhány világi dalfeldolgozás, illetve táncfeldolgozás, amely a „Fundamentum"-on kívül tőle reánk maradt.[15] Továbbá egyetlen praeludium vagy toccata sem ismeretes Buchnertől, következésképpen a bevezetőben említett „autonom" zongoramuzsika nála a jelek szerint nem játszik jelentős szerepet.[16] Mindezt még meg kell toldanunk azzal a nézetünk szerint igen fontos megjegyzéssel, hogy Buchner darabjainak döntő többségében *a hangszer kiépített pedálrendszerére számít.*[17] *Ilyen értelemben* semmiféle közvetlen kapcsolat nem konstruálható sem az itáliai, sem a spanyol orgonaművészet és Buchner között.[18] Mindez azonban nem alterálja a „Fundamentum" délre irányuló hatását, amelyet nem csupán orgonaművészek, hanem az Észak-Itáliában nagy számban működő német származású orgonaépítők is biztosíthattak.

Végül még egy — utolsó — szót Buchner „Fundamentum"-áról: *benne egyáltalán nem esik említés a zenetanár szerepéről.* (Hihetetlenül fontos mozzanat, amely Diruta iskolájának konstrukciójához kapcsolja!) Ha Buchner nem mondja is ki egyértelműen, de sejteni engedi: a „Fundamentum" áttanulmányozása révén a növendék egymaga is képes eligazodni a dologban.

Jóllehet Buchner után sem a német, sem az egyéb nyelvterületen nem mondanak le a szerzők arról, hogy kottakiadványaikat — vagy esetleg kéziratait — a gyakorlati előadásra vonatkozó, azt segítő, pontosabbá tevő megjegyzésekkel lássák el, annyi bizonyos, hogy buchneri értelemben véve csupán Spanyolországban készül „zongoraiskola". Más szóval: csak az ibériai félsziget muzsikusai vállalkoznak arra, hogy billentyűs zenélési módszereiket rendszeres, metodikus formába öntsék. Ezt a hiátust Ibérián kívül első ízben Girolamo Diruta „Il Transilvanó"-ja tölti be. A Buchner és Diruta között mutatkozó kereken hetvenéves űrt áthidaló két spanyol mester, Juan Bermudo (kb. 1510—kb. 1565) és Fray Tomás de Santa María (1510 és 1520

[15] Buchner/II/p62—89.

[16] Különösen, ha eltekintünk Merian koncepciójától, mely szerint az autonom zongoramuzsika mindenekelőtt a táncformákban (táncdallam-feldolgozások, variációk stb.) jut érvényre. (Wilhelm Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1927.)

[17] A híres konstanzi orgona (amely a protestáns orgonarombolás áldozatává lett) teljes diszpozícióját lásd Buchner/I/pVII.

[18] Az itáliai orgonák ilyen értelemben fejletlenek voltak. Lásd erre vonatkozólag Knud Jeppesen, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento. Zweite Ausgabe, 1960. Band I. pp28. Jeppesen itt a többi között arra hívja fel figyelmünket, hogy még Girolamo Frescobaldi (1583—1643) sem alkalmaz önálló pedálszólamot. („A pedál még nála is csupán orgonapont-hatás létrehozására szolgál és terjedelme alig lépi túl a szexttávolságot.")

között — 1570) egy-egy nagy jelentőségű zongoraiskolája jelent meg 1555-ben, illetve 1565-ben.[19]

A billentyűs oktatás történetében elhatározó jelentőségű ez a két munka. A modern zenetörténetírás klasszikus mestere, Otto Kinkeldey művében (vö. rövidítésjegyzetünket) nem győzi hangsúlyozni fontosságukat. Ilyen tekintetben talán egy kissé el is hagyja a realitás határait — különösen, ami *nemzetközi szociológiai hatását* illeti a két egyébként rendkívül fontos műnek (vö. Barlay/p21). Az alábbiakban csupán távirati stílusú beszámolóra vállalkozhatunk. Ez annál is inkább elegendőnek látszik, mivel a szakirodalom rendkívül bőségesen foglalkozott már mind Bermudo, mind Santa María iskolájával.[20]

A két spanyol mester közös abban, hogy a zongorajátékot az énekes muzsika felrakástechnikájától teszi függővé. Utóbbit minden vonatkozásban érvényesnek kell tartanunk. Először: a zongorajátékosnak meg kell komponálnia azt, amit játszik. A kompozíciós módszer miben sem különbözik a vokális kompozícióétól. Másodszor: lehetségesnek tartják, hogy már megkomponált vokális műveket adjon elő valaki zongorán. Ebben az esetben a szólamkönyvekből a darabot a Spanyolországban általánosan használatos számtabulatúrába kell átteni.[21] Mindazonáltal *az igazi orgonistának kötelessége szólamkönyvekből is játszani!* Bermudo kifejezetten lebeszéli a kezdőt arról, hogy készen kapott, billentyűs hangszerekre megkomponált darabokat játsszék. Ugyancsak Bermudo az, aki korában szinte egyedülálló *kirohanásokat intés a rögtönzés-praxis ellen*, azon belül is a rögtönzött díszítést veszi célba. Ezzel meglehetősen elhatárolja magát az európai zongorajáték, távolabbról a hangszeres játék egészétől.

Tekintettel arra, hogy vizsgálódásaink Diruta zongoraiskolájára irányulnak, meg kell állapítanunk, hogy a két spanyol mester közvetlen, áttételmentes hatását Dirutára nem igazolhatjuk egyértelműen. A spanyol mesterek szisztematikai tekintetben éppúgy döntően különböznek Dirutától, mint ahogyan utóbbi zongoraiskolájának különösen első részében, olyan „autonom" jellegű zenei példák találhatók, amelyek a spanyoloknál egyrészt szóba sem kerülhettek, másrészt kifejezetten tiltás alá estek. (A fenti „autonom" kifejezés természetesen arra utal, hogy Diruta zongoraiskolájának első részében billentyűs hangszeren *és csakis azon* előadható művek találhatók.) Ugyancsak alapvető különbségnek kell tartanunk, hogy Diruta zongoraiskolája, amelynek két része együttvéve megközelítően kétszáz oldalt tesz ki, kifejezetten

[19] Juan Bermudo, Declaración de instrumentos musicales, Ossuna (Brown/1555_1). Fakszimile kiadása a Documenta Musicologica c. sorozat I/11. köteteként: Bärenreiter—Verlag, Kassel und Basel, 1957. Kiadta: Macario Santiago Kastner. Fray Tomás de Santa Maria, Libro llamando Arte de taner Fantasia, assi para tecla . . . (etc.). Valladolid (Brown/1565_5). A teljes mű fakszimiléjét kiadta D. Stevens, Farnborough, 1971. Az első rész XIII—XX. fejezete német fordításban: Anmut und Kunst beim Clavichordspiel címmel Eta Harich—Schneider és Ricard Boadella munkájaként 1937-ben és 1962-ben jelent meg (utóbbi: Kistner und Siegel, Lippstadt).

[20] Bermudóra és Santa Mariara nézve vö. a többi között Kinkeldey, Frotscher, Apel, Pernye számos helyén. Továbbá: Eta Harich-Schneider, Die Kunst des Cembalo-Spiels, Bärenreiter, Kassel, Basel, stb., 1939 és 1958. Figyelem: utóbbi név- és tárgymutatójában a hivatkozások „Tomás, Fray de Santa Maria" alatt (Bermudóra nem hivatkozik); végül: Kugler pp139.

[21] A „félelmetes" spanyol számtabulatúráról lásd a legújabban Apel/Notation/pp52. Ezt az írásmódot ibériai jellegzetességnek tekinthetjük, melynek nem kis része volt abban, hogy a spanyol zongoramuzsika csupán áttételesen gyakorolhatott hatást a kontinens többi országában működött muzsikusokra (vö. Barlay/p21). Spanyolországon kívül a 16. század folyamán egyetlen nyomtatványt ismerünk, amely e notációt követi: Antonio Valente, Intavolatura de Cimbalo . . . (Brown/1576_5; Sartori/1576), ez is a spanyol hatás alatt levő Nápolyban látott napvilágot (modern kiadása: Charles Jacobs, Oxford at the Clarendon Press, 1973).

egyházi természetű, illetve rendeltetésű muzsikát csupán igen keveset tartalmaz, azt is csupán a második rész legvégén. Erre, valamint az ebből levonandó konzekvenciákra még visszatérünk — egyelőre elégedjünk meg annyival, hogy a spanyol mesterek (hozzájuk véve a nem kifejezetten orgona- vagy zongoraiskola-szerzőket, hanem minden muzsikust, aki billentyűs művet írt), műveik középpontjába az egyházi eredetű-természetű-rendeltetésű cantus firmusokat állítják, ezeket dolgozzák fel, illetve ezek feldolgozására szeretnék megtanítani „nyájas olvasó"-ikat.

Utóbbi meghatározást azonban csak a legnagyobb óvatossággal szabad használnunk. Nyilvánvaló elkülönülés egyházi és világi muzsika között — különösen a mi területünkön — a két zenefajta faktúrabeli közössége folytán ez idő tájt még alig-alig állapítható meg. Ugyanakkor a rendeltetés szempontjai sem tisztázhatóak tökéletesen. Adott esetben a „toccata" éppúgy lehet az otthoni szórakozás, mint az istentisztelet bevezetésének vagy lezárásának tárgya-eszköze. (Az első rész zenei példái kizárólag ebből a műformából származnak.) Továbbá: a „canzona" (melynek néhány előfordulását majd a második részben látni fogjuk) szintúgy elhangozhat istentiszteleten. Következésképpen: az egyházi eredetű cantus firmustól mentes (ilyen értelemben „szabad") orgonamű még pusztán szabadságával nem revelálja világi jellegét. E megszorítás ellenére, illetve azzal együtt mégis említenünk kellett ezt a döntő különbséget, mint Dirutának a spanyol mesterektől való különbözősége mozzanatát, melyet az irodalom eddig nem vett figyelembe.

Összefoglalva és konkretizálva ezt a megállapítást: a két rész együttesen 175 nyomtatott oldalt tartalmaz. Ebből 21 oldalt tekinthetünk szigorúan és egyértelműen egyházi rendeltetésűnek. Ez a 21 oldal — a korabeli angol, német, illetve németalföldi, továbbmenőleg a spanyol gyakorlattal szemben — szigorúan elkülönítve foglal helyet a második rész negyedik könyveként. Konstrukcionáis tekintetben Diruta éppúgy végrehajtja az egyházi-világi szétválasztást, mint ahogyan — köztudomásúan — elsőként választja el a billentyűs hangszerek zongora-, illetve orgonafajtáit, valamint a szakrális és a táncmuzsikát egymástól. (Utóbbi két mozzanatról még bőségesen fogunk szólni.)

E tanulság megállapítása azért igen fontos, mivel Diruta iskolájának anyaga, konstrukciója és ezzel együtt szelleme is gyökeresen különbözik — és éppen ebben különbözik leginkább — a spanyol mesterekétől, legyen bár szó a már említett két ibériai zongoraiskoláról, vagy a nem közvetlenül didaktikus célzattal készült és kiadott egyéb spanyol zongoragyűjteményekről.

Bizonyíthatatlan hipotézisként jegyezzük meg, hogy Diruta valószínűleg nem is volt képes elolvasni a spanyol számtabulatúrát!

De nemcsak a spanyol, hanem a többi országok mesterei által nyomtatásban közzétett zongoragyűjteményekre nézve is fenn kell tartanunk azt a megállapítást, amely szerint általában véve keverik az egyházi és a világi természetű darabokat. Egészen pontosan kifejezve: *amennyiben (túlnyomórészt intavolációk formájában) egyáltalán tartalmaznak egyházi, illetve világi műveket, úgy azokat egymástól el nem különítve közlik.* Erre a leszűkítésre azért volt szükség, mivel számos kiadvány jelent meg *csak* egyházi, illetve *csak* világi művekből összeállítva, nem beszélve a század folyamán mindinkább önállósuló hangszeres formákról (ricercare, canzone, fantasie stb.). Mindezekből gyakran állnak össze önálló kötetek (tehát orgonamiséket, can-

zonékat, ricercare-okat, fantasie-kat, továbbá táncokat és táncvariációkat és csakis ezek egyikét tartalmazó kiadványok), de amennyiben a kiadvány nem kizárólagosan a fenti műfajok egyikéhez tartotta magát, a Dirutáéhoz hasonló konzekvenciával egymástól elkülönített közlésmóddal a 16. század folyamán nem találkozunk.

Ez azonban — esetleg — mellékes formai szempontnak tűnhet. Ennél sokkal fontosabb és a dirutai koncepció modern jellege mellett szóló perdöntő érv: *az „Il Transilvano" a zenetörténet első nyomtatott toccatagyűjteménye.* A didaktikai információktól eltekintve — melyek a címlappal és az ajánlásokkal együtt a mű első 29 oldalát teszik ki —, továbbá kétoldalnyi zárószöveget leszámítva, *47 oldalra terjed a dirutai zongoraoktatásban alapvető szerepet játszó 13 toccata kottaanyaga.*

Ez a tény az eddiginél némileg alaposabb vizsgálatra késztet bennünket.

c) *A modern zongoratanítás és a toccata*

Vissza kell térnünk a jelen tanulmány b) alfejezetét megnyitó problémára, a „szabad" zongoraművek kérdésére. (Ott ezt a kérdést nyitva hagytuk.) A mind egyházi, mintpedig világi cantus firmustól, valamint táncdallamtól, illetve variációs témától mentes billentyűs forma, tehát az autonom zongoramuzsika a legtisztábban a toccatában testesül meg. Tárgyunk szempontjából ez a legdöntőbb mozzanat. Mert lehetséges, sőt, igen gyakori az, hogy ricercare, canzon francese, vagy éppenséggel fantasia felirattal komponálnak a mesterek három-, négy- vagy esetleg ötszólamú, mindvégig szigorú kontrapunktban tartott zeneművet, amely a fenti cantus firmusok egyikét sem használja — azokat azonban mégiscsak csupán erős megszorítással nevezhetjük autonom zongoramuzsikának. Az ilyenfajta kontrapunktikus művekben többnyire arról van szó, hogy a zenei anyag maga (an sich), az egyes szólamok vezetése *kamarazenei fogantatású.* Ennek alapvetően kétféle vetületét figyelhetjük meg. Először is az esetek nem kis részében a canzona stb. szólamkönyves formában lát napvilágot első ízben és a zeneszerző csupán a könnyebb — *és főként egyéni* — megszólaltatás érdekében teszi közzé különféle tabulatúrás formákban (nemzetenként változó módszerrel). Másrészt, amennyiben nem mutatható ki szólamkönyves forma, a canzonék, ricercare-ok, fantasie-k esetében a tabulatúrás lejegyzésmód is mindvégig megtartja magának a kamarazenei megszólaltatás lehetőségét.[22] A zenének ez az oda- és visszaáramlása (tehát törésmentes közlekedése a kamarazenei és a billentyűs előadási forma között) elsősorban olyan módon jön létre, hogy *a darab elejétől végéig konzekvens szólamszámot mutat;* másodszor: *az egyes szólamok hangterjedelme rendszerint pontosan megfelel egy-egy, az idő tájt használatos hangszer hangterjedelmének.*[23]

[22] A billentyűs tabulatúra partitúraként való felhasználásáról, tehát a „szóló"- és a „kamara"-zene egységéről az első és mindmáig legjobb elvi és gyakorlati összefoglalást Friedrich Wilhelm Riedel, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Tasteninstrumente ... (stb.) c. könyvében olvashatjuk (Bärenreiter—Verlag, Kassel und Basel, 1960), ezen belül lásd különösen a „Notationsformen der Tastenmusik" c. fejezetet (pp29).

[23] A konkretizálás kedvéért a számtalan példából ezúttal egyet ragadunk ki: Primo libro de canzoni da sonare a quattro voci, di Antonio Mortaro ... Venetia ... Ricciardo Amadino (Sartori/1600 e ; RISM/M/3759). E szólamkönyves nyomtatványt számos mester intavolálta (közöttük Diruta is, zongoraiskolájának második részében). A benne található 21 canzone minden nehézség nélkül előadható szoprán-alt-tenor-basszus-Blockflötéken. (A gyűjtemény mikrofilmjéért ezúton mondunk köszönetet a bolognai Biblioteca del Conservatorio vezetőségének.)

Egészen más a helyzet a toccatával.

Vele kapcsolatban sem konzekvens szólamszámról nem beszélhetünk, sem arról, hogy anyagát bármiféle hangszercsoportra áthelyezzük. A több oktávos, egyenesen végigszaladó skálamenetek, amelyekből a reneszánsz toccata döntően építkezik, kizárólag és egyedül billentyűs hangszeren oldhatók meg. Ez a fajta hangszerhez kötöttség valamilyen módon mélyen antireneszánsz szellemre utal — *ezért nyert olyan későn polgárjogot a többi zenei műforma között.*

Csupán néhány kiragadott példával szeretnénk igazolni ezt a megállapítást. Az első nyomtatásban megjelent toccata szerzője, Sperindio Bertoldo a legújabb kutatások szerint 1530 táján született és 1570. augusztus 13-án halt meg. Az a billentyűs kötete, amelyben canzonék és ricercarek mellett két toccata is szerepel, több mint húsz évvel halála után, jelent meg (Brown/1591_4; RISM/B/2130; Sartori/1591_c). Kortársa, Annibale Padovano (1527—1575) toccatái majdnem három évtizeddel a szerző halála után láttak napvilágot nyomtatásban (RISM/A/1252; Sartori/1604_c).[24] Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a korában káprázatos hírnévnek örvendő Andrea Gabrieli (kb. 1510—1586) toccatái szintúgy nem jelenhettek meg életében, hanem csak unokaöccse rendezte azokat sajtó alá (a kiadványokról a továbbiak során még gyakran ejtünk szót) — könnyen beláthatjuk, hogy milyen lassan-nehézkesen támadt fel az igény a műforma iránt. Mint majd azt szintúgy látni fogjuk: Claudio Merulo (1533—1604), valamint Giovanni Gabrieli (1554 és 1557 között — 1612 vagy 1613) jóval szerencsésebb ebben a vonatkozásban pályatársainál, mivel ők már megérhették a „toccatakorszak"-ot.

Utóbbi terminust minden túlzás nélkül használhatjuk, hiszen a kontrapunktikus szerkesztéstől elszakadó, modern értelemben véve fantáziaszerű, szabad rögtönzés benyomását keltő műforma tiszta megjelenése toccata néven, hamarosan hatalmába keríti a többi, vele rokon billentyűs formákat is. Így „tokkatizálódik" a praeludium és az intonatio, de fokozatosan kebelezi be a toccataelemeket a 17 század protestáns korálfeldolgozás-technikája is. (A fent „intonatio"-nak nevezett műforma általában rövid tételecskét jelent, amely arra hivatott, hogy vagy a pap, vagy a közösség szakrális énekét bevezesse, mintegy megadja a hangot; ezért komponálják meg a 16. század végétől kezdve rendszerint mind a 12 egyházi hangnemben, aszerint, hogy a soron következő egyházi ének milyen modusban áll.)

Ugyanakkor figyelemre méltó e folyamat ellenkezője is: a kezdetben (főként lanton) megjelenő, eleven, futkározó hangokból álló (mondhatjuk így is: „atematikus") szabad rögtönzésanyag fokozatosan fogadja magába a kontrapunktikus, tehát maximálisan kötött, imitatív, egy vagy két témát ricercare-szerűen feldolgozó, fúgaszerű szakaszokat is. E két merőben ellentétes princípium végsőkig összekovácsolt egysége figyelhető meg J. S. Bach számos toccatájában. De a bachi ciklikus építkezésmód mint alapelv, a billentyűs toccata születésénél is már megfigyelhető, ha nem is a nagy lipcsei mes-

[24] Bertoldo és Annibale említett két kiadványának modern átirata: CEKM/34. Kiadta Klaus Speer (1969). Itt említjük meg, hogy az Annibale Padovano nevét viselő kiadvány a tőle származott három toccatán kívül még öt, e műformába tartozó darabot közöl, ismeretlen szerzőtől („Toccata . . .d'Incerto").

ternél tapasztalható végérvényességgel.[25] Ugyanígy van jelen Diruta (Il Transivanó"-jának első részében a korai toccata egyrészes, tehát kizárólag futkározó-virtuóz elemekből építkező (a német zenetudomány „Laufwerk"-nek nevezi), valamint kontrapunktikus-imitatív középrésszel rendelkező ciklikus formája egyaránt.

Teljes toccatatörténetet itt természetesen nem adhatunk. De ahhoz, hogy Diruta demonstrációs anyagának hipermodern jellegét a maga egészében érzékeltethessük, említenünk kell még egy adalékot. A fent „toccatakorszak"-nak nevezett billentyűs-történeti szakasz megindulásánál Diruta mellett még egy másik, az ő zongoraiskolájával pontosan egy időben megjelent kiadvány emelkedik nagy jelentőségre: Intonationi d'organo di Andrea Gabrieli, et di Gio. suo nepote... composte sopra tutti li dodici toni della musica... libro primo. — Venezia, Angelo Gardano (Brown/1593$_4$; RISM/G/80/; Sartori/1593$_c$). Mint láthatjuk: Diruta kiadójának (Giacomo Vincenti) konkurrense (Angelo Gardano) hozta ki vele egy időben és ugyancsak Velencében az imént leírt kötetet. A címben jelzett „intonatió"-ról már volt szó fentebb, a nyomtatvány címe azonban nem említi, hogy a kötet végén még négy toccata is található, mindegyik „Toccata di Andrea Gabrieli..." felirattal (a kipontozott helyen az adott toccata hangneme áll). Tekintettel arra, hogy Diruta zongoraiskolája és az utóbbi kötet között semmiféle azonosság nem található, ennek tartalmi-stiláris ismertetésétől eltekinthetünk. De említenünk kellett, mivel alaposan megerősíti a toccata műforma sorsában fordulópontnak mondható 1593-as év jelentőségét.

Egyszerűbben kifejezve: nem találhatjuk véletlennek, hogy Diruta „Il Transilvanó"-jának első része a mondottak demonstrációs anyagául éppen a toccata műformát választotta: az idő megérett arra, hogy toccatákat adjunk ki (talán nem árt figyelmeztetni az olvasót arra, hogy *korábban a toccata nem jelent meg nyomtatásban* — jóllehet hangzott és létezett, mint ahogyan azt említettük!), hogy *e műforma reprezentálja a billentyűs hangszert mint olyant, méghozzá* (a dirutai zongoraiskola első részére nézve) *kizárólagos érvénnyel.* Mi más ez, mint a billentyűs hangszer emancipációja?

Egyenesen bámulatos, hogy az egyébként igen kiterjedt és alapos zenetörténeti analízisek Diruta választásának ezt a sorsdöntő mozzanatát nem vették észre és a legutóbbi időkig adósak maradtak annak elvi meghatározásával. Pedig voltaképpen csupán e meghatározás fényében világosodik meg előttünk e zongoraiskola korszakmeghatározó jelentősége és ezzel együtt automatikusan válik semissé az a mindmáig gyakran kísértő koncepció, mely szerint Diruta nem egyéb, mint a spanyol iskola egyszerű epigonja.

A Barlay által már előre jelzett szöveganalízis (i. m. pp5) remélhetőleg tovább fogja erősíteni ezt a koncepciót.

[25] Amennyiben a futkározó-virtuóz részeket A-nak, a kontrapunktikus részeket B-nek nevezzük, Annibale első toccataja (Toccata del Primo Tono) A-B, a második (Toccata del Sesto Tono), valamint a harmadik (Toccata del Ottavo Tono) A—B—A formai felépítést mutat. Az öt anonym toccata közül négy egyszakaszos, egy pedig A—B felépítésű. A korai toccatákra nézve vö. (legújabban) Apel/pp215, valamint Kugler/pp130.

a) A ránk maradt példányok

A zongoraiskola kivételes népszerűsége, valamint az ebből eredő több kiadás mérhetetlenül bonyolítja és igen gyakran teljesen összekuszálja e terület forráskutatását (vö. Barlay/pp16). A nehézség mindenekelőtt abban rejlik, hogy az „Il Transilvano" első része négy, a második része két kiadásban látott napvilágot — és ezek némileg eltérnek egymástól. Ezért szükségesnek látszik, hogy rögzítsük: milyen példányokon alapul alábbi ismertetésünk, illetve analízisünk.

Következzék tehát az alcímben jelzett első rész (1593) valamennyi kiadásának felsorolása.[26]

1. IL / TRANSILVANO / DIALOGO / SOPRA IL VERO MODO DI SONAR ORGANI, / ET ISTROMENTI DA PENNA, / DEL R. P. GIROLAMO DIRUTA / PERUGINO / ... CON PRIVILEGIO. / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. MDXCIII. (Brown/1593_3; RISM/D/3134; Sartori 1593_b)

Megjegyzések:

A címlap fakszimiléje számos helyen, a többi között: MGG/3/558; Barlay/p12. utóbbi helyen egyben a Báthory Zsigmondhoz intézett ajánlás fakszimiléje is megtalálható.

A fent idézett mindhárom nemzetközi forrásjegyzék tárgyunk szempontjából hiányos. Magyarországon e nyomtatványból *két* példány található. A) MTA Ráth F. 1881; B) OSZK App.H. 2572. Mindhárom forrásjegyzék csupán az A)-val jelzett példányt ismeri, azon belül Brown (p388) „imperfect" megjelöléssel látja el, jóllehet a példány kivételesen ép állapotban maradt ránk. (Mi utóbbira támaszkodtunk.)

Ezenkívül RISM/D/3134 alatt még két példányra való hivatkozást találhatunk. Az egyik a római Biblioteca Lancisiana, a másik a washingtoni Library of Congress tulajdonában van. Az MTA példányán kívül ugyane kettőt ismeri Sartori/1593_b is, Brown/1593_3 viszont (vö. Additions/pXII) úgy tudja, hogy a párizsi Bibliothèque G. Thibault-ban is található egy példány.

2. Címlap szövege azonos az 1-vel. Egyetlen lényeges betoldás: AL SERENISSIMO PRENCIPE / di Transiluania.[27]. És természetesen az évszámjelölés is eltér: M.D.XCVII. (Brown/1597_3; RISM/D/3135; Sartori/1597_f).

Megjegyzések:

E kiadás az egyetlen, melyből Magyarországon nem található példány. Az

[26] A magyarországi példányok listájának összeállításában nagy segítségünkre volt Murányi Róbert, kinek ezúton mondunk köszönetet.

[27] Barlay/p16 veti fel azt a később még részletesen tárgyalásra kerülő problémát, hogy „a számunkra zene- és művelődéstörténeti okból nagy jelentőségű dedikáció (ti. Diruta terjedelmes ajánlása Báthory Zsigmond erdélyi fejedelemnek) megtalálható az első és harmadik (1593 és 1612) kiadás elején, és hiányzik a másodikból és a negyedikből (1597 és 1625)". Ehhez itt csak annyit kell kiegészítésként hozzátenni, hogy *az utóbbi kettő* (tehát az 1597-es és az 1625-ös) *viszont a címlapon hangsúlyozza a mű ajánlását, azt a tényt, hogy az erdélyi fejedelemnek szól.*

idézett három nemzetközi forrásjegyzéket tehát magyarországi szempontból nem revideálhatjuk, a ránk maradt példányok felsorolásától eltekintünk.

3. Címlap szövege azonos az 1-vel, míg azonban utóbbin ORGANISTA DEL DUOMO / DI CHIOGGIA. olvasható (vö. Barlay/p12), addig itt ORGANISTA DEL DUOMO / D' AGOBBIO. Évszámmegjelölés: MDCXII.
(RISM/D/3136; Sartori 1612_c).

Megjegyzések:

Mindkét forrásjegyzék hiányos. E harmadik kiadás egyik példányát Magyarországon őrzik (MTA RM. IV. 544.) és ezt a tény egyik sem jelzi. RISM/D/3136 mindössze két példányt ismer (Paris, Bibliothèque du Conservatore national de musique; Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale), Sartori/1612_c ezeket, valamint újabb kettőt (Paris, Bibliothèque Thibault; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.)

4. Címlap azonos a 2.-kal.
Évszámegjelölés: MDCXXV.
(RISM/D/3137; Sartori/1625_e).

Megjegyzések:

Magyarországon e negyedik kiadásból két példány található. A) MTA Ráth F. 2048; B) OSZK Zeneműtár ZR 623. RISM/D/3137 14 (tizennégy), Sartori/1625_e 13 (tizenhárom) ránk maradt példányról számol be — a magyarországi példányokból egyik sem említi egyiket sem. (A külföldi példányok felsorolásától eltekintünk.) A két magyarországi példányból az A) jelzetűt, tehát az MTA tulajdonában levőt használtuk.

A címlap, az ajánlás, az előszavak magyar fordítása, valamint a első Diruta-féle tankönyv ismertetése következő tanulmányunk tárgya lesz.

Rövidítések jegyzéke:

Apel = Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Bärenreiter—Verlag, Kassel, Basel (stb.), 1967.

Apel/Notation = Willi Apel, Die Notation der polyphonen Musik, 900—1600. VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig, 1962.

Barlay = Barlay Ö. Szabolcs, Girolamo Diruta: Il Transilvano — Jelentősége külföldön és Magyarországon. Magyar Zene, XIX. évfolyam 1. szám, 1978. március, pp3.

Brown = Howard Mayer Brown, Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967. (Second Printing.) A Brown mellett álló négyjegyű szám a megjelenés évszámát, majd — valamivel lejjebb — az egyjegyű szám a kiadás adott éven belüli sorszámát jelenti.

Buchner/I—II = Hans Buchner, Sämtliche Orgelwerke. Kiadta Jost Harro Schmidt. Das Erbe deutscher Musik, Band 54—55. Henry Litolff's Verlag, Frankfurt, 1974.

CEKM = Corpus of Early Keyboard Music. Főszerkesztő Willi Apel. 1963-ban megindult és mindmáig tartó sorozat. Kiadja az American Institute of Musicology. (USA)

Frotscher = Gotthold Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Merseburger Verlag, Berlin, 1934, 1959. 1966. (A három kiadás változatlan.)

Kinkeldey = Otto Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1910.

Kugler = Michael Kugler, Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1975.

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Főszerkesztő Friedrich Blume. Bärenreiter—Verlag, Kassel und Basel, 1949—

n = numero

p, pp = pagina (oldal), utóbbi jelentése „és az ezt követő oldalakon".

Pernye = Pernye András, Előadóművészet és zenei köznyelv. Zeneműkiadó, 1974.

RISM = Répertoire International des Sources Musicales. (Nemzetközi zenei forráslexikon.) Einzeldrucke vor 1800. Bärenreiter Kassel, Basel, stb., 1971 —

Sartori = Claudio Sartori, Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700. Leo S. Olschki Editore, Firenze, MCMLII (1952.) Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici. Ugyanott, MCMLXVIII (1968). Jelzésmódja: évszám/a-b-c . . . (stb.).

Megjegyzés: ahol Brown vagy Sartori jegyzékére hivatkozunk, ott a címleírásból az évszámot általában mellőzzük, tekintettel arra, hogy mindkét jegyzék évszám szerint rendezi a tartalmazott anyagot.

LAKI PÉTER:

A MÁSODIK BÉCSI ISKOLA ÉS A DAL

„Wer ist es, von dem uns heute Lieder kommen?" — kérdezi Adorno a Musikblätter des Anbruch hasábjain 1928-ban megjelent cikkében.[1] A kérdés megfogalmazása már önmagában jelzi, hogy itt egy olyan műfajjal kapcsolatban vetődik fel a folytathatóság kérdése, amelynek a társadalom életében korábban speciális jelentősége volt. Az emberek mindig szerettek énekelni, és — a népzene évezredeiről nem is beszélve — a hangszerrel kísért szólóének az európai műzenében évszázadokon át volt a társasági zenélés különösen kedvelt, mert széles körben művelhető válfaja, a trubadúrok korától a XIX. század első évtizedeinek Németországáig és Ausztriájáig. Ez utóbbi korszakban — főként Schubert nyomán, bár nem előzmények nélkül — a zongorakíséretes dal, a Lied hirtelen az egész zeneirodalom egyik centrális műfaja lett, hogy egy teljes évszázadig az maradjon. Adorno idézett kérdése éppen azt a történelmi felismerést fejezi ki, hogy a Lied ismét kikerült a főáramból.

Manapság, amikor a dal iránti érdeklődés hangversenyéletünkben örvendetes módon egyre nő, aktuális a kérdés, hogy miként vélekedjünk a XX. századi dalirodalom egyes darabjairól. A probléma abban áll, hogy a Lied múlt századi üstökösszerű feltűnése és viszonylag hamar kivívott központi szerepe voltaképpen a műfaj eredeti lényegétől való eltávolodást jelentette. Walter Wiora, akinek a Lied talán legpontosabb definícióját köszönhetjük[2], a XVIII. század végéig túlnyomó többségben levő strófikus dalt tekinti a műfaj alapformájának, és az összetettebb formákat is, ha lehet, erre vezeti vissza. Azok a művek, amelyek semmiképp sem vonatkoztathatók a strófikus alapmodellre, Wiora szerint nem tartoznak a szűkebb értelemben vett Lied műfajába.

A XVIII. század végén kezdett elterjedni egy olyan szólóénektípus, amely a deklamációra, a költemény egészének és részleteinek minél hűségesebb ábrázolására helyezi a hangsúlyt, és zeneileg teljesen szabad, egyedi formákat használ. Schubertnél találjuk meg ennek a típusnak az első remekbe sikerült megfogalmazásait (Prometheus, Ganymed, Gruppe aus dem Tartarus stb.). Ez az új vonal Schubert művészetében még jól megfért a szó szoros értelmében vett Lieddel. A XIX. század második felében azonban egyre inkább polarizálódott a kétfajta stílus, és míg Brahms a népdal-inspirációt és a klasz-

[1] Adorno, Th. W.: Situation des Liedes, Musikblätter des Anbruch 1928. p. 363—369.
[2] Wiora, W.: Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Aesthetik einer musikalischen Gattung. Möseler, Wolfenbüttel 1971. p. 15—21.

szikus formák fegyelmét vállalva írta a maga daloeuvre-jét, addig Hugo Wolf a wagneri deklamációt a líra területére átültetve következetesen haladt egy teljesen másfajta Lied-eszmény, a tradicionális formákba besorolhatatlan, elsődlegesen a szöveg kifejezésére irányított dalstílus felé.

A Lied fejlődése során tehát éppen a műfaj egykori fő vonzereje, a klaszszikus egyszerűség, a dalok könnyen énekelhető és könnyen követhető volta ment fokozatosan veszendőbe. Ebbe az irányba hatottak a növekvő technikai igények, a harmóniai és ritmikai világ bonyolódása is, amelynek következtében a dal a házi muzsika helyett egyre inkább a nyilvános hangversenyélet része, a hivatásos előadóművészek produkciója lett.

H. F. Redlich Berg-könyvében ezt a stílusfejlődést harmóniai és formai elíziók sorozatával magyarázza.[3] Lehetséges, hogy nemcsak erről van szó; annyi azonban bizonyos, hogy a zeneszerzők minden műfajban kerülni akarták az egyértelmű formamegfeleléseket, a változatlan ismétléseket, egyszóval mindazt, ami közvetlenül, levezethetően következik az előzményekből, és ami éppen a dalnak lényegi, alapvető sajátossága volt.

Ezt a folyamatot mélyebben megértjük, ha a dalok zenéje mellett azok szövegére is figyelünk. A klasszikus korszak dalai — és ebbe még Schubert daltermésének jelentős része is beleértendő — javarészt a kor költészetének bizonyos kikristályosodott tématípusait használták fel: természeti képek, idillek, anakreoni költemények és népies zsánerképek alkotják a dalszövegek többségét. Schubert Goethe-megzenésítései hoztak forradalmat ebbe az állapotba, kései Heine-dalai pedig kijelölték a dalművészet Wolfig menő, a szöveg interpretációját középpontba helyező ágának útját.

A két testvérművészet kapcsolata azonban továbbra sem volt problémamentes. Schumann még rátalálhatott legjelentősebb költőkortársai (Heine, Eichendorff, Chamisso) hangjának zenei megfelelőjére, Brahms számára azonban ugyanezek a költők már a múlthoz tartoznak, és Wolf már szinte kizárólag a múltba fordul dalszövegért. Ennek a jelenségnek oka, hogy az 1848 utáni német irodalomban a líra vezető szerepét más műfajok (realista regény, polgári dráma) vették át. A forradalmakat követő dezilluzionált korban, amely megismerte a rohamos kapitalista fejlődés előnyeit és hátrányait, abban a világban, ahol a művészek nagy részére Schopenhauer hatott, és elkezdte életművét Nietzsche — ebben a világban a költők számára már legfeljebb nosztalgikus visszatekintésként voltak elképzelhetőek a megelőző korszak romantikus képei. De nem volt időszerűbb a hagyományos Lied-hang a zeneszerzők számára sem. A zenei nyelv említett bonyolódása messze vezetett a Schubert-korabeli állapotokról: a Trisztán és Izolda után lehetetetlenné váltak a Heidenrösleinek.

Schoenberg és tanítványai daltermése kísérlet a dalszerű fogalmazásmód és az új zenei törekvések összeegyeztetésére.

A műfaj nem mindegyiküknél egyformán jelentős, és egy-egy életművön belül is korszakonként változó. Jellegzetes módon azonban mindhárom szerző, valahányszor egy új stíluskorszakba lépett át, először a Liedben tett kísérletet az új művészi problémák megoldására. Ezért találjuk ott a dalt mindhármuk indulásánál, az első zeneszerzői kísérletek között, amikor még nemigen vállalkoztak nagyobb lélegzetű feladatokra; ugyancsak nagyrészt ehhez

[3] Redlich, H. F.: Alban Berg. Versuch einer Würdigung. Universal, Wien 1957. p. 16—22.

a műfajhoz kapcsolódik a szabad atonalitás kibontakozása, és végül a tizenkét hanggal való komponálást szintén vokális szólóművekben alkalmazták először (Schoenberg az op. 24. Szerenád baritonszólós tételében, Berg egy korábbi dalának új feldolgozásában, Webern pedig az op. 17-es Három népi szövegben), egyaránt a szavak segítségét véve igénybe az új területek meghódításához.

Mindhárom zeneszerző daltermésének legjelentősebb része egyetlen időszakra, az 1907—12 közötti évekre esik. Ekkortájt fejezte be a két fiatalabb komponista Schoenbergnél folytatott tanulmányait, és a szabad atonális stílus kikísérletezése mellett egyéni hangjuk megtalálásában is fontos volt a dal szerepe.

Schoenberg — mint maga is megírta — egy új kifejezés- és formaideált keresett, amelynek eléréséhez nagymértékben igénybe vette a költői szöveg nyújtotta segítséget. A költő kiválasztása igen jellemző és — amint látni fogjuk — közvetlen analógiákkal járult hozzá az új ideál megvalósításához.

Az új generáció számára már nem használhatók a romantikus dalszerzők által (még Wolf által is) újra meg újra elővett „alapversek": Goethe Mignonja néhány ütem után megszakad Schoenberg vázlatkönyvében, és ha Webern vokális művei közt találunk is szöveget Goethe tollából, ezek az életmű rejtettebb, zeneileg még ki nem aknázott részei közül válogatnak. De nemcsak a nagy klasszikus versek váltak lehetetlenné: azzá vált a romantikus Lied-tradíciónak sok más hangja is, a természeti idilltől a zsánerképig, a cselekményt elbeszélő daltól a boldog szerelem megénekléséig. Perifériára szorult a ballada is. És főleg: eltűnt ebből a világból a humor, amely Schubert óta változó mértékben, de mindig jelen volt a Liedben és még Wolfnál is gyakran gazdagította a dalok érzelmi skáláját. Ezeket a hangokat egyszerűen nem vállalhatta többé a XX. század eleji haladó, német nyelvű művész. A dalok témája mindig a boldogtalan szerelem, a szorongás, a transzcendens világ, sokféle súlyos lelki teher. Még a népi és vallásos szövegek naiv ártatlanságához is valami nyugtalanító tapad Webern op. 15, 17, 18-as ciklusaiban. Ennek a jelenségnek az okát külön tanulmánynak kellene föltárnia, a társadalmi, irodalmi és filozófiai gyökerekkel együtt. A megoldáshoz nyilván hozzátartozik a népzene csekély szerepe ezeknek az alkotóknak az életében, bár természetesen a német népzene a XX. sz. elején nem nyújthatta azt a zeneszerzőnek, amit a magyar népzene adott Bartókéknak. A Schoenberget és tanítványait ért szellemi hatások (Nietzsche, Strindberg, George) ismeretében mindenesetre törvényszerűnek kell elfogadnunk ennek a lelki habitusnak a kialakulását.

Akárhogy legyen is, az új bécsi mesterek dalaiban Schumann óta először talált egymásra új zene és élvonalbeli kortárs költészet. Azonban mi a magyarázata, hogy Schoenberg és Webern éppen Stefan George költészetében találta meg azokat a szövegeket, amelyek művészi céljaiknak megfeleltek? Nem tudunk róla, hogy bármelyikük közvetlen kapcsolatban állt volna a költővel és körével, és nincs nyoma, hogy George egyáltalán tudomást vett volna a nála hat évvel fiatalabb Schoenbergről és tanítványairól.[4] Schoenberg híres nyi-

[4] Brinkmann, R.: Schönberg und George. Interpretation eines Liedes. Archiv für Musikwissenschaft 1969. p. 1—28.

latkozatából — Das Verhältnis zum Text c. írásából[5] — megtudjuk, hogy sokszor egy-egy szó, hangulat, fordulat kiváltotta érzelmi reakcióból jött létre a dal zenéje, és a költemény mondanivalójának igazi végiggondolására csak a kompozíció befejezése után került sor.

Ez az igen fontos önvallomás azonban nem tekinthető kizárólagos érvényűnek, és ezért nem ment fel az alól, hogy tovább kutassunk a verset és a zenét összefűző egyéb, rejtettebb szálak után.

Ehrenforth szerint[6] Schoenberg azért választotta George költészetét, mert művészi rokonságot érzett George arisztokratikus, a művészet papjaként való fellépése és saját elhivatottságtudata között, továbbá mert kifejezte a zenei szűzföldeket meghódító Schoenberg érzését: „Ich fühle luft von anderem planeten..." Adorno írja: „Schönberg találkozása a vele szögesen ellentétes és mégis rokonlelkű George-féle lírával szerencsés esete... a zenén kívül végbemenő dolgokhoz kapcsolódó szórványos és bizonytalan kapcsolatainak."[7]

Noha George hermetikus klasszicizmusa, hőskultusza voltaképpen ellentétes a fiatal Schoenberg expresszionizmusával, igen érdekes találkozási pontok vannak, melyeknek némelyike a Függőkertek könyvéből kiválasztott ciklus lexikai anyagának elemzéséből szűrhető le.

George ciklusa,[8] a kor német költészetének egyik kiemelkedő terméke legalább ugyanolyan gonddal csiszolta ki a maga kifejezés- és formaideálját, mint Schoenberg a magáét. Bár témája — a romantika nagy dalciklusaihoz hasonlóan — a tragikusan végződő szerelem, igazi cselekményről nem lehet szó, hiszen a konkrét körülményeket szinte teljesen mellőzi, és a találkozástól az érzelmi tetőponton át a tragikus elválásig ívelő eseménymenetet mintegy téren és időn kívül jeleníti meg.

Ez a szemlélet tükröződik az elvont jelentésű főnevek feltűnően sűrű használatában. Ezek a George-ciklusban előforduló 157 különböző főnévnek 10%-át teszik ki, míg pl. Wilhelm Müller *A szép molnárlány* c. ciklusában ugyanez az arány mindössze 4%.

Miért kedvezett ez a nagyfokú absztrakció Schoenberg alkotói szándékainak? Ezt a kérdést Brinkmann említett kiváló tanulmánya segít megvilágítani. Eszerint Schoenberg számára nem magának a cselekvésnek az ábrázolása volt fontos, hanem közvetve, tüneteiben, a kiáltás remegéssé visszafojtva való kifejezése. A gesztus (Gebärde) ennek a művészi magatartásnak a kulcsszava, amely itt fontosabb, mint az, amit a gesztus jelképez.

De megérezhette Schoenberg a rokonságot George más stiláris sajátosságaiban is.

George ugyanúgy törekedett az egyes szó fontosságának, információértékének növelésére, mint Schoenberg az egyes hangéra. A költő erősen korlátozta a megismétlődő szavak számát: a 15 versben összesen előforduló 157 főnévből mindössze 6 ismétlődik meg (4%). Ez az arányszám Müller Szép molnárlányában több mint nyolcszor magasabb. Ezt a különbséget nem lehet

[5] Schoenberg, A.: Das Verhältnis zum Text. Arnold Schönberg: Gesammelte Schriften 1, S. Fischer 1976. p. 3—6.

[6] Ehrenforth, K. H.: Ausdruck und Form. Arnold Schönbergs Durchbruch zur Atonalität. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte Band 18. H. Bouvier u. Co., Bonn 1963. p. 48.

[7] Adorno, Th. W.: Zene, filozófia, társadalom. Esszék. Ford. Tandori Dezső, Horváth Henrik, Barlay László. Gondolat, Budapest 1970. p. 141.

[8] A George-kötet teljes címe: Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten.

egyedül a két költő között fennálló — egyébként nagy — színvonalkülönbséggel magyarázni. Arról van ugyanis szó, hogy a konkrét dolgok szintjén zajló cselekmény eltűri, sőt megkívánja a szövegben is azokat a visszatérő viszonyítási pontokat, amelyek a zenében is megjelennek a változatlanul visszatérő strofikus szerkezetekben, vagy a strófán belüli változatlan témavisszatérésekben. Mindezek a nagyon direkt megfigyelések a századfordulóra lehetetlenné váltak a költészetben is, a zenében is. A Redlich által a zenében elemzett elíziós gondolkodás párhuzama a költészetben is megvan.

Ennek a jelenségnek két oldalát figyeltük meg egyrészt tartalmilag a csak áttételesen megfejthető finom gesztusokban, másrészt formailag a szóismétlések elkerülésében. Ez utóbbi közvetlenül rokon a hangismétlések elkerülésének schoenbergi tendenciájával, amely köztudomásúlag éppen a George-dalokban érte el a szabad atonalitás kifejezés- és formaideálját, hogy később továbbfejlődve a dodekafónia szabályai között kristályosodjék rendszerré.

Schoenberg számára mindig a szöveg érzelmi tartalmának kifejezése a döntő, még akkor is, ha a szöveg egyes szavainál fontosabbnak érzi annak hangulatát. Elmar Budde[9] szemelvényeket közöl Schoenberg idevágó nyilatkozataiból, és kommentárjában megjegyzi: „A szöveg belevész a zenébe: feladja metrikus szerkezetét, és beleolvad a zenei nyelvbe."[10]

Webern számára ez a kérdés teljesen másképp vetődik fel. Az ő dalideálja nem a kifejezés, a „zenei próza" irányában halad, mint mesteréé, hanem sokkal inkább alkalmazkodik a versformákhoz, ragaszkodik azok struktúrájához. „Webern a szöveget beveszi a zenébe" — állapítja meg Elmar Budde[11].

Webern egészen más versformában írott költeményeket választott ki Georgéból, mint Schoenberg, és ez nem véletlen. Az ő op. 3-as Öt dalában rövid sorokat (soronként két, esetleg három hangsúlyos szótagot) és többszörösen összefonódó, bonyolult rímképletet találunk. Mivel a zene általában pontosan követi a vers lélegzését, sokkal apróbb egységekig menő tagolódást kapunk a dalban is, mint Schoenbergnél, ahol a hosszabb sorok egymásutánja nagyobb egységekből álló formát hoz létre. Tehát Webernnek az a törekvése, hogy hajszálfinom szövésű, apró motívumokból összerakott szerkezetet alkosson, szerencsésen találkozott a költemények hasonló struktúrájával. Ezt az egyszerű összefüggést az a tény is bizonyítja, hogy Schoenberg George-ciklusának XIV. darabja, amely stílusában jelentékenyen eltér a sorozat többi darabjától, és a kommentátorok Schoenberg legwebernesebb művének tartják — nos, ez a „Sprich nicht immer von dem Laub" kezdetű dal pontosan ugyanolyan szerkezetű versre íródott, mint Webern op. 3-ának dalai. Ez a szerkezet Schoenberg ciklusában viszont egyedül itt fordul elő[12].

Webern op. 4-es Öt dala hasonló versformájú szövegekre épül, mint Schoenberg op. 15-ös dalciklusa; de stílusa nem kevésbé különbözik a Függőkertek könyvétől, mint az op. 3. stílusa. A már elmondott általános különbségeken kívül melodikus vonaluk is más. Bár mindkettejüknél dominálnak a

[9] Budde, E.: Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern. Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft Band IX. Franz Steiner GmbH, Wiesbaden 1971. p. 5—10.

[10] Uo. p. 31.

[11] Uo. p. 10.

[12] Ehrenforth, K. H.: Schönberg und Webern. Das XIV. Lied aus Schönbergs Georgeliedern. Neue Zeitschrift für Musik 1965. p. 102—105. vö. Brinkmann: i. m.

kisszekund lépések a dallamban, Webernnél sokkal több a nagy ugrás (kisszeptim vagy annál nagyobb ugrás az op. 4-ben 19, a Schoenberg-ciklus háromszor annyi dalában csak 43). A kisszekund lépések is különbözőképpen haladnak: Webernnél gyakran „forgómotívumokká" állnak össze, vagyis a nagyszekund és kisterc lépéseket ellenkező irányú kromatikus lépések egyenlítik ki; Schoenbergnél ezek a lépések többnyire egy meghatározott irányba, egyenes vonalba rendeződnek (pl. Webern op. 4/V és Schoenberg op. 15/IV). Igen érdekes, hogy míg Webern énekszólamában hangismétlés gyakorlatilag nem fordul elő, addig Schoenbergnél ez igen gyakori (csak az első dalban 12).

Alban Berg jóval kisebb terjedelmű daloeuvre-je, bár keletkezése idejét tekintve közel áll a másik két szerzőéhez, alapjában másképpen fogja fel a műfajt. Szövegválasztása is erősen eltér, faktúrája is más. Legérettebb dalai, az op. 2-es Négy dal és a zenekari Altenberg-ciklus a nagy színpadi műveket előlegzik drámai effektusaikkal, helyenként naturalista szövegillusztrációjukkal.

Felvetődik a kérdés: hogyan viszonyul egymáshoz hagyomány és újítás az új bécsi iskola dalaiban?

Említettük, hogy a klasszikus Lied-műfaj az új típus, a Gesang fokozatos előtérbe kerülésével mindinkább két ágra szakadt. Ez a kettősség Carl Dahlhaus szerint[13] a „lírai" és az „elbeszélő" stílus kettőssége. Egy másik megközelítés a klasszikus dalforma jelenlétéből vagy hiányából indul ki. Karl Heinrich Ehrenforth „Ausdruck und Form" címmel írt könyvet Schoenberg George-dalairól, amivel ugyancsak erre a két ellentétes és egyensúlyba hozandó tényezőre utalt. Konklúziója szerint Schoenberg, a dalkomponista történelmi érdeme éppen az, hogy összeegyeztette Wolf szöveginterpretáló stílusát a brahmsi klasszikus formakoncepcióval[14].

E klasszikus koncepció — és a szűkebb értelemben vett Lied-stílus — legfontosabb ismertetőjegye a periodizáltság, éspedig nemcsak a Wiora által középpontba állított strofikus szinten, hanem annál alacsonyabb szinten is. A strofikus szerkezet a XIX. század folyamán egyre inkább lehetetlenné vált, részben a zenei eszközök bonyolódása miatt, részben pedig azért, mert minden versstrófa hangulatához új, speciális zenei kifejezést kerestek. Maradtak hát az alacsonyabb szintű periodicitások: a szűkebb értelemben vett zenei periódusok (8 ütem), és ennek osztásai, az ütempárok, ütemek stb.

Így tehát Lied-szerűnek érzünk minden olyan helyet, ahol ez a kettes szimmetria valamely, a fül által könnyen fölfogható szinten érvényesül. Minthogy azonban ez a kettes szimmetria a klasszikus zenében szorosan összefügg olyan tényezőkkel (súlyok, domináns-tonika váltások), amelyek a XX. század elején már elvesztették központi szerepüket, ezeknek a klasszikus „mikroformáknak" a használata új jelentést is fölvehet: idézetként, stilizációként hathat (pl. Webern: op. 18/1: Schatzerl klein, musst nit traurig sein . . .).

Másfelől viszont a strofikusnál nagyobb formamegfeleléseket is megtaláljuk a korszak vokális irodalmában. Létrejönnek olyan szabályos két- vagy háromtagúságok, melyeknek egyes tagjai önmagukon belül már nem feltétlenül szimmetrikusak.

[13] Dahlhaus, C.: Schönbergs Lied „Streng ist uns das Glück und spröde". Neue Wege der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 6. Merseburger, Berlin 1967. p. 45—52.

[14] Ehrenforth: Ausdruck und Form. p. 142.

Ami a romantikusoknál a hagyományos Lied legélesebb ellentéte volt: a teljesen szabad, recitatívokkal tagolt, csak a szöveg által strukturált vokális fantáziák — erre nincs példa a mindig szigorú konstrukciókat alkotó Schoenbergnél és tanítványainál. A darabok kompozíciós egysége fontos főszabályuk volt („multum non multa").

Igen összetett tehát az a kérdés, hogy mennyire dalszerűek Schoenberg, Berg és Webern dalai. Megközelítésekor tisztázni kell, hogy az említett stílusjegyek szinte mindig egyszerre jelentkeznek, hiszen a nagyforma különböző szintjeit érintik, a teljes kompozíciótól egészen az egyes ütemek mikrostruktúráiig. Ezek a szintek függetlenek egymástól, vagyis alacsonyabb és magasabb szinten egyaránt találhatunk „klasszikus" és „modern" elemeket ugyanabban a műben.

Bár a fentiekből következik, hogy az új bécsi iskolához tartozó mestereknél mindvégig nyomon követhető a törekvés a klasszikus Lied-stílus bizonyos elemeinek megtartására, mégis nyilvánvaló, hogy alapvetően más ideál lebegett a szemük előtt, amikor költészetet és zenét egy műalkotássá kapcsoltak össze. Schoenberg írásaiban „zenei prózá"-nak nevezi azt az ideált, melyet vokális műveiben követett[15].

A ritmika felszabadítása a kvadratikus konstrukciók kizárólagos uralma alól hasonló jelentőségű a ritmikában, mint a harmóniavilágban a disszonancia emancipációja[16]. Természetesen ez is fokozatosan alakult ki a zenetörténet során. Dahlhaus 1964-es cikke több példával világítja meg, hogyan váltak az aszimmetrikus ritmikai egységek egyre inkább függetlenné mindenfajta egyenletes pulzálástól. Hermann Danuser Musikalische Prosa c. könyve[17] az egész problematikát történelmi és irodalmi összefüggésben tárgyalja. Fejtegetései szerint a kérdés már a XIX. század zenéjében aktuális, szerepe kezdetben járulékos, csak bizonyos lehatárolt formafelületekre korlátozódott, később egyre inkább a középpontba került. Wagner zenedrámai deklamációja már nem kis részben erre épül. A posztwagneriánus német fejlődés betetőzéseképpen Schoenbergnél egy egész stílust átfogó elvvé válik. Magától értetődik, hogy jelentősége nem szorítkozik pusztán a vokális zenére, hanem általában minden műfajban ez váltja föl a hagyományos kötött ritmikai szerkesztést. Már Schoenberg korai, tonális műveiben is érezhető ez a törekvés, leghíresebb példája az I. vonósnégyes nyitótétele[18], két és fél ütemes főtémájával. Később ez a tendencia még tovább erősödik, párhuzamosan a szabad atonalitás kialakulásával. Voltaképpen mindkét stílusjelenség ugyanannak a fejlődési iránynak két megjelenési formája: ritmikai, ill. harmóniai síkon ugyanazt a célt szolgálják, ti. a minél nagyobb változatosságot, a zenei gondolat minél tömörebb, lényegretörőbb kifejezését, a „mere padding and empty repetitions" (Schoenberg) elkerülését.

[15] Schoenberg, A.: Style and Idea. Philosophical Library, New York 1950.

[16] Dahlhaus, C.: Musikalische Prosa. NZfM 1964. p. 176—182. Dahlhaus, C.: Emanzipation der Dissonanz. Aspekte der Neuen Musik. Bärenreiter, Kassel 1968.

[17] Danuser, H.: Musikalische Prosa. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 46. Gustav Bosse, Regensburg 1975.

[18] L. ezzel kapcsolatban Berg: Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage. Anbruch 1924 Sonderheft = Ursula Rauchhaupt: Schoenberg. Berg. Webern. The String Quartets. A Documentary Study. Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH, Hamburg 1971. (lemezkíséró).

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy az új bécsi iskolánál a hagyományos dalszerűség és az új kifejezési és formaideál egymástól nehezen elválasztható alkotórészei egy olyan dalkomponálásnak, amelyben alighanem utoljára szólalt meg korszerű zenei nyelven a múlt századi vezető szerepét lassanként elveszítő Lied. Schoenberg, Webern és — kisebb mértékben — Berg arra törekedett, hogy a zenei nyelvből lehetőleg száműzzön minden redundáns elemet, a harmóniából (a disszonancia emancipációja) éppúgy, mint a ritmikából (zenei próza), vagy a melodikából, amelyet a tizenkét hangú komponálás szabályozott a későbbiekben. Ez a törekvésük találkozott egyes kortárs költők, főként Stefan George esztétikájával, hosszú távon azonban nem volt összeegyeztethető a Lied hagyományaival, amelyek bizonyos fokig megkövetelték a redundanciát: metrikai, dallami ismétlődés, hangzatfelbontás stb. formájában. Ezért van, hogy a Schoenbergék utáni dalszerzők alig tudtak a Liednek új perspektívákat adni, és a komponisták a vokális zenének, a költészet és zene együttesének új formáit voltak kénytelenek létrehozni. Mindazonáltal közismert, mennyit köszönhet a II. világháború utáni zeneszerző-generáció az új bécsi iskolának, és így meglehet, hogy a dal területén elért új vívmányok más műfajokat, más zeneszerzői szándékokat megtermékenyítve élnek tovább.

KÖNYVEKRŐL

Sz. Farkas Márta:

BARTALUS ISTVÁN

A múlt magyar tudósai. Főszerk.: Ortutay Gyula.

Akadémiai Kiadó, Bp. 1976.

A múlt magyar tudósai sorozat (Akadémiai Kiadó, Ortutay Gyula szerkesztésében) 1971-től kezdődően megjelent négy gyűjteménye — egyenként 5—5 kötettel — csupán három zenetudós személyiségnek tudott adózni. Az első sorozatban Eősze László tudósportréjával indította el a zenetudomány tárgykörét. A következőkben megjelent két ötkötetes gyűjteményben tudományunk művelőiről nem volt szó, viszont a legutolsó sorozatban két zenetudós arckép készült: egy Bartók Béláról (Lampert Vera munkája), és egy másik a tudományág úttörőjéről, Bartalus Istvánról. Beszámolómban az utóbbihoz, Sz. Farkas Márta Bartalus Istvánról írt könyvéhez fűznék néhány gondolatot.

Zenetudományunk történetének feldolgozására a közelmúltban a kutatók több irányból, több műfaj keretén belül tettek indító lépéseket. A számbavétel, közreadás első lépését szolgálták mindazok az elmúlt években megjelent bibliográfiák, dokumentumkötetek, tanulmánygyűjtemények, amelyek egy-egy korszak vagy kiemelkedő tudományos tevékenység történeti jelentőségét fedezték fel a megőrzés szándékával. Az értékelő, összefoglaló tanulmány vagy monográfia igényével készült munkák számbelileg még csak elszórtabban jelentkeztek, a fentiekben említett munkák mindegyike viszont az ilyen irányú kezdeményezések sorát gazdagította.

A múlt magyar tudósai című sorozat meghatározott lehetőségekkel kínált alkalmat egy-egy tudományág kiemelkedő képviselője tudományos tevékenységének feldolgozására. Formai-terjedelmi tekintetben a könyv műfajának alsó terjedelmi határán, tartalmilag az összefoglalás és korszerű tudományos értékelés igényével adott keretet. A könyv szerzőinek éppen a feladat első „fecskéi"-ként az adott téma alapvetését, felkutatását, első feldolgozását is el kellett végezniük, és e munkaterület „állványainak" eltüntetése után építhették fel a kívánt szintézis épületét. Ezek a feltételek hatványozottan érvényesek voltak a Bartalus Istvánról szóló könyvre, hiszen a róla készült irodalomra csak részleteiben, érintőleg lehetett támaszkodni. Ha áttekintjük a könyv végéhez csatolt bibliográfiát, szemléletes módon tárul fel a Bartalus-kérdés feldolgozatlansága, de egyként a munka elvégzésének aktualitása is. Századunkbeli lexikoncikkeken, részletkérdéseket megvilágító forrásokon kívül igen kevés támaszt kapott a szerző. Így, e csekély forrásmunka birtokában az eredeti források felkutatása, megismerése volt az első szükségszerű feladat, és csak ezt követően alkalmazkodhatott ismeretanyagával a sorozat tárgyi-elvi követelményeihez.

Az anyag feldolgozásában, szerkesztésében, arányainak eldöntésében a munka végső céljának állandó szem előtt tartása, koncentráltságának igénye vezette az írót. Feladatát minden részletkérdésben a centrális problémáknak rendelte alá, pontosan tudta, hogy Bartalus tudományos életútját szakszerű megalapozottsággal, a felmerülő kérdések fontosságának és jelentőségének arányában közelítheti meg. Világosan látta az életrajzi és tudományos tevékenység egymásrautaltságának összefüggéseit, s azt a változó arányt, amelynek segítségével hol az egyik, hol a másik oldalról mutathatja be tárgyát. A felmerülő kérdések fontosságának viszonyában alakult ki a szerkezet; fejezetei a kronologikus rend vonalában vizsgálják a témacsoportokat. A szerző minden periódusban „újjáteremti" a vizsgálandó tárgyat, hiszen Bartalus szerteágazó, polihisztori tevékenységének ismertetése, értékelése csak a legfontosabb mozzanatok keretében volt lehetséges. Kellő tisztánlátással és elhatároltsággal minden fejezet más munkaterület eredményeit tárta fel, kitérőktől mentes módon ismertetett és értékelt.

A tudományos ismeretterjesztés szempontjait szolgáló sorozat számos módszertani vonatkozásban is megkötöttséget jelentett. Így abban a tekintetben is, hogy a kutatások eredményeire koncentrált tárgyalás során a részletek, a kutatás folyamata szükségképpen rejtve maradt. A sorozat nem engedte meg a jegyzetelő utalásokat, irodalmi hivatkozásokat; mégis, az adott keretek között is érvényesülni kellett a kérdések tudományos alapjának, és a kellő kutatói alapvetésnek.

Oldott formában, sokoldalú lehetőségként használta fel a szerző az idézeteket: irodalmi utalásai leggyakrabban szervesen illeszkedő idézetrészek formájában ékelődtek a tárgyalás folyamatába. Máskor az idézett gondolatot önmaga tolmácsolásául alkalmazta, olykor vitapartner szerepét képviselte általuk, s nem ritkán a pontosabb tájékoztatás szolgálatában kereste segítségükkel a mélyebb és árnyaltabb igazságot.

A koncentrált előadásmód a téma széles körű bemutatását nem veszélyeztette; kitekintése a társadalmi környezet, a korabeli művészeti mozgalmak kérdéseiben is jelentékeny összefüggésekre mutatott. Ennek példájául emelhetném ki az „Arany János körében" című fejezetet, amely Arany és Bartalus személyes kapcsolatán messze túlmutatva világította meg a korszak zenei-irodalmi kérdéseinek közös mozzanatait.

Bartalus szerteágazó polihisztori tevékenységének feldolgozása a szerző szisztematikus munkájában világosan körvonalazódott. Összegező szemléletmódján belül különböző súllyal tárgyalta előadóművészi, zenepedagógiai, kritikusi, szépirodalmi, zenetudományos és népzenekutatói működését, olykor az adódó centrális témák, máskor egy-egy tudományos eredmény bemutatásához kapcsolódóan. A különböző részletező megközelítésen belül két legfontosabb elvi célját valósította meg: a tárgyról nyújtandó igényes tájékoztatást és a korszerű tudományos értékelést.

