MAGYAR ZENE

1984

Kódex könyvtár

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1984. XXV. évfolyam

TARTALOM

	Szám	Oldal
TANULMÁNYOK, CIKKEK		
BERLÁSZ MELINDA:		
Bartha Dénes — a folyóiratszerkesztő	2	115
BÓNIS FERENC:		
Ki komponálta a Psalmus hungaricus zenéjét? Kodály vitája a német sajtóval 1942-ben	2	135
BREUER JÁNOS:		
Jemnitz Sándor és Arnold Schoenberg kapcsolatai	1	3
DOBSZAY LÁSZLÓ:		
Adatok az úgynevezett volta-ritmus történetéhez	1	14
DOMOKOS MÁRIA:		
„Joseph, lieber Joseph mein" — Adalék a Harmonia Caelestis forrásaihoz	1	23
ECKHARDT MÁRIA:		
Az 1936-os Liszt-kiállítás dokumentumainak nyomában	2	141
ECKHARDT MÁRIA:		
Magyar fantázia, ábránd, rapszódia a XIX. század zongoramuzsikájában II.	4	346
FALVY ZOLTÁN:		
Egy hangszertípus társadalmi szerepének történelmi változásai nyolc évszázad során	1	29
FERENCZI ILONA:		
A Vietoris tabulaturás könyv kötéstáblája	1	45
GÁRDONYI ZOLTÁN:		
Liszt Ferenc orgonamuzsikája	4	335
GRABÓCZ MÁRTA:		
Két bemutató a párizsi elektronikus zenei hangszerkiállításon	3	301
HAMBURGER KLÁRA:		
Megnyílik-e számára a halhatatlanság kapuja? (A párizsi szaksajtó az élő és halott Liszt Ferencről, 1886-ban)	1	51
KÁRPÁTI JÁNOS:		
Kelet-Európai zenetörténetének sajátosságai	4	399
KÁRPÁTI JÁNOS:		
Liszt Ferenc Chickering-zongorái	3	226
KECSKEMÉTI ISTVÁN:		
Kodály Zoltán gall zongorazenéje	3	268

KOVÁCS SÁNDOR:
„Ordnungen mit Tonhöhen" 4 377
KROÓ GYÖRGY:
Mítoszteremtő vers és zene 1 59
LEGÁNY DEZSŐ:
Budapest újabb zenei múltja 1 64
MARÓTHY JÁNOS:
Apeiron — A zenei végtelen természetéről 1 69
OLSVAI IMRE:
„Tambur, Andandóri" — zenetörténeti és néprajzi szálak összefonódása 20. századi művelődésünkben 2 154
PAPP GÉZA:
Pontosítás ürügyén (A Psalmus hungaricus szövegének kérdéséhez) 4 389
PAPP GÉZA:
További adatok a verbunkoskiadványok megjelenési idejéhez (1822—1848) . 3 245
RAJECZKY BENJAMIN:
Missale notatum strigoniense 3 223
TARI LUJZA:
Kodály Zoltán jelentősége a hangszeres népzenekutatásban 3 281
TARI LUJZA:
Strófaelvű témaépítkezés és motivikus periodizálás a hangszeres népzenében 1 73
SÁROSI BÁLINT:
Egy „többnyelvű" cigányzenekar Erdélyben 3 236
SÓLYOM GYÖRGY:
Álkonszonanciák. Sajátos harmóniai jelenség Liszt kései zenéjében 2 161
SOMFAI LÁSZLÓ:
A tenuto jelentése és jelentősége a bécsi klasszikus zenében 2 165
SOMFAI LÁSZLÓ:
„. . . csak utólag vettem észre" — Anton Webern elemzése op. 28-as Vonósnégyesének adagio-formájáról 4 367
SZABÓ HELGA:
Éneklő Ifjúság 1925—1944. II. 1 92
1945—1975. I. 3 306
1945—1975. II. 4 418
SZEMERE ANNA:
Emlékek, programok a popzene kutatásában 2 179
SZENDREI JANKA:
A Szalkai kódex kottairása 2 185
UJFALUSSY JÓZSEF:
Bartha Dénes, a magyar zenetörténet kutatója 2 195
VIKÁR LÁSZLÓ:
Néhány szó a magyar pentatóniáról 2 207
WILHEIM ANDRÁS:
Módszer és mű. Elemző megjegyzések Webern Das Augenlicht című kompozíciójához 4 384
WILHEIM ANDRÁS:
Tételsorrendek Bartók műveiben 2 210

DOCUMENTA

Levelek Sebestyén Gyulához Bartók és Kodály „ügyben" (Schelken Pálma) 4 436

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Király László: 12 miniatűr — J. B. (John) Loeillet: 12 Sonate per flauto e basso continuo. Op. 3 (Fittler Katalin) 2 217

Szerk.: Benkő András: Zenetudományi Írások 3. (Legány Dezső) 2 216

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXV. évf. 1. szám 1984. március

BARTHA DÉNES 75. SZÜLETÉSNAPJÁRA

TARTALOM

BREUER JÁNOS:
Jemnitz Sándor és Arnold Schoenberg kapcsolatai 3
DOBSZAY LÁSZLÓ:
Adatok az úgynevezett volta-ritmus történetéhez 14
DOMOKOS MÁRIA:
„Joseph, lieber Joseph mein" — Adalék a Harmonia Caelestis forrásaihoz 23
FALVY ZOLTÁN:
Egy hangszertípus társadalmi szerepének történelmi változásai nyolc évszázad során 29
FERENCZI ILONA:
A Vietoris tabulatúrás könyv kötéstáblája 45
HAMBURGER KLÁRA:
Megnyílik-e számára a halhatatlanság kapuja? (A párizsi szaksajtó az élő és halott Liszt Ferencről, 1886-ban) 51
KROÓ GYÖRGY:
Mítoszteremtő vers és zene 59
LEGÁNY DEZSŐ:
Budapest újabb zenei múltja 64
MARÓTHY JÁNOS:
Apeiron — A zenei végtelen természetéről 69
TARI LUJZA:
Strófaelvű témaépítkezés és motivikus periodizálás a hangszeres népzenében 73

* * *

SZABÓ HELGA:
Éneklő Ifjúság 1925—1944. II. 92

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

84.3540.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

BREUER JÁNOS:

*JEMNITZ SÁNDOR ÉS ARNOLD SCHOENBERG KAPCSOLATAI**

1948. augusztus 26-án így írt Jemnitz Sándor több évtizedes barátjának, Theodor Wiesengrund-Adornónak: *„Pillanatnyilag a jó modorhoz tartozik Schönberg szidalmazása. Én azonban tántoríthatatlanul szállok síkra érte. A zene Spinozája ő. Mindenki pocskondiázza és tanul tőle, vagy még inkább: tanul tőle és pocskondiázza. Ha a nézetek ideiglenesen megoszlanak is a műveiről, a bennük ható princípiumok örök érvényűek, mert minden zenei alkotás időtlen tendenciái és irányvonalai. Spinozához hasonlóan, az ő művein is úgy tanulmányozható a helyes munka módszere, mint senki máséin."*[1]

E nyilatkozat a tántoríthatatlan tanítványi hűség jele. Schoenberg és Jemnitz kapcsolatának első dokumentumait, a „mester" Jemnitznek írt 11 levelezőlapját és 1 táviratát Lampert Vera adta közre[2]. E levelezés kiterjedtebb másik felét Clara Steuermann, a Los Angeles-i Arnold Schoenberg Intézet archívuma 1982-ben meghalt vezetőjének útmutatásai alapján, Lawrence Schoenberg és Jemnitz János engedélyének birtokában kaptam meg xeroxmásolatban a Schoenberg-hagyaték egy részét őrző washingtoni Kongresszusi Könyvtár Zenei Osztályától, név szerint Wayne D. Shirley könyvtárostól.[3] Ez az anyag Jemnitz Sándor 1912 és 1918 között írt 25 levelét, illetve levelezőlapját tartalmazza. A levelezés a jelzett időhatárok között sem tekinthető teljesnek. A magyar zeneszerző hagyatékában nem maradt fenn Schoenberg hét, Jemnitz válaszaiból behatárolható írása (keltezésük: 1912. május 18—27. között; 1912. augusztus 21. előtt; 1912. augusztus végén; 1915. december 31. előtt; 1916. február 6. előtt; 1916. június 4-én; 1918. október 18. előtt). Schoenberg pedig nem őrizte meg Jemnitz 1913/14-ben kelt öt, csupán látogatásainak alkalmas időpontja iránt érdeklődő írását, valamint egy 1918. szeptember 21. előtti táviratát.

Jemnitz Sándort mindenesetre tanítványnak tekintette mind Schoenberg, mind köre. Amikor 1924-ben, 50. születésnapján növendékei fényképüket tartalmazó albummal ajándékozták meg, Jemnitz-fotót is kértek, mellé az egyetlen magyar növendék a következőket írta: *„Schönberg privát zeneszerzéstanítványa Berlinben, 1913 novembertől 1915 júniusig. Jelenleg Budapesten él, mint zeneszerző, tanár és zeneíró".*[4] A kapcsolat — Jemnitz leveleinek ismeretében — mindenesetre korábbi keletű, az intenzív tanulás pedig inkább 1913/14-re korlátozódott.

* Bartha Dénes 75. születésnapjának köszöntésére a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi és Kritikai Szakosztálya 1984. január 18—19-én tudományos ülésszakot rendezett. Az ülésszakon elhangzott húsz-egynéhány előadás — elkészülése sorrendjében — jelenik meg a Magyar Zene 1984/1. és 2. számában.

[1] Breuer János: Jemnitz Sándor levelei Theodor Wiesengrund-Adornóhoz (1.). Muzsika XXI. évf. 3. szám, 1978. március, 4. l.

[2] Szerk. Lampert Vera: Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái. Zeneműkiadó, Budapest, 1973. 433—438. l.

[3] Wayne D. Shirley, kinek segítőkészségéért ezúton is köszönetet mondok, 1981. szeptember 8-án küldte meg más, magyar vonatkozású Schoenberg-dokumentumokkal együtt, Jemnitz Sándor leveleit.

[4] A Los Angeles-i Schoenberg Intézetben őrzött születésnapi album Jemnitz-oldalának fénymásolatát az Intézet archívumának egykori vezetője, Clara Steuermann küldte meg 1980. február 19-én.

Jemnitz Sándor 1912. május 17-én írt először Schoenbergnek: *„Lehetővé tenné-e, hogy egy, egészen ismeretlen fiatal karmester, aki azonban Ön és művei iránt mély nagyrabecsüléssel van eltelve, nyári szerződésébe való átutazásakor Önt felkeresse és esetleg néhány saját művét bemutassa?"* Schoenberg nem késlekedett a válasszal, azt tíz nap múlva örömmel nyugtázta Jemnitz, jelezvén, hogy június 6. körül lesz Berlinben. 1912. június 13-i levelében pedig már erre az első találkozásra utal. Hogy Jemnitz miképp jutott hozzá Schoenberg berlini lakcíméhez, nem rekonstruálható. Talán Balabán Imrétől, az Új Magyar Zene-Egyesület titkárától, aki Egon Wellesztől kapta és Schoenbergnek — kivel 1910-től levelezett — már 1911 őszén berlini címére írt[5]. Meglehet, olvasta a Zeneközlöny 1911. november 6-i számában a Berlinbe települt Schoenbergnek tanítványokat toborzó felhívást[6] vagy annak forrását (Allgemeine Musikzeitung, 1911. szeptember 22.).

Jemnitz Sándort 1912 nyarán Scheweningenbe, a hollandiai fürdőhelyre szólította másodkarmesteri-korrepetitori szerződés. Hogy pontosan mi történt Schoenberggel való első találkozásán, nem rekonstruálható többé. Mindenesetre, valami felhatalmazhatta arra, hogy ezen a nyáron négy-, hét-, sőt nyolcoldalas kézzel írt levéláradatot zúdítson Schoenberg nyakába. Vallomással kezdődik az 1912. június 13-án kelt írás: *„Mélyen tisztelt Schönberg Úr! Mindenek előtt megköszönöm Önnek a lehetőséget, hogy megismerhettem. Ön olyan, amilyennek elképzeltem és én örökre az Öné vagyok."* Jemnitz csakhamar szakmai kérdésekre tér rá: *„Beszélgetésünk folyamán az »ellenpont« kérdését érintő nézeteltérések merültek fel közöttünk.* [...] *Engedje meg, hogy mégegyszer foglalkozzam ezzel a kérdéssel."* Különös szituáció ez! Jemnitz Sándor 22 évének minden öntudatával részletesen elmagyarázza a nála 16 esztendővel idősebb — és mennyire tapasztalt — Schoenbergnek, méghozzá egyetlen személyes találkozástól indíttatva, hogy miképp értelmezendő a homofónia és a polifónia. *„A zenében két, egymástól teljesen függetlenül haladó fejlődési folyamat létezik. Az egyik a harmonikus (a »harmónia« fogalmába beleértendő a diszharmónia, amely csak ebből érthető és magyarázható, mint egy harmadik dolgot létrehozó ellentétpár). A másik a polifon stílus. (Stílus alatt most természetesen egész világ-, vagyis művészetfelfogást is értek, ahogyan az a festészetben is létezik)."* Jemnitz oly részletező fejtegetésbe merül, mintha legalábbis Schoenberg jelentkezett volna nála, hogy leckét vegyen zeneelméletből.

Mindössze négy nap múltán, 1912. június 17-én újabb levél Schoenberghez: *„A karmesteri hivatás egyáltalán nem elégít ki többé.* [...] *Könyörgök, adjon tanácsot, hogyan teremthetek magamnak más egzisztenciát."* Schoenberg augusztusban írt, roppant örömmel fogadott levele Jemnitz hagyatékában sajnos nem maradt fenn. A válasz kelte augusztus 21., nyolc kézzel írt oldal. *„Alkotó munkáimmal a helyzet igen kevéssé örvendetes* — jelenti Jemnitz. — *A nyár csupán egy kilenc dalnyi füzetet érlelt basszusra és zongorára*[7]. *A leginkább az rág, hogy nagyobb vázlatok kidolgozásához nem jutok hozzá."* Újból felbukkannak egzisztenciális kérdések. *„Éppen a karmesterségtől való menekülés az, ami dilemma elé állítja az embert, itt szakmai előrejutás, amott a saját alkotás. E kettő nem egyeztethető össze egy városi színházi üzemben való munka megterhelésével. Nem a karmesterségtől, csupán a színháztól, a művészetek eme fattyújától szeretnék szabadulni. Minden olyan, mintha Wagner nem is élt volna. Minden elmélet maradt, csupán apró cse-*

[5] Vö. Breuer János: Balabán Imre, Schoenberg zenéjének magyarországi úttörője. Mozgó Világ 1983 december.
[6] Zeneközlöny X. évf. 1. szám, 40. l.
[7] Az op. 6 jelzéssel 1920-ban megjelent dalciklus 1920-as keletkezési dátummal szerepel az eddigi legpontosabb Jemnitz-műjegyzékben (Lampert id. mű 512. l.). A Jemnitz-kompozíciók datálása azonban különféle, itt nem részletezhető körülmények következtében szinte tisztázhatatlan feladat.

kélységek valósultak meg. És erről a legkevésbé tehet a sokat szidalmazott közönség, amelynek a teóriaszimplifikálók sikertelenségük tényét a vállaira tennék. Hát nem erőszakkal kergetik az operaszínpad sivár unalmával a könnyebb műfajokhoz? Ami a rendezői művészetet illeti, minden privát operettszínház zsebrevágja a legnagyobb városi színházakat. Ott rágós, poros, lyukas hagyomány uralkodik. — Koncertkarmester szeretnék lenni, kezdetként bármely kisebb város Filharmonikus Zenekarát vezetni! Lehetőleg a filharmóniai kórust is! — Hogy tanítsak, ahhoz igazán nincs érzékem. [...] *A zsurnalisztika elhibázott eszköz volna, mert ha az ember tisztességes, inkább ellenségeket szerez, semmint barátokat és ezzel a saját érvényesülését nehezíti meg.*" Jemnitz életútjának ismeretében mindenesetre különös, amit az újságírásról megjegyez.

Még mindig Schoenberg válaszának hatása alatt, valószínűleg augusztus végén, újabb, keltezetlen levelet fogalmaz Jemnitz, benne Psalterium című gondolatritmusra épített német szabadverse. Valóságos segélykiáltás: „*Kedves Schönberg Úr! Hogyan lehet az ember koncertkarmesterré?! És! — hogyan találhatok kiadót?? Én, a teljesen ismeretlen, kapcsolatokkal nem rendelkező ember, aki Scheweningenből, vagyis nyugat-nyugat Európából épp úton vagyok Csernovicba, azaz kelet-kelet Európába, kívül mindennemű forgalmon!?*" Méltán érezhette száműzetésnek az álmos monarchiabeli garnizonvárosban vállalt karmesteri állását.

Ugyanebben a levelében jelzi Jemnitz: „*Szeptember 1—5., vagy 10—15. között Berlinben leszek, kérem, legyen szíves közölje a telefonszámát, sajnos elfelejtettem. Engedelmével magammal hoznám basszusdalaimat is.*"

Csernovicból Jemnitz nem jelentkezett, 1913. június 5-én az előző évi két találkozásukra emlékeztette Schoenberget. „*Ma azzal a kérdéssel és kéréssel fordulok Önhöz, lenne-e olyan jó, amennyiben munkáimat alkalmasnak találja, hogy beajánljon az Universal-Kiadónak. — Egy zongoraszonátámat, zongoradarabjaimat és dalaimat hoztam el Önnek, amelyekről feltételezhetem, hogy némiképp megnyerték a tetszését. — Mindenesetre boldog volnék, ha az üggyel kapcsolatban kapnék Öntől pár sort.*" Schoenberg feltehetően nem írt ajánló sorokat, vagy ha megtette — aminek nyoma az Universal Edition levelezésében lehet —, eredmény nélkül. Jemnitz ugyanis 1917. június 15-én megismételte e kérést: „*Tudna-e, igen tisztelt Schönberg Úr, ajánlást adni az Universal-Kiadóhoz?*" Az UE 1927-től jelentetett meg Jemnitz-műveket, amikor a zeneszerző már jó nevet szerzett különféle modern zenei fesztiválokon.

Tanítványul Jemnitz, már berlini lakosként, 1913. október 18-án jelentkezett Schoenbergnél: „[...] *továbbképzés végett engedélyt kaptam apámtól, hogy a telet itt töltsem. Ha kérésemmel nem alkalmatlankodom, kérem közölje, mikor nem zavarom Önt és hogy elhozhatom-e majd néhány újabb munkámat.*" Schoenberg nem bővelkedett tanítványokban. Adóbevallása[8] tanúsítja, 1913 őszi hónapjaiban három, 1914 első felében hat fizető növendéke volt. Hogy Jemnitz közéjük tartozott-e, nem tudom. Schoenberg Jemnitznek írt, terminusokat adó levelezőlapjai[9] alapján 1913/14-ben öt látogatás, ha tetszik „óra" tekinthető bizonyítottnak. 1928-ban írt nagy Jemnitz-tanulmányában[10] Adorno mindenesetre joggal ismeri fel, hogy Jemnitz Sándor zeneszerzői stílusán a Reger-iskola sokkal maradandóbb nyomokat hagyott, mint a Schoenbergé.

1914. október 23-án a katonának behívott Jemnitz képes levelezőlapon búcsúzik

[8] Közli H. H. Stuckenschmidt: Schönberg. Leben, Umwelt, Werk. Atlantis Verlag Zürich und Freiburg i. Br. 1974. 492—493. l.

[9] Lampert id. mű 433—435. l.

[10] Theodor Wiesengrund-Adorno: Marginalien zur Sonata von Alexander Jemnitz. Neue Musik-Zeitung 49. évf. 1928. december, 387—390. l.

Schoenbergtől. A kép fotó Jemnitz Sándorról. Ebben az évben adta át mesterének nyomtatásban megjelent első művét: Sonate für Klavier op. 8, Wunderhorn Verlag. Dedikációja: *„Arnold Schönberg Úrnak a legőszintébb nagyrabecsüléssel Jemnitz Sándor Berlin 14"*[11] (a Schoenberg-hagyatékban még egy dedikált Jemnitz-mű maradt fenn, a Fuvolatrió op. 19 s két dedikálatlan kotta: Neun Lieder op. 2 [megj. 1917] és a Serenade op. 24 [megj. 1928]).

Schoenberg már visszatért Ausztriába, amikor — ezt nem tudván — Jemnitz 1915. december 15-én Berlinbe ír: *„Végre el kell, hogy kezdjem, a tartozás túlságosan mélyen nyom már. Ha rossznéven veszi hosszú hallgatásom, alig tudom igazolni magam Ön előtt... hisz nem tudom bemutatni a sok Önnek szóló, megkezdett levéltöredéket, még kevésbé azt, hogy számtalanszor akartam írni Önnek."*

Schoenberg válasza elveszett. Jemnitz erre reflektál 1915. december 31-én. *„Tiszti iskolára megy?"* — kérdezi értesülvén Schoenberg bevonulásáról. *„Kérem írjon hamarosan újra, hogy miként megy sora. Arról is, hogy mennyit gyarapodott a szimfónia."* Eszerint Schoenberg annyira bizalmába fogadta magyar tanítványát, hogy tájékoztatta kórusra, szólistákra és zenekarra készülő, csupán vázlatokban fennmaradt Szimfóniája tervéről.

Jemnitz vágyakozva ír a Schoenbergnél töltött berlini időkről és visszavágyódik Németországba, aminek különben nem egy későbbi levelében is hangot ad.

„Miért nem válaszol nekem egyáltalán? — írja Schoenbergnek követelőzően 1916. január 28-án. — *Megváltozott a katonaság hatására?"*

1916. február 6-án Jemnitz Schoenberg — elveszett — válaszát nyugtázza. Beszámol budapesti zenei élményeiről: *„Sokat gondolok Önre és beszélgetéseinkre, kivált, mert itt egyáltalán nem tudok beszélgetni. A zeneszerzők között nagy közömbösség uralkodik a legegyszerűbb elméleti princípiumokkal kapcsolatban is. Az egészet megcélzó törekvésre semmiféle kísérlet nincs, hiányzik az új hangok megütésének képessége. — A napokban zenekari újdonságot hallottam, Weiner Leó szvitjét. Egy magyar drámához írt színpadi zenéből állította össze.*[12] *Kitalál egy ütemet, hatszor megismétli, háromszor változatlanul, háromszor megváltoztatva, vagy fordítva. Akkor új ütemet vesz munkába, ha jól megy, hát kétütemes periódust. És így megy tovább. Ha egy motívummal ilyen visszaélést lehet elkövetni, egészen a lankadásig, hát itt ez a komoly munka szinonimája. Tehát Brahms is ártalmas lehet! (Ezt nem az Ön ingerlésére és nem tiszteletlenül értem.*[12a]*) — Bartóktól is hallottam egy szvitet*[13]*. Ügyes, de nyers és kidolgozatlan, mint minden, amit tőle ismerek. És Dohnányi egyik szimfóniáját,*[13a] *állítólag ifjúkori mű, de ettől még nem bocsátható meg. Budapestet úgy elöntik a hangversenyek, mint — így mondják mindenfelé — korábban soha."* Jemnitz rosszallólag jegyzi meg, hogy míg Lhévinne hatalmas sikerrel egymás után négy hangversenyt adott, Artur Schnabel — Schoenberg-növendék — alig keltett feltűnést. Jemnitz ismét érdeklődik Schoenberg Szimfóniájáról, amelynek megírását Schoenberg közben már elejtette, illetve vázlatai némelyikét a Jakobsleiterbe átemelte.

[12] Weiner Csongor és Tünde-szvitjének bemutatója: 1916. február 4. A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarát Kerner István vezényelte.

[11] A Schoenbergnek dedikált Jemnitz-kották címlapjának fénymásolatát, a dedikálatlan kották címét a Los Angeles-i Schoenberg Intézet anyagából Clara Steuermann küldte meg, 1980. február 19-én.

[12a] Schoenberg rendkívül nagyra értékelte Brahmsot és zeneszerzői technikáját, amit számos írása és egész pedagógiai munkássága igazol. Jemnitz tudta ezt, ezért levelének zárójeles megjegyzése.

[13] Bartók I. szvitjéről van szó, amelynek töredékes előadását — három tételét — 1915. december 6-án, Kerner István vezényletével játszotta a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara.

[13a] Dohnányi 1900—1901-ben komponált d-moll szimfóniáját Jemnitz a zeneszerző vezényletével, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 1916. január 7-i hangversenyén hallhatta.

Február 16-án Jemnitz R. Strauss Alpesi szimfóniájának előadásáról számol be.[14] *„Amikor tavaly nyáron kivételesen jósoltam és a művet halvaszületettnek nyilvánítottam, nem jelent meg a cikkem. Most meggyőződhettem róla, hogy ez a helyzet. Ha Strauss legalább szimbolikussá válnék, kénytelen lett volna totális benyomásokat keresni. Így azonban az alpesi csermelytől jutunk el a pásztorfiúhoz szüntelen nyakig a leganyagszerűbb anyagszerűségben. (Különben majd becsempészik a szabadalmazott Strauss-kritikusok a szimbolikus jelentést.)"*

Jemnitz 1916. március 11-én, 27-én, majd ajánlva feladott levelezőlapon május 30-án kéri, követeli Schoenberg jelentkezését, utóbbira ráírja: *„ha elköltözött, kérem utánaküldeni"* s bűnvádi körözést helyez kilátásba, ha Schoenberg nem válaszol. Ekkor jelzi Jemnitz, talán sikerül Bécsbe utaznia. Kettejük ekkor már nyilvánvalóan baráti viszonyát jelzi, hogy Schoenberg, ahelyett, hogy megsértődött volna, 1916. június 4-én végre írt Jemnitznek. Az elveszett levelezőlapot Jemnitz június 12-i levelében nyugtázza s egyben jelzi, hogy bécsi utazása két hetet csúszik.

Schoenbergtől fél évig nem érkezik híradás, Jemnitz 1916. december 28-án ismét ajánlva ír Bécsbe s meglehetősen indignáltan, írásában még egy újévi jókívánságra sem telik. Arra véli Schoenberg hallgatását, hogy nem kapta meg a leveleit. *„Mással nem tudom magyarázni a hallgatását* — írja — *kivált, hogy egyetlen esetről sem tudok, amikor ingerültségére alkalmat adtam volna."* Jemnitz feltehetően nem tudta, milyen Schoenberg, ha ingerült. Partnere erre a sértő-követelő írásra is roppant szelíden válaszolt, az újévi jókívánságokról sem feledkezve meg, mérgében tán csak a keltezést tévesztve[15]. Schoenberg magyarázkodik. (*„Legalább fél éve, hogy nem kaptam levelet Öntől"* — a hagyaték szerint ez igaz, ha Jemnitz írt, levelei elvesztek. További magyarázkodás: Schoenberg nem találta Jemnitz címét, mert *„általában nem írja rá a leveleire"*, ez azonban nem igaz, mert a 25 levél közül mindössze négyről hiányzik a feladó lakcíme. *„Különben minden levelére válaszolni szoktam. Ugyan nem tudom, megkapta-e őket, mivel a címet legtöbbször nem tudtam elolvasni. Ezt nyomtatott betűkkel kellene írnia."* Ez valószínűleg nem egészen fedi a valóságot, bár lehetséges, hogy Schoenberg-levelek nem jutottak el Jemnitzhez. Ám ő négy híján valamennyi küldeményére olvashatóan ráírta a lakcímet, Schoenberg ezek alapján válaszolt neki — ha válaszolt —, tehát el tudta olvasni.)

Jemnitz azonnal, 1917. január 2-án válaszolt, viszonozva az újévi jókívánságokat. Mivel Schoenberg jelezte, hogy nemsokára megjelenik két színpadi műve és négy zenekari dala, Jemnitz megkérdi: *„Mikor jönnek ki a partitúrái? Gondolom, sajnos, igen drágák lesznek?"* Február 13-án tájékoztatja Schoenberget, a múlt évben *„háromfelvonásos fantasztikus színpadi művet írtam, amely szőröstül-bőröstül megzenésítésre való.* [...] *Ha érdekli a könyv, elküldöm Önnek, amint kezemben lesz a példány. Őrülten merész kijelentés, de azt hiszem, Önnek való, és Önön kívül senkinek át nem engedném megzenésítésre. Az én hangulatom annyira a mélyponton van, hogy egyáltalán nem gondolhatok arra, hogy magam tegyem meg."* Schoenberg érdeklődő válasza postafordultával, 1917. február 15-i dátummal érkezik,[16] ám Jemnitz nem küldheti a librettót, mivel az nincs nála (1917. április 6-án kelt levél), illetve német kiadójánál van, aki *„éppoly kevéssé hajlandó azt visszaküldeni, mint idevágó kérdéseimre válaszolni"* (1917. június 15-én kelt

[14] Az Alpesi szimfóniát Kerner István mutatta be a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 1916. február 14-i hangversenyén.
[15] Lampert id. mű 435—436. l.
[16] Lampert id. mű 436. l.

levél). Egyelőre nem állapítható meg, miféle szövegkönyvet ajánlott Schoenbergnek Jemnitz.

1918. szeptember 11-én Schoenberg táviratozott Jemnitznek, hogy útlevélügyben egy hét múlva Budapestre kell utaznia[17]. Az utazásra végül is nem volt szükség, ám ezt csupán szeptember 24-én jelezte[18] Jemnitznek, aki a távirati kérésre szállodai szobát is foglalt. 1918. szeptember 21-i levelezőlapján Jemnitz érdeklődik, mi történt: *„Mint azt Önnek megsürgönyöztem, szobát foglaltattam kellemes környéken az Ön számára és annyira örültem a viszontlátásnak. Ha az utazást elhalasztotta, kérem közölje a pontos dátumot."* Schoenberghez írt utolsó, 1918. október 16-án kelt levelében Jemnitz megköszöni a szeptember 24-i választ, s megküldi Schoenbergnek op. 2 jelzésű Kilenc dalának kiadását. *„Túlságosan szerénytelen volna, ha — mivel a viszontlátás kilátásai minden alkalommal csalókának bizonyulnak — rövid írásos bírálatot kérnék Öntől?"* — írja. Ez a véleményezés azonban nem maradt fenn Jemnitz hagyatékában, kérdés, vajon Schoenberg vállalkozott-e írásbeli kritikára.

A háború éveiben írt hosszabb Jemnitz-levelek visszatérő motívuma 1915-től kezdve mély keserűség és kiábrándultság, jóllehet a fiatal magyar zeneszerzőt be nem sorozták, mivel ismételten katonai szolgálatra alkalmatlannak bizonyult. Jemnitz háborúellenes magatartása merőben különbözött Schoenberg „hazafias" illúzióitól.

A sűrű levelezés korszaka 1918-cal lezárult. Feltehetően ismét mester és tanítványa személyes találkozásainak alkalmai szaporodtak, amiről Jemnitz naplója szolgálhatna adatokkal. 1931. március 31-én, a Székesfővárosi Zenekar élén Jemnitz Sándor elvezényelte a Verklärte Nacht-ot (itthoni évtizedeiben tudtommal ez volt az egyetlen zenekari vezénylése), s tervezte a Pierrot Lunaire betanítását-vezénylését, ami azonban végül nem realizálódott. A megvalósult s a tervezett produkcióról minden bizonnyal levélben tájékoztatta Schoenberget, kinek 1931. április 15-én kelt írása[19] válasz. Jemnitz levele azonban nem maradt fenn a washingtoni Kongresszusi Könyvtár Schoenberg-dossziéiban.

Jemnitz Sándor zenekritikai munkássága mindenesetre évtizedekre hitelesíti az Arnold Schoenberggel való első 1912-es találkozás nyomán ifjonti hévvel papírra vetett hűségesküt: *„én örökre az Öné vagyok"*.

[17] Lampert id. mű 437. l.
[18] Lampert id. mű 438. l.
[19] Szerk. Erwin Stein: Arnold Schoenberg levelei. Zeneműkiadó, Budapest, 1974. 206—207. l.

5. VI. 13

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Falls Sie sich, was sich
mir allzu leicht erklären liesse, meiner nicht-
mehr erinnerten, erlaube ich mir, mich Ihnen
vom vorigen Sommer in Erinnerung zu bringen,
in dessen Verlaufe ich Sie zweimal besuchen
durfte. – Ich wende mich heute an Sie mit der
Frage und Bitte ob Sie die Güte hätten mich,
falls Sie meine Arbeiten für geeignet halten,
an den Universal-Verlag zu empfehlen. – Ich
dachte Ihnen eine Klaviersonate, Klavierstücke
und Lieder, von denen ich annehmen dürfte, dass
sie Ihnen nicht ganz missfallen haben. – Ich wäre
jedenfalls glücklich von Ihnen einige Zeilen meine
Angelegenheit betreffend zu erhalten.

Hochachtungsvoll

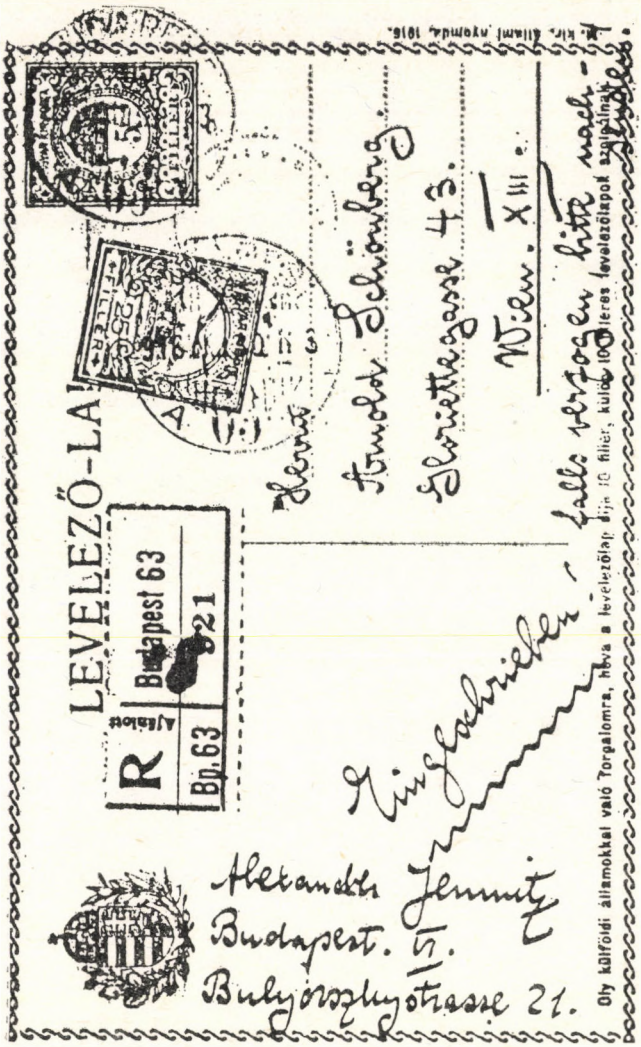
Alexander Zemlinsky Kapellmeister

Hietzing (Niederösterreich) Villa Waldfried.

30. V. 16.

Lieber Herr Schönberg!

(folgt steckbrieflicher Verfolgungsbericht „schrieb ungezähltemale Briefe, Karten Kartenbriefe ohne jemals nur ein einziges Wörtlein ... etc. etc.") Es gelingt mir vielleicht in nächster Zeit auf einige Tage nach Wien zu kommen und wäre ausserordentlich froh, Sie bei dieser Gelegenheit sehen und sprechen zu können, weshalb ich schon bei Zeiten diese nicht ganz unkomplizierten Vorkehrungen und Versuche zu Ihrem Habhaftwerden veranstalte. Ersuche Sie herzlich um eine lakonische Nachricht, ob dies möglich sei. Neuigkeiten bringe ich im Busen mit. Ihr stets ganz ergebener


LEVELEZŐ-LA
R
Ajánlott
Budapest 63
Bp. 63
Herrn
Arnold Schönberg.
Gloriettegasse 43.
Wien. XIII.
Falls verzogen bitte nach-
Eingeschrieben!
Alexander Jemnitz
Budapest. VI.
Bulyovszky-strasse 21.
Oly külföldi államokkal való forgalomra, hova a levelezőlap díja 10 filler, külön 100 üres levelezőlapok szolgálnak.
M. kir. állami nyomda, 1916.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Diese Zeilen schicke ich eingeschrieben, um wenigstens Gewissheit darüber zu erlangen, ob meine Briefe Sie erreichen oder nicht. Ich kann mir sonst Ihr Stillschweigen nicht erklären, besonders da mir kein Fall, Ihnen Anlass zur Missstimmung gegeben zu haben, bekannt ist.

Unverändert ergeben grüsst Sie
Ihr
Alexander Jemnitz.

Budapest. V. Hermina-Strasse 45

ALEXANDER JEMNITZ

SONATE

FÜR KLAVIER

OPUS 8

PREIS M. 5,– NO

AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN

EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER

1·9 1·4

MÜNCHEN
WUNDERHORNVERLAG

DOBSZAY LÁSZLÓ:

ADATOK AZ ÚGYNEVEZETT VOLTA-RITMUS TÖRTÉNETÉHEZ

Bartha Dénesnek „A XVIII. század magyar dallamai" c. gyűjteménye[1] a tudományos igényű forráskiadások egyik legelső s mintaszerű példája hazánkban, egyben a dallamtörténeti stúdiumok nélkülözhetetlen segéde. Ennek egyik tétele[2] négy dallam- és kilenc szövegforrásból idéz egy „Virgo formosa vel uti rosa" vagy magyarul „Így kesergette, hogy elvesztette" kezdetű diákdalt (lásd *a) kottapéldát*). Valószínű, vagy legalábbis lehetséges ritmizálást Pálóczi Horváth Ádám lejegyzése alapján ad hozzá, megjegyezve, hogy ez az idegen (cseh—morva) eredetű ritmusképlet a magyar népzenében ritka, s az „ötszótagos dallamsorok általában máskép ritmizálódnak".

A szöveget elolvasva világos, hogy az 1—4. sor a híres „voltaritmust" tartalmazza, az utolsó sor azonban szokatlan módon három szótagos lezárást ad. A 3+2 szótagra tagolódó ún. voltaképlet valójában előfordul népzenénkben páratlan és páros ütemben egyaránt, olykor egy típuson belül is megtaláljuk mindkettőt,[3] sőt van példa az öt szótagnak 4+1 ütemelosztására is.[4] Egy halottvirrasztásnál énekelt dialógusének (a halál és a lélek párbeszéde)[5] pedig pontosan megegyezik a Bartha Dénes által közölt dal strófaképletével, egyszerű hexachord dallama is közeli rokona *(b) kottapélda)*.[6] Egyébként a dialógusének többi népzenei változatai arra mutatnak, hogy nincs is e dallamnak igazán kijegecesedett dallamalakja, hanem néhány motívum szinte tetszőleges összeszövéséből jönnek létre. Még a hangnemiség is meghatározatlan: nagy- és kisterces változatok egyaránt előfordulnak anélkül, hogy igazán szétváló altípusokba oszlanának (vö. *c) kottapéldával*).[7]

Ha mármost ennek a dallamnak szélesebb stílusköre után kutatunk, egy eddig kevés figyelemre méltatott, gazdag középkori dallamcsaládhoz jutunk, mely meglepő módon túlnyomórészt volta-alapritmusú vagy annak variációjaként értelmezhető szöveget tartalmaz. Legismertebb közülük az „Elment a két lány virágot szedni" és a „Kis kacsa fürdik fekete tóba" (mely utóbbi szintén előfordul páratlan és páros ütemfajtába szorítva egyaránt; vö. *e—f) kottapélda*).[8] A típuscsoportot — vagy mondhatnánk akár önálló stílusnak is népzenénkben — Szendrei Janka tárta fel, történeti értelmezését is megad-

[1] Bartha Dénes: A XVIII. század magyar dallamai — énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770—1800). Bpest, 1935.

[2] 43. sz. 111—112. old.

[3] Magyar Népzene Tára IV. 2—14. sz. Magyar Népzene Tára I. 1095—1104. Vö. Vargyas L.: A magyar vers ritmusa. Bpest, 1952: 240.

[4] Vö. Vargyas L. 1952: 144. és Vargyas L.: A magyarság népzenéje. Bpest, 1981: 86.

[5] MTA Zenetudományi Intézet Dallamtörténeti Munkacsoport Történeti Énektár 54. típusa. Nyugat-Dunántúlon és Dél-Alföldön a haláldialógus szövegével (vö. Lajtha L.: Sopron megyei virrasztóénekek. Bpest, 1956: 1—9. sz.), míg a dallam „Ó bűnös lélek, állj elő kérlek" szövegkezdettel leányok böjt- (vagy farsang-) vasárnapi falukerülő éneke Nógrád—Heves megyékben. Ez utóbbi szöveg már XVIII. századi feljegyzésben is, lásd Stoll B.: A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565—1840). Bpest, 1963: 155.

[6] Nagycenk (Sopron), Ragats Istvánné Pölcz Terézia (61). Lajtha L., 1954. = Lajtha L. 1956: 2. sz.

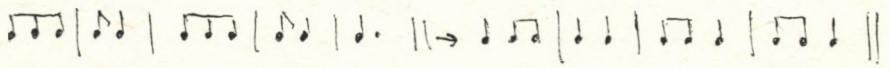
[7] Bocsárlapujtő (Heves), Lantos Aladárné Telek Mária (52). Szabóné—Vikár L., 1955. AP 1131/e. Tört. Énektár 54: 178. sz.

[8] *e)* példa: Sárospatak (Zemplén), Csapó Margit (20). Lajtha L., 1921. = MNT I.: 1103. sz. *f)* példa: Szászfa (Abaúj-Torna), Nyiry Dániel (45). Seemayer V., 1924. = MNT I.: 1096. sz. Vö. MNT I.: 1095—1105. sz.

va.[9] Rámutatott arra, hogy a terc meghatározatlansága a stílus egészére is, az egyes típusokra is jellemző.

A típuskörön belül dallamilag elkülönülő csoport az 5+5+6 összetett nagysorúaké (de feltűnően gyakori szótagszám-ingadozással; vö. *d) kottapéldával*).[10] Első különlegességük az, hogy a sorok nem párosával, hanem hármasával alkotnak nagyobb egységet. A másik az, hogy a lezáró harmadik elem egy szótaggal gyarapszik, s ez egyúttal az ütemszámot is megnöveli: a két bipodikus kiselem után tripodikus következik, az utolsó ütemben egyetlen hanggal. (A közölt példában azonban e képlet rubato előadásban jelentkezik, a giusto képletet lásd *ritmustáblázatunk B) példájában.*)[11]

Ebbe a csoportba — melyet egyik legszebb szövege alapján „Révész-dallamkörnek" szoktunk nevezni — tartozik a lakodalmas „Zörög a kocsi" szöveg is, mely egy közismert, kvintváltó stílusú dallammal való kombinációjában[12] a $^3/_8$-os alapképletnek ismét páros transzformációját szemlélteti, sőt ilyenkor a szótagszámbővülés pódiaváltás nélkül valósul meg:



Ez fölveti a kérdést: nem rejtezhet-e még néhány öt szótagos (a többnyire párosító vagy abból származó gyermekjáték szövegű — népdalban voltaeredetű alapképlet (Szeretem őtet, Kinyílt a rózsa, Gyere kis szívem, Kis kece lányom, Széles a Duna; esetleg a más szövegkörbe tartozó Csordapásztorok).[13]

Visszatérve a fenti, bővített képlethez, az 5+5+6 kapcsolás a (szótagszám- és pódiabővüléssel) eszünkbe juttatja a más alapképletből kiinduló, de hasonló eljárással kialakított Balassi-strófát.[14] Ilyen jelenségeket más összefüggésben is találhatunk — mint másutt kimutattuk[15] — s így arra kell gondolnunk, hogy a pódiabővítő eljárás nem a voltaritmushoz kapcsolódik, hanem olyan költői-zenei technika lehetett, melyet egy szakasz lezárásának nyomatékául általánosan használtak e korban.

De mely korról is van szó? Az említett dallamcsalád több olyan szöveget tartalmaz, mely a XVI—XVII. századi közköltészetből való, vagy legalábbis oda tartozó vers változata, rokona (pl. Három pénzt adtam; Elment a két lány; Arany-, ezüstért; Felhozták a kakast; Erőtlen lévén).[16] Az ötös és hatos szótagszám-változat egyik kombinációja a históriás ének versszakkészletének kedvelt figurája: ilyenkor az ötös alapsejtek párosával alkotnak sort, s a bővítés csak a strófa utolsó (nyolcadik) elemében következik be. Ilyen a jól ismert „Mikoron Dávid" vagy a „Summáját írom" kezdetű Tinódi-vers s még számos hasonló e századokban.[17] Néhány példában ez az 5+6 kombináció végigvonul az egész strófán.[18]

[9] Szendrei J.—Dobszay L.—Vargyas L.: Balladáink kapcsolatai a népénekkel. Ethn LXXXIV (1973); 430—461: 437—443. Szendrei J.—Dobszay L.—Rajeczky B.: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben. Bpest, 1979: I. 26—27. és II. 11—12. Magyarország Zenetörténete I. (Szerk. Rajeczky B.): X. fejezet (megjelenés alatt).

[10] Kolon (Nyitra), Balkó Józsefné Balkó Julius (64). Vikár L., 1956. Az öt szótagos elemek gyakran — mint példánkban is — hatosra aprózódnak (de már a dal második felének ismétlésekor tiszta képletű szöveg: Nem köll kedvemnek — én szerelmemnek — bánat a szívemnek).

[11] Vö. MNT III/A: 259—274. sz. Vö. még a 9. jegyzetben idézett tanulmányok példáival.

[12] MNT III/A: 313—376. sz.

[13] MNT I: 1046, 323—325, 821. MNT II: 407—427. MNT III/A: 95—96. (Vö. Domokos Pál P.—Rajeczky B.: Csángó népzene. I. Bpest, 1956: 243—251. old.) MNT IV.: 17—19., 480—578. stb. De vö. Vargyas L. 1952: 144.

[14] Vö. Kodály Z.: A hitetlen férj. Közölve: Visszatekintés (Szerk.: Bónis F.). Bpest, 1974: I. 53—56. Csomasz Tóth K.: Régi magyar dallamok tára I. A XVI. század magyar dallamai. Bpest, 1958: 163—167.

[15] Dobszay L.: Magyar zenetörténet. IV. fejezet (megjelenés alatt).

[16] Lásd MNT III/A: 1073—1085. old. mutató alapján.

[17] Csomasz Tóth K. i. m. (RMDT I.): 56, 75. sz.

[18] Uo. 49, 98, 130. sz. A strófatípusok rendszerezése: Szabolcsi B.: Tinódi zenéje. Közölve: A magyar zene évszázadai (Szerk.: Bónis F.). Bpest, 1959. 41—100: 48—51. old. Vö. Vargyas L. 1952: 140. Vargyas L.: Magyar vers — magyar nyelv. Bpest, 1966: 80—81. Csomasz Tóth K.: i. m. 147.

Mindez arra mutatna, hogy XVI. századi ritmusképletről van szó. Ha a Bartha által — Szabolcsi nyomán — feltételezett cseh—morva eredet helytálló,[19] ez a ritmuskört XVI. századi jövevénynek mutatja.[20] Az 5+5+6 képletű ún. pentapodák legkorábbi magyarországi irodalmi adata 1546-ból való.[21] Kodály valószínűnek tartja, hogy a voltának, ennek a XVI. századi, „járványszerűen elterjedt táncnak maradványait" kell látnunk olyan dallamokban, mint az „Arany-, ezüstért", „Kis kacsa fürdik" stb.[22] De már Vargyas Lajos és Csomasz Tóth Kálmán is valószínűsíti, hogy a XVI. századi költői gyakorlat valamiféle korábbi, középkori előzményre támaszkodik.[23] De ha így van, akkor valóban a provence-i eredetű, csupán 1550 körül elterjedt volta-tánc[24] maradványai-e idesorolható emlékeink? S egyáltalán: tánc állt-e a ritmus hátterében?[25] Vagy a föltételezett cseh—morva egyházi népénekhatás mutat a helyes irányba, vagyis egy vokális eredetű ritmusfajtára? Ha a ritmus eredetkérdését eldönteni nem tudjuk is, a helyes felelethez talán közel visz néhány eddig figyelembe nem vett vagy másképpen értelmezett adat.

A „Mikoron Dávid" strófatípusának s egyben a „volta"-ritmusnak első hazai irodalmi jelentkezését az eddigi föltevéseknél bízvást évtizedekkel korábbra tehetjük. A XV. század második feléből való Szent László-ének vitatott versformája ugyanis a közelmúltban előkerült dallam alapján egy volta alapritmusú 10+10+10+11 meglehetősen szabadon kezelt változatának tekinthető.[26] A szótagszám-ingadozás, melyet akár

[19] Szabolcsi B.: i. m. 48. Bartha D.: i. m. 111.
[20] Vö. Csomasz Tóth K.: i. m. 146. (további irodalommal).
[21] Uo. 163.
[22] Kodály Z.: A magyar népzene. Bpest, 1937/1969: 74—75.
[23] Csomasz Tóth K.: i. m. 147—148.
[24] D. Heartz: Volte. In MGG Bd. 14. Kassel, etc., 1968: Sp. 4—7.
[25] A „volta"-képletet Vargyas L. (1952: 313. és 1966: 82.) középkor végi ritmusnak tekinti, de az ezt alátámasztó hivatkozást a gagliarda táncra sem időrendi, sem zenei-ritmikai okból nem tartjuk kielégítő bizonyítéknak, sem a gagliarda — goliard etimológia bizonytalansága miatt korjelzőnek. Vö. E. H. Meyer: Galliarde. In MGG Bd. 4. Kassel, etc., 1955: Sp. 1285—1293.
[26] A László-ének szövegét Horváth Cyrill közli (Régi magyar költők tára I. — Középkori magyar verseink. Bpest, 1921: 220—222.) és összefoglalja a ritmusra vonatkozó addigi véleményeket. Eszerint Szilády Á. az ingadozó szótagszámú sorok mögött 3+2/3+2 alapképletet lát, mely „a gyermekdalokból ismeretes rhytmust" juttatja az olvasó eszébe: Kis kacsa / fürdik // fekete / tóba (RMKT I. első kiadás). Ezzel szemben Gábor Ignác szabad szótagszámú „ősi magyar ritmust" észlel benne (vö. Horváth C.: i. m. 226.). Horváth János (A középkori magyar vers ritmusa. Berlin, 1928: 70—76.) visszatér a „felező tízes" értelmezéshez, de azt a szaffikus sorból származtatja (de vö. Császár E.: A középkori magyar vers ritmusa. ItK 1929; 29—47, 155—178, 271—300: 161—162.). Másik oldalon viszont Vargyas Lajos áll, aki inkább Gábor Ignác véleményéhez közelítve, ám gyakorlatilag másként tagolva a verset, annak ritmusát „eredeti költői lelemény"-nek tartja, mely szabad szótagszámú négyütemes sorokból épül (Vargyas L., 1966: 67), és „a tízes mag körül kezd kikristályosodni" (Vargyas L., 1952: 112.); ebben a gagliarda ritmusai is közrejátszhattak (1966: 69). A verssor szaffikus értelmezését gondos elemzés alapján elutasítja (1952: 107—109.). Hasonlóképpen szabad ütemű versnek tekinti a László-ének latinját és a Mátyás-éneket is (1952: 113, 125.), míg viszont a László-énekre ad notam jelzéssel hivatkozó Bornemissza-zsoltár (Boldog azok, kik Istent félik; a Salve benigne Rex Ladislae nótájára; Enekec harom rendbe... Detrekő, 1582: CXXIIII.) már kötött 3+2-es ritmusokkal él, s így igazolja, hogy a „szabadütemű magyar versből egyenes út vezet a XVI. században hirtelenül megjelenő 5-ös képletekig" (1952: 143). Viszont némi bizonytalanságot éreztet ezen értékelésben az a megjegyzés, hogy „többet tudnánk, ha ismernénk a két ének (ti. a latin és a magyar László-ének) dallamát (1966: 112.). Az azóta előkerült dallam (vö. Csomasz Tóth K. i. m.: 514. old. Borsa G.: 16. századi magyar nyomtatványok Stuttgartban. MKSz 1976: 42—60. Dobszay L.: Egy epikus tónus maradványai népzenénkben. Zenetudományi Dolgozatok, 1982, 39—55: 43—46., további irodalommal. Dobszay L.: Anyanyelvű énekköltészet. In Magyarország Zenetörténete I. Szerk. Rajeczky B. IX. fejezet. Megjelenés alatt) támogatja az 5+5, 5+5, 5+5, 5+6 („Psalmus Hungaricus") strófával való azonosítást. Véleményünk szerint amúgy sem valószínű, hogy egy szabad ütemű vers „kezdene" kikristályosodni egy egyébként fix képlet felé, tehát hogy a szabad ütemű versképlet lenne a szerző tudatosan vállalt kerete, s a voltaverssor az a végeredmény, ami felé itt még csak ösztönösen tájékozódik. Inkább fordítva áll a helyzet: a kötött strófa az a minta, melyet a szerző tudatosan választ, s a szabad ütemű vers az a hagyomány, amely ösztönszerűen a „pontos" kivitelezés ellen hat. Egyébként a képlettől való eltérések jelentőségét nem szabad eltúlozni. A 6-os szótagcsoportok akár szaporítással kialakulhatnak (főleg az első félsorokban gondolhatunk erre, 72 eset közül 15 alkalommal), akár a „szabályos" szótagszám-bővülés érvényesül (a strófa záró elemében ezt kell főalaknak tekinteni, s a 18-ból 6 alkalommal előforduló 5-öst rendhagyónak: de az 1—3. sorok második felében is ez jelentkezhet szabálytalanul, 54-ből 16 alkalommal). Ezenkívül összevonással az 5 szótag 4-re szűkül, első félsorban 6, második félsorban 1 alkalommal. Hozzátehetjük, hogy a felsoroltakból egyes esetek szövegromlással is magyarázhatók (pl. fölösleges egytagú szavak: lám mindent te ejtesz stb.). A statisztikai kép tehát nem olyan rossz, mint Vargyasnál, aki nem a 3+2 képletet tekinti egységnek, hanem a „felező" tízest, s leszámol a „jó" sorok közül minden olyant, amelynek akár első, akár második felében fordul elő egy eltérés; továbbá a 4. sorban nem az 5+6 alakot tekinti mintaszerűnek.

a hagyományozásnak és a másolási hibáknak rovására írhatunk, akár más középkori magyar verseink licenciáival kezelhetünk együtt, az akkori használatban — kétségtelenül a szabad szótagszámú ütemes verselés technikájának jóvoltából — nem okozhatott problémát. Nagyjából ugyanezekkel a szabadságokkal kezeli a versformát a László-ének magyarja, a valószínűleg ugyanezen dallamra énekelt Mátyás-ének s az a zsoltárparafrázis is, mely a XVI. század közepéről megőrizte a László-ének dallamát; sőt azt mondhatjuk, hogy az ingadozás nem haladja meg azt a mértéket, melyet az 5+5+6-os versforma Nyitra megyei népi előfordulásainál tapasztalhatunk.[27]

Ami az ún. voltaképlet európai megjelenését illeti, a terminus ante quem meghatározásához egy 12. századi adatra kell felhívnunk a figyelmet. A beauvais-i Dániel-játék elején az előadásra kerülő történetet summázó vers öt voltaképletből fűzi strófáját, dallama pedig a „Kis kacsa fürdik" közeli változata (vö. *g) kottapéldával*).[28]

Hangsúlyoznunk kell, hogy a László-ének, éppúgy, mint a Dániel-játék verse a tánctól független, s inkább epikus alkalmazásban mutatja a ritmusfajtát. Ennyiben jól magyarázza annak XVI. századi magyarországi históriás funkcióját.

A XVI. században fellendülő anyanyelvű éneklés számára oly kedvelt forma tehát nem lehet XVI. századi jövevény, s nem magyarázható sem a voltatáncból, sem a cseh—morva hatásból. Funkcionális előzményeire pedig még élesebb fényt vet az a meglepő tény, hogy a szerb macedón s főleg bolgár népzene epikus és szokásdalai közt szép számban tűnik fel a volta alapképlet s annak megannyi változata.[29] Dallamilag azonban nem a nyugat-európai, nagylélegzetű, kitáruló melodikus vonalakat halljuk, hanem a balkáni népzene jellegzetes kisambitusú modelljeit. Hangkészletük csak szélső esetben éri el azt a hexachordot, amely a magyar anyagban az alsó ambitushatár, s amelyet éppen a Bartha Dénes által közölt Virgo formosa szemléltet (vö. a *j) kottapéldával*).[30] Az is kétségtelen, hogy e dallamok — sokszor terjengős ornamentikájukkal — a ritmus körvonalait nem mindig emelik ki, olykor csak éppen éreztetik; a 3+2 szótagos képletek egymásutánja azonban így is világos. A képletnek tehát nem lehetett mindig elmaradhatatlan megvalósulási formája a változhatatlan giusto $^3/_8$-os figura.

Éppen a dallamalkotásnak e különbözősége igazolja, hogy a balkáni népzenében e tételek nem késői nyugat-európai átvételek, hanem a verstani-ritmikai képlet Nyugat- és Kelet-Európában egyaránt még egy ősi népzenei alaprétegbe szervülhetett bele. Vagyis a 12. századi francia előfordulás is csupán legrégibb írásos feljegyzése lehet egy tisztelteremlő előéletet sejtető kifejezésmódnak.

[27] A Mátyás-ének szövege kiadva RMKT I. (Horváth C. i. m.): 480—481. Javasolt ritmizálásban a László-énekkel együtt Vargyas L. 1952: 103—104, 125—126. A László-ének latin vagy magyar változatának elsődlegességéről folytatott vitát ismerteti Vargyas L. 1966: 222—235. Újabban: Vekerdi J.: A Szent László-énekhez. ItK 1972: 133—145. — A MNT III/A-ban szereplő „Révész"-adatokban egyébként ugyanazokat az eltéréseket találjuk, s nagyjából ugyanabban az arányban, mint a László-éneknél. Hatosra való szaporítás pl. magyar ifjú révész — 271. sz. 1. vsz. Négyesre való szűkítés pl. idegen föld, idegen ország — 261. sz. 4. vsz.

[28] E. de Coussemaker: Drames liturgiques du moyen age. Paris, 1861: 49.
Csomasz Tóth K. i. m.: 514. old. jegyzet szerint a László-énekhez tartozó dallamot énekelték végig 5+6-os sorokra is, tehát a szótagszám-szaporítás e dallamnál bevett technika lehetett.

[29] Pl. V. Soin: Chants populaires Bulgares du Timok á la Vita. Sofia, 1928 gyűjteményében csak az első 500 darabot átnézve a következők volta-ritmusból épülnek vagy arra visszavezethetők: 70—73, 76—78, 148, 153, 171, 177, 262, 276, 279, 281, 316, 352, 456, 474, 478, 544, 549, 550. Lásd még pl. B. Traerup: East Macedonian Folk Songs. Copenhagen, 1970: 21, 34, 29, 61, 70 stb. sz. M. Vasiljević: Mélodies populaires du Sandžak. Beograd, 1953: 17, 47a, 53, 177 stb. M. Vasiljević: Mélodies populaires de la région de Leskovac. Beograd, 1960: 22, 151—155, 159, 160, 171, 175, 181, 189, 190—193 stb. G. Firfov: Macedonian Music folklore I. Skopje, 1953: 18, 22, 66, 75, 87, 94, 124 stb. II. Skopje, 1959: 7, 12, 71, 160, 162, 164, 209, 230, 473, 431, 387, 366, 308 stb. V. Hadzsimanov: Makedonszki boreni narodni peszni. Skopje, 1960: 8, 24, 48, 56—58, 62, 63, 83 stb. old. B. Ristovski—D. Dordiev: Chansons macédoniennes populaires révolutionnaires. Skopje, 1974: 36, 59, 67, 74; 46—60: bővítésekkel. G. Pajtondžiev: Les danses populaires macédoniennes. Skopje, 1973: 19, 42 stb. Lehetséges, hogy e képlet származékának kell tartani a bolgár stb. népzenékben kiemelkedően gyakori 3+2+3 (refrén) alakot is. Lásd még Zs. Firfov—M. Szimonovszki: Makedonszkite melografi od Krajot na XIX vek. Szkopje, 1962: 15. oldal kimutatását!

[30] A kottapélda V. Sztoin i. m.: 456. sz.

Térjünk még egyszer vissza ehhez a franciaországi dallamhoz. Népzenénkből még közelebbi párhuzamot is állíthatunk melléje az „Angoli Borbála", „Rákóci kis úrfi" stb. balladák dallamában (vö. a *h—i) kottapéldákkal*).[31] Csak éppen ezek folyamatosan azt a „bővült" változatot sorjázzák, melyet eddig az 5+6 szótagos nagysorok utótagjában tanulmányoztunk. Van népzenénkben egy olyan különleges, aszimmetrikus jellegű hat szótagos ritmussor, melyet Vargyas Lajos balkáni és francia párhuzamok alapján középkori képletként igazolt (lásd a *ritmustáblázat C)* példáját).[32] Előfordul több magyar népzenei stílus állományában,[33] de nagyobb súllyal szerepel éppen a már tárgyalt „Révész-dallamkörben". Ide sorolható többek közt a „Rákóci kis úrfi" dallama s a „Hess páva, hess páva" kezdősorral közismert, kis és nagy terccel egyaránt élő tekintélyes típus is.[34] Aszimmetriája nem ötletszerű jelenség, hanem a pódiabővítéses, lebegő sornak kikristályosodott, izgalmas alakja.[35]

Egyelőre csak feltevésként szeretnénk még egy összefüggésen elgondolkozni. Már Vargyas utalt arra, hogy az 5+6-os bővített volta-képletnek közeli rokona az a 4+6 szótagos tízes sor, melyet irodalomtörténetünk elsőül Vásárheli András Mária-énekében regisztrált (lásd a *ritmustáblázat D) példáját*).[36] XVI—XVII. századi énekköltészetünknek egyik legnépszerűbb sortípusa, de eredete mindeddig tisztázatlan. Mindenekelőtt meg kell állapítani, hogy ha a két sortípus között valóban kapcsolat van, a transzformáció nem a magyar költészetben ment végbe. A versképlet — ha nem is himnuszként, mint többen említik — már korábban ismert volt a hazai latin nyelvű irodalomban, hiszen a szentek életrajzát feldolgozó, hazánkban is énekelt verses offíciumok egész sora élt vele, így például a híres Becket Tamás-offícium (már a 13. századtól!), melynek egyik tételét némi szövegmódosítással felhasználták a Szent László-offícumban is.[37] Ami pedig a versforma európai történetét illeti, feltűnően nagy arányban szerepel a liturgikus drámákban alkalmazott versformák között. Coussemaker gyűjteményének 22 drámája közül kilencben előfordul, öt pedig végig ebben a versformában van írva.[38] Mindezek alapján egyszerű lenne annyit mondani, hogy a 12. századtól kezdve elterjedt középlatin versformát alkalmazott magyar szövegre Vásárheli András, azután dallam révén ez volt ihletője több tucat későbbi egyházi énekünknek.

Biztos-e azonban, hogy olyan tétel, mint a moldvai karácsonyi kánta (Én fölkelék szép piros hajnalba) román kolindákból ismert szövegmotívumaival, kétsoros dallamával egyszerűen a Vásárheli-éneknek (vagy az ének latin mintájának) származéka lenne?[39] Az pedig éppen valószínűtlen, hogy a bolgár, szerb, macedón epikus ének jelentőségben

[31] Kodály Z. Magyar népzene — Példatár (Szerk. Vargyas L.): 494, 495. sz. Vö. Szendrei J. i. m. (Ethn 1973): 440.

[32] Vargyas L.: Magyar népdalok francia párhuzamai. Népr. Közl. V/3—4 (1960): 3—21. Vö. Vargyas L. i. m. (1981): 91—92, 311—314.

[33] Vö. Vargyas L. 1952: 145.

[34] Szendrei J. i. m. (Ethn 1973).

[35] Egy táblázatban közli Vargyas L. 1981: 312. old. is.

[36] A verset lásd Horváth C. i. m.: 236—240 Horváth J. i. m. (66—70.) „lejtésváltó tízes"-nek nevezi. Vö. Császár E. i. m.: 157—161. Dallamáról, a ritmus latin előzményéről („himnuszritmus") Csomasz Tóth K. i. m. 43—46. sz. dallam és 455. és 111—112. old. Népi továbbéléséről Kodály Z. i. m.: 44. A ritmust tárgyalja és az 5+6-os képlettel már kapcsolatba hozza Vargyas L. 1952: 134—135. és 143. oldal, de itt mintha a voltaképletekből kialakult belső fejleményként kezelné. Egyébként kissé korábbról is lehet dokumentálni e strófatípust: a soproni virágének-töredék véleményünk szerint — Vargyas L. 1952: 128. oldalon kifejtett értelmezésétől eltérően — e 4+6-osnak változata; második sorában a főmetszetet a „kell" szó elé helyeznénk, s az előtag 5 szótagját akár alkalmi szaporításnak fognánk fel, akár egy szótag elhagyásával igazítanánk (pl. és íretted vagy: te íretted). Vö. Császár E.: i. m.: 156—157.

[37] Falvy Z.: Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik. Bpest, 1968: 136—8. A Becket-offícium legkönnyebben elérhető a Schola Hungarica hanglemezén és annak mellékletében: Memory of Thomas Becket. 10-esben írt antifóna található a zágrábi (XIV. századi) Szent István-offíciumban is: „Prece pia decus Ungariae".

[38] E. de Coussemaker i. m.: 2—4, 22, 53, 54, 58, 61, 63, 66, 67, 93—99, 105—108, 121—122, 135—142, 216—219, 223—234, 305—306. old.

[39] Rajeczky B.: Népdaltörténet és gregoriánkutatás. Kiadva: R. B. írásai (Szerk. Ferenczi I.). Bpest, 1976. 82—32: 30.

és számban kiemelkedő képlete, a 4+6-os sztichikus tízes a középlatin egyházi költészet származéka lenne.[40] Tegyük hozzá, ez a népi epika még a latin verseknél is tisztábban hozza a mottószerűen előrebocsátott négy szótagos és a hosszabban lebegő hat szótagos egység aszimmetriáját. S amit még számításba kell vennünk: a balkáni népzenei példákban a versforma ismét a legsajátosabb, legősibb melodikus elemekkel szimbiózisban jelentkezik, mintegy beépülve e népzenék testébe (a legegyszerűbb bolgár dallammal mutatja *k) példánk*).[41] Ez ellene mond annak, hogy egy késő középkori nyugati hatással magyarázzuk jelenlétét, hozzá éppen olyan vidéken, melyet a nyugati orbistól és kultúrájától a vallásszakadás már élesen elvágott. S ha az egyszerű „volta"-képletnél éppen még lehetne arra gondolni, hogy az alapképletre itt is, ott is, egymástól függetlenül rájöhettek, de semmiképpen a 4+6-os összetett, kikristályosodott, szinte rafinált nagysor esetében, melynek jelentkezéseit okvetlenül történelmi kapcsolattal kell megokolni.

Ezek alapján arra kell gondolnunk, hogy a középlatin költészet sem feltalálója, hanem csupán alkalmazója egy régebbi, már bevett költői eszköznek. Egyben azt is látjuk, ha a „volta"-kombináció és a 4+6-os tízes között valóban összefüggés van, az átalakulásnak igen régen végbe kellett mennie, hiszen az utóbbi forma a 12. században már kialakult típusként jelentkezik. S ez egyben azt is igazolja, hogy az egyébként nem dokumentált 5+6-os, bővítéses voltakombináció, a „pentapoda" ismert e korban, s nem nyilvánítható huszita örökségnek. Éppúgy, mint az egyszerű „volta" esetében, a 4+6-os típusnál is vissza kell lépnünk az első évezredbe ahhoz, hogy elfogadható magyarázatot kapjunk a párhuzamos nyugat- és kelet-európai alkalmazáshoz. Ha meg a „giusto asimmetric"[42] felől közeledünk e képlethez, éppen összeegyeztethetetlennek látszik a második évezred latin költői orientációjával, a szilárd hangsúlyos-ütemes verseléssel emezeknek „hallásmódja", viszont annál inkább rokonnak tartjuk vele az antik metrikára jellemző szabad, változó ütemű, mégis élesen körvonalazott, giusto jellegű „intonációt". Ha az 5+6-os bővített „voltának" és a 4+6-os epikus tízesnek második felét egybevetjük az asclepiadesi strófa második tagjával („díszei hullanak"=„nos morte suscita" — „nagyságos asszonya" — „kezde ő magában" — „kertek alatt, Kata" — „vigy által a Dunán" stb.), ezzel nem az antik műköltészetből kívánjuk egyenes vonalban leszármaztatni a középkori és népzenei képleteket, mégis egy olyan poétikai-ritmikai szokáskör sejthető meg, melyből kiemelkedhetett egy ilyen verstani közhely, végül megszilárdulhatott egy új formacsoport.[43]

Összegezve a mondottakat a következő megállapításokra következtethetünk:

1. Az ún. „volta-ritmus" nem lehet késő középkori, még kevésbé XVI. századi lelemény, hanem legalábbis az ezredfordulóig vagy még korábbra visszavezethető.

2. Az ún. „volta-ritmus" nem egyetlen, meghatározott ritmus-, ütem- vagy sorfaj ismétlődését jelenti, hanem formavariánsai vannak, melyek a szótag- és pódianövelés során aszimmetrikus alakokhoz vezetnek. Másrészt maga az alapképlet is jelentkezhet

[40] B. Bartók—A. B. Lord: Serbo-Croatian folk songs. New York, 1951: [38] és [85] („Ten-syllable lines are preponderant"). A sor kezelésmódjáról, ennek keretében való rögtönzés technikájából részletesen A. B. Lord: The Singer of Tales. Cambridge, 1964.

Az idevonatkozó példák tömegéből néhány éppen csak jelzésül: V. Sztoin i. m.: 36, 167, 169, 170, 176, 216—218, 222, 223, 225, 228, 256, 257, 455, 459, 461, 466, 479, 564—568, 58 stb. M. Vasiljević 1953: 11, 14, 19, 22, 30b, 40, 48, 52, 63, 67, 76, 98, 100—105, 136b stb. M. Vasiljević 1960: 588, 6 stb. G. Firfov 1953: 160. 1959: 410, 447, 444, 458, 464, 478 stb. Zs. Sztankovics: Narodne peszme u Krajini. Beograd, 1951: 90—95. Lásd még Zs. Firfov—M. Szimonovszki i. m.: 15. old. mutatóját.

[41] V. Sztoin i. m.: 461. sz.

[42] Vargyas L. 1981: 93.

[43] A kapcsolatot tehát inkább egy közös formavilágban látjuk, semmint közvetlen leszármazásban, ellentétben Szabolcsival, aki szerint Vásárheli András Cantilénájának ritmusa „az alkaiosi típus módosításából ered". Szabolcsi B.: A régi magyar „metrikus" énekek történetéhez. Kiadva: Vers és dallam. Bpest, 1972, 67—93: 72 és 85—88 (az ide tartozó énekek felsorolásával!).

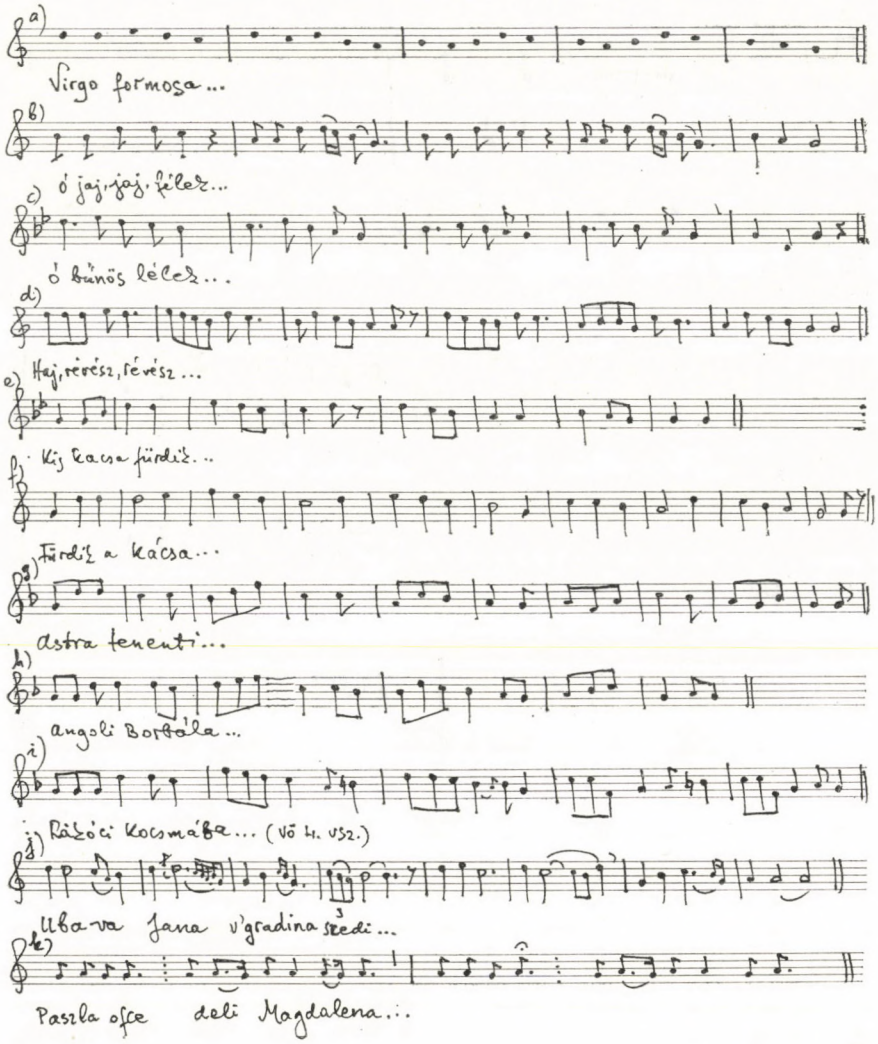
páratlan vagy páros ütemben, körvonalazottabb ritmussal éppúgy, mint szabadabb, a rubatóhoz közelítő megoldásokban.

3. A „volta"-alapképlet, sőt valószínűleg összetett alakjai is a kelet- és nyugat-európai kultúrák még közös alapkincséhez tartoznak.

4. Nem köthetők kizárólag vagy elsősorban tánchoz; az első időszakban valószínűleg inkább az énekmondás eszköztárába tartoznak, sőt talán epikus funkcióban lehettek elsődlegesek.

5. Magyarországon bizonyára a XVI. században lettek igen népszerűvé a „kikristályosodott" versalakok. De meg kellett jelenniük már korábban, mind a lazább, képlékenyebb változatokban, mind az elkülönült és állandósult, zártabb szótagszám-alakzatokkal.

6. A mondottak miatt nem tartjuk valószínűnek e formák akár huszita-szláv, akár volta-közvetítését.


a)
Virgo formosa...
b)
ó jaj, jaj, félek...
c)
ó bűnös lélek...
d)
Haj, révész, révész...
e)
Kis kacsa fürdik...
f)
Fürdik a kácsa...
g)
Astra tenenti...
h)
angoli Bortála...
i)
Rákóci Kocsmába... (vö 4. vsz.)
j)
Uba-va Jana v'gradina sredi...
k)
Paszla ofce deli Magdalena...

A) 5

B) 5+6

C) 6

D 4+6

DOMOKOS MÁRIA:

„JOSEPH, LIEBER JOSEPH MEIN"

ADALÉK A HARMONIA CAELESTIS FORRÁSAIHOZ

Esterházy Pál *Harmonia Caelestis* c. művének keletkezéséről, forrásairól meglepően kevés adatunk van. Szerzői kéziratnak eddig nincs nyoma; az Országos Levéltár irat-anyaga sem tartalmaz utalást Esterházy Pál zeneszerzői tevékenységére. A keletkezés időpontjára nézve bizonyos, hogy a kottán szereplő 1711-es évszám a hosszan elhúzódott metszési munkák végét jelenti csak, a mű maga már 1700 körül készen lehetett.[1]

Az összehasonlító elemzést az gátolta elsősorban, hogy a zenei anyag gyakorlatilag hozzáférhetetlen volt. Nyomtatásban lényegében a Bartalus és Szabolcsi közölte darabok váltak ismertté.[2] 1971-ben a mű teljes egészében lemezre került,[3] 1972-ben pedig elkezdődött a teljes anyag kiadása. Ebből eddig a karácsonyi ünnepkör 10 tétele és a pünkösdi *Ascendit Deus in jubilo* kantáta jelent meg.[4]

Szabolcsi magyar zenetörténeti áttekintésében utal arra, hogy a *Harmonia Caelestis* délnémet és olasz hatást mutat, de több helyütt magyar anyagra támaszkodik, s két darabban *(Jesu dulcedo cordium, Cur fles Jesu)* egyenesen magyar korálfeldolgozással találkozunk.[5]

A kettőből csak egyet közöl, a *Jesu dulcedo cordium* egybevetését a Szegedi Ferenc Lénárt-féle Cantus Catholici egy dallamával.[6] A másik feldolgozás a sorozat egyik kiemelkedő darabja, a *Cur fles Jesu* c. szoprán szólóra írt karácsonyi bölcsődal. Ennek forrása Náray György 1695-ben, Nagyszombatban kiadott énekeskönyvének, a Lyra Coelestisnek *Haec quae facis o mi Deus!* kezdetű éneke. Ezt az összefüggést Papp Géza közli.[7]

A most tárgyalásra kerülő tétel, a 18. számú *Dormi Jesu dulcissime* szintén a karácsonyi ünnepkörhöz tartozó bölcsődal. Női kettős énekli, a sonata-nak nevezett zenekari előjátékban két hegedű és két fuvola felelget egymásnak, zenei anyaga azonos az énekelt szólamokéval. *(1. kotta.)*

Ennek a dallamnak eredete német földre vezet, a *Magnum nomen Domini* és a *Resonet in laudibus* kezdetű egyházi énekekhez. Ez az azonos tőről fakadt, táncos lejtésű, vidám, örvendező szövegű két ének egész Európában elterjedt. Nálunk nyomtatásban 1651-ben, a Cantus Catholici-ben szerepel először, majd változatai latin szöveggel, de

[1] Valkó Arisztid: A Harmonia Coelestis rézmetszőinek számadásai. Magyar Könyvszemle V. (1959) 85.

[2] Bartalus István: Adalékok a magyar zene történelméhez. Budapest, 1882. Bartalus a következő négy tételt közli: *Sol recedit, Nil canitur, Ave maris stella, Cur fles Jesu.* Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve, Budapest ²1955. Szabolcsi a *Sol recedit, Jesu dulcedo, Ave maris stella* c. tételeket közli. Újabban megjelent az Ezer év kórusá-ban (Budapest, 1977) a *Pange lingua* és a *Veni Creator Spiritus.*

[3] Hungaroton, SLPX 11433—35. Közreadja Breuer János.

[4] Esterházy Pál: Harmonia Caelestis. Heft 1. Weihnachtskantaten, hrsg. von Ferenc Bónis. 1972, ²1977. Heft 2. Psalmkantate, 1974. A kották a Bärenreiter kiadónál jelentek meg, hazai forgalmazásra nem kerültek.

[5] Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Bp. ²1955. 26.

[6] Uo. 49*.

[7] Régi Magyar Dallamok Tára II. Budapest, 1970. A 277. sz. jegyzete.

magyar fordításban is sorra megjelennek az énekeskönyvekben. A magyarországi források részletes felsorolását a Régi Magyar Dallamok Tára II. kötetében találjuk.[8]

Német földön az 1543-as Klug énekeskönyv a legrégebbi nyomtatott forrás, de a dallam ez előtt már hosszú utat járt be. Legkorábbi kéziratos feljegyzése a seckaui bencés kolostor 1345-ből való Cantionar-ja, ahol az ének a karácsonyi kompletóriumban Simeon énekének, a *Nunc dimittis*-nek a trópusa. A leírásból arra lehet következtetni, hogy közben, tehát a *Nunc dimittis* és a *Resonet* éneklése alatt zajlott le a *Kindelwiegen.* Ez, a Krisztus bölcsője körüli liturgikus karácsonyi játék a 14—15. században német nyelvterületen általánosan elterjedt volt. Már 1420 körül német nyelven szólal meg, de mindig a *Resonet* dallamára énekelték. Voltaképpen Mária és József párbeszédes jelenete a bölcső mellett *Joseph, lieber Joseph mein* szövegkezdettel. *(2. kotta.)*

Ez a bölcsőjelenet hallatlan népszerűségnek örvendett. A templomi ünnepből átkerült a betlehemes játékokba, majd önálló énekként a katolikus és lutheránus énekeskönyvekbe. A 16. századtól számos feldolgozása is született, s így több szálon szinte a mai napig él. Az egyik legismertebb, késői megjelenése a Brahms-brácsadalokban van. Az *Áhítatos bölcsődal*ban a brácsa játssza, szólamába be van írva a *Joseph, lieber Joseph mein* szöveg.

Ennek a témának részletes feldolgozását, a német és cseh források elemzését, a karácsonyi játék menetét, a latin és német nyelvű szövegek sorrendjét, összefüggését német és osztrák kutatók részletesen elvégezték.[9] Mi csak azt a szálat követjük végig, amely a dallamnak a *Harmonia Caelestis*-ben való megjelenéséig vezet.

Ez a karácsonyi ének ugyanis nemcsak eredeti funkciójában és nemcsak szöveges formában, hanem hangszeres megfogalmazásban is igen korán megjelenik. A hangszeres változat abban különbözik a vokálistól, hogy csak szekundokban mozog, átmenő hangokkal tölti ki a hármashangzatokat.

Oscar Chilesotti, olasz zenetudós a múlt század végén egy német lantkönyvet adott közre *Da un Codice Lautenbuch del Cinquecento* címmel.[10] A 16. századi[11] kézirat 99 tételének túlnyomó része táncdallam, ezek között, tehát világi környezetben jelenik meg a *Joseph, lieber Joseph mein* feliratú tétel. *(3. kotta.)*

A dallam töretlen népszerűségét mutatja, hogy mintegy száz évvel később, 1689-ben a Stark-féle soproni virginálkönyvben is felbukkan *Joseph* címmel, érdekes, háromrészes formában. Az első két rész $^3/_2$-es, az utolsó páros ütemű, mintegy fordított proporció. *(4. kotta.)*

Érdekes a Stark-féle virginálkönyvvel való összefüggés. Annak írója, Wohlmuth János ugyanis tanította Esterházy Pál két fiát zenére 1687-től kezdődően.[12] Mégsem kell közvetlen forrás-feldolgozás kapcsolatra gondolnunk. Esterházy Pál egy olyan, a maga korában általánosan ismert karácsonyi ének hangszeres formáját dolgozta fel karácsonyi bölcsődalában, melyre annak idején minden hallgatója ráismert, hogy ez a *Joseph, lieber Joseph mein.*

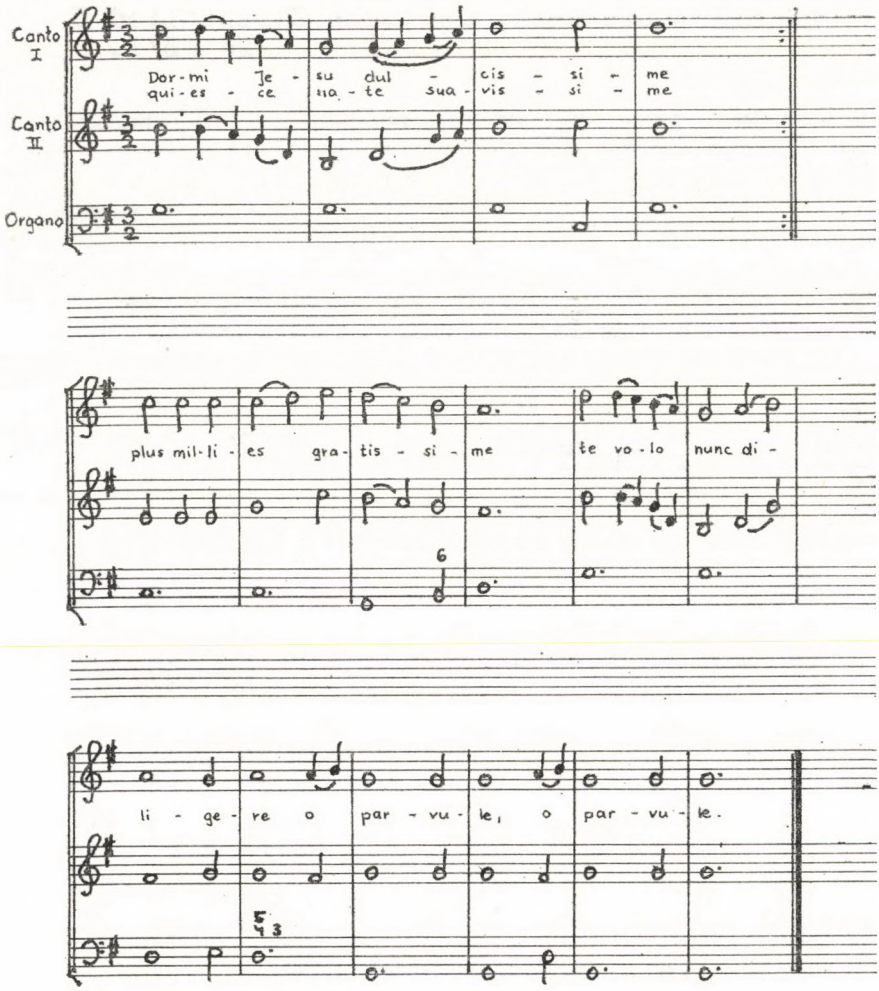
[8] 254. sz. jegyzete.

[9] Konrad Ameln: „Resonet in laudibus" — „Joseph, lieber Joseph mein". Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 15 (1970) 52—112; F. V. Spechtler: Das deutsche geistliche Lied des Mittelalters. Funktion und Wirkung. Studia Musicologica XIII (1971) 249—264.

[10] Lipcse—Brüsszel é. n. (előszó 1890).

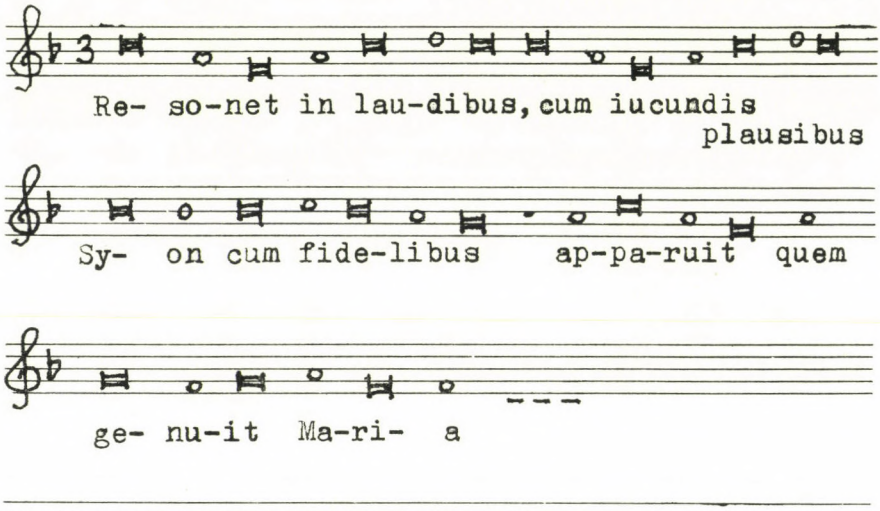
[11] A *Joseph, lieber Joseph* cím szerepel Nicolaus Amerbach 1583-ban megjelent orgonatabulatúrás könyvében, valamint August Nörmiger 1598-as keltezésű kéziratában, mindkettőben karácsonyi énekek között. Minthogy ezek zenei anyagához nem tudtunk hozzájutni, nem állapítható meg, hogy a dallam vokális vagy hangszeres formájáról van-e szó.

[12] Jandek Gusztáv: Wohlmuth János 1689. évi ún. Stark-féle virginálkönyve. Soproni Szemle IX (1955) 86—98.

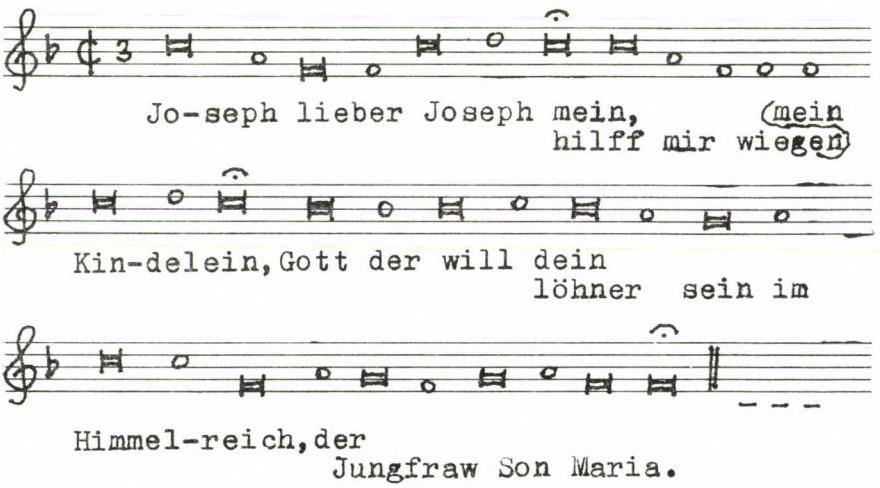

Canto I
Canto II
Organo
Dor-mi Je-su dul-cis-si-me
qui-es-ce na-te sua-vis-si-me
plus mil-li-es gra-tis-si-me te vo-lo nunc di-
li-ge-re o par-vu-le, o par-vu-le.

1. kotta

Bäumker: Das kath. deutsche Kirchenlied I.
No 48/I.



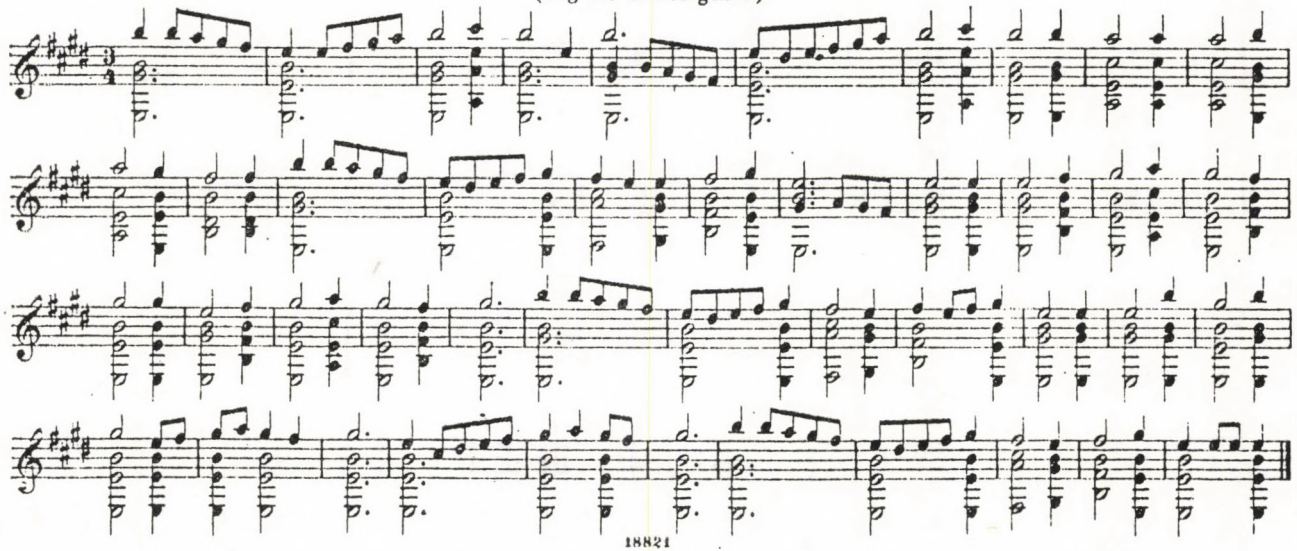
Bäumker: Das kath. deutsche Kirchenlied I.
No 48/III.



2. kotta

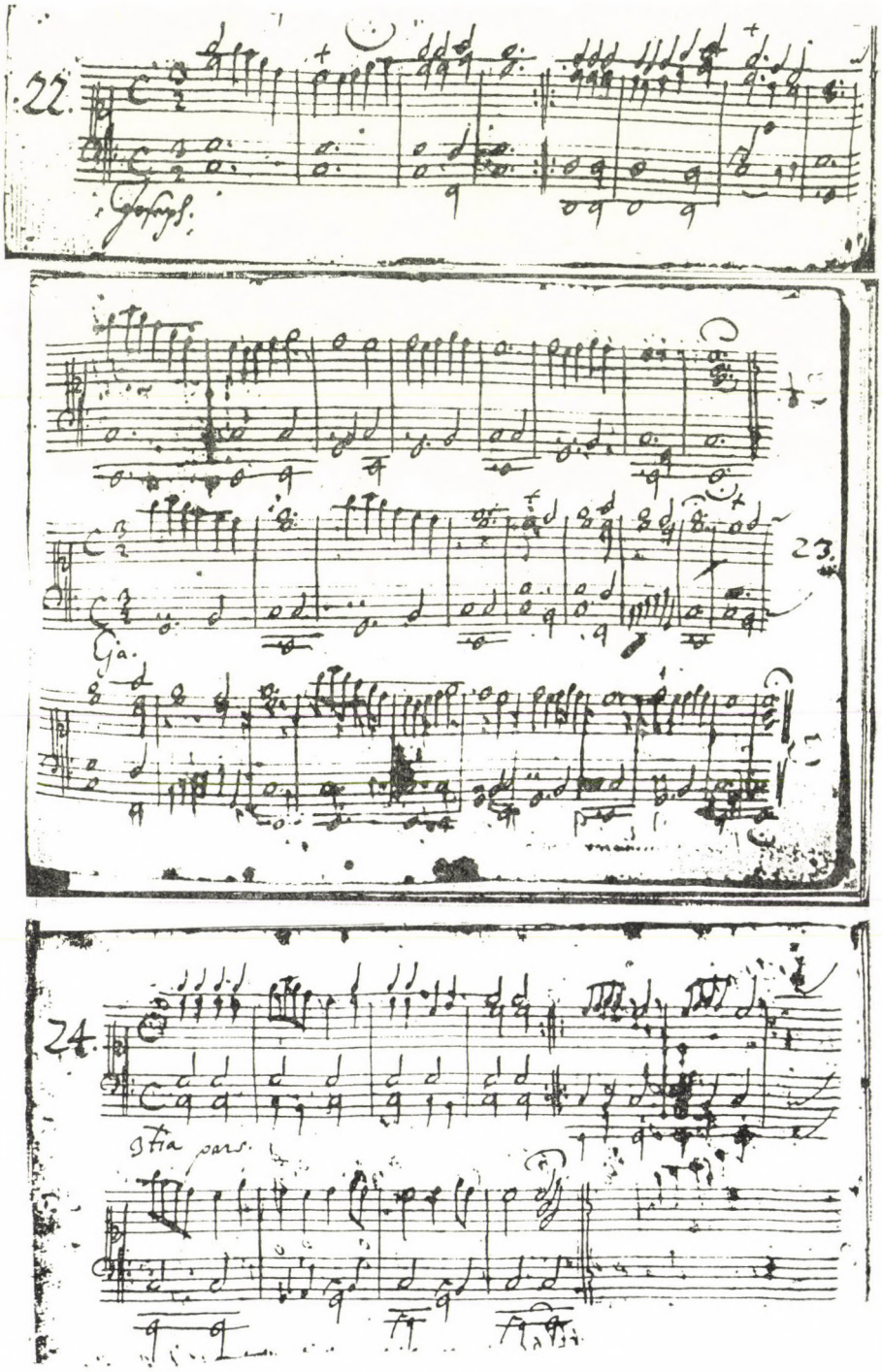
Nr. 75. Joseph, lieber Joseph mein.

(Pag. 218 dell'originale).



18821

3. kotta



4. kotta

FALVY ZOLTÁN:

EGY HANGSZERTÍPUS TÁRSADALMI SZEREPÉNEK TÖRTÉNELMI VÁLTOZÁSAI NYOLC ÉVSZÁZAD SORÁN

A hangszerek és a hangszereket megszólaltató muzsikusok a történelem folyamán sokszor éppen a társadalom szociális rétegződése miatt szoros kölcsönhatásban voltak; velük kapcsolatban a zenetörténeti kutatás fontos tanulságokat állapíthat meg, olyannyira, hogy ezek nélkül a tanulságok nélkül ma már nem korszerű a zenetudomány. Ch. H. Mahling a „Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers" c. cikkében kifejti, hogy a 18. században és a 19. század elején Németországban a muzsikusoknál az eredet (a Herkunft) és a szociális positio (a Sozialstatus) fogalmát a legszélesebb értelemben kell értelmezni. „So ist die Frage nach der Herkunft sowohl unter einen geographischen als auch einem soziologischen Aspeckt zu stellen."[1] A rövid citátum jól jellemzi a kérdéskomplexus nagyságát és jelentőségét. Magam a címben jelzett hangszerkérdést is ilyennek tartom. A hangszerek többségének van szociális élete, története; nemcsak egy-egy hangszert használtak különböző korokban, különböző társadalmi rétegekben, hanem a hangszert megszólaltató muzsikusoknak is mindenkor volt társadalmi hátterük. A kérdés vizsgálatához az elméleti munkák, a hangszertörténeti, levéltári dokumentumok mellett a legfontosabb forrásanyag a kép és a képzőművészet. Ezért hiszem azt, hogy a RIdIM-munka módszertanilag nem nélkülözhető.

Dolgozatom a dudáról szól. A duda az a hangszer, amelynek nemcsak változatos története volt, hanem igen tanulságos története is, éppen a fentmaradt képek tükrében. Amikor a dudát hangszerként vizsgálják, a klasszifikáció szerint az aerophon-ok csoportjában a duplanádas és a rezes hangszerek között *egyedül* áll. A dudatípusokon belül pedig két csoport van: a fogásokkal (lyukakkal) ellátott játék- vagy dallamsíp és a lyukak nélküli burdonsíp furata lehet kónikus vagy cilindrikus, egyszerű vagy duplanád fúvókával. A duda földrajzi elterjedését a két típus szerint határozzák meg, amennyiben a kelet-európai dudának cilindrikus játszósípja van egyszerű náddal, addig nyugat-európai típusok kónikusak duplanáddal. A klasszifikáció és a geográfiai meghatározás a 20. századra vonatkozik. A régi történeti hangszereket ilyen módon aligha lehet elhatárolni, mert sem a leírásokból, sem az ikonográfiai anyagból erre nem kapunk információt. Sok következtetést lehet levonni a képanyagból a duda szociáltörténetére vonatkozóan: milyen korszakban, milyen társadalmi helyzetekben használták, továbbá a dudát fújó muzsikusok szociális helyzetére vonatkozóan.

A rövid, vázlatnak szánt áttekintésben a két szempontot párhuzamosan mutatom

[1] Mahling, Christoph-Hellmut: Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland.
In: Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Hrsg. W. Salmen. Kassel 1971. 103. o

be, de nem foglalkozom az angol dudával, amelynek történetét Francis Collinson részletesen összefoglalta.[2]

Anthony Baines fúvós hangszerekről írt könyvében[3] a fúvós hangszerek történetéről grafikont készített.

A kitűnő könyvben a duda története a 12. század elejétől a 15. század végéig tart; zeneszerzőnevekkel a csúcspontot Machaut idejében éri el, ettől kezdve hanyatlik, Ockeghem idején csaknem eléri a mélypontot és Josquin korában elhal, ill. más hangszerek veszik át szerepét, mint pl. a Schalmei típusok. Baines a fúvós hangszerek történetét az udvari zene, ill. a professzionális zene szempontjából állította össze. Mielőtt a képekre térnék, fel kell vetnem azt a gondolatot, hogy a dudát fújó muzsikusokat nevezhették-e bármikor is professzionistának? — A 17. és 18. századi német népzenészekkel kapcsolatban E. W. Böhme azt írta, hogy: „Der Dudelsack kennzeichnet ihre Musik. Sie trieben ihren zu vorurteilenden Dilettantismus nicht nur auf dem Land, sondern wagten sich oft bis in die Städte. [...]"[4] (Csak néhány év választja el ettől Joseph Haydn 104. London [Salamon] szimfóniáját, amelynek utolsó tételét éppen német nyelvterületen Dudelsack-Satz-nak nevezik.)

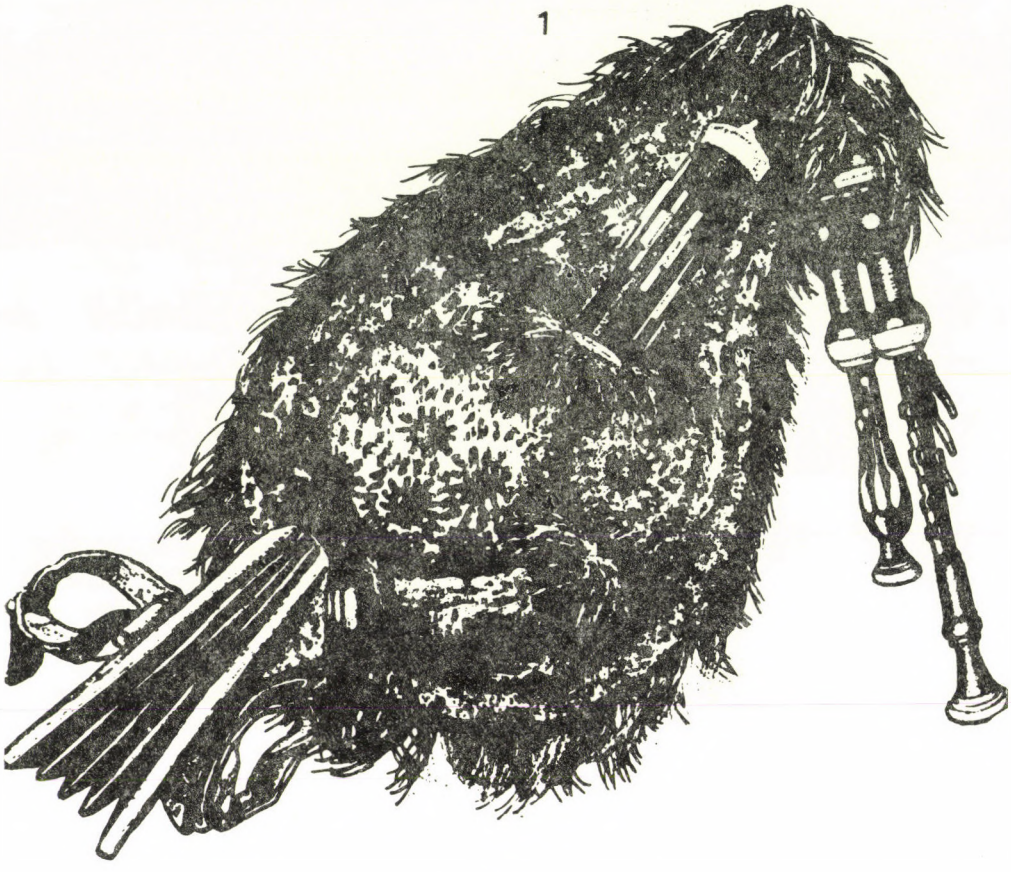
A 17—18. század fordulóján a francia XIV. Lajos udvarában népszerű a hangszer *Musette* néven *(1. kép)*. Olyannyira, hogy a Gavotte-nek a középrészét a 18. században kezdik Musette-nek nevezni. Alig hihető, hogy a francia udvarban ne képzett muzsikusok játszottak volna a hangszeren. W. Salmen könyvéből[5] tudjuk, hogy egy 15. századi Livre Mestiers-ben felsorolták a *gokelare*-ok hangszereit, amelyek között *chiponien* is szerepelt 12 másik hangszer mellett. A 15. századi magyar renaissance király, Mátyás budai palotájában a kályhacsempék között voltak dudás ábrázolások *(2. kép)*. Ugyancsak szerepeltek dudások a 15. században Magyarországon készült kódexiniciálékban *(3. kép)* vagy keretillusztrációkban, Sozialischicht-jük ezekben az esetekben udvari mulattatók és csak annyira muzsikusok, mint amennyire a francia jongleurok voltak azok. A mai napig nem lehetett tisztázni a jongleurok zeneprofesszionizmusát, de sok feljegyzésben szerepel (hasonlóan a Brügge-ihez), milyen hangszereken kellett játszaniuk. A jongleur-troubadour kapcsolat sokat tárgyalt téma. Az egyetlen név szerint ismert jongleurt Raimon de Miraval (1191—1229) említi, neve VENCUT, aki hangszeren kísérte őt. Az utolsó nagy troubadour-egyéniség Guiraut Riquier volt. Ő 10 évet töltött a 13. század 2. felében Bölcs Alfonz spanyol udvarában, ahol az udvari hangszerek között jelentős helye volt a dudának, több változatban ismerték *(4., 5., 6. kép)*.

Eddigi példáinkból kihagytuk a 16. századot. A duda Socialgeschichte-je szempontjából egy kulminációs század. Előzetesen úgy definiálhatnók, hogy ez volt az a század, amikor *a dudát többet kezdik használni a paraszti társadalomban, mint a magasabb körökben.* A. Baines is bizonyára ezért zárta itt a grafikont. A dudát tánchoz továbbra sem nélkülözték udvari körökben, de a paraszti-polgári lakodalmakon, kocsmákban, falusi ünnepségeken már majdnem mindig jelen volt. Ennek a 16. századi szociálfunkciós változásnak igen érdekes példáját ismerik Magyarországon: Taurinus István *Stauromachia* (1519) c. könyvében szereplő metszet Dózsa magyar parasztvezér kivégzésénél előtérbe helyezi a dudajátékost *(7. kép)*. Dózsát a parasztok királyává koronázzák tüzes vaskoronával. Gúnyos „udvari" környezet kontra paraszti szociálhelyzet. Ide nagyon aktuális a duda. (Ugyanez a kép Salmen szerint több európai könyvben szerepel, ahol

[2] Francis, Collinson: The Bagpipe. The history of a musical instrument. London—Boston 1975.
[3] Baines, Anthony: Woodwind Instruments and their History. London 3rd Ed. 1967. 210. o.
[4] E. W., Böhme: Soziale Schichtung Thüringer Musiker im Jahrhundert des Barock. In: Thüringen 6 (1930—31), 95. o.
[5] W., Salmen: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel 1960. 213. o.

Krisztus kivégzését illusztrálja: a magyarral analóg értelmü szimbólum.) Dózsát 1514-ben végezték ki. Ugyanebben az évben rajzolta *Dürer* a „Der Dudelsackspieler" c. híres grafikáját *(8. kép)*, amely parasztmuzsikust ábrázol. Ebből a századból ismerjük a *Habit de Musicien* c. metszetet, ahol ápolt kertben, talán főúri környezetben, de jó öltözékben áll ez a figura, amelyen a kor kedvelt hangszerei láthatók (Sarabanda kottával), köztük van a duda. Ekkor jelent meg *Agricola* hangszerkönyve, amely szociális szempontból nem foglal állást, de felsorolja a hangszert *(9. kép)*. A metszetekből és a festményekből tudjuk, hogy Dürer százada a dudát népi hangszernek tekintette. Akad még kivétel, mint amilyen *Stramotti fioretti* címlapja *(10. kép)* 1524-ből, ahol udvari környezetben 4 hangszer közül az egyik a duda. A duda a fafúvós hangszerekkel együtt lassan átadta helyét a húrosoknak, előbb a pengetősöknek, majd a vonós típusoknak. A zenetörténetben bekövetkezett funkcióváltás tény, a dudát azonban mindvégig csaknem valamennyi hangszerkönyv nyilvántartotta. Így a 17. századi Michael Praetorius a *Syntagma Musicum*-ban *(11. kép)* vagy a magyarországi Comenius (Sárospatakon működött) *Orbis sensualium pictus* (1675) c. könyvében *(12. kép)*. Magyarországon a 19. század elejétől ismét határozott szerepet kapott főként a katonai verbuválásnál; a verbuválás mint esemény vidéki környezetben történt, a paraszti társadalomban: egy falu életében a verbuválás hasonló volt a nagy ünnepekhez, amelyeket meghatározott szertartások kísértek *(13. kép)*. A 19. századtól kezdve már kizárólag népi hangszer, a rajta megszólaltatott zene népzene, s akik játszanak rajta, népzenészek, náluk történeti értelemben már fel sem merülhet az, hogy tanult professzionista muzsikusok. A tétel megváltozott: a professzionista fafúvós muzsikusok aligha tudnak ma már dudán játszani, egy jó népzenészt pedig még utánozni sem képesek (pl. a dudán).

Végül egyenlőségi jelet nem tehetünk a középkori dudán játszó udvari muzsikus, a francia udvar tánczenéjét musette-en kísérő zenész és egy mai paraszt dudás közé. Szociális státusuk lényegében eltérő, s velük együtt magának a hangszernek a szociális státusa is különböző. A hangszer azonban végigkísérte az európai zenetörténetet, jelenléte meghatározó jelentőséggel bírt, s azt már az ikonográfia tanúsíthatja, hogy formája, felépítése a középkortól napjainkig csaknem változatlan maradt.



1. kép



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép



6. kép

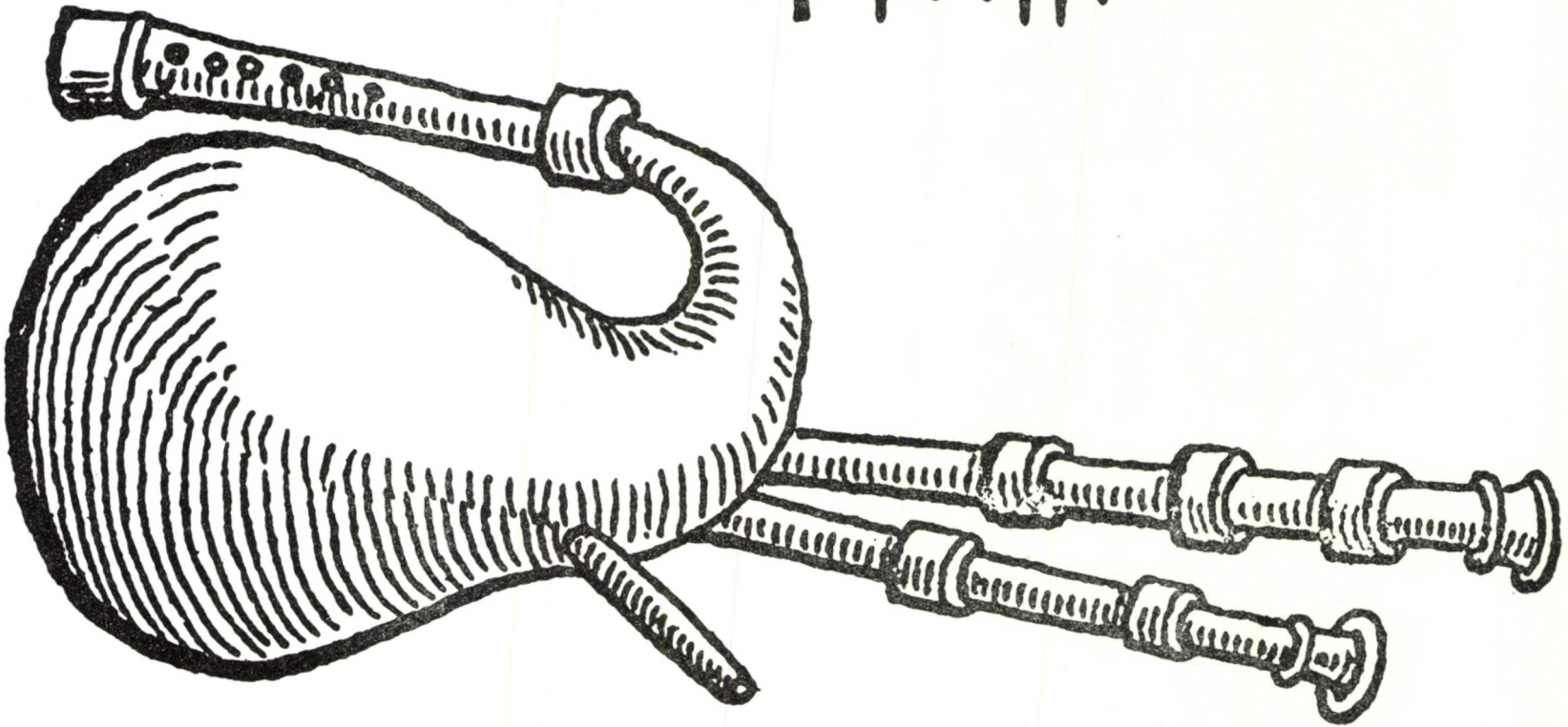


7. kép



8. kép

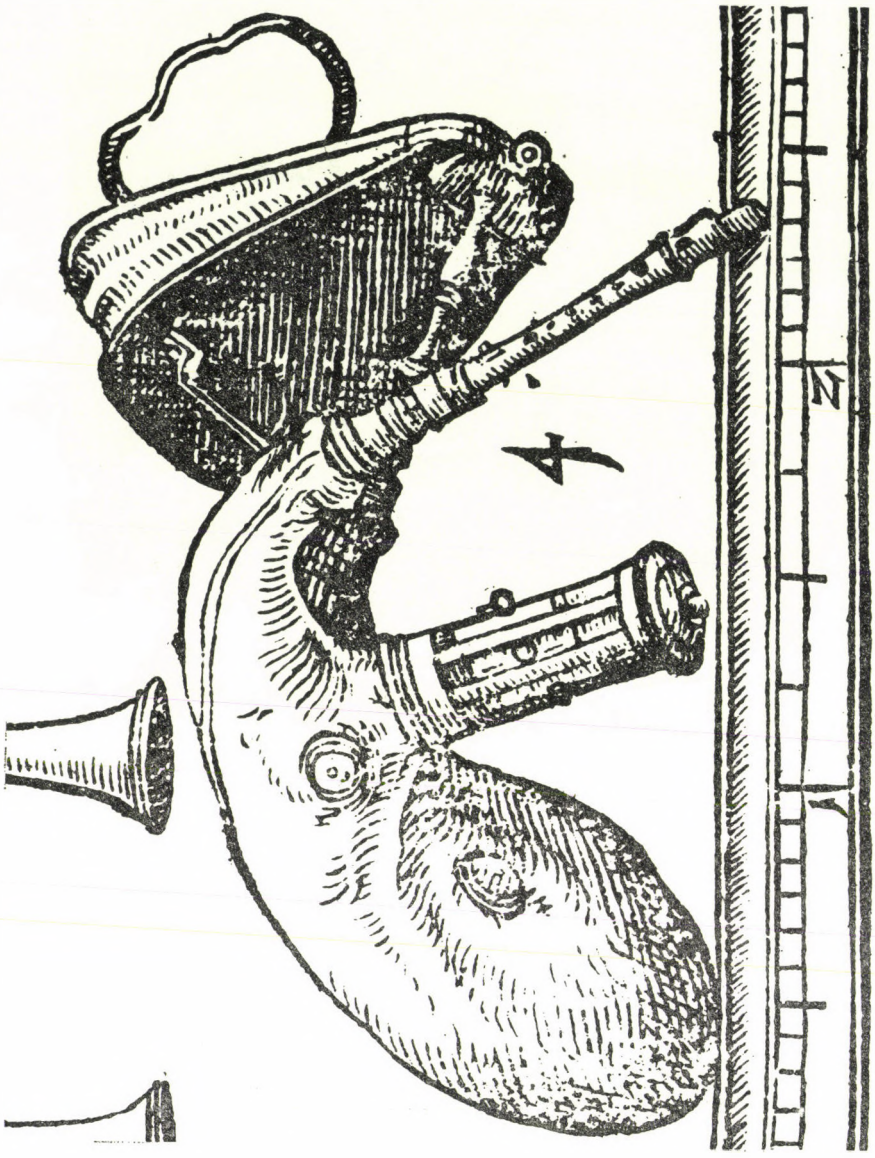
Sackpfeiff.