Külön említést érdemel Farkas Márta tudományos értékelésében megmutatkozó szemléleti differenciáltság. Szinte minden jelentős kérdésben tekintetbe vette a kortársak, a közeli és későbbi utókor kritikai megnyilatkozásait. A nézetek többoldalúságának ellentétében, s nem utolsósorban magának a szerzőnek az eredeti elgondolását tartotta szem előtt, amikor döntő eredményeket értékelt. Egyik jellemző mondatát idézem: „Nem lenne méltányos a népdalgyűjtemény elbírálása a szerző szempontjainak mérlegelése nélkül." Végső „ítéleteiben" árnyalt igazságérzete és tárgya iránti nagy felelősségérzete vezette. Könyvének egyik e tekintetben is szemléletes részletére szeretnék hivatkozni, amely módszertani szempontból is tanulságos. „Igazat kell adnunk Ábrányinak a dalok kiadási módjának vitatásában; igazat adhatunk-e abban is, hogy 1873-ban ‚a népdalok színe-java már többféle kiadásban létezik', igaz-e, hogy az arra érdemes dalok, ha jók s érdemesek, minden állami, akadémiai s Kisfaludy társasági firma nélkül is felszínre jönnek s összegyűjthetők?' Az elmúlt évtizedek erőfeszítéseit ismerve talán inkább azt mondhatnánk, Bartalus módszereit és lehetőségeit kellett volna a kortársaknak segítő támogatásukkal továbbfejleszteniük; Bartalus munkája szükséges és el nem végzett feladat teljesítése volt, amelynek nem létét, hanem megvalósítását lehetett volna segítő bírálattal, megértő kritikával teljesebbé és maradandóbbá fejleszteni."

Egy korát megelőző tudós pálya tragikus vonásait éppúgy hangsúlyozta, mint ahogy Bartalus feladatvállalásának heroizmusát és az ebben rejlő megoldhatatlanságot is világosan látta. A könyv bevezetése mintegy summa vitae áll a tárgyalás előtt, tartalmában viszont már a bejárt munka végső esszenciája, összegezése. Egyetlen mondatában ellentmondás és értékelés nyert megfogalmazást a Bartalus pálya kérdéses voltáról. „Polihisztorsága a kor követelménye volt — polihisztorságának következménye pedig a közvetlen utókor sok vonatkozásban elítélő véleménye, elutasító magatartása." A következetes gondolatvezetéssel írt munkát stiláris szempontból természetes és keresetlenül világos kifejezésmód jellemez. Tudományos igényű feladatát irodalmi szintű nyelven oldotta meg.

Egy terjedelmében látszólag jelentéktelen írói eszközről, a fejezeteket bevezető mottókról szeretnék néhány gondolatot elmondani. A Bartalustól vagy kortársaitól származó idézetek — amelyeket a szerző a fejezetek élére helyezett — tömörségükben, tartalmi sűrítettségükben és érzelmi dimenziójukban olyan jelentékenyek, hogy más módon aligha lehetne tartalmukat közlendővé tenni. E stiláris kötöttséget fellazító, he-

lyenként vallomás erejű és közelségű megnyilatkozások a szerző világosan kifejezésre jutó szándékának a tolmácsolói, tárgyának legközvetlenebbül ható, érzékeny tartalomhordozói. Jellegükből és tömörségükből fakadóan emlékezetesek maradnak még a könyv idővel elhalványuló részleteit követően is, de sajnálatosan éppen azonosítható forrásukat nem közölhette a szerző. A zárójelben álló szerzői név és évszám csak töredékesen igazít el e mottók eredetéről, s ha ehelyütt terhes lett volna a részletező forrásmegnevezés, a könyvet záró jegyzékeket követően még mindig célszerű lett volna visszatérni a mottók teljes forrására.

Farkas Márta Bartalus könyve zenetudományunk első fejezetének főszereplőjét fedezte fel, küzdelmektől terhes tevékenységének programját, kérdéseit mutatta meg. Alapos anyagismerettel, átfogó történelemszemlélettel és mély emberi felelősségérzettel megírt monográfia. A szerző érezhető szándéka: Bartalus életútjának megrajzolásával egyidejűleg jelezni kívánta a tudományág első korszakát jellemző nehézségeket, problémákat és eredményeket. Bartalus ugyanis csaknem egyedül harcolta végig a hőskorszak periódusát, a tudományként való elismertetés küzdelmeit. Csaknem egyedül kísérelte meg a megoldatlan feladatok megoldását, az ismeretlen történeti emlékek feltárását és számbavételét, az elvégzendő munka körvonalazását.

A szerző további szándéka lehetett az is, hogy felhívja a figyelmet a Bartalus által felvetett tudományos kérdések aktualitására is. Bartalus szintézisként exponált programját az őt követő nemzedékek alkotóelemeire bontva közelítették meg, de számos feladat maradt elvégzetlen, amelynek adóssága napjainkban is kötelezettséget jelent.

Főtémánkhoz visszakanyarodva nem tekinthető lezártnak és befejezettnek a Bartalus-kutatás sem. Több irányban is folytatást kívánna. A Bartalus-írásokat százéves, nehezen hozzáférhető, kevés példányszámban fennmaradt kiadványok, vagy régi folyóiratok őrzik. Érdemes lenne újabb kiadásban, szélesebb olvasóközönség számára is hozzáférhetővé tenni a nagy életmű legjelentősebb eredményeit. Bizonyára ma is adhatna még újabb indítékot a magyar zenetörténet kutatóinak. Érdemes lenne Bartalusnak és korszakának alapos és sokrétű tudománytörténeti vizsgálatára is kísérletet tenni.

Benkő András:

A BOLYAIAK ZENEELMÉLETE

Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1975.

A magyar nyelvű zeneelméleti írások tudományos értékelése és történeti feldolgozása még a jövő feladata. Napjainkban aligha beszélhetünk e tematika felvirágozásáról, annál nagyobb jelentőségű az a néhány szórványos kezdeményezés, amely egy-egy szerző munkáján keresztül valamelyest törleszt ebből az adósságból.

Benkő András könyve a magyar zeneelmélet történetének egyik jelentős fejezetét, a Bolyaiak zeneelméleti munkásságát tűzte ki tudományos vizsgálatának tárgyául. A 19. század első felének világhírűvé vált két nagy matematikus egyénisége a zeneelmélet terén is igen kiemelkedő jelentőségű munkásságot folytatott. A szerző a tudományos megközelítés módjában a legmegfelelőbb formát választotta akkor, amikor munkájában két célkitűzést követett: egyrészt a Bolyaiak zenével kapcsolatos tevékenységét és zenei írásaiknak tudományos értékelését tanulmány formájában fogalmazta meg, másrészt a szóban forgó írások kritikai publikálására vállalkozott.

A könyv szerkezete ennek megfelelően két nagy részre tagolódik: az első részben a tanulmány és jegyzetanyaga, a másodikban a Bolyai-tanulmányok szöveghű közlése olvasható. A tanulmányban három tartalmi csomópont köré csoportosította mondanivalóját. Az első fejezetben Bolyai Farkas és Bolyai János életének zenei mozzanatait tárta fel: mindazokat az adatszerűen megragadható összefüggéseket, amelyek a Bolyaiak zenével való kapcsolatára vonatkoznak. E témakörben — főként a helytörténeti kutatásokban — említésre méltó előzményekre támaszkodhatott a szerző, nevezetesen Lakatos István professzornak „A Bolyaiak és a zene" című tanulmányára. Benkő András könyvének első fejezete alapos forráskutatás eredményeként tömören összegezi a korábbi irodalom és egyéni kutatásainak eredményeit.

A második fejezetben Bolyai Farkas és Bolyai János zenei tárgyú írásainak esztétikai, pedagógiai szemléletét vizsgálja a szerző. A tárgy megközelítésében — A zene helye, szerepe a két Bolyainál — az informatív közlésmód a jellemző, amely szerencsésen ötvöződik Benkő alapos történeti szemléletével. Csupán egyetlen értékelést tartunk kissé szándékosan idealizáltnak, a fejezet végén Bolyai János kései pesszimista kicsengésű gondolatainak tolmácsolását. Nézetünk szerint nem szükséges ezeket a „befejezetlen", helyenként ellentmondásokkal telített eszméket más, korábbi gondolataival kiegyensúlyozni, ellentétükkel optimista színezetűvé varázsolni.

A harmadik fejezet — Fontosabb zeneelméleti kérdések címen — a tanulmány legjelentékenyebb, tartalmilag sokatmondó része. Az életrajzi mozzanatok, a filozófiai, esztétikai nézetek feltárását követően ebben a tárgykörben bontakozik ki a két nagy matematikus tudós zeneelméleti tevékenységének lényege. A tárgy áttekintésében — hangjegyírás, hangsor, hangközök és akkordtan — kitűnő módszer és praktikus informatív megközelítés érvényesül. Az áttekinthetőség szempontjából igen eredményesek a táblázati kivetítések, csak egy hiányosságot kellene a jövő kiadások esetén pótolni; a több oldalon át folytatódó összefüggéseknél a fejcímeket mindannyiszor újra fel kellene tüntetni. E kitűnő fejezethez, az akkordtani részhez egy hozzáfűznivalóm lenne. Míg Benkő András a fejezet során számos alkalommal ügyelt a zeneelmélet és a zeneszerzés gyakorlatának történetileg kettéváló irányára, mégis helyenként tévesen összekapcsolta ezeket. Így például Bolyai János akkordtanának summázása során a következőket írja: „A korábbi, Rameau óta tudatosított tercépítkezés helyett (igaz, egyelőre elméletben) a félhangépítkezést vezeti be, megelőzve ezzel a zenei gyakorlatban Debussy és mások szekund- és kvartépítkezését". Hasonlóan vitathatónak véljük a fejezet utolsó bekezdésének megfogalmazását is: „Megsejti a zenei fejlődés egyes szakaszait, sőt azok távlatait körvonalazza." Meggyőződésem, hogy Bolyai János elsősorban matematikai koncepciójú elmélete — amelyet természetesen zenei ismeretei alapvetően befolyásoltak — nem közvetlenül vethető össze a XX. századi zene 12 fokú hangrendszerével. Bolyai zsenialitása a maga sajátos esztétikai és zeneelméleti rendszerében valósult meg, eredményei önmagukban, s nem a XX. század vetületében realizálódnak.

Mindezek az apró értelmezésbeli nézeteltérések semmit sem vonnak le Benkő András vállalkozásának és tudományos munkájának értékéből. Mint már elöljáróban mondottuk, témafelvetése és ennek a lehető legsokoldalúbb feltárása komoly eredménnyel gazdagította a magyar zeneelmélet történetét. Fokozott igényességéről tanúskodnak a függelék kiegészítő fejezetei is, köztük „A két Bolyai zeneelméletének egyéni szójegyzéke" című szótár. A könyvet román, német és orosz nyelvű tartalmi kivonatok zárják le.

Berlász Melinda

Seprődi János:

VÁLOGATOTT ZENEI ÍRÁSAI ÉS NÉPZENEI GYŰJTÉSE

Kriterion, Bukarest 1974.

A Magyar Népköztársaság és a Román Szocialista Köztársaság közös könyvkiadási megállapodása keretében olyan művet adott a Kriterion az olvasó kezébe, mely a szó szoros értelmében nélkülözhetetlen a zenetudomány számára, sőt ezentúl a szomszédos országok művelődéstörténészei számára is. Seprődi leánya a hagyaték történetének vázlatos ismertetésével (453—6. l.) elénk tárja azt az ötven évig tartó szívós munkát, melynek eredménye az újabb generációk számára már alig ismert gazdag életmű közreadása. A zenei írásokat Benkő András, a népzenei gyűjtést Almási István rendezte sajtó alá. Az előkészítő munkáknál évek óta segítségére volt mindkettőjüknek és a családnak is Lakatos István zenetörténész. Ők hárman állították össze Seprődi János életrajzát (7—72. l.). A Maros megyei Kibéden született 1874. aug. 15-én, szegény székely szülőktől. Egyedül tanítójának, a később nevessé vált Ősz János népmesegyűjtőnek köszönhető, hogy a szülőket rá tudta venni János továbbtanulására. A magyar—latin nyelvből szerzett tanári oklevél megszerzéséig számtalan akadályt kellett leküzdenie. Mindez nem törte meg, sőt továbbképzésre ösztönöz-

te. Közben szoros kapcsolatot tartott fenn szülőfalujával, népével. Ez vezette tulajdonképpen a népzenéhez, melynek Bartók és Kodály mellett egyik legképzettebb szakembere lett. A kolozsvári református kollégium ének- és zenekarának vezetését olyan szaktudással látta el, hogy felfigyeltek rá. Különösen 1906-ban, amikor az Erdélyi Múzeum Egyesület tagjaként már nemcsak helyi, kolozsvári, erdélyi, hanem az egész magyar zene égető problémáiról ír értekezést. „Feladatok a magyar zene körül" c. tanulmányát a Budapesti Szemle főszerkesztője, Gyulai Pál csak vonakodva, szinte félve közli (1906. 214—263. l.). Érdemes kiragadni Gyulai ezzel kapcsolatos levelének egy mondatát, mely Seprődi későbbi tevékenységére, stílusára is érvényes: „Ön nemcsak a magyar zene mellett izgat, hanem az európai zenetudomány ellen is..." (13. l.) Seprődi vállalta e kritikát, akárcsak Bartók és Kodály. Elszigeteltebb helyzete volt egyedüli oka annak, hogy nevét ma nem az említett két „nagy" mellett olvashatjuk. A Budapesti Tudományegyetem zenetörténeti tanszékének legesélyesebb jelöltje volt, de Molnár Géza miatt mégis mellőzték (1909). Az elkövetkező években rendezi és az Ethnográfiában meg is jelenteti székelyföldi népzenei gyűjtéseit. Ennek olyan visszhangja lett, hogy Sebestyén Gyula önálló kötetben akarta megjelentetni Bartók és Kodály gyűjtése társaságában. Íme egy mondat a levélből: „a népzenei gyűjtéseknek Kodály és Bartók társaságában Ön is egyik komoly úttörője volt... az Ön marosszéki gyűjteménye korábban jelent meg... az Ön cikkének elmaradását el sem tudom képzelni..." (18. l.) Mint tudjuk a terv ilyen formában nem valósult meg. A Corpus Musicae Popularis Hungaricae, A Magyar Népzene Tára csak a második világháború után látott napvilágot az MTA megbízásából. Az Erdélyben maradt Seprődi János nevét a két szerkesztőé mellett nem találjuk. Hű maradt népéhez és minden tudását latba vetette, hogy siker koronázza az anyanyelvű oktatás bevezetését, a parasztság és a szélesebb tömegek hagyományaira épülő nevelést, különösen zenei síkon.

Külön fejezet elemzi Seprődit, a zenekritikust. Ezen a téren különösen fontos munkát végzett és egy-két esettől eltekintve (pl. Liszt Ferenc szerepének és a magyar zenei fejlődésben betöltött rangjának félreismerésében) igen éleslátású bírálónak mutatkozott. Vannak témák, melyekkel éveken keresztül foglalkozik: a nyelv és a zene viszonya; a zenei kutatások megkezdésének égető szüksége; nyelvünk alapján kutatni kell az őseredeti nyomokat; mi lett ezzel a zenei nyelvvel ezer év alatt? Utal a rokon és az együtt lakó népek zenéjének kutatására, a feltételezhető összefüggések feltárásának elengedhetetlen szükségességére. Aki tudományosan akar a magyar zenével foglalkozni, annak le kell szállnia a falu még érintetlen rétegéhez... És mindezt 1901—1903 között fogalmazta meg! Ezért érezték meg kortársai, kiadók, főszerkesztők, hogy Seprődi *izgat!* Kíméletlen volt azokkal szemben, akik filológiai pontosság nélkül nyúlnak témájukhoz, illetve írnak a zenetudomány körébe vágó kérdésekről. Szerinte pl. Bartalus István inkább művészi, mint tudományos céllal dolgozott (ebben Bartók Béla véleményével egyezik; vö. B. B. összegyűjtött írásai I. 106 l. Közreadja Szőllősy A. Bp., 1966). Ugyancsak költőnek, művésznek, de nem alapos felkészültségű tudósnak nevezi Ábrányi Kornélt A magyar zene a XIX. században c. könyvével kapcsolatban. Ennél is élesebben fogalmazta meg Fabó Bertalan A magyar népdal zenei fejlődése címen megjelent könyvének kritikáját. A 650 oldalnyi mű minden egyes megállapítását azért tartja fontosnak megrostálni, mert a Tudományos Akadémia gondozásában látott napvilágot, vagyis forrásműnek szánta az írója, kiadója egyaránt. A tanulmánynak beillő bírálat olvasása meggyőzi az embert, hogy Seprődi többet és mélyebben lát e kérdésben, mint Fabó, akit éppen ezért — a tárgy szent és fontos jellege miatt — lelkiismeretlenséggel vádol, hiszen félrevezet. Ezért idézi Budai Ézsaiásnak Callimachustól származó híres axiómáját: A nagy könyv nagy gonosz. Ha kisebb művet írt volna, kevesebb fáradsággal és kisebb költséggel nagyobb hasznot hajtott volna a magyar zeneirodalomnak (83. l.). Feltűnő éleslátással írja: „Nekünk főképpen... az osztják, vogul zenére volna szükségünk... A nyelvi közelség ui. nagyon valószínűvé teszi a zenei közelséget is." Idézi Thewrewk Emilt: „Mert valamint van összehasonlító nyelvészet, úgy lehet összehasonlító *zenészet* is" (91. l.). Addig is, míg ezzel nem rendelkezünk, — ezt 1908-ban írta! — rendelkezésünkre áll népünk *jelene*. Fabó-

nak legalább a még meglevőből kellett volna kielemezni és megtudni, hogy mi volt a múltban. Ehhez hasonló számtalan olyan tételt fogalmaz meg, melynek helyességét az utolsó évtizedek teljesen igazolták. A sok adat közül külön kiemelem azt a már 1897-ben (!) megfogalmazott kéziratát, melyben fölfedezésszámba menő észrevételét mondja el Tinódinak Egervár viadaljáról való énekével kapcsolatban. Csodálkozva figyelt fel, hogy szülőfalujában ezt a dallamot az öregek szinte változtatás nélkül úgy éneklik, mint ahogy Mátrai Gábor azt közzé tette (1859-ben Pesten). Tehát Kodályt 13 évvel Seprődi ezen a téren megelőzte. De nemcsak Kodály találkozott e dallammal (Székelydobón 1910-ben), az Egervár dallama él a gyimesi csángók között is a Mezőségen, Búzában. (Egyéb adatok vö. RMDT 461. l.) Seprődit igazolta az idő egy másik területen is. Nem gereblyére, hanem ásóra van szüksége a gyűjtőnek — mondta. Vagyis előnyben részesítette azt a gyűjtési módszert, mely nem nagy területeket akar pásztázni, hanem inkább „mélyfúrással" egy helységet szemel ki és lehetőleg minden fellelhető dallam- és szöveganyagot feldolgoz. Seprődi módszerének helyességéről Kodály egy 1937-ben leírt mondata is meggyőzhet minket: „... legfontosabb kérdéseinkre választ elsősorban az egy-egy helyet hosszabban megfigyelő kutatástól várhatunk..." (vö. A magyar népzene, Bp., 1937, 3.) Vikár Béla, Bartók és Kodály országjárásaival szemben saját gyűjtőterületét tulajdonképpen szülőfalujára korlátozta. Kolozsvári tanár korában is megmaradt kibédi székelynek. Ez az egyik nyitja páratlanul éles megfigyeléseinek, melyek alapján több területen nemcsak megelőzte korát, de mindmáig helytálló és követésre való nézeteket vallott. Népzenetudományi működésének csúcspontjára 1908-ban érkezett, ekkor írta meg *A székely táncokról* szóló, legidőállóbb tanulmányát. Éles figyelmét nem kerülte el, hogy olykor a törzsökös páros táncokat, a *jártatóst*, a *forgóst* és a *csárdást* egyazon dallamra járták. (148. l.)

A sokgyermekes, beteges és mindig anyagi gondokkal küzködő Seprődi János hatása sok területen ma is lemérhető. Mint tanár el tudta érni, hogy meghirdetett népzenei pályázati felhívására diákjaiban is felébresztette a gyűjtési szenvedélyt. (Jellemző, hogy anyagi gondjai ellenére a kitűzött 30 korona jutalom éveken keresztül Seprődi ajándéka volt.) A nyertesek között találjuk Áprily Lajost (1905-ben), és többek között fiát, Seprődi János (ifj.) katonaújoncot (1917—18), aki apja útmutatásai szerint 102 katonadalt gyűjtött össze és jegyzett le. Az értékes anyag még kiadásra vár! (70. l.). — Ugyancsak elévülhetetlen érdeme, hogy elsőként ismerte fel és sürgette a rokon tudományszakok közötti együttműködést. Hogy ez még ma is mennyire aktuális, nem kell külön hangsúlyoznunk, hiszen számos olyan határterületnek nevezhető témakör van, melyet csak a társtudományok közötti együttműködéssel lehet és szabad feldolgozni: irodalom, folklór, művészet, zene, nyelvészet stb. Jó szem előtt tartanunk, hogy Seprődi ösztönös zenefolklorisztikai munkásságát kiegészítette egyetemen szerzett *filológiai képzettsége*. Ebben is hasonlít Kodály Zoltánhoz.

A Seprődi-hagyatékot közreadó kötet egyik legfontosabb fejezete *A Kájoni-kódex irodalom- s zenetörténeti adalékai* c. tanulmány. Annak ellenére, hogy ebben Seprődi János a század első évtizedének szintjén foglal állást a kódexszel kapcsolatban felmerülő kérdésekben, kutatásai ma is nélkülözhetetlenek. Csomasz Tóth Kálmán, Papp Géza és Octavian Lazar Cosma újabb eredményeivel együtt ez a munkája olyan forrásként kezelhető, mely útbaigazítást ad számos kérdés megoldásában. (E sorok írója pl. épp Seprődire támaszkodva talált olyan dokumentációt, mellyel a gyulafehérvári udvari muzsika hatósugarának körvonalait meg lehet rajzolni.) Filológiai pontossága kétszeresen nagy segítséget jelent a kutatóknak; ő ui. még látta pl. Széchy Károly egyetemi tanár hagyatékát, úgyszintén Ráduly Simon szakvizsgai dolgozatát (Kájoni János Gábor működése 445. l.). Ezt a — jelek szerint — ma már eltűnt dolgozatot, valamint több fényképet, fotómásolatot felhasználva állította össze Seprődi a tanulmányt. A 199. lapon található az az összeállítás, mely Kájoni irodalmi és zenei alkotásait tartalmazza. A 23 pontban tárgyalt Kájoni-hagyaték még Seprődinél is számos kérdőjelet visel magán, hát még azóta. Éppen ezért fordulnak Seprődi tanulmányához a kérdéssel foglalkozók, mint olyan zenetudósokhoz, aki talán utoljára látta együtt az egész anyagot. A 204—210. lapon a kódex

hangjegyírásával, annak egzakt megfejtésével foglalkozik, 210—239-ig a kódex nevezetesebb adalékait sorolja és magyarázza. Ezek között szerepel pl. a Messias iam venit dal latin (213—4. l.) és magyar változata (236—7.). Az utóbbinak sikamlós, derűs versszakait Seprődi még hallotta énekelni jókedvű öreg deákoktól. Az adalék azért jelentős, mert eltér a Nyelvőrben közölt változattól (IV. évf., 89.). A magyar és magyar vonatkozású dallamok c. fejezetben mérlegre teszi a kódex két zeneköltőjének, Kájoninak és Spielenbergnek tehetségét és az utóbbit értékeli a hibátlan szólamvezetés és ügyes formai szerkesztés miatt nagyobbnak. A régi tánczene legrégibb 70 adalékával is foglalkozik, de nem tud és nem akar végleges ítéletet mondani, mivel e téren az ő idejében még csak a legelső tapogatózó lépéseket sem tette meg a hazai zenetudomány (tánczenetörténet). Végül a kódex helyét jelöli ki a magyar zene történetében (250—2. l.). Bátran, félreérthetetlenül levonja a következtetést: bár az anyag magyar vonatkozása kétségtelen, mégis hiába keressük azokat a különös vonásokat, melyek Mátrai, Bartalus stb. szerint a magyar zenét a világzenétől megkülönböztetik. A kódex legnagyobb értéke a pontos hangjegyírása, melyre biztosan lehet támaszkodnia a kutatóknak. Utolsó sorait mintha Kodály, Bartók vagy Rajeczky írná: „egy időre el kell hagynunk a nagy elmemozgató kérdéseket, s *vissza kell térnünk a kevesebb dicsőséggel, de több haszonnal járó adatgyűjtő munkához*" (252. l.).

Bartók Béla művészete c. tanulmánya félig készült el, egy része kéziratban maradt, más részét Demény János közléséből ismerjük. Halála előtt néhány hónappal írta és véleményünk szerint a sok értékes fejezet mellett ez a 20 oldal ad legtökéletesebb képet Seprődi Jánosról, a szegényparaszti sorból kiemelkedő, de gyökereit szívósan megőrző európai gondolkodóról. Végigkísérhetjük őszinte vallomását, hogy mikor, milyen területen volt Bartókkal szemben bizalmatlan. És ő, aki igen nehezen tudott igaznak vélt állításaitól eltérni, azokat módosítani, mindenben meghajtotta fejét Bartók előtt. Ha volt elvi eltérés közöttük, azt is leírja. A világot járó, minden egzotikum iránt érdeklődő, a primitív népek zenei ősanyagát feljegyző Bartóktól eleinte idegenkedett; attól tartott, hogy csak költői impressziókat szerezni ment népe és az idegen népek közé, olyanformán, mint ahogy a francia impresszionisták is tették a keleti és afrikai népek egzotikus zenéjével. E kételyei egyszerre eloszlottak, mikor közelebbről megismerte és elolvasta Bartók Önéletírásának idevágó sorait. De még mindig volt néhány ellenvetése. Különösen az izgatta, hogy az ő székely paraszti fülének miért oly idegenek, sőt ellenszenvesek Bartók feldolgozásainak egyes részei? Ellentmondást érzett és látott az általa jól ismert népi dallam egyszerű menete és a Bartóknál szívósan visszatérő kísérő disszonanciák alkalmazása között. Megdöbbentő „felfedezésre" jött rá: mihelyst a problematikus részeket magától Bartóktól hallotta játszani (pl. Medvetánc) „a kibírhatatlan disszonanciájú darabokat jól bírtam". Ezzel kapcsolatban a kéziratnak egy adatára hívnám fel a Bartók-kutatók figyelmét; arra a párbeszédre, mely a Medvetánc tempójával kapcsolatban folyt a kolozsvári előadáskor Bartók és Seprődi között. „Kértem őt, hogy kísérletképpen próbálja lassabban játszani." Seprődinek ui. idegenül hatott a gyors tempó. Bartók bevallotta, hogy medvetáncot kisgyermek korában és akkor is csak egyszer hallott. Készségesen vállalkozott a lassúbb tempóra, de előadás után elmondta, hogy neki így nehezére esik (279. l.). Sajnos e nagyszerű tanulmány befejezetlen, mert a 49 éves kolozsvári tanár kezéből a halál kiragadta a tollat. Élete csupa kristálytiszta terv, nagyszerű meglátás, melyből a legtöbb befejezetlen maradt.

A kiválóan szerkesztett kötet Seprődi népzenei gyűjtésének legjavát is közkinccsé teszi. Ebből 67 dallam most lát először napvilágot (292—424. l.), vagyis ezzel jelezni szeretném, hogy ez az anyag is forrásértékű.

Befejezésül hadd idézzem a kötet 71. lapjának 121. jegyzetét, mely Ortutay Gyula jogos kérdését veti fel: „... kezdetben mindjárt bántott, mint fiatal filológust, hogy Bartók, Kodály mintha ügyet sem vetett volna érdemes *elődjükre*, Seprődi Jánosra, aki előttük egy sor olyan gondolatot fogalmazott meg, amiben előfutáruk volt. Ma sem értem, miért hallgattak munkájáról s nevéről, s hagyták, hogy fuldokoljon keserű, tüskés magányában ez a kitűnő gyűjtő és tudós." A választ alighanem sohasem tudjuk meg. Pedig valamiképpen itt érzem Seprődi tragikumát: úttörő volt, de

a tennivalót lényegében mások végezték el és neve egyre ritkábban hallható, érdemtelenül. Ezért köszönet mindazoknak, akik legalább e kötet segítségével mutattak rá életére, tiszta jellemére, nagy tudására. Ha ugyan a mindössze 4000 példányban kinyomtatott könyv eljut szellemi életünk vérkeringéséig.

B. Ö. Sz.

Veszprémi Lili:

ZONGORAOKTATÁSUNK TÖRTÉNETE

Zeneműkiadó Budapest, 1976

A Zenei Lexikon II. kiadásának 1965-ben megjelent utolsó kötetében (715—724. l.) olvasható *VeL* tanulmányigénnyel megírt címszava a magyar zongorapedagógiai irodalomról.

Annak idején *VeL* — azaz: Veszprémi Lili — lexikoncikke nem keltett különösebb feltűnést, hisz kézikönyvet másként olvasunk, mint bármilyen egyéb szakmunkát. A magyar zongoraoktatás tananyag és módszer fejlődését feldolgozó történetének közreadásakor azonban nyilvánvalóvá vált, hogy Veszprémi Lili egy könyv vázlatát, sűrített kivonatát adta át a lexikon szerkesztőinek.

Veszprémi Lili munkáját szűkebb értelemben nyilván zenepedagógusok, metodikatörténetet tanulók és tanítók forgathatják nagy haszonnal, tágabb értelemben azonban mindazoknak tanulsággal szolgál, akik a magyar zenetörténet, illetve zenekultúra-történet kutatói.

A szerző 65 zongoraiskolát, illetve iskolának tekinthető kottát és módszertani művet dolgoz fel részletesen. Közülük a legrégibb Wohlmuth János soproni virginálkönyve (1689), a legújabb Veszprémi—Máthé—Váczi Zongoraiskola (1967). A zeneoktatás ütemének fejlődésére mindenesetre jellemző, hogy a tárgyalt műveknek mintegy negyede a felszabadulás után jelent meg.

Veszprémi munkája a magyar olvasónak szánt praktikus kiadvány, módszerét a feltételezhető ismeretek határozták meg. Régebbi korok zongoraiskoláit tárgyalva röviden összefoglalja az iskolakotta szerzőjével kapcsolatos legfontosabb tudnivalókat, a kotta alkalmazási körét, hatósugarát, ezután tárgyalja metodikai jellegzetességeit, az iskolakottában érvényesülő külföldi hatásokat. Napjainkhoz közeledve a szerző aprólékos bemutatása mindinkább fölöslegessé válik.

A kötet beosztását nem formális-krologikus, hanem tartalmi történetiség határozza meg. Ilyenformán időrendben — igen helyesen — keresztezik egymást az egyes fejezetek. Az első nagyobb metszet: *„A német zeneirodalom hatása a magyar zongoraiskolákra"*; ez Wohlmuth soproni virginálkönyvével kezdődik és — hogy ismertebb munkát említsek — Chován Kálmán 1905-ben megjelent zongoraiskolájával ér véget. Ezt követően, a *„Liszt Ferenc és a zongoravirtuozitás hatása a zongoratechnika fejlődésére"* című fejezetben a történelemben szükségképpen visszalapozunk. E helyütt részletes útmutatást kapunk azon Liszt-növendékek tanításáról is, akik szorosan vett metodikai műveket nem írtak, de tevékenységük elválaszthatatlan a magyar zongoraoktatás történetétől. Itt esik szó a többi között Dohnányi és — látszólag logikátlanul — Bartók pedagógiájáról is. Pontosabban fogalmazva az látszik logikátlannak, hogy a pedagógus Bartókról a II. szakaszban esik szó, Bartók pedagógiai műveiről — Gyermekeknek, a Reschofsky Sándorral írt Zongoraiskola, Mikrokosmos — viszont csupán a felszabadulás utáni korszak ismertetésekor. Veszprémi mindazonáltal épp e látszatpontatlanság révén jár el történelmileg pontosan, hisz a pedagógus Bartók tevékenységét e munka kifejtésének valóságos időhatárai között ismerteti, pedagógiai műveit viszont abban a korszakban — vagyis 1945 után —, amikor e munkák széles körű gyakorlati alkalmazása megindult. A pedagógus Dohnányi jelesebb növendékeinek felsorolásába (117. l.. 25. jegyzet) kis pontatlanság csúszott. A 30-as, 40-es évek Dohnányi-növendékei közé a nála korábban tanult Kósa György, Stefániai Imre nem sorolható.

Miként a II. fejezetnek Liszt, azonképp központi alakja a következő szakasznak *(„A kísérleti lélektan szerepe a zenei képességek fejlesztésében")* Kovács Sándor. Ez a fejezet megint csak a századelőig, tehát a Liszt-korszak kellős közepére nyúl vissza. Veszprémi a tudományosan megalapozott zenetanítás igényét joggal hozza kapcsolatba a Ta-

nácsköztársasággal és az azt megelőző magyarországi progresszív fellendüléssel, bár Kovács Sándor 1918-ban meghalt. Rendkívül alaposan ismerteti e nagy zenegondolkodó muzsikus pedagógiai munkásságát, majd Varró Margit, Kálmán György, Senn Irén, Molnár Antal, Kókai Rezső idevágó munkáit.

A kötet zárófejezetének címe *„A felszabadulás óta elért eredmények és a népzene szerepe a zenei nevelésben"*. A szerző, ha röviden is, kitér azokra a progresszív pedagógiai kezdeményezésekre, amelyek 1945 előtt mintegy előkészítették a nagy pedagógiai robbanást. Iskolák, módszerek, tanmenetek születtek a mind szélesebb körűvé váló zeneoktatás szolgálatára. A szerző, e folyamatnak tevékeny részese, érezteti e korszak hősi pátoszát. Ismerteti hogy épp az új zenetanulók megnyerésére hogyan került a száraz etűdözés, unalmas ujjgyakorlatozás helyébe mind több értékes régi és új előadási darab. Vitatkoznék azonban azzal a megállapításával, miszerint *„Ez a megalkuvás nem azt jelentette, hogy a tanítás megelégedett a technikailag tökéletlenebb megoldással, hiszen a kis darabok zeneileg igényes megoldásához helyes hangszeres megvalósításra is szükség volt, hanem csupán egy-egy év tananyagában a technikai fok mércéje lett alacsonyabb és a technikai fejlődés tempója lassúbb. Ez azonban még a pályára készülőknek sem jelentett súlyos hátrányt, mert a tanulmányi idő az 1951. évi reformterv után 13 évről... 16 évre... bővült."* (235—236. l.)

Nyilvánvalóan ez volt a reformok szándéka. Ám épp az 50-es és 60-as évek fordulója táján — s még pár évig azután is — végzett, technikailag labilis pianisták szomorú példája a valóban merész kísérlet helyes voltát — legalábbis, ami a művészképzést illeti — nem feltétlenül igazolja.

Kifejezetten metodikai mű, iskolakotta az újabb magyar zeneszerzői törekvésből, a körülbelül 1960-tól kezdve kibontakozó irányzatokból talán még nem született. Ha önálló fejezetet talán nem is, rövid kitekintést mindenképp szívesen olvastam volna azokról a pedagógiai gyakorlat számára írt zongorakompozíciókról, amelyek ezeket az újabb zeneszerzői törekvéseket reprezentálják. Meglehet, ez egy következő kiadás idején lesz aktuális. Veszprémi Lili távolról sem mondott el mindent, amit választott témájáról tud. Hogy mennyire így van, azt tanúsítja a Parlando 1977/7—8. számában megjelent cikke: *„Ami a Zongoraoktatásunk történetéből kimaradt."* S bár a szerző mentségére aligha szorul, kiváltképp nem, ha ilyen alapos és tanulságos könyvet bocsát útjára, nyilvánvaló, hogy a történésznek a jelen idejű kutatás a legnehezebb feladata.

„Előszó helyett" az adatgyűjtésben is közreműködött Szávai Magda posztumusz megjelent tanulmánya olvasható: zeneiskoláink történetének vázlata. 1727-től, az első budai zeneiskola megszületésétől tekinti át témáját, nem a teljesség igényével, inkább a hatásukban is jelentős intézményekre koncentrálva. *„Menynyire sajnálatos* — írja —, *hogy zenetudósaink csupán mellékesen foglalkoztak és foglalkoznak a magyar zeneoktatás múltjával, régi korok vagy akár a századelő zenepedagógusainak sok kitűnő kezdeményezésével!"* (7. l.) Így igaz; e tudományos alapozottságú, hasznos kötet törleszt egyet s mást az adósságokból.

Lakatos István:

A KOLOZSVÁRI MAGYAR ZENÉS SZÍNPAD (1792—1973)

Kriterion Bukarest, 1977

Lakatos István több mint szerény alcímmel bocsátotta útjára legújabb könyvét: *„Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez"*. De azért, nehogy félreértés essék, a romániai magyar zenetörténet-írás nesztorának kötetét Benkő András előszava ekként vezeti be: *„Több évtizedes, fáradhatatlan gyűjtőmunka eredményeként veszi kezébe az olvasó e kötetet."* E gyűjtőmunka eredménye hatalmas, újonnan feltárt tényanyag, a magyar zenetörténetnek is fontos, megíratlan fejezete. Lakatos István, miután elöljáróban összefoglalta a zenés színpad erdélyi előzményeit a XVIII. század végéig, évadonként — indokolt kivételképpen több évadot is egybefogva — ismerteti a kolozsvári magyar zenés színház történetét. A színházépületek történetét, éppúgy, mint a társulatét és a repertoárét. Ide tartozik az igazgatók munkásságának ismertetése épp-

úgy, mint a művészgárda összetételének feldolgozása, beleértve a vendégművészeket és az úgynevezett „csoportos személyzet" (zenekar, kórus) mindenkori létszámát. Az adatok mögé könnyedén elrejtőzhetne a szerző, ám a kötet írójától mi sem áll távolabb, mint az objektív, hűvös kívülállás. Sorain átsüt a nem egyszer heroikus erőfeszítések pátosza, ám hanyatló korszakok ismertetésekor a bírálattal sem takarékoskodik.

Híven a címben foglaltakhoz, az adatgyűjtés nem korlátozódik operára és balettre, felölel népszínművet, operettet, színművekhez írt kísérőzenét, musicalt is. A *zenés* színház funkcióit tehát a kötet komplex feldolgozásban mutatja meg. Operatörténészeink és A magyar zenetörténet kézikönyve készülő köteteinek szerzői bizonnyal nem csekély haszonnal forgatják majd e munka lapjait.

A könyvnek majdnem felét a „kísérő" apparátus teszi ki: bibliográfia, jegyzetanyag, a Kolozsváron magyar nyelven játszott művek repertóruma (általában a fordító megnevezésével és pontos bemutatódátummal), végül névmutató. Ezt egészíti ki, tördelésileg nem egészen szerencsésen, a repertórium 128—129. oldala közé került húszoldalnyi képanyag, műnyomópapírra nyomva: a kolozsvári operajátszásban szerepet játszott művészek portréi, a színházépületek fotói, kottafakszimilék, plakátok. Utóbbiak között látható A fából faragott királyfi (1964), valamint A kékszakállú herceg vára és A csodálatos mandarin (1965) plakátja. Ezekről a Bartók-produkciókról a hazai közvélemény nemigen értesült. Például, Körtvélyes Géza sem említi „A csodálatos mandarin a táncszínpadon" című tanulmányában (A modern táncművészet útján. Zeneműkiadó 1970. 89—113. lap), amelyben 1950—1966 között készült külföldi koreográfiákat elemez.

Az előadott művek repertóriumának talán legtanulságosabb fejezete az 1793—1904 között magyarul bemutatott művek jegyzéke. A repertórium alapján Benkő András az előszó 8. lapján táblázatba szedte az operairodalom néhány remekműve ősbemutatójának és első kolozsvári előadásának dátumát, annak bizonyítására, hogy mennyire fürgén követte a város az operairodalom nagy áramlatait. Még egyértelműbbé válik Kolozsvár nagy szerepe a magyar operakultúrában, ha bemutatóinak dátumát egybevetjük a Pesti Nemzeti Színház, illetve az Operaház bemutatóinak megfelelő adataival. Ilyen összehasonlításból kitetszik, milyen sietve, mindössze egy-két évnyi „késedelemmel" követte Kolozsvár az irodalom több tucatnyi remekművének első magyar nyelvű előadását. Az utánjátszás jelentős alkotások egész sora esetében Kolozsvárt követve, a Pesti Nemzeti Színházban történt. Lakatos István munkája alapján helyesbítenie kell majd Operalexikonunk egy új kiadásában némely opera magyar nyelvű bemutatójának dátumát és helyszínét.

Benkő András említett összehasonlító táblázatába becsúszott egy aprócska hiba is. Gounod Faustjának kolozsvári bemutatóját 1864. február 24-re teszi. A repertórium tanúsága szerint Goethe szomorújátékának volt ez a bemutatója, Nikolics Sándor kísérőzenéjével. A Faust opera premierje: 1871. március 28. (mindkét adat a 202. lapon található), ám még ez is korábbi a pesti bemutatónál, amelyre, a Nemzeti Színházban, 1872-ben került sor. A repertórium egy adatát szögletes zárójelbe rakott kérdőjellel Lakatos István maga is vitathatónak jelzi: ez Johann Schenk Falusi borbély című operájának előadása 1794 decemberében, Kótsi Palkó János fordításában (121. lap). Schenk 1796-ban írta ezt az operát, kolozsvári előadása csak későbbi időpontban volt tehát lehetséges. Lakatos István az 1803/1804-es évad ismertetésekor említi (19. lap), hogy ekkor leltárba vették a színház könyvtárában őrzött zeneanyagokat, közöttük a Falusi borbély anyagát. Ugyanebben a leltárban szerepel Gluck Orfeusz és Euridikéjének kottája is; Schenk darabjára is bizonyára a Gluck-műhöz fűzött megjegyzés érvényes: *„Bemutatója 1804 előtt, de pontos időpontját nem ismerjük."* (128. lap). Mindenesetre, alighanem helyesbítendő Operalexikonunk adata, a Falusi borbély 1808-as kolozsvári premierje. Talán nem hiábavaló dátumhajsza ez a megjegyzés, hiszen a magyar nyelvű operajátszás kezdeti idejére vonatkozik.

Lakatos István új könyve — a népzenéből kölcsönvett meghatározással — „alkalomhoz nem kötött" munka. 201 évadot tekint át, megjelenésének esztendejében nincs jubileuma sem a kolozsvári magyar nyelvű operajátszásnak, sem az 1948-ban alakult kolozsvári

Állami Magyar Operának. Talán vékony szála az aktualitásnak, hogy a címben jelzett időhatároknak némileg ellentmondva, a könyv az Állami Magyar Opera eseményeit 1973-ig követi, vagyis első negyed századának krónikája. (Ez a fejezet egyébként némiképp eltérő feldolgozásban, „A 25 éves kolozsvári Állami Magyar Opera" címmel megjelent a Magyar Zene 1974/4-es számában is.) Lakatos István munkája figyelmeztessen bennünket egy közelgő évfordulóra, a Magyar Állami Operaház 1884-ben megünnepelendő centenáriumára, hogy időben elkészüljön az intézmény száz évének, a pest-budai és a magyarországi opera- és balettjátszásnak megíratlan története.

Breuer János

Ára: 15,— Ft

Index 25.563

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1978 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIX. évf. 4. szám 1978. december

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:
Girolamo Diruta: Il Transilvano II. 335
KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Somfai László Haydn-képeskönyve 361
GÁBRY GYÖRGY:
A tárogató 368
TALLIÁN TIBOR:
Kodály és a zenés színpad. Előzmények és következmények 378
HALMOS ISTVÁN:
Lajtha kőrispataki gyűjtésének hangkészlete és tonalitása 385
WILHEIM ANDRÁS:
Két Bartók-vázlat 401
SZAK PÉTER:
A reprodukció fenomenológiája 413
DOCUMENTA
Bartók- és Kodály-dokumentumok a Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárában (Szilágyi János) 425
DISPUTA
Kodály-ügyben (Breuer János) 433
KÖNYVEKRŐL
Fodor András: Vallomások Bartókról. — Szerk.: Horst Leuchtmann: Terminorum musicae index septem linguis redactus — Arnold Schönberg (1874—1951). (B. J.) 437
Georg Knepler: Geschichte als Weg zum Musikverständnis (Maróthy János) 440
HANGLEMEZ
Giovanni Battista Mosto: Il primo libro de' madrigali (Bárdos Lajos) . 442

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
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
78.6639.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:

GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO — TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEK, STÍLUSKRITIKAI ANALÍZIS ÉS FORRÁSKUTATÁSI ADALÉKOK II.

2. DIRUTA „IL TRANSILVANO" (1593)

b) A forrás leírása

Előzetes megjegyzések.

A modern zenetudományban a fakszimile kiadás gyakorlata annyira elterjedt, hogy forrásleírást manapság általában csak abban az esetben adunk, ha az illető nyomtatott vagy kéziratos forrás mindeddig ismeretlen volt. A mi témakörünkben viszont — annak ellenére, hogy Diruta mindkét zongoraiskolájából fakszimile kiadás létezik — mégsem tekinthetünk el ettől. A „Bibliotheca Musica Bononiensis" c. sorozatban (a továbbiakban BMB/II/n132) megjelent fakszimile ugyanis számos helyen összekeveri a lapokat, és ezáltal a forrás körül gyűrűző félreértéseket nemhogy tisztázná, hanem újabb félreértésekkel tetézi.[1]

Így pl. mindjárt a címlap, valamint az azt követő oldalak sorrendje felcserélődött, ami már csak azért is értelemzavaró, mivel teljes lehetetlenség, hogy a szerzőnek az olvasóhoz intézett előszava, valamint Claudio Merulo bevezetője *megelőzze* a Báthori Zsigmondnak szóló ajánlást. A továbbiakban mi — magyarországi források alapján — helyes sorrendben adjuk az említett fejezetek fordítását.[2]

A címlap:[3]

Az ERDÉLYI (FEJEDELEM) PÁRBESZÉD AZ ORGONÁK, ÉS CSEMBALÓ-FAJTÁK (ISTROMENTI DA PENNA) HELYES HASZNÁLATÁRÓL, TISZTELENDŐ PERUGIAI GIROLAMO DIRUTA ATYÁTÓL A Szent Ferenc Kisebb Testvérei Rendjének Tagjától, A CHIOGGIAI SZÉKESEGYHÁZ ORGONISTÁJÁTÓL. Melyből megtudható, miként ismerhetjük és tanulhatjuk meg könnyen és gyorsan a billentyűzet minden egyes részét és hogyan kell a díszítésnél és az intavolálásnál a kezeket alkalmazni; mindezen szabályok nélkülözhetetlenségét és érvényességét a könyv végén található híres orgonisták toccatái igazolják. Új kutatások alapján (készült), az orgona mesterei (a Professori d'Organi) számára igen hasznos és nélkülözhetetlen mű. JÓVÁHAGYVA. (Kelt) Velencében, Giacomo Vincentinél. 1593.

[1] A fakszimile oldalainak összekeverése ügyében a BMB-sorozat főszerkesztőjéhez intézett levelünk megválaszolatlan maradt.

[2] Az első 8 oldal (4 folio) számozatlan.

[3] Fol. 1. A címlap fakszimiléje a többi között NGG/3/558; Barlay/p12. Pontos leírása (a többi között): Brown/1953_a; Sartori/1593_b; Falvy/p124. A címlap, az ajánlás, valamint az előszavak fordításában a sor- és mondattagolást az olasz és a magyar nyelv különbségei miatt nem tudtuk keresztülvinni. Itt jegyezzük meg, hogy minden magyar nyelvű szöveg, amely zárójelben áll, e sorok íróinak magyarázata, illetve betoldása, a zárójeles olasz szövegrészek az eredetiből való. Fordításunk mindenekelőtt értelemszerű.

Az ajánlás:[4]

ERDÉLY FENSÉGES FEJEDELMÉNEK, BÁTHORI ZSIGMONDNAK.

Mikor elhatároztam, hogy megírom jelen művemet, ó Fenséges Fejedelem, a tanult emberek (a zenében jártas tudósok) számára, azt is elhatároztam, hogy Fenségednek adom és ajánlom, mint ama tartomány (Erdély) legméltóbb fejedelmének, melynek nevét és címét e könyv is viseli. Maradván elhatározásomnál, ily módon magasztalom lelked ritka erényeit, különleges adottságait. Te a fejedelmek közt is a legkülönb vagy, nem ok nélkül dicsőítenek a művészek és a zene mesterei. Ezek, elhagyván Itáliát és otthonaikat, nem félve a hosszú út viszontagságaitól, személyesen jöttek el Fenségedhez, boldogan élvezvén Fenséged kegyeit és azt a védelmet, melyet udvarodban nyújtasz nekik. És nem is mulasztják el soha, hogy Téged, a nagylelkűt és fenségest, bőkezűséged miatt dicsőítsenek és magasztaljanak, aki királyi nagybátyádhoz, Báthori Istvánhoz oly méltó vagy. Az ő dicsőségétől visszhangzik az egész katolikus világ, az ő erénye egyengette az utat a hatalmas Lengyelország trónjához, melynek, míg élt, dicsősége és támasza volt. Ebből eredően örökségében Fenséged mind magasabbra hág, utánozván ily nagy király tetteit és bátorságát. Ne tartsa Fenséged méltatlannak e csekély szolgálatomat és ne utasítsa vissza, mert tisztelettel és szeretettel ajánlom fel ezt a művet. Kész vagyok mindenkor könyörögni az Úrhoz, hogy tartsa meg és magasztalja fel Fenségedet.

Velence, 1593. ápr. 10. Fenséged legalázatosabb imádkozó szolgája.

Fra Girolamo Diruta.

Az előszó:[5]

A KÖNYV ÍRÓJA A KEGYES (tudós, bölcs) OLVASÓNAK.

Az Isteni Gondviselés úgy rendelkezett, hogy minden emberi művészetnek és tudománynak van egy mindenki által elfogadott és tisztelt mestere. Így pl. a bölcseletben *a* filozófuson Aristotelest értjük; az orvostudományban *az* orvos: Hyppocrates; a költészetben a latinoknál Vergilius, az olaszoknál Petrarca *a* költő. Ha a Bibliában prófétáról beszélünk, Dávidra gondolunk, mint ahogyan szent Pálra, amikor apostolról van szó. Ezeknek neve tudományaikra vonatkozóan örök érvényű marad. Ugyanígy van a zene esetében: a régi világban Orfeus és Anfion voltak a muzsika mintaképei.

Nem vitás, hogy ma a hangszerek között legtökéletesebb *az orgona*, mert magába foglalja az összes többit. Vagyis kihozza (megvalósítja) minden más hangszer erényét (jó tulajdonságát) és így felszínre hozza a muzsikának hangokba, dallamba rejtett szépségét. Jogosan nevezhető ezért a hangszerek királyának és érthető, hogy a templomban van a helye, hogy a felséges Istent

[4] Fol. 2. (BMB/II/132-ben — helytelenül — fol. 4.) Fakszimile: Barlay./p12 Pontos leírása: Falvy/p124; Sartori/1593$_b$.

[5] Fol. 2v. (BMB/II/132-ben — helytelenül — fol. 2.) Pontos leírása: Sartori/1593$_b$. A bekezdéstagolás e sorok íróitól való. Itt jegyezzük meg, hogy Diruta dicshimnuszát az orgonáról jelentős kommentárokkal együtt, majdnem teljes egészében németül közli Michael Praetorius, Syntagma Musicum c. művének második kötetében („De Organographia", Wolfenbüttel, 1619, pp85). Utóbbi fakszimile kiadása: Documenta Musicologica, I. sorozat, 14. kötet; kiadta Willibald Gurlitt, Bärenreiter, 1958.

dicsérje és tiszteletét szolgálja. Olyan az orgona a többi hangszer között, mint az emberi testen a kéz, melyet nevezhetnénk a szervek szervének (az orgánumok orgánumának)[6], vagyis olyan szervnek, mely ahhoz, hogy egy mű létrehozásában, tevékenykedjék, az összes szükséges eszközt felhasználja.

Nem sokan vannak tisztában ezzel a hangszerrel, magával a nevével sem. Azt hiszik, hogy ez a hangszer csupán a templomokban használatos a kántorok énekének kíséretére, ahogyan a zsoltár is mondja: *Laudate Dominum in c(h)ordis, et Organi.*[7] Csakhogy különböző értelemben nevezhető egy zeneeszköz hangszernek. Annak nevezzük a lantot, a gitárt, a lírát, a spinétet (Arpicordo) és a klavicsembalót is; vagyis olyan eszköznek, melyen a művész a maga előadói ügyességét kifejezni képes. Egészen más ok miatt nevezzük kiváltságos (per Eccellenza) hangszernek az orgonát, mely éppen azáltal válik a legtökéletesebbé, hogy magában foglalja az összes többit. Amiatt is nemesebb és tökéletesebb, mivel jobban hasonlít az emberi hanghoz, hiszen levegővel és kézzel kell működtetni. És bármilyen anyagból legyenek is a sípok, mindenképpen az ember torkát idézik emlékezetünkbe, amelyen a hangok képzésére (szolgáló) levegő keresztül megy. Így biztosan állítható, hogy az orgona lényegében olyan mesterséges (gyártott) élőlény, amely az ember keze és művészete révén (emberi közreműködéssel) beszél, énekel és muzsikál. Ezért való a templomba a legkülönbözőbb ékességekkel elhalmozva és ezért használják a szent officiumok alkalmával, hogy a Fölséges Isten nagy és dicső tetteit szóval és hanggal magasztaljuk.

Az orgonának nevezett hangszerek között is legtökéletesebbek: a legszebb Trento városában található; a gubbiói székesegyházé valóban csodálatra méltó; és érdemes megtekinteni a Cagli katedrális orgonáját is. Ezek mindegyikében a legtökéletesebb és legédesebb harmóniával szólaltatható meg az összes többi hangszer.

Ám én megdöbbenve tapasztaltam, hogy bár igen sok kitűnő és híres orgonista játszott már e legtökéletesebb hangszeren, mégsem tudták ez ideig felszínre hozni az orgonában rejlő igazi értéket, illetve nem ismerik annak kezelési módját. Mindenkivel megbékélve és érintetlenül hagyva Istent dicsérő szándékát, a keresztény ember fülének kedvezve és bízva benne, hogy e nemes mesterséggel foglalkozó lelkek megértenek, Isten segítségével elhatároztam, hogy e nagyszerű hangszer helyes használatára irányuló fáradozásaim (eredményét) átadom a köznek. És ha az orgona valóban felette áll az összes hangszereknek, úgy az emberek lássák is ilyennek. Célom az, hogy kezelési módját érteni lehessen, méghozzá világosan és hogy észrevegyék, milyen szépen egyesül benne az összes többi hangszer. Így az orgona az Ég szentjeinek Istent magasztaló koncertjét fogja képviselni, miképpen a peruggiai szent Péter-templom orgonáján olvasható verssor hirdeti: *Haec si contingunt Terris, quae gaudia Caelo?* mintha azt mondaná, hogy ha a földön az

[6] Az olasz nyelv szójátéka („Organo de gli'Organi") jobban kifejezi az író gondolatmenetét, ti. az orgona szót az organummal hozza kapcsolatba. Így érthetőbb a kéznek, majd alább a többi szervnek összehasonlítása az orgonával.

[7] Vulgata, Psalmus 150, 1 és 4a. Diruta „cordis"-nak írja. Itt jegyezzük meg azt is, hogy ez a hivatkozás Diruta témájára nézve hálás ugyan, de célzatos és megtévesztő. Az „organum", illetve „organa" a nagyközépkorban mindenféle zene gyűjtőfogalma volt, de még J. S. Bach korában is a zenei traktátusok „organa" alatt a hangszeres zenét általában értették. Persze Diruta differenciálása éppen ebben a tükörben nyeri el modern jelentőségét, mivel nála már az orgona szó mai értelmében szerepel.

emberi fül ilyen élvezetet nyerhet egy szerkezet által, akkor mily élvezet és öröm lehet az Égben, az angyalok és tiszta lelkek mennyei kórusában.

És ez a csodálatos hangszer, melyet tökéletessége miatt orgonának nevezünk, valóban olyan, mint az emberi test, melyet a lélek vezet. Hiszen, mint mondottuk, már első pillantásra fennakad rajta tekintetünk és fülünkhöz érő hangjai olyanok, mint a szívből fakadó szavak. Különben is saját magunkat idézi eszünkbe, mert ahogyan mi magunk lélegzünk, úgy a tüdőnknek a fújtatók felelnek meg, a torkunknak a sípok, a billentyűk pedig a fogainkhoz hasonlítanak; csakhogy az orgonista nem a nyelvével, hanem helyes kézmozdulataival szólaltatja meg, majdhogynem beszélteti a hangszert. Ebből az is következik, hogy a legjobb módszereket kellene alkalmazni. Különben ez a nagyszerű hangszer olyan emberhez válik hasonlatossá, akinek minden testrésze arányos ugyan, de nyelve hibás, vagyis dadog és ez minden értékét lerontja. A szépen festett alakok magukra vonják a nézők figyelmét, ugyanígy az arányos hangok harmóniája élvezetes a hallgatók fülének és behatolnak a legtitkosabb gondolatokba és érzésekbe. Ezért nagyon helyes, hogy a templom adott otthont az orgonának. Ezzel ugyanis a híveket ösztönzik, majdhogynem kényszerítik, hogy hallják meg Isten dicsőítését, melyet szóval és orgonával kísért hanggal mutatnak be a Fölségesnek.

Ez ösztönzött engem arra, hogy néhány olyan szabályt és módszert állítsak össze, melyek szükségesek e hangszer helyes megismeréséhez és használatához. Különösen azok kértek erre, akik hallottak engem róla beszélni és buzdítottak, hogy adjam közre mindazok javára, akik művelik ezt a mesterséget és magukévá szeretnék tenni. Annál szívesebben teszem ezt, mert a tiszteletre méltó Claudio Merulo da Coreggio Úr is fellelkesített a Canzoni alla Francese (c.) intavolációs könyvében található levelével, mondván, hogy mennyire fontosak az én szabályaim a helyes művészi játékhoz. Nagyon kérem e regulák olvasóit: ne tartsanak elbizakodottnak vagy vakmerőnek, ha nem mindenben tudok eleget tenni ily nemes feladatoknak. Gondoljanak arra olvasóim, hogy egyetlen művészetet vagy tudományt sem lehetett elkezdeni és befejezni egyszerre (ti. egyetlen mű keretében). A tökéletességet csak időben, fokozatosan és az egyre növekvő tudás lépcsőin keresztül lehet elérni. És remélem, hogy fáradozásaimat a tudósok (az értők) helyesen fogják fel és kedvezően fogadják.

Merulo előszava:[8]

A CORREGGIOI CLAUDIO MERULO AZ OLVASÓHOZ

Minden egyes szakmában Uraim, minthogy azok egymástól elkülönböződő mesterségek, vannak olyan speciális elvek és különböző kifejezések, melyeket csak azok értenek meg, akik tökéletesen járatosak az adott mesterségekben. Minthogy alkalmam volt a Canzoni alla Francese (c.) művem első

[8] Fol. 4. (BMB/II/132-ben – helytelenül — fol. 3v.) Pontos leírása: Sartori/1593$_b$, utóbbi helyen helytelen forrásmegjelöléssel: III fol. 3. Továbbá: Krebs/p377.

könyvét nyomdába adnom — mely canzonákat újból intavoláltam[9] —, figyelmeztetni akartam mindenkit, hogy jöjjenek tisztába azokkal a szabályokkal, melyeket meg kell tartani. Jóllehet ezek első látásra nem látszanak nagy jelentőségű dolgoknak, mégis — legalábbis az én véleményem szerint — olyanok (olyan természetűek), hogy ha megvilágítjuk azokat, akkor, aki lejátssza, élvezni is fogja (ti. a canzonákat). Ha tehát kegyes olvasóimat figyelmeztetni kívánom, az azért van, hogy megkönnyítsem a megjelent intavolációs könyvemben alkalmazott díszítéseim támasztotta nehézségeket.

Hogy ezt mindenki számára könnyen lehessen a gyakorlatba átvinni, mindenekelőtt azt tanulja meg, hogy melyik ujjal kell elkezdeni a Minutát, melyet nevezhetünk Tiratának is és hogy miként kell megejteni mind a jobb, mind a bal kézzel az ugrásokat (salti). Ezért igyekezzék mindenki beszerezni tisztelendő Girolamo Diruta atyának nemrég megírt könyvét, aki jelenleg a gubbiói püspök úr székesegyházában szolgál.

Nagyon büszke vagyok arra, hogy őt tanítványomnak nevezhetem, mert ebben a tudományban mind magának, mind nekem nagy dicsőséget szerzett, amit ilyen tehetséges egyéntől el is várhatunk. Említett könyvében igen ügyesen és kiválóan értekezett mindarról, amit ezen a téren tudni szükséges. És jóllehet nem szorul rá, hogy mások tanácsát kikérje, mégis részletesen megtárgyalta velem. Csodálattal helyeseltem, jóváhagytam és meggyőztem, hogy mindenképpen tegye közkinccsé a közönség hasznára; és hiszem, hogy ezt habozás nélkül meg is teszi.

Tanulmányozza tehát ezt a könyvet minden tanulni vágyó, aki szeretné megérteni az intavolálás szabályait, mert általa biztossá válhat, hogy nem jár sötétségben.

Addig is vállalja a kegyes olvasó jóindulattal a tanulás fáradozásait, ami majd hasznára szolgál.

Ezt követően kezdetét veszi a tankönyv fol. 1-től fol. 12-ig. Ez a foliózás — amely átmenetet alkot a hagyományos betűfoliózás és a paginázás között — még kiegészül a rectók jobb alsó sarkában A1—A2—(A3)—(A4)[10] stb. lapjelzéssel. Utóbbi szerint fol. A1-től C4-ig tart az iskola kottapéldákkal gazdagon illusztrált szöveges része. Ezt követi a különféle szerzőktől szárma-

[9] Merulo e mondatánál egy pillanatra meg kell állnunk. „Pero essendomi venuta occasione di mandare alla stampa il Primo Libro, delle mie Canzoni alla Francese, da me poste *di nuovo* in Intavolatura...". Ez a „nuovo" igen sokértelmű. *Először is* jelentheti azt, hogy Merulo e canzonákat eredetileg viszonylag dísztelen formában, négy szólamkönyvben adatta ki. *Másodszor* az is lehetséges, hogy a jelenleg ismert és intavolált canzonák (Brown/1592$_2$; RISM/M/2375; Sartori/1592$_c$) már régebben is megjelentek. *Harmadszor;* tudnunk kell, hogy a 16., 17., sőt a 18. századi nyomtatványok az „új", „újonnan", „újból" szavakat a vevő számára csábítónak találták és címeikben tüntetően hangsúlyozták, sok esetben akkor is, ha már halott komponista régebben megjelent műveit tartalmazta a kiadvány. Ha nem is bizonyítható, de nem zárható ki egyik feltételezés sem. Könnyen lehetséges, hogy létezett egy szólamkönyves formában megjelent canzonagyűjtemény — erre utal a többi között J. Woltz (vö. rövidítésjegyzékünket) monumentális tabulatúrás könyve III. részében (n15-n24; fol-Z IIIv-Aa II) megjelent 10 egyszerű Merulo-canzona, melyek közül 8 azonos az 1592-es intavolált canzonával, tehát Merulo 9 darabját egy híján közli. (Az Mplt/I/n22/p38 alkalmat ad arra, hogy a „La Rolanda" feliratú canzon(a)-t Merulo díszített és Woltz dísztelen közlésében vessük össze.) Ugyanezt a feltételezést (hogy ti. létezett egy egyszerű, szólamkönyves Merulo-féle canzonakiadás) erősíti a Cod. Verona, Bibl. Capitolare MCXXVIII-ban található négy *szólamkönyves* formájú kéziratos másolat Merulo 4 canzonájából (az ismert 1592-es kötet n1-n4 darabjai; modern kiadásaikat illetően vö. Brown/1592$_2$-hez fűzött jegyzeteket). Ellene mond viszont e feltételezésének a főforrás (ti. az egyszerű Merulo-canzonák főforrásaként szereplő Woltz-tabulatúra) ama előszórészlete, amely szerint „...így (azután) e darabokat minden díszítés (»...ohn alle Coloraturen...«) nélkül raktam le és (így) mindenki tetszése szerint szabadon díszítheti... azokat." (fol.)(IIIv). Ami viszont arra utal, hogy Woltz „dekolorálta" Merulo darabjait. Végül viszont újból megerősíti Merulo canzonái egyszerű (de elveszett) kiadásának létezését egy nyomtatott kiadvány, amely Claudio Merulo halála (1604) után négy évvel jelent meg: „Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti... In Venetia, Apresso Alessandro Raverij." (Eitner/1608$_b$; Sartori/1608$_f$), amely különféle komponisták művei között a 18. számmal ellátva („Canzon Decimaottava"), cím nélkül, Merulo 1592-es canzonáiból tart talmaz egyet, az utolsót, amely 1592-ben „Petit Jacquet" feliratot viselt. (A mikrofilmért ezúton mondunk köszönetea müncheni Bayerische Staatsbibliothek-nek.) Ez a nyomtatott canzona szintúgy egyszerű formát mutat.

[10] A 16. századi nyomtatványokban a lapok így következnek egymásután: A1-A1v-A2-A2v, ezután az A3 és ennek versója, valamint az A4 és ennek versója nincs jelezve, de pontosan annyi oldal (tehát 4) marad ki, amennyi után a B1 és a B1v következhet logikusan. Ezért tettük zárójelbe itt az A3—A4-et.

zott 13 toccata (fol. 12.^{v}—35^{v}), majd a záróbeszélgetés (fol. 36—36^{v}) és a tartalomjegyzék (fol. 36^{v}).[11]

c) Az iskola[12]

Diruta könyvének bevezető beszélgetését Barlay/pp9 már részletes analízis tárgyává tette. Itt néhány döntően fontosnak érzett zenefilozófiai megjegyzéssel szeretnénk kiegészíteni a mondottakat.

Közismert tény, hogy Diruta tankönyve párbeszédes formában adja elő mondanivalóját.[13] A tárgyalás azzal kezdődik, hogy az erdélyi nemesember (Transilvano) és Cavalier Michele „véletlenül" találkozik. Beszélgetésük során az előbbi elpanaszolja a lovagnak, hogy „... az én uram szerelmese a zenének és a koncerteknek, azért küldött engem Erdélyből Itáliába, hogy megkeressem, összegyűjtsem és összevásároljam a híres emberek mindenféle munkáját, zenei és hangszeres gyűjteményeit (»... e nell'arte della Musica, e delli Instrumenti ...«)"[14] Aztán beszámol arról, hogy sikerült szinte mindent megszereznie, de „... mind ez ideig nem került kezembe olyan regula, amely a legtökéletesebb hangszernek, az orgonának perfekt játékmódját taglalná. Igaz ugyan, hogy kezembe került az igen híres coreggiói Claudio Merulo úr Canzona alla Francese (c.) új kompozíciója és ez engem arra ösztönzött, hogy megszerezzem Girolamo Diruta atyának az orgona helyes használata (»... vero modo di sonar Organo ...«[15] ...)" c. művét.

A figyelmes olvasó itt már harmadszor találkozik Claudio Merulo da Coreggio 1592-es megjelenésű „Canzoni ... alla Francese" c. gyűjteményével (vö. jelen tanulmányunk 9. jegyzetét). Diruta előszava, Merulo bevezetője (lásd fentebb) után most már itt is azzal a rejtéllyel találjuk szembe magunkat, melynek mind ez ideig megoldása nincs. A szóban forgó Merulo-kötet *ajánlását* több helyen is közlik (Krebs/p378; Sartori/1592 $_{c}$) — abban azonban egyetlen szó sincs Dirutáról. Kellett lennie tehát a kötetben egy másik előszófélének — erre azonban a szakirodalom nem utal. Az egyetlen fennmaradt ősnyomtatványpéldány részletes leírásai róla nem tudnak. Továbbmenőleg Merulo 1592-es canzonáinak terjedelmes címében a többi között ezt olvashatjuk: *„Novamente da lui date in luce ..."* Igaz, hogy ez az „újólag", „újonnan" vagy „újból"szó igen gyakran szerepel olyan nyomtatványok élén is, amelyeknek nincs korábbi kiadása — mégis ebben az esetben elképzelhető, hogy volt e canzonáknak korábbi kiadása is, amely nem sokkal előzte meg az 1592-est. [?]

Az erdélyi nemesembernek ugyanakkor Diruta által adatik a szájába az „Il Transilvano" alcíme. Azt ő nem keresheti, hiszen még nem jelent meg.

[11] A folioszám körüli félreértésekről egyrészt következő tanulmányunk ad számot, másrészt vö. Barlay/p16. Továbbá vö. Gerhard Völkl, Die Toccaten Claudio Merulos, Inaugural-Dissertation... München, 1969, p11.

[12] Barlay/pp18 („Az Il Transilvano metodikája") már számos elvi és gyakorlati problémát ismertetett.

[13] A párbeszédes formában írott zenei traktátusok közül néhányat felsorol Krebs/p316 1. lábjegyzetében. E sorok írói által ismert legrégebbi ilyen természetű nyomtatvány: Sebastian Virdung, Musica getutscht... Strassburg (Brown/1511$_{3}$). Fakszimile: Documenta Musicologica, I. sorozat, 31. kötet. Kiadta Klaus Wolfgang Niemöller, Bärenreiter, 1970.

[14] A „musica" az idő tájt mindig összefoglaló fogalmat jelöl és — ha egyéb jelző vagy részletezés nem áll mellette — általában énekes zenére vonatkozik. Innen a megkülönböztetés zene és hangszeres (mű) között.

[15] A „...vero modo..." etc. idézet Diruta tankönyvének címlapjáról.

Másként kifejezve: azt a könyvet, amelyben ő maga szerepel (köznyelvi kifejezéssel szólva „Untermann"-ként), nem keresheti, nem csak azért, mert még nem jelent meg, hanem azért sem, mert neki tudnia kellett arról a könyvről, melynek ő az egyik szereplője. Utóbbit azért kell fontosnak tartanunk, mert kizárja az „Il Transilvano" valamely korábbi kiadásának lehetőségét.

De menjünk tovább.

„Véletlenül" Girolamo Diruta atya is arra járt, Michele lovag bemutatja egymásnak az erdélyi nemesembert és a muzsikust, utóbbi szívesen vállalkozik arra, hogy a Frari-templom hangszerein mondanivalóit rögvest érzékletes formában mutassa be.[16]

A tanítás természetesen a zenei ábécé ismertetésével indul („Alfabeto Musicale"). Ezzel röviden végezhetünk, hiszen lényegileg az Arezzói Guidótól származott hexachord-rendszer ismertetése tölti meg az ezt követő oldalakat (fol. 1^{v}—4). Természetesnek vehetjük persze, hogy a Guido-féle hexachord-rendszer időközben bizonyos változásokon ment keresztül. De Diturára éppúgy, mint a 16. század majd minden tankönyvére nézve általános törvényként fektethetjük le egy adott hang három hexachordban való előfordulásának tényét és azt a törekvést, hogy adott hangot mindig három hexachord segítségével határozzanak meg. Pl. az egyvonalas *c* hang (*c'*) meghatározása: C, sol, fa, ut. Ez annyit jelent, hogy a *c'* az *f*-ről indított hexachordban „sol" (ma: szó), a *g*-ről indított hexachordban „fa", míg végül a *c'*-ről induló hexachordban „ut" (ma: do). Az *a'* hang meghatározása ugyanúgy történik: A, la, mi, re. Ami annyit jelent, hogy a *c'*-ről indított hexachordban hangunk a hatodik helyen áll („lá"), az *f'*-ről indítottban a harmadik helyen („mi"), míg végül a *g'*-ről indulóban a másodikon („re"). Némi nehézséget itt csupán az okoz, hogy a *b'* hang Dirutánál a következő meghatározást nyeri: „B, fa, be, mi". A „fa" a fentiek alapján már nem okoz nehézséget, hiszen az *f'*-ről indított hexachord negyedik tagjával állunk szemben. A „be" viszont már a hexachord-rendszer felbomlására utal. Ha antagonisztikusnak tűnik, akkor is azt kell mondanunk, hogy ez a „be" a hexachord *hetedik* tagja.[17] A „mi"-meghatározás viszont azt jelzi, hogy a *g'-ről* indított hexachord harmadik hangjáról van szó, de ebben az esetben nem *b'*-t, hanem *h'*-t jelent. (Az olasz nyelv nem tudja kifejezni a *h'*-t! Továbbmenőleg a *b* és *h* hang közötti különbség már Buchnernél is csupán úgy érzékelhető, hogy a *b* elé feloldójelet teszünk!) Mindazonáltal a betűírásban a németek különbséget tudnak tenni a két hang között, nemcsak magasságát, hanem írásmódját illetően is. Erre a problémára részletesen kitér — pontosabban visszatér — a „Scala sopra la tastatura per ascendere di (itt feloldójel) quadro" (fol. 2^{v}). c. fejezetben, valamint ugyanígy a „per discendere" (tehát az előbbi esetben: felfelé, az utóbbiban lefelé, a fehér billentyűkön végighaladó skála) ismertetésében. Ezt egy 14 (tizennégy) vonalas szisztéma állítja elénk, amely egyben az F-, a C- és a G-kulcs konkrét alkalmazására is szolgál. Ezt követően (fol. 3.) ugyanígy fel- és lemenő skálát láthatunk, ugyanilyen terjedelemben (C—a"), de „b molle" felirattal, a vonalrendszer elején, a kulcsok mellett alkalmazott b előjegyzés-

[16] A tankönyvet bevezető találkozást és párbeszédet teljes terjedelmében olaszul közli: Falvy/p125—7.

[17] Ezt a felfogást tükrözi a német tabulatúra írásmódja, amely túlnyomórészt a *b* és a *h'* hang között váltja az oktávát. Konkrétan: az *a* hang a „kis" oktávban = *a*; a *b* hang ugyanott = *b*; a *h* hang ugyanott = *h'* stb. Így azután adódik az a következtetés, hogy a *b* hang a „kis"-oktáva *c*-jéhez tartozik, mint a hexachord 7. hangja, a *h* viszont már a „kis"-oktávában nem lelhet helyet.

sel. Később (fol. 4) a két skála különbségét Diruta alaposan megmagyarázza, hozzátéve, hogy a b előjegyzést mindig a sor elején használjuk, de „accidentalmente su'l tasto negro Elami" (tehát: esetlegesen fekete *é*-billentyű; ma: *esz*) felhasználásával „igen lágy és kellemes melódiát állíthatunk elő". „Ezért nevezik molle-nek" — teszi hozzá. Ugyanígy esetlegesen használhatjuk a „quadro"-t (= feloldójel), valamint a „diesis"-t (= kereszt). Így azután előttünk áll az az egy b előjegyzéssel előállított *g*-moll hangnem, amit egészen J. S. Bachig találunk *ugyanilyen notációval.*

Az ismertetés logikája miatt hagytuk ki azt a fontos mozzanatot, hogy Diruta — természetesen — a hangjegyértékeket is gondosan ismerteti (fol. 2). Kilenc időtartamértéket ismer: Massima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, Biscroma elnevezéssel. Amennyiben a Semibreve-t (általánosan: semibrevis-t) egész hangnak fogjuk fel, akkor a Semiminima negyed, a Biscroma pedig harmincketted értéket jelöl.[18] (Tekintettel arra, hogy az értékek relatíve többféleképpen írhatók át — más szóval: ízlés kérdése, hogy valaki a semibrevist egész hangnak fogja-e fel vagy félnek, esetleg negyednek — az olvasó figyelmébe ajánljuk a fenti feltételezést, amely szerint a semibrevis =egész hang.)

Ezt megelőzően és követően többször is tárgyalásra kerül az a probléma, amelyet a modern zenetudomány (és a korabeli német praxis) *rövid oktáv*nak nevez. Diruta itt elég bonyolultan fejezi ki magát, próbáljuk meg e helyen a végső konklúziók levonásával egyszerűsíteni tárgyalását.

Mint az köztudomású: helytakarékosság céljából a nagy oktáv hangjait oly módon helyezték el számos 16. századi billentyűs hangszeren, hogy lemondván a legmélyebb oktáva kromatikus lehetőségeiről, a fekete billentyűket a diatonikus hangok előállítására használták fel.[19] Belőle több fajtát ismerünk. Dirutáé így fest:

			D		E		B			cisz
C		F		G		A		H	c	

(a továbbiakban azonos a mi billentyűzetünkkel).

Ennek tudomásulvétele annyiban fontos, hogy megértsük: nem minden 16. század végi — vagy 17. század eleji — darab számít orgona-pedálra (vagy csembaló-pedálrendszerre), amely a mai zongorán játszhatatlan, vagy csupán kivételesen nagy kezűek által játszható.[20]

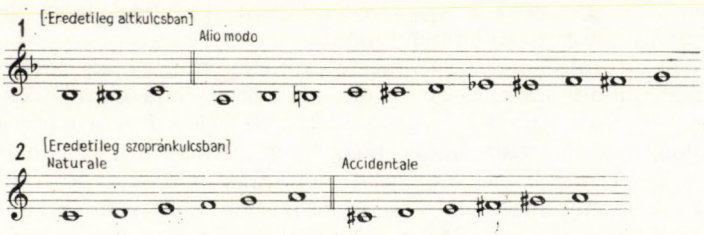
[18] Krebs/p320 lábjegyzetében azt az egyébként helyes megállapítást teszi, hogy Elias Nicolaus Ammerbach (kb 1530—1597) első tabulatúrás könyvének bevezetőjében (Brown/1571$_1$; RISM/A/937; a Stadtbibliothek zu Leipzig, C. F. Beckers Stiftung-ban található példány mikrofilmjéért ezúton mondok köszönetet) a szerző az egyetlen ütésre eső Semibrevis 32-szeres osztását (Ammerbach Semisem fusa-nak nevezi) „használhatatlannak" mondja. Ezt azzal kell kiegészítenünk, hogy a második tabulatúrás könyvben Ammerbach fenntartja e megállapítását (Brown/1575$_1$; RISM/938; a müncheni Bayerische Staatsbibliothek-nek ezúton mondok köszönetet a mikrofilmért). Ezzel szemben viszont a harmadik ammerbachi tabulatúrás könyv (Brown/1583$_2$; RISM/A/939; a wrocławi Biblioteka Uniwersytecka-nak ezúton mondok köszönetet a mikrofilmért) ide vonatkozó részében (fol. B) a 32-ed értéket éppúgy ismerteti,mint a többit, megjegyzés nélkül hagyván. Igaz viszont, hogy a könyv anyagában nem használja, szemben Dirutával, akinél gyakran fordul elő. A folyamat tehát így alakul: 1571- és 1575-ben „használhatatlan", 1583-ban elvileg használható, de Ammerbach nem használja, 1593-ban (sőt, ha Merulo canzonakiadványát is hozzávesszük: már 1592-ben) gyakori. Persze mondanunk sem kell, hogy mindez csupán Ammerbach és Diruta viszonylatában mondható teljes értékű áttekintésnek.

[19] Magyar nyelven lásd Gát József, A zongora története. Zeneműkiadó, Budapest, 1964. pp 101. A rövid billentyűzet számos fajtájának gazdag ismertetése: Frotscher/pp229; Krebs/pp360. További irodalom: NGG/7/1100.

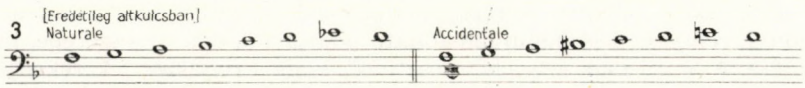
[20] Vö. a többi között Mplt/I/n9/p20. Itt a bal kéz *D-d-fisz* akkordjának előadása Diruta rövid billentyűzetén a mai *Fisz-d-fisz* kézhelyzetet igényli. Mellesleg megjegyezve ... merbach rövid billentyűzetén ugyanez a mai *Gisz-d-fisz* kézhelyzettel játszható.

És ha már itt tartunk, meg kell jegyeznünk, hogy jóllehet Diruta köztudomásúan az elsők egyike, akik az orgonát és az egyéb billentyűs (zongoraszerű) hangszereket elválasztják egymástól, sőt, az általa kifejtett és részletezett formában 1593-ig egyáltalán nem fordul elő ilyesféle szétválasztás — a pedáljátékról a tankönyvben nem esik szó. Másként kifejezve: minden egyes közölt darab vagy részlet, kottapélda stb. pedál nélküli billentyűs hangszeren éppúgy megszólaltatható, mint az orgonák bármelyik fajtáján.[21] Ezt a kérdést már most lezártnak tekinthetjük.

Visszatérve a Diruta által ismertetett zenei tudnivalókra, részletesen tárgyalja a „quadro" jel hatását és értelmét. Róla már tudjuk, hogy azonos a mai feloldójellel. Diruta azonnal összekapcsolja a feloldójel és a kereszt hatását (fol. 4), tekintettel arra, hogy a mi-fa távolságot hoz létre a két (tehát: alterált és reá következő hang között. A legfontosabb számunkra az a mondat, amely ezt a kis fejezetet megnyitja: „E jelek (feloldójel + kereszt) a belátás szerint használtatnak" („Questi segni [feloldójel + kereszt] si usano a beneplacito . . ."). Hozzátehetjük azt is, hogy a „beneplacito" szó önkényt, kedvet jelent. Belőle az a következtetés adódik, hogy a félelmetes „diesis"-problémát Diruta éppúgy nyitva hagyta, mint ahogyan a korabeli teoretikusok szinte mindegyike. Példákon mutatja be azt is, hogy a feloldójel és a kereszt egyugyanazon jelentésű (!) és hogyan okozza egyszer azt, hogy az eredetileg fekete billentyű helyett fehér billentyűt kell használnunk, másszor viszont fordítva: a fehér helyett feketét. Lássuk példáit:



Ezt még egy példával demonstrálja, olyannal, ahol b előjegyzés van (tehát az 1. példához hasonló):



(A 2. és 3. kottapélda: fol. 4v.)

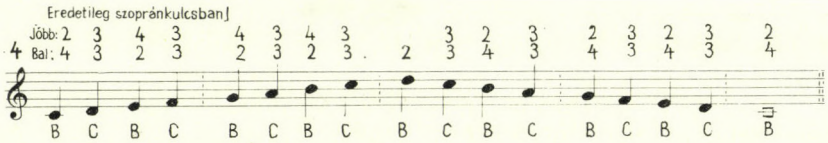
Miután mindezt megtanulta, az erdélyi nemesember szívéről nagy kő

[21] Az itáliai orgonák fejletlenségéről már előző tanulmányunkban is ejtettünk szót (lásd e tanulmány első részének 18. lábjegyzetét). Ehhez csak annyit kívánunk hozzátenni itt, hogy az itáliai orgonák még az 1640 és 1750 közötti időkben is egymanuálosak voltak, a velencei San Marco-templom orgonája pedig (az európai orgonaművészet egyik központjában!) még 1893-ban is egymanuálos. Különös kivételt jelentett ebben az Antegnati család által épített jó egynéhány orgona. Vö. L'Arte Organica di Costanzo Antegnati . . . Brescia, 1608. Modern kétnyelvű kiadása (a fenti, valamint „Die orgelkunst von Konstanz Antegnati" címmel): Renato Lunelli—Paul Smets, Der Rheingold-Verlag/ Mainz, 1938.

esik le: „Istennek legyen hála..." végre bepillantást nyerhet az orgonálás titkaiba.[22]

Foglaljuk össze röviden Diruta utasításait az ujjrendre vonatkozóan.

Az ujjakat ő ugyanúgy számozza, mint mi, tehát 1-2-3-4-5. Viszont a következőképpen osztályozza őket: 1 = rossz (cattivo), 2 = jó (buono), 3 = rossz, 4 = jó és 5 = rossz. E beosztáshoz rendkívüli módon ragaszkodik. Szerinte a helyes billentyűs játék csakis az lehet, amely e „jó", illetve „rossz" ujjakat a zenei értelemben vett „jó" (azaz: súlyos), illetve „rossz" (azaz: súlytalan) hangok megszólaltatásával köti össze. Diruta egyszerű skálája tehát így alakul:



A példa (fol. 6) eredetileg csupán B és C (tehát: buono és cattivo) jelzésekkel. Az ujjrendet a hozzá fűzött magyarázat alapján készítettük el. A szaggatott ütemvonalak szintúgy betoldások, a súlyviszonyok érzékeltetésére.

Ezt a — súlyviszonyok által meghatározott — ujjrendet Diruta hallatlan konzekvenciával, mondhatnánk szinte mániákusan viszi keresztül. Ha pl. a fent idézett hangsor — adott esetben — negyed szünetjellel indul, akkor a „c (attivo')" megjelölésű 3. ujjal kell indítani, tekintettel arra, hogy a skála „rossz" (tehát: súlytalan) hanggal indul.

Jóllehet itt mindenekelőtt ismertetésre és nem kritikára törekszünk, mégis meg kell mondanunk, hogy Diruta konzekvenciája alapvetően kettős irányú. Egyfelől ő az egyetlen teoretikus, aki az ujjrend és a súlyviszonyok között szigorú összefüggést állapít meg és visz keresztül. Másfelől viszont az is igaz, hogy az ujjak „jó" és „rossz" felosztása a dirutai következetességgel nem látszik tarthatónak. Ő maga is kénytelen saját rendszerét némileg revideálni, amikor külön kis fejezetet szentel annak a problémának, hogy „a középső ujj mind között a legtöbbször igénybe vett" („Come il dito di mezzo è il più affaticato de gl'altri."). Azt is megjegyzi, hogy a bal kéz 4. ujja nem túl erős, végül arra is utal, hogy a felfelé menő balkéz-skála esetében az 1. (tehát: hüvelyk-) ujj is használatos, viszont vigyáznunk kell az olyan menetekre, ahol fekete hang is szerepel, nehogy a hüvelykujj fekete billentyűre kerüljön. E rendszer leginkább támadható pontja a 3. és 4. ujj szerepe, illetve minősítése. A 3. ujj csak azért lett „cattivo", hogy a rendszer lekerekedjék; a jobb és bal kéz negyedik ujja között különbség van (mint láttuk az utóbbi gyengébb, mint az előbbi). Ez viszont — tehát a 4. ujj — megint csak azért lett „buono", hogy az ujjak sora a súlyos-súlytalan periodicitásnak megfeleljen.

Összegezvén a dirutai ujjrend tanulságait: könnyen lehet, hogy az egyszerű hangsormenetekben is érzékeltetni kívánta a súlyviszonyokat. Talán

[22] A most következő terjedelmes részlet, amely az orgona- és zongoraszerű hangszerek szétválasztását, továbbá a test- és kéztartásra vonatkozó szabályokat ismerteti, e helyen nem idézhetjük. Irodalom: Barlay/pp18; Frotscher, pp228; Krebs/pp322; Schneider/pp16 stb.

nem is a hangzó játék, más szóval a zene hangzó valósága lebegett a szeme előtt, hanem *be akarta idegeztetni a növendékkel a súlyos és a súlytalan hangok váltakozását.* Ezt a beidegzést didaktikai okokból kötötte az egyes ujjakhoz. Ha Diruta legvégső intencióit kutatjuk, nem juthatunk más megoldásra. Mert az ujjak erőssége (mint láttuk) szerinte sem felel meg azok „jó" vagy „rossz" minőségének. *Ilyen összefüggésben a dirutai ujjrend értelme nem elsősorban gyakorlati-játéktechnikai, hanem mindenekelőtt szorosan vett zenei.*

A „buono" és a „cattivo" meghatározásnak még két vetületét kell ismertetnünk, amely — remélhetőleg — megerősíti a fent mondottakat.

Először is: a zenében természetesen nemcsak skálaszerű lépegetés létezik, hanem ugrás is. Másodszor: egy-egy kéz nemcsak egy, hanem két, esetleg három hangot is játszhat.

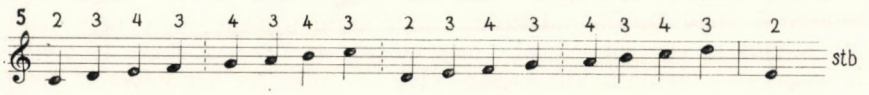
Lássuk most már, hogyan terjeszti ki a „jó" és a „rossz" meghatározását az ugrásokra is („salto buono", illetve „salto cattivo"). Már itt előre kell bocsátanunk, hogy megint nem „jó", tehát használható és „rossz", tehát használhatatlan minősítésről van szó, hanem a zeneszerző által követett komponálástechnika *meghatározásáról.* Mi sem mutatja jobban ezt, minthogy a kötet gyakorlati részét alkotó toccaták közül a 2., illetve a 3. a következő feliratot viseli: „Toccata di salto buono del secondo tuono", illetve „Toccata di salto cativo (sic!) del sesto tuono"; mindkettő Diruta műve. Egyik sem jobb vagy rosszabb a másiknál. Mindkettőt számos forrásba másolták át (mint majd látni fogjuk), többnyire teljes címével együtt. Anélkül, hogy elébe akarnánk vágni a toccatákkal kapcsolatos forráskutatási és zenetechnikai analízisnek — itt néhány megjegyzést kell tennünk, ami a „buono" és „cattivo" problémájával áll szoros kapcsolatban. (A szakirodalom ezt a kérdést általában mellőzi.)

A kötetben — mint már említettük — 13 toccata található. Közülük az 1., 2., és 3., valamint a 13. Diruta műve. „Buono", illetve „cattivo" meghatározás csak a 2. és a 3. toccatában szerepel. Ez megítélésünk szerint döntő érv amellett, hogy csakis Diruta didaktikai elképzeléséről van szó. És becsületére válik, hogy a további 9 toccatát nem látja el ilyesféle felirattal. Nyilván tudja, hogy az élő zenei gyakorlat az ilyesféle osztályozást nem tűri meg — neki viszont személy szerint joga van arra, hogy demonstrációs példát szolgáltasson a kétféle zenetechnikai eljárásra.

Lássuk most már ezt a kérdést.

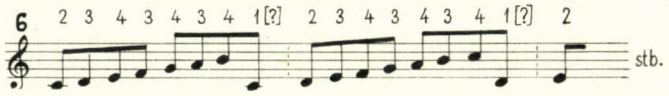
A „salto buonó"-t, valamint a „salto cattivó"-t Diruta számos példával illusztráltan mutatja be. Ezek közül a két leginkább jellemzőt idézzük.

Az első a következő feliratot viseli: „Essempio, et essercitatione di salto buono con la destra mano."



E példát Diruta eredetileg szopránkulcsban közli, ujjazatszámozás nélkül. Utóbbit egyrészt a 4. kottapélda, másrészt a magyarázatok alapján pótoltuk. (Fol. 8^{v}.)

Vessük össze ezt az „Essempio et essercitatione, di salto cattivo, con la destra mano." feliratú példával:

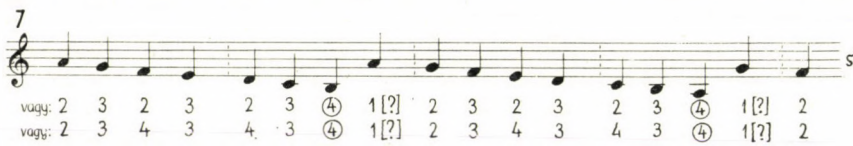


E példáról ugyanazt kell tudni, mint az előzőről: szopránkulcsban áll (fol. 9), ujjazatszámozás nélkül. A szaggatott ütemvonalak e sorok íróitól valók. Diruta itt több helyen kiírja a tempus imperfectum jelét — az idézett példákban viszont nem.

A két ujjazatszámozás mindössze annak figyelembevételével készült, hogy Diruta a legnagyobb súlyt arra helyezi, hogy a „jó" (súlyos) és a „rossz" (súlytalan) hangokra mindig ugyanilyen ujjak kerüljenek. A hüvelykujj-játékot megköveteli, különösen a hangközök játékában (mint majd látni fogjuk), de egyéb esetben is megengedi. Mármost: ha az oktáv, sőt a kisebb hangközöknél is használja a hüvelykujjat, akkor miért ne használná a szeptim-ugrásnál? Továbbá: mivel ragaszkodik a skála 4. kottapéldában látható ujjrendjéhez, tehát a 6. kottapéldában jelzett „salto cattivo" megoldása csakis az 1. ujj bekapcsolása révén lehetséges, csakis ez után jöhet a „jó" 2. ujj.

Még egy harmadik bizonyíték.

Az erdélyi nemesember a fenti és azokhoz hasonló példák bemutatása után a következő kérdést teszi fel Dirutának: „... vajon a salto cattivónál ... a bal kéz hangját a negyedik vagy a második ujjal kell fogni?" Diruta válasza: „Minden lefelé haladó skála utolsó hangja 4. ujjal játszandó, feltéve, hogy ‚jó' hang ...". Lássuk a példát:



A kottapélda eredetileg a bal kéz számára szolgáló nyolcvonalas szisztémában áll, C-, illetve F-kulccsal ellátva. A bekarikázott 4. ujj teljesen biztos, ez tehát Diruta meghatározása. A példa egyúttal arra is alkalmas, hogy a bal kéz ujjrendjét megismerhessük, legalábbis a „salto cattivo" esetén, ha lefelé halad a skála.

Mindez hallatlanul bonyolultnak, sőt kiagyaltnak látszik. Mégis azt kell mondanunk, hogy Diruta didaktikus természetű ujjrendjében mély értelem rejlik. Kérjük az olvasót: figyelje meg először az 5. kottapéldát. Itt nyilvánvaló, hogy a — modern kifejezéssel élve — frazeálás azt követeli, hogy a nyolcadik hang *(c'')* után lélegzetvételnyi szünet legyen, mivel a skála súlyos helyen újra indul felfelé. A 6. kottapéldában viszont be kell iktatni az 1. ujjat, hiszen a hetedik hang *(h')* — modern kifejezéssel élve — „relatív súlyos", tehát „buono", az ütem utolsó hangja viszont „abszolút súlytalan", tehát „cat-

tivo". Ha a kérdőjeles *c'* hangot esetleg 3. ujjal játszanánk, akkor felborulnának a súlyviszonyok, mivel viszonylag hosszú ideig tartana, amíg a szeptim hangközt 4.—3. ujjazattal eljátszanánk. Végül a 7. kottapélda azért alternatív, mivel Diruta a fol. 6^{v}-n valóban ellentmond saját magának. Nézzük meg ezt az ellentmondást szó szerint.

Miután a fol. 6. alján elmondotta Diruta mester, hogy a 3. ujj végeredményben a legtöbbet használt mind között, hogy nélküle nincs semmiféle skála, ugrás vagy dísz, továbbá azt is hozzáfűzte, hogy kisebb-nagyobb hangközöket — főként a „rossz" helyeken — akár 1.—5.-ös ujjrenddel is játszhatunk — ezek után a következőket közli: „De még meg kell tárgyalnom a bal kéz mozgását, amelynél a jó és rossz ujjaknak ugyanezt a rendjét kell szem előtt tartani; a felfelé menő skálánál (a bal kézben) a 4. ujjal kezdünk, folytatjuk a 3-kal és a 2-kal, befejezve mindig az utóbbival, mivel az természet szerint a végére esik; lefelé azonban a 2. ujjal kezdünk, erre következik a 3., majd a 2. és a 4-kel végezzük; így azután a bal kézben mind a felfelé, mind a lefelé menő skálát a 2. és a 3. ujjal játsszuk." Más szóval: itt Diruta szembekerül minden eddigi előadott hangsor-ujjazat tanával. A „Transilvano" rá is kérdez e problémára. Diruta a többi között ezt válaszolja: „. . . a bal kéz 4. ujja kevésbbé erős, mint a jobb kéz 4. ujja, ezt Ön is tudja . . ."

Az ellentmondás világos: annak ellenére, hogy Diruta már egyszer elmondotta a fel- és lefelé menő skála pontos ujjrendjét (vö. 4. kottapéldánkat), most a bal kézre vonatkozó tanait visszavonja és a 2.—3. ujjazat mellett tör lándzsát. (Amely utóbbit csak a felfelé menő skálában tartotta eddig helyesnek.) Vajon miért? Nyilvánvaló, hogy úgy érzi: a növendék már beidegezte a „jó", azaz súlyos, illetve a „rossz", azaz súlytalan hangok rendjét, most már lazítani lehet a szabályrendszer rendkívül szorosan megvont határain. (A dolog amúgy is nehezen érthető voltát még tovább fokozta az a tény, hogy Krebs/p330-on rosszul fordította Diruta szövegét; azzal a logikával adta vissza a bal kéz ujjrendjét, amelyet a mester korábban fejtett ki: a lefelé menő balkéz-skála ujjrendjét 2—3—4—3—4. stb. határozván meg.) A továbbiakban is találkozni fogunk hasonló ellentmondásokkal, amelyeket a didaxis haladásával magyarázhatunk.

Még egyszer hangsúlyoznunk kell: Diruta komplikált ujjrendjavaslata a zenei súlyviszonyok mozgáslehetőségeit — pontosabban azok mozgási megvalósításait — keresi. Ilyen értelemben kinesztéziás módszernek is tekinthetjük, amely arra szolgál, hogy az orgonista ujjai ne szaladjanak el, hanem minden pillanatban érezze a súlyokat, még akkor is, ha egészen apró értékű hangokat játszik. Diruta itt az ujjrend kérdésében szinte ösztönösen száll szembe azzal a mindmáig gyakran hallható vélekedéssel, amely szerint „az ujjrend nem stíluskérdés, csupán eszköz" (Schneider/p53). Meg kell azonban gondolnunk, hogy az ujjrend — mindenekelőtt a renaissance és a barokk korszakban — tagolást jelent, a tagolás értelmezést, az értelmezés pedig a zenét magát (tehát a „stílust"). Diruta módszerével még a toccaták ún. „üresjáratai" is tagolást nyernek. És különben is: főként didaktikai természetűek. Ahogyan haladunk a tanulásban, úgy adja fel szigorú és merev alkalmazásukat, abban a reményben, hogy a növendék már alaposan elsajátította a súlyos és súlytalan hangok viszonyát.

A kettősfogásokkal ezután már röviden végezhetünk. Diruta itt meg-

elégszik azzal a megjegyzéssel, hogy a terceket vagy 2—4-es ujjrenddel játsszuk, vagy úgy, ahogyan az a legkényelmesebb. A kvintek játékához 1—4-es vagy 2—5-ös ujjrendet javasol, az oktávéhoz 1—5-öst.

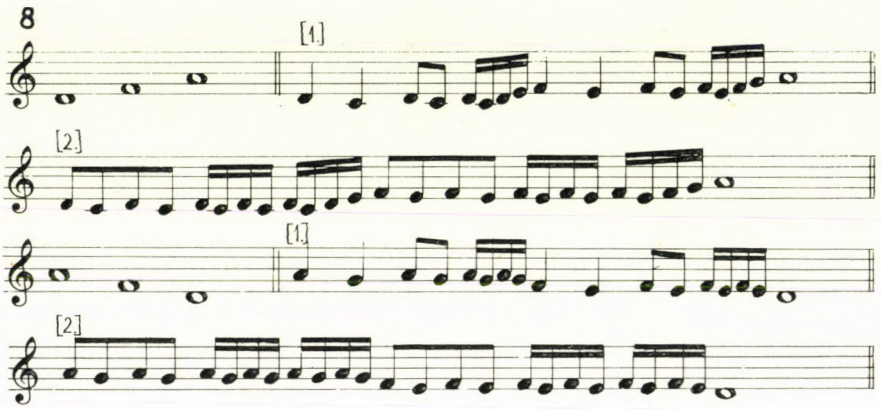
Ezt követően bevezetést nyerünk abba a dzsungelbe, amelyet összefoglaló nevén díszítéspraxisnak mondunk (fol. 9^{v}).

Ezzel azért kell meglehetős részletességgel foglalkoznunk, mivel a Diruta-irodalomban e fejezet közlésében uralkodik a legnagyobb anarchia. Szinte senki sem vette még a fáradságot a pontos átírásra, arról nem is beszélve, hogy kísérlet sem történt a Diruta által közölt díszek konkrét forrásainak meghatározására.

Az a díszítésfajta, amelyet Diruta „Groppó"-nak, illetve többes számban „Groppi"-nak nevez, mai terminológiánk szerint közelebb áll az improvizáció fogalmához, mintsem a díszéhez, jóllehet a kettő között szigorú határokat megvonni kétes értékű vállalkozás lenne.

A „Groppó"-val kapcsolatban leszögezi, hogy az mindenfajta kottaértékben, felfelé és lefelé haladva egyaránt használatos.

„Modo di far Groppi"-felirattal (a groppók kivitelezése) szopránkulcsban közli a legelső és igen egyszerű példát:

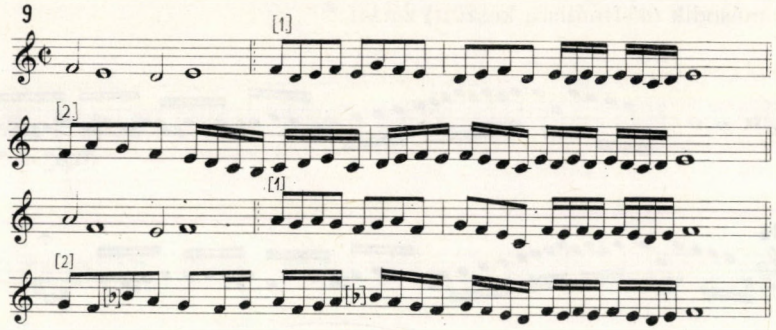


Mint látjuk: mind a felfelé haladó, mind pedig a zuhanó *d*-moll hármashangzattörés két-két díszt nyer. (E példát különben igen pontosan szokták közölni, tekintettel arra, hogy Krebs/p338-on helyesen szerepel.)

Ezután következik a „Groppi in Accadentia", ami zárlati díszítést jelent. Ez a legszokványosabb díszítésfajta, hiszen már a 15. századi tankönyvek is a zárlati díszítés tanításával kezdik e tárgykör oktatását-ismertetését.

Először két *d'*-finálisra (23), majd — szintúgy két-két — *e'*-, illetve *f'*-finálisra készült „Groppi in Accadentiá"-t közöl Diruta (fol. 9^{v}—10). Uótbbi két zárlati díszítéspárt érdemes közelebbről megfigyelni.[23]

[23] A *d'*finálisra készült díszítéspárt helyesen közli Riemann/Musiklexikon/Sachteil/p981; az elsőt helytelenül, a másodikat helyesen: Krebs/p339; csak a másodikat, helyesen: Beyschlag/p19.

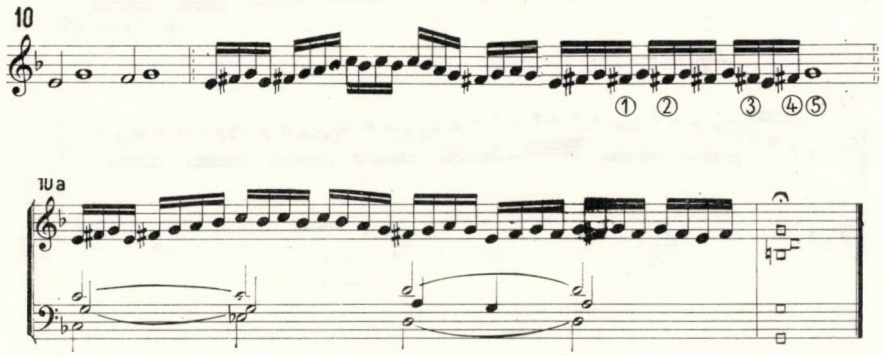


Az e területen járatos olvasó tudja, hogy ezek még mindig egészen egyszerű díszítések. Mindenesetre szeretnénk felhívni a figyelmet arra, hogy egyszerűsége ellenére mind a 8., mindpedig a 9. kottapélda a barokk korszakból jól ismert hurokformát mutatja: *alulról* és *felülről* körüljátszván a „témát". (Ennek a továbbiak során igen nagy jelentőséget fogunk tulajdonítani.)

Diruta a jelzett helyen (fol. 10) még három „Groppi in Accadentiá"-t közöl: *g'*, *a'*, illetve *d"*-finálisra.

E három példa közlése elengedhetetlennek látszik, tekintettel arra, hogy mindhárom *konkrét idézet* Claudio Merulo — az „Il Transilvanó"-ban többször említett és méltatott — „Canzoni... alla francese..." című 1952-es gyűjteményéből. (Az előbbiek forrását még nem sikerült meghatározni.)

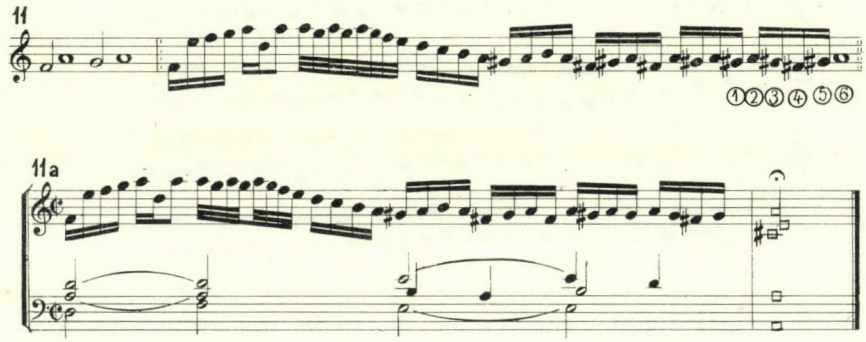
Lássuk először a *g'*-finálisra készült díszt:[25]



[24] Mindkét példapár eredetileg szopránkulcsban; az ütemvonalak Dirutától, aki különben azokat meglehetősen szeszélyesen használja. Az *f'*-finálisra készült utolsó példában a zárójeles *b'*-alterációt értelemszerűen toldottuk be.

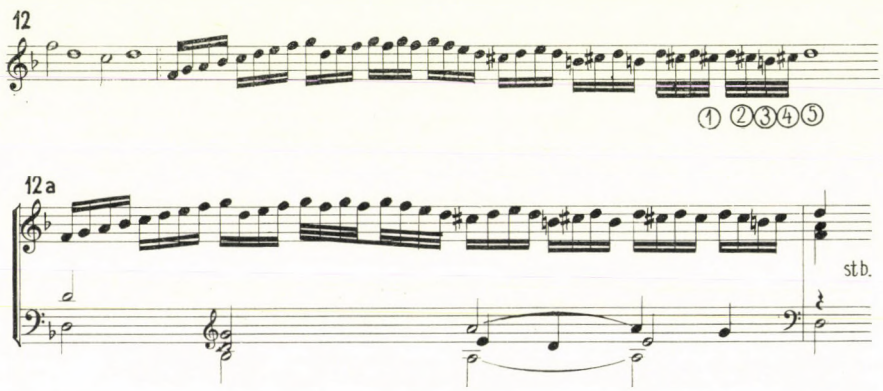
[25] A 10. kottapélda eredetileg szopránkulcsban, fol. 10. A 10a. kottapélda ősforrása: Brown/1592$_7$; RISM/M/2375; Sartori/1592$_c$, n1, fol. 1. Modern forrása: Merulo/Canzonen/n1/p4. Az idézett hely: p7. A canzona címe: „La Bovia". Diruta egyszólamú példájának hangjai alatt a számok a következőt jelentik: 1-2-3-4 = *f'* (tehát a kereszt nincs kitéve); 5 = longa. Itt jegyezzük meg, hogy az ún. itáliai billentyűs tabulatúrában *elvileg* minden olyan hang elé ki kell tenni az alterációs jelet, amelyet emelni vagy süllyeszteni akarunk, a gyakorlat azonban az, hogy a díszített zárlatoknál csak egy-két első előfordulásnál írják ki, a többi értelemszerűen pótlandó.

A második (*a*'-finálisra készült) zárlat:[26]



Végül az utolsó „Groppo in Accadentia" (*d*"-finálisra) a következő filológiai problémákat veti fel.

Merulo említett gyűjteményében egyetlen *d*-finálissal záródó (tehát dór) darab sincs. Viszont tudjuk, hogy az egyes darabok meglehetősen gyakran zárlatoznak a mű folyamata alatt is. Diruta szóban forgó díszét a „La Gratiosa" feliratú darab egyik határozott zárlati fordulata tartalmazza — jóllehet nem abszolút pontosan:[27]



[26] A 11. kottapélda eredetileg szopránkulcsban. Ősforrás: fol. 10. A 11a kottapélda ősforrása azonos az előbbiével (vö. 25. lábjegyzet), n2/p7. Modern kiadásai (válogatás): Merulo/Canzonen/n2/p8 (az idézett hely: p11), utóbbiból a két *a*" hangot összekötő legato jel kimaradt; Kinkeldey/p296 (az idézett rész: p300); Ernest Ferand, Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik. Arno Volk Verlag, Köln, 1956[1], 1961[2], n20/p89 (az idézett rész: p95), utóbbi kiadásban a kottaértékek felére redukáltak. A canzona címe: „La Zambeccara". A Diruta-féle egyszólamú példa alatt látható számok jelentése: 1 = 32-ed *g*'; 2 = 16-od *aisz*'; 3 = 16-od g'; 4 = 16-od *f*'; 5 = 16-od *g*' 6 = longa *a*'.

[27] A 12. kottapélda eredetileg violinkulcsban, ősforrása: fol. 10. A 12a kottapélda ősforrása azonos az előbbiekkel (vö. 25. lábjegyzetünket). Modern forrása: Merulo/Canzonen/n3/p12 (az idézett hely a darab 36. üteme = p14). A darab címe: „La Gratiosa". Diruta egyszólamú példája alatti számok: 1-2-4 = *c*"; 3 = *b*'; 5 = longa. Itt jegyezzük meg, hogy dolgozatunk egyik hiányossága, nem tudtunk Merulo canzonagyűjteményének egyetlen fennmaradt példányáról mikrofilmet beszerezni, ezért nem dönthetjük el egyértelműen, hogy a modern kiadó vagy Diruta tévedésének tudható-e be az egyszólamú, illetve a megharmonizált példa (12. és 12a.) jelentős ritmikai eltérése. A súlyviszonyok vizsgálata Diruta tévedése mellett szól: a zavartalan domináns funkció utóbbi közlésében rövidsége miatt kevéssé meggyőző.

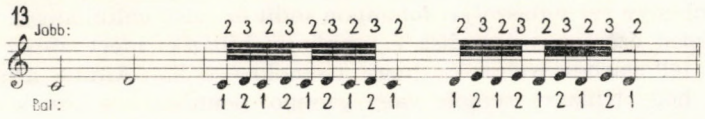
Milyen általános — a billentyűs, sőt a hangszeres zenén is túlmenő — következtetéseket vonhatunk le Diruta „Groppo in Accadentiá"-iból?

Mindenekelőtt azt, hogy a zárlatban a diezisek *természet- és értelemszerűen játszandók.* Ez a következtetés nem új, hiszen a romantikus korszak kottakiadása majd minden zárlatban alkalmazta a modern értelemben vett vezetőhang elvet. De aztán jött a „kottahűség" korszak, amely visszállította a paenultima egészhang-lépését, fülbizsergető archaikus hangzása miatt... Ma már biztos, hogy a modern értelemben vett vezetőhang-elképzelés az autentikus.

A „Groppi in Accadentia" játékával kapcsolatban a Transilvano joggal teszi fel a kérdést Dirutának, hogy milyen ujjazatot kell alkalmazni itt? Diruta válasza: „A jobb kézben a 3. és a 4. ujjal, a bal kézben a 2. és a 3. ujjal, vagy esetleg az 1. és a 2-kal, ahogyan tetszik és ahogy kényelmesebb."

A díszítések másik csoportját Diruta „tremoló"-nak, illetve „tremoli"-nak nevezi. Ez nem más, mint a mi trillánk. Ez a mi trillánk már a „Groppo in Accadentiá"-ban is szerepelt, Diruta viszont rendszeres elme és mint ilyen, világosan elkülöníti a „Groppi"-t a „Tremoli"-tól. Utóbbi ugyanis olyan trilla, amely *a főhangon indul és csakis a felső váltóhangot használja.* „... sokakkal ellentétben, akik az alsó váltóhangot használják..." A Transilvano kérdésére, hogy mely ujakkal kell kivitelezni a „Tremoli"-t, Diruta ezt válaszolja: „(A jobb kézben) a 3. és a 2. (helyes sorrendben: a 2. és a 3. — a szerzők), a bal kézben) a 2-kal és az 1-vel." (fol. 10).

A különben hangról hangra azonos (oktávkülönbséggel közölt) két „Tremoli"-példát összevonva itt adjuk:



Ehhez a következőket kell hozzáfűznünk.

Azok a bizonyos „sokak", akik az alsó váltóhangot használják, tudomásunk szerint mindenekelőtt Elias Nicolaus Ammerbachot jelentik, aki mind 1571-es, mindpedig 1583-as tabulatúrás könyvében (vö. 18. lábjegyzetünket) különbséget tesz a felfelé, illetve lefelé lépő hosszabb értékű hang trillaszerű kidíszítése között, olyan módon, hogy ha a második hang lefelé lép, akkor a felső, ha felfelé lép, akkor az alsó váltóhangot használja a trillában, de mindkét esetben a főhangon indítja.[28]

Ennél a kérdésnél meg kell állnunk egy pillanatra.

Ha a fentebb közölt példákat szemügyre vesszük, azonnal kiderül, hogy Diruta kategorikus kijelentését, amely szerint a „Tremoli" mindig főhangon indul és mindig a felső váltóhangot használja, nem szabad szó szerint vennünk. Diruta itt ugyanolyan rendszerező elképzelésnek esik áldozatul, mint a mai zongorametodikusok — hogy éppen ezt a példát válasszuk a számtalan lehetséges közül —, amikor ilyesféléket mondanak: „A helyes zongorá-

[28] Ammerbach eme trilladíszítését *mindenütt* megtalálhatjuk. Így a többi között: Beyschlag/p31; Frotscher/p146; Kinkeldey/p117; Krebs/p368; MGG/13/1531; Riemann/Musiklexikon/Sachteil/p981 stb.

zásnak hat (e szám tetszés szerinti másikkal helyettesíthető) alapszabálya van!" És felsorolják az alapszabályokat, amelyekről hamarosan kiderül, hogy egyrészt szigorú határok nélkül egymásba folyó mozdulatrendszerekről van szó, másrészt pillanatok alatt több tucatra szaporodnak a szabályok.

Vegye szemügyre az olvasó pl. a 10. kottapélda utolsó két 16-od csoportját. Nyilvánvaló, hogy az nem más, mint a témaként megadott *f'* (illetve: *fisz'*) hang trillaszerű kidíszítése, amelyre a zárlati *g'* hang következik. Világos, hogy a 10. kottapélda díszítése disszonáns felső váltóhangon indul *(g')* és a súlyos helyeken meg is tartja azt. Diruta tehát — Merulo nyomán — leírja a disszonáns felső váltóhangon indított (és ilyen értelemben barokk szellemű) díszt, de „Groppo in Accadentiá"-nak nevezi. Ha tehát annak nevezzük és nem „Tremoló"-nak, akkor le lehet írni, fel lehet használni, sőt szinte kötelező érvényű. De akkor nem „Tremolo". Viszont az elnevezés mit sem változtat a tényen: felső váltóhanggal indított trilláról van szó! Természetesen ugyanezt mondhatjuk el a 11. kottapélda utolsó két 16-od csoportjáról is. Utóbbi kottapélda ékesen állítja elénk az alsó váltóhangra készített trillát is. Az egész értékű *a'* hangra épített trilla — gondosan kiírva (lásd a 32-ed csoportot — nem más, mint gyönyörű példája az *a'* hang oktávval feljebb történő kidíszítésének, méghozzá ezúttal főhangon indítva és alsó váltóhanggal ékesítve.

Ahhoz, hogy a renaissance díszítések világában csak kevéssé is tájékozódhassunk, mindenekelőtt arra van szükség, hogy teljesen elszakadjunk a teoretikusok merev osztályozásrendszerétől, amely utóbbi különben az első adott alkalommal (amint tehát gyakorlati zenére kerül sor) automatikusan csődöt mond. Arra a kérdésre tehát, hogy Diruta hogyan trillázik — minden díszítéstankönyv azt válaszolja: főhangon indít és felső váltóhangot vesz hozzá. De éppen ezért minden díszítéstankönyv hibázik, mert abból az eleve helytelen felfogásból indul ki, hogy tremolo = trilla. Amint azonban azt mondjuk, hogy trilla = tremolo vagy groppo, pontosabban annak egy részlete — közelebb kerülünk az igazsághoz: az is igaz viszont, hogy tudásunk nem lesz annyira rendszeres.

A „Tremolo" lényege sem a főhangon indításban, sem a felső váltóhangban nem határozható meg, csakis abban, hogy *a hangot értéke feléig trillaztatjuk.* Erről Diruta fent említett polemikus megjegyzése („. . . sokakkal ellentétben, akik az alsó váltóhangot használják . . .") meglehetősen elterelte a figyelmet, pedig ez a lényeg. A „Groppo" tehát mintegy „rászalad" a következő hangra, a „Tremolo" viszont — azzal, hogy értékének másik felét elnyugtatja — némileg statikusabb hatást kelt. Kifejezhetnénk ezt úgy is, hogy míg a „Groppo" eleven mozgásba oldja a dallam vonalát (vö. 10—11—12. kottapéldánkat), addig a „Tremolo" csupán díszíti és ezzel vonalrajzát még ékesebbé teszi. (A differenciálásra igen hajlamos modern zenetudomány itt vonja meg az improvizáció és a díszítés határát: a „Groppó"-t az előbbi, a „Tremoló"-t az utóbbi osztályba sorolván.)

És még egy különbséget kell említenünk a „Groppi" és a „Tremoli" között: utóbbinak nincs — modern kifejezéssel élve — „utókája". Vagy, hogy egészen pontosak legyünk: Diruta azt a trillaszerű díszt nevezi „Tremoli"-nak, amelynek nincs utókája. (Ha van, akkor „Groppi".)

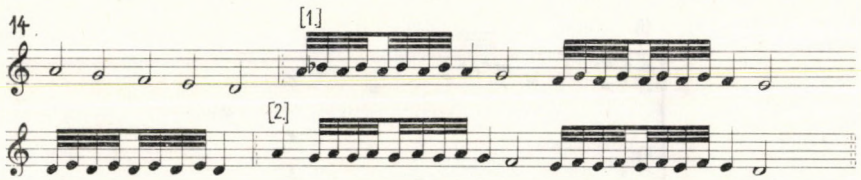
Lássuk most már Diruta példáit. Pontos vizsgálatuk azért elengedhetet-

len, mivel — mint majd látni fogjuk — Claudio Merulo díszítéspraxisát próbálja itt Diruta rendszerezni (nem mindig teljes sikerrel), azét a Merulóét, aki a díszek pontos lejegyzésében még Beethovent is túlszárnyalta.[29] Viszont — és ez a legfontosabb! — nem minden korabeli komponista volt ennyire pontos, sőt ... Ahol tehát igen egyszerű lejegyzéssel találkozunk, ott az alább ismertetendő szellemben kell eljárnia az előadónak.

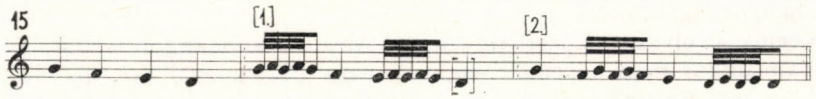
Hogy utóbbi mennyire nem puszta hipotézis, azt a Transilvano alábbi kérdése és Diruta válasza igazolja. Az előbbinek arra a kérdésére, hogy „... mikor kell a tremoli-t alkalmazni", Diruta ezt válaszolta: „Azokat a Ricercar, a Canzone vagy más ilyesféle darabok kezdetén kell játszani, vagy amikor az egyik kéz több szólamot ad elő és a másik csak egyet, ilyenkor kell ebben az egy szólamban *Tremoli*-t alkalmazni, továbbá, ahol az orgonista azt kellemesnek és odaillőnek érzi, mivelhogy a kecsesen és jó helyen játszott *Tremolo* a játékot megszépíti és a melódiát elevenné és bájossá (könnyeddé) teszi."

Ezután következnek a példák.

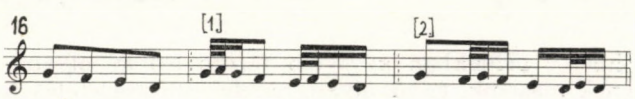
Az első — a fenti idézettel azonos oldalon (fol. 10^{v}) — szopránkulcsban áll és „Tremoli (s)opra le minime" feliratot visel. A szisztéma nem új: előbb közli a „minimákból" (átírásunkban: félhangok) álló „témát", majd pedig két variációt rá:



A következő a „Tremoli sopra le Semiminime" feliratot viseli, szopránkulcsban áll (fol. 11).



Itt jegyezzük meg, hogy Diruta a fenti első dísz utolsó hangját (a záróhangot) kifelejtette. E díszítéscsoportból még egyet ismertetünk alább, amelynek címe lemaradt (így pótolhatnánk: „Tremoli sopra le crome"), rendszere azonos az előzőekével:



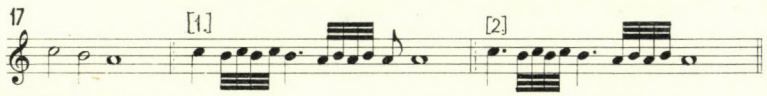
[29] Claudio Merulo végtelenül gazdag ritmikájú díszítésvilágát kontextusban tanulmányozhatjuk Merulo/Canzonen-ben, vagy — „La Rolanda" c., 8. számú canzonáját — a könnyen elérhető Mplt/I/n22/p38-on.

Az ezt követő két példát nem kell idéznünk, mivel az a bal kéz számára lényegében a 14. és a 15. kottapéldát ismétli meg.

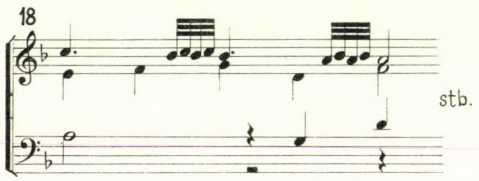
E díszítéshez legfeljebb annyit érdemes hozzátenni, hogy mindegyik közös (ti. a 14., 15., 16. kottapélda) abban, hogy értékének feléig trillázik; viszont a második változatok általában nyugvó hanggal indítanak és eme indítóhang értékének felével zárnak.

Diruta első könyve teoretikus részének utolsó problémája nézetünk szerint mind között a legfontosabb:

„Egynémelyek (és különösképpen Claudio Merulo úr) egy bizonyos tremolettit használnak (abban az esetben), ha a hangok lépésszerűen lefelé haladnak, és ilyenkor a következő hangot fogják meg (»... de intacar la nota, che segue...«) mint ahogyan azt ezekben a pédákban láthatjuk."

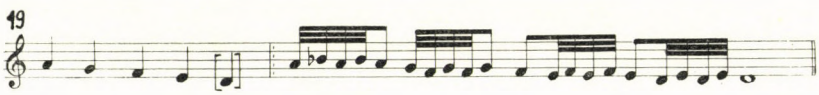


A kottapélda hibás közléseinek felsorolásától most eltekintünk. Ha nem is tökéletes pontossággal, de a fenti 2. példát sikerült szintúgy visszakeresni Merulo 1592-es Canzona-gyűjteményéből.[30] Utóbbi helyen így fordul elő:



Ebből nyilvánvaló, hogy a „Tremoletti" alsó váltóhangon végbemenő trillát jelent; Diruta ezt írja körül olyan módon, hogy a lépésszerűen lefelé haladó hangok közül a rá következő (vagyis a „megtrillázott" hangra következő) hangot fogják meg.

Kérjük az olvasó fokozott figyelmét! Az alsó váltóhangon is lehet trillázni — ám akkor nem „Tremoli"-nak, hanem „Tremoletti"nek nevezzük a díszt! Az sem törvényszerű, hogy ilyenkor az adott esetben fél értékű hang első felét nyugtatjuk és az érték második felét trillázzuk, gyakran éppen fordítva. Erre is hoz példát:



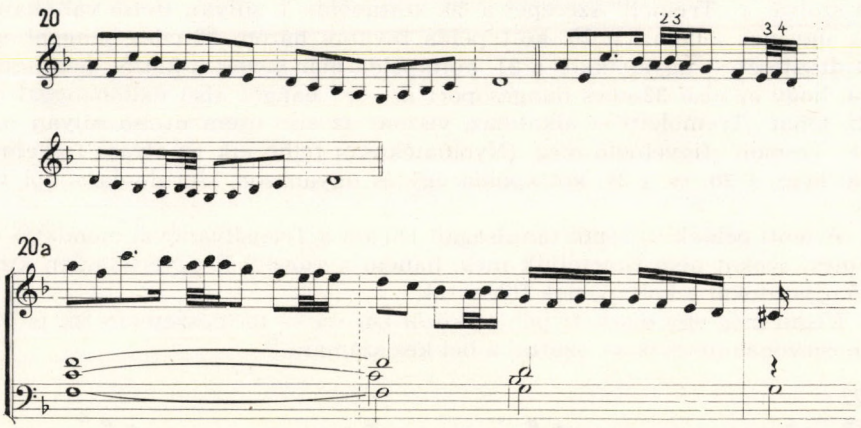
Mint látjuk: e példákban keverten fordul elő az olyan „Tremoletti", amely értékének második, és az olyan, amely értékének első felét nyugtat-

[30] Diruta (17. és 19. kottapéldában közölt) díszítései eredetileg szopránkulcsban, fol. 11. Merulo darabrészletének (18. kottapélda) ősforrását lásd 25. lábjegyzetünkben. Modern forrás: Merulo/Canzonen/n7/p28. Az idézett részlet: p31.

ja. Aki csak felületesen is járatos Merulo orgonamuzsikájában, az tudja, hogy a nagy coreggiói mester helyenként még Frescobaldin is túltesz ritmikai differenciáltságban.

A Transilvano megjegyzi, hogy ez a „tremoletti" minden eddiginél nehezebbnek látszik. „Valóban nem kezdőknek valók" — válaszolja Diruta, majd újból Claudio Merulo canzonáira hivatkozik, ahol az ilyesmi gyakran fordul elő (ezúttal ezt a „Tremoletti"-t „Tiratá"-nak nevezi;[31] a terminológiára azonban csak másodlagosan kell figyelnünk.) Az ezt követő mondatokban Diruta valóságos zseninek mutatkozik. Kijelenti, hogy sem a „Tremoli"-nál, sem a „Tremoletti"nél *nem szükséges a fent ismertetett szabályokra ügyelni,* hanem a soron következő ujjat kell használni, legyen bár jó ujj, vagy rossz („. . . con quel dito che viene, ò sia buono, ò sia cattivo;"), mivel az a zenei szövetből magából is kiderül, miként az alábbi példák mutatják. Más szóval: Diruta itt arról beszél, hogy a darab maga már olyan módon van megkomponálva, hogy a díszeket mindig a megfelelő és a kivitelezésükre alkalmas ujjak szólaltassák meg.

A most következő mintapéldák azért fontosabbak minden eddiginél, mivel minden tankönyvszerű absztrakciót nélkülöznek és mindegyik majdnem hangról hangra visszakereshető Merulo többször említett canzonakötetében. Lássuk az elsőt az „Essempio di Tremoletti, sopra le Crome" feliratú kettő közül, mindjárt összevetve Diruta és Merulo közlését:[32]



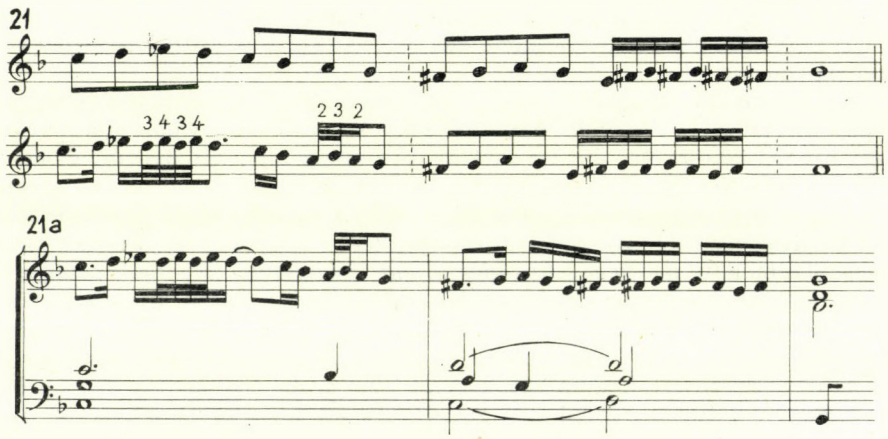
Megszakítás nélkül következik egy másik „Tremoletti"-példa. Ezt is Diruta, valamint Merulo kottaszövegének alapján közöljük:[33]

[31] Fol. 11.