9. kép



10. kép



11. kép



12. kép



13. kép

FERENCZI ILONA:

A VIETORIS TABULATÚRÁS KÖNYV KÖTÉSTÁBLÁJA

Tanulmányaink során nagy érdeklődéssel hasonlítottuk össze a különböző változatokban fennmaradt Bartók-műveket. Csodálattal néztük, hogy a félretett, majd újból elővett Haydn-vázlatokból hogyan született meg az egyetlen végleges forma. Megilletődve vettük kezünkbe a Bach-művekről készült facsimilekiadásokat, melyekben a komponista javításai, változtatásai is nyomon követhetők. S izgalomba jöttünk, amikor a Mozart-vázlatok napfényre kerültével megdőlt a Pallasz Athéné-módra kipattant remekművek teóriája. De vajon gondoltunk-e arra, hogy a megelőző századokban is szükséges volt az alkotói folyamatnak — bizonyos szinten nemcsak fejben történő — végigjárása. Hogy például Ockeghem vagy Josquin nem egyetlen alkalommal, a fennmaradt végleges alakzatban írhatták le kompozícióikat. Hogy bármilyen törvényszerűségek is vezették a zeneszerző kezét, a törvényszerűségeken belül alkalom nyílt többféle megoldási mód kipróbálására. S hogy szélsőséges esetet említsek: a szólamkönyvekben fennmaradt műveket nem komponálhatták szólamkönyvekbe. Továbbá a kóruskönyvek verso és recto oldalaira felosztva írt szólamoknak is volt egy megelőző formája; a sokszor igen díszes kivitelezésű kóruskönyvek scriptorai már nemigen változtathattak a kompozíciókon.

Hogy mennyire így lehetett ez, igazolja egyik igen egyszerű tabulatúrás írásmóddal lejegyzett 17. századi kéziratunk és annak eredeti kötéstáblájában megőrzött fogalmazvány jellegű mintapéldánya.

A Vietoris tabulatúrás könyv a század elején került Budapestre. Külsejét így határozza meg Csiky János 1903-ban: *„Kemény táblájára XVIII. századi hangjegyekkel kívül-belül teleírt papír van ragasztva, efölé pedig az alsó táblára régi misekönyvből kitépett, szúette pergamenlapot tettek."*[1] Fabó Bertalan, aki 1903-ban Ranschburg budapesti antikváriustól vette a kéziratot, igen szűkszavúan ír annak külsejéről: *„Régi kótába van bekötve, a mint ez énekeskönyveknél igen gyakori."*[2] Zenetörténészeink közül kizárólag Bónis említi a kötéstáblát, ő már a restaurálás után: *„A kódexet a legutóbbi időben új kötéssel látták el; a régi kötés-táblából kiolvasztott, többnyire orgonatabulatúrás feljegyzésű szlovák és latin feliratú egyházi énekeket, illetve ének-töredékeket külön tasakban helyezték el, a kódexszel azonos könyvtári számon."*[3] Bónis 1957-ben elsősorban a Vietoris tabulatúrás könyv courante és hasonló táncdarabjaival foglalkozik, s nem szentel különös figyelmet a borító anyagának.

1973-ban megjelent, magyar kódexeket felsorakoztató katalógusában Csapodi

[1] Csiky János: Egy magyar lantkönyvről, Pesti Hírlap 1903. dec., 15., 9. o.
[2] Fabó Bertalan: A magyar népdal zenei fejlődése, Budapest 1908, 93. o.
[3] Bónis Ferenc: A Vietórisz kódex szvit-táncai, in: Zenetudományi Tanulmányok VI, Budapest 1957, 266. o.

Csaba Vietoris kódex II-nek nevezi a tabulatúrás könyv kötéstáblájából kifejtett anyagot.[4] A nyolc teljes fólióból és tizenhat különböző méretű töredékből álló anyag részletes ismertetésével első ízben kerül közlésre az a tény, hogy a kötéstábla tartalma a végleges összeírással sok esetben megegyezik.[5] Mivel Csapodi a szövegkezdetekből indult ki — s ezek nem mindig álltak rendelkezésére —, az azonosítási munkát nem tudta végigvezetni.[6] Ezért is volt tanulságos számunkra a zenei összehasonlítás, melynek során a tabulatúrás könyv készítésére, összeállítására, de egyes darabjaira vonatkozóan is több észrevételt tehettünk.

A kötéstábla kétféle anyagot tartalmaz: az egyik nagyrészt tabulatúrás írásmóddal készült, kiegészítve a tabulatúrás könyvhöz hasonlóan szintén a liturgikus fejezetekbe sorolt modern notációval írt basszus szólamokkal. Az ettől eltérő jellegű anyag terjedelmes többszólamú művek basszus szólamából áll, ugyancsak modern notációval. A Csiky által említett, misekönyvből származó pergamenlap hiányzik. A szintén Csikytől eredő meghatározás a modern írásmódú hangjegyes papír korát illetően téves. Ő a borítón akkor látható, szövegkezdetekkel ellátott basszus szólamokra gondolhatott, melyek azonban nem a 18. századból, hanem az 1660—70-es évekből származnak. Ezeken a fóliókon ma is látszik, hogy a kötéstábla külsejére voltak ráragasztva, ezért jobban megrongálódtak.

A tizenöt különböző méretű töredékből basszus szólamrészleteket lehet összeállítani.[7] Közülük Andreas Hammerschmidt hatszólamú húsvéti játék megzenésítése tűnik a legérdekesebbnek, mely ebben a töredékes anyagban szlovák szövegkezdettel maradt fenn (*Kdo Odwalj kamen* — Ki hengeríti el a követ). Számunkra azonban sokkal jelentősebb most a nyolc teljes fólió tartalma.[8] A fóliók mérete és a darabok írásmódja megegyezik a tabulatúrás könyv végleges formájával.[9] A tabulatúrás könyv nyolc egyházi énekfejezetéből hat rész anyagát tudjuk a darabokkal azonosítani.

Első látásra rögtön szembetűnik, hogy a fóliók összeállítása sokkal tömörebb, mint a kész tabulatúrás könyvben. Egy lapra általában hét-nyolc darab került (alkalmanként 9-10), szemben a későbbi öt-hattal. Ennek és a lapok nem mindig közvetlen egymásutáni sorrendjének köszönhető, hogy a kevés fólióból igen tekintélyes számú tétel rekonstruálható.

A nyolc fólión hét egyházi ünnepkör énekei szerepelnek, és hiányoznak — ebből az anyagból eredetileg is hiányoztak — a vallási hovatartozást egyértelműen eldöntő Mária-énekek. Az egyes ünnepkörök sorrendje egyébként megegyezik a végleges összeírással, de a kötéstábla anyagából kimaradt az adventi fejezet és a karácsonyi rész eleje. A tabulatúrás könyv általános énekekkel zárul, ezzel szemben a fragment néhány általános cantióját vasárnapra szóló énekek követnek. Az összevetés alapján a következőket lehet megállapítani. A kötéstábla nyolc fóliója nyolcvankilenc teljes vagy töredékes egyházi éneket tartalmaz, melyek közül hetvenegy került át a Vietoris tabulatúrás könyvbe. A hiányokat számba véve feltételezhetjük, hogy az első fogalmazás eredetileg legkevesebb tizennégy fólióból állt, vagyis körülbelül 100-105 éneket képvisel. A végleges össze-

[4] Csapodi katalógusában (A „magyar codexek" elnevezésű gyűjtemény, Budapest 1973) a Vietoris tabulatúrás könyv új könyvtári száma K 88, a kötéstábla anyagáé K 89. Keletkezését tekintve természetesen a kötéstábla korábbi, de a tabulatúrás könyvhöz hasonlóan 1670 és 75 között írhatták.

[5] Csapodi i. m., 90—91. o.

[6] Ezért cserélte fel a 7. és 8. fólió sorrendjét.

[7] Néhány töredékes fólió apró szeletekben maradt meg. A f 19, 20, 22, 23, 24 összeállítható, de így sem tesznek ki egy teljes fóliót.

[8] Pontosabban 8 fólió és egy töredékcsík, melyet a gerinchez köthettek. Ezek tartalmát az 1984-ben megjelenő forráskiadás függelékében közöljük.

[9] A tabulatúrás könyvvel azonos vízjelű papírra írták.

írásban az ünnepeket meghatározó fejezetcímek külön oldalakra kerültek, s így ebben a sokkal lazábban írt későbbi példányban negyven fóliót tesz ki a száznegyvenhat ének.

Amíg a fejezetek sorrendje a két változatban megegyezik, nem mondható el ugyanez az egyes részek beosztásáról. A nyomtatott énekeskönyvekkel, tehát az 1636-os Cithara Sanctorum-mal és az 1655-ös szlovák nyelvű Cantus Catholici-val összhangban a fejezeteket szlovák nyelvű Kyrie, Gloria és Credo nyitja meg. A további énekek azonban — különösen a karácsonyi és böjti időből — másképpen csoportosulnak. Másfajta megvilágításba kerülnek ezáltal a tabulatúrás könyv egyes fejezetei végére beírt basszus szólamok is, melyekről korábban azt gondolták, hogy utólagos bejegyzések.[10] A töredékes anyag első darabjai ugyanis olyan hiányos basszus szólamok, melyeket a következő oldalakon kétszólamú karácsonyi énekek követnek a megszokott tabulatúrás írásmóddal. A végleges összeírásban a leíró szándéka szerint már a fejezet végén szerepelnek az említett basszus szólamok.

A kötéstábla darabjaihoz általában hosszabb szövegkezdeteket írtak, melyek még az első dallamsort is meghaladják. Segítségükkel a tabulatúrás könyv hiányos feliratait is ki lehet egészíteni.

Hangnemileg kevéssé különbözik a két kézirat. Ha a fragmentumban egy ének a későbbi tabulatúrás könyvtől eltérő hangnemben szerepel, akkor általában valamelyik szomszédos fólión még egyszer megjelenik a későbbi formával egyező hangnemben. Az első megfogalmazást — a tinta színét követve valószínűleg az anyag átnézésekor — a leíró áthúzta és ahol éppen hely maradt, oda írta be a szekunddal vagy kvarttal eltolt hangnemű darabot (pl. fragmentum f 3r Credo *g*-záróhanggal, f 4v a tabulatúrás könyvvel egyező variáns — f 76v — *a*-záróhanggal).

A kétszólamú letétek dallamában és alsó szólamában a két változatot összevetve kevés az eltérés. A szólamok közti hangközviszony alkalmanként módosul, de olykor az oktávregiszterek használatában is különbség mutatkozik. Első alkalommal több nagy oktávbeli hang kerül be az alsó szólamba, ezzel sok esetben gördülékenyebbé válik a dallamvezetés és a szeptimugrások is megszűnnek. A hangok csoportosítása főképpen a fejezeteket indító Kyrieknél másképpen történik.

Figyelemre méltóak a darabok ritmikai és metrikai változtatásai. Az egyik élénk és változatos ritmikájú vasárnapi ének teljesen kisimítva került be a végleges tabulatúrás könyvbe *(1. kottapélda)*. A váltakozó metrumú darabok közül a későbbiekben egyik sem tartotta meg eredeti formáját, hanem egyenletesen páros metrumú énekké egyszerűsödött *(2—4. kottapélda)*.

Az a tizennyolc ének, amely csak a kötéstábla anyagából ismert, a darabok töredékes volta miatt csak részben rekonstruálható. Néhány a szokásosnál hosszabb lélegzetű cantión kívül a daraboknak csak az utolsó ütemei maradtak fenn. (A f 6r hatodik hatodik töredékes darabja valószínűleg a *Boh Wssemohucy* — Krisztus feltámada vége.) Két, basszus szólammal képviselt éneket a Cantus Catholici dallamával lehet kiegészíteni (a másodikhoz l. az *5. kottapéldát*).

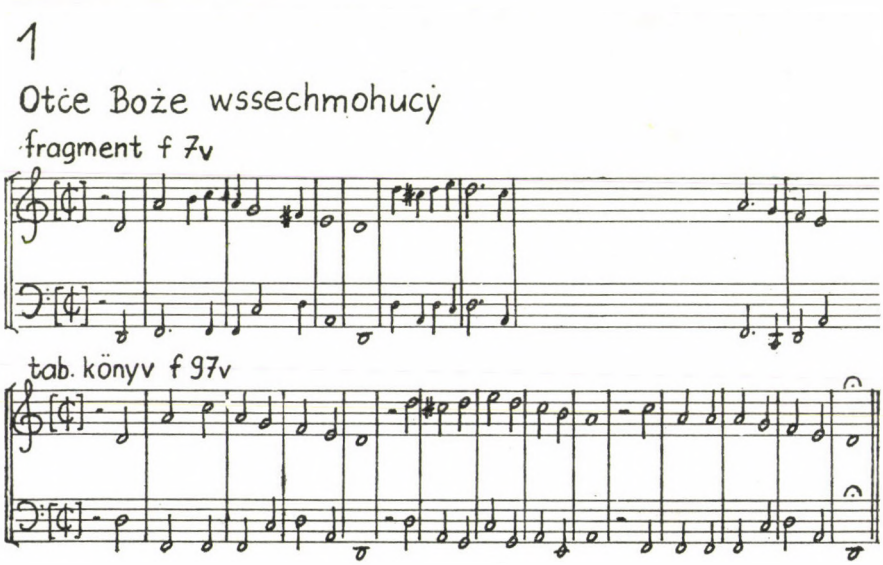
Zenetörténészeink közül néhányan azt az elvet képviselik, hogy a tabulatúrás írásmóddal lejegyzett darabokat az átírás során nem szabad előjegyzéssel ellátni, mert akkor a kottaképet meghamisítanánk.[11] Töredékünk egyik darabja ezt meggyőzően cáfolja. Az általános fejezetet — a végleges formával egyezően — ordinárium tételek mo-

[10] Csiky i. m. 9. o., egyenesen 18. századi írásnak vélte.

[11] Vö. Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar világi dallamai, in: A magyar zene évszázadai I, Budapest 1959, 285. o., továbbá Bónis i. m., 273. o.

dern írásmóddal lejegyzett basszus szólamai vezetik be. Az egy bé előjegyzésű harmadik darab, a Gloria (Et in terra. A na zemý budýz Lýdem, Csapodi katalógusa szerint f 8v-7r) a teljes tabulatúrás könyvbe már az Ammerbach-féle írásmóddal került, természetesen előjegyzés nélkül (f 95v). Ez a példa is világossá teszi, hogy a műveket annak megfelelően írták le előjegyzéssel vagy anélkül, hogy milyen notációt használtak. Ezért a tabulatúra átírása során — miután alaposan megvizsgáltuk a daraboknak a későbbi századokkal nem mindig összeegyeztethető tonalitását — mi is alkalmazhatunk előjegyzéseket.

A fennmaradt fóliók alapján sajnos nem feltételezhetjük, hogy a tabulatúrás könyv végleges összeírásában szereplő táncfejezetekhez, clarinodarabokhoz, vagy akár a magyar énekekhez is készült volna ilyen megelőző leírás. A tabulatúrás könyv e fejezetei között üres lapokat hagytak, nyilvánvalóan a később pótlólag beírandó darabok számára. Ezzel szemben, mint ahogy Bónis is írja: *„Az egyházi dallamokat tartalmazó részt a leíró meglehetősen teljes, befejezett gyűjteménynek tarthatta: az egyházi ének-kategóriák közt ezért többnyire csak a legszükségesebb egy oldalt hagyta üresen."*[12] Ezt a megállapítást a kötéstábla ismertetett tartalma is alátámasztja: a Vietoris tabulatúrás könyv szlovák és latin nyelvű egyházi énekei számára egy mintapéldány készült, melyből tartalmi, sorrendi és különböző zenei változtatásokkal másodszor kerültek leírásra a darabok, immár a végleges formában.

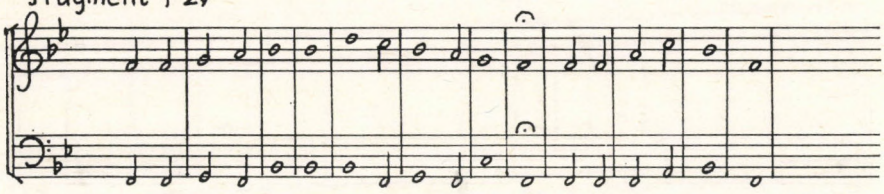


[12] Bónis i. m., 271. o.

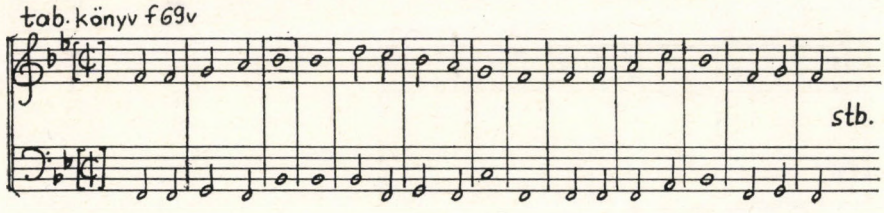
2

Zwestugem wam radost

fragment f 2v



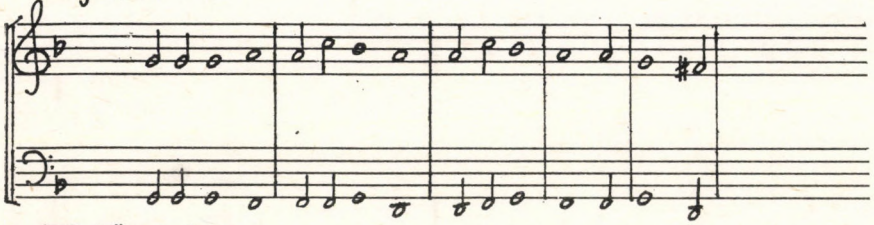
tab. könyv f 69v



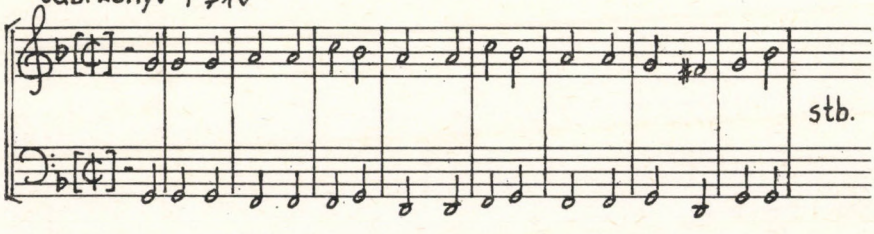
3

W meste Bethlem nere

fragment f 2v



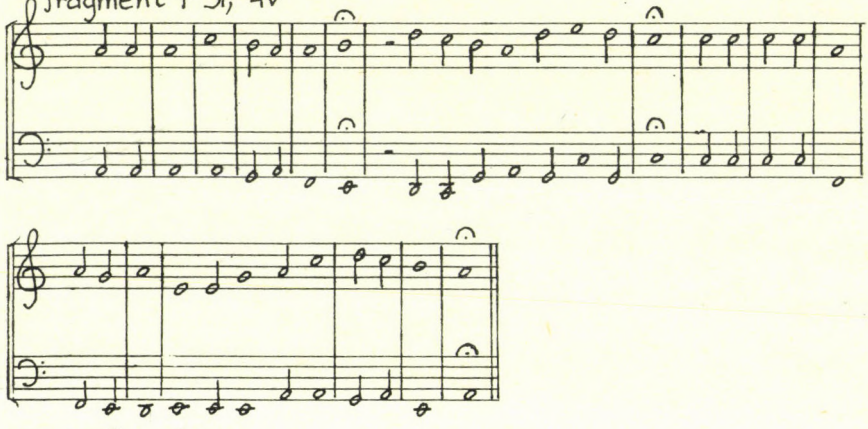
tab. könyv f 71v



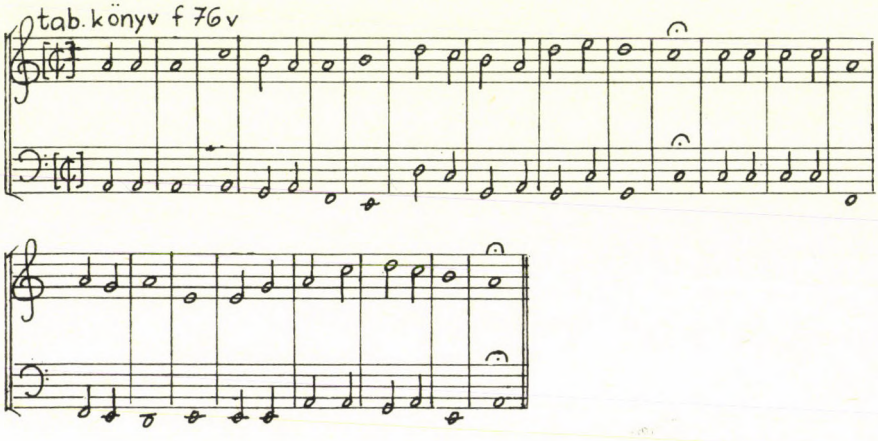
4

Et in terra pax. Sicut, Gestit psano dawnym Rokem

fragment f 3r; 4v

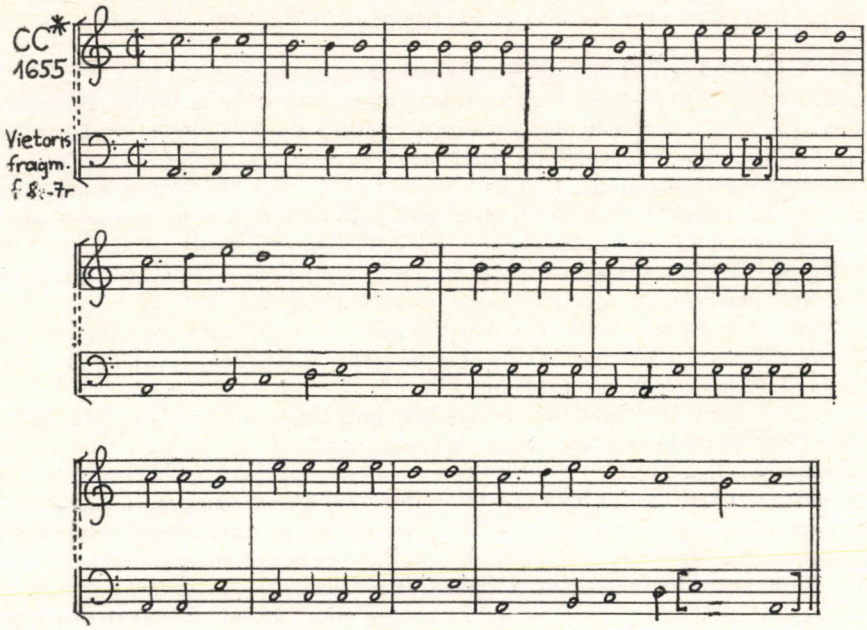


tab. könyv f 76v



5

Otcze nass Boze nass



* Burlas-Fišer-Hořejš: Hudba na Slovensku v XVII. storoči (Bratislava 1954), Cantus Catholici Nr 150.

HAMBURGER KLÁRA:

MEGNYÍLIK-E SZÁMÁRA A HALHATATLANSÁG KAPUJA?

(A PÁRIZSI SZAKSAJTÓ AZ ÉLŐ ÉS HALOTT LISZT FERENCRŐL, 1886-BAN)

Bár Liszt Ferencről Bartha tanár úr sohasem adott elő nekünk, témám mégis úgy kapcsolódik ide, hogy — mint magyar zenetörténész — ő sem kerülhette el: erről az 1936-os Liszt-év alkalmából a Magyar Nemzeti Múzeumban[1] és Németországban[2] rendezett Liszt-kiállítása tanúskodik. A fiatal magántanár akkora anyagot gyűjtött össze, intézményektől és magánosoktól, bel- és külföldről, és ezt a hatalmas anyagot olyan, ma is korszerű, remek koncepcióval, olyan racionális és instruktív módon szervezte kiállítássá, hogy vele külön előadásban foglalkozik P. Eckhardt Mária.

Magam is kaptam Liszt-ügyben Bartha tanár úrtól értékes segítséget, útmutatást, amikor elvállalta 1966-ban megjelent kismonográfiám lektorálását.

S ezzel rá is térek beszámolóm témájára, amely az 1886. év két francia zenei szakfolyóiratának, az Alphonse Leduc kiadta *L'Art Musical*nak és az Henri Heugel igazgatta *Le Ménestrel*nek anyagából készült.

Ismeretes, hogy 1886 tavaszán, néhány hónappal halála előtt, a 74 és fél éves Liszt Ferenc milyen túláradó örömmel jelentette leveleiben Carolyne Wittgensteinnek, Marie Hohenlohénak, Olga von Meyendorffnak, hogy nyugat-európai fogadtatása minden várakozását felülmúlja; milyen boldoggá tette, hogy úgy érezte, az egykori sikerekre emlékeztető ünneplés most nem a zongorakirálynak, hódító és szeretetreméltó egyéniségének, hanem a műveinek szól. Nemcsak Hollandiában és Belgiumban ünnepelték — ahol mindig is méltó módon fogadták —, hanem Angliában, ahol évtizedek óta nem járt, és, legnagyobb elégtételére, végre, végre Párizsban, szíve városában, a siralmas, örökké fájó húsz évvel korábbi bukás emlékét eltörölve.

Szívesen elhittük ezt, és örültünk, hogy az annyit támadott, és az utolsó években hazájában mindjobban elszigetelt, mellőzött művész a végső pillanatban, legalább Nyugat-Európában, kárpótlást kapott.

De hogy pontosan, részleteiben milyen is volt ez az út, nem tudtuk. Feltáratlan a róla szóló sajtó — nemcsak a francia, az angol is. Az angol életrajzok is csak a zsúfolt társadalmi programokról számolnak be.

És óhatatlanul felmerül az a kérdés: ilyen ünneplés után hogy lehet, hogy amint lehunyta a szemét, megint csak népszerűtlen, lenézett szerző lett? Nemcsak a konzervatív Bécsben, a műveletlen Budapesten, a Wagner- és Brahms-párti Németországban —, de ott is, ahol még az imént ovációkkal fogadták? Hogyan lehet, hogy nem játszották műveit Párizsban, s hogy a századforduló éveiben Busoninak merész harcot kellett vívnia Angliában, míg elérte, hogy teljes Liszt-estet kérjenek tőle, „ami Londonban egészen rendkívüli dolog" — amint feleségének írta.[3]

Erről sem szólt eddig a Liszt-kutatás.

Úgy gondolom, a két francia zenei szakfolyóirat, az ízlésében ultrareakciós *L'Art Musical* (amely 1866-ban a leggyűlölködőbb hangnemben támadta Lisztet) s a magát objektívnak valló (1866-ban kivételesen tárgyilagosan író) *Le Ménestrel* 1886-os évfolyama bizonyos felvilágosítással szolgál minderről.

[1] Liszt Ferenc emlékkiállítás. Leíró lajstrom. Összeállította Dr. Bartha Dénes. (Magyar Történeti Múzeum.) Budapest 1936.

[2] Bartha, Dénes von: Franz Liszt. Sein Leben in Bildern. Leipzig 1936, Bibliographisches Institut.

[3] Busoni, Ferruccio: Briefe an seine Frau. Hrsg. von Friedrich Schnapp. Erlenbach—Zürich/Leipzig 1935, Rotapfel. — Levél 1903. febr. 22-ről: „ein ganzes Liszt-Recital" „extraordinär für London".
Edward J. Dent Busoni életrajzában (London 1974, Eulenburg, 122. l.) azt írja: „English »good taste« was dominated by the influence of Joachim and Clara Schumann — Liszt and his followers were anatheme."

Elöljáróban meg kell említeni, hogy 1866 és 1886, az Esztergomi mise bukása és rehabilitációja közötti húsz évben sok minden történt a párizsi zenei életben. A nagy háborús vereség, a Kommün bukása után nemcsak a pesszimista világérzés uralkodott el a fin de siècle Franciaországában, de a nemzeti újjászületés eszméi is éltek. A zene nemzeti alapon való megújhodására már 1871-ben megalakult a Société Nationale de Musique. 1886-ra egy sereg újfajta zenét, „Ars Gallicát", új műfajokat művelő zeneszerzője volt a régebben kizárólag a théâtre lyrique-et kultiváló országnak.[4] Pasdeloup nyomába lépett néhány kitűnő, nem konzervatív ízlésű karmester, mint Lamoureux, Colonne és az olasz Vianesi.[5] Velük együtt pedig felnőtt már egy-két jól képzett muzikológus kritikus is, aki a hozzá nem értő zsurnaliszták mellett itt-ott szót kapott.

Lisztet 1866-ban még az akkor friss Tannhäuser-botrány hősével, Wagnerrel azonosították.[6] 1886-ra megváltozott a helyzet. Wagner zenéjének voltak hívei. A vereség óta eltelt idő ahhoz is elég volt már, hogy csodálói különválasszák művének értékét franciagyűlölő megnyilatkozásaitól. Wagner halála után, 1885-ben, megindult egy Revue Wagnerienne, és zenéjét is játszották, ha az Operában nem is, de hangversenyeken. A sajtó más része persze bőven talált rá okot, hogy nacionalista színbe öltöztesse konzervatív ízlését, és monstruózusnak, elmebetegnek nyilvánítsa Wagner zenéjét.

Liszttel a helyzet más volt. Nem éltek már olyan ellenségei, mint Marie d'Agoult és a hűtlenné vált Berlioz, akiknek oroszlánrésze volt az 1866-os bukásban. Akadtak zenéjének francia hívei: így az imént felsorolt, nyitott szellemű karmesterek. Az újabb zeneszerzők közül mindenekelőtt Saint-Saëns — aki Lisztnek köszönhette a Sámson és Delila weimari ősbemutatóját. De tisztelője volt Gabriel Fauré is, aki, mint egy levelében írja,[7] izgalmában elzöldült, amikor 1882-ben, Zürichben Saint-Saëns bemutatta az illusztris mesternek, s a Szent Erzsébet-legendát, amelyet ott hallott, gyönyörű műnek tartotta.

Lisztnek, a „magyar művésznek", ahogyan most hangsúlyozottan nevezték, soviniszta előítéletekkel ezúttal nem kellett szembeszállnia. Neki talán még kegyetlenebb ellenféllel kellett megküzdenie a sekélyes zenei ízlésen, a franciák — sajtó és közönség — legendás hozzá nem értésén kívül: még mindig saját imágójával, az excentrikusnak kikiáltott, hiúnak tartott egykori ifjú nőcsábász zongoratitánnal.

Angliában Liszt utoljára 1840—41-ben, sikerei csúcspontján járt, ottani vidéki turnéja akkor teljes fiaskót eredményezett. A közismerten zeneértő, de konzervatív ízlésű közönséget azóta a karmester Richter János és Liszt angol tanítványa, Walter Bache zongoraművész igyekezett zenéjéhez hozzászoktatni.

Párizsba az 1866-ban ért sérelem után először 1878-ban tért vissza, rövid időre és hivatalos minőségben: mint a világkiállítás XIII. — a hangszerek és zenei kiadványok — osztályának zsüritagja. Ketten képviselték az Osztrák—Magyar Monarchiát: Liszt és — Eduard Hanslick. Lisztet a zsüri tiszteletbeli elnökévé választotta, nevét már helyesen írták az újságok, de még az „objektív" Le Ménestrel is csak „l'abbé Liszt"-ként és „le grand virtuose"-ként emlegette.[8]

Nyolc évvel később került sor az utolsó, kettős — angliai—belgiumi közjátékkal megszakított — párizsi szereplésre, 1886. március 20-a és május 15-e között.[9]

[4] Eckart-Bäcker, Ursula: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Regensburg 1965, Bosse. — A korabeli francia sajtót kiválóan feldolgozó könyv — amelyre dr. Ujfalussy József volt szíves a figyelmemet felhívni — Richard Wagner fogadtatásával egész fejezetben foglalkozik, de érdekes módon Liszttel egyáltalában nem.

[5] Jules-Étienne Pasdeloup, 1819—1887; Charles Lamoureux, 1839—1899; Edouard Colonne, 1838—1910; Auguste Vianesi, 1837—1908.

[6] 1849-ben a Journal des Débats közölte is a Tannhäuserről szóló esszéjét. Vö. Ursula Eckart-Bäcker, i. m. 78. l.

[7] Mme Camille Clerc-nek, 1882. júl. 9[?]-én. Közli: Gabriel Fauré, Correspondance. Présenté et annotée par Jean-Michel Nectoux. Paris 1980, Flammarion. 45. sz. levél, 107—108. l.

[8] Le Ménestrel, 1878. jún. 23. 30. sz. 238. l. „Nouvelles diverses; Paris et départements".

[9] A megjelent levelek alapján ezt a tartózkodást is összefoglalja P. Eckhardt Mária: Liszt és Párizs. In: Liszt kiskönyvtár 1. Bp. 1982, Liszt Ferenc Társaság. 15—36. l.

A program rendkívül zsúfolt volt. Március 20-a és április 3-a közt, Angliába utaztáig, kétszer is előadták a Saint-Eustache templomban, az egykori bukás színhelyén, az Esztergomi misét, Edouard Colonne vezényletével. Ugyanő két hangversenyen dirigált Liszt-műveket a Châtelet Színházban: a Les Préludes-öt két ízben, az Orpheuszt, egy Magyar Rapszódiát; Lamoureux a Tassót és, Francis Planté szólójával, az A-dúr versenyt vezényelte. Planté még más zongoradarabjait is előadta. Ezenkívül estélyek és bankettok, kisebb hangversenyek követték egymást, amelyeken több műve elhangzott, s ő maga is zongorázott. A bankettok közül különösen nevezetes, amelyet Munkácsy Mihály adott a tiszteletére, és amelyen többek közt Saint-Saëns és Louis Diémer „ördöngös maestriával"[10] négy kézre eljátszotta a Munkácsynak ajánlott — vagyis a kései — 16. Rapszódiát.

Április 3-a és 17-e között, Angliában is hasonló a helyzet: a St. James's Hallban, illetve a Crystal Palace-ban, Mackenzie vezényletével kétszer felhangzik a Szent Erzsébet-oratórium, és, ugyancsak a Kristálypalotában, nagy Liszt-koncertet adnak. És itt is próbák, királyi és más fogadások, Liszt-művekkel, nyilvános zongorázás itt-ott, Liszt-ösztöndíj alapítás a Királyi Zeneakadémián stb. stb.

Belgium után ismét Párizs: április 29-e és május 15-e között folytatódik a társadalmi események szédítő forgataga. A Trocadéróban előadják a Szent Erzsébetet, a Pleyel teremben Gounod ad estélyt Liszt tiszteletére és így tovább.[11]

Ami az előadások színvonalát illeti, feltételezhető, hogy a zenekari koncerteken Lamoureux is, Colonne is jó előadást produkált. Nyilvánvaló, hogy a Mise nagy sikerű rehabilitációját az 1866-ban jelentkező külső (katonaság, dobpergés, vezényszavak) és

[10] Le Ménestrel. 1886. márc. 28., 17. sz., 136. l. Louis Diémer, 1849—1919, francia zong.-műv., 1888-tól a Conservatoire tanára, Cortot mestere.

[11] Az események — amennyire pillanatnyilag rögzíthetők:

márc. 20. Érkezés Párizsba, az Hôtel de Calais-ba, 3 rue des Capucines. Modellt ül Munkácsy portréjához.
márc. 23. Théâtre du Châtelet: Colonne a Les Préludes-öt vez.
márc. 28. előtti héten: Munkácsy Liszt ünnepélye a saját házában, 53, Avenue de Villiers. (Vö. Le Ménestrel, márc. 28., 17. sz. 136. l.) Műsoron t. k. Les Préludes 2 zongorára, 16. Magyar Rapszódia 4 kézre (C. Saint-Saëns—L. Diémer), Offertorium a Koronázási miséből (Marsick), Két dal [„mélodies"?] (Mme Conneau), Méditation pour violoncelle [talán a Marie Muhanova emlékére írt első vagy a szintén cselló-zongorára átírt második elégia, R.471, ill. R.472 ?] (Burger), Liszt is eljátssza két saját darabját.
márc. 25. St. Eustache: Esztergomi mise, vez. Colonne. Szólisták: Escalaïs, Angez, Veyret, Dagény, Delahègne. Vö. L'Art Musical, márc. 31., 6. sz., 41—42. l.
márc. 28. Lamoureux koncertjén: Tasso, A-dúr zong.-vers. (Planté), Magyar Rapszódia [?], zongoraátiratok (Planté). Théâtre du Châtelet: Colonne „Concert supplémentaire"-je: Les Préludes, Orpheusz, Magyar Rapsz. [?]. Estély Mme Érard-nál; jelen van t. k. Ambroise Thomas, Charles Gounod.
márc. 31. Pasdeloup nyilvános főpróbáján növendékeket hallgat meg, egyebek közt a Rákóczi-induló 2 zongorás átiratát.
Este: a Le Ménestrelnek az ő tiszteletére adott bankettján; zongorázik.
Innen további estélyre: Diémerékhez. Ott is meghallgatja a Rákóczi-indulót.
ápr. 1. ünnepség az osztrák—magyar követségen, Liszt is zongorázik.
ápr. 2. délben: St. Eustache: Esztergomi mise, vez. Colonne.
Este: Nagy vacsora Ambroise Thomas-nál.
ápr. 3. utazás Londonba. Sydenhamben, Stenny Littletonnál, a Novello cég főnökénél. Este ott fogadás, több műve elhangzik, egyebek közt a 23. zsoltár.
ápr. 5. Szent Erzsébet, főpróba, St. James's Hall.
Este: ugyanennek kóruspróbája, utána zongorázik.
ápr. 6. du.: a Royal Academy of Musicban, ahol nevében 25 000 franknak megfelelő ösztöndíjat alapítanak.
Este ugyanott: Szent Erzsébet legendája. Vez. Mackenzie, szoprán: Emma Albani.
ápr. 7. du. Windsor, Viktória királynőnél, játszik: improvizál, Rózsacsoda az Erzsébetből, Magyar Rapszódia [?], Chopin: [?] Nocturne.
ápr. 8. Grosvenor Gallery, nagy, 400-nál több személyes fogadás, W. Bache szervezésében. Zenei részében kizárólag Liszt-művek. Ő is zongorázik.
ápr. 9. W. Bache hangversenyén, a St. James's Hallban.
ápr. 10. du. Nagy Liszt-koncert a Crystal Palace-ban.
Este: a German Athenaeum (irod. és műv. klub) vendége, zongorázik is.
ápr. 17. Crystal Palace: Szent Erzsébet, másodszor.
ápr. 29.—máj. 15. Párizs, Munkácsyéknál, 53 Av. de Villiers. (A festő befejezi a portréját.)
máj. 8. 2—5, Trocadéro: Szent Erzsébet. Vez. Vianesi. Szólók: Mme Schroeder, Faure.
máj. 10. Gounod a Pleyel teremben estélyt ad a tiszteletére.

belső (nem engedélyezték női szólisták szereplését a templomban, a fiúk nem tudtak megbirkózni az igényes női szólamokkal) zavaró tényezők[12] nélkül, jó énekes szólisták[13] közreműködésével érte el Colonne.

A Szent Erzsébet-legenda kétségkívül lényegesen jobb előadásban hangzott el Londonban, mint Párizsban. A terem annyival alkalmasabb, az előadók, a felkészülés módja nyilván annyival nívósabb volt a Csatornán túl, mint amennyire az egész, nagy hagyományokkal rendelkező angol zenei élet színvonalasabb a párizsinál.

A Le Ménestrel londoni tudósítója, a The Times zenekritikusa, Francis Hueffer[14] lelkes szavakkal dicséri a címszereplőt, Emma Albani asszonyt, a híres kanadai szoprán[15] és Stanley-t, az Őrgróf megszemélyesítőjét. A karmesterről így vélekedik: *„A kórus és a zenekar előadása azt bizonyította, hogy a vezénylő Mackenzie*[16] *úr tökéletesen megértette ennek a zenének a jelentőségét, s hallatlan sok fáradsággal érte el a szerzőhöz méltó előadást."*

A párizsi helyszínről, a Trocadéróról maga Liszt is azt írta,[17] hogy a nagyon nagy termek hátrányosak a művei számára, mert elvesznek bennük a részletek. Julien Tiersot[18] a Le Ménestrelben[19] nyíltan kimondja, hogy *„a hatalmas zenei nekropolisz"* alkalmatlan hely, hogy kevés volt a közönség, rossz a francia fordítás, s bár dicséri a címszereplőt, bizonyos Madame Schroedert, Faure-t, a baritont,[20] és mindenekelőtt Vianesit, a karmestert, a kórussal nincs megelégedve. Egy újsághírből azt is megtudhatjuk, *„mennyi idő alatt tudott tető alá hozni Vianesi úr egy ilyen fontos és kiváló művet* [...] *Három zongorás próbája volt a kórusnak, egy a szólistáknak,* [...] *a zenekar a következőképpen készült fel: két alkalommal elolvasták a művet, szólisták és kórus nélkül; és volt egyetlen főpróba, valamennyi szereplővel,*[21]

És végül: valójában hogyan is fogadta hát Lisztet a sajtó, a közönség? Szenzációra éhesen, ez biztos. Angliában sztárolták, jelenléte jó üzletnek bizonyult. „[...] *az illusztris pianista* [!] *műveit nagy számban árusították, fényképeit* [...] *minden lehetséges pózban kínálták* [...], *a zongorájánál, írás közben, állva, szemben, profilból stb. stb."* — írta a L'Art Musical.[22] 500 fontért kelt el a „kis Liszt" 1825. június 16-i koncertjének plakátja — jelentette a Le Ménestrel.[32] A híres aggastyánnak szóló főhajtással fogadták — ez is kétségtelen. De ez utóbbi már nem általános.

A két szaklap között is rendkívül nagy az ellentét. A Le Ménestrel Liszt érkeztekor egész számot szentel neki, aki *„nemcsak szárnyaló tehetségű művész, de* — ami akkortájt ott különösen fontos, és igaz is — *Franciaország odaadó barátja"*.[24] Vezércikksorozatot indítanak, amelyben André Boutarel[25] — ha nem túl magas színvonalon is — dicsérve elemzi Liszt szimfonikus művészetét. Boutarel írja majd a Le Ménestrelbe a nek-

[12] Az Esztergomi mise párizsi bukásáról l. Hamburger Klára: Liszt. 2. kiad. Bp. 1980, Gondolat, 276—282. l.
[13] Escalaïs, Angez, Veyret, Dagény, Delahègne. Vö. 11. jegyzet.
[14] Hueffer, Francis, 1843—1889, német születésű angol muzikológus doktor, a The Times zenekritikusa. Publikált Wagnerről, angolra fordította Liszt és Wagner levelezését. Tudósítása „Liszt à Londres" címmel, a Le Ménestrel 1886. ápr. 18-i, 20. számában, 156—157. l., „La musique en Angleterre" rovatban.
[15] Dame Emma Albani, 1847—1930, kanadai szoprán, Elza, Erzsébet (Tannh.), Senta, Desdemona első angliai megszemélyesítője.
[16] Sir Alexander Mackenzie, 1847—1935, kiváló angol karmester.
[17] Carolyne Wittgensteinnek, 1886. máj. 9-én. La Mara: Liszts Briefe, 6/446. Leipzig 1893—1905, Breitkopf—Härtel.
[18] Julien Tiersot, 1857—1936, zeneszerző, zenetörténész, folklorista.
[19] Le Ménestrel, 1886. máj. 16., 24. sz., 192—193. l.
[20] Mme Schroederről nem sikerült semmiféle adatot megtudni. Jean-Baptiste Faure, 1830—1914, vezető francia bariton, a Conservatoire tanára.
[21] Le Ménestrel, 1886. máj. 16., 24. sz., 194. l.
[22] L'Art Musical, 1886. máj. 15., 9. sz., 69. l.
[23] Le Ménestrel, 1886. máj. 9., 23. sz., 185. l.
[24] Le Ménestrel, 1886. márc. 28., 17. sz., 129. l.
[25] André Boutarel, 1855—1924, francia zeneíró. Ez a sorozata később könyv alakban is megjelent.

rológot is,[26] amely így zárul: *„A zongorista nincs többé, de megmarad a zeneszerző. Mint Beethoven, ő is megelőzte századát."* Boutarelnél sokkal nagyobb nyeresége a lapnak a kiváló zenetörténész, Julien Tiersot, aki magas színvonalú, értő írásokban elemzi és dicséri mind az Esztergomi misét,[27] mind a Szent Erzsébet-legendát.[28] Ugyancsak a Le Ménestrelben elégtételt szolgáltat a Misének Paul Lacôme[29] is, mondván: *„attól, hogy Liszt művében bizonyos, a színházban, drámában szokásos formákkal él, miséje éppúgy helyén van a templomban és a modern római liturgiában"*. — Elragadtatva említi e lapban a Les Préludes-öt, kissé kevésbé lelkesen a Tassót Hippolyte Barbedette.[30] További színes folt a Le Ménestrelben, hogy helyet kapnak Cézár Kjui szentpétervári tudósításai, s ő, aki sokat köszönhetett Lisztnek, párizsi tartózkodása alkalmából hosszan elemzi a magyar mester alkotásait,[31] kidomborítja művészi és emberi értékeit. Kjui — nyilván, mert otthonról pontosan ismeri a problémát — a cigányzene ügyében sokaknál, Lisztnél magánál is világosabban lát, amikor azt írja a Magyar Rapszódiákról: *„ezekben ragyogó formában és bámulatos életszerűséggel adja vissza a magyar zene lelkét, és azt a módot, ahogyan a magyar cigányok megszólaltatják"*. Liszt kései stílusa elől viszont Kjui elzárkózik: *„Még ereje és mélysége csúcspontján is néha átengedi magát bizonyos beteges kísérletezésnek"* — írja.

Ugyancsak Liszt iránti nagy tisztelettel, hozzáértéssel számol be londoni szereplésérőI Francis Hueffer.[32] Ez az új zenében is járatos, német születésű, Németországban doktorált szakember az oratórium nagyon is angol műfajában szigorúbb bíráló Tiersotnál: egészében nem tartja sikerült műnek. Szóvá teszi a rossz librettót, a rosszul egybefűzött állóképeket, a sok felesleges szereplőt, a hosszadalmasságot. De jó szemmel észreveszi a mű szépségeit, erényeit, szerkesztéstechnikai jellegzetességeit.

Ám még a Le Ménestrelben, ebben az ezúttal Lisztről sokat, jót és szakszerűt publikáló lapban is megjelent egy — egyébként ugyanott már megdicsért — Lamoureux-koncertről egy, színvonalában, hangjában a húsz évvel korábbi fogadtatásra rímelő beszámoló,[33] Auguste Mercadier tollából: miután Plantét, Chopin e-moll versenyének szólistájaként magasztalta, ezt írja: *„Hogyan ízleljük ezekután a Tassónak, Liszt szimfonikus költeményének kissé szokatlan szépségeit? Alig vártuk, hogy meghallgassuk Mendelssohn g-moll koncertjét* [...]"

A konzervatív L'Art Musicalnak távolról sincsenek olyan képzett munkatársai, mint a Le Ménestrelnek. Itt még mindig sekélyes, anekdotázó, hibás adatokat közlő zsurnalizmus dívik.[34] Igaz, Lisztet ezúttal tisztelettel fogadják, még a Misére is találnak pár jó szót.[35] Hirdetik a műveit, amelyek a lap kiadójánál, Leducnél jelennek meg. De ismét csak „célèbre pianiste"-ként, „illustre pianiste"-ként[36] emlegetik. A Szent Erzsébet-legendáról ezeket mondja többek közt a L'Art Musical recenzense: *„E kompozíció*

[26] Le Ménestrel, 1886. aug. 8., 36. sz., 291—292. l.
[27] Le Ménestrel, 1886. márc. 28., 17. sz., 132—133. l.
[28] Le Ménestrel, 1886. máj. 16., 24. sz., 192—193. l.
[29] Paul Jean Jacques Lacôme d'Estaleux, 1838—1920, a Le Ménestrel 1886. márc. 28-i, 17. számában, 131—132. l.
[30] Hippolyte Barbedette, 1827—1901, a Le Ménestrel 1886. márc. 28-i, 17. számában, 135. l., illetve: ápr. 4-i, 18. számában, 444. l.
[31] Le Ménestrel, 1886. ápr. 4., 18. sz., 141—142. l. Ezeket az írásokat Milstein sem említi, Liszt-monográfiájában.
[32] Le Ménestrel, 1886. ápr. 18., 20. sz., 156—157. l.
[33] Le Ménestrel, 1886. ápr. 11., 19. sz., 15 1. l.
[34] Csak egyetlen példa: a L'Art Musical 1886. márc. 31-i vezércikkében (6. sz., 41—42. l.) G. P. a „Liszt et la messe de Gran"-ban így adja meg a mű adatait: *„Ezt a misét, az esztergomi katedrális felszenteléseskor mutatták be-ez az a város, ahol Gura* [!], *Szent István apja először hallatta hangját* [...] *1886. március 15-én ugyanebben a templom; ban* [St. Eustache] *Liszt vezényelt"* [! nem! Hurand, a St. Eustache karnagya!].
[35] L'Art Musical, 1886. márc. 31., 6. sz., 41—42. l. vezércikk G. P. aláírással; ápr. 15., 7. sz., 54. l., Joseph Landy londoni tudósításával.
[36] L'Art Musical, 1886. máj. 15., 9. sz., 67. l.: „Revue des concerts"; ugyanitt, 69. l.: „Nouvelles diverses"

hosszúsága — az előadás közel három óráig tartott — a magyarázata, miért nem lelkesedett érte a párizsi közönség. Mégis, tetszéssel hallgattunk belőle bizonyos részeket [...]"[37] Liszt távoztával szükségesnek látja a lap, hogy cikksorozatot írasson a magyar zenéről a „renegát" Bertha Sándorral, aki Liszt Ferencről a „Cigányzene-könyv" ügyben Magyarországon hangoztatott vádakat ismétli meg, ilyen bevezetéssel: *„Liszt Ferenc nem átallotta azt állítani, hogy..."*[38] És mindennél jellemzőbb e lap nekrológja, három hónappal Liszt párizsi ünnepeltetése után, A. Landely írása, amely még a halhatatlanságot is elvitatja a zeneszerzőtől. Néhány részlet:

„Nehezen kiejthető név. Nehezen érthető ember. Hivatása szerint virtuóz, temperamentuma szerint szemfényvesztő, érzelmei szerint szimfonikus zeneszerző, véletlenségből abbé, különös természet: felsőbbrendű művészbe oltott sarlatán. Csodagyerek a bölcsőben, a sírig valaki maradt. Személyiség. [...] *a zeneszerzőt nem értik meg, érthetetlen. Eltérítik útjáról zabolátlan képzelőerejének nyugtalan álmodozásai. Magasztos szárnyalásának közepette kifullad, megzavarodik, liheg, kapkodja a levegőt, úgy áll szemközt a kiszemelt és elérhetetlen ideállal. Csődöt mond.* [...] *Beszéltünk Lisztről, a virtuózról, a zeneszerzőről, felvázoltuk az excentricitásai ellenére rokonszenves ember arcképét; ne feledkezzünk meg a barátról sem. Mint ilyen, nagy volt, őszinte, és megérdemli az utókor háláját.* [...] *Ragaszkodtunk hozzá, hogy elismerjük: Lisztnek joga van a tisztelethez.* [...]" — S a cikk így zárul: *„Ott szunnyad a halhatatlanság küszöbén. Vajon megnyílik-e a számára? Azt kívánjuk. Beléptek már rajta mások, akik pedig nem tarthattak rá igényt, mint Liszt, a zseniális virtuozitás fényes diadala jogán."*[39]

Egészítsük ki ezt azzal, amit ezek a lapok a *közönség* reagálásáról írtak. „[...] *Ő pedig biztos nem felejti el a szép Franciaországot, amelynek fővárosa* [...] *a kimagasló személyiségeknek fenntartott tisztelettel adózott neki"* — mondja a L'Art Musicalban G. P.[40] „[...] *milyen tiszteletteljes buzgósággal igyekezett a tömeg, hogy megfigyelje e különös géniusz vonásait, akinek legfényesebb korszakát immár 50 évvel elhagytuk, és akit annyi dicsőséges emlék övez"* — írja a Le Ménestrelben[41] Tiersot a francia közönségről. És ugyanő, később: *„Reméljük, magyar hazájába nem tér vissza túlságosan rossz emlékekkel arról a fogadtatásról, amelyben ez évben részesítette a párizsi közönség; utóbbi ezúttal meg akarta mutatni: igaztalanul vádolják azzal, hogy elfelejti régi művészi emlékeit, és hogy nem ismeri fel azok dicsőségét, akik az ő közreműködésével nyerték azt el egykor."*[42] Francis Hueffer pedig ezt írja az angol publikumról: *„ez a látogatás valamiféle kibékülés az illusztris zeneszerző és az ország között, vagy inkább jóvátétel, amit Anglia nyújt a mesternek".*[43]

Úgy hiszem, amint így közelebbről, részletesebben megismerkedtünk a kérdéssel, világossá válik, hogy a mester illúziói ellenére ez a végső nyugat-európai diadalút sem elsősorban a zeneszerzőnek, hanem a Liszt-*jelenségnek* szólt. Az angol és francia kö-

[37] L'Art Musical, 1886. máj. 15., 9. sz., 67. l. „Revue des concerts".
[38] L'Art Musical, 1886. jún. 30., 12. sz., 89—90. l.: *„Liszt Ferenc nem átallotta azt állítani, a cigányokról írott könyvében, korábban kiadott Magyar Rapszódiái ellenére, hogy a szó szoros értelmében vett magyar zene nincsen, és hogy az, amit ilyen néven ismernek, cigányzene. Hamis, de megbocsátható állítás, ha figyelembe vesszük, hogy nem ismeri a magyar nyelvet."*
[39] L'Art Musical, 1886. aug. 15., 15. sz., 115—116. l.
[40] L'Art Musical, 1886. márc. 31., 6. sz., 41—42. l.
[41] Le Ménestrel, 1886. márc. 28., 17. sz., 132—133. l.: Julien Tiersot: Messe solennelle de Gran de Franz Liszt.
[42] Le Ménestrel, 1886. máj. 16., 29. sz., 192—193. l.: Julien Tiersot: La légende de Sainte Élisabeth. Oratorio de Franz Liszt.
[43] Le Ménestrel, 1886. ápr. 18., 20. sz., 153—154. l.: Francis Hueffer: La Musique en Angleterre. Liszt à Londres.

zönség mintegy saját lelkiismeretén óhajtott könnyíteni, büszkén bizonyítani, hogy ő még utoljára elégtételt nyújt, örömet szerez a magas kort megért embernek, a fáradhatatlan, egyszeri, hasonlíthatatlan művésznek, az egykori bálványnak.

A *személye* még a halála utáni hetekben is szenzáció volt: *„soha művész, halálával, nem foglalkoztatta még ennyire a közönséget"* — írja a Le Ménestrel.[44] A lelkesedés, az érdeklődés azonban görögtűz volt, amely vele együtt ellobbant, mert nem annak szólt, ami belőle halhatatlan: a művének.

[44] Le Ménestrel, 1886. aug. 29., 39. sz., 315—316. l.

KROÓ GYÖRGY:

MÍTOSZTEREMTŐ VERS ÉS ZENE

A Rheingold első jelenetének sellői, akik a Nibelungenlied II. részének egy Dunaparti epizódján fellelkesült Wagnertól kapták az északi és a német mitológiában egyaránt ismeretlen Rheintöchter nevüket, nemcsak vízi táncukkal és pentaton jellegű énekükkel illeszkednek az éppen befejeződött világteremtés, az első napfelkelte paradicsomi hangulatába; bűbájos sellőnyelvükkel is, a magas és mély magánhangzók hullámjátékával, de főleg a 11 szókezdő *W* összecsengésével egy, az emberi beszédet megelőző ősállapotra utalnak. Vagyis a Ring-mítosz zenéjének természetstílusával jelképesen együtt születik a mitikus atmoszférát megalapozó, meghatározó költői nyelv, a Stabreim is. Bartha Dénes tanár úr zene és költészet kapcsolatának szentelt megkülönböztetett figyelme bátorít fel arra, hogy — őt köszöntendő — A Nibelung gyűrűjéről a szövegkönyv középpontba állításával fejtsem ki néhány gondolatomat.

Hogy Wagner költői nyelvének ez a szóalkotásból és verselésből komponált alaprétege mennyire döntő jelentőségű volt a Ring Gesamtkunstwerk jellegének, vagyis nemcsak költői, hanem drámai és zenei arculatának, egységes minőségének kialakításában, a Wagner-kutatás — például Stein,[1] hogy csak egy újabb összefoglaló áttekintést említsek — kellőképpen hangsúlyozta. Wagner valóban hebehurgyán járt el 1862-ben, amikor zene nélkül („als blosses dramatisches Gedicht") csupasz drámai költeményként hozta nyilvánosságra művét; mert akármit tartsunk is a négy dráma szövegéről, az ő szavait használva, mint poetisches Literaturproduktról, az kétségtelen, hogy a szöveget esztétikai és technikai értelemben egyaránt csak az általa megindított láncreakció sorozatában, a lehetőségekkel és következményekkel együtt szabad szemlélnünk. A vershangsúllyal egybesimul a dallamritmus, a gyökérszó érzelmi sűrítményként sugározza be környezetét, a Stabreim az érzelmek kapcsolódásának vagy szembeszegülésének irányjelzője lesz, s mivel Wagner a Ring koncipiálása idején egyidejűleg szakít a kötött időmértékes verseléssel és az úgynevezett zárt számok zenei-formai patronjaival, nemcsak a szó és a zenei hangsúly kötődik egymáshoz, nemcsak alliterált szavak utalnak zeneileg is egymásra, hanem kialakul az úgynevezett költői és zenei periódusok rendszere, ami a Stabreim általi kezdeményezést, az első hullámot már modulációs, sőt tonális összefüggésekké tornyozza, végül az emlékeztető és anticipáló motívumok rendszerében a drámaköltő asszociációs szabadsággal élhet, mert a zene megszabadítja az idő és a tér minden korlátjától.

A Ring szövegének szakszerű nyelvészeti-stilisztikai vizsgálata természetesen igen sok, önmagában fontos és a szerzőre, a műre jellegzetesen visszavilágító eredményt hozhat. Wagner költői nyelvének versezetére vonatkozólag például kimutathatja a vizsgá-

[1] J. M. Stein: Richard Wagner and the Synthesis of the Arts, Detroit, 1960/1973.

lat az Edda ljodahattr strófáinak animáló hatását. Nem mint strófáét, mert az alliteratív tagolású hatsoros, két különnemű sortípus kétszeri váltakozásából épülő Havamal versszak nem mint strofikus képződmény ragadta meg Wagner képzeletét, hanem mint elvi lehetőség a hármas alliterálású nagysor és a két súlyos nyomatékú telesor szabad váltakoztatására, keverésére. Wagner erre és nem az Edda versek túlnyomó többségére jellemző fornyrdislag szerkezetekre, még kevésbé a nibelung versszakra támaszkodott, mivel nem egyenletesen lüktető elbeszélést, hanem drámaszöveget írt, és a dialógusok életszerűvé tételéhez a ljodahattr vagy galdralag, tehát az eredetileg is dialógusként vagy varázsláshoz szolgáló versformákat találta alkalmasnak kiindulásul. De csak kiindulásul, mert a Ring versezetének írásakor nem vette magára egyetlen kötött, szabályosan ismételhető strófastruktúra béklyóját sem, hanem a verseléssel is mint drámai jellemzőeszközzel élve, rugalmasan és hajlékonyan követte a szituációk és a beszélők karakterehangulata szerinti kifejezés változásait. A verselés karakterét a versütemek lüktetésével, tehát az egy ütemre eső hangsúly- és szótagszámviszonyokkal és ezek ciklusaival szabályozza Wagner, így a verseléssel valósággal mini portrékat képes festeni. Ez a lomha, lusta, nehézkes óriások beszéde például: Mächt'ger Müh' / müde nie, / stau'ten starke / Stein' wir auf / steiler Turm / Tür und Tor / deckt und schliesst stb. Ez meg a világnak nekivágó, fékezhetetlen temperamentumú Siegfried portréja: Aus dem Wald fort / in die Welt zieh'n / nimmer kehr' ich zurück, / Wie ich froh bin, / dass ich frei ward, / nichts mich bindet und zwingt: / Wie der Fisch froh / in der Flut schwimmt, / wie der Fink frei / sich davon schwingt: / flieg' ich von hier, / flute davon. Az ariózus recitativ érdekében, hogy nyitott poétikai struktúrához jusson, fontos eszköze Wagnernek a nagyobb egységek sortördelése is, azaz a kettes és hármas alliterálású nagysorok (Langzeile) váltakozása, kombinálva a Hauptstab helyének mozgatásával, a sorpárok és a magányos sorok váltakoztatása, a rövidebb-hosszabb kis sorpárok rövidebb-hosszabb ciklusa, a telisorok torlasztása, és mindezen eljárások időszakos rögzítése-ismétlése, vagyis a játék a strófaszerkezet lehetőségével, amely megfigyelésem szerint mindig a zártabb zenei szerkezet vágyával, a szimmetrikus zenei struktúrára való törekvéssel esik egybe.

Túllépve a verselés problémáján a librettó önálló *stilisztikai* vizsgálata is a mű s a szerző igen lényeges vonásaira mutathat rá. Például az óriásoknak tulajdonított establishment filozófia ellen szolgálhat érvül a Siegfried Wotan—Mime rejtvény dialódusában Wotan óriásokra vonatkozó mondatainak igen *aktív igehasználata.* Vagy igazolhatja például a szövegkönyv vizsgálata azt a feltevésünket, hogy a Walkűr első felvonásában Wagner tudatosan füllenteti Wotant, azt állíttatva vele, hogy Fricka miatt vesztette el az egyik szemét, mert a Norna-jelenet vagy Az ifjú Siegfried prózavázlatának és első verses változatának a tanulsága szerint Wagner pontosan ismerte az eddikus hagyományt a Mimirtől kapott bölcsességért zálogba adott s azóta az égről csillagként világító Wotan-szemről. S persze csak a szó szoros értelmében vett szövegelemzés erősíthet olyan sejtelmeket, mint hogy az ébredő Brünnhilde Nap és Föld köszöntőjeként írott verssorok pogány imaszöveg atmoszférájukkal és stílusukkal egészen közel állnak az Edda szinte szakrális szavaihoz (az Eddában „Heil Tag! Heil Tagsöhne! Heil Nacht und Nachtkind! Heil Asen! Heil Asinnen! Heil fruchtschwere Flur!" A Siegfried harmadik felvonásában „Heil dir, Sonne, Heil dir Licht! Heil dir, leuchtender Tag! Heil euch, Götter! Heil dir, Welt! Heil dir, prangende Erde!"). A Gesamtskunstwerk keretébe illesztett mítoszteremtésnek azonban mindezen költői eszközöknél (a mítoszból merített versforma, tárgy atmoszféra, a tárgyi, személyi és cselekmény-mozzanatok, egész motívumsorok asszimilálása és elágaztatása) fontosabb feltétele, mondhatni a legfontosabb feltétele *a zene* mitizáló képessége: az a lehetőség, amihez az emlékeztető és an-

ticipáló motívumok révén jut, nevezetesen hogy mindent a múlthoz kössön, s hogy minden múltat állandóan jelenlevővé varázsoljon. Az érzelmi-gondolati jelenlétnek ez a permanenciája adja a mitikus időtlenség érzetét, amely valójában egy rendkívül komprimált eseménysor átélése közben tölt el bennünket. Mint Peter Conrad[2] fogalmaz a Siegfried esetében, a hőst szinte lebéklyózza az idő, cselekvési ideje Wagner operájában végzetesen kevés. Azaz a wagneri mítosz korszakai tulajdonképpen percekké sűrűsödnek, az eposz terjedelmessége vagy a románc cirkulációs szerkezete helyébe a tragédia időbeli koordinációja, valamint színpadi ritmusa léphet: nem számítva a két éjszakai jelenetet (Wanderer—Alberich, Wanderer—Erda) s a Nornákét, mivel időn kívüliek, Siegfried az első nap kovácsolja a kardot, öli meg a sárkányt, ébreszti fel Brünnhildét, a következőn már el is hagyja, hogy Hagen italának hatására még aznap Guntherrel térjen érte vissza; a harmadik nap arra kell, hogy Brünnhilde Hagennel szövetkezzék Siegfried elpusztítására, a negyedik nap már be is teljesül a bosszú. S mindezt a zene mégis valahogy belefoglalja a mítoszba, mert az emlékeztető motívumok a sűrű cselekményritmus ellensúlyozásaként az időtlenség, a megszakítatlanság érzetét keltik, állunk vagy úton vagyunk az emlékezetbe vesző múlt felé a homályból előderengő jövő ismeretlen partjai felől. Ez a mitikus közérzet olyan erős, hogy jóvoltából Wagner érvényesülni engedheti az egyes drámák irodalmi minták nyomán árnyalt műfaji atmoszféráját is. Ha elvetjük is Conrad szellemes irodalmi analógiáit, amelyek szerint a Götterdämmerung eposz, a Siegfried pasztorál, illetve kalandregény, míg a Walkűr a társadalmi regényre s a Rheingold ez az oratóriumjellegű mű a filozófiai dráma műfajára emlékeztet à la Ibsen, meg kell engednünk, hogy Wagner ciklusának egyes alkotásai megőriztek valami lényegeset az őket döntően inspiráló irodalmi források műfaj-atmoszférájából, a Rheingold az Edda isten mítoszaiból, a Walkűr a Volsunga Sagából, a Siegfried a Der hürnen Seyfried és egyéb róla szóló énekekből, míg a Götterdämmerung a középkori románc eseményességéből és a nagy világpusztulás eposzok tragikus légköréből. Végezetül a Götterdämmerung első ún. norna jelenetének diszpozícióját szeretném áttekinteni az első vázlattól a végső zenei megvalósításig, hogy mítosz és műalkotás viszonyát az irodalmi forrás és a wagneri képzelőerő kapcsolatát legalább az alkotómunka egyetlen részletére kivetítve folyamatában tekintsük át.

A Siegfrieds Tod 1848-as vázlatában a jelenet már első fogalmazványként sem prózában, hanem egy sajátságos próza és vers közötti állapotban jelenik meg, leginkább a gondolatrímre emlékeztetően összekapcsolódó félsorok variált, emblematikus jellegű ismétlődése jellemzi. (Knechte sind die Nibelungen, Knecht ist Alberich mit ihnen, da ihm der Ring geraubt. Frei sollen die Schwarzalben sei, frei sei Alberich mit ihnen, das Rheingold soll der Wassertiefe wieder leuchten etc.) A szöveg rendkívül tiszta kronológiájával tűnik fel. Éppen ez leplezi le egyelőre esetleges-formális kapcsolatát a mitológiával. Wagner ugyanis itt szó szerint követi az Eddát és az Urdr, Verdandi, Skuld triásznak juttatott eddikus funkció szerint beszélteti a múltról az első, a jelenről a második és a jövőről a harmadik nornát. Épp e pontos időrendi tagolódása miatt nélkülöz a jelenet minden jóslatszerűséget, eddikus atmoszférát. A valamivel későbbi verses változat, a Siegfrieds Tod 1848. novemberi szövegkönyve, bár őrzi az időbeli tagolást, kezdi összemosni a jelen és jövő idő határait. (Knechte die Nibelungen / Frei die Schwarzalben / Freudig trotzet ein Froher, frei für die Götter zu streiten: durch Sieg bringt Friede ein Held.) A múlt, a jelen és a jövő idejű igeidők különbségének összemosásával egy időben megszilárdul az ősgermán mintájú verselés, a kis sorokat ugyan Wagner még hol egymás

[2] Peter Conrad: Romantic Opera and Literary Form. Berkeley, 1979. 21—22. old.

alá, hol egymás mellé írja és a sorpárok, illetve telesorok különbsége-összefüggése sem mindig elég differenciált, de a legsikeresebb strófákban már igéző a rúnajóslás és a norna bérc hangulata

„Der Runen nicht achtend,
untreu auf Erden,
treu doch auf ewig,
trügt er die Edle:
doch seine Tat
taugt Sie zu deuten,
frei zu vollenden,
was froh er begann...”

A nornák emlékezete azonban csak addig nyúlik visszafelé a múltba, ahol Alberichet pillantjuk meg a Rajna-arany elrablásának idején; és ekkor még a szál, a sors, a jövő fonala nem szakad el. A Götterdämmerungban, amelynek a szövege e jelenetben teljesen más, mint a Siegfrieds Todban, a fogalmazás végképp homályossá, jóslat- és varázsszerűvé válik: így nem is hangozhat el másutt, mint egy jól ismert történet *utolsó* fejezetének előjátékaként. A szöveg tartalma, motívumhálója azonban most már igen közel jut az Eddához. A Weltesche az Yggdrasil megfelelője, az első norna által elbeszélt történet a forrásvízből bölcsességet inni akaró Odin története, akinek egyik szemével kell fizetnie. Az elbeszélés a Ring ideológiájának megfelelően azonban csakhamar az Eddának egy egész más részletébe, a Völuspa Ragnarök, tehát világvége látomásába hajlik át, ugyanakkor az egyes motívumok, a világfa elszáradása, a forrás kiapadása, a nornák elköltözése, ami mind a fáról hatalmi dárdának ágat vágó Wotan tettének következménye, Wagner képzeletének termékei. A második norna már egyértelműen a Ring és nem az északi mitológia eseményeire emlékszik, amikor Wotan összetört dárdájáról és a világfa kivágásáról beszél, és a harmadik norna által lefestett Walhall, a sorsuknak magukat megadó istenekről diametrálisan eltér az Edda szemléletétől. A világégés, a máglya látomása azután *hangulatilag* visszatér a Völuspa nyomába, s a mitológia változata a jelenet zárómotívuma is: a szálak összegabalyodnak, a jövő és a múlt összekuszálódik, végül a fonál elszakad, a dolgoknak Odin világában nincs többé jövőjük. Wagner költészetének csúcsain járunk; a modell mítosz és a saját mítosz tökéletesen összeolvad, az irodalmi források észrevétlenül táplálják a Ring mitológiai folyamát. Nem szóképről van szó: a nornák sorsszálat fonó mozdulatai nyomán kirajzolódó figuratív dallam a Rheingold előjátékára, az ősmederben elénk kígyózó folyóvíz mozgására emlékeztet. Persze a nornák szavait is lefesti, illusztrálja, ábrázolja a zene a jelenet során, a világfát, a várat, a dárdát, a tüzet; sőt kommentálja is az elbeszélést az aranyra, a lemondásra, a gyűrűre, az átokra, az istenek hatalmára és alkonyára hivatkozva. De ez csak a felszín, csak a szavak, a gondolatok láttatása. A leglényegesebb összefüggés, a csak sejthető lényeg, amit a mítosz és a monda magva rejt — akár az Edda, akár a wagneri műalkotás mítoszát értsük is most már alatta — a zene legmélyebb, mondhatni mitológiai emlékezetéből dereng felénk. A háromszor megszólaló három norna egyre rövidülő jóslatainak körtánca mögött három zenei atmoszféra drámája zajlik.[3] Ami a kezdésre, az örök mozgásra, az életre emlékeztet a köröket bevezető fonás refrén ereje egyre fogy, szerepe egyre csökken, a második hármas körben csak egyszer hangzik el, a harmadikban csupán egy eleme, egy akkordpár utal rá. Vele szemben sorakoznak fel a kérdés refrének. E norna strófákat kicsendítő vokális refrén kételyét, bizonytalanságát

[3] Alfred Lorenz: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen. Tutzing, 1966, 231—234. old.

a dallam, a Todesverkündigung Sterbegesangjának emléke ellensúlyozza, mert őrzi a halált hozó és fogadó Brünnhilde és Siegmund méltóságát, emberi nagyságát. Ám e refrén története ebben a jelenetben éppen az, hogy fokozatosan elveszti ezt a megszépítő zenei jelmezét, előbb a kísérettől, aztán az énekes dallamtól is megfosztva marad a csupasz szöveg. A harmadik refrén a három hármas strófát bevezető hangszeres refrén is kérdés és a Walkűrnek ugyanabból a jelenetéből idézi vissza Wagner, mint a Sterbegesangot. A kivédhetetlen jövő, a sors jelképe volt és marad a Ring mitológiában. E zenei motívum útja szembefeszül a másik kettőével. Ez egyre erősödik, az első strófa élén egyszer, a második és a harmadik kör elején kétszer, az utolsó három norna-megszólalás után háromszor hangzik fel. S ekkor már az álom harmóniái járnak előtte. Csak ez a kérdés hát a bizonyosság, minden egyéb elsüllyed az intellektuális értelemben most már emléktelen mélységben: a szál elszakadt. De hát így van-e, ahogy a zenéből kihalljuk? Tudhatjuk-e egyáltalán: Wie das ward, wie das wird, wann das wird? A költőtől a szót egy kitapinthatatlan ponton a zeneszerző veszi át. Ebben a mélységben, ebben a magasságban már a zene mesél tovább. S a zene mítoszteremtő ereje határtalan.

LEGÁNY DEZSŐ:

BUDAPEST ÚJABB ZENEI MÚLTJA

Láttam az életnek minden változását — írta Arany János s mondhatná magáról Budapest is. Elég volt hozzá száz év, hogy e város a változások változását mind átélje. 1880 körül még ott tartott, hogy zenei önállóságát: önmagát kereste. Miután elnyerte azt, 70-80 év múlva arra törekedett, hogy kivívott zenei jellemzőinek megőrzésével támaszokat leljen a világban. Ezt azonban csak két közbeeső szakasz után érhette el. A zenei önállóságtól a nagy egyéniségek útja vezetett tovább, mely a közösségek útjába torkollt. Mielőtt a város nemzetközi kapcsolatai elmélyültek: társakat kutatott fel. Íme, Budapest újabb zenei múltjának korszakai száz évvel korábbi időktől húsz évvel ezelőttig.

Budapest zenei önmaga keresése azonban nem 1880 körül kezdődött, az újabb kor történetének első korszakával, hanem jóval korábban, hogy fokozatosan kialakítsa saját arculatát. Már ebbe az irányba mutatott Erkel munkássága s mindaz, ami nevéhez kapcsolódott: elsősorban a magyar operajátszás 1838-tól a Nemzeti Színházban, 1884-től az Operaházban, s egyáltalán a magyar operairodalom megszületése Erkel műveivel. Ezt mozdították elő az Erkel dirigálásával 1853-ban elkezdődő filharmóniai hangversenyek is, az ő vezető szerepével 1867-ben megalakult Országos Daláregyesület nagy kórusfesztiváljai s az 1875-ben Liszt elnökségével megnyíló Zeneakadémia, melynek Erkel igazgatója s Liszt mellett a zongoratanszak legfontosabb tanára lett. Vegyük ezekhez hozzá az 1840-ben megnyílt később, konzervatórium fokú Nemzeti Zenedét; 1867 óta a hangversenyeivel fontos szerepet betöltő két nagy ének- és zenekari egyletet; a Nemzeti Színház elsőhegedűsének, Dragomir Krancsevicsnak 1876 óta működő vonósnégyesét. Hozzászámításukkal majd minden fontosabb zenei intézmény és együttes szóba került az 1880 előtti Budapestről.

Az intézményi keret tehát megvolt, amikor ezt az 1880-as évek elején és részben már előtte is új szellemi tartalom kezdte átjárni. A változás Lisztnek tíz év óta rendszeres budapesti tartózkodásaival erősödött fel. Attól fogva 1886-ban történt elhunytáig 18 éven át évente hazajött, néha félévre is. Ekkor lettek Liszt művei a legjátszottabbak Budapesten, megelőzve minden más zeneszerzőt. A zenei látókör és a hangversenytermek műsorának ilyen módosulása az 1880-as évek körül tovább színesedett, nagyrészt Liszt közvetlen vagy közvetett hatásaként. Legelőször is a kor három vezető francia zeneszerzője említendő: Saint-Saëns, Delibes és Massenet, akik 1878 és 1885 közt ismételten megfordultak Budapesten műveiket előadni, mindig olyankor, amikor Liszt is itt tartózkodott. Ettől kezdve a különféle nemzeti romantikus stílusok egyre sűrűbben keresztezték egymást Budapesten: Brahms és az egészen fiatal lengyel Moszkovszki mellett a csehek közül főleg Dvořák, a skandinávokból leginkább Gade, az oroszokból még elszórtan Csajkovszkij és gyakrabban a Budapesten ismételten hangversenyező Rubinstein művei. E sokszínű magyar és külföldi romantikus áramlat lett Budapest zenei ar-

culatának jellemzője az 1880-as évek elején. Egyelőre azonban hiányoztak belőle Erkel és Liszt művészetének olyan értékű folytatói a zeneszerzésben, akik nemzetközileg is szóba jöhettek volna. A számos helybeli vagy Budapesten megtelepedett zeneszerző közül sem Mihalovich, sem Hubay nem tudott igazi egyéni stílust kialakítani. Szerepük mégis kiemelkedő Budapest zenetörténetében, mert Liszt halála után a Zeneakadémia nagyszabású kifejlesztésével Mihalovich, hegedű mesteriskolájának megteremtésével pedig Hubay sokban előmozdította a főváros és az ország zenei fejlődését. Ez lett egyik fontos előfeltétele az itt tárgyalt kilencven év második korszakának századunk első évtizedében, melyet az előadóművészetben az értékes szólisták, zeneszerzésben Bartók és Kodály fellépésével a népzenéből megújhodó, de egyéni stílusú huszadik századi magyar zene megszületése korának nevezhetünk.

Az egyéniség előtérbe lépése az 1903—1907 közti években nem azt jelenti, hogy a korábban létesült zenei intézmények hanyatlani kezdtek. Az operaelőadások száma és komoly színvonala mit sem változott. A Filharmóniai Társaság is rendre megtartotta évi 10 nagy koncertjét. Sűrűn rendezett értékes hangversenyt növendékeivel és zenekarával a Zeneakadémia és a népes Nemzeti Zenede. A két, múlt századi zeneegyesület ugyancsak kiállt nagyszabású hangversenyekkel, sőt új egyesületek is alakultak. Gyakran váltogatta egymást két helybeli vonósnégyes hangversenye. Nem vesztettek teret Budapesten a külföldi együttesek sem. A cseh vonósnégyes és a Quatuor de Bruxelles rendszeresen fellépett. A Wiener Konzertverein is vendégszerepelt Löwe (1907), majd Richard Strauss vezényletével (1908) s a párizsi Société de Concerts d'instruments anciens (1908), tagjai közt Henri és Marcel Casadesus-vel, Alfredo Casella-val, sőt 16 év után újra az orosz Szlavianszky-kórus (1905, 1908). A korszakra mégis jellemzőbb lett a szólisztikus hangversenyek áradata. Caruso (1907), Destinn, Arnoldson, Burian kivételével talán nem is volt az Operaháznak olyan vendégszereplője, aki önálló ária- és dalesten ugyancsak ne hallatta volna magát. Soha annyi kiváló énekes nem szerepelt korábban szólistaként Budapesten, mint akkor az 1904-ben fellépő Emma Calvé-tól az 1908-ban bemutatkozó Selma Kurzig.[1] Az Európát járó nagy zongoraművészek fényes csapata szinte elárasztotta Budapestet szóló koncertjeivel. Sauer évente többször fellépett (1904—1908), d'Albert (1903, 1905, 1907), Godowsky (1904, 1906—1907), Lamond (1905, 1908), Casella (1906, 1908), Backhaus (1907—1908) ismételten, más kiválóságok mellett.[2] 1904-ben csembalókoncerttel Wanda Landowska is bemutatkozott, 1907-ben pedig gordonművészként Koussewitzky. Közben sűrűn váltották egymást a nagy hegedűművészek Kubeliktől (1904, 1906—1907) Ysayeig (1906—1908).[3] A külföldi művészek élcsapatához akkor zárkóztak fel mind sűrűbben kiválóan tehetséges hazai művészek: a zongoristák közt Dohnányi és Bartók, a hegedűsök sorában Hubay után Vecsey, Kresz, Geyer, Telmányi, Szigeti, gordonkásként Kerpely és Földessy, mint énekesnő Durigó Ilona.

Mialatt az előadóművészetben fokozatosan előtérbe lépett az egyén, a szólista, a zeneszerzők közt is annak kedvezett az idő, aki egyénit álmodott meg. Az új, személyes hang iránt mindenekelőtt a zeneszerzőkben nőtt meg a belső igény, s a közönség igyekezett lépést tartani velük. Az évtized közepén Puccini népszerűsége mindenkit elhomályosított a budapesti operaszínpadon, s megkezdődött az olasz Giordano, Sinigaglia, Wolf-Ferrari, Respighi, a finn Sibelius és Järnefelt, az orosz Szokolov, Glazunov, Rah-

[1] A legnevesebbek közül a többiek: Wedekind 1904; Bertram 1904, 1906; Koenen 1904, 1907—1908; Guilbert 1905; Slezák 1906—1907; Culp és Svärdström 1906—1908; Feinhals és Cahier 1908.
[2] Carreño és Rosenthal 1904; Pugno 1906; Friedman és Gabrilovics 1908.
[3] A többiek: Marteau 1904—1905, 1908; Kreisler 1904, 1906; Sarasate 1905—1906; Elman 1905—1907; Burmester 1904—1905, 1907; Thibaud 1907.

manyinov, az angol Elgar, a német Richard Strauss, a szerb Stojanovics, s ami a hazai fejlődés szempontjából mindegyiknél döntőbb, a francia Debussy művészetének befogadása. Debussy vonósnégyesét 1905-ben mutatták be, amit hamarosan követett a „L'après midi d'un faune", majd a „Fêtes". Ez volt a környezet a fővárosban: Budapesten, amikor a zongoraművészként és ezáltal zeneszerzőként is már gyakran szereplő Bartók és az előadóművészi kvalitások híján lassabban érvényesülő Kodály a maga sajátos zenei világát a falu: a népzene nyelvéből megteremteni kezdte. Organikusan fejlődtek tovább s már régen teljesen kibontakoztak, mire Budapest itt vázolt zenetörténetének harmadik, mindenekelőtt a közös élményre törekvő korszaka az 1930-as években fokozatosan felváltotta a korábbit.

Persze, e harmadik korszakot úgy is fel lehetne fogni, hogy a nagyobb apparátusnak: zenekarnak és kórusnak nagyobb lett a vonzása, mint a szólisztikus fellépésnek. Pedig nemcsak erről volt szó. Nálunk például Kodály tudatosan serkentette a kórusmozgalmat, hogy általa már gyermekkortól minél több embert be tudjon vezetni a művészet világába, de egyúttal az összetartozás közösségi világába is. A hangszeres muzsikusokat egyenesen a szükség vitte rá, hogy együttesekbe, zenekarokba szerveződjenek. Egyedül a társulástól remélhették, hogy a világjáró nagy szólistákkal győzik a versenyt a megélhetésért. Valóban, világszerte hihetetlenül megnőtt a nagy szólisták száma. Az 1933 és 1937 közt Budapesten fellépő számtalan külföldi híresség soraiban ott volt Saljapin (1934) és Gigli (1937),[4] Cortot (1934—1937) és Rahmanyinov (1935),[5] Wanda Landowska (1936), Hubermann (1934—1937)[6] és Casals (1936).[7] Ugyanakkor Dohnányi, Bartók, kettejüknek és Hubaynak a tanítványai egyenrangú félként léptek a külföldiek mellé.[8] Mégsem a sok külföldi és hazai szólista volt a kor igazi jellemzője, hanem a hangszeres és vokális együttes. Négy kiváló magyar vonósnégyes: a Waldbauer—Kerpely, a Léner, a Róth, a Végh vagy másként Új Magyar vonósnégyes egymást váltotta a dobogón — mind Hubay tanítványai voltak. A 3 nagy múltú énekkar és 3 kitűnő zenekar mellett[9] 1933 és 1937 közt 4 további zenekar keletkezett. Az évtized közepére a zenekari koncertek túlsúlyra jutottak a szólisztikusokkal szemben. Élükön sűrűn tűntek fel híres külföldi karmesterek: Weingartner, Dobroven, Mengelberg, Molinari és mások,[10] valamint Dohnányi, és kezdtek bemutatkozni a hazai komoly ígéretek: Feren-

[4] További vendégszereplő nagy énekesek Budapesten: Giannini 1934, Anderson, Toti dal Monte 1935, Björling, Maria Müller 1937.

[5] Ugyancsak fellépett Horowitz, Edwin Fischer, Backhaus 1934, Josef Hofman 1934—1935, Sauer 1935, Artur Rubinstein 1935—1936, Cherkassky 1936, Brailowsky, Lamond, Serkin 1937.

[6] Rajta kívül Milstein, Heifetz, Thibaud, Manén, Morini 1934, Adolf Busch, Bustabo 1935, Kreisler 1936.

[7] Vele egy évben Mainardi és Piatigorsky is.

[8] Ekkor lett Dohnányi a Zeneművészeti Főiskola főigazgatója (1934), aki egyúttal mint a Filharmóniai Társaság karmestere és remek zongoraművész Budapest egész zenei életét maga köré tömörítette. Ez történt kamarazenekoncertjein is, melyeket hol Telmányival, hol Thibaud-val vagy Waldbauerrel, Kerpely-vel, máskor két zongorán Bartókkal adott. Zongoraművészként Bartók nem szerepelt oly gyakran, mint Dohnányi, koncertjei azonban eseményszámba mentek, akár saját műveit játszotta, akár más műveket (Beethoven: C-dúr zongoraverseny, Mozart: A-dúr rondó, Franck: Zongorakvintett; Dohnányival Bach: C-dúr zongoraverseny, Mozart: D-dúr szonáta, Liszt: Concerto pathétique). Körülöttük és az európai dobogókon szerepeltek legjobb tanítványaik, a Dohnányinál végzett Károlyi Gyula, Kilényi Ede, Fischer Annie, Földes Andor, Bartók növendékei közül Sándor György, a Hubay mesterkurzusáról kikerült Szigeti, Telmányi, Zathureczky és Vírovai, aki előbb Stojanovics növendéke volt Belgrádban.

[9] A kórusok közül az 1907-ben alakult Budapesti Ének és Zenekar Egyesület volt a legrégibb, mely az oratóriumirodalmat művelte. Más koncerteken énekkarként az 1915 óta fennálló Palestrina kórus vagy az újabb Fővárosi Énekkar működött közre. A zenekarokból a filharmonikusok 1853, a Fővárosi Zenekar 1923, a Budapesti Hangversenyzenekar 1931 óta szerepelt. Kiemelkedő karmesterek és szólisták főleg az első kettővel léptek fel.

[10] 1933 és 1937 közt szinte évente dirigált Budapesten Weingartner, Kleiber, az orosz Dobroven. Gyakran lépett fel a francia Charles Münch, a belga Defauw, a holland Mengelberg, az olasz Molinari, De Sabata, a német Scherchen. Egy-egy évben az angol Sidney Beer és Constant Lambert, a holland Raalte és Flipse, a svéd Tor Mann, a norvég Grüner-Hegge, az orosz Amfiteatrov, a német Fritz Busch, Edwin Fischer, Klemperer. Toscanini egyik fellépésén a bécsi filharmonikusokkal Beethoven IX. szimfóniája és Kodály „Psalmus hungaricus"-a szerepelt a műsoron (1934). A külföldi zenekaroktól eltérően a külföldi kórusok általában Budapesten ismeretlen műveket és zeneszerzőket szólaltattak meg. A Basler Gesangsverein például Suter nagy oratóriumát (Le laudi di San Francesco d'Assisi) és a lengyel Maklakiewicz karácsonyi ciklusát adta elő. Szergej Jarov dirigálásával a Doni Kozák Kórus régi orosz egyházi kórusműveket énekelt. A Lisinski-kórus régibb és újabb délszláv zeneszerzőkkel ismertette meg hallgatóságát.

csik, Solti. Az együttesek iránti nagy érdeklődés Budapestre csalta a Bécsi Filharmonikusokat Toscaninival, máskor Furtwänglerrel, Bruno Walterrel, a berlinieket Abendrothtal, a BBC zenekarát Adrian Boult-tal (1936), a Basler Gesangvereint, a bécsi Schubertbundot, a Doni Kozák Kórust, a poznani dóm kórusát, egy angol vokálszextettet, a zágrábi Lisinski-kórust (1938). Együtteseknek, karmestereknek ez a forgataga részben az újabb külföldi zeneszerzők iránt is felkeltette az érdeklődést Stravinskytól Prokofjevig, sőt a fiatal Sosztakovicsig, Pijpertől Honeggerig és Hindemithig.[11]

Egyelőre azonban a korabeli külföldi zeneszerzők hatása nem volt mély. Inkább a máshol is közismert klasszikus és romantikus repertoár felszínét érintette az 1936-i Liszt-év igen sok Liszt-műve s főleg Bartók és Kodály alkotásai mellett. E korszak középpontjában tehát a Liszt-jubileum s még inkább a Bartók műveiből 1936-ban rendezett nagy koncert, a „Kékszakállú herceg vára" felújítása és a Kodály-koncertek álltak. A zenekarok, általában az együttesek túlsúlyra jutása mellett e két zeneszerzőben s hangsúlyozottan Kodály műveiben és a vele, körülötte mozgásba jött új zenei erőforrásokban bukkant fel az, amit gyökerében és megnyilatkozási módjában is egy közösségi szellem felülkerekedésének nevezhetünk. Még tíz éve sem volt annak, hogy a magyar népzenétől, e közösségi forrástól megihletve Kodály írni kezdte gyermekkarait, amikor 1934 tavaszán megrendezték az első „Éneklő Ifjúság" hangversenyt 14 ifjúsági énekkar: 1500 iskolás részvételével. Műsora Palestrinától a késő barokkig, magyar népzenéig, kánonokig és Kodály gyermekkaraiig terjedt. Páratlan sikere volt. Pár héttel később megtartották a második „Éneklő Ifjúság" hangversenty, oly rendkívüli visszhanggal, hogy 1935 tavaszán már tíz vidéki város „Éneklő Ifjúsága" követte a példát. Egyik csúcspontjához ért a mozgalom az 1937-ben Budapesten megrendezett két „Éneklő Ifjúság" hangversennyel. Az egyiken Bartóknak az ifjúság számára írt 27 kórusát mutatták be s maga Bartók a Mikrokozmosból 16 új zongoraművének előadásával működött közre. A másik a Margitszigeten hangzott fel mint szabadtéri hangverseny, Kodály legfőbb irányításával, amit a budapesti és a New York-i rádió közvetítésével tízezrek hallgathattak.[12]

E harmadik korszakban lépett színtérre a 30-as évek elejétől Bartha Dénes, itthoni kutatásaiban és publikációiban olyan témakörökkel, melyek zenei múltunk fő ágainak feltárására irányultak. Miként Bartók és Kodály népzenénk valódi és ősibb rétegeit kutatta, hogy arra építse a jelent és a jövőt, Bartha Dénes a tárgyi emlékeket fogta vallatóra ugyanilyen célból: az avarkori kettőssípot, Szalkai zenei jegyzeteit, egykori énekelt verseinket és a régi melodiáriumokat, Erdély zenetörténetének kallódó adatait, és a kor más nagy témáinak a jövőbe menekítésére foglalkozott a magyar népzenei gramofonfelvételekkel, rendezte a Liszt emlékkiállítást és írta meg katalógusát. Méltóbban, múltunk és jövőnk iránti nagyobb odaadással egy fiatal zenetudós nem kezdhette volna pályáját minálunk.

Budapest újabb zenetörténetének negyedik korszakából sem hiányoztak a nagy zenekari, kórus-, kamarazenei és szólisztikus koncertek, értékes bemutatók. A harma-

[11] Stravinsky második, 1933-i szerzői estje Budapesten az oda érkező külföldi kortárs zene újabb hullámának egyik nyitánya volt. Nyomában több finn, svéd, angol és holland zeneszerző — köztük Pijper — mellett főleg francia zeneszerzők: Honegger, Schmidt, Roussel, az olaszok közül leginkább Respighi, Castelnuovo-Tedesco, Malipiero, az újabb német szerzők sorából Hindemith művei kezdtek feltűnni. Az 1931-i fellépése óta újabb nagy koncertekkel vendégszereplő Prokofjev (1935, 1936) is ekkor lett jobban ismert mint zeneszerző, karmester és zongoraművész. Abban az időben hallottak Budapesten először a fiatal Sosztakovicsról, akinek I. szimfóniája, néhány zongoraműve után zongoraversenye keltett feltűnést Cherkassky előadásában (1936).

[12] A rádió akkor már sokat tett a zeneművészet terjesztéséért a lakosság széles rétegei közt. 1925. december 1-én kezdte meg adásait. 1932-től működni kezdett második leadója is, s Budapest I és II eltérő műsorokat sugárzott. 1935-re a rádió-előfizetők száma 350 000-re nőtt. Az „Éneklő Ifjúság" hangversenyén ez a felfelé ívelő technika talált rá méltó szellemi társára: a közösségi élményekre és álmokra.

dik korszakhoz képest mégis nagy változások következtek be. Mert maga a társadalom is a negyvenes évek végétől erősen átalakult a környező szocialista országok hasonló változásai szerint. Módosult a zenei intézmények rendszere is. A múlt század legnagyobb alapításai: a Filharmóniai Társaság, Zeneakadémia, Operaház s most állami kézbe vonva legrégibb társuk, a Nemzeti Zenede megmaradtak. Újabb, e századi alapítások közül a fennmaradók némelyike változatlanul vagy új névvel, magasabb színvonalon működött tovább, mint a Fővárosi Zenekarból lett Állami Hangversenyzenekar. Azok az intézmények azonban, melyek az új korszak legfőbb megtestesítői lettek az énekzenei általános iskoláktól a vezető szakmai és nemzetközi szervezetekig, ritka kivételektől eltekintve, 1950-től kezdve bontakoztak ki. Mégis egyelőre inkább intézmény és nem tartalmi változásról volt szó mintegy 10 éven át. A korábbi korszak nagy egyéniségei közül sem Dohnányi, sem Bartók nem vehettek ebben részt. Bartók 1945-ben New Yorkban elhunyt és Dohnányi 1960-ban ugyanott, éppen abban az évben, melyhez leginkább köthetjük az új korszak kezdetét. Bartók műveinek újabb felkarolásából és a nálunk még kellően nem honos külföldi stílusok tanulmányozásából akkor alakult át a hazai zeneszerzők művészete, nagyobb hangsúllyal a külföldi koráramlatokon, mint a hazai hagyományokon. Ugyanakkor a helyivel szemben az országos feladatkörök vonzása lett mind mélyebb, amely irányba Kodály a maga népét már az 1930-as években elindította az ifjúsági kórusmozgalommal és a zeneoktatásért folytatott küzdelmeivel. 1960-ra ő lett az egész ország zenei és bizonyos mértékig egyetemes kulturális nevelője. Ebben az általános erjedésben, miként a zeneszerzők keresték kortársaikat, Budapest is kutatta társait az ország vidékein és a határokon túl. Ez mutatkozott meg egyrészt az országos hatáskörű, másrészt a budapesti nemzetközi intézmények megszületésében, a különféle nemzetközi zenei szervezetekbe történő belépésben vagy újrafelvételben. Budapest otthon a szegedi, szombathelyi, soproni ünnepi játékokban és hetekben, a debreceni kórustalálkozókban lelte meg társait. Összetartozását a külfölddel ugyanakkor a Haydn, Erkel, Liszt, Bartók emlékévvel, az 1956 óta ötévenként megrendezett nemzetközi Liszt—Bartók zongoraversennyel, az 1959 óta egyre sűrűbben megtartott egyéb nemzetközi zenei versenyekkel, konferenciákkal és évenkénti őszi Budapesti Művészeti Hetekkel fejlesztette mind hatékonyabban. 1964-ben két igen fontos nemzetközi konferencia zajlott le Budapesten közvetlenül egymás után, az International Society of Music Education és az International Folk Music Council rendezvénye. Előbbinek Kodály tiszteletbeli elnöke, utóbbinak elnöke volt.

A két konferenciasorozatnak átfogó s a résztvevőket egymáshoz közelítő tematikát dolgoztak ki. Nincs azonban tudományos közelítés, mely megértőbb kapcsolatba hozhatna embert az emberrel a halál mindenkinek közös döbbeneténél. Ez kísértett fel, amikor az International Folk Music Council egyik ülésének résztvevői Vasil Hadžimanov temetői magnetofonfelvételein egyszerre több száz hozzátartozó keservében feljajdulni hallották a skopjei földrengés áldozatainak siratását.

Három év múlva Kodály elhunyt. Vele lezárult a magyar zenében egy nagy kor, mely a népzenére építette megújhodásait. Kodállyal azonban nyitva is maradt egy másik út: a társait kereső Budapesté, hogy örömök és bánatok keresztтüzében érdemes szólama maradhasson a népek szimfóniájának.

MARÓTHY JÁNOS:

APEIRON

A ZENEI VÉGTELEN TERMÉSZETÉRŐL

Mallarmé, a maga nevezetes „Livre"-jét tervezvén, a Zenét „a mindenben létező viszonylatok összességeként" jellemezte. Talán a romantikus képzetek kulminációja ez, ahol a művészet, itt is mindenekelőtt „a zene szelleme", a polgár köznapi tapasztalatának széttördelt, szürke kisszerűségével szemben idézi föl egy mámorítóan egyetemes Végtelen látomását? Irracionalizmus, a lehető legantirealistább értelemben?

Ne ítéljünk sietve. A realista esztétikák kidolgozói maguk is valamilyen fajta *egyetemesség* irányában keresték azt a többletet, amelynek révén a művészet meghaladja a napi tapasztalás valóságát. A nemrég újra fölfedezett Bahtyin egyik fő gondolata, hogy a művészet forrása nem pusztán valami éppen időszerű „társadalmi valóság", hanem sok évszázados emberi élmények fölhalmozódása és összpontosulása például egy shakespeare-i életműben. Lukács György Arisztotelésztől és a fiatal Marxtól vett kifejezések összekapcsolásával alkotta meg esztétikai rendszerének egyik fő pillérét, a „katharszisz"-t, amelynek révén a művészet a „partikulárisból" a „nembelibe" emel. A marxi értelemben vett „nembeli" pedig még csak nem is egyszerűen Bahtyin évszázadait, hanem az emberi nem *összfejlődését* foglalja magában! Az „egész embertől" az „emberegészig" vezet az út, s ennek logikus folytatása lenne immár a *világegész*, a maga *végtelenjével*.

Ha logikus is, eddig csak egyvalaki mondta ki: József Attila. Nem véletlen, hogy éppen *alkotó* jutott el ide, akinek nem térképek a művészet tájai. A verseiben is sokszorosan körüljárt problémakört *Irodalom és szocializmus* című nevezetes tanulmányában fejtette ki elméletileg. Egy pillanatra sem kétséges számára, hogy a művésznek a „végső világegészt" kell megragadnia. A bökkenő csak az, hogy *a világegész végtelensége szemléletileg hozzáférhetetlen*, míg a műalkotásnak ebből *végső szemléleti egészt* kell varázsolnia. A varázslat eszközét József Attila a *ritmikus tudomásulvételben* találja meg. Ha most már ebből olyan meghatározást barkácsolnék, hogy

művészet=ritmizált végtelen

vagy:

ritmizált tapasztalás=művészet=végtelenbe tágított emberi érzékelés

vagy:

ritmizálás=a végtelen közvetítése az emberi tapasztalásba

— a fogalmazások látszólagos meredeksége ellenére sok újat nem mondanék, mert minden esztétika kiindulása az *aiszthészisz*, vagyis az emberi *érzékelés;* ugyanígy nyilvánvaló az is, hogy a művészet esetében nem az odaégett rántás szagát érzékelem, tehát hogy a művészet *földúsított érzékelés;* végül világos, hogy ez a földúsítás a művészet *szerkezete* útján, tehát egyfajta *ritmikusság* révén jön létre.

Rendben van, földúsítás. De miért a végtelen?

A görögök világképe még innen volt, a mai természettudományos világkép pedig már túl van azokon az évszázadokon, amikor még a kört is négyszögesíteni akarták, a végtelent pedig csak valami végtelenbe nyúló kolbászként tudták elképzelni. Nem véletlen, hogy az újabb kutatók Anaximandros és Einstein közt feszítenek ki ívet (pl. Xavier Renou, *L'infini aux limites du calcul,* Paris 1978). A végtelent nem okvetlenül fényévnyi távolságra kell keresni, mert ott van a legelemibb mozgásban, a legelemibb sejtben is. Kovács úr bizonyára nem gondol arra, hogy konyhába sietö lépteinek gyorsulása csak infinitezimális számításokkal megoldható paradoxiát rejt magában — arról már nem is beszélve, hogy közérzetét egyrészt szubmolekuláris, másrészt kozmikus tényezők is befolyásolják. Természetesen nem gondol rá, mert a tudomány végtelenje nem szemléleti. Ezért mondhatta Heisenberg az atomról, hogy eredendően téves mindenfajta elképzelés, amelyet róla tudatunkban alkothatunk.

A művészet szerencséjére viszont az érzékelés is képes a végtelen közvetítésére. József Attila gondolata a ritmikus tudomásulvételről ma természettudományos szemszögből is erőteljesen igazolódik. A ritmikus szervezettség — legyen szó *a periodikus impulzusok bármilyen formájáról,* a szokásos értelemben vett ritmustól kezdve a hang-, fény-, elektromágneses vagy rádióhullámokig — megsokszorozza a jelek továbbításának, fölfogásának és tárolásának a hatékonyságát — lévén maga az anyag legelemibb formáiban is ritmikusan szervezett. Ez érvényes a biokommunikációra is. A viselkedéstan, etológia az újabb évtizedekben az élőlények közti kapcsolatteremtés számos olyan ritmikus formáját tárta föl, amelyek — messze a népszerű madárhangokon túl — gazdag tanulságokat kínálnak a zenetudománynak. Gondolok egyrészt Lorenz vagy Tembrock, másrészt Birdwhistell vagy Condon és Ogston munkáira. Nem szabad, hogy elriasszon minket az a tény, hogy ezek a kutatások nagyrészt az állatvilágra vagy az emberek közül a pszichiátriai esetekre vonatkoznak. Emberi korlátaink közé tartozik, hogy a „normális" viselkedésmódot egyszerűen tudomásul vesszük, vizsgálódni ott kezdünk, ahol a mienkétől eltérő magatartással találkozunk. Nem véletlen, hogy a zene olyan fontos tulajdonságára, mint a hangszín, hangadásmód, az Európán kívüli zenekultúrákkal kapcsolatban figyelt föl először a zenetudomány; csak napjainkban válik világossá, hogy a nálunk „normálisnak" tekintett hangadásmódok tekintetében is sok a kutatni való. Másrészt magából az esztétikából, mint az *aiszthészisz* tudományából, adódna az a követelmény, hogy nosza, hát akkor vizsgáljuk meg, milyenek is azok az érzékszervek, amelyek a művészet befogadásának az eszközei. Maga Lukács György vetette föl ezzel kapcsolatban valamilyen *1' jelzőrendszer* létezését — páratlanul merész lépés éppen Lukácsnál, mert a következő lépés már a *biokommunikációhoz* vezetett volna, s vele az embert az állattal összekötő természeti törvényszerűségek vizsgálatához. Ezt a lépést persze Lukács nem tette meg, de emiatt esztétikájában éppen az aiszthészisz mibenléte fekete doboz maradt.

A biokommunikáció legnagyobb pillanatai kétségkívül azok, amelyekben az élőlény — hadd profanizáljuk Lukácsot — a maga partikularitását a nembeliség fokára izzítja, mondjuk, a kapcsolatteremtés kopulatív és/vagy agonisztikus válfajaiban. Amit Lorenz akár a halakkal kapcsolatban leír, az ilyen esetekben szinte az esztétikai szép sokcsatornás megjelenése, a sugárzó színektől a táncszerű mozgásokig. A „szép" jelzőt mindenhogyan a színek, formák és mozgások *ritmikus-periodikus* szervezettsége váltja ki, s ez a ritmus egyértelműen a kapcsolatteremtés eszköze, tehát út a végesen tapasztalatiból az *érzékelt végtelen* felé.

A Birdwhistell által csak alig három évtizede alapított új tudományág, a *kinesics,* a mozgásban megjelenő emberi viselkedésmódok ritmizált koreográfiáinak partitúra-

szerűen részletes leírása, a ritmikus elem jelenlétét akár egy egyszerű köznapi dialógus alacsony intenzitású kapcsolatrendszerében is megmutatja, alig néhány másodperces eseménysorok kinagyított mozzanatainak elemzésével.

Az *érzéki kapcsolatteremtés* nyilván az esztétikum kulcsa, hiszen a művészi érzékelés azáltal dúsulhat föl a köznapi tapasztaláshoz képest, hogy kapcsolatot teremt emberek és emberek, emberek és dolgok, dolgok és dolgok között; mindenekelőtt azzal, hogy létrehozza azt a varázsos *erőteret,* amelyben addig látszólag elszigetelt egyedi tapasztalások egymással vonatkozásba léphetnek, s így érzékelhetővé válik — Mallarmé szavait újra fölidézve — „a mindenben létező viszonylatok összessége".

Ha van művészet, amelynek már első közelítésre érzékelt lényege a ritmikusság, akkor éppen a zene az. Persze nemcsak a szűkebben vett ritmus, hanem a hangminőség értelmében is. Magát a zenei hangot ugyanis a zörejtől éppen a rezgések periodikus jellege, tehát ritmikussága különbözteti meg. Ebben az értelemben *egyetlen zenei hang már önmagában, minden ritmikai tagoltság nélkül is ritmikus.* A hangrendszerek és a vágányaikon mozgó dallamok pedig már többcsatornásan is ritmikusak, minthogy a hangok közti relációkat, tehát arányokat, tehát ritmikus „mérőegységek" létét föltételezik. S az algoritmus maga is ritmus, sőt a részhangok sorozata esetében maga is a végtelen felé tart, mert — ha kedvünk van játszani a szavakkal — a prím elidegenedett „abszolút szelleme" olyan hangok sorozatán át próbál visszatalálni önmagához, amelyek őt minden határon túl megközelítik, de soha el nem érik. Gondolok az $\frac{n+1}{n}$ törtsorozatra, ha az *n* értékét minden határon túl növelem a végtelen irányában.

Már ez az egyetlen meggondolás is időszerűvé tenné a „zenetudományi relativitás" tételének kimondását. A felhangsorozat ugyanis csak igen szűk határok közt látszik igazolni — ott is csak látszik — a polgári tonalitás *praestabilita harmonia*-ját. Már a nagytercnél kezd elgörbülni a tér — ha az oktávsor és a kvintsor inkompatibilitását figyelmen kívül hagyjuk is.

Ezért és sok más ok miatt a „tiszta zenei hangok" *ordre banal*-jával nem jutnánk messzire. Pousseur terminológiáját használva, úgy látszik, hogy ez az *ordre banal* csak a rajta kívüli jelenségek *désordre riche*-vel bepiszkítva válik művészetté. Teljesen érthetően: ha a zenei hang a *kapcsolatteremtés eszköze,* akkor nem önmagát, hanem a rajta kívüli dolgokat kell átvilágítania. Így juthatunk el egyfajta *ordre riche*-hez.

Nos, a legfrissebb kutatások pontosan ebben az irányban törik az utat a „zenetudományi relativitás" felé. A szűkebben zenei hangok körén belül már Garbuzov kiderítette, hogy az eleven zenei megszólaltatásban a fölé- és aláintonálások változatos eseteivel állunk szemben, nem a tökéletlen, hanem éppen a nagyon is jó előadások eredményeként. Gépi hangelemzéssel egyetlen megszólaltatott hangon belül is a mikro-magasságváltások valóságos eseménytörténetét lehet kimutatni.

Még tanulságosabb a hangszínek és hangadásmódok elemzése. Itt a *désordre riche* partjai már messze túlterjednek a periodikus rezgéseken, mert a hangszínek alakulásába széles *zörejtartományok* is aktívan beleszólnak. Lomax merész kísérlete a világ népzenei stílusainak parametrizálására olyan hangadásmódoknak is stílusképző jelleget tulajdonít, amelyek különlegessége éppen az adott hang zörejtartalmának a földúsításában áll (pl. *raspy,* „reszelős" hang). Födermayr sokkal körülhatároltabb anyagon, viszont a szonográf-felvételek pontosságával adta alig két másodpercnyi zenei történések jegyzőkönyvét, a „zenei" és „nem-zenei" hangszínalakító faktorok szerepét tetten érve. A zörejfaktor lényeges szerepének a fölismeréséhez jutottak el a hagyományos hangszereket illetően az IRCAM-ban folyó hanganalízis- és hangszintézis-kutatások is.

Így talán nem hangzik túl merésznek az a tézis, amely szerint a zene igazi lényege nem magukban a „tiszta" zenei hangokban rejlik, hanem abban az átvilágító-szervező „ritmikus" szerepben, amelyet a tiszta zenei hangok a „nem tiszta" zenei hangok, sőt az eredetileg nem is zenei hangok vonatkozásában betöltenek. Az *ordre banal* a *désordre riche* fölszívása-átvilágítása-értelmezése révén válhat csak *ordre riche*-sé. Így ismét a *kapcsolatteremtés* elvéhez jutunk, ahol a *ritmikus tudomásulvétel* teszi érzékileg befogadhatóvá az egész, eredetileg nem is muzikalizált, de itt és most mégis átmuzikalizált tapasztalati világot. Ha tetszik, a „valóságot", a maga egyszerre egyedi-tapasztalati és egyetemesen átfogó értelmében.

A végtelen fogalma az *ordre riche*-ben nem pusztán filozófiai, hanem konkrétan zenei értelmet nyer. Amennyire a kört négyszögesítő szokványos zeneelméleti közelítés elkülönült impulzusok merev rácsozatával operál, annyira szükséges, hogy a „zenetudományi relativitás" szemlélete a zenét *minden pillanatában eleven folyamatként* ismerje föl. Az anyag *folytonossága* volt az egyik olyan probléma, amelynek kapcsán a végtelen fogalmába fizikai oldalról már Galilei beleütközött. Nos, ha a periodicitást impulzusok sorozataként fogom is föl, ezek az impulzusok egy-egy feltöltődési, majd kisülési folyamat csúcsai, de a folyamat nemcsak a csúcsokon, hanem minden lehetséges más ponton is ritmikus. A szokásosan muzikálisnak nevezett előadás pontosan ezáltal teremti meg a maga mágneses erőterét, amely a mozdulatokat két impulzus között is szervezi, s a periodikus hullámmozgás egységes hatókörébe vonva teremt kapcsolatot hang és hang, előadó és hang, előadó és a többi előadó, előadó és hallgató között. A polgári zenekultúrán belül ez a kör is négyszögesedett, s ehhez képest különösen feltűnő volt a 20-as években még újdonságnak számító jazz „belső végtelenje", ahol a hang- és ritmusmező bármely tetszés szerinti ponton volarizálható folytonossága vezetett az akár mikroritmikus vagy mikrointervallikus pillanatokat váratlanul kiemelő belső ellenpontozáshoz. Ezért mondhatta Coeuroy, hogy a jazzmuzsikus nem „kalapál", hanem „kenyeret dagaszt". Nem véletlen, hogy a jazz kinesztéziás hatása sokkal ellenállhatatlanabb, mint az akadémikus európai zenéé.

Az *ordre riche* vagy a belső folytonosság elve persze csak egy-egy kiinduló gondolat a zenetudományi relativitás konkrét kimunkálásához. A sokcsatornás zenei történés puszta parametrizálása is tekintélyes munka — Lomax 37 paramétere is kevés! —, hát még ezek egymásra épülő rendszereinek kölcsönhatásukban való vizsgálata. Mallarmé így mondaná: „Minden, ami a világon van, azért létezik, hogy egy könyvbe torkolljék." Könyvbe — nem pedig referátumba. Legyen mentségem az alkalom, amelynek tiszteletére a most számomra legfontosabbról akartam beszélni. Ugyanezért mutatta be Anatole France jongleurje is a Miasszonyunknak — jobb híján — a maga késdobáló mutatványait.

TARI LUJZA:

STRÓFAELVŰ TÉMAÉPÍTKEZÉS ÉS MOTIVIKUS PERIODIZÁLÁS A HANGSZERES NÉPZENÉBEN

A zenetudomány nem dicsekedhet azzal, hogy felfedezései olyan forradalmi újításoknak minősülnének, mint amilyenek a természettudományokban jelentkeznek. Még a ritka, nagy jelentőségű felfedezések is szűk szakmai körben maradnak többnyire, s ha be is kerülnek a gyakorlati zenei köztudatba, semmiképp sem viharos gyorsasággal.