[32] A 20. kottapélda eredetileg mezzoszoprán-kulcsban, fol. 11v. Utolsó előtti hangja (tévesen) *d'* (ti. a „témában") A Diruta egyszólamú, díszített változatának hangjai felett álló számok azt az ujjrendet jelentik, amelyet a továbbiakban a Transilvano mond el, Diruta helyeslésével. Ezúttal azért alkalmaztunk szaggatott vonallal jelzett ütemvonalakat, hogy az olvasó könnyebben foghassa fel a példa — e helyütt igen fontos — súlyviszonyait. A 20a kottapélda ősforrását lásd 25. lábjegyzetünkben. A 20a kottapélda modern forrása: Merulo/Canzonen/n1/p4; az idézett hely: p7. A harmadik, 32-edeket tartalmazó hangcsoport a két verzióban ritmikailag eltér egymástól, de mindkét megoldás elfogadható.

[33] A 21. kottapélda eredetileg violinkulcsban, fol. 11v. Itt szándékosan hagytuk meg a díszített változat 2. súlyán a ma már nehezen olvasható eredeti ritmusjelzést. A 21a kottapélda ősforrása és modern forrása, l. 25. lábjegyzet. Az idézett hely a „La Bovia" 7. üteme, p4. A díszített egyszólamú példa ujjrendjét Diruta szöveges intenciói szerint írtuk be.

21



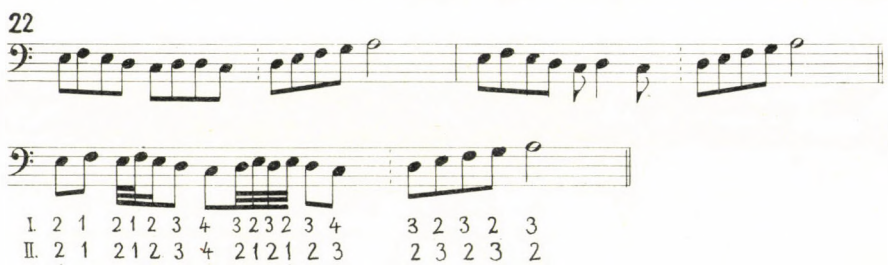
21a

Diruta itt tehát először (lásd 20., illetve 21. kottapélda indulását, az első kettős vonalig) dekolorálja Merulo darabját, hogy azután visszaállíthassa az eredeti formát. Diruta zsenialitása abban rejlik, hogy belátja: az élő zenélés — és különösen a zenei anyag kidíszítése — végső soron nem gyömöszölhető skatulyákba, hanem mindazon díszek, amelyeket a tanítás kedvéért ő maga szétválasztott, a valóságban üde változatosságban élnek együtt. Diruta nyelvén szólva: a „Tremoli" szerepel a 20. kottapélda 3. súlyán (felső váltóhanggal), ugyanez jellemzi a 20. kottapélda további három 32-edes hanggal jelzett díszítését — ugyanakkor a 21. kottapélda már keveri a kettőt, tekintettel arra, hogy az első 32-edes hangcsoport az *esz*" hangot alsó váltóhanggal díszíti, tehát „Tremoletti"-t alkalmaz, viszont az első ütem utolsó súlyán megint „Tremoli" figyelhető meg. (Nyomatékosan felhívjuk az olvasó figyelmét arra, hogy a 20. és a 21. kottapélda egy és ugyanazon Merulo-darabból való!)

A fenti példák ujjrendi tanulságait Diruta a Transilvanóval mondatja ki. Itt most azokat nem ismételjük meg, hanem a szövegből egyértelműen kiderülő ujjazatokat a kottapéldák fölé írtuk.

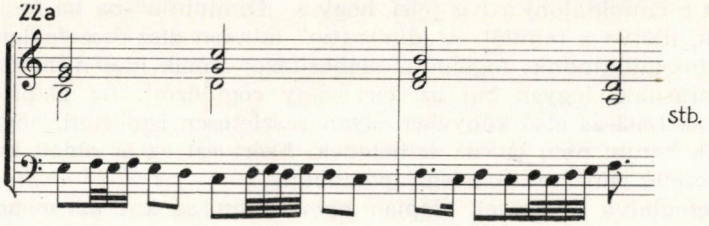
Végül még egy díszített példát közöl Diruta — természetesen ezt is Merulo canzonakötetéből —, ezúttal a bal kéz számára:[34]

22



[34] A 22. kottapélda: fol. 11v. Eredetileg bariton-kulcsban. A 22a kottapélda ősforrását illetően vö. 25. lábjegyzetünket, azon belül a 2., „La Zambeccara" című canzonából való (további modern kiadásai — Merulo/Canzonen/n2/p8-on kívül — felsorolva a 26. lábjegyzetben). A kétféle ujjazat Diruta intenciói szerint. Ugyanígy megtalálható: Krebs/p344, 1. lábjegyzetében.

22a



Ehhez a példához Diruta még egy utolsó szabályt — vagy talán inkább tanácsot — fűz hozzá: ha a „Tremoletti" szinkopált hangon, illetve azonos értékű azonos hangmagasságon (= hangismétlésen) fordul elő, akkor nem szabad a soron következő ujjal játszani azt (ti. a „Tremoletti"-t), mert akkor a befejezésnél nem a megfelelő (tehát: jó, illetve rossz) ujjak kerülnek a megfelelő (tehát: jó vagy rossz) hangokra. A fent megadott I. ujjrend sorban használja az ujjakat, a II. viszont arra is tekintettel van, hogy a felfelé menő befejező skálamenet súlyos hangjaira mindig a „jó" 2. ujj kerüljön.

És ezzel véget is ér a „Transilvanó"-val folytatott beszélgetés és az első könyv teoretikus része. Búcsúzóul Diruta még néhány tanáccsal látja el az erdélyi nemesembert. A többi között azt tanácsolja neki, hogy a skálameneteket először hosszabb, majd rövidebb hangértékekkel gyakorolja (mai nyelvre fordítva: először lassan, majd gyorsabban) és legyen figyelemmel a fent mondottakra. Végül udvariasan elbúcsúznak egymástól.

*

Fenti ismertetésünk mindenekelőtt értelemszerű. Diruta az egyes — és egymással összefüggő — tanácsokat különféle helyeken közli; ezeket megpróbáltuk egymás mellé helyezni. A teoretikus rész majd 23 oldalt tesz ki, A4-es formátumban, igen apró betűkkel és a régi kottaírás sokkal kevésbé helyigényes, mint a mai. A teljes könyvet ezért nem lehetett magyar fordításban közölni, hiszen az — magyarázatok nélkül — többet tett volna ki, mint egész jelenlegi tanulmányunk. A díszítéspéldákat viszont majdnem teljes egészükben közöltük. Jóllehet ezt már sokan megtették — az eddigi közlések szinte kivétel nélkül hibásak. Azért is érdemes volt erre nagy figyelmet fordítanunk, mivel többségükben sikerült Merulo konkrét darabrészleteivel szembesítenünk Diruta példáit. Egyetlen fejezetet azonban teljes egészében kihagytunk, mégpedig az intavolációról szólót („Modo d'intender la Intavolatura"). Az adott korszak eme legfontosabb eljárását Diruta itt két oldalon foglalja össze és amit ad, az még bevezetésnek is kevés. Ezzel szemben „az orgonapartitúra készítése" a második könyv egyik középponti problémája, tehát helyesebbnek tartottuk, ha az első könyv ide vonatkozó részét a második tárgyalásnál ismertetjük. Annál is jogosabban éreztük ezt, mivel a „Grado" (skála) ismertetése az említett intavolációs fejezet közbevetésével megtörik és a fol. 7. után a fol. 8.-on zavartalanul folytatódik. Diruta itt érezhetően csak azért tér ki az intavoláció kérdésére, hogy eleget tegyen a címlapon jelzett igénynek (lásd a címoldal fordítását dolgozatunk elején). Ugyan-

ott (tehát a címoldalon) azt is jelzi, hogy a „Diminutió"-ba be fogja vezetni az olvasót, illetve a tanulót. A „diminutio" minden dísz összefoglaló meghatározása (mondhatnánk: fogalmi általánosítása) annak idején mindenféle díszítés-eljárásnak, legyen bár az leírt vagy rögtönzött. Az alapfogalmakat azonban az 1593-as első könyvben olyan részletesen ismerteti, hogy nélküle a második könyv nem látszik érthetőnek. Ezért ezt az öt oldalt kitevő (fol. 9^{v}-12) fejezetet ismertettük a legalaposabban.

Összefoglalva a fentiek alapján nyert tanulságokat, azt mondhatnánk, hogy *Diruta tanmenetének nagyszerűsége éppen következetlenségében rejlik.* Való igaz, hogy a „buono", illetve „cattivo" lépéseket, illetve ugrásokat ma már nem tudnánk az ő intenciói szerint megvalósítani, vagy legalábbis az ő szándékainak ismerete csak részlegesen hat a mai előadóra. De egy biztos: Dirutától tanulhatjuk meg azt, hogy *a széltében-hosszában „üresjáratosnak" mondott toccata műforma* (amely mint élő zenei anyag az első könyv példatárát alkotja és amelyet már csak következő tanulmányunkban tudunk ismertetni) *éppúgy, mint minden más billentyűs muzsika, Diruta intenciói szerint súlyviszonyokban játszódik le.* Más szóval: súlyos-súlytalan helyek váltakozásán alapul. Diruta abban következetlen, hogy az élő zenei anyag nyomásának engedvén, időnként ellene mond saját magának, mintegy saját magát akadályozza meg abban, hogy egyértelmű, doktrínér szabályokat állítson fel — viszont a muzsikus Diruta fáradhatatlannak látszik abban, hogy növendékével egyedülálló kinesztéziás módszerrel idegeztesse be a zeneművészet legfontosabb sajátosságát: a súlyos-súlytalan részek periodikus váltakozását. Ezért érdemes követni Diruta ujjrendtanát, számos buktatóján és ellentmondásán keresztül.

Következő tanulmányunkban a gyakorlati rész, tehát a 13 toccata forrásaival, valamint Diruta második kötetével foglalkozunk.

Barlay = Barlay Ö. Szabolcs, Girolamo Diruta: Il Transilvano — Jelentősége külföldön és Magyarországon. Magyar Zene, XIX. évfolyam 1. szám, 1978. március, pp3.

Bärenreiter = Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, Tours, London stb.

Beyschlag = Adolf Beyschlag, Die Ornamentik der Musik, 2. Auflage, VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig, 1953.

BMB/II/132 = Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione II. N. 132. Girolamo Diruta, Il Transilvano. A két rész (I = 1593; II = 1622) fakszimile kiadása, Luisa Cervelli gondozásában. Forni Editore, Bologna, 1969. május.

Brown = Howard Mayer Brown, Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967. (Second Printing.) A Brown mellett álló négyjegyű szám a megjelenés évszámát, majd — valamivel lejjebb — az egyjegyű szám a kiadás adott éven belüli sorszámát jelöli.

Eitner = Robert Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin, 1877. Reprografikus utánnyomása: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963. Jelzésmódja: évszám/$_{a-b-c}$... (stb.)

Falvy = Diruta — Il Transilvano, 1593 da Zoltán Falvy. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, XI., 1969.. pp123.

Frotscher = Gotthold Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Merseburger Verlag, Berlin, 1934, 1959, 1966. (A három kiadás változatlan.)

Kinkeldey = Otto Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Breitkopf und Härtel, Leipzig. 1910.

Krebs = Carl Krebs, Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1892, (VIII.), p307—p388.

Merulo/Canzonen = Claudio Merulo, Canzonen, 1592. Für Orgel oder andere Tasteninstrumente. (Brown/1592$_7$; RISM/M/ 2375; Sartori/1592$_c$.) Bärenreiter, 1941.

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Főszerkesztő Friedrich Blume. Bärenreiter, 1949 —

Mplt/I = Musica per la tastiera. Billentyűs muzsika a 16. és 17. századból. I. kötet. Itáliai billentyűs muzsika, I. kötet. Szerkesztette és közreadta

Pernye András. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1977.

n = numero

p, pp = pagina (oldal), utóbbi jelentése „és az ezt követő oldalakon".

RISM = Répertoire International des Sources Musicales. (Nemzetközi zenei forráslexikon.) Einzeldrucke vor 1800. Bärenreiter, 1971 —

Sartori = Claudio Sartori, Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700. Leo S. Olschki Editore, Firenze, MCMLII (1952). Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici. Ugyanott, MCMLXVIII (1968). Jelzésmódja: évszám/$_{a-b-c\ldots(stb.)}$.

Schneider = Eta Harich-Schneider, Die Kunst des Cembalo-Spiels, Bärenreiter, 1939[1], 1958[2]. (Mi utóbbit használtuk.)

Woltz = Johannes Woltz, Nova Musices Organicae Tabulatura ... Basel ... (Sartori/1617$_e$). Fakszimile: Bibliotheca Musica Bononiensis (BMB), Sezione IV. N. 53. Forni Editore, Bologna, 1970 június. (Közreadó nevének feltüntetése nélkül.)

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

*SOMFAI LÁSZLÓ HAYDN-KÉPESKÖNYVE**

A címben említett képeskönyv immár harmadik változatban látott napvilágot: 1966-ban németül[1], 1969-ben angolul[2] s legutóbb magyarul jelent meg. Valójában az első tudományos igényű kép- és dokumentumgyűjtemény a világon Joseph Haydn életművéből. Magyarországon pedig az első, sokrétű tudományos apparátussal és ikonográfiával felszerelt zenei portré- és dokumentumtárlat.

Ez a könyv — még első kiadásaként — utolsó nagy Haydn-kutatói tette volt a *könyvtáros* Somfai Lászlónak. Külső szemlélőnek talán hihetetlen, egykori hivatali munkatársainak szemmel látható tény volt, ahogyan a frissen szerzett zenetörténészi oklevéllel a világ egyik legrangosabb Haydn-gyűjteményében pályát kezdő könyvtáros — sokrétű, mégis belterjesen művelt szolgálati munkája mellett — szinte néhány év alatt meghódította magának Haydn világát és vált már akkor, még harmincadik életévét sem túllépve, a nemzetközi Haydn-kutatás egyik vezető szaktekintélyévé. Az, amit most a képeskönyvbe sűrítve magyarul is olvashatunk, a szerzőnek sorozatnyi publikációjában érlelődött. Még főiskolai analíziseinek eredményeként jelent meg 1957-ben a Mozart „Haydn"-kvartettjeiről írt tanulmánya, majd 1960-ban „A klasszikus quartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben" c. tekintélyes analízise.

A szerző ekkor alig két éve állt szolgálatban nemzeti könyvtárunk Zeneműtárában és valósággal bevette magát a nem régóta ott őrzött egykori Esterházy-kottagyűjtemény sűrű rengetegébe. Elsősorban Joseph Haydn zeneszerzői műhelyének relikviáit kereste itt, és rendezte azt, amit még rendezetlenül talált. Különös figyelmet szentelt az Esterházy kéziratos operagyűjteménynek: előbb az egykori, eredeti rendben állította fel a szólamanyagokkal, partitúrákkal teli, kék-sárga gerincű vaskos tékákat, majd belülről is végigvizsgálta a sok ezer fóliónyi kéziratanyagot, főként annak azt a túlnyomó részét, amely a Haydn keze alatt megszólaltatott olasz operákat tar-

* Somfai László: Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban. Budapest 1977 Zeneműkiadó. XXIV, [4], 243 l. — 29 cm.

[1] Somfai László: Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Gesammelt, erläutert und mit einer Ikonographie der authentischen Haydn-Bildnisse versehen von --. Bp. (— Kassel 1966), Corvina (— Bärenreiter), (Kossuth Ny. Bp.) XVIII, [2], 245, [2] l.

[2] Somfai László: Joseph Haydn. His life in contemporary pictures. Collected and supplied with a commentary and an iconography of authentic Haydn pictures by --. (Translated by Mari Kuttna and Károly Ravasz). London (— Bp. 1969), Faber and Faber (— Corvina Press), (Kossuth ny., Bp.) XXII, [2], 244 l.

Ugyanaz; New York (— Bp. 1969), Taplinger Publishing Company (— Corvina Press), (Kossuth ny., Bp.) XXII, [2], 244 l.

talmazza. Ebben tette első világraszóló fölfedezéseit: meglelte itt Haydnnak vagy negyven operai betétáriáját a szerző kéziratában, jócskán növelve így a korábban ismert Haydn-kompozíciók számát. E hatalmas opera-kézirat-anyag elemzésének a *Bartha Dénes* társaságában írt „Haydn als Opernkapellmeister" c. nemzetközi jelentőségű kézikönyvben történt közreadásával Haydn művészi munkájának addig csaknem ismeretlen új és fontos területét sikerült megvilágítani. Az elsőként napvilágra hozott és a Zenetudományi Tanulmányokban még az iménti könyv megjelenésének évében, 1960-ban önálló jegyzékben is közölt Haydn-kompozíciók fölfedezésén túl rövidesen egy újabb, túlzás nélkül megdöbbentőnek mondható kutatási eredmény révén is Somfai László elemzőmunkájára irányult a nemzetközi érdeklődés. Kutatásaiba most már a keszthelyi Helikon Könyvtár (az egykori Festetics-kastély) Musica szekrényének autentikus másolatban fennmaradt Haydn-kompozícióit is bevonva, meg merte kockáztatni — mintegy két évszázad közhiedelmének első ízben határozottan ellenszegülve — annak kijelentését, hogy az Op. 3-as jelzésű quartettciklus nem származhatik Joseph Haydntól. E több irányú elemzésen és levezetésen alapuló, elsőre vakmerőnek tetsző állítást a Somfaitól függetlenül folyt párhuzamos külföldi kutatások nemcsak alátámasztották, hanem e vonósnégyesek szerzőjének azonosításával egyértelműen meg is erősítették.

De a Haydn-képeskönyv tapasztalatai hátterében sok egyéb is halmozódott: így a már e könyv első változatának megjelenése előtt megvalósult publikációk (mint az az 1963/64-es Haydn-Jahrbuch-tanulmány, amely Haydnnak művészi tettekben megnyilvánult megbecsülését mutatja ki szolgálati elődje, Gregorius Joseph Werner iránt), vagy a következő években kinyomtatott, többnyire külföldi Festschriftek és kongresszusok számára megfogalmazott mélyreható Haydn-stíluselemzések (Geiringer-Festschrift 1970, Larsen-Festschrift 1972, Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte 1972 stb.).

Ahogyan a képeskönyvet, úgy Somfai László egész kutatói magatartását az általa mindenekelőtt becsült eredeti források szenvedélyes búvárlása, a kompozíciók autográfjainak és korabeli mérvadó másolatainak, az egykorú portrék, épületek és műtárgyak még ma is utolérhető nyomainak vallatása jellemzi. A filológus-történész magatartása ez, aki mellőzve sokféle másodlagos interpretációt, a primer források és az egykorú építészeti-művészeti-társadalmi-irodalmi környezet tanulmányozásával és újraélésével önmaga kíván belépni a zeneszerzői műhelybe, hogy felidézhesse a régi és a mának is irányt mutató előadói gyakorlatot. Ezt tette a két évtizedes muzikológusi pályán, nemcsak a Haydn-interpretáció problémáiról elmélkedve (mint pl. az e folyóirat hasábjain 1965-ben közzétett cikkében), hanem bel- és külföldi kéziratközreadásaiban, kritikai jegyzetekkel és tanulmánnyal kísért hasonmáskiadványaiban (*Búcsú*-szimfónia, *Le Midi*-szimfónia, a *G*-, ill. *F*-dúr, 81., ill. 82. Hoboken-jegyzékszámú vonósnégyes), továbbá Haydn-hanglemezek művészi gondozásával. Az *Urtext*hez ragaszkodó állhatatos hűség oka és értelme nála mindig a kotta- és a hangzáskép autentikus egyensúlyának keresése és lehető megteremtése. Ez a törekvés vezette a Gluck- és Mozart-összkiadások kötetszerkesztői munkájában és a budapesti *Musica rinata* sorozat keretében publikált Albrechtsberger-, Michael Haydn-, Gassmann- és Gayer-kompozíciók közreadásánál is.

A két évtizedes életműszakasz másik, a bécsi klasszikus körön kívül kutató része csak látszólag nem tartozik ide. Hiszen az „Erkel zeneszerzői műhely" ismeretlen vonásainak feltárása (1961), Liszt Faust-szimfóniája zenei alakváltásainak nyomon követése (1961), a Bartók-forrás- és stílusvizsgálatok egész sora, az Anton Webern-könyv (1968), a Schönberg- és Stravinsky-analízisek, de a Bartók-zene élő és hanglemez-kiadásbeli interpretálásának elemzése, kritikus gondozása is mind ugyanannak a forrástisztelő és megfigyelő magatartásnak a kisugárzása.

Ez az egyszerre elméleti és gyakorlati, sokféle és mégis egyívású tevékenységben kikristályosodott magatartás (amely mindkét munkahelyén, a Zenetudományi Intézet Bartók-Archívumában és egyetemi óráin is megnyilvánul) a Haydn-képeskönyv szerkesztői munkájában is érezteti hatását. Hogy ezt megmutassuk, csináljunk egy kis leltárfélét a könyv szerkezetéről. A külsődleges beosztás az első fejezetekben alig különbözik más irodalom-, művészet- vagy zenetörténeti képeskönyvek elrendezésétől. Somfai László Haydn-képeskönyve is szöveges és képes részekből áll, az övé is időrendben halad. A bevezető tanulmány Haydn testalkatának, jellemének és zenei pályafutásának felvázolását tartalmazza. Ezután képekben, képaláírásokban és képek közti szövegekben az életrajz következik. E főrészt a Függelék követi a Haydn-ikonográfiával, majd a kötetet a benne említett Haydn-művek mutatója, valamint név- és tárgymutató zárja.

A tartalomjegyzékből a könyv belsejébe kell lapozni ahhoz, hogy sok hasonló képeskönyvhöz képest hamar rábukkanjunk a különbségekre. Már a bevezető tanulmányt díszítő két illusztrációcsoport előrevetíti a tudományos rendezés igényességét. Az első csoportban a portréhűséggel készült, művészileg legértékesebb Haydn-ábrázolásokból kapunk ízelítőt, a másodikban Haydnnak kronológiába rendezett aláírásai tárulnak elénk, az egyik oszlopban eredeti zeneműkéziratairól, a másikban ügyiratokból és levelekből kifényképezve. Mindkét látványos és frappáns ötlet az alkotómester két legjellemzőbb mozzanatának — fejének és kezeírásának — kirakatba állított ábrázolásával figyelmeztet arra, hogy ettől a könyvtől az olvasó csak eredeti és hiteles ábrázolásokat várhat, szövegtől és képtől egyaránt. Szűkszavú szövegeiben a szerző csak a legszükségesebb tájékoztatásra szorítkozott; minden egyéb, képben és szövegben egyaránt, magát Haydnt törekedett szóhoz juttatni, közvetlenül vagy közvetetten, de mindenképpen hitelesen. A képek terén úgy, hogy a szerző az ellenőrizhetetlen hitelű képek egész sorát tudatosan mellőzte és csak azt a 26 Haydn-képmást közölte, amelyek levezethetően az élő, ill. hiteles modell nyomán készültek, illetve — a hiteles egykorú dokumentáció híján is — azokat, amelyek az előbbiekkel való összehasonlítás aprólékosan elemző próbáját kiállták. A könyv egyéb reprodukcióinak is az alapja a Haydnnal kapcsolatban állt személyek és az olyan műtárgyak, épületek *korabeli* ábrázolása, akiket, ill. amelyeket Haydn maga is láthatott, ismerhetett. A képszövegek is többnyire magát Haydnt idézik, akár a maga leírta mondatokkal, akár Haydn első életrajzírói, *Georg August Griesinger* és *Albert Christoph Dies* útján, akik az idős mester gondolatait szinte annak ajkáról jegyezhették le. Szól néhány közlés és dokumentum a házasságában boldogtalan Haydn életének három vonzó nőalakjáról: Luigia Polzelliről, Marianne von Genzingerről és Rebecca Schroeterről is. Kézvonásait azonban

csak Genzingernének láthatjuk, fenn nem maradt arcképét egyiküknek sem. A könyv szerzője ilyenkor lép közbe saját áthidaló, kiegészítő szavaival. És olyankor is, amikor a szorosabban vett életrajzot Haydn zenéjét illető utalásokkal tarkítja („Találkozások a ‚Gassenhauer'-ral és a népszínpaddal", „Haydn találkozása az olasz és a német zenével", „A mester műhelyéből", „A magyar zene hatása", „Zenei élmények", „Összkiadások"). Ezek a címek egyébként csak minták a mintegy félszáz belső fejezetcím közül, amelyek még jobban szolgálnák az áttekinthetőséget, ha egy legközelebbi kiadásban a tartalomjegyzékben is helyet kapnának.

A kötet tudományos szenzációja a Függelékben elhelyezett ikonográfia. Ez a Haydn-kutatás történetében először Somfai László műveként jött létre, s erre különösen azért lehet büszke a magyar zenetudomány, mert magyar zenekutató hazájának határain kívül őrzött dokumentumokból állította össze Haydn hazája és a nemzetközi muzikológia számára ezt az ikonográfiát. E könyv először közli és indokolja a hiteles Haydn-ábrázolásokat; ezek mellé részletes műtárgyleírást, datálást és lelőhelyközlést ad. „Összehasonlító képanyag" címmel könyvünk szerzője olyan 9 Haydn-képmást is közöl, amelyek ugyan sem a főrészben, sem a hiteles ábrázolások között nem találhatók (mert a Haydn életében készült *utánképzései* csak hiteles Haydn-portréknak), mégis jó alkalmat nyújtanak analógiák elemzésére. Tanulságos fejezet ezután a „Hitelesítő dokumentumok" felsorolása, majd a képek és egyéb dokumentumok forrásainak annotált közlése.

Vajon az érdemek tárgyszerű és hosszú sorát illő-e megszakítani jelentéktelen kívánságok címszószerű felemlítésével, amelyek egy része talán figyelembe vehető lesz e páratlan Haydn-publikáció egyik következő kiadásának előkészítése során? E kérdés már csak azért is ennyire tétován megfogalmazott, mert ez az írás nem formálhat igényt arra, hogy kritikának tekintsék. Nem is az; hiszen bármennyire szemléli is e sorok írója a szóban forgó művet belülről, a magyarországi Haydn-gyűjtemény belsejéből, a képeskönyv forrásai jelentékeny részének, közöttük a főtémának, a Haydn-portréknak áttekintése a szerzőhöz hasonlóan nem áll módjában. Csak a Haydn-archivárius helyi tapasztalataira támaszkodhatik, amikor utánnézések, visszakeresések nélkül tartja kézben Somfai László Haydn-képeskönyvét.

Hadd következzék tehát címszókban néhány, a jövőben talán figyelembe vehető — hangsúlyozzuk: elenyészően apró — észrevétel. *1. Képszámozás.* Ha maguk a képek és dokumentumok is — s nemcsak a hozzájuk tartozó szövegek — viselnék sorszámukat, kényelmesebb lenne a tájékozódás: egyrészt a kötetben olykor több helyen is előforduló azonos képeket könnyebb lenne visszakeresni, „összeolvasni", másrészt a főrész azonos oldalain történő csoportos képközlés, illetve csoportos képszövegek esetében minden elhelyezésre utaló magyarázat nélkül pusztán a képszámok és szövegszámok összeolvasásával kényelmessé tehető az azonosítás. — *2. Lelőhely-pontosítás.* Ha az Országos Széchényi Könyvtár zenemű-kéziratairól történik hivatkozás, úgy a lelőhelyközlés a raktári jelzetet is tartalmazza. Kívánatos lenne, hogy a „Források és jegyzetek" c. fejezet adattárában az ilyen jelzetközlés egyéb dokumentumféleségekre, továbbá az OSZK egyéb gyűjteményeire, valamint minden bel- és külföldi gyűjteményre is kiterjedne. — *3. Dátumsajtóhiba:* Haydn bécsi díszpolgári oklevelének kelte helyesen: 1804. április 1. (195. l.) — *4. Betű-*

jel-sajtóhiba: Az „Összehasonlító képanyag" az előzetes összefoglalás címében (212. l.) *„a—i"* kisbetűjeleket ígér és *„A—I"* nagybetűjeleket valósít meg (218—219. l.), holott az utóbbiak a „hitelesítő dokumentumok" jelölésére vannak fenntartva (212., ill. 220—224. l.). — *5. Gyűjteménynév-használat.* „Esterházy-Archívum", „Esterházy-Gyűjtemény" helyett szerencsésebb lenne — akár, kiírva, akár rövidítve (208., 211. l.) — az „egykori Esterházy Archívum" stb. megjelölést alkalmazni, az innen származó, magyarországi közgyűjtemények állományában levő dokumentumokra és műtárgyakra való utalás eseteiben. — *6. Hasonmásnagyítások.* Levelek, oklevelek, okiratok hasonmásait célszerű lenne erősebb nagyításban közölni, hogy azok szabad szemmel könnyebben legyenek olvashatóak (a 195. l. díszpolgári oklevelét például haránt elhelyezésben bizonyára könnyebben lehetne olvasni).

Ennél a hat apró megjegyzésnél természetesen hasonlíthatatlanul lényegesebb a könyv említett vívmányainak sorozata, amelyek fenti méltatásához még tartozzék a következő kiegészítés.

A magyar nyelvű változat megjelentetése (az angol után) másodszor nyújtott lehetőséget a szerzőnek módosításokra és bővítésekre. Itt az anyagnak csak egy magyar vonatkozású gazdagodására utalunk. A 174. lap jobb oldali hasábja a német és angol nyelvű változatban még csak képszövegeket tartalmazott, „A teremtés" e lapon ábrázolt előfizetői listáihoz. A magyar nyelvű változat a korábban üresen maradt helyen a Bécsi Magyar Hírmondó egykorú számából vett előzetes hírt idézi Haydn budai utazásáról, az oratórium itteni előadásáról és az előfizetők listáját is tartalmazó partitúrakiadványról.

Hogy e kiadvány a legpraktikusabban kezelhető, korszerű zenetudományi kézikönyvek rangjára emelkedett, ezt sokban köszönheti a kitűnően szerkesztett Mutatónak. A *Mutató* mindkét fejezete sok örömet szerez a nagy alakú, testes kiadványban gyorsan eligazodni kívánó olvasónak. Első fejezete a Hoboken-műjegyzék rendjében közli mindazokat a Haydn-kompozíciókat, amelyekről a kötetben — akár szóban, akár képben — említés történik. A karmos zárójelben közölt képszámok révén azonnal kiviláglik, hogy a „Képek"' főrészben miről találhat az olvasó nemcsak szöveges utalást, hanem hasonmás-ábrázolást is. Ez az egyébként rendkívül hasznos és praktikus módszer két kevésbé előnyös mozzanatra is fényt derít. Először arra, hogy még gazdagabb illusztrációs anyag is közölhető lett volna, pusztán a Budapesten levő eredeti Haydn-források nyomán („Katona"-szimfónia stb., vagy, a névmutatóból kiviláglóan, a Luigia Polzelli számára kiállított öregkori kötelezvény autográfja). De jól tudjuk, hogy az ilyen dokumentumok csak körítéseknek számítanak a könyv főtémájához, az arcképábrázolásokhoz, s hogy a könyv terjedelme sem lehetett volna tetszés szerint bővíthető. — A karmos zárójelben közölt képszámok nyújtotta gyors áttekintés másik, bizonyára legközelebb könnyen javítható eredményére már utaltunk fentebb: e karmos zárójelekbe tett számok a névmutató portréfejezetében minden ábrázolásra vonatkozóan csak a főrészbeli előfordulásra utalnak; a továbbiakra már csak a lapszám megjelölésével, akkor is, ha a jelzett lapon egyszerre többféle portréábrázolás fordul elő. Az azonos ábrázolásoknak a kötet különböző helyein való egységes képszámozása és a mutatóban az előfordulási lapszámoknak ezekre való vonatkoztatása könnyen segíthetne.

De ugyanitt, a név- és tárgymutatóban valósul meg a kötet talán legjobb

módszertani ötlete is. Hazai magyar nyelvű zenetudományi irodalmunkban korábban alig láttunk még ilyet. A tárgymutató utal a nem Haydntól származó kompozíciók és irodalmi művek, hírlapok-folyóiratok címére, városokra, azon belül pedig épületekre és intézményekre. Persze e tekintetben Bécs a legtartalmasabb címszó (főúri palotáival, templomaival, színházaival, múzeumaival, könyvtáraival). A legnagyobb tanulságot és a legtöbb örömet a *Franz Joseph Haydn* címszó tartogatja az olvasónak. Aki meg akar ismerkedni Haydn életművével, az kezdje el ezzel a betűrendes tárgyszókatalógussal, fussa át annak öt hasábját. Könnyen visszakereshetővé válik itt az életrajz és a művészi működés sok-sok mozzanata: Haydn aláírásai, arcvonásai, barátai, barytonjátéka, betegségei, éneklése, fizetése, hagyatéka, házassága, humora, iskolázottsága, kamarazenélése, karmesteri működése, kitüntetései, kottapapírjai, levelei, londoni naplófüzetei, másolói, nőismerősei, nyelvtudása, patrónusai, stílusfejlődése, szórakozása, tanítványai, utazásai (az útvonalak részletezésével!), vázlatai, vetélytársai, végrendeletei, zongorázása és sok egyéb, ami e kivonatos ismertetésből kimaradt. Mindenesetre e sorolás végére hagytuk a könyv főtémáját áttekintő legfontosabb utalást: a *portrék* tárgyszót. Somfai László itt még egyszer, utoljára táblázatba szedi a kötetben említett Haydn-képmásokat. Ez a táblázat nyújtja a leggyorsabb és legkényelmesebb áttekintést a Haydn-portrékról, *A* alatt 1-től 26-ig listázva a hitelesnek tekinthető portrékat, *B* alatt utalva az elveszett hiteles képekre, *C* alatt *a*-tól *i*-ig jegyzékelve a hiteles képek korabeli variánsainak egy válogatását, végül *D* alatt utalva a vitatott hitelességű képekre. A szerző által összegyűjtött anyagnak ennél vonzóbb, még a kényelmes olvasót is megmozgató tálalása szinte elképzelhetetlen. Ebbe a nem is egészen két keskeny hasábból álló minikatalógusba a műtárgyak szerzőin kívül a portrék műfaját és anyagát is (olajfestmény, árnyképmetszet, szépiarajz, porcelán mellszobor stb.) sikerült áttekinthetően tömöríteni!

Az egykorú szövegdokumentumok hű fordítását a szerző felesége — egyébként Eric Walter White egy évvel korábban megjelent monumentális Stravinsky-könyvének virtuóz magyarra ültetője —, *Révész Dorrit* végezte el stílusosan.

A kötet külsőleg is annyira impozáns, hogy feltétlenül szólni kell a technikai-műszaki megvalósítás érdemeiről is. Ez is a szerzőtől indult el, aki kezdeményezően szólt bele a hazai dokumentumok fényképezésének, részletnagyításainak laboratóriumi munkáitól kezdve a képek, szövegek elhelyezésén át a kötés- meg borítótervig az előállítás sokféle részletkérdésébe. A magyar kiadás külső képe sok tekintetben lett vonzóbb az első kiadáshoz képest. A fehérebb papír és a feketébb nyomat kontrasztosabbá tette a könyv lapjait, sőt, a kényelmes olvashatóságot a nagyobb betűtípusok alkalmazása lényegesen tovább javítja. Az is lendít a használhatóságon, hogy a lapszámok a gerincközépről kikerültek a lapszélekre. A kötet fekete egészvászonkötéséből itt Haydn egyik aláírása fehérlik elő, jelképesen is hangsúlyozva, hogy a könyv szerkesztése szigorúan elsődleges dokumentumokon alapszik. A borítóra ezúttal egy kevésbé ismert, rendkívül érdekes, kicsit görögös, kicsit parasztos Haydn-fej került, a kb. 1800-ból származó szignálatlan, életnagyságú ólom mellszobor nyomán.

A figyelemre méltó Előszó lényeges tényeket közöl a korábbi, gyakran

szűretlen, kevésbé kritikus ikonográfiai kísérletekről, az anyaggyűjtés lehetőségeinek a Mozartéval szemben igen hátrányos, történelmileg meghatározott korlátairól, a befogadott képanyagnak a hitelesre szorításáról, a nemzetközi Haydn-kutatásnak az első kiadás megjelenése óta történt ugrásszerű fejlődéséről és ezeknek az eredményeknek (*Hoboken*-műjegyzék második kötete, *Bartha Dénes* levélösszkiadása) a harmadik kiadásba való — most már a publikált dokumentumok alapján történő — beépítéséről. A szerző a nemzetközi Haydn-kutatás és zenebibliográfia kitűnőségeivel konzultálhatott a mű előkészítése során, így *Jens Peter Larsen* professzorral, *Anthony van Hoboken*nel, *H. C. Robbins Landon*nal, mindenekelőtt pedig az időközben elhunyt két kiváló tudóssal, *Christa Landon*nal és a korszerű zenei ikonográfia legnagyobb alakjával, *Otto Erich Deutsch*-csal. Az angol és a magyar kiadást a szerző az ő emlékének szentelte. — A mindössze néhány név között, amelyek egyaránt szerepelnek az első és a harmadik kiadás előszavában, ott van *Sarlós László*é is, aki az első kiadás létrejöttét még londoni posztján, a harmadikét már a kötetet publikáló Zeneműkiadó Vállalat igazgatójaként segítette elő.

Somfai László magyar nyelvű Haydn-képeskönyvével olyan publikáció látott napvilágot, amely a Haydn-források világából érkezett szerző műve. Haydn-ikonográfiája, mint első a maga nemében, méltán csatlakozhatik a nemzetközi Haydn-kutatásban elért korábbi eredményeihez. Tudományos súlya ellenére a szélesebb közönség számára is élvezetes olvasmány, az utóbbi negyed század egyik legrangosabb és legszebb magyar zenetörténeti kiadványa, amely alkalmas arra, hogy zenei nagyközönségünk számára is bemutassa és közel hozza Joseph Haydn életművének hiteles és tömör foglalatát.

GÁBRY GYÖRGY:

A TÁROGATÓ

HANGSZERTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK III.

1853-ban, az akkor beinduló „Délibáb" c. folyóirat hasábjain Fáy István gróf, a nemzeti muzsika lelkes propagátora felveti a tárogatóproblémát.[1] Naiv túlzással hivatkozik arra a sürgető szükségre, miszerint ezt az „őseredeti" magyar hangszert — amit oly sokszor emlegetnek, de oly kevéssé ismernek — haladék nélkül fel kell kutatni és bekapcsolni izmosodó nemzeti zenekultúránk eleven vérkeringésébe. A felhívást így fejezi be: „Vajon nem találná-e hivatásköréhez méltónak a zeneegylet a tárgyat felkarolni s összeköttetések, tudakozódások által feltámasztani halottaiból egy a mostani világ előtt ismeretlen s a hajdankorból annyira elterjedt zenét." A szerkesztő ezt még megtoldja egy ígérettel: „Ha tisztelt honfiaink közül mások még többet tudnak e tárgy felől, ismereteiket nagy örömmel fogjuk közzé tenni lapjainkban."[2]

A felhívásnak foganatja lett, mert még ez évfolyamban Virág Lajos ad hírt egy birtokában levő tárogatóról,[3] amit azután — ígéretéhez híven — a Nemzeti Múzeumnak ajándékozott. Részletes leírásában (méretekkel és rajzzal) előadja, hogy a hangszer kezelője mintegy 20 évvel azelőtt hunyt el, de még 1814-1815 táján, Somogyi Antal jászkun főkapitány beiktatásán másodmagával, felváltva szólaltatták meg a tárogatót. Virág megemlíti, hogy ettől a kunszentmiklósi Selyem Istvántól került hozzá a közölt hangszerpéldány.

Fáy gróf és Virág Lajos kezdeményezése nyomán a múzeum évről évre gyarapodott hasonló darabokkal; hosszú ideig jóformán csak ez jelzi, hogy a kérdés még foglalkoztatja a közvéleményt. Néhány cikk is megjelent a lapokban, de szélesebb körű érdeklődés csak 1859-ben (Kazinczy Ferenc születésének centenáriumán) bontakozik ki, amidőn a Vasárnapi Ujságban ismét Fáy István éleszti a kutatói buzgalmat.[4] Az esztendő folyamán egész sereg közlemény látott napvilágot, amelyek mind a tárogatóüggyel kapcsolatosak.[5] Ezek közül nagyon sok érdekes, és a hangszer jövőjére előremutató megjegyzés akad.

Nyitráról közlik például, hogy „... a tárogató egészen el nem veszett, mert az Nyitrán csakugyan feltalálható még. Magam is hallám azt — írja a cikk beküldője — deák koromban fújni Palugyai Imre nyitrai püspök beik-

[1] Délibáb 1853. 126. l.
[2] Uo. 126. sk. l.
[3] Uo. 186. l.
[4] Vasárnapi Ujság 1859. 176. l.
[5] Uo. 476, 501, 512, 534, 549, 560, 571, 584, 597, 609. l.

tatásán. A nyitrai tárogató a Ligats-család tulajdona, apáról fiúra száll, és ezek birtokában feltalálható. Ligats-családbeliek fújták e hangszert a bandériumban... Azon becsületes Ligats nevű polgár, kinek e hangszer birtokában van, apjától örökölte azt, és fújni is tudja úgy, a mint azt apjától gyermekkorában megtanulta. Hangszerétől megválni nem akar, de különben nem is nagy baj, mert a jelen tárogató Nyitrán készült a régi megromlott tárogató után, és a mester, ki azt készíté, még maig is él, s mint esztergályos-mesterember keresi mindennapi kenyerét."[6]

Nagyon érdekesen ír továbbá Jeszenszky Danó Balassagyarmatról,[7] felvetvén e hangszerek rekonstrukciójának ötletét, valamint Hajdu László ügyvéd,[8] aki szorgalmazza a tárogatójáték megfejtését és egy tárogatóiskola kidolgozását. Fáy István pedig — a tőle megszokott lelkesedéssel — cigányainkat szólítja fel,[9] hogy tanulják meg e régi hangszer kezelését és vigyék be zenekaraikba!

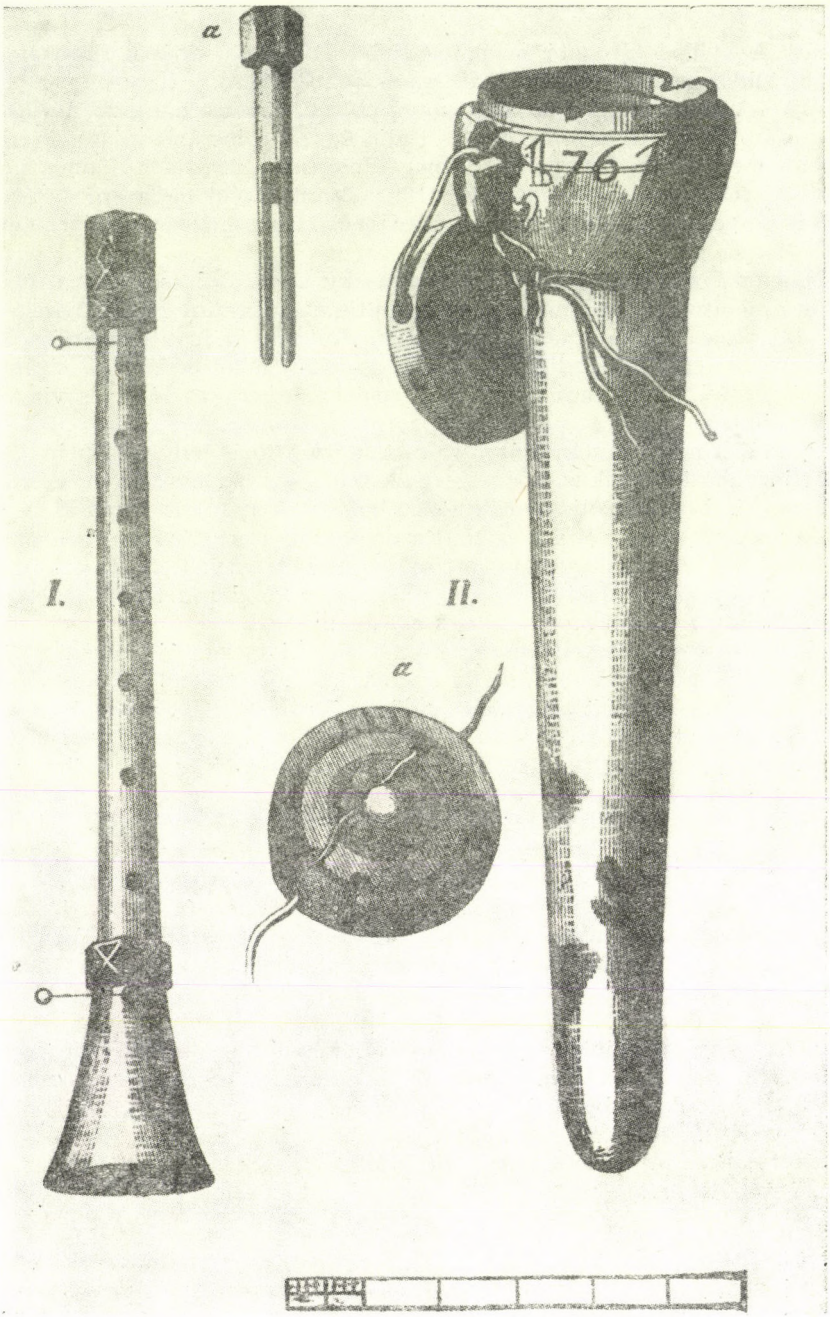
Ilyen előzmények után szánja rá magát Szuk (más helyen: Suck) András nemzeti színházi muzsikus, hogy az egyik múzeumi tárogatóról másolatot készíttessen, és begyakorolja annak technikáját.[10] A munkát Scripski jó nevű budai mesterre bízza, aki a megadott szempontok szerint háromféle változatban gyártotta le — a tudósítás szerint — e hangszereket. A Szuk családnál fennmaradt példányról kitűnik, hogy a művész gondosan tájékozódott, nem úgy, mint Fáy gróf, aki még 1853-ban ezt írta:[11]

„Később Pestre lemenvén a múzeum akkori igazgatója megmutatta az ott létező tárogató példányát, melly egymás mellett függött Bihari hegedűjével... Alakjára hasonlít az angolkürthöz..." Stb. stb. Ez a közlés nemcsak azért téves, mert 1853-ban — vagy még előtte — a múzeum nem birtokolt tárogatókat, hanem egyszerűen azért, mivel a tárogató és angolkürt régi típusa (félkörbe hajló, bőrrel borított testtel) nem identikus.

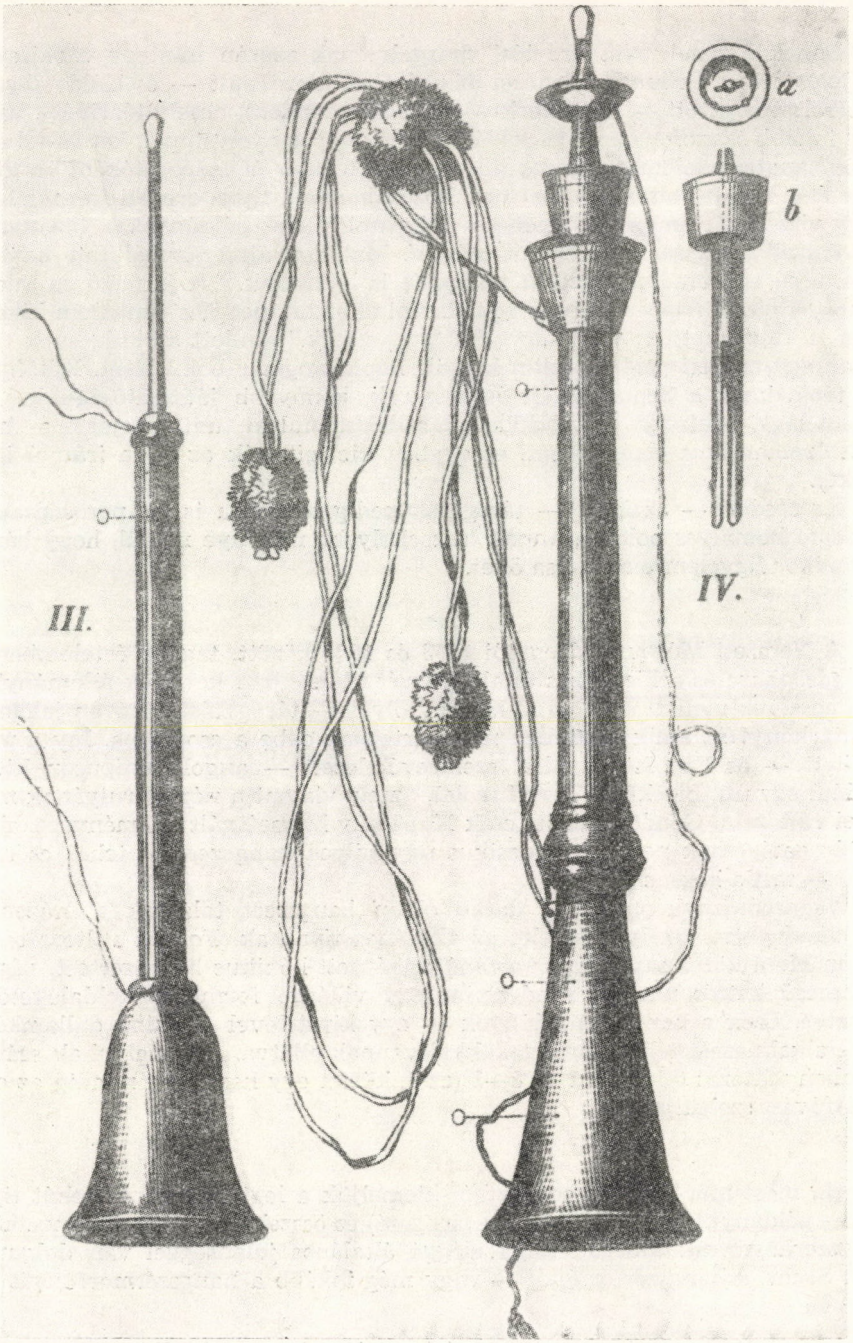
Szuk András viszont már szinte válogathatott az 50-es évek végéig bekerült múzeumi tárogatók között, amikből néhányat a Vasárnapi Ujság is publikált[12] nagyon pontos — még az alkatrészeket is feltüntető — rajzokkal.

Mindenesetre a Szuk-féle felújítást hangversenyen (a Nemzeti Múzeum dísztermében) bemutatták és az bizonyos elismerést váltott ki. Az egykorú méltatás szerint „... hangja sokat hasonlít a klarinét hangjához, de annál áthatóbb és kellemesebb, talán minden fúvó hangszer között legjobban közelíti meg az ének hangját... A bemutatott hangszer további kifejlésre teljesen képes, de jelenlegi primitív alakjában is főkép cigány bandákban igen jól alkalmazható."[13] Az udvarias szavakból kicsendül a csalódottság. Elképzelhetjük az 1859. december 8-i koncert közönségének érzelmeit, amikor a bemutató végén felhangzó közbekiáltásokra, hogy játszaná el a művész a Rákóczi nótáját, ez sajnálkozó karmozdulatokkal kénytelen elutasítani a publikum követelését...!

[6] Uo. 476. l.
[7] Uo. 534. l.
[8] Uo. 534. sk. l.
[9] Uo. 501. l.
[10] Uo. 549. l. A múzeumi példányokról Vahot I. a Magyarország, valamint Jókai M. a Délibáb c. folyóiratokban is írtak.
[11] Délibáb 1853. 126. sk. l.
[12] Vasárnapi Ujság 1859. 560. l. A Nemzeti Múzeumban látható tárogatók címmel.
[13] Idézi Haraszti Emil, II. Rákóczi Ferenc a zenében. Rákóczi Emlékkönyv II. (Bp. 1934.) 246. l.



1. képmelléklet.
A Nemzeti Múzeumban kiállított tárogatók. Vasárnapi Ujság 1859. 560. l.



2. képmelléklet.

A Nemzeti Múzeumban kiállított tárogatók. Vasárnapi Ujság 1859. 560. l.

Ennek a zenei „restaurációs" mozgalomnak azután mintegy végkifejlését jelentette a Schunda Wenczel József által konstruált — és Káldy Gyula részéről támogatott — hangszerkreáció (Schundaphon), amely klarinét-, vagy még inkább szaxofonszerű megoldást mutat: egyes nyelvsíppal, két és fél oktávás hangterjedelemben. Napjainkig ez a hangszer él „tárogatóként" a köztudatban, holott voltaképpen semmi köze nincsen a típus eredeti formájához. Hogy viszont Schunda ismerhette a múzeumi hiteles példányokat, bizonyítja a brüsszeli hangszermúzeumnak még V. Mahillon által összeállított katalógusa, ahol egy eredeti formájú tárogatót is láthatunk.[14] A jó nevű és talentumos Schunda mester, akinek egyszersmind az ún. pedálos cimbalom kiképzését is köszönhetjük, saját tervezésű „tárogatója" mellett szükségesnek tartotta[15] egy eredeti példány után készült kópiahangszer beküldését. Kétségtelen tény, hogy a Schunda-féle hangszerek, könnyebb játszhatóságukkal és főként lágy, behízelgő hangjukkal, maradéktalanul ki tudták fejezni a „hősi múlt" romantikus elképzelését, és egyben kielégítették az ilyen irányú igényeket.

Az eredeti — az igazi — tárogatók pedig továbbra is ott porosodtak a múzeum homályos polcain, annak legcsekélyebb reménye nélkül, hogy bárki valamikor figyelemre méltassa őket.

*

A Nemzeti Múzeum tárogatói 1853 és 1864 között, tágabb értelemben a szabadságharc és a kiegyezés által határolt időszakban kerültek állományba. E hangszerek mellett egyébként néhány olyat is „tárogatósíp" néven jelölnek a leltárkönyvek, amik különben nem tartoznak ebbe a csoportba. Így a már említett — és Fáy István által szemrevételezett — angolkürttípuson kívül például egy ún. Blockflöte (csőrfuvola), amely viszont a népi furulyának műzenei változata. Gondoljunk itt csak Kupeczky híressé vált festményére, ahol a „tárogatós"-nak nevezett muzsikus ugyanilyen hangszert — tehát csőrfuvolát — tart a kezében.

Végeredményképpen hat darab olyan hangszert találunk a múzeumi gyűjteményben, amely megfelel az általános típusnak. Formai változatosságukon kívül közös sajátságuk: a fából kiképzett kónikus hangszertest, végén oboaszerű kettős náddal, rendszerint egy villásan formázott toldalékcsőbe illesztve. Ezek a hangszerpéldányok — egy kivételével — mind dallamképzésre alkalmasak, tehát hanglyukakkal vannak ellátva. A hanglyukak száma azonban változó: 6—1, 7—1 és 8—1 (ezek között egy hanglyuk mindig az oktávátfúvást szolgálja).

*

Ha most már ebből a sorozatból kiemeljük a legteljesebb — tehát tipikus — példányt (ez az ún. Beliczay-tárogató) és összehasonlítjuk a nemzetközi hangszeranyaggal: kiderül, hogy eléggé általános jelenséggel van dolgunk. Curt Sachs, a hangszertörténet — vagy még inkább a hangszermorfológia —

[14] V.—Ch. Mahillon, Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental... V. kötet (Bruxelles 1922.) 194. l. „HONFRIE. 3269. *Tárogató.* Fac-simile, dû au facteur V. J. Schunda, de Budapest, de l'ancien hautbois hongrois."

[15] Uo. 192. l. „HONGRIE. 3267. *Tárogató,* avec étui. Marque: *Schunda V. J. Budapest.*"

elismert szaktekintélye szinte teljes áttekintést ad e típusról, „Kegeloboe" néven. „Geist und Werden der Musikinstrumente"[16] című művében rámutat arra, hogy ennek a hangszertípusnak — eddig ismert — legelső ábrázolása az i. e. II. században zsidó érméken tűnik fel, mégpedig párosával. Helytelen lenne — írja Sachs — ezeket trombitának vagy harsonának értelmezni, hisz a befúvócső alatt világosan látszanak a jellegzetes tárcsák, a fúvók ajkainak megtámasztása céljából. Sachs hangsúlyozza és kimutatja e típus elterjedtségét Európa-, Ázsia- és Afrika-szerte, amely tény jórészt az iszlám kultúra expanziójával magyarázható.[17]

Az arab—perzsa miniatúrákon ez a hangszertípus (elnevezése zamr, többes számban mizmár) fából esztergályozott, 7—1 hanglyukkal, a befúvónyílásnál tárcsával és egy forgató nyakkal, ami mélyen a csőbe illesztve úgy van kiképezve, hogy a három felső hanglyukat (és a hátsó oktávlyukat) forgatás révén elfedheti, illetve használat közben szabadon hagyja.

A tárogató további típusai: a mongol és az indiai változat: A mongol típus végén erősen kihajló trombitaszerű bádogtölcsér található, míg az indiai variáns tölcsére általában bronzból öntött, kisebb és laposabb.[18]

A rendelkezésre álló adatokból megállapítható, hogy a tárogató ősi alakja eredetileg Ázsiában — minden jel szerint az iráni fennsíkon — alakult ki, ahonnan arab-török közvetítéssel eljutott Európába (részben Spanyolországon, részben pedig a Balkánon át), és nagyon valószínű a feltevés, hogy őseink már elég korán — a turk fajú népek révén — ismerhették ezt a hangszertípust.[19] A XVI—XVII. században töröksíp néven elterjedt a magyar tábori és rezidenciális zenében, ami arra vall, hogy a törökséggel való érintkezés mintegy felújította ennek a keleti hangszernek a kultuszát.

Az egykorú írott forrásokból és ábrázolásokból kitűnik, hogy töröksíp és tárogatósíp azonos fogalmat jelöl. Haraszti azonban rámutat, milyen sokféle — nem ritkán egymástól teljesen különböző — fúvótestre alkalmazták ezt a kifejezést.[20]

Maga a tárogató szó érdekes nyelvészeti vitát kavart fel. Ennek a kifejezésnek az etimológiáját két elmélet is magyarázza. Az egyik Szarvas Gábor és Ponori Thewrewk Emil elgondolása,[21] amely szerint a szó hangutánzó eredetű; a másik Réthei Prikkel Mariáné,[22] aki a tárogatni-billegetni kifejezésből vezeti le. Ez utóbbi, állításának igazolására hivatkozik Comenius Januájának egyik sokat idézett helyére (169. l.), ahol az „organum tibiis et fistulis constat" mondatot így fordítja le: „az orgona lyukas szárú bordókból és billegető, tárogató sípokból áll".

A tárogató kifejezést már Murmelius latin szó jegyzéke (1532. és 2490. szám) tartalmazza, majd a XVI. század második felétől egyre gyakrabban találkozunk vele. 1572-ben írják, hogy „Szegin Horváth Markó tárogató syposa vala, ha uram megh fogagia, hath mindiarast venne neki tárogatho sypoth a tömlő syphoz is tud" — idézi Haraszti.[23] Zrínyi Ilona két török síposról tesz

[16] C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente (Berlin 1929.) Kegeloboe.
[17] Az újabb irodalomból ikonográfiai szempontból is kitűnően használható: H. G. Farmer, Islam (Musikgeschichte in Bildern) kötete.
[18] Lásd Lajtha László cikkét a Zenei Szemle 12. (1928) évfolyamában. 108. l.
[19] Lásd Szabolcsi-Tóth, Zenei Lexikon (Bpest 1931.) Tárogató-címszavát.
[20] Haraszti Emil, II. Rákóczi Ferenc a zenében. Rákóczi Emlékkönyv II. (Bpest 1934.) 246. l.
[21] Lásd Szarvas Gábor cikkét a Magyar Nyelvőr 23. (1894) évfolyamában. 84. l.
[22] Lásd Réthei Prikkel M. cikkét a Magyar Nyelvőr 47. (1918) évfolyamában. 1. l.
[23] Haraszti id. mű id. helyén

említést,[24] Thököly Imre pedig 1691-ben Horváth Ferencnek írja: „Ügyekezzék kegyelmed szerezni valamely hat török sípost".[25]

Hangzására és szerepeltetésére jellemző Praetorius leírása: „Erstlich reiten zwei Türcken vorher, einer mit Heertrummel, der andere mit Schalmeyen... Diese Lumpen music wird noch heutiges Tag bey den Türcken in hohem Wert geachtet".[26] A tudós európai nyilván elviselhetetlennek tartotta ezeknek a hangszereknek az éles, sivító hangját, az ezzel összefüggő vad, keleties miliőben. A XVII. század kalandos egyénisége — feltehetően Daniel Speer —, aki „magyar" Simplicissimus-nak nevezi magát, már minden megütközés nélkül említi és (az ismert leírás tanúsága szerint) használja is a tárogatót, felváltva a trombitával.[27]

Hol tanulták a magyar tárogatósok hangszerük kezelését — nem tudjuk. Valószínű, hogy a törökség ebben is közvetítőként szerepelt. Takáts Sándor írásai bizonyítják, milyen jelentős terjesztői — általában a keleti muzsikának — a török cigányok. Nyilvánvaló, hogy másfél száz éves együttélés folyamán magyar és török szokások kölcsönösen hatottak egymásra,[28] és ebben a kölcsönhatásban az utóbbi volt az intenzívebb.

A magyar hangszeres zenének, és vele a tárogatónak, valóságos virágkora a XVII. század. A háborús veszedelmek elől várakba és udvarházakba menekedett művészi kedvtelés annál erőteljesebben megnyilvánult. Számtalan adatból értesülünk arról, hogy a tárogató (illetve töröksíp) itt már nemcsak tábori hangszerként, de a korabeli élet egész területén virulens.[29] Kőszeghy Pál Bercsényi házassága (1695) c. művében így írja le az egyik vigasságot:[30]

Vacsorához ülnek s vannak nagy vigadván,
Trombita-harsogást, síp-sikoltást hallván.

Apor Péter a Metamorphosis Transylvaniae 3. részében (Az vendégségről és ebédről és vacsoráról), több adattal is kiegészíti ezt a képet: „Mikor megittasodtanak az emberek, soknak énekes inasai voltanak, akkor énekelni kezdettek, valami szép magyar dolgokról énekeltették, néha szerelem énekét is mondottanak, kivált az nagy embereknek régi időben mikor mulattanak igen kedves muzsikájuk volt az török síp, egyszersmind az dob, akkor szép magyar nóták voltanak, s azokat fútták, s annál ittak az nagyja az embereknek. Amely nótákat penig az síppal fúttanak, ugyan indította az embereket, mind az italra, mind az vigasságra... Trombitáltak is némelykor, de azt úgy fútták, mintha egy falka farkas ordított volna."[31]

Rendkívül érzékletes képet ad a „síposokról" és a török muzsikáról Wesselényi István, aki naplójában (1704-ben) többek között ezeket írja:

[24] Lásd Szilágyi Sándor cikkét a Történelmi Tár 1880. kötetében. 422. l.
[25] Mon. Hung. Hist. Script. XXIV. 398. l.
[26] Praetorius, Theatrum Instrumentorum. 1619. Facsimile kiadás: Wolfenbüttel Verlag.
[27] Ungarischer ode Dacianischer Simplicissimus. 1863. Vsz. Daniel Speer német utazó és zeneíró műve.
[28] Lásd Takáts Sándor, Rajzok a török világból. I. (Bpest 1915.) 426. l.
[29] Lásd Szabolcsi Bence, A XVII. százac magyar főúri zenéje. Újabb kiadása: A magyar zene évszázadai. I. (Bpest 1959.) 211—280. l.
[30] Szabolcsi id. műve 222. l.
[31] Mon. Hung. Hist. Script. XI. 330. l.



Tárogatós. Oetinger, 1790.