Bartha Dénesnek a Haydn és Beethoven zenéjében kimutatott strófaelvű építkezést illető felfedezése azonban a kivételek közé tartozik. Kivételes a téma pozitív — hazai és külföldi — fogadtatását illetően, és kivételes a gyakorlati zenébe átkerülését tekintve is.[1]

Bartha Dénesnek volt mire támaszkodnia az előzményeket tekintve: Bárdos Lajos[2] és Lendvai Ernő,[3] valamint H. Besseler[4] formatani vizsgálódásaira ő maga hivatkozik. Melléjük tehetjük azonban Gárdonyi Zoltánnak,[5] Weiner Leónak[6] a hangszeres zenei formákat taglaló munkáit éppúgy, mint a Bartha Dénestől soha nem idegen népzenei formákat elemző tanulmányokat, melyek közül itt kettőt említünk meg: Kodály miniatűr feljegyzéseit a magyar hangszeres népzenei,[7] valamint Bartókéit a máramarosi román hangszeres népzenei szerkesztésmódokról.[8]

Mivel a hangszeres népzene területén is folynak formai-szerkezeti kutatások, ezúttal azt a kérdést tettük fel: érvényesül-e a hangszeres népzenében is a strófaelvű szerkesztésmód, s ha igen, hogyan. Kérdés az is, léteznek-e egyáltalán stabil formák és szerkezetek, hiszen a népzene egyik lényeges tulajdonsága az improvizáció, s ez elvben gátja lehet ilyenek kialakulásának. Vizsgálódási területünket két szempontból eleve szűkíthettük: *tematikailag* kiiktathattuk a körből a recitatív típusú énekes zenével erősen érintkező deklamatív zenei rétegeket, *földrajzilag* pedig az ilyen zenéket használó Kárpát-medence és Balkán nagy részét, Közel- és Távol-Keletről nem is beszélve. Hangszeres *tánczenéket* vizsgáltunk meg tehát *eurázsiai* területeken.

Mielőtt az eredményeket ismertetném, foglaljuk össze — nagyon leegyszerűsítve — a strófaelvű építkezésmód lényegét. Haydn és Beethoven sok esetben nem hagyományos értelemben vett elő- és utótagból álló periodizáló kéttagú formát használ, hanem 4 soros strófamodellek szellemében építkezik. Az egyes sorok motivikus struktúrájukat te-

[1] Ez utóbbival kapcsolatban egyes művészek előadói praxisából megemlíthetjük pl. a szonátaformájú zeneművek expozícióiban az ismétlőjelek újraértelmezését.
[2] Bárdos Lajos: Éneklő hangszerek, in: Zenetudományi Tanulmányok I. Budapest, 1953. 663—673.
[3] Lendvai Ernő: Toscanini és Beethoven, Budapest, 1967.
[4] Heinrich Besseler: Einflüsse der Contratanzmusik auf Joseph Haydn, in: Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, Budapest, 1961.
[5] Megemlíthetjük pl. A zenei formák világa c. könyvét, Budapest, 1949.
[6] Pl. A hangszeres zene formái c. könyve, Budapest, 1955.
[7] A magyar népzene, Budapest, 1960², 61—67. (Példatár: Vargyas Lajos)
[8] Béla Bartók: Ethnomusicologische Schriften Faksimile-Nachdrucke II. Volksmusik der Rumänen von Maramureş, Herausgegeben von D. Dille, Budapest, 1966. 247—251.

kintve olyanok, hogy egyben a hagyományos periódusnak is megfelelnek, de ezt maga Bartha Dénes sem tartja ellentmondásnak, mert — mint írja — a 4+4 (8+8) ütemes periódusok a szerzők értelmezésében csak félstrófák; megismétlődésük vagy újabb periódus hozzátétele révén válnak teljes strófává.[9] További megfigyelése, hogy az ismétlések gyakran a második félstrófa ismétlését jelentik (BB), ami által a 4 sor helyett 6 sor jön létre (pl. AABBBB). Bár tipikusnak mondható az izoritmikus és izometrikus építkezésmód, a mesterek — különösen Beethoven — bizonyos esetekben „metrikus szabálytalansággal kendőzik el a négysoros strófaszerkezetet".[10]

Első kérdésünkre hadd válaszoljunk már a példák ismertetése előtt: a hangszeres népzenében szintén érvényesül a vokális zenéhez hasonló sorszerkezetes építkezésmód. Bartók a máramarosi román népi tánczene egyik osztályának elemzésekor „zárt formájú majdnem csupa 4 szakaszos (4 soros) táncdallam"-(ok)ról beszél,[11] s valóban, a hangszeres darabokat sorszerkezetes *dal*-jellegűnek érezzük gyakran akkor is, amikor már nincs vagy pedig eleve nem is volt szöveges kapcsolatuk. Így első példánkban is, melynek *Magyar verbunk* a neve. A dallam AA_vBC sorokra tagolódik, de úgy, hogy a zenész a félstrófákat (kétrészességet) is érezteti egyben. (*1. kotta,* 77. o.)

Következő két példánk szintén 4 soros. Az elsőben — *votják* dallam — 2-2 nagy sor, a másodikban — *szlovák* dallam — 2-2 kis sor kapcsolódik egybe. (*2. a—b kotta,* 78. o. Az énekszólamot itt elhagytuk.)

Az utóbbi dallamhoz bőven találhatnánk közvetlen dallami egyezést a román hangszeres repertoárban, de mivel még *portugál* megfelelője is akadt, következzen az. A hangszerekhez férfikar kapcsolódik az 1. strófa eljátszásától kezdve, s ez öt sorossá alakítja az eredeti 4 sort ($AABB_{v1}B_{v2}$); a dallamok bitonálisan futnak egymás mellett. (*3. kotta,* 79. o.)

Gyakori, Nyugat-Európában pedig tipikus az az eljárás, hogy a 4 sor fél-fél strófánként megismétlődik, s ezáltal lényegében 8 sor keletkezik: AAAA/BBBB. Bemutatására *norvég* példát választottunk. (*4. kotta,* 80. o.)

Az előző világos szerkezeti-formai tagolású dallam után következzen egy táncfunkcióból kiragadott *bolgár* példa. A 4 sort ismétlésekkel 8 sorrá növesztett szakaszt egy hosszan játszott egyetlen periódus előzi meg. Közjátékok után újból felcsendül a 8 soros egység, de a dallam újraalkotásakor a játékos a szerkezetet és a formát is megváltoztatja. Az első félstrófát már csak egyszer játssza, a másodikat pedig — mivel az különösen alkalmas a motívumismétlésre — kötetlen formájú félstrófaként (2. részként) értelmezi, melyben az egyes metrumok különös változatossággal olvadnak egymásba. Metrikailag is változás történt: a páros lüktetésből páratlan lett. (*5. kotta,* 81. o.)

8 soros *magyar* dallam következik. Az AA_v és ismétlése után következő első B sor egy osztott 3. sor (2 kis b-re tagolódik), melyet Bartha Dénes egyes Beethoven-művekkel kapcsolatban mint népzenei jellegzetességet szintén megfigyelt.[12] (A 3. sor osztásával kapcsolatban csak utalnék arra, hogy ez a magyar népzenén belül a régi rétegben elsősorban a tánczenei jellegű dallamtípusoknál, valamint egyes műzenével érintkező típusoknál — pl. a Rákóczi-nóta családfája — jelentkezik, ezenkívül főleg az új stílusban van jelen.) (*6. kotta,* 82. o.)

Ritkának mondható, de van arra is példa, hogy csak az AA sorok ismétlődnek, s a B sorok nem. A zenész ilyenkor is törekszik a súlyviszonyok kiegyenlítésére, követ-

[9] Összefoglalása: Bartha Dénes: Beethoven és kilenc szimfóniája, Budapest, 1970. 83—103.
[10] In.: Bartha i. m. 101.
[11] In: Bartók i. m. 249.
[12] Pl. az V. és a VII. szimfóniák 2. tételeiben, melyek ABc+cB szerkezetűek. Bartha i. m. 98., 100—101.

kező *olasz* példánkban úgy, hogy a B sorok időtartamának megfelelő közjátékkal mintegy helyettesíti az elmaradt ismétlést. (*7. kotta,* 83. o.)

A 4 és 8 soros szerkezetek után térjünk rá a 6 sorosakra. A 6 sor tipikusan a 2. rész megismétlése által jön létre a hangszeres népzenében is, amit újból *olasz* példa illusztrál elsőnek. A rezesbanda által előadott dallam formája: AA_v $b+b_{(a)}$ A_{v2} $b+b_{(a)}$ A_{v2} (*8. kotta,* 84. o.)

Két ¾-es dallam: egy *lengyel* és egy *magyar* következik, mindkettőben az előzővel azonos szerkesztési elv az irányadó. Formájuk AA BB BB, s mindkettő második része önállótlan, nem áll meg egymagában, pontosabban érezni, hogy valaminek a zárórésze. (*9. a—b kotta,* 85-86. o.)

Utóbbi példánk Kodály Z. gyűjtései közül való, s a dallamot játszó kászoni zenész[13] 17 táncfelvétel közül 8 darabot adott elő 2+4-ként értelmezett 6 soros formában. Eljárása nem egyedi, hanem tipikus a magyar hangszeres népzenében.[14] A soronként építkező és a 2+2+2×2 sort mint fél-fél strófát értelmező megfogalmazásokból azonban nemcsak azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy az előadók 6 sorossá tágítják a 4 sort, hanem azt is, hogy a két rész dallami arányát olyan mesterien alakítják ki, hogy *1.* amennyiben az első rész önmagában zárt egység, a második rész (3—4., ill. 5—6. sor) egyedül önállótlan, de olyan rugalmas szövetű, hogy bármilyen első rész folytatására alkalmas; *2.* Ritkább, de fordítva is lehetséges: ha az A rész önállótlan, önmagában szilárd szerkezetű B rész követi (l. pl. *6. kotta*).

Nézzük a tipikusabb megoldást. Következő példáink *verbunkok* és *legényesek*. A két verbunk *(10. a—b kotta)* A sorára jellemző, hogy már maga is 4 kis sorra tagolódik. B részeik motívumismétléses, ill. szekvenciázó alakzatok, nem véletlen hát, hogy sokszor más első rész után jelennek meg. A két következő legényes dallam *(10. c—d kotta)* AA részét követő 3—4. sorok szintén társulni szoktak más előzményhez is. A 3. sorok egyben osztottak, amit a zenészek hangsúly hozzáadásával külön ki is emelnek. E ponton válaszolhatunk az improvizációval kapcsolatos kérdésre. A zenészek az általuk ismert önálló egységeket (periódusokat) pillanatnyi ötletük, ízlésük alapján fűzik egybe, de mindenkor úgy, hogy ösztönös alkotókészségük képessé teszi őket az improvizatívan is szilárd formák és szerkezetek létrehozására. Élő táncfunkcióban még ezek a szilárd egységek is csak részei egy nagyobb variációs formának. (*10. a—b—c—d kotta,* 87-90. o.)

A második részek sokszor annyira a motívumismétlésen alapulnak, hogy a fő egységet (4, 8 vagy 6 sorból álló részt) követő közjáték is annak elemeiből áll. Nagyon valószínűnek látszik, hogy a közjátékok a B tagokból váltak le, miközben megtartották B tag szerepüket is.[15] De feltehetjük azt a kérdést is: nem éppen a motívumismétléses szakaszokból — közjátékokból — alakultak-e ki a második részek?. Ezúttal közjáték nélkül bár, de mutassa a motívumismétléses kétrészességet egy *ír* és egy *csuvas* példa. (*11. a—b kotta,* 90-91. o.)

Összefoglalóul kimondhatjuk: az európai, ill. egyes ázsiai hangszeres népzenékben máig meghatározó a strófaelvű, vagyis 4 soros (8 soros), ill. 6 soros építkezésmód, de

[13] Laji János kászonfeltízi zenész repertoárjának ismertetését és játékstílusának elemzését l. Tari Lujza: Egyéniség és közösség Kodály Zoltán két kászoni székely előadójánál, in: Magyar Zene 1983/2., 151—158., 166—187.

[14] Különösen tipikus a férfi- és egyes párostáncoknál (legényes, verbunk, oláhos, silladri, ardeleana, félolához, forgatós, sebes magyaros, kettős jártatója stb.). A táncok zenéjének formai tagolásáról: Kallós Zoltán—Martin György: A gyimesi csángók táncélete és táncai, in: Tánctudományi tanulmányok 1969—1970. Budapest, 1970. 194—235. l. Összefoglaló táblázat 232—233. (A táncfejezet Martin Gy. munkája.)

Lajtha L. Udvarhely megyéből származó gyűjtésében is az anyagnak kb. a fele 2+4 tagolású 6 soros hangszeres dallam. L. Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés, in: Népzenei Monográfiák III., Budapest 1955. (3., 4., 9., 10., 11., 13., 14., 16., 17., 19., 21., 27., 35., 37. és 42. számú dallamok.)

[15] A közjátékról bővebben Tari L.: Egy közjáték dallam, in: Magyar Zene, 1981/3 285—302.

szinte mindenkor úgy, hogy a szerkezetekben szimmetrikus témaalakzatok formájában egyben a motivikus periodizálás is érvényre jut, függetlenül attól, páros vagy páratlan lüktetésű zenéről és táncról van-e szó. Nyilvánvaló, hogy a strófamodellek alapján történő szerkezetalakítást a vokális zenei háttér erősíti. A hangszeres népzenén belül mindenesetre kéttagúság helyett helyesebb a kétrészesség elnevezést használni. A motivikus építkezésre (majdnem azonos motívumok halmozására) — mondhatjuk akár úgy: a motorikus mozgásra — a tánc végett van szükség. A magyar népzenén belül további fontos tanulság, hogy a zenéhez tartozó táncok *1.* vagy motívumhalmozó szakaszok (aaa...), *2.* vagy pedig két, ill. három részre tagolható nagyobb egységek (ABAB, ill. ABABCC).[16] A táncfolyamat biztosításához úgy tűnik még mindig a legegyszerűbb és egyben legváltozatosabb a kanásztánc- (kolomejka-) vagy kontratánc-ritmus, ill. annak különféle variációi. Haydn és Beethoven nem tett mást, mint hogy a maga korának zenéjén keresztül magáévá tette a népzenei gondolkodásmódot. Nagyon igazak Bartha Dénesnek azok a szavai, hogy *„A klasszikus zene népi elkötelezettségét jobban bizonyítja a népi eredetű formák (pl. strófamodellek) tervszerű és sorozatos felhasználása, mint az itt-ott (javarészt csak a nagy alkotómunka perifériáján) jelentkező népi motívumtöredékek alkalmi idézése."*[17]

*A KOTTAPÉLDÁK ADATAI**

1. AP 4733/d Selymesilosva (volt Szilágy megye) gyűjtötte Víg Rudolf, 1963., 5 tagú cigánybanda, prímás: Lakatos Miklós (36 éves).

2. a) AP 5935/b Karligan (Mari-Turek SZSZK) gyűjtötte Vikár László, 1966., hegedűn: N. M. Andrejev (53 éves).

b) Slovenské l'udové tance, SNP 12. A/1.

3. BBC Recorded Programmes Library, Folk Music of Portugal, LP 23761 B/3.

4. Fel'klang frå Rørosvidden, Norwegian Folk Music, TLS 2021, A/2.

5. Village Music of Bulgaria, H-72043. B/6.

6. AP 7585/f Magyarlóna (volt Kolozs m.) gyűjtötte Kallós Zoltán, Martin György 1969., 4 tagú cigánybanda, prímás: Kovács Simon (45 éves).

7. Italia, Antologia a cura di R. Leydi, VPA 8082. A/8.

8. Adatai azonosak az előzővel, A/5.

9. a) Polish Folk Music, Grajcie Dudy SX 1125—26 II/B/3.

b) AP 6031/h Kászonfeltíz (volt Csík m.) gyűjtötte Kodály Zoltán 1912., hegedűn: Laji János (kb. 50 éves cigányzenész).

10. a) AP 4167/c Méra (volt Kolozs m.) gyűjtötte Kallós Z.—Andrásfalvy Bertalan—Pesovár Ferenc, 1961., 3. tagú cigánybanda, prímás: Ádám Béla (28 éves).

10. b) AP 6227/c Búza (volt Szolnok-Doboka m.) gyűjtötte Kallós Z.—Andrásfalvy B., 1963., 3 tagú cigánybanda, prímás: Simon Sándor (évszáma nincs feltüntetve).

10. c) AP 6395/c Méra (volt Kolozs m.) gyűjtötte Borbély Jolán—Böröcz Gabriella—Vásárhelyi László, 1962., 3 tagú cigánybanda, prímás: Antal Ferenc (57 éves).

[16] Kallós—Martin i. m. 232—233.

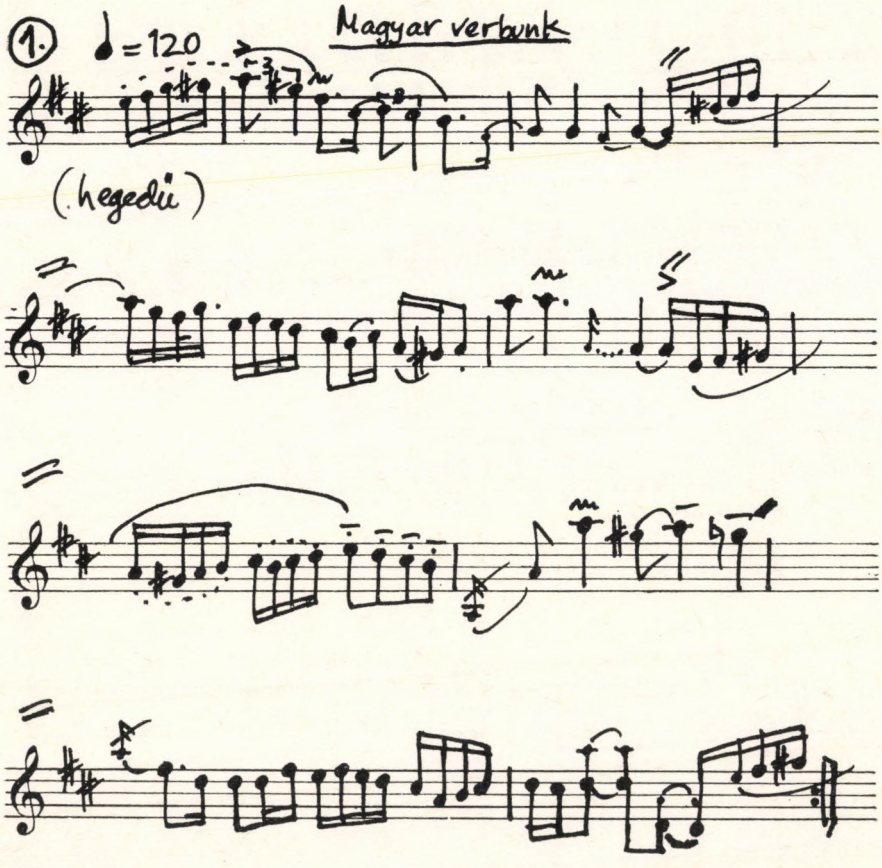
[17] Bartha i. m. 89.

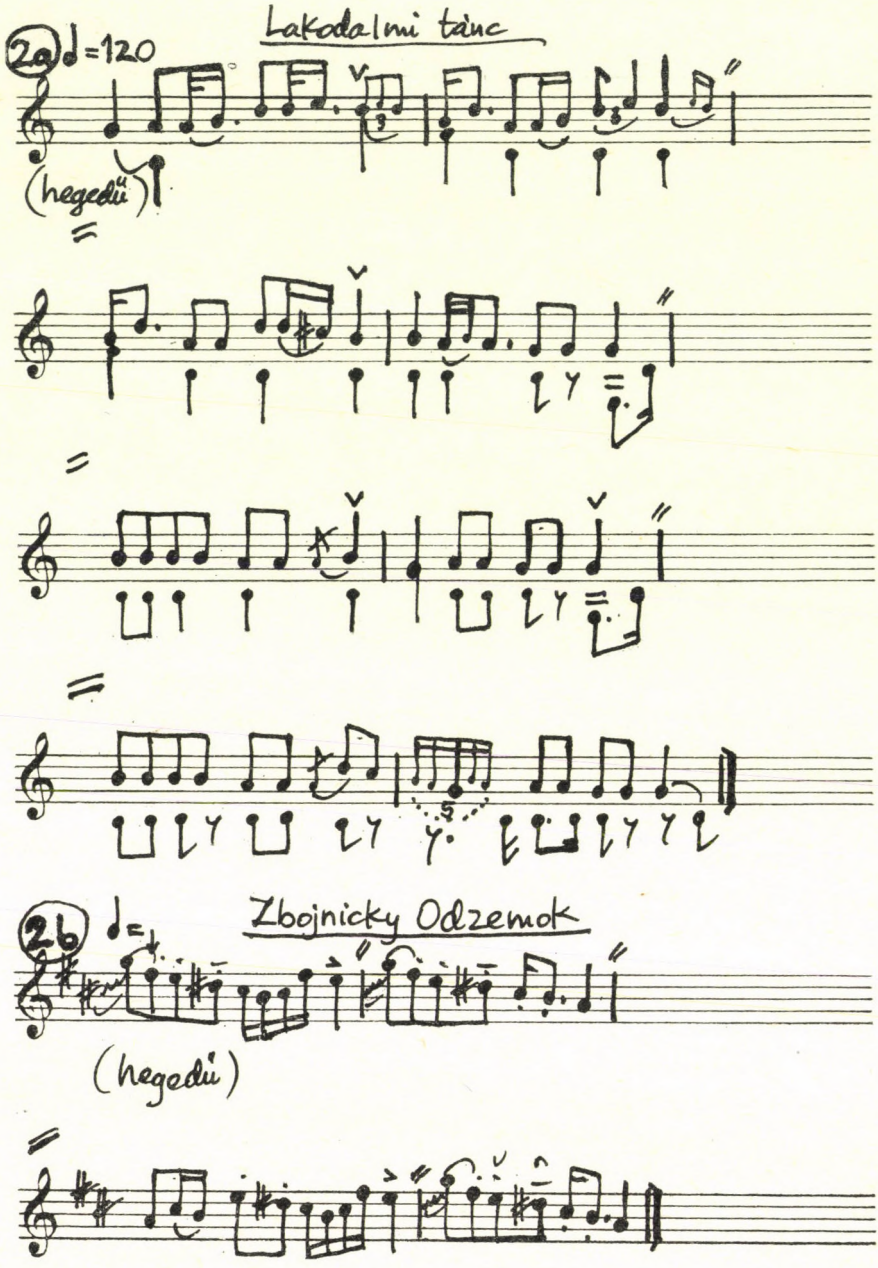
* Terjedelmi okoknál fogva nem vállalkoztunk a dallamok teljes (pl. a kísérőhangszerek által játszottak, ill. a dallamot játszó hangszer valamennyi strófaváltozatának bemutatását szolgáló) közlésére. Az adatok felsorolásánál a következőképp jártunk el: a lemezeken hozzáférhető zenék esetében a lemez adatait, azon belül a dallam helyét közöljük. A még kiadatlan dallamoknál (főleg a magyar anyag az MTA Zenetudományi Intézetének birtokában) a dallam azonosítószámát és a gyűjtésre vonatkozó legfontosabb adatokat közöljük. Valamennyi kotta Tari L. lejegyzése.

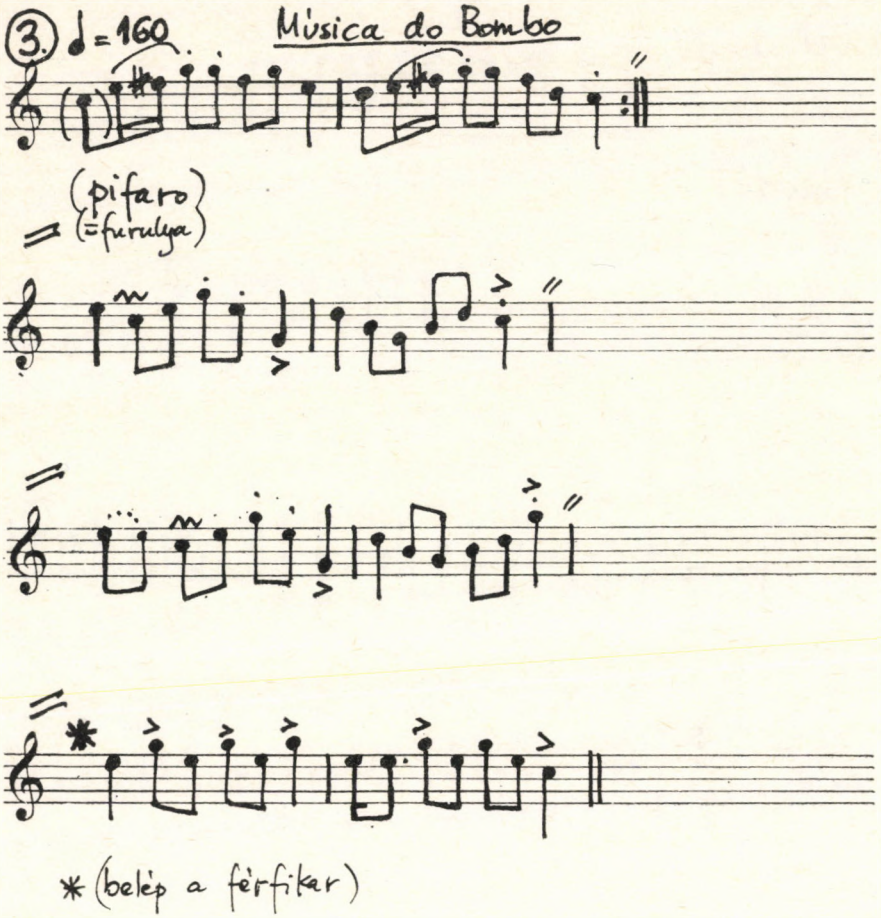
10. d) AP 6395/a, adatai azonosak az előzővel.

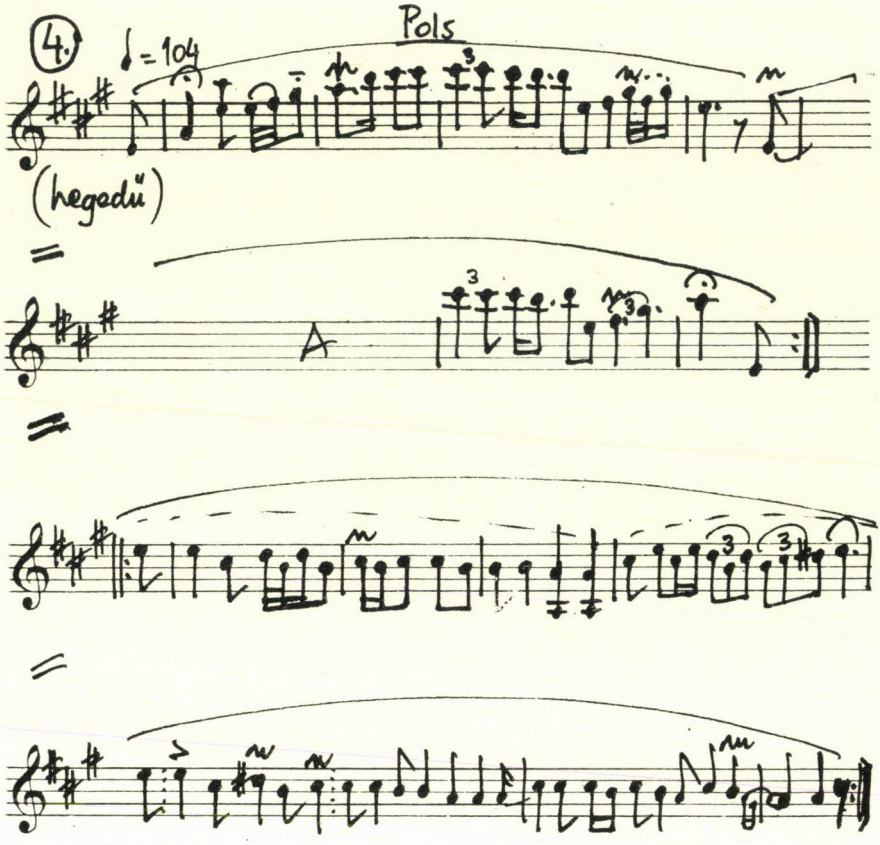
11. a) Archives Internationales de Musique Populaire Genève, Collection Universelle Enregistrèe établie par C. Brailoiu 1943. Irlandais (Région de Belfast) 12/B/2.

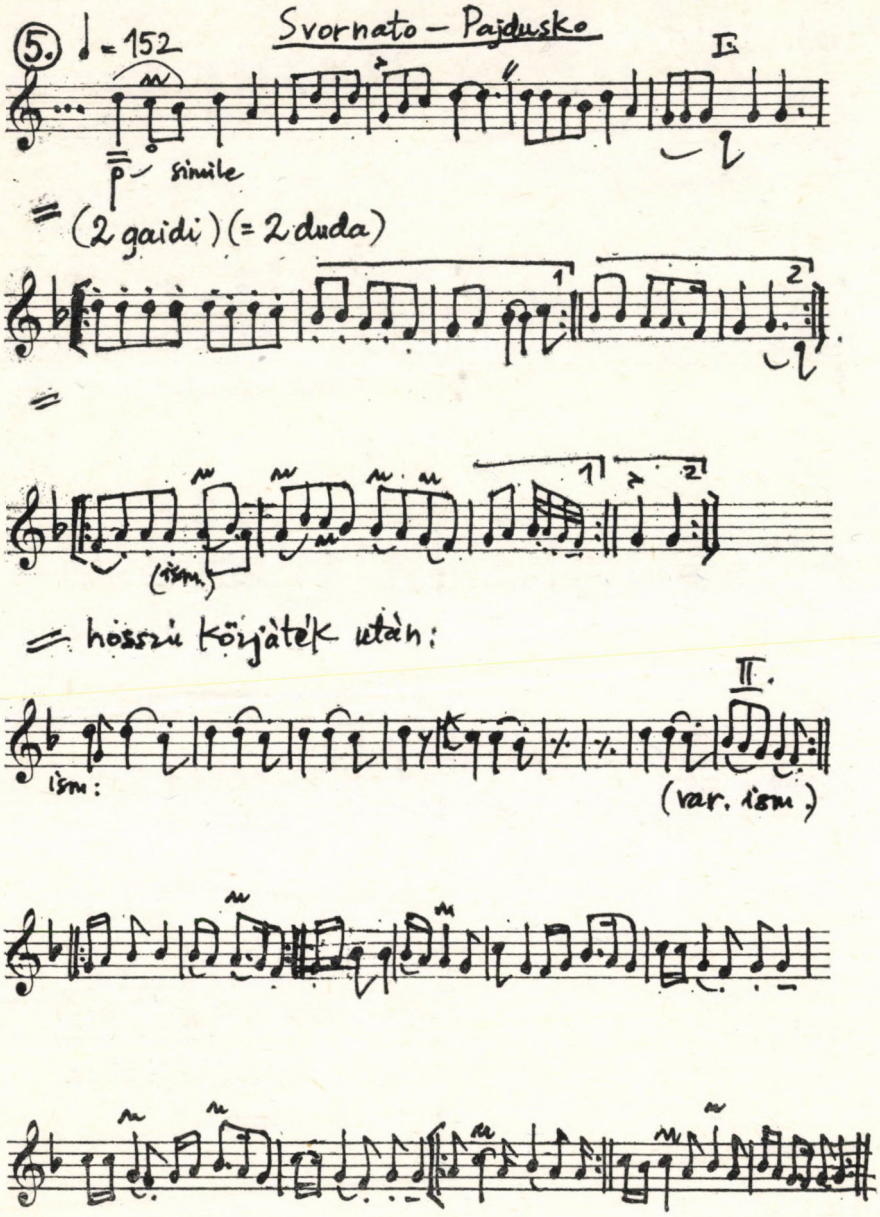
11. b) AP 6306/h Raszkilgyino (Csuvas SZSZK) gyűjtötte Vikár László 1968., kis d alapú küszlén: T. A. Vaszjanka (65 éves).

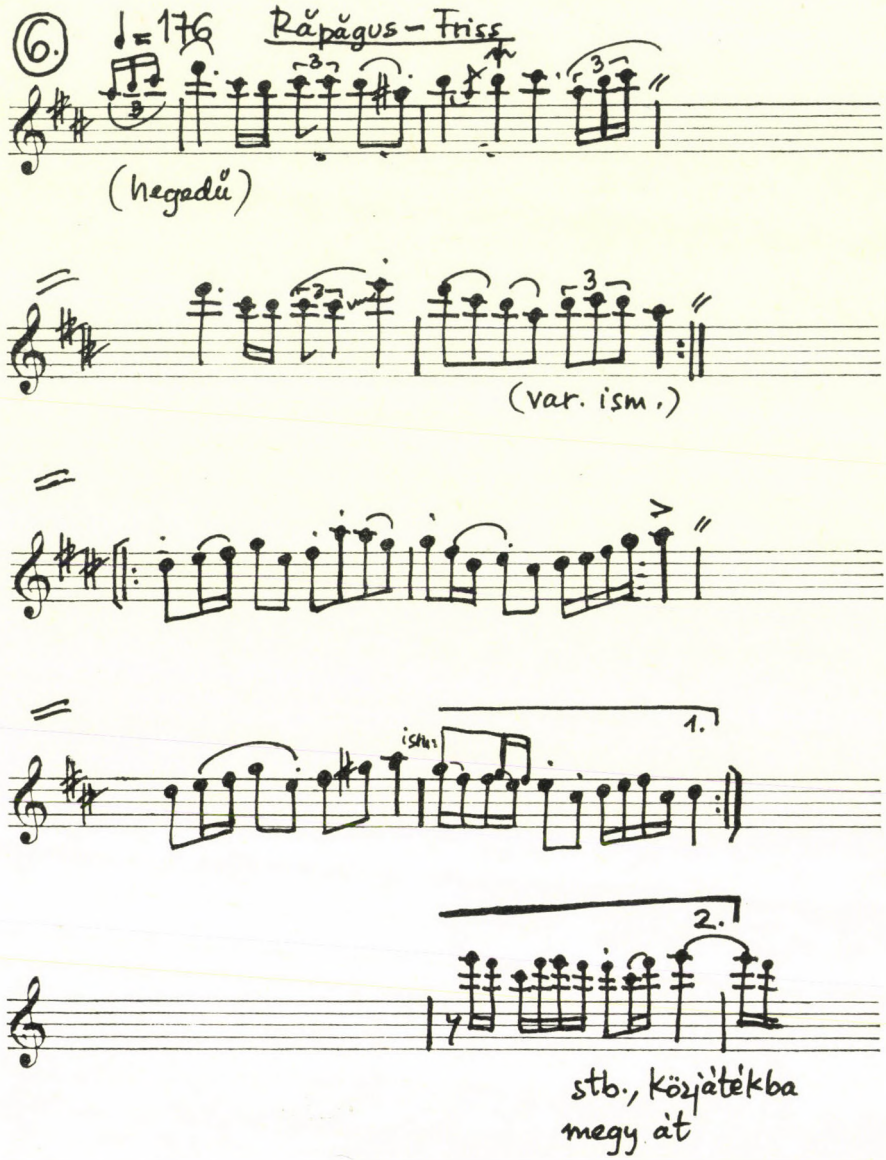


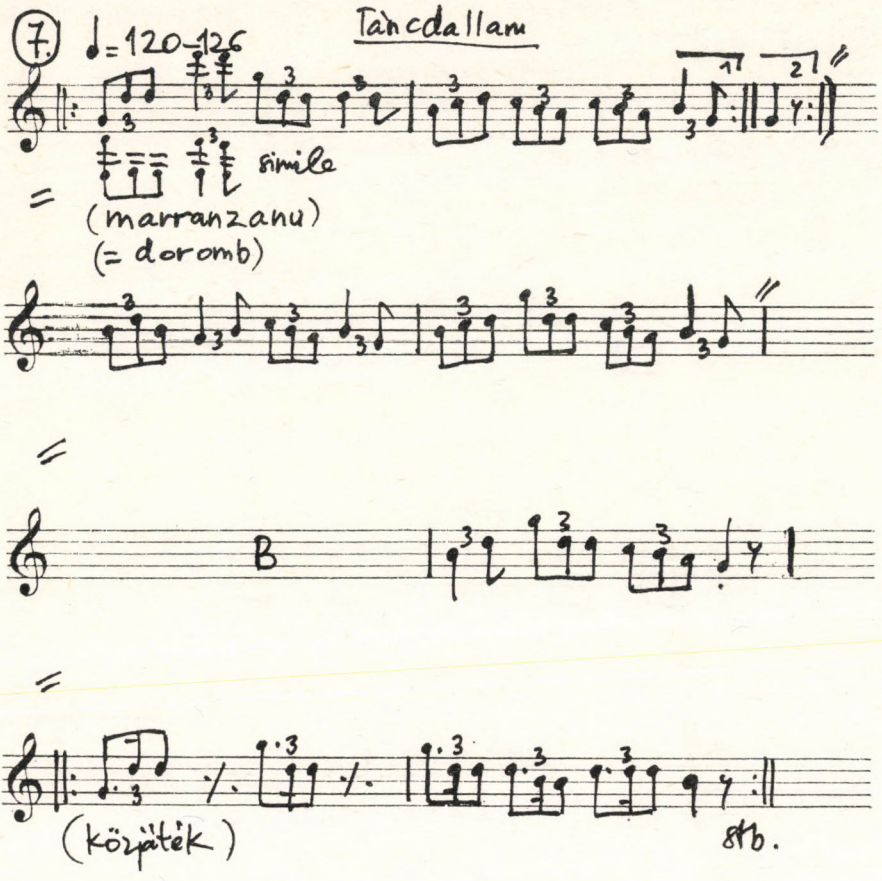

2a
♩=120
Lakodalmi tánc
(hegedü)
2b
Zbojnicky Odzemok
(hegedü)

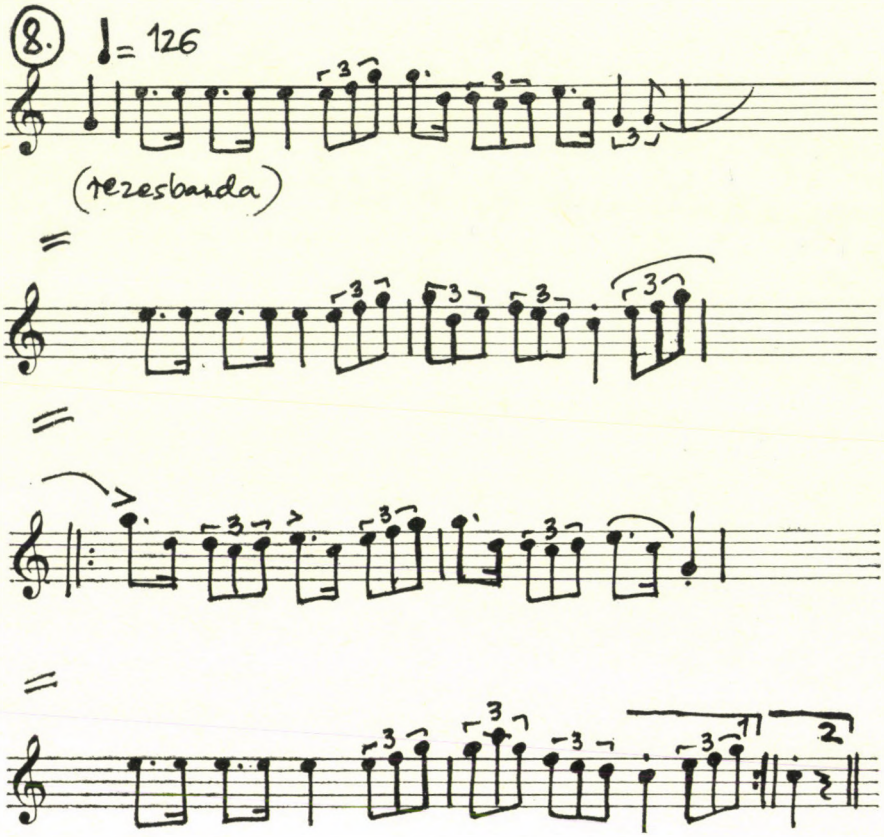

3.
♩=160
Música do Bombo
(pifaro
=furulya)
* (belép a férfikar)

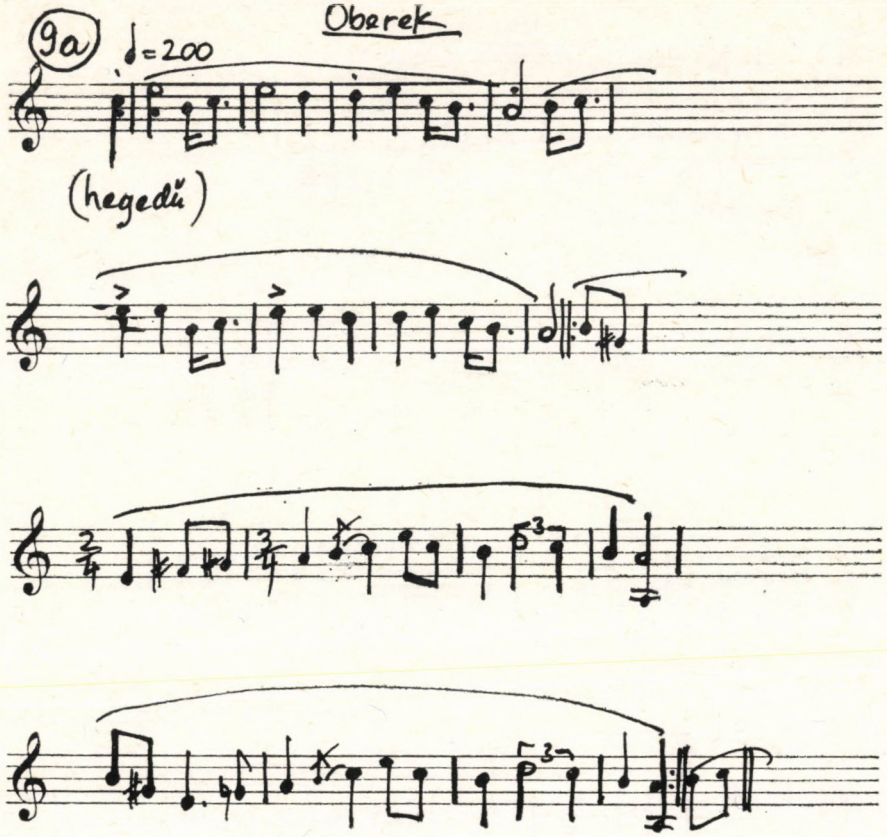

4.
♩= 104
Pols
(hegedü)
A

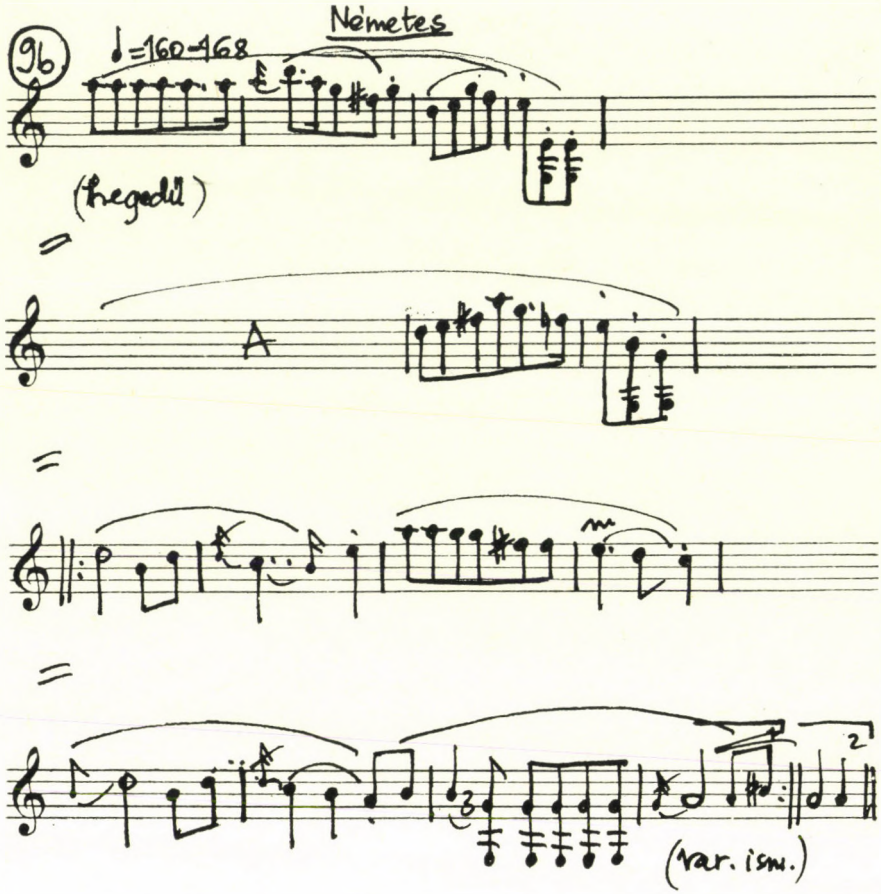

5.
♩ = 152
Svornato – Pajdusko
I.
p
simile
= (2 gaidi) (= 2 duda)
1
2
(ism.)
= hosszú körjáték után:
II.
ism:
(var. ism.)

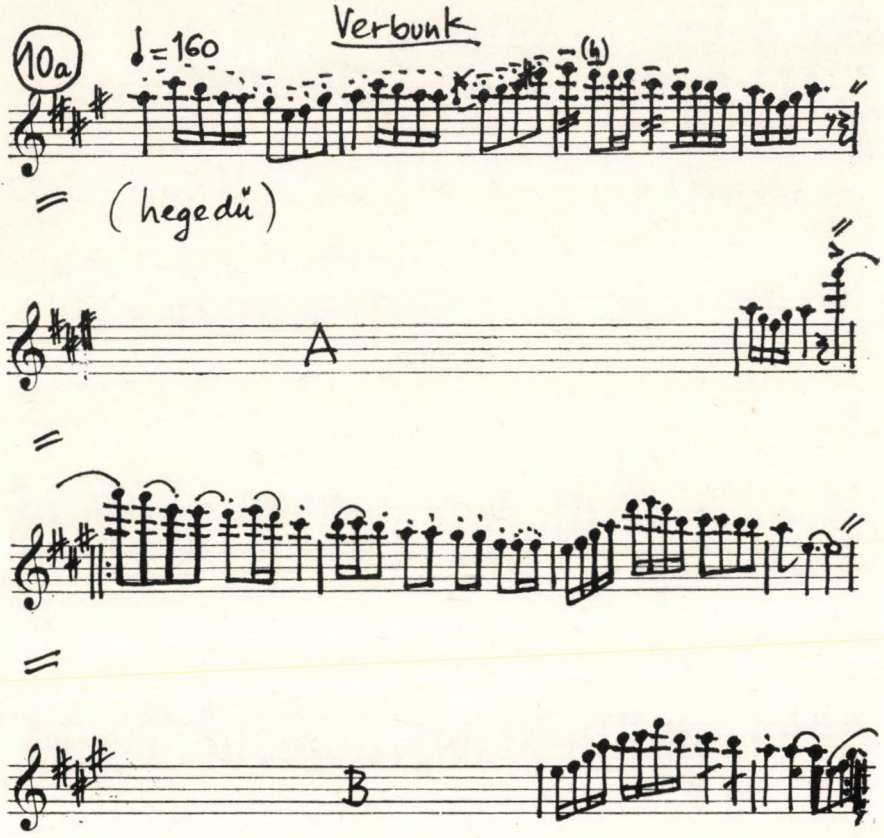

6.
♩=176
Răpăgus – Friss
(hegedű)
(var. ism.)
ism.
1.
2.
stb., közjátékba
megy át

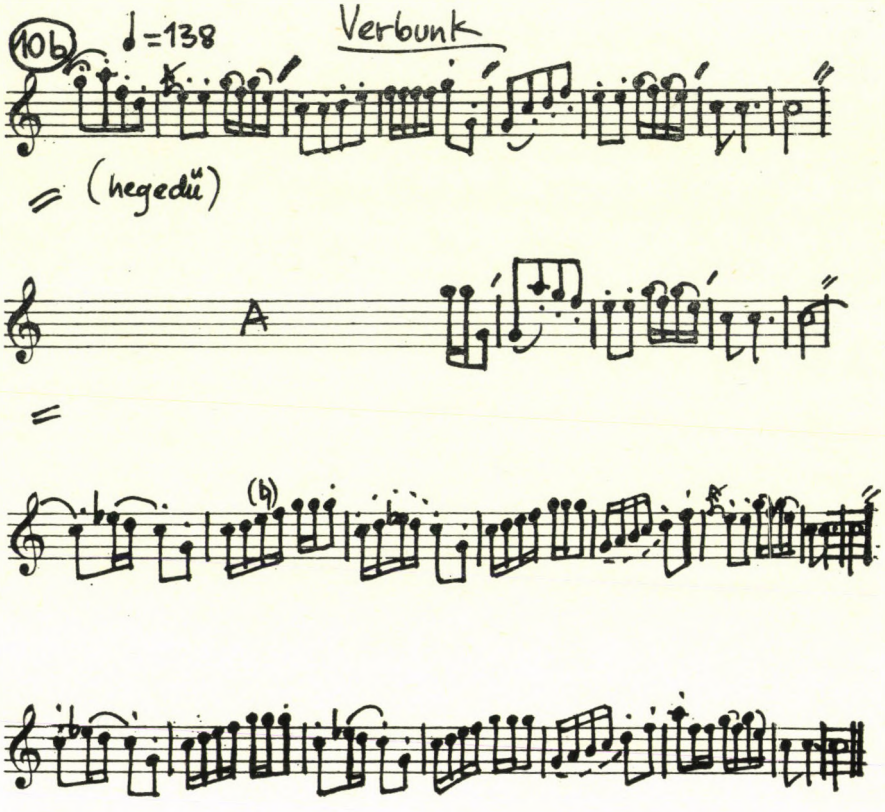

7.
♩= 120–126
Táncdallam
simile
(marranzanu)
(= doromb)
B
(közjáték)
8vb.

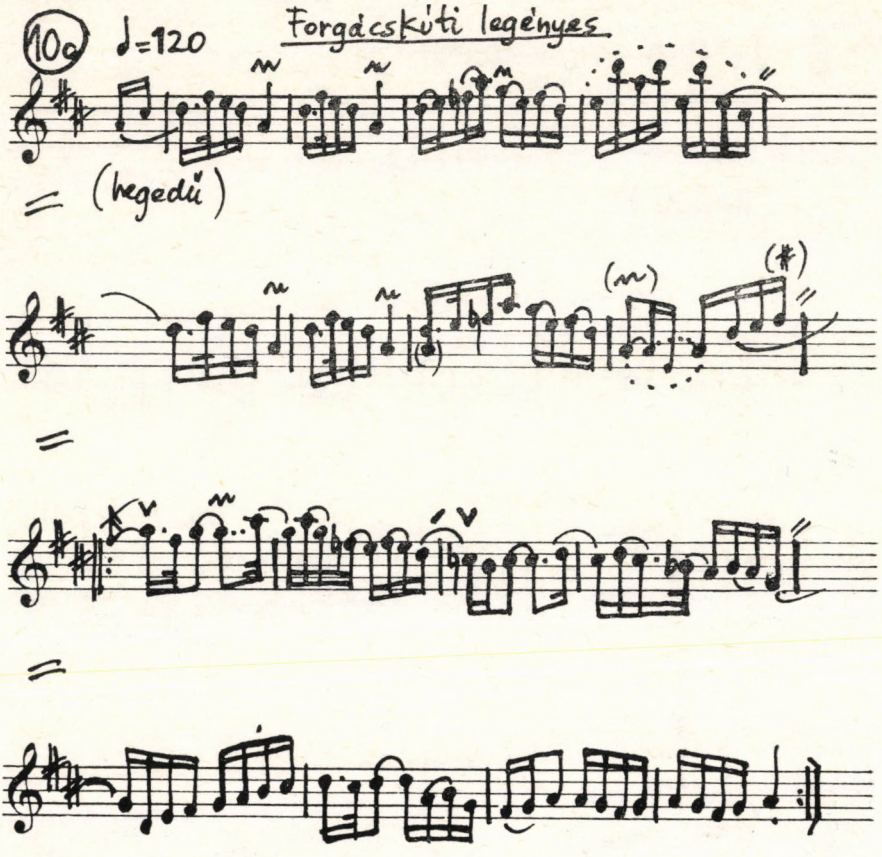

8.
♩= 126
(rezesbanda)
2

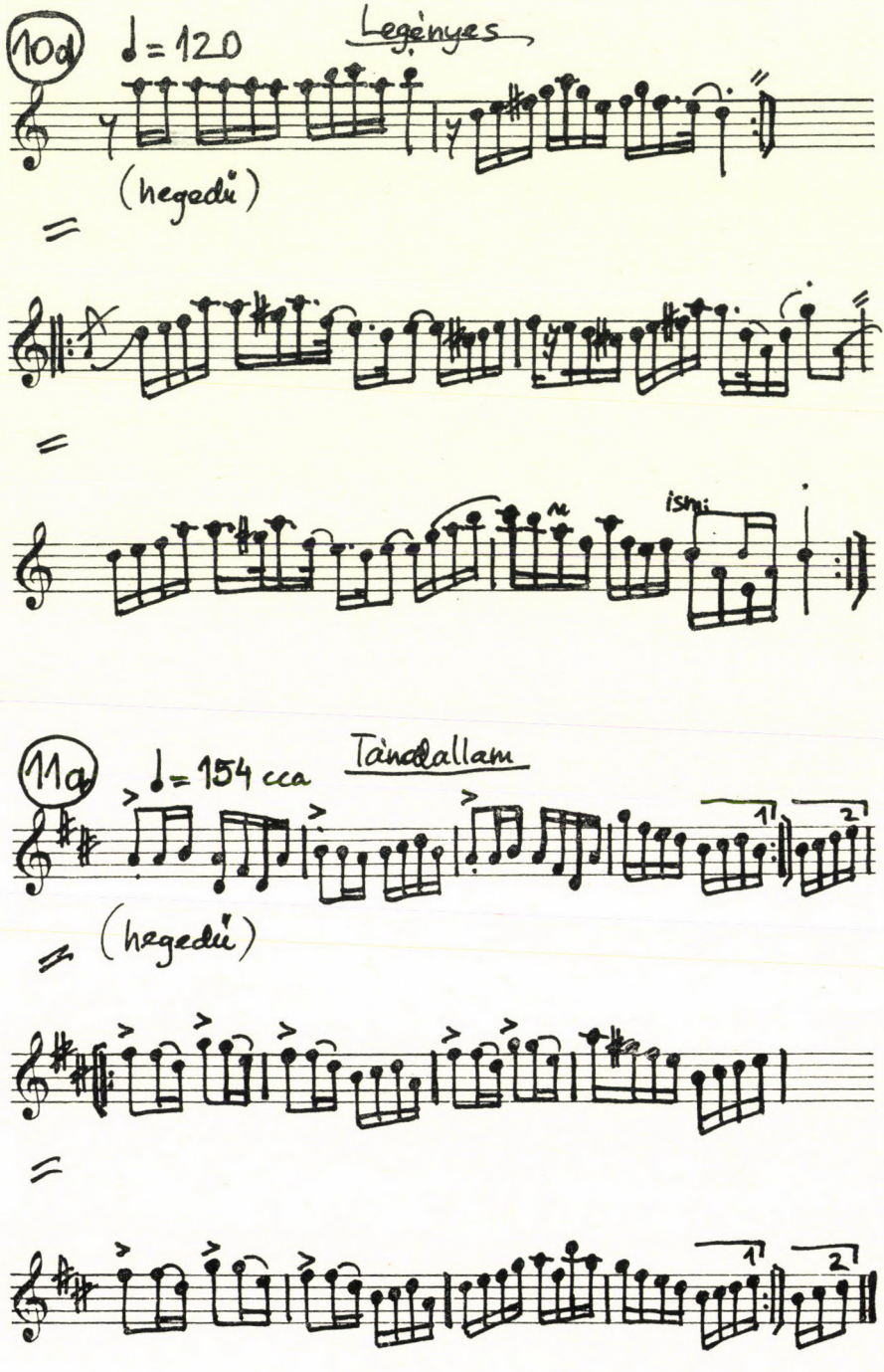

9a
Obarek
♩=200
(hegedů)

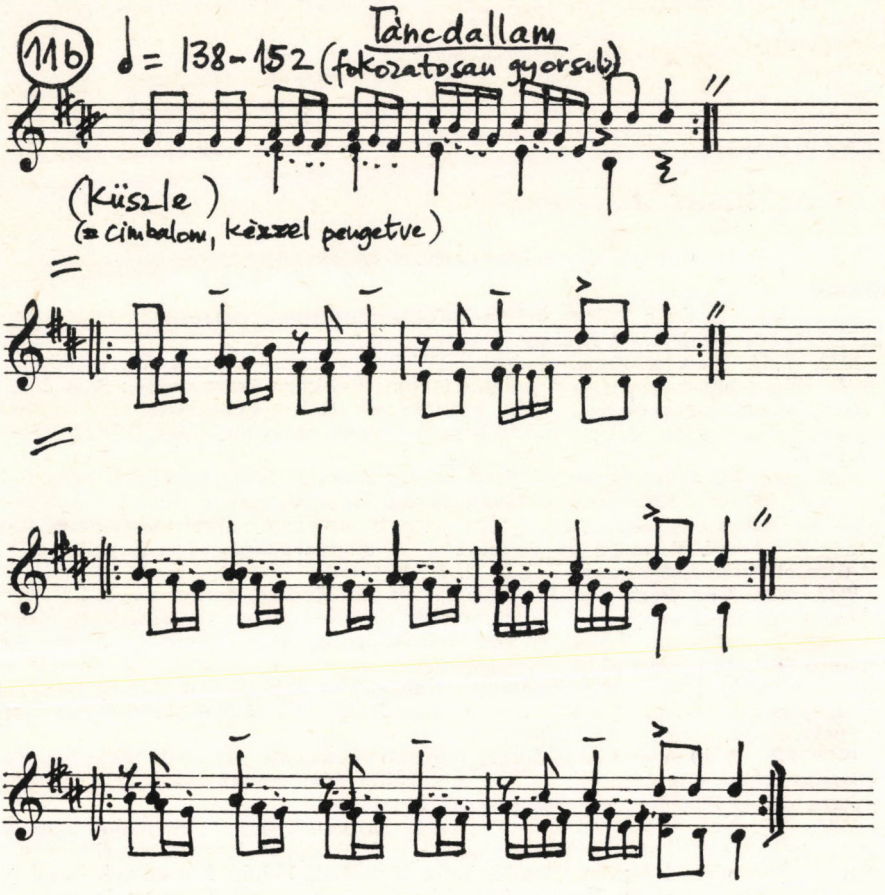

9b
♩=160-168
Németes
(hegedül)
A
2
(var. ism.)


Verbunk
10a
♩=160
(hegedű)
A
B


10b
♩=138
Verbunk
(hegedü)
A


10c
♩=120
Forgácskúti legényes
(hegedű)


10d
♩= 120
Legényes
(hegedü)
ism.
11a
♩= 154 cca
Táncdallam
(hegedü)


11b
♩ = 138-152 (fokozatosan gyorsul)
Táncdallam
(Küszle)
(= cimbalom, kézzel pengetve)

SZABÓ HELGA:

ÉNEKLŐ IFJÚSÁF 1925—1944 II.

1942 Kodály jubileumi év, a Mester 60. születésnapját ünneplik szerte az országban.

1942. márc. 25-én a kolozsvári tanítóképző intézetek vegyeskara és a Marianum leánykórusa rendezett Kodály hangversenyt*.

1942. máj. 1-én a Zeneművészeti Főiskolán megrendezett Tavaszköszöntő Éneklő Ifjúság hangversenyen 3 polgári iskola énekkara (karvezetők: Sass József, Gesztelyi Anna, Pallos Béla), a bajai tanítóképző (Bálint Ferenc) és egy budapesti leánygimnázium (Cecelits Benőné) kórusa vett részt. A közös kánont Bárdos Lajos vezényelte.

1942. máj. 2-án Nyíregyházán 1500 énekes részvételével rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt. Karvezetők: Jakab József, Krecsák László, Bolváry Zoltán és a találkozó lelkes szervezője, Vikár Sándor. A hangverseny alkalmából Bárdos Lajos mondott beszédet, majd az összkart — *A magyarokhoz* — vezényelte. A kánont újra elvezényelte Kodály Zoltán (l. 41. jegyzet).

1942. máj. 3-án Pécs Éneklő Ifjúsága rendez Kodály Zoltán 60. születésnapja alkalmából hangversenyt* A közreműködő három polgári iskolai, három gimnáziumi, egy kereskedelmi iskola és két tanítóképző énekkara Kodály tizenkét egyneműkari és három vegyeskari kompozícióját adta elő. Az összkar két Kodály kánont és az *Ének Szent István királyhoz* című kórust énekelte. A karvezetők: Tóth Aladár, Országh Margit, Agócsy László, Sass Dezső, Sz. Horváth Mihály és Nyolczas Ipoly.

1942. máj. 3-án a székesfehérvári népiskolák Éneklő Ifjúsága dalünnepségen találkozik*. Négy elemi iskola — már a korábbi évek hangversenyeiről ismert — énekkara szólaltatja meg magyar szerzők népdalfeldolgozásait.

1942. máj. 9-én a Soproni Éneklő Ifjúság szabadtéri hangversenyén* húsz Kodály művet ad elő a közreműködő tizennégy énekkar. A karvezetők: Piroska M. Domitia, Amminger Kálmán, Benkő Anna Erzsébet, Fehér Gusztávné, Radó Ferenc, Szederkényi Nándor, Bodor M. Ivelda, Gombás Ferenc, Temesy Anna Mária.

1942. máj. 14-én ugyancsak Sopronban Éneklő Ifjúság hangversenyt* rendeznek, amelyen — a hagyományokhoz híven — az Énekesrend műveit szólaltatják meg a közreműködő énekkarok. A tizenhét iskolai kórus karvezetői a korábbi Éneklő Ifjúsági hangversenyeken már mind jeleskedtek. A találkozó újdonsága, hogy ezúttal a közönség is énekel! Bárdos Lajos népdalt tanít a közönségnek. A dalok bemutatásához az evang. tanítóképző énekkara nyújtott segítséget. A hangverseny végén az összkart Bárdos Lajos vezényelte.

1942 tavaszán Kolozsvár Éneklő Ifjúsága tizenhárom gyermekkar szereplésével ad hangversenyt. A karvezetők közül Kotsis M. Cecilia, Péter Lóránd, Máthé Ákos énekkarát dicséri meg az Énekszóban megjelent beszámoló írója.

1942 tavaszán a Ranolder polgári iskola záróünnepén Andor Ilona kislánykórusa *„tiszta, finom és csupa lélek énekével ismét elbájolta az ünnepély közönségét"*[80] — olvassuk az Énekszó-ban.

1942. máj. 16-án Óbuda Éneklő Ifjúsága hangversenyén Serfőző Magda, Nagy Gizella, Dékány Rezső, Hossza Józsefné, Tóthné Malatinszky Magda, Solymossy Sarolta és Szenteyné Nagy Anna iskolai énekkarai szerepeltek. A hangverseny rendezője Rossa Ernő volt.

[80] Énekszó, X. évf. 2. sz., 1942. nov.

1942. máj. 17-én Pestszenterzsébeten Pünkösdi Éneklő Ifjúság hangversenyt rendeznek. A résztvevő tizenhárom énekkar — köztük egy óvodai csoport — népi játékokat mutatott be és magyar szerzők népdalfeldolgozásait adta elő. A hangversenyt a Rádió is közvetítette. A közös éneket Volly István vezette.

1942. máj. 17-én a kaposvári Somssich Pál gimnázium énekkara hangversenyén* többek között Kodály *Székely keserves* c. művét éneklik.

1942. máj. 31-én a máramarosi Éneklő Ifjúság Dalosünnepélyén hat máramarosi énekkar (karvezetők Láng István, Csongor József, Szemes Ferenc, Hajdu Gusztáv, Wladni Tallián Gizella, Kiss Imre), a técsői polg. iskola énekkara (karv. Balabán Rudolf) és a szigetkamarási elemi iskola (karvezető Kiss Imre) kórusa vett részt. A hangversenyt a különböző összetételű összkarok Bárdos Lajos vezette éneklése tette színessé.[81]

1942 tavaszán Losonc Éneklő Ifjúsága óvodások, elemi népiskolák és polgári iskolák részvételével adott hangversenyt.[82] A karvezetők: H. Nagy Júlia, Vladár Klára, Sósik Júlia, Benyik Béla, Jeszenszky Lenke, Kotulyák Géza, B .Nagy Katalin, Csánády Miklós, Richter Vilmos. Az egyesített énekkart Csanády Miklós vezette.

1942 tavaszán Pozsonyban is Éneklő Ifjúság hangversenyt rendeznek. Nyitraegerszeg, Felsőkirály, Barslédec, Nyitragerencsér népiskolái (Lencz György, Mikus Imre, Pecho Lajos, Gerő József), Pozsonypüspök, Szunyogdi, Vereknye gyermekkarai Schleicher Imre tanító vezényletével adtak nagyszerű műsort.

1942 tavaszán Szarvas Éneklő Ifjúsága is hangversenyen találkozik* A főszervező Fasang Árpád, az ev. tanítóképző és gimnázium tanára. A hangversenyen a következő karvezetők énekkarai énekeltek: Bagotai István, Pál Irén, Plenczer Edit, Tauth Antal, ifj. Lipták Mihály.

1942 tavaszán Székelyudvarhelyen az Éneklő Ifjúság hangversenyén három iskola és a sepsiszentgyörgyi tanítóképző énekkara vett részt.

1942. nov. 25-én a Schola Cantorum Sabariensis Kolozsvárott vendégszerepel*.

A közös énekóra gondolata egyre több helyen valósul meg. Győrött Halmos László karnagy minden hónap 3. vasárnapján tart nyilvános énekórákat. Pécsett Agócsy László, Budapesten Lisznyai Szabó Gábor Debrecenben Horváth Károly szervez rendszeresen közös énekórákat.

1942. dec. 8-án a Zeneművészeti Főiskolán Nagykarácsony éccakája hangversenyt rendeztek*. Az érdeklődés oly nagy volt, hogy a hallgatóság nem fért el a nagyteremben! A közreműködő csoportok tanárai: Rajeczky Benjamin dr., Tamás Győző, Rossa Ernő, Mössner Árpádné, Vargyas Sári, Malatinszky Magda, Záborszkyné Paky Judit, Szabadosné Létay Klára, Kiss Izabella, Beliczay Éva.

1942. dec. 13-án Rimaszombat Éneklő Ifjúsága köszöntötte Kodály Zoltánt. A hangversenyen ezúttal csak Kodály műveket énekeltek. A kórusok vezetői Pásztor Mária, Szabó István, Rizsányi Mária, Braun Ágoston, Érsek Sándor tanuló, Lackner László voltak.

1942. dec. 13-án a Zeneművészeti Főiskola nagytermében ifjúsági énekkarok részvételével Kodály jubileumi hangversenytt rendeztek. A hangversenyt az óbudai óvodások köszöntője nyitotta, majd kilenc énekkar Kodály kórusokat énekelt. Karvezetőik: dr. Szenteyné Nagy Anna, Vargyas Sarolta, Hidy Gyulai Mária, Szabó Józsefné, Preisinger László, Sztojanovits Adrienne, Starmann Magda, Sződy Szilárd, Andor Ilona és Csorda Romana. Bors Virginia és Rózsa Magda növendékei mozdulatjátékot adtak elő a Marosszéki táncok zenéjéhez. Zempléni Kornél zongorázott. A hangversenyen Peskó Zoltán orgonán működött közre. Az összkart — *A magyarokhoz* — Ádám Jenő vezette, majd a nagy tapsra Kodály is elvezényelte a kánont.

Az énekkarok életét közvetlen közelről ismerő Kodályt a tiszta éneklés megvalósításának lehetőségei hosszú idők óta foglalkoztatták. A pécsi Székesegyház karnagyának, Mayer Ferenchez írott leveléből (1942 máj. 7.) idézünk:

„De hát lehetetlen volna a belső hallást oly értelmesre csiszolni, hogy

[81] Dr. Molnár Pál: Éneklő Ifjúság Máramarosban. Énekszó, X. évf. 2. sz., 1942 nov.
[82] Enekszó, X. évf. 2. sz.

fáradtság esetén is azonnal, automatikusan korrigálja az intonációt? Ezen gondolkodom már évek óta.

Ha van ilyen gyémántunk mint a pécsi kar, megérdemli hogy a csiszolásnak egyre újabb módszereivel tegyük ragyogóbbá ad m.[aiorem] D.[ei] Gl. [oriam]"[83]

Az 1941-ben megjelent *Énekeljünk tisztán* c. füzet alkalmazásának tapasztalatait ismerni kívánta. Erre utal az Agócsy Lászlóhoz (Pécs) intézet levélrészlet is (1942 V. 15).[84]

„Érdekelne, volt-e már alkalma kipróbálni az »Énekeljünk tisztán« gyakorlatait és milyen eredménnyel?"[84]

Kodály 1940. dec. 3-án elmondott, majd a Magyar Zenei Szemle 1941. I. évf. 2. számában megjelent *Zene az óvodában* c. előadásának hatását az Éneklő Ifjúság hangversenyeken egyre gyakrabban szereplő óvodáscsoportok számán is lemérhetjük. (1941. máj. 11. Székesfehérvár-, 1941. máj. 22. Léva — 1942 tavaszán Losonci Éneklő Ifjúság, 1942. dec. 13. jubileumi Kodály hangverseny)

1942 novemberében Káldi László. és Szabolcsi Bence Daloskönyvet ad közre az izraelita ifjúság számára. (Singer és Wolfner Kiadó). A kötet első részében magyar népi játékdallamokat helyeztek el, mert — az előszóból kiemelt gondolatok szerint — *„ezek pedagógiai szempontból is a legjobb bevezetők mindenfajta dallamvilágba, minden éneklésbe [...]"*. Bárdos, Bartók, Domokos, Kerényi, Kodály, Kodályné, Lajtha, Molnár, Vikár stb. gyűjtéséből válogatták a legtöbb népdalt. *„A közlés alakját nagyobbrészt Kerényi-Rajeczky Énekes ábécéje, Kerényi Száz népi játékdala, Kerényi Madárka és Körbe-körbe, valamint Bárdos 101 magyar népdal című kiadványából, továbbá az Énekszó mellékletéből"* vették át. A Daloskönyv második részében héber anyagot közölnek, melyben *„a hagyományos és főleg az archaikus zsidó dallamvilág jut döntő szerephez. Megkülönböztetett helyet kellett neki adnunk* — írják a szerzők —, *mert számunkra különösen értékes történeti jelentőségű, esztétikai színvonala és egyetemes hatása szempontjából egyaránt [...] és mert nagyrészét kiadványunk adja először a pedagógus és a növendék kezébe."*

1943. márc. 7-én a református népiskolák 400 tanulójából alakult gyermekkarok közreműködésével az ötödik békési Éneklő Ifjúság hangversenyt rendezik meg. A kórusokat Gyöngyösi Elek tanító vezette.

1943. márc. 14-én Kiskunhalason rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt Kodály Zoltán tiszteletére.

1943. márc. 24-én a Budapesti Tankerület rendez ifjúsági hangversenyt kilenc iskola részvételével. A hangverseny szenzációja, hogy több mint tíz éves távolmaradás után *Borus Endre* újra elvezényli a Lengyel László játékot a VII. Nagyatádi Szabó utcai polgári fiúiskola kórusának[84]. A hangverseny karvezetői voltak még: Pongrácz Zoltán, Kalmár Márton, Kiss Izabella, Szödényi Aranka, B. Maróthy Magda, Kishonti Barna, Csaba Etelka.

1943. ápr. 4-én Pécsett rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt Bárdos Lajos műveiből. Karvezetők: Höffler Mária, Országh Margit, Antal György, Bodlaki Ákos, Szenttamási Horváth Mihály, Krassói Ferenc, Nyolczas Ipoly, Tóth Aladár.

1943. ápr. 18-án Kolozsvár Éneklő Ifjúsága Kodály estet ad*[85] A kiemelkedően szép hangversenyen négy együttes működött közre; Karvezetők: Nagy István, Kotsis M. Cecilia, Szántó Béla, Czeglédy Emma.

Kodály meghívták a hangversenyre, de végül is nem tudott ott megjelenni, így *A magyarokhoz* kánont Nagy István vezényelte.

[83] *Klev* 511. sorszám.
[84] *Klev* 514. sorszám.
[85] Lakatos István: A kolozsvári Éneklő Ifjúság Kodály-estje. Énekszó, X. évf. 5. sz.

1943. máj. 1-én Kolozsvár Éneklő Ifjúsága Budapesten is bemutatta műsorát. A kolozsvári énekkar székely népviseletben énekelt. A hangversenyen a nagyváradi Immaculata Óvónőképző énekkara (karv. Csikyné S. Gitta) és a zirci theológia gregorián énekesei (P. Naszály Emil) működtek közre. Az összkart ezúttal Kodály Zoltán vezényelte.

1943. máj. 2-én Békéscsabán Éneklő Ifjúság hangversenyt rendeznek.

1943. máj 8-án Debrecen Éneklő Ifjúsága Kodály művekből rendez hangversenyt. A nagyszabású rendezvény karvezetői: Szigethy Gyula, Horváth Károly, Harmat M. Angela, Zátányiné Ritoók Magda, Szigethy Gyula, Csenki Imre, Ákos István. Az Aranybika Nagytermében az 1500 fiatal Kodály vezényletével énekli *A magyarokhoz* kánont.[86]

1943. máj 12-én Dombóváron Péczely László énekkara és Kondor István zenekara rendez közös hangversenyt.

1943. máj. 16-án Székesfehérvár két ismert karvezetője, Szemere Gyula és Somfai László rendez Kodály estet a hatvanéves Mester tiszteletére*.

1943. máj. 19-én Agócsy László a Kis Filharmónia mintájára Pécsi Zenélő Ifjúság hangversenyt rendez gyermekek számára. A közös éneklést Agócsy László vezeti.

1943. máj 23-án Szarvas Éneklő Ifjúsága ad hangversenyt*. Az iskolák karvezetői: Kollár Ivánné, Paál Irén, Bagotai István, Fasang Árpád (egyben a hangverseny főrendezője), Lipták Mihály, Szakács György és Zima Pál.

1943. máj. 23-án Újvidék Éneklő Ifjúság Ünnepi hangversenyt rendez.*. Az 1200 gyermek karvezetői: Körber Zoltánné, Kilár Károly, Balassa Rezső, Fügedy M. Bertilla, Hudiné S. Ilma, Kovács István, Kapcsár László, Kalocsay Magdolna, Mojzes Rezső, Grass Jakab, Nagy Lidia, Petneki Jenő, Galambos János, Tóth Antal.

1943. máj. 23-án Dés iskolái rendeznek Ifjúsági Dalünnepet*. Az ünnepségen Dés minden iskolája jelen van. Karvezetők: Varga Árpád, Solymossy Zoltán, Incze János, Vajda Béla. A hangversenyen szerepeltek a dés-cichegyi és a dés-aknai iskolák is (l. 86. jegyzet)

1943. máj. 25-én Nagyvárad leányiskolái rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt. A karvezetők: Rátvay Ladisla, Kiss Magda, Ujfalussyné Mándy Margit, Dabay Juli, Csikyné S. Gitta, Béczy Benő és Lukács László. Az összkart Kodály Zoltán vezényelte (l. 86. jegyzet).

1943. máj. 30-án Galánta Éneklő Ifjúsága köszönti Kodály Zoltánt*. A hangversenyen a következő falvak népiskolái vettek részt: Galánta, Hodi, Nemeskajal, Nemesbojsza, Taksonyfalva, Alsó- és Felsőszeli, Vága, Tallós, Pozsonyvezekény, Hidaskürt, Nemeskosut, Vízkelet. A karvezetők: Boros Béla, Polák Imre, Palkó Pál, Bocskoros István, Kenif József, Bánszky Jenő, Wolfel Márta, Kardos Ilona, Patrik Erzsébet.

1943. jún. 3-án először rendezik meg Jászberényben az Éneklő Ifjúság hangversenyt. Kóbor Antal, Berzátzky László, Benczédi Mihály, Bakki József, Honti M. Benjamina énekakrai jeleskednek. A közös éneket Bárdos Lajos vezeti (l. 86. jegyzet).

1943. jún. 6-án Csíkszeredán ad az Éneklő Ifjúság hangversenyt. A gyergyószentmiklósi tanítóképző (karv. Alpár Mária), a csíksomlyói tanítóképző (Papp Géza) és a csíkszeredai gimnázium és polgári iskola (Sarkadi Elek) énekkarai Bartók és Kodály műveit szólaltatják meg. (l. 86. jegyzet).

1943. jún. 9-én Szombathelyen, a város 900 éves évfordulója alkalmából Éneklő Ifjúság hangversenyt rendeznek. A hangversenyen a Schola Cantorum Sabariensis Werner Alajos dr. vezetésével fellép. Minden további műsorszámot egyesített énekkarok énekelnek. A karvezetők: Auer Gyula, Enyedi István, Heintz Fülöp, Jurányi János. A hangversenyen Kodály Zoltán is megjelent.

1943. dec. 16-án Kecskeméten rendeznek Kodály ünnepet.

1943 decemberében Nagykarácsony éccakája hangversenyt rendeznek Ceglé-

[86] Énekszó X. évf. 6. sz., 1943. jún.

den (karvezetők: Galló Miklós, Zékány M. Everista, Benczédy Mihály, közreműködött Volly István), Szegeden, Veszprémben és Budapesten[87].

1943. nov. 20-án Kis Filharmónia hangversenyt rendeznek egyházi művekből. Werner Alajos dr. Bárdos Lajos és Ádám Jenő vezényel, az összkart Forrai Miklós vezeti.

1943. dec. 11-én bécsi klasszikus művekből rendeznek újabb Kis Filharmónia hangversenyt*. A műsor első részében Haydn és Mozart művek hangzanak el, közreműködik Gyurkovics Mária és Forrai Miklós. A szünet után Ádám Jenő tart előadást Egy dallam vándorlása a zenekarban címmel.

Az 1943-as esztendőre az ország minden táján; városokban, falvakban és bányatelepüléseken elterjedt Éneklő Ifjúság mozgalom eredményei a zenei analfabétizmus felszámolásának s az elavult módszereken nyugvó iskolai énektanítás megreformálásának kérdését egyre sürgetőbb feladattá tették.

1943-ban jelenik meg Kodály *333 olvasógyakorlata*, amely a legkisebbeknek kíván segíteni, de a kottaolvasásban még kezdő felnőttekhez is szól, hiszen *„Ki miben járatlan, abban gyermek"*. A Közoktatási Tanács megbízására már 1941-ben készen áll, de csak 1943-ban jelenik meg Kodály Zoltán Kerényi György közreműködésével összeállított *Iskolai Énekgyűjteményének* I., 1944-ben a II. kötete. Kerényi az Énekszó IX. évf. 6. számában (1941 június) kimutatást tesz közzé. E szerint a szerzők az Iskolai Énekgyűjtemény I. kötetében a Kerényi Gy. szerkesztette Száz népi játékdal c. kötetből 24, a Rajeczky—Kerényi féle Énekes Ábécéből 24, az Iskolai Énekgyűjtemény II. kötetébe a 101-, 102-, 103 magyar népdal c. kötetekből összesen 20 és az Énekes Ábécéből ugyancsak 20 dallamot vettek át. Az Iskolai Énekgyűjtemény két kötetében összesen 630 dallam, köztük 566 magyar népdal jelent meg. A már korábban elterjedt kiadványokból átvett 84 dallam megőrzésével a hagyomány folytonosságát biztosították a szerzők. A gyűjtemény anyagából 1943-ban Kodály Zoltán és Ádám Jenő az általános iskolák nyolc osztálya számára nyolc Szó—mi című füzetecskét adott ki. A Magyar Kórus kiadásában megjelent Szó—mi füzetekben nehézségi fokok szerint elrendezett dallamok s az alattuk elhelyezett olvasógyakorlatok az iskolai énektanítás új, népdalra alapozott módszerét vázolták fel. A magyar népdal alapján kidolgozott énektanítási módszert Kodály ösztönzésére Ádám Jenő gondolta el s írta meg *Módszeres énektanítás* c., 1944-ben megjelent könyvében[88]. Ádám Jenő könyve új korszakot, nagy távlatokat nyit, ám — mint történelmünk során oly sokszor — a kibontakozást, a fellendülést a háború kegyetlen erői hosszú időre visszavetik.

1944. jan. 15-én a Kis Filharmónia hangversenyén* Lisznyai-Szabó Gábor vezetésével a Budai Dalárda működik közre, valamint M. Hír Sári (zongora) és Martzy Johanna (hegedű). A műsort Forrai Miklós ismerteti, s ő vezeti a közös éneklést.

A Levente c. lap 1943. jan. 15-i számában P. József a népdalmozgalom ellen indít támadást[89], s a *„művészi vagy akár népi szempontból is legrosszabbnak minősíthető irredentadal"* értékét a régi népdal fölé helyezi. A népdal terjesztőit egyre több vád éri. Az Éneklő Ifjúság mozgalom népdalszelleme ennek ellenére tovább él.

1944. febr. 5-én a makói Belvárosi Ref. Énekkar Bárdos Lajos közreműködésével népdalestet rendez. A polgári fiúiskola énekkarát Cziriák Zoltán vezényli.

[87] „Három nagykarácsony éccakája." Szeged, Budapest, Veszprém. Énekszó, XI. évf. 3. sz., 1943. dec.

[88] Rajeczky Benjamin: Dallam és módszer (Ádám Jenő könyvéről), Énekszó, XI. évf. 6. sz., 1944. jún.

[89] Különös hangok a LEVENTE-ben. Énekszó, X. évf. 4. sz. 1943. febr., dr. Szentkuthy Kornél: Válasz a Levente cikkére, Énekszó, X. évf. 5. sz., 1943. ápr.

A Jöde hatására elindított nyilvános énekórák országosan tömegeket vonzanak.

1944. febr. 13-án Agócsy László rendezi meg ötödik munkáselőadását a Pécsi Nemzeti Színházban Zenei anyanyelvünk címmel a magyar népdalról. Az előadást közös éneklés követi.

1944. febr. 19-én Sergio Failoni vezényli a Székesfővárosi Zenekart a Kis Filharmónia hangversenyén. A műsort Forrai Miklós ismerteti.

1944. márc. 11-én a Kis Filharmónia népdal-hangversenyén a Szilágyi Erzsébet leánygimnázium énekkara énekel Kodály kórusokat Sztojanovits Adrienne vezetésével, Veress Sándor zongorázik, Török Erzsébet népdalokat énekel Bartók feldolgozásában (zongorán Raics István kísér). A BHÉV Liszt Ferenc kórusa Laskó Emil vezetésével működik közre, a közös éneklést Forrai Miklós vezeti.

1944. márc. 31-én a Kolozsvári Tanítóképző Musica Divina énekkara Nagy István vezetésével adott klasszikus és magyar művekből összeállított nagyszabású és gyönyörű hangversenyt*.

1944. ápr. 22-én a Kis Filharmónia koncertjén* magyar művek hangzanak el Ferencsik János és Laskó Emil vezetésével. A műsort ismerteti és a közös éneket vezeti Forrai Miklós.

Néhány iskolától érkezik híradás; Debrecenben Horváth Károly vezet nyilvános énekórákat, Dombóváron Péczely László vezényel a Fiúgimnázium énekkari ünnepén, aztán elnémul az Éneklő Ifjúság.

Inter arma silent musae.

ÖSSZEGZÉS

Az első — nem csak a szóbeszédben elnevezett, hanem a műsorfüzetben nyomtatásban is meghirdetett — Éneklő Ifjúság hangverseny napjától, 1934. ápr. 28-tól eltelt szűk tíz esztendő alatt a mozgalom országosan elterjedt. Eredményeit két összesítés közreadásával kívánjuk szemléltetni; az egyik a Magyar Kórus kiadásában megjelent, s az Éneklő Ifjúság hangversenyeken rendszeresen műsorra tűzött „nyugati klasszikus" karművek és magyar kompozíciók kiadványait tartalmazza, a másik az Éneklő Ifjúság hangversenyeken vezénylő és az összkarokat vezető karnagyok nevét összesíti.

A MAGYAR KÓRUS „NYUGATI KLASSZIKUS" ÉS MAGYAR KIADVÁNYAI
1931—1948

„Nyugati klasszikus" kiadványok	*A művek száma*
Adventtól adventig (vegyeskarok a barokkból)	78
Angyali énekszó (reneszánsz kétszólamúság, Kerényi, György gyűjteménye)	30
Cantus Cantorum	180
Ezer év kórusa (Forrai Miklós gyűjteménye)	135
Fallala (madrigálok, közreadja Forrai Miklós)	36
Harmonia Sacra	72
Három angyal (reneszánsz és korai barokk háromszólamú művek, Kerényi György gyűjteménye)	8
Korális füzetek és korális lapok	60
Körbe-körbe — kánongyűjtemény (olasz, német, angol, és klasszikus kánonok) I-VII. közreadja Kerényi György	60

Madrigálok könyve (Raics István gyűjteménye)	32
Magyar Cantuale	92
Nyugati kórusok (21 karének Jannequintől Haydn-ig, közreadja Kerényi György)	21
Orosz népdalok (Raics István gyűjteménye)	45
Társas énekek (nyugati mesterek világi művei, Nádasdy Kálmán gyűjteménye)	20
	869
Kötetekben meg nem jelent, egyes lapokon közreadott művek (nagyobbrészt gregorián ének, Josquin, Palestrina, Lassus stb. kompozíció, jóval kevesebb barokk, klasszikus és romantikus mű)	386
Összesen:	1255

Magyar művek gyermekkórusok számára — gyűjtemények

100 népi játékdal (közreadja Kerényi György)
101, 102, 103, 104 magyar népdal
Kodály Zoltán: Bicinia Hungarica I-IV.
Bárdos Lajos: Kicsinyek Kórusa
Kodály Zoltán: Angyalkert (Kétszólamú játékdalok)
Kerényi György: Kétágú síp (30 kétszólamú mű)
Vásárhelyi Zoltán: Erdő-mező (32 magyar népdal kétszólamú énekkarra)
Farkas Ferenc: Karikázó tánc (9 gyermekkar kétszólamú énekkarra)
Tavaszi bokréta (Molnár Antal, Horusitzky Zoltán, Pongrácz Zoltán, Vásárhelyi Zoltán műveiből közreadja Kertész Gyula)
Péter József: Hajnalozó (gyermekkarok)
Halmos László: 39 gyermekkar
Veress Sándor: 15 gyermekkar moldvai dallamokra
Kis gyermekkarok (Kerényi György Gyűjteménye)
Kodály Zoltán: 7 könnyű gyermekkar
Bartók Béla: Egynemű karok (27 mű)
Kodály Zoltán: Gyermek- és nőikarok
Győri gyermekkar Gyűjtemény (közreadja Kerényi György)

Folyóiratok

Magyar Kórus (egyházi zene), Énekszó (iskolazene), Éneklő Ifjúság (ismeretterjesztés fiatalok számára), Zenepedagógia (hangszertanítás), Magyar Zenei Szemle, Zenei Szemle (zenetudomány).

Könyvek

Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája
Gárdonyi Zoltán: A zenei formák világa
Harmat Artur: Ellenponttan I.
Huber Frigyes: Sanctus (gregorián tankönyv)
Énekes Ábécé magyar és idegen dallamokkal
Bertalotti: 50 Solfeggio
Rajeczky Benjamin: Kis zenetörténet
Szigeti Kilián: Jubilate (gregorián tankönyv)

AZ ÉNEKLŐ IFJÚSÁG HANGVERSENYEIN ÉS ELŐZMÉNYEIN VEZÉNYLŐ KARNAGYOK, MŰKÖDÉSÜK SZÍNHELYE

(Az összkarok vezénylőire itt nem térünk ki)

Budapest: Andor Ilona 1940, 1942, Árokháty Béláné 1940.

Barth Ferencné 1936, 1937, 1938, Bánhegyi Sándor 1935, Beliczay Éva 1942, Berényi Margit 1938, Bertsch Mária 1940, Bors Virginia (Irma) 1938, 1942, Borus Endre 1929-1932, 1943, Budinszky Géza 1939, 1940.

Calligaris Ferenc 1934, Cecelits Benőné 1942, Csaba Etelka 1934, 1943, 1940, 1943, Csorda Romana 1933-1944, Csukás Zoltán 1937,

Dobó Sándor 1929.

Endre Béla 1938—.

Faragó Mária 1934, 1935, 1936, 1938, 1939, Faragó József 1934, 1938, Fodor Kálmán 1934, Forrai Miklós 1939.

M. Gaál Olga 1937, Hidy Gyulai Mária 1934, 1938, 1942, Halász Béla 1934, Hargitay István 1934, Hollyné F. Mária 1935, 1941, Horváth Gizella 1934, 1938, Hossza Józsefné, Bachó Olga 1942,

Janson Vilmos 1934.

Kadar Mária 1935, Kalmár Márton 1943, Kerényi György 1933, 1938, Kertész Gyula 1929, Kishonti Barnabás 1934, 1943, Kiss Izabella 1939, 1942, 1943, Kiss Károly 1935, 1937, Kopeczky Alajos (orgona-kísérettel), Kozáky István 1934, Králik (Kapi-Králik) Jenő 1934.

Lutter Tibor 1938.

B. Martóhy Magda, 1937, 1938, 1943, Markóczy Irén 1933, 1934, Moesz Ilona 1935, 1942, Mössner Árpádné 1942.

Nagy Gizella 1942.

Pallos Béla 1942, Pápay Izabella 1937, 1938, Peskó Zoltán (orgona-kísérettel) 1942, Péterfi M. Chantal (óvoda) 1942, Pongrácz Zoltán 1934, 1943, Preisinger (Perényi) László 1935, 1936, 1937, 1938, 1942.

Radnai Paula 1933, 1934, 1937, 1938, Radó Antal 1938, 1940, Rajeczky Benjamin 1933, 1934, 1937, 1938, 1942, Rezessy László 1938, Rezik Béla 1934, Rétházy István 1934, Rigell Vilma 1937, Rimavölgyi Ilona 1938, Rossa Ernő 1934, 1935, 1937, 1942.

Serfőző Magda 1942, Schauschek Klotild 1938, Sigmond Olga 1935, Solymoss Vendel 1934, 1935, Solymossy Sarolta 1942, Sonkoly István 1938, Sprenger Lajosné 1938, Starmann Magda 1942, Steiner Rezső 1929.

Szabadosné Létay Klára 1942, Szabó Józsefné 1935, 1937, 1938, 1942, Szász Alajos 1934, Szenteyné Nagy Anna 1942, Székelyhidy Mária 1938, Szödényi Aranka 1943, ifj. Sződy Szilárd 1935, 1940, 1942, Sztojanovits Adrienne 1933-1943, Szvoboda Béla dr. 1940.

Tamás Győző 1942, Tóthné Malatinszky Magda 1942, Thurry Peregrin 1929, 1937.

Vargyas Sarolta 1942, Váczy Józsefné 1940, Vízvári Magda 1938, Volly István 1937.

Záborszkyné Paky Judit 1942.
Összesen: 86 budapesti karvezető

Baja: Bálint Ferenc 1941, 1942.

Békés: Alt Sándor 1941, Gulyás György 1939, 1941, Hidvégi Gábor 1939, Tihász István 1939, Tóth József 1941, Varga Béla 1939.

Békéscsaba: Péterffy Sándor 1933, Sáska Erzsébet 1933.

Békés-földvár: Lipcsei Gábor 1941.

Békés-Magsár: Duthon László 1941.

Békésszentandrás: Dobó László 1941.

Békés-Tized: Gyöngyösi Elek 1941, 1943.

Dékány: Dikán Rezső 1935, 1942.

Dés: Incze János 1943, Solymossy Zoltán 1943, Varga Árpád 1943.

Désakna: Varga Árpád 1943.

Dés-Cichegy: Vajda Béla 1943.

Cegléd: Benczédy Mihály 1942, Galló Miklós 1942, Zákány Evarista M. 1942.

Csíkszereda: Alpár Mária 1943, Domokos Pál Péter 1933, Sarkadi Elek 1943, Papp Géza 1943.

Debrecen: Ákos István 1941, 1943, Balogh Lenke 1941, Csenki Imre 1941, 1943, Csernus Gáspár 1935, 1941, Elefánthy Mária 1930—, Fekete Sándor 1941, Harmath Angela 1935, 1941, 1943, Horváth Károly 1935, 1943, Inczédy Kálmán 1935, Kalas Ferenc 1941, Kollwentz Rezső 1935, 1943, Kronett Izabella 1935, Lókody József 1941, Mester Béla 1941, Nyulas László 1941, Szatmáry Elek 1941, Szigethy Gyula 1943, B. Szűcs Ferenc 1940, Vereb Aura 1935, Zátányiné Ritoók Magda 1943.

Dombóvár: Péczely László 1932—.

Dunapataj: Tihanyi Nándor 1940, Tihász Mihály 1940.

Eger: Bitter Dezső 1940, Iftene Gabriella 1940, Jurányiné Szongett Kornélia 1940, Kádás László 1940, M. Lehotczky Ilona 1940, Rássy Paulina 1940, Trillisch Péter 1940, Virágvölgyi Béla 1940.

Esztergom: Ammer József 1941, Béres István 1941, Densz M. Felicitas 1941, Gamaus M. Chrysostoma 1941, Geyer Béla 1941, Hajnali Kálmán 1941, Kereszthegyi Gyula 1941, László M. Consilia 1941, Pantol Márton 1934.

Érd: Halász Pál 1940, Kiss Zoltán 1940, Sass József 1940, 1942, Surányiné 1940, Szilágyi L. 1940, Zamzelly János 1940.

Galánta és a környező falvak Hodi, Nemeskajal, Nemesbojsza, Taksonyfalva, Alsó- és Felsőszeli, Vága, Tallós, Pozsonyvezekény, Hidaskürt, Nemeskosút, Vízkelet Boros Béla, Bocskoros István, Bánszky Jenő, Kardos Ilona, Kneif József, Patrik Erzsébet, Paló Pál Polák Imre Wolfel Márta 1943.

Győr: Fodor Kálmán 1934, 1935, Irtzing Ferenc 1929, Kárpáti Pia 1929, Kerényi György 1929, Most Gyula 1929.

Gyula: Árvay Béla 1941, Kertész Lajos 1941.

Hódmezővásárhely: Fábián Gyula, Janovits István, Katona Sándor, Kovács Jenő (Mártély), Lőrincz András, Széll Margit, Tóth Lajos, Péczely Attila 1935.

Jánosháza: Rajczy István.

Jászapáti: Dévald József 1937.

Jászberény: Antal Károly 1937, Benczédi Mihály 1943, Bernátzky László 1943, Honti M. Benjamina 1943, Kóbor Antal 1943, Kövesdy László 1937, Somfai László 1937, (Jászladány) 1938.

Kecskemét: Bérczyné Árendás M. 1936, Bodács Etelka 1936, Gedeon Margit 1937 Lovass László 1938, Lőrincz Béla 1936, Mihó Ida 1938, Nemesszeghy Lajos 1937, Salamon Mária 1936, 1937, Székely Jenő 1936, Szombati Károly 1936, Vásárhelyi Zoltán 1930, 1935, 1937, Parlagh Károly 1936.

Kiskunfélegyháza: Balogh M. Victima 1936, Seres Sarolta 1937, Zalai M. Teréz 1936, 1937.

Kisújszállás: Darvas József 1936, 1940, Harsányiné Magdó Irén 1941, Nagy Dezső 1941, Sávai János 1941, Törzsök Béla 1940, 1941.

Kolozsvár: Benedek Kálmán 1944, Czeglédy Emma 1942, 1943, Kotsis M. Cecilia 1942, 1943, Máthé Ákos 1942, Nagy István 1936, 1942, 1943, Péter Lóránd 1942, Szánthó Béla 1943.

Komlósbányatelep: Bartek József 1940.

Köröstarcsa: Szentandrási Elek 1941.

Körmend: Nagy Irén, Rosta Gyula 1941.

Kőszeg: Alpár Aquinata 1940, 1941, Enyedy József 1935, Kertai János 1935, Lengyel Gyula 1935, Polster Márta 1940, Pungor Máté (Kajd) 1935, 1940, Szabó János 1940, Szabó M. Ludovica 1935, Vönöczky Endre 1940.

Léva: Dókus M. Rafela (óvoda), Bors Lajos, Farkas M. Ovilia, Heckmann Zoltán, Kleiszner Pál, Moravecz Vilma (óvoda), Tóth Kálmán, Tulassy Sándor 1941.

Losonc: Benyik Béla, Csanády Miklós, Jeszenszky Lenke, B. Nagy Katalin, Kotulyák Géza, Nagy Júlia (óvoda), D. Sósik Júlia, Richter Vilmos, Vladár Klára (óvoda) 1942.

Marosvásárhely: Nagy István ,1935.

Máramaros: Csongor József, Kiss Imre, Láng István, Hajdú Gusztáv, Szemes Ferenc, Tallián Gizella 1942.

Mátyásföld: Lajos Éva, Kozák István, Poór Gyuláné, Takó Károlyné 1941.

Martonvásár: Tóth István 1941.

Mecsekszabolcs: Schein Károly 1940.

Mezőberény: Zsilinszky Endre 1941—.

Mezőkövesd: Dsida Irma, Csingedy Ferenc, Horváth Stefánia Lukács Gáspár 1940.

Mezőtúr: Csenki Imre 1940.

Miskolc: Gamauf Henriette, Kiss Dénes, Fráter György 1935.

Mosonmagyaróvár: Enge János, Német János, Vörös Lajos 1941.

Nagykőrös: Márton Barna 1937, 1938, Varga Dénes, Gyaraky Jenő, Hartyáni Dezső, Magyar Irén, Nagy Elek, Pál Lajos, Páhán István, Tresz Ilona 1938.

Nagyvárad: Béczy Benő, Csikyné S. Gitta, Dabay Juli, Lukács László, Kiss Magda, Rátvay M. Ladisla, Ujfalussyné Mándy Margit 1943.

Nyíregyháza: Jakab József 1942, Krecsák László 1942, Vikár Sándor 1937, 1942.

Patacs (Mecsekalja): Kerényi József, 1940.

Pápa: Bánhidi Ödön, P. Hamuth Ilona, Pásztor Cecilia, Sümegh Lothár 1940.

Pestszenterzsébet: Csuhai Theodora 1938, 1941, Dobrai János 1938, Eördögh János 1941, H. (Hollyné) Farkas Mária 1938, 1941, Geszthelyi Anna 1942, Györgyfalvy Dezső 1942, Gyulai István 1938, Juszth Emilia 1938, Kiss Dezső 1938, Krisch Mária 1937, 1938, Madocsai Pál 1938, Laczkovich Piroska 1937, 1938, Keviczky Jenő 1938, Marx Erzsébet 1942, Mihó Lászlóné 1942, Miklós Zsigmondné 1942, Moesz Ilona 1938, Orosz István 1942, Parti Z. 1942, Sarudi Ferenc 1938, Szabó Péterné 1942, Szénássy Györgyné 1942, Tiboldi József 1938.

Pécs: Agócsy László 1930, 1934, 1935, 1942, Antal György 1943, Bodlaky Ákos 1943, Sz. Horváth Mihály, Höffler Mária 1943, Békés János 1940, Csáki István 1940, Csermely Lajos 1940, Erdős István 1940, Hegedűs Ferenc 1940, Horváth Mihály 1935, Höffler Mária 1943, Keller Béla 1940, Kontrohr Tivadar 1940, Kőszegi István 1940, Krassói Ferenc 1943, Nagy Anna 1940, Nyolczas Ipoly 1935, 1942, 1943, Országh Margit 1942, 1943, Sass Dezső 1942, Szenttamási Horváth Mihály 1943, Tóth Aladár 1942, Várhalmi Oszkár 1935, Váróczi János 1940.

Pozsony: Gerő József 1942, Lencz György 1942, Mikus Imre 1942, Pecho Lajos Schleicher István 1940, 1942, Szamák Piroska 1941, Szabó Ágoston 1941.

Püspökladány: Rónay István 1940.

Ráckeresztúr: Véghelyi József 1941.

Rimaszombat: M. Adelina 1939, Babits László 1939, Braun Ágoston 1942, Érsek Sándor 1942, Lackner László 1939, Pásztor Mária 1942, Rizsányi Mária 1942, Szabó István 1939, 1942, Szilassy dr.-né Smál Jolán 1939.

Sárok: Békés János 1938.

Somogybányatelep: Koltai Ferenc 1941.

Somsálybányatelep: Benedek Béla 1941.

Sopron: Amminger Kálmán 1941, 1942, Bayer Matild 1940, 1942, Bodor M. Ivelda 1942, Brenner Imre 1941, 1942, Emmer József dr. 1940, 1941, Fehér Gyuláné 1941, 1942, Gárdonyi Zoltán 1941, 1942, Gereben Vilmos 1939, Gerrenay-Kossow Mária 1939, Gombás Ferenc 1942, Halmos Alajos 1942, Halmos László 1941, Horváth József 1941, 1942, Kallitzky Mária 1941, 1942, Kastner Samu 1939, Lackner Kálmán 1940, 1941, 1942, Nádasi Alfonz 1939, 1940, Piroska M. Domitia 1939, 1941, 1942, Polster László 1940, Radó Ferenc 1939, 1940, 1941, 1942, Raffay Béla 1940, Cz. Szecsődi Marianna 1942, Szederkényi Nándor 1942, Szeghegyi Árpád 1940, 1941, Temessy Anna Mária 1942, Vavrinecz M. Dionysia 1940, 1941, 1942.

Szarvas: Fasang Árpád 1942, 1943, Bagotai István 1942, Kollár Iván 1943, Lipták Mihály 1942, 1943, Paál Irén 1942, 1943, Plenczer Edit 1942, Szakács György 1943, Tauth Antal 1942, Zima Pál 1943.

Szeged: Cholnoky Margit 1935, Fábián Mária 1935, Firbás Nándorné 1935, Inczédy Kálmán 1935, Kapossy Gyula 1935, Kertész Lajos 1944, Magyar Rezső 1935, Rassovszky Gyula 1935, Sey Margit 1935, Szögi Endre 1935, Török Mihály 1935, Weller Károly 1935.

Székesfehérvár: Borbély Zoltán 1942, Czigler Áber dr. 1940, 1941, Fráter György 1935, Fejes István 1942, ifj. Füzy Árpád 1940, Gamauf Henriette 1935, 1940, 1941, Hevesi László (Hercegfalva) 1940, Héjj Erzsébet 1941, Horváth László 1940, Illésné Tóth Szelén 1940, 1941, 1942, Kammel László 1941, 1942, Kempelen Jolán 1941, Kiss Dénes 1935, Kneifel Ferenc 1940, 1941, Kollárné dr. Vanka Mária 1941, Kovács Tibor 1942, Liszy Pál 1941, Molnár Lajos 1938, Nemes Sándor 1940, 1941, 1942, Orbán Károly (Kálmán?) 1940, Perczel István 1940, 1941, Potyondi Eszter 1941, Potyondi József 1941, 1942, Petrozsényi M. Almerida 1941, Radnai Vilmos 1940, 1941, Serényi Emma 1940, 1941, Somfai László 1940, 1941, 1942, Szemere Gyula 1940, 1941, 1942, B. Szűcs Ferenc 1940, Vágvölgyi M. Cornélia 1941, Vargha Ferenc 1942, Vándor Ferencné 1940, 1941, Vanka Mária 1941.

Székesfehérvár környéke: Blaskovich Béla 1941 (Ráckeresztúr), Horváth László 1941 (Sárszentmihály), Tóth Mihály 1941 (Szolgaegyház), Resch Imre 1941 (Sóskút).

Szombathely: Auer Gyula 1943, Enyedy István 1943, Erdősné Szeibert Ilona 1941, Jurányi János 1943, Werner Alajos 1943.

Tapolca: Csiky Gyula 1940, Csikyné Schippert Gitta 1939, 1940, Hegedűs Gitta 1940, Marx Viktor 1940, Varga Bálint 1940.

Técső: Balabán Rudolf 1941.

Tótkomlós: Francisty András 1941.

Újvidék: Balassa, [?] Fügedi M .Bertilla, Galambos János, Gross Jakab, Hidiné S. Ilona, Kancsár László, Kalocsay Magdolna, Kiss Lajos, Kilár Károly, Körber Zoltánné, Mojzes Rezső, Nagy Lídia, Petneki Jenő, Tóth Antal 1943.

Vasasbányatelep (Baranya): Kabar Ferenc.

Vác: Bartos Ferencné, Karsay Gyula, Hettlinger Ödön, Metzing József, Pongrácz Elemér, Sümegh Miklós, Tihanyi Tibor 1940.

Zsámbék: Calligaris Ferenc 1943.

93 vidéki városból illetve községből 400 karvezető.

Az Éneklő Ifjúság Hangversenyeken 1934-1944 között — a rendelkezésünkre álló, még hiányos dokumentumok tanúsága szerint — Budapesten és 83 vidéki városban illetve községben 486 karvezető vett részt. Ha egy énekkart átlagosan 100 főre becsülünk, úgy azt állíthatjuk, hogy e tíz év alatt 48 600 énekkari tag vehetett részt klasszikus művek és a népdalgyökerű, új magyar kompozíciók megszólaltatásában.

Az Éneklő Ifjúság hangversenyeken — a rendelkezésünkre álló, még hiányos adatok szerint — vezénylő karnagyok és a hangversenyek helye, időpontja:

Agócsy László 1935. máj. 18-19. Pécs,.
Ádám Jenő 1942. dec. 16. Budapest.
Bárdos Lajos 1935. máj. 5. Miskolc, 1935. máj. 12. Debrecen, 1935. júni. 6. Budapest, 1936. máj. 24. Budapest, 1937. ápr. 24. Budapest, 1937. jún. 6. Budapest, 1938. ápr. 3. Budapest, 1938. máj. 15. Székesfehérvár, 1938. máj. 27. Budapest, 1940. márc. 4. Pápa, 1940. máj. 1. Budapest, 1940. máj. 13. Kőszeg, 1940. jún. 2. Mezőkövesd, 1941. febr. 20. Székesfehérvár, 1941. máj. 4. Esztergom, 1941. máj. 18. Békés, 1941. máj. 22. Pestszenterzsébet, 1941. jún. 14. Mátyásföld, 1942. máj. 1. Budapest, 1942. máj. 2. Nyíregyháza, 1942. máj. 14. Sopron, 1942. máj. 31. Máramaros, 1943. jún. 3. Jászberény.
Endre Béla 1938. máj. 15. Budapest.
Forrai Miklós 1937. jún. 6. Pestszenterzsébet, 1938. jún. 12. Pestszenterzsébet.
Gárdonyi Zoltán 1941. máj. 10. Sopron.
Gulyás György 1940. máj. 2. Békés.
Gyaraky Jenő 1938. máj. 29. Nagykőrös.
Kodály Zoltán 1937. máj. 2. Nyíregyháza, 1937. máj. 30. Kőszeg, 1940. máj. 12. Sopron, 1940. máj. 25. Eger, 1940. jún. 2. Dunapataj, 1942. dec. 13. Budapest (az összkar megismétlésekor), 1943. máj. 1. Kolozsvár, 1943. máj. 8. Debrecen, 1943. máj. 25. Nagyvárad.
Nagy István 1943. ápr. 18. Kolozsvár.
Perczel István 1941. máj. 11. Székesfehérvár.
Péczely Attila 1936. máj. 31. Hódmezővásárhely.
Preisinger László 1938. ápr. 26. Budapest.
Salamon Mária 1936. máj. 19. Kecskemét.
Solymoss Vendel 1935. máj. 26. Kőszeg.
Sztojanovits Adrienne 1938. máj. 27. Budapest.
Törzsök Béla 1941. máj. 18. Kisújszállás.
Vásárhelyi Zoltán 1937. jún. 6. Budapest.
Volly István 1942. máj. 17. Pestszenterzsébet.



EMLÉKÜL

A SZÉP ÉNEKÉRT

A Zeneművészeti Főiskola nagytermében 1934. április hó 28-án, szombaton d. u. 5 órakor a

MAGYAR KÓRUS ÉS AZ ÉNEKSZÓ

zenei folyóiratok első hangversenye

ÉNEKLŐ IFJUSÁG

ÉNEKKAROK:	Vezető tanárok:
Elemi Népiskola Győr, (ág. ev.) . . .	**Fodor Kálmán**
Polg. Leányiskola Budapest, Batthyány-u.	**Radnai Paula**
Leánygimnáziumok: Budapest, IV. (ág. ev.)	**Králik Jenő**
Budapest, Vár (volt növendékek) .	**Sztojanovits Adrien**
Fiugimnáziumok: Budapest, I. (Ciszterciek)	**Rajeczky Benjamin**
Budapest, II. (Érseki reálg.) . . .	**Pongrácz Zoltán**
Budapest, VIII. (Bencés reálg.) . .	**Solymossy Vendel**
Budapest, IX. („Fáy András" reálg.) .	**Janson Vilmos**
Budapest, IX. (Ref. főgimn.)	**Faragó József**
Tanítónőképzők: (Csalogány-utcai áll.) .	**Csaba Etelka**
Budapest, IV. (Angolkisasszonyok) .	**H. Gyulai Mária**
Budapest, IX. Ranolder Intézet) . .	**Csorda Romána**
Zsámbék (Keresztes nővérek) . . .	**Calligaris Ferenc**
Tanítóképző Budapest, I. ker. állami . .	**Kishonti Barnabás**

7272 Attila-ny. r.-t. Buda

MOLNÁR C. PÁL FAIMETSZETE

ELSŐ RÉSZ:

A pódiumon a bencés reálgimnázium énekkara, vezeti **Solymoss Vendel**. Az orgonaüléseken a Rákócziánum, érseki reálgimnázium gyermekkara, vezeti **Pongrácz Zoltán**. Az orgonakarzaton a várbeli leánygimnázium volt növendekeinek leánykara, vezeti **B. Sztojanovits Adrienne**. A jobboldali erkélyen az angolkisasszonyok tanitónőképző intézetének énekkara, vezeti **Hidy-Gyulai Mária**. A baloldali erkélyen a ciszterci gimnázium énekkara, vezeti **Rajeczky Benjámin**. A második emeleti erkélyen a Ranolder intézeti tanitónőképző énekkara, vezeti **Csorda Romána** nővér.

Középkori, reneszánsz és barokk egyházi zene

	Pünkösdi gregorián énekek: Veni Sancte Spiritus — Factus est	Bencések
A 12. századból	Zarándok-ének: Congaudeant catholici	Ciszterciek
1450—1521	Josquin des Près: Qui velatus facie fuisti — Tengernek csillaga . .	Bencések
1526—1594	G. P. da Palestrina: Nagy felség, (*Kerényi*)	Ciszterciek
	Conditor alme siderum	Ranolder
	Krisztus, ki nap vagy *(Kerényi)*	Ciszterciek
1532—1594	Orlandus Lassus: Pangue lingua gloriosi	Várbeliek
	Miserere	Angolkisasszonyok
	Mint enyhe forrást (*Nádasdy*) . .	Ranolder
1559—1625	A. Gumpelzhaimer: Zengj hálát az Urnak (kánon)	Várbeliek és ciszterciek
1706—1784	G. B. Martini: Fájdalom és szomorúság *(Kerényi)*	Ranolder

Mai magyar egyházi zene

Pongrácz Zoltán: Szent Imre-kánon .	Rákócziánum
Bárdos Lajos: Ó ékes szép virág . .	Ranolder
Harmat Artur: Salve regina	Angolkisasszonyok
Bárdos Lajos: Mária Szüzanya . . .	Várbeliek
Szendrei István: Krisztus feltámadott .	Rákócziánum
Bárdos Lajos: Ave Maria	Várbeliek
Nádasdy Kálmán: Jesu rex admirabilis	Ciszterciek
Kerényi György: Imádlak nagy Istenség	Ranolder
Bárdos Lajos: Zengj szivem dalt . .	Angolkisasszonyok
Halmos László: A 97. zsoltárból . .	Rákócziánum

Végző ének

Gebhardi: Glória szálljon (kánon) . .	Angolkisasszonyok, ciszterciek, Ranolder intézet és bencések

Szünet

MÁSODIK RÉSZ:

Magyar népzene. Világi kórusok és kánonok.

Kertész Gyula: Lengj fel zászlónk Kerényi György: Fehér László-ballada Bárdos Lajos: Kossuth toborzója Halmos László: Eltörött a kis üveg Halmos László: Hajdutánc-nóta	A győri evangélikus elemi népiskola gyermekkara, vezeti Fodor Kálmán
Halmos László: Látom a szép eget Bárdos Lajos: Huszárnóta	A bpesti ev. leánygimn. énekkara, vezeti Králik Jenő
Haydn: Ne nézz vágyad távolába (kánon) Mozart: Csalogány az erdőn (kánon) Beethoven: Ünnepélyre (kánon) Kerényi György: Hej búra termett idő Vásárhelyi Zoltán: Virág János	A Batthyány-utcai polg. leányiskola énekkara, vezeti Radnai Paula
Bárdos Lajos: Hét jó nóta	A „Fáy András" rgimn. énekkara, vezeti Janson Vilmos
Kodály Zoltán: Juhásznóta Bárdos Lajos: Szőlőhegyen; Virágéknál Kánonok: Hétfő, kedd — Január, február (Bárdos) Á, bé, cé, (Veress S.) Kiment a ház. Szunyognóta (népdalok) Kerényi György: Hej, tulipán Vásárhelyi Zoltán: Harangozó J. H. Schein: Ébresztő	A zsámbéki tanitónőképző intézet énekkara, vezeti Calligaris Ferenc
Kodály Zoltán: Székely keserves	A bpesti ref. főgimn. énekkara, vezeti Faragó József
Kerényi György: Szól a kakas Kerényi György: Szita, szita, péntek	A Csalogány-utcai tanitónőképző intézet énekkara, vezeti Csaba Etelka
Kishonti Barna: Népdalok (a Bartók—Kodály-gyüjtésből)	A budai tanitóképző férfikara, vezeti Kishonti Barna
Bárdos Lajos: Látod-e babám	A Csalogány-utcai és a budai képző egyesitett énekkara, vezeti Kishonti Barna

Pénteken, 1937. május 7.-én este 8 órakor
a Zeneművészeti Főiskola nagytermében

ÉNEKLŐ IFJUSÁG
BARTÓK BEMUTATÓK

Bartók Béla

közreműködésével



Rendezi: „KONCERT“ rt., IV. Váci u. 23.

Szöveges műsor ára 50 fillér.

ÉNEKLŐ IFJUSÁG

BARTÓK BÉLA MŰVEINEK BEMUTATÓ ESTJE

1. Tavasz
   Ne hagyj itt
   Jószág-igéző — Batthyány-uccai polgári leányiskola énekkara (*Radnai Paula*)

2. Levél az otthoniakhoz
   Játék
   Leánynéző
   Héjja, héjja — Liget-uccai polgári fiuiskola énekkara (*Preisinger László*)

3. Ne menj el*
   Van egy gyűrüm, karika
   Senkim e világon
   Cipósütés* — Váci-uccai polgári leányiskola énekkara (*Barth Ferencné*)

4. Bolyongás*
   Resteknek nótája*
   Huszárnóta* — A cisztercita gimnázium ének- és zenekara (*Rajeczky Benjamin dr.*)

5. Leánycsufoló — A cisztercita gimnázium énekkara (*Rajeczky Benjamin dr.*)

   Legénycsufoló
   Mihálynapi köszöntő
   Leánykérő — Sziliágyi Erzsébet leánygimnázium énekkara (*B. Sztojanovics Adrienne*)

6. Elmult időkből — *Endre Béla* énekegyüttese

SZÜNET.

7. A „MIKROKOZMOSZ"-SOROZATBÓL

   a) Tizenegy könnyű zongoradarab:

   Ötfoku hangsor — Oroszos Népdalféle — És összecsendülnek-pendülnek a hangok — Két kromatikus inventio — Váltakozó tercek — Kvartok — Nóta — Staccato — Akkordok egymással és egymás ellen.

   b) Öt nehezebb zongoradarab:

   Szabad változatok — Mese a kis légyről — Kis szekundok, nagy szeptimák — Unisono — Ostinato

   Zongorán előadja: *Bartók Béla*

8. Bánat
   Ne láttalak volna
   Elment a madárka
   Párnás táncdal
   Kánon
   Isten veled!
   Csujogató — A Kereskedelmi Akadémia nőikara (*Turry Peregrin*)

*Zenekarkisérettel.

A BECHSTEIN hangversenyzongorát a MUSICA-cég (VII., Erzsébet-körut 43.) szállitotta.

A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA NAGYTERMÉBEN

pénteken, 1938. évi május hó 27-én délután ½6 órakor

KODÁLY KÓRUSAI

Énekkari hangverseny — Uj művek bemutatója

Jegyek 80 fillértől 4 pengőig
a jegyirodákban s a Zeneművészeti Főiskola portásánál

Műsor ára 20 fillér

1. **Boldog Isten**	Énekli a Ranolder-intézet kis-
Juhásznóta	gyermekkara.
	Vezényel **Vizvári Magda** növ.
2. **Jelenti magát Jézus**	Énekli a Batthyány-utcai polgári
Esti dal*	leányiskola énekkara.
	Vezényel **Radnai Paula.**
3. **Vizkereszt.**	Énekli az Üteg-utcai polgári
Gergely-járás	leányiskola énekkara.
	Vezényel **Pápay Izabella.**
4. **Villő**	Énekli a Váci-úti polgári
Táncnóta	leányiskola énekkara.
Lengyel László-játék	Vezényel **Faragó Mária.**
5. **Pange lingua**	Énekli a Szilágyi Erzsébet
Harangszó	leánygimnázium énekkara.
Ess, eső*	Vezényel **Sztojanovits Adrienne.**

6. **A magyarokhoz** (Berzsenyi ódája) Énekli a 8 énekkar együttesen.
Vezényel **Bárdos Lajos.**

S z ü n e t.

7. Ave Maria Három gömöri népdal	Énekli a péceli „Árpádházi Szent Erzsébet" nőipariskola és a rákosligeti r.k. egyházközség női kara. Vez. **Schauschek Klotild.**
8. **Leányszépség** (Himfy)* Kiolvasó* Zöld erdőben **Jó gazdasszony** A hitvalló (P. Szedő Dénes)*	Énekli az ujpesti Chinoin-gyár női- és vegyeskara. Vezényel **Kerényi György.**
9. **Karádi nóták**	Énekli a Vas- és Fémmunkások Orsz. Egyesületének férfikara. Vezényel **Endre Béla.**
10. **Pünkösdölő**	Énekli a Szilágyi Erzsébet leánygimnázium énekkara. Vezényel **Sztojanovits Adrienne.**

*Bemutató előadás (Budapesten először)

Orgonál Várhelyi Antal.

Ára: 25,— Ft

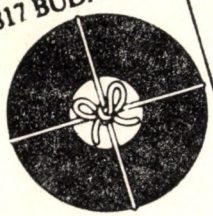
Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.
A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás

Művelt Nép Könyvterjesztő Vállala

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1984 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXV. évf. 2. szám 1984. június

BARTHA DÉNES 75. SZÜLETÉSNAPJÁRA

TARTALOM

BERLÁSZ MELINDA:
Bartha Dénes — a folyóiratszerkesztő 115

BÓNIS FERENC:
Ki komponálta a Psalmus hungaricus zenéjét? Kodály vitája a német sajtóval 1942-ben 135

ECKHARDT MÁRIA:
Az 1936-os Liszt-kiállítás dokumentumainak nyomában 141

OLSVAI IMRE:
„Tambúr, Andandóri" — zenetörténeti és néprajzi szálak összefonódása 20. századi művelődésünkben 154

SÓLYOM GYÖRGY:
Álkonszonanciák. Sajátos harmóniai jelenség Liszt kései zenéjében 161

SOMFAI LÁSZLÓ:
A *tenuto* jelentése és jelentősége a bécsi klasszikus zenében 165

SZEMERE ANNA:
Elméletek, programok a popzene kutatásában 179

SZENDREI JANKA:
A Szalkai kódex kottaírása 185

UJFALUSSY JÓZSEF:
Bartha Dénes, a magyar zenetörténet kutatója 195

VIKÁR LÁSZLÓ:
Néhány szó a magyar pentatóniáról 207

WILHEIM ANDRÁS:
Tételsorrendek Bartók műveiben 210

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL
Szerk.: Benkő András: Zenetudományi Írások 3. (Legány Dezső) 216
Király László: 12 miniatűr — J. B. (John) Loeillet: 12 Sonate per flauto e basso continuo. Op. 3 (Fittler Katalin) 217

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI NORBERT
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
84.4635.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

BERLÁSZ MELINDA:

BARTHA DÉNES — A FOLYÓIRATSZERKESZTŐ

A MAGYAR ZENEI SZEMLE ÉS A ZENEI SZEMLE FŐSZERKESZTŐJE

„...Jóleső érzés, hogy nemzeti kultúránk mostani... példátlan elesettsége közepette mégis van a magyar kultúrának... szószólója" — írta Bartha Dénes 1947 tavaszán, egyik Kodályról szóló írásában, saját szerkesztésű folyóiratának lapjain.[1] Ma, negyven év elmúltával hasonló érzés és gondolat ébred az újabb nemzedékben a Magyar Zenei Szemlének és folytatásának a Zenei Szemlének zenetudományunkban annak idején betöltött szószólói szerepének láttán.

Hiszen Bartha Dénes 1941-ben indított zenetudományi folyóiratának sorsa más, kedvezőbb történeti időszakban tudományágunk hosszabb kibontakozását hozhatta volna el. A valóságban viszont a világháborútól kettészakítva, két részletben, két különböző címmel, előrelátható megszűnés, illetve felszámolás távlati szorongattatásában teljesíthette a magyar zenetudomány megkésettséggel küszködő történeti feladatait.

A Magyar Zenei Szemle 1941 márciusától 1944 áprilisáig, a Zenei Szemle 1947-től 1949 feléig, azaz összesen alig öt évet meghaladó időre kapott feltételt a történelemtől, s mégis a folyóirat pályafutása azon nevezetes történelmi példáknak sorát gazdagítja, amelyekben a történeti helyzet minden akadályoztatása ellenére a szellemi erők összefogása kimagasló eredményt hozott.

A jelen alkalommal a Bartha szerkesztette folyóirat koncepciójával és gyakorlati kibontakozásával kívánunk foglalkozni.

A lapindítás ténye a háború küszöbén álló ország kulturális politikájának pozitív megnyilvánulásai közé tartozott; annak a haladó értelmiségnek igénye jutott megvalósulásra e téren is, amely a háborút megelőző évtizedben más, nagyfontosságú kezdeményezést is eredményre juttatott. A kínálkozó példák sorából csupán a néprajzi-népzenei hanglemezfelvételezést említem párhuzamos jelenségként.

Nyilvánvalóan több éves ösztönzés eredményeként érlelődött meg a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium döntése a Magyar Zenei Szemle megindításáról.

A szerkesztéssel megbízott Bartha Dénes világosan látta a súlyos helyzetben fennálló lehetőség minden árnyoldalát és veszélyét, de egyidejűleg tudatában volt annak is, hogy a magyar zenetudomány érdekében *„...el kell némulnia minden aggodalmaskodó meggondolásnak"* — és — mint lapindító Beköszöntőjében írta *„mindennek ellenére eleget kell tenni a megbízatásnak"*.[2]

A folyóirat programját — mint Bartha hangsúlyozta — csak úgy lehetett megőrizni,

[1] B. D. [Bartha Dénes], Kodály Zoltán hangversenyei Európában és Amerikában. Zenei Szemle, 1947. II. szám, 110—111.

[2] Magyar Zenei Szemle, 1941. I. évf. 1. szám, 1—2.

A Magyar Zene 1984/1. számában kezdte meg a Bartha Dénes 75. születésnapja tiszteletére rendezett tudományos ülésszak előadásainak közreadását. Az 1984/2. számban a *nyomdai kéziratként átadott* előadások látnak napvilágot. (A szerk.)

ha már induláskor határozottan elszigetelte magát az egyidejű politikai élettől. „...*Első és legfőbb követelmény az, hogy felette álljon minden pártnak és irányzatnak; ne kösse le magát semmilyen előre megszabott pártprogram vagy művészi irányzat mellé*" — nyilatkozott a szerkesztő 1941 márciusában.[3]

Ekkor vázolta fel a folyóirat *feladatkörét* és *jellegét* is. A már működő egyéb zenei sajtóorgánumok tematikája kedvezően befolyásolja a Magyar Zenei Szemle kialakítandó programját, azaz nem volt szükségképpeni feladata az aktuális zenei élet eseményeinek tárgyalása sem a híranyagot, sem a hangversenykrónikát illetően. Így lehetővé vált egy *„nagyobb igényű tudományos folyóirat típusához közeledő"* szaklap megvalósítása.

A szerkesztői program feltehetően már évek óta megérlelődve állt készen az 1941-es lapindítás idején. A kellően mérlegelt tervek sorában a szerkesztő azzal is számolt, hogy a háborús körülmények beláthatatlan időszakában csak egy élénk ütemű, havonta megjelenő lap hozhat lendületes nekirugaszkodást a magyar zenetudományban. Így a folyóirat 1941 márciusától rendszeresen, havonta jelent meg 1944 áprilisáig.

A szerkesztői koncepciót a folyóirat hároméves működése igazolta. Elvi megtervezésének megfelelően *tartalmilag három alapvető tematikus törekvés* érvényesült:

1. A magyar zenetudományi kutatások összefogása és ösztönzése oly módon, hogy a még kezdeti lépéseinél tartó *magyar zenetörténeti kutatások* egyszerre több irányban is megkezdődjenek és eredményei a lehető legrövidebb időn belül publikussá válhassanak.

2. Szükségesnek látszott a magyar zenetudomány bekapcsolódása az *egyetemes témák magyar nyelvű irodalmának* megteremtésén keresztül és részben ettől függetlenül is *önálló kutatások* formájában.

3. A magyar zenei élet szolgálatában, zenei közízlésünk érdekében a *zenepedagógia reformjának* tolmácsolását is vállalta a folyóirat, elsősorban a hangszeres zenei oktatás körében, tekintettel a vokális reform kérdéseinek már működő két lapjára, az Énekszóra és a Magyar Kórusra.

E háromirányú tematikus program a folyóirat egyes számainak megtervezésében és sorrendjében az egyensúly állandó szem előtt tartásával érvényesült. Az elvi tervezés természetesen alkalmazkodott a *terjedelmi* adottságokhoz: gyakorlatilag havonta 30-35 nyomtatott oldalnyi terjedelem állt rendelkezésre. Ez azt jelentette, hogy a Magyar Zenei Szemle háború előtti 38 számának összes terjedelme mintegy 1100 nyomtatott oldal volt.

Tanulságos képet nyújtanak a *különféle írásműfajok* statisztikai arányai: a 38 folyóiratszámban mintegy *100 tanulmány, 30 kisebb terjedelmű cikk* és mintegy *50, viszonylag terjedelmes recenzió* jelent meg. Felsorolásukból egyértelműen szembetűnik a lap *tényleges tudományos jellege.*

A további tematikus jellegű elemzést — terjedelmi okok miatt — az összefoglalás igényével állítottuk össze.

A *magyar zenetörténet* körében megírt mintegy 35-40 tanulmány és cikk tematikus áttekintése arra mutat, hogy a lap elsődleges feladatának tekintette az *új magyar zene szolgálatát;* egy-egy különszámot adott ki Bartók[4] és Kodály[5] munkásságáról, továbbá támogatásában részesítette tanítványaik nemzedékét alkotói-tudományos ambícióiknak érvényre juttatásával. Jelentős szerepet vállalt Veress Sándornak, Szelényi Istvánnak, Szervánszky Endrének, Horusitzky Zoltánnak, Gárdonyi Zoltánnak és másoknak cikkközléseivel. Az új zeneszerző-nemzedék művészi érvényesülési gondjaival azonosultan

[3] Magyar Zenei Szemle, 1941. I. évf. 1. szám, 1—2.
[4] Magyar Zenei Szemle, 1941. I. évf. 2. szám
[5] MZSZ, II. évf. 12. szám

világosan felismerte a tájékoztatás fontosságát és a legátfogóbb módszerrel, a legtöbb fáradságot igénylő megoldást választva elkészíttette az *új magyar zeneszerzés bibliográfiáját 1920—1941-ig*.[6] A külföldi és hazai tájékoztatás rég esedékes forrásjegyzékének történeti jelentőségét azzal is érzékeltethetjük, ha megemlítjük, hogy hasonló kortárszenei műjegyzék újabb elkészítésére csak közel harminc év múlva került sor.

A széles körű adatgyűjtés eredményeként a jegyzék 70 magyar zeneszerzőnek több mint 300 művét ismertette műfaji csoportosításban. A teljességre törekvő felmérés kiterjedt az *erdélyi magyar zeneszerzők munkásságára* is,[7] és mint minden bibliografikus vállalkozás végén, ezúttal is szükségesnek látszott a hiányzó adatok kiegészítésének közzététele.

E nagyszabású bibliográfia elkészíttetésének kapcsán említést érdemel a Magyar Zenei Szemle működésének egészére jellemző *bibliografikus törekvés*. Lehetőség szerint minden fontosabb témához mellékelte a szükséges műjegyzéket, időrendi táblázatot, esetenként még azzal is számolva, hogy az adott tárgykörben a vállalkozás nem nyújthat végérvényes képet.

A Magyar Zenei Szemle *magyar zenetörténeti tárgyú* tanulmányai, cikkei további szerkesztői megfontolásokra mutatnak. Arra ugyanis, hogy a szerkesztő a zenetudományi szakemberek személyes kutatási területeinek ismeretében lapja számára meghatározott tárgyú írásokat rendelt. Így felkérésének alapján kellő módszerességgel kerültek felszínre a magyar zenetörténet különböző korszakai, mint például Rajeczky Benjamin írása a magyarországi gregorián ének fejlődéséről[8], Radó Polikárp zenei kéziratjegyzéke[9], valamint a későbbi századok köréből Isoz Kálmán kottakiadás-történeti közleményei[10], továbbá Liszt- és Erkel-tanulmányai és sok felsorolásra méltó munka. Sürgető és jelentős adósságot pótoltak az *erdélyi magyar zenetörténethez* kapcsolódó témák, amelyek intézménytörténeti és műfajtörténeti vonatkozásban alapvető fontosságúnak bizonyultak.[11]

Nem csupán a történeti kutatások ösztönzésére fordított figyelmet a folyóirat, hasonló befolyásával serkentette publikációk írására a *zeneesztétika, zeneelmélet* és *zenepszichológia* szakembereit. Számos idevágó közlemény felsorolása helyett a szerzők neveinek említésével jelezzük a különböző kutatási irányokat: Gyulai Elemér,[12] Kókai Rezső,[13] Szelényi István[14] és Szőllősy András[15] munkáit.

Az *egyetemes zenetörténet* tárgykörében számuk szerint felényi, jelentőségük szerint viszont igen rangos munkákat közölt a folyóirat. Áttekintésünk e téren is csak az eredmények összefoglalására szorítkozik.

A Mozart-évfordulóra készült az egyik legjelentékenyebb tanulmánysorozat: *Mozart zongoraműveinek* történeti-analitikus feldolgozása. Bartha Dénes háromrészes tanul-

[6] MZSZ, II. évf. 8., 7., 9. szám

[7] Lakatos István, Erdélyi magyar zeneszerzők műveinek jegyzéke 1920—1941. MZSZ, II. évf. 11. szám 310—314.

[8] Rajeczky Benjamin, Középkori Missaléink praefatio-dallamai. Adalékok a gregoriánének magyarországi fejlődéséhez. MZSZ, I. évf. 9. szám, 233—244.

[9] Radó Polikárp, A magyar középkor kótás kéziratai. Latin egyházzenei kéziratok jegyzéke. MZSZ, I. évf. 4. szám, 93—101.

[10] Isoz Kálmán, Zeneműkereskedelem és kiadás a régi Pest-Budán. MZSZ, I. évf. 5. szám, 117—137., 6. szám, 145—168.

[11] A folyóirat II. évfolyamától kezdődően szükségesnek látszott az erdélyi magyar zeneéletnek nemcsak történeti feldolgozását pótolni, hanem jelen helyzetéről is folyamatos tájékoztatást adni. Zenélő Erdély címen néhány oldalas rovatot biztosított a szerkesztő erre a célra, melyet a helyi öttagú szerkesztőbizottság szerkesztett a lap számára: B. Kemény János, Vaszy Viktor, Viski János, Farkas Ferenc és Sigmond Lajos.

[12] Gyulai Elemér, Egy zenepszichológiai kísérletsorozat tanulságaiból. MZSZ, III. évf. 1. szám, 1—11.

[13] Kókai Rezső, Zeneesztétika és zenepedagógia. MZSZ, II. évf. 3—10.

[14] Szelényi István, A parlando fogalma, célja és eszközei. MZSZ, II. évf., 110—118.

[15] Szőllősy András, Kodály kórusainak zenei szimbolikája. MZSZ, III. évf. 2. szám, 35—44.

mánya[16] — kedvezőbb helyzetben önálló könyvalakban jelenhetett volna meg — így, folyóirati közlés formájában is alapvető hiányosságot pótolt zenetudományi irodalmunkban. Első ízben kaphatott magyar zenetudományi tájékoztatást zenepedagógiánk, előadóművészetünk a zenei gyakorlat egyik főterületéről, Mozart zongoraműveiről. A magyar műfajtörténeti munkák sorában nemcsak tárgyát, de módszerét tekintve is megújulást hozott, nézetem szerint — ha hozzáférhető lenne — ma is nagy haszonnal forgatnák zenepedagógiánk oktatói és tanulói nemzedékei.

Méltó kiegészítésként csatlakozott a témához Gárdonyi Zoltán tanulmánya,[17] amely *Mozart zongoratrióinak* irányában szélesítette ki a témát.

A *nemzetközi kutatásokhoz* kapcsolódó érdeklődést jelezte Szabolcsi Bence nevezetes dallamtörténeti munkája: *A rokokó születése.*[18] A folyóirat eszközbeli adottságainak gyakorlatilag a szerkesztői igény szinte végtelen lehetőséget adott; a nevezett tanulmány illusztrációs anyagának közlésénél például olyan magas szinten kivitelezett reprodukciókat mellékelt, amelyek művészettörténeti kiadványnak is díszére váltak volna.

Az egyetemes zenetörténeti témák megválasztásában a folyóirat — éppen a német megszállás küszöbén — feltűnő előszeretettel fordult a *francia zenetörténeti témák* felé. Az erősödő német szellemi nyomás ellenhatásaként például igen részletes tájékoztató írást közölt a francia zeneélet és zeneoktatás szervezeti struktúrájáról, és megállapítható, hogy ekkortájt került zenetudományi érdeklődésünk előterébe Debussy munkássága. Számos fontos írás sorából a kiemelkedő jelentőségű *Pelléas és Mélisande* tanulmányt emelem ki, mint zenetudományi irodalmunk egyik gyöngyszemét. Közlésére már szinte a szó szerinti végső napokban került sor, 1944 februárjában, a német megszállás küszöbén.[19]

A Magyar Zenei Szemle történeti és tudományos érdemeinek felsorolt példái a folyóirat témakörének csak egyik fő oldalát érintették. A lap másik, nem kevésbé fontos feladata az *egykorú zeneélet* ügyének előmozdítása volt. Mint már említettük, a Magyar Zenei Szemle abban a kiváltságos helyzetben volt, hogy szolgálatát egyetlen terület reformjára irányíthatta.

A *hangszeres zenepedagógia* sajtó-fórumaként Kodály zenepedagógiai koncepciójához csatlakozott, az alulról felépülő magyar zenekultúra programjának elvi-gyakorlati megvalósulását szorgalmazta. Eszmei programját, azonosulását a folyóirat első számában megjelent *Kodály-cikkel*[20] is hangsúlyozta. A folyóirat körül kibontakozó pedagógiai mozgalom jelentőségét nemcsak a publikációk gondolatgazdagságában és színvonalában mérheti le az utókor, hanem a ténylegesen bővülő vitafórum működésében is.

Az első problémakört Kodály cikke hívta életre. A *Zene az óvodában* című írás sokoldalú és országos körű hozzászólás-anyagát hónapokon át közölte a lap. A felvetett aktuális kérdések köre fokozatosan tágult. A második témakört *Veress Sándor* indította a hangszeres zenepedagógia reformjának legsürgetőbb alkotói és módszertani problémáiról.[21] A zongoraoktatás különféle intézményeiből csatlakoztak a szakemberek a kérdések megvitatására, a szemináriumok előadásain és a hozzászólások során neves zongorapedagógusaink cseréltek gondolatot; a teljességre törekvő felsorolás nélkül: Böszörményi

[16] Bartha Dénes, Mozart zongoraműveiről I—III. MZSZ, I. évf. 10. szám, 265—277.; II. évf. 2. szám, 33—50.; II. évf. 10. szám, 266—285.
[17] Gárdonyi Zoltán, Mozart zongoratriói. MZSZ, II. évf. 3. szám, 73—78.
[18] Szabolcsi Bence, A rokokó születése. (Fejezet egy készülő dallamtörténetből.) MZSZ, II. évf. 3. szám, 79—95.
[19] Bartha Dénes, Pelléas és Mélisande, MZSZ, IV. évf. 2. szám, 1—48.
[20] Kodály Zoltán, Zene az óvodában. MZSZ, I. évf. 1. szám, 3—21.
[21] Veress Sándor, Gondolatok hangszertanításunk reformjáról. MZSZ, I. évf. 3. szám, 67—72.

Nagy Béla,[22] Czövek Erna, Hernádi Lajos,[23] Horusitzky Zoltán[24] és Gárdonyi Zoltán.[25] Eredményes munkájuk hatására a vitaszellem átterjedt a vonós- és énekoktatók körére is.[26]

A háborút követően megvalósult zeneoktatási reform alapos ismeretében vált világossá, hogy az 1945 utáni zenei rendelkezések elvi-gyakorlati bázisa már a háborús években alakult ki. E tekintetben a Magyar Zenei Szemle pedagógiai szemináriuma, mint műhely komoly szerepet játszott a zeneoktatás tartalmi és szervezeti reformjának előkészítésében.

A reformgondolatok érleltsége és eredményessége következtében a háború csak ideiglenesen akadályozta meg a megvalósulás folyamatát. A komoly előkészületek nyomán 1945—1949-ig a magyar zenepedagógia területe volt a legteljesebben érett a szükséges szervezeti és tartalmi megújulásra. Megjegyzendő, hogy a folyamat töretlenségét elősegítette az a körülmény is, hogy a folyóirat pedagógiai műhelyének résztvevői szinte valamennyien folytatták munkájukat a háborút követő években.

A Magyar Zenei Szemle történeti és pedagógiai programjához méltó szinten csatlakozott a tudományos tájékoztatást szolgáló *Szemle-rovat*. Elvi megtervezésében a tudományos jellegű folyóirat alapos és részletes tájékoztatási igénye vezethette a szerkesztőt, minden bizonnyal idegen nyelvű szaklapok példájától ösztönözve, hiszen az efféle zenetudományi-irodalmi ismeretközlésnek korábbi zenei folyóirataink gyakorlatában nem volt előzménye.

A háborús helyzetből fakadóan viszont éppen ezekben az években vált teljesen rendszertelenné a nemzetközi könyv- és folyóiratcsere. Mégis az ország egyetlen, viszonylag rendszeresen ellátott kölcsönkönyvtárának, a Fővárosi Könyvtárnak anyaga alapján minden korábbi gyakorlatot és módszert felülmúló módon folytatódott az új zenei kiadványok bemutatása. A Koch Lajos szerkesztette rovat bámulatos módon egyre teljesedve — gyarapodva látta el feladatát; míg kezdetben 3 magyar, 3 idegen nyelvű folyóirat ismertetését hozta a lap a későbbiekben ez az arány olykor háromszorosára nőtt, természetesen azt is figyelembevéve, hogy a beérkező szaklapoknak valamennyi példánya nem mindig érkezett meg az országba. Egy-egy évfolyam könyvszemléjének anyaga jelentősége és számaránya tekintetében nem volt kevésbé eredményes; a nemzetközi irodalomról nyújtott tájékoztatás pedig — ugyancsak előzmény nélkülinek mondható.

A zeneirodalom összképét feltáró adatszerű ismertetések nem szorították háttérbe a legújabb magyar és idegen nyelvű munkák értékelő bemutatását sem. A Magyar Zenei Szemle hároméves gyakorlatában a *recenzió műfaja* a zenetudományi írásfajok sorában a legmagasabb színvonalat képviselte. A feladatot a szerkesztő nem rovatvezetőkre bízta, kellő körültekintéssel egy-egy szakterület legalaposabb ismerőire. Bartha Dénes maga is jelentékeny részt vállalt az ismertetések írásából, hozzá hasonló részvételt teljesített még Rajezky Benjamin és Gárdonyi Zoltán is.

A részletes tematikus és módszertani elemzés során külön figyelmet érdemelnének a *szerkesztő apró betűs megjegyzései*. Ezek vetnek fényt a szerkesztői munka személyes jellegére, közvetlen állásfoglalásaira. Néhány mondatos ajánlásai, elvi kiegészítései, kritikai állásfoglalásai részletes tárgyalást igényelnének, melyről még a tárgyi követelmény

[22] Dr. Böszörményi Nagy Béla, A zongoratanítás célkitűzései. MZSZ, II. évf. 2. szám, 59—61.
[23] Hernádi [Heimlich] Lajos, Nélkülözhetők-e az ujjgyakorlatok? MZSZ, I. évf. 9. szám, 245—250.; továbbá: „Billentés és hangszín". MZSZ, II. évf. 11. szám, 296—300.
[24] Horusitzky Zoltán, A zongorajáték rendszeres technika-képzése. MZSZ, II. évf. 11. szám, 289—295.
[25] Gárdonyi Zoltán, Ifjúsági társas zenénk kérdései. MZSZ, I. évf. 3. szám, 73—79.; Vezérfonal az iskolai zenekarok munkájához. MZSZ, II. évf. 6. szám, 165—170.
[26] Ujfalussyné m. Mándy Margit, Énekeljünk szépen. MZSZ. III. évf. 11. szám, 260—262.

ellenére is le kell mondanunk. Általános jellemzésként megállapítható, hogy valamennyi kis betűs megjegyzés a szerkesztő elvileg szükséges, befolyásolhatatlan meggyőződésének adott kifejezést; kritikájának éle akkor sem tompult, ha fennálló intézmények rendelkezéseit érintette,[27] s támogató ajánlása nem veszített lelkesedéséből abban az esetben sem, ha a szerzőt a közállapotok méltánytalan helyzetbe sodorták.[28]

A háború okozta kényszerű megszakítás után a folyóirat 1947-től kezdve a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének megbízásából folytathatta működését, most már Bartha Dénes és Szabolcsi Bence szerkesztésében, a korábbi *Zenei Szemle* címre visszatérve.

Az 1947 első negyedében megjelenő folyóirat valóban folytatásnak ígérkezett, hasonló szellemi programmal és szerkezettel, amint az a háború alatti időszakban eredményesnek bizonyult. Tartalmi-formai módosulást csak a havilap negyedévesre változó ütemrendje hozott.

A következő évben, 1948-tól kezdve a Szabad Szervezet égisze alatt működő lap a történelmi-társadalmi átalakulásoknak megfelelő tartalmában, szerkezetében és szerkesztési gyakorlatában[29] is jelentékeny átalakuláson ment keresztül. Ez elsősorban abban nyilvánult meg, hogy a két főszerkesztő feladatkörét módosították; Bartha Dénes felelős szerkesztő maradt, Szabolcsi Bence viszont az ekkor kinevezett öttagú szerkesztőbizottság egyik tagjaként a zenetudományi rovat szerkesztői feladatát látta el. A tényleges rovatok bevezetésével a korábban viszonylag szabad szerkezetű, jobbára tudományos jellegű folyóirat így lassanként *zenepolitikai profilú* folyóirattá alakult át.

Szerkezete és tartalma az öt rovat szerint tagolódott: zenepolitikai-, zenetudományi-, zenekritikai-, zenepedagógiai- és szemle-rovatra. A fokozatos tartalmi átalakulás szinte számról számra követhető; 1949 fordulóján már a tervezett öt rovat tematikája sem különült el tartalmilag, és arányaiban a felmerülő aktuális kérdések és problémák jobbára egységes zenepolitikai jelleget nyertek. Az új tartalmi követelményeknek megfelelően a munkatársi gárda is lassan kicserélődött.

A lap életében a döntő változást a zeneművészek társadalmi szervezeteiben létrejött alapvető átalakulások eredményezték 1949 nyarán, amikoris a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete egyesült a Hivatásos Zenészek Szabad Szervezetével és rövidesen megalakult a Magyar Zeneművészek Szövetsége. Ekkor úgy látszott, hogy a Zenei Szemle feladatkörét a Szövetség újonnan indítandó lapja fogja átvenni, s ezért a szerkesztő távollétében az öttagú szerkesztőbizottság kimondta feloszlását.

Bartha Dénes felelős szerkesztőként 1949 decemberében a népművelési miniszternek küldött beadványában[30] két alternatív lehetőséget terjesztett elő a lap folytatásának érdekében. Elsőként új lapengedély kiadását kérte, hogy a tervezett szövetségi folyóirat kiegészítőjeként továbbra is egy zenetudományi jellegű folyóiratot éltethessen tovább a magyar zenei élet Zenetudományi Dolgozatok címen. Másodsorban viszont hozzájárulást

[27] Bartha Dénes szerkesztői megjegyzése Barta István kolozsvári szerzőnek Hozzászólás a középiskolai énekzeneoktatás kérdéséhez c. cikkéhez. MZSZ, III. évf. 12. szám, 297.

[28] Bartha Dénes szerkesztői ajánlása Szabolcsi Bencének A rokokó születése c. tanulmányához. MZSZ, II. évf. 3. szám, 79.

[29] A szerkesztés gyakorlatában történt változások első lépéseként a két főszerkesztő mellé szerkesztőket neveztek ki; Barna Istvánt és Ujfalussy Józsefet. Az 1948. évfolyam második számától kezdődően a szerkesztés feladatköre alapvetően módosult. A felelős szerkesztő Bartha Dénes mellé kinevezett öttagú szerkesztőbizottság tagjai a következők voltak: Székely Endre — zenepolitikai rovat, Szabolcsi Bence — zenetudományi rovat, Enyedi György — zenekritikai rovat, Járdányi Pál — zenepedagógiai rovat, Ujfalussy József és Barna István szemle-rovat.

[30] Tisztázat, UMKL XIX. I-4-1730 — 3 — 1950 —. A Zenei Szemle felelős szerkesztője 1949. dec. 25-én kelt beadványát Révai József miniszternek címezte.

kért az 1949-es évfolyam két elmaradt számának kiadásához. A teljesítendő kettős szám költségeit a Magyar Kórus kiadó magára vállalta volna, s a mellékelt tartalomjegyzék ismét a tudomány „nagyjainak" — Szabolcsinak, Gárdonyinak, Rajeczkynek és Hammerschlagnak — egy-egy fontos tanulmányát ígérte.

Beadványának mindkét alternatívája elutasításra talált. Az 1950 januárjában kelt leirattal a magyar zenetudományi folyóiratok történetében az egyik legmagasabb tudományos színvonalat képviselő szaklap tevékenysége végképpen lezárult.

MAGYAR ZENEI SZEMLE

MAGYAR ZENEMŰVEK JEGYZÉKE: 1920—1941.

A HANGSZERES ZENE ÉS A MŰDAL IRODALMA.

SZERKESZTI: BARTHA DÉNES

II. ÉVFOLYAM 1942 AUGUSZTUS

MAGYAR ZENEI SZEMLE

KODÁLY-SZÁM

SZERKESZTI: BARTHA DÉNES

II. ÉVFOLYAM 1942 DECEMBER

E szám ára: 2·50 P

MAGYAR ZENEI SZEMLE

Megjelenik minden hó elsején.

II. évfolyam. 12. sz.

TARTALOM:

Raics István: A magyarság tanítómestere. Kodály Zoltán születésének 60. évfordulójára 321
Dr. Gárdonyi Zoltán: Kodály, a zenepedagógus 327
G. Eckerdt László: A Psalmus Hungaricusról. Adalék Kodály „programmzenéjének" kérdéséhez 334
Molnár Antal: Adalékok egy eljövendő Kodály-breviáriumhoz 344
Bartók János: Beszélgetés Kodály Zoltánnal a magyar zenei élet időszerű kérdéseiről és új műveiről 350
M. A.: Kodály Zoltán mint zenereferens 353
Bírálat
Erdélytől Felvidékig. Magyar népdalok 2 és 3 szól. vegyeskarra (ismerteti *B. J.*) 356
UNGARISCHE MUSIKRUNDSCHAU (Inhaltsangaben) 358
RASSEGNA MUSICALE UNGHERESE 359

A MAGYAR ZENEI SZEMLE előfizetési díja egy évre 10 pengő, félévre (6 szám) 5 pengő. Egyes szám ára 1.50 pengő. Előfizetésre jelentkezés legalább egy félévi előfizetés díjának (5 pengő) az 5758. sz. postatakarékpénztári csekkszámlára való befizetésével történik.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, II., Vérmező-út 14, (levélcím).

Postatakarékpenztári csekkszámla száma: 5758.

17.705. „Élet" Irod. és Nyomda Rt. Budapest, XI., Horthy M.-út 15. — Igazgató: Laiszky Jenő.

MAGYAR ZENEI SZEMLE

DEBUSSY-SZÁM

Debussy „Préludes" sorozatának elemzésével

SZERKESZTI: BARTHA DÉNES

III. ÉVFOLYAM 1943 MÁRCIUS

MAGYAR ZENEI SZEMLE

Megjelenik minden hó elsején.

III. évfolyam. 3. sz.

CLAUDE DEBUSSY HALÁLA
(1918 március 26)
25. ÉVFORDULÓJÁNAK EMLÉKERE

TARTALOM:

Raics István: Claude Debussy hagyatéka 57
Szelényi István: Debussy zongoraprelúdjeinek első kötete. Elemző tanulmány 64
vámosi Nagy István: Goethe és a muzsika 81
Toronyai Rigó Csaba: Antonio Vivaldi arcképe alá 85
UNGARISCHE MUSIKRUNDSCHAU 88

Azon igen tisztelt előfizetőink számára, akik a folyó 1943. évre való előfizetésüket még nem egyenlítették ki, csekkbefizetési lapot mellékeltünk a számhoz és tisztelettel felkérjük, hogy az esedékes előfizetés díját (egész évre 10.— P, félévre 5.— P) beküldeni szíveskedjenek.

Az 1942. januári és októberi szám kiadóhivatalunkban kifogyott. E számokat kiadóhivatalunk (Budapest, II., Vérmező-út 14. III. em. 4.) számonként 1.50 pengős áron bármikor visszaváltja.

A MAGYAR ZENEI SZEMLE előfizetési díja egy évre 10 pengő, félévre (6 szám) 5 pengő. Egyes szám ára 1.50 pengő. Előfizetésre jelentkezés legalább egy félévi előfizetés díjának (5 pengő) az 5758. sz. postatakarékpénztári csekkszámlára való befizetésével történik.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, II., Vérmező-út 14. (levélcím).

Postatakarékpénztári csekkszámla száma: 5758.

18.125. „Élet" Irod. és Nyomda Rt. Budapest, XI., Horthy M.-út 15. — Igazgató: Laiszky Jenő.

MAGYAR ZENEI SZEMLE

PELLÉAS ÉS MÉLISANDE

Tanulmány és ismertetés

SZERKESZTI: BARTHA DÉNES

IV. ÉVFOLYAM 1944, 2–3. SZÁM

MAGYAR ZENEI SZEMLE

Megjelenik évente hatszor

(január 1, február 15, április 1, június 1, október 1, november 15).

A Magyar Zenei Szemle legutóbbi (1944. január 1-én megjelent) számához mellékelt tájékoztatóban már közöltük, hogy lapunk az évi 12-szeri megjelenés helyett ritkább megjelenésre tér át. A M. Kir. Miniszterelnökség február 17-én kelt rendeletével engedélyezte lapunknak évente hatszori megjelenését, a fenti időpontokban. Mivel az új engedély a második szám megjelentetésére engedélyezett február 15-iki terminus után érkezett, jelen számunk egybevontan adja az 1944. évfolyam február 15-én és április 1-én esedékes 2. és 3. számát. — Legközelebbi számunk 1944. június 1-én fog megjelenni.

Mivel a M. Kir. Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium III. ügyosztálya fedezet hiányában nem újította meg lapunk előfizetését a Vármegyei Népmüvelési Bizottságok, Közművelődési Egyesületek és Közkönyvtárak részére, az említett intézmények részére lapunk további küldését a jelen számmal megszüntetjük.

Azon t. előfizetőink részére, akik az 1944. évre esedékes előfizetés díját még be nem fizették, csekkbefizetési lapot mellékeltünk és tisztelettel kérjük az 1944. évi előfizetés díjának (10.— P) befizetését.

TARTALOM:

Dr. Bartha Dénes: Pelléas és Mélisande. Tanulmány és ismertetés: 1—45. lap.

(Részletes tartalom-mutatója a boriték 3. oldalán.)

Pályázati hirdetmény Sz. Margit emlékét megörökítő misekompozíciókra: a boriték 4. oldalán.

A MAGYAR ZENEI SZEMLE előfizetési díja az 1944. évre 10 pengő. Egyes szám ára 4.50 pengő. — Postatakarékpénztári csekkszámla száma 57[illegible]

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, II., Vérmező-út 13.

Tartalom-mutató.

Tanulmány.

A Pelléas keletkezése; helyzete az opera történetében: 1. — Maeterlinck drámája: 2. — A Pelléas és Tristan szövege; hasonlóság és ellentét: 2, 3. — Szimbolizmus: 3. — „A hallgatás dramaturgiája": 3, 4. — Debussy szövegideálja: „A zene ott kezdődik, ahol a szó birodalma végetér": 5. — A szimbolumalkotás tudatalatti elemei: mágia, misztikum: 6, 7. — Antiverista. Szürrealizmus: 7. — Humanitás: 7. — Álom-, meseatmoszféra: 7.

Debussy élményei és tervei a Pelléas kompozíciója előtt: 8. — Elfordulás Wagnertől (Eric Satie, Musszorgszki): 8, 9. — A Pelléas munkája lassan halad: 9. — Az első vázlatok: 10. — Küzködik Mélisande és Arkel „jellemével": 15. — Felülemelkedik a szövegen; homályos szövegre világos és klasszikus zene: 15. — Irodalmi remekmű vagy libretto: 16.

A Pelléas és a Tristan zenéje: hasonlóság és ellentét: 17. — A vezérmotívumok problémája; Debussy elutasító álláspontja: 18. — Szimbolum és szuggesztió: 20. — Az állandó változás (panta rhei) elve a természetben és a művészetben: 21. — Az „atmoszféra-idézet" példái: 21. — Debussy Tristan-terve: 22.

Páthosz-ellenes; elhaló felvonásvégek: 23. — Gyermeki lelkek. Nincsenek jellemek: 23, 24. — Misztikum és babona: 24. — Irodalmi és képzőművészeti kölcsönhatások: 24, 25. — Le Parnasse. Manet. Tartalom és forma egybeesése: 25. — Tiszta zeneiség; önelvű és anyagszerű művészet: 26. — Természetélmény. A zenei impresszionizmus problémája: 26. — Vizuális fogékonyság: 28. — A japán művészet hatása: 28.

Debussy zenéjének franciás jellege: „mesure, gout, sensibilité": 29. — Debussy hellénizmusa. Klasszicizmus: 30. — Érzékenység, ingerlékenység: 30. — Fatalizmus és emberi részvét. Dosztojevszki és Musszorgszki hatása: 31. — A Borisz Godunoff jelentősége: 31. — A lélekrajz realizmusa: 32.

A Pelléas tagolása; a jelenet mint formai és hangulati egység: 32. — Az énekhangok kezelése. A recitativo és a parlando problémája: 33. — A zenekari rész mondanivalója; hangszínek: 36. — Debussy harmóniavilága: 37. — Az új motívumalkotás elvei: „amétrikus, arabeszkszerű, tiszta" melódiák: 38.

A Pelléas felszabadító szerepe a francia zene történetében: 39. — Mit adott Debussy az egyetemes zenetörténetnek? A Debussy-stílus mint történeti fogalom: 40.

TARTALMI ISMERTETÉS: 41—48.

ZENEI SZEMLE

BUDAPEST
1947. $\frac{1}{4}$ I.

ZENEI SZEMLE

(új folyam)

A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének megbízásából szerkesztik:

BARTHA DÉNES és SZABOLCSI BENCE.

Megjelenik negyedévenként. Előfizetési ára egy évre, magánszemélyeknek 20 forint, jogi személyeknek 50 forint. — Egyes szám ára: 6 forint. Befizetés a Magyar Kórus 4898. sz. postai csekkjén.

Az I. szám tartalma:

Bekösöntő 1
Kodály Zoltán: Bartók Béla, az ember 2
Molnár Antal: Adalékok Bartók életrajzához 6
Gát József: A zongorajáték hangszín-lehetőségei 11
Vönöczky Géza (Baja): Az összhangzattan és az ellenpont tanításának logikus sorrendjéről 15
Asszájev—I. Glebov: Szovjet zene és zenekultúra 18
Külföldi folyóiratok cikkszemléje, (kivonatok): The Music Review (ism. Barna István). — La Revue Musicale (ism. Szőllősy András). — Contrepoints (ism. Bartha Dénes). — Musical America (adatok és beszámolók) 20
Beszámolók a fontosabb zenei eseményekről külföldön: Az Új Zene Társaságának nemzetközi zeneünnepélye Londonban: 38. — B. Britten új operája: 40. — Sutermeister Zürichben bemutatott új operájáról 42
A mai francia zenéről. Beszélgetés Tony Aubinnal 43
Zenei Hírek a világ minden részéből 45
Zenei Könyvek. Bírálatok és jegyzékek 54
Külföldi zenei folyóiratok 60
(Az újabban megjelent Zeneművek jegyzékét anyagtorlódás miatt a következő számra kellett feltetennünk.)
A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének rovata: beszámoló és hírek 62
Hungarian Music Review (English summary) 64
Revue Musicale (résumé français) 65
Zeitschrift für Musik (deutscher Auszug) 66

Június elején megjelenő II. számunk cikkírói:

Veress Sándor, Molnár Imre, Temesváry János, Hernády Lajos, Major Ervin, Szelényi István, Ecsedi Ferenc.

Szerkesztőség:
Editor:
Rédaction:
Budapest, II., Ady Endre u. 30. (dr. Bartha Dénes).

Kiadóhivatal:
Publisher:
Édition:
Budapest, XII., Kiss János-u. 55. (Magyar Kórus).
Telefon: 161—727.

ZENEI SZEMLE

ÚJ FOLYAM, V. SZÁM. — 1948 március.

A Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének megbízásából

FŐSZERKESZTŐK:

BARTHA DÉNES ÉS SZABOLCSI BENCE

SZERKESZTŐK:

BARNA ISTVÁN ÉS UJFALUSSY JÓZSEF

Megjelenik negyedévenként. Előfizetési ára egy évre 30 Ft.

Egyes szám ára: 9 Ft.

A Zeneművészek Szabad Szervezetének tagjai kedvezményesen 4.50 Ft-ért kapják.

Befizetés a Magyar Kórus 4898. sz. postai csekkjén.

Az V. szám tartalma:

Bartha Dénes: „Jótékonycélú" hangversenyek 245
A Zeneművészek Szabad Szervezetének centenáris programmja 247
Fenyő Imre: Zeneművészek az országos munkaversenyben... 248
Isoz Kálmán: A megzenésített „Nemzeti dal" 249
Ligeti György: Bartók: Medvetánc (1908). Elemzés... 251
Maróthy János: Milliók zenéje 255
Barna István: Bartók II. vonósnégyesének módosított metronómjelzései ... 260
Kapitánffy István: Néhány szó a modoros éneklésről 262
Sonkoly István: Mosonyi Mihály ismeretlen kéziratai 264
Ecsedi Ferenc: Zene és technika I. 266
Sárai Tibor: Mai zene a pesti hangversenydobogón 268
Jemnitz Sándor: „Peter Grimes" (kritika) 272
Új zeneművek 274
Könyvekről 276
Folyóiratszemle 283
Zenei hírek és események 285
Zenei levél Londonból (Sch. Weismann János) 288
Berlini beszámoló (Josef Rufer) 289
Haloltaink 290
A Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének hírei 291
Levél a szerkesztőhöz 292

A cikkekért szerzőjük felelős. Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza.

Szerkesztőség
Editor
Rédaction
} Budapest, V., Hold-utca 15. (Barna István)

Kiadóhivatal
Publisher
Édition
} Budapest, XII., Kiss J. altáb. u. 55. (Magyar Kórus)
Telefon: 161—727.

A Zenei Szemlé-t a Vallás és Közoktatásügyi miniszter 82.180/1947. III. sz. rendeletével a nevelői és ifjúsági könyvtárak számára beszerzésre alkalmas munkák jegyzékébe felvette.

Engedélyezve T. M. 2680/1947. sz. alatt.

„JÓTÉKONYCÉLU" HANGVERSENYEK

Néhány hete a Magyar Múzsa hangversenyrendező vállalat zenekari hangversenyt rendezett a Bartók Béla zenészkollégium javára, a Székesfővárosi Zenekar, Fischer Annie és Zathureczky Ede közreműködésével, Ferencsik János vezénylete alatt. Természetes, hogy a nemes célra való tekintettel a zenekar és valamennyi közreműködő ingyen vállalta a szereplést, abban a reményben, hogy e vállalással jelentékenyen előmozdítja ennek az igazán közcélt szolgáló kollégiumnak a fejlesztését.

Az eredmény súlyos csalódást hozott. A Zeneakadémia nagytermének kb. 17.000 forintnyi teljes bevételi kapacitása mellett mindössze kb. 6880 forint bruttó jegybevételt (vagyis a lehető bevételnek mindössze 40%-át) sikerült elérni, — ugyanakkor, amikor „jótékonycél" nélkül, hozzáértő rendezés mellett ugyanezzel a zenekarral és ugyanezekkel a művészekkel, ugyanebben a teremben nem éppen ritka a 16—18—20.000 forintos jegybevétel. A 6880 forint bruttó jegybevételből kb. 4400 forint ment el a rendezés adminisztratív költségeire (újsághirdetés, plakát, ragasztás stb.) s mindössze 2480 forint jutott „tisztán" a Bartók-kollégium céljaira.

A helyzet végeredményben tehát az, hogy a zenekar és a közreműködő művészek azért mondtak le az őket jog és kollektív szerződés szerint megillető összesen kb. 10—12.000 forint tiszteletdíjról, hogy munkájuk eredményének 65%-a a hirdetővállalatokat stb. gazdagítsa s ugyanakkor a bevételi lehetőségnek mindössze 15%-át kitevő nevetséges összeg jusson a Bartók-kollégium közhasznú céljaira. Még csak nem is a hangversenyrendező vállalat keresett vele, mert meg vagyunk győződve arról, hogy teljesen önzetlenül, a *maga részéről* költségmentesen végezte a hangverseny adminisztrációját. Legfeljebb annyi haszna volt belőle, hogy így olcsón és teljesen kockázatmentesen jutott egy reprezentatívnak szánt — bár nem egészen annak sikerült — nagyzenekari hangverseny megrendezéséhez és ilymódon foglalkoztatva jobban kihasználta költséges adminisztratív apparátusát, valamint a sajtónyilvánosság előtt (a jótékonycél terhére teljesen betérült hirdetések révén) ismételten szerepelt.

Kérdem: érdemes volt-e ezért az enyhén szólva siralmas eredményért három ilyen kiváló zenészt és a Fővárosi Zenekar 80 tagú együttesét mozgósítani? Vajjon nem jobban jártak volna-e az összes érdekeltek (az egyetlen hirdetővállalat kivételével), hogyha a Bartók-

kollégium állami és fővárosi támogatás formájában egyszerűen megkapta volna a 2400 forintot, lemondva a költséges hangverseny rendezéséről és a Fővárosi Zenekar az így felszabaduló három szolgálattal (2 próba és 1 hangverseny) Klemperer-hangversenyt tudott volna rendezni, ami a legutóbbi példa tanusága szerint (9. szimfónia) — az összes művészek és szólisták tisztességes honorálása s Klemperer nem csekély tiszteletdíjának maradéktalan kifizetése mellett — tisztán 8800 forintot jövedelmezett a fővárosnak?

Mindezeket csak azért mondtuk el, hogy rámutassunk: még egészen prominens művészek és együttesek szerepeltetése, valamint úgynevezett „költségmentes rendezés" esetén is milyen csekély a remény a cégérül használt jótékony cél számottevő megsegítésére. Természetesen még sokkal fokozottabb mértékben fennállnak ezek az aggályok és megjegyzések az olyan gombamódra burjánzó jótékonycélú hangversenyek esetében, ahol nem ilyen élvonalbeli művészek szerepeltetéséről van szó. Ez esetben a jótékony cégér valóban nem jelent mást, mint a közterhek (adók, terembér, újsághirdetés) megkerülésének és az egyébként nem sok reménnyel kecsegtető hangversenyek kockázatmentes megrendezésének a kísérletét.

Az ilyenek ellen — a művészek megbecsülése és a koncertélet tisztasága érdekében — minden erővel küzdenünk kell. A Hangversenyrendezők Szabadszervezete és a Hivatásos Zenészek Szakszervezete — amelynek érdekeit és jövedelmi forrásait a mondvacsinált jótékonycélú hangversenyek áradata leginkább sérti — a díjtalan szereplések teljes eltiltására tett javaslatot. Ez azonban egyfelől gyakorlatilag alig keresztülvihető, másfelől lehetetlenné tenné a valóban indokolt hangversenyeket is: igazán prominens művészek megfelelő keretben való jótékonycélú szereplését. — Ezzel szemben gyakorlati javaslatom a következő:

Jótékonycélú hangverseny rendezésére a belügyminiszter csak abban az esetben adja meg az engedélyt, hogyha a rendező vállalat vagy intézmény írásban garantálja a hangversenyterem teljes bevételi kapacitásának megfelelő brutóbevétel legalább 50%-át a jótékonycél javára és azt az összeget legkésőbb a hangversenyt megelőző napon a mondott jótékony célra befizeti valamely közpénztárba (pl. a Zeneakadémia gazdasági hivatalába). Miután a hangversenyek meghirdetésére átlag 2 hét áll rendelkezésre, tapasztalat szerint a hangversenyt megelőző napig — ha komoly sikerű hangversenyről van szó — el kell kelnie a jegyek legalább 50%-ának. Amennyiben ez nem történik meg, a jótékony cégér elveszti jogosultságát és a hangverseny letiltandó. További üdvös kikötés az, hogy a jótékonycélú hangversenyek *hirdetési költségeit* a rendezőnek kell viselnie s az a jótékonycélra rendelt jegybevételből le nem vonható. Ellenkező esetben a jegybevétel 40—60%-a (úgy mint a fentemlített esetben is történt) csak a hirdetővállalatot gazdagítja. Ez pedig nem lehet a jótékonycélú hangversenyek elsőrendű célja.

Bartha Dénes

BÓNIS FERENC:

KI KOMPONÁLTA A PSALMUS HUNGARICUS ZENÉJÉT?

KODÁLY VITÁJA A NÉMET SAJTÓVAL 1942-BEN

Bartha Dénes és Kodály Zoltán tudományos-publicisztikai együttműködésének legnevezetesebb időszaka kétségkívül a negyvenes évtized első fele volt, a Magyar Zenei Szemle és az Ungarische Musik című kötet megjelenésének ideje. Maga az együttműködés persze korábban kezdődött, már a harmincas években, Bartha magyar zenetörténeti munkáival és a Magyar népzenei gramofonfelvételek publikálásával — és jóval tovább is tartott. Hiszen a Szabolcsi és Bartha által szerkesztett Zenei Szemle 1947 és 1949 között, majd a Zenetudományi Tanulmányok kötetsorozata 1953-tól, Kodály számos írását közölte, mint ahogy helyt adott róla szóló cikkeknek-tanulmányoknak és az ő elgondolásai jegyében írott más munkáknak is. Hadd emlékeztessek másfelől arra a többoldalú segítségre, melyet Kodály nyújtott Barthának az Ötödfélszáz énekek megjelentetésében és anyagának teljesebbé tételében, 1950 táján.

Ez az utóbb említett időszak azonban, minden belső ellentmondásával együtt is, a viszonylagos nyugalom és a békés építőmunka ideje már. Bartha és Kodály együttműködésének korai korszaka 1941 és 1944 között, a II. világháború időszaka még, a német politikai, gazdasági, szellemi és katonai nyomás fokozódásának jegyében.

Az ilyen korszak mindenkor emberi vízválasztó is: próbája a jellemnek. Három alapmagatartás lehetséges ilyenkor. Csatlakozni a Hatalomhoz; lapítva elkerülni a nyílt állásfoglalást — vagy a közösség, a nemzet érdekét szem előtt tartva, a saját érdeket háttérbe szorítva vagy éppen veszélyeztetve, bátran és gerincesen kiállni, akár a Hatalom ellenében is: ilyen alternatívák állanak a kor szereplői előtt.

Nem szorul bizonyításra, hogy miképp állta meg Kodály jelleme e nehéz idők próbáját. Az idő tájt írt prózai műveiben — lettek légyen tudományos, pedagógiai vagy publicisztikai tárgyúak — végigkövethető egy kettős „gondolati ostinato". A valóságos és szellemi hídégetések korában a magyarság híd-szerepét hangoztatják: a hídét Európa és Ázsia, Nyugat és Kelet között. Másfelől a magyar szellemi önállóságért szállnak síkra, a magyar zenekultúra, a magyar szellem eredetiségét hangsúlyozzák: azt, hogy az gyökeres ellentéte a germán szellemiségnek. A *Magyarság a zenében,* a *Mi a magyar a zenében?* című ismert Kodály-írások mellett hadd hívjam fel ehelyütt a figyelmet egy idevágó nyilatkozatára *A magyar dal jelentőségéről,* melyet Bajcsy-Zsilinszky Endre hetilapja, a Független Magyarország közölt 1939-ben. Hadd utaljak továbbá arra a két terjedelmes Kodály-tanulmányra, mely Bartha Dénes folyóiratában, a Magyar Zenei Szemlében jelent meg 1941-ben, illetve Kodály és Bartha 1943-ban kiadott közös német nyelvű könyvében, az *Ungarische Musik* című munkában. A *Zene az ovodában* és a *Népzenénk* című tanulmányokról van szó; az első a zenei nevelésben mutatkozó germán hatások kiküszöbölésével foglalkozik, a másik a magyar kultúra ősi, eredeti, nem német hatást tükröző fejlődésvonalának feltárásával — épp a németül olvasók okulására.

Mindezt előre kellett bocsátanom, hogy valamelyest érzékletessé váljon a szellemi háttere annak a vitának, melyet 1942-ben a német sajtóval folytatott Kodály (teljes anyagát a *Visszatekintés* c. gyűjtemény III. kötete közli majd). Egy német újság ugyanis, *a magyar zenekultúra német gyökereit* kimutatandó, olyan tartalmú cikket közölt, mely szerint a *Psalmus Hungaricus* nem eredeti kompozíció, hanem egy XVI. századi német ellenreformátor oratóriuma, melyet Kodály csupán átigazított az új idők szellemében — s amelyet különösen az tesz aktuálissá, hogy az „új európai rend" — értsd: Hitler „rend"-je — a trianoni évek ínsége után „visszaállította az ország régi jogait".

Adjuk át a szót immár az eredeti dokumentumoknak. 1941. november 19-én a budapesti Székesfővárosi Énekkar előadta Breslauban, Philipp Wüst városi zeneigazgató vezényletével, Kodály Psalmus Hungaricusát. Három nappal e hangverseny előtt a Breslauer Neueste Nachrichten című helyi lap hosszabb beharangozó cikket közölt, e címen: „Psalmus Hungaricus, Werk eines Deutschen". A terjedelmes cikknek csak a témánkba vágó részét ismertetem, magyar fordításban:

Azok között a művek között, melyeket a Budapesti Székesfővárosi Énekkar november 18-án és 19-én megszólaltat a Konzerthausban, a „Psalmus Hungaricus" különösen figyelemreméltó számunkra. Kodály Zoltán magyar zeneszerző újrafogalmazta ezt a régi oratóriumot. Ez az új változat azonban egy középkori egyházi zeneművön alapszik, mely egy német szerző *műve. Itt megintcsak különösen figyelemreméltó, milyen* erősek maradtak Szilézia és Magyarország kapcsolatai *az utolsó két olyan király uralkodása után is, aki Szilézia fejedelme is volt. Amikor Ulászló 1516-ban meghalt, tízéves fiára, Lajosra hagyta az uralmat két nagy birodalom felett. Ez az utolsó magyar király, aki egyben Szilézia fejedelme is volt, húszéves korában belefulladt egy megáradt patakba a mohácsi csatamezőn, ily tragikus módon kíméltetve meg attól, hogy fenékig ürítse a törököktől való legyőzetetésének keserű poharát [...]*

Így került Magyarországra azokban az években az a férfi is, akinek az 55. zsoltár megzenésítését köszönhetjük, mely Psalmus hungaricus *néven került be a zenetörténetbe. A zeneszerző, akit a magyar nyelv Michael Vég-nek nevez, nem más, mint Michael Vehe domonkosrendi szerzetes, a teológia doktora, a hallei székesegyház prépostja. Buzgó védelmezője és híve volt a régi vallásnak a reformáció korában és ezért éppoly buzgó ellenfele a kor nagy hitújításának. 1531 és 1535 között számos írásműben nagy hévvel védelmezte a régi vallás törvényeit és szokásait, és amikor az augsburgi hitvallás évről évre megjelentetett énekeskönyveket, Michael Vehe számára is tovább nem halogatható paranccsá lett, hogy végre a régi vallásnak is legyen énekeskönyve. Ezt az első katolikus énekeskönyvet nem nyomtatták ki, hanem — különös módon a könyvnyomtatás korában — még 1537-ben is kézzel írták. Michael Vehe-nek, az 55. zsoltár zeneszerzőjének ebből az első énekeskönyvéből három példány maradt fenn, az egyik a hannoveri könyvtárban, a másik a boroszlói egyetemi könyvtárban, egy harmadik állítólag Zwickauban található. Ezen énekeskönyvek egyike sem tartalmazza a Psalmus hungaricust, annál inkább egy külön kézirat, mely azonban [a jelenlegi viszonyok miatt nem hozzáférhető, de amelyet] gazdag életrajzi jegyzetekkel ellátva, szóról szóra kiadtak. Vehe énekeskönyve ugyanis teljességgel magányos vállalkozás maradt. Harminc évvel első leírása után adta csak ki és nyomatta ki Bautzenban Vehe dalgyűjteményét, más egyházi énekekkel együtt, Johann Leisentritt olmützi dómapát. Érthető, hogy a magyar nemzetnek különösen a szívéhez nőtt ez a régi zenemű, mivel az 55. zsoltár szövege egy király imája, országának legínségesebb idejéből. A trianoni szerződés óta Magyarországnak is csaknem a végsőkig kijutott ebből a nehéz ínségből, és csak ma,*

Európa új rendje állíthatta vissza az ország régi jogait. Nem csoda, hogy az ily régi ének hangos visszhangra talált a magyar nemzet szívében. Minket pedig elégtétellel és hálás büszkeséggel tölt el, hogy német ember volt, aki ezt a könyörgő imát hangokba foglalta.

Nem érdemes ennek a primitívségében is körmönfont írásnak minden állítását nagyító alatt vizsgálni. Aki az oratórium-műfajt a XVI. századból származtatja, aki összetéveszti a reformációt az ellenreformációval, az újkort a középkorral, a szöveget a zenével, a magyart a némettel, Kecskemétet Halléval: annak tudományos hitelét nem szükséges további próbának alávetni. A kuriozitás kedvéért jegyzem meg: még az sem igaz, hogy Vehe énekeskönyvéből három példány maradt volna fenn; már Bäumker négyet említ — melyekből azonban épp Breslauba egy sem jutott. Mégsem minden tanulság nélkül való ez az írás; meggyőző példáját adja, hogy mire képes a tudományos mezbe öltözött ideológiai elvakultság, s hogy milyen képtelenül és gátlástalanul hazug teóriák építhetők egy „távoli névrokonság" tényére.

Kodályt kétszeresen is felbőszíthette a cikk. Legeredetibb, legszemélyesebb kompozíciójának épp *eredetiségét* vitatta el tőle, munkáját „feldolgozás"-sá degradálva (hadd emlékeztessek rá: néhány évvel korábban Bartók is hasonló konfliktusba keveredett német jogvédő szervekkel). Másfelől a breslaui újságcikk Kodály művének *magyarságát* vonta kétségbe. Tanulsága egyértelmű és világos: valamiképpen a Psalmus Hungaricus német tőről fakadt, azonképpen a magyar sors alakulása is a németek megszabta „új európai rend" függvénye. Aligha lehetett volna jobban megfogalmazni, hogy mi az, aminek Kodály *az ellenkezőjét* hirdette kompozícióival, írásaival, magatartásával.

Nyilvánvaló, hogy a Breslauer Neueste Nachrichten tákolmányát Kodály nem hagyhatta szó nélkül. Pedig talán megtehette volna, hogy egy „helyi lap" alkalmi „szenzációja" fölött legyintéssel napirendre tér. De ilyet mégsem tehetett az, aki nem akart „vétkesek közt" „néma cinkos" maradni. 1942 januárjában az alábbi, öntudatosan higgadt helyreigazítást fogalmazta meg (a német nyelvű írást magyar fordításban idézem):

Becses lapjuk 1941. november 16-i számában cikk jelent meg e címen: „A Psalmus Hungaricus, egy német szerző műve". A német közönség iránti tiszteletből, úgy gondolom, feltétlenül meg kell kérnem Önöket az alábbi helyreigazítás közlésére:

1. *A „Psalmus Hungaricus"-cím, mely fenti cikk szerint „a XVI. század óta vonult be a zenetörténetbe", csak 1923-ban keletkezett; magam alakítottam ki, kifejezetten ehhez a műhöz. Ilyen cím korábban nem létezett.*

2. *Kecskeméti Vég Mihály, a mű magyar szövegköltője, történelmi hitelű személyiség, Kecskemét város lelkipásztora és bírája. M. Vehe-vel való azonosítása nélkülöz minden alapot, önkényes játék a szavakkal.*

3. *M. Vehe Énekeskönyvecskéje, a cikk állításával ellentétben, nem maradt kéziratban: 1537-ben kinyomtatták. A közelebbi adatokat lásd Bäumker könyvében: Das katholische deutsche Kirchenlied I, 124., 129.*

A könyv ottani pontos leírásából az is kiderül, hogy Vehe egyáltalán nem volt zeneszerző, csupán néhány szövegstrófát írt régi dalokhoz. A könyv példányai Bécsben, Göttingenben, Gothában és Hannoverben találhatók. Breslaut nem említi Bäumker.

4. *A Breslaui Városi Könyvtár Vehe más zeneművét sem őrzi, mivel ilyen nincs. Csupán Vég M.* magyar *szövegének egy XVI. századi másolatát, melyet, a könyvtár vezetőségének 1923-ban tanúsított szolgálatkészségének köszönhetően, fényképmásolatban mellékelhettem a zongorakivonathoz. Ez pedig, a „jelenlegi körülmények" ellenére is, bárki*

számára hozzáférhető. E másolatban nyoma sincs zenének, hogy „régi oratóriumról" (a XVI. században!) aztán ne is beszéljünk.

5. A Psalmus Hungaricusnak egyetlen üteme sem alapul régi német vagy bármilyen más régi dallamon; a teljes mű, első hangjától az utolsóig, a magam egyéni leleménye.

Mindezt a tények megállapítása kedvéért hangsúlyozom; kétségtelen, hogy számos remekművet alkottak régi témák felhasználásával is.

6. Míg Magyarországon a véget nem érő háborúk megszámlálhatatlan régi kéziratot és könyvet megsemmisítettek, addig német könyvtárak a magyar művelődéstörténetnek sok kincsét rejtik. A zongorakivonat szokatlan mellékletének az volt a célja, hogy erre rámutasson. Talán ebből támadt az a durva félreértés, mely „A Psalmus Hungaricus, egy német szerző műve" című cikkükben megjelent.

Mivel Kodály, jó okkal, nem bízott abban, hogy a breslaui lap szerkesztősége vállalná önnön misztifikációjának leleplezését: Wüst karmesternek, a város zeneigazgatójának küldte el tiltakozását, kérve, hogy eszközölje ki annak megjelentetését, „szükség esetén a megfelelő paragrafusra hivatkozva". 1942. január 13-i levelét e szavakkal zárta: „Az ellen a megállapítás ellen, mely szerint Vehének egyáltalán lenne egy oratóriuma, a teljes német zenetudománynak tiltakoznia kellene! Ez a közönség lebecsülése, így a helyreigazítás nem csupán az én magánügyem."

Philipp Wüst becsületére legyen mondva, hogy továbbította Kodály helyreigazító nyilatkozatát. Mivel pedig az immár „városi hatóságtól" érkezett a lap szerkesztőségéhez, „hivatalos aktává" vált, melyet valamilyen módon el kellett intézni.

A szerkesztőség, a maga szempontjából, kínos helyzetbe került. Saját cikküket, mely nagyon is jól képviselte a hivatalos irányvonalat, nem vonhatták vissza következmények nélkül — mint ahogy nem járathatták le ideológiailag nyilván feddhetetlen cikkírójukat sem. Ugyanakkor nem hagyhatták figyelmen kívül a szövetséges Magyarországon élő legnagyobb zeneszerző tiltakozását sem. Hiszen Kodály argumentációja hibátlan volt, nyilatkozata „hivatalos úton" érkezett a szerkesztőséghez s a szerző nem titkolta eltökéltségét, hogy szükség esetén a sajtótörvény megfelelő paragrafusainak alkalmazásával bíróság elé viszi az ügyet.

Megoldásként — másfél hónappal a tiltakozó írás elküldése után — salamoni döntésre jutott a szerkesztőség (ha ugyan ezt a bibliai megjelölést egyáltalán alkalmazhatjuk a nemzetiszocialista sajtóra). 1942. február 28-án névtelen *olvasó levelet* közölt, mely — természetesen anélkül, hogy igazi forrását megnevezte volna — Kodály helyreigazító nyilatkozatának parafrázisa volt. Nem mint „cáfolat" vagy „helyreigazítás", hanem mint „hozzászólás" vagy „kiegészítés" látott napvilágot. Ezzel nem sértette meg saját cikk íróját, de Kodály vitorlájából is kifogta a szelet. „A Psalmus Hungaricus" című cikk magyar fordításban, így hangzik:

A magyar főváros egyik karegyesületének breslaui látogatása alkalmából — melyen nagy sikerrel hangzott el a „Psalmus Hungaricus" is — egy szakértő munkatársunk cikkével rámutattunk azokra a kapcsolatokra, melyek e figyelemreméltó kompozíció szövegét Németországhoz, különösen pedig Breslauhoz fűzik. Olvasóink köréből, ezt kiegészítendő, az alábbiakat írták nekünk:

Néhány órával a magyar dalosok elutazása után, múlt év november 20-án, véletlen folytán előkerült a régi magyar szöveg kéziratos másolata. Az ugyanis Michael Vehe nyomtatott énekeskönyvecskéjébe volt beragasztva. A magyar kéziratot 1923-ban fedezte fel a kiemelkedő magyar zeneszerző, Kodály Z. A kéziratnak addig nem volt neve. A Psalmus

Hungaricus nevet Kodály adta neki. Ugyancsak ő volt, aki ezt a régi dalszöveget megzenésítette. Kétségtelen, hogy a szöveghez valamikor dallam is tartozott, ez azonban elveszett az idők viharában. Nemrégiben felmerült a kérdés, hogy Michael Vehe, a teológia doktora és a hallei székesegyház prépostja, azonos-e Vég Mihály lelkipásztorral, Kecskemét város bírájával. Ez az érdekes kérdés megérné, hogy megoldásra leljen. Mindenesetre sajátságos, hogy a magyar szöveg, melyhez a jelen legjelentősebb magyar zeneszerzője, Kodály Z. új dallamot alkotott, épp Michael Vehe énekeskönyvecskéjébe van kézzel bejegyezve. Mindenesetre örvendetes, hogy Kodály 1923-ban facsimileként mellékelhette új alkotása zongorakivonatához a breslaui kéziratot. Ezáltal az megmenekült az elfeledettségtől és ismertté vált a nagy nyilvánosság számára.

Nem szükséges taglalnom fenti „fél-helyreigazítás" újabb tévedéseit. Azt például, hogy Vég szövege nem lehetett Vehe énekeskönyvébe beragasztva, mivel utóbbinak nem volt számontartott példánya Breslauban (a legmodernebb idevágó kiadvány, a RISM DKL I/1. kötete, 1975-ben 9 példányt tart nyilván Vehe kiadványából, de egyiket sem Breslau, illetve Wroclav valamelyik könyvtárában). Arra sem kell végül felhívnom a figyelmet, hogy mily mértékben jellemzi ez a vita Kodályt és mily mértékben a nemzetiszocialista diktatúra sajtóját. Elmondhatjuk azonban: e vita önmaga tényein túlmutató kor-dokumentum, melynek minden sora magáért beszél, máig ható tanulsággal.

DIE UNGARISCHE MUSIK

VON
ZOLTÁN KODÁLY
UND
DÉNES BARTHA



BUDAPEST / LEIPZIG / MILANO
DANUBIA

ECKHARDT MÁRIA:

AZ 1936-OS LISZT-KIÁLLÍTÁS DOKUMENTUMAINAK NYOMÁBAN

1936-ban ünnepelte a világ Liszt születésének 125. és halálának 50. évfordulóját. Az ünnepi megemlékezések talán legjelentősebbike egy nagyszabású kiállítás volt a Nemzeti Múzeum termeiben, melyet 5 tagú rendező bizottság állított össze. A koncepciót, valamint a kiállítás katalógusát dr. Bartha Dénes egyetemi magántanár, a Zeneművészeti Főiskola tanára és a Magyar Nemzeti Múzeum munkatársa dolgozta ki.

1986-ban ismét jelentős Liszt-emlékévhez érkezünk: születésének 175. és halálának 100. évfordulóját ünnepeljük. A tervek szerint a jubileum kiemelkedő eseménye Liszt lakásának rekonstrukciója lesz a régi Zeneakadémia épületében, a Népköztársaság útján (az egykori Sugár úton). Az ott berendezendő állandó Liszt-múzeum mellett valószínűleg sor kerül majd egy másutt bemutatandó jubileumi kiállításra is.

Az 1986-os évfordulóra készülődve, igen hasznos számunkra Bartha Dénes 1936-os kiállítási koncepciójának alapos tanulmányozása. Ezt lehetővé is teszi a szerényen „leíró lajstrom"-nak nevezett értékes kiállítási katalógus. Különösen fontos, hogy kinyomozzuk: mi lett a sorsa — egy világháborúval is súlyosbított — fél évszázad során az akkor bemutatott rendkívül gazdag és értékes dokumentumanyagnak. A jelen dolgozat erre tesz kísérletet, egyúttal tisztelegve Bartha Dénes hihetetlenül sokoldalú munkássága előtt, melyben egy ikonográfiai kiadvány[1] és e példaszerű kiállítási katalógus révén Liszt Ferencnek is maradandó hely jutott.

Az 1936-os kiállítás anyagát hat magyar közgyűjtemény (Magyar Történeti Múzeum, Magyar Történeti Arcképcsarnok — ma mindkettő: Magyar Nemzeti Múzeum —, Magyar Királyi Operaház Emlékmúzeuma, Országos Széchényi Könyvtár, Országos Szépművészeti Múzeum és Zeneművészeti Főiskola), két külföldi közgyűjtemény (a weimari Liszt-Múzeum és a salzburgi Mozarteum-Stiftung), valamint tizennyolc hazai és öt külföldi magánszemély (Liszt körének tagjai, illetve azok leszármazottai, továbbá gyűjtők) kölcsönözték. A katalógus 495 tételt sorol fel részletesen, de a bevezető tanulmányban Bartha Dénes megemlíti, hogy ezt mintegy 900 rendelkezésre bocsátott dokumentum közül választhatták ki. Hasonlóan nagyszabású Liszt-kiállítás addig nem (és azóta sem) volt Magyarországon.[2]

A kiállítás anyaga témakörök szerint volt csoportosítva. A koncepciót Bartha Dénes részletesen ismertette a lajstromot megelőző „Bevezető"-ben. Mi itt most az összetétel

[1] Bartha D.: Franz Liszt 1811—1886. Sein Leben in Bildern. Leipzig 1936.

[2] Az 1911-es kiállítás anyagát szinte kizárólag a M. Nemzeti Múzeum és a hozzá tartozó Széchényi Könyvtár anyagából állították össze (l. Isoz K.: A Liszt Ferencz emlékkiállítás lajstroma, Bp. 1911). Az 1966-os Liszt—Bartók emlékkiállítás (Falvy Z., Gábry Gy. és Somfai L. munkája) a Nemzeti Múzeum és az OSzK mellett a Zeneművészeti Főiskola dokumentumaiból is válogatott, de magángyűjtők anyagára nem támaszkodott; terjedelmi kereteinél fogva sem közelíthette meg az 1936-os kiállítást.

szempontjából tekintjük át az anyagot: a következő statisztikai táblázat azt szemlélteti, hogy a kiállításon milyen dokumentumtípusokat mutattak be.

Liszt eredeti zeneműkéziratai, illetve másolt vagy nyomtatott zeneművei autográf bejegyzésekkel a zenei anyagban	50
Nyomtatott zeneművek, autográf dedikációval*	5
Egyéb Liszt-kotta (nem egyedi példányok)	27
Eredeti Liszt-levelek, szöveges kéziratok (szerződések, nyilatkozatok, címlaptervek, napló stb.)	191
Mások Liszthez írt levelei, Liszthez kapcsolódó szöveges kéziratai (szövegkönyvek, okmányok, elszámolások stb.)	30
Díszoklevelek, díszalbumok, üdvözlő iratok	5
Könyvek Liszt-bejegyzéssel	5
Mások Lisztnek dedikált könyvei	2
Egyéb könyvek, librettók, tanulmányok (nem egyedi példányok)**	7
Kisnyomtatványok (plakátok, műsorok, meghívók, üdvözlő költemények)	10
Hírlapok cikkei, képmellékletei	15
Eredeti festmények, rajzok	30
Szobrok***	13
Metszetek, litográfiák: *a)* Dedikációval stb.	5
b) Nem egyedi példányok	25
Fényképek: *a)* Dedikációval, aláírással	14
b) Nem egyedi példányok	19
c) Műalkotások fényképmásolatai	3
Érmek, plakettek	16
Hangszerek	3
Emléktárgyak	21

* Köztük egy Wagner-mű Liszt dedikációjával és egy másik Wagner-mű Wagner saját dedikációjával.

** Köztük egy imakönyv, melyből Göllerich állítása szerint a haldokló Lisztnek olvasott fel, de ennek írásos nyoma nincs.

*** Közte Liszt halotti maszkja is.

E hallatlanul gazdag kiállított anyag túlnyomó többsége eredeti, illetve egyedi dokumentum. A több példányban fennmaradt kották, könyvek, litográfiák, fényképek, érmek, a sajtó- és kisnyomtatvány-anyag is többnyire ritkaságnak számít. Ezért is olyan fontos megvizsgálni, mi lett a sorsa ennek a különlegesen értékes, a jubileumhoz méltóan sokrétű és egyedülálló dokumentum-együttesnek.

A közgyűjtemények, melyeknek anyagából a kiállítás gerince összeállt, szerencsére nem szenvedtek jelentős károkat az elmúlt ötven esztendő során; elenyészően kevés azok-

nak a dokumentumoknak a száma, amelyeket ma nem tudtunk megtalálni állományukban. Utóbbi esetekben is többnyire arra kell gondolnunk, hogy a katalógus leírása nem volt elég részletes, vagy esetleg sajtóhiba csúszott bele, s ezért nem lehet egyértelműen azonosítani néhány tételt. Fél évszázad alatt a Liszt-kutatás is nagyot lépett előre, és így sok kézirat ma pontosabban meghatározható, sok levél ismeretlen címzettje azonosítható, hiányzó vagy nem egyértelműen olvasható keltezések a tartalom ismeretében pótolhatók vagy pontosíthatók, képek, szobrok szerzői váltak ismertté. Ezek azonban az egész anyag mennyiségéhez viszonyítva csak szórványos esetek. A legizgalmasabb kérdés: mi lett a magánszemélyek tulajdonából bemutatott anyagok sorsa? Tekintsük most át ebből a szempontból azoknak névsorát, akik az 1936-os kiállításra eredeti, illetve egyedi dokumentumokat kölcsönöztek.

Gr. Apponyi Albertné, Liszt barátjának, a politikus Apponyi Albertnak (1846—1933) özvegye, 8 levelet állított ki, melyeket Liszt írt férjének. Ezek közül egy sem került közgyűjteménybe, jelenlegi hollétük ismeretlen.

Robert Bory, a jeles genfi zenetörténész és zenei ikonográfus, két díszalbumot, valamint 6 eredeti rajzot, képet, karikatúrát és egy fényképet kölcsönzött saját, nagy értékű gyűjteményéből. Az anyag teljes egészében ismeretes Bory Liszt-képeskönyvéből.[3] Robert Bory gyűjteménye ma fiának, Jean-René Borynak, a Fondation pour l'Histoire des Suisses à l'étranger főtitkárának tulajdonában van, aki a magyar Liszt Társaság vendégeként 1983 őszén járt Budapesten.

A *Csillag Endre Márton* gyűjtő által kölcsönadott anyagban 12 levél szerepelt Liszttől és családtagjaitól, valamint különféle képek és fényképek. A levelek közül 1961-ben az OSzK Kézirattára vásárolt meg 9-et; 1 a szekszárdi városi levéltárba került[4] és 2-nek holléte jelenleg ismeretlen.

1936-ban az egyik legértékesebb Liszt-gyűjteményt a Linzben élő *Gisella Göllerich-Voigt* mondhatta magáénak. A magyar származású zongoraművésznő, Voigt Gizella (1858—1943 után) Liszt növendéke volt a budapesti Zeneakadémián.[5] Második házasságában (1889-től) August Göllerich (1859—1923) német zongoraművész, zeneíró és karmester felesége lett, aki az idős Liszt egyik legkedvesebb tanítványa volt. Mesteréről könyvet is írt,[6] és utolsó két tanévéről naplót vezetett, melyet utóbb ki is nyomtattak.[7] Göllerich nagy értékű, sok zeneműkéziratot tartalmazó gyűjteményét először özvegye gondozta, majd letétbe került a linzi Bruckner-konzervatóriumban. A Göllerich-hagyatékról 1976-ban (amikor már bizonyos volt, hogy feloszlatják) Wilhelm Jerger közölt tanulmányt.[8] Az akkor még meglevő Liszt-kéziratokról mikrofilm is készült az Österreichische Nationalbibliothek (Wien) részére, majd az anyag a marburgi Stargardt-antikvárium révén árverésre került, és szétszóródott a világ legkülönbözőbb részeibe.

A Gisella Göllerich-Voigt által 1936-ban kölcsönadott Liszt-anyagban a 24 tétel között 7 eredeti zeneműkézirat szerepelt, melyek közül Jerger listája szerint 1976-ban már csak 4 volt meg. Utóbbiakból egyet az OSzK vásárolt meg,[9] egy pedig egy Zeileis nevű német magángyűjtő tulajdona lett. A további két kézirat új birtokosa ismeretlen, de

[3] Bory, R.: La vie de François Liszt par l'image, Paris 1936.
[4] Prahács M. adata (Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886, Bp. 1966.; ott 114. sz., a katalógusban 270.)
[5] Öt tanéven át, 1877-től 1883-ig járt hozzá, l. Legány D.: Liszt Ferenc tanítványai a Zeneakadémián = A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve, szerk. Ujfalussy J., Bp. 1977.
[6] Göllerich, A.: Franz Liszt, Berlin 1908.
[7] Göllerich, A.: Franz Liszts Klavierunterricht 1884—1886. Hrsg. W. Jerger, Regensburg 1975.
[8] Jerger, W.: Die Handschriften Franz Liszts aus dem Nachlaß von August Göllerich in Linz = Die Musikforschung, 1976/3.
[9] Az OSzK több kéziratot is vásárolt a Göllerich-hagyatékból, de ezek közül csak 1 volt kiállítva 1936-ban (katalógus 257. sz.)

mikrofilmjük az ÖNB-ben hozzáférhető. — Nem tudjuk, mi lett a sorsa a Jerger listáján nem szereplő kéziratoknak, valamint azoknak az emléktárgyaknak, szobroknak, képeknek, fényképeknek stb., melyek szintén szerepeltek a 36-os kiállításon.

Az *özvegy Gyurkovics Józsefné* birtokát képező eredeti krétarajz, mely egykor Liszt pesti lakását díszítette, ma ismeretlen helyen lappang.

Hubay Jenő (1858—1937) viszont teljes egészében a Zeneakadémián helyezte letétbe nagy értékű Liszt-gyűjteményét, melyből 1936-ban — többek között — 6 eredeti Liszt-zeneműkéziratot, 15 Liszt-levelet és 4 Liszthez írt levelet állítottak ki. Ez az anyag ma mind épségben megvan. Hubay unokái 1974-ben a tulajdonjogot is átruházták a Zeneművészeti Főiskolára.

Az egykor *Isoz Kálmán* (1878—1956) tulajdonát képező Liszt-mellszobor, Stróbl Alajos munkája, ma szintén a Zeneakadémiáé.

Nyomtalanul eltűntek viszont mindazok az emlékek, melyek valaha Metternich-Sándor Paulina hercegné (1836—1921) tulajdonát képezték, s amelyeket a kiállításra *Metternich-Sándor Klementina* hercegnő adott kölcsön. 3 levélről és 1 dedikált Wagner-kottáról van szó, melyeket Liszt a zenebarát, Wagner-rajongó Paulina hercegnének küldött el, aki őróla (és a dedikált Lohengrin-kottáról) is megemlékezett emlékirataiban.[10]

Nincs meg az a zeneakadémiai bizonyítvány és Liszt-levél sem, amelyet *Molnár Endre* kölcsönzött. A levél fogalmazványa azonban (szerencsés véletlen!) benne van az OSzK 1877/78-as Liszt-leveleskönyvében, amely szintén ki volt állítva (katalógus 315. szám).

Nem sikerült nyomára bukkannunk annak a lenyomat-sorozatnak sem, mely a wartburgi Moritz Schwind-féle Szent Erzsébet freskókról készült, és egykor Liszt tulajdonában volt, majd *özv. Péch Kálmánnéhoz* került. A nyomatok csak azért számítanak unikumnak, mert a Liszt-hagyatékhoz tartoznak — egyébként közismert és több példányos anyagok.

J. Hess olajfestménye az idős Lisztről *gróf Pejachevich Albertné* tulajdona volt 1936-ban. Nem tudni, ma hol található.

Gróf Schell-Sigray Klára, Liszt legkedvesebb magyar barátjának, Augusz Antalnak (1807—1878) unokája, járult hozzá a magánszemélyek közül a legnagyobb mennyiségű eredeti anyaggal a 36-os kiállításhoz. Ez az értékes anyag (egyetlen, ma ismeretlen helyen levő, de korábban már publikált levél kivételével) időközben teljes egészében közgyűjteményekbe került Schell József, Augusz dédunokája jóvoltából. 1 eredeti zeneműkézirat, 8 levél és 4 egyéb szöveges kézirat 1958 óta az OSzK Zeneműtárában található a Li—II. jelű hagyatéki gyűjteményben (számos más, 1936-ban ki nem állított eredeti dokumentummal együtt). Liszt zeneakadémiai kinevezési okmányát és annak kísérő levelét a Zeneművészeti Főiskola szerezte meg, míg a kiállított levelek legnagyobb része Szekszárdra került, 51 a levéltárba, 1 pedig a Béri Balogh Ádám Múzeum Liszt-emlékszobájába.[11]

Egy másik Augusz-leszármazott, *gróf Sigray Antal,* a Koronázási Mise partitúráját állította ki, mely a Bartha-katalógus szerint eredeti kézirat volt. Valószínűnek tartjuk azonban, hogy arról a Liszt által átnézett és autográf címlappal ellátott másolatról lehetett szó, mely ma az OSzK Zeneműtárában található, s amelyet 1965-ben raktárrendezésből vettek állományba (tehát beszerzési forrása ma már nem nyomozható ki).

Taesler Hermanné született Gobbi Gizella, Gobbi Henrik (1842—1920) zongoramű-

[10] Metternich-Sándor, P.: Geschehenes, Gesehenes, Erlebtes, Wien—Berlin 1920, 104—109. p.

[11] Prahács szerint (l. a 4. jegyzetben idézett munkát) az Augusznak írt utolsó levél (nála 391. sz., a katalógusban 430) ismeretlen helyen lappang; jómagam 1983 decemberében láttam kállítva.

MAGYAR TÖRTÉNETI MÚZEUM

LISZT FERENC EMLÉKKIÁLLÍTÁS

LEIRÓ LAJSTROM

ÖSSZEÁLLITOTTA

Dr. BARTHA DÉNES

BUDAPEST, 1936

vész és zeneszerző, Liszt zeneakadémiai tanártársának leánya, Hamburgból küldött néhány képet és szobrot. Ezek jelenlegi holléte ismeretlen.

Thomán István (1862—1940) azonban szerencsére ismét azok közé tartozik, akik Lisztről őrzött értékes ereklyéiket közgyűjteményeknek juttatták. Egy porcelán csésze és egy dedikált fotó kivételével valamennyi tárgy, kép, fotó, amit ő kölcsönzött az 1936-os kiállításra, ma megtalálható a Zeneművészeti Főiskola Liszt-gyűjteményében.

Az a biscuit-mellszobor (1840-ből), amelyet *Valkó Loránd* adott a kiállítás anyagához, egy ideig tartós kölcsönként szerepelt a Zeneakadémia Liszt-emlékszobájában. Azóta azonosították e szobrot (A. Galli munkája), de jelenlegi tulajdonosa, dr. Borsányi Ádámné röviddel ezelőtt visszakérte a Főiskolától.

A *Varró Margit* által kölcsönzött, Liszt által aláírt Deveria-nyomatnak nyoma veszett. (Lehet, hogy az aláírás is sokszorosított volt?)

Végh Gyula, a Zeneakadémia egykori elnökhelyettesének, Verebi Végh Jánosnak (1845—1918) fia, szintén sok értékes Liszt-anyaggal rendelkezett apja hagyatékából, hiszen Liszt nemcsak hivatali, hanem baráti kapcsolatot is tartott fenn a Végh-családdal. Sajnos, semmi nyoma nincs annak, hová lett az a két Liszt-zeneműautográf és a Végh által 8 kézre átírt Dante-szimfónia Liszt javításaival, melyeket 1936-ban kiállítottak.[12] Az az 1861/62-ből való „Memento Journalier", melybe Liszt gondolatokat, eseményeket, aranymondásokat jegyzett fel, s amelynek teljes anyagát közzétette Végh Gyula 1930-ban,[13] ma az OSzK Kézirattárában található. Véghék kiállított 8 Liszt-leveléből 5 szintén az OSzK Kézirattárába került, a további háromnak lelőhelye ismeretlen. Szerencsére ezeket is publikálták már, ugyancsak a Muzsika hasábjain.[14]

A magánkiállítók sorát *gróf Zichy Jánosné* zárta, aki Zichy Géza gróf (1849—1924), a neves balkezes zongoraművész, zeneszerző, Liszt tanítványának és barátjának hagyatékából adott kölcsön néhány különösen értékes darabot. Ezek közül az Henri Lehmann által 1839-ben festett Liszt-profilkép[15] Prahács Margit közlése szerint „a háborúban felgyújtott nagylángi kastélyban elpusztult".[16] Lehet, hogy hasonló sorsra jutott két zeneműautográf is, valamint egy dedikált partitúra-kiadvány — mindenesetre nyomuk veszett, akárcsak Liszt arany óraláncának.

E rövid összefoglaló áttekintés végére érve, meg kell említenünk, hogy a dokumentumok egyenkénti azonosítását a teljes kiállítási anyagra nézve elvégeztük. Ennek ismertetésére azonban e dolgozat keretei nem adnak lehetőséget. Függelékként táblázat formájában bemutatjuk a legfontosabb dokumentumcsoportot: Liszt eredeti zeneműkéziratait (ide számítva mindazokat a másolatokat és nyomtatványokat is, melyeknek zenei anyagában a szerző kezének nyoma megtalálható.)

[12] Véghék tulajdonából két Liszt-dedikációval ellátott kotta is került az OSzK tulajdonába (l. Eckhardt M.: Liszt Ferenc és magyar kortársai az OSzK dedikált Liszt-zeneműveinek tükrében = Az OSzK Évkönyve 1973, Bp. 1976); az autográfok azonban nem bukkantak föl.

[13] Végh Gy.: Liszt Ferenc kiadatlan naplója (1—2) = Muzsika, 1930/1—2. és 3. szám.

[14] Végh J.: Liszt Ferencről, ill. Ismeretlen Liszt-levelek = Muzsika, 1929/1—2. szám

[15] Nem azonos az ugyancsak H. Lehmann festette, szembe néző képpel (kiállítási katalógus 21. szám), melynek eredetije elpusztult, de két másolata (egyik a párizsi Musée Carnevalet-ban, másik a Zeneakadémián, utóbbi Madarász Viktortól) fennmaradt.

[16] Prahács M.: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Liszt Ferenc Emlékmúzeum. Leíró katalógus, Bp. 1968. Itt 17. szám alatt szerepel a Lehmann-profilkép fényképreprodukciója.

FÜGGELÉK

LISZT EREDETI ZENEMŰ-KÉZIRATAI AZ 1936-OS KIÁLLÍTÁSON — ÉS MA

Rövidítések

GA	=Franz Liszts Musikalische Werke, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung, Leipzig 1907—36 (régi Liszt-összkiadás)
LFZF	=Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest.
NLA	=Franz Liszt, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Bp. Editio Musica (új Liszt-kiadás).
OSzK	=Országos Széchényi Könyvtár (a zeneműkéziratok mind a Zeneműtárban találhatók).
ÖNB	=Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
Pr.	=Prahács Margit sorszáma a Liszt Ferenc emlékmúzeum 1968-as leíró katalógusában.
Raabe II	=Raabe, P.: Franz Liszts Schaffen. Stuttgart—Berlin 1931; reprint, pótlásokkal: Tutzing 1968.
R.	=műjegyzékszám Raabe id. munkájában.
Weimar, LM	=Liszt Museum.
Weimar, NFG/GSA	=Nationale Forschungs- und Gedenkstätte der Klassischen Deutschen Literatur, Goethe- und Schiller-Archiv (itt őrzik ma az egykori Liszt Museum kéziratos anyagát).
ZF	=Zeneművészeti Főiskola, ma LFZF.

A Bartha-katalógus leírását kissé rövidítve idézzük. — Facsimilére csak abban az esetben hivatkozunk, ha az a teljes kéziratról megjelent.

sorszáma	*Az 1936-os kiállítási katalógus leírása*	*kiállító megjelölése*	*Jelenlegi lelőhely, jelzet*	*Megjegyzés*
31.	2. Sonetto di Petrarca. Nyomt. pld. L. sk. jav. és bejegyz.	OSzK	OSzK Ms. mus. 18	—
32.	Emléklap „Préludes". Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 24	A 24 Grandes Etudes (R. 2a) 1. száma. Facsimile: NLA I/1, X—XI. p.
64.	XIV. magyar rapszódia. Nyomt. pld. L. sk. bejegyz.	Hubay	LFZF 40.540	Pr. 287/a. Korrektúra levonat
65.	XI. magyar rapszódia. Nyomt. pld. L. sk. bejegyz.	Hubay	LFZF 40.539	Pr. 287. Korrektúra levonat
66.	II. magyar rapszódia. Ms. másolat, L. sk. bejegyz. és jav.	OSzK	OSzK Ms. mus. 113/2	J. Raff másolata
67.	Változat a II. rapszódia végéhez. Betoldás növendéke, Raab Tony részére. Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 274	Kadencia és új befejezés. Facsimile: NLA I/3, XVII—XVIII. p.
69.	IX. magyar rapszódia. Ered. ms.	Weimar, LM	Weimar, NFG/GSA, Ms. I 1—9-ben	—
70.	I. magyar rapszódia. Ered. ms.	Weimar, LM	Weimar, NFG/GSA, Ms. I 1—9-ben	—
71.	A XII. magyar rapszódia részlete. Ered. ms.	Weimar, LM	Weimar, NFG/GSA, Ms. I 1—9-ben	—
76.	Rákóczi-induló, két zongorára. Ered. ms.	Zichyné	?	—
77.	Emléklap a Rákóczi-induló első ütemeivel. Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 16	—
78.	Vázlatok és javítások a Rákóczi-induló zongoraváltozatához. Végén: „Bei Carl Haslinger in Rhodaun... 1866." Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 23	Nem vázlat, hanem az 1847-ben megjelent verzió autográfja („Magyar rhapsodiák" 6. füz., Wien, Haslinger). Dátum helyesen: 1846.

Az 1936-os kiállítási katalógus			*Jelenlegi lelőhely,*	*Megjegyzés*
sorszáma	*leírása*	*kiállító megjelölése*	*jelzet*	
80.	Vázlatok a Rákóczi-induló feldolgozásához. Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 22	Az induló első fennmaradt feldolgozása, 1839/40-ből. Teljes nehéz és hiányos könnyített változat
81.	Rákóczi-induló, zongorára (a nyomda számára készített pld.) Ered. ms.	Schell-Sigray K.	OSzK Ms. mus. 5829	A zenekari verzió zongorakivonatának első variánsa, 1863-ból. Hiányos
82.	A Rákóczi-induló zongorakiadásának (XV. rapszódia) kefelevonata, L. sk. jav. és betold. (1853)	Opera Emlékmúz.	Opera Emlékmúz.	—
83.	Ungarischer Sturm-Marsch. Part. Ms. másolat L. sk. címlapfogalmazványával	ZF	LFZF 40.544	Pr. 285
87.	Emléklap a „Magyar Király-dal" témájával (Egy régi dallam után). „Mint magyar hazámnak hű fia — Liszt Ferencz" aláírással. Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 1210	Facsimile: Magyar Salon, 1886. március, 566. p. (stb.)
109.	„Die drei Zigeuner". Dal. L. sk. ajánl. „Fräulein Emmy Genast Ihr ganz devoter Zigeuner F. Liszt." Ered. ms.	Weimar, LM	Weimar, NFG/GSA, Ms. D 53 vagy 75	—
110.	Variationen über das Motif von Bach „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen." Ered. ms. L. sk. aiánl. Rubinstein Antalnak. Címlapján sk. bejegyz.	Hubay	LFZF 39.666	Pr. 283. Másolat, számos autográf bejegyzéssel

Az 1936-os kiállítási katalógus			*Jelenlegi lelőhely,*	*Megjegyzés*
sorszáma	*leírása*	*kiállító megjelölése*	*jelzet*	
112.	Sonate für das Pf. H-moll. Néhai Szendy Árpád példánya L. sk. bejegyz.	ZF	LFZF 40.546	Pr. 289
114.	Hungaria. Szimf. költemény. Part. Ered. ms.	Weimar, LM	Weimar, NFG/GSA Ms. A 9^{a-c}	—
116.	Eine Faust-Symphonie. Part. Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 260	Zárókórus nélküli verzió
157.	Benedictus a Koronázási Miséből. Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 276	Zongoraátirat
158.	Graduale, Sanctus és Credo a a Koronázási Miséből. Vázlatok. Ered. ms.	hiányzik	?	E kézirat létezéséről nem tud a szakirodalom
165.	Koronázási Mise. Partitúra. Ered. ms.	Sigray A.	OSzK Ms. mus. 3591 (?)	Nem ered. ms., hanem Halács János másolata L. aut. címfeliratával és javításaival. Beszerzési forrása ismeretlen
200.	Franz von Paula und Franz von Assisi. Zwei Legenden. Zkari part. Ered. ms.	Göllerichné	Friedrich Georg Zeileis, Gallspach (Ausztria). (Mikforfilmje: ÖNB, Wien.)	A Zeneműkiadó 1984-ben F. Schnapp gondozásában az ÖNB filmje nyomán kiadja a partitúrát
201.	Légendes nr. 2. „Saint François de Paule marchant sur les flots." Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 15	Könnyített zongoraverzió. Első kiadása: Bp. 1976
206.	A St. Stanislas orat. befejező részlete: „Salve Polonia". Ered. ms.	Göllerichné	?	Két, ismeretlen eredetű töredék a „Salve Polonia" Interludium zong. verz.-ből (R. 185): LFZF

Az 1936-os kiállítási katalógus			*Jelenlegi lelőhely,*	*Megjegyzés*
sorszáma	*leírása*	*kiállító megjelölése*	*jelzet*	
215.	Szózat és Himnusz. Zkari part. Ered. ms., a német és francia címlap sk. fogalmazványával.	Opera Emlékmúz.	Opera Emlékmúz. 72-39-37	—
217.	Négy darab a „Magyar Arcképek" sorozatából: „Teleky László, Vörösmarty-nóta, Eötvös, Deák". Ered. ms.	Göllerichné	?	A kézirat, melyet Göllerich a GA részére sajtó alá rendezett, vlsz. elpusztult a háborúban (vö. Raabe II, reprint, pótlások 12. p.) Próbalenyomata a M. Rádió Archívumában. — 2 autogr. tétel (Eötvös, Deák) A. Meyer (Paris) magángyűjteményében
221.	„A Magyarok Istene" L. sk. ajánlásával gr. Zichy Gézának, Bp. 1881. febr. Ered. ms.	Zichyné	?	Nyilván a mű balkezes zongoraátirata volt
222.	„Csárdás macabre." Ms. másolat L. sk. bejegyz. és jav., Bp. 1882. ápr.	Weimar, LM	Weimar, NFG/GSA, Ms. I 11 (kieg. Ms. I 89)	—
223.	„Csárdás obstiné." Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 21	—
224.	„A holt költő szerelme." Melodráma Jókai M. szövegére. Ered. ms., „Februar [1874] Horpács".	Weimar, LM	Weimar, NFG/GSA, Ms. G. 1	—
229.	Der Papst Hymnus. Zkari part. Ered. ms.	Göllerichné	? (Mikrofilmje: ÖNB, Wien)	—
230.	„Stabat mater" a Christus-oratóriumból. Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus 277	Nem a Christus részlete, hanem önálló zongoradarab. Első kiadása: Bp. 1978, NLA I/12

Az 1936-os kiállítási katalógus			*Jelenlegi lelőhely,*	*Megjegyzés*
sorszáma	*leírása*	*kiállító megjelölése*	*jelzet*	
233.	„Libera" ffikarra, org. kís. Ered. ms.	OSzK	LFZF 39.665	Pr. 280. A kiáll. katalógusban vlsz. sajtóhiba a kiállító megjelölése
234.	„Ave Maria " Ered. ms., 1881. márc. 25.	OSzK	OSzK Ms. mus. 202	Kétféle letét egybekötve: zg. v. harm. (R. 194) és ének, zg. v. harm. (R. 640)
235.	„Via Crucis." Ered. ms.	OSzK	OSzK Ms. mus. 14	Háromféle letét egybekötve: zg., vokális part., zg. 4 kézre
238.	„Via Crucis." Ered. ms.	Hubay	LFZF 39.667	Pr. 281. Orgonapartitúra
253.	„Marche funèbre de la Symphonie Héroïque de Beethoven." L. átirata. Ms. másolat L. sk. bejegyz.	Hubay	LFZF 40.538	Pr. 290. Korrektúralevonat
254.	„O du mein holder Abendstern. Rezitativ und Romanze aus R. Wagners Tannhäuser." L. zg. átirata. Ms. másolat L. sk. bejegyz.	OSzK	OSzK Ms. mus. 19	A. Conradi másolata
256.	„Die Vätergruft." Dal. Ered. ms.	Göllerichné	? (Mikrofilmje: ÖNB, Wien)	—
257.	„De profundis." Bevezetés. Ered. ms.	Göllerichné	OSzK Ms. mus. 5632	A 129. zsoltár kórusos verziójának (R. 492a) hiányos (?) első megfogalmazási kísérlete
259.	„Trois Odes Funèbres." Ms. másolat L. sk. címlapjával és bejegyz.	Göllerichné	?	—
311.	Bülow-Marsch. Ms. másolat. L. sk. jav. és betoldásaival	Hubay	LFZF 39.668	Pr. 283 (helyesen: 284). 2 pld.: zongorára, 2 ill. 4 kézre

Az 1936-os kiállítási katalógus			*Jelenlegi lelőhely,*	*Megjegyzés*
sorszáma	*leírása*	*kiállító megjelölése*	*jelzet*	
445.	A M. Kir. Operaház megnyitására szerzett „Magyar Királydal". Ered. ms.	Opera Emlékmúz.	Opera Emlékmúz. 72.40.38	Töredékek: a 2 kezes zg. verzióból és egy magyar nyelvű kórusletétből
477.	„Zum Musikspiel und Tanz." Végh János keringőjének átirata L.-től. Ered. ms.	Végh Gy.	?	—
478.	Dante-szimfónia. Átirat 8 kézre. L. sk. bejegyz.	Végh Gy.	?	Az átiratot Végh János készítette
479.	„Aux Anges gardiens." Ered. ms., Daniela Bülownak ajánlva	Végh Gy.	?	Az „Angelus" (R. 10e, 389 v. 473) többféle verziójának egyike, vlsz. a zongoraletét

OLSVAI IMRE:

„TAMBÚR, ANDANDÓRI"

ZENETÖRTÉNETI ÉS NÉPRAJZI SZÁLAK ÖSSZEFONÓDÁSA 20. SZÁZADI MŰVELŐDÉSÜNKBEN

Egyetlen jellemző cseppben mutatom be három tenger jelenlétét, amely egy dallam-szövegtársuláshoz kötődő jóhiszemű tévedést is eloszlat majd.

A 406 éve Velencében megjelent *szövegtelen* Ungarescha-dallam[1] s a 61 éve Törökkoppányban *más dallammal* fonográfra vett „Tambúr, Andandóri"-szöveg társítása a történeti emlékek és a néphagyományok felé forduló, azokat újjáélesztő s részben tovább is fejlesztő szellemi mozgalom egyik műve. E mozgalom csúcsait, magasvonulatait századunk két legnagyobb magyarjának életműve képviseli. Ezeket veszi körül egyre alacsonyabb dombokként, kiágazásokként a többi kutató, szerző, előadó és nevelő-közművelő tevékenysége, míg a mozgalom széles talapzatát, „földszintjét" a tanteremhez, hangversenydobogóhoz, színházhoz, operához nem kötött egyszólamú népdaléneklés és a feldolgozatlan vagy igen egyszerű szólamtöbblettel ellátott népi-hangszeres zenélés jelenti.

Szakemberek és komoly érdeklődők előtt jól ismert jelenség, hogy a néphagyományban alig található olyan dallamtípus, amelynek határozott, félreérthetetlenül egyféle a szövegkapcsolata, másfelől pedig alig található szövegtípus, amelynek határozott, félreérthetetlenül egyféle a dallamkapcsolata. Azonos szótagszám-szerkezetű dallamok és szövegek ugyanis szabadon cserélhetnek gazdát, kivált, ha ritmustagolásuk is azonos, vagy hasonló. Bizonyára ennek fölismerése bátorította fel már századunk legelején, évekkel-évtizedekkel Bartók és Kodály, Szabolcsi és Bartha fellépése előtt Csiky Jánost arra, hogy az Ungaresca dallamához szöveget illesszen Erdélyi János dallamtalan gyűjtéséből (*1. Kottapélda,* 158. o.).

Különböző forrásokból származó dallam és szöveg összeillesztése művészi rekonstrukciónak ugyan elfogadható, de tudományos hitele nincs. Művészi értéke, pedagógiai használhatósága jellegbeli, hangulati és prozódiai sikerültségétől függ. Csiky összeillesztése prozódiailag kissé döcögő, csikorgó, maga a szöveg is helyenként mesterkélt, műízű — talán ezért maradt visszhangtalanul.

Annál jobban sikerült Bárdos Lajos szöveg-dallampászítása 1923 nyarán a bakonybéli cserkésztáborban. Ő maga hatvan év távolából is jól emlékezett arra, hogy a Néprajzi Múzeumban néhány héttel korábban hallgatta Lajtha László törökkoppányi gyűjtőbeszámolóját. Ott hangzott el a később „Molnár és kutyái" elnevezést kapott dalbetétes történet helyi változata. Lajtha előtt még csak Kodály gyűjtötte ezt két bolhási

[1] A magyar zenetudósok sokáig J. Paix 1583-ban megjelent kiadását ismerték, ezt idézték-közölték újra meg újra. 1960 táján adta ki a korábbi forrásadatot Manfred Schuler a Musikalische Denkmäler Band V.-ben Mainzban: Giorgio Mainerio: Il primo libro de balli. Venetia, 1578. Angelo Gardano. Ennek 14. sz. darabja a szóbanforgó „Ungarescha".

pásztortól s tette közzé a harmincas évek közepén.[2] Tekintettel a háború utáni hengerínségre, Lajtha a teljes történetet nem vette fonográfra, csak az énekelt betétet, azt is csupán egy-egy versszakkal. A történetet pedig puszta hallás után, szabad füllel jegyezte le a helyszínen, majd vezette rá a felvétellejegyzés támlapjára. Lajtha támlapján tehát a teljes darab olvasható: *„Egyidőben, mikor még betyárvilág volt, a zsiványok betörtek egy erdész lakására. Az erdészt... úgy meglepték, hogy nem tudott segíteni magán sehogy sem. Azt mondták neki, hozzon enni-innivalót és zenélőszerszámot. Ha tud majd kedvükre muzsikálni, megkegyelmeznek neki, ha nem: felkötik arra a szögre, amelyik ott volt a sarokban. Akkor a betyárok kíséretében lejárt a pincébe, hozott enni-innivalót és mikor már jól ettek-ittak, elkezdett egy hosszú furugláján játszani. Volt neki két nagy kutyája, Tambúr és Andandóri volt a nevük. Az erdész hol énekelt, hol meg furuglált. Először énekelt, azután meg kicifrázta ezt furuglán. Először csak szomorúan, így hívta búsan a kutyáit:* [a 2. kottapélda *Rubato* része]. *Az ebek megérezték ebből a gazdájuk baját és elkezdték a falat kaparni. Mikor az erdész megismerte, hogy kutyái megértették a szavát, gyorsabban fújta a furuglát és gyorsabban énekelt, hogy serkentse őket, hogy gyorsabban dolgozzanak és siessenek, mert félt, hogy a zsiványok meg is akarják ölni, ha megunják:* [a 2. kottapélda *Giusto* része]. *Eközben az ebek be is értek. Hirtelen nekirontottak a zsiványoknak, akiket úgy megleptek, hogy a gazda segítségével ki is végezték őket."*

A múzeumi beszámoló alkalmával Lajtha nem a zörgő-sustorgó fonográfot szólaltatta meg, hanem Molnár Imrét kérte fel a dalok élő, élvezhetőbb bemutatására.

Egy vonatkozásban az 1923-as gyűjtés nem volt teljes: a kutyahívó dallamnak csak az énekelt alakját tartalmazta, a valóságos furulyaszót nem. Ezt a hiányt pótolta az 1938-ban készített hanglemezfelvétel, amely három tekintetben tartalmaz többletet a 15 évvel korábbi fonográfváltozattal szemben. Először is: akusztikailag sokkal tisztább, élvezhetőbb a hangkép. Másodszor: az éneket furulyaszó követi, méghozzá igen drámai erővel. Mert az előadó nemcsak hangszerét fújja és billegteti szédületesen, hanem bele is dúdolja a dallamot két oktávval mélyebben, helyenként alsó kvintpárhuzamban. A harmadik élménytöbblet abban áll, hogy mind az énekelt, mind a furulyán játszott alak két-két versszakot szólaltat meg, nemcsak egyet-egyet. Így sokkal jobban élhető át ez a népdalok, népballadák átlagától elütő különös darab (*2. kottapélda*, 159. o.).

Bárdos Lajos dallam-szövegeggyüttese igen népszerű lett a cserkészek és diákok között, meg a népdalkedvelő énekkarok tagjai körében. Hamarosan második versszak is íródott hozzá, mely a cserkészmozgalomban szájról szájra szállva változatokra ágazott szét, akár a népi szövegek. Ez a vers már „feldolgozás" — ha nem is zenei értelemben, hanem abban, hogy valami egyéni-szerzői többletet ad az alaptémához; másszóval ez már egyfajta „egyszólamú népdalfeldolgozás":

[2] Kodály: A magyar népzene c. tanulmányának VIII. Hangszeres zene fejezete, Mit játszik a nép hangszerein c. alfejezete. (Első kiadása „A Magyarság Néprajza" IV. kötetében [1937]; önálló kötetként 1943-ban, Vargyas Lajos Példatárával 1952-től). Az 1943-as kiadástól kezdve Kodály megemlíti az 1938-ban hanglemezre vett két újabb változatot is, a történetet nem tartalmazó törökkoppányit (jelen 2. kottapélda *eltérések*-változatát) és a történettel együtt elmondott-elénekelt, de furulyaszót nem tartalmazó karádit. Bár az ún. „Pátria-hanglemezek" forgalomba kerültek, tehát a népdalkedvelő nagyközönség is megismerkedhetett hangzó anyagukkal, a „Tambúr, Andandóri" szöveg hiteles, eredeti dallama nem vált népszerűvé sem egyszólamú alakjában, sem feldolgozott formában. Néptánckedvelők körében viszont egy „Molnár, van-e pénzed?" kezdetű, sem történetet, sem kutyaneveket nem tartalmazó változat terjedt el, eddig ki nem derített forrásból.

Télën-nyáron jó kedvem van, az ördög fog búsulni,
Nincs jobb, mint a tábortűznél a hajdútáncot járni.
Elszakadt a csizmám szára,
Jó kedvem van, az ördög bánja,
Majd mëgvarrja a Mózsi.[3]

Harminc év múlva új versek és többszólamú zeneszerzői feldolgozás született: Bárdos Lajos kórusműve dr. Vargha Károly szövegére, „Régi Táncdal" címmel. Ezzel Ungaresca-dallamunk betetőzte újjáéledését, magasabb szinten vált nemzetünk, kultúránk közkincsévé. Készültek még az utóbbi két-három évtizedben szövegtelen, színpadi tánchoz írt feldolgozások is több szerző tollából, eljátszogatják a „Régi Zene" művelői is hol feldolgozatlan, hol archaizáló köntösben, de egyik mű, egyik megszólaltatás sem mérhető Bárdos—Vargha „Régi Táncdal"-ának fényéhez, lendületéhez.

*

Magában állóan érdekes, sőt izgalmas a „Tambúr, Andandóri" *szövegének* néprajzi háttere és szerepe. Fél évszázad alatt négy dunántúli megye 22 falujának 29 lakosától gyűjtötték a „Molnár és kutyái"-t. A történetekben összesen 65 kutya szerepel 49-féle névváltozatban. Érdemes végigvennünk őket, mert a nyelvi-zenei változatképződésnek, a *hangszínvariációk*nak sajátos világa tárul ki előttünk.

Nyolc kutyának a neve *Tambúr (tanbúr);* háromé *Rajna;* kettő-kettőé *Andandóri, Lambúr, Jámbor, Zombor, Dóri, Duni, Duna, Tisza;* egyé-egyé pedig *Tambambóri, Támbor, Tábor, Ámbor, Ambur, Ombor, Bombor, Landur, Andur, Andu, Andor, Andár, Andek, Danda, Dandó, Dandandóri, Tattandóri, Tettendóri, Lafandur, Lafandadur, Talalambor, Alamborë, Zimbër, Fombur, Cinadóri, Cina, Túri, Duri, Hektor, Foktor, Agfor, Enedur, Ridi, Rudu, Dude, Dajnám, Tünde, Bodri, Cifra, Fehér.*

Hiányoznak a kutyák és molnárok az alföldi, északi és erdélyi dialektus-területről, van viszont Veress Sándornak moldvai csángó gyűjtése, amelyben a „Tambúr, Andandóri" szövegű furulyadallamnak juhterelő funkciója van.[4]

Honnan jöhettek e szokatlan kutyanevek? A tambúr szó és változatai: tambura, tamburica, tamborin, tamboril stb. Indiától Ibériáig és a Duna mentétől a Közép-Nílus vidékéig három földrészre nyúló összefüggő területen él, mint hangszernév. Az Adria vonalától keletre pengetős lantfélék neve, ettől nyugatra pedig doboké. E hangszernév magyar földön két változáson esett át. Először a kiderítetlen múltban, amikor élettelen tárgy köznevéből eleven állatok tulajdonneveivé varázsolta őket a népi képzelet. Másodszor 1923-ban, amikor konkrét kutyajelentésüktől függetlenítve, csupán hangszínükkel és ritmusukkal ható, csengő-bongó versszöveggé váltak. Így egy csoportba kerültek a „tótuszkápusz dë mizérum fórum dominë", a „libizáré labzom, mátétuli matuláré", az „ingyom-bingyom tálibër, tutálibër málibër" és a „hoppingálé szavalingi szuszkiri"-féle szövegekkel. Van is valami vonzó, behízelgő, ritmikusan hívogató a kutyanévváltozatok hangzásképében. Mintha megpendített vastag húroknak, vagy kézzel ütött, kifeszített dobmembránnak telten, hosszan kizengő hangja szólna. És ez a hangutánzó szó nemcsak egy 24 éves magyar zeneszerzőre (meg számos tanítványára) hatott hívogatóan, hanem egy 23 éves görög-román íróra is. Íme egy részlet Panait Istrati „Direttissimo" c. önélet-

[3] Ebben az alakban énekelte a harmincas-negyvenes években a Kaposvári Fiúgimnázium 653. sz. Somssich cserkészcsapata (az I—II. sorban is fölemelt, dúr-vezérhanggal, egyébként az 1. kottapélda dallamával).