„Mindezek így lévén minek utána az sok poharoknak és egésségeknek megitala végbement volna, az asztaltúl felkelénk, és azután ugyanazok a síposok, tudniillik a regiment szokott síposi, akik asztal felett muzsikáltanak, előállának, és a Csingiás nagy Öreg hatt Török Dobokkal és hétt pár aprókkal elő állván a Török Nótákat az Uraknak el kezdék Funi és verni, kitt az urak nagy figyelmetesen hallgatván: én midőn emlékeztem arrul, hogy mikor a Németek be jöttenek vala Erdélybe, és az Urak valamelly vendégségnek

idején, bár ne török muzsikátt, hanem csak török nótátt is a mikor futattanak a németeknek, mindjárt megharagudtanak, mostan penig ők minket a mi hüségünkért azzal csufolnak, hogy Török Muzsikákat hozatnak elő s azzal Muzsikáltatnak, bizony el keseredtem és megh könyveztem, kitt a németek látván, hogy az nagy urak olly figyelmetesen hallgattyák, magok is nevettenek."[32]

A lakomákon kívül — most már az egyes alkalmi funkciókat tekintvén — többek között menyegzőkön is használták hangszerünket. Rettegi György, Lakodalmi solennitások (1760) c. feljegyzésében említi a tárogatót: „Így osztán nagy sereggel megindultak török sípossal, akinek volt, s egyéb musikásokkal, úgymint hegedűs, gardonos és cimbalmosokkal oda az hol a menyasszony szülei, vagy maga lakása volt."[33]

Az utóbbi szemelvényekkel már a XVIII. századi gyakorlatra derül fény. Nyilvánvaló azonban, hogy az e korszakból való leírások is régebbi praxisra utalnak vissza.

Thököly naplója[34] katonai temetésnél említi: „1693. márc. 23... reggel volt temetíse szegény Borbély István kapitánynak, magam szállása alá hozatván a testit, itt volt felette prédikáció, voltak búcsúztató versek is ének szóval... Az szegény Borbély Istvánnak, mint régen bújdosó kapitány hívemnek megkívánván adni utolsó tisztessígit, lovas és gyalog zászlós hadakkal, és dob, trombita és török síp szónál kisírtettem temető helyére."[35]

Cserei Mihály (1668—1756) szerint: „Halotti alkalmatosságokra török sípoknak, trombitásoknak külön nótájuk volt, melyet fúttanak, olyan szomorúan s keservesen, még a temetésen levő idegen férfiakot s kivált az asszonyokat, mindjárt sírni indították".[36]

Végül ismét Apor Péter tanúságát idézzük, amely megerősíti az előbbieket: „... az deákok, papok elől megindultanak, azok után voltanak az trombitások és török síposok, egy verset az deákok énekeltenek, más verset az trombitások és török síposok fúttanak, de azoknak temetésre olyan keserves nótájok volt, hogy még az férfiakot is sírásra indították, az asszonyokat penig éppen zokogásra. És mind az deákok énekeltenek, mind ezek fúttak épen az temetőhelyig, ott is mindaddig, valamig az testtel elérkeztek és letették, az keservesek is elérkeztenek és az testet körülülték."[37]

Az adatokból most már nyilvánvaló lehet, hogy e hangszernek a szerepe sokkal jelentékenyebb, mint azt az eddigi közgondolkodás sejtette, vagy óhajtotta. Ma már inkább hajlunk arra a felfogásra, amely szerint ennek az instrumentumnak Ázsiából Európába való közvetítésénél őseinknek is feladat juthatott, mintsem hogy leszűkítenénk használatát az 1700-as évek idejére — a Rákóczi mozgalomra —, amely mozgalomnak egyébként valóban szimbólumává növekedett a tárogató. De pusztán erre az időszakra redukálni használatát, és főként olyan mértékben „elromantizálni" mint azt az elmúlt év-

[32] Wesselényi István naplója. 1704. szept. 22. Jelzete: Kolozsvár A. 172 — IV. Bánkuti Imre kandidátus szíves közléséből.
[33] Szabolcsi id. műve 224. l.
[34] Mon. Hung. Hist. Script. XV. 62—63. l.
[35] Szabolcsi id. műve 234. l.
[36] Lásd Tóth Béla, Magyar ritkaságok (Bpest 1907.) 334—351. l.
[37] Mon. Hung. Hist. Script. XI. 409. l.

század restaurációs mozgalma tette: óhatatlanul hamisításhoz kellett vezessen!

Ez a hamis szemlélet hozta létre a Schunda-féle hangszerkreációt, amely azután — egészen napjainkig — szinte elfedte a valódi hangszer formai és tartalmi lényegét. A mi feladatunk ennek az illúziónak az elosztása, és közvéleményünk figyelmének visszaterelése a helyes — történetileg megalapozott — szemlélet irányába.

TALLIÁN TIBOR:

KODÁLY ÉS A ZENÉS SZÍNPAD*

ELŐZMÉNYEK ÉS KÖVETKEZMÉNYEK

„... az újkor klasszicizmusai mindig csak programokból erednek, és inkább reménységnek, mint tényleges megnyugvásnak a kifejezői."
(Hauser)

Kodály művészi ideológiáját a magyar zenetörténetírás egybehangzóan klasszikusnak vagy klasszicistának mondja.

Szőllősy[1] a „kiszűrés" kompromisszumát, Molnár Antal[2] a leszűrt, magyar népi szűkszavúságot, Eősze[3] a fejlett arányérzéket, Kroó[4] a kiegyensúlyozott formavilágot, másfelől a modernség elutasítását, Ujfalussy[5] a folklorisztikus megmerevedést érti klasszicizmuson, vagyis a stílus, a *mérték* eszményében látja a kodályi klasszicizmus pozitív vagy negatív értékmomentumát. Szubsztanciálisabb az értelmezés, ha a klasszicizmus ethosztartalmát és történeti helyzetét is érinti. Maróthy János Szabó-monográfiájának egy különösen termékeny excursusában „az európai polgár humanista tradícióin épülő hagyományos klasszicizmusok" utódját látja a Kodályéban, „egy nemzeti zenei klasszicizmust".[6] Kodály valóban intenzíven átélte a történelmi klasszicizmus, a 18—19. század fordulója reaktivizálódásának lehetőségét kora magyarságában. Alaptézise — „A magyar népdal a par excellence klasszikus zene. Az európai értelemben vett több szólamú magyar zene kialakulásának útja sem vezethet más irányba."[7] — „Herder ideálját, a népi csírákból kialakuló magas művészet eszményét gyümölcsözteti nemzeti vagy nacionalista szellemben".[8] Herder szavára — „Wahr ist's, wir kamen spät"[9] — visszhangzik Kodályé: „Mire mi ideértünk . . .".[10] Az ő „Magyar századai" ugyanazt a „nemzetfenntartó erőt" kölcsönzik neki, mint a „deutscher Gedanke" a Her-

* Az MTA Zenetudományi Intézete 1977 decemberében rendezett tudományos ülésszakán elhangzott előadás.

[1] Szőllősy András: Kodály művészete. Bp. 1943. 117. l.
[2] Molnár Antal: Kodály Zoltán. Népszerű Zenefüzetek 4. Bp. 1936. 13. l.
[3] Eősze László: Zoltán Kodály. Bp. 1964. 113. l.
[4] Kroó György: A magyar zeneszerzés harminc éve. Bp. 1975. 30. l.
[5] Ujfalussy József: Előszó a mai magyar zenei alkotóművészethez. Magyar Zene, VIII. (1967), 3, 229. l.
[6] Maróthy János: Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja. Bp. 1975. 44. l.
[7] Kodály: Visszatekintés I. 33. l.
[8] W. Wiora: Über die sogenannten nationalen Schulen der osteuropaischen Musik. In: Historische und systematische Musikwissenschaft, Tutzing, 1972. 339. l.
[9] Idézi W. Wiora: Herders Ideen zur Geschichte der Musik. Uo. 85. l.
[10] Kodály: Visszatekintés I, 16. l.

der köpönyege alól kibújt újnémet nacionalistáknak. Kodály bocsánatos bűne, a zenei sovinizmus pedig Schumannéval fakad egy tőről.

Ifjú Európa feltámadása Ifjú Magyarországként — ez volt „a reális magot körülvevő illúziók édes nedvű gyümölcse", mely szükséges volt, „hogy a teljes világkép hitét keltő művészet születhessék".[11] Kodály illúziói primeren klasszikus illúziók, folklorizmusa részben herderi csírakeresés, részben 19. századi historizálás; Szabolcsi megfigyelte melankóliája és rezignációja éppen úgy ébreszt szentimentalitást, ahogyan a múlt század azon ideológiai fogantatású historizmusai, melyek szándéka a „múltat felidézve szentimentalizmust és ressentiment-t ébreszteni".[12] Kodály azért lehet a 19. század módján klasszikus és historizáló, mert történelmi környezete párhuzamokat mutat a korábbi osztrák—német társadalmi fejlődéssel, és vékony, „de még létező" talajt kínál a klasszicizmus gyökerezéséhez. A polgári zene klasszicizmusa történetileg nem volt tehát több egyetlen pillanatnál, földrajzilag a térkép egy pontjánál..."

„Ha kisebb erővel és kevésbé tiszta formában is, de megismétlődött a világnak mindazokon a pontjain, ahol a polgári forradalom feltételei érlelődtek."[13]

Sajátossága Kodály „klassisch-romantische Epoche"-jának a kettős megkésettség, még a „porosz úthoz" képest is mutatkozó fáziseltolódás. Innen Herder optimizmusával szemben — „Wahr ist's, wir kamen spät, desto jünger aber sind wir" — a magyar mester tragikus pátosza. Kodály iskolázottsága és bizonyos fokig a magyar polgárosodás helyzete miatt joggal léphetett fel a klasszika legitim utódaként. Szemében a klasszikus modell eleven tradíció, ha felhasználja, „éppúgy távol áll tőle a szerepjátszó játékosság, mint az ironikus fintor",[14] vagyis az európai neoklasszicizmus. Mégis tragikus messzeségben érzi már az igazi klasszikus kort, legalább annyira a ma Európájának is kortársa, amennyire a polgári humanista klasszikáé. Klasszicizmusa egyszersmind újklasszicizmus is; állandóan szembesül azzal a késő polgári világgal, ahol a klasszicizmus eszménye már csak negatíve teremthet releváns művészi megoldást. „Mindannak a reális előfeltétele, amit csak valamiféle alapon klasszicitásnak nevezhetnénk, manapság ugyanúgy hiányzik akár a 19. században. Bármilyen klasszicista stílus jellegében kultúrfilozófiai megrendezettségről árulkodna".[15] Adorno maximája ugyan nem veszi figyelembe a kelet-európai út történelmi realitását, de kifejezi, mennyire beszűkül az összeurópai kultúra tanulságainak árnyékában minden nemzeti klasszicizmus spontaneitása, az antagonizmusok valós feloldásának klasszikusan naiv képessége. „A kultúrfilozófiai megrendezettség" tartalma Adorno szerint az a történelmi perspektívában hamis beállítás, „hogy íme: a kötelező stílus már itt és most konkrétan jelen van."[16] Pontosan ez Kodály klasszikus programja, de ez nem restaurációs akadémizmus, mint Adorno vélhetné, hanem klaszszicizmusának kettős természetéből következik. Csak véletlenszerű a kortárs

[11] Maróthy: i. m. 46. l.
[12] Kneif: Historismus und Gegenwartsbewusstsein. In: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Regensburg 1969. 248. l.
[13] Maróthy: i. m. 43. l.
[14] Maróthy: i. m. 36—37. l.
[15] Th. W. Adorno: Klasszicizmus, romantika, új zene. In: Zene, filozófia, társadalom, Bp. 1970. 217. l.
[16] Uo. 218. l.

antiromantikus áramlatokkal mutatkozó rokonsága a régi formák feleleventésében. Kodály nem Stravinsky módjára „elidegenített zenéről álmodik, mely menekül az idiómaszerűségtől",[17] hanem „nemzeti eredetű impulzusokat is nemzetfeletti régióba" emelő kötelező stílusról. „Ha a zenében valami is romantikusnak nevezhető, akkor az ez (ti. a kötelező stílus) után való vágyakozás".[18]

Talán ez lehetne Kodály klasszicizmusának legmélyebbre látó meghatározása. Nem eredeti, polgári-humanista klasszicizmus az övé, nem is késő polgári neoklasszicizmus. Nem elmúlt mintákat idéz, hanem soha nem volt mintákat akar „visszamenőleges érvénnyel" megteremteni. Szabolcsi szerint a „pótlás a Kodály-mű alapgondolata és elhivatottsága". Soha ki nem virágzott korokat életre álmodni — ez „a magyar klasszicizmus".[19] Nem idegenít el, de nem is spontán, „pótol", tehát teremt, mégis „más anyagból született klasszikus modelleket"[20] követ; a múlt utópiáját érzi a jövő értékének, hegeliánus terminológiával tehát „a szubsztanciális értéket — a lényeget — egy világon kívüli valóságba helyezi",[21] azaz Kodály klasszicizmusa immanensen romantikus. Klasszikus eszményeit irracionális distanciával látja s e belső távolságot a romantika gesztusával a műnek magának legfontosabb valőrjévé teszi. Programjának klasszikus katolicizmusával szemben e romantikus szintézis művészi objektivációjának valós lehetősége időben és műfajilag nagyon is korlátozott: „Nyugati zeneművészet és régi típusú kelet-európai népzene gyümölcsöző összetalálkozása talán csak Kairos: csak egyetlen múló, kedvező pillanat".[22] Más műfajoknál nyilvánvalóbb Wiora 1956-ban megfogalmazott sejtésének igaza a művészi forma társadalmi valóságtartalmára oly érzékeny drámára vonatkoztatva.

Kodály „egy egész világot látott meg a népdalban" — „minden nagy műfajt kipróbált rajta . . ., végül magát a drámát is".[23] „Népisége — mondja Maróthy — a paraszti hagyományban is elsősorban a dalszerű rétegeket kereste . . ."[24] A népdal eredeti strófaformáját megtartva alakított ki színpadi formákat. E kiindulópontból nem vezetett út az operához, ahol az átkomponáltság vagy a nagy léptékű architektonikus formák mindig integrált nagyformában alkotnak zenei világképet. „A Székelyfonó nem operakísérlet, mert csak olyan műhöz foghattam, amelyet ma biztosan meg lehetett csinálni. Némelyek kifogásolják, hogy a recitativo hiányzik belőle és csak néma beszéd kapcsolja össze az énekeket egymással. De ezek figyelmen kívül hagyják, hogy recitativót stílustörés nélkül nem alkalmazhattam."[25] Közvetlenül tehát nem találkozik a klasszikus polgári humanista világdráma és a népdal, a polgári klasszika korában sem. Igaza lehet Maróthynak, ha a dalszerű struktúrákban „a kistermelői paraszti lét kifejeződéseit" sejti, legalábbis ezt látszik megerősíteni Kodály színpadi műfajválasztása: a népszínmű fölött átnyúlva a klasszikus-romantikus formahagyományból a kispolgári környezet-

[17] Th. W. Adorno: Stravinsky. Uo. 163. l.
[18] Adorno: Klasszicizmus . . ., Uo. 218. l.
[19] Szabolcsi Bence: Úton Kodályhoz. Bp. 1972. 40. l.
[20] Maróthy: i. m. 36. l.
[21] Lucien Goldman: A rejtőzködő isten. Bp. 1977. 66. l.
[22] W. Wiora: Über die sogenannten nationalen Schulen . . . 351. l.
[23] Szabolcsi: i. m. 44. l.
[24] Maróthy: i. m. 44. l.
[25] Kodály: Nyilatkozat. Idézi Eősze, Kodály Zoltán. Bp. 1977. 140. l.
[26] Maróthy: i. m. idézett hely.

ben, paraszti és városi kistermelőrétegek közös alkotásaként született daljátékok, az osztrák—német Singspiel, Zauberstück és Liederspiel emlékét keresi meg, azt a színpadot, melyről Friedrich Blume megállapítja: „legjobb esetben lírikus kisművészet volt ez, a többi lírai kisműfaj színpadi párhuzama, biedermeier és kispolgári; néhol talán a mese leheletével, de a Vollopertől nagyon messze".[27] Szabolcsi tehát túlértelmezi Kodályt, így írván: „magyar opera nincs még, kezdjük elölről, bontsuk ki a zenedrámát nálunk élő primitív ősformájából... álmodjunk meg egy soha nem volt magyar XVI. századot..."[28] Nem a heroikus barokkot, hanem a reformkori magyar zenés színpadot akarja „pótolni" Kodály, a reformkori népiesség össznemzeti hazafiságának szellemében.

Háry közvetlenül utal az osztrák—magyar posztnapóleon-korra, a metternichi idők általános társadalmi frusztráció-érzésére, melynek talaján megszületett a kispolgári paródia, a tüneményes vígjáték, hogy a tündéri elégtétel édességével kárpótoljon az elveszett illúziókért. Olyan kor művészete ez, melyben egyrészt „töretlen az átmenet a népművészettől a zene valamennyi műfajához"; egyidejűleg azonban a bécsi klasszika után megállíthatatlan zenei „Zersetzungsprozess" indul meg magas és folklórzenében egyformán. A kispolgári népszínmű „önmagában zárt és kerek, mégis kétirányú kapcsolatot is tart, a népzenével s a magasabb módon szervezett műzenével" de „e népközelség nem óvja meg automatikusan a sekélyességtől".[29] Georg Knepler karakterizáló szavaiból kiérthetjük azokat az ellentmondásokat, melyek majd az új magyar klasszicista Singspiel-iskola sorsát is eldöntik.

Miért lehetett Kodály színpadi ideálja a klasszikus Volksstück? Nagy szerepet játszott abban a paraszti és városi folklór és az, hogy „az évszázados kapcsolat szélesebb néprétegekkel benne a zenei képszerűség és közérthetőség erős hagyományát teremtette meg".[30] Mesés illusztrativitás, a kalandok a Singspielben divatos látványosan ékesszóló hangszeres tipizálása közel állt Kodály madrigaleszk hajlamaihoz és impresszionizmuson iskolázott hangszerfantáziájához. Otthonra lelhettek a hétköznapot és mesét közvetlenül összeérintő Singspielben a népdal lírai kisformái, itt, csakis itt, a mese földjén megtarthatták Kodálytól nekik tulajdonított „lírai hitelüket", felékíthették a színpadot az „otthon és emlékezés" melegével és megóvhatták a népdalt a jelennel, a modern mindennapokkal való kijózanító találkozástól. Veszélytelenül csak a daljátékban léphetett át a 20. században a népdal a funkcionális folklórból a polgári „darstellende Kunst"-ba, hiszen maga az archetípus is nyitott volt, népi és polgári művészet mesgyéjén helyezkedett el. E félig gyermeki formában találta meg Kodály azt a pontot, ahonnan a népi anyagot az egész nemzet kincsének láthatta és felruházhatta a kispolgári folklorisztikus műfajoknak mindig is legnagyobb vonzerejével: az ismert, a közös kincs felismerésének örömével. Már az ősformában adott ezenfelül egy technikailag igen előnyös vonás: a drámai mozgás és a zene elidegenedése, a zene anonimitása és betétszerűsége, az, hogy zárt és architektonikus dalként idézték a dalt, a cselekményhez képest külsődlegesen, egy mélyebb összefüg-

[27] Romantik. In: MGG. Bd. 11, 827. hasáb.
[28] Szabolcsi: i. m. 43. l.
[29] G. Knepler: Musikgeschichte des XIX. Jh. Berlin, 1961, II. 615. l.
[30] Knepler: I. m. 601. l.

gésre hivatkozva. A popularitás bázisán találkozott itt a banális komikum és a szentimentalizmus, s mindkettőből titkos lépcső vezetett magasabb régiókba, a nemzeti népromantika, vagy még tovább, a nemzetfeletti humanizmus légvárába — a Freischützön át a Varázsfuvoláig.

Ingatag egyensúlyozás a daljáték klasszikussá varázslása századunkban. Valóban a klasszikum mezsgyéjén élt a Volksstück a biedermeierben, de nagyon hamar elveszítette tündérségét, a kispolgár banális áfiumává, operetté silányult. Magyarországon ugyanabból a bécsi típusból a városi német kispolgárság teremtette meg magának a maga magyar paraszt-kispolgáreszményét a népszínműben. A népszínművet kellett Kodálynak és iskolájának megváltania. Igazi folklór az újjászületés fermentuma, de egyáltalán nem népi a közeg: a klasszikus állapot, a rivalda két partját összekötő köznyelviség csak fikció. Inkább misszióról van szó: „Tudtomra most először szólalnak meg az Operaház színpadán a magyar nép dalai. Bár fakadna nyomukban egy kevés szeretet az árva ország legárvább gyermekei iránt."[31] A nemzeti egység s az azt kifejező kötelező nyelv tehát csak program s a programtól a műig klasszikusan immanens, drámai úton a forma nem verekedheti el magát; triviális népszínmű és életkép valóban túlságosan „vékony talaj" a klaszszikus dalmű gyökerezéséhez. Szabolcsi a Háry bemutatójakor[32] meglátta, hogy egyetlen hídon át jut el a kodályi koncepció a mű realizálásához: a lírai szubjektumot (a népdalt) és a mesével távolodott külvilágot (a kalandot) csak az apoteózis kapcsolhatja egymáshoz. Program és valóság ellentétéből csak a transzcendencia vezethet ki, a klasszikus formákban nem is túl mélyen rejtőző romantikus történelem- és világkép, mely kénytelen elhinni és elhitetni: „Így keveredik a történelmi valóság és a népi képzelet megbonthatatlan egységgé a legendában, mely igazabb, mint a történelem".[33]

Kodály számára a „népdal eredeti mivoltának bevitele a díszes épületbe" valójában nem választás, hanem egyetlen lehetőség, de az is csak úgy, hogy áttetszik rajta a romantikus megoldhatatlanság. Akár a késő romantikus, mahleri szimfóniának, a kodályi daljátéknak is ez adja voltaképpeni esztétikai értékét.

Az apoteózis minőség és nem stíluselem, nem tanítható; az elkésett nemzeti klasszicizmusok személyes programok és nem iskolák alapítólevelei. Paradox módon persze klasszicitásukhoz hozzátartozik, hogy kijelöljék eljövendő generációk egyedül járható útját. Kodály is nagy munkát szán az utána jövőknek. A magyar operáról így szól: „be kellett vinni a nép hangját ebbe a díszes épületbe, a maga eredeti mivoltában. Ha hozzá hangolódnak a falak és fülek: jöhetnek majd a kitenyésztettebb, anyaföldtől távolodó művek; azokat már nem fenyegeti a veszély, hogy kiszakadnak belőle. A magyar opera együtt fog felnőni a közönséggel... Kétségtelen: a magyar irodalom drámai formáját még nem találta meg... A nemzeti opera pedig csak nyomon követheti a nemzeti dráma kialakulását. Vagy talán megelőzi és utat mutat neki? és megszületik a »magyar tragédia a magyar zene szelleméből«?"[34]

E helyütt nem elemezhető történelmi körülmények sokaságának kellett összejátszania, hogy e reménység, e program patetikus emfázisa váljék a ma-

[31] Kodály, Visszatekintés II. 482. l.
[32] Szabolcsi Bence: Háry János. Zenei szemle XI. (1926), 2. 54—55. l.
[33] Kodály, Visszatekintés I. 16. l.

gyar opera következő korszakának alapjává, annak felismerése és megemésztése nélkül, hogy magában a kodályi műben az ideológiai cél minden egyes megvalósulása romantikusan egyszeri és ismételhetetlen. Kodály zenéjének „mély népzenei beágyazottsága, s ami mind a műfajt, ... mind a hangvételt illetően ezzel függ össze: művének nevelő és evokatív jellege, történelmi hangja, patrióta attitűdje",[35] ha eltagadják az alapjában rejlő utópisztikus mozzanatot, mint minden klasszicizmus, alkalmas arra, hogy a társadalmi rosszérzést, melyből heroikusan kitépi magát, ne csak kifejezze, hanem el is fedje. Színpadi formáinak tartalmait formalizálva, „köznyelvvé" alakítva, intonációit kiaknázva és jelszóvá egyesítve, így használta fel negyedszázadnyi magyar operatörténelem. Háryban, aki Kodály szerint „Nem hazudik: mesét teremt; költő"[36] — veszedelmesen közel kerül hazugság — mese — költészet hármassága, melyben a mese nem csak, nem mindig a költészetet rejti. A legenda, amely igazabb, mint a történelem, kaput nyit a mítosznak egyfelől, az anekdotának másfelől, és a jelentéktelenebb, vagy a történelem tragikus szorítójába került utódokat mentesíti a nép és nemzet sorsával szemben minden írástudói felelősségtől, lehetővé teszi számukra, hogy zavartalanul tovább álmodják „a végzetes, betakaró, zsibbadt magyar álmot".[37] Kenessey Kodály pentatóniájával és historizálásával takarózik, mikor látszólag tovább játssza a történelem pótlását és a 15. század Lőcséjét idézi Az arany meg az asszonyban. Valójában azonban a század eleji atmoszferikus anekdota-opera provinciális epigondarabját írja. Farkas a dalstrófa mintájára hivatkozva s a könynyedén történelmi intonációk látványosságában bízva tölti meg előbb kissé gyanúsan tetszetős dallamanyaggal a neoklasszikus, orientalizáló moráloperát, a Bűvös szekrényt, majd elegáns gesztussal egészen más értelmezést ad népiségnek és legendaigazságnak a verbunkostáncjáték és kurucoperett történelemhígító formáiban. Szabolcsi és Kadosa híven követik Kodály útmutatásait, megírnák a Singspiel után következő műfajlépcsőt, a vígoperát, a végigkomponált Singopert, és szélesebb távlatot adnának Háry furfangos győzelmének is, de történelemképük kor meghatározta könnyelműsége s az, hogy a cselekmény dramaturgiailag irreleváns quasi népéletképekre bomlik, az örökölt elemeknek immár mákszemnyi igazságmagvat sem hagy. Ránki György tisztább fejjel áll a képzelt aranykor forgatagában, ügyesen bánik a mintával, kettéhasítja a Háry világát, kiiktatja a hőst, és megtartja az illusztrativitást, a külsőséget és kalandot — igaz, a Pomádé király eredeti fogalmazásában még halva született népdalfeldolgozásokkal keverve. Szabolcsi—Kadosánál, de az ő naivitásukkal szemben sokkal leplezetlenebbül és visszataszítóbban Polgár konjunktúra-fércművében, a Kérőben bevonul a magyar színpadra a dzsentri, az operettherceg, a kúria „félembere", kinek emléke Háryban is kísértett. Így bosszulja meg magát a Háryval a reformkorból megidézett „össznemzeti illúzió", amely a közös nyelv koncepciójába beolvasztotta „a nemzeti történeti hagyomány valamennyi összetevőjét, még a XIX. századi verbunkost is".[38]

A nép és népdal itt újra legfeljebb csak cselédszerepben és „rőzseszedő

[34] Kodály Visszatekintés I. 180—181. l.
[35] Kroó: i. m. 45. l.
[36] Kodály, Visszatekintés I. 483. l.
[37] Szabolcsi, i. m. 52. l.
[38] Maróthy, i. m. 45. l.

lányok kórusaként" léphet a „díszes épület" színpadára. A zárt strófa, a négysorosság tág kapuján sanzon és operettária árad a műfajba, és ez természetesen nemcsak formai kérdés, hanem mindenekelőtt az ábrázolt emberi szubjektumok tartalmait érinti. A népdal „lírai hitelének" s a zenés színpadnak Kodálynál is ott lappangó ellentmondása olyan félreértésekre ad módot, mint a népballada operává tágítása Hajdú kísérletében, mely a megidézett világ és a valóság immár áthidalhatatlan divergenciájának szakadékában zúzódik szét. A paraszti folklór megkísérel nagyobb szabású drámai formákat alakítani és összeroppan, a Háry óta par excellence magyar operastílus, a biedermeier viszont világszínházként tetszeleg és súlyos történelmi drámai intonációk, a Risorgimento és Muszorgszkij, valamint az utcai tömegdal bekebelezésére is kísérletet tesz. A Singspiel mesebelien egyértelmű intonációi, allegóriái gyermeteg hivatkozásokká devalválódnak a közérthetőség hajhászásában — zsánerelemként a daljátékba, mozgásábrázolásként a balettbe és filmzenébe vándorolnak. Nagyobb távlatú zenedrámai koncepciókat (még jóval az epigonizmus virágkorán túl is, elkésett utóhangokban) a zenei ábrázolás mesésen abszolutizált egyértelműsége történelmi revüvé degradál vagy naiv kritikai realizmust életre híva tesz a korral inadekvátta. „A nemzeti tradíció továbbélésének hangsúlyozása a népzenében",[39] „a folklorisztikus klasszicizmus" operai „magyar zenei provincializmus"-t terem, és tragikus módon, bár szándéka szerint siettetné a magyar zenei polgárosodást, mellékútra tereli azt. Nagy erőfeszítésébe került a magyar zeneszerzésnek, amíg a hatvanas években felveheti az európai opera 1911-ben elejtett fonalát — valahol 1890 és 1900 táján, Puccininál és Mascagninál. 1900 és 1890 talán nem is nevezhető kétségbe ejtő visszaesésnek — 1911-hez képest.

[39] Ujfalussy, i. m. idézett hely.

*HALMOS ISTVÁN:**

LAJTHA KŐRISPATAKI GYŰJTÉSÉNEK HANGKÉSZLETE ÉS TONALITÁSA[1]

1937-ben „A magyar népzenében" Kodály azt írja, hogy „... különösen Erdélyben sok, egyelőre ismeretlen eredetű tánczenét hallani cigányoktól. A nép ugyan táncol rá, de sem dalolni, sem zenélni nem szokta. Ennek tehát a cigány az egyedüli forrása."[2] A táncdallamok valóságos eredetére nem bukkantunk azóta, valószínűleg nem is egyetlen forrást kell keresnünk, de Lajtha és Martin, valamint más tánckutató nagyszabású gyűjtéséből, valamint néhány dolgozatból és kiadványból többet tudunk a magyar népzene egyéb dallamaihoz való viszonyáról, a népéletben elfoglalt helyéről s néhány zenei tulajdonságáról. Lajtha gyűjteményeiből láttuk először, hogy szorosan vett énekes dallamok Erdélyben is beletartoznak a tánczenébe s ez még nyilvánvalóbb lett Kallós s a tánckutatás nyomán. Az MNT VI. kötetében Olsvai egy sor hangszeres előadást már besorolt az énekelt dallamformák mellé típusaik szerint. Megtudtuk, hogy a vonószenekart más társadalmi alkalmakkor is felhasználják, így temetéskor, újoncok bevonulásakor, lakodalomban asztali zenének stb. Martin derítette fel a szvitszerű nagyformát s a proporciós gyakorlat nyomait az aszimmetrikus ritmusokban, bár Seprődi alapján az előbbiről tudomással bírhattunk volna. E két utóbbi már olyan zenei tulajdonság, amely megkülönbözteti az énekelt népzenétől anélkül azonban, hogy ezért kirekesztődnék a hagyományos népéletből. Ugyanez áll Avasi s nyomában mások kutatásaira és elemzésére, amelyből láthatjuk a vonószenekari kíséret befolyásoltságát a funkciós harmóniarendtől.[3]

Ennek folytatása dolgozatom témája, a harmonikus gondolkodás hatásának a vizsgálata a zenekari prímszólamon. Eltekintve az összhangzattanírók általánosan helyeslő elméleti véleményétől,[4] az anyag maga okolja meg a harmóniai szempontú vizsgálatot egyszólamú zenén. Ugyanis a prímás játékában ezt lépten-nyomon tapasztaljuk, bármely fajta zenét játsszék is, s az ország bármely részén, viszont nem ismerjük a dallam és a harmónia viszonyát. Egy másik ok is van, amelyet Avasi elemzéséből, de a mindennapi tapasztalatból is tudunk, nevezetesen az, hogy ebben a hagyománykörben a zenekari prím viszonya a zenekar más szólamaihoz nincs egyértelműen megkötve. A szimfonikus zenekarban, a szórakoztató és szalonzenekarokban, valamint bizonyos parasztzenekarokban pl. nyugat-szlovákiában, a cseh—morva vidéken stb. ez a viszony háromféle: 1. írásban lefektetett, végleges kapcsolat, 2. köl-

* Az MTA Zenetudományi Intézete 1977 decemberében rendezett tudományos ülésszakán elhangzott előadás.

csönös és egyértelmű függés, 3. közös sínen futó hagyomány. Nálunk és így a kőrispataki anyagban is két-három egymás mellett futó hagyományról van szó, amelyek között természetesen van kapcsolat, de ezt külön-külön elemzésekkel s egybevetésükkel fel kell deríteni.

A kőrispataki kötetben is lépten-nyomon tapasztalhatjuk a harmonikus gondolkodás elemeinek a jelenlétét. Ilyen elemek a dallamban fogott, valamint a dallam végén lezárásnak alkalmazott hármas- és kettősfogások.[5] Ugyanígy alapelemek a felbontott akkordok.[6] Még nagyobb számban jelentkeznek hangzatfelbontások nem teljesen tisztán, hanem egy-két idegen hanggal.[7] A hármashangzatoknál ritkábban, de előfordul négyeshangzat felbontás is.[8] Ezekkel egyenértékű, sokszor helyettük játszott a kitöltött hangzatfelbontás vagyis skála, azután a körülírt skála vagyis szekund és/vagy terc szekvencia, ami viszont tulajdonképpen körülírt hangzatfelbontás. Mindezek egyaránt fellépnek 1/16-os, 1/18-os és 1/4-es értékben, valamint együttesen, egyszerre többfajta harmonikus alapelem különféle értékekben. A hangzatok sorozatából az is látszik, hogy a harmonikus gondolkodás hatása hangzatkötésekben is jelentkezik. A D-T kapcsolat kifejeződése a dallamban szintén tömegével található a kötetben, de a figuráció és dallammenet nem mindig hangzatfelbontás. A funkciós hangzatkötés legvilágosabb helye a zárlat. Az autentikus dallammenet bizonyos dallamrészek lezárására minden dallamban megvan, tekintet nélkül a dallam hangnemi jellegére. A hangzatkötések szempontjából a következő zárlati meneteket találjuk: 1. V — I típusú egyszerű autentikus zárlat;[9] 2. I(6/4) — V — I típusú autentikus zárlat[10] 3. IV v. II6 — (I6/4 —) V — I típusú összetett autentikus zárlat;[11] 4. I — IV v. II6—(I6/4—) V — I típusú összetett zárlat;[12] 5. D félzárlat autentikus megközelítéssel.[13] A következő téma, hogy milyen a kapcsolat a részletekben felismerhető funkciós viszonyok és a teljes dallam között. Általánosságban azt lehet mondani, hogy sok dallam van, amelyben érezzük a dallam egészére kiterjedő egységes harmóniai elképzelést, viszont sokszor inkább a hangnemi érzés bizonytalansága vagy gyors változása a jellemző. Ebből a szempontból a gyűjtemény dallamait öt csoportba soroltam: a) Egyrendszerű funkciós dallamok. b) Két- és háromrendszerű dallamok a kvintkörben. c) Kétrendszerű dallamok a do-la viszonylatban. d) Három- és többrendszerű dallamok a do-la viszony és a kvintkör összejátszásából. e) Funkciós vonzás nélkül előadott dallam.

a) Az egyrendszerű funkciós dalokhoz tartozik a kötetből mintegy 30 dallam, a közölt anyag nagyobb része.[14] Jellemzi őket, hogy hangkészletük és hangnemük dúr, az alaphang a dallam folyamán végig megtartja a funkcióját, a dallam menete beleilleszkedik a SDT funkciókba, zárlatai autentikus menetek, a zárlatok egymáshoz való viszonya autentikus, a hangnemtől idegen hangok nem akkordidegen hangok is egyúttal. Az idegen hangok két szerepben tűnnek fel: díszítő elemek, főként egy, a hangnembe tartozó hang alsó kromatikus váltóhangjaként, illetve egy, a hangnembe tartozó akkord alterált változataként. Minden más idegen hangot felülmúl gyakoriságával a líd kvart, díszítő hangként is és mint a legtermészetesebb funkciós moduláció: a moll S alkatrésze a D funkció megerősítésére. E moduláció a D félzárlat autentikus menetét fejleszti ki, de ebben a csoportban nem jut el a D funkciónak T-vá való átértelmezéséig. A másik két feltűnő idegen hang a felfelé

módosított 5. és 1. fok. Harmóniai funkciójukban sokkal kevésbé gyakoriak, mint a felemelt 4. fok.

b) Mintegy 10 dallam mozog a kvintkör két-három rendszerében.[15] Ezek is funkciós dallamok, mert a dallam menete beleilleszkedik a SDT funkciókba, de a funkciók nem egy alaphangra vannak vonatkoztatva, illetve a mellékfunkciók tonális bázissá válnak. Ebben az átváltozásban az idegen hangok megjelenése játssza a főszerepet. Ha például a 18. szám összhangkészletét nézzük, az meglehetősen kromatikus: +VII,1,2,b3,3,4,+4,5 (b6), 6,7. Ez azonban két rendszer egymásba tolásából származik. A 1. és 2., illetve 5. és 6. sor a dominánsra épített moll hangnem, pikárdiai terccel és itt a dallam záróhangjához képest líd kvart és dór szeptim van. A 4. és 8. sor a tonika hangnemében van dúr kvarttal és szeptimmel. A 3. és 7. sor átmenet. Általában e csoportban nagyjából ugyanazok az idegen hangok vannak, mint az előzőben, csak többször, egymással összekapcsolva. A kétrendszerűség létrejöhet a dallamsorok transzpozíciójából is, mint amelyen a 40. sz. dúr kvintváltó és a 43. sz. visszatérő kupolás szerkezet. Ezekben nem feltétlenül szükséges az idegen hang megjelenése.

c) Kétrendszerű dallam a do-la viszonylatból mintegy 15-20 van a kötetben.[16] Az énekelt magyar népzenével kapcsolatban csak Bárdos Lajos említi mint önálló jelenséget. Az ő példáiban végig do tonalitás van s csak a finális megy a la-ra.[17] Ugyanakkor a funkciós harmóniaelméletben hasonló jelenség az egynemű dúr-moll viszony, midőn a teljes hangkészlet érintetlenül maradásával és a záróhang (esetleg egy dallamrészlet) transzpozíciójával átmegyünk az egyik tonalitásból a másikba. A kőrispataki dallamok ennek a jelenségnek egy harmadik változata. Itt az alapjában véve la tonalitású dallamokban a do egyes sorzárlatokban, mint egy dúr tonalitás alapja tűnik fel. A magyar népzene számára ennek a viszonynak az a jelentősége, hogy a dór, eol és pentaton dallamok meghatározott helyei funkciós jelleget nyernek, kétszeresen is, mert a do tonalitás számára természetesen jelenlevő dúr tercet és vezérhangot a la tonalitás is pótlólag megkapja. E dalok hangkészletének a legjellemzőbb vonása, hogy a pentaton szeptima és terc együtt van a dúr szeptimával és terccel. Hogy ez nem a játszi díszítőkedv csapongása, azt az is mutatja, hogy mindkét hangot csak jól meghatározott helyen lehet alterálni, mert ezek éppen a do tonalitás alaphangja és dominánsa.[18] Van más alterált hang is e dallamokban, ahol az alterálás az eol és a dór között dönt, de fontos jelenség, hogy ebben a csoportban elenyésző a líd kvart, mert a domináns megerősítésének a szükségessége kívül esik a dallamok felfogásán.

d) A do-la viszony és a kvintkör keveredése három és több rendszerű dallamokat eredményez, ilyen mintegy 10 van a kötetben.[19] E dallamok hangnemi felfogása még távolabb van az egységes szemlélettől. Összefoglalóan azt lehet mondani róluk, hogy az előadó a pentaton vagy diaton dallamok különféle hangjaira, különféle soraikban autentikus viszonyt visz rá. Tehát nemcsak a la kapja meg a T funkció értelmét, hanem kaphat a mi, a re, a szo, esetleg a fa és ti is. Illetve egyszerre több is. Ennek megfelelően a dallamok teljes hangkészlete erősen kromatikus lesz.

e) Autentikus menet nélkül adták elő a 38. sz. dallamot.[20] A hangnem és tonalitás oldaláról szemlélve ezt a hangszeres műveltséget talán annyit lehet mondani, hogy van benne egy eléggé szilárd dallamanyag, amely saját

erejénél fogva a dúr-moll világ tagja. Emellett van egy másik nagy csoport, amelyre több-kevesebb tulajdonsága a harmonikus gondolkodásnak rá van húzva. S van az előadói gyakorlatban hagyományozott felfogás, amely meg tudja tartani a dúr-moll dalokat a saját világukban, de a diatóniát nem tudja teljesen feloldani a harmonikus felfogásba, mert nincsen birtokában e felfogás teljes eszköztárának.

Hangnemtípus és tánctípus. Minthogy a gyűjtés nem a tánc szempontjait érvényesítette, ezért az anyag valószínűleg nem helyesen adja vissza a tánctípusok és dallamtípusok viszonyát. Ezért a hangnemtípusokról is csak korlátozott sejtéseket lehet mondani. Három fő tánctípus dallamai vannak a kötetben: marosszéki forgatós, sebes csárdás és lassú csárdás. Ha az egyrendszerű és több rendszerű funkciós dallamokat egyrészről, a do-la rendszerű dallamokat, a sokrendszerű dallamokat és a funkciótlan dallamokat másrészről két csoportnak vesszük mintegy a dúr-moll, illetve a pentatónia-diatónia megtestesítőiként zenekari vonalon, akkor azt mondhatjuk, hogy a marosszéki és a friss csárdás mindkettőből részesül, míg a lassú csárdáshoz a pentatónia-diatónia tapad.

Dallamok. Lajtha négy énekelt dallamot közöl a jegyzetekben, de ebből csak három változata a közölt hangszeres daraboknak (31j2, 32j2 és 48j; 34j. nem = 34.) Ezeken kívül van néhány közismert énekelt dallam hangszeres formában, mint 39. (A malomnak nincsen köve...) 40. (Elvesztettem zsebkendőmet...) és 41. (Kőrösi lány) dúr dallamok az úgynevezett C osztály felderítetlen tájairól.

További kapcsolatokat lehet találni a közölt hangszeres darabok s az énekelt magyar zene között.[22]

Dallamtípusok. A félszáznyi dallamból ereszkedő jellegű 4-5,[23] visszatérő jellegű is talán 3-4.[24] A többi más. Szerkezetre, dallamvonalra, terjedelemre, ambitusra, hangkészletre és más zenei tulajdonságokra nézve is nagyon vegyes dallamanyag. Van azonban egy nézőpont, ahonnan közülük igen sokat egy tekintet alá lehet vonni s ez a pont a harmonikus gondolkodás. Ha ezeket a dallamokat a félperiódus, azaz a négypódiás sor vagy az ütempár szintjén vizsgáljuk, akkor azt találjuk, hogy a legtöbb egy tonikai vagy domináns (esetleg mediáns vagy szubmediáns) zárlat megcélozása és megközelítése. A megközelítésből létrejöhet álló dallam,[25] ha a kezdet és a vég megközelítőleg azonos szinten van s létrejöhet emelkedő vagy ereszkedő sor. Ezeken belül változhat az ambitus, változhat a hullámzás, de a fő vonásuk, hogy zárlati dallamok. A láthatára nem négy egybefoglalt dallamsor, hanem két párhuzamosan ismételt dallamsor. A kadenciális lefolyású és ütempárszerkezetű dallamsorokból felépített, T, D, esetleg S zárlatokkal tagolt nyitott-zárt, esetleg zárt-nyitott-zárt dallamtípus egyfelől a tipikusan hangszeres zene fő tömege. Másfelől az énekelt magyar zene egy elkülönült, nagy létszámú csoportja is.[26]

[1] Megjegyzések a kiadványhoz:
(a továbbiakban a jelölések a következőt jelentik: 6.: a dallam sorszáma a kötetben; 6j.: a dallam sorszáma a kötet jegyzeteiben; 7j.1. vagy 2.: a dallam sorszáma a kötet jegyzetében, ha egynél több dallam van egy sorszámon; 1.C.: egy téma egy dallamon belül; 20/1-2. a kérdéses dallamrész a kötet 20. lapján az első és a második sorban van; 410/9/4: a kérdéses dallam a kötet 410. lapján a 9. sor 4. ütemében van vagy ott kezdődik).
a) a kötetben azonos számon szereplő nem azonos dallamok: 6.-6j., 7.-7j., 31.-31j.
b) a kötetben nem azonos számon közölt azonos dallamok: 1.-28., 6.-7j., 7.-6j., 12.-44., 29.-31. és 31j.1. és 2., 23.-50., 34.-49. (vö. 49j.-t)
c) belső témák átvétele folytán vannak részben azonos dallamok:
1.C (20/1-2) — 6.D (410/9/4), — 7j.D (413/4/4);

1.D. (21/3) — 7.D (99/1) — 7j.1.C (413/3) — 7j.2.B (414/3) — 18.B (174/2/1) — 16.B (160/1) — 20.C (193/1);
1.E (23/3) — 6.C (81/1) — 6j.B (410/5/2) — 7.C (92/3/3) — 7.E (101/3) — 20.B (191/3);
1.F (25/2/2) — 6.B (79/1/3) — 6j.C (410/7) — 7.B (91/1/3) — 7j.B (412/5) — 18j.C (425/3);
1j.D (402/9) — 7j.2.C (414/7) — (hasonló) 11.B (127/1/3-tól 128/3/3-ig) — 18.C (179-től 181-ig) — 18j.B (423/6/8)

d) az első téma és a belső témák között is van kapcsolat:
14.A (145/1-146/1/3) — 5.C (70/3) — 5j.C (408/5) — 42.C (382/2) — 19.C (186/1-187/1/2: szubmediáns zárlattal, „csak a finálisz la", vö. 16. és 17. jegyzettel) — ugyanígy 19j.C (425/7/3) — (hasonló) 22.A (203) — (hasonló) 33.B (311/3/1): a D magasságában — (hasonló) 1.B (17/3/2-18/1/2) — (hasonló) 1j.B (401/5) — (hasonló) 31.A (293/2), de 31.B a szubmediánson zár — (hasonló) 26.A (237/2) a D magasságában;
2.B (40/2/3) — 4.B (58/1/3);
4.A (57/1-58/1/2) — 23.A (209/1/2) — 50. (396) — s ezek hasonlók 14.A stb.-hez. lásd fentebb;
6.A (77-79/1/2) — 7j.A (412/1-412/5/2 ütem feléig) — 1.B lásd 14.A-nál

e) ha egy dallam két felvétele a kötetben két hangnemben van, ezt az elemzés megkönnyítésére egységesítettem Eszerint: Lajthánál
2.: E tonalitásban egy kereszt előjegyzéssel
2.j.: D tonalitásban egy bé előjegyzéssel
az elemzésben mindkettő D tonalitásban egy bé előjegyzéssel; Lajthánál
29., 30., 31.: E tonalitásban egy kereszt előjegyzéssel
31j.1.: D tonalitásban egy bé előjegyzéssel
31j.2.: G tonalitásban két bé előjegyzéssel
az elemzésben valamennyi D tonalitásban egy bé előjegyzéssel; Lajthánál
24.: A tonalitásban egy kereszt előjegyzéssel
24j.1.: G tonalitásban egy bé előjegyzéssel
24j.2.: A tonalitásban egy kereszt előjegyzéssel
az elemzésben A tonalitásban előjegyzés nélkül; Lajthánál
19.: H tonalitásban két kereszt előjegyzéssel
19j.: E tonalitásban két kereszt előjegyzéssel
az elemzésben A tonalitásban egy kereszt előjegyzéssel; Lajthánál
5.: F tonalitásban előjegyzés nélkül és D tonalitásban egy bé előjegyzéssel
és D tonalitásban két kereszt előjegyzéssel
5j.: C tonalitásban három bé előjegyzéssel
az elemzésben D tonalitásban egy bé előjegyzéssel; Lajthánál
32.: D tonalitásban előjegyzés nélkül
32j.1.: D tonalitásban előjegyzés nélkül
32j.2.: G tonalitásban előjegyzés nélkül
az elemzésben D tonalitásban egy bé előjegyzéssel;

f) ha egy dallam két felvételét két mértékben közölték, ezt a formai elemzés megkönnyítésére egységesítettem. Eszerint Lajthánál:
2., 5., 9., 10., 12., 14., 23. diminutív mértékben
2j., 5j., 9j., 10j., 12j., 14j., 23j. augmentív mértékben
az elemzésben valamennyi diminutív mértékben;

g) A felvételek meghallgatása után készült sajtóhibajegyzék: A 6. dallamból a 87/3/2-88/2/3 törlendő, helyesen 87/3/1 után attaca 89/1/1, amely 6. utolsó üteme. A 7. dallam 89/1/2/-vel kezdődik;
42.-ben a 382/2/1-382/5/3 közötti „figurát" kétszer játssza. Az első eljátszáskor a 382/4/3-382/5/3 közötti részt ismétli, mindkétszer csak $^{7}/_{4}$'értékű. Ez a rész a második eljátszáskor is ismétlődik, de itt $1^{a}\ ^{8}/_{4}$ értékű, míg $2^{a}\ ^{7}/_{4}$ értékű;
1j.-t a hengeren kétszer játssza: MH 4190 a2 azonos a kötetben 1j.-vel, míg a1-ben — amely a kötetben nincsen közölve — hiányzik a 402/7/3-402/8/3 valamint 402/9-től a végéig levő rész;
6j. 411/5-ben a hetedik negyed értékben jelölt 4/16 érték törlendő;
15j. 420/4/2 második negyed értékén levő hangok helyesen: $^{1}/_{8}$ érték b^{2}- $^{1}/_{8}$ érték fisz^{2}. 420/5-ben egy ütemmel több van, tehát az első ütem után helyesen $^{1}/_{4}$ értékű b^{2} majd $^{1}/_{4}$ értékű a^{2} majd a második ütem következik, amelynek a ritmusa helyesen: szinkópált $^{1}/_{4}$ értékű $b^{2}b^{2}a^{2}$ majd $^{1}/_{16}$ értékű g^{2} majd $^{3}/_{16}$ értékű a^{2};
NB.A 43-51., 2j., 3j., 5j., 7j., 9j., 10j., 14j., 24j.1., 2., 27j.1., 31j.1. és 33j.1. számú darabokat az eredeti felvételek hozzáférhetetlensége miatt nem lehet ellenőrizni. 34j. folytatása tördelési hiba miatt a 38. jegyzete után került, a 442. lapra. Támlapja alapján itt 442/5-8 nem ehhez a dallamhoz tartozik.

h) a formai elemzés alapján módosul néhány ütem-, sor- illetve szakaszvég és sorkezdet.
4.: sorkezdet 57/1/2; 5.: szakaszvég 76/3/1; 6.: sorkezdet 77/1/2, dallamvilág vö. sajtóhibák; 7.: sorkezdet 89/1/2, sorvég 103/1/3, ezért utolsó sora 6/4 értékű; 10.: sorvég 125/2/3; 12.: sorvég 136/3/3; 13.: sorkezdet 137/1, sorvég 144/3/1; 15.: sorvég 156/3/1; 16.: sorkezdet 157/1/2, szakaszvég helyesen 174/1/3 és 179/2/3, a sorvég a dallamvég után 2/4 értékkel lenne; 20.: sorkezdet 190/1/2; 22.: sorkezdet 203/1/2, sorvég 208/3/1; 23.: sorkezdet 209/1/2; 24.: sorvég 230/1/2; 27.: sorkezdet 248/2/2, sorvég 252/3/2; 28.: sorkezdet 253/2/2, szakaszvég helyesen 269/3/3, sorvég helyesen 277/2/2 után 2/4 értékkel lenne; 31.: sorvég 298/3/2; 33.: sorvég 319/2/2; 37.: sorvég 356/2/1; 40.: sorvég 373/1/2; 41.: sorvég 378/1/2; 42.: vö. sajtóhibák; 50.: sorkezdet 396/1/2/; 1j.: sorkezdet 402/5/3-ban $^{1}/_{4}$ érték után, az előző ütem $^{3}/_{4}$ értékű. Innen az ütemvonalak helyesen $^{1}/_{4}$ értékkel később esnek, s ezért 402/8/2 helyesen $^{4}/_{4}$ értékű. Innen ismét jó az ütemezés; 6j.: sorkezdet 410/1/2 és 411/3/6, szakaszvég helyesen 410/7/3 és 410/9/4-ben a kétszer pontozott $^{1}/_{4}$ érték után. Innen az ütemvonalak helyesen $^{1}/_{4}$ értékkel eltolódnak s ezért 411/3/1 helyesen $^{4}/_{4}$ értékű. Majd az ütemvonal újból eltolódik: 411/4/3 nem $^{3}/_{4}$ értékű hanem $^{2}/_{4}$ értékű, a kettős-fogás már az új ütem és sor kezdete. Ugyanígy 411/5/3-ban a második kettősfogás már új ütem és sor kezdete.411/5/4-ben a második $^{3}/_{4}$ érték törlendő, vö. sajtóhibák, s ezért innen az ütemvonalak ismét helyesek; 7j.1.: 412/1/2, szakaszvég helyesen 412/5/2-ben $^{2}/_{4}$ érték után, ezért innen az ütemvonalak is $^{2}/_{4}$ értékkel eltolódnak 412/6/1-ig. Ugyanígy 413/4/4-ben $^{2}/_{4}$ érték után van szakaszvég, innen az ütemvonalak végig, $^{2}/_{4}$ értékkel eltolódnak; 7j.2.: sorkezdet 414/1/2, szakaszvég helyesen 414/3/5-ben $^{1}/_{4}$ érték után. Innen az ütemvonalak 414/6/2-ig eltolódnak, amely így $^{3}/_{4}$ értékkel zárja a sort; 10j.: ütemvonal helyesen 417/3/2-ben $^{2}/_{4}$ érték után, 417/4/4-ben $^{2}/_{4}$ érték után, így minden ütem $^{4}/_{4}$ értékű; 15j.: sorkezdet 422/1/2; 18j sorkezdet 423/1/2, szakaszvég helyesen 423/5/4, 424/5/4 és 425/3/3; 24j.: szakaszvég helyesen 427/5/2 $^{1}/_{16}$ érték után és 428/2/1; 27j.1.: szakaszvég helyesen 431/5/1 végén és 432/2/2.

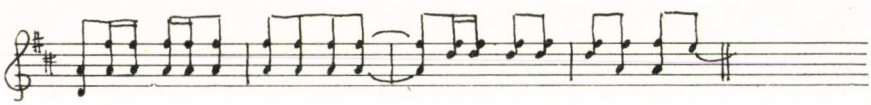
[2] Kodály Z., A magyar népzene. 1952. 57.

[3] Erről leginkább:
Avasi B., A széki banda harmonizálása. Néprajzi Értesítő, 1953.

Bartók B., Rumanian Folk Music I—III. Hague 1967.
Halmos B., A széki háromhúros kontra. Síppal dobbal, 1975. 4.
Halmos I., Útban a hangszeres forma felé. I. P.
Kallós Z., Tánchagyományok egy mezőségi faluban. Tánctudományo Tanulmányok, 1963—64.
Kallós Z.—Martin Gy., A gyimesi csángók táncélete. Tánctudományi Tanulmányok, 1969—70.
Kiss L., A tánczenegyűjtés problémáiról. Táncművészeti Értesítő, 1956.
Kiss. L., A bukovinai székelyek tánczenéje. Tánctudományi Tanulmányok, 1958.
Kiss L., Népi verbung-dallamainkról. Tánctudományi Tanulmányok, 1959—60.
Lajtha L., Egy újra megtalált magyar népdaltípus. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Budapest, 1943.
Lajtha L., Egy „hamis" zenekar. Zenetudományi Tanulmányok, 1953.
Lajtha L., Népzenei Monográfiák. II. Széki gyűjtés. Budapest, 1954. III. Kőrisparati gyűjtés. Budapest, 1955.
V. Dunántúli táncok és dallamok 1. kötet. Budapest, 1962.
Martin Gy., A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai. Táncművészeti Értesítő, 1967.
Martin Gy., Proportio-gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és népi tánczenében. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok, 1968.
Martin Gy., A marosszéki tánccíklus. Táncművészeti Értesítő, 1970.
Martin Gy., Magyar tánctípusok és táncdialektusok I—III. Budapest, 1970.
Martin Gy., A táncos és a zene. Nép kultúra — népi társadalom IX.
további irodalom in:
Martin Gy., Die Siebenbürgische Haiduckentanz. Studia Musicologica, 1969., és
Martin Gy., Legényes, verbunk, lassú magyar. Nép kultúra — népi társadalom VII.
Paksa K., A „jajnóták" zenei világa. Népi kultúra — népi társadalom IX.
Pesovár E., Lengyel táncok hatása a reformkorban. Néprajzi Értesítő, 1965.
Sárosi B., Étterem-monográfia. Magyar Zene, 1966.
Sárosi B., Magyar parasztok és cigányzenészek. Magyar Zene, 1972.
Sárosi B., Instrumentalensembles in Ungarn. Stockholm, 1972. In: Studia instrumentorum musicae popularis II. Hgg. E. Stockman.
Seprődi J., A székely táncokról. Erdélyi Múzeum XXVI., 1909.
Seprődi J., Hangszeres táncdallamok. Mindkettő in: S. J. válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. Bukarest, 1974.
Tary L., Hangszeres zene a magyar népi gyászszertartásban. Ethnographia, 1976.
Vargyas L., A duda hatása a magyar népi tánczenére. A MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei VIII.

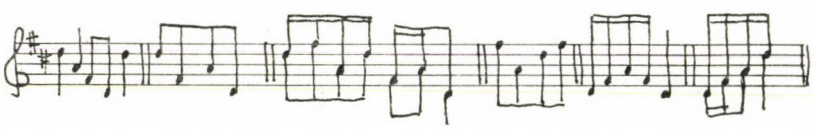
[4] Weiner L., Elemző összhangzattan. Budapest, 1944. Schoenberg, A., Structural functions of Harmony. New York, 1954.

[5] Például:

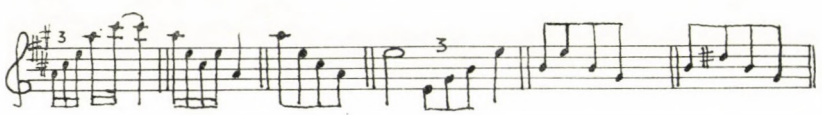


17/3/2; 401/5/3

[6] Néhány példa:

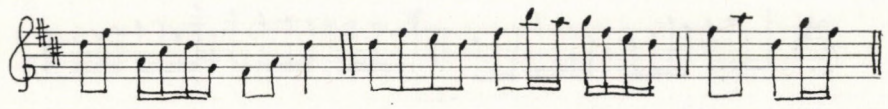


314/3/1; 425/3/2; 50/3/2, 78/1, 413/5; 423/8; 413/8, 120/1, 417/8; stb.; 17/3;

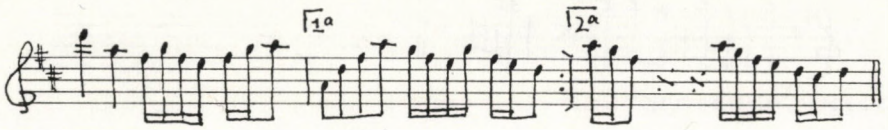


212/1; 212/3; 429;2; 396/6; 427/5; 426/6;
További példák találhatók:
25/3/1 és passim, 79/2/2 és passim, 91/2/1 és passim;
25/2/2 és passim, 79/1/3 és passim, 91/1/3 és passim, 425/3/4;
26/1/3, 91/1/2 és passim, 383/2/3, 396/7/3, 433/6/1;
224/3/2 és passim, 396/6/2, 398/2/3;
134/1/1 és passim, 139/2/1, 280/1/1 és passim, 283/1/1-2, 323/2/2, 337/2/1, 387/1/2, 389/5/1, 393/7/1, 352/2/1.

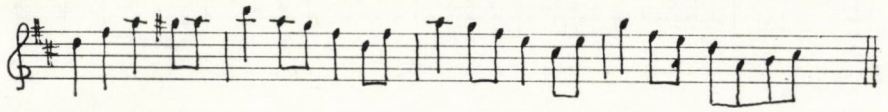
[7] Néhány példa:



19/1-2; 425/4; 16/2;



310/1-2;

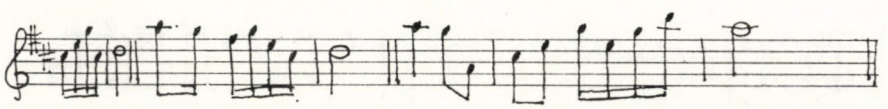


373/2-374/1;

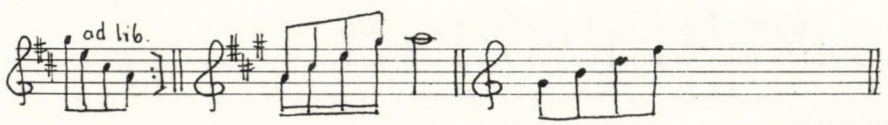
További példák találhatók:

37/3/3, 381/8/2, 417/1/3, 425/4-5;
17/2-3, 71/1/2, 240/1/3, 243/3/2, 283/4/2, 383/4/2;
50/2/1 és passim, 383/6/1, 384/3/2, 384/6/2;
154/2/3, 233/1/2, 363/2/1 és passim, 364/3/1, 365/1/2, 365/3/1, 366/1/1, 367/3/1;
58/1/2, 385/4/3, 385/8/2 és passim, 386/2/2, 386/8/1;
39/3/2 és passim, 114/3/3, 403/5/3, 408/6/1, 420/1/4 és passim;
66/3/1, 280/3/2, 407/3/3 és passim, 407/6/1, 420/4/4;
65/2/3 és passim, 66/1/2, 283/3/2, 414/1/1, 416/9/1, 434/1/2;
40/3/3, 391/2, 403/4/2, 407/4/2, 416/6/3, 433/5-6, 435/1-2;
113/1/2, 152/1/2, 415/3/2;
210/3/1 és passim, 212/1/1, 213/3/2, 214/1/3, 214/3/1, 396/3/1, 397/1/2;
186/2/2, 390/5/1, 430/6/3;
133/2/2, 134/2/1, 135/1/1, 135/2/2, 331/1/2, 331/2/3, 332/1/1, 332/3/3;
398/1/3, 398/4/3;
137/1/1-2, 321/1/2, 321/3/2, 371/2-3 és passim.

[8] Néhány példa:



71/2; 382/1; 20/1-2, 413/5



52/3; 210/2, 396/1; 389/4

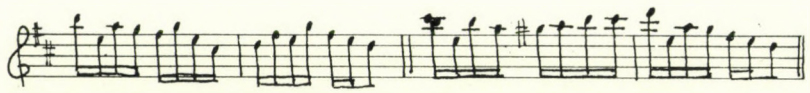
További példák találhatók:

17/2/2-3, 66/2/1-2, 172/2/1-2, 429/2/1.

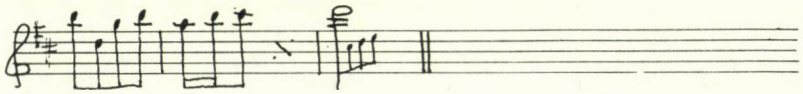
[9] Vö. például: 23/3/3-24/1 és passim, 66/2/3. 66/3/1, 76/2/3, 76/3/1, 107/1/1-2, 120/1/2-3, 127/3/3-128/1/1, 152/3/3-154/1/1, 191/3/3, 214/1/2-3, 243/3/1, 314/3/2, 320/1/2, 373/3/2, 381/8/1-2, 396/3/2-3, 417/1/2-3, 433/6/1.

[10] Vö. például: 16/2/4-16/3/1-3, 39/2/2-3, 40/2/1-2, 59/3/2-3, 66/1/1-2, 71/1/1-2, 105/1/2-3, 111/3/2-3, 113/1/1-2, 122/2/2-3, 132/1/2-132/2/1, 132/2/2-3-133/1/1, 133/2, 133/3/2-134/1/1, 147/1/1-2, 153/3/2-3, 158/3/1, 161/2/1, 210/2/3-210/3/1, 212/3/2-3, 233/1/1-2, 238/2/1-2, 240/1/2-3, 294/3/2, 299/2/1-2, 312/2/3, 327/2/3-328/1/1, 329/1/3-328/2/1, 339/3/2, 365/1/2, 381/5/3-381/6/1 és passim, 389/2/1-2, 389/4/3-389/5/1, 389/6/1-2, 396/2/1-2, 396/8/3-396/9/1.

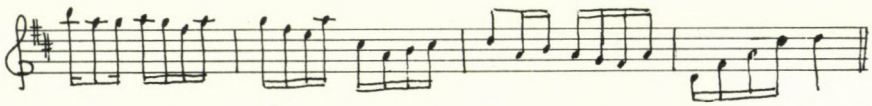
[11] Néhány példa:



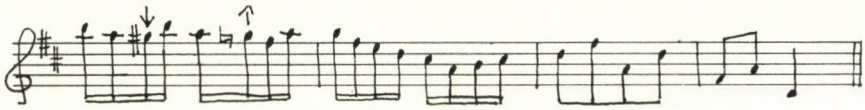
121/2/2-3; 122/1/2-3, 110/3/3-111/1/1, 381/3/1-2



23/3/2-3.24/1/1, 81/1/2/-3-81/2/1;



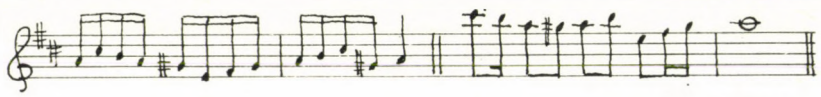
17/2/1-17/3/1;



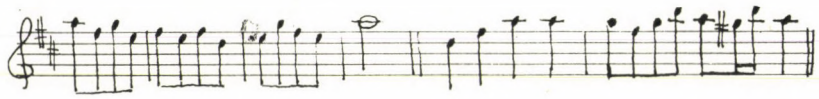
77/2/3-78/1/3.
További példák találhatók: 39/1/1-2, 40/3/2-3, 48/1/1-2, 52/2/2-3, 90/1/2-3, 72/3/3-73/1/1, 115/1/3-115/2/1, 126/1/3-126/2/1, 127/1/1, 145/2/1-2, 198/1/1-2, 213/3/3-214/1/1, 234/1/2, 285/2/2, 288/2/2, 291/3/2, 292/2/2, 369/2/2, 375/2/2, 375/2/2, 387/2/1, 387/4/3-387/5/1, 441/3/2-3.

[12] Vö. például: 24/3/2-3, 25/1/1-3, 191/2/1-2, 203/1/2-3 és passim, 222/2/1-2 és változatai a 23., 24., 30. és 50. számú dallamokban, 233/1/1-2.

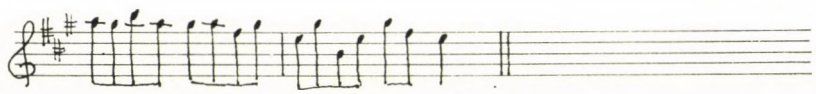
[13]



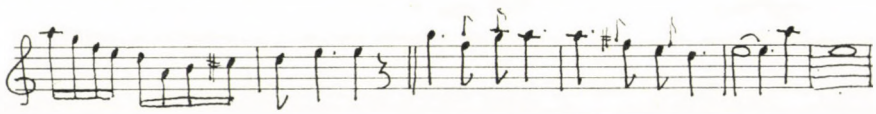
171/2/2-3; 231/2/1-2;



369/1/2-3; 374/2/1-2;



396/4/3-396/5/1;



358/1/1-2; 394/2/1-394/3/1;
További példák találhatók:
166/1/2-3, 238/1/1, 381/1/3-381/2/1, 383/2/1-2.

[14] Megjegyzés a jelölésekhez:

a) a dallamok sorszáma után zárójelben a más sorszámon levő azonos dallamok sorszáma áll, ezeket a maguk helyén nem elemeztem újból;

b) a sorszám után ugyancsak zárójelben a dallam első megjelenési helyét jelöltem a kötetben, utalással a lap-, sor- és ütemszámra. Ha világosan elkülönültek, akkor nagy betűkkel a dallamon belüli témákat külön is feltüntettem már csak azért is, mert olykor ezek nem ugyanabba a hangnemi-tonális típusba tartoznak (pl. 5.A és B do-la dallam, viszont 5.C egyrendszerű funkciós);

c) ezután a sorzáró hangok következnek a szokásos népzenei jelöléssel. Az eltérés csupán annyi, hogy az utolsó sor záróhangja is minden esetben jelölve van, mert az nem minden esetben a tonikai első fok. Nyomdatechnikai okokból a kereszt jelét + jellel, a bé jelét közönséges b betűvel jelöltük a megfelelő számjel előtt;

d) a négypódiás sorok ismétlése a lapszámozásban bennfoglaltatik, a kadenciajelölésből hiányzik;

e) ez a jelölési módszer érvényes az összes hangnemi típusra (14—16. és 18—20. jegyzet). Természetesen az összetett típusoknál szöveges magyarázat is szükséges volt.)

1. szám (1j. és 28.)				
A (15-17/3/1)	1	7	4	1
B (17/3/2-20/1/3)	3	5	4 (5)	1
C (20/1/4-21/3/2)	5	5	5	1
D (21/3/3-23/2/3)	1	1	1	5
E (23/3/1-25/2/1)	1	1	1	1
F (25/2/2-26/1/2)	1	1	5	5
3. szám (3j.)				
A (46-51/3/1)	1	1	5	1
B (51/3/2-53/2/2)			5	1
5. szám (5j.)				
C (70/3/2-72/2/2)				1
6. szám (7j.)				
A (77-79/1/2)	5	1	5	1-3
B (79/1/3-80/3/3)	5	5	5	1-5
C (81/1/1-82/2/4)	1	1	1	1
7. szám (6j.)				
A (89/1/2-91/1/2)	5	1	5	1-3
B (91/1/3-92/3/2)	5	5	5	1-5
C (92/3/3-94/2/3)	5	1	1	1-3
D (99/3/3-101/2/3)	1	1	1	1-5
E (101/3/1-103/3/3)	1	1	1	1
10. szám				
(120/1/1-121/2/3)	1	V-2	VI	1
11. szám				
(126-128/1/1)	1	1	5-3	1
15j.1. szám (15j.2.)				
(420/6/4-420/8/3)	5	1	5	1
16. szám				
B (160/1/3-161/2/1)				1
17. szám				
(166-168/1/3)	5	1	VI	1-5
18. szám				
B (174/2/1-176/1/1)			1	1
C (18j.B) (179/3/1-181/2/1)			5	1
19. szám				
C (186-187/1/2)				1
20. szám				
A (190/1/2-192/3/2)	5	1-5	1	1
B (193/1/1-194/1/2)			1	1
21. szám				
(198/2-199/3)	5- + 7	2-5	1	1-5
23. szám (5.)				
A (209/1/2-211/1/2)	5	5	1	1
B (211/1/3-212/3/3)	2	1	1	1
C (213/1/1-213/3/2)				1
D (213/3/3-215/2/3)				1
26. szám				
A (237/2/1-239/2/1)			5	1
B (239/2/2-241/1/2)			5-3	1
27j.2. szám (27j.1.A és C)				
A (433/1)			5	1
B (433 2-4)			5	1
33. szám (33j.)				
A (312/2/1-313/2/2)				1
B (311/3/1-312/1/2)			3	5
34j. szám				
(440/8-441/3)			2	1
41. szám				
A (373/2/1-374/1/2)	5	3	2	1
B (374/2/1-374/3/2)			5	1
42. szám				
A (381/1-382/1)			5	1
B (382/2-5)			5	1

[16] Két- és háromrendszerű dallamok a kvintkörben. A 18.A számú kétrendszerű dallamon felül:

a) kétrendszerű funkciós dallam a 8., 25., 40. és 43. számú. A 8. dallam (104/1-108/1/2 1 1 2 1) szinte végig a záróhang rendszerében mozog, idegen hangok nélkül. Ebből csak egy rövid, de erőteljes kitérés van a harmadik dallamsorban, amely a 2. fokon zárul s a hangkészletbe hirtelen belép +1, +4 és +5. A második fok legkönnyebben ötödik fokú dominánsnak vélelmezhető, de a felemelt első és ötödik fok jól beleilleszkedik távolabbi autentikus menetbe is, nevezetesen a záróhang DD-ba (2. fok) s ennek a D-ba (6. fok). Az idegen hang tehát váltó- és átmenőhang, de nem harmóniai szándék nélkül.

A 25. dallamban (231/1-233/1/2 1 5 1 1) a második sor kitérése D-ba talán nem oly erős, hogy egy másik rendszerről beszélhessünk.

A 40. dallam (369-371/1/2 9 5 5 1) dúr kvintváltó, amelyben a két rendszer alteráció nélkül jön létre. Ez úgy lehetséges, hogy egyik rendszer sem használja a vezérhangot s a DD-t sem erősíti meg vezérhanggal. Ennek ellenére kétségtelen a funkciós érzet talán azért, mert az 1-3-5 és a 2-5 lépések világosan elválnak egymástól.

A 43. dallam visszatérő szerkezetű, új stílusú (383/1-383/6/1 1 5 4 1), amelyben a két rendszer a hangkészlet részleges térbeli szétválásából ered, valamint +4-ből.

b) Háromrendszerű funkciós dallamok: 32. (32j.1. és 32j.2.), 48. (48j.). A 32j.2. (böszödi) énekelt dallamot (437/8-438/4/1 5 4 4 1), sem pedig a típus más dallamait, nem foghatjuk fel egyrendszerű szo ötfokúságnak, ezt sem b3-3, sem 7 nem engedi. Más ötfokúságot más idegen hangok nem tesznek lehetővé. De a diatónia is legalább kétrendszerű: A 4. fokú zárlat a belső sorokban autentikusan meglehetősen meg van támasztva, úgyhogy a sorzárókban legalább is egy szo-do viszony mutatkozik. A hangszeres forma (32. 299-303/1/2 5 4 4 1) három tonalitásban mozog: az első sorban a záróhang 5. foka a T, a második sorban a 4. fok a T. A harmadik sor a hangrendszer szempontjából vegyes, első fele az 5. fokhoz, a második a 4. fokhoz húz. A negyedik sor első fele azonos a harmadikkal, majd ennek S-n, a záróhangon fejezi be a dallamot. Az énekelt és a hangszeres változat között annyi a különbség, hogy a hangszeres dallamban a funkciók szempontjából fontos hangok sokkal határozottabbak és ezért az első sor önálló tonalitása vitathatatlan. De ez végül is nem idegen az énekelt formától sem. Azon felül szo-do és szo-ti-do meneteit felfoghatjuk funkciósan, s ezáltal az egész típus rokonságba hozható a harmonikus gondolkodással. A hangszeres forma hangkészlete erősen kromatizált: VII, +VII, 1, 2, b3, 3, 4, +4, 5, 6, 7, +7, de az első és második sorban ebből jól leválik egy-egy önálló, főként dúr jellegű részleg s a harmadik és negyedik sorban is jól megkülönböztethető, hogy az egyes funkciók mely tonalitásra vonatkoznak. Az énekelt forma nem kromatikus, itt az elkülönült hangrendszereket sokkal inkább alakítja a transzponálás, valamint a sorzárók megerősítése olyan autentikus fordulattal, amelyben nem a vezérhangok, hanem a D 5. fokok vesznek részt.

A 48j. énekelt alak (443) kétrendszerű: 1-2. sora a záróhang 2. fokára épített fríg hexakord, 3-4 sora a záróhangra épített fríges hexakord. Az összhangkészlet: VII, 1, b2, 2, b3, 3, 4, 5, b6, 6, 7. A hangszeres alak (48., 382/6-393/5/3) két rétegre és három alaphangra válik: 1-2. sora a S-ra épített dúr hangnem, 3-4. sora a T-ra épített dúr-moll rendszer, amely a D-n zár.

[16] *a)* Tisztán do-la dallamok a sorzáróik szerint:

9. és 9j. szám	1	b3	b3	1
15; 15jAB és 24. szám	1	1	b3	1
2., 2j., 45. és 46. szám	b3	1	b3	1
5.B, 5j.B (69/1/1-70/3/1) szám			b3	1
19., 19j., 29., 30., 31j.1. és 37. szám	b3	b3	b3	1
31j.2. szám		b3	b3	1

b) Do-la dallamok kis változtatással. A kis változtatás abban áll, hogy a do, illetve a la tonalitást nem az alaphang képviseli a zárlatokban:

47. szám, itt az 5. fok a do tonalitás terce	1	1	5	1
31. szám, itt a 7. fok a do tonalitás kvintje	b3	b3	7	1
35. szám, itt az 5. fok a la tonalitás D félzárlata	5	5	b3	1
39. szám, itt az 5. fok a la tonalitás kvintje	5	b3	b3	1
5.A és 5j.A (65-68/3/3) szám, itt az 5. fok vagy a la tonalitás kvint e vagy a do tonalitás terce		5	b3	1

[17] Bárdos L., Harminc írás. 1969. Kislexikon, centrális hang, 467-468.

[18] 7, +7, b3 és 3: 2., 2j., 5., 5j., 9., 9j., 15., 15j.A, 24., 35., 37., 39., 45., 46. és 47. szám. 7, +7 és b3: 22. szám, a végső zárlatok mollba mennek. +7, b3 és 3: 5j.B, a do tonalitásban a la hang vezérhangja (szi-do) berögzült fogások értelem nélküli használatát mutatja.

7, b3, és 3: 29., 30. és 31j.1. szám, midőn a la a zárlatokban sem kapja meg a vezérhangot, de a do-t alterálja. 7, és b3: 19., 19j. és 31j.2., az egynemű dúr-mollra példa. Megjegyzendő, hogy 3 és +7 sokkal ritkább, mint b3 és 7, mert rendszerint csak közvetlenül a la zárlatokban lép fel. Egyébként bő és 6 ingadozik a 2., 5., 19., 35., 39. 37., és 47. számban. Gyakoribb a tisztán eol (2j., 9., 9j., 29., 30. és 31j.1.), mint a tisztán dór (46.). 39-ben a felemelt 4. fok erőteljes, már egy II. fokú alterált hangzatnak a része. Ez a mozzanat átvezet a következő hangnemi csoporthoz.

[19] Három- és több rendszerű dallamok a do-la viszony és a kvintkör összejátszásából.

a) do-la + laD mi

4. szám: 5 5 b3 1. A dallam első két sora a záróhang 5. fokára épülő tonalitásban mozog, V, +VII, 1, b3, 5 pillérhangokkal s olyan, mint az egyrendszerű funkciós dallamok között a szűk ambitusú állódallamok, a „figurák". A negyedik sor záróhangja egy la tonalitás alapja, míg a harmadik sor ennek dó-jára épül. Az alterációk ezeket a tonalitásokat fejezik ki: az első-második sorban általában 7 (szo) van, mert ez itt az alaphang terce. Ugyancsak 7 van a harmadik sorban, mert ez itt a do dominánsa. Ellenben +7 van a la zárlatokban s akkor, mikor kedve támad az első két sorban dúrosítani. A harmadik sorban, ahol a do hangnem érzékeltetése a fontos b3 és b6 van, mert ezek itt a tonalitás alapja, illetve tiszta kvartja. Másutt mindenütt 6 van s a la zárlatokban pikárdiai terc.

b) do-la + laS re

14. szám: 1 1 4-b3 1. Az 1., 2. és 4. sor dúr rendszer TDT menetekkel. A harmadik sor ennek a dúr rendszernek a moll tercén (!) zárul, mintha a záróhang egy dúrosított la rendszer lenne — pedig nem az. A harmadik sor eleje kitérés a záróhang negyedik fokára s tulajdonképpen ennek a félsronyi motívumnak a lefelé ereszkedő vonala vezet a b3 zárlathoz. Az alterációk közül ez a b3 megmagyarázható, de meglepő, míg a harmadik sorban rendszeresen fellépő +4 (mint egy 5. fokú trilla része) nem meglepő, de nem akkordikus eredetű.

16. szám, A téma: b3 b3 b3 1.

Az 1., 2. és 4. sorban szabályos do-la rendszer. A harmadik sorban itt is hirtelen kitér a laS-ba s még ugyanitt simán visszamegy és zár a dó-n. Innen az átmenet a lá-ba a második és harmadik eljátszáskor átmenet nélkül a laD-n keresztül történik. Ellenben az első eljátszáskor mintha bonyolult modulációt rejtenének a 4. sor első ütemének a

hangjai, nevezetesen (doD7, innen indul, majd:) doD+5 — laD7 — laT. Kérdés, hogy ebben a hagyománykörben ilyen bonyolult manőver elképzelhető-e?

27. szám: 4 4 VII 1.

Az előző két dallammal szemben itt a laS az erősebb, s a do éppen csak feltűnik. Az 1. és 2. sor moll dallam DT funkciókkal, a negyedik sor ennek D-n zár. A harmadik sor eleje még az előző sorok rendszerében marad, de ez a motívum lefelé kvinttel transzponálódik s így jut el a do hangnembe és doD-ba. Ez folytatódik a negyedik sor elején s egy pentaton fordulattal (szo-la) jut el a laS D-ba (re-do-szo-la).

c) do-la + laD mi + laS re.

12. és 44. szám: 5 4 b3 1.

Az első sor laD-n zár, de nem épül rá hangrendszer (nincs DT viszony), ez inkább mi hang. A második sorban a laS a T. Ugyanígy a do a harmadik és a la a negyedik sorban. Tehát három tonális rendszer meg egy félzárlat egy 5 4 b3 1 kadenciás, ereszkedő dallamban. A 44. szám második sorában a D jelleg elmosódik az alterálatlan d hang miatt, amihez ráadásul alkalmilag következetesen kapcsolódik egy +4, mintha a laD-t akarná hangsúlyozni. Egészében is erősebb a mi-re-do-szo-la viszony, mint a D-S- egynemű dúr-T kapcsolat.

d) do-la + doD szo + laD mi.

51. szám: 7 5 b3 1.

Az első, harmadik és negyedik sorában erős funkciós menetek. Eszerint a do és a doD két tonalitás alapja. A la záróhang inkább álzárlat doD után semmint egy funkciós tonalitás alapja. Sőt, a zárlat a re-la pentaton fordulat. A harmadik sorból minden harmonikus fordulat hiányzik, de nem illeszthető be egységes pentaton vagy modális rendszerbe sem.

e) do-la + laS re + doD szo.

34. és 49. szám: 4 8 5-1 4 VII 4 1.

Az 1. sor: laS re, s itt a la nem más, mint a laS D-a, TDT menet. A 2a+2b sor (320/2-321/1) a la hangnemben s a D-n mi-n mozog, de feltűnik az elején a doD szo is. Itt van a főcezúra s akár mi, akár la a főkadencia, mindenképpen a la hengnemhez tartozik. A 3. sorban eltűnnek az éles funkciók, nagyjából aze lső sorhoz hasonlóan a laS re-n s ennek D-n jár, miközben az eleje a második sorhoz hasonlóan doD szó-val kezd, sőt az előző sor végén a felütés laS, ami doD-nak a D-a. A negyedik sorban határozott funkciós menetekkel dolgozik, do hangnem és Dod. Az 5a sor még ezt folytatja (322/1), majd átmegy laS-ba akárcsak a 3. sor, de itt következetesen bonyolultabb modulációval (talán: la+IIb7 vagy la II 7). 5b sor (322/2) plagális fordulattal la-n zár, azonban laD erőteljes megjelenésével (mi-szi, 327/1), valamint a do felé alterálásával itt is autentizálja utólag. A 49. dallamon sokkal kevésbé látszik meg a harmonikus feldolgozás igénye, azonban hangrendszere ennek sem nyugszik egyrendszerű diatónián vagy pentatónián.

f) do-la + doD szo + fa + laD mi.

36. szám: 5 b3 2 1.

Erősen kromatizált hangrendszere szétbontható hangnemi rendszerekre. Az első két sor (VI pódia) a doD-ban mozog a V(7) és I harmóniák szerint. A záróhang (laD) szerinti b3 maga a doD. A harmadik sor még ebben folytatódik, majd laD-n át lá-ba jut. Azonban a sorvég — váratlanul lefelé alterálva a záróhang szerinti II. fokot — egy fa hangnembe vezet, amely megmarad a negyedik sor első felében is, beleértve egy bonyolult modulációt (+IV7: ti-re-fa-la) a laD-ba (mi-szi-ti).

g) do-la + laD mi + doD szo + ti.

13. szám: b6 b2 1.

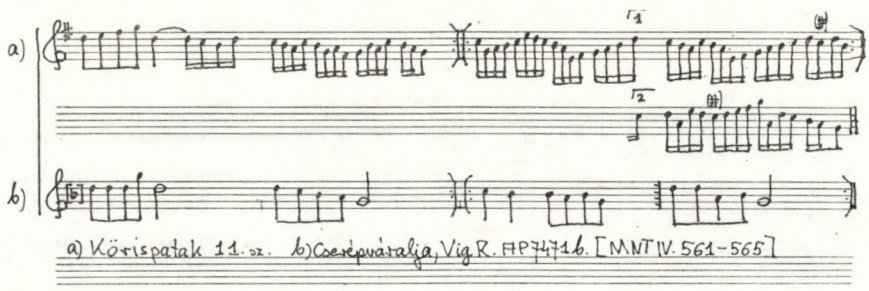
Amennyiben a záróhangot a la rendszer 2. fokának értelmezzük, akkor a rendszerek így követnék egymást: 1. sor: doD szo, 2a sor: laD mi, 2b sor: do, 2c sor: do, 3a sor: (do-)la, 3b sor: ti. Az autentikus fordulatok az első sorban és másutt egyenesen kívánják a funkciós elemzést, bár az úgy szólván alterálatlan hangkészlet ugyanakkor egyrendszerű fríg tonalitásba rendeződik. A két elképzelést jól össze lehet vonni, ha a dallam záróhangját egy do akkord tercének fogjuk fel — ami ebben az anyagban nem egyedülálló. Ebben az esetben kétrendszerű funkciós dallamot kapunk: 1. sor: do, 2. sor: doS, 3. sor: do. Ennek csak az egyetlen, szerény, de következetes cisz alteráció mond ellent, amely magában rejtené a la rendszerbe való kitérést, ha nem lenne oly elsuhanó a vezérhang is meg a képzelt tonika is.

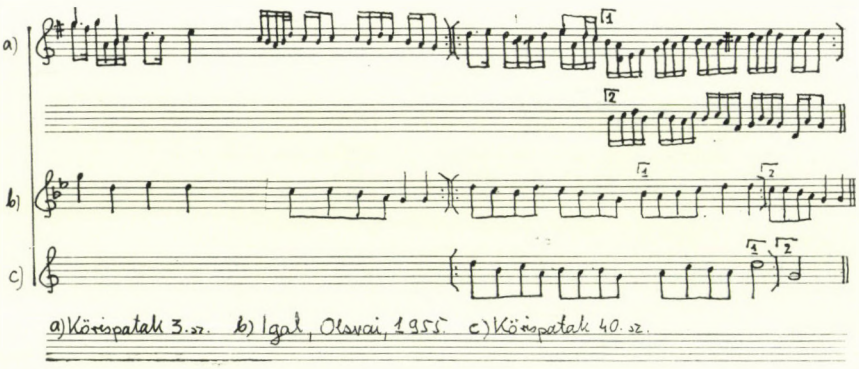
[20] Autentikus menet nélküli dallam a 38. számú 1 5 4 1 kadenciájú dallam. Talán a harmadik sorának a végén van némi nyoma a harmonikus gondolkodásnak. A b6-6 és b3-3 nem teszik kérdésessé az egyszerű eolt. Ami itt egyáltalán harmonikus gondolkodásra vall, az a 2. sor viszonya az első és a negyedik sorhoz.

[21]

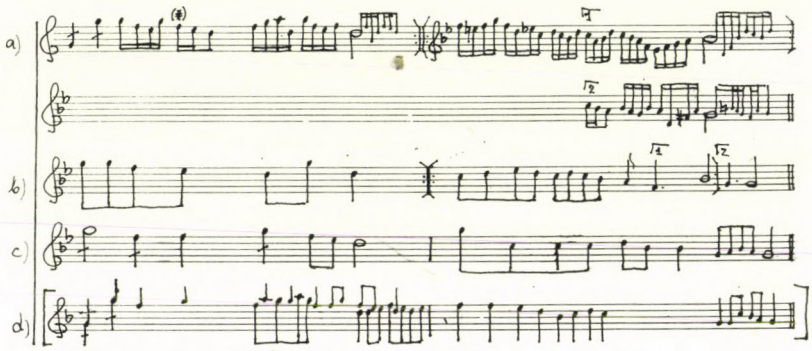
Hangnemtípus	egyrendszerű funkciós	többrendszerű funkciós	do-la rendszer	do-la + funkciós	funkciók nélkül
Tánctípus					
Verbunk	1., 28.	25.			
Marosszéki	3., 10., 11., 17., 21., 23., 26., 42., 50.	8., 43.	2., 5., 9., 15., 35., 39.	4., 12., 14., 44.	
Sebes csárdás	6., 7., 16.B, 18.BC, 19.C, 20., 33., 41.	18.A, 40.	19.AB, 22., 24., 31., 37., 46.	13., 16.A, 27.	
Lassú csárdás	(34j. ének)	32., 48.	29., 30., 45., 47.	34., 36., 49., 51.	38.

[22]

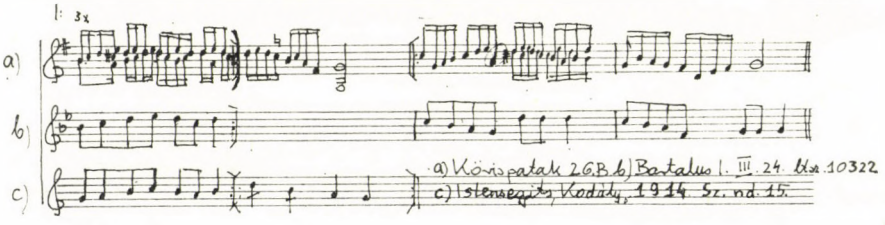




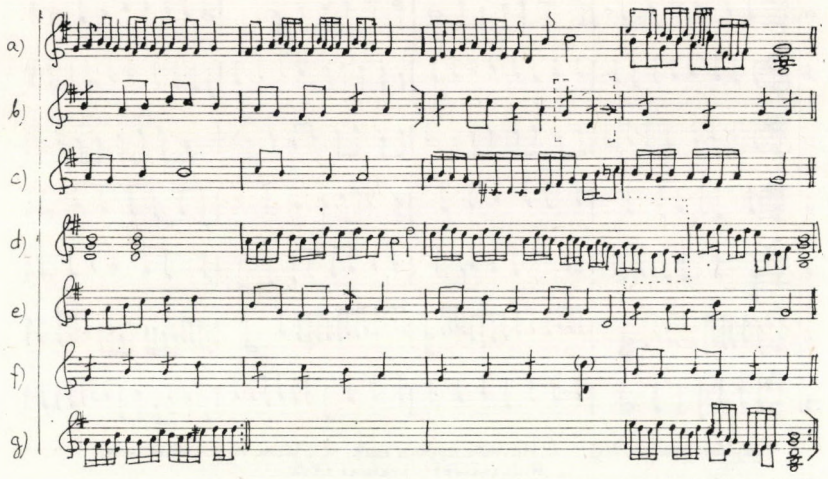
a) Kövispatak 3. sz. b) Igal, Olsvai, 1955. c) Kövispatak 40. sz.



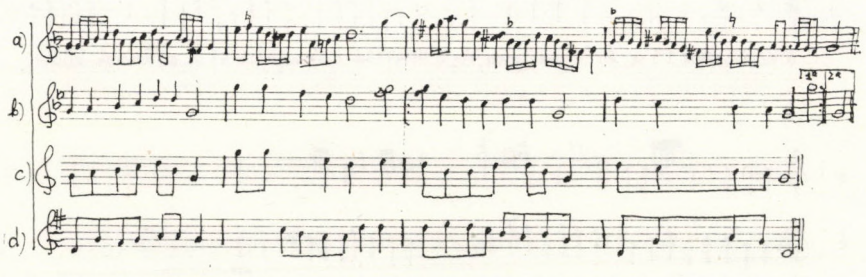
a) Kövispatak 35. sz. b) ált. É-K Magyarország, pl. Kétsenyjén Halmos I. 1956. ltsz. 10181
c) Mátraszentlászló, Borsai, AP 5324 j, szlovák szöveggel d) Kistarenye, Szokolai S. N.M.I. 148.
(és ált.: „... Kertek alatt")



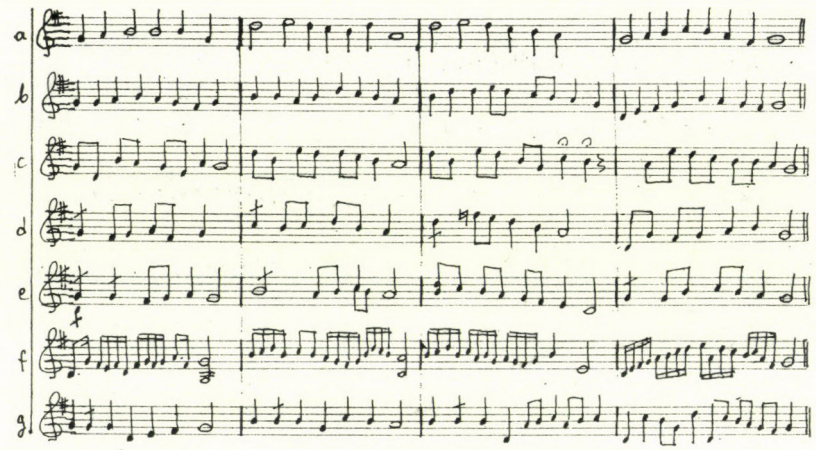
a) Kövispatak 26 B. b) Bartalus I. III. 24. ltsz. 10322.
c) Istenszegi, Kodály, 1914 Sz. nd. 15.



a) Körispatak 1. A b) Bartalus 1. VI. 38. c) Körispatak 23. B.
d) Körispatak 1. B e) Marosvásárhely, Bartók, 1916. Ltsz. 12557 f) Pusztina, Jagamas-Kallós
g) Körispatak 6.



a) Körispatak 25. b) Tyukod, Lajtha Ltsz. 4518 Porcsalma — " —
c) Szentegyházasfalu, Vikár B. Ltsz. 12504 d) Perjése, Kodály Ltsz. 10963



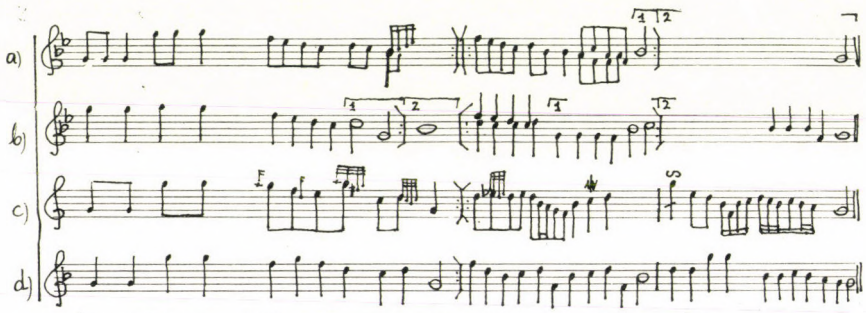
a) Körispatak 34j. b) Husvéti egyházi ének, pl. „Jézus, ki a sírban valál" Hidasnémeti, Szabóné 1956.

c) Gyergyócsomafalva, 1953. Domokos P.P. ltsz 15704; 1②V-el Gömör m., Sárosi 1963., ltsz 17308

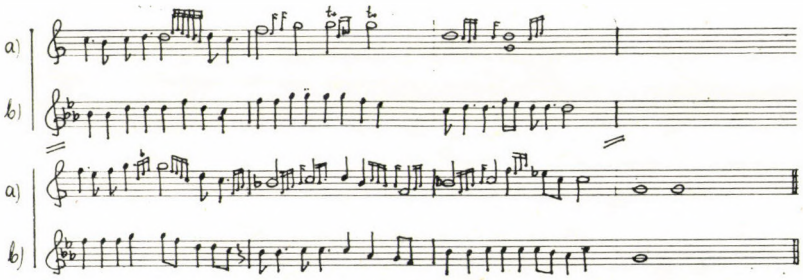
d) Mindszent, Péczely A. ltsz. 11320 e) Moldvai egyházi és világi, pl. „Hallgassatok csak énreám" ltsz. nélkül. AP 9026b: Lészped-Mekényes, Domokos P.P. 1969.

f) Körispatak 10.

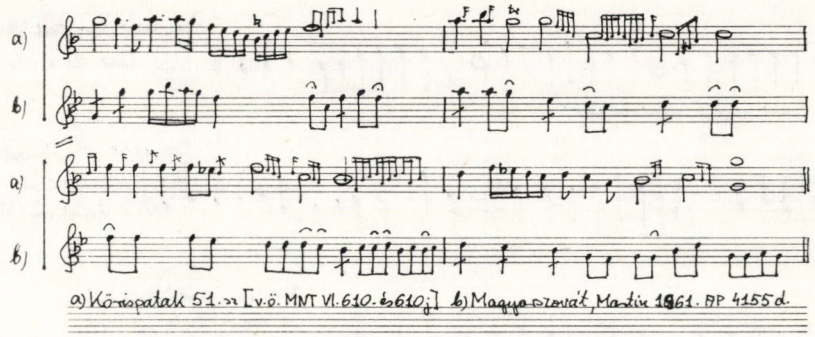
g) Sok XIX. századi kiadvány, csárdás, népszínmű, pl. Szigligeti–Szerdahelyi: Házassági parancs. Vagy: Füredi, 1851.

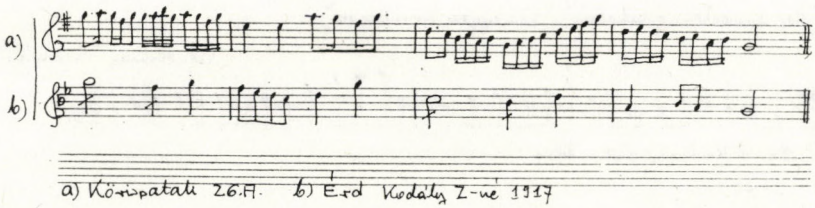


a) Körispatak 19. sz. b) Selymesilosva, Vig R. AP 4729b c) Körispatak 47. sz. d) Resznek Vikár

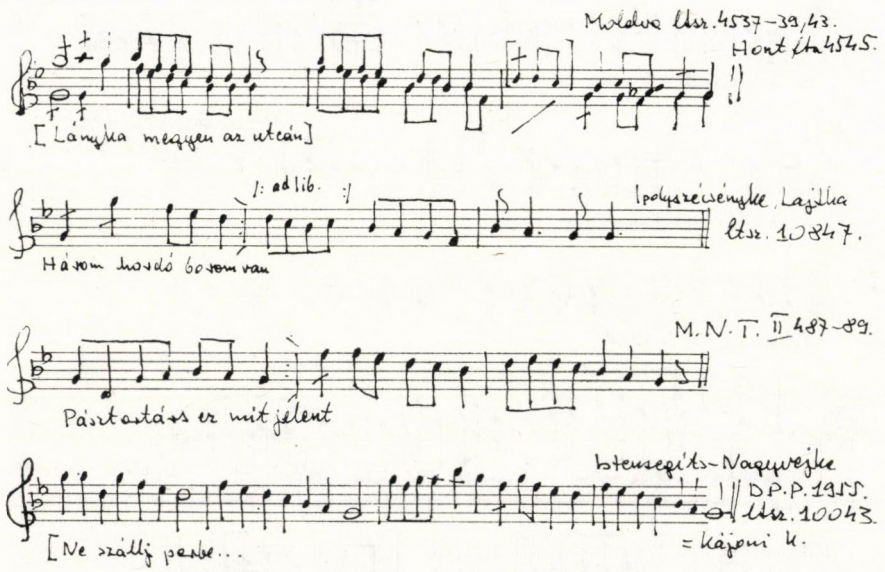


a) Körispatak 34. sz = 49. sz b) Siklód 1943. Lajtha ltsz. 8703 = MH 4204b; Mezőszovát AP 7239e2 Kallós 1970. Mezőpanit, Kallós = Almási l. Művelődés 1968 V.





[23] 12., 13., 18.?, 32., 36., 44. és 51.
[24] 15.?, 34j., 38., 43.
[25] Vö. 10. jegyzet.
[26] Ennek a csoportnak a bemutatására kiemelt néhány dallamban a következő zenei tulajdonságok felerősödését láthatjuk: a do T jellege, az 5. fok D jellege, az ütempár átmenete a punktumos-párhuzamos szerkesztésbe, a párhuzamos szerkesztés átmenete a visszatérő íves szerkesztésbe és a melodika (dallamsor) zárlati jellege. A példákból az is látható, hogy ezek a zenei tulajdonságok nincsenek összekötve egymással s legfeljebb alkalmilag találkoznak bizonyos dallamtípusokban. Ez azt mutatja, hogy a kialakulásukat meghatározó erők huzamosan s állandóan hatottak.



Tápiószele, Bartók 1906. Utsz. 10604.

Erre gyere nincsen sár

Csincse, Borsod Vikár B. Utsz. 10506

M. szentimre, Borsail. M. szentlászló Kiss L.

[Hej, gimbelem, gombolom] [Kimegyek az utcára]

Szentirmay: A csikó

Ez a kislány azt kiszi

AP 5482, AP 5483e Martin-Pesavár E. 1951. Halászi

„Gyertyás vb", „Seprűtánc"

Gy. újfalu, Molnár A. 1911. Utsz. 10503.

De sok eső, de sok sár

Nemesócsa, Kodály 1913. Utsz. 12536.

Készítsd múzsám lantodat...

Bartalus IV. 67.

Édesanyám be jó kend

Nagy gazda volt az ayám... Szini No. 191. Utsz. 4521; Bartók J. Dobor 4519.

Eljött már a házasság... Zsére, Kodály 1911.; Tura, Bartók 1906, B. rend 308 g-h

Házunk előtt gyalogút

WILHEIM ANDRÁS:

KÉT BARTÓK-VÁZLAT

Az utóbbi évek zenetörténeti kutatásaiban láthatólag megélénkült az érdeklődés a művek nem definitív alakjai iránt. A közelmúltig — néhány szórványos kísérlettől eltekintve — csaknem ismeretlen területre nem véletlenül irányult a kutatók figyelme: esetleg a végleges változat jobb megértését, értelmezését segítheti, ha a kompozíció kialakulásának fokozatait is végigjárjuk lépésről lépésre. Átfogó stílustörténeti és stíluselemző munka elméleti bázisát is jelentheti a vázlatok tanulmányozása, mivel lehetőséget nyújt a zeneszerzői és korstílus alaposabb, belülről való, anyagszerűbb megismeréséhez. Kezdettől fogva tisztában kell azonban lennünk az effajta elemző munka buktatóival: a mégoly hiánytalanul fennmaradt vázlatanyag, a kimerítően dokumentálható kompozíciós folyamat rekonstrukciója és az elkészült műalkotás között soha át nem hidalható szakadék tátong. Mélyére pillantani csak a komponistának adatik meg, s ha a művet befejezte, azonnal érvénytelenítette is mindazokat az előmunkálatokat, amelyek a *befejezés* gesztusához vezethettek. Külső szemlélő számára a két oldal kapcsolata sohasem közvetlen, mivel az előmunkálatok mindig több ágú problémasorából csak az alkotómunka egyetlen, soha nem ismételhető pillanatában vezethető le a kész mű érvényes, egyszeri konklúziója. Lényeges módszertani következményekkel jár a kompozíciós és a rekonstrukciós folyamat ellentétes iránya is. A komponista az első vázlat emlékeztető feljegyzésétől a mű befejezéséig *előrefelé* halad, az elemző azonban a kész műből, a legfejlettebb stádiumból *visszafelé* haladva következtetheti csak ki az evolúció egy-egy pillanatát. A két folyamat így nem helyezhető egymásra, még a legérzékenyebb rekonstrukció is csak egyfajta lehetséges interpretáció. A kész mű nélkül a kutató számára keveset mond a vázlat, jól bizonyítja ezt a befejezetlen művek mindenkori befejezhetetlenségének problémája. Hiába alkot a vázlatok sora a kész művel lezáródó, megszakítatlan forrásláncot, a mű feléjük is zárt; az előmunkálatok végső soron függetlenek a műalkotástól.

Milyen tapasztalatokat ígér a történésznek mégis a vázlatok vizsgálata? Ha az adott mű közvetlen értelmezéséhez keveset ad is, a komponista stílusának jobb megismerésével biztat. Működés közben mutatja meg a stílus mechanizmusát; a variánsok összehasonlítása után felfedezhetjük a stiláris automatizmusokat, a legjellemzőbb stílusjegyeket. A vázlatok elemzése tehát *variánskutatás,* amelynek célja elsődlegesen nem egyetlen mű analitikus feltérképezése, hanem éppen egy nyitott, tendenciáiban is szerteágazó dokumentumanyag alapján a szerző eszköztárának, gondolkodásmódjának, nyelvezetének

— azaz: stílusának monografikus feldolgozása. Nagy mennyiségű vázlat átlanulmányozása után esetleg kidolgozható az elemző módszereknek egy szerzőre érvényes repertoárja, amellyel mint eszközzel tehetünk majd kísérletet egy-egy zárt mű egész megközelítésére.

Nem alakult még ki a vázlatok és a nem-definitív művázlatok közreadásának általános gyakorlata; nem vizsgálták még meg, hogy milyen típusú publikáció adja a leghitelesebb képet és a legtöbb információt. Véleményem szerint mindenre érvényes szabály nem is adható, hanem szinte minden vázlattípushoz új közreadói formát kell találni. Az önmagában legobjektívebb forma, a fakszimile publikáció is rejt magában tévedési lehetőségeket: a kópiában nehezebben olvasható részletek, a több réteget tartalmazó áthúzott (átírt ütemek) hangok helytelen értelmezése ugyanis a teljes vázlatanyag megfejtésének érvényességét veszélyezteti. A fakszimile mellett közölt „betűhív" átírás tűnik gyakorlatban a leghasznosabbnak: a kevésbé világos pontokat a közreadó (az eredeti gondos tanulmányozása alapján) már megfejtve közli, s felhívja a figyelmet az ily módon sem tisztázható kérdésekre. Az effajta objektív közreadás azonban továbbra is adósunk marad vázlatok, illetve az egyes fázisok időrendjének ismertetésével, hiszen arra nem ad választ, hogy egy érintetlenül hagyott szakasz miképpen illeszkedhetett két vagy több fázisba, akár úgy is, hogy értelme, jelentősége gyökeresen megváltozott. Ha egy műhöz gazdagabb vázlatanyag áll rendelkezésünkre, meg kell kísérelnünk a lehetőleg teljes matéria valamennyi rétegének közreadását, azaz feloldani a vázlat valamennyi összevont, javított variánsát, megállapítani ezek valószínű időrendjét, s csak ennek a *filológiai* apparátusnak a birtokában vállalkozhatunk a változatok értékelésére.

Bartók fennmaradt vázlataiból ez ideig kevés jelent meg nyomtatásban,[1] e publikációk legtöbbje nem tartalmaz fakszimilét *és* átírást is. A Bartók-kutatás jelenlegi feltételeiből következik, hogy a nem definitív műalakok vizsgálata kényszerűen megmaradt a nagyforma léptékében, a hangról hangra lépő folyamat tanulmányozása eddig csak igen ritkán terjedt ki a változatok árnyalatnyi eltéréseinek regisztrálására, még kevésbé vállalkozhatott a kutatás az elemi változatokból adódó tapasztalatok elméleti általánosítására. Bartók hagyatékának jelenlegi megosztottsága nem is teszi lehetővé az átfogó kutatómunka megindítását, hiszen legfeljebb egy-egy szerencsés esetben áll rendelkezésünkre a forráslánc több tagja, esetleg több összekapcsoló láncszeme.

E publikáció két Bartók-vázlat értelmezett átírásával a vázlatkutatás első, metodológiai előkészítő periódusához szeretne hozzájárulni.[2] A *Mikrokozmosz*

[1] Rövid, témafeljegyzés jellegű vázlatok a Documenta Barkókiana első és második füzetében jelentek meg (a posztumusz Hegedűversenyhez, a 14. bagatellhez és az I. vonósnégyeshez). Két hosszabb tanulmány is foglalkozik a VI. vonósnégyes kialakulásával (John Vinton: *New Light on Bartók's Sixth Quartet.* The Music Review 25 [1964]: 336—344.; Benjamin Suchoff: *Structure and Concept in Bartók's Sixth Quartet.* Tempo 83 [Winter 1967/68]: 2—11), a kézirat-hasonmások mellett azonban nincs átírás. Tudomásom szerint az egyetlen, gondos átírást és fakszimilét is tartlmazó cikk Lampert Vera munkája: *Barkóks Skizzen zum III. Satz des Streichquartetts Nr. 2.* DocB/V, 179—189. lap, ill. 21—23. melléklet. (A tanulmány eredeti, magyar nyelvű publikációja: *Vázlat Bartók II. vonósnégyesének utolsó tételéhez.* Magyar Zene 13 [1972]: 252—263., fakszimile nélkül jelent meg.)

[2] A vázlatlapok fakszimiléjét John Vinton közölte: *Toward a Chronology of the Mikrokosmos.* Studia Musicologica 8 (1966): 41—70. Az Uniszónó-vázlat fakszimiléjét lásd az 58., a Hangsúlyokét a 60. lapon.

sorozat két darabjának olyan vázlatlapjával foglalkozik, amely a komponálás valamennyi fázisát tükrözi, a láthatóan az első, ötletszerű feljegyzéstől egészen a kész kompozícióig valamennyi réteg különválasztható, s a lapról — az előadási jelek, dinamika stb. kivételével — szinte elkészíthető lenne a darab tisztázata. A vázlatok alapos, stiláris elemzésére még nem vállalkozhatunk, amiként annak eldöntésére sem, hogy az itt körvonalazódó munkamódszer tipikus-e Bartók alkotó munkásságában, vagy e két „munkakópia" speciális eset, vagyis az adott művek talán egyszerűbb, áttekinthetőbb struktúrájának következménye. Mivel munkánk során csak a vázlatok fotokópiája állt rendelkezésünkre, feltételezzük, hogy ha mód lesz az eredeti kéziratok tanulmányozására, az itteni következtetések is korrekcióra szorulnak majd.

1. UNISZONÓ (MIKROKOZMOSZ 137.)

Egyike a *Mikrokozmosz* legkorábbi darabjainak: Bartók még 1926-ban, a *Kilenc kis zongoradarab* kidolgozása közben vázolta fel.[3] A vázlat legfeltűnőbb jellegzetessége, hogy a majdani kompozíció „alapötlete", a mű címét is adó, következetesen végigvitt uniszónó nem olvasható ki belőle. Bartók mindössze egy vezérszólamot jegyzett le, a jobb, illetve a bal kéz sorában üresen hagyta a helyet a kíséret számára. (A 2. ütem balkéz-szólamában látható szünetjel persze azt is jelentheti, hogy az első szakaszt Bartók egyszólamúnak képzelte, kézváltással.) Egy hatütemes szakaszban a két szólam tervezett imitatív feldolgozásmódját is jelezte, bár láthatóan a legfontosabb problémája az egyes motívumok hangrendszeri elhelyezése, záróhangjainak rögzítése volt. 1926-ban a vázlat csonka maradt, csak a teljes sorozat koncipiálása után, 1932—33-ban vette ismét munkába a kompozíciót Bartók,[4] s ekkor már végig ki is dolgozta a darabot, mégpedig úgy, hogy változtatásait közvetlenül az első vázlatba vezette be.

Első táblánkon az 1926-os vázlatot mutatjuk be, az egyes rétegeket egymás alatt (számozott) sorokban. Az emelkedő számok egyúttal a munka feltételezett időrendjét is jelzik. Ha valamelyik sor megszakad, a zenei anyag értelemszerűen a felette levő legközelebbi sorból olvasandó tovább. (1. tábla a 405—406. lapon.)

A második tábla az 1932—33-as kidolgozást mutatja. Az összehasonlítást megkönnyítendő az 1932—33-as anyag fölött újra közöljük az 1926-os fölvázolás utolsó stádiumát: a darab másodszori kézbevételekor Bartók ennek a kikövetkeztethető végső változatnak alapján dolgozott tovább. (2. tábla a 407—409. lapon.)

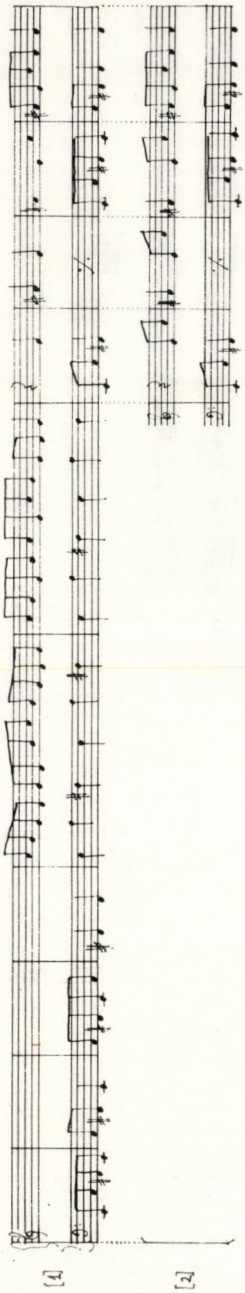
A nyomtatásban megjelent, kész kompozíció csak a záróütemben tér el lényegesebben a vázlatban megismert anyagtól, a többi, kisebb eltérés a regisztválasztás újbóli mérlegeléséből adódik, valamint abból, hogy csak a legutolsó tisztázatban döntötte el Bartók az ütembeosztást.

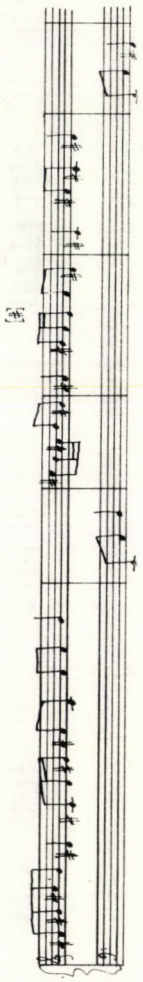
[3] Vinton: i. m. 45—46., ill. 55. lap.
[4] Vinton: i. m. 55. lap.

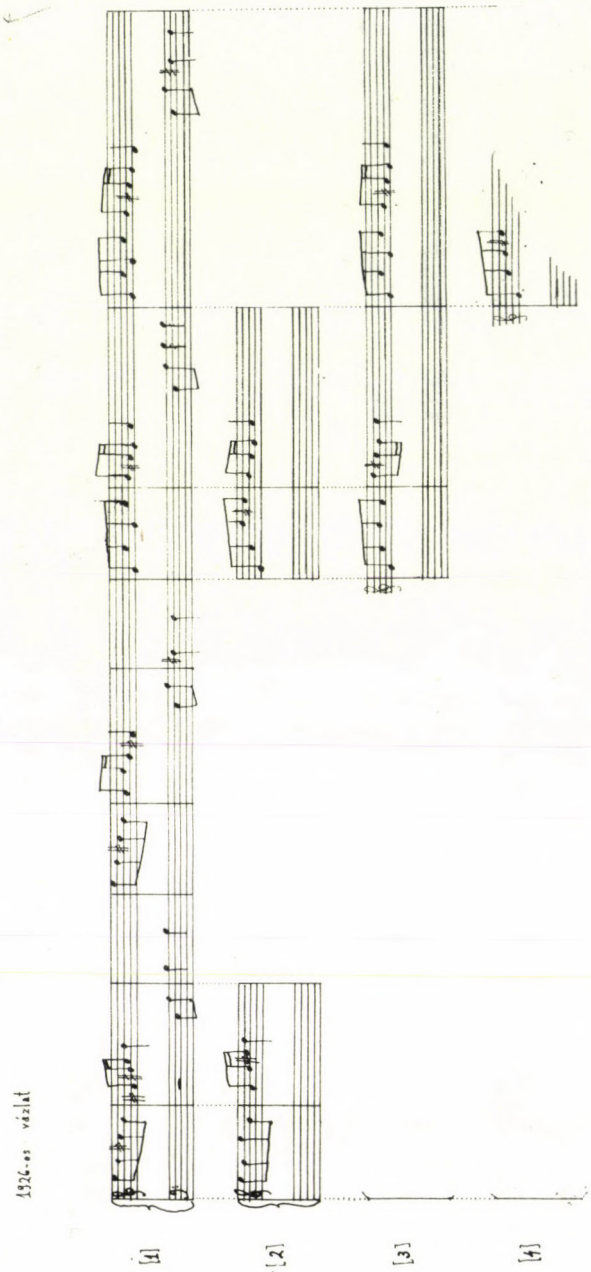
John Vinton megállapítása szerint 1932 nyarán készült.[5] A vázlatlap értelmezett átírása megmutatja, hogy a darab kompozíciós munkálatai során három, többé-kevésbé önálló, végigírt változat jött létre. Az első változat ([I]) még szigorúan tartja magát a pedagógiai koncepcióhoz — a *Mikrokozmosz* kronológiája szerint Bartókot ebben az időben olyan darabok foglalkoztatták, amelyeknek hangterjedelme mind a két kéz számára egy-egy kvintambítusú pentachord, s ezek pozíciója a darab folyamán nem változik. Az első változat leírása után azonban Bartók egyes szakaszok transzpozíciójával kezdett foglalkozni; a további munka során láthatólag a legnagyobb gondot éppen a *megfelelő* transzpozíciók megválasztása, vagyis a darab hangrendszerének kialakítása jelentette. Másodlagos fontosságú, bár kétségkívül leválaszthatatlan rétege a kompozíciós folyamatnak az imitációtípusok, illetve imitálandó motívumok keresése. Úgy tűnik, az első változat végigírásakor találta meg Bartók a legtöbb lehetőséget kínáló formát (I. 2), s az itteni megoldást vetítette azután vissza a mű elejére, s kezdte kialakítani a II. és a III. változatot.

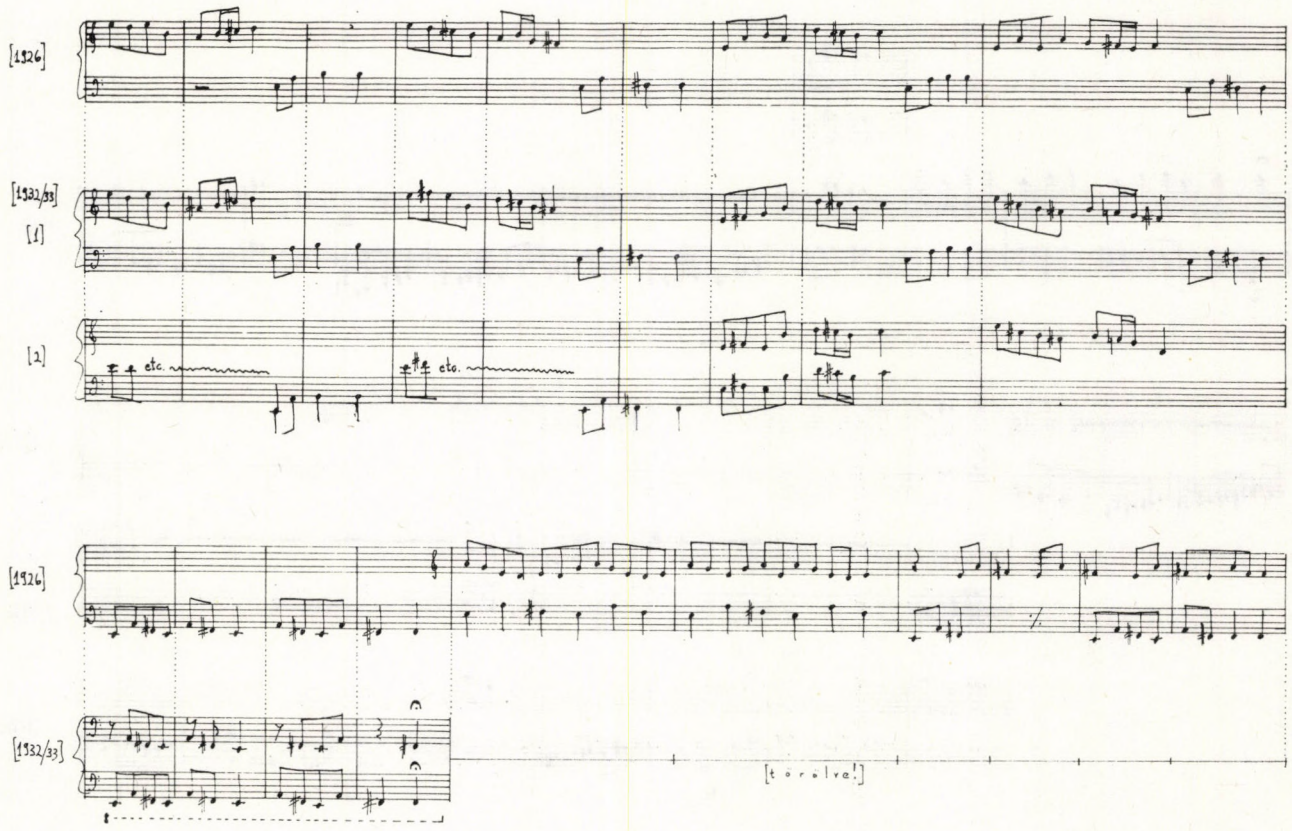
A vázlat utolsó stádiuma és a végleges, nyomtatott szöveg között — bizonyos oktávtranszpozíciókon, illetve az előadói utasításokon és a dinamikán kívül — csak apróbb eltérések vannak. (3. tábla a 410—412. lapon.)

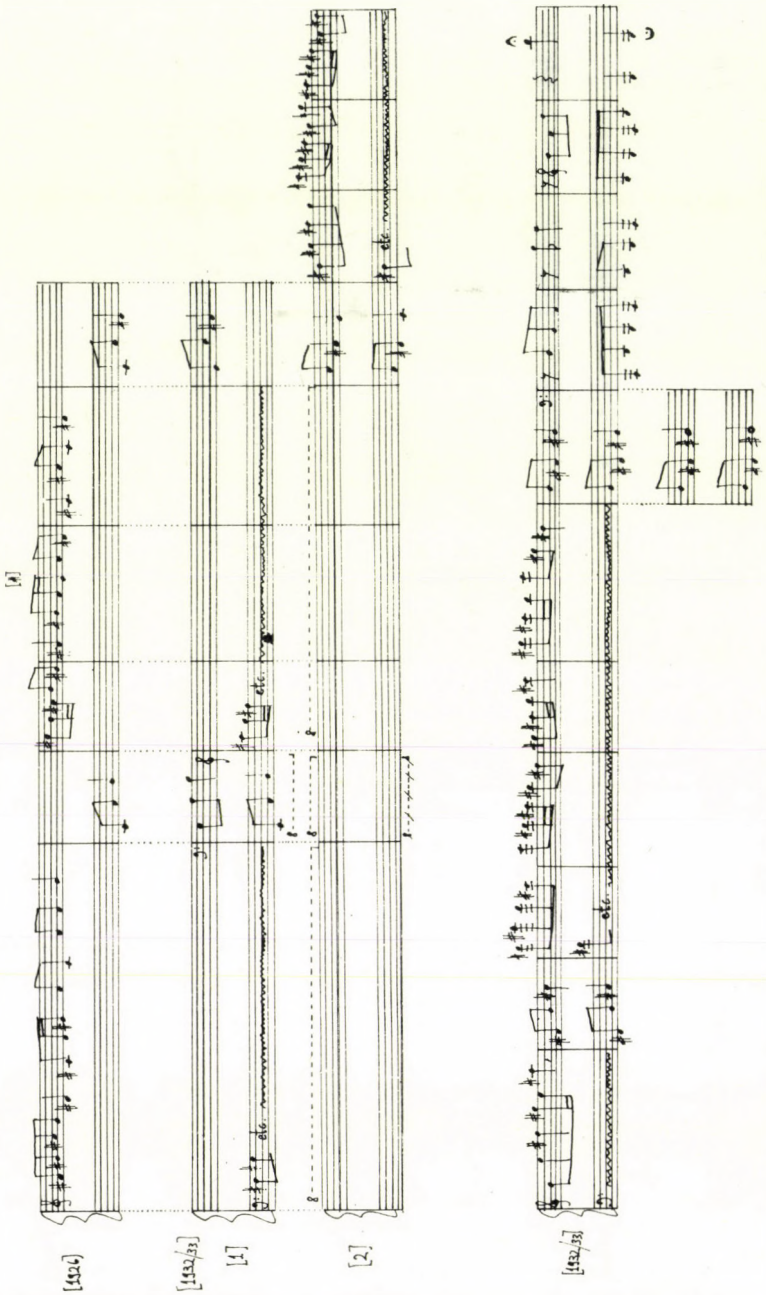
[5] Ua.