[4] Berlász Melinda—Demény János—Terényi Ede: Veress Sándor. Budapest, 1982. Zeneműkiadó; 150—151. oldal.

rajzi elbeszéléséből (a „Pusztai bogáncsok" gyűjteményes kötetből), amelynek színhelye egy nápolyi szálloda: *„Amerikába tartó örmény családról van szó... A hatéves fiúcska hastáncot járt, miközben a papa verte a csörgődobot és basszus hangon énekelt hozzá. Erre a dallamra — refrén volt inkább — ma is pontosan emlékszem a szavakkal együtt, talán nincs is értelmük, de kínoznak azóta is, mint életem egy édes és szomorú álma... Leírom ide emlékezetből. (3. kottapélda,* 160. o.)

Ez a szintén csöppnyi adat, melyet szerencsés véletlen folytán fedeztem föl, két bizonyságot mutat. Először azt, hogy a „Tambúr" szó, mint giusto-dallam szövegkezdete, nemcsak a magyar nép dalkészletében fordul elő (sőt szinte biztosak lehetünk abban, hogy sokkal több nép is él vele). Másodszor azt bizonyítja, hogy fogékony lelkű, érzékeny hallású fiatal művészember anyanyelvétől és szakmájától függetlenül tetszéssel hallgatja s tanulja meg az ily szöveget.

*

Összegezve: a rövid, cseppnyi egyszólamú dalocskában, Bárdos Lajos „Tambunga-rescájá"-ban, ebben a „huszadik századi diákdalban" benne van századunk hagyományfeltáró és -befogadó, közkinccsé terjesztő mozgalma, annak mindkét ágával: a történetivel s a néprajzival. Benne van továbbá a dallam-szövegkapcsolat átváltoztatásának, átszervezésének művészi szabadsága éppúgy, mint a jelentés nélküli szavak zenéjének költészetben és dalkultúrában való játékos alkalmazása.

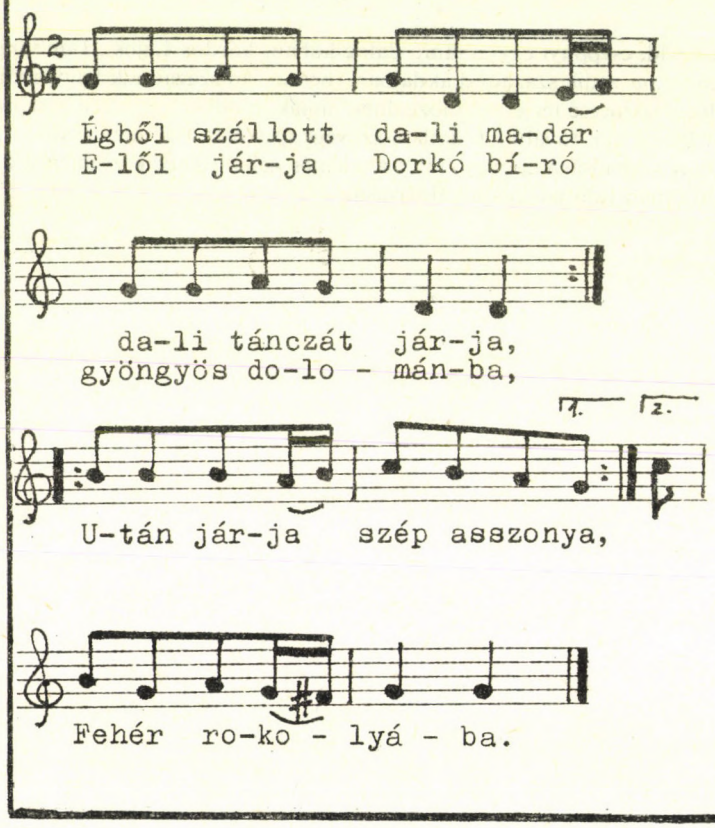
CSIKY JÁNOS: NÉPZENEI FÖLJEGYZÉSEK A XVI. SZÁZADBÓL.

Ethnographia XV. (1904.) 127.

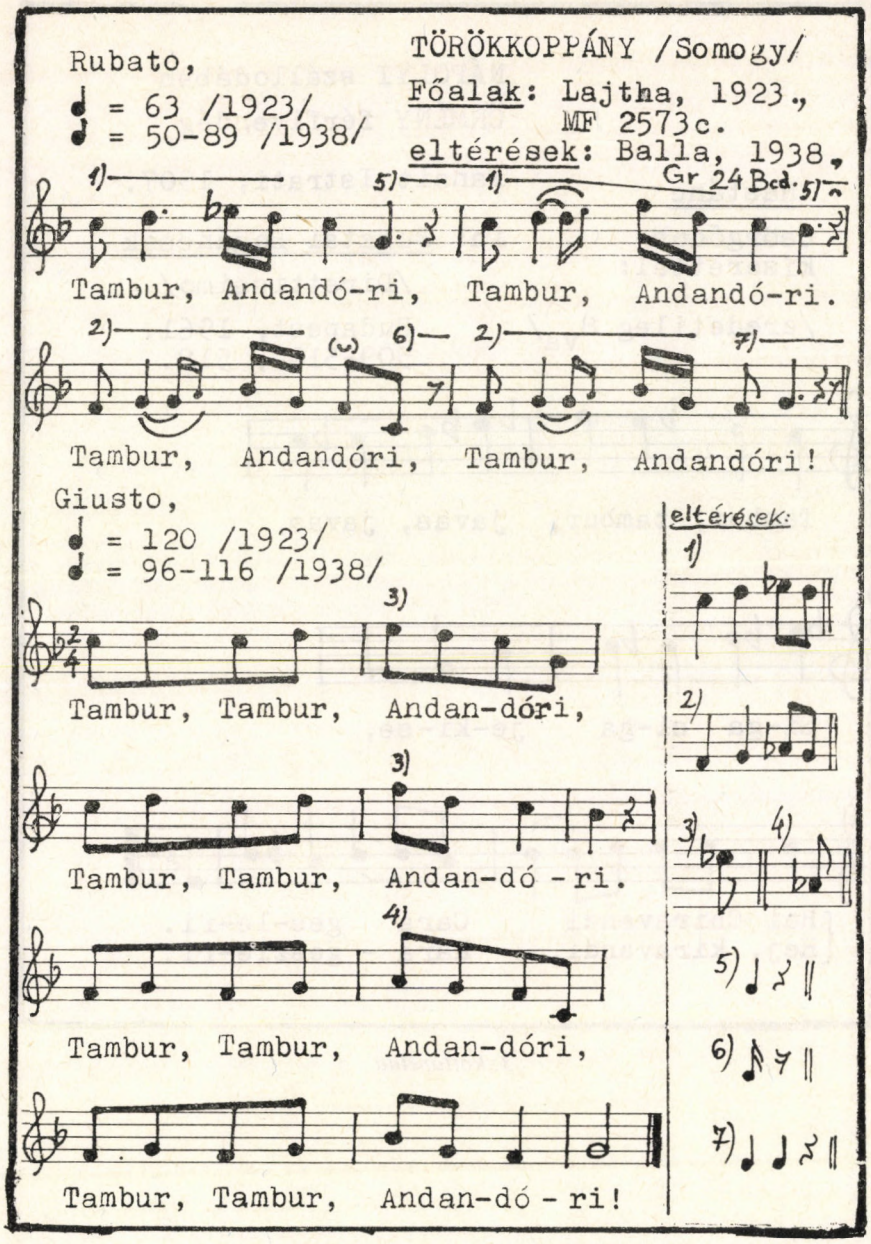
dallam: Paix "Ungareschá"-ja
szöveg: Erdélyi gyűjtése
Csiky összeillesztésében

Dali táncz

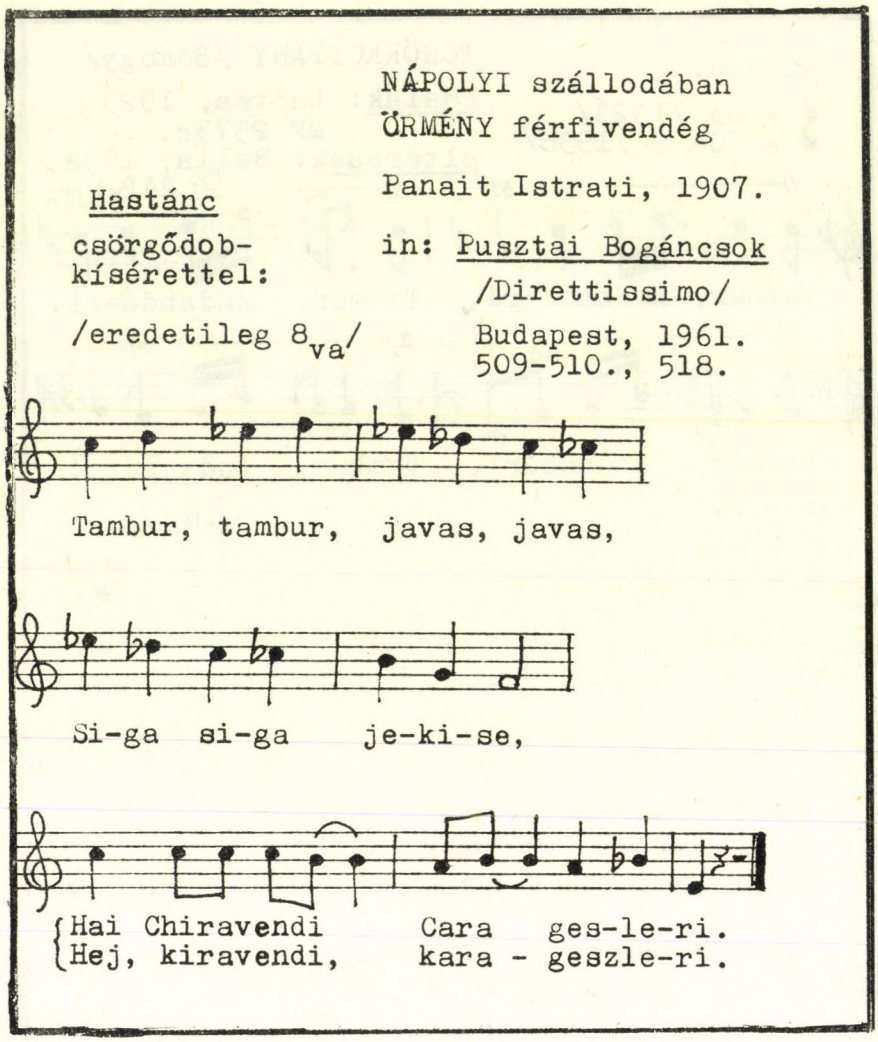
Kimérten



1. kottapélda



2. kottapélda



3. kottapélda

SÓLYOM GYÖRGY:

ÁLKONSZONANCIÁK

SAJÁTOS HARMÓNIAI JELENSÉG LISZT KÉSEI ZENÉJÉBEN

Annak a rendkívül érdekes harmóniai jelenségnek Liszt kései művészetében, amelyről most röviden szó lesz, nem vagyok első hírmondója, felfedezője. A különlegességükben új törvényt alkotó harmóniai folyamatok érzékeny figyelője, Lendvai Ernő, huszadik századra vonatkozó stúdiumok során látja meg: *„... Alighanem Liszt az első, aki tudatosan cseréli fel az atonális és tonális elemek szerepét: a distancia-modelleket ‚konszonáns', a tiszta hármashangzatot pedig ‚disszonáns' értelemben használja... A tiszta hármashangzat feloldást kíván és bővített hármasban (distancia-képletben) oldódik fel."*[1] Jóval korábban Gárdonyi Zoltán szentel rövid, de jelentékeny tanulmányt a kérdésnek. Első példája egy *fisz—b—esz* akkord, amely *„enharmonikus az esz-moll hármas szextmegfordításával, tehát az összefüggésből kiragadva ‚klasszikus' hangzású. Viszont a hangnemi és szólamvezetési vonatkozások — amiket Liszt ortográfiája pontosan feltüntet — egy szűkített és egy tiszta kvartból állónak, azaz kvartrétegeződésből létrejött akkordnak mutatják (szi—do—fa)."*[2]

Magam, közvetlenül, első tekintetre, terminológiai okokból emelnék harmadszor is szót a nevezetes akkordok dolgában. De az idézett, nagyon is termékeny elméleti állásfoglalásokkal szemben, csak egy jobb vagy rosszabb elnevezés kérdése — merő kötözködés volna, ha nem sejlene valami tágabb, átfogóbb harmóniahasználati elv, logika az ilyenfajta akkordok hangzásában és környezetében.

Figyeljünk meg tehát néhányat e jellegzetes harmóniákból, amelyeket én *álkonszonanciák*nak nevezek. Közös vonásuk hamar feltűnhet a szakértőnek: a *hangzásilag* konszonáns, hármashangzattal „egybeeső" akkord, az elsődleges, hangzási szemszögből — másképpen íródik; valamelyik szólamhangját „másik" képe, neve helyettesíti. A környezetből, néhány lépés logikájából viszont fel kell ismernünk: az adott ponton az írásmód az „igaz", szabatos. Erre hívja fel a figyelmet Gárdonyi Zoltán. Másik közös tulajdonsága e meneteknek, hogy a különös akkordnak gyakran közvetlen szomszédságában (előtte vagy/és utána), de legföljebb egy-két lépés távolságban tőle, distancia akkord szólal meg: szűkített (hármas vagy négyes), de sokkal gyakrabban, jellemzően: bővített hármas. Lendvai Ernő ezeknek feloldó szerepét, „konszonáns értelmét" emeli ki hangsúlyosan. Az álkonszonanciák színbeli hatása egyedülálló a harmónia történetében. Hangkészletük a hangnemet, amelyben megszólal, nem, vagy csak alig hagyja el: legföljebb a harmonikus moll vezetőhangja, *szi*, vagy egy hagyományos, jól ismert alteráció, *ri* jelenik meg benne. Mégis: *ismeretlen konszonáns:* hármashangzat, de a hangnemnek „nem létező foka", még az alterációval sem honosítható... Mégsem pusztán szabad társítású színeffektusok ezek az akkordok, nem egyszerűen kora impresszionista, statikus fényfoltok, de egyszersmind sajátos, tipikussá váló *újfajta kapcsolatsorok, vonzatok*

[1] Lendvai Ernő: Bartók és Kodály harmóniavilága. ZMK Bp. 1975, 246. l.
[2] Gárdonyi Zoltán: Distancia elvű jelenségek Liszt zenéjében. Zenetudományi Tanulmányok III. Ak. K. Bp. 1955.

elemei is. Megszólalásukkal a hangzás szenzuális-kolorisztikus és szerkezeti-logikai elve „ütközik" — és egyesül.

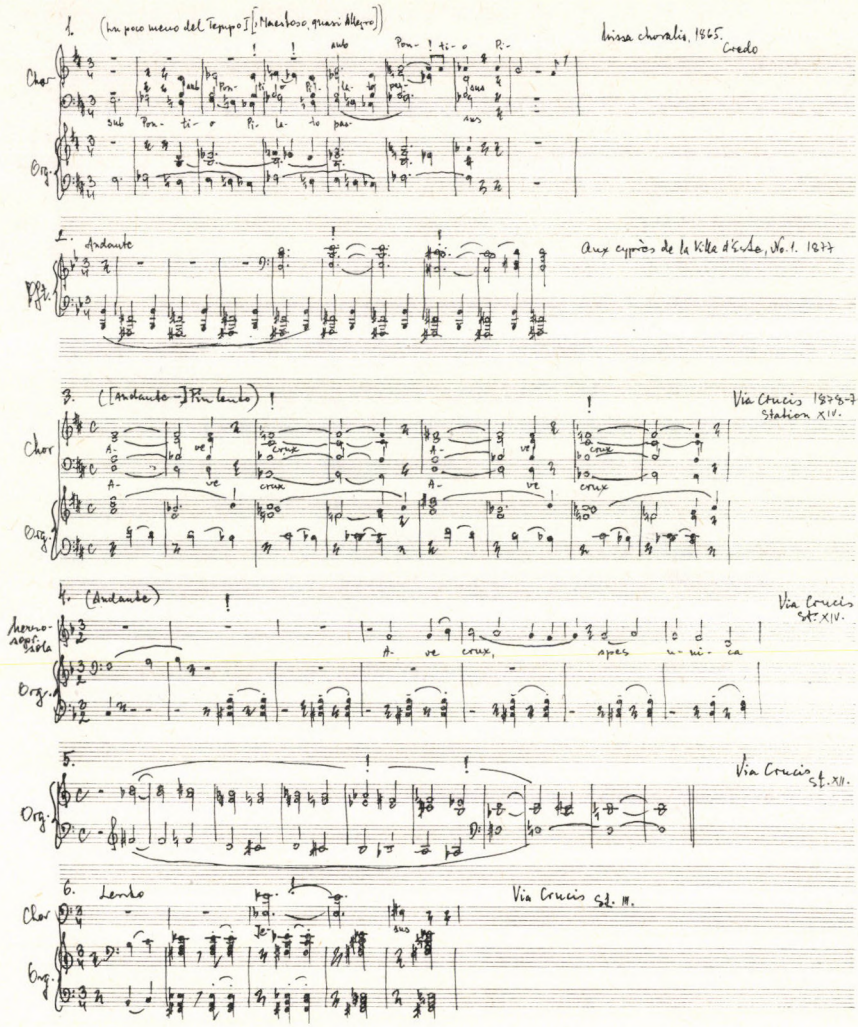
Hányféle is ezeknek a kapcsolatoknak, vonzásoknak a jellege?

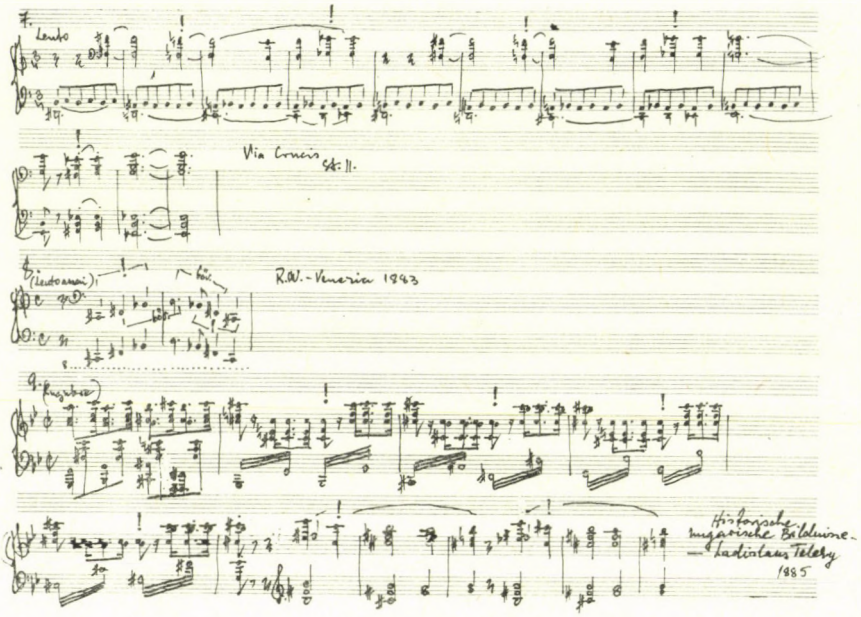
Első két idézetünk afféle alapképletül, tipikus esetek mintapéldájául szolgálhat. Distancia-akkordok sorában, szűkített és bővített hármasok közt *átmenő* szólammozdulat hozza létre az álkonszonanciát (ál-*asz*-moll hármast) az elsőben: a tartott *h* egy-egy pillanatra *esz*ként szól. A másodikban (ez épp Gárdonyi tanulmányának első példája) váltóakkordot hallunk egy bővített hármas két megszólalása közt; a feloldást cambiata módján, egymás után, két oldalról kerüli. *(1., 2. pl.)*

Több lépésből áll és sejtelmesebb, bonyolultabb a harmadik példa eseménysora. A *D*-dúr hármas bővítettre, *g*-moll III-ra vált, de a következő bűvös hangzat altja két — egyaránt ismert! — mozdulat értelmét-tartalmát egyesíti; *cisz*, a *d* alá hajló vezetőhang, de ugyanakkor *d* süllyedt, mollbeli VI-ának ugyancsak mollra tompult terce: *desz!* Eldönthetetlenül, mind a kettő. Hallásélményünk elméleti tudatosulásában meg kell jelennie ennek az ellentmondásnak: a szólammozgást tekintve az írott kottakép az igaz, az akkord egészét illetően a hármashangzat-hallás! *(3. pl.)* A Via Crucis ugyane tételének egy korábbi pontján még nyilvánvalóbb a *cisz* hang e bonthatatlanul kettős értelme. Megszólalásakor „*b*-moll szext" basszusa — de a fölötte belépő dallam *d*-eolban jár. *(4. pl.)* Hogy két további ütem után *f*— *e* késleltetéseként *(d:* VII 4—3) oldódik, ez egyértelműen a *d*-ben hallás mellett döntene, de visszamenőleg, természetesen nem teheti meg nem történtté a négy — lassú! — ütemnyi ambivalenciát.

A példák kezdik alátámasztani a sejtést: az álkonszonáns akkordok közös rendeltetése: támogatni, új módon kiemelni a mind jobban növekvő szerepű distancia-akkordok — főleg a bővített hármasok — önállósulását, emancipációját. Bővített hármasok egymásutánja, összefogódzó, homogén „zárt lánca" — gyakori harmóniamenet a Liszt-zene e kései idején (itt csak kettőből, majd háromból, másutt néha mind a négyből áll a lánc). Láncszemeik közé egy-egy álkonszonancia színes ékköve afféle kapocsként feszül, nem hogy megbontaná — szorosabbra, tipikus fordulattá feszíti összefüggésüket. *(5. pl.)* Összekötheti máskor, átmenőként, egy szűkített szeptima két alakját; lehet hol átmenő, hol váltó, bővített és szűkített hármasok hullámzó vonalában. *(6., 7. pl.)* A váltás mozzanatában kétféle akkord egy, vagy két hangja még össze is érhet, az egyszólamúan megszólaltatott, felbontott harmóniamenetben *(8. pl.)*; végül „oldódhat" a néhány ütem óta repetált álkonszonancia, ez egyszer — s valóban igen ritkán — „valódi" konszonanciára... *(9. pl.)*

Csak példáinkban ennyiféle — és bizonyosan még több, elméletileg differenciáltabban körülírható — lehet az álkonszonáns akkordok helye, szerepköre, kapcsolódás- és működésmódja, előzmény és folytatás környezetében... De a zeneelméleti terminológiával nap mint nap élő hallgató — ha korábban nem — most észrevehette: „hatásvadászó" módon, közelről kerülgetek egy jól ismert szakterminust. Az álkonszonanciák — újszerű, érzékeny, árnyalatgazdag összefüggésrendszerben — változatos *funkciókat* töltenek be. A bővített hármasok előkészítése, „váltása" csak általános, gyűjtőfogalmuk, s a hagyományos triád, a háromfázisú mozgás egyes állapotainak semmiképpen nem felelnének meg, több is van belőlük háromnál. Nevük nincs s gondolom, nem is szükséges hogy legyen. Először, mert sokat kellene kitalálnunk ahhoz, hogy árnyaltságukat megközelítsük, másodszor, mert talán éppen csak Liszt művészete utolsó másfél-két évtizednyi időszakának harmóniai nyelvére volnának használhatók... De figyelnünk azzal a különös érzékenységgel érdemes rájuk, amellyel megszólalnak; tünékeny, rejtjeles, immár nem egykönnyen megnyíló költészet szókincséhez tartoznak.


1. (Un poco meno del Tempo I [Maestoso, quasi Allegro])
Missa choralis, 1865. Credo
Chor
Org.
sub Pon- ti- o Pi- la- to pas- sus
2. Andante
Aux cyprès de la Villa d'Este, No. 1. 1877
Pfte.
3. ([Andante -] Più lento)
Via Crucis 1878-79 Station XIV.
Chor
Org.
A- ve crux
4. (Andante)
Via Crucis St. XIV.
Mezzo-sopr. sola
Org.
A- ve crux, spes u- ni- ca
5.
Via Crucis St. XII.
Org.
6. Lento
Via Crucis St. III.
Chor
Org.


Lento
Via Crucis St. II.
R.W.-Venezia 1883
Historische ungarische Bildnisse
Ladislaus Teleky
1885

SOMFAI LÁSZLÓ:

A TENUTO *JELENTÉSE ÉS JELENTŐSÉGE A BÉCSI KLASSZIKUSOK KOTTÁZÁSÁBAN*

Minden „régizene"-notáció legfőbb buktatója — s ez alól éppenséggel a bécsi klaszszikusok esete sem kivétel —, hogy a gyakorló muzsikus a kottában talált jeleket automatikusan két csoportra osztja: ami mai érvénye szerint olvasandó, hiszen a mai kottázásban is elfogadott; és ami régies, talányos, ezért tisztázásra vár. A buktató természetesen az első csoportban leselkedik: ugyanis a kottázás alapjeleinek tekintélyes része kisebb-nagyobb mértékben mást jelentett régen, mint ma. Erről képzése során a gyakorló muzsikusok többsége nem hallott; mai könyvben összefoglaló jellegű és megfellebbezhetetlen eligazítást nem kap; de még a korabeli elméletírók munkáit lapozva is csak elenyészően kevés és mintegy mellékes utalást talál.

Ez nem meglepő. Ami ugyanis a traktátusokat, a régi ének- és hangszeriskolákat illeti, a maguk idején a kor egyetemes érvényű kottaolvasási konvencióit nem kellett leírniuk, csak az attól eltérőt, meg azt, ami a tankönyv írója szerint a legújabb, vagy az adott földrajzi-nemzeti környezetben másképpen játszandó. Ami mármost a modern zenetudományi eligazítások hiányát illeti, ne szépítsük a helyzetet: a muzikológia mostanáig inkább csak a korrekt és hiteles kottaszöveg, a modern kritikai összkiadásokban megjelenő „Urtext" előállításán fáradozott. És a legtöbb folyamatban levő összkiadás egyáltalán nem tartja feladatának, hogy az adott szerző és mű notációjában érvényesülő konvenciókat részletesen ismertesse. Nagyrészt indokolt ez az óvatosság. Az összkiadás legalább száz esztendőre szeretné hitelét megőrizni. A 2. világháború utáni *Neue Ausgabe* összkiadás-hullám produktumai közül tapasztalhatóan azok avulnak gyorsabban, amelyekben több a gyakorlati felhasználás érdekében tett közreadói értelmezés, kiegészítés, egységesítés, és azok bizonyulnak maradandóbbnak (mint pl. az új Bach- vagy Haydn-összkiadás), amelyek szinte fotografikus hűséggel, számos dilemmát feloldatlanul hagyva reprodukálják a szerzői autográfot vagy más korabeli forrást. A régi notáció sajátosságainak következtében azonban még ezek a legtárgyilagosabb, „purista" összkiadások is mérhetetlenül sok figyelmet pazarolnak álazonosságok, pusztán vizuális analógiák filológiailag korrekt eldöntésére, zárójeles kiegészítgetésére és egyebekre, miközben a Haydn, Mozart, sőt még Beethoven korában is érvényben levő kottaolvasási konvenciók (pontozások és túlpontozások), *movimento ordinario* hanghosszúságok, különböző jelentésű staccato-vonások stb.) ismertetésével, az azokból eredő valódi olvasási problémákkal nem foglalkoznak.

Az egyes hangok fölött található *tenuto* olasz szócska (vagy *ten.* rövidítés) példája jól szemlélteti, hogy egy látszólag problémátlan és pontosan értett kottabeli utasítás is milyen földcsuszamláshoz vezethet, ha megkérdezzük: miért volt egyáltalán szükség erre az utasításra?

A szó eredeti jelentése természetesen nem változott meg a 18. század óta: tartottan, kitartva, azaz a leírt kottaérték végéig tartva játszandó az ilyen hang. A Bach kis zongoradarabokat közreadó Bartók 1916-ban így magyarázta a – – – tenuto jelet:

> egyes hangok fölött azt jelenti, hogy az illető hangot teljes értékén át hangoztassuk; hangcsoportok minden egyes hangja fölött jelentése az, hogy a hangokat, anélkül, hogy egymáshoz kötnők, lehetőleg teljes értékükön át hangoztassuk.

Megjegyzendő, Bartók a különféle kiemelések (akcentusok) legkisebb fokozataként is sorra veszi a tenuto jelet:

> *legato* menetek egyes hangjai fölött az illető hangnak gyöngéd, mintegy más színezéssel történő kiemelését jelenti.[1]

Ehhez az eligazításhoz mérten 1965-ös Zenei Lexikonunké kevesebb is, és nem is hibátlan:

> ...szó szerint a. m. „tartottan", az egyes hangoknak teljes értékükig való egyenletes kitartására utasít.[2]

A hiba az „egyenletes kitartás" szuggerálása, s gyaníthatóan a Riemann lexikon-szócikk rövidített-összevont fordításának számlájára írandó:

> Tenuto ... fordert, daß die Töne ihrem vollen Werte nach ausgehalten werden sollen; forte t. (f ten.), in gleicher Stärke forte ausgehalten, nich abnehmend.[3]

Ezek a 20. századi lexikonjellegű magyarázatok azonban — a New Grove Dictionary *Tenuto*-cikke kivételével[4] — végül is nem mondják meg a mai muzsikusnak a lényeget. Azt ti., hogy a tenuto egyfajta „feloldójel" volt, egy íratlan szabály pillanatnyi felfüggesztésére utasított. Arra, hogy egy nem-legato, nem-staccato stb., azaz artikulációs jel nélkül hagyott „közönséges" *(movimento ordinario)* hangot kivételesen teljes értékéig ki kell tartani! A mintapéldául kiválasztott Beethoven, Haydn, Mozart kottarészletek (amelyek között van hegedűverseny magánszólam, szimfónia, vonósnégyes, zongoramű, lásd az *1—3. ábrát*) *tenuto*-i korunk kottaírást fetisizáló precíz muzsikusának végül is értelmetlenek és talán feleslegesnek is tetszenek. Holott ezek mindegyike valamely modern és nagyon pontosan eltervezett zenei effektus egyetlen lehetséges lekottázása volt.

Mielőtt elmélyednénk részleteikben, tekintsük át a 18. századi teoretika idevágó passzusait. A J. S. Bach életéből való említések is „feloldójel", „figyelmeztetés"-értékűek: hosszú hang, vagy kivált több ütemen átkötött nagyon hosszú hang fölötti *tenuë* (fr.) ill. *tenuta* (ol.) utasítás esetén a muzsikus nem kezdhetett trillába, ribattutába, vagy a hang

[1] 1916-ban jelent meg Bartók Béla *J. S. Bach kis zontoradarabok kezdő zongorázók számára* füzetében Rózsavölgyinél.

[2] Szabolcsi Bence—Tóth Aladár: *Zenei Lexikon,* átd. új kiad. (Bartha Dénes) (Bp. 1965) III, 503.

[3] *Hugo Riemanns Musik-Lexikon,* pl. már az átd. 8. kiadásban is (Berlin—Leipzig 1916); szószerint ez jelent meg a 12. kiadás 1967-es *Sachteil* kötetében.

[4] Stanley Sadie, ed.: *The New Grove...* (London 1980), Vol. 18, 693, David Follows szócikke; kitér a *tenuto* másik, 19. századi operai Aufführungspraxis szóhasználatára is.

másfajta feldíszítésébe.[5] Ez az ékesítés-tiltó utasítás azonban nincs közvetlen összefüggésben a ritmikai értelmű *tenuto*-figyelmeztetéssel. Az utóbbi, miként a *movimento ordinario* játékmód leírása is, a lipcsei Bach halála utáni évtizedben, az elméletírás és hangszeriskola-kiadás legendás termékenységű és kisugárzású 1750-es éveiben válik a tanítás részévé. Amikor a — természetesen korábban is létező — *non legato*-féleségeket a kottaírásban egyre szaporodó legato-kötőívek, staccatók és egyéb hangképzési—artikulációs árnyalatok között már le kellett írni.

Egységes elvű—terminológiájú, és főként részletekbe menő magyarázatokat azonban ettől a pionír évtizedtől se várjunk. Quantz 1752-es fuvolaiskolája, C. P. E. Bach zongoraiskolájának 1753-as I. része, L. Mozart 1756-os hegedűiskolája, és a velük egyidős számos Marpurg-kötet szövegében expressis verbis mind a *movimento ordinario*-kifejezés, mind a *tenuto*-szócska csupán egyszer-egyszer bukkan fel. Marpurg 1755-ös zongoraiskolájában az előbbi:

> A legatótól és a staccatótól egyaránt különbözik a movimento ordinario, amelynek lényege, hogy az ujj röviddel a következő hang megütése előtt fölemelkedik a billentyűről.[6]

A két évvel korábbi C. P. E. Bach zongoraiskola — miután leírta a *gestossene* (staccato), a *geschleifte* (legato) és a *gezogene* (portato) billentést, a csak klavikordon lehetséges *Bebung*ot, valamint a kötőív végén levő hang kétféle (kitartottabb, ill. staccatósabb) árnyalatát — a közönséges non legato hangokról ezt mondja:

> Azokat a hangokat, amelyeket nem meglökve [=nem stacc.], nem kötve [=nem legato], és nem kitartva [=nem átkötve][7] játszunk, feleértékig tartva adjuk elő; hacsak nem áll fölötte a *Ten:* (kitartva) szócska, ez esetben ki kell tartani. Az ilyen hangok általában nyolcad- és negyed-értékűek, mérsékelt és lassú tempóban fordulnak elő, és nem erőtlenül, hanem tűzzel s egészen enyhén megbökve játszandók.[8]

Bach instrukciójából emeljük ki egyrészt a javasolt „feleértékig" hosszat (mert ezt a következő generáció majd vitatja), másrészt a tenuto-hangok különleges minőségét (ami, mint Bartók tenuto-akcentus leírása is mutatja, a hagyománnyal a 20. századig továbbélt).

Quantznál és Mozartnál nincs szó tenutóról; a mov. ord.-nak megfelelő játékról is csak mintegy mellékesen, a ripienista (azaz a zenekari) hegedűsök speciális feladatai kap-

[5] Lásd pl. J. G. Walther *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* (Leipzig 1732; reprint Kassel 1953, 599): *„Tenuë* [gall.] die Haltung eines Klanges"; J. Mattheson *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739; reprint Kassel 1964, 115): „Die Welschen dagegen schlagen ihre *gemeine* Triller sehr geschwind ... ausser dem Fall, wenn etwa auf einem oder andern Ton lange auszuhalten ist, welches sie eine *Tenuta,* und die Frantzosen *tenuë* nennen...".

[6] Karasszon Dezső fordítása; R. Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Budapest 1978), 280.

[7] *Joseph Haydn zongoraszonátái* (Budapest 1979) könyvemben ez a passzus pontatlanul szerepel: „...nem meglökve, nem kitartva és nem hordozva [nem stacc., legato, portato]"; Bach eredeti szövegezése: „...die weder gestossen noch geschleift noch ausgehalten werden".

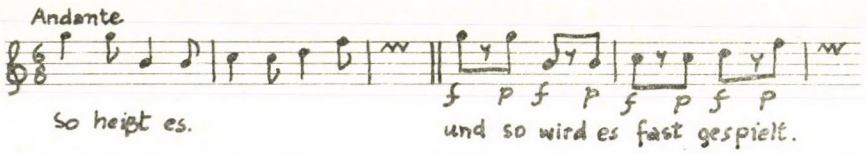
[8] C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen.* I. Teil (Berlin 1753, 3. kiad. 1787; reprint Leipzig 1957), 127.

csán tesznek említést, hogy ti. a koncertáló szólam kíséretében miként kell elejét venni az „álmosító" előadásnak.[9]

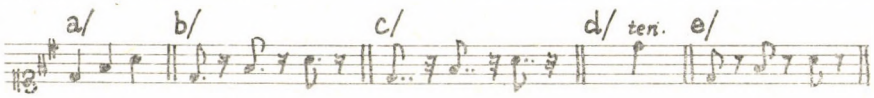
D. G. Türk egy generációval későbbi, 1789-es zongoraiskolája témánk szempontjából a legfontosabb korabeli dokumentumok egyike, hiszen az érett Haydn és Mozart művekkel egyidőben, azok ismeretében tanítja a klavikord mellett tanuló zenészt a kottakép helyes olvasására. A mov. ord.-t Türk németül „közönséges" *(auf die gewöhnliche Art* játszandó*)* hangoknak nevezi és kottapéldával szemlélteti a helyes előadás különféle árnyalatait. Egyben azt is kifejti, miért nem ajánlja Bach 1 : 1 hang—szünet arányú, darabos, szinte már staccato-szerű ritmizálását.[10] Nála a tenuto egyrészt mint a „közönséges" hangok közé keveredő egyes, teljes értéke szerint kitartandó hang jelölésmódja szerepel (de különleges hangminőségről nem esik szó),[11] másrészt könyve más helyén arra tanít Türk, hogy az arpeggiált akkord valamennyi hangját csak akkor tartjuk fekve, ha azt a tenuto-szócska külön kéri.[12]

(A századforduló és a 19. század további elméletkönyveinek, lexikon szócikkeinek felsorolását annál inkább mellőzhetjük, mert a mov. ord. játék leírása lényegében eltűnik, noha a gyakorlat megmarad; a tenutóról pedig csak a szó elsődleges értelmét közlik, hogy ti. az ilyen hangot teljes értékig ki kell tartani.)[13]

[9] J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Breslau 1752, 3. kiad. Berlin 1789; reprint Kassel 1953), 201: „In einem Adagio können die Noten, so unter der concertirenden Stimmen eine Bewegung machen, wenn auch keine [stacc.-] Strichelchen darüber stünden, dennoch als ein halb staccato angesehen, und folglich zwischen einer jeden Note, ein klein Stillschweigen beobachtet werden." — L. Mozart: *Gründliche Violinschule* (Augsburg 1756, 3. kiad. 1787; reprint Leipzig 1956), 266: „Bey der Begleitung einer Concertstimme muß man meistens die Noten nicht anhaltend, sondern schnell wegspielen, und in dem 6/8 und 12/8 Tacte sind die Schwarze Noten [= ♩.] fast wie Achttheilnoten abzugeigen; um den Vortrag nicht schläfferig zu machen. Man sehe aber auf die Gleichheit des Zeitmaases; und die schwarze Note muß man mehr hören als die Achttheilnote. Z. E.



[10] D. G. Türk: *Klavierschule*... (Leipzig—Halle 1789; reprint Kassel 1962, 1967), 356: „Bey der Tönen, welche auf die gewöhnliche Art d. h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man der Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten. Folglich werden die Noten bey a) nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c) gespielt. Sollen einzelne untermischte Töne völlig ausgehalten werden, so schreibt man ten. oder tenuto über die noten d).



Bach sagt S. 112: 'Die Noten, welche weder gestoßen noch geschleift noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt etc.' Alldem in Ganzen genommen scheint mir diese Spielart doch nicht die beste zu seyen. Denn 1) macht der Charakter eines Tonstückes hierbey verschiedene Einschränkungen nothwändig; 2) würde dadurch der Unterschied zwischen den wirklich abzustoßenden und nur auf die gewöhnliche Art zu spielenden Noten beynahe ganz aufgehoben; 3) möchte der Vortrag doch wohl zu kurz (hackend) werden, wenn man jeden nicht zu schleifenden etc. Ton nur die Hälfte seiner Dauer aushielte, und folglich die zweyte Hälfte pausierte, wie oben bey e)."

[11] Türk i. m. 116: „*Tenuto*, gehalten, ausgehalten".

[12] Türk i. m. 297: „Sollen bey einer gebrochenen Harmonie die Töne bleiben, so deutet man es sonst durch des Wort *tenuto* (angekürzt *ten.*) an." — Megjegyzendő, Bachnál még ez a letartott arpeggio a jel alap-olvasata (Tab. VI Fig. XI.:), tenutóra nem volt szükség.

[13] A notáció fokozatos átalakulásának persze számos érdekes nyoma található. M. Clementi (*Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*. London 1801; reprint New York 1974) még nagyon precízen idézi kottapéldáiban C. P. E. Bach egyidejű j. k. *ten.* (egyhangos) és b. k. *tenute* (többhangos) utasításait. De például C. Czerny (*Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, in: Wiener Urtext Ausgabe, közr. P. Badura-Skoda, UE 1963) a *tenuto sempre* akkordmenetet (lásd pl. *34. ábrá*nkat) a maga kottapéldájában szöveges utasítás helyett nyugodtan átírja legato-ívvé (i. m. 37).

Bármennyire szűkszavú is a Haydn—Mozart—Beethoven-korabeli teoretika, nyilvánvaló, hogy a tenutót, mint óvatossági utasítást, csak a mov. ord.-val összefüggésben lehet megérteni. Sőt legjobb, ha szüntelenül magunk előtt látjuk a „közönséges" non legato hanghosszaktól a szaggatottabb, ill. a kötöttebb előadás irányába mutató artikuláció-fokozatokat *(4. ábra)*. A tenuto az „egy-hangos legato" leírásának lehetősége; a vele szemben álló „egy-hangos staccato" — a mai zenész másik fejfájása! — viszont elsősorban nem a rövidséget kéri (a mov. ord. miatt eleve rövidebben játszandó az ilyen hang), hanem a stacc.-vonás valamiféle marcatót,[14] az egyes hang fölötti stacc.-pont pedig talán különleges (dolce?) hangminőséget.[15]

És most térjünk vissza kiindulásként választott mintapéldáink tenutóihoz, tudván tudva, hogy a nagy bécsi mesterek kottázásában, kivált érett műveikben, gyakorta összefonódva jelentkezik két magatartás:

a mov. ord. konvenció kényszerű tudomásulvétele, s ahol szükséges, *ten.*-val való felfüggesztése és
az előadó ritmizálásának „kiszolgáltatott" mov. ord.-hanghosszak precízebb ritmussal való lecserélése, megkomponálása.

A „Reiter"-kvartett témáját *(2b ábra)* Haydn írhatta volna egyszerűbben—hagyományosan, mint azt a kiskottás sor mutatja, a 2—3—4. hangot akkor is valamivel rövidebben játszották volna. Ám ha a zeneszerző megkomponálta a mov. ord.-ritmust (a 2—3. hangét hozzávetőleg, a 4. hangét pontosan), ki kellett írnia a tenutót, egyébként a pontozott félkottát rövidítené ízlése szerint az előadó.[16] A Beethoven Hegedűversenyből vett első példa *(1a ábra)* hasonló elvű hanghossz-rögzítés.

A tenutók jelentékeny része valami módon kapcsolatban van a vonóvezetés vagy billentés, s azon keresztül az előadói artikuláció, a stílus kellő mértékű megkötésével. A Beethoven verseny Rondo-beli *delicatamente* témabelépése *(1b ábra)* a tenuto révén, a ∪|— ∪ — ∪ ritmussal gyakorlatilag előírta a V|⊓ ⊓ V V vonózást (míg *ten.* nélkül inkább a V|⊓ V ⊓ V reflex lépett volna működésbe). A 7. szimfónia Allegrettójának artikulációja[17] *(1c ábra)* is felkínálja az egyébként nem automatikus ⊓ ⊓⊓|V V vonózást.

A „Quinten"-kvartett lassútétel-témája *(2a ábra)* — kritikai kiadás híján egyelőre a legjobb korabeli, Budapesten őrzött forrásból idézem[18] — ugyancsak megérdemli a hipotetikus „visszaírást" (lásd a kiskottás sort). Legalább háromféle utólagos, az artikulálás körébe vágó finomítással ad Haydn különleges profilt az egyébként közhelyszerű dallamnak: (1) az auftakt-nyolcadot rákötí az első staccatóra; (2) az előkés 32-ed figurát nem egybe, hanem 2—2 hangonként köti, ami egészen ritka;[19] végül (3) *fz* kiemelést ad a

[14] Ennek az egy-hangos „marcato"-staccatónak különösen nyilvánvaló esetei a nagyon hosszú hangértékekhez tett stacc.-vonások (pl. Mozart K 551 „Jupiter"-szimfónia" IV. 9sköv. ütemekben egészkottás témahangokon, 86sköv. ütemekben a téma augmentált 2-ütemes hosszú-hangjain), ill. az ütemvonalon átkötött hangokra tett (s ekként a hang staccatós rövidségét aligha jelenthető) stacc.-vonások (pl. Mozart K 550 g-moll szimfónia II. 20. és analóg ütemekben).

[15] Lásd N. Harnoncourt érdekes okfejtését „Zur Aufführung des 'Idomeneo'" c. tanulmányában (a *Telefunken 6.35547GX* hanglemezalbum kísérőfüzetében). Efajta „dolce" stacc.-pontnak vélem Haydnnál pl. az op. 71 B-dúr kvartett I. tétel 6. és analóg ütemeinek artikulációját.

[16] A JHW összkiadásban ezek a tenutók azért vannak zárójelben, mert az autográfban még nem szerepelnek, hanem a szerző-látta londoni őskiadásban jelennek meg először — ami természetesen nem gyengíti, inkább erősíti hitelességüket, hiszen Haydn a publikálás előtti revízió során jut arra az elhatározásra, hogy ez a figyelmeztetés szükséges a helyes olvasáshoz.

[17] Erre a példára a *New Grove Dictionary* tenuto szócikke is hivatkozik; D. Follows megállapítása („The predominantly detached style of playing which made this [ti. a tenuto felírásokat] necessary seems to have gone out of favour around 1800", i. m. 693) egyébként nem állja meg a helyét.

[18] Elssler-kézírású partitúra az elveszett autográf nyomán, OSZK Budapest, Zeneműtár, Ms.Mus.I.128.

[19] Az különösen ritka Haydn notációjában, hogy kiskottás előke-hang és főhang között kis kötés van, hiszen az előkét automatikusan kötötték a főhang(ok)hoz; itt ez a 2—2 hangos kötés szándékoltságának hangsúlyozása.

h^1-hangnak, aminek váratlanságát-szépségét csak fokozza, hogy nem egyszerű legatóról van szó, bár az előtte levő negyed a^1-hang nem is mov. ord. előadású (vagyis nincs lélegzet-szünet a súly előtt), hanem egy utolsó pillanatig kitartott tenuto-hang készíti elő az akcentust, természetesen vonóváltással a *ten.* és a *fz* között.

Mozart siciliano lejtésű a-moll rondójának idézett tenutója *(3a—b ábra)* fortepianón rögzít egy szinte már szubtilis hangsúlyozási árnyalatot. Ha *ten.* nélkül volnának ugyenezek a hangok (1): a forte g^2-hang természetesen elszakad az utána következő 32-ektől; mellesleg a futamkezdő f^2-hang, mint ligatúra alatti első hang, külön kis akcentust kap, amit Mozart az egész darabot meghatározó siciliano-pontozás emléke miatt egyébként nyilvánvalóan fontosnak tart. Ha egyetlen legato-ív alá venné a g^2-t és a futamot (2): az f^2 gyenge hanggá válna. Az utolsó pillanatig kitartott forte-hang és a kis akcentussal mégis ritmikus futamkezdés lekottázására Mozartnak egyetlen út maradt (3): a *ten.* kiírása.

Mintapéldáink alapos körüljárása után elegendő lesz végigolvasnunk a Haydn—Mozart—Beethoven tenuto példagyűjteményt.[20] Előzőleg azonban következzék egy rövid szómagyarázat:

ten./tenuto — Annak nincs jelentősége, hogy *ten.* vagy kiírt *tenuto* áll-e a szerzői notációban.

tenute — Lényegében ugyancsak alaki kérdés, hogy a két vagy több hangra érvényes tenutót többesszámban *(tenute)* írja-e a komponista, mint már C. P. E. Bach is (és Haydn: *7., 12. ábra,* vagy Beethoven: *30—32.*), vagy „simile"-ként értendő a *ten.* utasítás (Haydn: *8—9.*), esetleg *sempre tenuto,* ill. *tenuto sempre* áll a kottában (Beethoven: *33—34.*, egyébként mindkettő *sempre staccato* kísérettel ellenpontozva).[21]

NB.: A precíz notációval kísérletező Haydnnál alkalmilag találkozunk hangrepetíció kottafejei fölé tett, nyilvánvalóan tenuto értelmű vonalkákkal (ez azonban csak az összkiadás kottaszövegében jelenik meg: op 17 Esz-dúr vonósnégyes I. 96 ü. JHW XII/2, 132); továbbá legato kötésekkel berendezett menet fölötti általános *tenuto* utasítással is (pl. *16. ábra*), ami alkalmasint azt célozza, hogy a szakasz folyamatos előadását ne törjék meg ív-végi elcsípett hangok (ti. az ív-végi hang „gyenge" előadása is konvenció volt).[22]

ten. — A korona fölötti tenuto — amely Haydnnál az 1780-as évek végétől válik gyakoribbá — feltehetően óvatossági utasítás: mintha ott és akkor [Bécsben, Londonban?] a jó hosszan kizengetett

[20] Tenuto-antológiánk természetesen rendkívül önkényes és hiányos: csak a három nagy bécsi mesterre korlátozódik (egyebek között átugorva C. P. E. Bach kottázását), de még ott is esetlegesen szelektív. A cél csupán annyi, hogy lehetőleg jó kottaszöveg (az új kritikai összkiadás) alapján adjon válogatást. Beethoven kései kvartettjeivel kivételt kellett tennünk: ezek még nem jelentek meg az új összkiadásban, viszont kronológiai fontosságuk miatt nem maradhattak ki a példatárból.

[21] Czerny i. m. (lásd 13. jegyzetünket) az Esz-dúr szonátabeli akkordokat „ausdrucksvoll *cantabile*", a balkezet „leise *staccato*" előadásúnak mondja; az A-dúr szonátabeli példa jobbkéz-szólamánál pedig a játék „. . . durch strenges *Legato* der *Accorde*" karakterét hangsúlyozza.

[22] Vigyázni kell azonban azokra a legato-ívvel is és *ten.* vagy *tenute* kiírással is ellátott helyekkel, amelyek nem közvetlenül Haydntól származnak, hanem valamely közreadó túlbuzgóságából: két különböző forrás jelzéseinek kontaminálásából. Pl. az f-moll variációk témájában Haydn autográfjában csak a 25. ütem *ten.*, az 1. ütem b. k. és a 4. ütem j. k. csak ívekkel kötött (a Wiener Urtext itt alaposan félrevezető; a Henle Urtextből is csak a Haydn-specialista tudja rekonstruálni Haydn notációját).

hang helyett a mérsékelten hosszú hang-kitartás és a hosszú pauza jött volna divatba, aminek Haydn elejét akarja venni *(25. ábra)*.[23] Beethoven olykor *ben tenuto*-val kombinálja a koronát (pl. Nagy fúga 158. ü.).

f tenuto Azeddigiektől eltérő, dinamikai értelmű utasítás (a ten. nem a kottasor fölött, hanem a dinamikai jelekkel egy sorban); már Haydnnál is felbukkan (pl. *20. ábra*),[24] de Beethovennél lesz gyakoribb. Voltaképpen ez is egy konvenciót semlegesít, hiszen tartottan—folyamatosan forte előadást kér, ahelyett, hogy a maguk természetes mértékéig érvényesülnének az erős és gyenge ütemrészek, a kötőív-kezdő, -közöttes és -záró hangok.

HAYDN ZONGORASZONÁTA-PÉLDÁK (5—15. ÁBRA)

(5—6.) A c-moll szonáta 1771-es autográf fogalmazvány-töredékében az expozícióbeli állás „túlbiztosított"; mintha Haydn először legato-ívet írt volna,[25] majd *ten.*-t, ami az esz^2-repetíció szempontjából helyesebb. A rekapitulációban (amiből már nincs autográf, csak az 1780-as Haydn látta őskiadás) csupán *ten.* áll.

(7.) Megkomponált adagióban nagykottával kiírt arpeggio.[26]

(8—9.) Simile-értelmű tenutók.

(10—11.) A frázisvégi természetes interpunkciós elválasztást tiltó tenutók — 1780-ban nagyon „modern" hatást kelthettek.

(12—14.) Egyetlen lassútételen belül háromféle tenuto: legato-dallam kiemelése; egy-hangos legato szólamvezetési okokból; az arpeggio-átkötés Türknél is javasolt módja.

(15.) A jobbkéz közel négy oktávos ugrása folytán a kontra-E tenuto kitartása egyet jelent a 3/4-es lüktetés felfüggesztésével, a tételvég megkomponált rubatójával.

TOVÁBBI HAYDN-, ILL. MOZART-PÉLDÁK (16—28. ÁBRA)

(16.) A már említett általános *tenuto,* a szélesvonású előadás legkorábbi (1781) javaslata Haydnnál.

(17—18.) A többi szólam mozgását figyelembe vevő pontos ritmushossz rögzítése.

(19.) A *tenuto* óvatossági jel, mert a szomszédságában ugyanaz a menet *staccato* szerepel.

(20.) „forte tenuto" (lásd fentebb).

(21.) Egy-hangos legato pontos hossza.

(22—25.) A londoni 99. szimfónia lassú bevezetésének négy tenutója: tutti akkord kitartása; a dallam-késleltetés alatti basszus precizírozása; mov. ord.-elleni figyelmeztetés; hosszan kitartott korona.

(*26. ábra:* lásd alább!)

[23] Néhány további Haydn kvartett-példa autográf források alapján: op. 64 h-moll IV. 124; op. 71 B-dúr II. 52; op. 71 D-dúr I. 1; op. 74 C-Dúr II. 147—8.

[24] Vigyázat: a *forte e tenuto* (pl. Haydn: f-moll variációk 201. ü.) nem azonos a „forte tenuto"-val. Itt ugyanis az *és* mellérendelés: a forte-dinamika mellé a tenuto eredeti jelentését társítja.

[25] A c-moll szonáta kéziratának töredék voltáról részletesebben lásd Somfai i. m. 111. Az első kottaoldal fakszimiléje a JHW-kötet (XVIII/2) illusztrációjaként tanulmányozható.

[26] Az előző jegyzetben említett fakszimile oldal tanúsítja, hogy ez a *tenute* az 1771-es fogalmazvány-töredékben még hiányzott.

(27.) A cselló, ill. a három felső szólam egymást komplementer ritmusban, puha pianóban váltó mozgása; *ten.* nélkül Mozart korában lekottázhatatlan effektus.

(28.) Egyhangos legatók.

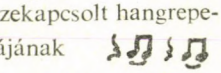
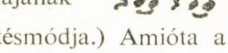
BEETHOVEN SZONÁTA- ÉS KVARTETT-PÉLDÁK (29—43. ÁBRA)

(29.) A tétel eleji egyetlen tenutót az előadónak magának kell az analóg helyekre vonatkoztatnia, éppúgy, mint annyi más artikulációs utasítást a bécsi klasszikusok kottázásában.

(30—33. és *34.)* Az op. 7 Esz-dúr szonáta Largójának négyféle tenutója Beethoven különösen gondos és idiomatikus zongora-fogalmazását mutatja: quasi-legato akkordok,[27] a mov. ord. 40. ütem után a harmóniailag új irányt vevő 41. ütemben kitartott negyedek; quasi-legato basszus; stacc.-basszus feletti legato akkordok (a pedálhasználat lehetősége nélkül!). Az op. 2/2 A-dúr szonáta Largója ugyanezt a játékmód-kontrasztot azzal fokozza, hogy a balkéz mindkét réteg előadásában részt vesz.

(35—37.) A „Razumovszkij"-kvartettek „védekező" tenutói tanúsítják, hogy 1805/6-ban még milyen erős konvenciókkal kellett Beethovennek számolnia: az ív alatti utolsó hang elcsípésével; staccatók vagy legatók közötti non legato-hangok mov. ord. lerövidítésével.

(38—43.) Utolsó kvartett-partitúráiig ugyanezekkel az óvatossági tenutókkal kellett operálnia: ha staccatók közé keveredő egyhangos legatót *(38., 40.)*, legato hatású hangrepetíciót *(39.)*, súlyos, hosszan kihúzott *sf*-t *(42.)*, nyugodt, nem elkapott fráziszáró hangot *(41., 43.)* akart hallani.

Apropos tenuto: külön tanulmányt érdemelne — főként pedig a gyakorló zenészek figyelmét! — a kései Beethoven kvartettek számos tartókötéssel összekapcsolt hangrepetíciója. (A leghíresebb a Nagy fúga B-dúr Allegro fúgatémájának  és a Líd hálaéneket záró lassú akkordoknak  kötésmódja.) Amióta a régizene-játék újra reflektorfénybe állította a barokk *Bogenvibratót*, nem titok Beethoven különleges „ritmizált hosszú hang"-jainak történeti forrása. Ámbár ezek közül egyik sem egyenletesen pulzáló, igazi barokk vonóvibrato. A Líd hálaéneket záró éteri magas akkordok állnak legközelebb a barokk mintához; a cisz-moll kvartett I. Adagiójának végén az átkötésekkel leírt akkordsort nyilvánvalóan a dinamika pontos ritmusbeosztása motiválja. A Nagy fúga-téma ominózus kottázása egyfajta agresszív „szuper-tenuto", kettős vonó-nyomással kierőszakolt intenzív 2-nyolcad-hossz.[28]

[27] A *tenute* itt bizonyos fokig optikailag is része a Beethoven kívánta, lényegében megvalósíthatatlan crescendo-decrescendo effektusnak.

[28] A Nagy fúga „enciklopédikus" törekvését, a benne megmutatkozó „totális mű"-jegyeket eddig főleg a kontrapunktika (W. Kirkendale) s a variáció (J. Kerman és mások) szempontjából elemezték. Úgy gondolom, hogy ha ezekkel nem is egyenrangú, de az interpretáció szempontjából nagyonis megvilágító erejű lehet egy harmadik fajta értelmezés, amely a Nagy fúgában a Beethoven által számontartott — természetes, archaikus, modern — vonós játékmódok szisztematikus kiaknázását látja. A mű egyes témáit és mozgásfelületeit Beethoven egészen leplezetlenül egy-egy, vagy inkább néhány „kontrapunktikusan" elképzelt és kiválasztott játékféleségre alapozza. Mindegyiket konkrét (és teraszszerűen merev) dinamikai fokozattal látja el. Ezek a játékmód-féleségek tulajdonképpep úgy viselkednek, mint a korabeli kontrapunkt *Gattung*jai; és miként a kontrapunkt egészen ritka figuráiból is hasznot húz Beethoven, a játékféleségekben is vannak extrém választásai. Azt jellemzőnek tartom, hogy éppen a legritkább (Albrechtsbergertől előbányászott) téma-manipuláló ritmizálás, az *interruptio* kapcsolódik a Beethoven korában lényegében ugyancsak idejét múlt vonóvibrato különleges feltámasztásához, ezzel a kettős-attakos szuper-tenutóhoz.

Összefoglalóan, részben itt ki nem fejtett vizsgálatokra is alapozva, a következő ajánlásokat tehetjük a mai gyakorló muzsikusnak:

1. A bécsi klasszikus mesterek kottázásában Beethoven 1826-ban írt legutolsó partitúráiig érvényben levőnek kell tekintenünk a „közönséges" (mov. ord.) hangok értéküknél rövidebb előadási konvencióját — és tulajdonképpen ez az igazán fontos tudnivaló! A *tenuto* figyelmeztető utasítás az „egy-hangos legato" akkoriban egyedül lehetséges lekottázásának tartozéka. [NB.: a *ten.*-szó használata nem szűnik meg Beethovennel, hiszen — kisebb számban és sajátos helyzetekben — Chopinnél, Lisztnél és számos más zeneszerzőnél felbukkan eredeti, azaz ritmushossz-kitartást kérő értelmében is.]

2. a *ten.* kiírása a bécsi klasszikusok kottáiban éppúgy hiányos, mint az artikuláció és a dinamika egyéb instrukcióinál, ezért az előadó részéről feltételezi az analógiák önálló kiegészítését.

3. A *ten.*-kiírásnak első, azaz ritmikai jelentése mellett egyes teoretikusok szerint, vagy bizonyos mestereknél, bizonyos zenei helyzetekben valószínűleg volt a hangminőséget érintő értelme is: az ilyen tenutó hangokat másként („tűzzel és egészen enyhén megbökve"? gondosabban? affektus-gazdagabban?) illett játszani.

4. Vonós szólamokban minden *ten.*-jelzésű hangot érdemes abból a szempontból is megnézni, hogy az adott környezetben nem lehet-e valami vonóvezetési ajánlás értelme?

5. A nem mov. ord., hanem ívekkel berendezett menetek fölött felbukkanó *tenutók* valószínűleg az előadás általános karakterére, szélesebb legatójára, tulajdonképpen a mai ideálhoz közeli, de megírásuk idején modern stílusára vonatkoznak.

6. A mov. ord. konvenció érvényességével egyidőben a bécsi klasszikus mesterek alkalmanként „kikottázták" az általuk elképzelt pontos non legatót. Ezek főleg lassútételbeli exponált állások és a szokatlan kottakép (pl. pontozott hang+rövid szünet sorozatban, mint mondjuk Beethoven op. 95 f-moll kvartettjében a II. Allegretto elején) értésére adta az akkori muzsikusnak, s adhatja mai társának is, hogy itt szó szerint veendő a kotta.

*

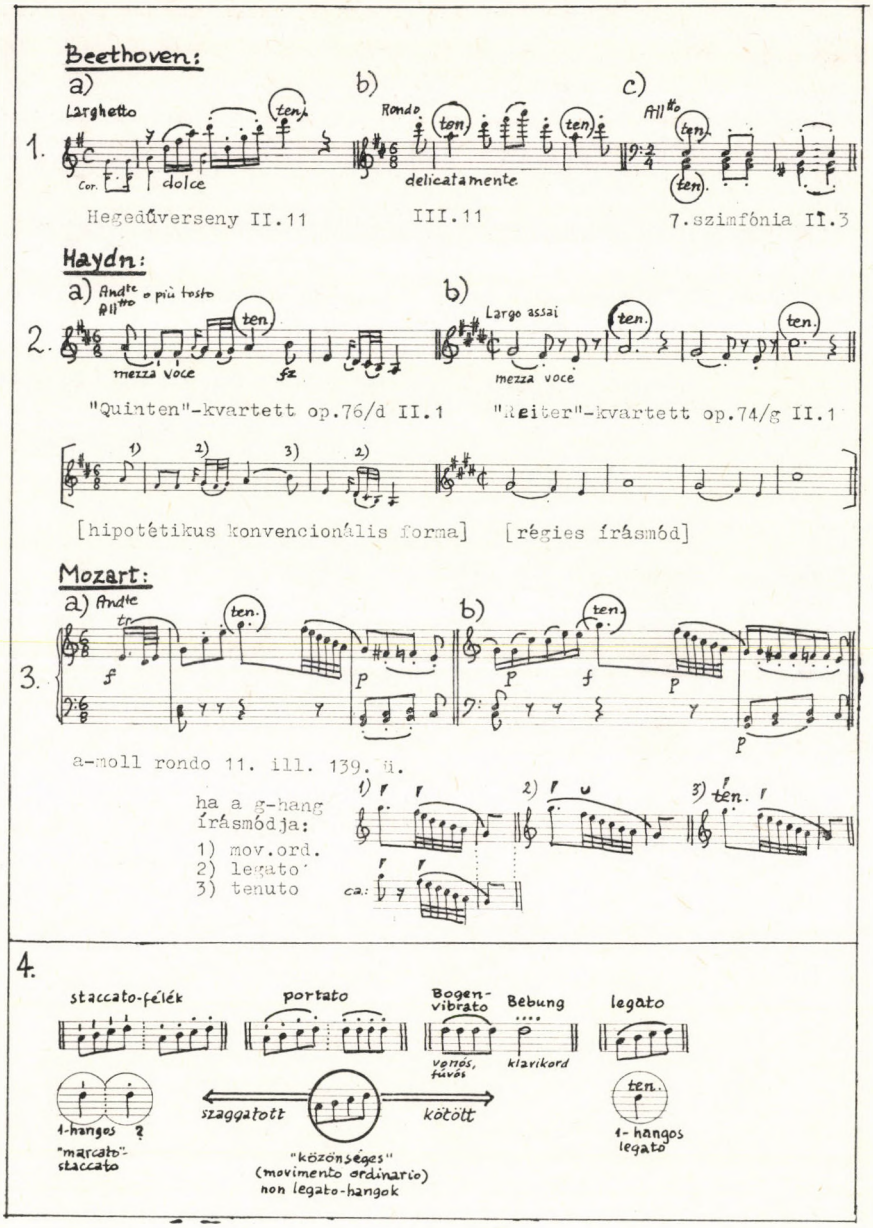
Zázópéldaként bemutatok egy Haydn kvartett-indítást 1785-ből (*26. ábra:* op. 42 d-moll, I. tétel, Urtext értékű kiadása máig nincs), Haydn autográf partitúrája alapján.[29] Ebben ugyan nincs tenuto-instrukció, viszont van számos ritmikai „következetlenség" és artikulációs „hiány", amelyeknek egy részét az összkiadás bizonyára feloldja majd [ ]-be tett kiegészítésekkel, nem kis mértékben összezavarva a kottaképet. Pedig jobb volna, ha a mai muzsikus mindezt — a mov. ord. konvencióra támaszkodva — maga értelmezné. Van-e jelentősége, hogy a cselló itt nyolcad-, amott negyed-basszust olvas analóg helyen (a)? Hogy egyes szólamok játékosa nyolcadot, ugyanakkor a másik negyedet lát maga előtt (b, f)? Hogy a másodhegedűsnél van staccato a leütésen, a brácsásnál nincs (c)? Nos, mindez látszatkövetkezetlenség, mert valamennyi mov. ord. hang, leütésre kerülő súlyos, de rövid hang (esetleg nagyjából nyolcad értékű, bár ez az előadóktól, az előadás

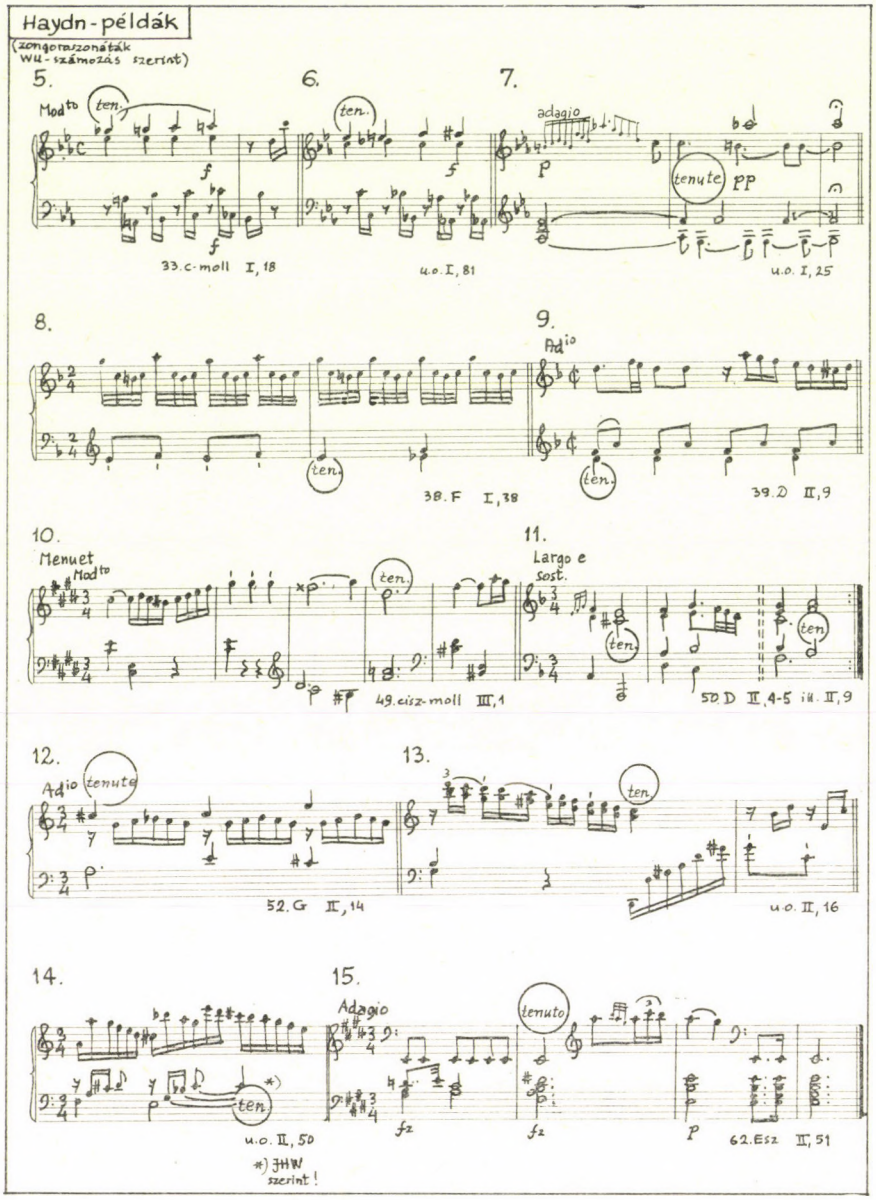
[29] A JHW kritikai összkiadás eme kötete előkészületben; az ismert praktikus partitúra- és szólamkiadások az autográf nélkül keletkeztek.

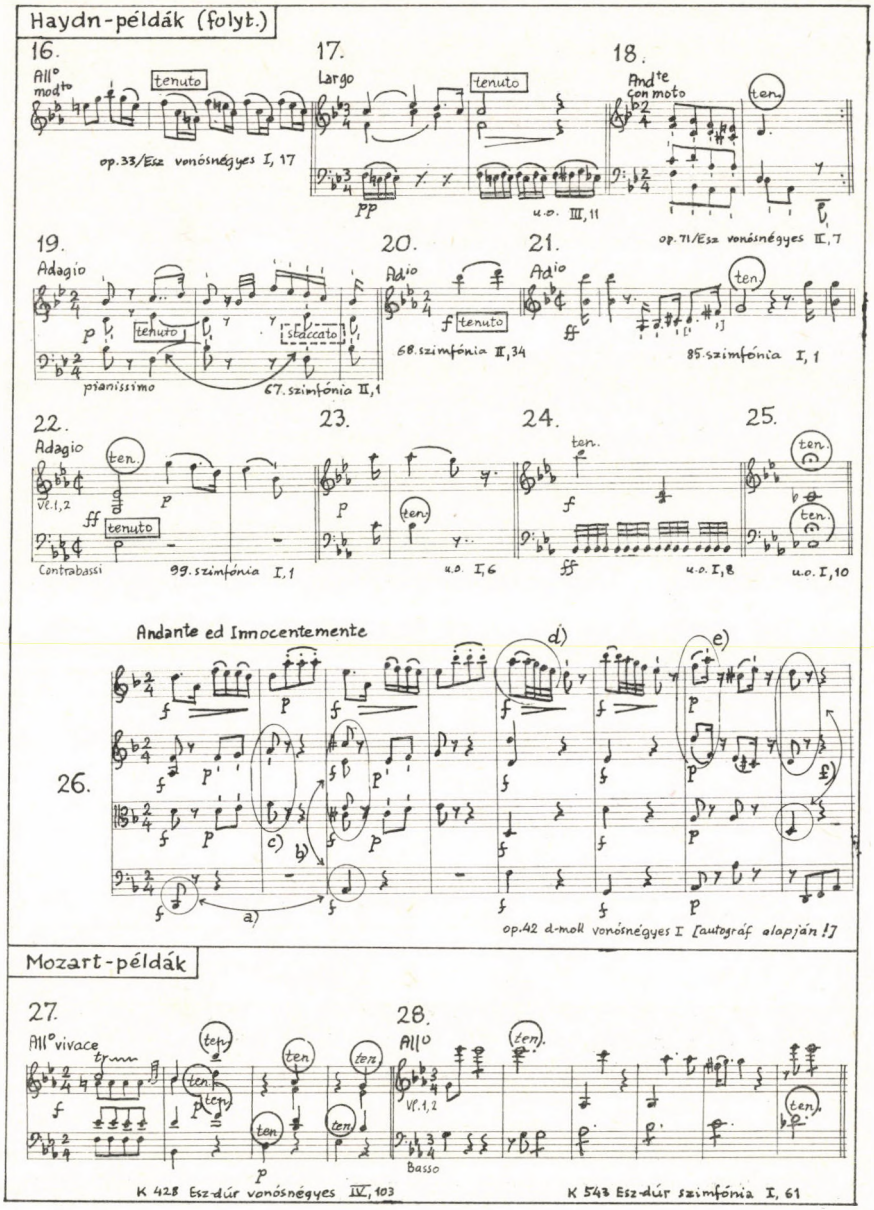
stílusától függ; NB.: a 2. ütem VI. II stacc.-vonása vlsz. tollhiba a kéziratban). Tulajdonképpen a staccatóval vagy anélkül végződő kis ívek (e) sem okoztak ritmus-problémát az előadásban.[30] Ebben a 8 taktusban csupán egyetlen figuráról (d) hiányzik a kötőív (mert az a kor zenészének abszolút evidens volt), egyebekben még azt is „blattolva" leolvashatta, hogy mikor kell le- és mikor felfelé húznia a vonót. Egy nem mindennapi karakterű és dinamikájú téma perfekt lekottázása áll előttünk. A tudományos kiadás kötelező manőverei, kivált pedig a praktikus kiadások önkényei ezt csak zavarosabbá, egysíkúbbá tehetik.

Komolyan el kell gondolkoznunk azon, hogy nem volna-e egyszerűbb megtanulni a régi kottázás konvencióit és a közreadók kikapcsolásával direkt olvasni-újrateremteni a bécsi klasszikus mesterműveket a maguk eredeti gazdagságában?

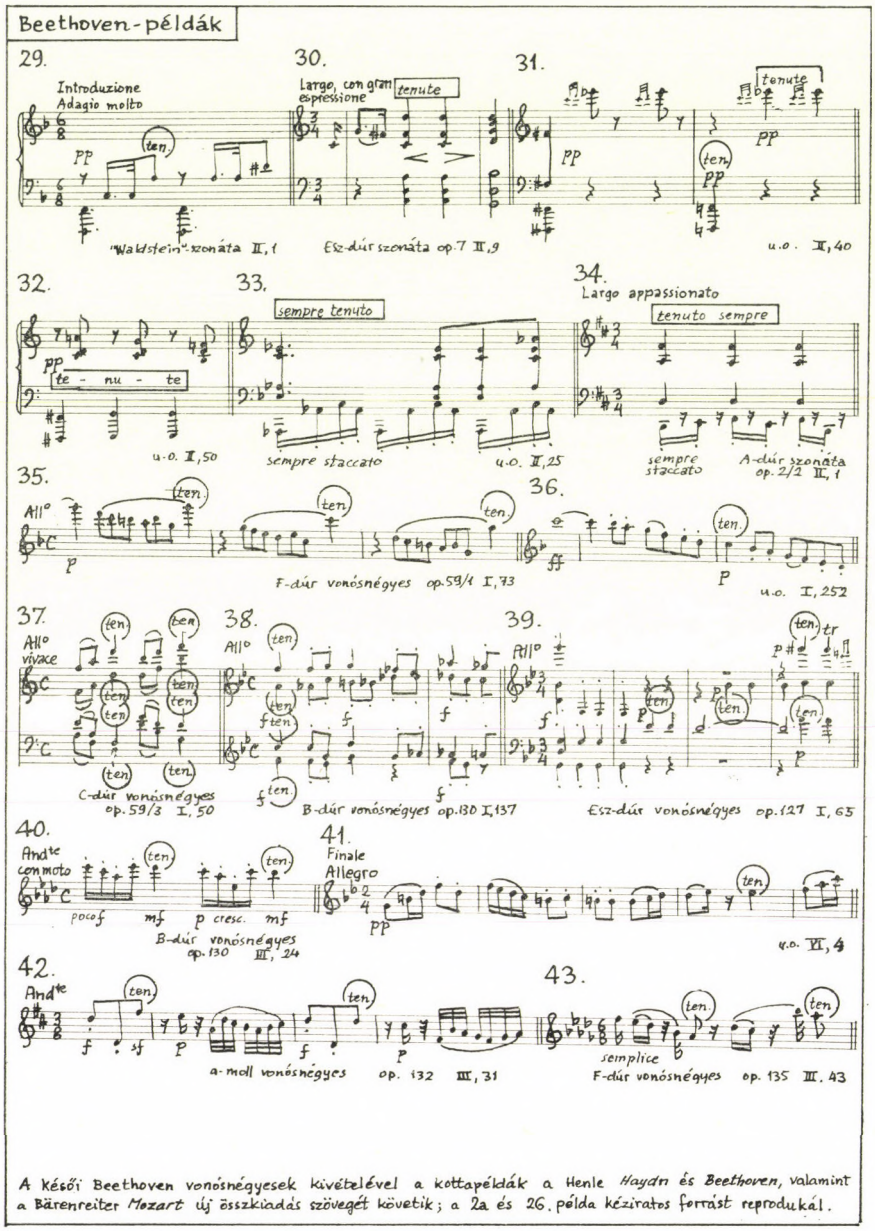
[30] A legato-ív végi hangot eleve röviden, elcsípve játszották; ebben a konkrét helyzetben a 16-odra és szűnetre végződés különben is szuggesztív. A magam értelmezése szerint az ív-záró hang külön stacc.-vonása Haydnnál azt jelenti, hogy — bár ív-végi „gyenge" hang — az előadó ne ejtse le ezt a hangot, hanem röviden, de markánsan játssza. És talán éppen ezért van stacc.-vonás a felső, a dallam-szólamban, s nincs a 2. hegedű töltőszólamában.


Beethoven:
a)
Larghetto
b)
Rondo
c)
All^tto
1.
ten.
Cor.
dolce
delicatamente
Hegedűverseny II.11
III.11
7.szimfónia II.3
Haydn:
a) Andte
All^tto
o più tosto
2.
mezza voce
fz
b)
Largo assai
mezza voce
"Quinten"-kvartett op.76/d II.1
"Reiter"-kvartett op.74/g II.1
1)
2)
3)
[hipotétikus konvencionális forma]
[régies írásmód]
Mozart:
a) Andte
tr
3.
f
p
b)
a-moll rondo 11. ill. 139. ü.
ha a g-hang
írásmódja:
1) mov.ord.
2) legato
3) tenuto
ca.
4.
staccato-félék
portato
Bogen-
vibrato
Bebung
legato
vonós,
fúvós
klavikord
1-hangos
"marcato"-
staccato
szaggatott
kötött
"közönséges"
(movimento ordinario)
non legato-hangok
1- hangos
legato


Haydn-példák
(zongoraszonáták
WU-számozás szerint)
5.
Modto
ten.
f
f
33.c-moll I, 18
6.
ten.
f
u.o. I, 81
7.
adagio
p
tenute
pp
u.o. I, 25
8.
ten.
38.F I, 38
9.
Adio
ten.
39.D II, 9
10.
Menuet
Modto
ten.
49.cisz-moll III, 1
11.
Largo e
sost.
ten.
ten.
50.D II, 4-5 ill. II, 9
12.
Adio
tenute
52.G II, 14
13.
ten.
u.o. II, 16
14.
ten.
*)
u.o. II, 50
*) JHW
szerint!
15.
Adagio
fz
tenuto
fz
p
62.Esz II, 51


Haydn-példák (folyt.)
16.
All° mod^to
tenuto
op.33/Esz vonósnégyes I, 17
17.
Largo
tenuto
pp
u.o. III, 11
18.
And^te con moto
ten.
op. 71/Esz vonósnégyes II, 7
19.
Adagio
tenuto
staccato
pianissimo
67. szimfónia II, 1
20.
Adio
f
tenuto
68. szimfónia II, 34
21.
Adio
ff
ten.
85. szimfónia I, 1
22.
Adagio
ten.
Vl. 1, 2
ff
tenuto
Contrabassi
99. szimfónia I, 1
23.
ten.
u.o. I, 6
24.
ten.
f
ff
u.o. I, 8
25.
ten.
ten.
u.o. I, 10
Andante ed Innocentemente
26.
a)
b)
c)
d)
e)
op. 42 d-moll vonósnégyes I [autográf alapján!]
Mozart-példák
27.
All° vivace
ten.
p
K 428 Esz-dúr vonósnégyes IV, 103
28.
All°
Vl. 1, 2
Basso
ten.
K 543 Esz-dúr szimfónia I, 61

Beethoven-példák



A késői Beethoven vonósnégyesek kivételével a kottapéldák a Henle *Haydn* és *Beethoven*, valamint a Bärenreiter *Mozart* új összkiadás szövegét követik; a 2a és 26. példa kéziratos forrást reprodukál.

SZEMERE ANNA:

ELMÉLETEK, PROGRAMOK A POPZENEKUTATÁSBAN

I. A modern popzene iránti tudományos érdeklődést a világon mindenütt bizalmatlanság és gyanakvás veszi körül. Nemcsak az ún. magaskultúra képviselőinek arisztokratikus értetlenségével szemben kell e diszciplínának bizonyítania a maga létjogosultságát, de a rock és popzene művelői és hívei is elutasítják a műfaj elméleti igényű vizsgálatát. Az egyik vezető angol poplap, a New Musical Express például a következőképpen tájékoztatja olvasóit a popzenekutatók 1981-es konferenciájáról: *„Ezen a hétvégén odaát Amszterdamban »magashomlokúak« gyűlnek össze a világ négy sarkából az Amszterdami Egyetemen megrendezendő első Nemzetközi Populáris Zenei Konferenciára. A sajtos-boros lakomák között komoly kecskeszakállas és szemüveges fiatalemberek, férfiak és nők fognak olyan korszakos problémákat megvitatni mint ‚Isten, moralitás és jelentés Bob Dylan újabb dalaiban.' Kész röhej..."* (NME, 1981. jún. 20.).[1]

Míg a tömegkultúra elitariánus bírálata (az ún. „abszolutista" vagy „esszencialista" esztétika[2]) termékeny kiindulópontja a pop és rockzene másszempontú, alternatív megközelítéseinek, a rock közösség-közönség idegenkedése a szociológiától komoly módszertani nehézségeket, néha valóságos identitás-zavarokat okoz a kutatók számára.[3] S itt érdemes érintőlegesen magát a műfaj iránti tudományos érdeklődést is szociológiai oldalról megvizsgálni.

Populáris zenekutatás ugyanis már a múlt században folyt, jórészt azonban a folklórtudományok peremvidékén, és csak az elmúlt néhány évben érlelődött meg az a felismerés, hogy különbségeik ellenére a *rhythm and blues,* a *Tin Pan Alley* ballada, a *punk rock* és a munkásdal stb. viszonylag jól körülhatárolható vizsgálódási területet alkotnak.[4] A huszadik század elektroakusztikai és tömegkommunikációs forradalma a populáris zenét — számos új funkcióval felruházva — hangzó környezetünk mindenütt jelenvaló elemévé tette.[5] Az a tény azonban, hogy az „akadémikus tudomány" éppen a legutóbbi időben ítélte megkerülhetetlennek a populáris zene szisztematikus feltérképezését és elemzését, egy másik fontos körülménnyel is összefügg, mégpedig a rock-generációnak

[1] Idézi Tagg, P. 1982. 'Analysing Popular Music', in: *Popular Music 1,* szerk. Middleton és Horn (Cambridge University Press) 37. o.

[2] Abszolutistának nevezi a szakirodalom azokat az esztétikai rendszereket, amelyek a magaskultúrát a populárissal szembehelyezve, az előbbinek *a priori* univerzális, objektív, *abszolut* értékeket tulajdonítanak. Lásd Wishart, T. 1977. 'On Radical Culture' in Shepherd, J., Virden, Ph., Vulliamy, G., Wishart, T.: *Whose Music.* (London) 233—242. o. Az esszencializmus lehet ellenkező előjelű is; lényege, hogy sematizált, értéktartalmú kategóriákkal dolgozik. Lásd Middleton, R. 1983. *Popular Music, Class Conflict and the Music-Historical Field* (előadás; II. IASPM konferencia, Reggio Emilia) 3—4. o.

[3] Frith, S. 1982. 'The Sociology of Rock: Notes from Britain' in: *Popular Music Perspectives* szerk. Horn és Tagg (Göteborg-Exeter) 142—143. o.; Grossberg, L. 1983. *'Teaching the Popular'* (kézirat); Shepherd, J. 1983. *'Definition as Mystification: a Consideration of Labels as a Hindrance to Understanging Significance in Music'* (előadás; II. IASPM konferencia, Reggio Emilia) 7—8. o.

[4] Előszó a *Popular Music 1.* kötetéhez; szerk. Middleton és Horn, 1981 (CUP) 1—2. o.

[5] Schafer ,R. 1973. 'The Music of the Environment' in: *Cultures* New York: UNESCO.

a tudományos életben való jelentkezésével. A kutatók derékhadát a zenetudomány részéről azok alkotják, akik egyidejűleg nevelkedtek Scarlattin és Elvis Presley-n, játszottak Bachot és blues-t[6]; mások a rockszakmából jönnek vagy éppen valamelyik irányzatának aktív művelői.[7] A rockzene élményszerű elsajátításának ténye, valamint a populáris műfajok mindennapokba ágyazottsága, műfaji és funkcionális sokfélesége felveti azt az alapvető dilemmát, hogy vajon egyáltalán lehetséges-e a hagyományos értelemben vett tudományosság igényével vizsgálni, sajátosságaihoz, kulturális jelentéséhez és jelentőségéhez közelebb jutni. S. Frith, egy mértékadó rockszociológiai munka szerzője[8] egyenesen kétségbe vonja a tudomány illetékességét szakterületén, azt állítván, hogy a legjelentékenyebb rockszociológiát — legalábbis Angliában — nem az egyetemi és akadémiai kutatóhelyeken végzik, hanem azok, akik csinálják, hallgatják, értelmezik, értékelik és — nem utolsó sorban — élvezik ezt a zenét.[9] Súlyos szerepkonfliktusról számol be L. Grossberg is, aki rock-történetet tanít egy észak-amerikai egyetem nyelv és kommunikáció tanszékén. Az az igénye, hogy a rockot mint szöveget (text) a modern kultúraelmélet felhasználásával interpretálja a hallgatók heves ellenállásába ütközött. Nemcsak szakértelmét vonták kétségbe, hanem úgy vélték, hogy az ilyen típusú megközelítéssel még „el is árulja" a zenéjüket, amennyiben hozzájárul a rock mint akadémiai diszciplína szentesítéséhez, melyre a műfaj egyáltalában nem tart igényt.[10] Ph. Tagg derűlátóbban dolgozza fel a „kettős kötést": *„[Számunkra] a populáris zene komoly tanulmányozása nem azt jelenti, hogy entellektüelekből* hippi*kké válunk, vagy hogy* rocker*ekből és* mod*okból komoly tudósok. Arról van szó, hogy 1. saját magunk számára összeilleszthessük élményeink két egyaránt fontos összetevőjét, az intellektuálist és az érzelmit, és 2. zenetanárokként szembe tudjunk nézni tanítványainkkal, akiknek zenei világát megnyomorítják azok, akik a komoly zenét úgy ‚tálalják', mint ami az örömtől* [fun] *teljesen idegen, a könnyűzenét [‚fun' music] pedig úgy, mint aminek semmiféle komoly tartalmai nem lehetnek."*[11]

II. A popzene kutatás érdeklődése alapjában a tömegkommunikációs médiumok által közvetített műfajokra *(media musics)* irányul, melyeknek közös jegyei:

1. tömeges használatra szánt, társadalmi összetételében vegyes hallgatóság számára;
2. nem írott formában rögzített;
3. iparosodott társadalmi viszonyok között áruként funkcionáló termékek, melyek létezésmódját kizárólag piaci törvények szabják meg.[12]

Három alcsoportra érdemes bontanunk:

a) *rock:* önmagában is szerteágazó stílusirányzatok olyan gyűjtőfogalmaként használom, amelynek megkülönböztető sajátságai a következők: a II. világháború után felnőtt nemzedékek *ifjúsági* zenéje; meghatározó zenei jegyeit az afro-amerikai *rhythm and blues* és a *country-western,* újabban a karib-tengeri *reggae* és *ska* tradíciójából meríti; a jellegzetes *rock sound* az elektroakusztikai technológiák sokrétű alkalmazásától elválaszthatatlan; a jazz-hez és a komoly zenéhez hasonlóan *önreflektív* műfaj, vagyis kitermelte (és nap mint nap termeli) saját, a többi popműfajtól magát megkülönböztető ideológiáit, értékrendjét stb.

b) *„mainstream"* populáris műfajok: ide sorolhatók mindazok a szórakoztató, aláfestő és kísérő jellegű tömegzenei termékek (pop, reklám és háttérzene vagy *mood music*), amelyeket az adorno-i kultúrkritika többnyire jogosan „standardizált", „kommersz"

[6] Tagg, 1982. id. m. 39. o.
[7] S. Frith rock újságíró, U. Fiori, F. Fabbri és C. Cutler experimentalista rockzenészek és teoretikusok.
[8] *The Sociology of Rock* 1978 (London)
[9] Frith, 1982. id. m.
[10] Grossberg, 1983. id. m.
[11] Tagg, 1982. id. m. 39. o.
[12] Tagg, 1979. *Kojak — 50 seconds of Television Music* (Göteborg) 23—32. o.

stb. jelzőkkel illet. A rock bizonyos vonásaival osztozik, így pl. a pop ifjúsági zene *is*, de nem az ifjúság saját zenéje; előállításában fontos szerephez jutnak az elektroakusztikai technológiák, és végül, hígított formában felismerhető itt is az afro-amerikai zenélési gyakorlat számos ismérve.

c) „határterületek": mivel a tömegkommunikációs eszközök expanziója folytán napról napra új stílusok, zenei gyakorlatok bontakoznak ki különféle műfajok kölcsönhatásából, rendkívül fontos és izgalmas a populáris és a komolyzene (jazz, minimalista-repetitív avantgarde és rock stb.), valamint a populáris és a népzene érintkezési felületeinek vizsgálata. (Ez utóbbira bőséges példákat kínál a fejlődő országok zenei praxisa.)

A populáris zene kutatás érdeklődési körébe tehát lényegében minden olyan forma, műfaj, stílus beletartozik, amely az akadémikus tudományok illetékességi körén kívülrekedt. E tény a kutatás számára két fő feladatot jelöl ki: egyrészt legitimálnia kell vizsgálódásának tárgyát, vagyis bizonyítania a populáris zene tudományos elemzésének létjogosultságát; másrészt, a hagyományos esztétikai és zeneelméleti megközelítés alternatívájaként — többféle tudományág egybefogásával (közgazdaságtan, pszichológia, szociológia stb.) — olyan elméleti és módszertani eszköztárat kell kidolgoznia, amely alkalmas a populáris zenei gyakorlat sajátos minőségeinek megragadására.

III. A populáris zene társadalmi és kulturális jelentőségének hangsúlyozása — kimondva-kimondatlanul — vita a hagyományos értékesztétika és a ráépülő történeti zenetudomány előfeltevéseivel. Ennyiben messze túlmutat a populáris zene ügyén és általános értékelméleti kérdésekhez vezet. G. Vulliamy megfogalmazását idézve: *„tömegkultúra helyett helyesebb az elitkultúra problémájáról beszélnünk; az előbbit az utóbbi torzító szemüvegén át szokás vizsgálni."*[13] A magas és tömegkultúrát az érték mentén egymással szembehelyező esztétikák szemüvege szükségképpen torzít, mivel: 1. kategóriái az írásbeliségen (notáción) alapuló európai hagyományra épülnek, így az írásosan rögzíthető zenei paraméterek (forma, tematikus felépítés stb.) az *objet sonore* egészében megkülönböztetett jelentőséget élveznek;[14] 2. figyelmének középpontjában az autonóm zárt műegész áll, az *opus perfectum*, amely az alkotói szubjektum terméke, és amely ugyancsak individuális, a mű formaszerkezetére irányuló befogadást feltételez, az adorno-i „adekvát" műértést.[15]

E művészetszemlélettel szemben nemcsak a hagyományos folklór, a jazz és a 45 utáni avantgarde irányzatok jelentenek újabb és újabb kihívást, hanem a populáris zenei gyakorlat a maga egészében. Önálló tanulmányt érdemelne annak kifejtése, miért és hogyan tudta — ha tudta — az akadémikus zenetudomány megemészteni, integrálni a fenti, nem populáris, ám a hagyományos európai-polgári zeneiségen kívüleső vagy attól messze elrugaszkodott zenei és zenélési formákat.[16] Ezúttal hadd szorítkozzak annak megállapítására, hogy a populáris zene mint *élő* és *tömeges* jelenség, nyelvezetének és használatának sokféleségével, mindennapiságával és sajátos belső ellentmondásaival mind a jazz-től, mind a népzenétől, mind pedig a komolyzenei avantgarde-tól — az ismert érintkezési felületek ellenére — határozottan elkülöníthető. Kérdés azonban, hogy az elkülönítés fő ismérvei, nevezetesen, hogy szociokulturális közege nem a polgári koncertterem (mint a

[13] Vulliamy, 1977. 'Music and the Mass Culture Debate' in: *Whose Music?* 196. o.

[14] Tagg, 1979. id. m. 28—31. o.; Wishart, 1977. 'Musical Writing, Musical Speaking' in: *Whose Music?* 125—151. o.

[15] Wicke, P. 1982. „Rock Music: a Musical-aesthetic Study" in: *Popular Music 2* 228—235. o.; Maróthy, J. 1980. *Zene és ember* (Budapest, Zeneműkiadó) 182—198. o.

[16] Az idealizált népzene-fogalom kritikáját lásd — egyebek között — Maróthy, 1980. id. m. 261—270. o.; Sharpe, J. The Impact of Industrial Society on English Folk Song: Some Observations' idézi Shepherd, 1983. id. m. 6. o.; a jazz és a komoly zenei avantgarde legitimálásának okairól és módjairól lásd Middleton, 1982. 'A szerkesztő bevezetője a második kötethez' *Popular Music 2*, 5. o., illetve Wishart, 1977. id. m. 147—150. o.

jazz és az avantgarde esetében); nem zárt tradicionális közösségek zenéje (mint a népzene) — elégségesek-e ahhoz, hogy *eleve és automatikusan* a „standardizált" „kommersz" tehát „értéktelen" minősítést kapja? S itt a popzene-kutatás ismét egyfajta tudathasadásos állapotba kényszerülne, ha nem rugaszkodna el, de legalábbis ne tenné zárójelbe saját értékszempontjait, hiszen aligha találnánk bárkit is a szakmában, aki ne minősítené maga is a populáris zene mennyiségileg döntő többségét kommersznek, klisé-szerűnek stb. A rock-kritikával is ellentétben ez az új tudomány nem arra összpontosítja erőit, hogy értékeljen, minősítsen, hogy vélt vagy valódi értékek alapján meghatározott műfajokat, irányzatokat vagy egyes produkciókat a nagybetűs „Művészet" címkéjével lássa el. Az esztétikai értékítélet, az ízlés és az előítélet valójában egy tőről fakadnak, véli W. Brooksszal együtt számos szerző.[17] A különböző zenei formákat csak abban a társadalmi, illetve társadalmi csoport kontextusban érthetjük meg, amelyben ezek létrejönnek, amelyben ezeket használják, vagyis jelentéssel és értékkel ruházzák fel. Ez a gondolat az alapja mindazoknak a programadó munkáknak, amelyek — felismerve a populáris műfajok kulturális jelentőségét — magának a *zené*nek a fogalmát akarják kitágítani vagy újradefiniálni. Nem az értékek öncélú relativizálásáról van tehát szó, még akkor sem, amikor Brooks a nyelvtudományhoz hasonló érték és ízlésmentes muzikológia kidolgozását sürgeti. Sokkal inkább annak a nyilvánvaló, ám az „objektív" esztétikák nézőpontjából kevéssé értelmezhető ténynek a tudatosításáról, hogy a mindenkori művészet- és kultúra-fogalmak társadalmi-történeti konstrukciók, szociológiai tények, s mint ilyen összefonódnak a társadalom uralkodó érdekeivel, értékeivel, ideológiájával — *végső soron* annak önfenntartó mechanizmusaival. (Hangsúlyozni szeretném a fenti összefüggés sokszorosan közvetített és konkrét történetiségében változékony jellegét, szemben azokkal a vulgárszociológiai elméletekkel, amelyek a popkultúrát közvetlenül az elnyomott osztályokhoz, a magaskultúrát az uralkodó osztályokhoz rendelik.[18]) Habár az értékmentes zenetudomány — hasonlóan más társadalomtudományokhoz — nézetem szerint csak megközelíthető, de nem megvalósítható — s talán nem is megvalósítandó — követelmény, mégis az *a priori* értékek felfüggesztése termékeny kiindulópontnak bizonyult a popzene vizsgálatában. E műfajokkal kapcsolatban ugyanis sokkal több az előítélet, mint akár a hagyományos értelemben vett megalapozott esztétikai értékítélet, következésképpen e zenei gyakorlat nagy részéről a legutóbbi időkig igen kevés megbízható információ állt rendelkezésünkre.

IV. A modern popzene amorf sokfélesége nemcsak a hagyományos esztétikák nézőpontjából hozzáférhetetlen, de más szempontú megközelítése is rendkívül nehéz. Már a tárgy meghatározásával is gondok vannak: például, mi az, hogy populáris? Mennyiségi vagy minőségi kategória? Pusztán annyit jelent-e, mint amit a poplisták, lemezeladási statisztikák stb. tükröznek, amint ezt Ch. Hamm és S. Frith állítja, vagy R. Middletonnak van-e igaza, aki a mindenkori népszerűség jelentését mélyebb és összetettebb társadalmi folyamatok, érdek- és értékkonfliktusok eredőjeként határozza meg.[19] Populáris zenének tekinthetők-e a piaci csatornán forgalmazott, de „népszerűtlen", csak kisebbségi ízlésre apelláló irányzatok (experimentalista, avantgarde rock), teszi fel a kérdést U. Fiori: voltaképpen a művészi-politikai progresszió kontra tömegízlés ellentmondásának leg-

[17] Brooks, W. 1982. „On Being Tasteless" in: *Popular Music 2* 9—18. o.; Shepherd és mtsai, 1977. id. m.; Tagg, 1983. *Popular Music — Innovation — Musicology* (előadás; „A XX. századi zene megújulásának forrásai" c. zenetudományi konferencián hangzott el Brno-ban); Wicke, 1982. id. m. 220—221. o.

[18] Shepherd és mtsai, 1977. id. m.

[19] Hamm, 1982. 'Some Thoughts on the Measurement of Popularity in Music'; Frith, 1982. id. m. in: *Popular Music Perspectives;* Middleton, 1983. id. m.

újabbkori változatát igyekszik egy pluralista popzene-fogalom keretében értelmezni.[20] P. Wicke szerint a „populáris" olyan szociális és esztétikai minőség, amely a modern gazdasági, szervezeti és technológiai struktúrákkal összefüggésben érthető csak meg.[21] Az egyes meghatározások kritikai elemzésére ezúttal aligha vállalkozhatok.

A régebbi, jórészt szociológiai indíttatású kutatások magára a zenére kevés érdemi figyelmet fordítottak. Ma az újabb elméleti viták egyik középponti kérdése a popzene mint *esztétikai tárgy* (korszerűbben: szöveg, szimbolikus rendszer stb.) és a popzene mint *kulturális gyakorlat* viszonyaként fogalmazható meg. Függetleníthető-e az első a másodiktól, másképpen: lehetséges-e popesztétika popszociológia nélkül? Még ha van is bizonyos autonómiája a popzenének mint esztétikai produktumnak, problematikus a hagyományos muzikológiai eszközökkel való elemzése, legalább annyira, mint a dalszövegek irodalmi megközelítése.[22] A huszadik századi populáris zene a jazz-től a swingig és a rockig az afro-amerikai és az európai tradíció változatos kölcsönhatásainak története. Ebből kiindulva A. Chester egy olyan esztétikai kategória-páros bevezetését javasolja (extenzív és intenzív), amelynek segítségével a pop, de főként a rock sajátos komplexitásához közelebb juthatunk: *„A nyugati klasszikus zene az* extenzív *építkezési forma példaszerű megvalósulása. A téma és a variáció, az ellenpont, a tonalitás ... mind olyan eszközök, amelyek alapvető zenei atomokból diakronikusan és szinkronikusan kifelé építkeznek. A komplexitást az egyszerű elemek kombinációja biztosítja... A rock, sok más Európán kívüli zenéhez hasonlóan* intenzíven *fejleszt. Ebben az építkezési módban az alapvető zenei egységek mint egyszerű elemek nem térben és időben kibontakozva állnak össze komplex struktúrákká. Az egyszerű elemek a melódia, a harmónia és az alaplüktetés* (beat), *míg a komplexitást az egyes hangok színezése* (modulation) *és az alapritmus módosításai* (inflection) *adják ... Az afro-amerikai tradíció minden műfaja és altípusa az extenzív és intenzív változatosan ötvöződő formáit mutatják."*[23] Chester gondolata önmagában is jelentős, amennyiben tudományosan megfoghatóvá teszi a rockzenei gyakorlatban használatos olyan kifejezéseket mint „power", „feeling", „drive", „involvement" stb. (Ezek a zene „itt és most" gazdagságára, érzéki-érzelmi sűrítettségére, motorikus intenzitására, a zenével való azonosulás erejére utalnak.) Ezen túl, az intenzív zeneiség koncepciója jól illeszkedik azokba a rockesztétikai elemzésekbe is, amelyek a különféle hangrögzítési technikák és elektroakusztikai eljárások kreatív alkalmazásának kitüntetett szerepet tulajdonítanak.[24] Chester elmélete beépült a popzenét *kulturális gyakorlatként* értelmező kutatásokba is. Ez utóbbiak számos irányzata között feltétlen említendők a popzene társadalmi funkcióját a *produkció* felől megközelítő, a show-business működésmódját elemző tanulmányok[25], valamint a popzene *használatáról* szóló (ifjúsági) szubkultúra vizsgálatok.[26] Természetesen akadnak a zenei praxis egészét átfogó elméletek is, de a konkrét elemzések a három aspektus (zene, produkció, használat) valamelyikére koncentrálnak.

Th. W. Adorno jelentősége a zene és társadalom közvetítettségének konkrét feltá-

[20] Fiori, U. 1983. *Popular Music: Theory, Practice, Value* (előadás. II. IASPM konferencia, Reggio Emilia)
[21] Wicke, 1982. id. m.
[22] Két „klasszikus" példa: Mellers, W. 1973. *Twilight of the Gods: The Beatles in Retrospect* (London) és Gray, M. 1972. *Song and Dance Man: the Art of Bob Dylan* (London).
[23] Chester, A. 1970. Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band, idézi Chambers, I. 1982. 'Some Critical Tracks' in: *Popular Music 2*, 29—30. o. Bővebb interpretációját lásd Virden és Wishart, 1977. 'Some Observations on the Social Stratification of 20th Century Music' in: *Whose Music?* 155—173. o.
[24] Wicke, 1980. Von der Aura der technisch produzierten Klanggestalt. Zur Ästhetik des Pop (kézirat); Clarke, P. 1983. „A Magic Science": Rock Music as a Recording Art, in: *Popular Music 3* szerk. Middleton és Horn (CUP) 195—213. o.
[25] A bőséges irodalmi hivatkozás helyett hadd utaljak a *Popular Music* 3. kötetére: *Producers and Markets.*
[26] Ismét két kiemelkedő munka: Willis, P. 1978. *Profane Culture* (London) és Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style* (London)

rásában vitathatatlan. Bár bizonyosan ő a leggyakrabban idézett szerző, kulcsfogalmainak jelentős része (így pl. a zenehallgatás regressziója, passzív befogadás, a kultúraipar diktatúrája stb.) vagy teljesen kikopott vagy jelentéstartalma módosult. Leginkább vitathatónak a zene áruformája és a befogadás passzivitása között tételezett egyértelmű, determinisztikus összefüggés bizonyult. A popszociológia ezért befogadás helyett sokkal szívesebben beszél a zene használatáról. Különösen a rock köré szerveződő szubkultúrákban — bár már keletkezésük pillanatában fogyasztásra orientáltak — nyer a zene használata olyan jelentést, amelyben az aktív elsajátítás mozzanata is bennefoglaltatik. A hatvanas évekbeli angol *mod*ok rhythm-and-blues kultusza, majd a *hippi*k progresszív rockkal való összefonódása, vagy a hetvenes évek *punk*jainak zenei minimalizmusa a hozzájuk kapcsolódó jellegzetes öltözködési és viselkedésmódokkal olyan többé-kevésbé zárt szimbolikus jelrendszert képeznek, amelyben az egyes elemek — piaci közvetítettségük ellenére — új minőséget kapnak. Az egyes ifjúsági csoportok saját, önálló stílusának kidolgozását a szakirodalom *bricolage*-nak nevezi. A *bricolage* fogalma rendszerint strukturális megfeleléseket, homológiát tételez a tág értelemben vett stílus legapróbb részletei között is. Míg például a punkokról szóló fejezetben D. Hebdige meggyőzően mutatja ki a robotszerű, aszexuális tánc, a fájdalomküszöböt túllépő hangerő, a maszkszerű make-up közös életérzésbeli gyökerét, a homológiák túlhangsúlyozása megnehezíti annak megértését, miért állnak ellenséges viszonyban részben azonos zenei ízlésű szubkultúrák (pl. a *ted*ek és a *mod*ok); vagy mi történik, ha egy zenei stílus kikerül keletkezési helyének és idejének kontextusából (pl. a nem angol nyelvű rock-kultúrák mennyit vesznek át a *heavy metal* rock nőellenes ideológiájából).

A popzene mint kulturális gyakorlat vizsgálata az utóbbi években, úgy tűnik fel, szerencsésen kinőtte naiv antikapitalista és vulgármarxista korszakát, amelyet a szűken osztályszempontú megközelítésmód és a popkultúra forradalmi potenciáljának túlértékelése jellemzett. Anélkül, hogy elvesztette volna politikus töltését, egyre árnyaltabb koncepciókat dolgoz ki a szubkultúrák — gyakran ellentmondásos, néhány elemében konzerváló — társadalmi funkciójáról, radikalizmusának sajátos kulturális minőségéről. Kimutatva a rock és a tömegkommunikáció szerves egymásrautaltságát, az újabb elemzések szétoszlatják, de legalábbis megkérdőjelezik a „profitéhes big business"-szel kapcsolatos leegyszerűsített fogalmainkat[27], igyekeznek a rock szubkultúrákon túlsugárzó hatását és funkcióit társadalomtörténeti összefüggésbe ágyazni.[28]

Az interdiszciplinaritás, a hagyományos és modern módszerek (irodalmi kritika, hermeneutika, kommunikációelmélet, strukturalizmus, szemiotika stb.) újszerű alkalmazása a modern popzene kutatásban már nem üres szlogen és legjobb teljesítményeiben nem is puszta eklekticizmus: hozzájárulás a popzene egyelőre még meg nem született elméletéhez, gazdasági, technikai, esztétikai és kulturális aspektusainak jobb megértéséhez.

[27] Frith, 1982. id. m.
[28] Chambers, I. 1983. *Pop Music, Popular Culture and the Possible* (előadás; II. IASPM konferencia, Reggio Emilia); Grossberg, L. 1983. *The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture* (kézirat)

SZENDREI JANKA:

A SZALKAI KÓDEX KOTTAÍRÁSA

A „Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490)" olyan kiadványa volt Bartha Dénesnek 1934-ben,[1] amely egy tudományág számára alapkő-letételnek bizonyult. Igaz, hogy az alapkő fölé viszonylag sokára került épület. Közel negyven év múlva, az 1970-es évek folyamán vált a Szalkai kódex művelődéstörténeti forrásértéke szélesebb körben világossá, olyan kutatási eredmények után, melyek, bár különféle szakterületekről érkeztek, egybehangzóan és alapvetően megváltoztatták a magyar késő középkor műveltségi állapotáról alkotott addigi képet.

Megváltoztak például a „klerikus" szó jelentéséről alkotott fogalmaink. Az irodalomtörténeti vizsgálatok kimutatták, hogy a középkor végén a „klerikus" nem egyszerűen pap vagy papnak készülő személy, hanem tágabb értelmű megjelölés: tanulóra, tanult emberre vonatkozik.[2] Igaz, hogy a Szalkai kódex klerikusok tananyaga. Az együtt iskolát látogató klerikusok között azonban voltak, akik világiak maradtak. A cantus planus elmélete és gyakorlata ezek számára is ugyanúgy szerepelt az iskolai programban, mint a jövendő papok számára.

A középkor végi iskolatípusok között leginkább polgári jellegűnek a városi iskola mondható. Mint Mészáros István monográfiája kimutatta, a Szalkai kódex nem kolostori termék, mint ahogy sokáig nyilvántartották, hanem a sárospataki *városi* iskolában készült 1489—1490-ben. Kisvárdai János, az iskola rectora a krakkói egyetemen tanult.[3]

Az iskoláskönyv zenei traktátusának példadallamait elemezte Dobszay László tanulmánya. Megállapította, hogy az idézett kottapéldák nem a középkorban Magyarországon használt gregorián repertoár alapján vannak összeállítva: a példasort a tanár, Kisvárdai János baccalaureus a traktátussal együtt lényegében készen hozhatta magával a krakkói egyetemről. Az antifona-citátumoknak cseh—lengyel, pontosabban sziléziai és krakkói rokonsága van.[4]

Ha e ponton kérdeznénk a Szalkai kódex magyar művelődéstörténeti forrásértéke után, kétségkívül jelentősnek tartanánk, hogy egyetemi jegyzet alapján, tehát magas színvonalon tanítottak egy XV. század végi magyar városi iskolában. Ám joggal merülne fel a kérdés, hogy ez vajon mennyire jellemző. Nem állíthatjuk, hogy minden városi iskolánkban baccalaureus adta volna elő a musica tárgyat. S megválaszolatlan egyelőre az is, hogy mennyire volt itthon asszimilált a traktátusban leírt tananyag, vagy mennyire kell azt friss importnak tekintenünk. Sajnos, nem maradt fenn több itthon használt zeneelméleti

[1] Musicologica Hungarica I., szerk. Isoz Kálmán és Bartha Dénes, Budapest. Lásd még: Bartha D.: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts, Archiv für Musikwissenschaft (1936), 1—48.

[2] Lásd Mezey L.: Ország „egyetem nélkül" — a magyarországi felsőoktatás a középkor végén. In: Studia iuridica auctoritate universitatis Pécs publicata 60 (1968), 75—88, különösen: 76, a további idevágó irodalom felsorolásával.

[3] Mészáros I.: A Szalkai-kódex és a XV. század végi sárospataki iskola. Budapest, 1972.

[4] Dobszay L.: Szalkai László jegyzetének zenei példaanyaga. Zenetudományi Dolgozatok 1980, 35—39.

traktátusunk a középkor végéről, hogy rajtuk keresztül a Szalkai kódex tartalmát az általános gyakorlathoz hozzámérhetnénk.

Bőven rendelkezünk azonban összehasonlító anyaggal az iskoláskönyv egy másik zenei aspektusának vizsgálatához: magának Szalkainak a munkájához, azaz a leíráshoz, s benne a kottaíráshoz.

A tizenöt-tizenhat éves növendék Szalkai fejlett, kiírt folyóírását a kódexnek minden eddigi elemzője méltatta. A kottaírást különösen Szigeti Kilián tartotta figyelemre érdemesnek: 1963-as tanulmányában úgy regisztrálja, mint a középkor végi Magyarországon jelentkező új hangjelzésfajta („notatio cursiva") jellemző képviselőjét.[5] (*1. példa* .... o.)

Szalkai kottaírását látva először valóban annak lendületes *duktusa,* s kiírt, gördülékeny *kurzív technikája* tűnik figyelemreméltónak. Ilyen kézmozdulatokra csak rendkívül nagy mennyiségű, naponta végzett írásgyakorlat után lehet szert tenni. A másik szembetűnő karakterisztikum a kottakép *tömörsége.* Ez viszont már nem csak a technikával, hanem magának az itt használt középkori hangjegyírás-rendszernek a *struktúrájával* is összefügg. A lefelé haladó, egy szótagra eső dallammenetek (climacusok és kombinációik) függőleges kottaírási iránya nélkül pl. nem jöhetne létre az írásképnek e gazdaságos tömörsége.

Hogy viszonylik Szalkai kottaírása a középkor végi Magyarországon kimutatható hangjegyírási gyakorlathoz? Vajon nem ugyanolyan kuriózum-e, egyedülálló-e hagyományunkban ez az írás maga is, mint a traktátus tartalma? Vajon nem külföldi könyvről készült másolat-e a kottakép? Vajon nem a kivételes tehetségű fiatalember kiugró *egyéni* teljesítménye-e a kiírt technika?

A válaszok a magyar középkor ma elérhető teljes hangjegyes forrásállományának áttekintése után viszonylag biztosan megadhatók voltak.[6]

1. Tisztázhattuk először is, hogy a kottajeleknek Szalkai által használt rendszere *nem új notáció.* Neumáinak szerkezetét tekintve nem más ez az írás, mint a Magyarországon a XII. század óta használt, s itt alkotott speciális esztergomi (magyar) hangjelzés.[7] Az a középkori korális hangjelzés tehát, melyet így másutt nem írtak Európában. Ennek a notációnak a sajátsága a megfigyelt szerkezeti tömörség is: a középkor végén már kuriózumnak számító függőleges pontsorok használata. A Szalkai kódex *kottaképét* nem lehetett külföldi könyvről másolni, egyszerűen azért, mert ez a notáció külföldön nem kimutatható, nem fordult elő.