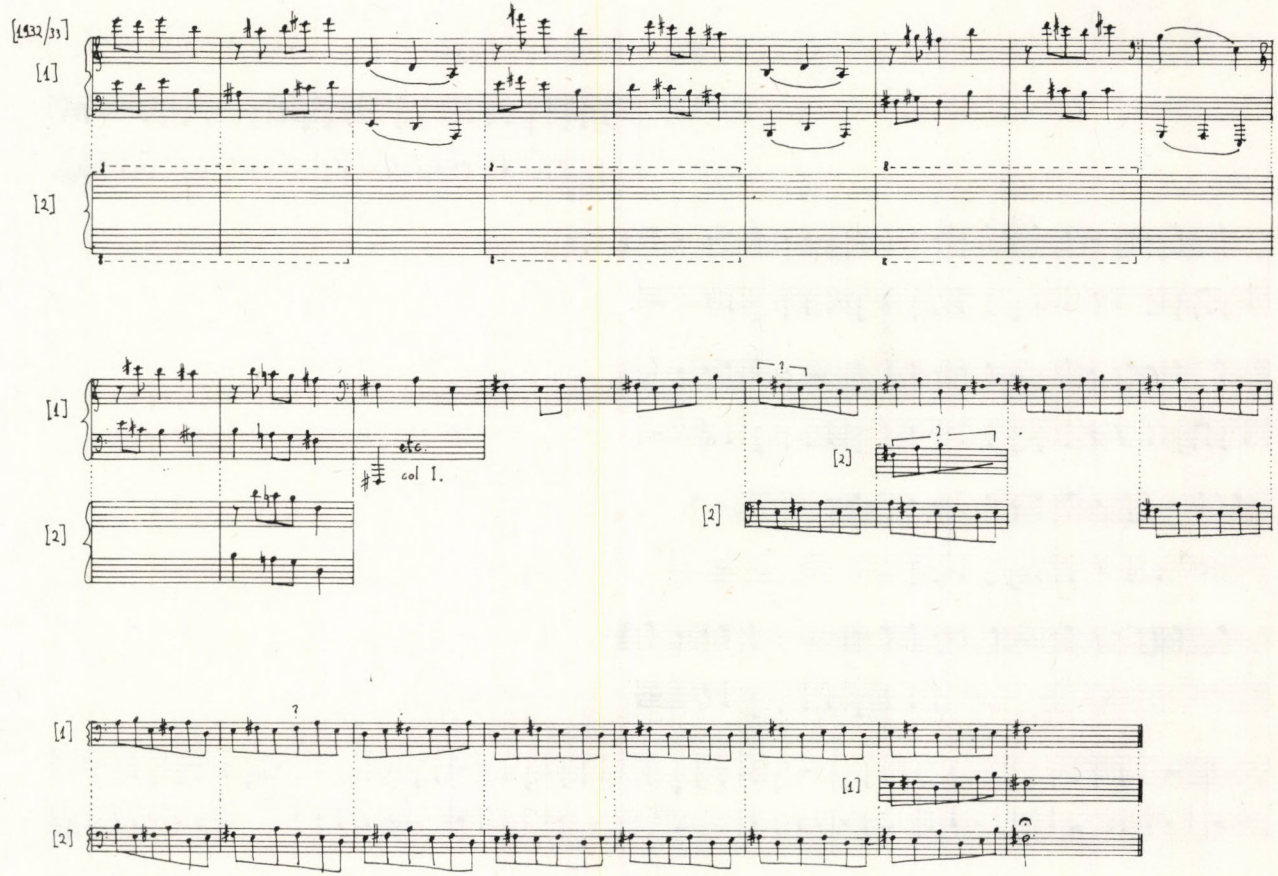


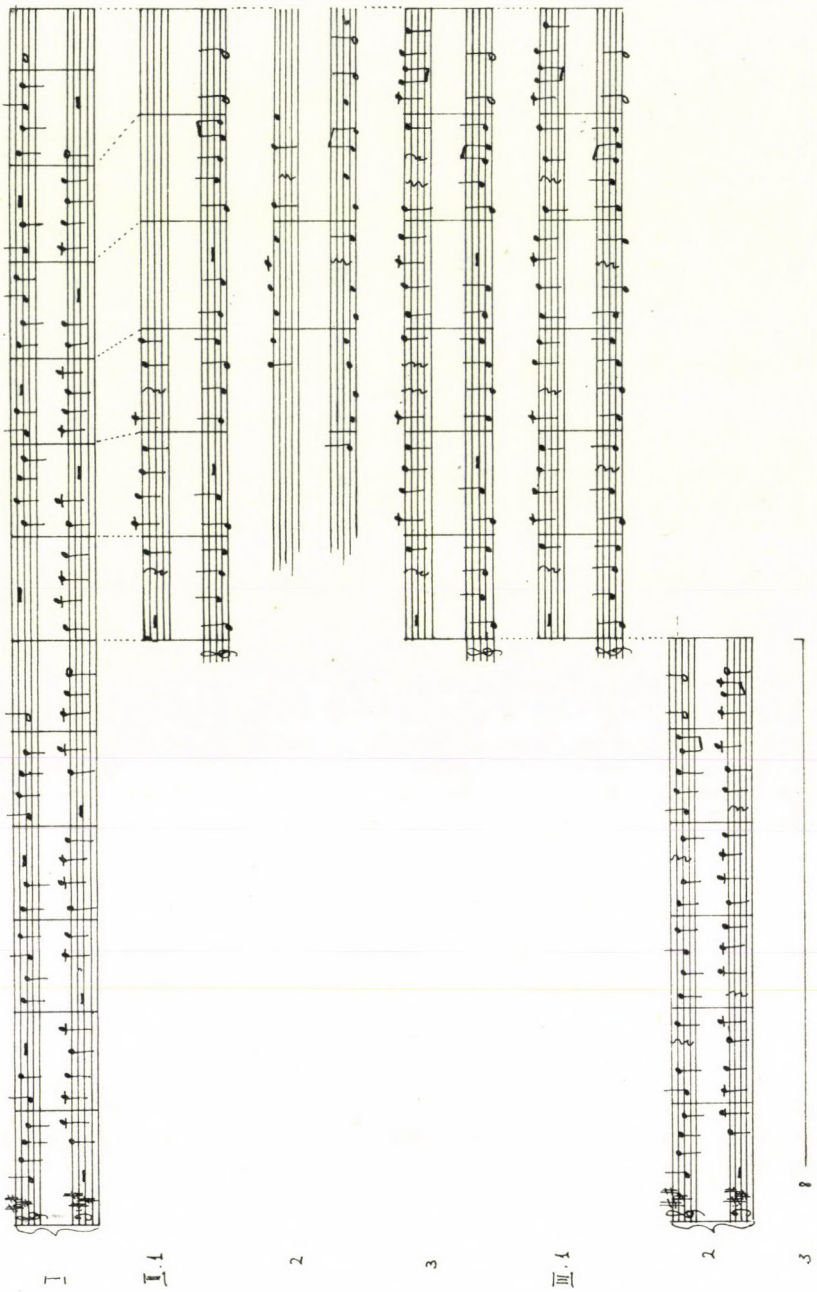


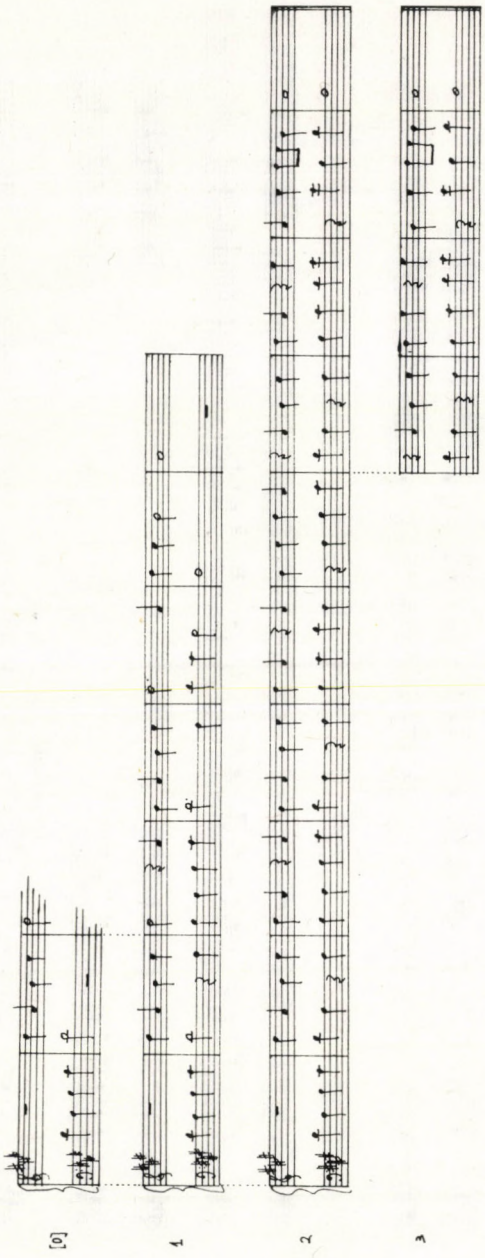

1926-os vázlat
[1]
[2]
[3]
[4]

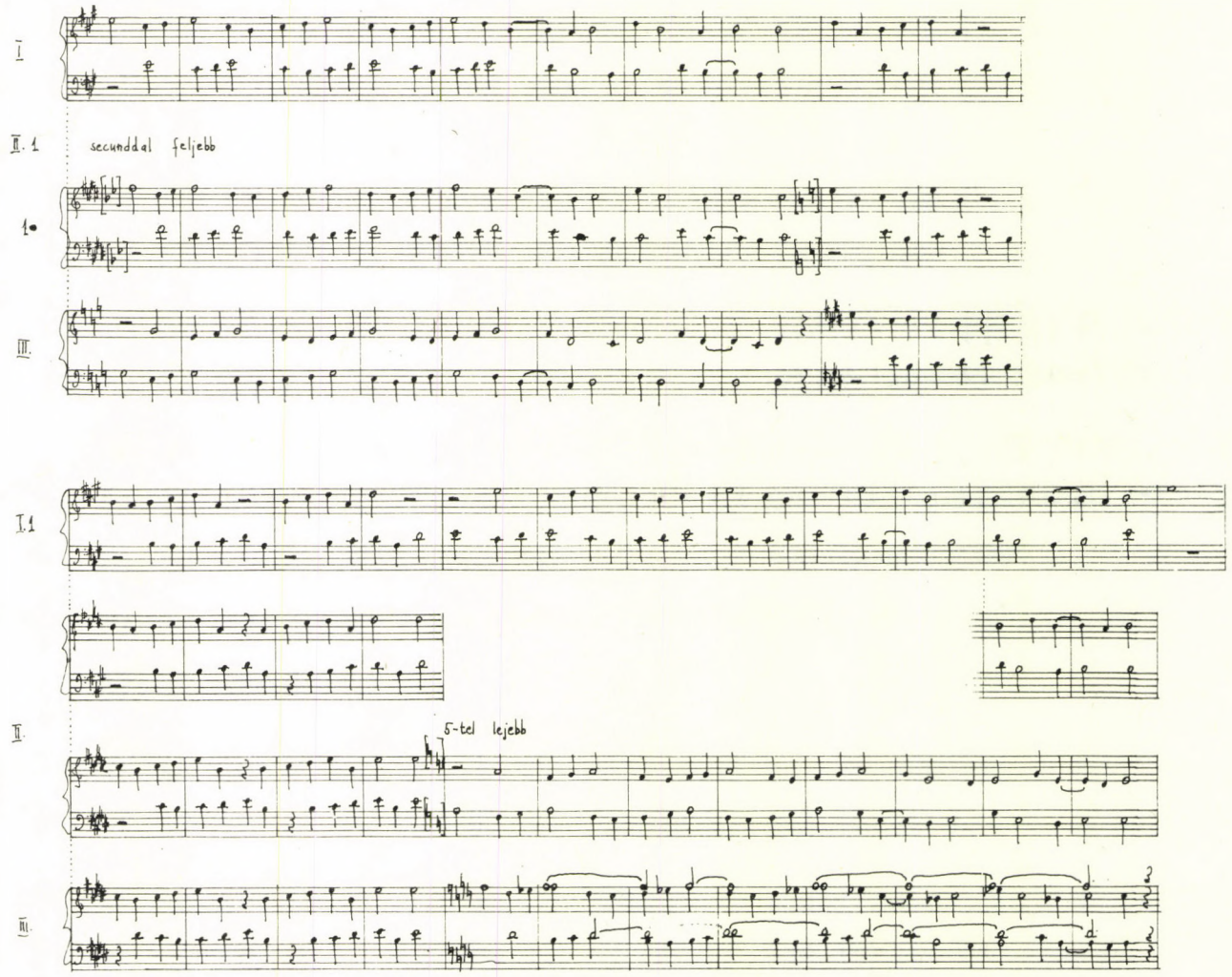

[1926]
[1932/33]
[1]
[2]
etc.
etc.
[1926]
[1932/33]
t
[t o r o l v e !]


[1526]
[1532/33]
[1]
[2]
[1532/33]


[1932/33]
[1]
[2]
etc.
col I.
?


I
II.1
2
3
III.1
2
3


[0]
1
2
3


I.
II. 1
secunddal feljebb
1.
III.
I.1
II.
5-tel lejebb
III.

SZAK PÉTER:

A REPRODUKCIÓ FENOMENOLÓGIÁJA

ELŐFELTEVÉSEK

Az „ember-természet anyagcsere" során az ember mindennapi munkája, gyakorlata — mint társadalmi tevékenység — különböző birtokbavételi szinteket jelöl. A közvetlen létszükségletek kielégítését szolgáló termelési folyamat, amely magában foglalja mind az ember, mind a fogyasztási javak, és nem utolsósorban a munkaeszközök termelését, végső soron az ember-természet kapcsolat állandó, egyre magasabb szintű újratermelését jelenti. Az emberek munkaképességének, valóságelsajátításának újratermelése nem csupán utánzó, hanem alkotó tevékenység, amely szakadatlanul mást és újat hoz létre a természetből az ember számára. Ugyanakkor az újratermelés magába foglalja nemcsak a szűk értelemben vett munkatevékenységeket, hanem az emberek közötti kapcsolatok, értelmi és érzelmi viszonyok, az „érintkezési formák" újratermelését is. Ez a világtörténelmi folyamat így végül a totalitás mindenoldalú elsajátítását jelöli a legszélesebb értelemben, amely mint környezet és mint történelem, dialektikus kölcsönhatásban determinálja az emberiség mindenkor lehetséges önkifejezésének, humanizáltságának mértékét. Már itt érzékelhető az a tény, hogy az emberek alkotó és újraalkotó, utánzó és teremtő, produktív és reproduktív tevékenységét csak ismeretelméletileg lehet és kell szétválasztani; a társadalmi lét, az életmód szintjén ezek szoros, megbonthatatlan egységet alkotnak.

Az a pillanat, amikor az emberi termelést már nem csupán létfenntartási okok határozzák meg, amikor a direkt szükségletkielégítés fejlődése során megteremti a másodlagos, specifikusan humanizált szükségletrendszereket, újabb fejlődést jelent a produktivitás-reproduktivitás viszonyában. Amikor az érzéki-tárgyi elsajátítás túlmegy puszta tényszerűségén és lehetőséget ad arra, hogy az emberek sajátosan nem praktikus módon (esztétikailag) viszonyuljanak — azaz a valósághoz vagy annak egy részéhez, tulajdonságához mint totalitáshoz viszonyuljanak —, jelenti bizonyos szempontból a produktivitás és reproduktivitás szubjektív elválásának lehetőségét.[1] Teoretikusan ezt úgy lehetne megfogalmazni, hogy az emberiség mindennapi termelési gyakorlata mintegy két részre hasad. Az egyik oldalon egy merőben praktikus, a valósághoz mint elsajátítandóhoz, „elfogyasztandóhoz" való viszony alakul ki, amely megteremti ennek a birtokbavételnek érzelmi, pszichikai hátterét, az emberi tudattartalmak azon részét, amelyek végső soron mint ösztönös,

[1] Ez a fejlődés, melynek történelmi lefolyásával itt nem kívánok foglalkozni, adja meg a sajátos értelemben vett művészeti reprodukálás mögött a hétköznapi, a tudományos és a művészi valóságelsajátítás mint munkatevékenység ontológiai hátterét.

reflexív, „tudatalatti" léttartalmak jelennek meg. Erre az oldalra a minden iránt való fogékonyság, a valóság átélése, az interperszonális kapcsolatok végtelen gazdagsága, a tárgyakhoz fűződő animációs viszony, egyszóval a reproduktivitás a jellemző. Az az igény tehát, hogy a valóságot és annak viszonyait átéljük, lemásoljuk, mintegy saját, privát, szubjektív valóságunkat „alkossuk meg". A másik oldalon az ember kreativitása, alkotóképessége, a minden megismertnek a gyakorlat céljára való humanizálása jelenik meg, ennek érdekében fejlesztve ki a teoretikus gondolkozás, az absztrakt-logikai rendszerek valóságot visszatükröző, ugyanakkor a valóságon mindig túlmutató, végső fokon a gyakorlattól teljesen elszakadó rendszerét. Ez nem jelenti azt, hogy az elszakadás teljesen polarizált lenne, hiszen a gyakorlatnak ez a két oldala egymásra vonatkozik, egymásból épül ki. Mégis, egyik oldalról megtalálhatjuk a gyakorlaton túlemelkedő, távlati célokat magában foglaló, finális jellegű p r o d u k t i v i t á s t és a másik oldalon a gyakorlat „alatti", a valósággal szemben szinte már közömbös vagy konformista r e p r o d u k t i v i t á s t.

Ha ezután a valóság elsajátítását a sajátosan esztétikai szemléletmód, az esztétikum keresése (és megtalálása) szempontjából tekintjük, akkor világos, hogy itt mind a produktivitás, mind a reproduktivitás egyformán jellemző, csupán a megközelítés aspektusa dönti el, hogy melyiket tekintjük meghatározó jellegűnek a konkrét folyamatban. Amikor az alkotó produkál, végeredményben éppen a valóság reprodukálását végzi el, viszont a valóság másképpen nem reprodukálható, csak olyan produktum létrehozásával, amely nem másolata, hanem emberi lényegi tartalmakat magában foglaló újraalkotása, mássá tétele. Így végül oda jutunk el, hogy a produktumok mindegyike mint reproduktum, lehetővé teszi a benne foglalt valóságmozzanat sajátos érzéki-tárgyi katartikus elsajátítását: azt, hogy az ember nemcsak a saját maga által termelt, de a természetben bárhol előforduló tárgyakhoz mint esztétikumokhoz viszonyul.[2] Ugyanakkor természetesen a valóság bármilyen értelmű reprodukálása mimetikusan bár, de mint produktum, megtermelt tárgy, létrehozott emberi valóságrész jelentkezik. A reprodukció, bármennyire is úgy tűnik, hogy csupán utánzata a valóságnak, éppen igazságtartalmánál fogva (mint nem valódi) több ennél, a lényegi oldal feltárásával mint egy másik, kvázi-objektív valóság tárgya, produktuma értékelhető. A művészi visszatükrözés során létrehozott tárgy így belső lényegét tekintve mint a valóság utánzata, és ugyanakkor mint egy másik valóság saját-léte egzisztál a megismerő, befogadó tudat számára. Az a tevékenység, amelynek során az igazi valóság (az ember természeti, tárgyi környezete, annak összes társadalmi vonatkozásaival) mint új érzéki-tárgyi, érzelmileg átélhető valóság jelenik meg, nem más, mint a valóság reprodukálásának azon folyamata, amely a gyakorlat „alatti" élményszerű tartalmat a gyakorlat „feletti" megkonstruált, szervezett teoretikum figyelembevételével m e g f o r m á l j a, megalkotja és újraalkotja, a gyakorlat fölé emeli és ugyanakkor lehetővé teszi annak spontán befogadását.

A valóság művészi újraalkotása (produktum) alapvetően kétféle módon

[2] Elsősorban a 20. század képzőművészete kínál számtalan példát arra, hogy a használati tárgy bizonyos környezeti feltételek esetén mint nem-használati tárgy, mint csak esztétikailag megragadható „művészi" termék jelenik meg.

viszonyulhat az eredeti (objektív) valósághoz, ideértve annak természeti, tárgyi, társadalmi, érzelmi és más vonatkozásait mint totalitást. Vagy elfogadja, azonosul a konkrét történelmi-társadalmi környezettel, vagy valamilyen módon megkérdőjelezi azt, megmásítja, tagadja, egyszóval konfrontációba lép vele. Az első esetben a cél nem más, mint a fennálló valóság apologizálása, konzerválása; ennek módja a valóság „itt és most"-jához való minél tökéletesebb azonosulás, azaz a világ tökéletes másolása, utánzása lehet csupán.[3] Nehezen képzelhető el, hogy a valóság bármilyen értelmű megváltoztatásának igénye nélkül, pusztán mechanikusan reprodukáló másolási tevékenységet, a formálásnak ezt a pusztán külsődleges evidenciáját megvalósító műalkotás valaha is hozzásegítsen a valóság mélyebb megismeréséhez, elsajátításához akár érzelmi, akár értelmi szemszögből. Így legfeljebb puszta használati tárgyat, minden dinamikájától megfosztott utánzatot lehet létrehozni, amellyel a további azonosulás vagy konfrontáció csak elvileg lehetséges. Az igazán értékes műalkotás éppen azért, mert a valóságot a maga ellentmondásosságában[4] kívánja megragadni, kénytelen a valósággal konfrontálódni, márcsak azért is, mert a formálás során a befejezettségre, zártságra való törekvés ellentmond a végtelen mozgás természeti és társadalmi előfeltevésének. Ugyanakkor persze a műalkotásnak ez a „zártsága" sohasem valósulhat meg teljesen, hiszen minden produktum végső formáját csak a befogadásban, a szubjektív átélésben kapja meg. Éppen ezért a reprodukció mindig kétoldalú; egyrészt a valóság reprodukálását jelenti a műalkotásban, másrészt a műalkotás reprodukálását a befogadásban.[5] Az alkotási-formálási folyamat első része nem jelent mást, mint a valóságból egy olyan új objektum létrehozását, amelyik szükségszerűen más lesz, mint a valóság egésze, és így azzal konfrontálható. A formálási folyamat második és egyben befejező szakasza az, ahogy a befogadó szubjektíve elsajátítja, magáévá teszi a műalkotást (mint objektumot); ez újabb konfrontációt jelent, kettős értelemben: a befogadó világképének konfrontációját a műalkotással magával, illetőleg a műalkotás (már prekonfrontált) világképével.

A KONFRONTÁCIÓ ELVI LEHETŐSÉGEI

Az esztétikai tárgynak, a produktumnak mint a valóság reproduktumának célja a totalitás érzelmekkel átszőtt érzéki-tárgyi formában történő elsajátíttatása. Ez a reprodukció mindig tárgyára irányul, direkt. Az igény egyik oldalról mindig a valóság felismerhetősége a műben, a produktum analógiája a benne feltáruló valósággal, azaz a mimetikus mozzanat.[6] Másik oldalról éppen a valóságtól való közvetett elszakadás, a mélyebb megismerés igénye hozza magával annak követelését, hogy a reprodukálás (érzelmileg és értelmileg egyaránt) valami mást, többet nyújtson a valóságból; olyan katarzist, amely a valóság direkt elsajátításával szembenállva, alapját adja az

[3] Az a műalkotás, amelyik kimondva-kimondatlanul erre törekszik, óhatatlanul a valóság „felesleges megkettőződése" lesz, az a terméketlen mimézis, amely már Platónnál fő érv a művészet szükségessége ellen.
[4] Ha az ellentét nem is, de a jelenség-lényeg, rész-egész dialektikus ellentmondása megmarad.
[5] A két értelmezés felcserélése gyakran okoz elméleti zavart a probléma megítélésében.
[6] Sokak szemében kizárólag ez a mimézis, a direkt-analóg elsajátítás a műalkotás megítélésének egyetlen elve. Ezt az álláspontot végletesen tulajdonképpen a naturalizmusban találhatjuk meg, abban a szemléletmódban, amely a művésztől a valóság minden részletre kiterjedő másolását követeli meg, legfeljebb az e mögött felcsillanó konfrontációs tünetekkel, vagy éppen csak külsődlegessé tett formális ellenérzéssel.

igazi konfrontációs tevékenységnek. Amennyiben ez a direkt és ugyanakkor ellenirányú befolyás átcsap a csak érzelmi, a szubjektum elvárásaiból kiinduló oldalra, akkor ez az elsajátítás már nem direkt, hanem indirekt; ebből következően, ha ez az indirekt átélés az azonosulást hordozza magában, úgy megint a látszólagos konfrontáció-mentesség, a leibnizi értelemben vett megalkuvás — a „prestabilita harmonia" — jön létre. Sokkal gyakoribb az éppen ilyen indokokból fakadó, ugyanakkor mégis katartikus érzelmi színezetű elutasító magatartás, azaz az ellenirányú indirekt elsajátítás, amelyik mint prekoncepcionált „ressentiment", ellenérzés, a világ valamilyen értelmű tagadásával kívánja a világot mégiscsak befogadni, megérteni. Míg tagadja bizonyos valóságrészek létét, aközben önmaga számára egy egészet kíván elsajátítani.

Magában a műalkotásban, annak legmélyebb tartalmi szerkezetében ott szerepel a direkt, objektív, tárgyi jelentésű valóság, mint totalitás konfrontációja az alkotási tevékenységet végző személyiség sajátos, szubjektív, érzelmi jellegű valóság-totalitásával. Ez a konfrontáció többnyire nem is tudatos. Fakad egyrészt és alapvetően az alkotó világképének szerkezetéből, e világkép relevanciájának mértékéből, ugyanakkor nagy szerepet játszik benne az adott személyiség közvetlen élményvilága, érzelmi kultúrája, közérzete és (tudatosult) véleménye, világnézete. Az a szubjektív világkép, amely végső fokon a konkrét műalkotás tartalma, egyszerre lesz tükre és céltudatos ábrándképe az objektív valóságnak, kifejezve egyúttal az adott szubjektum személyiségjegyeit, társadalmi hovatartozását. A következő szakasz a már elkészült, az alkotó által itt és most befejezettnek tekintett, „zárt" műalkotás konfrontációja az objektív valóság totalitásával. Ez az elsődleges kritikai mozzanat még mindig félig spontán, olyan reakció, amellyel maga az alkotó szemléli művét, befogadja azt, alkotásának befejezett tevékenységén keresztül másnak láttatja saját környezetét és személyiségét. Ez az a pillanat, ahol a reprodukáló saját szubjektív értékskálájának megfelelően értékeli önnön munkáját, ahol kialakít egy, a társadalomtól megkövetelt elvárásmódot, katarzisigényt.[7]

Amikor a műalkotás mint objektív jelenség technikailag befogadhatóvá válik konkrét, érzéki formában, tulajdonképpen ugyanez a két szakasz ismétlődik meg, de most már a befogadók oldaláról, társadalmi szinten megsokszorozódva. A harmadik szakaszban a reproduktum (az újraalkotott valóság) a maga teljes tartalmi szerkezetével és megformáltságával kerül kapcsolatba, konfrontálódik a befogadók szubjektív élményvilágával, ismeretanyagával, érzelmi és értelmi kultúrájával. A meghatározó szempont itt a befogadók tipizálható érzéki-tárgyi valóságismerete lesz, pontosabban az, hogy az adott műalkotás ezen kulturális szint elvárásainak mennyire képes többé-kevésbé adekvátan megfelelni.[8] Így jutunk el a negyedik, s egyben befejező szakaszhoz, amelyben a már befogadott műalkotás, az általa kivál-

[7] Természetesen itt még valódi értékelő mozzanatról nem beszélhetünk, hisz a produktum bármennyire is befejezettnek látszik, legalább egy oldalról nyitott kell hogy maradjon: a befogadó számára.

[8] Amennyiben ez a kettő esetlegesen nagyon nagy mértékben megegyezik, beszélhetünk a műalkotással való teljes azonosulásról, a befogadásban megtörténő konfrontációmentességről, amely a divat vagy az egysíkú személyiségek jelenségében tükröződik. Sokkal valószínűbb, hogy a konfrontáció mégiscsak létrejön, és ilyen esetekben — ritka kivételektől eltekintve — a befogadó a mű értékelését nem annak megfelelően fogja elvégezni, ahelyett, hogy saját befogadásszintjét próbálná átalakítani.

tott katarzisélmény tudatosan, kritikailag konfrontálódik a műalkotás saját belső szerkezetével, ezen keresztül a valósággal, tehát a konfrontáció itt válik mindenoldalúvá, lényegivé és totálissá. Ez az értékelő folyamat a befogadás után indirekt módon játszódik le, itt fogalmazódik meg az adott társadalom véleménye a valóság reprodukálásának mikéntjéről.[9] Elsődleges meghatározónak a befogadók itt és most adott, társadalmilag determinált érzelmi és értelmi szintjét kell tekinteni; a társadalmi tudat szintjén objektiválódott világkép jelenbeli állapota vetődik össze a műalkotás többé-kevésbé más történelmi determinációjával, amelynek eredményeképpen végül is a két világkép konfrontálódik, a társadalmi haladás fejlettségi foka szerint. Ily módon egy történelmileg változó, de társadalmilag objektív értékítélet és befogadói magatartás alakul ki, amely mint az emberiség közös kulturális kincse, a hagyomány útján hosszú időre meghatározza a műalkotás értékelését, fennmaradását és társadalmi funkcióját.

Futólag bár, de át kell tekintenünk történelmileg a különböző művészeti ágazatokat abból a szempontból, hogy mikor és milyen keretek között jön létre a reprodukáló tevékenység, illetve mikor válik el, szakad szét az alkotók és befogadók csoportegysége. A tárgyi, statikus ősművészetnél, így a képzőművészeteknél, alapvetően jellemző a valóság egyéni, privát reprodukálása, a tárgy egyéni elkészítése még akkor is, ha mint például az épületeknél munkások egész tömege vesz részt a kivitelezésben, az építész elképzelésének konkretizálásában. Nyilvánvaló, hogy itt az alkotó és a szemlélők kettőssége igen régi keletű, elválásuk már a munkaképesség szempontjából is megalapozott, és éppen a műalkotások konkrét tárgyi valóságábrázolása miatt a konfrontáció már a mimézis szintjén adott. Az építészetnél a praktikus, funkcionális vonatkozás miatt ez a kapcsolat merőben más jellegű; itt a használati érték alapvetően meghatározza az épülethez való viszony lehetőségét és módot ad a tiszta felhasználásként történő elsajátításra. Az építészeti alkotások esztétikai szemléletmódja direkt és indirekt módon mindig kapcsolatban van a társadalom közvetlen létszükségleteivel, struktúrájával, politikai berendezkedésével és ideológiájával; ily módon elsődlegesen a gyakorlat „feletti", értelmi tényezők határozzák meg értékét. A mágikus-kultikus szertartások tárgyai más oldalról, az adott funkcióban, a dinamikus, mozgási művészettel való összhangban kerülnek megítélésre. Itt az elsődleges cél éppen a közösségben való részvétel, a valóság utánzó megragadása, szerepjáték, megjelenítés, tehát az előadóművészi (interpretációs) magatartás. Ez tartalmazza magában azt, hogy amíg a közösség egésze aktív résztvevője a folyamatnak, addig a konfrontáció lehetősége csak az alkotó oldaláról létezhet. A történelmi választóvonal egyértelműen ott húzódik, ahol már nem a közösség egésze, hanem csak bizonyos része „szolgáltatja" a művészi élményt, és így a befogadókat puszta szemlélődésre, a műalkotáshoz való külső viszonyra kényszeríti, aminek oka elsődlegesen a társadalmi munkamegosztásban keresendő. Ezekben a művészeti ágakban válik az alkotók és a befogadók csoportelkülönülése még bonyolultabbá, ugyanis az esetleg egy személyben megragadható alkotó tevékenységét is egy interpretáló csoport közvetíti a befogadók számára. Ebből a szempontból csak az irodalom bizonyos területei

[9] Magától értetődik, hogy ebbe belejátszik a műalkotás megformálásának jó néhány mozzanata, a befogadási szituáció jellege, a művészeti ipar manipulációs tevékenysége stb.

jelentenek kivételt, ahol ugyanis az eposz, a lírai vers, majd a regény ad lehetőséget az alkotó és befogadó közvetítésmentes, direkt kapcsolatára. Látható, hogy a reprodukció problémája legkifejezettebb formában a színház-, tánc- és zeneművészetben jelentkezik, a különböző művészeti ágak egymás mellett élése, kapcsolódása komplex művészetekké (ebből a szempontból a filmművészet is ide tartozik) visszahatásként terjeszti ki ezen műfajok befogadási módjait a többi művészeti ágakra is. Azzal, hogy a műalkotás és a befogadók közé — mint szerves közvetítő — további társadalmi csoportok lépnek, a konfrontációs lehetőségek egyrészt kitágulnak, másrészt megítélésük a befogadó szempontjából differenciáltabbá válik, hiszen már nemcsak a műalkotással önmagában, hanem a műalkotás reprodukált megjelenési formájával mint átmeneti formával is konfrontálódni kell, ahol az előadott műalkotásban szinte lehetetlen szétválasztani a produktumot a reproduktumtól, az alkotói tevékenységet az előadói tevékenységtől, az alkotói világképet az előadói világképtől.

AZ ELŐADÓMŰVÉSZEK FELELŐSSÉGE

Az interpretációs tevékenységet végző társadalmi csoportok látszólagos céljuk szerint a műalkotás tartalmi-formai struktúráját közvetítik (adekvátan) a befogadók tudatához, figyelembe véve azok elvárásait, társadalmi-történelmi meghatározottságait. Mai napig él az az elképzelés, hogy az előadóművészek akkor teljesítik maradéktalanul feladatukat, ha a műalkotást mint reproduktumot, teljesen annak szellemében, azzal adekvátan „alkotják újra", semmit hozzá nem téve vagy el nem véve belőle, s ezzel a már fentebb említett puszta naturális utánzás, mechanikus másolat szintjére süllyesztik azt le. A valóságban sokkal inkább az a helyzet, hogy az előadóművész a maga reprodukciós tevékenységében újraalkotja, újraformálja a művet, mást csinál belőle, mint ami önnön lényege; tudatosan és tudattalanul átalakítja az aktuális társadalmi-történelmi feltételek szellemében — pontosabban saját szubjektív világképének megfelelően transzformálja azt, és így szinte megtestesíti a konfrontációs elv történelmi mozgását, változását. Ha eltekintünk azoktól az esetektől, amikor véletlenszerűen a valóság és a műalkotás reprodukálása történelmileg vagy személyileg egybeesik, a kérdés leszűkíthető a reprodukáló tevékenységet végző előadóművész történelemszemléletének megragadására.[10] Nagyjából két típusát különböztethetjük meg ennek a történelemszemléletnek mint előadóművészi magatartásnak, ami az egész tevékenységben a műalkotás kiválasztásától, a technikai feltételeken át, a tényleges produkcióig terjed.

Az egyik lehetőség a hagyomány mindenáron való rögzítése, a konvenciók megmerevítése, végső célként a befogadók „átültetése" egy más történelmi környezetbe, annak érdekében, hogy a környezet mesterséges megteremtésével jöjjön létre az azonosulás lehetősége a műalkotás konkrét valóságképével. Ez gyakorlatilag több szempontból is lehetetlen. Alapvetően azért, mert az embereket nem lehet saját környezetükből, társadalmi feltételeikből

[10] Természetes, hogy ez a történelemszemlélet szintén társadalmilag determinált, ily módon tipizálható, objektívvá tehető, de ennek a folyamatnak a leírása, szociológiai tény-jellegű megközelítése nem tartozik e tanulmány témakörébe.

teljesen kiragadni, s ugyanígy nem lehet egy elmúlt társadalmi állapot összes feltételeit mimetikusan újrateremteni. Csak az lehetséges, hogy bizonyos környezeti feltételeket és használati tárgyakat közvetlenül vagy pontos utánzat formájában használnak fel, ezzel egyfajta sajátos, kívülről bevitt anakronizmus nehezíti a befogadók számára a művel való kapcsolatteremtés lehetőségét. Gyakoribb az a lehetőség, amely külön törvényeket konstruál az előadási módokra, megteremt egy önálló konvencióstruktúrát, mintegy dominálja azt, hogy bizonyos műalkotásokat kizárólagosan így vagy úgy szabad előadni. Ez vagy bizonyos előadóművészi tradíciók puszta másolását tűzi ki célul, vagy — sokkal gyakrabban — egyéni elképzelések konstrukcióját jelenti, ami végül is olyan áttekinthetetlen felülettel vonja be a műalkotást, hogy a tradíciók mögött szinte semmivé foszlik az, ami reprodukálásra kerül. Nem kell különösebben hangsúlyozni, hogy ez a történelemszemlélet az előadóművészi tevékenység reproduktivitását hangsúlyozza túl.

Más oldalról közelít az a szemlélet, amely a műalkotásokból elsősorban az aktuálisat, a „korszerűt" kívánja megragadni. A műalkotásban meglevő véletlenszerű mozzanatok — melyekből esetleg a művészettörténet során később meghatározó jellegű formálási eszközök lesznek — kerülnek előtérbe, megbomlik a műalkotás eredeti funkciós rendje, átadja helyét a valódi vagy vélt aktualitások megkeresésének, ezzel újraalkotva és szükségképpen meghamisítva a mű eredetiségét. Ha az itt jelentkező egészséges tendenciákat dogmatizálják, ha a társadalmi haladás ugrásszerű szakaszaiban meghirdetik a műalkotások mindenáron való újraértelmezését — amennyiben ez nem lehetséges, akkor esetleg a műalkotásokat fizikailag is megsemmisítik, feldolgozzák —, akkor jutunk el az avantgarde tipikus szemléletmódjáig. Ez a tendencia éppen a meghökkentés, a befogadók „pofoncsapása" szemszögéből értékeli a korábbi műalkotásokat, és amennyiben nem talál céljainak megfelelőt, úgy azt puszta nyersanyagként használja fel újra, vagy — ami még roszszabb — mint rekvizitumokat többszörösen idézőjelbe téve, esetleg nosztalgikus felhanggal építi be a deformált reproduktum sokkoló egészébe. Ez a szemléletmód, amely különösen a 20. századra jellemző, nem először vezet el oda a történelem során, hogy az egész előadóművészi tevékenység megkérdőjeleződik olyan értelemben, hogy az előadói tevékenység itt egyrészt magában tartalmazza az alkotói tevékenységet is (a műalkotás és reproduktuma mint interpretátum azonosul), másrészt az így létrejött reproduktum, felhasználva a technikai eszközöket — mint egyedül lehetséges produktum formál jogot az „örök" reproduktum kategóriájára.

Ezáltal — ahogy Adorno írja — „mint konzisztens művek ... szembefordulnak az időbeli kiterjedéssel, amely ... a műalkotásról alkotott elképzelések alapja volt. Egyszerre éri szélhűdés a művet, az időt és a látszatot.[11] A séma kritikája egybefonódik a frázis és az ideológia tartalmi jellegű bírálatával. Így ... ezek a művek (és előadásuk) jegyzőkönyvek a pszichoanalitikus álomprotokollok értelmében." Természetes, hogy Adorno itt a polgári elidegenedés visszavonhatatlanságának talajáról végül is kénytelen a saját kritikai álláspontját apologizálni, a „látszat kritikáját" kifejezni. A tény viszont vitathatatlan: azzal, hogy a technikai haladás megteremtette a műalko-

[11] Azaz a „műalkotás" és annak reproduktuma összemosódik, átcsap önmaga tagadásává.

tások reprodukálásának tetszőleges számú sokszorosítási lehetőségét, minden reproduktum produktummá válhat (a befogadás számára csak a konzerv-reproduktum végtelen ismétlési lehetősége marad nyitva), végső fokon a műalkotás mint a valóság reproduktuma, puszta fikcióvá válik, amelynek „élete" csak mint látens, kizárólag a tudományos elemzés számára feltáruló folyamat érzékelhető. Ennek értelmében beszélhetünk a műalkotások kettős szerkezetéről, arról a manifeszt struktúráról, amely az elvileg végtelen számú előadott műalkotás, mint egyszeri, itt és most befogadható valóságdarab mögött feltételez egy látens kontinuitást, a műalkotások önálló, a befogadástól független létét, azaz az egész alkotói tevékenység transzcendens lényegiségét. A kettős szerkezet ténye persze letagadhatatlan, hiszen mióta a műalkotások valamilyen formában és mértékig rögzíthetők befogadás vagy előadói tevékenység nélkül, elválasztásuk jogos a befogadásra kerülő, az itt és most előadott műalkotásoktól. Ugyanakkor pillanatig sem szabad szem elől téveszteni azt, hogy a nem befogadott műalkotások léte csupán tárgyiságuk[12] egzisztenciája, melynek kapcsolata a társadalmi gyakorlattal legfeljebb nagyon áttételesen magyarázható; csakis úgy, mint a társadalmi hagyomány bizonyos, jórészt elhanyagolható része. Ez okozza, hogy történelmileg számos esetben lehetséges elfelejtett műalkotások újrafelfedezése, megteremtve ezzel egyfajta rekonstrukciós, filológiai tevékenység értelmét és tárgyi alanyát. Az ilyen műalkotások éppen relatív újdonságuk miatt, sokszor felforgatják a társadalmilag hagyományos értékrendeket, „divatcikkekké" válnak, amelyek magukban hordozzák a manipulálás lehetőségét, ezáltal a befogadói tudat ideológiai rendszerének megváltoztatását. Végső fokon az előadóművészeti problémák itt is ugyanúgy jelentkeznek, mint a műalkotások első előadásánál, ahol mindennemű előadói hagyománytól mentesen, a befogadói elvárások figyelembevételének lehetősége nélkül kell az interpretációt elvégezni, s ezzel a műalkotást aktuálisan konkréttá tenni, miközben éppen a reprodukciós gyakorlat, a sokszori befogadtatás ténye az, amelyik hozzásegít a valós, objektív értékskála kialakításához.

Az irodalom a maga fejlődése során egyre inkább önállósult, kiszakadt a csoporttevékenységből, és mint az interperszonális kapcsolatok legadekvátabb kifejezője — főleg az írásbeliség és a könyvnyomtatás elterjedése következtében — ismételten megteremtette a közvetlen befogadás lehetőségét, ezáltal leválasztotta az előadóművészi tevékenységet magáról és azt önálló, esztétikailag független művészeti ágazattá tette. Az irodalomnak az a belső fejlődése, amely csúcspontját bizonyos értelemben éppen a polgári regényben éri el, pontosan erre irányul: a partikularizálódott társadalom olyan befogadói elvárásainak kielégítésére, amely lehetővé teszi, hogy a befogadási szituációt minden szubjektum a maga elképzelésének megfelelően alakítsa ki, és ennek egyetlen előfeltétele az (általános kulturális szinthez amúgy is hozzátartozó) olvasni tudás. Ugyanakkor vitathatatlan, hogy a színházművészet manapság egyre inkább a csoporttevékenység, a szituatív befogadás, a reproduktum mint produktum irányában mozog, ahol sok esetben az alapul szolgáló irodalmi műalkotás puszta lehetőség a reprodukciós, interpretáló tevékenységre, ezáltal megszüntetve-megőrizve az irodalom eredeti, közösségi,

[12] Itt kívánom megjegyezni, hogy a tárgy fogalmát elsődlegesen mint konfrontációt, szembenállást (Gegenstand) használom.

produktív jellegét. Így válik lehetővé éppen a színművek esetében az a választás, hogy a befogadó közvetítés nélkül kívánja-e a műalkotást megismerni, vagy ennek a műalkotásnak egy lehetséges interpretációs formáját kívánja-e élményként megszerezni.

Könnyen elképzelhető, hogy hasonló folyamat játszódik le, illetve fog lejátszódni a zeneművészetben is, ahol a belső hallás, az ily módon privátttá, esetlegessé tett befogadás, elvileg szintén elválasztható a meghatározatlan tárgyiasságot kifejező, azt konkrét auditív élménnyé tevő specifikusan zenei előadóművészi tevékenységtől. Nyilvánvaló, hogy a kétféle megközelítés nem pótolhatja egymást, sosem válhat azonossá; mindig az adott társadalomra jellemző közösségek valódiságának, illetve az egyének izoláltságának, atomizálódásának mértéke fogja meghatározni, hogy melyik befogadásmód dominál az adott társadalom rétegeiben. Sok értelemben hasonló problematika mutatható ki a fotó- és filmművészet esetében is, az amatőrmozgalom, a tömegszórakoztatás és az ún. „művészi" fotó, illetve film viszonyában. A végeredmény, különösen ha tekintetbe vesszük a tömegkommunikációs eszközök elterjedését, egy adott populáció eltelítését rádió- és televíziókészülékekkel, az önálló konzerválást szolgáló hang- és képrögzítő berendezésekkel ugyanaz, mint fentebb láttuk: kitágul a választási lehetőség; az, hogy valaki otthonában, saját kulturális szintjének, érzésvilágának, érzelmi és értelmi elvárásainak megfelelően, saját akaratából teremti meg a műalkotások és ezen keresztül az objektív valóság reprodukálását, vagy pedig aláveti magát egy pillanatnyi közösség (a közönség) elvárásainak, és részesíti magát egy konkrét, ismételhetetlen reprodukálási szituáció csoportos befogadásában.

Ez az elválasztottság újabb problémákat vet fel az előadóművészi gyakorlatban, hiszen nem mindegy, hogy az előadóművész önnön reproduktív tevékenységét egy konkrét befogadói közegben, nyilvánosan, reflexív módon, vagy pedig izoláltan, az elvileg végtelen számú sokszorosítás céljára, fiktív befogadó számára végzi el. Gyakorlatilag ezáltal válik az előadóművészi tevékenység függetlenné a befogadástól, válik az a kapcsolat, amely az igazán értékes előadóművészi tevékenységet alapvetően jellemzi illuzórikussá, megteremtve az előadóművészet mint közvetítő tevékenység öncélú, l'art pour l'art jellegét. Az előadóművész ezáltal függetlenítette magát a befogadóktól; ahogy az alkotók képesek társadalmi elvárás nélkül termelni, így most már az interpretációs tevékenység is belebonyolódik a piactól való áttekinthetetlen függőség útvesztőjébe és manipuláltságába. Ez a folyamat, amely egyik oldalról mindennemű művészeti alkotás „értékétől független" elterjedését teszi lehetővé, a másik oldalról egyre inkább véletlenszerűvé, megfoghatatlanná teszi a reális, objektív társadalmi értékítéletet, a műalkotások valódi funkciójának történelmileg változó megragadását.

A „REPRODUKÁLHATÓSÁG" KATEGÓRIÁJA

Mindezen problémák figyelembevételével kell újraértékelnünk az alkotók és befogadók, a műalkotás és a befogadott műalkotás, a produktum és a reproduktum, egyáltalán az esztétikailag megragadható valóságelsajátítás, a művészi visszatükrözés, az ember-természet anyagcsere esztétikumban megtárgyiasuló, ontologikus viszonyát. Ez a totalitás, amelyben benne van az

emberek által megtermelt használati tárgyaktól kezdve, a tudományos rendszereken át, a szoros értelemben vett művészi reobjektivációkig számos jelenség (fenomenon), a történelmi és társadalmi viszonyok állandó változása miatt veti fel a határ kérdését. Hol van az a „mozgó pont", ameddig a műalkotások újraértelmezhetők, közvetíthetők, befogadhatók; egyáltalán lehet-e arról beszélni, hogy vannak olyan műalkotások, amelyek felett vitathatatlanul eljárt az idő, amelyeket az emberiség történelme visszavonhatatlanul kisöpör saját kulturális kincsei közül és csak mint régészeti lelet, muzeális tárgy adnak néhány tudományos érdeklődésű ember számára csupán fejlődéstörténetileg értékelhető ismeretet. Ez indokolja, hogy föltételezzük egy új kategória bevezetésének jogosultságát, egy olyan fogalmat, amely az adott műalkotásból kiindulva meghatározza, hogy a műalkotás mennyiben, milyen módon és kik számára reprodukálható; amely kijelöli azt a mértéket, amelyen belül a befogadók számára közvetített műalkotás még érthető, esztétikai élményt nyújtó és ezáltal értékelhető. A reprodukálhatóság fogalma célul tűzi ki, hogy magából a műalkotásból többé-kevésbé prognosztizálható legyen a műalkotás társadalmi értéke és funkciója.[13] Annak előrebocsátásával, hogy a műalkotás teljesen hagyományosan nem reprodukálható, és annak feltételezésével, hogy a korszerűsítési törekvéseknek van egy olyan határa, amely a műalkotást legalábbis lényegileg megváltoztatja, vagy puszta eshetőséget nyújt a műalkotással szöges ellentétben levő tartalmak kifejtésére, meg kell állapítanunk, hogy az igazán értékes műalkotások interpretációs lehetőségének értelmezési határa igen széles; sokkal nagyobb szerepet játszik benne a befogadók társadalmilag determinált objektív elvárása, mint az alkotók eredeti szándéka. Egyáltalán, szinte törvényszerű, hogy a jelentős mértékben aktuális, nagyon is csak konkrét célokat kifejező, általánosabb eszmei mondanivalótól „mentes" műalkotások befogadási lehetősége a legszűkebb, ezek — kiszakítva konkrét társadalmi közegükből (vagy ami ugyanaz, a konkrét társadalmi körülmények megváltozásával) — elvesztik kapcsolódási, konfrontálási lehetőségüket, és csupán általában, mint formálási, alkotástechnikai teljesítmények értékelhetők.[14] Másrészt a tulajdonképpeni „örök" emberi tulajdonságok, kapcsolatok, viszonyok száma elenyészően csekély, viszont egy-egy ilyen viszony megragadása a műalkotásban gyakorlatilag végtelen kapcsolódási lehetőséget jelent, mert ha ezen kapcsolatok szimbólumrendszere, társadalmasított, ideologizált tartalma meg is változhat, el is tűnhet, maga az interperszonális kapcsolatjelleg gyakorlatilag független a társadalmi berendezkedés körülményeitől. Az igazán értékes műalkotások mindig felmutatják az ilyen jellegű kapcsolatok változatlanságát, megadják az emberileg általános lehetőségét; ugyanakkor éppen megformálásukban, a komponálás technológiai megközelítésében mindig kifejezik egy történelmi itt és most társadalmi viszonyait, a konkrét technikai színvonalat, a birtokba vett valóság milyenségét stb. Kimutatható, hogy a műalkotásoknak mindig van egy általánossága, amellyel kapcsolódnak más, hasonló műalkotásokhoz, ezen keresztül az esztétikai szemléletmód relevanciájához, a társadalmi viszonyok totalitásához (az emberhez); ezáltal mérhetők össze egymással és ugyan-

[13] Ennyiben hasonlít W. Benjamin aurafogalmához, amely viszont a műalkotás egyediségét, önmagával való örök azonosságát jelenti, míg szerintem a műalkotásban megtalálható az örök változás, a reprodukciók szinte végtelen lehetősége, és csak ennek határa auratikus.

akkor egyszeriek, konkrétságukban megismételhetetlenek, tartalmaznak egy olyan különösséget, ami az adott műalkotást összetéveszthetetlenül azzá teszi, ami. Nyilvánvaló, hogy a reprodukálás során az általános és különös mozzanatokat egységben kell megragadni, sőt végeredményben a műalkotás egyszerisége, önmagával való azonossága éppen az előadóművészi tevékenységben jelenik meg; a műalkotások teljesen konkrét, visszavonhatatlanul zárt élményjellege csak a befogadó tudatában van, és ez annyiszor fordul elő, ahányszor a műalkotás egyáltalán befogadható. Tehát a reprodukálhatóság feltétele és határa a műalkotás tartalmának és a társadalmi haladás mértékének a függvénye. Amennyiben a társadalom változása meghaladja a műalkotásból kikövetkeztethető emberi mértéket, humanizáltsági fokot, a műalkotás további reprodukciói csakis mint régészeti leletek konzerválása, vagy mint erőszakos átformálások képzelhetők el.[15] Nem kevésbé fontos az a jelenség is, hogy a reprodukálhatóság mint konfrontációs mozzanat, utalhat a műalkotással mint a valóság reproduktumával szembeni elvárásokra éppúgy, mint a műalkotás tárgyát alkotó valóságmozzanatok befogadására, elszakítva ezzel a valóság megismerését a műalkotás elsajátításaitól, a tudomány értelmében.

A reprodukálhatóság magában foglalja a kellés mozzanatát is, abban a sajátos értelemben, hogy a reprodukálható műalkotás tendenciája a reprodukcióra és a befogadásra irányul, tehát feltételezi, hogy van olyan társadalmi csoport, amelynek a pontosan így reprodukált műalkotás felel meg. Sokszor éppen abból fakad a félreértelmezés, hogy a műalkotás nem a neki megfelelő társadalmi csoporthoz kerül, ezért megítélése ellentmond a társadalmi totalitásnak.[16] A műalkotásokban benne rejlő igazságtartalom sokszor egyáltalán nem feltűnő, s így lehetséges olyan interpretációs megközelítés, ami ezt az igazságtartalmat „zárójelbe teszi", viszont a produktumok viszonylagos önállóságának egyik bizonyítéka éppen az, hogy erre a ki nem fejezett tartalomra is rá lehet érezni a befogadás során, így a befogadott műalkotás éppen az előadással kapcsolatos konfrontációból következően fog helyes eredményre vezetni.[17] Végeredményben a reprodukálhatóság involválja a hagyomány és korszerűség helyes arányát, amely a műalkotást csak annyiban vál-

[14] Ha a műalkotás emellett kifejez szimbolikusan valami más, nem esztétikailag megjelenő társadalmi viszonyt — legyen az akár értelmi, akár érzelmi —, akkor ez hosszú időkig éltetheti a műalkotást, mint hagyományt, függetlenül az esztétikai elvárások változásától. Ennek példája lehet a mozgalmi tevékenységgel, vagy éppen a nemzeti öntudattal kapcsolatos műalkotások, épületek, himnuszok stb. szerepe, melyek megítélése mindig kettős: egyik oldalról a szimbolikus jelentés érzelmi-értelmi kötöttsége, másik oldalról a műalkotás objektív esztétikai értéke szempontjából.

[15] Meg kell említeni a technikai korlátokat is, amelyek szintén lehetetlenné tehetik a befogadást és a reprodukciót. Az egyszer már fizikailag megsemmisített műalkotások tudományos megújítása, a technikai sokszorosításnak ez a határesete művelődéstörténeti szempontból nem elhanyagolható, ugyanakkor esztétikai értéke, éppen a benne foglalt szándékos félrevezetés miatt kétséges, ugyanis a rekonstrukció sokkal inkább önmagát fejezi ki, mintsem magát a műalkotást. Az ilyen tevékenység nem különbözik attól, amikor az alkotók a valósággal való konfrontációjukat úgy próbálják feloldani, hogy gondolatban más történelmi korba helyezik magukat. Nem akarom tagadni ezeknek a műveknek az élményszerűségét, csak éppen a művészeti tömegtermelés iparszerűsége, a technikai eszközökkel történő sokszorosítás hordozza az ilyen „műalkotások" valódiságának axiológiai preferenciáját, teret adva a műalkotásoktól elszakadó, önállósult befogadói elvárások tömeges kielégítéséhez.

[16] Ebből nem következik az, hogy az igazán értékes művek ne a társadalom egészéhez, vagy legalábbis igen széles rétegeihez tudjanak viszonyulni, sőt a nagyon szűk preferenciájú műalkotások végső fokon csak „pszichikai jegyzőkönyvek", periferikus jelenségek. Ezeket ne tévesszük össze azokkal a divatjelenségekkel, amelyek cáfolatául az a filozófiai közhely szolgálhat, hogy attól, hogy sokan mondják, még nem igaz.

[17] Ez motiválja bizonyos műalkotások szándékos múzeumba helyezését, tehát azt, hogy a történelem itt és mostja ellenére a műalkotás objektív valóságképe nyitott fülekre találhat.

[18] Úgy is fogalmazható, hogy itt kerül egységbe a „mit" és „hogyan" kérdése; az, hogy melyek azok a műalkotások, amelyek egy konkrét társadalmi totalitásban egyáltalán reprodukálhatók (amelyek tehát nem mondanak ellent a fennálló társadalmi berendezkedés gyakorlatának, és ideológiai-politikai tükröződésének) és az, hogy az ily módon szelektált műalkotásokat milyen keretben, kik számára, milyen módon szükséges közvetíteni.

toztatja meg, amennyiben ezt egyrészt maguk a történelmi körülmények teremtik meg spontán módon, másrészt amennyire a műalkotásoknak a befogadók számára való nyitottsága ezt megköveteli. Ez a „mássá tétel" adja meg az interpretációs lehetőségek keretét, ez lesz az a prizma, amelyen keresztül az előadók szubjektív világképe megtörik. Az ily módon konkretizálódó műalkotás válik a befogadás tárgyává; nem függetlenül a befogadók alanyi elvárásától, amely végeredményben nem más, mint a hegeli uralom és szolgaság továbbélése; a befogadók mint urak és az előadók mint szolgák viszonya, az aktív és passzív oldal felcserélődése.[18] Valószínű, hogy mindig lesznek olyan műalkotások, amelyek befogadása csak bizonyos mennyiségű művelődéstörténeti információ birtokában, tehát elsődlegesen intellektuálisan történhet meg; ugyanakkor lesznek olyanok is, amelyek éppen közvetlenségükkel, aktualitásukkal, a kor égető problémáira egyértelmű választ adva, egy magas társadalmi elvárásszinttel összefüggésben hatnak elsősorban érzelmileg.[19] Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy csak a megfelelő előadásmód, a közvetítés nyújt lehetőséget arra, hogy a széles társadalmi rétegek valamilyen módon kapcsolatba kerüljenek a művel, legalábbis formális ismeretséget kössenek vele, megnyitva ezzel a lehetőséget a többszöri, egyre mélyülő befogadás irányába, amely végül elvezet a műalkotás megértéséhez.

Mindezen esetekben a konfrontáció olyan sajátságos visszacsatolást fog eredményezni, amely a befogadás a posteriori szakaszából kihat mint kritikai hozzáállás az interpretálók tevékenységének alakulására, s ezen keresztül (élő szerzők esetében) magukra a műalkotásokra is. Ez a spontán kritika lesz végül is az alapja az előadó- és alkotóművészek, sőt az egész művészet össztársadalmi megítélésének, értékelésének, kijelölvén ezzel a művészet fejlődése számára a követendő utak körét. Természetes, hogy a társadalom átalakulása és az ebből fakadó új viszony a művészethez, az új utak keresése a mindig is meglevő konvencionalizmus szemszögéből vezethet olyan következtetésre, amely legélesebben a „művészet vége" koncepciót jelentheti. Mégis, az emberiség egész tevékenysége, a művészet iránt megnyilvánuló gyakorlati igény, a valóság elsajátításának és birtokbavételének ez a módja ad csattanós cáfolatot mindenféle nihilista elméleti koncepcióra, jelzi a művészet — mint a valóság reprodukálása és egyben mint alkotótevékenység — örökérvényűségét. Azt, hogy az ellentmondásos valóság egyre mélyebb tendenciáinak feltárásában a művészi valóság és objektív valóság, a befogadói és alkotói világkép szakadatlan konfrontációjában is kifejeződik az ember nembeli lényege: az elidegenedés leküzdése, a szabadságra való törekvés.

[19] Ezt a tényt polarizálják az elitkultúra—tömegkultúra szembeállítói, dogmatikussá merevítve adott különbségeket, azokat megmásíthatatlannak, öröknek tételezve. Természetesen a teljesen egységes „össznépi" kultúra legalább ilyen illúzió, amely éppen a társadalmi differenciáltság, a munkamegosztásban elfoglalt helyzet elvileg megvalósíthatatlan. Még ha sikerülne is összeszedni az „általános műveltség" körébe tartozó műalkotásokat, az ezekhez való viszonyban a befogadás és az interpretálás minőségét nem lehet egyenlővé tenni, a divergenciát konvergenciává változtatni.

DOCUMENTA

BARTÓK- ÉS KODÁLY-DOKUMENTUMOK A PETŐFI IRODALMI MÚZEUM KÉZIRATTÁRÁBAN

Bartók Béla és Kodály Zoltán munkásságának egyes dokumentumai még mindig feltáratlanok, ismeretlenek. Ezek közé tartozik a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában levő levelek egy része. E dokumentumok elsősorban Bartók és Kodály irodalmi kapcsolatainak kiterjedt voltát világítják meg, de néhány új tényt, jellemvonást is adnak az eddig kialakult Bartók- és Kodály-képhez.

Az Irodalmi Múzeum legtöbb Bartók- és Kodály dokumentuma Gellért Oszkár itt levő hagyatékában található. Bartók Béla egy levele és egy rövid feljegyzése, Kodály Zoltán két levele, s Gellért Oszkárné Kodályhoz írt levele van itt. Legtöbbjük azt dokumentálja, hogy Bartóknak és Kodálynak állandó s szoros kapcsolata volt a haladó magyar irodalommal, jelen esetben a XX. századi magyar irodalom élen járó orgánumával: a „Nyugat"-tal.

Bartók Béla 1926 januárjában arról ír Gellért Oszkárnak, hogy tudomásul vette egy Nyugat-esten (Gellért Oszkár február 9-i szerzői estjén) való közreműködését, már műsorát is megbeszélték Tóth Aladárral, azonban további értesítést kér a fellépéséről. A másik Bartók-dokumentum: két soros írás egy levél — ez Gellért Oszkár korábbi értesítése — átvételéről. (E dokumentumok nem szerepelnek Gellért Oszkár: Kortársaim és Levelezésem kortársaimmal című, leveleket is tartalmazó köteteiben. A Bartók Béla levelei című, 1976-os kiadású kötet is csak az első levelet tartalmazza, a második, rövid, 2 soros levelet alább közöljük.)

Kodály Zoltán Gellért Oszkárnak két levelet írt. Az egyiket 1925 novemberében, amikor a Nyugat szerkesztősége felkérte őt, hogy írjon rendszeresen a folyóiratba. Kodály sok egyéb vonatkozású tevékenységére való hivatkozással nem vállalta a rendszeres közreműködést, s maga helyett — a már addig is rendszeresen író Tóth Aladár mellett — Szabolcsi Bencét ajánlotta a szerkesztőségnek. Mint írta: „... olyan esszéisták, mint Tóth és Szabolcsi, fölöslegessé teszik, hogy én is rágjam a tollat..". Mindezek mellett nem zárkózott el attól, hogy alkalmanként írjon a Nyugatba. (E levél szövege megjelent Gellért Oszkár: Levelezésem kortársaimmal c. kötetben, 43. l.) Míg korábban Kodály több cikket is írt a Nyugatba, ezután azonban csak 1933-ban jelent meg a folyóiratban a Nyugat Kodály tiszteletére tartott ünnepségén elmondott beszéde.

A másik Gellért Oszkárhoz írt levél 1955 januárjából való. Ebben Kodály megköszöni Gellért Oszkárnak hozzá küldött versét, s hozzájárulást ad egyúttal ahhoz, hogy Gellért Oszkár kiadásra kerülő levelezéskötetében Kodály 1925-ös levelét is szerepeltethesse. E dokumentumok közé tartozik Gellért Oszkárné Kodályhoz írt 1954. évi, korábbi levele, amelyben — beteg férje helyett — ő kéri Kodály-

tól 1925. évi levele közlésének engedélyezését. (Ez utóbbi két — eddig nem közölt — dokumentum közül Kodály Zoltán 1955-ös válaszlevelét alább közöljük.)

A Bartók—Kodály dokumentumok sorában négy Bartók-levél a Nyugat-mozgalom egy másik jelentős alakjának, támogatójának: Fenyő Miksának irodalmi múzeumbeli hagyatékában szerepel. Ezekben Bartók két kérdésben fordul Fenyő Miksához: egyrészt zenei esték műsora ügyében, másrészt — mivel Fenyő Miksa jelentős gazdasági kapcsolatokkal rendelkezett — egy állástalan hozzátartozója ügyében kért segítséget. (Mind a négy levél megjelent a Bartók Béla levelei c. kötetben, 229., 254., 438., és 466. l.)

A Heltai Jenő hagyaték — mely ugyancsak az Irodalmi Múzeumban található — egy Kodály-levelet, egy Kodály-táviratot, egy Kodály-Kodályné üdvözlőlapot, s egy Heltai Jenőnéhez írt Kodályné-levelet tartalmaz. Mindezek arra utalnak, hogy Kodályék az 1930-as évektől kezdve állandó és szoros kapcsolatban voltak a magyar irodalmi életben számottevő szerepet betöltő Heltai Jenővel. (Heltai a Magyar Színpadi Szerzők Egyesületének elnöke is volt, a kapcsolat jelentős részben ebből is következett.)

Az első Kodály-levél Genfből íródott, minden bizonnyal 1947-ben. A már hosszú idő óta külföldön élő Lehár Ferenc érdekében írt Kodály Heltai Jenőnek, hogy a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete járuljon hozzá — mivel Lehár még mindig magyar állampolgár — a svájci művészeti szövetségbe (jogvédő egyesületbe) való felvételéhez. A továbbiakban Kodály svájci programjáról is beszámol. (E levél teljes szövegét ugyancsak közöljük.)

A Kodály-távirat 75. születésnapja alkalmából köszönti Heltai Jenőt, a Művészeti Tanács nevében, melynek Kodály ekkor — 1945 után — elnöke volt. Kodály és Emma asszony 1930-as évekbeli üdvözlőlapja van még a Heltai-hagyatékban, továbbá Kodályné Heltai Jenő feleségéhez írt hosszabb levele, Londonból, 1950-ből. (Ebben Emma asszony Kodály londoni munkájáról és itteni élményeikről számol be.)

Egy Bartók-levél gépiratos másolata található Basch Lóránt — a Baumgarten-alapítvány egyik kurátora — múzeumbeli hagyatékában is. Bartók — 1935 decemberében — Babits Mihálynénak írja, hogy felkérésükre — rövidesen fog írni egy rövid közleményt a Nyugatnak. (Bartók 1913 és 1937 között három kottafakszimilét, s három cikket tett közzé a Nyugatban, 1935 után Liszt Ferencről s a törökországi népdalgyűjtésről publikált hosszabb tanulmányokat. — Bartók e levele is megjelent a Bartók Béla levelei c. kötetben, 513. l.)

Kodály Zoltán egy 1966-ban Lesznai Annához írt levele a Magyarok Világszövetségén keresztül került a Petőfi Irodalmi Múzeumba. Lesznai Anna — a századelő jelentős költőnője — férje adta át ezt a Magyarok Világszövetségének, az Irodalmi Múzeumban levő korábbi Lesznai-hagyaték kiegészítéseként. E levélben Kodály megköszöni Lesznai Anna egy neki küldött könyvét. „... Egyszer régen megcsókoltam egy versét — írja itt Kodály —. Remélem a könyvét is meg fogom, ha majd hozzájutok ősszel ..." (E levél szövegét is közöljük.)

Komáromi Pál operaénekes, az Országház 1945 utáni igazgatója hagyatékának egy részét is az Irodalmi Múzeum őrzi. Itt 3 Kodály-dokumentum található: 2 üdvözlő lap 1948-ból, illetve 1952-ből, s egy levél 1945 utánról, melyben Kodály egy volt tanítványát ajánlja az Operaházba való felvételre.

Végezetül említjük, hogy Juhász Géza — debreceni író, irodalomtörténész — hagyatékában is található két dokumentum. Juhász Géza a Debreceni Ady Társa-

ság elnökeként — feltehetőleg az 1930-as években — hosszabb levélfogalmazványban értesíti Bartók Bélát, illetve Kodály Zoltánt, hogy a Társaság — zenei osztálya javaslatára — mindkettőjüket tiszteleti tagnak szeretné megválasztani. A magyar vidék lelkiismerete nyilvánul meg e szándékukban — írják Bartók Bélának — „... a hála érzése azokért a fölmérhetetlen javakért, melyeket egy tisztább magyar öntudat kialakításában ... köszönhetünk..." A másik levél „... a magyargyökerű új zene világhírű mesterét..." köszöntötte Kodály Zoltánban, akit — mint írják — Bartók Bélával együtt ezért kívánnak megválasztani az Ady Társaság tiszteleti tagjává. (Juhász Géza levelezéskötete — s köztük e levelek is — a közeljövőben fognak megjelenni.)

E néhány dokumentum idézése talán közelebbi képet ad Bartók és Kodály írókkal, irodalommal való állandó kapcsolatáról, s talán néhány újabb szemponttal, ténnyel is kiegészíti az eddigi kutatást.

Szilágyi János

I. KIADATLAN BARTÓK-DOKUMENTUM:

[*Gellért Oszkárnak.* Dátum nélkül.]

B. levelét átvettem és tartalmát tudomásul vettem

Kiváló tisztelettel
Bartók Béla

II. KIADATLAN KODÁLY-DOKUMENTUMOKBÓL:

[Boríték]
Gellért Oszkár
Bp V.
Sziget-u. 19A

[Postabélyegző: 55 I. 24.]
Jan 22

Kedves Barátom,
köszönet kedves küldeményedért[,] a vers feleségemnek is igen tetszett. Semmi kifogásom a levél közlése ellen. De hallottad-e hirét bizonyos Bátor Viktornak? aki Aignisként őrködik a Bartók-hagyaték felett és esetleg nem helyesli a Bartók cikk ujra közlését — engedélye nélkül.
Javulást kivánva hived

üdvözlettel
Kodály Z

[Heltai Jenőnek]
[Borítékja elveszett]

Genf[1947]ápr 10.

Kedves Jenő!
Rám telefonáltak Zürichből, Lehár részéről ezzel a kéréssel. Minthogy nem tud a pénzéhez jutni, kilépett az osztrák társaságból s be akar lépni a

svájciba. Ott csak akkor veszik fel, ha a magyar társaságnak nincs ellenvetése, mert ő még mindig magyar állampolgár.

Ha ez így van, azt hiszem, meg kell adni neki az írást, bár nem tudom, segit-e rajta, mint magyar államp. a volt ellenséges államokból egyelőre nem kaphat egy fillért sem, még Svájcon át sem.

Az írást (persze német forditással) küldjétek Zürichbe Hotel Baur au lac-ba. (Jelenleg ott nyomorog[.])

Mi megvagyunk, sok hideg után némi meleget kivánva, jövő héten Luganoba megyünk a Monte Ceneri rádió is megszólaltat. Azután nemsokára hazaérünk.

Remélve, hogy jól vagytok, mindnyájatokat szivesen Köszöntünk

Kodály Z

[Boriték]
Tóth Endréné címén
Lesznai Annának
Budapest II.
Pajzs-u. 2 fsz. 1 [Postabélyegző: 66. VI. 25.]
[Nem Kodálytól származó kézírás
a borítékon:]
Kodály Kedves levele.

Jún 24

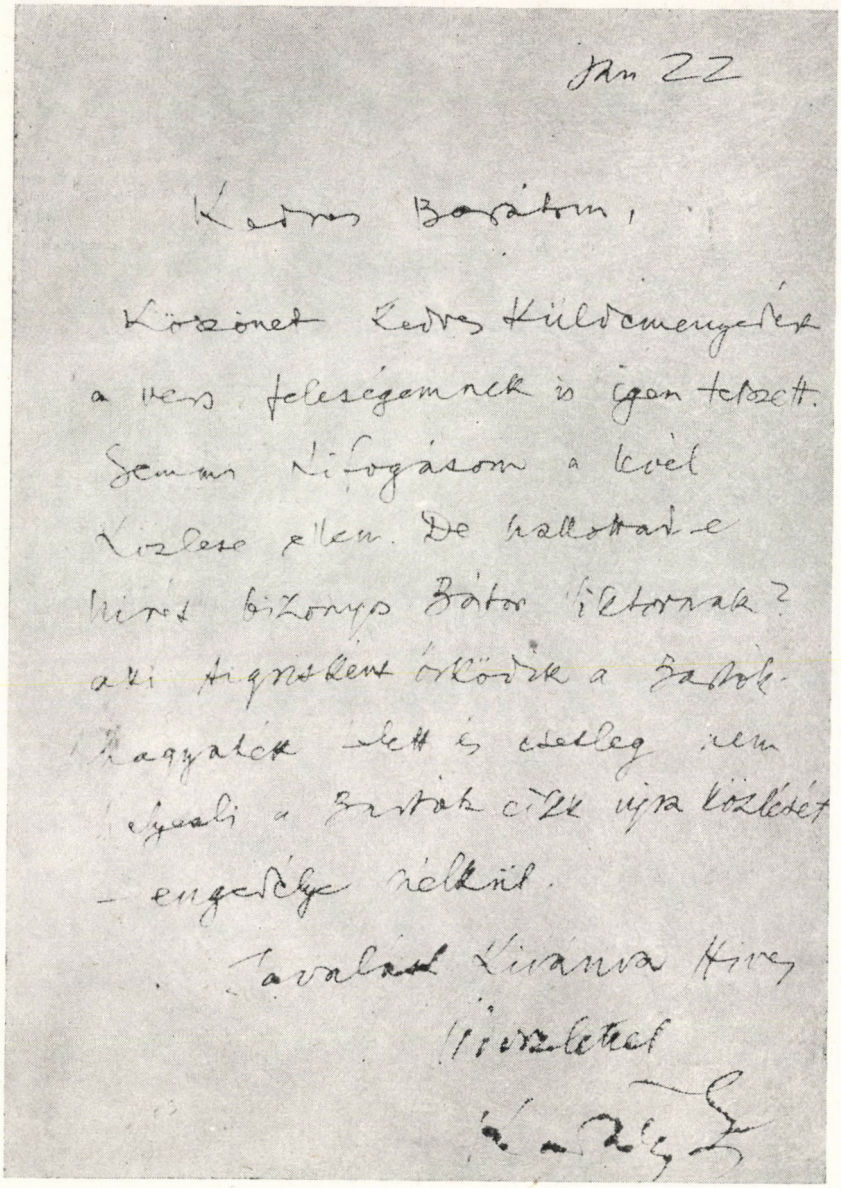
Kedves Anna,

Köszönöm a könyvet, sajnálom, hogy napok múlva kell indulnom Amerikába, s nincs módom belefogni.

Egyszer régen megcsókoltam egy versét. Remélem a könyvét is meg fogom, ha majd hozzájutok ősszel.

Addig is régi hangulatok ízével Köszöntöm

Kodály Zoltán



Jan 22

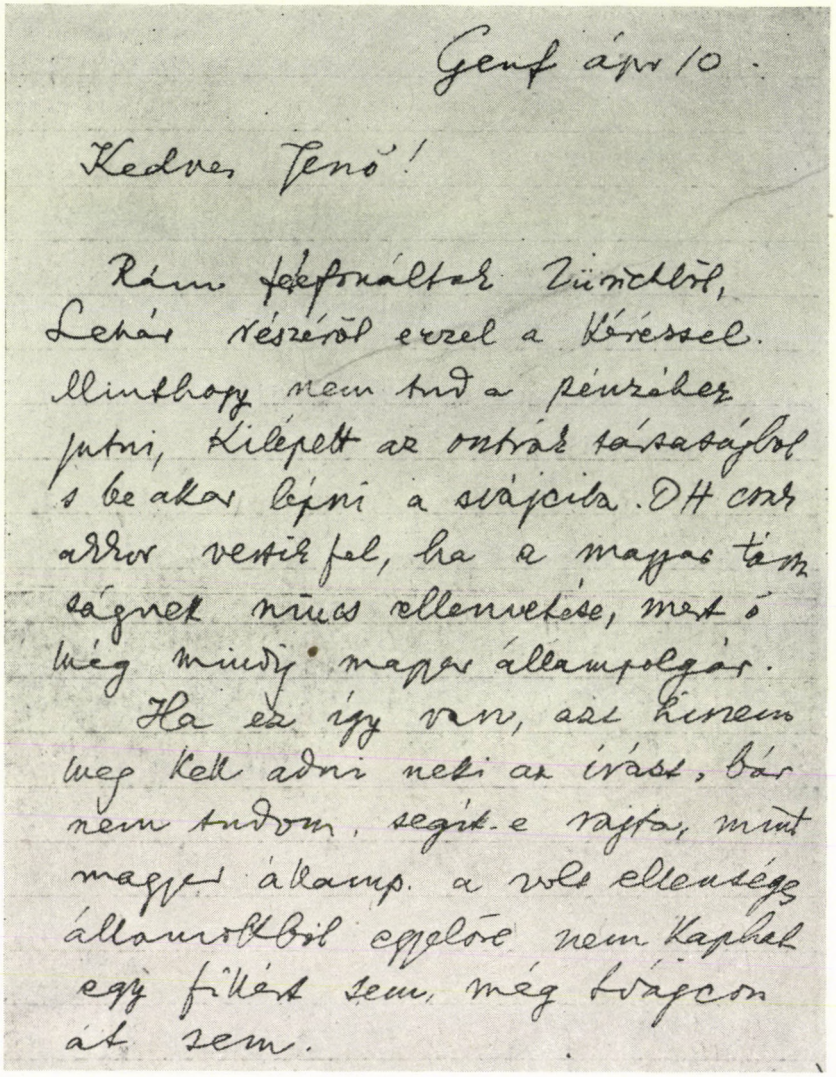
Kedves Barátom,

Köszönet Kedves Küldemengedést a vers feleségemnek is igen tetszett. Semmi kifogásom a kivel közlése ellen. De hallottad-e hírét bizonyos Bátor Viktornak? aki Aigriskent őrködik a Bartók-Magyarék felett és esetleg nem helyezli a Bartók cikk újra közlését – engedélye nélkül.

Javalást kívánva Hívés

Üdvözlettel

[illegible]

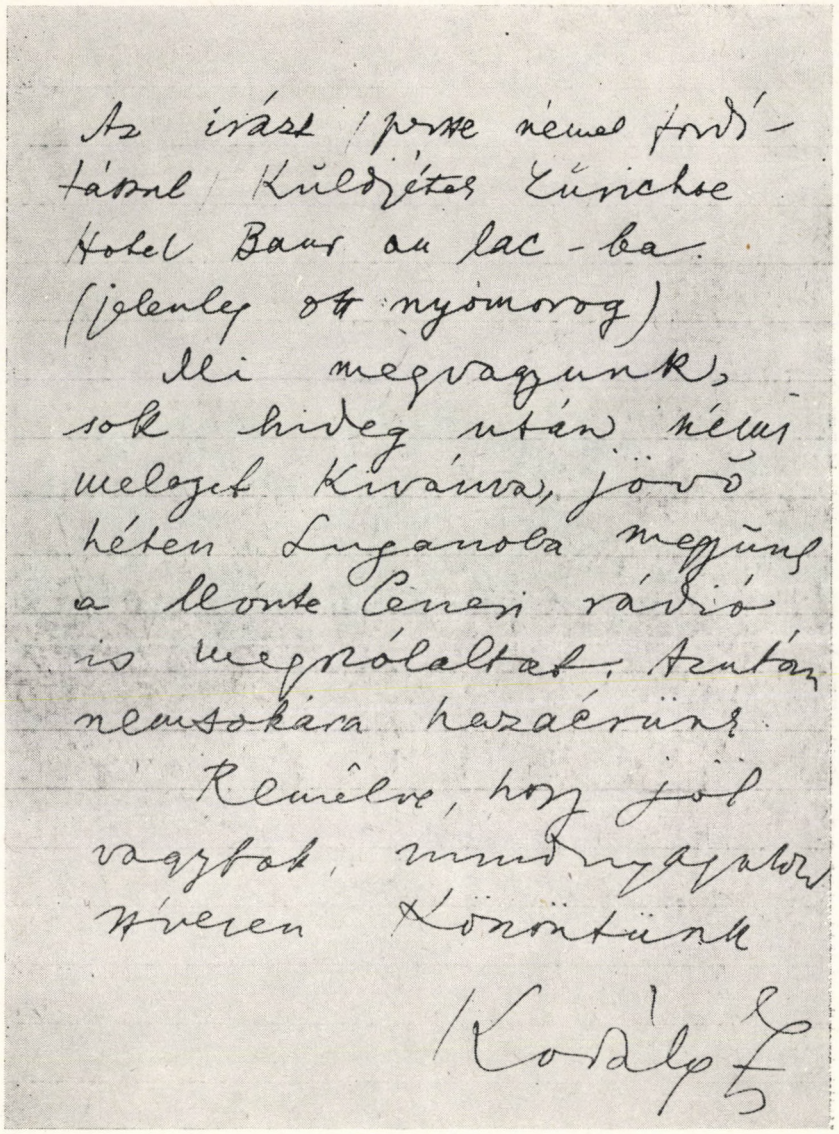


Genf ápr 10.

Kedves Jenő!

Rám felefonáltak Zürichből, Lehár részéről ezzel a kéréssel. Minthogy nem tud a pénzéhez jutni, kilépett az osztrák társaságból s be akar lépni a svájcba. Ott csak akkor vesik fel, ha a magyar társ ságnak nincs ellenvetése, mert ő még mindig magyar állampolgár.

Ha ez így van, azt hiszem meg kell adni neki az írást, bár nem tudom, segít-e rajta, mint magyar államp. a volt ellenséges államokból egyelőre nem kaphat egy fillért sem, még tvágcon át sem.

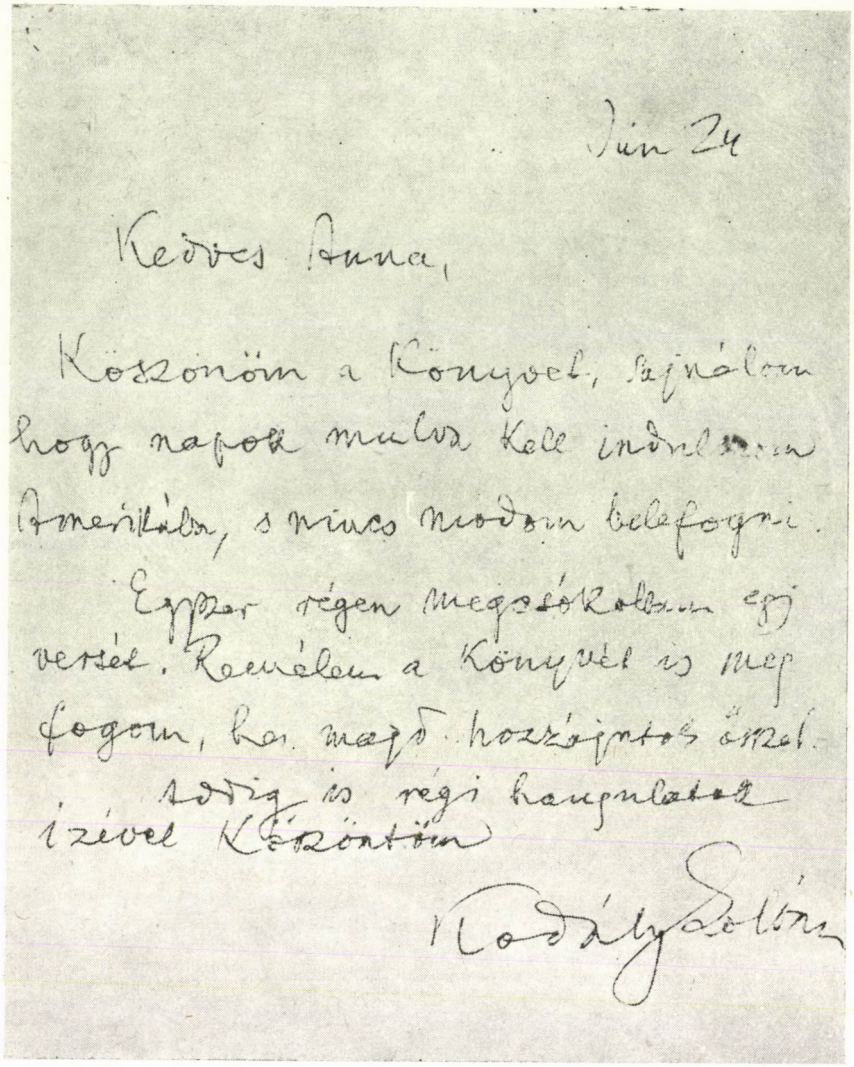


Az írást (persze német fordítással) Küldjétek Zürichoe Hotel Baur au lac-ba. (jelenleg ott nyomorog)

Mi megvagyunk, sok hideg után némi meleget kívánva, jövő héten Luganoba megyünk a Monte Ceneri rádió is megszólaltat. Azután nemsokára hazaérünk.

Remélve, hogy jól vagytok, mindnyagatok szívesen köszöntünk

Kodály Z.



Jún 24

Kedves Anna,

Köszönöm a Könyvet, sajnálom hogy napok mulva kell indulnom Amerikába, s nincs módom belefogni.

Egyszer régen megcsókoltam egy versét. Remélem a Könyvét is meg fogom, ha majd hozzájutok őszel.

Addig is régi hangulatok ízével Köszöntöm

Kodály Zoltán

DISPUTA

KODÁLY-ÜGYBEN

Verachtet mir die Meister nicht,
und ehrt mir ihre Kunst!
(Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok)

Nem vitatom Tallián Tibor illetékességét a zenés színpad kérdéseiben általában, Kodály zenés színpadát illetően különösen; kiváltképp nem kompetenciáját — négy évtized magyar operatermésének általa elkészített számvetése után — a kodályi mű utóhatásával kapcsolatosan, mégha egy feltételezhető, ám nyomdába még nem került analízisre támaszkodva vállalja is a kifejtetlen szintézis bizton kinyilatkoztató téziseit. Az analízis nyilván elvégeztetett, az ítélethirdetés már csupán summázata annak. Nem hangol indulatosra az a tény sem, hogy eme ítélkezésre éppen egy Kodálynak szentelt, halálának 10. évfordulóján rendezett konferencia adott alkalmat, hiszen igencsak hajlunk arra, hogy nagyjainkról szobrokat mintázzunk és utóbb e monumentumokat bálványként tiszteljük, összetévesztve a kép*mást* azzal, *aki* modelljéul szolgálhatott volna. Indulatra egyébként jogcímem sem volna, hiszen én még — igaz, minden elemzés nélkül — jó pár főiskolai növendéktársammal ott tüntettem az Operaházban a Huszti kaland 1951-es bemutatóján a mű ellen, majd később, Szervánszky, Maros — és mások — nyelvújító műveinek friss élményével a fülemben Kodály Szimfóniájának budapesti bemutatójáról nem éppen lelkesen számoltam be (Muzsika, 1962. augusztus). Igaz, ez Kodály életében, sőt Szabolcsi Bence életében történt. Szabolcsi tanár úr tőle éppenséggel szokatlan indulattal rótt meg ezért és emlékszem, Mihály András milyen pedagógusi megszállottsággal magyarázta akkor nekem a Szimfónia értékeit. Tehát körülbelül annyi idős lehettem, mint Tallián kollégám most, amikor nagyon is időszerűnek hittem a kodályi életművel való leszámolás elkerülhetetlenségét. Legfeljebb nem az Adornóba ojtott Lukács érvrendszerét vonultattam fel, nem is tehettem volna, hisz Adornótól egyetlen sort sem olvastam még akkor.

*

1. Volksstück. Két jelentésű műfaj, megkésett utódjának a Székelyfonó aligha, csupán a Háry tekinthető. A Knepler-idézet sem zárja ki, amit például a Színházi Kislexikon állít róla: *„A népszínmű a bécsi külvárosi színpadokon fejlődött ki, s az uralkodói rosszallás ellenére egyre népszerűbbé vált..."* (Gondolat, 1969. 361. l.) A népszínműről, Volksstückről írja Tallián, hogy a metternichi idők elleni tiltakozás lehetséges művészi megnyilvánulása is. A mi műparasztjainknak műéletet adó népszínművünk ennek nyilván kiüresedett utóda csupán. A Háry librettója ilyen árvalányhajas játéknak készült, a Nemzeti Színháznak és éppen nem Kodály számára. A zene végül is ellene komponál az árvalányhajnak (ezzel az ellentmondással birkózik a darab minden rendezése-előadása.) Mármost Kodály azzal, hogy vállalta a librettó „Vén bakancsos..." vonalát, sőt, a szöveget átdolgozni életében soha nem

engedte, látszatra ezt a vonalat fogadta el, de éppúgy elkomponált felette, mint oly sok elődje a zenés színpad történetében.

2. Apoteózis, amelyen Kodály Háryjában „áttetszik... a romantikus megoldhatatlanság". Valóban? Nemcsak Strauss bismarcki „Verklärung"-ja utalható ide, nemcsak a romantikával birkózó Schoenberg „*Megdicsőült* éj"-e, a századforduló K. u. K. valóságából menekülő Mahler megannyi apoteózisa. Bartók még a Fából faragott királyfi kottájába is átemelte Balázsa szövegét „Nagy apoteózis" (137. próbaszám); Stravinsky Apollon musagète-jének csúcspontja is Apoteózis, nem beszélve a szóval nem jelzett, „csak" megkomponált apoteózisokról, amelyekben a század első felének zenéje — különböző jelentéseket hordozva — oly igen gazdag. Nem volt-e létjogosultsága a 20-as évek igencsak metternichi Magyarországán az apoteózisba menekülésnek, mintegy a jövőbe futásnak? De ha egyáltalán a romantikába utaljuk magát az apoteózist, vajon nem John Cage-dzsel kezdődik-e a zenei 20. század??

3. Klasszicizmus. Kodály műveiben egyfelől tendencia, másfelől szociológiai aurája is e művészetnek. Az idevágó idézetek küklopszfalának legkorábbi köve — s ez nem véletlen — 1943-as keltezésű. Az oeuvre lényegében lezáródott, készen állt előttünk Kodály 60. születésnapján. Kodály-szobrunk szintén felállításra kész ekkorra. De ez a klasszicista, múltba forduló zeneszerző a 20-as évek első felében az új zene egyesületein keresztül tört utat a világba, ugyanabban a közegben, amelyben más, máig újnak számító mesterek művei terjedtek. A művek fokozatosan kerültek át zenekarok bérleten kívüli — vagy olykor már bérletes — modern „Sonderkonzert"-jeinek műsorára, utóbb a „normális" koncertüzembe. Ez nem állapot volt, hanem folyamat, mire befejeződött, ébredtünk rá: Kodály klasszikus, *tehát* századunknak nem része.

4. Biedermeier. A Volksstück = biedermeier egyenlet általában is kérdőjeles számomra hiszen a Volkstück, Hanswurstjaival, történelmileg a biedermeiert megelőzi. Még inkább kérdőjeles, ha a Háry konkrét helyét-helyzetét tekintjük, 1926-ban! Mert a Háryt nem a betiltott Bartók-művekre hegyezett füllel kell hallgatni, és nem a mai cluster-es (hol van már az?!) komponálásmódra figyelve. Ha Tallián Tibor pár oldalt visszalapozott volna a magyar operai alkotások történetében és nem négy, hanem öt és fél évtized operatermésére ad számot, kezébe kerül a tőről metszett biedermeier magyar opera is. Ez pedig a Farsangi lakodalom, Poldini Ede 1924-ben bemutatott s 1944 végéig majd 150-szer játszott daljátéka. Már a szereplista is beszédes: *Péter nemzetes úr, A nemzetes asszony, A grófnő, Zoltán gárdatiszt, Stanci, vénkisasszony.* Találóan írja erről a darabról Till Géza: *„a múlt századi magyar biedermeier édes-bús levendulaillata árad a színpadról, mihelyt a függöny felgördül".* (Opera-kézikönyv. Zeneműkiadó, 1967. 515. l.) A Farsangi lakodalomban — én láttam-hallottam az 50-es évek végén! — a 20-as, 30-as évek operaközönsége mint tükörben szemlélhette önmagát, ráismerhetett a színpad világából a saját világára. Innen hihetetlen népszerűsége, ezért volt alkalmas protokolldarabja, díszelőadás-produkciója Horthy neobarokk Magyarországának. A Háry koldus parasztjait, a maguk módján még lázadozni is merészelő parasztfiguráit bizony, fintorogva fogadta ugyanez a publikum. Nem érdekelte az apoteózis: „Szegény, szegény magyar nép". „Ne sanyargassa magyar népét"? — ezt ugyan kérhette a mesehős Háry a théâtre parék frakkba-díszmagyarba öltözött nézőitől, az Operabarátok Egyesületének, lám, zenéért is áldozó arisztokrata-pénzarisztokrata köreitől, ha egyáltalán elibük léphetett volna. (Nem részletezem a Háry zenei rétegeit,

a népdallal tudatosan szembefordított valóban biedermeier hangvételt, amely bizonyos szereplők sajátja bizonyos helyzetekben, nem erről van szó Tallián Tibor eszszéjében). A biedermeierről még csak annyit, hogy ha Polgár Tibor operájához, A kérőkhöz — mint következményhez — előzményt keresünk, az a Farsangi lakodalom. Kodály hangja ennek „sem rokona, sem ismerőse".

(4a) A Székelyfonó a Kodály zenés színpadát újraértékelő esszében a Háryhoz képest a perifériára szorul, azzal, hogy nem opera, lényegében elintézettnek is számít. Persze hogy nem az. Mint ismeretes, 1932. március 22-én volt a bemutatója. Bár a jelenet meg van konponálva, elsősorban nem zenei hatáselem, hogy csendőrök személyében először jelenik meg magyar elnyomó testület az Operaház színpadán és elhurcol egy ártatlan parasztot (igaz, épségben szabadon bocsátja, ami nem tipikus: apoteózis). Nem kívánok Kodályról egy újabb aranyozott gipszszobrot állítani, a munkásmozgalmi harcosét. De alighanem a Székelyfonó próbái közben — február 18-án — történhetet, hogy „a pacsai vásáron összetűzés támadt a zalaszentmihályi parasztok és a végrehajtó között. Az odaérkező csendőrök a tömegbe lőttek, melynek következtében ketten meghaltak, négyen megsebesültek". (Negyedszázados harc. A munkásmozgalom történetének kronológiája 1919—1945. Akadémiai, 1975. 269. l.) Hasonló eseményekkel a könyvnek jóformán minden lapja szolgál.

5. Következmények. A Kodályt követő — illetve javarészt még általa megélt — négy évtized magyar operái, azt hiszem csupán Kodály „nem operái"-nak szálára objektíve nem fűzhetők fel, még egy erre utaló mentesítő félmondat után sem. Nem csupán formalitás, hogy az operák, illetve zenés színpadi művek íróinak jó része Kodály szűkebb köréhez soha nem tartozott, stílusát máshonnan merítette. Nem hagyhatjuk kívül figyelmünkön, hogy e négy évtized kezdetei miféle magyar operai közegben gyökereznek. A Farsangi lakodalom önmagán belül még megoldottnak is számít — mondjuk — Hubayhoz képest, aki pedig igencsak játszott szerzője volt a M. Kir. Operaháznak. A mű nem választható el teljesen — legalábbis történetileg nem — a közönség recepciós képességétől. Esztétikailag persze végrehajtható ez a műtét, legalábbis elméletben, papíron. Számon kérhetjük-e operaszerzőinken a színre nálunk nem vitt Wozzecket, amelynek bemutatása Jemnitznek, Tóthnak egybehangzó szorgalmazása ellenére sem sikerült időszerűsége napján? Partitúrákat olvasva, felvételeket lehallgatva ma, visszamenőleges érvénnyel, persze hogy megállapítható, jók-e ezek a magyar operák vagy sem, mik a főbb hibáik, vannak-e erényeik. De azt már nem lehet rekonstruálni, milyen keserves vívódások közepette keletkeztek ezek a mi rossz operáink, legalábbis 1949-től. Mindenki óhajtotta az új magyar operát, de senki nem értett hozzá igazából. Mindez a szorosan vett esztétikára persze hogy nem tartozik. A meóst, ha selejtet talál, nem érdekli, vajon azért rontotta-e el készítője a munkadarabot, mert rosszakat álmodott éjszaka. Azt esetleg a meós is tudhatja, ha csak pár évvel idősebb, hogy Ránki „a Pomádé király eredeti fogalmazásában még halva született népdalfeldolgozásokkal keverve" *nem* komponált. Mert épp az *eredeti*, meglehetősen népdaltalan és feszesre vont egyfelvonásost hígította fel dramaturgiai javaslatra népdalanyaggal, hogy színpadon 3 felvonásossá növekedjék az operája. — De a következmények taglalása már voltaképp kívül is esik mindazon, amivel most vitázni kívántam.

*

Voltaképp nem is Tallián Tiborral vitázom én, oly sokszor és sokféleképp bizonyított felkészültségű kollégámmal. Nem az ő hibája, hanem a koré, hogy a dogmatikus gondolkodás szükségszerű ellenhatásaként nemcsak a túldimenzionált Kodály-szobrot kívánja ledönteni, hanem a mögötte mindmáig, oly sok szó elhangzásakinyomtatása után is rejtelmes életművet is. Nem az ő hibája, hanem mindannyiunké, hogy erről az életműről még mindig oly keveset tudunk és éppen ezért Kodály — pozitív vagy negatív előjellel — mindmáig inkább a hagiográfia, semmint a historiográfia hatáskörébe tartozik. Súlyosbítva megannyi szóbeszéddel „ennek meg annak, ekkor meg akkor, ezt meg azt mondta"-értesülésekkel. A mű maga közben nem válik igazi történelemmé, hovatovább esztétikummá sem. „Előzmények és következmények" — de mi van a kettő között? Ennek aprólékos felkutatása még igencsak hátravan. A magyar nem ismer annyiféle múlt időt élő gyakorlatában, mint az indoeurópai nyelvek. Nekünk egy múlt időnk van és az: passé. Hogy mi volt az a dolog a maga korában, és van-e máig érvényes tartalma (passé composé?), arra a mi igeragozásunknak formulája nincs.

Pedig a Kodály-életmű kérdéseire az egyszer majd csak elkészülő sokkötetes magyar zenetörténet huszadik századi fejezetének alapos választ, kutatásokra épített sokoldalú és lehetőleg teljes választ kell adnia. Remélhetően Hans Sachs szellemében teszi ezt majd (a nemzeti hovatartozás megfelelő behelyettesítésével): *„D'rum sag ich euch: ehrt eure deutschen Meister! Dann bannt ihr gute Geister;"*.

Breuer János

KÖNYVEKRŐL

Fodor András:

VALLOMÁSOK BARTÓKRÓL

Zeneműkiadó 1978.

„Der Dichter spricht" — Fodor András versekkel tagolt zenei esszégyűjteményének egyik nagy értéke éppen ebben rejlik. Mert amíg nálunk a hierarchikus értékrend *irodalmat és művészeteket* ismer és a zenét még a művészetek rangsorolásában is legszívesebben a „macskaasztalhoz" ülteti, tisztelnünk és becsülnünk kell a muzsika iránti vonzalmát versben-prózában egyaránt fennen hirdető költőt.

Tizenkét írását gyűjtötte egybe Fodor András — 1955 és 1977 között keletkezetteket —, s közülük csupán egy, az első zenei világnapra szánt köszöntő (*A zene hatalma*, 1975) kapcsolódik némiképp lazábban a kötet gyűjtőcímével. Az esszékritikák többségét, szám szerint hetet, valamely publikáció, könyv, hanglemez inspirálta. Éppenséggel nem lep meg, hogy Fodor András, a lírai költő, szubjektív indulatait fel nem adva mennyire felkészülten, mily hozzáértően ír Bónis Ferenc, Demény János, Kroó György, Lendvai Ernő munkáiról, romániai kiadványokról, vagy a Bartók Opere Complete hanglemezciklusról. Az élmény szubjektív szenvedélye forrósítja fel formailag kritikai írásait, ezzel a magyar zeneírás nagy hagyományait folytatja.

Feltételezem, hogy maximálisan meg kívánta őrizni írásainak első megjelenésükkori szövegezését. Így azután a Zenetudományi Tanulmányokban négy folytatásban közreadott Demény-féle Bartók-dokumentáció kapcsán, a Bartók-irodalomról szólva megjegyzi: „*... mind a mai napig (1963-ig) nincs köztük egyetlen magyar szerzőtől származó, elmélyültségben és arányaiban méltó módon megírt monográfia.*" (58. l.) A zárjeles évszám nyilván utólagos betoldás az 1963-ban papírra vetett szövegbe. Szívesebben olvastam volna helyette egy 1977. keltezésű jegyzetbeli utalást Ujfalussy József 1965-ös és azóta több kiadást megélt Bartók-könyvére, valamint először 1959-ben közreadott Bartók-Breviumára.

Ma is aktuális, ezért mélységesen egyetértek a Demény-sorozatot méltató cikk zárógondolatával: „*Szükség volna rá, hogy a négy részletpublikáció együtt, új adatokkal bővítve, a praktikusabb használhatóság érdekében névmutatóval ellátva, nagyobb példányszámban, külön is megjelenjen.*" (93. l.) 1976-ban teljesült viszont, amit Fodor András a Bartók-levelek IV. kötete kapcsán 1972-ben javasolt (101. l.), a levelezés egy kötetben is napvilágot látott.

Az időrendben legkorábbi írás (*Bartók embersége*, 1955) megrendítően szép és tiszta a zeneszerző körüli megannyi gyanút szertefoszlató esztendőből: „*A Bartók iránti hűség, a benne tisztelt teremtő bátorság igen sokra kötelez. Nem engedhetjük többé, hogy ő — akit itthon annyi méltánytalanság ért... ne találjon végre haza érdeme szerint.*" (84. l.) Időközben ez zenekultúránknak axiómája lett, de ehhez 1955-ben kellett ezt kimondani!

A kötetnek majdnem a felét teszi ki a *Küzdelem Bartókért* című írás (9—73. l.), amelyet Fodor András, gondolom, a kötet számára írt, 1977-ben. (Lehet, hogy rosszul sejtem, nincs forrásjegyzék a könyvben.) Két, sőt három fonal húzódik végig rajta: vallomás arról, miként jutott el falusi környezetéből az író Kodályhoz, Bartókhoz, általában a zenéhez; egy ehhez kapcsolódó történeti szálon a szerző dokumentumokon hitelesített saját emlékeit adja közre az 1947—1955 közötti esztendők fővárosi zenei életéről; s ehhez ismét csak kapcsolódik megannyi emléke a korszak esztétikai útjairól-tévútjairól.

E három fonal egyazon nyomvonalon halad persze, éppen ezért igazi írói remekelés. A szubjektív emlékek, az él-

mény ma is teljesen hiteles érzékeltetése történelemmé kivetítve már nem feltétlenül pontos. Fodor András elbeszéléséből — amelyet talán megszépít a megélés és megírás közötti távolság — úgy vélnők, hogy a felszabadulás után egy csapásra megváltozott a magyar zenehallgató közönség viszonya az új zenéhez, kivált Bartókhoz. Ez az ő személyes viszonya, az értetlenség azonban csupán jóval később oldódott. Amikor 1949—50 táján Tóth Aladár A csodálatos mandarin megmentéséért Révai Józseffel csatázott, a népművelési miniszter szociológiailag igazolt egyetlen érve az volt, hogy Bartók nem kell a közönségnek — illetve: a népnek. Ez realitás volt akkor, a belőle levont következtetés — amelynek megmásításáért Fodor András is oly bátran harcolt — természetesen téves.

Nem vitatva szubjektív indulat jogát, azt hiszem, nincs Fodornak teljesen igaza, amikor a Tánc-szvitre Balázs Béla librettója alapján koreografált Bálványosvár hűvös operaházi fogadtatását és a Straussra készült Térzene balett sikerét ostorozza (20—21. l.). Mert a Bálványosvár Bartók-zenére erőszakolt librettója gyenge balett volt, nem így a Térzene. Nem tudhatom, elolvasta-e 1977-ben újra Vargyas Lajos 1948-as, Válasz-beli tanulmányát Fodor András. Ennek nem csupán az volt a lényege, hogy *„Bartókék nem formalisták"* (40. l.), a cikk azt próbálta igazolni, hogy Bartók, Kodály és a nyomdokain járó új magyar zeneszerzés évtizedek óta a zsdanovi esztétika szellemében alkot. (Más kérdés, hogy ez a mentőakció nem járt eredménnyel.)

Igen fontos zenetörténeti adaléknak tartom, hogy Fodor András leírja, 1949 után mindkét nagymesterünk gyanússá vált: *„Bartók és Kodály itt és most retrográd..."* (41. l.) és hogy Kodály *„a Bartók körüli huzavonáról különösen ingerülten beszélt"*. (54. l.) — csupán azt nem tudom, hogy amit Fodor maga is idézőjelbe tesz, annak forrása nyomtatott szöveg-e, saját egykorú feljegyzése vagy utólagos emlék.

Ezt nem szemrehányólag, hiányérzetként jegyzem meg, hiszen olvasni való könyv a Fodor Andrásé, nem pedig filológuscsemege, még ha szinte minden lapján kitapintható is a szubjektív közlésvágyat objektíve is hitelesítő tényleges ismeretanyag. Éppen az író, a költő tehetsége kell ahhoz, hogy élményszerűvé emelje a — meglehet, részleteiben nem feltétlenül krónikási pontossággal — megélt és elsajátított történelmet.

„Szép könyv"-nek szánta a Zeneműkiadó Fodor András vallomásait. A papiros kékje — amelyhez, úgy vélem, nem éppen szerencsés kiegészítő szín a nyomás barna tónusa — bennem rezedaillatú, bélelt borítékba való levélpapír érzetét kelti. Bizonyára szép volna ez a könyv más tartalommal, a szöveg gondos, egyenletes nyomása is becsületére válhat a Zeneműnyomdának, ám a színkompozíció túlságosan lágy mind Bartókhoz, mind a költő reflexióihoz.

Szerk.: Horst Leuchtmann:

TERMINORUM MUSICAE INDEX SEPTEM LINGUIS REDACTUS

Akadémiai Kiadó Budapest — Bärenreiter Kassel, Basel, Tours, London, 1978.

A Zenei Könyvtárak Nemzetközi Társasága és a Nemzetközi Zenetudományi Társaság égisze alatt, tekintélyes szerkesztő bizottsági névsorral fémjelezve, 63 + 798 oldalon jelent meg, két kiadó koprodukciójában a hétnyelvű zenei szótár (magyar, német, angol, francia, olasz, spanyol, orosz). Úttörő munka, a nemzetközi vegyes bizottság nevében joggal írja róla előszavában Wolfgang Rehm, hogy *„megjelenésével egy nagy vállalkozás zárult le"*. (17*. l.) Lezárult annyiban, hogy az először 1958-ban (!) megfogalmazott javaslat két évtized múltán vált kinyomtatott realitássá. Ilyen nagy és nemzetközi összefogással készült munka esetében természetesen viszonylagos a megvalósulás, ezért is szólítja fel az előszó írója a szótár használóit arra, hogy kiegészítéseiket a főszerkesztőnek — illetve a magyar és orosz előszóban — a főszerkesztőnek, vagy az Akadémiai Kiadónak küldjék meg. Ezzel intézményesül a további, bővített-javított kiadások menete

A szótár ebben az első, bízvást monumentálisnak minősíthető változatában is rendkívül nagy segítséget ad mindazoknak, akik a szakkifejezéseket a hét nyelv bármelyikén keresik. Kiváltképp fontos kézikönyve lesz a zenei szakszö-

vegek nem feltétlenül muzsikus fordítóinak és ilyen fordítások muzsikus készíttetőinek (utóbbiak mostantól szépszerével megtakaríthatják a fordító által feltehetően nem ismert terminusok bejegyzését az átültetendő szöveg kéziratába). A szótár irányító alapnyelve okkal-joggal a német, ám az utalások rendszere igen jól működik, a visszakeresés nem okoz különösebb gondot.

A kiadvány mindenesetre nem zenei lexikon, terminusait csupán egészen kivételes esetekben, mondhatni, végszükségben és igen szűkszavúan magyarázza. Hétnyelvű szakszótár használható terjedelemben másként nem is készülhetett volna. Ezek a szófejtések azonban nem mindig szerencsések. Találó például a „Liedertafel" tömör magyarázata *(német férfikarok gyakori elnevezése);* de a „Neutöner" *(modern komponisták, Wagnertől kezdve)* értelmezése egyetlen nyelven sem pontos, hisz Wagner fellépése és 1978 között mégsem nevezünk minden zeneszerzőt Neutöner-nek. A tömörségre törekvés lett a veszte a „Tárogató" magyarázatának *(klarinettenartiges Holzblasinstrument der ungarischen Volksmusik),* hisz a népi tárogató nem klarinét típus, a Schunda-féle tárogató meg nem népi hangszer.

A szerkesztői koncepciót érintő kérdés: mi legyen a latin zenei terminusokkal? A „cantus firmus" szerepel a szótárban, tömérdek latin — középkori — szakszó azonban hiányzik.

Nem gondolnék a rövidítésekre, a belőlük alkotott betűszavakra, ha a szótárba ilyen egyáltalán nem került volna bele. De ha már a jogvédő hivatalokat — ARTISJUS, GEMA stb. — felvették, bár nem valamennyit, az ASCAP például kimaradt, más típusú betűszó-rövidítések beiktatása is indokoltnak látszott volna. Fordítókra gondolva kiváltképp indokoltnak érzem a világnyelvenként más-más formájú rövidítések felvételét (például: Új Zene Nemzetközi Társasága angolul ISCM, franciául SIMC, németül IGNM). Az ARTISJUS analógiájára a GOSZKONCERT, INTERKONCERT stb. is helyet érdemel. Továbbá olyan, gyakori orosz rövidítések, mint GABT (Moszkvai Nagyszínház), GATOB (Kirov Opera Leningrád), MALEGOT (Leningrádi Kis Opera) stb. Azt hiszem, az egész rövidítéstémát érdemes új kiadás előtt újra átgondolni.

Lokális hiányokról, az előszó szellemében, inkább a szerkesztőt, illetve a magyar kiadót kell tájékoztatni, igazságtalan dolog lenne az úttörő vállalkozás ismertetésébe zsúfolni X számú kimaradt terminust. Egy összefoglaló hiány: a könnyűzene, szórakoztató zene szakszavai nagyon sok kiegészítésre szorulnak.

A címlapot követő oldalon, a főszerkesztő és a javarészt magyar szerkesztők neve után a „*... terminológiáért felelős*" megjegyzéssel sorolja fel a kötet az egyes nyelvek redaktorait. Horst Leuchtmann főszerkesztő bevezetőjének legelső paragrafusában hangsúlyozza „*... nagy gondot fordítottunk az egyes nyelvek saját zenei szókincsének alapos feldolgozására*". (51*. l.) Nem ismerem a munka módszerét, nem tudhatom, hogy az egyes nyelvek zenei szókincse feldolgozásának munkája miképpen oszlott meg a főszerkesztő és a hét nyelv „felelőse" között. Mindenesetre feltűnően nagy egyenetlenség mutatkozik a különböző nyelvek tekintetében. A német alapszótár magyar tolmácsolása — Székely András nyelvi felelős munkája — általában igen magas színvonalon sikerült. A Satz zeneszerzési jelentésére a „letét" mellett persze ő is leginkább „satz|'-ot javasol, tovább a satztechnisch magyar megfelelőjéül „szólamtechnikai, stílusbeli" a megoldás. Hiába, akadnak lefordíthatatlan, sőt körülírhatatlan terminusok is. Igen jó, alapos a magyar zenei terminusok — népzenei stb. kifejezések — összeállítása is. Az olasz és a francia nyelvi szerkesztő azonban kevésbé körültekintően viselte gondját anyanyelve specifikus terminológiájának. Egy következő kiadás előkészítéséül érdemes lesz kigyűjteni a szakszavakat egy olasz, illetve francia zenei lexikonból.

A szótár használhatóságát felépítésének megbízható logikája mellett nagymértékben elősegíti a 740—798. lapon található 44 ábra, amely a kottaírás, a harmóniák elnevezéseit, különféle hangszerek alkatrészeinek nevét praktikusan szemléltetve ismerteti.

ARNOLD SCHÖNBERG
1874—1951

ZUM 25. TODESTAG DES KOMPONISTEN

Hrsg. von Mathias Hansen, Christa Müller

Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik Berlin, 1976.

Az NDK Művészeti Akadémiájának publikációja a „munkafüzet" szerény címet viseli. A hangsúly valóban nem a kivitelezés pompájára került, a nagy formátumú, közel 300 oldalas füzet nem sorkizárásos gépírásról, sokszorosított eljárással készült, az 1976 decemberében megnyílt berlini Schoenberg-emlékkiállítás katalógusául. Maga a katalógus azonban a füzetnek csupán jó harmadát teszi ki; az első rész tanulmányokat tartalmaz, a második szakasz az NDK zeneszerzőinek elemző vagy vallomásos írásait Schoenbergről.

A tanulmányanyagba néhány korábban publikált munka is bekerült. Így *Denijs Dille* Bartók és Schoenberg kapcsolatait feltáró írása a Documenta Bartókianából, *Dietrich Brennecke* Hindemith és Schoenberg viszonyát elemző tanulmánya a Hindemith-Jahrbuchból, *Jutta Theurich* Schoenberg és Busoni Berlinben őrzött levelezésével foglalkozó munkája a Musik und Gesellschaft 1975. évfolyamából.

28 rövidebb hosszabb írás sorakozik az NDK „hommage à Schoenberg"-kiadványában. Bennük, lényegében, egy korábbi korszak egyoldalú Schoenberg-kritikájának felülvizsgálatát folyamatában érhetjük tetten. *Frank Schneider*, aki a vezércikk hangsúlyos helyén Schoenbergnek a polgári társadalomban betöltött pozícióját vizsgálja tiszteletet parancsoló tárgyismerettel, nyomatékosan figyelmeztet: *„Óvakodjunk Schoenberg-képünk leegyszerűsítésétől. Schoenberg az újabb zenetörténet legbonyolultabb muzsikus személyiségeinek egyike... A marxista zenetudományra vár a feladat, hogy a schoenbergi zene társadalmi karakterét történelmi szükségszerűségében megragadja és igazolja.* (46. l.) *Mathias Hansen* a Napoleon-óda elemzése révén — bár az analízis zenei szempontból kevesebb újat ad, mint a Kárpáti Jánosé — Schoenberg antifasiszta elkötelezettségének mibenlétét tárja fel. Ugyanő, a Faustus-problémából kiindulva alaposan, sokoldalúan vizsgálja Schoenberg és Thomas Mann kapcsolatait. *Günter Mayer* korábbi, idevágó munkáinál sokkal részletezőbben foglalkozik Hanns Eisler Schoenberg-képének fejlődésével. Munkájának kiváltképp a zárószakasza érdemel figyelmet. Eisler 1948 tavaszán, a II. prágai nemzetközi zeneszerző-kongresszuszon — amelyet a zsdanovizmus szentesítésére hívtak egybe — a kiátkozandó Schoenberg védelmére kelt, vállalva ezzel a személyét ért nem éppen veszélytelen támadásokat. Schoenberg iránti hűségének „eredményeképpen" Hanns Eislert olyan zeneszerzőnek nyilvánították, aki ugyan demokratikus orientációjú, de akinek műveiben erőteljesen érezhetők formalista hatások, modernista vonások (113. l.). Schoenberg és Eisler viszonyát, tanár és tanítvány kapcsolatát elemzi *Albrecht Dümling* igen nagy tárgyismerettel megírt tanulmánya is.

A „vallomások" fejezetében az NDK 19 zeneszerzője szólal meg, élők és holtak. A legidősebb az 1894-ben született *Paul Dessau*, a legfiatalabb az 1942-es évjáratú *Friedrich Schenker*. A zeneszerzők némelyike Schoenberg vívmányainak hatásáról ír, mások az életmű egyik-másik darabját elemzik, a zeneszerző-írók némelyike általánosságban méltatja Arnold Schoenberg jelentőségét.

A kiállítási katalógusból kitetszik, hogy a szemlére bocsátott — és a katalógusban ismertetett — anyag összeállítását nemzetközi összefogás tette lehetővé. Az NDK gazdag gyűjteményei mellett osztrák, NSZK-beli és az USA-ból származó dokumentumok adtak valóban átfogó képet a zeneszerző életéről és műveiről.

B. J.

Georg Knepler:

GESCHICHTE ALS WEG ZUM MUSIKVERSTÄNDNIS.
ZUR THEORIE, METHODE UND GESCHICHTE DER MUSIKGESCHICHTSSCHREIBUNG

Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1977. 664. l., 25 kottapélda, 10 ábra

A könyvtárosok bizonyára „A zenetörténetírás módszertana" kategóriájába so-

rolják majd ezt a kitűnő könyvet. Ilyenként is „a nap könyve" lenne. Először is, számos eddig különálló tudományágban érlelődött meg annak lehetősége, hogy a történelmi és társadalmi „embertudomány" magasabb síkján szintetizálódjanak. Másodszor, az utóbbi években több szaktudomány-közi és -fölötti kutatási terület (információs, kommunikációs és rendszerelméletek stb.) indult gyors fejlődésnek. Harmadszor, a dialektikus materializmus, a szintetikus embertudományok par excellence módszere, dogmatikus korlátait leküzdve újra fölfedezte a marxista gondolkodásban rejlő eleven és emberközpontú szellemet.

Knepler könyve ezeknek az új fejleményeknek egyfajta módszertani szintézise. Nem törekszik teljességre, hanem három sajátos közelítésmódot választ, amelyek mégis egy közös pont: a zene mint történetileg fejlődő és jelentést hordozó emberi jelenség problémája köré rendeződnek. Az I. rész főként a zenekultúra előtörténete és létrejötte vonatkozásában keresi az elméleti és történeti módszerek egyesítésének lehetőségét. A II. rész a zenei kompozíció problémáival foglalkozik, „elemzésmodellként" a középkort, illetőleg az európai opera útját Mozartig választja ki. (Ugyanő, jól ismert korábbi művében a 19. század zenetörténetét írta meg. Így a „knepleri kép" most már csaknem az egész európai zenetörténetre kiterjed.) A III. rész a zenetörténetírás kritikai története a reneszánsztól napjainkig, és a „haladás" kategóriájának történeti útját rajzolja meg. (A IV. rész „Módszertani utószó".)

A könyv gazdagságát a „módszertan" fogalma mégsem meríti ki. A szerző elméleti meggondolásainak érvénye megerősítést kap azokban a részekben, ahol a zenetörténet néhány sarkalatos problémájának feldolgozására is vállalkozik. Ilyen elsősorban az „Állat-Ember Átmenet" (német rövidítése: TMÜ), a folytonosság és a megszakítottság az Állati, ill. Emberi Akusztikus Kommunikációs Rendszer (TAKS, ill. AKS) között, ahol a legkülönbözőbb újabb kutatásokat szintetizálja és újraértelmezi. (I. rész.) A II. részben a „társadalomközi elsajátítással" (*Aneignung*, a szó marxista értelmében) mint a zenei komponálás alapjával kapcsolatos gondolata új fényt vet a középkori fejlődésre, míg operatörténeti vázlata jelentősen kiszélesíti a szokványos operatörténetek horizontját, különösen a *buffa* előzményeit illetően. Ugyanez a dialektikus szellem munkál a filozófiai irányzatok és zenetörténeti módszerek közti kapcsolatot fölmutató III. részben. A legfrissebb áramlatokkal folytatott vitája történeti gondolkodását közvetlen kapcsolatba hozza napjainkkal.

Csak néhány példát választottam Knepler gondolatébresztő fejtegetéseiből; ezekhez mindenképpen hozzá kell tennem néhány kitűnő, egyedi alkotásokkal foglalkozó elemzését, amelyek köre Mozart KV 499 Vonósnégyesétől Eisler *Lob des Kommunismus*-áig terjed.

Természetes, hogy eredeti gondolatok vitákat is kiváltanak. Nem vagyok biztos benne, hogy az olyan ellentétpárok, mint biogén—logogén, emotív—kognitív, érzelmi—gondolati, „Einstimmung—Aussage" igazán megragadják azt, amit a zene emberi tartalmának tekinthetünk. Főnáll a veszély, hogy a beszédkifejezésen kívül minden egyebet a biológiai szférába utasítunk, és a tartalmat a nyelvi általánosítással azonosítjuk. Knepler fő érve a zene tartalomhordozó voltának bizonyítására az, hogy a szövegtelen zenét más összefüggésben szöveges zeneként is megtalálhatjuk, noha ő maga bizonyítja, hogy a zene akár ellenpontozhatja is a szövegi kifejezést (mégpedig nem csupán „biogén" minősége révén). A „mimeogén" lehetőséget csak mellékesként veti föl. Szerintem viszont Lukács „mimézis-elmélete" a művészetek számára javasolt „1' jelzőrendszer" gondolatával párosítva a zene értelmezésében is inkább nyithat új utakat.

Az erről vagy Knepler más téziseiről folytatható viták ellenére tény marad, hogy könyve átfogó és rendkívül korszerű kísérlet különböző tudományágak legfrissebb eredményeinek a zenetudomány számára történő meghódítására; ez már önmagában is „tudományközi elsajátítás".

Maróthy János

HANGLEMEZ

Giovanni Battista MOSTO: Il primo libro de' madrigali. Közreadta Barlay Ö. Szabolcs. Előadók: Párkai István karnagy és a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola kamarakórusa. — Hungaroton SLPX 11 867, stereo-mono.

Jelentős kiadvány! A hanglemez a régi erdélyi zeneéletnek, egyben művelődéstörténetnek az eddiginél teljesebb megismerését szolgálja.

Lehetséges, hogy bárhol a nagyvilágon is értékelni fogják a lemez tartalmi és előadói értékeit. De bizonyára csak mi tudjuk igazán felmérni, mit jelent egy reneszánsz kori Lassus-tanítvány szerződtetése hazánkban. Ráadásul egy olyan történelmi helyzetben, amely valójában már-már a halálos ítélettel volt azonos. A töröktől és az idegen zsoldosoktól feldúlt, agyongyötört ország mindennek ellenére szomjasan szívta magába a művészet szépségét, az ének, a zene lélektápláló nektárját. Segítettek ebben a végvárak lantosai, a romok közt is működő prédikátorok, a városokban működő kórusok — és a fejedelmi udvar maestro di cappellája, G. B. *Mosto* is.

Ki volt ez a Mosto? Születési évét nem tudjuk. 1596-ban halt meg, két évvel Palestrina halála után. Muzsikuscsaládból származott. Udine, München, Padova, 4—5 évig Gyulafehérvár, majd ismét Padova életútjának ismert állomásai.

Munkásságára legnagyobb hatással München volt: Orlando di Lasso. Ez érződik színes, gazdag, a zsúfoltság felé hajló zenei nyelvezetén.

Van abban valami mélyen elgondolkoztató és fölemelő, hogy a Kárpát-medence akkori térképén önálló határral rendelkező Erdély zeneileg *lépést tudott tartani* Európa híres reneszánsz centrumaival. Nemcsak Béccsel, hanem pl. Firenzével is. És bizonyára nem véletlen, hogy az erdélyi származású *Bakfark* Bálintot Padova ölelte magához a legjobban, megérezve lantművészetében az európai, egyetemes értéket. Az ország egyetlen más részében sem volt Mohács századának idején olyan légkör az udvari muzsika kivirágoztatásához, mint Transsylvániában. Az anyagi és szellemi feltételeket a Báthoriak biztosították. És nem fölösleges rámutatni, hogy ezt, a zenére oly kedvező atmoszférát nem kisebb egyéniség, mint Palestrina vette észre elsőként, amikor a Báthoriak dicséretére megírta motettáját, a *Laetus Hyperboream* kétrészes kórusművét. (Ezt is Barlay Ö. Sz. adta közre 10 éve a Zeneműkiadó révén.) Palestrina dicsérete *István* lengyel királynak és erdélyi fejedelemnek, valamint az ő unokaöccsének, *András* bíborosnak szólt. De rászolgált arra az egész Báthori-dinasztia is. Így például *Zsigmond* fejedelem, aki nemcsak játszott hangszereken, hanem komponált is zenedarabokat. Amit a „zene fejedelme", Palestrina Rómából észrevett, azt Mosto személyesen tapasztalta Erdélyben.

A hanglemez nyújtotta 21 madrigál — eddigi ismereteink szerint — Mosto életének utolsó termése. Tehát olyan művekről van szó, amelyek egy művészi alkat végleges formáját, kiteljesedését tükrözik. Érett állapotot, túl az útkeresés kísérletezésein.

Mosto hatszólamú gyulafehérvári madrigáljai arról is tanúskodnak, hogy az erdélyi udvar milyen komoly fajsúlyú zenének adott otthont. Ezen a téren a brassói Bakfark, majd a ferences Girolamo *Diruta* volt az úttörő. Utóbbi az akkori Európa legismertebb orgonaiskoláinak egyikét alkotta meg és ajánlotta Zsigmond fejedelemnek *Il Transilvano* néven. Mosto ezt a fejlődést koronázta meg. És hozzátehetjük: szinte élete kockáztatásával. Más külföldi szerzők távoli szemlélői voltak az erdélyi udvarban virágzó zeneéletnek. Műveikkel, dedikációikkal öregbítették ennek hírnevét. Mosto azonban arra vállalkozott,

hogy hírneves zeneszerző létére otthagyva a szilárd hazai talajt, a biztos megélhetést, Itáliából családjával együtt az állandó háborús veszélynek kitett Erdélyben telepedjék le. Lényegében az ő nevéhez fűződik mindaz, amiről a fejedelmi udvar történésze, a padovai egyetemen végzett *Szamosközy* István tudósít minket: színészek, énekesek, muzsikusok, orgonisták az előtt soha nem látott nagyszámú együttese élén Mosto állt, aki koncerteket és színi előadásokat (commedia dell'arte?) rendezett a fejedelem nagy tetszésére. Ha párhuzamot vonunk Báthori Zsigmond tragikus, szenvedélyektől agyonzaklatott élete és Mosto madrigáljai között, észrevesszük, hogy a mecénás és a legszűkebb baráti köréhez tartozó maestro különösen egy területen jól megértették egymást: az emberi lélek belső világának kifürkészésében. E téren lelki alkatuk hasonlíthatott egymásra — bár a szenvedélyek okozta feszültségek feloldásában a fejedelem és udvari muzsikusa más-más megoldást keresett. Zsigmond élete a zsarnokság diszharmóniájába csapott át — Mosto élete és életműve a tiszta harmóniát sugározza. (Önkéntelen felvetődő gondolat: a házaséletben és politikai pályafutásában is meghasonlott, megtört fiatal Báthori lelkületét inkább Gesualdo csapzott és végleteket kereső művészete tükrözhette volna hívebben...)

A gyulafehérvári madrigálokban gyakran olyan mélységekkel találkozunk, amelyek igazolják a közreadó kutató véleményét: „a kötet legnagyobb értéke az átgondolt lélektani ábrázolás". Mostót egyaránt érdekelték a belső energiáknak egyszer szépséges megnyilvánulásai, máskor drámai kirobbanásai. Már fiatal éveiben is inkább kereste a nehezebb feladatokat, mint az olcsó sikerrel kecsegtető könnyűeket. Nem Petrarca-szonetteket választott témául, mint legtöbb kortársa, hanem *Dante* poklának terzináit. A jajgatás, félelem, rettegés hangjában megnyilvánuló infernót kívánta az emberi hang eszközeivel érzékeltetni. Kiemelkedik e tekintetben a XI. madrigál: a *Stà il crudo* kezdetű. *A kegyetlen* női szív olyan, mint a *kiéhezett vad. Lesben* áll, *zsákmányával* a sűrű erdőbe rohan. Nem a petrarkisták „donna celeste" típusú nője ez az asszony, hanem *bestia,* akit *vérengzése ragadozóvá* tesz: ‚mostruosa ferita l'imbelva'. A XII. darabnak is ez a témája: „emberi alakba rejtőzött *kegyetlen vad, kígyó* a virágok között".

De szerzőnknek van hangja az idillikus szépségekre is. Az összkép kiegyensúlyozott. Ha mégis kiemeltük a Dantéra utaló alvilági effektusokat, azt a már említett Báthori—Mosto párhuzam miatt tettük. Erdélyt ugyanis nem véletlenül hagyta el Mosto 1594-ben, amikor Zsigmond lelkében a zsarnoki kegyetlenség lett úrrá, és politikai ellenfeleit válogatott eszközökkel küldte a másvilágra. Ezt Mosto már nem várta meg. Harmóniára vágyó és alkotásaiban harmóniát teremtő lelke szembefordult mindazzal, amit ábrázolni ugyan tudott, de magáénak vallani soha nem akart.

A lemez zenei anyagának másik arculata magasabb, tisztább régiókba tekint. Felragyognak a természet szépségei (a IV. madrigálban a patakok csörgedezése!), a szépség meglátása folytán felcsattanó öröm, a boldog szerelem derűs légköre, az együtténeklés magasztalása. Ma is jelszónk lehet a XVI. darab szava: „Énekelj, hadd énekeljek veled én is!" A témák, hangulatok sokfélesége és a kifejezés művészi eszközei korának legnevesebb madrigalistái közé emelik szerzőnket.

Az előadás dicsérete. Ha az eddigiekhez hozzávesszük mindazt, amit a kutatás felszínre hozott: a túlzsúfolt, bonyolult flamand stílust — akkor kellőképp érzékeltettük azt a sokrétű feladatot, amellyel *Párkai* Istvánnak és kitűnő énekesgárdájának meg kellett birkóznia. A gyulafehérvári madrigálok nem tartoznak a játékos, könnyű zene körébe. Megoldani vagy inkább: feloldani a szerző zsúfolt szerkesztésű technikáját, majd átcsapni a villanella hang játszi könnyedségébe — olyan feladat, amelynek napjainkban is számos vitatott aspektusa van. Az előadói gyakorlat körül nagy nézetkülönbségek vannak. Nem csoda. Ki tudja, hogyan muzsikáltak négyszáz évvel ezelőtt? Párkaiék előadásmódja megnyugtató és meggyőző a mai hallgató számára. A fennállásának 15. évét ünneplő együttes előadásában egyszerűen *jó hallani* ezeket az északolasz—flamand madrigálokat. Bár a hanganyag talán nem a legcsillogóbb, talán érezni rajta a sok nehéz munka okozta igénybevételt, de feledteti ezt a művészi megformálás, a nehézséget nem ismerő technika. És jó érzés hallgatni, hogy az általánosító, tehát eleve téves nézettel szemben fiataljaink legjobbjai-

ban igenis él a múlt század iránti tisztelet, a hazai kultúra értékeinek megbecsülése.

„Mátyás király udvarában európai rangú zeneélet virágzott" — olvassuk, hirdetjük nagy büszkén. De konkrétumok? Barlay Ö. Sz. érdeme, hogy kutatómunkája felszínre hozta a Mostomuzsikát, az erdélyi udvar művészetpártolásának eddig nem ismert, gazdag bizonyítékát.

A lemez létrejötte példás *együttműködésnek* köszönhető: kutató-közreadó, előadógárda és hanglemezgyár fogott össze az eredmény érdekében. Olyan eredményében, amellyel — sok más eddigi magyar hanglemezhez hasonlóan — bátran büszkélkedhetünk ország-világ előtt.

Az együttműködés gondolata azért is szót érdemel, mert nemcsak Mosto madrigáljai esetében, de máskor is bebizonyosodott, mennyi minden függ attól, hogy az egyes szakterületek tudósai szót tudnak-e érteni egymással. Például a jelen esetben: azt az egyetemes, de különösen a hazai zenetörténet számára nagy kincset jelentő relikviát egy filológiával foglalkozó művelődéstörténész, Barlay kutatta fel, 30 évvel ezelőtt, a modenai könyvtárban. Ő a zenei anyagot rekonstruálásra *Vécsey* Jenőnek, az Országos Széchényi Könyvtár egykori igazgatójának adta át. Az általa gondozott partitúrát már akkor, 1948-ban a Magyar Kórus ki akarta adni. E akkor, ismert akadályok miatt, nem valósulhatott meg. Most végre — hála szakértő és megértő személyek összefogásának — megszülethetett a rég várt Mosto-lemez.

Külön ki kell emelnünk a Magyar Hanglemezgyár szerepét. Sorra jelenteti meg a zenei műveltségünket dokumentáló lemezeket. Ehhez mindig kiváló szerkesztőket, előadókat, tudósokat von be munkatársul. Jelen esetben is: a lemezhez mellékelt kísérő szöveg, a közreadó Barlay Ö. Sz. tanulmánya, nemzetközi érdeklődésre is számot tartó tudományossággal van megírva. (Megemlítendő, hogy a Mosto-kérdést a kutató már tárgyalta e folyóirat 1975/2. és 1976/2. számában.) Nyelvi elszigeteltségünkben szerencsés megoldás, ha a majdan a külföld számára is elkészítendő tudományos ismertetést megelőzi a mindenhova elküldhető hangzó zene: a Mosto-lemez.

Az eddigiek alapján minden remény megvan arra, hogy a lemez kísérő szövegében jelzett másik két dokumentum: Diruta Il Transilvanója és Filippo de Monte madrigáljai is ugyanilyen dicséretes formában válnak rövidesen közkinccsé.

Az együttműködésnek további becses láncszeme, hogy Zeneműkiadónk is közreadta a huszonegy gyulafehérvári madrigált.

Bárdos Lajos

Ára: 15,— Ft

Index 25.563