2. Nem jelenti ez azonban, hogy a traktátus *anyagát* ne lehetett volna másolni, vagy akár diktálás után jegyezni. Hiszen bizonyos, hogy a kódex betűírása sem utánoz más írásképet, hanem Szalkainak magánfeljegyzéseknél használt, jól kiírt, rövidítéseket sűrűn alkalmazó kézírása. Az idegen anyag — hazai íráskép ellentétpárja nem feloldhatatlan, sőt igen tanulságos, mert jellemző a zenei íráskészség szintjére. A traktátus külföldi (talán krakkói?) mintapéldányában, mint azt összehasonlító kutatásaink alapján mondhatjuk, *más notáció* állt: metzigót vagy esetleg cseh kottaírás.[8] Erről a magyar másoló — Szalkai, vagy ha még egy példányt feltételezünk, Kisvárdai — úgy írta át a zenei anyagot, hogy a dallamokat más hangjelzéssel rögzítette. Azzal, amelyet itthoni iskolában tanult,

[5] Szigeti K.: Denkmäler des gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter, Studia Musicologica IV (1963), 129—172, különösen: 148.

[6] Szendrei J.: A magyar középkor hangjegyes forrásai. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez I., szerk. Albert G., Budapest, 1981.

[7] Szendrei J.: A magyar notáció története. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez IV., szerk. Albert G., Budapest, 1983, 13—90.

[8] A krakkói kottaírás-szokásokat a következő középkor végi forrásokon vizsgáltuk: Krakkó, Székesegyházi Könyvtár ms. 37 (Psalterium), ms 50 (Psalterium), ms 52 (Antiphonale), ms 58 (Passionale), 13/30 (Pontificale), ms 14 (Pontificale). Lásd még pl. Musica Medii Aevi I (1965), szerk. J. Morawski, 8—9., 15—16. facsimile; III (1969), 34—40., 46—48. facsimile; IV (1973), 1—5., 16—32. facsimile stb.

s amely gyakorlati írásként a kezében volt. Nem kell hangsúlyoznunk, hogy a traktátus ilyen „másolása" mennyire nem volt mechanikus másolás. Az illusztratív jellegű, s részben idegen anyagból válogatott dallampéldákat vagy hallás után lejegyezni kellett, vagy elolvasni és megérteni egy másik rendszer szerint, majd leírni a saját eszközökkel. Bármelyik történt, az eredmény azonos. A Szalkai kódex, ha anyagában nem is, de kottaírása révén mégis magyarországi tradíciót képvisel. A középkor itthoni hangjelzésszisztémájának teljesen szuverén használatát tanúsítja.

3. A notáció fejlett kurzív technikáját nem tekinthetjük a fiatal Szalkai rendkívüli *egyéni* teljesítményének. Ezt a XV—XVI. század fordulója tájáról fennmaradt kurzív magyar notációs emlékek sokasága, számossága tanúsítja.[9] (*2. a, b, c példa,* 000. o.) Az emlékek nagy része lokalizálható, s így kiderül, hogy a gyakorlati jellegű hangjegyírás a középkor végén Magyarország egész területén élő volt. Feltűnő, hogy egymástól távoli környezetben is mennyire hasonlóak az írásképek: mintha valamennyi egyetlen „scriptoriumból" került volna ki. Pedig mögöttük már nem a hivatásos másolóműhelyek állnak, hiszen azok a középkor végén nagy alakú díszkódexeket gyártanak. A kurzív hangjelzés művelésének keretet adó intézmény az *iskola* volt, mégpedig elsősorban az egyházmegyei szervezettel összefüggő, azaz nem szerzetesi iskolarendszer, melyben, mint az eredmény mutatja, nagyjából mindenütt azonos elvek szerint folyhatott a repertoár gyakorlásával párhuzamosan a zenei írás-olvasás tanulása. Fontos, hogy a *repertoár gyakorlásával párhuzamosan,* mint azt a káptalani iskolák XIV. századi statútumaiból is következtetjük[10] — és nem a teoretikus jellegű *musica* tárgy keretében. A Szalkai kódex zeneelméleti traktátusa sem tanítja a kottaírást. Mikor a leírást végző Szalkai mesterének előadásait hallgatta, a gyakorlati hangjegyírás már birtokában volt. Elvben ugyanilyen hangjegyírási fokra kellett a középkor végi Magyarországon *minden* iskolát járt 15—16 éves fiatalnak jutnia — az *általános műveltség* jegyében, s nem szakzenészképzés keretében. Hogy a gyakorlat legalábbis közel állt az elv megvalósításához, azt dokumentumaink *nagy száma* (melyhez újabb adatok még jelenleg is gyakran kerülnek elő) eléggé igazolja.

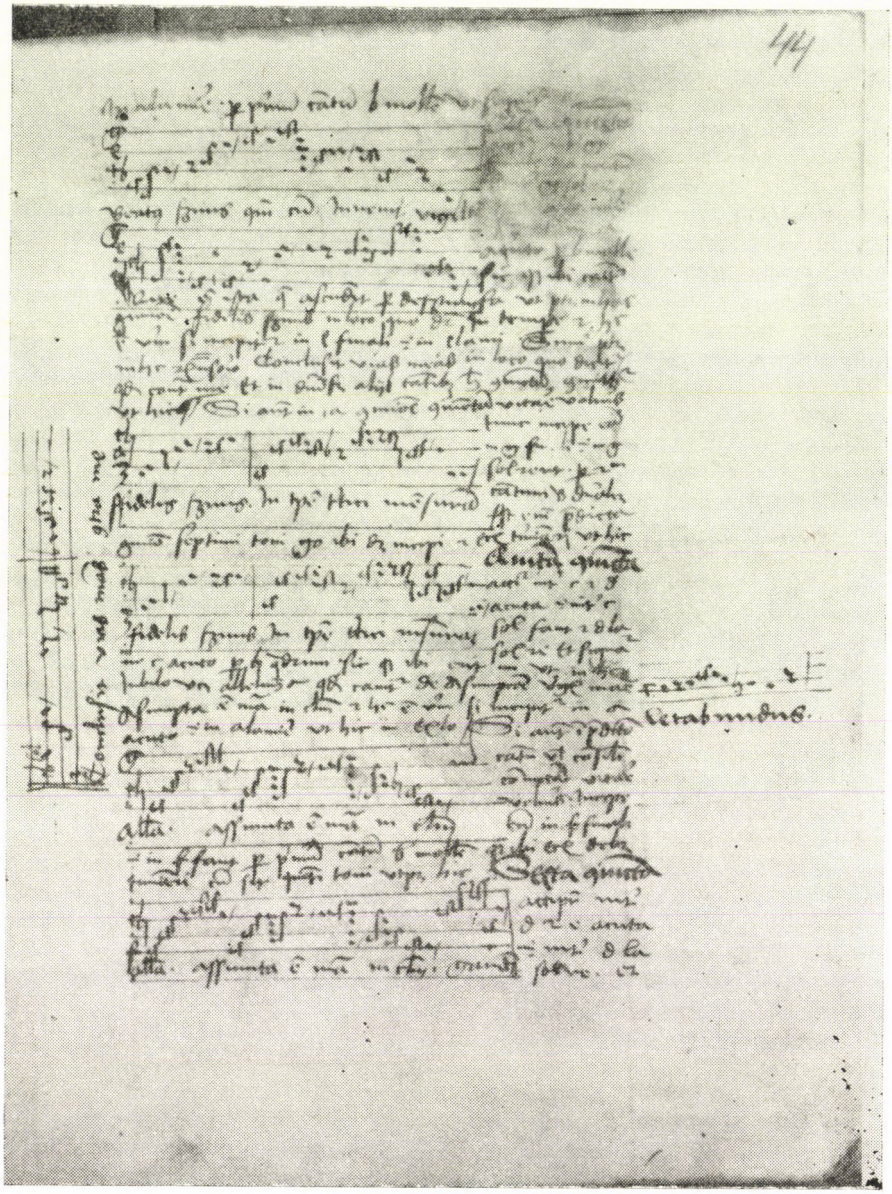
4. Láttuk, hogy a Szalkai kódex példa dallamai vagy diktálás után írt lejegyzések, vagy más notációról készült átírások. Hangsúlyoznunk kell, hogy az átírás, lejegyzés szintén nem olyan kivételes teljesítmény már e korban, hogy egyetemi végzettséggel vagy rendkívüli tehetséggel kellene magyaráznunk. A középkor végi kurzív magyar notációs emlékek között nem egyszer mutathattunk rá speciális helyi hagyomány (sajátos dallamvariáns) hallás utáni lejegyzésére.[11] (*3. a, b példa,* .... o.) A helyi dallamvariánsok lejegyzői kisebb egyházak papjai, tanítói, diákjai — nem rendkívüli, nagy karrier előtt álló emberek. Zenei írástudásuk egy egész társadalmi rétegnek, a középkor végi átlagos értelmiségnek gyakorlatias szakértelmét reprezentálja.

A Szalkai kódex zeneelméleti traktátusának hangjegyírás-vizsgálata — melyből most csak rövid összefoglalást adhattunk — nagy mértékben hozzájárult az egész kézirat művelődéstörténeti forrásértékének differenciált megítéléséhez. Rámutatott, hogy ugyanaz a traktátus, mely *elméleti anyaga* révén a középkor végi Magyarország külföld felé irányuló iskolai kapcsolatainak dokumentuma, *leírása* alapján a hazai iskolázás eredményeinek, s a zenei írás-olvasás középkor végi szintjének egyik legbiztosabb forrása.

[9] Az emlékek felsorolása: Szendrei J.: A magyar notáció története. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez IV., szerk. Albert G., Budapest 1983, 80—88. old. és különösen 64. jegyzet; facsimilék uo. 34—41/d szám.

[10] Lásd a szöveget Szigeti K.: Denkmäler des gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter. Studia Musicologica IV (1963), 151—152.

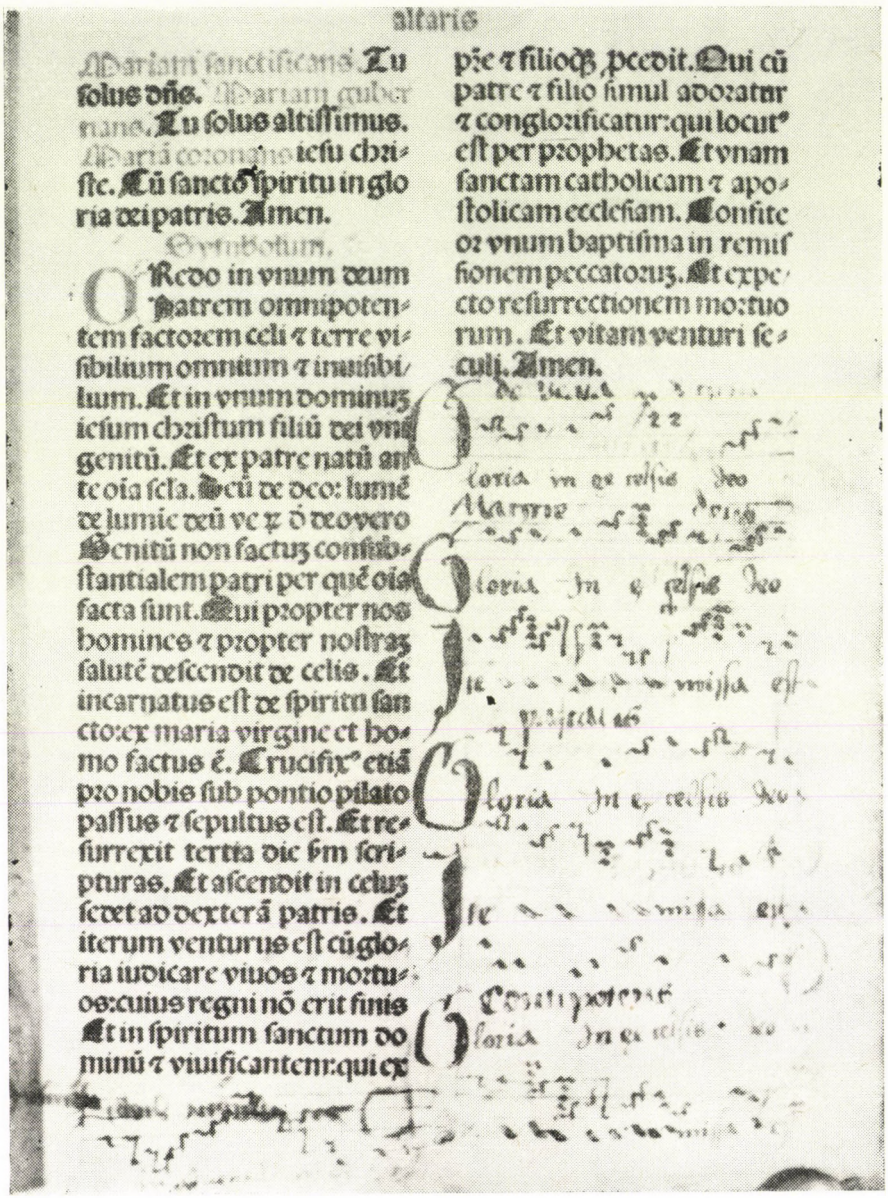
[11] A középkor végi nyomtatott missalék legtöbb kiadása üresen hagyott kottavonalakkal volt megrendelve. Az előrenyomott vonalakra a használók kézzel vezették be a liturgikus dallamok *helyi variánsait* — olyan dallamváltozatokat, melyek az eleven zenei gyakorlat termékei voltak. A középkor végi helyi hagyományok kottás rögzítése csak hallás után lejegyzéssel történhetett.



1. példa. A Szalkai kódex f 44r-ja. (Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár Mss II. 395.)



2/a példa. Kézírásos kottajegyzetek nyomtatott könyvben a pécsi egyházmegye területéről, 1500 tájáról. (Missale Quinqueecclesiense, Velence 1499, belső címlap. OSZK Inc 990.)



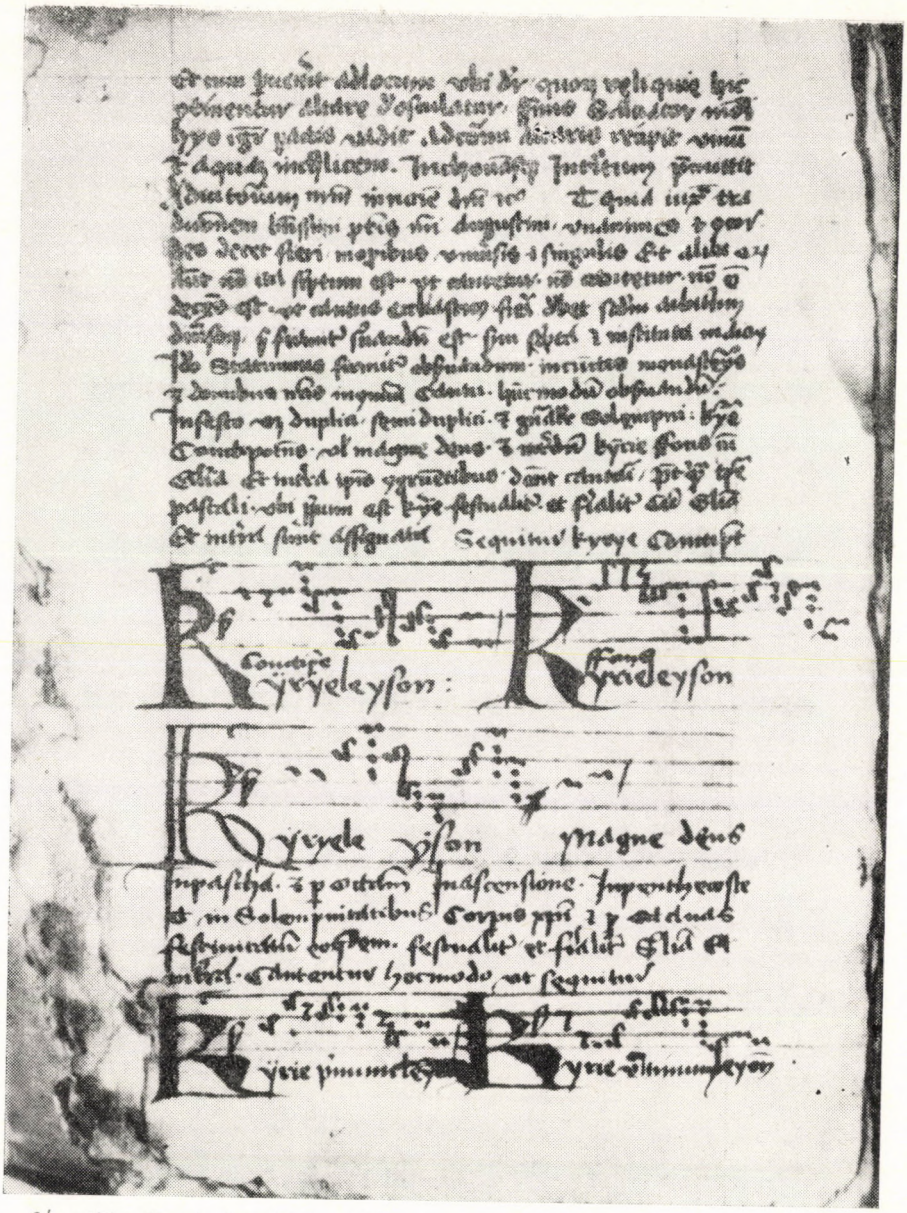
altaris

Mariam sanctificans. Tu solus dñs. Mariam gubernans. Tu solus altissimus. Mariã coronans iesu christe. Cũ sancto spiritu in gloria dei patris. Amen.

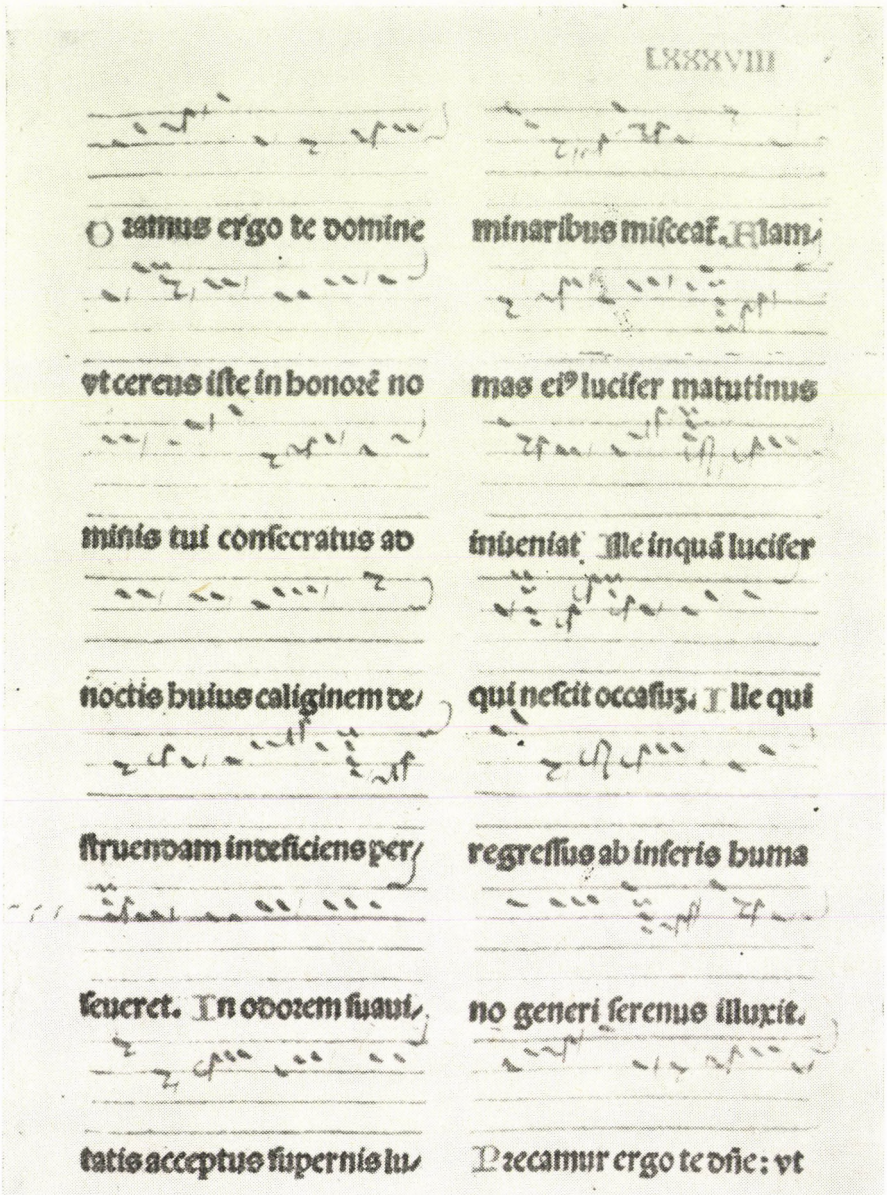
Symbolum.

Credo in vnum deum patrem omnipotentem factorem celi ⁊ terre visibilium omnium ⁊ inuisibilium. Et in vnum dominuz iesum christum filiũ dei vnigenitũ. Et ex patre natũ ante oĩa scl̃a. Deũ de deo: lumẽ de lumĩe deũ ve ꝑ ꝺ deo vero Genitũ non factuz consubstantialem patri per quẽ oĩa facta sunt. Qui propter nos homines ⁊ propter nostraz salutẽ descendit de celis. Et incarnatus est de spiritu sancto: ex maria virgine et homo factus ẽ. Crucifix⁹ etiã pro nobis sub pontio pilato passus ⁊ sepultus est. Et resurrexit tertia die ꝑm scripturas. Et ascendit in celuz sedet ad dexterã patris. Et iterum venturus est cũ gloria iudicare viuos ⁊ mortuos: cuius regni nõ erit finis Et in spiritum sanctum dominũ ⁊ viuificantem: qui ex pr̃e ⁊ filioq̃ ꝓcedit. Qui cũ patre ⁊ filio simul adoratur ⁊ conglorificatur: qui locut⁹ est per prophetas. Et vnam sanctam catholicam ⁊ apostolicam ecclesiam. Confiteor vnum baptisma in remissionem peccatoruz. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi seculi. Amen.

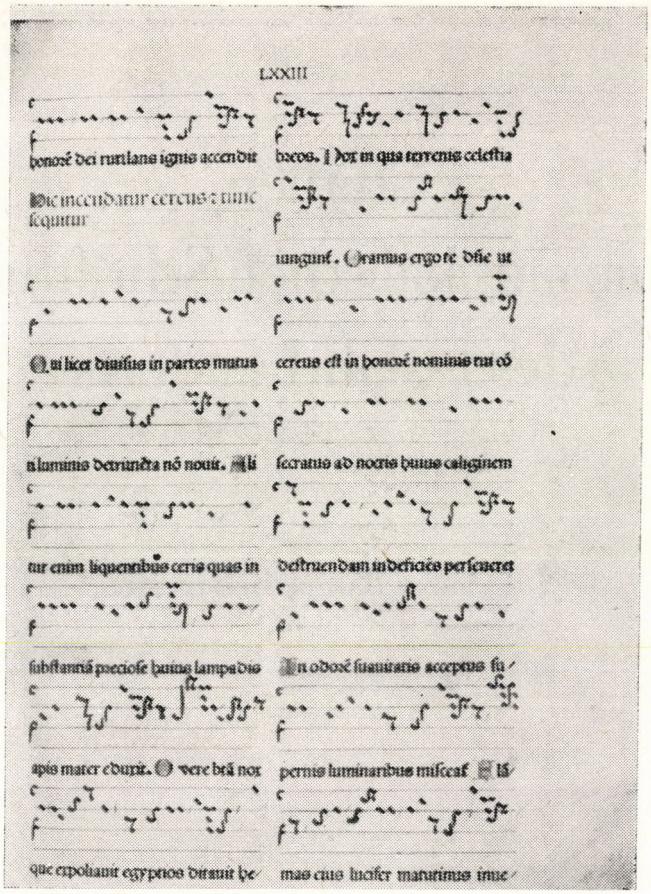
2/b példa. Kézírásos kottajegyzetek nyomtatott könyvben a pécsi egyházmegye területéről, 1500 tájáról. (Missale Quinqueecclesiense, Velence 1499, számozatlan folio. OSZK Inc 990.)



2/c példa. Kurzív hangjelzés a XV. század első feléből. (Pálos Rituale, f 54v. OSZK Clmae 253.)



3/a példa. Az Exsultet-dallam XVI. század-eleji kézírásos bejegyzése nyomtatott könyvbe. (Missale Strigoniense, Velence 1495, f 88r. OSZK Inc 995c.)



3/b példa. Az Exsultet-dallam XV. század-végi kézírásos bejegyzése nyomtatott könyvbe. (Missale Strigoniense, Velence 1486, f 73ᵛ. Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár Incun XV. I. 139.)

Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts

Von

Dénes v. Bartha, Budapest

Sonderabdruck

aus dem »Archiv für Musikforschung«, Jahrgang I, Heft 1 u. 2

(Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig)

UJFALUSSY JÓZSEF:

BARTHA DÉNES, A MAGYAR ZENETÖRTÉNET KUTATÓJA

Amikor Bartha Dénes 1930-ban, a berlini egyetem zenetudományi tanszékén szerzett doktori diplomájával hazatért, tevékenységét itthon a Nemzeti Múzeum zenei gyűjteményének custosaként kezdte, s ezt a tisztségét 1942-ig megtartotta. Az intézmény több fontos művének kiadójaként is szerepel. Nagyobb munkával Bartha Dénes 1934-ig nem jelentkezett, de műveinek 1934-gyel kezdődő impozáns sora csak a megelőző évek alapos, elmélyedő tudományos kutatásaiból, a zenetudomány, sőt a zenei élet hazai gondjainak felvállalásából születhetett.

Első hallásra talán különös lehet, hogy a *Benedictus Ducis und Appenzeller*[1] című doktori értekezés szerzője, a renaissance chanson-műfaj kitűnő ismerője egy régészeti lelet, egy egykori kettős síp eredetének, rokonságának, korának, jellegének, hangsorának meghatározásába kezd. Mindenesetre múzeumi munkaköre, munkahelye egymagában is segít megérteni, hogy a fiatal zenetörténész érdeklődését magára vonta a jánoshidatótkérpusztai ásatásokkal feltárt avar kori temető 49. számmal jelzett sírjából 1933. március 13—18. között felszínre hozott hangszer. *„Az egyik avar férficsontváz kezében csontból faragott kettőssípnak a csövei kerültek elő, meglepően jó, szinte tökéletesen rekonstruálható állapotban"* — tudósít Bartha Dénes. A leletet *„rendkívül nagyjelentőségű"*-nek, *„az eddigi népvándorláskori archaeológiában példa nélkül álló érdekességű"*-nek tartja. De érdeklődésének, vállalkozásának egy másik, igen fontos indítéka is van. Berlini tanulmányaiból frissen hozta magával Curt Sachs és Erich von Hornbostel előadásainak, etnomuzikológiai komparatisztikájának élményét. Vonzó feladatként kínálkozott egy magyarországi lelet értelmezésére alkalmazni, azon bemutatni az összehasonlító módszert.

Nem tudom, mennyire él mai zenetudományi köztudatunkban, tudománytörténeti emlékezetünkben Bartha Dénes 50 évvel ezelőtt írt remek tanulmánya, *A jánoshidai avarkori kettőssíp*.[2] Abban bizonyos vagyok, hogy aki újraolvassa a kétnyelvű tanulmányt, velem együtt felismeri benne Bartha Dénes zenetudósi habitusának leglényegesebb jegyeit.

A Bevezetésben megállapítja, hogy *„történelmi szempontból az avar lelet éppen azért jellemző, mert a kora középkorban végbement keleti behatásnak — amely többek között a keresztény középkor hangszerkészletét is jelentősen felfrissítette — a legrégibb és legjelentősebb zenei emléke"*.[3] Sorra veszi az antik és a középkori kettőssíp ábrázolásokat, és — vitatkozva Buhlénak hibás aulos-ábrázolást feltételező felfogásával — megállapítja, hogy a vizsgált lelet nem az antik aulos utánzata, hanem *„a népvándorlás korabeli keleti típusú hangszervilág friss behatása . . ."*[4]

[1] Wolfenbüttel, 1930.
[2] Archeologia Hungarica, XIV, Budapest 1934.
[3] 5. lap
[4] 10. lap

A lelet leírása után egykorú kútfők idézésével határozza meg korát. A vizsgálat következő mozzanata a fizikai bizonyítás: az egyetem fizikai intézetében klarinét fúvókával szólaltatja meg a hangszert. Ezzel igazolja azt a korábban leírt véleményét, hogy a leletet *„párhuzamos csövű kettős klarinétnak"*[5] kell tekintenünk. Ezzel egy azóta is meg-megújuló hangszertörténeti — és rendszertani — vitában is állást foglal, hogy tudniillik az aulos, illetve kettős síp kettős nyelvű, oboa-típusú, vagy rácsapó nyelvű, klarinét-jellegű hangszer volt-e. Valószínűsíti azt, amit antik leírásokon kívül az élő dudaváltozatok analógiája is tanúsít, hogy mind a két változat élt. A fizikai vizsgálatból következteti, hogy a hangszer hangsora *„a temperált félhangnál kisebb fokokból áll"*[6].

A hangszer típusának meghatározásához hozzátartozik a széles körű összehasonlítás, amelynek során mintaszerű bőséggel, anyagismerettel és rendszerességgel veszi számba Eurázia és Afrika szájjal és széltömlővel fújt, a vizsgálat körébe tartozó hangszereit. Végül fejlődéstani rendszerbe foglalja adatait, és táblázatos áttekintést ad a hangsortípusokról.

Mindezek végén teszi fel a tulajdonképpeni zenetörténeti kérdést és leszögezi, hogy a kiterjedt és alapos hangszer-rendszertani és történeti összehasonlításból, a szerinte „relatív értékű anyaggyűjtésből" sem lehet következtetni az avarok zenéjére.[7]

Bizonyára meglepő, hogy egy ünnepi köszöntőnek szánt referátum, amely Bartha Dénes magyar zenetörténeti munkásságát hivatott méltatni, mindjárt kezdetben ily részletesen foglalkozik egy éppen nem kiváltképpen magyar zenetörténeti vonatkozású dolgozatával. De jó okkal teszi. Először is azért, mert a tanulmányt példaszerűnek tartja módszertani tekintetben. Az anyagismeret, a filológiai gondosság, a különböző vizsgálati módok együttes alkalmazása, amit most divatos szóval komplexnek neveznénk, az összehasonlító metódus korszerű eredményeinek termékeny és leleményes bevonása a kutatásba, továbbá az a magatartás, amit talán dokumentum-közelségnek nevezhetnénk, csupa olyan vonás, amelyek miatt a jánoshidai avarkori kettőssípról írott dolgozatot szinte tanítani kellene.

Másrészt azonban ez a tanulmány Magyarországon született, s arról is tanúskodik, hogy szerzője két lábbal és teljes lélekkel áll a hazai zenetudomány talaján. Az összehasonlító népzenekutatás fogalma már jóval előbb ismerős volt nálunk. Bartók Béla népzenekutató munkásságának korai szakaszában *Az összehasonlító zenefolklór*ról írt cikket (1912), gondolkodásmódjában, gyűjtéseiben mindig is követte annak módszerét. Bartha Dénes egy sokkal későbbi és fejlettebb fokon alkalmazott komparatisztika tanulságaival folytatta a hazai hagyományt. A néprajz és a zenetörténet egymásrautaltságának hangsúlyozása és vizsgálati eljárásként való alkalmazása is a hazai hagyományba kapcsolódott. Kodály Zoltán éppen azokban az években fejtette ki messze előre mutató gondolatait a magyar szájhagyományban, folklórban őrzött zenetörténetről. Nem lehet hát Bartha Dénes műveit anélkül újraolvasni, hogy ne tekintsük magát az eddigi életművet egyben a magyar tudománytörténet tényezőjének.

Ami pedig a szűkebb értelemben vett magyar zenetörténetiséget illeti, a kettőssíptanulmány ebben a tekintetben is Bartha Dénes szemléletmódjának mindmáig jellemző vonását mutatja: zenetörténetünknek — mondhatni — ökumenikus, a mindenkori lakott földrajzi területre vonatkozó felfogását, amely egyben hidat ver a magyarországi jelenségek általános zenetörténeti és az általános zenetörténet magyarországi, vagy éppen magyar vonzatai között.

Az egykorú és következő írások zenetörténetünk és zenetudományunk két fontos,

[5] uo.
[6] 31. lap
[7] 106. lap

időszerű csapásán haladtak tovább. Az egyik vonulat az összehasonlító zenetudomány és ezzel együtt mind inkább a magyar népzenekutatás irányában húzódott. Még a kettőssíptanulmány megjelenésének évében, az Ethnographiában tett közzé Bartha Dénes egy hosszabb cikket *Az összehasonlító zenetudomány új célkitűzéseiről*.[8] Benne részletezi, kifejti a másik tanulmány metodológiai alapjait, de szemmel láthatólag a hazai népzenekutatásra tekintve, olyan megállapításokkal, amelyek bírálatként és javaslatként is vonatkozhattak a tudományszak gyakorlatára. A cikkben részint meghatározza az összehasonlító zenetudomány korszerű fogalmát és *„szinte maradék nélkül"* azonosítja *„a legtágabb értelemben vett zenei néprajzzal"*. Ide sorolja *„a nagy keleti kultúrnépek"* zenéjét, *„a szóbeli hagyományban rögződő európai népzenéket"* és a *„Naturvölker"* kategóriába tartozók zenéjét. Mindjárt figyelmeztet is, az 1910-es nemzetközi helyzet tapasztalatára hivatkozva, hogy a megfelelő egzaktság, *„az összehasonlító hangszerkutatás — és ezzel szoros kapcsolatban a skálaképzés"* bevonása nélkül *„már nemcsak elméleti szempontból, hanem a gyűjtés racionalizálásának szemszögéből is mindjobban érezhetővé válik az összefoglalás hiánya: a sokrétű anyag nagyobbára feldolgozatlanul, kapcsolati összefüggés híján kerül egymás mellé a kiadványokban"*.[9] Olyan gondokra utal 50 évvel ezelőtt, amelyek a magyar népzenekutatás előtt azóta sem ismeretlenek.

A továbbiakban ismerteti Hornbostel és Sachs felfogását, nagy nyomatékkal fejti ki a hangszerek és az abszolút hangmagasság összehasonlításának, mint szilárdabb tudományos alapnak a fontosságát. Végül példán mutatja be, *„hogy mily zavart eredményezhet népzenei kérdésekben az etnográfiai tájékozatlanság"*.[10] A példa az úgynevezett „magyar skála" bővített másodlépésének helyes megvilágítása a török tetrachord pontos mérése és a temperált bővített másodlépéssel való egybevetése útján.[11]

Miközben a népzenetudomány nemzetközi eredményeit közli a magyar kutatókkal, másfelől a magyar eredményekről tájékoztatja a határainkon kívüli közvéleményt. Az Acta Musicologica 1936-os évfolyamában *Neue ungarische Literatur zur vergleichenden Melodieforschung*[12] címmel részletesen ismerteti Bartók, Kodály, Szabolcsi eredményeit a szomszéd népek és a rokonnépek zenéjével való összehasonlító kutatásban. Hírt ad Bartók két évvel azelőtt magyarul, egy évre rá németül megjelent írásáról, a *Népzenénk és a szomszédnépek népzenéjéről*[13], de belefoglalja már a maga, XVIII. századi diákmelodiáriumok dallamanyagának közléséből származó tanulságait is. Ez a mű tudósi habitusának újabb fontos aspektusával ismertet meg. Azzal a Bartha Dénessel, aki nem szűnik meg minden alkalommal bemutatni a magyar zenetudomány újabb kutatásait.

Bámulatos aktivitással veszi ki részét a 30-as években zenetudományos életünkből. 1935-ben megkezdi tanítását a Zeneművészeti Főiskolán és magántanári előadásait a budapesti tudományegyetemen. Zenetörténeti jegyzetet ír a Főiskola számára, 1936-ban részt vesz a jubileumi Liszt-kiállítás előkészítésében, elkészíti leíró lajstromát[14] és képes Liszt-életrajzot ír németül[15]. Közben harcol a magyar népzene ügyéért: 1937-ben a magyar népzenei hanglemezfelvételek érdekében érvel[16], és ebben az okfejtésben is elébe megy a népzenekutatás jövőjének, mai álláspontjának. Egyik fő érve az, hogy a kottás

[8] in Ethnographia-Népélet, 1934. évf. 3—4. sz.; Különlenyomat Budapest 1935. Királyi Magyar Egyetem Nyomda
[9] 1. lap
[10] 10. lap
[11] 11. lap
[12] in Acta Musicologica. Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, vol. VIII., fasc. I—II. Kobenhaven 1936, Levin & Munksgaard, Ejnar Munksgaard. — 38—49. lap
[13] Budapest 1934.
[14] Budapest 1936.
[15] Franz Liszt, 1811—1886. Sein Leben in Bildern. Leipzig 1936. Bibliographisches Institut A. G.
[16] A magyar népzenei felvételek programja. Budapest 1937. Magyar Történeti Múzeum

közlés nem ad elég teljes és hiteles képet az élő népdalról. A korszerű hangzó megőrzés alkalmas igazán a tanulmányozásra.

1941-ben már a közben elkészült hanglemezfelvételekre hivatkozva és támaszkodva írhatja meg alapos német nyelvű tanulmányát a magyar népzenéről, vizsgálva a pentatónia és a skálatípusok, a dallamszerkezetek, a kvint-transzpozíció és a nyugati minták kérdéseit[17]. Látva, hogy milyen hangsúllyal emeli ki a magyar népdalok szigorúan strofikus szerkezetét, megkísért a gondolat: talán már ebben a tanulmányban kell látnunk utóbbi évtizede kiterjedt elemzéseinek, a népzenei négysorosság és a klasszikus periódus összehasonlításának ösztönző élményeit.

Tudományos munkásságának másik ágán termettek azok a művek, amelyeket a hagyományos értelemben vett magyar zenetörténethez kell sorolnunk. Összefoglaló művei közül elsőnek 1936-ban *Erdély zenetörténete*[18] jelenik meg. Ebben is egységben szemléli Erdély népeinek részint szájhagyományban, részint írásos forrásokban hagyományozott, vagy intézményes formákban élő zenéjét. Magyar zenetörténeti összefoglaló munkát majd csak 1943-ban, németül publikál egy Kodály Zoltánnal közös kötetben.[19] Külön fejezetet szentel a kortárs magyar zeneélet ismertetésének, és rá jellemző fordulattal teszi fel a kérdést a zárszóban: *„Was hat die ungarische Musik Europa zu sagen?"* Itt fejti ki a XX. századi magyar zenei alkotás népzenéből táplálkozó európaiságának elvét.[20]

Legjelentősebb hozzájárulása a magyar zenetörténethez és egyben zenetudományunk történetéhez mégis az a három mintaszerű forráskiadvány, amely a magyarországi iskolai zenélés történetének kutatásához rak le fontos alappilléreket.

1934-ben tette közzé Szalkai László érsek zenei jegyzeteit[21], szintén kétnyelvű, magyar és német kiadásban. A kiadás a legjobb filológiai iskola diszciplínájáról tanúskodik. Impozáns forrás- és irodalomismeret, zenetörténeti összehasonlítás tájékoztat a dokumentum helyéről, jelentőségéről a magyar és az európai zenetörténetben. A latin nyelvű szöveg megbízható nyelvtudással emendált közlése, a dallamanyag átírása, képek és mutatók teszik teljes értékűvé a nevezetes forrásközlést.

Nem ok nélkül fordított ekkora gondot Bartha Dénes a Szalkai-kézirat filológiailag példás, hiteles közlésére. Egy évvel később, következő nagy jelentőségű forráspublikációjában, *A XVIII. század magyar dallamai*ban[22] joggal panaszolja fel, hogy *„a magyar zenetörténeti kutatás mindeddig fájdalmasan sínylette megbízható anyagpublikációk, dallamkiadványok hiányát"*[23]. Ő maga tudja legjobban, hogy mennyi fáradságba kerül a diákmelodiáriumok dallamanyagának kiadása. *„...éppen itt találtuk azt az anyagot"* — írja, *„amely a feljegyzések tökéletlen technikai és a kézírásos változatok nagy száma miatt filológiai szempontból a legkeményebb munkát, a legalaposabb elmélyedést igényelte."* Bár megjegyzi, hogy a munkának *„...csak egyik fele van elvégezve: a kéziratok dallamainak kritikai kiadása"*[24], a kötet valójában jóval meghaladja a puszta kritikai kiadások színvonalát. A bevezetés — mintegy folytatva Szabolcsi Bence 1929-ben publikált tanulmányát a kollégiumi zenélésről, és köszönettel felhasználva Szabolcsi dallammásolatait — mély bepillantást nyújt a kor hagyományozási történetébe, a kollégiumok zenélési szokásaiba.

[17] Untersuchungen zur ungarischen Volksmusik, in Archiv für Musikforschung, Jahrgang VI, Heft 1, 1—22; Heft 4, 193—212. Leipzig 1941, Breitkopf & Härtel
[18] Különlenyomat a Történeti Erdélyből. Budapest 1936.
[19] Zoltán Kodály—Dénes Bartha: Die ungarische Musik. Budapest 1943, Danubia. — 3—10. és 30—114. lap
[20] 98—106, 107 skk. lap
[21] Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490). Budapest 1934. Országos Széchényi Könyvtár
[22] Budapest 1935, Magyar Tudományos Akadémia
[23] 11. lap
[24] 6. lap

A dallamközlések pedig az eredeti kottaírást a mai írásmódra való átírással együtt mutatják be.

A kötet alcímében Bartha Dénes a dallamokat „énekelt versek"-nek nevezi. A kor irodalmi divatának és zenei szokásainak kapcsolata már előbb is felkeltette érdeklődését. Még 1932-ben, az Irodalomtörténeti Közleményekben írta *A magyar énekelt vers forrásai Faluditól Horváth Ádámig*[25] című tanulmányát. Szabolcsi Bencével együtt helyesen ismerte fel, hogy a városi hagyomány viszonylag primitív emlékei és köztük a diákság feljegyzései milyen becses tanulságokat tartogatnak zeneéletünknek az európai zenetörténettel való érintkezéséről. Bár a XVIII. századi dallamok kiadásának előszavában még úgy látta, hogy a *„Harsányi István és Szabolcsi Bence kutatásai révén"* feltárt diákmelodiáriumok kiadása feleslegessé teszi Horváth Ádám gyűjteményének teljes közzétételét, mivel annak *„értékesebb részét"*[26] amúgy is a diákfeljegyzések anyaga szolgáltatta, 1953-ban ő maga vállalkozott — Kiss Józseffel együtt — az Ötödfélszáz énekek kiadására.[27] Talán felesleges is már újból méltatnunk a mintaszerű filológiai metódust és apparátust, amely a Pálóczi Horváth-gyűjteményt az újabb kori magyar zenetörténet tanulmányozásának nélkülözhetetlen forrásává és az éppen a csak az utóbbi években ismét felfedezett és feltárt városi zenélés történetének, e történet egy sajátos vonulatának fontos dokumentumává teszi.

Itt be is kellene fejeznünk Bartha Dénes magyar zenetörténeti munkásságának korántsem teljes, de talán legfontosabb mozzanataira emlékeztető áttekintését. Mégsem hagyhatjuk szó nélkül e Janus-arcú munkásság másik, éppoly jelentős arcának legalább említését. Ugyanis Bartha Dénes, aki a magyar zenetörténetet mindig európai, sőt tágabb általános zenetörténeti összefüggéseiben szemlélte, az általános zenetörténet kutatásában egyúttal mindig a magyar zenetörténész szemével látott és nézett, ítélt, érvelt és közölt. Már utaltunk a periódus-szerkezet és a négysoros népdalstrófa összehasonlító vizsgálatára, Bartha Dénes kedves témájára. Talán még szebb példája ennek a kettős egységnek a Haydn-kutató Bartha Dénes tevékenysége. Éppen azzal mondhatott és mondhat ő lényegesen újat a nagy klasszikus mester zenéjéről, hogy — Somfai Lászlót is bevonva és elindítva a Haydn-kutatás útján — Haydn munkásságát sajátosan magyarországi vonatkozásában vizsgálta.[28]

A példákat szaporíthatnók. Bartha Dénes eddigi életművéről, akárcsak annak magyar zene- és tudománytörténeti összefüggéseiről is volna még mit mondanunk. Legyen ez az emlékeztető figyelmeztetés mindannyiunknak arra, hogy műveit szüntelenül forgatnunk kell, mert előre tekintő ítélete fontos tanulságokat kínál, munkássága sok tekintetben mindmáig példa lehet mai és holnapi zenetudományunk számára is.

[25] 42. évfolyam, 3. füzet, 274—287. és 4. füzet, 382—397. lap. Budapest 1932.
[26] A XVIII. század magyar dallamai, 6. lap
[27] Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest 1953, Akadémiai Kiadó
[28] Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung, + Musikbeilage. Bearbeitet von Dénes Bartha und László Somfai. Budapest 1960, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften

A XVIII. SZÁZAD MAGYAR DALLAMAI

ÉNEKELT VERSEK A MAGYAR KOLLÉGIUMOK DIÁK-MELODIÁRIUMAIBÓL

(1770—1800)

SAJTÓ ALÁ RENDEZTE

BARTHA DÉNES

Papp Viktornak
ismerte barati szeretettel
és tisztelettel
Bartha Dénes

BUDAPEST
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
1935

200

BARTHA DÉNES

ERDÉLY ZENETÖRTÉNETE

Sapp Viktornak
őszinte barátsággal
és nagyrabecsüléssel
Bartha Dénes

KÜLÖNLENYOMAT A TÖRTÉNETI ERDÉLY-BŐL
BUDAPEST, 1936.

A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA SEGITŐEGYESÜLETÉNEK KIADVÁNYAI
Szerkeszti: THOMA JÓZSEF tanárelnök.

1. szám.

EGYETEMES ZENETÖRTÉNET

STILUSTÖRTÉNETI ÖSSZEFOGLALÁS

I. ÉVFOLYAM

A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL 1680-IG

IRTA:

DR. BARTHA DÉNES
A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA TANÁRA

BUDAPEST, 1935.

Kiadja:
AZ ORSZ. M. KIR. LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA
SEGITŐ EGYESÜLETE

202

A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA SEGITŐEGYESÜLETÉNEK KIADVÁNYAI
Szerkeszti: THOMA JÓZSEF tanárelnök.

2. szám.

EGYETEMES ZENETÖRTÉNET

STILUSTÖRTÉNETI ÖSSZEFOGLALÁS

II. ÉVFOLYAM

1680-TÓL 1900-IG

IRTA:

DR. BARTHA DÉNES
A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA TANÁRA

BUDAPEST, 1935.

Kiadja:
AZ ORSZ. M. KIR. LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA
SEGITŐ EGYESÜLETE

203

A ZENETÖRTÉNET KÉZIKÖNYVEI

HANGJEGYES GYŰJTEMÉNYEK A TUDOMÁNYOS KUTATÁS ÉS A GYAKORLATI HASZNÁLAT CÉLJAIRA

A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megbízásából szerkesztik:
BARTHA DÉNES és SZABOLCSI BENCE

I. A MAGYAR ZENETÖRTENET KÉZIKÖNYVE.

Szerkesztette Szabolcsi Bence. Szöveg- és kótarész, jegyzetekkel (1947).

II. AZ EGYETEMES ZENETÖRTÉNET KÉZIKÖNYVE.

Szerkesztette Bartha Dénes. Szöveg- és kótarész, elemző magyarázatokkal.

III. BARTÓK BÉLA VÁLOGATOTT ÍRÁSAI.

Összeállította Szöllösy András, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Szabolcsi Bence.

Előkészületben:

IV. KODÁLY ZOLTÁN VÁLOGATOTT ZENEI ÍRÁSAI.

Sajtó alá rendezi Molnár Antal, Kerényi György, Szabolcsi Bence.

V. SCHWEITZER ALBERT: BACH ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE.

Fordította Kenessey Sándor, átnézte Zalánfy Aladár. Számos hangjegypéldával és magyarvonatkozású kiegészítő adattárral.

VI. VEZETŐ A KLASSZIKUS KARÉNEK VILÁGÁBAN.

Szöveg- és kótarész.

VII. ZENETÖRTÉNETI OLVASÓKÖNYV.

VIII. BARTHA DÉNES: A ZENEESZTÉTIKA KÉZIKÖNYVE.

IX. SZABOLCSI BENCE: A MELÓDIA TÖRTÉNETE. TÍZ FEJEZET AZ EMBERI MŰVELTSÉG MULTJÁBÓL.

A ZENETÖRTÉNET KÉZIKÖNYVEI II.

A ZENETÖRTÉNET ANTOLÓGIÁJA

Hangjegyes példatár az egyetemes zenetörténet tanításához
(régi mesterek zenéje 1750-ig)

SZERKESZTETTE:

BARTHA DÉNES

MAGYAR KÓRUS
BUDAPEST, 1948.

HAYDN
ALS
OPERNKAPELLMEISTER

DIE HAYDN-DOKUMENTE DER ESTERHÁZY-OPERNSAMMLUNG

BEARBEITET VON

DÉNES BARTHA

UND

LÁSZLÓ SOMFAI



VERLAG DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
BUDAPEST, 1960

206

VIKÁR LÁSZLÓ:

NÉHÁNY SZÓ A MAGYAR PENTATÓNIÁRÓL

Elgondolkoztató, hogy az elmúlt évtizedek során, amióta szervezett és tudományos alapokon nyugszik a magyar népzenekutatás, milyen kevesen foglalkoztak népdalaink egyik alapvető jegyének, a pentatóniának jellegzetesen magyar sajátosságaival. A világszerte s már-már áttekinthetetlen méretekben folyó népzenegyűjtés egyre újabb bizonyítékokat szolgáltat arra, hogy az ötfokú hangsor — ilyen vagy olyan formában — földünk minden részén megtalálható s túlhaladott már az az elképzelés, mely szerint a pentaton zene csak a magyarok és főként a tőlünk keletre élő népek hagyományának része. Minél tudatosabbá válik azonban az ötfokúság világméretű jelenléte, annál inkább hasznos és szükséges lenne kideríteni, hogy mi az, ami azonos, ami hasonló vagy éppen eltérő a magyarok és más népek pentaton hagyományában. A hazai haszon mellett ez a nemzetközi összehasonlító kutatásnak is nagy szolgálatot tenne. Nyilvánvaló, hogy az egyszerűnek látszó kérdés mögött igen bonyolult szövevény rejtőzik s a közös hangkészleten túl számos más elem is közrejátszik abban, hogy pl. a magyar és a perui dallamok végül is két, egymástól független kultúra szerves tartozékai s a közös alapanyag ellenére sincsen sok közük egymáshoz.

A jelen keretek között egészen röviden, mindössze két példával szeretném megvilágítani ezt a témakört, abban a reményben, hogy az elhangzottak talán kedvet ébresztenek újabb effajta kutatáshoz, melyhez hasonlót mostanában, tudomásom szerint, kiváló kolozsvári kollégánk, Jagamas János végez.

Induljunk ki a magyarság körében talán leggyakrabban használt pentaton hangkészletből, amely — a dallamokat g^1-re helyezve — f^1-től b^2-ig terjed. Tapasztalati tény, hogy az átlag énekes csak ritkán lépi túl ezt az ambitust. Ha megszámláljuk e két hang között előforduló összes hangköz-lehetőséget, végül is 28 hangközt kapunk az alábbi megoszlásban:

5 tiszta kvart,
4—4 nagy szekund és tiszta kvint,
3—3 kis terc és tiszta oktáv,
2—2 nagy szekszt és kis szeptím,
1—1 nagy terc, kis szekszt, nagy nóna, kis decima és tiszta undecima.

Magától értetődik, hogy ezekből a gyakorlatban mindenekelőtt a könnyen énekelhető, kisebb hangközök jöhetnek számításba. Szekésztet vagy annál nagyobb ugrást, mindkét irányban nehéz intonálni. Kivételt ez alól legfeljebb az oktáv képez. Látjuk, hogy a kisebb hangköz-lehetőségek közül az egyébként alapvető nagy terc itt mindössze egyszer szerepel, ugyanakkor kiemelkedik a tiszta kvart, valamint a nagy szekund és a tiszta kvint. Kézenfekvő ezért, hogy egy-egy dallam is főleg ezekből merít. Így — bár a

lehetőség nem feltétlenül azonos a megvalósulással — pentaton dalainkra e gyakran előforduló hangközökből épülő fordulatok igen jellemzőek. Jól mutatja ezt pl. a tiszta kvart és a nagy szekund párosítás, amelynek elvileg nyolc fajtája lehetséges:

2↑+4↑	4↑+2↑
2↑+4↓	4↑+2↓
2↓+4↑	4↓+2↑
2↓+4↓	4↓+2↓

E képletek a félhang nélküli pentatóniában az alábbi húsz dallamfordulatban találhatók:

D R S	R M L	S L R	R S L	S, D R	L, R M
D R L,	S L M		M L S	L, R D	
M R S	L S D'		D' S L	S R M	
R D S,	M R L,	L S R	R' L S	S R D	L M R

A kérdés az, hogy közülük melyik, hol, hogyan és mennyiszer fordul elő. Csak egy lehetőség a sok közül: miután tudjuk, hogy pentaton dalaink szinte kizárólag mind *la*-ra végződnek, a fentiekből csak az alábbi öt szerepelhet a magyar dallamok végén:

R M L D R L, M R L, R S L D' S L

Több ezer pentaton dallamvégződés ismeretében bátran állíthatjuk, hogy az idevágó magyar dalok záróhangjukat mind vagy felülről, vagy a záróhang alatti alsó *szo*-ról érik el. A végző *la* mélyebbről induló megközelítése nálunk teljesen ismeretlen. A fenti öt lehetőség közül tehát az 1. és a 4. nem jellemző a mi népdalaink befejező szakaszára. A másik három viszont — különféle ritmusban vagy akár hangismétlésekkel — annál gyakoribb.

Kétségtelen, hogy pentaton dalaink többsége „pien"-hangos. Hol kisebb, hol nagyobb számban a dallamok legkülönbözőbb helyein idegen hangok is előfordulnak s szinte lehetetlen megvonni a határt, amin túl ezek az új hangok már megváltoztatják a pentaton jelleget. A közismert kétrendszerű értelmezés néhányat közülük kiküszöböl ugyan, de még így is nagy a számuk. A kérdés csak az, hogy e tényt mindenekelőtt a környező vagy nyugati diatonikus zene hatásának tulajdoníthatjuk-e vagy jelenlétük magából a pentatóniából, illetve annak transzponált változataiból is magyarázható? E két lehetőség egyébként nem mond ellent egymásnak. Joggal gondolhatunk tehát arra, hogy éppen azért olyan magas a pienhangos pentaton dallamaink száma, mert bennük az ötfokúságot érő külső hatás a hangrendszer belső mozgásának adottságaival találkozik.

A félhangnélküli *la*-pentaton hangsor a maga szimmetrikus: kis terc—nagy szekund—nagy szekund—kis terc szerkezetével olyan szilárd építmény, amelyet nem tudunk elmozdítani anélkül, hogy rajta kisebb-nagyobb repedések ne keletkezzenek. Más szóval: bármelyik irányban: fel vagy le, s bármilyen távolságra: szekundra, tercre, kvartra, kvintre transzponáljuk, azonnal megjelenik benne először a „ti" vagy a „fa" s ezek után több-kevesebb alterált hang is. Így kézenfekvő, hogy a pentaton érzék legkisebb megingására a dallamokban új hangok is jelentkeznek. Jól érzékelhető mindez a félhangnélküli ötfokú hangsort adó kvintláncolat különféle áthelyezésében.

Más oldalról világítja meg a képet, ha a félhang nélküli pentaton hangsort kvintenként és közös abszolút hangról indítva állítjuk egymás alá. Igaz, az egyes szomszédok kö-

zött fokról fokra mindössze félhangnyi az eltérés, és ez az a félhang, amely az előző sorban nem szerepelt:

D=c—d —e—g —a
S=c—d —*f*—g —a
R=c—d —f—g —*b*
L=c—*esz*—f—g —b
M=c—esz—f—*asz*—b

Nem szükségszerű tehát, hogy ötfokú dallamaink kiegészítése külső hatásra jöjjön létre. A bővülés lehetősége magában a mozgó hangkészletben is benne van. A félhangos pentaton hangsorok további bizonyítékai az ötfokúság rendkívüli rugalmasságának. Van is erre példa a hazai, de még inkább a rokonnépi és távolabbi zenékben.

Befejezésül még csak annyit, hogy ellentétben a zenei közvéleménnyel, az ötfokúság egyáltalán nem azonosítható az ősiséggel. Sokan ma is hajlamosak azt hinni, hogy az, ami pentaton, az mind régi. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ha valamely zene pentaton, az nem lehet régi. A valóság az, hogy a pentatónia, mint hangkészlet önmagában még nem határozza meg a dalok korát. Olyan építőanyag, mint pl. a kő, meg a fa, amelyet régen is használtak és a világ számos táján ma is abból építkeznek. Sokkal fontosabb az, hogy mit s hogyan építenek belőle? Ezért lehet nagy különbség pl. a ma is virágzó mongol vagy ír pentatóniában, de közvetve ezért lehet köze ezekhez a magyar pentaton dallamoknak is, bár a kapcsolódás időszakát nehéz lenne meghatározni, különösen akkor, ha számításba vesszük a korábban vagy újabban feltárt finnugor alapelemeket is. Ez azonban már távolabbi ösvényekre vezet.

WILHEIM ANDRÁS:

TÉTELSORRENDEK BARTÓK MŰVEIBEN

Munkám címe hamis várakozást kelthet: szisztematikus összefoglalást sejtet, táblázatokba foglalható tudnivalót, Bartók ciklusalkotó elveinek kategorizálását. Valójában sokkal illékonyabb témáról szeretnék beszélni, valami alig megfoghatóról, ami a zenetudománynak inkább csak a mezsgyéjén helyezkedik el. Alig vethető alá tudományos vizsgálatnak, mert gyakorlati kérdés inkább, zenélési tapasztalatnak és alkotó ízlésnek sajátos tükröződése.

Bartók műveinek ciklikus szerkezeteiről a tetemes Bartók-irodalom persze sokat elmondott már; elsősorban természetesen azokról a művekről, amelyek valamiképpen a klasszikus hagyomány szentesítette tételrendeket veszik alapul s módosítják, alakítják tovább.[1] A klasszikus háromtételesség Bartóknál föllelhető példáit illetően, vagy a sajátos ötrészes szimmetrikus formaszerkezetek tartalmi-poétikai értelmezésére[2], de technikai elvű formatani leírására is[3] bőségesen idézhetnénk a különböző teoretikus interpretációkból. Gazdag irodalma van az egyedi, nem tipizálható Bartók-ciklusoknak is[4], sőt ezeknek rokonsági köre, egymás közti összefüggéseik, történeti előzményeik és párhuzamaik is alapos feldolgozást nyertek már.[5] Jóval kevesebb szó esett viszont a népdalfeldolgozás-ciklusok, a formális sorozatokká összefoglalt önálló darabok tételsorrendjeinek kérdéséről, a laza tételfüzérek mögött munkáló, kikövetkeztethető vagy éppen csak sejthető, a ciklusnak valamiféle kompozíciós egységet biztosító rendező elvekről. Így például meggyőzőnek tűnik egyes Bartók-sorozatok esetében klasszikus tételsorrendek nyomairól beszélni (mint a *Tizenöt magyar parasztdal,* az *Improvizációk magyar parasztdalokra* op. 20, a *Kilenc kis zongoradarab* latens négyrészességéről[6]); vannak művek, amelyek tételsorrendje — jóllehet alig köthető bármilyen előképhez — sejteni engedi, hogy nem csupán a közreadás praktikuma soroltatta egymás mellé a lényegileg össze nem tartozó, mégis összeillő darabokat (például a *Szabadban* öt tétele).

Most azonban fordítsuk meg vizsgálódásunk irányát s fogalmazzuk meg így a kérdést: nem lehetséges-e, hogy átfogó rendezőelvet, végiggondolt koncepciót, tervszerűséget vetítünk belé olyan sorozatokba is, amelyek pedig híjával vannak ennek? Nem a romantikus mű-ideálon iskolázott gondolkodásunk keres-e fogódzót a számára fogalmilag

[1] Összefoglalásukat l. Somfai László: Bartók Béla zenéje. In: *18 Bartók tanulmány.* Budapest, 1981. 5—28 Somfai: „Per finire." Gondolatok Bartók finale-problematikájáról. I. m. 255—264.

[2] Ujfalussy József: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. In: *Zenéről, esztétikáról.* Budapest, 1980. 92—108.

[3] Lendvai Ernő: Változatok a hídformára. A vonósnégyesek. In: *Bartók költői világa.* Budapest, 1971. 295—426.

[4] Vö. pl. Somfai László: Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban. Somfai I. m. 265—269.

[5] Legrészletesebben l. Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje.* Budapest, 1976. Vö. még Somfai l. jegyzetben idézett munkáit.

[6] Somfai: Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban. I. m. 268.

megközelíthetetlen jelenséghez, minden áron való egységet akarva látni ott is, ahol erre valójában nincsen szükség?

Történeti alapozásul csábító volna példákat idézni a zenetörténet elmúlt másfélszáz esztendejéből; mintegy előtanulmányként megvizsgálni: vajon valóban egységes műalkotásnak tekinthető-e valamely kései Beethoven-bagatellsorozat, valóban architektonikus-e a nagy Schumann-ciklusok felépítése, valóban opusz-számonkénti koherens egységet alkotnak-e Brahms kései zongoradarabjai? De ugyanígy el kellene gondolkozni azon is, hogy a klasszikus három- vagy négytételesség tényleg rendelkezik-e egységesítő megoldásokkal, vagy csupán a hagyomány, a megszokás láttatja velünk oly természetesnek ezeket a szerkezeteket? (Aligha véletlen, hogy a szakirodalom alig foglalkozott még e kérdésekkel — kevés az, ami bizonyossággal kinyomozható.)

A következőkben Bartók alkotómunkásságának három, egymással lényege szerint összefüggő területén szeretném fölhívni a figyelmet a ciklusépítő elvek nyomozásának fontosságára — s már most utalni arra, hogy ezek a kérdések értelmesen csakis az előadóművészettel kapcsolatosan fogalmazhatók meg.

1. Bartók hallatlanul tudatos és kiérlelt művészetét ismerve meglepő az a tény, hogy műveinek nem is kis hányadában mennyire nyitva hagyta, szinte az eldöntetlenségig, a ciklikus forma architektúráját — annyi lehetőséget hagyván, hogy már-már az a kérdés tolakszik elő, hogy hol is rejlik maga a mű? Nem foglalkozom most a sorozatok keletkeztörténetével, holott az eddig rendelkezésre álló adatok is hallatlanul érdekesnek bizonyulnak éppen a tételsorrendek, az opuszok, a végül összetartozónak ítélt darabok szempontjából. (Csak egyetlen példára hivatkozva: nemrégiben bukkant fel a *Kilenc kis zongoradarab* egy abbahagyott tisztázati példánya, amelyben az I. párbeszédet közvetlenül a *Preludio — all'Ungherese* követte volna — megcsillantva esetleg még annak a lehetőségét is, hogy a párbeszédek talán mintegy *ritornelló*-ként tagolták volna a sorozatot...[7]) Éppen jellemző volta miatt teljes terjedelmében idézem a talán legpompásabb szerkezetű Bartók-kórusmű, a *Székely dalok* előadására vonatkozó szerzői utasítást:[8]

> *A 3. és 5. kivételével egyenként külön-külön is előadhatók (a 3. csakis a 4.-hez, esetleg a 6.-hoz kapcsoltan); ebben az esetben a 6. a széljegyzetben közölt változattal kezdődjék. Lehetségesek ilyen kapcsolások is: 1+3+4 (a 3. első két ütemének elhagyásával); 1+4, 1+6; 2+3+4; 2+6; 3+4+5+6; 4+5+6.*

(Megjegyzendő, hogy e szerzői utasítás papírra vetésekor tisztázta csak Bartók, hogy valójában öt vagy hat tételből állónak tekintse-e a ciklust — sokáig ugyanis a mai ötödik tételt csupán *ritornellónak* értelmezte.[9]) A *Székely dalok* összesen tizennégyféle előadási lehetőséget kínál fel, köztük természetesen egy-egy tétel önálló megszólaltatását is. Ha kevéssé tűnnék meggyőzőnek ez az egyedülálló példa, megemlíthető még a két hegedűrapszódia is: ezeknek tételei is megszólaltathatók külön-külön (s tételenként is kiadásra kerültek)[10].

Ám ezek a művek még mindig a „lazább szövésű" darabok közé tartoznak. A különleges, egyedi formával bíró, valóban megszerkesztettnek tűnő kompozíciók, azok, amelyekről azt hihetnők, hogy gondolati rendjük kikezdhetetlen, hiszen a tételsorrend megváltoztatása megsemmisíti költői tartalmukat, egyes — meglehet: kivételes — esetekben

[7] A Bartókné Pásztory Ditta hagyatékában fennmaradt kézirat jelenleg a budapesti Bartók Archívumban (Jelzete: BH-215)

[8] Budapest, Editio Musica (1982), Z. 4675, 2.

[9] A Bartók Archívumban őrzött kéziratos példány (jelzete: BA-N 2001) szerint: *„...ebben az esetben a 4. és 5. közt levő 'ritornello' (89—97. ütem) elmarad és az 5. a széljegyzetben közölt változattal kezdődjék."*

[10] Vö. Szőllősy András Bartók-műjegyzékét. In: Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest, 1970. 504—505.

szintén alá vannak vetve ennek a variáló mechanizmusnak. A *Négy zenekari darab* op. 12 például — a nyomtatott kottában figyelembe nem vett szerzői megjegyzés szerint — tételenként is előadható, a tételek tetszőleges számban és sorrendben játszhatók.[11] A *Zongoraszonáta* első tételét is játszotta önmagában Bartók.[12] S tűnjék bármily hihetetlennek: op. 14-es zongoraszvitjét (amelynek egy korábbi, öttételes formáját is ismerjük[13]) két ízben is éppen a forma különlegességét biztosító, valósággal dramaturgiai folyamatot teremtő záró lassútétel *nélkül* tűzte műsorára.[14]

2. „Formatani" kérdésekben is segítségünkre lehet a zeneszerző jobb megértésében az előadóművész Bartók. Jóllehet összes hangversenyének műsorairól nem készült még összefoglaló elemzés, jól látható saját műveit illetően az az eljárása, hogy alig tartotta tiszteletben a darabok opusz-szám, vagy ciklus-cím szentesítette összeállításait. Vannak ugyan olyan művei, amelyeket valóban sorozatként játszott (ilyen például a *Kolindák* mindkét sorozata, a *Román népi táncok*, a *Szonatina*, az *Etűdök*, de említendő a *Kis suite* is; arra is akad példa, hogy egyvégtében játszotta el a valóban csak lazán összetartozó *14 bagatell*t, *Tíz könnyű zongoradarab*ot, a *Vázlatok*at; ritkán ugyan, de vállalkozott arra is, hogy előadóművészként tegye próbára a *Kilenc kis zongoradarab* vagy a *Szabadban* tételszerkezetének kompozicionális teherbírását.

A jellemző azonban mégis az, hogy ezekből a sorozataiból inkább válogatott. Sőt fogalmazzunk így: a művek, a sorozatok határai átjárhatók, s szabadon alakítható belőlük koncertcélokra alkalmi — s ha közönség előtt bevált, akár több évig is használatban tartható — program, műsorblokk. Ilyenkor Bartók nem volt tekintettel az egyes darabokat elválasztó, olykor akár másfél évtizednyi időre, stiláris homogeneitásra sem: valószínűleg fontosabbnak tartotta, hogy jól bevált, népszerű darabjaiból, a számára aktuálisan fontos, új kompozíciókkal kiegészítve-felfrissítve, homogén sorozatokat formáljon. Példaként említhető az *Allegro barbaro, Este a székelyeknél, Medvetánc, Kicsit ázottan, 1. román tánc* összetételű ciklus; vagy ennek egy közeli variánsa: *Kicsit ázottan, 1. sirató, Medvetánc, Este a székelyeknél, Allegro barbaro.* Arra is van példa, hogy népdalfeldolgozás és eredeti invenciójú darab kerül egymás mellé: *Ballada* (a *15 magyar parasztdal*ból), *Medvetánc, Este a székelyeknél, All'Ungherese* (ebben az esetben természetesen párdarabja, az elválaszthatatlannak hitt *Preludio* nélkül!) és *Allegro barbaro.*[15]

A mai kutatónak szinte kompozíció-érvényű összeállításként kellene számontartania egy-egy gyakrabban előadott Bartók-műsorblokkot. A túlzónak tűnő megállapítás élét talán tompítja, ha ebből a szempontból hivatkozom két alkalmi, mindenképpen szekunder műként nyilvántartott Bartók-átiratra, nevezetesen a *Magyar képek*re és a *Magyar parasztdalok*ra. Az előbbi mintha valamelyik Bartók-zongoraest műsorából rögzült volna: *Este a székelyeknél, Medvetánc, 2. sirató, Kicsit ázottan* s végül az *Ürögi kanásztánc* (ez ugyan némiképp elüt a sorozat koncepciójától, de a Bartók-játszotta más zongoraművek egyikének sem jöhetett itt szóba szerzői átirata). A *Magyar parasztdalok* pedig nem más, mint a *15 magyar parasztdal Balladá*jának s a *Régi táncdalok*nak átirata, azoknak a daraboknak tehát, amelyek e zongora-ciklusból leggyakrabban szerepeltek Bartók műsorán. (Aligha véletlen, hogy a zenekari átirat éppen azokat a tételeket nem tartalmazza, amelyek Bartók két fennmaradt hangfelvételén sem szerepelnek.)

[11] A kéziratos partitúrában (British Library, London) Bartók ceruzával írt jegyzete tájékoztat a sorrend-lehetőségekről. Bartók egy kérdőívre adott, kiadatlan válaszában is utal a kompozíció tételenkénti, ill. más sorrendekben való előadhatóságára.

[12] 1927. február 18-án, Aradon, 19-én Nagyváradon, 20-án Kolozsvárt.

[13] Révész Antalné Egri Irén: Bartók zongoraszvitjének kiadatlan tétele. *Új Zenei Szemle* 6/10 (1955. október), 3—4.

[14] Először az 1930 január végi turné három hangversenyén (21-én Kassán, 22-én Eperjesen, 23-án Ungváron); másodszor a hilversumi rádióban adott hangversenyén, 1936. január 9-én.

[15] Budapest, Magyar Rádió, 1929. április 29.

3. Harmadik vizsgálandó témánk: Bartók sorozatműveinek előadói verziói. Korábban említettem: az elemzések esetenként megmutathatják, hogy egyes Bartók-ciklusoknak vannak a koherenciát biztosító kompozíciós elvei, a formamodelleknek lehetnek történelmi mintái. Csakhogy ez a konstrukció semmivé foszlik, ha csupán kiragadott tételek kerülnek műsorra, ha a nyomtatott kotta verziója helyett Bartók praktikus célú összeállításokat javasolt — ilyenkor természetesen ennek az összeállításnak kell tudnia felmutatni valamiféle ciklusképző elvet. Vannak azonban olyan Bartók-sorozatok is, amelyek nagyszámú tételt szinte antológiaszerűen gyűjtenek egybe; ilyen a *Gyermekeknek*, a *Mikrokosmos*, a *Negyvennégy hegedűduó*, de ide tartozik a *27 egyneműkar* sorozata, a *Nyolc magyar népdal*, a *20 magyar népdal* is. E művek többségénél szinte kizárt, hogy Bartók egyvégtében való megszólaltatásukra gondolt volna — saját előadói gyakorlata legalábbis ellene mond az efféle szándéknak. Számos forrásunk van arra, hogy gondosan válogatott programokat állított össze ezekből a zongoradarab-sorozatokból: szerencsére a műsorlapok általában feltüntetik, hogy mit, milyen sorrendben adott elő;[16] tanítványainak javasolt sorrend-összeállításokat (pl. Székely Júliának a *Gyermekeknek*ből).[17] A *44 duó* kottájában is kinyomtatott sorrend-javaslatokat[18] — különleges eset a duókból átírt *Kis suite* mindkét, öt-, illetve hattételes változata[19] —; az egyneműkarok eredeti kiadása pedig már eleve előadási sorrendet szuggeráló blokkokba rendezve jelent meg. Külön említendő még a *Nyolc magyar népdal* Bartók közreműködésével létrejött előadásainak tanulsága is: csaknem mindig válogatott tételek hangzottak el a sorozatból — a véletlennek köszönhetően még kéziratos változata is fennmaradt egy ilyen előadásra szánt verziónak.[20] A *Húsz magyar népdal* négy ciklusba való eredeti elrendezésén kívül a zenekar-kíséretes *Magyar népdalok* szintén egy szerzői válogatási javaslatot tükröz.[21] Nyilvánvaló: a nagy Bartók-sorozatokkal találkozván az előadónak nagyon is komolyan kell vennie azt a szerzői megjegyzést, amit Bartók a *44 duó* kottájának élére állított:[22]

> *Sorrendjük megállapítása nehézségi fokozat szerint történt. Hangversenyen való előadásuknál természetesen ne ez a sorrend legyen irányadó; célszerűbb az előadásra kiválasztott számokat egy vagy több tervszerűen összeállított sorozatba foglalni és az egyes sorozatok számait attacca játszani.*

Tetszetős lezárása lenne az iménti fejtegetéseknek, ha most e dolgozat megvilágíthatná, hogy pontosan mit értett is Bartók *tervszerűen összeállított sorozat*on. Még ha tipizálhatók lennének is Bartók saját összeállításai, akkor is amellett döntenék inkább,

[16] Néhány példa az autentikus Bartók-ciklusösszeállításokra:
Gyermekeknek: 3., 10., 32., 33., 36., 37., 38.; 20., 21., 27., 18., 19., 39., 41.; 39., 18., 19., 41., 20., 21.
Pro Deti [=*Gyermekeknek* III—IV. füzet]: 16., 17., 8., 18., 28., 32., 40., 41. (néhány esetben a 32. és a 40. darab között a 39. tételt is játszotta)
Mikrokosmos: 70., 81., 90., 78., 100., 62., 87., 84., 110., 91., 92., 73., 129., 131., 116., 124., 122.; 133., 136., 140., 142., 143., 147., 144., 145., 137., 146.; 78., 90., 100., 110., 91., 92., 129., 131., 116., 124.; 144., 142., 144., 137., 146.; 53., 106., 94., 108., 132., 114., 123.; 125., 88., 130., 138., 120., 109., 139.; megjegyzendő, hogy a Mikrokosmos Bartók-játszotta hangfelvételének összeállítása nem lehet követendő példa, mert a tételsorrendeket sokkal inkább a praktikus technikai szempontok (időtartamok), nem pedig zenei kívánalmak befolyásolták.

[17] Székely Júlia: *Bartók tanár úr.* Pécs, 1957. 50—51.
Gyermekeknek: 21., 20., 36., 37., 37., 19., 42.; 6., 13., 14., 15., 17.
Pro Deti: 8., 28., 18.; 34., 30., 12., 13., 15., 32.; 11., 14., 7., 10., 43.

[18] Az UE-kiadású kottában közölt sorrend javaslatokon kívül említendő még a Doflein kiadásában megjelent közlés sorrendje is (*Spielmusik für Violine*, Heft 4. ,Schott, Mainz, 1932; lemezszám: 33107): 31., 37., 34., 32., 40., 44., 41

[19] A jelenleg forgalomban levő Universal Edition-kiadás az öttételes változatot tartalmazza (UE. 10.987): 28., 38., 43., 16., 36. Bartók hanglemezfelvételén a hattételes változatot játssza, ennek egyetlen kiadása: *Petite Suite for Piano.* Boosey and Hawkes, Inc., New York, etc. évszám nélkül. A lemezszám megegyezik az UE-kiadáséval.

[20] László Ferenc: Széljegyzetek egy Bartók-kéziratra. In: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok.* Bukarest, 1980. 77—92.

[21] A *Húsz magyar népdal* 1., 2., 11., 14. és 12. tételének átirata.

[22] Universal Edition, 10452.

hogy Bartók partnernek tekinti e megjegyzése révén művének megszólaltatóját. Hiszen mint gyakorló pódiumművésznek, tudnia kellett, ezernyi apró mozzanat dönti el végül, hogy műveknek, tételeknek milyen egymásutánja bizonyul alkalmasnak a közönség előtt. Bartók érzékeiben tudta még, hogy mint jelent megkomponálni egy hangverseny műsorát, úgy, hogy az egyes darabok ne lerontsák, hanem fokozzák egymás hatását, ehhez pedig nem adható recept.

Bartók Béla nem tapasztalhatta még napjaink előadóművészi gigantomániáját, a teljes sorozatok, az összes művek fétisét. Ha sejtette volna, hogy műveit végeláthatatlan sorozatként kínálják fel a közönségnek, bizonyára élesebben, kizárólagosabban fogalmazott volna. Mindaz, amit ma Bartóknak műveihez, mint ciklusokhoz való viszonyáról tudunk, mindenesetre el kell gondolkodtasson a mai előadói gyakorlat helyességét illetően. Ez az írás — többnyire ismert adatok sajátos csoportosításával — nem kívánt többre vállalkozni, mint figyelmeztetni arra, hogy mindinkább elsikkadni látszik Bartók előadóművészetének, s következésképpen: alkotóművészetének egy fontos, jól dokumentálható jellegzetessége.

ÖTÖDFÉLSZÁZ ÉNEKEK

PÁLÓCZI HORVÁTH ÁDÁM DALGYŰJTEMÉNYE AZ 1813. ÉVBŐL

KRITIKAI KIADÁS, JEGYZETEKKEL

SAJTÓ ALÁ RENDEZTE
BARTHA DÉNES
ÉS
KISS JÓZSEF

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

215

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Szerk.: Benkő András:

ZENETUDOMÁNYI ÍRÁSOK

Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1983

A Zenetudományi Írások 1983-ban megjelent 3. kötete híven követi az első két kötet példamutatását. Magas színvonalon igazolja, hogy egy országban idős és fiatal, „nagy" és pályája első szakaszában tartó, kedvező, központi helyen, avagy éppen kiesőbb vidéken lakó tudós, művész és pedagógus mind együttműködhet, ha tudománynak és művészetnek azonos szenvedélye fűti. S közülük bárki lehet vezető és bárki a társ. Egymást váltogatják, hiúsági kérdés nélkül.

A bukaresti Kriterionnál megjelent Zenetudományi Írások 3. kötete is ezt tanúsítja. Az 1. kötetet (1977) a marosvásárhelyi kitűnő zeneszerző, Szabó Csaba szerkesztette, a 2. (1980) és a 3. kötetet (1983) az ugyanolyan kiváló kolozsvári zenetörténész, Benkő András, míg Szabó Csaba az új kötetet közreműködésével támogatta, ahogy Benkő András az 1. kötetben vállalt szerepet. A 3. kötet legidősebb munkatársa a nem is régmúltban nagy családi tragédiával sújtott, 88 éves Lakatos István, kolozsvári művészet- és zenetörténész, mérnök és egykori lelkes kamaramuzsikus. A legfiatalabb a 34 éves, székelyudvarhelyi születésű Dávid István orgonaművész és tanár. Vannak a három kötetben visszatérő nevek és munkatársak. Lakatos István mindig köztük található. A szűkebb hazája, Erdély magyar, román és szász zenetörténetének egyes fejezeteiről szóló több mint 1000 kiadott írása kellően fel sem becsülhető. Ott van köztük Lakatos méltó utódja, a pár hónapja ugyancsak súlyos családi tragédiákkal megviselt Benkő András. Aztán az 1983-ban 70 éves Jagamas János, akinek tudományos és pedagógiai munkásságát és nevét nemzetközi tisztelet övezné — ha nyelvünk elzártsága nem akadályozza benne. A tudományos köreinkben publikációiról jól ismert és megbecsült Almási István és Szenik Ilona népzenekutató, az előbbi mint a kolozsvári egyetem tudományos főmunkatársa, az utóbbi az ottani Zeneművészeti Főiskola docense ugyancsak az állandó munkatársak soraiban található. Végül, de nem utolsósorban Terényi Ede, jeles avantgarde zeneszerző, a kolozsvári Zeneművészeti Főiskola docense, aki Szabó Csabához hasonlóan ugyanolyan értékeset alkot, akár komponálásra, akár tanulmányírásra fordítja tollát.

Az állandók mellett a változó nevek sokasága élénkíti a már 3. kötetéig eljutott sorozatot. Nem számít, hogy közülük ki lakik a fővárosban, Bukarestben, mint Csire József, egyúttal zeneszerző és László Ferenc, több Bartók-kötet írója-szerkesztője s mindketten a bukaresti Zeneművészeti Főiskola tanárai, ki pedig kisebb városokban: Farkas Sándor Székelyudvarhelyen, Karácsonyi Péter Nagykárolyban, Thurzó Sándor Nagyváradon, sőt Berde Zoltán (2. kötet) a kis Fotoson. Ha van mondanivalójuk, egyaránt publikálnak. A törzsgárda természetesen Kolozsvárról és Marosvásárhelyről kerül ki. Egy hang azonban nem szólal meg közülük többé — s ez nekünk is fájdalmas veszteség — az 1983 elején elhunyt Nagy Istváné. Európa egyik legkiválóbb karnagyaként tartanák nyilván a nevét, ha számos országban szerepelt volna és nem éri be sorsával, mely őt végül a kolozsvári temetőhöz kötötte.

Nagy István „Három írás"-ával kezdődik a 3. kötet. Mindhárom megjelent már korábban az Igaz Szó, illetve a Korunk hasábjain. Újra közlésük mégis fölöttébb indokolt. Mert Nagy István legkitűnőbb írásai közé tartoznak, Bartókhoz, Kodályhoz fűződő tartalmukkal közelről érintenek minket, mit sem veszítettek aktualitásukból — s kissé belevilágítanak Nagy István küzdelmeibe is egy, zenében nemesebb világért. Példamutató és rendkívül tartalmas életpályáját Benkő András idézi fel („Hat évtized a zene szolgálatában") a kötet

végén rövid, velős életrajzban és Nagy írásainak, kéziratainak, koncertjeinek, Bartók-bemutatóinak és a reá vonatkozó repertóriumnak azzal a hallatlanul gondos és kiterjedt felkutatásával, ami Benkő minden írását jellemzi. Csak egy kis tanulmány következik még utána a budapesti Papp Gézától, a 17—19. századi magyarországi zene kitűnő kutatójától a múlt század elején Erdélyben működött Caudella magyar táncairól, majd a kötet szerzőit egyenként ismertető igen tömör életrajz s eddigi műveiket felölelő gazdag bibliográfia és egy elsőrangúan megszerkesztett névmutató, mely a kötet használhatóságát megsokszorozza.

Amit a kötetvégi részek és a „Három írás" közrezár: a témakörök sokféle és színes kavargása; mégsem szétesők, mert közös tengelyük a honi művészet és zenetörténet szolgálata. Akkor is, amikor szerzőik arról írnak, mit tudnak a nagyvilágról, és akkor is, amikor befelé fordulva inkább magukról és múltjukról vallanak. Mindkettőnek mozgatója ugyanis a nagy kívánság és törekvés egy saját világkép kimunkálására. Szavuk ettől fontos mindenkinek, akihez eljut. Így fürkészi Szabó Csaba szöveg és zene kapcsolatát a Cantata profanában, mélyebben behatolva annak problematikájába, mint előtte bárki más. László Ferenc is Bartókhoz kapcsolódik a Román népi táncok forrásairól és átiratairól szóló tanulmányával. Utána a kötet-kaleidoszkóp hirtelen vált, vagy inkább visszavált a zene belső törvényszerűségeit és stílusjegyeit kutató olyan szemléletmódhoz, mellyel előbb Szabó Csaba elemezte Bartók nagy kantátáját. A kolozsvári Zeneművészeti Főiskola két zeneszerző tanára: Vermesy Péter a középkori monódiától a reneszánszig terjedő doktori disszertációjának bevezető fejezetével, Terényi Ede pedig az 1982-ben 75. születési évfordulójához érkezett, kolozsvári születésű Veress Sándor némely művének boncolgató feltárásával nemcsak választott tárgyát világítja meg, hanem egyúttal azt a zeneszerzői műhelymunkát is, ahogy egy alkotóművész, akár a múlthoz, akár a jelenhez fordulva végső soron a saját alkotói megtermékenyülésén is munkálkodik. Az újabb kaleidoszkóp-váltásban népzenei fejezetek következnek. Jagamas Jánostól a hétfalusi csángók közt végzett gyűjtésének (1958) értékes anyagából, Szenik Ilonától egy új stílusú nyugatias dallamcsoport román folklorizálódásáról, Almási Istvántól a Maros megyei gyűjtésének (1965) némely tanulságából eredő „Sorvégelnyelés népdalainkban" cikk.

Ekkor érkezik el a kötet felező és fordulópontjához Csire József zenepszichológiai cikkében, ami után — három, eddig ismeretlen Enescu-képeslaptól eltekintve, melyeket Karácsonyi Péter ad közre, fakszimilében is — csupa erdélyi zenetörténethez tartozó cikk következik és végül visszakanyarodás Nagy István emlékéhez Angi István, kolozsvári zeneművészeti főiskolai tanár „Nagy István és a kórusművészet esztétikája" című cikkével, valamint Benkő András már említett gazdag áttekintésével Nagy István életútjáról.

A zenetörténeti írások Erdély zenetörténetéből a 12. századtól nyolc évszázadot ívelnek át, kezdve Thurzó Sándor, a Nagyváradi Filharmónia nyugalmazott helyettes koncertmesterének a „Nagyváradi éneklőkanonokok (1199—1557)" értékes cikkével, amit Dávid István nagy tanulmánya követ „Műemlékorgonák Kolozsváron" címmel (kiegészítve kitűnő fotódokumentációval). Lakatos István „Szimfonikus zene Kolozsváron" című írásának első része következik, melyben Lakatos 1792-től 1880-ig dolgozza fel tárgykörét. Végül Farkas Sándor, székelyudvarhelyi zene- és képzőművészeti általános iskolai tanár az 1921-től 1940-ig (vagy tovább) fennállt székelyudvarhelyi Filharmonikus Társaság történetével foglalkozva az előzményekben az 1870-es évekig visszanyúl és 1970-ig követi az utód intézmények megnyilvánulásait. A kötetet valamennyi írás rövid román és német nyelvű summázása rekeszti be.

A Zenetudományi Írások 3. kötetének, mint az egész sorozatnak nagy értéke vitán felül áll. Mert a Kriterion a kiadással, Benkő András a szerkesztéssel és minden közreműködő a tartalommal kaput nyit egy országba az egyetemes zenei művelődés szemszögéből is.

Legány Dezső

Király László:

12 MINIATŰR

Z. 12.356—12359

Király: 3 miniatűr fuvolára és... — a Zeneműkiadó négy, a közelmúltban megjelent kottáján olvashatjuk ezt, a kipontozott rész (mely a kísérő-apparátusra vonatkozik) mindegyik esetben más. Mielőtt kinyitnánk a kottát, arra gondolhatunk: a szerző négyféle lehetőséget adott ugyanannak a három miniatűrnek a megszólaltatásához. Pedig nem így van!

1977-ben 12 miniatűrt komponált Király, s most az „eredeti" sorrendtől függetlenül, az azonos kísérőapparátus szerint csoportosítva jelentek meg ezek a darabok négy kottában.

Van-e jelentősége az eredeti sorrendnek? Vi-

tatható ez a kérdés — azért is került idézőjelbe a jelző. Az egyidejű komponálás, a rádiófelvétel egysége-teljessége ilyesmit sugall; ugyanakkor a négy részre darabolás ellentétes tendenciát mutat. De egyáltalán, eldönthető-e ez a kérdés? Talán éppen e kérdés megválaszolatlanságával, nyitvahagyásával kíván széles körű játszottságot biztosítani darabjainak a szerző. A miniatűrök megszólaltathatóak egyenként, az egyes kotta-kiadványok sugalmazására: hármasával, valamint több miniatűrből szabadon összeállított cikluskénť is. Ez utóbbi a fuvolista dolga — s bizonyára nem jelent problémát a jól karakterizált miniatűrök bármiféle csoportosítása.

Nézzük az egyes kottákat!

A harmónium-, ill. orgonakíséretes miniatűrök megtanulására már a zeneiskolások is vállalkozhatnak. A nyitó Andantino kezdő harmónium-akkordja *(f g c d e)*, mely az egész darab folyamán szól, a fuvolaszólam hangkészletét tartalmazza. A „tágfekvésű" pentachord, felrakása következtében jellegzetes-sajátos hangzású — a dalszerűen, négy sorból álló melódiához a kísérőhangszer másik rétege sorvégi deklamáló formulával társul (hangkészlete pentaton: *desz esz gesz asz b)*. A bitonalitás nyilvánvaló. Emellett az is nyilvánvaló: a komponista a hagyományok ismeretében, annak továbbfejlesztésével alakítja ki saját egyéni hangzásvilágát. „Technikásabb" a kotta 2. darabja. Az Allegrettóban a fuvolista a ritmikus szignál-formula után szinte *perpetuum mobilé*t kap. Az egyenletes tizenhatodok megszólaltatásának problémáját növeli, hogy közben a kíséretben hangoznak fel az ismételt kéthangos jelzések. A tempó állandó, a játszanivaló szinte egyenletes lüktetésű; az egymásra figyelő összjáték igazi kamarazenévé avatja a tételt.

A záró-miniatűr (Larghetto) megint a dallamosság felé, a „technikai"-tól a „zenei" felé irányítja a játékos figyelmét. Az ütőhangszerkíséretes miniatűröket is két előadó szólaltatja meg. A három tétel (amennyiben ciklusnak fogjuk fel!) hasonló pályát ír le: Moderato, Allegro vivace, Andantino. Az első: rövid lélegzetű, ugyanakkor a teljes darab összefogását kívánja meg az interpretátoroktól. Szinte már a fuvola első belépésekor tudni kell: meddig tart majd a darab; s a dinamikai felépítés segítségével kezdettől egy határozottan körvonalazott, biztosan kijelölt keretben kell tájékozódni (és tájékoztatni a hallgatót).

A középső, háromtagú miniatűr visszatérő része nyolcad-ostinato felett elhangzó hangismétlés (repetíciós) gyakorlat, középrészében a kéthangos fordulatok „kigyakorlására" nyílik lehetőség. Talán ez a miniatűr a leghatásosabb a 12 közül; ehhez a kísérő hangszerek által biztosított (s kiaknázott) színskála is hozzájárul. A záródarab a kezdetre rímel. Igen komoly feladat elé állítja mindkét előadót a három fuvola-zongora miniatűr (Allegretto, Moderato, Allegretto); megtanulásuk megéri a fáradságot.

A „hagyományos" történeti zenén felnövekvők számára az első csembalo-kíséretes miniatűrben az ütemvonalak hiánya okozhat nehézséget. Itt nem adta meg a tempót a komponista, a kottakép azonban önmagáért beszél. E kotta 2. miniatűrje a korábbiakban elemzett ítételek közül többel tart melodikus-gesztikai rokonságot (lám, zenei bizonysága is van a „hármak" szerves összetartozásának!). A záró darab — szinte ellentmondva az elején kiírt Allegrettónak —, igazi finale-hatást keltő, virtuóz tétel.

Király László miniatűrjei haszonnal alkalmazhatók a fuvolaoktatásban. Közvetett jelentőségük: ráirányítják a fuvolisták figyelmét a kortárs zenére.

J. B. (John) Loeillet:

12 SONATE PER FLAUTO E BASSO CONTINUO OP. 3

Z. 12548—12551

A blockflötések és fuvolisták repertoárját gazdagító, négy füzetből álló kiadvány jelent meg a közelmúltban a Zeneműkiadónál: Loeillet tizenkét szonátából álló op. 3-a.

A komponista vezetékneve a 17—18. századi népes zenészcsaládok egyike; ráadásul önmagában még a keresztnév sem teszi egyértelművé a szerző kilétét: ugyanis két Jean-Baptiste élt, nagyjából egyidőben. Az unokatestvérek közül az egyik (kiadványunk szerzője, 1680—1730) Londonban töltötte élete második felét, a másik Jean-Baptiste városa Gent.

Mindezt a közreadó Máriássy István előszavából tudja meg az érdeklődő és egyéb hasznos adalékokat-adatokat is; így például, hogy Jean-Baptiste (John) Loeillet vezette be a hagyomány szerint a harántfuvolát (amit angolul német fuvolának neveztek) az angol zenei gyakorlatba. Mindenesetre tény, hogy sokat tett e hangszer népszerűsítéséért a szigetországban.

Az op. 3 sorozat először 1729-ben jelent meg nyomtatásban; a címlap tanúsága szerint az első hat szonátát blockflötére, a további hatot fuvolára szánta a szerző. (Tegyük hozzá: ez a javaslat nem zárta, és nem is zárja ki, hogy a rokon hangszerek bármelyikén megszólaljon akár az egész sorozat.) Zeneileg-stílárisan érzünk különbséget a kétféle szonáta között: a

7—12. szonátában nagyobb szerepet kap a hangszer mély regisztere és gyakoribbak a nagy hangközugrások. Itt talán az artikulációs és a frazeálást irányító ívek változatosabb és gyakoribb kiírása azt kívánja alátámasztani: a harántfuvola „igényesebb" zenélésre alkalmas.

A szonáták többsége (kilenc) a lassú—gyors—lassú—gyors tételrendet követi, s jelentős számban fordul elő e ciklikus művekben Affettuoso-tétel. Csak az opuszt záró szonátában találunk egy tánctételt, egy Menuetet. E barokk mester kompozíciói azok közé a művek közé tartoznak, amelyek örömet okoznak előadónak, hallgatónak egyaránt (másként kifejezve: egyformán jó játszani és hallgatni). Nem vállalkozik kiemelkedő nagyságrendű kérdések megválaszolására a szerző — kellemes-gondtalan zene ez, őszinte érzelmi töltéssel, hangulatilag gondosan berendezve. A tartalmi könnyedséghez (adekvát módon) a megszólaltatás könnyedségének kell társulni; a világos, áttekinthető szerkezetű tételek fejlesztik a játékosok formaérzékét.

A közreadás forrásául szolgáló ősnyomtatványban a fúvós szólamon kívül kizárólag számozott basszus található. Érdekességképpen megjegyzem, hogy az ősforrás basszusszámozásának sajátossága, hogy csaknem mindig, ha oktávot lép le a basszus, 4—3 késleltetést jelöl, olyankor is, amikor egyértelmű, hogy nem erről van szó.

A modern nyomtatványban a közreadó — természetesen — kidolgozta a continuót. A Zeneműkiadó új vívmányainak egyike, hogy a billentyűs continuónak a számozott basszusból való kidolgozását elismerten szellemi teljesítménynek tekinti — ezért is szerepel a kottában, hogy „Nyilvános előadás, rádió- és tv-sugárzás, illetőleg mechanikai felvételek esetén a continuó-szerkesztő nevét fel kell tüntetni."

Jogos ez a Loeillet-kiadvány esetében, annál is inkább, mivel jelenleg vitathatatlanul Máriássy István a leginvenciózusabb magyar continuo-szerkesztő. Egyik legsajátabb szakterülete a barokk — hatalmas anyagismerete, valamint kompozíciós tanulmányai stílusos, ízléses, s egyúttal jól játszható billentyűs szólam készítésére predesztinálják. (Ezért bosszant, hogy az előadáshoz adott javaslatai között ilyen is szerepel: *„...A continuo alkalmazható zongorára is. A kiírt figurációk és imitációk ellenére tekinthető vázlatnak is, amely tetszés szerint egyszerűsíthető vagy díszíthető."* Ugyanis általánosan ismeretes, hogy a continuo-kidolgozás: javaslat, vagyis hogy a játékos számottevő szabadsággal rendelkezik. Aki ezt tényszerűen sem tudta, azt „hiába" informálja, aligha fog szerencsésebb verziót kitalálni. Aki tudta, annak felesleges ez az engedély. Szándéka *ellenére*, éppen szerénysége miatt érzem álszerénynek: vitathatatlan ugyanis, hogy bajos lenne — alla mente — *jobbat* kitalálni!)

Aki a kottát forgatja, készen kapja a játszanivalót. A kiadványnak a forrással való összehasonlítása azonban rendkívül hasznos volt — így kiderült, hogy mi a tényleges tartalma annak, amit közreadási elvekként, pár sorban olvashatunk az előszóban, s az is: átgondolt közreadásról van szó.

Az új kottában mennyiségileg megnövekedett a módosítójelek száma; azonban a kottaolvasás ettől nem bonyolultabb. A pótlás indoka mindig zenei. Máriássy nem állít fel merev szabály-rendszert, melynek értelmében mechanikusan pótolná az eredetiben nem közölt, de ott is magától értődő módosítójeleket. Néha a következő ütemben sem „figyelmeztet" a visszamódosításra, máskor pedig több ütemmel később is visszatér egy-egy korábbi módosítójel feloldásához. Az így keletkezett kottakép a biztonságos laprólolvasást is szavatolja és pillanatról pillanatra szinte szemmel láthatóvá teszi a harmóniai történést (kitérések, modulációk). Külön említést érdemel, hogy a continuo kidolgozása során kiírt módosítójelek későbbi feloldásának jelzésekor rendkívüli gonddal járt el a közreadó. Az olvasást könnyíti meg azzal, hogy a lehető legkevesebbszer pótol szögletes zárójelben (kizárólag, ha az illető módosítójelnek az eredeti nyomtatványban is szerepelnie kellett volna, az akkori kottázási sajátosságok figyelembevételével!).

Zenei végiggondolásra vall például a III. szonáta Larghettójának módosított helye (13. ütem), s a többször előforduló „ossia"-javaslat.

A continuo-kidolgozás legfőbb jellemzője a finom, karcsú hangzás. Máriássy választékos faktúrákkal bontja ki az eredetileg megadott szólamokban immanensen meglevő tagolási lehetőségeket. Felfigyel a kisebb-nagyobb imitációs lehetőségeket kínáló motívumokra és polifon szakaszban dolgozza ki őket. (Pl.: a következő szonáták tételkezdete: I/2, II/2, V/1—3, VII/Allegro, XII/1—2). Máskor értékes-szép ellenszólammal gazdagítja a felcsendülő muzsikát (pl. VI., VIII. szonáta nyitótétele).

Ugyanakkor nem hallgathatjuk el, hogy a kiadványban szép számmal akadnak hibák is.

A közreadó ígérete *(„...közlöm az eredeti számjelzést változtatás nélkül")* sok a mechanikus hiba: főként a szextakkordokat jelölő 6-ok maradtak le, de arra is van példa, hogy más szám került egy bizonyos helyre, vagy hogy a megfelelő szám elcsúszott. Lemaradt egy-egy trilla-jelzés és felesleges számok is szerepelnek. A kotta használatát ez — az esetek többségében — egyáltalán nem zavarja.

Problémát inkább az jelent, hogy néha, amikor a szép szólamvezetés vagy egy ritka effektus kedvéért a continuo-kidolgozás nem követi mechanikusan-pontosan a számozást, az aprólékos (akadékoskodó) nem lehet biztos abban, hogy tényleges módosításról van-e szó, vagy pedig véletlenül (hibás jelölés következtében) adódott eltérésről. Szép, tudatos eltérés például a VII. szonáta zárótételében (3. füzet, 10. oldal) a 7. ütem utolsó nyolcadának az akkordja.

Bántóbb az a néhány hely, ahol tényleges sajtóhiba került a különben gondos, szép elrendezésű, jól lapozható kiadványba. Kigyűjtésük akkor éri el az igazi célt, ha a hibás kotta tulajdonosai korrigálják saját példányukban. Addig is, amíg egy új kiadásban remélhetőleg eltűnnek majd, álljon itt a jegyzékük:

1. füzet 9. old. 23. ü. jobb kéz 3. hang *(d')* helyesen: *e'*.

2. füzet 14. old. 14. ü. blockflöte 3—5. hang ritmusa: pontozott nyolcad-tizenhatod-nyolcad.

15. old. 40. ü. j. k. lemaradt egy kereszt (*f* helyett *fisz'* kell).

19. old. 35. ü. blockflöte 6—7. hang orig: felcserélve (jegyzetben közölni kellene az eredetit).

19. old. 41. ü. b. k. záróhanghoz nyújtópont kell.

23. old. 86. ü. b. k. első módosítójel helyesen: feloldójel.

4. füzet 6. old. 46. ü. fuvola 2—4. hang *(e'' d'' cisz'')* helyesen: *d'' cisz'' h'*

17. old. Poco allegro 2. ütemében fuvola utolsó hang *(g'')* helyesen: *a''*.

13. ütem b. k. utolsó hang *(cisz')* helyesen: *d'*.

Remélhetőleg kimarad majd az új kiadás(ok)ból a néhány egyértelműen felesleges módosítójel is.

A blockflöte- és fuvolajátékosok sokasága vállalkozhat e szonáták előadására, a magasabb osztályos zeneiskolásoktól a felső fokon tanulókig.

Fittler Katalin

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

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

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat! Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1984 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXV. évf. 3. szám 1984. szeptember

TARTALOM

RAJECZKY BENJAMIN:
Missale notatum strigoniense 223

KÁRPÁTI JÁNOS:
Liszt Ferenc Chickering-zongorái 226

SÁROSI BÁLINT:
Egy „többnyelvű" cigányzenekar Erdélyben 236

PAPP GÉZA:
További adatok a verbunkoskiadványok megjelenési idejéhez (1822—1848) . 245

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Kodály Zoltán gall zongorazenéje 268

TARI LUJZA:
Kodály Zoltán jelentősége a hangszeres népzenekutatásban 281

GRABÓCZ MÁRTA:
Két bemutató a párizsi elektronikus zenei hangszerkiállításon 301

SZABÓ HELGA:
Éneklő Ifjúság 1945—1975 I. 306

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 50,— forint, egész évre 100,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

84.7251.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

RAJECZKY BENJAMIN:

*MISSALE NOTATUM STRIGONIENSE**

Középkori zenetörténetünk egyik legfontosabb forrásának facsimile kiadásával indul a Zenetudományi Intézet Musicalia Danubiana sorozata, mely *„nem szorítkozik a mai Magyarországon őrzött vagy készült forrásokra, hanem annak a szélesebb körzetnek örökségéből merít, melyet az elmúlt századokban szoros kulturális kapcsolatok fűztek össze"*. Hogy ez nem csupán az ismertető zárószöveg jámbor óhajtása, bizonyítja az Intézet és a Szlovák Tudományos Akadémia Művészettudományi Intézetének igazgatója: közös előszavukban hangsúlyozzák, hogy amilyen tanulságosak e táj népeinek zenéjében a sajátos életutat tükröző vonások, ugyanolyan fontos *„mindaz, ami a zenei hagyatékban összekapcsolja a szomszédos népeket, sőt közös európai örökségként az azonosságtudat és szolidaritásérzés táplálékául szolgálhat"*. Örömünkre szolgál, hogy az első szlovák—magyar együttműködéssel készült kötet egyik szerkesztője éppen Rybarič Richárd, akivel a recenzens annak idején az első mikrofilmcserét is megszervezhette. Jogos örömmel nyithatja meg a sorozatot Falvy Zoltán is, látva, hogy jelentős kezdeménye, a Codex Albensis, termékeny indításnak bizonyult.

Az intézeti sorozatot tervező Dallamtörténeti Osztály vezetői, Dobszay László és Szendrei Janka gondos mérlegelés után döntöttek a Missale Notatum közlése mellett, mely a legtipikusabb és legtartósabb gregorián tradíciót képviseli a Kárpát-medencében, azt a hagyományt, melynek központi forráscsoportja a Pray-kódextől a kései pálos kéziratokig húzódik, kalligrafikus virágkora pedig éppen a 14. század eleje. Az előkelő szépségű kézirat annak az Esztergom-központú egyháznak hangzó liturgiáját közvetíti, mely a középkori királyság egységének jelentős tényezője volt. Kiadása lehetővé teszi az ismerkedést a középkori magyar gregorián gyakorlattal és segít eltüntetni a Dunatáj fehér foltját a nemzetközi forrás- és notációtérképeken. (Szendrei, 21—24. l.) Hiányos volta ellenére a sorozat első helyét érdemli sajátos magyar hangjelzése és a miseénekek közlése alapján.

A szerkesztők egyetértésének tudatában az első dicsérő szó az ismertetésben az MTA KESZ Sokszorosító Üzemének szóljon (vezetője dr. Héczey Lászlóné): nyomástechnika, papiros, megnyerő külső és árkalkuláció ilyen bravúros egyeztetését — éppen kényszerűen takarékos világunkban — örvendő meglepetéssel fogadja, aki a kiadványt kézbe veszi. Biztató ígéret a sorozatnak.

Két bevezető tanulmány ismertet meg a kézirattal. Rybarič leírásából kiderül (9—19. l.): milyen kár, hogy a múlt század elején alakult Nemzeti Múzeum számára könyveket gyűjtő Horváth István figyelmét éppen kódexünk kerülte el. A fővárosba került

* *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio* edited by Janka Szendrei and Richard Rybarič. (Musicalia Danubiana 1. redigunt Szendrei Janka, Ferenczi Ilona adjuvantibus Sass Ágnes, Sz. Farkas Márta, Zacsik Annamária curis Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, Falvy Zoltán, Dobszay László.) Budapest 1982. 692. l.

pozsonyi misszálékkal együtt megmenekült volna az első világháborút követő idők viszontagságaitól, melyeknek következtében ma a Knauz által számontartott 366 fólióból csupán 299-et kínálhatunk fel a kutatóknak, sajnálattal nélkülözve összehasonlítás céjára a nagyböjti dallamok jó részét (kereken 70 fóliót).

Szendrei tanulmánya (21—67. l.) öt szakaszban mutatja be a forrást (21—24. l.: a kódex jelentősége, 24—38. l.: tartalma, 38—46. l.: zenei sajátságai, 46—63. l.: hangjegyírása, végül 63—67. l.: előadási kérdések): a közlés szakirodalmi újdonsága mind paleográfiai, mind liturgiatörténeti szempontból kielégítőleg megokolja az angol nyelv használatát; a hazai olvasó bőséges tájékoztatást kapott Szendrei eddigi munkáiból (1978: A középkori magyar hangjegyírás, 1979: Az esztergomi Missale Notatum hangjelzése, 1981: A magyar középkor hangjegyes forrásai, 1983: Középkori hangjegyírások Magyarországon) a kódex eredetére és hangjegyírására vonatkozóan. A jelen tanulmány első szakasza a külföldi olvasónak részletesebben felsorolhatta volna: milyen adatok ajánlják, hogy a misszálét esztergominak tekintsük. Így — Rybarič 14—15. lapon adott áttekintésére hagyatkozva — éppen az esztergomi körmeneti stációk jelentősége, valamint azok hiánya a pozsonyi misszálékban nem kap kellő hangsúlyt, és a publikáció címe szinte nyílt kérdés marad.

A kódex tartalmi summája (26. l.) megállapítja, hogy a római-frank liturgia esztergomi úzusának 14. századi változata van a kezünkben (a kor általános szokásának megfelelően egyéni formuláknak számítható kisebb sajátosságokkal): normatív jellegű forrás, melynek eltérései a Graduale Romanumtól európai összevetést igényelnek és a kelet-közép-európai liturgia helyzetére vonatkozólag jelentős eredményeket is ígérnek. A részletes tartalmi felsorolás a Temporale és Sanctorale rendjében történik, a hazai sajátosságok részletekbe menő gondos kiemelésével; ezek között szerepelnek a kézirat esztergomi eredetének értékes támasztékai is (29. l. és 51. jegyz.).

A zenei jellemzők bemutatása ugyancsak első mélyreható összefoglaló, melyben kidomborodnak a középkori magyar liturgikus zene jellemzői, részletekbe menő bemutatással messze túlhaladva Radó és Mezey eddigi megállapításait. A zenész olvasót különösen megragadja az a minden kötöttség mellett is biztosított és csodálatraméltó jártassággal alkalmazott szabadság, mely szinte a népdalgyakorlat variálástechnikáját vetítette előre. Szendrei alapos utánjárása erősen megbővítette a Magyarország Zenetörténete sajtó alatt levő I. kötetének ilyen irányú adatait, és már a Melodiarium Hungariae III. kötetébe szánt Graduale-dallamanyag proveniencia-nyomozását is előlegezi ebben a tömör bevezetésben, melynek minden sora új adatokat szolgáltat, dallami és hangnemi variánsok bőségét tárva fel és jelezve azt a kápráztató színkavarodást, amit a késő gregorián hagyomány feldolgozói állíthatnak valamikor az európai népzene palettája mellé.

A Szendrei notációtörténeti munkáival ismerős olvasó jóleső örömmel regisztrálja, hogy — ha túltakarékosan tömör formában is — végre a nemzetközi szakirodalom alapos analitikai és összehasonlító munkára mutató, szolid, világos és meggyőző, minden elfogultságtól mentesen objektív tájékoztatást nyer a 12. századtól töretlenül kimutatható magyar notációról, mely annyira hiányzott a középkori európai hangjegyírás térképéről. A kódex érett, kalligrafikus, klasszikusnak mondható hangjegyírása a legmeggyőzőbb illusztráció annak bemutatására. Az ismertetés (46—63. l.) a neumák jelentésével kapcsolatban kitér a további feladatokra is: a vonaltalan neumaírás korának később jelentésüket vesztett finom díszítőelemei még kódexünk idején is jelentkeznek és nemzetközi viszonylatban is további vizsgálatot igényelnek (55—60. l.). — Szendrei joggal feltételezi, hogy Pozsony, mint a peremvidékek jórészt német lakosságú városai

is, a 14. századra a nemzetközibb jellegű ún. metzigót notációt alkalmazta; így kerülhetett az átlagból kiütköző esztergomi hangjelzésű kódex a 13. század végi cseh pusztítás (1271) pótlásaképpen Pozsonyba.

Az előadás kérdései között (63—67. l.) a *Justus ut palma* előadási mintája mai példát szolgáltat a középkori gyakorlat variánsainak megértéséhez. A melizmatikus incipitekre szorítkozó passzusok intenzív gyakorlat jelei, még pedig nem általában kolostori praxis bizonyítékai (mint a nyugati publikációk alapján gondolnánk), hanem — amit az MZt I. kötete is hangsúlyoz — az egyházmegyei, katedrális liturgia begyökerezett hagyományának meggyőző bizonysága. Ez a hagyomány pedig a középkori magyar literátus réteg zenei képzésének kézzelfogható alapja.

A gondos jegyzetanyag (69—84. l.) a magyar könyvcímeket fordításban is adja. Rövid magyar—szlovák összefoglalás és az énekelt darabok betűsoros jegyzéke teszi teljessé a közleményt.

Minden dicséretet megérdemel a jelentős kezdeményezés és annak ily sikeres kivitelezése, tekintetbe véve, mekkora adósságokkal volt terhelve középkori zenekutatásunk.

A kritikus szem néhány ekkora munkában óhatatlan elíráson kívül (pl. 24. l.: 12-12^{v} deest hiányzik; 32. l.: Invencio *corporis* sancti Stephani; 94. l.: Culminis angelici; 96. l.: Plausu chorus laetabundo a 349^{v} helyett 360-on stb.) csak egy-két szempontot tart megjegyzésre érdemesnek, induló sorozatról lévén szó.

1. A forrás tartalmát áttekintő regiszter és az attól különböző, idézésre is felhasználható szövegincipit-sorozat szövegkezelésének megkülönböztetésére kitűnő minta Hesbert: Antiphonale Missarum Sextuplex-e; a későbbi kötetekben föltétlenül annak alapján kell eljárni. A jelen esetben pl. (24. l.) a Dominicae post Pascham [!] után In letania majori-t olvasunk: az első a kézirattól független tartalomjelzés (Pascha-nak csak nőnemű genitivusa használatos, különben neutrum, tehát post Pascha), a második látszólag szöveghű, de a kéziratban In maiori letania áll. A Temporale-Sanctorale-ban jelzett rövidítések egyrészt nem kerülnek alkalmazásra, másrészt a közlésből nem derül ki, mikor marad el az eredetiben akár a sanctus, akár annak rövidítése (viszont az Inventio Crucis-nál jelzett processzióleírás hiányzik).

2. A lapszéli pótlások, ha nem is zeneiek, már csak a korkülönbség vagy -egyezés kérdése miatt is megjegyzést kívánnak, ugyanígy a dallamjelzés nélkül maradt üres vonalak (pl. 245. fol.: Alleluja 2. verzusa), különösen olyan esetben, ahol a magyarázat közelfekvő, mint pl. a keresztjáró hatalmas antifónasorában üresen hagyott Iniquitates nostras (fol. 158^{r}), mely tulajdonképpen a templomba visszaérkezést jelezte volna, de két valószínűleg kifelejtett dallam pótlása után rövidített szövegváltozattal (Aufer a nobis domine iniquitates) a következő oldalon került sorra.

3. A nyugati szakmabeli olvasó a „pentatonic" terminust kellő magyarázat híján sokkal szigorúbb értelemben veszi (és esetleg nem fogadja el), mint a szerző szándéka (különösen, ha „strongly pentatonic" jelzőt vet össze a dallammal).

4. A dallampéldákban alkalmazott hagyjegy melletti jelek magyarázatot kívánnak (a 65. l. 2. sorvégen megadott alternatívában szünet utáni szótagváltásra kellene gondolni). A 60. l. megjegyzése, mely szerint a vonaltalan írás díszítőelemeinek nyújtásos interpretációja monotóniára vezethet, vissza is fordítható: megkülönböztetés nélküli elhagyásuk könnyen ritmikai-agogikai elszegényedésre és finoman elkülönített csoportok motorikus egybedarálására vezethet.

Mindezektől függetlenül a sorozat első tagjának főerőssége: a gondosan körített facsimile-kiadás biztosítva van a jövőre is. Minden elismerés az eltervezőknek.

KÁRPÁTI JÁNOS:

LISZT FERENC CHICKERING-ZONGORÁI

A régi Zeneakadémia első emeletére elképzelt, igazi Liszt Múzeum tervezése sürgetően követeli a Zeneművészeti Főiskola Liszt-gyűjteményének mélyebb és sokoldalúbb megvilágítását. Nem azt kívánom ezzel mondani, mintha Prahács Margit nem tett volna meg minden lehetőt az épp általa felvirágoztatott gyűjtemény feltárása érdekében, csak tudnunk kell, hogy az egyes tárgyakra vonatkozóan az újabb kutatás ma már nagyobb, mélyebb hátteret tud megmutatni.

Figyelmünk érthetően először a zongorák felé fordul, hiszen ezek a szép, hiteles és ma is megszólaltatható hangszerek mintegy élő tanúi Liszt zongorajátékának — legalább is hangzásuk, hangszínük és mechanizmusuk tekintetében. A magyarországi Liszt-zongorákról Gábry György és Sz. Farkas Márta tanulmányai már sok fontos dolgot elmondtak.[1] A mi feladatunk, hogy a Főiskola tulajdonában levő Liszt-zongorákat bemutatva teljesebbé tegyük a hazai gyűjteményekről alkotott képet.

A mostani vizsgálatnak két külső tényező is ösztönzést adott. Az egyik a stockholmi AB BIS hanglemezkiadó hangfelvétele a modernebb, kitűnően restaurálható, hangversenyképes Chickering-zongorán, a másik pedig egy amerikai kutató: Geraldine Keeling látogatása, amelyre egy nagyszabású program: Liszt valamennyi fellelhető zongorájának feltárása keretében került sor. A vendég kalauzolása, kutatómunkájának segítése során — nem utolsósorban épp az ő alapos módszerétől vezetve — számos új adatra bukkantam. Elöljáróban tehát hadd fejezzem ki köszönetemet elsősorban neki, valamint Gát Eszternek, a Nemzeti Múzeumban őrzött Liszt-zongorák őrének — szíves közreműködésükért.

Úgy érzem, ez a szerény hozzájárulás a hazai Liszt-kutatáshoz egyben méltó tisztelgés is lehet Bartha Dénes professzor előtt, aki Isoz Kálmán nyomdokaiban járva 1936-ban nagyszabású Liszt-kiállítással tisztelgett a mester emléke előtt, eladdig leggazdagabb képet nyújtva a különböző hazai gyűjtemények anyagáról.

A főiskola Liszt-gyűjteményének kiemelkedő értékű kincse az a két Chickering-zongora, melyet az amerikai gyár Lisztnek ajándékozott. A Chickering cég a 19. században Amerika egyik legjelentősebb zongoragyára volt. Jonas Chickering 1823-ban alapította meg műhelyét Bostonban, eleinte azonban csak Tafelklavierokat és pianínókat gyártott. Nagy lendületet adott a gyár fejlődésének Jonas Chickering 1843-ban szabadalmazott találmánya: az öntöttvas keret alkalmazása, mely lehetővé tette a húrok erősebb megfeszítését. Nagy hangú és gazdag hangszínű zongoráival Európában is sikert aratott.

Kárpáti János és Sárosi Bálint tanulmánya 1984. január 18—19-én, a Bartha Dénes 75. születésnapját köszöntő tudományos ülésszakon előadás formájában hangzott el. (A szerk.)

[1] Gábry Gy.: „Franz Liszts Klaviere", in: *Studia Musicologica* Vol. 20, 1978, 389—403. l.; Sz. Farkas Márta: „Zongoratörténeti adatok publikálatlan Liszt-levelekben", in: *Zenetudományi dolgozatok 1980.* Bp. 1980, 285—300. l.

Az 1867. évi párizsi világkiállításon odaítélt négy aranyérem közül az egyiket a Chickering cég vitte el, III. Napoleon becsületrendjével együtt. Hírneve az 1870-es és 80-as években járt a tetőpontján, amikor a Steinway gyár egyetlen igazi vetélytársának bizonyult. A századforduló táján azonban a nagy verseny és egyéb pénzügyi gondok miatt a Chickering cég hanyatlani kezdett, és 1908-ban beleolvadt az American Piano Co.-ba (ma Aeolian American Corporation).

Nemcsak a jó üzleti érzék, hanem a zongorakészítői becsvágy is arra indította az alapító Jonas Chickering fiát és utódját: Charles Francist, hogy az 1867-ben, Párizsban aratott sikerre a kor legnagyobb zongoravirtuózának a hitelesítésével tegye rá a koronát. Lisztet akarta erre megnyerni, de mivel a mester akkoriban főképp Rómában tartózkodott, a díjnyertes zongorát Rómába szállította és ünnepélyesen Lisztnek ajándékozta.

Nézzük a bizonyító adatokat! 1867. december 8-án kelt Liszt A. Giacomellinak, a „Presse théâtrale" alapítójának írt levele az ünnepélyes átadással kapcsolatban. *„A kis beszéd, amelyet a Chikering* [sic] *úr küldeményével kapcsolatban kíván hozzám intézni, épp oly világos és pontos, mint amilyen érdekes... Poznanski urat szívesen fogom látni — és mindent megteszek, hogy ne maradjak lekötelezve Chikering úrnak... Ha Poznanski úr megérkezik, kérni fogom, hogy ismertessen össze Madame Chikeringgel, akivel eddig nem volt szerencsém találkozni."*[2]

A hangszer ünnepélyes átadása — minden bizonnyal Chickering és felesége személyes jelenlétében — december végén megtörtént, amit Liszt egy következő évben írt levele bizonyít. 1868. szeptember 8-án ugyanis ezeket a sorokat írja Carl Alexander weimari nagyhercegnek: *„Bocsásson meg Fenség a hosszú levelezési szünetért... Egy csodálatos amerikai zongora, melyet maga a gyáros, Chickering úr hozott el karácsonyra, látogatások egyre növekvő áradatához adott ürügyet..."*[3] De már 1868 januárjából is van egy híradásunk a Rómában olyannyira megcsodált zongoráról. Január 13-án írja Liszt Jessie Laussot-nak a következőket: *„Anélkül, hogy valakit is megbotránkoztatnék, a Chikering zongorára a Chassepot puska híres jelzője illik:* csodát csinál *Rómában. Mindenki arról beszél velem, látni és hallani akarja. Egy archeológus barátom a zongorák Colosseumának nevezi..."*[4]

A zongora azonban nem maradt sokáig Rómában. Mivel nagy méretei miatt az elhelyezése gondot okozott, Wittgenstein Karolina hercegné javaslatára a Chickering-zongorát Magyarországra küldték Augusz báró szekszárdi kúriájába. A hercegné Augusz Antallal folytatott — kiadatlan — levelezésében először 1871 januárjában bukkan fel az amerikai zongora említése, december 16-án pedig — úgy látszik — már megegyezésre jutott a szállítást illetően. *„Ez az Egyesült Államok iparának egy remeke, melyet az 1867-es Párizsi Világkiállításon díjjal jutalmaztak, s azután Lisztnek ajándékozták... Megérdemli, hogy ezeket az adatokat egy fémtáblácskába vésve és a billentyűfedélre erősítve hirdesse, és úgy őrizzék történeti emlékként, mint ahogyan mi őrizzük Weymárban Mozartét és Beethovennek azt a hangszerét, melyet Spina ajándékozott Lisztnek Bécsben."*[5] Maga Liszt pedig 1872. április 17-én rendelkezik Augusz bárónak írott levelében a Magyarországra küldendő tárgyakról: *„Mellékelem a Chikerey [Chickering] zongorára, az Erard-Alexandre féle zongora-harmóniumra és az üvegből való játék-harmonicára (joujou*

[2] *Franz Liszts Briefe.* Gesammelt und hrsg. von La Mara, Bd. VIII. Leipzig, 1905. No. 158. Az amerikai zongoragyáros nevét Liszt következetesen „Chikering"-nek írja. A levél két utolsó mondatát La Mara kihagyta, a jelen közlés Geraldine Keeling szíves közlésének köszönhető. (Vö. Whitacre: *Liszt Letters in Paris.* New York, 1977. 61.l. — Bibliothèque Nationale No. 43.)

[3] *Franz Liszts Briefe...* Bd. VIII, No. 164.

[4] *Franz Liszts Briefe...* Bd. II, Leipzig, 1893. No. 62.

[5] *Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886.* Gesammelt und erläutert von Margit Prahács. Bp. Akadémiai Kiadó, 1966. No. 476 jegyzete, 418. l.

d'harmonica en verre)[6] *vonatkozó utasításokat. A Chikeringet Szekszárdra szánom, ahol a harmonica úgy lesz vele együtt, mint kis kutya az oroszlán-ketrecben (ahogy az látható is volt már a párizsi állatkertben).*"[7]

Végül még egy apró, de nem jelentéktelen utalás magától Liszttől, C. F. Weitzmannak szánt levelében, zongoráiról beszámolva, 1878. május 24-én ezt írja: „...*Chikering zongorája, melyet Rómában használtam, most Magyarországon pompázik [steht nun glänzend].*"[8]

Báró Augusz Antalné a Mester halála után — a levélbeli végrendelet szellemében járva el — 1887 áprilisában a Chickering-zongorát az üveg-harmonicával együtt átadta a Zeneakadémiának.[9] További sorsáról — meglepő módon — csak keveset tudunk. Azt is később, a másik Chickering-zongora sorsával együtt kívánjuk elmondani. Néhány adat azonban a konstrukcióról mindenképpen ide kívánkozik. Méreteit tekintve 254 cm-es hosszú hangversenyzongora, hangterjedelme 7 $^1/_3$ oktáv, dúsan faragott rózsafa (paliszander) szekrénnyel. Angol mechanikás, egyenes húros, két pedálos modell, öntöttvas kerettel. Gyártási száma: 30.540, ami az ismert gyártási számok támpontjai alapján az 1867-es gyártási évet valószínűsíti. Elképzelhető, hogy a hangszert a gyár egyenesen a világkiállítás számára készítette, különösen dekoratív kivitelben. *(1. sz. kép, 231. o.)*

Mai állapota sajnos nem jó. Rezonánsán nagy repedés húzódik végig. Minden bizonnyal ezért nem is tartották folyamatosan karban, feladata inkább az igazgatói szoba díszítése volt. Restaurálását most végeztük el a főiskola műhelyében.

A főiskola gyűjteményének másik Chickering-zongorája kifejezetten Liszt számára készült, amit a billentyűfedélbe berakott ajánlás: „Chickering & Sons à F. Liszt" tanúsít. *(2. sz. kép, 232. o.)* A zongora 58.080 opusz-számából következtethetően gyártási éve 1879 vagy 1880. Az ajándékozással kapcsolatos levelezésből sajnos csak egyetlen dokumentum ismeretes: Liszt 1880. szeptember 30-án a Villa d'Estéből keltezett levele Chickeringnek, amelyben az ajándékot elfogadja, és úgy rendelkezik, hogy azt a budapesti Zeneakadémiára szállítsák.[10]

A zongora megérkezésének időpontját nem ismerjük, de minden jel arra mutat, hogy 1881 tavaszán már itt volt, mert május 21-én, ill. 22-én kelt az a két, Erkelnek és Ábrányinak párhuzamosan írt levél, amelyben Liszt a zongora sorsáról rendelkezik. Az Ábrányinak szóló bővebb szöveget idézzük: „*Erkel Ferencnek, tisztelt igazgatónknak a királyi magyar Országos Zeneakadémián, azt írom, hogy Chikering zongoráját, ezt az Amerikából érkezett kiváló és szíves ajándékot, a Sugár úton a zeneteremben állítsák fel. Hamarosan bekövetkező elhalálozásom után ez a zongora éppúgy, mint minden budapesti tulajdonom, a királyi magyar Országos Zeneakadémiáé lesz.*"[11] *(3. sz. kép, 233. o.)*

A Chickering-zongora tehát a Zeneakadémia zenetermébe került, mégpedig az 1881. március 22-én a Fővárosi Lapok által tudósított két Bösendorfer-zongora mellé.[12] Liszt tanítványainak 1882. április 1-én tartott vizsga-hangversenyén — a Zenészeti Köz-

[6] Bachmann gyártmányú (Tours) négyoktávos üvegzongora.

[7] *Franz Liszts Briefe an Baron Anton Augusz, 1846—1878.* Hrsg. von Wilhelm von Csapó. Bp. 1911. No. 83. — Csapó a „Chikering" nevet tévesen „Chikerey"-nek olvasta.

[8] C. F. Weitzmann: *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur.* Stuttgart, 1879. 295. l.

[9] *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1886/7-diki tanévről.* Bp. 1887. 65. l.

[10] Kiadatlan levél, leírása a weimari Goethe—Schiller Archiv tulajdonában található 455/2 jelzet alatt. Geraldine Keeling szíves közlése.

[11] *Franz Liszts Briefe...* Bd. II.... No. 278. Magyarul: P. Eckhardt Mária: „A Zeneakadémia Liszt Ferenc leveleiben", in: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve.* Dokumentumok tanulmányok, emlékezések. Szerk. Ujfalussy József. Bp. 1977. 48. l.

[12] Idézi Legány Dezső: „Liszt Ferenc lakása a régi Zeneakadémián" in: *Budapest* 21. évf. 7. sz. 1983. július, 29—31. l.

löny tanúsága szerint — Juhász Aladár játszott rajta.[13] Valószínű, hogy a zeneterem pódiumán a két Bösendorfer és a Chickering nyújtotta a választékot a hangversenyekhez, mert August Stradal is így írja le a helyszínt 1885-ben.[14] Ábrányi Kornél 1886-os leírásával zárhatjuk le a tanúságok sorát: *„A szalónból nyíló nagy orgona és hangversenyteremben állt a híres amerikai Chikering czég által tisztelet és hódolat jeléül küldött nagyértékű és mesteri kidolgozású zongora, melyet azonban csak nagy ritkán szokott volt használni."*[15]

Az írásos tanúságok mellett van azonban egy képi dokumentumunk is, nevezetesen az a Kászoni-féle egykorú rajz, amely a tervező, Fellner Sándor vázlata alapján készült. Ez a jól ismert, Füssmann, Mátéka és Prahács által egyaránt közölt kép a pódiumon egy olyan zongorát ábrázol, amelynek jól látható hajlított lába csakis a Chickering-hangszerhez tartozhatott.[16] (Ez az apró részlet egyébként arra hívhatja fel a figyelmünket, hogy a rajzot a többi részlet tekintetében is hitelesnek és pontosnak lehet tekintenünk, így a rekonstrukciós terveknél biztonsággal lehet rá építeni.) *(4. sz. kép, 234. o.)*

Liszt halála után a pesti lakás vagyontárgyai — miként azt Prahács Margit kitűnő tanulmányából tudhatjuk — szomorú sorsra jutottak.[17] A Chickering-zongora azonban a könyvtárral és néhány fontos berendezési tárggyal együtt — az idézett levélbeli végrendeletnek megfelelően — a Zeneakadémia tulajdonába került.

A Zeneakadémia 1886/87-es évkönyve a Liszt-hagyaték átvételéről beszámolva mindkét Chickering-zongora tulajdonba vételét igazolja.[18] Felmerül azonban a kérdés: mi lett a két nagyértékű hangszer további sorsa, hol álltak, miképpen használták őket? A második Chickering minden bizonnyal a hangversenyteremben maradt az új épületbe való átköltözésig. A szekszárdról Pestre szállított első Chickeringet pedig — ez puszta találgatás — talán az igazgatói szobában helyezték el? Feltehető, hogy ettől kezdve honosodott meg az a gyakorlat, hogy a szép hangszer az igazgatói szobát díszítse. De miképpen alakult ez a Liszt Ferenc téri épületben? Ha az egyik zongora állandó helyet kapott az igazgatói szobában, még mindig nem tudjuk, hol állt a másik.

Ismeretes, hogy Hubay Jenő kezdeményezésére 1925-ben, a Zeneakadémia 50 éves fennállásának ünneplése alkalmából Isoz Kálmán, akkor még nemzeti múzeumi főkönyvtárnok, Liszt-szobát rendezett be az I. emeleti sarokszobában (ma pénztár és a nemzetközi csoport helyisége), de a katalógus tanúsága szerint egyik Chickering-zongora sem szerepelt a kiállított tárgyak között.[19]

Az 1927/28-as évkönyv viszont a következő fontos tudósítást közli: *„Az intézetet e tanév folyamán egy nagyobb értékű adomány érte: a Chickering & Sons amerikai zongoragyár annak ellenében, hogy a Főiskola a tulajdonában levő, Liszt Ferenc hagyatékából származó két Chickering-zongorát kiállítási és hangversenycélokra kölcsönképpen átengedte a cégnek, Liszt—Chickering alapítvány címen 1500 dollárt adományozott a Főiskolának."*[20]

A két Chickering-zongora amerikai „turnéjáról" az egyik hangszer rezonánsfenekén és gerendáin számos bejegyzés — hangolók, javítók, művészek neve — tanúskodik: szinte egészen pontosan végigkövethetjük a hangszer útját 1927 októberétől, kezdve

[13] Prahács Margit: „A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka", in: *Zenetudományi Tanulmányok* VII, Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Bp. 1959. 449. l.
[14] August Stradal: *Erinnerungen an Franz Liszt*. Bern—Leipzig, 1929. 44. l.
[15] Ábrányi Kornél: „Liszt Ferencről", in: *Magyar Salon*, 1886. március, 562—569. l.
[16] Werner Füssmann—Béla Mátéka: *Franz Liszt*. Ein Künstlerleben in Wort und Bild. Langensalza—Berlin—Leipzig, 1936. 275. sz. kép.
[17] Prahács Margit: „A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka" (l. 13. sz. jegyzetet), 429—431. l.
[18] L. 9. sz. jegyzetet.
[19] Isoz Kálmán: *Az Orsz. Magy. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Liszt szobájának kalauza*. Bp. 1925.
[20] *Az Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1927/28-iki tanévről*. Bp. 1928. 15. l.

New Yorktól — Ohio, Michigan, Iowa, Idaho államokon keresztül Californiáig, majd vissza New York államig, ahol az utolsó bejegyzés 1928 szeptemberében kelt. *(5. sz. kép, 235. o.)* A visszaérkezésről 1928. december 21-i kelttel iktatókönyvi bejegyzés tanúskodik a Főiskola irattárában: *„A New Yorkból visszaküldött 2 Chickering zongorára vámmentességet kérünk"* szöveggel.[21]

A zongora egyik, Michigan állam Muskegon városában való fellépéséről újságtudósításunk is van már, és még továbbiakat várunk.[22] A legfontosabb azonban, hogy azt is tudjuk: a zongora első „szereplése" alkalmából a New York-i Carnegie Hallban Josef Lhevinne játszott rajta. A híradás így szól: *„A meghirdetett műsort közönséges zongorán adta elő, ... majd átült egy díszes barna zongorához és Liszt Liebesträuméját játszotta el rajta. A zongora, melynek hangja még mindig erőteljes és puha, Liszt egyik saját Chickeringje volt."*[23]

Az első hazai Liszt-kiállítás, melyen a Chickering-zongorák egyike a nagyközönség számára is látható volt, az 1936-os Bartha Dénes rendezte nagyszabású emlékkiállítás a Nemzeti Múzeumban. A katalógus így tudósít: *„139. Chickering gyártmányú zongora Liszt Ferenc pesti lakásából."*[24] Újabb kérdést vet fel azonban az ugyanabban az évben megjelent Füssmann—Mátéka-féle képeskönyv, amely a régi Zeneakadémia hangversenytermét ábrázoló rajzzal kapcsolatban arról tudósít, hogy ez a zongora jelenleg a Zeneakadémia főigazgatójának a dolgozószobájában áll.[25] Nem kizárt dolog, hogy a hangszert a kiállítás időtartamára onnan kölcsönözték, de elképzelhető, hogy már akkor is — miként ma — az igazgatói szobában a másik Chickering-zongora volt.

A két hangszer összecseréléséhez maga Prahács Margit is hozzájárult, aki mind az 1959-es Liszt-hagyatékról szóló tanulmányában, mind pedig az 1966-os „Magyarországi levelek" kötetében a második Chickering elhelyezéseként az igazgatói szobát adja, holott jól tudjuk, hogy a hatvanas években már — és ezt az ő 1968-as második katalógusa is igazolja — ez a hangszer a Liszt-szobában volt elhelyezve.[26]

Nem véletlen, hogy a két zongora közül épp a második Chickeringet használták koncertezésre. Ez a hangszer ugyanis magán hordozza az 1870-es években lejátszódó gyártási változásokat, vagyis csaknem valamennyi ma modernnek ismert konstrukciós megoldást. Ezért a százéves Chickering-hangszer játékmechanizmusa és hangja közelebb áll a mai zongorákéhoz, mint harminc évvel korábbi elődeiéhez.

Méreteit tekintve ez hosszú hangversenyzongora, 260 centiméteres, $7\,^1/_3$ oktáv terjedelmű, faragott lábú rózsafa szekrénnyel. Nagy újdonsága az 1867-es zongorához képest a kereszthúros megoldás és a három pedál. A középső pedál tulajdonképpen osztott tompítás-emelő, lenyomásakor csak a diszkantban emelkednek fel a tompítók. Ilyen módon tehát a viszonylag erőtlen diszkant-hangok dinamikáját hatásában növelni lehet. A mechanika rendkívül érzékeny, kifogástalanul repetál. Bizonyos regiszterek kiegyenlítetlensége és a diszkant erőtlensége a hangszer korával is magyarázható. Hozzá kell azonban tennünk, hogy a legfelső másfél oktávban a stégen egy repedés húzódik végig, a restaurálás során azonban nem mertünk hozzányúlni. Meglepő azonban, hogy a hangolást így is jól tartja.

[21] Az irat hiányzik.

[22] „Liszt Piano to be Heard in Recital", *Muskegon Chronicle,* May 24, 1928; „Musical Treat is Provided by Recital on Famous Piano", *Muskegon Chronicle,* May, 25 1928; „French Pianist to Use Liszt's Piano", *Pocatello Tribune,* April 8, 1928.

[23] 1927. október 31-én a *The New York Times* híradása szerint. G. Keeling szíves közlése.

[24] Bartha Dénes: *Liszt Ferenc Emlékkiállítás.* Leíró lajstrom. Magyar Történeti Múzeum, Bp. 1936.

[25] Füssmann—Mátéka id. m. 44. l.

[26] Prahács 1959: 430. l.; Prahács 1966: 418. l.; Prahács Margit: *Liszt Ferenc Emlékmúzeum.* Leíró katalógus Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Bp. 1968. No. 121 és 121/a.

A hangszer egyik fő érdekessége a rendkívül hosszú, vasfonatos húrok szép zengése. Igazi fff játszására nincs lehetőség.

Végül meg kell még említenünk, hogy a billentyűk rövidebbek a modern zongoráknál, ezért az előadó helyenként a szokásos kéztartás megváltoztatására kényszerül. A hangszert egy svéd hanglemezkiadó kezdeményezésére és költségére restaurálták. A lemez előreláthatólag 1984 tavaszán kerül forgalomba.



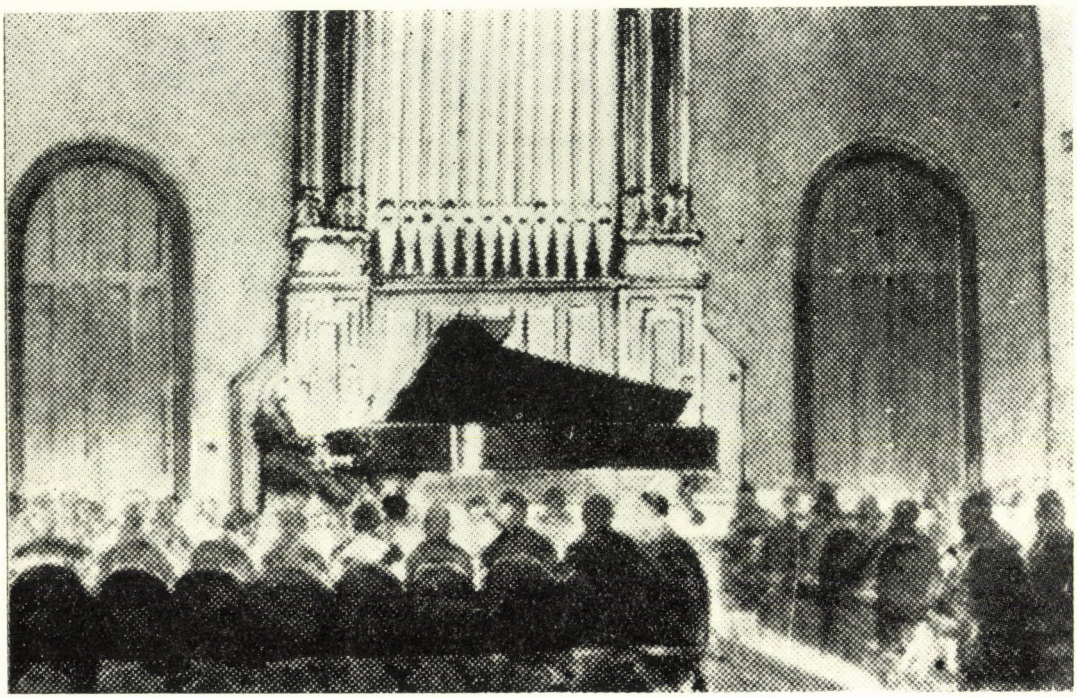
I. kép



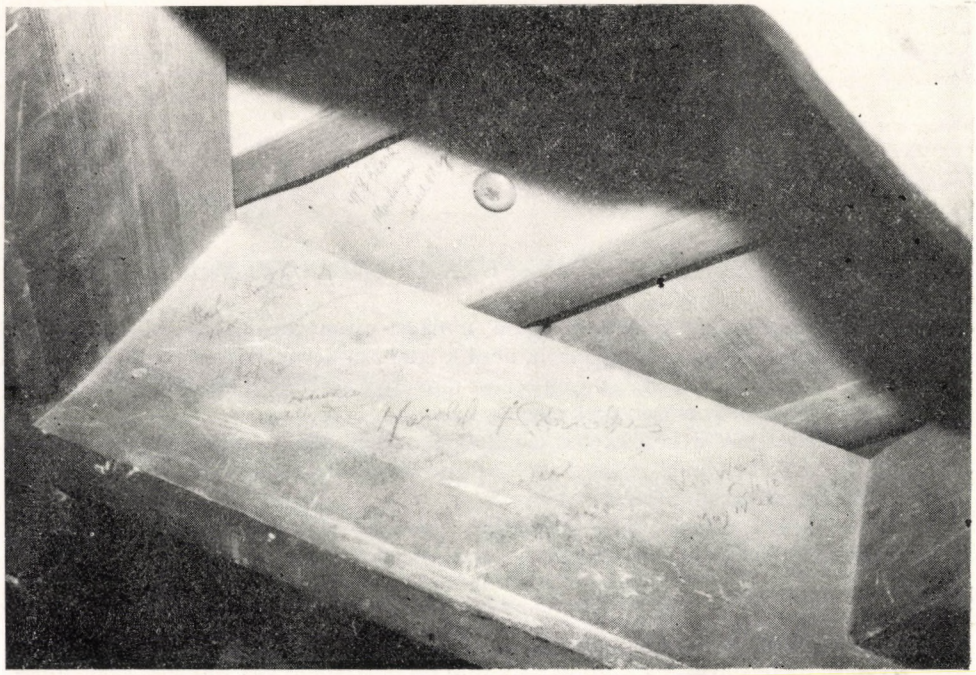
2. kép



3. kép



4. kép



5. kép

SÁROSI BÁLINT:

EGY „TÖBBNYELVŰ" CIGÁNYZENEKAR ERDÉLYBEN

A szakirodalomban gyakran találunk említést olyan zenészekről, akik többféle népnek játszanak. Olyan környezetben, ahol különböző népek hosszabb idő óta élnek egymással szoros közelségben, az ilyen zenész természetes jelenség; ahogy az is természetes, hogy az együttélő nemzetiségek egymás nyelvén is beszélnek.

Mégis felvetődik a kérdés: beszélhetünk-e a hagyomány szerint élő nép között többféle kultúrát képviselő zenészekről? Amennyiben *zenei többnyelvűségről* beszélünk — hogyan értendő ez a kifejezés?

Merev nyelvi párhuzamról természetesen szó sem lehet. Hiszen a nyelvek sokkal élesebben különböznek egymástól, mint a zenék. Az először hallott idegen nyelvből semmit sem értünk. A zenéből viszont akkor is fel tudunk valamit fogni, ha az a világ másik sarkából származik. Mégis: „anyanyelvi" szinten megismerni valamilyen idegen zenét semmivel sem könnyebb, mint tökéletesen elsajátítatni egy idegen nyelvet.

A zenei többnyelvűség a közönséghez való alkalmazkodás egy formája. Ezért amatőr zenészekre — ha akad is közöttük kisebb-nagyobb mértékig „többnyelvű" — nem jellemző. Környezetüktől függően annál inkább törekszenek rá azok, akiknek zenéből kell megélniök: a hivatásos zenészek. A többféle közönséghez való alkalmazkodásnak természetesen különböző formái és fokozatai lehetségesek. A vándorzenész — amilyen a középkori európai szórakoztató zenészek jó része volt, s amilyet Ázsiában és Afrikában ma is lehet látni — nem válhat teljesen otthonossá annyiféle zenei hagyományban, ahányféle közönség között megfordul. Kissé mindenhol idegen; de ha ért a szakmájához, jól tudja, mi az általa bejárt terület zenéjében és zenés szokásaiban az alapvetően *közös*. Erről a közös alapról közelítve — a közönség divatkedvelését is számításba véve — tudja zenéjét különböző ízlések számára elfogadhatóvá tenni. Hasonlóan jár el egyébként a vándorzenészek mai, letelepedett utóda — akár a budapesti éttermi cigányzenész is. Műsorát estéről estére aszerint alakítja, kik fordulnak meg az étteremben: vidéki típusú „magyaremberek", diszkrét szalonzenét kívánó „elit" közönség, vagy éppen a Zigeunermusik egzotikumát ízlelgető külföldiek. Emezeknek feltétlenül megcsillantja az idegen zenében való jártasságát is — jóllehet erős magyar akcentussal.

Századunk elejére, magyarok és környező népek közt, a cigányzenészeket már a falusiak nagy többsége is elfogadta. Zenéjüket a falu magáénak érezte. A népzenekutatók azonban, a gyökeresebb hagyományra való hivatkozással, a falusi cigányzenészek működésében is (nemcsak a városiakéban) a sokféle ízléshez való felszínes alkalmazkodást, vagyis éppen a „többnyelvűség" iránti hajlamot kifogásolták; gyűjtő útjaikon őket, ha lehetett, elkerülték. Kodály némi rosszallással jegyzi meg róluk: *„A cigányok kezén sok minden összekeveredett."* Megemlíti, hogy *„néhol, mint Bukovinában 4-5 különböző népnek is muzsikálnak"*.[1]

[1] Kodály Zoltán: A magyar népzene. Budapest 1969. 88.

Érdemes tehát konkrét példán is megnézni, miben áll a többnemzetiségű területen működő hivatásos zenészek — esetünkben cigányzenészek — zenei többnyelvűsége. A most bemutatandó zenészek magyar—román vegyes lakosságú faluban, a Kolozsvártól mintegy 20—25 kilométerre keletre fekvő Kolozson (Cojocna) élnek. A falu egyben fürdőhely. Így a zenészek a kettős paraszti hagyomány ismeretén túl, már csak a városból idejáró fürdővendégek miatt is otthonosak a városi cigányzenekarok stílusában. 1979 októberében a kolozsvári román népzenekutatóval, Virgil Medan-nal együtt jártam Kolozs-Cojocnán. Hangfelvételeket négytagú együttessel készítettem: két prímhegedűs, brácsás („kontrás"), bőgős. Megfelelő alkalmakra, pl. nagyobb lakodalomra, az együttes 7-8 tagúvá is kibővül. Ilyenkor cimbalom, vagy a második világháború óta divatba jött akkordeon is szerepel benne. Eredetileg magyar cigányzenésznek tartják magukat. Ez repertoárjuk arányaiból is kiderül: e repertoár nem kimondottan paraszti része csekély eltéréssel azonos a magyar nyelvterületen egységesen ismert (városi) „cigányzenei" repertoárral. Jelenlétemben a zenészek egymás közt magyarul beszéltek; az idősebb prímás, valamint a kontrás és a bőgős magyarul mondta rá nevét a felvételre. A fiatalabb prímás — az első prímás fia — viszont édesapjáéval azonos nevét románul kívánta a hangfelvételen megörökíteni: Sztojka György helyett Gheorge Stoicá-t mondott. A helybeli magyarok többségéhez hasonlóan a zenészek természetesen románul is jól beszélnek.

Zenéjükben, jelenlegi szempontunkból, mindenek előtt azokat a jelenségeket kell figyelembe vennünk, amelyek a két népnél — magyaroknál és románoknál — e területen hosszabb-rövidebb idő óta közösek. Közös a *hangszer-összeállítás:* vonós hangszerek, esetleg cimbalommal, újabban akkordeonnal kiegészítve. A hangszer-összeállítással összefüggésben, nagyjából közösek a hangszeres *kísérőformulák* és a *harmonizálás.* Közös vagy közeli rokon a *funkció,* melyet e két népnél e környéken a hangszeres zene betölt: elsősorban tánckíséret olyan táncokhoz, melyek nagy része hasonló karakterű. Nem ritkán maga a zenélés *alkalma* is közös, pl. magyar—román vegyes lakodalom. Ilyen esetben a zenészek lehetőleg felváltva játsszák a két nép dalait, táncait. De meglehet, hogy egymás táncait is táncolják a vendégek; vagy ugyanarra a zenére egyik magyar táncot, a másik román táncot jár (pl. gyors csárdás és hărţag-ot).

Vannak, nem kis számban *közös dallamok,* vagy inkább dallam-nyersanyagok, melyeket a zenészek változtatás nélkül vagy megfelelő változtatásokkal mindkét nép táncaihoz játszanak. Végül, vannak bizonyos hangszeres zenei *eljárások,* amelyek a kétféle zenében nagyjából vagy teljességgel azonosak. Ilyen pl. az improvizált tánchoz való formai alkalmazkodás: nagyobb zenei formák improvizálásának technikája.

A közös zenei jegyek felsorolása után azt mondhatná valaki, hogy már fölösleges is kétféle zenéről beszélni. Valóban, távlat kérdése, hogy valamit homogén tömegnek látunk-e vagy differenciálni is tudunk benne. Vajon pl. közép-európai füllel felismerünk-e olyan zenei különbségeket, amiket a közeli Balkán lakói érzékenyen számontartanak? Meg tudjuk-e különböztetni az észak-görök, a dél-macedón és albán zenét azon a környéken, ahol a három terület érintkezik? Holott a helybeli lakosság talán pontosan számontartja, mi az övé és mi a másik népé. Valószínűleg nem minden esetben kimondottan zenei kritériumok alapján ítél, de zenei kritériumai is mások, esetenként árnyaltabbak, mint amivel a kívülálló szakember egyelőre számolni tud. Meglehet, hogy az ott háromfélének érzett zenét azonos zenész játssza, aki talán saját családi környezetében cigányul vagy törökül beszél...

Hasonlóan állunk már Budapesten vagy Bukarestben is a Kolozsvár környéki hangszeres zenével: közép-erdélyi zene, bólintunk szakértelemmel. Ha megpróbálunk részleteibe bocsátkozni, több-kevesebb sikerrel kimutathatjuk a hangszer-összeállítás, a

harmonizálás, a kísérő ritmusformulák, a dallamok, a hangszeres dallamformulák eredetét. Emellett előfordulhat, hogy ugyanazt a dallamot egyik helyen mindkét nép határozottan magyarnak, a másik helyen határozottan románnak tekinti. Kiderül az is, hogy ugyanazon a tájon a kétféle népnek játszó és a csak magyaroknak vagy csak románoknak játszó cigányzenészek zenéje között feltűnő stíluskülönbség nincsen. A kettős szerepre vállalkozó zenész azáltal „kétnyelvű", hogy zenés szokások dolgában, dallamkészletben és bizonyos hangszeres stíluselemek adagolásában számontartja és kielégíti kétféle közönsége igényeit.

Vegyes lakosságú területen hosszú idő óta együtt élő két népnek zenélni tehát nem analóg eset a két nyelven való beszéléssel. Nem azonosítható az elsősorban amerikaiak (Mantle Hood) által szorgalmazott „kettős zeneiség" (bi-musicality) jelenségével sem. Ez utóbbi esetben ugyanis arról van szó, hogy európai zenei alapműveltséggel rendelkező személy egy, az európaitól *idegen* zenében válik aktív zenélésre is képes szakemberré.

A lehetséges sok példa közül, melyekkel az elmondottakat illusztrálni lehet, az alábbi kottákkal csupán néhány töredéket idézünk.[2]

Az *1. kottapélda* (240. l.) — gyorscsárdás töredék — a „cigányzenei" repertoárt képviseli. Ez a repertoár és stílus — mint köztudott — főleg a 19. század terméke. Sok tekintetben egyszerűbb, mint a hagyományos erdélyi hangszeres zene. Leginkább virtuozitást kíván, de — legalábbis mai állapotában — díszítésre, variálásra, formaimprovizálásra kevesebb lehetőséget ad, mint amennyit az erdélyi hangszeres zene megkíván. Megfelelő hangszer-összeállítás esetén, s ha az együttesnek a spontán funkciós harmonizálás elemeit is sikerült elsajátítania, a többi leginkább csak repertoár kérdése.

Az együttes, ahogy cigányzenekarhoz illik, ismeri az elmúlt 60-70 év divatos táncainak — keringő, fox, tangó — is a legnépszerűbb darabjait. Mikor a magyar nyelvterületszerte ismert csárdások, foxok (Schneider Fáni), keringők (Gimbelem-gombolom) után valami „parasztosabbat" kértem a zenészektől, az erdélyi magyarok közt széles körben ismert népdalokat kezdtek játszani — lassú csárdásnak. Ilyen, *lassú*-nak játszott újstílusú népdal a *2. kottapélda* (241. l.). A lassú tánczenében, Közép-Erdélyben az erősen díszített hangszeres előadásmód magyarok és románok közt közös. Ez is oka annak, hogy hegedűn előadott magyar és román dallamok közt kevésbé feltűnő a különbség.

A *harmadik példa* (241-3. l.) kétsoros hangszeres dallam, amit magyar és román hangszeres tánczenében egyaránt sok helyen és sokféleképpen alkalmaznak. Először önállóan szerepel az „elveszett juhok" zenéje egy román változatának vidám dallamaként *(3a kotta)*. Nagyobb forma alkatrészeként ezúttal ugyanez a dallam a közismert „Erdő mellett nem jó lakni" csárdás folytatásában szerepel *(3b kotta;* l. a +-tel jelzett helyeket). Ugyancsak csárdásféle — egy „friss" — második feleként fordul elő a következő példában *(3c)*. Amikor a kolozsi zenészektől román keserves-félét kértem, a következő dallamot játszották *(4a,* 243. l.*)* Ha csak az előadás stílusát nézzük, könnyen el is hihetjük, hogy ez kimondottan román dallam. A dallam szerkezete viszont egyik igen elterjedt régi népdaltípusunkat juttatja eszünkbe. Egyik énekelt változata, Pátria lemezre rögzítve, és a Rajeczky-féle Magyar népzene lemezsorozaton is kiadva a következő (*4b;* vázlatos kotta a lemezsorozat kísérő füzetéből 243. l.).

Végül egy román invîrtita és egy magyar csárdás alapdallamának azonosságát állapíthatjuk meg a következő két példában. A csárdás nem egyéb, mint a híres „Gábor

[2] A kották többé-kevésbé vázlatosak. Az ismétlőjelbe tett részekben pl. másodszor apró eltérések vannak. Az 1. darab ízelítőül lejegyzett harmonizálása a többszöri eljátszás alkalmával ugyancsak változik, ha nem is jelentős mértékben. A második prímás néhol a dallamot játssza, máshol kontrázik. Ahol ketten játsszák a dallamot, ott a lejegyzés a vezető prímás jobban hallható szólamáról készült. A 2., 3a és 4a példák dallamát csak egy prímás — az idősebb — játszotta.

Ignácé", amit a század elején már Molnár Antal is felvett Gyergyóban, a Székelyföldön. (*5a—b* példa, 244. l.)

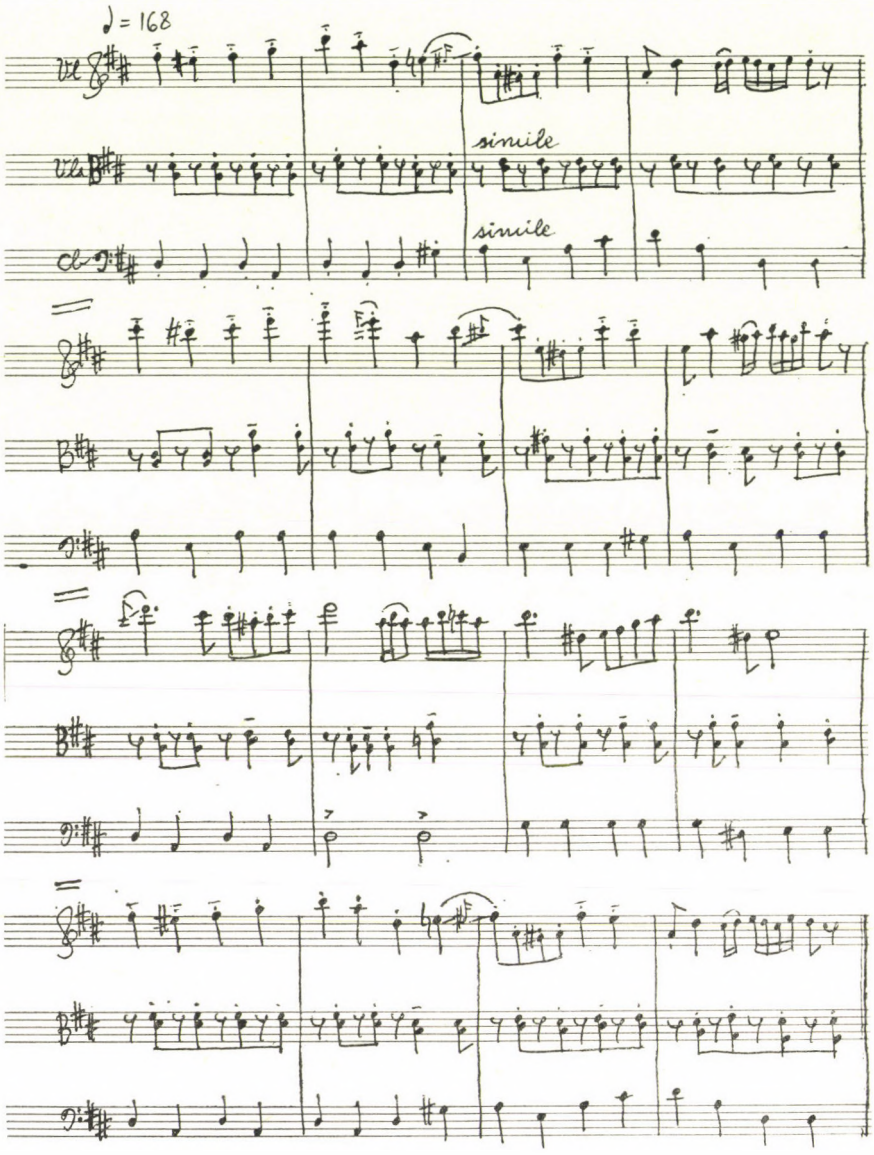
Tudott dolog, hogy Erdély különböző népeinek — magyaroknak, románoknak, szászoknak — általában egymásétól nagyon is eltérő, jól megkülönböztethető zenei hagyományuk van. A fentiekben nem a teljes népzenéről, hanem annak a nemzetköziségre leginkább hajlamos rétegéről, a hivatásos zenészek által művelt, újabb stílusú hangszeres zenéről volt szó. Felszínes ítélettel a tárgyalt zenészeket akár „háromnyelvűnek" is minősíthetnénk: játsszák a magyar polgári gyökerű „cigányzenét", valamint a környezetükben megkívánt magyar és román hangszeres parasztzenét. E háromféle azonban a tudatukban — és a zenélés gyakorlatában — nem három külön zenei nyelv, hanem — éppen az erős kölcsönhatások eredményeként — egyetlen, variánsokban is gazdag repertoár és zenei eszköztár. Ebből a gazdagságból telik a zenészeknek arra, hogy többféle közönségük nemzeti, valamint paraszti vagy polgárosult ízléséhez igazodjanak.

A KOTTAPÉLDÁK JEGYZÉKE

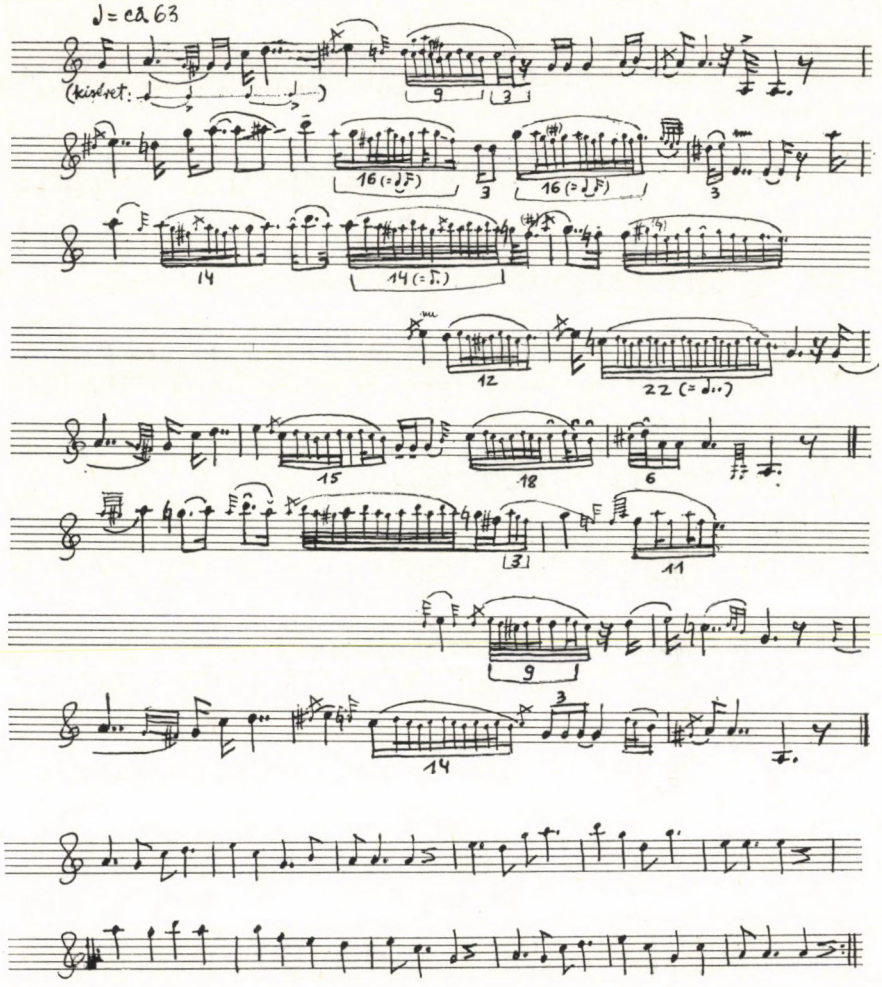
1. „Friss csárdás". A zenészek: id. Sztojka György 56 é. prímás, ifjabb Sztojka György — Gheorge Stoica — 32 é. másodprímás, Mácsingó József 69 é. brácsás, Sándri József 53 é. nagybőgős. A hangfelvétel 1979-ben Kolozson (Cojocna, Kolozs megye, Románia) készült. Lejegyző Sárosi Bálint. A hangfelvétel leltári száma az MTA Zenetudományi Intézetében: AP 12 535h. A további kották nem jelzett adatai ugyanezek.
2. „Lassú". AP 12 537e.

3a Táncdallam. AP 12 537j.
3b „Gyors csárdás". AP 12 537g.
3c „Friss". AP 12 539a.
4a „Román keserves". AP 12 538a.
4b Magyar népdal. Vázlatos lejegyzés a Hungarian Folk Music [első sorozat] c. lemezről. LPX 10 095-98, IV/B 2a.
5a „Gyors csárdás". AP 12 538g.
5b Învîrtita (román tánc). AP 12 539c.

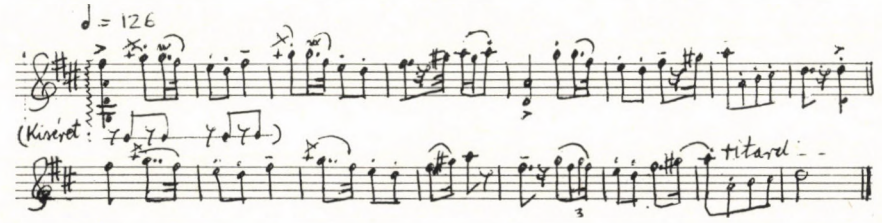
1.

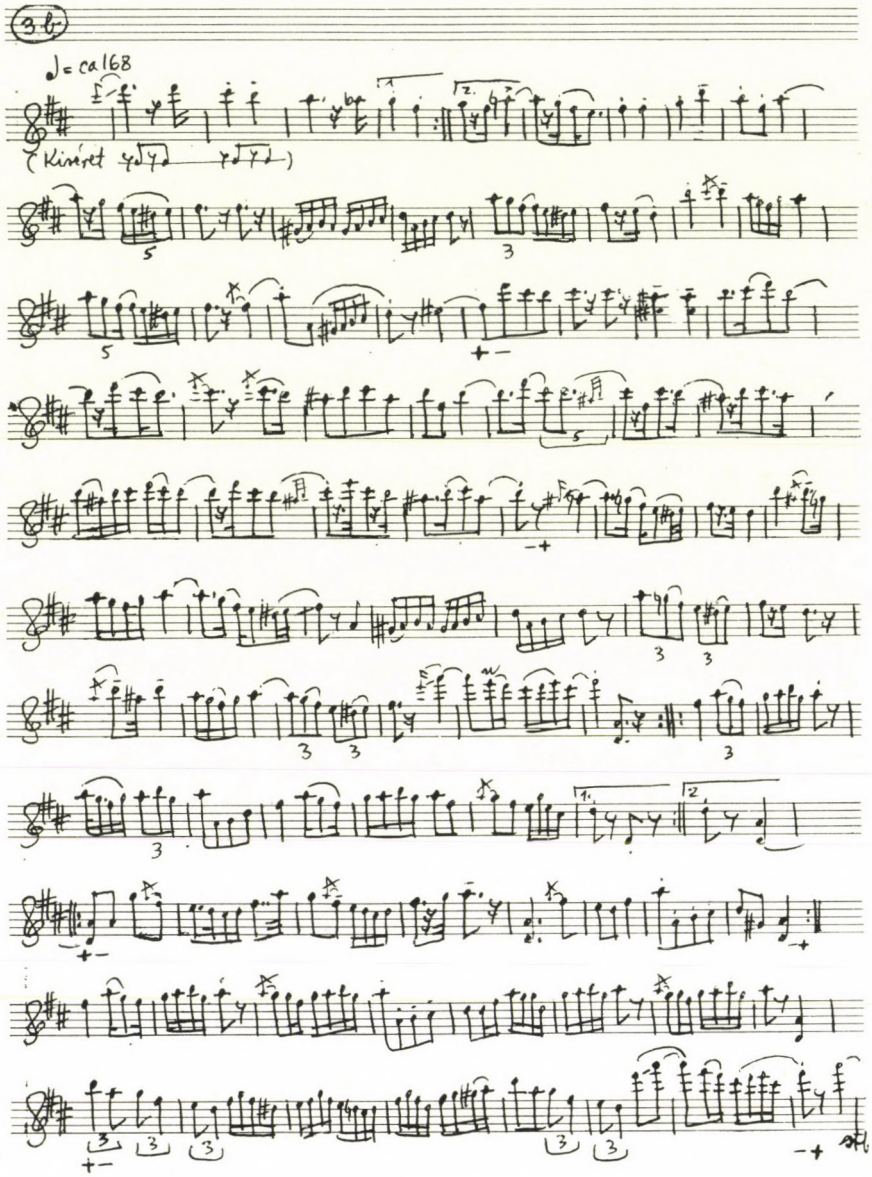


2.

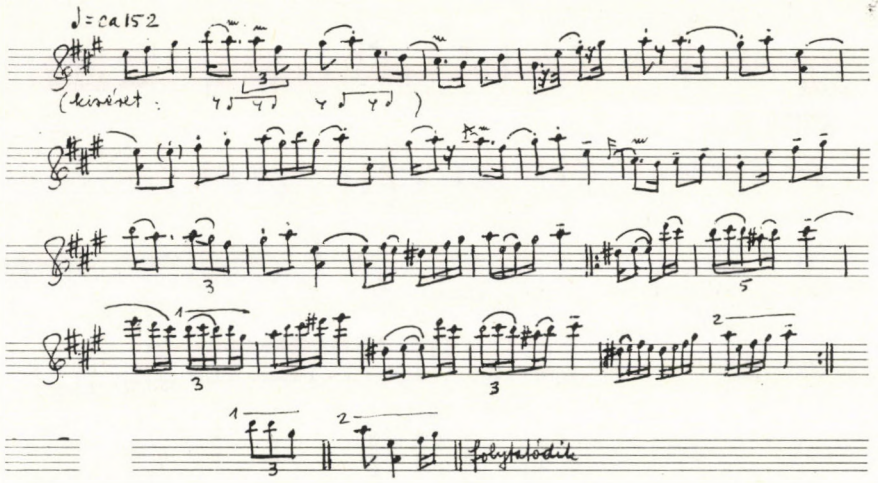

♩ = ca 63
(kiséret:
9
3
16 (= ♪♪)
3
16 (= ♪♪)
3
14
14 (= ♪.)
12
22 (= ♩..)
15
18
6
3
11
9
3
14

3a.

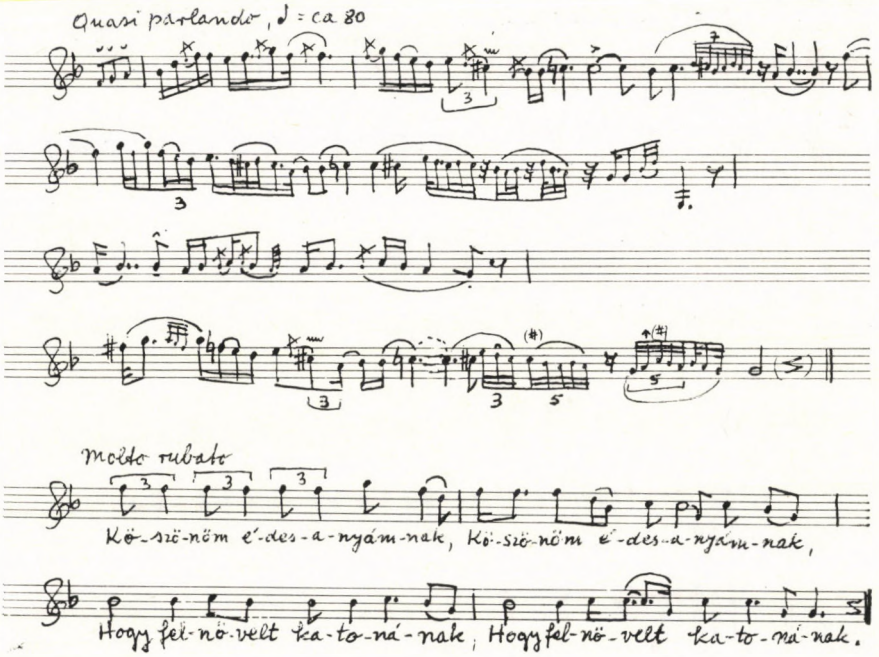

♩ = 126
(Kiséret:
ritard


36
♩= ca 168
(Kinéret)

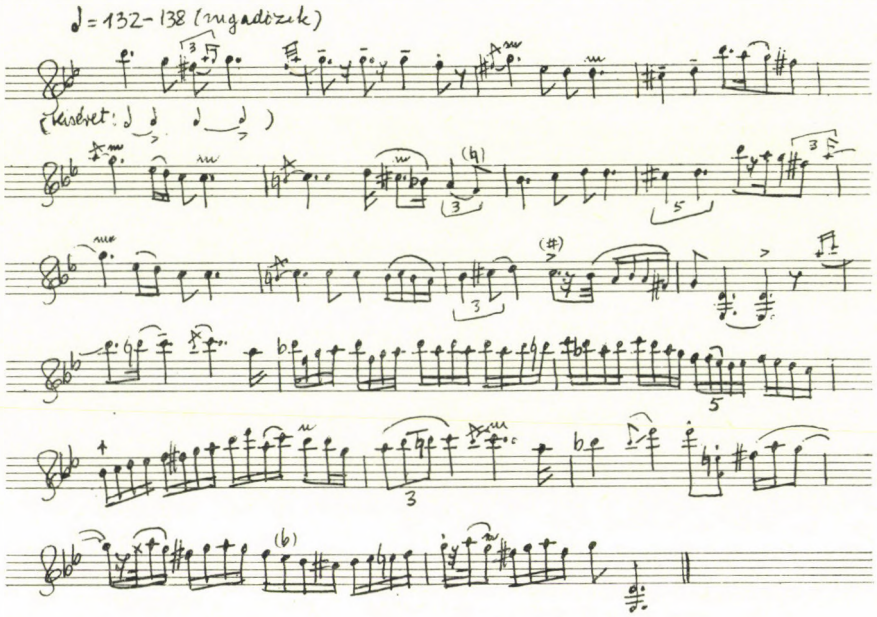
3c.


♩= ca 152
(kiséret :
folytatódik

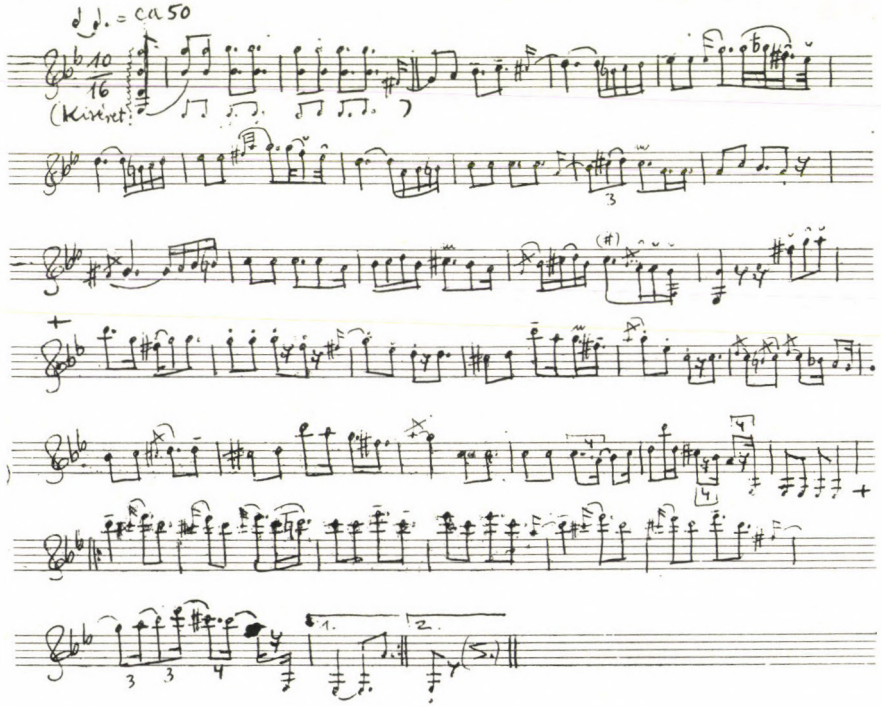
4a-b.


Quasi parlando, ♩ = ca 80
molto rubato
Kö-szö-nöm é-des-a-nyám-nak, Kö-szö-nöm é-des-a-nyám-nak,
Hogy fel-nö-velt ka-to-ná-nak, Hogy fel-nö-velt ka-to-ná-nak.

5a.



5b.



PAPP GÉZA:

TOVÁBBI ADATOK A VERBUNKOSKIADVÁNYOK MEGJELENÉSI IDEJÉHEZ (1822—1848)*

Prahács Margit emlékének

A XIX. század húszas éveitől kezdve a magyar tánczenei (verbunkos-) kiadványok megoszlanak a bécsi és a pesti kiadók között. A magyar szerzők műveinek egy része — a külföldieké mindenképpen — továbbra is Bécsben (ritkábban más városokban) jelenik meg, főleg a Diabelli és a Haslinger cégnél. De az Artaria, a Cappi u. Czerny, a Mechetti és a Pennauer stb. is megjelentet magyar táncmuzsikát. Ezt a kulturális és egyúttal a szórakozási igényeket is kielégítő feladatot azonban mind nagyobb mértékben veszik át az egymás után megalapításra kerülő pesti könyv- és kottakiadó vállalatok. Néhány esettől eltekintve a közreadott darabok szerzőjét (feldolgozóját) is ismerjük, ellentétben az előző mintegy négy évtized verbunkoskiadványaival, amelyek között szép számmal találunk anonim kompozíciókat. Az 1848-ig terjedő második időszakot — ennek vége egybeesik Rózsavölgyi Márk halálának évével — jellemzi még a tudatos gyűjtőmunka: törekvés a korabeli tánczene legjelentősebb darabjainak sokszorosítására, hogy minél szélesebb körben ismertekké váljanak, s megmentsék őket a feledéstől. Nevezetes gyűjtemények ebből az időből a Mohaupt-féle *Nemzeti Magyar Tántzok* sorozata, a *Magyar Nóták* [...] *Veszprém Vármegyéből* (Ruzitska Ignác) és Róthkrepf (Mátray) Gábor füzetei *Pannónia, Hunnia és Flóra* címen.[1] Ezekben kaptak közlési lehetőséget Bihari, Csermák, Lavotta és Rózsavölgyi számos verbunkosa, s mások — köztük a szerkesztők — táncdarabjai. Kisebb sorozatnak számít a *Bokréta* és a *Pesti Tárogató* a harmincas évekből. 1844-ben indul meg Rózsavölgyi összes műveinek kiadása zongoraletétben. Jelentősen megszaporodnak az egyedi kiadványok; utólagos számbavételük egyre nehezebbé válik.

A kiadás éve a kották címlapján továbbra sincs feltüntetve. Ennek megállapítása kiadványról kiadványra jelen írásom legfőbb feladata. Adataimat az eléggé bizonytalan hitelű kiadói lemezszámra, a korabeli sajtó közléseire (hirdetés, kottaismertetés) és más információkra, pl. Mátray Gábor cikkeire a Tudományos Gyűjteményben, alapoztam. Most is nagy segítséget jelentett, hogy dr. Alexander Weinmann professzor a bécsi kiadványokra vonatkozóan már sok adatot közzétett, s hogy Mona Ilona a magyarországi kottakiadók működésével kapcsolatosan végez alapvető kutatásokat.[2] Major Ervin hátrahagyott jegyzeteit is felhasználtam,[3] valamint az éppen tíz évvel ezelőtt elhunyt

* L. Papp Géza: A verbunkoskiadványok kronológiájához. MZ/1979. 239.

[1] Tematikus jegyzéküket l. Papp Géza: Die Quellen der „Verbunkos-Musik". Ein bibliographischer Versuch. *A)* Gedruckte Werke II. Sammlungen 1822—1836. StM 1982. 35—97.

[2] Tanulmányaikat, melyekre gyakran hivatkozom, e dolgozat végén sorolom fel. Mindketten írásbeli, illetve szóbeli közléseikkel is hozzájárultak ahhoz, hogy bibliográfiai adataim minél pontosabbak és teljesebbek legyenek. Segítségükért ezúton is köszönetet mondok. Munkámat messzemenően támogatta dr. Kecskeméti István és Murányi Róbert Árpád (OSzK Zeneműtár), nekik is hálával tartozom.

[3] Hagyatékát az MTA ZtInt könyvtára őrzi. Major rendszeresen följegyezte kottáira, hogy melyik folyóiratban talált rájuk vonatkozó utalást. Jegyzetanyaga sok használható adatot tartalmaz.

Prahács Margit könyvét;[4] ez több — sajnos, részben még mindig ismeretlen — tánckiadványra hívta fel a figyelmemet. Az eredmény természetesen nem lehet végleges. Nem csupán arról van szó, hogy egyes kottakiadványokhoz nem jutottam hozzá (példányaik ismeretlen helyen lappanganak), hanem az ilyen jellegű bibliográfiai munka bizonytalansági tényezőiről is.

Még egy kérdésről kell szólnom, a műfajoknak a stíluson belüli differenciálódásáról, illetve magának a stílusnak szétterjedéséről, amely megnehezíti a kiadványok egyértelmű besorolását. Az új nemzeti stílus ugyanis a húszas évekig — különösen ami a kinyomtatott műveket illeti — szinte kizárólag a tánczenében jelentkezett. Ez természetesen nem jelentett mindig alkalmazott („talpalávaló") muzsikát; mondhatni, inkább túlsúlyban voltak a szórakoztató célzatú, stilizált magyar táncok. A kivételek közé tartoznak a korai karakterdarabok és a programmal ellátott ciklikus művek, mint pl. Lavotta János *Insurgens nótá*ja (1797),[5] vagy Csermák Antal egyik vonósnégyese (1809)[6]. Ezek kéziratban maradtak fenn. A zenés játékok kísérő zenéjét sem nyomtatták ki, legfeljebb egyes részleteket zongorakivonat formájában, amelyek a darab bemutatása után nagyon keresettek voltak. Az előző időszakból ilyen Joseph Kinsky *Kisbéri népünnepély*e (1816)[7] verbunkos táncbetéttel. (A többi tétel is magán viseli a stílus sajátságait.) Az 1820-as évektől kezdve már nyomtatásban is megjelentek programzenei művek. Anton Halm (1789—1872) osztrák zeneszerző az 1825-ös pozsonyi királynékoronázás alkalmából komponálta *Die Krönungsfeyer* c. művét („ein charakteristisches Tongemählde") — tételei között egy verbunkossal —, 1841-ben jelent meg George Micheuz-től a *Zrínyi zenészeti vázlat*, rá két évvel Kirch János *Zene-ábránd*ja „az 1843. évi Szatmári követválasztás felett". Kirch közreadta Lavotta *Szigetvár ostroma* c. „magyar ábrándját" is zongoraátiratban (1843). Talán nem véletlen, hogy ugyanezek az évek érlelték meg Dobozy Károly jellemdarabjait is (*Érzelmi hangok: Magyar kedv, Alföldi emlék, Művész álma, Emlék honomra* — 1843), amelyek azonban formailag alig különböznek a verbunkos stílusú táncdaraboktól: címük akár a szokványos „Magyar" is lehetne (az első így is jelent meg két évvel korábban). Ugyancsak határesetnek vehetjük Ruzitska Ignác *Négy magyar*ját, amelynek alcíme: Nemzeti elmés képzetek. A szerző azonban csak a második darabnál írja ki: Fantasia, de ugyanakkor azt is, hogy „Tempo di Verbunk".[8] — Jelentős az indulózene stiláris átalakulása is. A tánc és az induló között nem lehet minden esetben éles határt vonni. Már Major Ervin megállapította, hogy Kisfaludy Sándornak az Aurorában megjelent verbunkosai tulajdonképpen indulók; éppen ő egyike volt az ebben a stílusban komponáló indulószerzőknek is.[9] A kor legismertebb, s az országhatárokon kívül is méltán leghíresebbé vált verbunkos stílusú indulója köztudottan a Rákóczi-induló. Attól kezdve, hogy Scholl Miklós, az Eszterházy gyalogezred zenekarának karmestere nevével 1820 táján először jelent meg a kottája Mechettinél, számos kiadásáról tudunk.[10] A magyar indulók stiláris hovatartozásának kérdése egyébként még megoldásra vár. — Hasonlóképpen nem azonosíthatók a verbunkos tánczenével más műfajok sem, így az egyre gyarapodó „magyar rondók", variációs tételek magyar témára, a különféle szabad alakítású ábrándok és rapszódiák, vagy magyar dallamok feldolgozásai, noha stílusukhoz nem fér kétség. Így végső fokon Liszt Ferencnek 1848-ig

[4] Magyar témák a külföldi zenében. Bp. 1943.
[5] Nobilium Hungariae Insurgentium — Nota Insurrectionalis Hungarica. OSzK Zt Ms. Mus. 1477.
[6] Az intézet[t] veszedelem vagy [a] Haza szeretete, mellyet Nemzeti Muzsikára téve 2 Hegedűre, Violára és Violontsello alázatosan ajánlja Az Magyar Nemességnek Csermák Antal 1809 esztendőbe[n]. MTA Kvt. Ms. 10 062/I.
[7] Das laendliche Fest im Waeldchen bey Kis-Bér. Wien [1816]. Vö. QVM A I, 54. sz.
[8] Vö. Eckhardt Mária: Magyar fantázia, ábránd, rapszódia a XIX. század zongoramuzsikájában. MZ 1983. 121.
[9] Major Ervin: Kisfaludy Sándor a magyar zenetörténetben. Muzsika 1929/3. 7. Vö. QVM A I, 60—61. sz.
[10] Vö. Major Ervin: Berlioz és a Rákóczi-induló. Fejezetek 78.

kinyomtatott magyar rapszódiái, illetve az őket megelőző Magyar Dallok sem illeszkednek bele bibliográfiai kísérletünk tematikájába.

A verbunkoson belül más, nem műfaji, hanem stiláris problémát jelent a csárdás zenéje. Mai ismereteink szerint az első csárdás 1835-ben jelent meg Rózsavölgyitől, a Pesti Tárogató 2. füzetében, a Honművész mellékleteként. Ez — és utána még sok más csárdás — változatlanul őrzi a verbunkos stílusjegyeit. A törés akkor következik be (főleg Egressy Béni zenéjében), amikor a csárdásmuzsika alapja a népies műdal — ritkábban népdal — lesz, s a szerző a gyakran maga komponálta dalt szöveg nélkül, hangszeres változatban adja. Itt-ott megjelennek ugyan benne a hangszeres tánczene elemei, de mégis inkább válik uralkodóvá az énekes muzsika egyszerűbb ritmikája, nyugodtabb dallamvonala és a kisebb hangterjedelem. A negyvenes években még párhuzamosan halad egymás mellett, s egyenrangúan fejlődik a hagyományos „magyar" (Magyar nóta, Ungarischer Tanz, Hongrois[e]), a mind divatosabbá váló csárdás, és 1842-től az újkeletű társas táncok (körtánc, körmagyar) zenéje.

A tánckiadványok címleírása és időrendbe való állítása előtt — kellő indokolás kíséretében — meg kell állapítanom a megjelenés évét. Először a külföldi, majd a magyar kiadók termékeiről lesz szó.

A) KÜLFÖLDI KIADVÁNYOK

A már említett legjelentősebb gyűjtemények közül csak Róthkrepf (Mátray) Gábor sorozatait adták ki Bécsben, a többi hazai kiadvány. A Pannónia és a Hunnia Pietro Mechettinél, a Flóra című harmadik sorozat Joseph Czernynél jelent meg. A Pannónia négy füzetét 1825 és 1827 között hirdette a korabeli sajtó,[11] a Hunnia füzeteit 1829-ben és 1830-ban,[12] a Flóra két füzetét az előbbinek első és második füzetével kb. egy időben.[13] A táncok szerzői közül Bihari és Csermák ekkor már a múltat, Rózsavölgyi ellenben, akit csak most kezd megismerni az ország, a jövőt képviseli.[14] Szerzeményeik más bécsi kiadványokban is helyet kaptak. A Sauer & Leidesdorfnál még 1822 végén vagy a következő évben megjelent *National Ungarische Tänze*[15] Bihari-műveket tartalmaz. A szerző neve ugyan nincs feltüntetve a kottán, de nem nehéz megállapítani, hogy a táncok azonosak a két hegedűre írt *15 Ungarische Tänze* (1811) első 12 darabjának zongoraletétjével.[16] Más négy táncát, melyek a „legutóbbi koronázási ünnepségek alkalmából" — tehát Ferenc császár negyedik feleségének, Karolina Augusztának 1825. szeptember 25-i pozsonyi koronázásakor — rendezett bálokon is elhangzottak Bihari és bandája előadásában, Pfeifer Ferenc gitárra, Joseph Czerny zongorára írta át. Mindkét feldolgozást

[11] Wiener Zeitung 1829. VII. 16. (160. sz.), Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1826. III. 5. (19. sz., 269. l.), V. 7. (37. sz., 551. l.); vö. Weinmann: Beiträge 2/10, 39—42. és MZT 1969 156—7. — A III. füzet két dallamát (QVM A II, 24/3 Adagio és 24/4.) Liszt feldolgozta a Magyar Dallok III, 9., ill. IV, 10. füzetében. L. Major Ervin: Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet (forrástanulmányok Liszt magyar műveihez). MZD 4—5. sz. Bp. 1940., 9., Gárdonyi Zoltán: Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. In: Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren (szerk. Hamburger Klára). Bp. 1978. 213. és 216. (A 3. sz. kottája uo. 214. l.)

[12] Wiener Zeitung 1829. I. 5. (3. sz.), Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1829. II. 19. (15. sz., 204. l.), Pressburger Zeitung 1829. IX. 11. (72. sz., 883. l.); vö. Weinmann: Beiträge 2/10, 45., 48—9. és MZT 1969 157.

[13] Wiener Zeitung 1829. II. 23. (43. sz.) és IV. 14. (111. sz.), Pressburger Zeitung 1829. IV. 21. (31. sz., 368. l.), Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1829. V. 3. (36. sz., 560. l.); vö. Weinmann: Beiträge 2/11, 110. és MZT 1969 137.

[14] Mátray 10 füzetének tematikus jegyzéke: QVM A II, 22—31. sz. Az anyag elemzését l. Várnai Péter: Egy magyar muzsikus a reformkorban. Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig. In: ZtT II. (1954) 288.

[15] Lemezszáma: 193. A 191 és 192 lemezszámú műveket a Wiener Zeitung 1823. I. 10-én, a 195 számút I. 8-án, de a 198 számút 1822. XII. 9-én (!) hirdette. Vö. Weinmann: Beiträge 2/15, 40. Kottánk ebből a jegyzékből hiányzik!

[16] L. QVM A I, 47. sz. Vö. Major Ervin: Bihari János. MZD 2. sz. Bp. 1928. 24. és a tematikus katalógus (TK) első lapján levő Pótlással. A kiadványt Mátray is említette (TGy 1830. IV. k. 45.), de tartalmát nem ismerte föl, L. MZ 1979. 243.

J. Czerny adta ki, s megjelenésükről 1828-ban a bécsi sajtó adott hírt.[17] Egyebek között Bihari és Csermák verbunkosait közölte zongoraletétben a Carnevals-Belustigung 3. füzete Pennauer kiadásában. A füzet magyar táncai *Amusemens du Carneval* címen külön is megjelentek. Hirdetésével, amely négykezes változatát is említi, 1826 elején találkozunk először, de a lemezszám alapján is 1826-ra (esetleg 1825 végére) tehető a kiadás ideje.[18] Mátray szerint a letéteket Hunyady János Keresztély (1807—65) készítette, aki a kotta megjelenésekor nem lehetett több 18-19 évesnél.[19] Ez önmagában nem valószínűtlen, hiszen Pest városának későbbi főorvosa — „jó hegedűs, Csákány fújó, 's Klavírista" (Mátray) — neve alatt már 1822-ben jelent meg kompozíció *(Trois Hongroises)* a Kunst- und Industrie-Comptoirs (Wien) pesti leányvállalatánál, majd Pennauer kiadásában is,[20] két évvel később meg csákányra — a Blockflöte magyar változatára — írta át (Mátray, illetve Major szerint) Bihari néhány dallamát *(National Ungarische)*.[21] Ezt Diabelli adta ki 1824-ben.[22] Az op. 6-on kívül, melyet Lichtl jelentetett meg, Hunyadynak még egy verbunkosjellegű művét ismerjük. Ez az op. 13. *(Airs nationeaux Hongrois)* úgy látszik kétszer is kiadásra került, Pennauernál 1830-ban, majd Diabellinél.[23]

Rózsavölgyi Márk művei önállóan elsősorban magyar kiadóknál jelentek meg; róluk később lesz szó. Mindössze két füzetéről tudunk, amelyeket Bécsben adtak ki. A *Két magyar nótá*t Mechetti 1840-ben (erre mutat a kiadói szám: 3326),[24] a *Debreceni csárdás*t pedig, amelynek mindmáig egyetlenegy példánya sem került elő, állítólag Haslinger. Ez utóbbiról Thern Károly tett említést 1867-ben.[25] Szerinte a megjelenés éve 1824 volt. Ezt semmiképpen nem fogadhatjuk el, mégpedig két okból: 1. csárdásról mint addig ismeretlen új táncról 1835 előtt semmilyen ismert dokumentum nem szól; 2. Haslinger csak 1826-ban kezdte meg kiadói működését.[26] Az évszámot Thern aligha olvashatta a nyomtatott kottán, így valószínű, hogy a visszaemlékező a megjelenés idejében tévedett vagy másfél évtizedet.

Azok közül a kisebb jelentőségű magyar szerzők közül, akiknek több művét is ismerjük, négyet említek: Prónay Gábort, Figési Illést, Lóczi Jancsit és Dobozy Károlyt. Báró Prónay Gábor (1812—75) 1852-től a Pest-budai Hangyászegyleti Zenede (majd Nemzeti Zenede) elnöke volt.[27] Diabellinél 1829-ben három, 1842-ben hat magyarja jelent meg.[28] Két további művéről később lesz szó. Figési Illés személyéről — korábbi neve Feigerl — csak az utóbbi években ismerhettünk meg néhány adatot. A század elején (1801?) született, morva származású. Talán Klein Henriknél tanult — legalábbis a pozsonyi zeneiskolában —, jó orgonista és énekes hírében állt, hegedülni is tudott, de

[17] Wiener Zeitung 1828. I. 30. (25. sz.) és III. 3. (52. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/11, 104. és 107., MZT 1969 137. L. még Major: Bihari 20—21.

[18] Wiener Zeitung 1826. I. 30. (24. sz., 108. l.), l. Weinmann: Beiträge 2/20, 27.

[19] L. Mátray megjegyzését az Amusemens du Carneval OSzK-beli példányának címlapján. Vö. TGy 1829. III. k. 80.

[20] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1822. X. 27. (86. sz., 1213. l.), Lichtl hirdetése. Weinmann adalékai egyik kiadást sem tartják számon; vö. StM 22 és Beiträge 2/20.

[21] Major: Bihari 20., uő: Beethoven és Magyarország. Fejezetek 60. E dallamok szerzőségének kérdése mégis közelebbi vizsgálatra szorul.

[22] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1824. XII. 2. (97. sz., 1475. l.), Lichtl hirdetése.

[23] Wiener Zeitung 1830. VII. 19. (162. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/20, 42. és MZT 1969 165. A Bokréta 2. füzetében közreadott műnek ugyanez az opusz-száma, nyilvánvalóan tévedésből, mert a 2 Ungarische National-Melodien zenei anyaga más.

[24] Weinmann kimutatásából hiányzik; a 3318. lemezszámú művet a Weiner Zeitung 1840. V. 12-i száma, a 3328. számút ugyanez év VII. 9-i száma hirdette; l. Beiträge 2/10, 87.

[25] Zenészeti Lapok 1867. V. 5. Vö. Major Ervin: A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai (1930). Fejezetek 169; újabban Réti Zoltán: Rózsavölgyi Márk. Bp. 1975. 26.

[26] Weinmann: Beiträge 2/19, 1. k. 10.

[27] Szinnyei József: Magyar írók, XI. k. (Bp. 1906) 181—5. h.

[28] Az előbbit a Wiener Zeitung 1829. VII. 30-i (172.) száma hirdette; l. Weinmann MZT 1969 140. Az utóbbira vonatkozó hirdetéseket (Miller K., ill. Grimm V. kottaárusoktól) l. Pesti Hírlap 1842. II. 27. (121. sz., 145. l.) és IV. 17. (135. sz., 274. l.)

inkább zenetanárként kereste a kenyerét. 1832-ben pályázott a győri székesegyház succentori és orgonistai állására. Ezt megelőzően Sopronban is működött.[29] Orgonaműveiről, zongoradarabjairól van tudomásunk. Verbunkos szerzeményei a harmincas években jelentek meg Bécsben. A *Magyar* (ez négy táncot tartalmaz) 1830-ban Diabellinél,[30] a *Szív-ömledések* és a *Hegyallyai Magyar Hangzatkák* Haslingernél 1834-ben, illetve 1836-ban.[31] Még egy ilyen jellegű művéről tudunk (*Zwei ungarische Tänze* — Diabelli u. Co.), amely 1829—1833-ban jelenhetett meg, példányt azonban nem ismerünk belőle.[32] Polturás (Lóczi) Jancsi (1789—1831) az egykori Pozsony vármegyei Lóc község cigányprímása volt.[33] Bécsben is előadott táncdallamait 1830-ban Haslinger adta ki négy füzetben, de a 2. füzet csak Ländlereket tartalmaz.[34] A kompozíciók háromféle letétben kerültek a zeneműpiacra: *a)* zongorára; *b)* hegedűre zongorakísérettel és *c)* vonószenekarra („3 Hegedű 's Bőgőre"). Dobozy Károly (1817—60) földbirtokos volt, félig-meddig műkedvelő hegedűs.[35] A Haslingernél 1843-ban megjelentetett négy kis műve *(Érzelmi hangok)* már-már karakterdarabnak számít.[36] További kompozíciói magyar kiadónál jelentek meg.

Ez idő szerint csupán két verbunkosjellegű művét ismerjük Tomanik József (1803—?) pozsonyi zeneszerzőnek: az *Emlékeztetés Po'sonyra* 1827-ben, *A' haza-vágy 5 Magyar Nemzeti Tántzokban* 1828-ban jelent meg Diabellinél.[37] Angyal Bandi két *Bácskai magyar*ját (külön-külön) a Cappi u. Czerny cég jelentette meg 1826-ban.[38] A kottát Mátray ismertette „Verbegyi" aláírással; szerinte a címlapon feltüntetett ismeretlen szerző neve álnév, de hogy kit rejt, azt nem írta meg, s máig sem tudjuk.[39] Nem Tomanik volt az egyetlen, aki az 1825—27. évi pozsonyi országgyűlés alkalmából verbunkosokkal állt elő. Tömösvári Rácz Mihály is ezekben az években — pontosabban 1826-ban — szerezte a „*Nemzeti táncok*at", amely Mechettinél jelent meg.[40] 1827-ből való Markl Károlynak „egy nemzeti tántza" *(Emlékeztetés)* Haslinger kiadásában,[41] s mint látni fogjuk, Rózsavölgyi szintén komponál táncot a „diétára". Hrachowetz Ignác *négy magyar*ja az op. 8. táncai között ugyanebben az évben Mechettitől jött ki.[42] 1828-ban *Six Hongroises et six Trios* címmel az Artariánál jelentek meg a táncai Gaal Györgynek (1783—1855), aki minden bizonnyal azonos Esterházy Miklós herceg egykori bécsi könyvtárosával, az első magyar népmesegyűjtemény összeállítójával.[43] Valószínű, hogy Haller Antal kompozíciója — *4 Ungarische National Tänze* — is még 1828-ban jelent meg Bermannál,

[29] Bárdos Kornél: Győr zenéje a 17—18. században. Bp. 1980. 108.; uő: Sopron zenéje a 16—18. században. Bp. 1984. 208—9., 317., 366.

[30] Pressburger Zeitung 1830. X. 19. (Intbl 83. sz., 1048. l.), Wiener Zeitung 1830. X. 30. (250. sz.); l. Weinmann MZT 1969 140.

[31] L. Honművész 1834. V. 18. (40. sz.); Wiener Zeitung 1834. VI. 14. (135. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/19, 2. k. 57. és 62. A másik darab kiadásának éve a lemezszámból (6917) állapítható meg: a Wiener Zeitung 1836 januárjában a 6916-os, márciusában a 6921-es számú kottát hirdette; vö. Weinmann: Beiträge 2/19, 2. k. 71. és MZT 1969 146.

[32] Hofmeister: Handbuch der musikalischen Literatur. Zweiter Ergänzungsband (1829—33). Leipzig 1834. 207.

[33] Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1829. XII. 23., 1831. III. 16.; TGy 1830. IV. k. 37. Mátray cikkéből idéz Legány Dezső: A magyar zene krónikája. Bp. 1962. 474—5.

[34] Pressburger Zeitung 1830. I. 19. (Intbl 5. sz., 60. l.), Carl Streibig hirdetése; Wiener Zeitung 1830. II. 12. (34. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/19, 2. k. 25. és MZT 1969 144—5.

[35] L. Major Ervin szócikkét: ZL 1. k. 492.

[36] Pesti Hírlap 1843. XII. 17. (309. sz., 368. l.) Valószínűleg a szerző hirdetése.

[37] Wiener Zeitung 1827. IV. 28. (98. sz.) és 1828. VI. 9. (131. sz.), l. Weinmann MZT 1969 139., ill. 140. Tomanikról l. ZL 3. k. 526.

[38] Wiener Zeitung 1826. VIII. 23. (192. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/11, 88. és MZT 1969 137.

[39] TGy 1826. IX. k. 127. és 1829. III. k. 80.

[40] TGy 1826. IX. k. 127.; Wiener Zeitung 1827. II. 21. (42. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/10, 42. és MZT 1969 157.

[41] Wiener Zeitung 1827. IX. 20. (216. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/19, 2. k. 10. és MZT 1969 143.

[42] Wiener Zeitung 1827. II. 21. (42. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/10, 42. és MZT 1969 157.

[43] Wiener Zeitung 1828. III. 3. (52. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/14, 53. és MZT 1969 155. Gaal zeneszerzői tevékenységéről sem életrajzírói — Toldy Ferenc irodalmi arcképei s újabb beszédei. Pest 1856. 76—86.; Gácser József: Gaal György élete és munkássága (1783—1855). A Pannonhalmi Sz. Benedek-Rend soproni kath. főgimnáziumának értesítője az 1904—1905. iskolai évről. Sopron 1905. 3—49. — sem Szinnyei — i. m. III. k. (Bp. 1894) 894—7. h. — nem emlékeztek meg.

minthogy a cég hirdetésével 1829 legelején találkozunk.[44] Paganini „La campanella" rondótémájára készült a műkedvelő bonyhádi Klügl Teréz (szül. Strobel) *Hongroise*-a. A Mechettinél megjelent kiadványt a pesti kottakereskedő és -kiadó, Miller Károly is hirdette, de a kiadói szám (1955) is az 1829. évi megjelenésre mutat.[45]

A harmincas és a negyvenes években érthetően megcsappant a magyar szerzők külföldön kiadott műveinek a száma: az országban ekkor már — olykor egymást felváltva — több, kottakiadással is foglalkozó „műárus" működött. Jelentőségükről később lesz szó. Egyelőre vegyük számba tovább is a Bécsben megjelent verbunkoskiadványokat. Hegedűs Zsigmond *Magyar*ját V. Ferdinánd koronázására Diabelli adta ki 1830-ban.[46] A szerző később kisbőgős lett az 1841-ben alakult kisújszállási Nagykun Hangászegyesületben.[47] Szemián Pál (1814?—45), Békés megye tb. főorvosa, műkedvelő zeneszerző két nyomtatott művet hagyott hátra: *Magyar*ja Diabellinél jelent meg, talán 1834-ben,[48] *A' magyar paraszt táncz* ugyancsak Bécsben, de a kiadó megjelölése nélkül; a megjelenés éve egyelőre ismeretlen, bár lehet, hogy Miller 1842-ben újkeletűen vette át bizományba.[49] Ugyancsak Diabelli adta ki Mihálovits Lukács (1790 k.—1853 u.) pozsonyi dómorgonista, majd helyettes karnagy *3 magyar nótá*ját.[50] Major szerint ezt a kottát hirdette 1835 májusában Berka bécsi hangjegyárus — *Drey Ungarische Tänze* címen —, amely évszám megfelel a lemezszámból (5616) kikövetkeztethető időnek.[51] Horvát főúri zeneszerzőként tartják számon déli szomszédaink a szlavóniai születésű Prandau Károly bárót (1793—1865), aki Rózsavölgyit is támogatta anyagilag.[52] Művei Diabellinél jelentek meg: *6 Magyar lassú* c. négykezese 1826-ban,[53] s a hasonlóképpen négykezesre készült, de vonóshármas változatban is kiadott *8 Hongraises passionées* 1835-ben.[54] Turányi Károly (1806—72?) karnagy, zongoraművész és zeneszerző három táncát *(Pannoniens-Blüthen)* 1840-ben adta ki az Artaria.[55] H. F. Müllernél jelent meg Reitter György (1792?—1848) pozsonyi muzsikus *Hármas csárdás*a (1846) kétféle változatban, zongorára és hegedűre.[56] Kovács Józsi cigányprímásnak — „a lóczi zenekar igazgatójának" — magyarját *Szív — dal* címen ugyanaz a kiadó jelentette meg 1847-ben.[57] A későbbi sikeres, külföldön is ismert komponistának és karmesternek, Kéler Bélának (1820—82) első művei is verbunkos ihletésűek: az *Ungarische Vaterlandsblüthen* sorozatban (T. Haslingers Witwe und Sohn) jelent meg 1846-ban három magyar tánca *(Trois Hongroises)*, majd a *Vilma csárdás*, a *Honi visszhang — Honvágy — Reményem*, és a *Kismartoni emlék*, de más szerzők darabjai is (L. Engel: *Emlék Nagyidára* és *Csárdás*, Ad. Müller:

[44] Wiener Zeitung 1829. I. 5., l. Weinmann: Beiträge 2/12, 47. és MZT 1969 152.
[45] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1829. II. 19. (15. sz., 204. l.). Vö. Weinmann: Beiträge 2/10, 46. Ez a mű hiányzik a nyilvántartásból. Mátray is említi: TGy 1830. IV. k. 45.
[46] Wiener Zeitung 1830. X. 7. (230. sz.), Pressburger Zeitung 1830. X. 19. (Intbl 83. sz., 1048. l.), Carl Streibig hirdetése. Vö. Weinmann MZT 1969 141.
[47] Zenészeti Lapok 1864. IV. 7. (Major Ervin jegyzete).
[48] A szerző életrajzi adataiból ítélve ekkor, 20 éves korában lehetett másodéves bölcsészhallgató. Halálakor megemlékezett róla a Pesti Divatlap 1845. II. 6. (11. sz., 178. l.).
[49] Pesti Hírlap 1842. IX. 15. (178. sz., 662. l.) — A kotta illusztrációit és a képek magyarázatát közölte Szentpál Olga: A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében. Bp. 1954. 70. l., ill. V. tábla.
[50] Fakszimilében közzétette és elemezte Kodály Zoltán: Mihálovits Lukács Három magyar nótája. ÚZSz 1951/11. 5—8. l. és Visszatekintés II. (Bp. 1964) 271—3. Az életrajzi adatokat kiegészítette Major Ervin: ÚZSz 1952/11. 46.
[51] Vö. O. E. Deutsch: Musikverlagsnummern. Berlin 1961. 11.
[52] Fr. Š. Kuhač: Ilirski glazbenici. Zagreb 1893. 120—48.: Karlo barun Prandau, glazbotvorac. Rózsavölgyivel való kapcsolatáról ou. 131. és Réti: i. m. 13—4.
[53] A. Weinmann levélbeli közlése. Kottáját nem ismerjük. Vö. Prahács i. m. 48.
[54] A négykezes kottájának kiadói száma: 5204; O. E. Deutsch szerint (i. m. 11.) az 5029 és 5919 közötti művek 1835-ös megjelenésűek. A másik letétet Kuhač említi: i. m. 127.
[55] Weinmann: Beiträge 2/2, 140. és MZT 1969 135.
[56] Wiener Zeitung 1846. III. 9. (68. sz.), l. Weinmann MZT 1969 162. A szerző haláláról a Pressburger Zeitung 1848. VIII. 17-i (40.) száma emlékezett meg (Major Ervin jegyzete.)
[57] Weinmann MZT 1969 162.

Szerelemkeresés).[58] Ugyanennek a sorozatnak 2. és 3. száma a közelebbről ugyancsak ismeretlen Gross Lipót két csárdása — az utóbbit Lisztnek ajánlotta —, 10. száma pedig *Eredeti hallgató magyar*ja.[59] A negyvennyolcas eseményeken felbuzdulva komponálhatta Gross a *Constitutions-Jubelklänge* című művet; ez F. X. Glöggl kiadásában jelent meg (Wien 1848), de példánya eddig még nem került elő.[60] Különös módon, a szerző neve nélkül adott ki egy kottát a prágai Johann Hoffmann a Beliebte Tanzstücke für das Pianoforte sorozatban (Nr. 17. — Vigalom). Nyilvánvalóan itt Szöllősy Szabó Lajos 1846 végén készült új táncának zenéjéről van szó.[60a]

Bécsben jelentették meg magyar táncaikat a hazánkban működő külföldi, illetve külföldi származású zenetanárok is. Közülük kiemelkedik George Micheuz zeneszerző és zongoraművész, Brunszvik Teréz unokaöccseinek a nevelője.[61] Az *Originales Hongroises de Korompa* c. kompozíciója 1834-ben jelent meg először A. Berka, majd Mechetti kiadásában.[62] Másik, hasonló jellegű zongoraművéről — *Quatre Hongroises original et caracteristiques* (op. 50) — csak utalásból tudunk. Ez legkésőbb 1845 februárjában jelenhetett meg.[63] Pozsonyi születésű osztrák gitárművész volt Johann Kaspar Mertz (1806—56). Első műve — gitárra — az akkoriban divatos *Vaterlands-Blüthen* címen Haslingernél jelent meg 1840-ben.[64] Bécsben élt a magyarországi származású Filtsch József; első opusza, a *Melodies Hongroises* Mechetti kiadása, amely cég 1841-ben hirdette először a művet.[65] 1855 után C. A. Spina újból megjelentette. Mathias Strebinger (1807—?) zeneszerző és hegedűművész a bécsi udvari színházban működött. *Magyar tánc*a a Die Ballnacht című opera betétjeként vált kedveltté. Zongorakivonatát (két és négy kézre) Anton Diabelli készítette és jelentette meg 1837-ben vagy 1838-ban.[66]

Joseph Lanner (1801—43) a bécsi keringő műfajának kialakítója is komponált magyar táncokat. A zongorára írt *Ungarischer Nationaltanz* Mechettinél jelent meg 1841-ben.[67] A mű nyolc táncot tartalmaz, így fölmerül az a gondolat, hogy Lannernak a pesti Grimm Vince kiadásában nyilvántartott — de egyelőre ismeretlen — *Acht ungarische Tänze* sorozata azonos vele.[68] Id. Johann Strauss: *Nádor Kör. Palatinal Tanz* (op. 214.) többféle letétben — zenekarra, zongorára (két és négy kézre), hegedűre zongorakísérettel, gitárra, fuvolára — jelent meg 1848 elején T. Haslinger utódjánál.[69] Fia ebben a

[58] A felsorolt művek egy részének kottája még nem került elő. Azt sem tudjuk, vajon mindegyik a tánczene kategóriájába tartozik-e.

[59] A sorozat megjelenési idejére vonatkozóan meg kell gondolnunk, hogy lemezszámai (10441—10450) az 1846-ban kiadott 10291-es és az 1847-ben megjelent 10451-es kiadvány között helyezkednek el. Az említett kották kiadói hirdetéséről, amely pontosabban meghatározhatná a kiadás évét (hónapját), Weinmann nem közöl adatot. L. Beiträge 2/19, 3. k., 39. l.

[60] Bartholf Senff: Jahrbuch für Musik. Vollständiges Verzeichniss der im Jahre 1848 erschienenen Musikalien. Leipzig 1849. 48.

[60a] Vö. Pesti Hírlap 1846. XII. 26. (52. sz., 1054. l.)

[61] Fabó Bertalan: Pozsonyi zeneemlékek és zenészek. Zeneközlöny 1909/1. 7. l. Életéről csak Fétis rögzített néhány adatot: Ausztriában (Steiermark) született; 1829-ben Bécsben élt (1840-ben ismét ott találjuk), majd több évet töltött Párizsban. L. Biographie universelle [...], 6. k. (Paris 1875) 136.

[62] Wiener Zeitung 1835. I. 24. (19. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/15, 77. és MZT 1969 166., MZT 1973 21. Mechetti 1846. évi jegyzékében — fakszimiléjét közli Weinmann: Beiträge 2/10 (a 147. l. után) — a cím így olvasható: Hongroises caractéristiques de Korompa. Oeuv. 43. L. még Weinmann MZT 1969 160. Micheuz 1842. febr. 10-én tartott pesti hangversenyén ezt a művét is játszotta, továbbá (más műveken kívül) a „Hat jellemzékeny magyar"-t (Regélő Pesti Divatlap 1842. II. 16. — A' Regélő Tárczája 14. sz., 110. l.), amelyről („sechs charakteristische Ungarische") a Der Ungar előzetes tudósítása határozottan állítja, hogy nyomtatásban is megjelent. (Der Ungar 1842. II. 5. (29. sz., 172. l.)

[63] Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 1845. III. 1. (Major jegyzete). Lehetséges, hogy azonos azzal a négy magyarral, melyet Miller pesti hangjegykiadó és -kereskedő 1842-ben hirdetett; l. Pesti Hírlap 1842. II. 27. (121. sz., 145. l.), vö. 159. lábjegyz.

[64] Wiener Zeitung 1840. IV. 3. (94. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/19, 2. k. 111. és MZT 1969 147. A szerzőről l. ZL 2. k. 588.

[65] Wiener Zeitung 1841. VII. 5., l. Weinmann: Beiträge 2/10, 93.

[66] A megjelenés kb. idejére a lemezszámból tudunk következtetni.

[67] Wiener Zeitung 1841. XII. 6. (337. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/10, 94. és MZT 1969 169. Lanner 1834-ben vendégszerepelt Pesten zenekarával; nyolcnapi tartózkodásáról beszámol a Der Spiegel 1834. XI. 15-én (92. sz., 736. l.).

[68] L. Prahács: i. m. 40.

[69] Wiener Zeitung 1848. I. 19. és II. 4., l. Weinmann: Beiträge 2/19, 3. k. 47. és MZT 1969 148—9.

műfajban több mint egy évvel megelőzte őt. Ifjabb Johann Strauss — akinek kapcsolata művelődésünkkel köztudottan a színpadi zenére is kiterjedt — *Pesti csárdás*át (Pester Csárdás) H. F. Müller adta ki 1846-ban.[70] Különlegessége, hogy kódájához a szerző felhasznált egy XVII. századi magyar táncdallamot[71].

Egyes magyar karaktertáncok felbukkannak még más kiadványokban is. Így Anton Halm már említett programzenéjében (Die Krünungsfeyer — 1825, C. Haas),[72] Joseph Hüttenbrenner koronázási táncai között (1825-26, Cappi u. Comp.),[73] Wencel Plachy (1785—1858) zongoraiskolájában: Der kürzeste Weg auf den Parnass (1826, Cappi u. Czerny),[74] Joseph Drechsler egyik énekes játékának (Sylphide, das Seefräulein) zongorakivonatában (1828, Haslinger),[75] Anton Diabelli: 28 Melodische Übungsstücke 3. füzetében (1838, Diabelli u. Co.)[76] és Carl Czerny Wiener Musikalisches Pfennig-Magazinjában (I. évf. 1843, No. 14. és 38., Haslinger).[77]

Mindeddig semmi támpontot nem kaptam Balogh Lőrinc hegedűre készült átiratainak *(12 Melodies Hongroisses)* megjelenési idejéhez. Bérmunkában készülhetett Bécsben, a címlapon ugyanis a kiadó neve nincs feltüntetve. A galanthai előnevet viselő nemescsalád nem ismeretlen. A szerző 1787-ben született Ógyallán, s „jelesen játszott hegedűn".[78] Többet nem tudunk róla, Mátray nem említi. Homályban van Bémer József báró személye is, akinek a mű ajánlása szól. Közelebbi adatok hiányában csak föltenni lehet, hogy a század harmadik vagy negyedik évtizedében jelent meg.

Sajnos, jó néhány kottához nem sikerült hozzájutnom. A már említetteken kívül az alábbi művek példányai ismeretlen helyen lappanghatnak. A Vincenz Schuster által gitárra átírt magyar táncokat tartalmazó füzet, amely — Major szerint — 1823 táján jelent meg, valamikor megvolt az egykori Nemzeti Zenede könyvtárában. Major hivatkozott is rá, amikor rámutatott arra, hogy „2 Bengráf- és 3 Bihari-verbunkost tartalmaz".[79] A második világháború után nyoma veszett. Joseph Stadler *Sechs Original Nationalstücke* című zongoradarabjai között van egy magyar tánc is. Csak annyit tudunk, hogy a kotta 1825-ben jelent meg Bermannál.[80] Ugyanez a cég hirdette 1826 első napjaiban F. X. Chotek (1800—52) morva származású bécsi zeneszerző és zongoraművész egyik művét *(Zweyte Faschings-Unterhaltung)* zongorára, valamint hegedűre zongorakísérettel — benne egy magyar tánccal —, amely ezek szerint még az előző év végén jelent meg,[81] 1828-ban pedig hat magyar táncot, Pfeifer Ferenc gitárkompozícióját.[82] Pfeifernek még egy másik gitárműve is ismeretlen, a *Sechs brillante ungarische Nationaltänze;* ezt Mechetti

[70] Wiener Zeitung 1846. IX. 7. (257. sz.), l. Weinmann MZT 1969 162. Újabb kiadása Brodszky Ferenc gondozásában: A Strauss-család Pesten. Zeneműkiadó Bp. 1968. Strauss ezt a csárdást első pesti vendégszereplése alkalmából írta, bemutatója 1846. jún. 13-án volt a Nemzeti Színházban (uo. 81. l.).

[71] Vö. Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar világi dallamai 71. sz. A magyar zene évszázadai I. (Bp. 1959) 341—2.

[72] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1825. X. 30. (87. sz., 1419. l.), Miller Károly hirdetése.

[73] Wiener Zeitung 1826. I. 30. (24. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/11, 92.

[74] Wiener Zeitung 1826. V. 20. (114. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/11, 95.

[75] Wiener Zeitung 1828. II. 26. (47. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/19, 2. k. 14. és MZT 1969 144.

[76] A megjelenés éve csak a lemezszám (6379) alapján állapítható meg; a 6264 és 6542 közötti művek 1838-ban jelentek meg. Vö. O. E. Deutsch: i. m. 11.

[77] Weinmann MZT 1969 152.

[78] Nagy Iván: Magyarország családai [...], 1. k. (Pest 1857) 139., Pótkötet (Pest 1868) 51. — A kottát Bónis Ferenc fedezte föl (A keszthelyi Helikon-könyvtár magyarvonatkozású zenei anyagáról. MZ 1951/2. 27.).

[79] Major Ervin: Bihari verbunkosainak visszhangja a XIX. századi magyar zenében (1952). Fejezetek 143. Major nem közölte, hogy mire alapozta a megjelenés idejére vonatkozó adatot. A kottát Diabelli ismételten kiadta; ez nem történhetett a cég megalapítása, vagyis 1824 előtt. Vö. Verlagskatalog von A. Diabelli & Co., 49.; l. Weinmann: Ein erster gedruckter Verlagskatalog der Firma Diabelli & Co. Wiener Archivstudien, Band 3. Mátray is említi: TGy 1829. III. k. 83.

[80] Wiener Zeitung 1825. II. 28. (47. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/12, 41. és MZT 1969 152.

[81] Wiener Zeitung 1826. I. 2. (1. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/12, 43.

[82] Wiener Zeitung 1828. VI. 6. (129. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/12, 46. és MZT 1969 152. Vö. C. F. Whistling: Handbuch der musikalischen Literatur. Leipzig 1829. 1195. Miller Károly már korábban hirdeti: Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1826. IV. 13. (30. sz., 449. l.)

[83] Weinmann MZT 1969 161. Vö. A. Hofmeister: C. F. Whistling's Handbuch. Leipzig 1844. Erster Theil 138.

jelentette meg 1834-ben.[83] Ugyancsak Mechetti adta ki, egy évvel korábban, Friedrich Fahrbach *Ungarischer Nationaltanz* c. művét zongorára.[84] Nem került elő példánya Resnitschek József katonakarmester két magyar táncának sem, amelyeket — a címlap Mátray által közölt pontos szövege szerint — a pozsonyi polgárőrség zenekara adott elő 1830. szeptember 26-án a főrendiház előtt. Diabelli kiadásában természetesen csak a zongorakivonat jelent meg.[85] Kivételesen nem Bécsben, hanem a magdeburgi Wagner u. Richter cégnél került kiadásra 1836-ban J. D. Baldenecker (?—1854) magyar tánca *(Ungarischer Nationaltanz und Tunnelpolonaise).*[86] Lipcsében *Ungarische Kammertänze* címen 3 füzetben adtak ki verbunkos muzsikát.[87] A Prágában működő Johann Hoffmann a *Neue ungarische Kammertaenze* sorozatban Rózsavölgyi Márk és Travnyik János zongoraműveit jelentette meg. Minthogy ennek ismert második füzete Rózsavölgyi *Kisded-ápoló körmagyar*ja, föltehető, hogy a másik két körtáncot is hazai kiadványból (1842) vették át.[88] Ugyancsak Hoffmann volt a kiadója J. Adlerstein *Körtánc (Quadrille hongroise)* c. művének; róla csupán Wagner hirdetéséből tudunk, s annak alapján 1845-re datálható a megjelenése.[89] Egy bibliográfiai adat szerint 1838—43-ban jelent meg Berlinben a Bote & Bock cégnél Gungl József (1809—89) magyar származású karmester műve: *Ungarischer Nationaltanz* (op. 19.).[90] Prahács Margit megemlíti még Johann Kittel *Kismartoni-Bácsi csárdását,* melyet a Bosworth lipcsei cég adott ki.[91]

Remélhető talán: ezeknek az ismeretlen műveknek puszta regisztrálása is hozzájárul ahhoz, hogy példányaik idővel előkerülnek majd.

B) HAZAI KIADVÁNYOK

Az előző időszakban, a húszas évek elejéig, csak kevés verbunkos tánczene került ki hazai nyomdákból, illetve kiadóktól. Így Budán az Egyetemi Nyomda, Pesten és Pozsonyban egy-egy ismeretlen kiadó jelentetett meg verbunkosokat, s a Kisfaludy Károly szerkesztette Aurora Hazai Almanach 1822. és 1823. évi kötete mellékelt zongorakottákat.[92] A bécsi Kunst- und Industrie-Comptoirs (Bureau des arts et d'Industrie) 1806-ban leányvállalatot alapított Pesten. A vállalat vezetői gyakran váltakoztak; legtovább Joseph Riedl állt a fióküzlet élén (1808—12 és 1815—22), akinek neve egyik verbunkoskiadványunk impresszumában is szerepel.[93]

Riedl üzletét vette meg Lichtl Károly 1822-ben; egyike volt azoknak, akik vállalkozásukkal megindították a rendszeres pesti kottakiadást. Ez nála is, másoknál is hangjegykereskedéssel és más művészeti termékek (pl. képek, metszetek), sőt egyéb minden árusításával volt egybekötve.[94] Elsőnek Mohaupt Ágostonnak *Nemzeti Magyar Tántzok* című, zongorára, illetve hegedűre és zongorára alkalmazott sorozatát indította el. Az első

[84] Wiener Zeitung 1833. XI. 8. (258. sz.), l. Weinmann: Beiträge 2/10, 60. és MZT 1969 161. Vö. Honművész 1833. XI. 28. (69. sz., 558. l.)

[85] TGy 1832. VIII. k. 94—5. Verlagskatalog Diabelli & Co. (1843—44), 22., l. Weinmann: i. m. (l. a 79. sz. lábjegyzetet).

[86] Vö. Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1836. No. 10. (Prahács Margit adata, i. m. 20.)

[87] Fr. Hofmeister: Handbuch der musikalischen Literatur. Leipzig 1844. (Prahács Margit adata, i. m. 60.)

[88] Vö. Prahács: i. m. 60.

[89] Der Ungar 1845. III. 20. (WuAbl 23. sz., 91. l.)

[90] A. Hofmeister: C. F. Whistling's Handbuch. Leipzig 1844. Zweiter Theil 276.

[91] Prahács: i. m. 37.; vö. Franz Pazdirek: Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Wien. — A mű citerára készült, de nem írhatta az idősebb J. Kittel (1732—1809), minthogy a csárdás elnevezést csak később — eddigi ismereteink szerint 1835-től — kezdték használni.

[92] Vö. Papp Géza: i. m. MZ 1979. 239. (Függelék 14., 17—19., 32., 48—49., 59—61. sz.) és StM 1979.

[93] I. m. Függelék 55/a — Weinmann MZT 1969 135., Mona MZ 1974. 61. Részletesen l. Isoz Kálmán: Zeneműkereskedelem és -kiadás a régi Pest-Budán. MZSz 1941. 121—9.

[94] Üzletének megindulását a Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1822. V. 9-i számában (37. sz., 481. l.) jelentette be. Vö. Isoz: i. m. MZSz 1941. 132.

füzet 1822-ben, a második és harmadik 1823-ban jelent meg.[95] Lichtl, amikor látta a kották kelendőségét, új címlappal ismét kiadta őket, talán 1824-ben a negyedik füzettel együtt (ezen már a 15-ös lemezszám található). Ugyanakkor bejelentette, hogy az első füzet anyaga négy kézre is meg fog jelenni.[96] Ennek a négykezes letétnek eddig még egyetlen példánya sem került elő. A hegedű-zongorára készült változatnak is csak az első füzete ismeretes, amelyet Lichtl még 1823-ban hirdetett.[97] Az ötödik füzetről pedig csupán Isoz Kálmán tanulmányából tudunk.[98] A kiadványok időrendbe állítását megnehezíti, hogy Lichtl névbetűit (C. L., K. L., Ch. L.) és a lemezszámokat nagyon rendszertelenül használta. Mindkettő hiányzik például az *Ungarische Werbungs Tänze* c. zongoramű kottájáról, amely egy korabeli népszerű zenés játék, a Baromettermacher táncbetéteit tartalmazza, köztük Bihari-táncokat is. A kiadó 1824 szeptemberében hirdette.[99] Tsukly Mihály (op. 3.) és Hunyady János Keresztély (op. 6.) magyar táncait — mindkettőnek címe: *Trois Hongroises* — 1826-ban adták ki;[100] Láner Frigyes *VIII Hongroises*-át 1827-ben.[101] Fáy Antal *Kassinói Magyar*ja és Faller Miklós „magyar nótái" 1829-ben jelentek meg; utóbbit a szerző joghallgató társainak ajánlotta 1829-es májusi mulatságuk alkalmából[102] Csak Mátray híradásából tudunk Muslay F[erenc] kompozíciójáról (*Trois Hongroises* — 1830).[103] Kérdéses Bartay András *3 Ungarische Tänze* c. művének (lemezszáma: K. L. N° 9) kiadási ideje. Minthogy Lichtl 11. számú (betűjel nélküli) kiadványa az 1824. évi Favorit Ländler,[104] Bartaynak, a Nemzeti Színház későbbi igazgatójának ez a — valószínűleg — első műve 1823 végén vagy 1824 elején jelenhetett meg. Megítélésem szerint legkésőbb 1827-ben, még akkor is, ha elfogadjuk azt a föltevést, hogy Lichtl — amikor működése utolsó éveiben ismét alkalmazta névbetűit — újra kezdte a számozást.[105] 1828-ban Lichtl zenei folyóiratot indított. A Museum első évfolyamának 2. füzetében egy magyar táncot is közzétett; ez sajnos nem ismeretes, szerzőjéről még a korabeli sajtó sem tájékoztat.[106]

Lichtl vállalatát 1831-ben Grimm Vince rézmetsző és litográfus vette meg; egy darabig társtulajdonosként működtek együtt (Grimm Vincze és Társa).[107] Ha nem is pontosan, de folytatta az előző cég lemezszámozását V. G. névbetűkkel. Még ugyanebben az évben adta ki a *Bokréta (Magyar nemzeti nóták gyűjteménye)* első füzetét, Schlesinger Károlynak, a pesti magyar színház majdani zenekari tagjának két magyarját.[108] Ezt hamarosan követte, de már 1832-ben, a második füzet Hunyady két táncával.[109] Az akkor

[95] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1822. X. 27. (86. sz., 1213. l.), 1823. II. 23. (16. sz., 199. l.) és V. 22. (41. sz., 564. l.) — Az első füzet 3. sz. Bihari-dallamát Liszt feldolgozta a Magyar Dallok III, 9. számában. Vö. Major: i. m. Fejezetek 135-40. — A sorozat tematikus jegyzéke: QVM A II, 16-21. sz.

[96] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1824. VIII. 5. (63. sz., 940. l.): „[...] Der ungetheilte Beifall, dessen sich das 1ste, 2te, und 3te Heft noch fortwährend erfreuen, lassen das 4te Heft kein geringer günstige Aufnahme erwarten. Nächstens erscheint auf vieles Verlangen das erste Heft auf vier Hände."

[97] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1823. V. 22. (41. sz., 564. l.)

[98] Isoz: i. m. MZSz 1941. 136.

[99] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1824. IX. 16. (75. sz., 1146. l.) — Két tánca közül Bihari dallama az 1. (Trió nélkül), a 2. tánc a 2. Trióval és a Codával (Major: Bihari TK 1., 2., 19. és 20. sz.), Steiningertől való a 2. tánc 3. Triója. Egyelőre nem ismerjük a szerzőjét az 1. tánc Triójának és a 2. tánc 1. Triójának. (Vö. QVM A I, 25/I—II, 47/XV.; A II, 24/1.)

[100] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1826. III. 5. (19. sz., 269. l.) és XI. 2. (88. sz., 1396. l.). Vö. TGy 1826. IX. k. 126.

[101] TGy 1827. X. k. 126.

[102] TGy 1830. IV. k. 45., ill. 1832. VIII. k. 94.

[103] TGy 1830. IV. k. 45.

[104] Mona 1982 29.

[105] Hazai 's Külföldi Tudósítások 1827. III. 7. (1. félév 19. sz.), Lichtl hirdetése. L. még TGy 1829. III. k. 80. — Mátray maga írta meg, hogy cikkének kézirata már 1827 végén elkészült, illetve került a szerkesztő kezébe, így a szóban forgó kottát is legkésőbb 1827-ben nyomták ki. Vö. TGy. 1830 IV. k. 28.

[106] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1828. XII. 11. (99. sz., 1618. l.)

[107] Isoz: i. m. MZSz 1941 145—6.

[108] TGy 1832. VIII. 95. Schlesingerről: Honművész 1839. (Major jegyzete).

[109] Lemezszámuk: 73 és 74. Elsőnek említi: TGy 1832. VIII. k. 94. A két füzetet egyszerre ismertette a bécsi Allgemeiner Musikalischer Anzeiger 1833. VII. 25. (118. l.), illetve hirdette a Honművész 1833. IX. 26. (51. sz., 414. l.) (Major jegyzete.) A Hunyady-mű opusz-számára vonatkozóan l. a 23. lábjegyzetet.

még Rosenthal néven szereplő Rózsavölgyi műveinek — *Két Parádi Magyar Nóták* és *Nemzeti Nóták* 1—3. füzet — kiadási éve 1833, illetve 1834, amint az a Honművész megfelelő évfolyamainak tudósításaiból megállapítható.[110] Travnyik János (1816—64) működvelő nóta- és táncszerzőnek három, Grimm által (bizományban) kiadott és árusított magyarját ismerjük. A *Jogász magyar* (op. 2.) 1838-39 táján kerülhetett kiadásra, mivel első kompozíciója 1838-ban jelent meg.[111] Harmadik művét nem ismerjük, hacsak nem az a „Deák Ferenc országgyűlési követnek" ajánlott *Honszeretet,* amelynek azonban csak 2. és 3. kiadása került elő eddig.[111a] Negyedik műve a *Pesti Jogászbáli Nefelejts;* kiadását 1841-ben jelezte a sajtó.[112] További lemezszám nélküli verbunkoskiadványok: Weymelkának, a 10. dzsidás ezred karmesterének *Körmagyar*ja és Buitor Jánosnak *Eredeti magyar*ja. Az előbbi nyilvánvalóan nem jelenhetett meg Rózsavölgyi *Első magyar társas tánc*a (1842 farsangja) előtt és 1843. augusztus után — s ez vonatkozik Buitor művére is —, mivel Treichlinger ez idő tájt vette meg Grimm üzletét, aki most már csak a kották nyomtatásával foglalkozott az 1842-ben megszerzett litográfusi engedély alapján.[113] Így Grimm nyomtatta — ez az impresszumból kiolvasható — Bartay Ede két körtáncát *(Kedvsugár, Iparvédő körmagyar)* 1844-ben,[114] s a Nemzeti Zenetár néhány füzetét. Az V. füzetről biztosan tudjuk, hogy már Walzel kőnyomdájából került ki.[115] A sorozat a Nemzeti Kör kiadása, előfizetési felhívását 1844. május 14-i kelettel tették közzé több folyóiratban.[116] Eredetileg általában zeneszerzőink nemzeti jellegű darabjait (magyar táncait) kívánták megjelentetni, de a tervezett tízből csak hat füzetig jutottak el; bennük „Rózsavölgyi Márk összes zeneművei" alcímmel zongoraletétben kapták kézhez az érdeklődők a népszerű táncszerző nyomtatásban addig még meg nem jelent műveinek egy részét. A II—IV. füzetek 1845-ben jelentek meg, az V. 1846-ban, a VI. 1847-ben hagyta el a sajtót.[117] Sorszám szerint a füzeteknek 35 művet kellene tartalmazniuk, de a 23—28. számú hat darab — hogy, hogy nem — kimaradt vagy a IV., vagy az V. füzetből![118]

Treichlinger magyar tánczenei kiadványait már 1843-ban jelezték a lapok: így Rózsavölgyi *Köri körmagyar*ját,[119] *Remény* és *Szerelem* c. magyarjait,[120] valamint *Országgyűlési körtánc*át,[121] és Schindelmeisser Lajosnak, a pesti német színház karmesterének *Magyar nóta*ját a Varázsfátyol c. színműből (zongoraletétben).[122] Bartay Ede már említ-

[110] Honművész 1833. X. 20. (58. sz., 470. l.), XI. 24. (68. sz., 550. l.), XII. 8. (72. sz., 582. l.), 1834. IV. 6. (28. sz., 224. l.)

[111] Ságh József: Magyar zenészeti lexicon. É. h. n. [1879] 279. Vö. Mona 1982 26.

[111a] A harmadik kiadás is legkésőbb 1842-ben jelent meg; a címlapon feltüntetett rézmetsző, Kohlmann [Károly] ugyanis 1842-ben magyarosította nevét Vidékyre. L. Mona MZ 1974. 68.

[112] Honművész 1841. III. 21. (23. sz., 184. l.)

[113] Isoz: i. m. MZSz 1941. 160—61.

[114] Der Ungar 1844. IV. 17. (WuAbl 30. sz., 120. l.), Pesti Hírlap 1844. IV. 18. (344. sz., 256. l.), Treichlinger hirdetése; vö. Ságh: i. m. 40., ill. Pesti Divatlap 1844. XII. 8. (23. sz., 156. l.) L. még Honderű 1845. II. 6. (Major adata).

[115] Pesti Divatlap 1846. VI. 18. (25. sz., 497. l.), VII. 11. (28. sz., 558. l.)

[116] Vö. Pesti Divatlap 1844. V. 30. (45. sz., 684—5. l.)

[117] A második füzet megjelenéséről a Pesti Divatlap 1845. III. 2. (18. sz., 293. l.) és a Honderű 1845. III. 6. (19. sz., 188. l.) adott hírt, a negyedikről a Pesti Divatlap 1845. XII. 18. (38. sz., 1303. l.) — az évszám a címlapon is szerepel —, az ötödik megjelenéséről l. a 115. lábjegyzetet. A kiadási nehézségekről és a hatodik füzetről l. Vahot Imre tájékoztatását: Pesti Divatlap 1846. V. 28. (22. sz., 436. l.); továbbá Életképek 1847. XI. 7. (19. sz., borító III. l.).

[118] Az első füzet 6. számához („Hatvágás 1811") a következő megjegyzést fűzte a sajtó alá rendező: „E' darab leginkább Bihari által terjedvén el, sokak által hibásan tartatik az ő szerzeményének; az a' feltalált eredeti kézirat 1811ből azt nyilván Rózsavölgyiének bizonyítja." (10. l.) Vö. Vahot Imre: Rózsavölgyi Márk. Pesti Divatlap 1844. XII. 1. (22. sz., 142—4. l.) Major állásfoglalását a szerzőség kérdésében l. Bihari-tanulmányában (i. m. 9. l.) és Fejezetek 144—45.

[119] Honderű 1843. XII. 9. (2. félév 23. sz., 738. l.), majd Der Ungar 1844. IV. 6. (WuAbl 27. sz., 108. l.), Pesti Hírlap 1844. IV. 18. (344. sz., 265. l.)

[120] Der Spiegel 1843. XII. 19. (101. sz., 807. l.), majd Der Ungar 1844. I. 24. (WuAbl 5. sz., 19. l.), Pesti Hírlap 1844. I. 14. (317. sz., 32. l.) — az előbbit előre jelezte a Honderű 1843. X. 7. (2. félév 14. sz., 447. l.)

[121] Der Spiegel 1843. XII. 19. (101. sz., 807. l.), Pesti Hírlap 1843. XII. 21. (310. sz., 376. l.)

[122] Der Spiegel, Pesti Hírlap uo.

tett két művén kívül 1844-ben jelent meg még Rózsavölgyi *Honfi szerelme* c. eredeti magyarja,[123] és két, ma még ismeretlen műve, az *Emlék Nógrádra* és a *Honderű*.[124] 1845-ben feltűnően sok ilyen kotta került ki Treichlingertől. A Der Ungar lapjain — január közepén — egyszerre hirdette Egressy Béni négy művét *(Őszi dal, Bokréta, Téli dal, Ábránd)* és két ismeretlen darabot (Müller Ferenc: *Honvirányok, körtánc;* Rózsavölgyi: *Beszállásozás*).[125] Székely Imrének (1823—87), a neves pianistának — a Nemzeti Zenede későbbi tanárának — öt tánca jelent meg ebben az évben: *A viszontlátás örömei, A bús magyar, A barátság ünneplése, Első találkozás* (op. 10.), *Vallomás* (op. 11.).[126] Mindezek a darabok még akkor készülhettek, amikor „a fiatal művész gróf Teleki Sámuel családja körében volt zenei nevelő Gyömrőn".[127] Müller Ferenc műveinek egy része is ebben az időben került a nyilvánosság elé: talán már a *Busongó* (op. 9.) is, de a *Gödöllői* [!] *napjaim* csárdás (op. 11.), a *Négy eredeti magyar (Pesti vándorok, Öszvetalálkozás, Besnyői szabad Antalhegyi, Elválás* — op. 12—15.) és a *Társalgó* (op. 19.) mindenképpen,[128] esetleg még az *Emlékfüzér* (op. 17.). Veszter Sándor táncművész „legújabb magyar társas táncára", a *Társalgó*ra mások is írtak zenét; így Rózsavölgyi (a kotta címlapján kivételesen az évszám is fel van tüntetve),[129] Egressy Béni (ez Wagner Józsefnél jelent meg), Travnyik János[130] és Travnyik Antal (*Honfi-érzelem* — 1846?). Negyvenötös kiadvány még Riszner József (1824—91) zenetanár első munkája, a *Puszták visszhangja,*[131] Jankovich Miklós: *Sírva vigad a magyar*[132] és a *Honi hangok,* melyet „egy tagja a Sárközi nemzeti zenésztársaságnak" szerzett.[133] Az 1846-ban megjelent művek között is szép számmal találunk tánczenei kiadványt. Még az év elején jelenhetett meg Müller Ferenc opusz-szám nélküli két csárdása *(Varázshangok, Farsangi viszhangok)* és Székely Imre két „eredeti magyarja": *Gyömrői viszhangok* (op. 12.), *Remény* (op. 13.).[134] Ezek után a hangjegyek után a J. T. 106. jelzéssel indulnak Treichlingernek névbetűkkel és számmal megjelölt kiadványai, mintha csak ekkor (1846-ban) akarta volna folytatni elődjének, Grimm Vincének lemezszámait. Teljesen érthetetlen, hogy előzőleg miért jelentette meg hangjegyes nyomtatványait, látszólag teljes összevisszaságban, hol csak az ábécé betűivel, hol csak számokkal (1—4!), de igen gyakran minden jelzés nélkül. A továbbiak során viszont meglepő pontossággal és rendszerességgel vezette a lemezszámokat. Így még annak a néhány műnek kiadási évét is meg lehetett állapítani — ha csak hozzávetőlegesen is —, amelyekről a korabeli lapok révén mindeddig nem sikerült közelebbi információt szereznem (vö. J. T. 116., 122., 133., 144., 148.). Az első négy kottát (J. T. 106—9) egyszerre hirdette a kiadó még márciusban:[135] Doppler Ferenc (1821—83), a „nemzeti színház első fuvolása" *Magyar és gyász zene* c. betétjét Katona Bánk bánjához, Rózsavölgyi *Serkentő csárdás*át „a nemzeti Kör 1846ik évi táncz vigalma alkalmára" és Riszner József két csár-

[123] Der Ungar 1844. IV. 6. (WuAbl 27. sz., 108. l.), Pesti Hírlap 1844. IV. 18. (344. sz., 265. l.)
[124] Pesti Hírlap 1844. I. 14. (317. sz., 32. l.), Der Ungar 1844. IV. 6. (WuAbl 27. sz., 108. l.), V. 25. (WuAbl 41. sz., 162. l.), VI. 15. (WuAbl 47. sz., 188. l.), Honderű 1844. VI. 22. (1. félév 25. sz., 811. l.), Pesti Divatlap 1844. VIII. 2. hete (6. sz., 178. h.)
[125] Der Ungar 1845. I. 16. (WuAbl 5. sz., 18. l.) — Egressy Ábrándjának Frissét Liszt XII. magyar rapszódiájában dolgozta fel. L. Major: i. m. MZD 4—5. sz., 16. l. kottáját közli Gárdonyi: i. m. 210—11.
[126] Der Ungar 1845. VIII. 3. (WuAbl 61. sz., 249. l.), X. 9. (WuAbl 80. sz., 328. l.)
[127] Demény János: Székely Imre életműve a lemezszám-kutatás tükrében. In: MZT 1969 202—3.
[128] Der Ungar 1845. VIII. 3. (WuAbl 61. sz., 249. l.), X. 9. (WuAbl 80. sz., 328. l.) és XII. 18. (WuAbl 100. sz., 424. l.) — Veszter új társas táncáról ad hírt: Pesti Divatlap 1845. XI. 13. (33. sz., 1106—7. l.), Pesti Hírlap 1845. XI. 13. (572. sz., 320. l.)
[129] Der Ungar 1845. XII. 18. (WuAbl 100. sz., 424. l.); l. még Pesti Divatlap 1846. III. 12. (11. sz., borító IV. l.)
[130] Der Ungar 1846. III. 8. (WuAbl 19. sz., 166. h.) — ebből még nem került elő példány.
[131] Der Ungar 1845. VI. 15. (WuAbl 48. sz., 192. l.): C. [!] Riszner: neuester Csárdás.
[132] Der Ungar 1845. VIII. 3. (WuAbl 61. sz., 249. l.) — A szerző talán azonos Jankovich Miklós régiségbúvár és -gyűjtő fiával; vö. Szinnyei: i. m. V. k. (Bp. 1897) 386. h.
[133] Der Ungar 1845. VIII. 24. (WuAbl 67. sz., 277. l.)
[134] Der Ungar 1846. III. 8. (WuAbl 19. sz., 166. h.)
[135] Uo.; továbbá Pesti Divatlap 1846. III. 12. (11. sz., borító IV. l.)

dását, az *Igari emlék*et (op. 3.) és a *Borúra derűt* (op. 4.). Rózsavölgyi *Üdvezlő nagy fellengős magyar*ja a hazánkba látogató Liszt Ferencet köszöntötte.[136] A következő két mű — Héray József: *Busongó* (op. 4.) és Frikk Fülöp: *Magyar-ábrány* (új társas tánc, melynek koreográfiáját Kolosánszky János, a Nemzeti Színház balettmestere készítette) — 1846-ban vagy a következő évben hagyta el a sajtót.[137] A J. T. 124—153. lemezszámú művek mind 1847-ben kerültek kiadásra. A következő táncokról van szó: Müller Ferenc: *Négy magyar* (*Csalogány csárdás, 2 csárdás, Vigadó* — op. 20—23.), Riszner József: *Vigadjunk* (op. 9.) és *Tolnai lakodalmas* (op. 10.), Rózsavölgyi: *Halljuk* és *Honfihűség*,[138] Szerdahelyi József (1804—51) színművésztől csárdás és magyar néptánc *(Csikós dalai)*, Huber Károly (1828—85): *Pesti emlék* (Lassú és friss magyar).[139] Egressy Béni: *Kornéliához*, Mansbarth Antal: *Ábránd*,[140] Egressy G. Samu (1805—68): 1847 *Pest Megyei Követ-választási zene-emlék* (Követválasztási magyar).[141] Treichlingernek két utolsó, témánkba vágó kiadványa 1848-ban jelent meg, éspedig Ábránd Miksa: *Komáromi emlék* és Kopetzky Ferenc: *Sápi emlék*. „Ábránd Miksa" — Major szerint — álnév, a szerzőt nem ismerjük; Kopetzky 1864—84-ig a Komáromi Dalárda karnagya volt.[142]

A Lichtl-Grimm-Treichlinger folyamatos kiadói tevékenységgel párhuzamosan más kiadók is részt vettek magyar zeneművek kinyomtatásában és terjesztésében. A legjelentősebbek Miller (Müller) Károly, Tomala Ferdinánd és Wagner József vállalkozása.

Miller 1822-től folytatott kiadói tevékenységet. Lemezszámot ugyan nem használt, de impresszumaiban kinyomtatott címe bizonyos eligazítást ad: 1830. szeptember 29-ig — „Szent Mihály napjáig" — a pesti Kishíd utcában, attól kezdve a Nagyhíd utcában volt az üzlete.[143] Amikor a Veszprémvármegyei Zenetársaság elindította a *Magyar Nóták [...] Veszprém Vármegyéből* c. nevezetes sorozatot (1823—32) — mind a 15 füzetet Bécsben állították elő, mert így olcsóbb volt —, az első szám megjelenése után Miller magára vállalta a füzetek terjesztését.[144] Az egyes füzetek megjelenési idejét a Társaság pontosan vezetett jegyzőkönyvéből tudjuk. Évenként egy-két, ritkán három jelent meg belőlük, 1829-ben egy sem (1823: I.; 1824: II—IV., 1825: V—VII.; 1826: VIII—IX., 1827: X—XI., 1828: XII.; 1829: —; 1830: XIII., 1831: XIV.; 1832: XV. füzet, ún. „fogás").[145] Magának Millernek is vannak kiadványai, amelyeket bérmunkában a bécsi Lithographisches Institut állított elő. Így Csermák hat magyar táncát Batka

[136] Liszt április 30-tól május 14-ig tartózkodott Pesten. Vö. Hamburger Klára: Liszt Ferenc. Bp. 1966. 411 1980. 398. — Rózsavölgyi említett Serkentő csárdásának Adagióját Liszt feldolgozta a XII. rapszódiában; l. Major: i. m. MZD 4—5. sz., 15. l. és Gárdonyi: i. m. 210.

[137] Frikk Fülöp a Szózat egyik megzenésítője volt. L. Regélő Pesti Divatlap 1843. VII. 6. (Major jegyzete).

[138] Pesti Hírlap 1847. IV. 9. (860. sz., 232. l.) Budapesti Híradó 1847. IV. 11. (573. sz., 244. l.). Vö. Pesti Divatlap 1847. II. 21. (8. sz., 255. l.) Erkel választ a Halljuk ajánlására közli a Pesti Divatlap 1847. I. 10. (2. sz., 60. l.) — A Tolnai lakodalmasról később még lesz szó.

[139] Ennek a két kottának a hirdetésével eddig még nem találkoztam. Szerdahelyi nevét a címlap nem tünteti fel. Szigligeti Ede népszínművének bemutatója a Nemzeti Színházban: 1847. I. 23. L. Életképek 1847. I. 30. (5. sz., 152. l.)

[140] Pesti Hírlap 1847. XII. 2. (994. sz., 368. l.), Budapesti Híradó 1847. XII. 3. (707. sz., 388. l.); az utóbbi Treichlinger hirdetésében: „Ábránd, eredeti magyar".

[141] Egressy G. Samu földbirtokos ajánlása Szentkirályi Móricnak és Kossuth Lajosnak szól; a kotta megjelenésének pontosabb idejét nem ismerjük. Pest vármegye közgyűlési vitája: aug. 31., a követválasztás: okt. 18., az országgyűlés megnyitása: nov. 12.

[142] Major Ervin: Az 1848/49-es magyar szabadságharc korának hangjegykiadványai. Fejezetek 207. Kopetzkyra vonatkozóan l. Kacz Lajos: Huszonöt év a Komáromi Dalárda történetéből. H. é. n. [Komárom 1889] 10. és 39. (Major jegyzete).

[143] Isoz: i. m. MZSz 1941. 130., Mona MZ 1974 61—2., Mona 1981 20—21.

[144] A' /T. N. VESZPRÉMVÁRMEGYÉBE /KIADOTT MAGYAR NÓTÁKRÓL/ való/ JEGYZŐKÖNYV — OSzK Zt Mus. pr. 436.; 4—5. (orig.) l.

[145] Vö. Brodszky Ferenc: A Veszprémvármegyei Zenetársaság (1823—1832). Veszprém 1941. (Publicationes Veszprémienses, Nr. 5.) — A füzetek anyagának tematikus jegyzékét l. QVM A II, 1—14. sz. A szerzőket felsorolja Brodszky: i. m. 4. és ZL 2. k. 520. — A VI. Fogás 49. számát Liszt feldolgozta a Magyar Dallok III, 9. számában; az eredeti letétet közölte Gárdonyi: i. m. 215. A VIII. fogás 64. sz. a XIII. rapszódia egyik témája; Vö. Major: i. m. Muzsika 1929. 1—2. sz., 53. l. és Gárdonyi: i. m. 211.

János zongoraletétjében (1824),[146] valamint Sárközy Kázmér (1799—1876) megyei aljegyzőnek és Herfurth Károly (?—1864) eperjesi karnagynak táncait (1825),[147] melyeket Stocker Thádé pesti zongoraművész alkalmazott zongorára. E két kiadvány nyomdai lemezszámai (273, ill. 319) közé esik egy harmadik műnek, Auniczky Tamás *Tíz magyar nótá*jának lemezszáma (286); ennek megjelenési idejét 1824-re vagy 1825-re tehetjük.[148] A címlapján nincs feltüntetve a kiadó neve, valószínű tehát, hogy a szerző saját költségére készíttette a kottát a Lithographisches Institutnál. Millernek még két 1824-es magyar tánckiadványáról tudunk. Az egyik Tsukly Mihály három magyarja *(Trois Hongroises)*,[149] a másik Csermák Antal *Három Nemzeti Tánczok* c. munkája háromféle letétben: *a)* zongorára; *b)* vonósegyüttesre („két hegedű és violoncelle") és *c)* „egy hegedű vagy flauta és guitarra alkalmaztatva".[150] Lehetséges, hogy ezeknek a ma még ismeretlen kottáknak valamelyike volt a közvetlen forrása Liszt IV. rapszódiájának, illetve a korábban készült, s 1840-ben kiadott Magyar Dallok 2. füz. 7. számának, amelyeknek dallamai közül kettő megállapíthatóan Csermáktól származik, de lassú bevezető témája eddig még nem került elő.[151] Miller Rózsavölgyinek négy kompozícióját jelentette meg. Az 1825-ös pozsonyi koronázási ünnepségekre, illetve országgyűlésre készült a *Dietai magyar nóta*, de csak a következő évben adták ki.[152] 1826-ban került sorra az *Eredeti magyar nóták* — ennek egy másik, ismeretlen füzetét 1830-ban hirdették —, 1828-ban a *Hat bácskai magyar nóták* (egyetlen példányát sem ismerjük) és a *Négy magyar nóták* is.[153] Tövisegyházi Rácz Eduardnak is van egy magyarja azok között a táncok között, „mellyek 1831ki Farsang alkalmával a' Nemes társasági tánczmulatságokban előadottak". (*A Nemzeti Casino[i] Magyar és Német Tánczok* c. kottát Széchenyi Istvánnak ajánlotta a szerző.) Csak hirdetésből tudunk Dobozy Károly két művéről: a *Száműzött* c. „nagy magyar" 1841-ben, a *Magyar Vigalom* 1842-ben jelent meg. Egy harmadik kompozícióját (*Magyar kedv* — 1841) később Haslinger is kiadta az Érzelmi hangok — Gemüts-Töne c. sorozatban.[154] 1842 legelején hirdette Miller a Pesti Hírlapban Gludovics Károly *Buzdító magyar nótá*ját; lehet, hogy még az előző év végén hagyta el a sajtót.[155] Megtévesztő Prónay Gábor 7. opuszának *(A Nemesember kényelmes ideje)* alcíme: Három eredeti magyar dal; valójában ezek is hangszerre szánt verbunkos kompozíciók (1842).[156] „Szerdahelyi és Egressy Béni Nemzeti Színészek" közös szerkesztésében jelent meg a *Magyar dal-virágok* (1843),[157] melyből Egressy két műve, a *Hozzá* és a *Pesti nóta* tartozik a tánczene kategóriájába. Havelka József művei közül az egyetlen, amelynek kottája hozzáférhető, a *Tisztújítási magyar* (1844). A többiről csak a kiadó hirdetése nyomán van tudásom (*Boldog álom, Ködös hajnal, A szegény leány búja;* mindegyik „magyar nóta" — 1841—

[146] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1824. III. 14. (22. sz., 295. l.). Miller hirdetése. Ismertette Mátray: Hasznos Mulatságok 1824. (1. félév 21. sz., 163. l.). L. még TGy 1824. VII. k. 124.

[147] Hazai 's Külfödi Tudósítások 1825. I. 29. (1. félév 9. sz.); TGy 1825. III. k. 83. — Az első nyolc tánc Sárközy, a többi kettő Herfurth szerzeménye.

[148] Vö. Weinmann MZT 1969 154.

[149] Vereinigte Ofner u. Pest Zeitung 1824. II. 29. (18. sz., 226. l.); TGy 1824. VII. k. 124. Nem azonos a Lichtlnél megjelent op. 3-as Tsukly-művel.

[150] Hazai 's Külföldi Tudósítások 1824. V 19. (1. félév 49. sz.), Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1824. VI. 20. (50. sz., 729. l.) Vö. Legány Dezső: Kamaramuzsikálás Magyar országon 1800-tól 1830-ig. MZ 1983. 278.

[151] Vö. Gárdonyi: i. m. 205.

[152] L. a Pesti Divatlap 1844. XII. 1. (22. sz., 143. l.) visszaemlékezését; idézi Réti: i. m. 16. A kotta hirdetése: Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1826. IV. 13. (30. sz., 449. l.)

[153] TGy 1827. X. k. 125., 1829. III. k. 79., Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1826. VIII. 20. (67. sz., 1065. l.) Az Eredeti Magyar Nóták folytatását — az első füzettel együtt — négy évvel később hirdette Miller: Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1830. VIII. 15. (65. sz., 1084. l.)

[154] Pesti Hírlap 1841. X. 16. (83. sz., 704. l.) — Regélő Pesti Divatlap 1842. I. 5. (A' Regélő Tárczája 2. sz., 15. l.); Pesti Hírlap 1842. I. 6. (106. sz., 16. l.) Miller előrejelzése: „[...] az új divatú második magyar társas táncz, nem sokára meg fog jelenni zongorára [...]". (Pesti Hírlap 1841. XII. 22. [102. sz., 860. l.]) — L. a 36. lábjegyzetet.

[155] Pesti Hírlap 1842. I. 6. (106. sz., 16. l.)

[156] Pesti Hírlap 1842. V. 19. (144. sz., 358. l.)

[157] Regélő Pesti Divatlap 1843. V. 11. (38. sz., 1204—5. h.)

42).[158] Ugyancsak ismeretlen még Micheuz 4 magyarja *(1. Le desir [Vágyakozás], 2. L'espérance [Remény], 3. L'aise [Öröm], 4. La cordialité [Szívélyesség])* és egy friss magyar a *Tátra, Fátra, Mátra — utazási képek a Kárpátokban* c. „jellemző zenerajzok"-ból (op. 62.), Pecsenyánszky (1859-től: Palotási) János: *Baráti emlékek,* körmagyar (1842), végül Arnold György (1781—1848) szabadkai régens chori körtánca, a *Nemzetiségünk* (1844).[159] 1844 után Miller hirdetéseivel már nem találkozunk. A Miller által kiadott táncdarabok számbavételét Malovetzky János és Dömény Sándor kétrészes zongoraiskolájának (Útmutatás a' klavír, vagy fortepiano helyes játszására) megemlítésével zárom. Első része ugyanis, amely 1826-ban jelent meg,[160] Bengraf, Csermák, Bihari és Kossovits egy-egy táncát is közli a „Gyakorló-darabok a kezdők számára" csoportban.

Tomala Ferdinánd — maga is muzsikus, szerzeményei is maradtak fenn — 1826-ban kapott engedélyt pesti mű- és hangjegykereskedésének a megnyitására.[161] Máig ismert verbunkoskiadványainak datálása nem okoz nehézséget. Rózsavölgyitől négy művet jelentetett meg. A *Hat eredeti magyar nóták* 1831-ben,[162] a *Magyar nóták „Nógrád Vármegye Praetoriális háza' fel szentelésének ünnepére"* 1835-ben,[163] az *Emlékhangok* 1836-ban,[164] a *Nemzeti Örömhangok „a Pesti magyar Színház megnyitása' emlékére"* 1837-ben[165] készült, illetve hagyta el a sajtót. Ruzitska Ignác négy magyarja, melynek a szerző a szokatlan *Nemzeti elmés képzetek* címet adta, 1831-ben jelent meg.[166] A zeneszerző Tomala *A' nógrádi tisztválasztás' diadal* c. művében Bunkó János cigányzenész verbunkosait dolgozta fel zongorára (1833.)[167] Ebből a kiadványból vette Liszt első fogalmazású 15. magyar rapszódiájának második és negyedik témáját. (A végleges VII. rapszódiában csak a második téma szerepel.)[168]

A legtöbb kottát Wagner József jelentette meg. Ő is muzsikus volt, a pesti színház zenekarának első gordonkása, hangversenyző művész, aki csak betegsége miatt tért át 1839-ben a könyv- és zenemű-kereskedői, illetve -kiadói pályára.[169] Jelzései különfélék és következetlenek, ezért a megjelenés idejéhez nem nyújtanak elég támpontot. Szinte kizárólag a korabeli újsághirdetésekre vagyunk utalva. Szerencsére alig van olyan verbunkoskiadványa, amelynek hirdetését az eddig átvizsgált folyóiratokban nem találtam volna meg. Treichlingerhez hasonlóan — csak négy évvel korábban kezdve — Wagner is azon munkálkodott, hogy legtermékenyebb tánckomponistáink, Egressy Béni, Riszner József, Rózsavölgyi Márk és mások műveit minél gyorsabban kiadja. Például Egressy 19 művének megjelentetése neki köszönhető. A *Hontalan,* a *Siralom—Vigalom,* a *Keserv és Viszonlátás* [!], a *Komáromi emlék* 1841-ben,[170] a *Két magyar nóta (Búcsú dal, Szüreti dal),* a *Részvét, búbánat* 1843-ban[171] (utóbbi a nagy miskolci tűzvész károsultjainak javára került forgalomba), az *Országgyűlési nóta,* a *Sírvirágok,* a *Honvágy,* a *Bölcső-*

[158] Pesti Hírlap 1844. II. 25. (329. sz., 136. l.) — Az ismeretlen művekre vonatkozóan l. Pesti Hírlap 1842. I. 6. (106. sz., 16. l.), V. 19. (144. sz., 358. l.)

[159] Pesti Hírlap 1842. II. 27. (121. sz., 145. l.), IX. 15. (178. sz., 662. l.), 1844. II. 25. (329. sz., 136. l.) — Könnyen lehet, hogy Micheuz-nek ez a négy magyarja azonos az ugyancsak ismeretlen op. 50-nel (Quatre Hongroises originales et caracteristiques); l. a 63. sz. lábjegyzetet.

[160] TGy 1826. VI. k. 110. — Mindkét részt ismertette Dömény Sándor: Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1827. IX. 20. (75. sz.); l. még TGy 1827. X. k. 110—2. (Major jegyzete).

[161] Isoz: i. m. MZSz 1941. 148—9., Mona MZ 1974. 62.

[162] TGy 1832. VIII. k. 95. („Tomala 1831"). Az MTA ZtInt példánya hibás nyomású: idegen címlappal jelent meg (vö. Ruzitska Ignác: 4 Magyar).

[163] Honművész 1835. XI. 19. (93. sz., 748. l.) A felavatás napja: 1835. okt. 19.; l. Réti: i. m. 54.

[164] Az évszám a kotta címlapján; a címlap fakszimiléjét közli Réti: i. m. 56.

[165] Honművész 1837. VIII. 27. (69. sz., 551. l.) A színház megnyitása: 1837. aug. 22.

[166] TGy 1832. VIII. k. 95. („Tomala 1831").

[167] Honművész 1833. IV. 4. (1. sz., 8. l.)

[168] Vö. Major: i. m. MZD 4—5. sz., 10. l. és Gárdonyi: i. m. 206.

[169] Isoz: i. m. MZSz 1941. 153—7., Mona MZ 1974. 63.

[170] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1841. VIII. 1. (61. sz., 743. l.), Pesti Hírlap 1841. VIII. 7. (63. sz., 531. l.) — Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1841. VIII. 29. (69. sz., 839. l.), Der Spiegel 1841. IX. 1. (70. sz., 560. l.)

[171] Pesti Hírlap 1843. IV. 20. (240. sz., 266. l.). A tűzvész ideje: 1843. júl. 19.

dal és a *Mézeshetek* 1844-ben,[172] az *Örömhangok*, a *Tiszaparti csárdások*, a *Pásztori hangok*, a *Rákosi emlék*, a *Vad rózsák* és *Víz hátán* 1845-ben,[173] a *Társalgó* és a Liszt Ferencnek ajánlott *Fogadj Isten* 1846-ban,[174] a *Sárosi viszhangok* (ez volt Egressy 36. munkája) 1847-ben[175] hagyta el a sajtót. A *Komáromi emlék*et, amelynek két magyar kiadását ismerjük, 1843-ban átvette a Haslinger cég, de a szerző nevének feltüntetése nélkül. A kotta kelendőségét ellenben azzal akarta biztosítani a kiadó, hogy a hírneves Lannerra, a mű bécsi előadójára hivatkozott.[176] Egressy három művét (Búbánat, Komáromi emlék, Siralom—Vigalom) később egy bizonyos Swoboda nevű muzsikus gitárra alkalmazta; ezeket Wagner 1846-ban adta ki.[177]

Rózsavölgyi táncait 1842-től kezdve jelentette meg Wagner. Az élen áll az előzetesen „beharangozott", nevezetes *Első magyar társas tánc*, melynek koreográfiáját Szőllősi Szabó Lajos táncművész az 1842-es farsangra készítette,[178] Ezzel a nagy sikerű kompozícióval indult meg a társas táncok divatja. Maga Rózsavölgyi folytatta a sort még ugyanabban az évben a *Keleti reményhangok*kal[179] és a *Kisded-ápoló* c. körmagyarral.[180] Az év kiadványai közé tartozik még a *Virradó* (magyar nóta).[181] 1843-ban a *Kesergő*, 1844-ben a *Névnapi magyar* és a *Kedély* jelent meg.[182] — Ezekben az években inkább Treichlinger adott ki Rózsavölgyi-műveket. — Az *Ugrós* és a *Koszorú* (Kőhegyi József táncművész társas táncához) 1845-ben,[183] az *Ünneplő*, a *Sarolta csárdás* és az *Új évi ajándék* 1846-ban,[184] az *Ellenzéki kör* c. magyar, a *Hazai hangok* (op. 71.), a *Névnapi hangok*, a *Honleányi hangok* 1847-ben került ki a nyomdából.[185] Az Ellenzéki kör komponálásának időszerűségét a Pesti kör és a Nemzeti kör egyesülése adta; a szerző gróf Batthyány Lajosnak „mint az ellenzéki kör lelkes indítványozójának" ajánlotta a művet.

Riszner Józsefnek a következő művei jelentek meg Wagnernál: *Szívderítő-csárdás* (op. 2. — 1845), *Az én kedvem* (op. 6.), *A hazáért* (op. 7.), *Gondűző* (op. 8.) — mindhárom csárdás 1846-ban került kiadásra;[186] *Thuróczi kortes csárdás* (op. 12.) és *Két eredeti csárdás* (op. 13. és 14.);[187] az utolsó két opusz megjelenési idejét a lemezszámok alapján teszem 1847-re. Részletesebben kell szólnom a *Tolnai lakodalmas* zongoraletétjéről. Riszner a kéziratot Treichlingernek adta át bizományba, hogy Bécsben nyomassa ki. Treichlinger másolatot készített róla és a saját hasznára is kiadta, de a feldolgozó nevét

[172] Budapesti Híradó 1844. VII. 25. (14. sz., 62. l.), Pesti Hírlap 1844. VII. 28. (373. sz., 520. l.)
[173] Pesti Divatlap 1845. II. 9. (12. sz., 190. l.) — Pesti Divatlap 1845. XI. 27. (35. sz., 1188. h.) — Budapesti Híradó 1845. XI. 30. (294. sz., 358. l.) — A Rákosi emlék első dallama Liszt XIV. rapszódiájának közismert főtémája.
[174] Pesti Divatlap 1846. I. 22. (4. sz., borító II. l. — Wagner előrejelzése), Budapesti Híradó 1846. II. 22. (341. sz., 124. l.) — Der Ungar 1846. VI. 7. (WuAbl 48., sz., 456. h.) — A Fogadj Isten a X. rapszódiában került feldolgozásra, amelyet azután Liszt — viszonzásképpen — Egressynek ajánlott. L. Major: i. m. MZD 4—5. sz., 11. l. és Gárdonyi: i. m. 207. (Egressy kompozíciója közölve: 208—9. l.)
[175] Der Ungar 1847. V. 23. (WuAbl 43. sz., 490. h.)
[176] Wiener Zeitung 1843. X. 9.; vö. Weinmann MZT 1969 147.
[177] Budapesti Híradó 1846. I. 25. (325. sz., 60. l.), Der Ungar 1846. I. 25. (WuAbl 7. sz., 61. h.)
[178] Vö. Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1841. XII. 9. (98. sz., 1127. l.), Pesti Hírlap 1841. XII. 22. (102. sz., 860. l.). A művet Vahot Imre ismertette elsőnek: Regélő Pesti Divatlap 1842. I. 5. (A' Regélő Tárczája 2. sz., 15. l.). A kotta címlapjának fakszimiléjét közölte Szentpál Olga: i. m. IX. tábla.
[179] L. Vahot előrejelzését: Regélő Pesti Divatlap i. h.
[180] Pesti Hírlap 1842. XII. 29. (208. sz., 916. l.) Ezt a művet a prágai Marco Berra és Johann Hoffmann is átvette: Neue ungarische Kammertaenze für das Pianoforte, No. 2. Vö. 88. lábjegyzet.
[181] Pesti Hírlap 1842. IX. 29. (182. sz., 696. l.) Isoz Kálmán tévesen gondolta, hogy Wagner ezzel a művel kezdte meg Rózsavölgyi táncainak a kiadását. I. m. MZSz 1941. 157.
[182] Pesti Hírlap 1843. IV. 20. (240. sz., 266. l.) — Uo. 1844. V. 28. (354. sz., 354. l.)
[183] Pesti Hírlap 1845. II. 27. (434. sz., 137. l.), Budapesti Híradó 1845. II. 28. (139. sz., 142. l.); vö. Pesti Divatlap 1845. II. 27. — A Koszorú két kiadásban ismeretes.
[184] Budapesti Híradó 1846. I. 25. (325. sz., 60. l.), Der Ungar 1846. I. 25. (WuAbl 7. sz., 61. h.), Pesti Divatlap 1846. I. 29. (5. sz., borító II. l.) — Budapesti Híradó 1846. IV. 30. (378. sz., 290. l.)
[185] Der Ungar 1847. II. 25. (46. sz., 366. h.) — Uo. V. 23. (43. sz., 490. l.) — Uo. II. 25. (WuAbl 16. sz., 159. h.), Budapesti Híradó 1847. III. 14. (558. sz., 174. l.)
[186] Budapesti Híradó 1845. VII. 6. (610. sz., 16. l.) — Der Ungar 1846. VIII. 20. (WuAbl 70. sz., 662. h.)
[187] Budapesti Híradó 1847. VIII. 13. (643. sz., 114. l.), Der Ungar 1847. VIII. 15. (WuAbl 68. sz., 788. h.)

nem tüntette föl. Riszner ez ellen nyilvánosan tiltakozott.[188] A kiadvány történetét pontosan nem lehet nyomon követni. Az 1848-ig kinyomtatott ismert kiadások lemezei alig térnek el egymástól, címlapjuknak szövege azonban különböző; *a)* J. T. N. névbetűkkel és kiadói betűjellel, Riszner neve nélkül; *b)* a szerző nevével és opusz-számmal (10. m.), kék színű szegélydíszes címlapon: „Treichlinger J. műárusnál"; *c)* J. T. 133 jelzéssel, a közreadó megnevezésével, Wagner József tulajdonaként; *d)* ugyanez mint „törvényszeres kiadás"; *e)* a mű második kiadása — valószínűleg az első kiadás alapján, amelyre Riszner eredetileg megbízást adott —, de már így: „Kapható Wagner műárusnál". A lemezszám, illetve a betűjelek a címlapon egyik esetben sincsenek feltüntetve, csak a kottás lapok alján. Major Ervin megállapította, hogy a Tolnai lakodalmas dallamai népi eredetűek, s az összefűzés módja is régi hagyományokon alapszik. Énekes-táncos színpadi (vagy szabadtéri?) előadásai mindig nagy lelkesedést váltottak ki; „az elnyomatás éveiben segített ébren tartani a nemzeti öntudatot". A dallamok egy részét Liszt (VIII. és IX. magyar rapszódia) és Brahms (10. magyar tánc) is feldolgozta.[189] A Tolnai lakodalmas zenéjének folytatását Müller Ferenc alkalmazta zongorára (1847?). Egyik kiadványt sem szabad összetéveszteni Müller József katonakarmester *Fáni csárdás*ával, melynek pontos címe: A' Tolnai Lakadalmas. Elssler és Ceritto Fáni csárdás, és ugyancsak 1847-ben jelent meg.[190] Feltehető, hogy a két világhírű táncosnő vendégszerepelt a Tolnai lakodalmas egyik előadásán, s erre az alkalomra készült a keresztnevüket (Fanny) megörökítő csárdás.[191] — Az előbb említett Müller Ferencnek 14 táncát, mint láttuk, Treichlinger adta ki, Wagnernál még csak a 25. opusza, a *Barátság-csárdások*, jelent meg 1847-ben.[192]

A kor nevesebb tánckomponistái közé tartozott Kirch János (1810—63) is, a nagykárolyi nemzeti iskola zenetanára. Termékeny zeneszerző volt, kéziratain pontosan feltüntette az opusz-számot. Úgy látszik, nem mindegyik műve jelent meg nyomtatásban, s talán nem is mindig a keletkezés sorrendjében. A következő, a negyvenes években megjelentetett Wagner-kiadványairól van tudomásom: a *Három a tánc mind halálig* és a *Máramarosi emlék* (új körmagyar) 1842-ben.[193] az *Isten hozott* (csárdás — „Úti Emlék Szatmárból, Obernyik és Petőfinek") 1846-ban,[194] a *Vigadó* és az *Öröm emlék* 1847-ben jött ki.[195] Kirch Lavottának nemcsak a *Szigetvár ostroma* c. kompozícióját írta át zongorára,[196] hanem közreadta még néhány verbunkosát is a *Honi emlék-füzér* füzeteiben (1843).[197] Említettem már, hogy Székely Imre első műveit is Wagner adta

[188] L. Pesti Hírlap 1847. VI. 6. (892. sz., 368. l.); ennek alapján ír az esetről a Der Ungar 1847. VI. 10. (132. sz., 1053. h.)

[189] Major Ervin—Szelényi István: A magyar zongoramuzsika 100 éve. Bp. 1954., megjegyzések a 11. sz. darabhoz. Major: i. m. MZD 4—5. sz., 12. és 15. l.; Gárdonyi: i. m. 207.

[190] Der Ungar 1847. II. 25. (WuAbl 16. sz., 159. h.), Budapesti Híradó 1847. III. 14. (558. sz., 174. l.) — A Fáni csárdás No 1. és No 3. gyors dallamát — ez utóbbi azonos Egressy Ábrándjának frissével — Liszt átvette XII. rapszódiájába, míg a Tolnai lakodalmas folytatásának No 3. gyors dallama a XIV. rapszódiában fordul elő. Vö. Major: i. m. MZD 4—5. sz. 16. l. és Gárdonyi: i. m. 210. A Fáni csárdás kezdő dallama (Káka tövén költ a ruca) a VIII. rapszódia első témája.

[191] Elssler Fanny a német színpadon, Cerrito Fanny a Nemzeti Színházban lépett fel 1846 nyarán, illetve őszén; vö. Honderű 1846. VI. 2. (22. sz., 438. l.) — l. még a 25. és 26. szám beszámolóit —, uo. X. 20. (2. félév 16. sz., 320. l.) XI. 3. (2. félév 18. sz., 353. l.). Kettejük együttes vendégszerepléséről s a Tolnai lakodalmas előadásáról ebben az időben nem találtam sajtódokumentumot.

[192] Der Ungar 1847. III. 14. (WuAbl 22. sz., 228. h.); a kiadó hirdetése: „Fr. Müller: Freundschafts-Csárdás".

[193] Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1842. XII. 15. (100. sz., 1231. l.), Pesti Hírlap 1842. XII. 18. (205. sz., 890. l.) — utóbbiból eddig még nem került elő példány.

[194] Der Ungar 1846. XI. 29. (WuAbl 100. sz., 982. h.)

[195] Der Ungar 1847. II. 21. (WuAbl 15. sz., 152. h.); az Öröm emlék István főherceg 1847. szeptember 9-i nagykárolyi látogatása alkalmából készült. Ez Kirchnek már az 53. műve volt!

[196] Wagner hirdetése: Pesti Hírlap 1843. VIII. 20. (275. sz., 566. l.); vö. Honderű 1843. VIII. 26. (2. félév 8. sz., 250. l.)

[197] Az előfizetési felhívást Lavotta hátrahagyott műveinek három füzetére a Honművész 1835. IX. 20-i számában (76. sz., 612. l.) olvashatjuk, de csak jóval később jelentek meg, Major szerint 1843-ban (ZL 2. k. 425.). Vö. Regélő Pesti Divatlap 1843. X. 26. (2. félév 34. sz. 1078. h.) Jelenleg csak két füzetéről tudunk, bár lehet, hogy a tervezett háromba a Szigetvár ostromát is beleszámították.

ki 1844-ben. Mindhárom — *Az újoncz búcsúja, Írnok fájdalma, Vissza-emlékezés a Szigetiekhez* — opusz-számmal (1—3.) jelent meg.[198]

Ezek után a jelentősebb verbunkosszerzők után vegyük sorra azoknak a kompozícióit, akiknek csak egy-két művét adta ki Wagner. A megjelenés időrendjében így következnek: Szénfy Gusztáv két magyarja (*Honvágy, Emlék Bellinire* — 1840), Dobozy Károly: *Érzelgő* (1841), Tormássy János: *Magyarok* (1841), Travnyik János: *Juratus-magyar* (op. 5. — 1842), Paulovics László: *Szerelemvágy* (Eybl F. rajzoló és litográfusnak ajánlott ismeretlen mű — 1842), Szénfy Soma—Szénfy Gusztáv: *A vetélkedők* (1842), Thern Károly: *Honderű* (1843), Nemeshegyi József: *Honfi magyar* (1843), Svastics N. János: *Nefelejcs* és *Zalabéri búcsú-emlék* (ez utóbbi ismeretlen — 1843), Friebeisz István: *1843-ki követválasztási magyar* és *Galgavölgyi magyar* (ismeretlenek — 1843), Balog János: *Honti súrlódások* (1843), Beöthy Zsigmond: *Nemzeti Színházi magyar* (1844), Stöhr Antal: *Három magyar* (1845), Blumenthal Lipót: *Két magyar* (1845), Mrátsek Lina: *Nyíri hangok* (1845), Ruprecht Máry: *Magyar tánc* (1845), Gross Lipót: *Szenvedély* (1846), Pichler József: *Honi hangok* (1846), Döme József: *1847. évi követválasztási csárdás,* Szerdahelyi József: *Tánczra fiúk* (ismeretlen — 1848).[199] Az ismertebb szerzők közé tartozik Beöthy Zsigmond (1819—96), Blumenthal Lipót (1816—43), Dobozy Károly (1817—60), Svastics N. János (?—1847), Szénfy Gusztáv (1819—75), Szerdahelyi József (1804—51), Thern Károly (1817—86) és Travnyik János (1816—64).[200] Balog János „naturalista zenész", művének címét a régi Hont vármegye „több évi politicai súrlódásaitól kölcsönzé",[201] Döme József is cigányzenész volt, a Patikárus-banda egyik első hegedűse.[202] Friebeisz István (1822—90) jogi író, sokoldalú publicista.[203] Gross Lipótról és más műveiről korábban már szóltam. Nemeshegyi József (Major jegyzetei szerint) 1871-től a Nemzeti Zenede igazgató választmányának, 1882-től a Zenetanárok Országos Egyesületének volt tagja. Pichler József aradi zeneszerző neve a helybeli Philharmóniai Társaság alapítói közt szerepel.[204] Ruprecht Marie zongoraművésznő, R. János bécsi miniatűrfestő lánya (1837-ben 13 éves).[205] Tormássy János nevét Karácsonyi a Békés vármegyei muzsikusok között említi;[206] műve háromféle letétben jelent meg: *a)* zongorára; *b)* vonósokra (3 hegedű és basszus) Merkl József átiratában és *c)* fuvolára vagy hegedűre gitárkísérettel Pfeifer Antaltól. — Mrátsek Linától, Paulovics Lászlóról és Stöhr Antalról egyelőre semmi adatunk sincs.

Az eddig említett kottakiadókon és -kereskedőkön kívül kőnyomdászok is vállaltak hangjegykiadást, illetve -sokszorosítást egy-egy szerző megrendelésére. Trentsensky

[198] Pesti Hírlap 1844. V. 28. (354. sz., 354. l.); vö. Demény: i. m. MZT 1969. 204.

[199] Honművész 1840. V. 14. (39. sz., 314. l.), Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1840. V. 14. (39. sz. 414. l.) — Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1841. VIII. 1. (61. sz., 743. l.), Pesti Hírlap 1841. VIII. 7. (63. sz., 531. l.), Der Spiegel 1841. IX. 1. (70. sz., 560. l.) — Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1841. VIII. 1. (61. sz., 743. l. — „6 Ungarische für das Pianoforte") — Regélő Pesti Divatlap 1842. III. 12. (A' Regélő Tárczája 21. sz., 164. l.) — Pesti Hírlap 1842. IV. 21. (136. sz., 283. l.), Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1842. IV. 21. (32. sz., 380. l.) — Pesti Hírlap 1842. XI. 13. (195. sz., 808. l.), Vereinigte Ofner u. Pester Zeitung 1842. XI. 20. (93. sz., 1159. l.) — Pesti Hírlap 1843. II. 16. (222. sz., 112. l.) — Pesti Hírlap 1843. IV. 20. (240. sz., 266. l.) — Pesti Hírlap 1843. V. 18. (248. sz., 333. l.) — Honderű 1843. V. 27. (1. félév 21. sz., 713. l.) és VI. 17. (1. félév 24. sz., 814. l.) — Pesti Hírlap 1843. VIII. 20. (275. sz., 566. l.) — Pesti Hírlap 1844. V. 28. (354. sz., 354. l.) — Budapesti Híradó 1845. VII. 6. (210. sz., 16. l.) — Budapesti Híradó 1845. VIII. 12. (231. sz., 102. l.) — Budapesti Híradó 1845. XI. 30. (294. sz., 358. l.) — Budapesti Híradó 1846. IV. 30. (378. sz., 290. l.) — Der Ungar 1847. III. 14. (WuAbl 22. sz., 228. h.); Fáy Antal művét Wagner bizományban árusította. — Der Ungar 1847. VI. 3. (WuAbl 47. sz., 544. h.) — Der Ungar 1848. IV. 9. (WuAbl 30. sz., 299. h.); vö. Major: i. m. Fejezetek 202.

[200] L. ZL 1. k. 228., 261., 492., 608.; 3. k. 427., 444., 447., 509., 538.

[201] Honderű 1843. IX. 23. (12. sz., 390. l.)

[202] ZL 1. k. 506.; Hölgyfutár 1852. X. 16. (237. sz.) és X. 18. (238. sz.) (Major jegyzete).

[203] Szinnyei: i. m. III. k. (Bp. 1894) 761—4. h. Követválasztási magyarját Ráday Gedeon és Szentkirályi Móric „Pestmegye jelen országgyűlési követeinek" ajánlotta.

[204] Zenészeti Lapok 1873. (Major jegyzete); ZL 3. k. 120.

[205] Major jegyzete. Vö. Honművész 1837. VI. 15. (48. sz., 384. l.), Der Ungar 1843. III. 25. (70. sz.), uo. 1844. II. 19. (41. sz.).

[206] Karácsonyi János: Békés vármegye története I. Gyula 1896. 409. (Major jegyzete).

József Kőmetsző Intézetében készült például Katona Adolf: *Országgyűlési magyarok* (op. 5. — az 1835-ös évszám a címlapon olvasható), Vietoris Kőnyomó Intézetében Füredy László: *Ifjúságom visszhangjai* (1842).[207] Walzel A. F., aki 1839-től kezdve működött önállóan, több verbunkoskiadványt állított elő. Így Párniczky Edvárd *Magyar társas táncát* (op. 32. — egy váci 1843. II. 8-i „táncvigalomra" készült), Szabó József *Bányász reménnyei* c. körtáncát (op. 8. — 1843),[208] Bernát Gáspár (1810—73) *Alföldi csárdás*ait (1845),[209] Rózsavölgyi *Vigadóját* (1846).[210] Egy Walzel-nyomtatványnak nem ismerjük pontosan a megjelenési idejét. Mohaup Ágoston *A bevándorlott* c. négy magyar nemzeti tánca (op. 14.) Miller és Wagner kereskedésében volt kapható, tehát csak az 1839—44. években jelenhetett meg.[211] Szerelmei Miklós pesti kőnyomdájában készült 1846-ban Rózsavölgyi *Vígszeszély* c. csárdása; a szerző a Nemzeti Körnek ajánlotta újévre (az évszám a kotta fölött van feltüntetve).[211a] Mangold Károly (?) pozsonyi kőnyomdája állította elő Brünner Lajos *Nemzeti hangok* és Szélesy (Breiter) Jakab *Múlt keserve* c. műveit. Az előbbinek nem tudjuk kiadási évét, az utóbbi — a címlap szövegének tanúsága szerint — 1848-ban jelent meg („Ország gyűlési társas magyar [...] ajánlják az ország gyűlési fiatalok 1848").[212] J. Mandello (Ignác) Kőnyomtatási Intézetéből került ki végül, mintegy két és fél hónappal a márciusi események után, Sárkány Miklós *Éljen Kossuth* csárdása.[213] Ezt maga a kiadó ajánlotta „Magyarhon hős fiainak", s a címlapot Kossuth képével díszítette. — Itt említem meg, hogy Fogarasi János neves nyelvészünk magyar nyelvtanával (A magyar nyelv szelleme. Első kötet) egybekötött kis gyűjteményében (Népszerű magyar dalok és hangművek) három táncot is közölt. A kötetet Heckenast Gusztáv adta ki 1843-ban.

Nehezebben vagy egyáltalában nem lehet megállapítani azoknak a tánckiadványoknak megjelenési idejét, amelyeket a szerzők (támogatóik) saját költségükre nyomattak ki, s ennélfogva a címlapról hiányzik az impresszum, nincs tudomásunk sem a nyomdászról, sem a terjesztőről. Ilyen esetben ritkán fordult elő, hogy esetleg a terjesztéssel megbízott kereskedő megjelenés után hirdette a művet valamelyik lapban. Késmárky Zsigmond a híres Ruzitska-féle sorozatnak a mintájára adott táncainak címet. Bécsben kellett készülnie, tipográfiája és metszése ugyanis teljesen megegyezik a „Veszprém megyei nóták" első füzetének kiállításával, tehát egy kéztől származnak. A megjelenés éve: 1824.[214] Aunitzky Tamás, akinek a bécsi Lithographisches Institut által sokszorosított egyik művéről már szó volt, *Magyar kóták* [!] címen is komponált nyolc táncot.[215]

[207] Nemzeti Újság 1842. XII. 7. (386. l.): „Megjelent Pesten Grimm és Vietorisnál." Grimm Vince neve nem szerepel a címlapon, valószínűleg csak a kotta terjesztését vállalta. A világtalan zeneszerzőről: ZL 1. k. 682.

[208] Honderű 1843. XII. 30. (2. félév 26. sz., 834. l.); Szabó Józsefről l. Szinnyei: i. m. XIII. k. (Bp. 1909/ 224—30. h.)

[209] Pesti Divatlap 1845. III. 16. (22. sz., 353—4. l.); vö. Major Ervin: A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai (1930). Fejezetek 168.

[210] Honderű 1846. VI. 9. (1. félév 23. sz., 456. l.), Der Ungar 1846. VIII. 6. (WuAbl 65. sz., 598. .)

[211] A második allegrót Liszt feldolgozta VIII. rapszódiájában; vö. Major: i. m. MZD 4—5. sz. 15. l., Gárdonyi: i. m. 207. Rózsavölgyi művének ezt a részletét fakszimilében közölte Major: Liszt Ferenc magyar rapszódiái. Muzsika 1829/1—2. 52. l.

[211a] Miller hirdetéseivel a budapesti lapokban 1844-ben találkozunk utoljára. A kotta címlapján „14dik Kiadás" olvasható; ezt csak opusz-számként értelmezhetjük.

[212] Szélesy körmagyarja pár évvel később H. F. Müller's Witwe (Wien) kiadásában is megjelent Vissza-emlékezés címmel. Lemezszáma: 431. Vö. Weinmann MZT 1969 163.

[213] Der Ungar 1848. VI. 4. (WuAbl 46. sz., 434. l.); vö. Major: i. m. Fejezetek 216.

[214] Hazai 's Külföldi Tudósítások 1824. XII. 24. (2. félév 51. sz. — Miller hirdetése), Hasznos Mulatságok 1825. (1. félév 65. sz.), TGy 1825. III. k. 79. Ez utóbbiban Sebestyén Gábor — Veszprém Vármegyei Muzsikai Intézet c. cikkében — ezt írta: „[...] Tekintetes Ké'smárky 'Sigmond T. N. Veszprém Vármegyei Fő Adószedő Úr is a' maga jeles és szép Compositióit, épen illy' Czím alatt: MAGYAR NOTÁK VESZPRÉM VÁRMEGYÉBŐL, egymás után fogásonként kiadni szándékozik. Már az I-sső Fogás [...] meg is jelent." Késmárky több művéről nem tudunk.

[215] Major szerint inkább átiratoknak látszanak, mivel néhány darabja Bihari-művekkel mutat rokonságot (ZL 1. k. 106.). Inkább gondolhatunk néhány részletre kiterjedő öntudatlan plagizálásra vagy reminiszcenciára.

Egyedül Mátray említi 1827-ben készített, de csak 1829-ben megjelent írásában.[216] A kotta kiadását így legkésőbb 1827-re tehetjük. Ugyancsak Mátraynak köszönhető, hogy Philipp Caudella *Hongroise* c. három magyarjának megjelenési körülményeiről tudomást szerezhetünk. Az egyetlen példányban ismert kotta címlapján — érthetetlen okból — sem a szerző, sem a kiadó neve nincs feltüntetve. A volt Nemzeti Zenede könyvtárának példányára Mátray írta rá a szerző és a kiadó (Dótzy ezredes) nevét, valamint a kiadás évét: 1829.[217] A *Két eredeti magyar* szerzője Szekeressy (korábban Wagner) Antal 1792-ben kapott nemességet.[218] Neve előfordul a Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből jegyzőkönyvének 18. (orig.) lapján (1824. évi bejegyzés),[219] és Sebestyén Gábornak, a vállalkozás elindítójának és szellemi irányítójának beszámolójában (1825).[220] Mátray 1829-ben Szekeressyről csak annyit ír, hogy „jeles Klavírista", szerzeményeit nem említi.[221] A Zala megyei ügyvédnek egyetlen verbunkosa sem jelent meg a sorozatban, pedig — föltehetően — küldött be valamit a Muzsikai Társaságnak. Talán nem alaptalan az elgondolásom: amikor Szekeressy látta, hogy az utolsó füzetben (1832) sem közölték művét, saját maga gondoskodott kiadásáról, ami ezek szerint csak 1832 után történhetett.[222] Beöthy Zsigmond negyedik művét — mint láthattuk — Wagner adta ki 1844-ben, így a *Pesti hangok* (op. 1.) és a *Honfi bál* (op. 3.) c. magyarjai sem jelenhettek meg 1844 után. Hirdetésüket mindeddig sehol nem találtam. Travnyik János 7. és 8. művének *(Ünneplő, Hódolat)* megjelenéséről Treichlinger adott hírt 1844 folyamán.[223] E hirdetések ismerete nélkül talán félreérthető, hogy mindkét kotta címében szerepel az 1841. december 1-én alakult Nemzeti Kör neve. (Ajánlások: „[...] a' Nemzeti Kör Elnökének Névünnepe alkalmával [...]", illetve „[...] a' Nemzeti Kör első táncz-vigalma háziasszonyának [...]".) A *Hajnal* c. körtáncot (op. 9.) is Treichlingerrel készíttette el Travnyik 1845-ben.[224] A 6. műnek jelzett *Egyesüljünk!* körtánc megjelenési idejét illetően az eddigi föltevéseket nem tudom magamévá tenni. Major Ervin 1851-re gondolt, Mona Ilona szerint talán a Pesti Kör és a Nemzeti Kör egyesülése, az Ellenzéki Kör megalakulása (1847) alkalmából készült.[225] Az opusz-szám ellenben arra utal, hogy legkésőbb 1844-ben adták ki. (A műnek az Ellenzéki Körhöz való kapcsolódása már csak a Széchenyi István hitvesének szóló ajánlás miatt sem valószínű.) A cím célzása egyelőre megfejtetlen maradt. Répászky Lajos (1823—72) *Névtelen magyar*ja 1846-ban jelent meg.[226] Egresi Galambos Soma (Egressy G. Samu) és Fáy Antal *Üdvözlő hangok Deák Ferenchez* címen hat táncdarabot (2-2 Andalgót, Csárdást és Frisset) jelentettek meg 1847-ben a pesti gyermekkórház javára. Az I—III. tánc Egresi műve, a IV—VI. Fáyé. Hasonlóképpen jótékony célra ajánlotta fel Fáy Antal a József nádor halála alkalmából szerzett *Keserv*

[216] TGy 1829. III. k. 80.

[217] „Par Mrs. de Colonel de Dótzy. 1829. /composées à Hermannstadt 1825. par Mr./ Gudéla, Maitre de Musique." L. még TGy 1830. IV. k. 45.: „[...] Kiadta M. Dótzy Obester Ur, a' Compositor Gudéla néhai N. Szebeni Hangász volt." (A szöveg korrigálása: uo. VIII. k. 129. l.) Vö. Papp Géza: Philipp Caudella magyar táncai. In: Zenetudományi Írások (szerk. Benkő András). Bukarest 1983. 268.

[218] Nagy Iván: i. m. 10. k. (Pest 1863. 574.

[219] Itt az áll, hogy Sz. A. levelét 19. sz. alatt mellékelték a jegyzőkönyvhöz; a mellékletek ma már nincsenek meg.

[220] TGy 1825. III. k. 78.: „Különös és hálás tisztelettel tartozunk azon T. T. Uraknak is, kik részint a' hozzánk megküldött jelesebb Darabokkal 's önnön szerzeményeikkel, mint T. T. Szekeressy Antal, Róthkrepf Gábor, Medveczei Medveczky Ádám és Rózsavölgyi Márkus Urak [...] részint pedig az általunk ki adattattak' terjesztésével Intézetünket példás hazafiúi buzgósággal segíteni 's gyarapítani méltóztattak, úgymint: [...] T. N. Szala Vármegyében pedig T. Szekeressy Antal Fiskális Urak, és Pesten Müller Károly szép művészi Kereskedő [...]."

[221] TGy 1829. III. k. 73.

[222] A kottára Bónis Ferenc bukkant rá a keszthelyi Helikon-könyvtárban Szekeressy más, kéziratos kompozícióival együtt. L. Bónis: i. m. MZ 1951/2. 26.

[223] Der Ungar 1844. IV. 6. (WuAbl 27. sz., 108. l.), Pesti Hírlap 1844. IV. 18. (344. sz., 265. l.). A Hódolatról l. még: Regélő Pesti Divatlap 1844. III. 14. (21. sz., 332. h.)

[224] Der Ungar 1845. I. 30. (WuAbl 9. sz., 35. l.); vö. Pesti Divatlap 1845. II. 9. (12. sz., 190. l.)

[225] Vö. ZL 3. k. 539., ill. Mona 1983. 20. — Az Ellenzéki kör megalakulása: 1847. jan. 24.

[226] Pesti Divatlap 1846. V. 21. (21. sz., 417. l.) A szerző 1846-ban nagykállói r. k. lelkész; l. Szinnyei: i. m. XI. (Bp. 1906) 793. h.

hangjai „bús fellengős magyar" jövedelmét. Mindkét művet bizományba vette át Wagner és egyszerre hirdette a lapokban.[227] Döme József *Ne bántsd a' magyart* c. csárdását Major Ervin 1848-as kiadásúnak tartja. A kotta díszes címlapján koronás magyar címer, melyet oroszlán őriz.[228] Héray József *Keblem visszhangjai* és Kovács József *Bölcsész magyar* című műveinek kiadási évét nem sikerült megállapítanom. Utóbbihoz némi tájékoztatást nyújt, hogy szerzője 1845-ben az abrudbányai „hangászkar" vezetője volt.[229] Az ismeretlen kiadótól származó tánckiadványok között csak egyetlen akad, amelynek címében, pontosabban ajánlásában évszám olvasható. Ez Hengl Alajos zongorára szerzett *Csárdás*a, melyet „az 1848 évi Orvos növendéki Táncvigalom és pályja társainak emlékül" ajánlott a szerző.[230]

A korabeli folyóiratok mellékletei között olykor hangjegyeket is találunk. Magyar táncokat mellékelt a Honművész, a Pesti Divatlap, a Honderű, az Életképek, a Der Ungar. A Róthkrepf (Mátray) Gábor szerkesztette Honművész 1834—36. évfolyamaihoz készült a Pesti Tárogató 1—3. füzete, a szerkesztőnek, Rózsavölgyinek és Jakab Istvánnak táncaival.[231] Petrichevich Horváth Lázár divatlapja, a Honderű 1843-ban báró Orczy Ferenc *Magyar*ját, 1844-ben báró Prónay Gábor *Magyar tánc*át mellékelte. Az utóbbi színes borítóval, a címlapon Barabás Miklós cigányzenekart ábrázoló rajzával jelent meg.[232] Rózsavölgyi *Iparvédő* c. népies magyarját a Pesti Divatlap (szerk. Vahot Imre) tette ismertté. Régi magyar népnótája is ennek a melléklete volt, de példányt nem ismerünk belőle.[233] Az Életképek (szerk. Frankenburg Adolf) 1844. évfolyamában jelent meg Svastics N. Jánostól a *Honfi álmai*. Ebben az időszakban a Der Ungar egyetlen, magyar zenét tartalmazó melléklete Erkel Ferenc *Ungarischer* c. kompozíciója.[234]

Már az eddigi ismertetések során láthattuk, hogy elég sok azoknak a verbunkos táncokat tartalmazó kottáknak a száma, amelyekből mindeddig egyetlen példány sem került elő. Végezetül felsorolok még néhány ilyent; ezeket is csak a korabeli lapok tudósításai alapján tartjuk számon, kiadójukat nem ismerjük. Muslay J. András *Eredeti Magyar Nótá*járól (op. 2.) 1832-ben olvashatunk.[235] Scharitzer György — ajánlásainak szövegéből következtetve pozsonyi egyházi muzsikus — négy alkalommal jelentetett meg *Zwei ungarische Tänze* címen egy-egy lassú és friss magyart (op. 1—4. — 1833—35).[236] Korábban szó volt Adlerstein *Körtánc*áról; kottáját a prágai J. Hoffmann adta ki. A Honderű 1845-ben arról adott hírt, hogy ezt a művet — és „egy más magyar"-t — az Országgyűlési szállás című vígjáték felvonásközeiben adták elő a pesti Nemzeti Színházban, s mindkettőt Wagner és Müller boltjában árusították.[237] Adlersteinnak ez a második tánca

[227] Pesti Divatlap 1847. II. 14. (7. sz., 220. l.), Budapesti Híradó 1847. III. 14. (558. sz., 174. l.), Der Ungar 1847. III. 14. (WuAbl 22. sz., 228. h.). József nádor 1847. jan. 13-án halt meg.

[228] Major: i. m. Fejezetek 215. A címlap fakszimiléje a 216. lap utáni képmellékletek között.

[229] Vö. Pesti Divatlap 1845. IX. 4. (23. sz., 736. l.). Wiener Allgemeine Musikzeitung 1847. X. 14. (123. sz.): "Musikdirektor von Pressburg" (Major jegyzete).

[230] Major: i. m. Fejezetek 216.

[231] Vö. Honművész 1834. VII. 20. (58. sz., 463. l.), 1835. VI. 7. (46. sz., 368. l.) és VI. 21. (50. sz., 400. l.), 1836. VI. 30. (52. sz., 416. l. — itt a 4. füzet közeli megjelenéséről tudósít, de a továbbiakban erről semmi értesülésünk nincs, talán meg sem jelent.) Vö. QVM A II, 32—34. sz. A Rózsavölgyi műveit tartalmazó 2. füzet címlap nélküli példányát csak később találtam meg Major Ervin zenei hagyatékában.

[232] Honderű 1843. VI. 10., ill. 1844. VI. 29. A képet közli Keresztúry Dezső—Vécsey Jenő—Falvi Zoltán: A magyar zenetörténet képeskönyve. Bp. 1960. 170. l.

[233] Vö. Pesti Divatlap 1844. XII. 1. (22. sz., 144. h.), illetve VII. 3. hete (3. sz., 95—6. h.)

[234] Der Ungar 1845. I. 14. (1. sz.) Vö. Major Ervin: Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. In: MZT 1968. 26. (26. sz. — a kotta fakszimiléje a 32. l. után); Legány Dezső: Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. Bp. 1975. 56. (35. sz.)

[235] TGy 1832. VIII. k. 94.

[236] Pressburger Zeitung 1833. XI. 29. (95. sz., 1208. l.), Honművész 1833. XII. 19. (75. sz., 606. l.), 1835. I. 8. (3. sz., 24. l.)

[237] Honderű 1845. VI. 17. (1. félév 43. sz., 482. l.)

még cím szerint sem ismeretes. Havelka József *Vigadóját* Petrichevich Horváth Lázárnak ajánlotta 1846-ban,[238] s *Emília csárdása* (op. 12.) is — Major Ervin hátrahagyott jegyzetei szerint — a szabadságharc előtti időkből való.

*

Az itt közzétett adatokra támaszkodva most már meg lehet kísérelni az 1848-ig bezárólag megjelent verbunkoskiadványok időrendbe állítását. Addig is, amíg pontos címleírásuk — előző írásom függelékének folytatásaként — a Magyar Zene hasábjain közlésre nem kerül, kérem és várom a témával foglalkozó kutatók kiegészítő megjegyzéseit.

RÖVIDÍTÉSEK

Fejezetek	Major Ervin: Fejezetek a magyar zene történetéből. Válogatott tanulmányok. Magyar Zenetudomány 8. (Szerk. Bónis Ferenc) Bp. 1967.
Intbl	Intelligenzblatt (a Pressburger Zeitung melléklapja)
MTA ZtInt	Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete
MZ	Magyar Zene
MZD	Magyar Zenei Dolgozatok (Szerk. Kodály Zoltán)
MZSz	Magyar Zenei Szemle
MZT	Magyar Zenetörténeti Tanulmányok (Szerk. Bónis Ferenc)
OSzK Zt	Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára
QVM	Papp Géza: Die Quellen der „Verbunkos-Musik". Ein bibliographischer Versuch — *A)* Gedruckte Werke I. 1784—1823. StM 1979; II. Sammlungen 1822—1836. StM 1982.
StM	Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae
TGy	Tudományos Gyűjtemény
ÚZSz	Új Zenei Szemle
WuAbl	Wegweiser und Anzeigeblatt (az Ungar melléklapja)
ZL	Szabolcsi Bence—Tóth Aladár: Zenei Lexikon. Átdolgozott új kiadás (Főszerk.: dr. Bartha Dénes). Bp. 1965.
ZtT	Zenetudományi Tanulmányok (Szerk. Bartha Dénes és Szabolcsi Bence)

Mona Ilona tanulmányai

Mona MZ 1974	Magyar zeneműkiadás 1774—1867. Kísérleti összefoglalás. MZ 1974. 59.
Mona 1981	Magyarországi zeneműkiadás a 18—19. század fordulóján (1774—1825). Kísérleti összefoglalás. (Kézirat: MTA ZtInt — 1981)
Mona 1982	Magyarországi zeneműkiadás a 19. században (1826—1839). Kísérleti összefoglalás. (Kézirat: MTA ZtInt — 1982)

[238] Honderű 1846. XII. 29. (2. félév 26. sz., 518. l.)

Mona 1983 Kiegészítő adatok a Magyarországi zeneműkiadás a 18—19. század fordulóján és a 19. században (1774—1839) c. munkához. (Kézirat: MTA ZtInt — 1983)

Alexander Weinmann zeneműkiadói adalékai

Beiträge 2/2 Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., Wien 1952. Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2

2/10 Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti qdm. Carlo, Wien 1966. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 10

2/11 Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf, Wien 1967. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 11

2/12 Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder—J. Bermann, Wien 1968. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 12

2/14 Verzeichnis der Musikalien des Verlages (Johann Ludwig) Maisch—(Johann Daniel) Sprenger—(Mathias) Artaria, Wien 1970. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 14

2/15 Verlagsverzeichnis Ignaz Sauer (Kunstverlag zu den Sieben Schwestern), Sauer und Leidesdorf und Anton Berka und Comp., Wien 1972. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 15

2/19 Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger. Musikwissenschaftliche Schriften, Band 14—16. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 19 — Band 1. A. Senefelder, Chemische Druckerey, S. A. Steiner, S. A. Steiner & Comp. (Wien 1803—1826), München—Salzburg 1979. — Band 2. Tobias Haslinger (Wien 1826—1843), München—Salzburg 1980. — Band 3. Tobias Haslingers Witwe und Sohn und Carl Haslinger qdm. Tobias (Wien 1843—1875), München—Salzburg 1983.

2/20 Verzeichnis der Musikalien des Verlages Anton Pennauer, Wien 1981. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 20

StMw 22 Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien. Studien zur Musikwissenschaft Bd. 22., Wien 1955.

MZT 1969 Magyar muzsika a bécsi zeneműpiacon. Bibliográfiai kísérlet. In: MZT 1969. 131.

MZT 1973 Magyar muzsika a bécsi zeneműpiacon (1770—1850). Kiegészítő közlemény. In: MZT 1973. 13.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

KODÁLY ZOLTÁN GALL ZONGORAZENÉJE

Mind Kodály zongorazenéjének, mind pedig művészete franciás vonásainak háromnegyed évszázad óta van már irodalma.[1] Az alábbi megfigyelések közlését Kodály Naplójegyzeteinek[2] előkerülése és feldolgozása teszi időszerűvé.

Kodálynak a zongorához való viszonya egyaránt részesült negatív és pozitív jellegű megítélésben. A negatív kép kialakulásához maga Kodály is szolgáltatott némi okot. Először is szólózongorára írt műveinek száma csekély összes műveiéhez képest. Az inkább pedagógiai jelentőségű, későbbi, kisebb darabokat leszámítva, a kizárólag zongorára írt darabok száma még a húszat sem éri el; ezek túlnyomó többsége is ciklusba foglalt, többnyire rövid darab Kodály korai alkotóperiódusából, az 1907 és 1918 közötti tizenkét esztendőből. A „zongorás" Kodályról kialakult halványabb kép oka abban is kereshető, hogy Kodály valójában nem tanult zongorázni, mint ahogyan egyébként sem folytatott rendszeres iskolai hangszerstúdiumokat. Meg volt tehát fosztva azoktól a kétségtelenül számottevő előnyöktől, amelyeket zongorista zeneszerzők birtokoltak, akik a hivatásos pianista biztonságával próbálhatták ki, sőt olykor adhatták is elő a nem egyszer saját maguk számára is írt zongoradarabokat, zongoraversenyeket. A *Marosszéki táncok* című, párhuzamosan zongorára is, zenekarra is megkomponált művét ide nem számíthatva, Kodály életművében bizonyára ezért sem találunk elsődlegesen zongorára írt nagy formátumú műveket; zongoraversenyről nem is beszélve, hiszen versenyművet nemcsak zongorára, de más hangszerre sem komponált.

Nem elhanyagolható a zongorától való tartózkodásnak pedagógiai jellegű oka sem. Ez a vonás nyilván akkor kezdett Kodályban kialakulni, amikor a húszas években főként énekkari művek váltak műhelyében döntő jelentőségűekké. Az énekhangok tisztaságra törekvő összecsendítésében zavarta a temperált zongora rögzített hangolása. Ezt a játékos még olyankor sem tudta korrigálni, amikor a húrok megereszkedtek és hamisakká váltak. Ilyen pedig országszerte gyakran előfordult, és még hangoló sem volt jelen, aki a hibákat folyamatosan elhárítsa. Ezért érthető, hogy Kodály hadat üzent ezeknek az alkalmi zongoráknak és nem zongorakíséretes, hanem a-cappella karműveket komponált, még a próbák alkalmaira is eltanácsolva a karvezetőket a zongora igénybevételétől. A vonós-, fúvós- és néhány ütőhangszer hangmagasságát — ahogyan az énekhangét is — az előadó önmaga állíthatja elő és szabályozhatja: ezért állt Kodály ezeknek pártján, szemben az előre behangolt és kész helyzeteket teremtő zongorával. Részben az említett

[1] Fontos idevágó tanulmányokat gyűjtött egybe a *Kodály-mérleg, 1982* című kötet (vál. és szerk. *Breuer János* Bp. 1982, Gondolat; az elsőközlések adataival). Ezek: *Kovács Sándor: Kodály Zoltán: Zongoramuzsika* (1910). — *Molnár Antal: Kodály Zoltán: Zongoramuzsika* (1911). — *Szabolcsi Bence: Kodály Zoltán hangszeres zenéje (Die Instrumentalmusik Zoltán Kodálys,* 1922). — *Szelényi István: Kodály és az új zongorastílus* (1926). — *Ujfalussy József: Kodály és Debussy* (1977).

[2] *Naplójegyzetek. 1907. nov.* [Öt darab zongorára, az ötödik szöveg nélküli énekhangra is. 1907. nov. 18—dec. 15.] — Kodály tintaírásos eredeti kézirata, tinta-, ceruza- és piros ceruzás kiegészítésekkel, javításokkal. 8 lap. — 34,5×26,5 cm. — Lelőhelye: Kodály-Archívum, Budapest. Jelenlegi jelzete: Ms. mus. 20.

okokkal magyarázható az is, hogy kamarazenéjében is csak egyetlen alkalommal szerepeltette a zongorát, az op. 4 jelzésű gordonkaszonátájában.

E negatív jellegű mozzanatokat azonban sok pozitív egészíti ki. Ehelyütt nem is szólva a dalok és népdalfeldolgozások hosszú sorának rendkívül kifejező, beszédes zongoraszólamairól: szerényebb aránya ellenére is jelentékeny súlya van Kodály életművében a korai zongoradaraboknak — a *Méditation*-nak (1907) és azoknak, amelyeket két ciklusa, a *Zongoramuzsika* (op. 3, 1909) és a *Hét zongoradarab* (op. 11, 1910—18) foglal magában. Ezek azok a művek, amelyeknek műfajbeli előkészületei a *Naplójegyzetek* kéziratában föllelhetők, de ugyanez a kézirat tesz először alkotóművészi tanúságot Kodály művészi magatartásának kortársi francia, vagy fogalmazzuk általánosabban: gall elkötelezettsége mellett.

Ma már, e kézirat ismeretében, a *Naplójegyzetek* nélkül csak szinte gyökértelenül lehetne áttekintést adni Kodály zongoraszerzői működéséről. Hiszen itt írta le először első ismert zongoradarabjait. De önmagában még ez is kevés lenne ahhoz, hogy e Naplójegyzeteket oly rendkívül érdekesnek, sőt a kotta-autográfok közt magábanállónak ítéljük. Talán egyedül itt, ezen a vallomásos nyolc kottalapon fonódik össze a magánélet intimitása és az elhivatottság tudata, talán csak ez az ifjúkori kiadatalan kézirat tükrözi szavakban és hangjegyekben az otthon és a műhely együttes örömét. A Sándor Emmával boldogságban eltöltött több mint fél évszázad kezdeti időszaka ez, alig három esztendővel házasságkötésük előtt. A kották körül és a margókon itt még nem szakmai jegyzetek olvashatók, hanem szerelmi vallomások, francia nyelven. Kodály aligha csupán szemérmesség okából választotta a szöveges megnyilatkozásnak éppen ezt a közvetett formáját. Hiszen akkoriban csak néhány hónapja tért haza az életművében korszakot indító párizsi tanulmányútról. Ez az oka a *Naplójegyzetek* szöveges és hangjegyes gallicizmusainak. Párizs hatása még nagyonis friss és lenyűgöző. E kézirat ennek ma is elevenen ható dokumentuma. Ennek a hatásnak a magasfokú intenzitása még jó évtizeden át — körülbelül az első világháború végéig — eltart. Tanúi, a kamaraművek és a dalok egy részén túl, éppen a zongoradarabok.

A *Naplójegyzetek* két határdátuma, 1907. november 18. és december 15. között öt zongoradarab került Kodály kottapapírjára. — Az *első darab*, amelyet alig 25 éves szerzője „nov. 18. torokfájás közben" keltezett és amely sem címet, sem tempójelzést nem visel, zenei tartalma révén alig, legfeljebb francia ajánlása miatt (l. alább) tartozik tárgyunkhoz *(1. ábra)*. Könnyed, elégiába hajló, kicsit oroszos árnyalatú karakter- vagy szalondarab a századvég modorában. Nemigen van köze a friss párizsi benyomásokhoz, még kevésbé a kiérlelt Kodály-stílus valamely előzményéhez. E kis d-moll darab, középütt B-dúr trióval, éppúgy nem tekinthető a Kodály-életműhöz, mint például a gyermekkori „A Duna folyása" a Bartók-oeuvre-höz tartozónak.[3]

Az iménti darab a *Naplójegyzetek* első lapját töltötte meg. A második lapon és a harmadiknak egy részén a *második darab*, az ugyancsak november 18-án keltezett (de a 3. kottasor elején már „nov. 20"-as datálást jelző) *Valsette* foglal helyet —, ez ennek a kéziratnak két, már ismertté vált kompozíciója közül az egyik (2—3. lap). A címadáson túl kevés benne a franciás elem, ha csak a múlt századi, Gounod-féle francia romantikára nem gondolunk. A Valsette-et nem is hagyta meg Kodály eredeti környezetében, a *Zongoramuzsika* tíztagú ciklusának élén: a későbbi kiadásokban már elmaradt e darab a jobbára újfrancia ihletésű társai mellől.

[3] E kompozíciót és a *Naplójegyzetek* további két ismeretlen darabját *Rohmann Imre* játszotta először hangszalagra (az utolsót *Szonda Éva* énekszólójával) a jelen tanulmány írója „Kodály és a zongora" című rádióelőadásának illusztrációjaként. Ennek lehetővé tételéért, az autográf rendelkezésre bocsátásáért, valamint a jelen elsőközléshez való előzetes szíves hozzájárulásért *Kodály Zoltánné Péczely Saroltát* illeti köszönet.

Mindazonáltal van a Valsette-nek számunkra is érdekessége, ha nem is stiláris, de technikai vonatkozásban. Kodály a *Naplójegyzetek*ben ezeket a mondatokat írta a darab vége köré *(2. ábra)*: *„C'est ça! régóta először érzem magam így. / Ma hozták a zongorát is, ezt próbáltam legelőször."* — Igen ám, de a Valsette-nek az előírt Allegro tempóban való lejátszásához nem kis technikai felkészültségre van szükség. Nem tudni, Kodály milyen fokon uralta az oly nagy örömmel fogadott hangszert. Játéktechnikai felkészüléséről egyébként sincs teljes és pontos képünk. Nagyrészt autodidakta volt e téren. Ismeretes, hogy tudott csellózni s hogy ez volt legfőbb hangszere, *A nagybácsi* című Eötvös-kollégiumi diákdarabhoz írt kísérőzenéjében ő maga játszotta az ütőhangszer-szólamot, megvan a birtokából származó hegedű és furulya is, s hogy játszott is e hangszereken, azt fényképek tanúsítják. Ugyanígy ismertek persze zongorás képei is, ezek azonban ugyanolyan statikusak, mint amilyenek zeneakadémiai növendékeinek emlékeiben is élnek a zongora mellett ülő és demonstráló Kodályról. Bizonyos, hogy tudott olyan mértékben zongorázni, amennyi a komponáláshoz szükséges volt. Épp ebben mutatkozott a zongora jelentősége Kodály életművében, a tízes-húszas éveken messze túlmutató, élethossziglani értelemben.

De térjünk vissza a *Naplójegyzetek*hez. A kézirat *harmadik darabja* egyben az első és leghíresebb olyan Kodály-kompozíció, amely már a hangjegyek élén is kifejezetten vallja a francia példakép hatását: ez pedig a Debussy-motívumra komponált *Meditáció* (3—6. lap). Amint a tintaírásos feliratból látható, eredetileg még *„Reflexions sur Debussy"* volt a november 25-én megkezdett (és december 5-én befejezett) darab címe *(2. ábra)*. De mindjárt mellette olvasható az elhalványult ceruzával írt, véglegessé vált cím is: *„Méditation sur un motif de Cl[aude] Debussy (composée 1907)."* — De Kodály még ezzel a címbeli utalással sem érte be: a mű kéziratának vége felé ezeket az aposztrofáló szavakat írta a hangjegyek fölé: *„Ah! c'est toi, mon ami!" (3. ábra)*. — Akár Debussynek üzentek e szavak, akár nem: a *Méditation*-t nyitó, címadó motívum megtalálható a Debussy-vonósnégyes első tételének 61—62. ütemében, majd variáltan e tétel más helyein is.

A Debussy-motívumra írt Meditációval azonban még nincs vége a *Naplójegyzetek* gall elkötelezettségének. Legfeljebb néhány másodpercnyi szünet következik, amiben elfér a december 10-én keltezett, ezúttal a magyar népdalra hivatkozó villanásnyi zongoradarab *(4. ábra, felső sorok)*.

Az újra beáramló gall atmoszférára a soron következő *Lento*-darab zárójeles megjegyzése figyelmeztet: *„Párisra gondolok" (4. ábra, lent.)* A zongoradarab mindvégig igazolja ezt a bejelentést *(5—6. ábra)*. Nemcsak a dallam és a színes harmóniafoltok világa beszél itt Párizsról s az új francia zeneköltészetről, hanem a hangok nyomán feltáruló szabadlevegős táj és tenger zenéje is. Ebben a közegben már nem meglepetés, hogy a zongora fölött megszólal az emberi hang. Jellemző utalás figyelmeztet erre a szólam belépése előtt: *„ének messziről"*. A távolság romantikájának friss, századfordulós megfogalmazása ez a zenében: először talán Debussy Szirénjeinek éteri hangján szólalt meg az ilyen távoli ének, Kodálynál pedig ebben az újonnan előkerült kéziratban találjuk első nyomát. A későbbieket már jól ismerjük Kodály híressé vált kompozícióiból, a *Nausikaa*tól a *Hegyi éjszakák*on át azokig a magas szopránszólókig, amelyek egy-egy Kodály-kórusmű búcsúzó ütemeiben szólalnak meg.[4] Hogy e részben vagy egészben szöveg nélküli szoprán-szólókba, szopránszólamokba saját szerelmi üzenetét is belerejtette a költő,

[4] Erre a jelenségre „Kodály-kalauz" című kötetében (Bp. 1982, Zeneműkiadó), a 216. és egyéb lapokon *Breuer János* figyelmeztet.

az csak ebben a korai kéziratban sejlik fel — a 25 éves Kodálynak jövendő feleségéhez, Emmához írt hangjegyes és szöveges vallomásában.

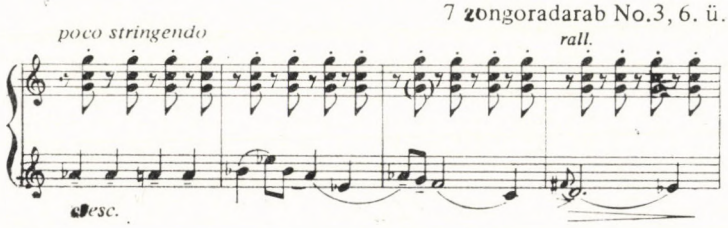
Párizs és Debussy mellett tehát Emma asszony is főszerepet játszott e korai darabok létrejöttében, ehhez alig férhet kétség. Nemcsak a frissen érkezett és épp e zongoradarabokkal legelőször kipróbált zongora helyszínre teremtője lehetett ő, nemcsak az alkotóműhelyben mellette ülő és az autográfokhoz a technikai munka könnyítése érdekében kézvonásait csatoló társ — ennél sokkal több: a Kodály-életműnek kezdettől fogva ihletője és sokoldalú fellendítője. Neki szól a *Naplójegyzetek* első és utolsó mondata; a kézirat élén (1. lap, *1. ábra*): *„A la seule personne qui se peut interesser même pour ces riens la"* — és a kézirat végén (8. lap, *6. ábra*): *„A la personne qui m'aime le plus et que j'aime le plus"*. Ez a máig előkerült legelső, kották közé rótt szerelmi vallomás, amit későbbi feleségéhez írt. Erre fél évszázaddal később is rímel annak a búcsúztatónak hangja, amit Kodály Emma asszony gyászjelentésében fogalmazott meg.

Vizsgáljuk most a *Naplójegyzetek* zenei utóéletét, tallózzunk Kodály zongoradarabjainak gallicizmusai között. A *Méditation*-nak már a címe, sőt egész zenei tartalma is önmagáért beszél. De Kodály két zongoraciklusa is eléggé gazdag „gall" mozzanatokban. Különösen az első ciklus ilyen, a *Zongoramuzsika* (op. 3) című. Hogy a kiadvány francia alcímet visel — *10 pièces pour le piano* — ez elég gyakori jelenség volt a korabeli kottacímlapokon idehaza is. Annak azonban már van jelentősége, hogy a *Valsette* kiválása után megmaradt kilenc darab többsége tartalmaz franciás elemeket.

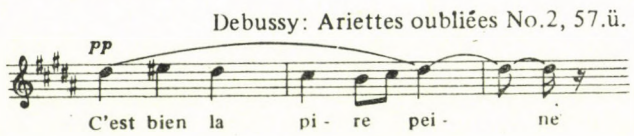
Közülük egyik legszembeötlőbb és leggyakoribb vonás a magas szűkfekvésben való zongorázás. A két kéz egymáshoz egészen közel, gyakran azonos oktávon belül játszik, nem ritkán magas regiszterben. A számos francia példa közül ilyen a két századfordulós darab: a Debussy-*Toccata* („Pour le Piano", No. 3) és Ravel műve, a *Jeux d'eau* néhány jellegzetes helye. Kodálynál ilyen szűkfekvésű passzázs (ahol mindkét kéz szólama violinkulcsban van lejegyezve) már a *Méditation*-ban is előfordul (annak a „Con moto"-val kezdődő és a *sfff*-ig tartó ütemeiben), jellegzetessé azonban a *Zongoramuzsikában* válik. (Az egyszerűség és a könnyebb visszakereshetőség érdekében az alábbiakban e ciklus *Kilenc zongoradarab* című későbbi kiadásainak sorszámaira utalunk). Mielőtt azonban e ciklus példáiból idéznénk, a *Hét zongoradarab (op. 11)* jellegzetes és az irodalomban is többször említett „francia" számára hivatkozunk. Ezúttal azonban a mi szűkfekvéses szempontunkból utalunk e Verlaine-mottójú 3. számú darabra, annak is első kilenc ütemére. A két kéz szólama itt is közös oktávban érintkezik egymással, igaz, nem a két- vagy három-, hanem az egyvonásosban. Közbevetőleg: Verlaine-re nemcsak a mottó utal, hanem egy kicsit a főmotívum metrikája is, persze Debussy átköltésében, ahogyan ő azt az *Ariettes oubliées*-ciklus 2. darabjának vokális főmotívumában és a zongora-utójátékban megkomponálta:

1. Kodály: op. 11/3, 6—9. ü.

7 zongoradarab No.3, 6. ü. —

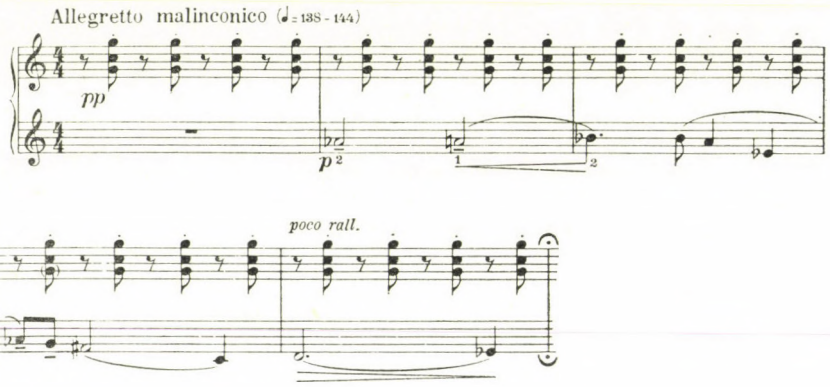


2. Debussy: Ariettes oubliées No. 2, 57—59. ü.

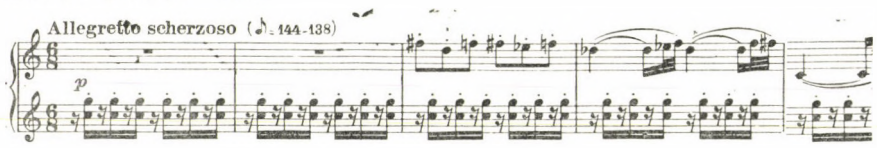


De az a technika és hangzás, ami közös mozzanat az op. 3-as Kodály-ciklussal, az a két kéz szűkfekvésű tovahaladása. Az op. 11/3 és az op. 3/4-nek azután ennél még feltűnőbb közös vonása is van. Amellett, hogy mindkét *Allegretto* hasonló metronómszámokat visel, mindkét darab kezdete üres kvart-kvintek, illetve üres kvintek szinkopált ismétléseiből áll; e bevezetés ezen felül kíséret jellegű is és abszolút hangmagasságban is *(c-g!)* megegyező a két említett helyen:

3. Kodály: op. 11/3, 1—5. ü.

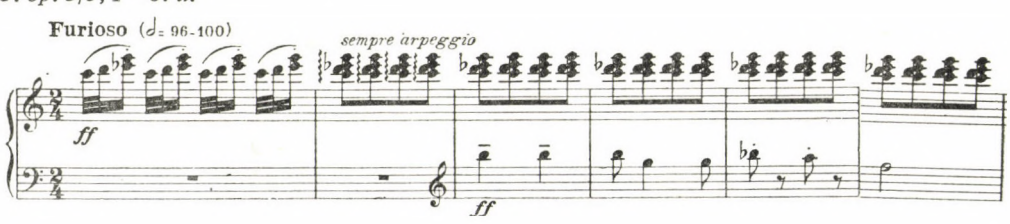


4. Kodály: op. 3/4, 1—5. ü.

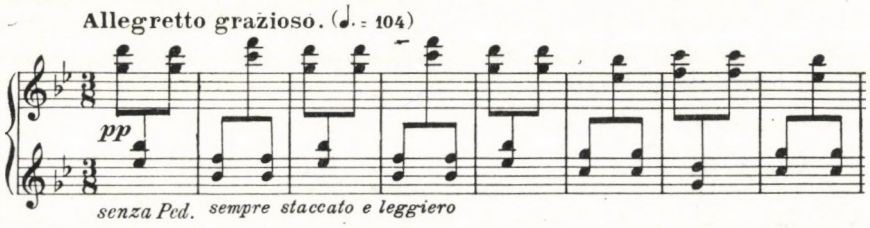


Visszatérve magas szűkfekvésű példáinkhoz, az e szempontból a legfrappánsabb az op. 3-as ciklus 5. és 8. darabjának kezdete: a két kéz szólama valósággal egymás között, illetve egymásban játszik:

5. op. 3/5, 1—6. ü.

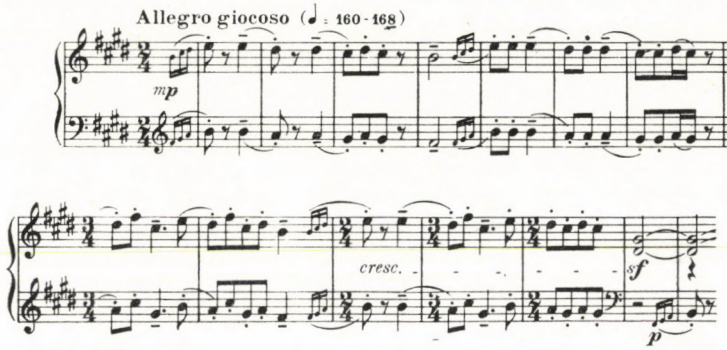


6. op. 3/8, 1—8. ü.



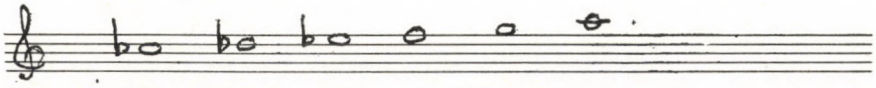
Azonos oktávban — mindössze kvart-távolságnyira — halad bal- és jobbkéz a 7. darab kezdetén is, ennek a zenének azonban más érdekessége is van: ha mérsékeltebb tempóban kellene játszani, jobban kitűnnék peckes, „Golliwogg"-os ritmusa, de így is feltűnhetik népies-oroszos (muszorgszkijs vagy stravinskys) dallamfordulata:

7. op. 3/7, 1—15. ü.

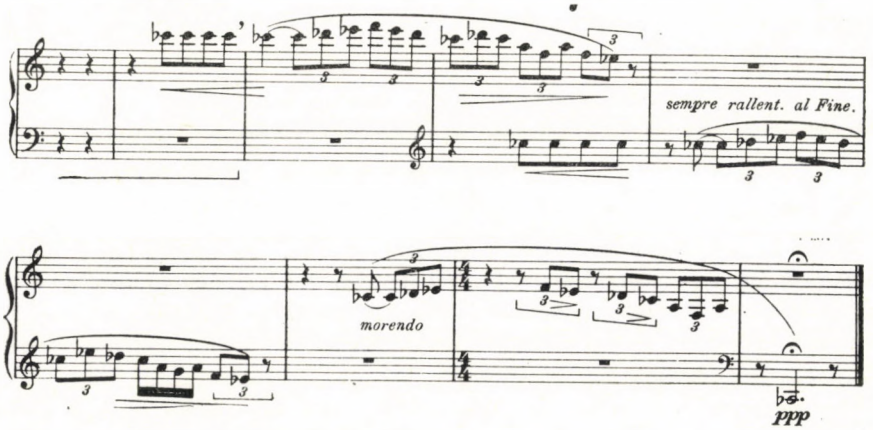


És most egy közkeletű gallicizmusról. Kodály is szívesen merít abból a hatfokú skálából, amelynek használata elsősorban Debussyre volt jellemző. A *Kilenc zongoradarab* 2. számának végén a hexatónia teljes készletével találkozhatunk:

8/a

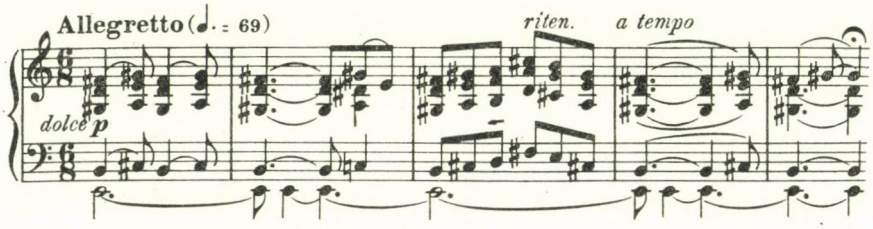


8/b op. 3/2, utolsó 8 ü. '



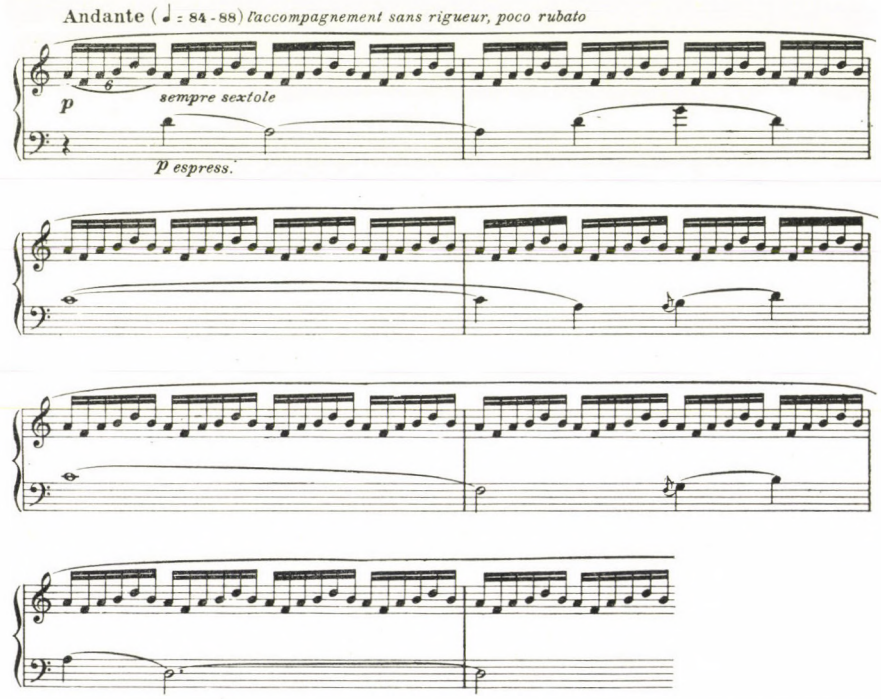
Álljon e rövid válogatás végén az op. 3-as ciklus két franciás *hangulati* mozzanata. Az egyik a záródarab közbülső *Allegretto*-jában tűnik fel: ez a halkan ringatózó, telt-harmóniájú *dolce*-szakasz, orgonapont fölötti szeptim-hangzataival, Debussy vonóskari zenéjének hangjához áll közel:

9. op. 3/9, Allegretto, 1—5. ü.



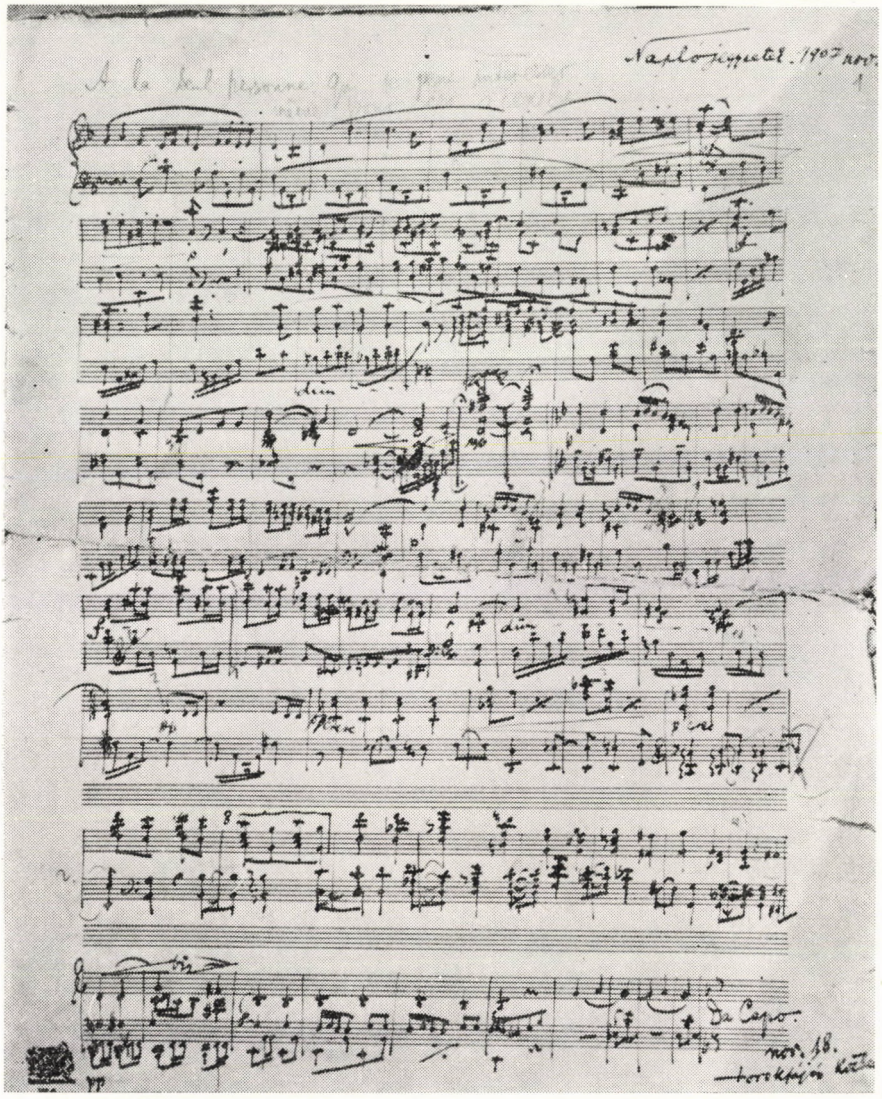
Az említett másik gallicizmus a 3. darab jobbkézbeli hárfás szeksztolás osztinátókíséretének és a balkéz bariton-fekvésű, széles ívű dallamának összjátéka. Mintha az itt kivételesen francia nyelvű előadási utasítások is a gall szellem jegyében (Debussy módján) kerültek volna a kottába:

10. kpl.: 3/3, 3—10. ü.

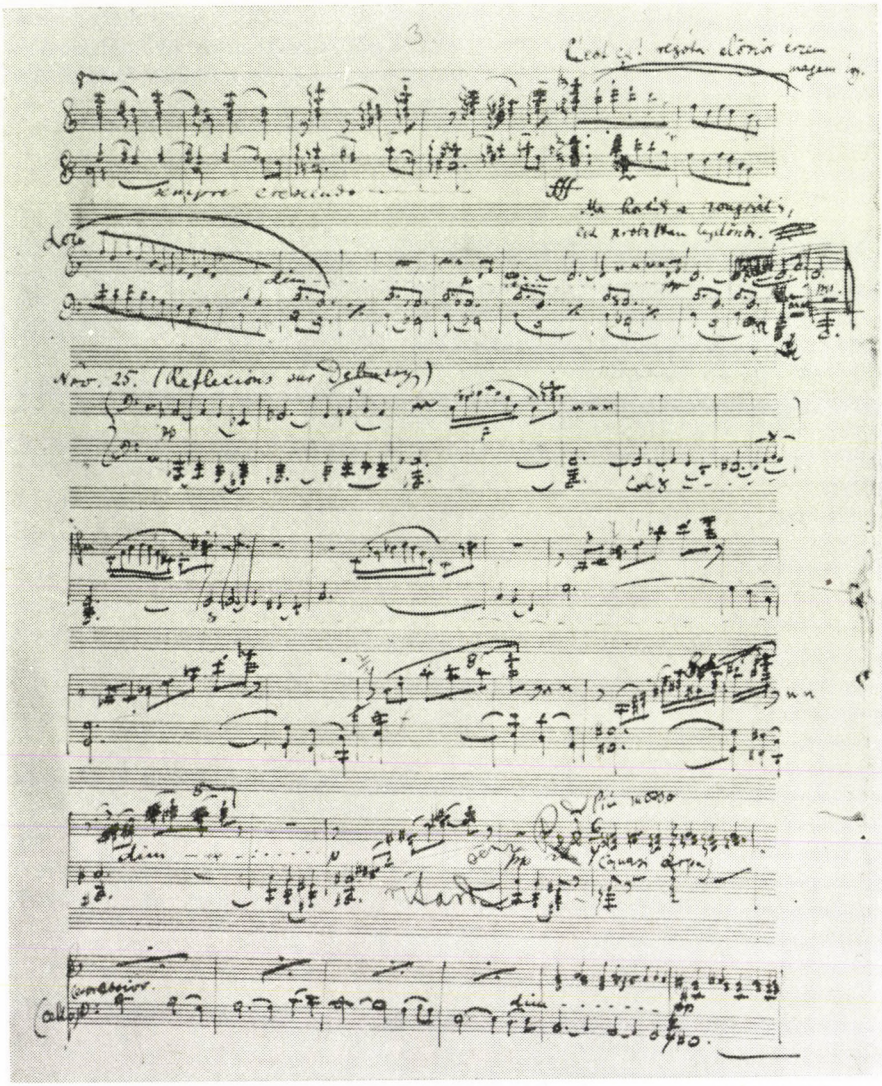


Hogy Kodály első zongorás- és zongoraciklusai (op. 1, *Énekszó;* op. 3, *Zongoramuzsika=Kilenc zongoradarab* és op. 11, *Hét zongoradarab),* különösen azonban a középütt említett sorozat eléggé gazdag gallicizmusokban, azt az első nagy párizsi élmény

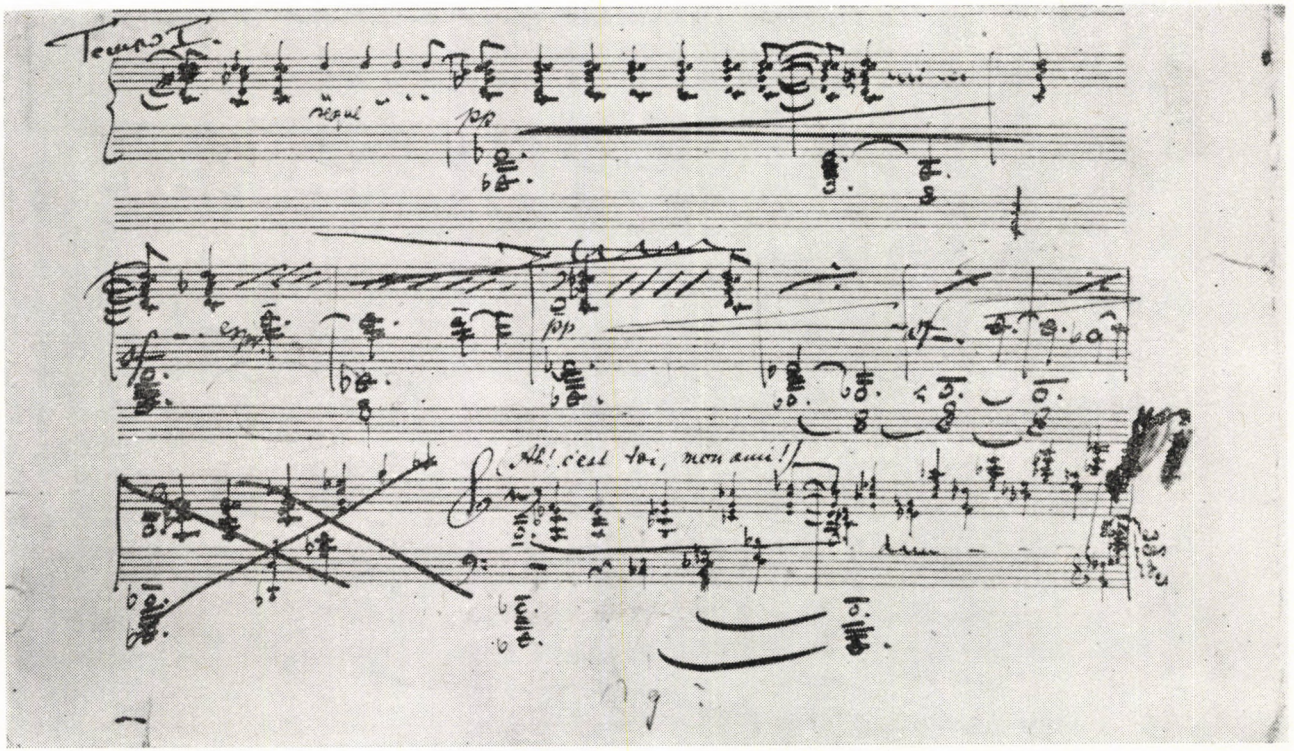
közeli emléke magyarázza. Mindezek első hangjegyes dokumentumai a máig kéziratban maradt *Naplójegyzetek*, a legfrissebb párizsi hatások változatos nyomaival. Kodály korai és mindössze évtizednyi intenzív francia korszakát ez a műhelybe zárt kézirat nyitotta meg, benne az éppen pályára lépő zeneszerző legszemélyesebb emberi és művészi megnyilatkozásaival. Ezért oly becses dokumentum a zongorazenével kibontakozó életmű értékeléséhez.



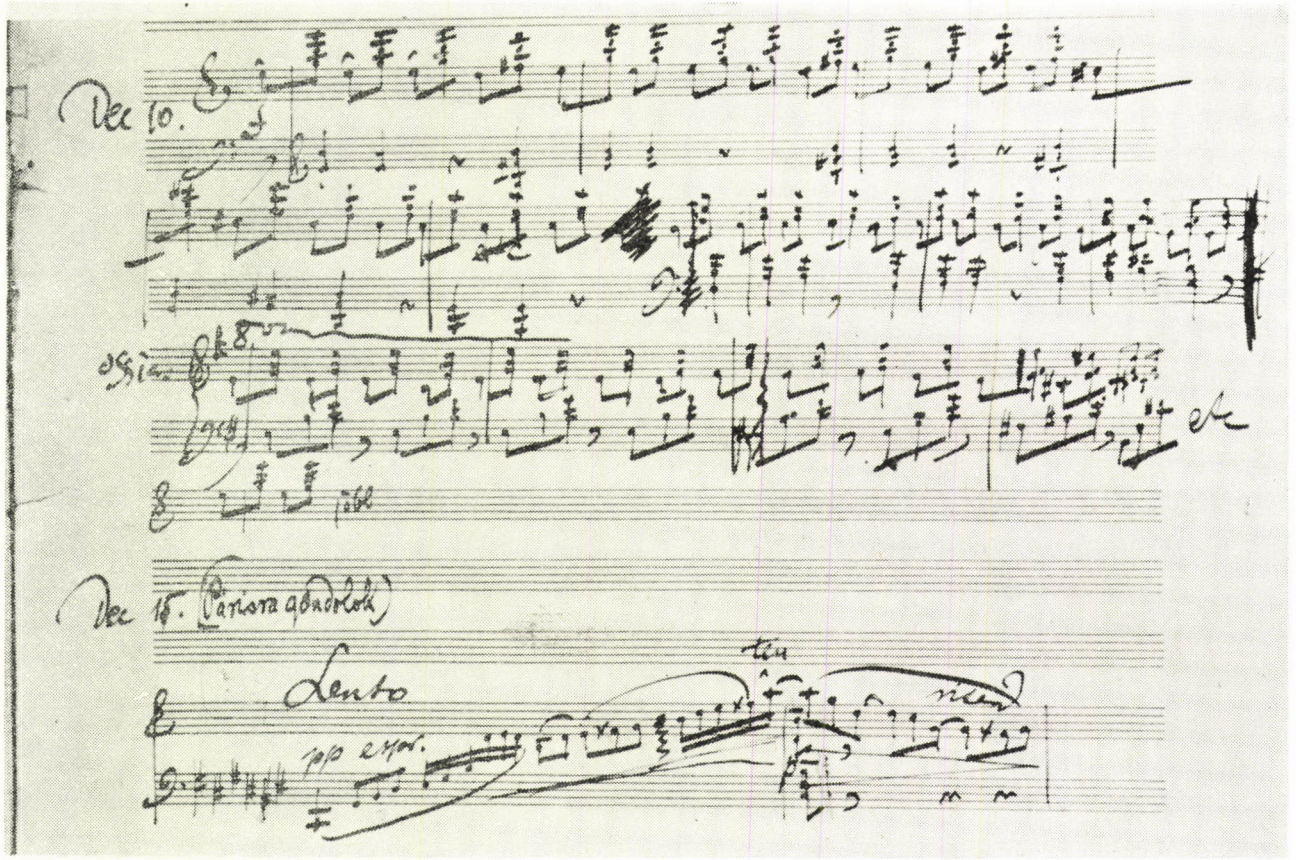
1. ábra. „Naplójegyzetek", 1. lap: Cím nélküli zongoradarab, 1907. nov. 18.



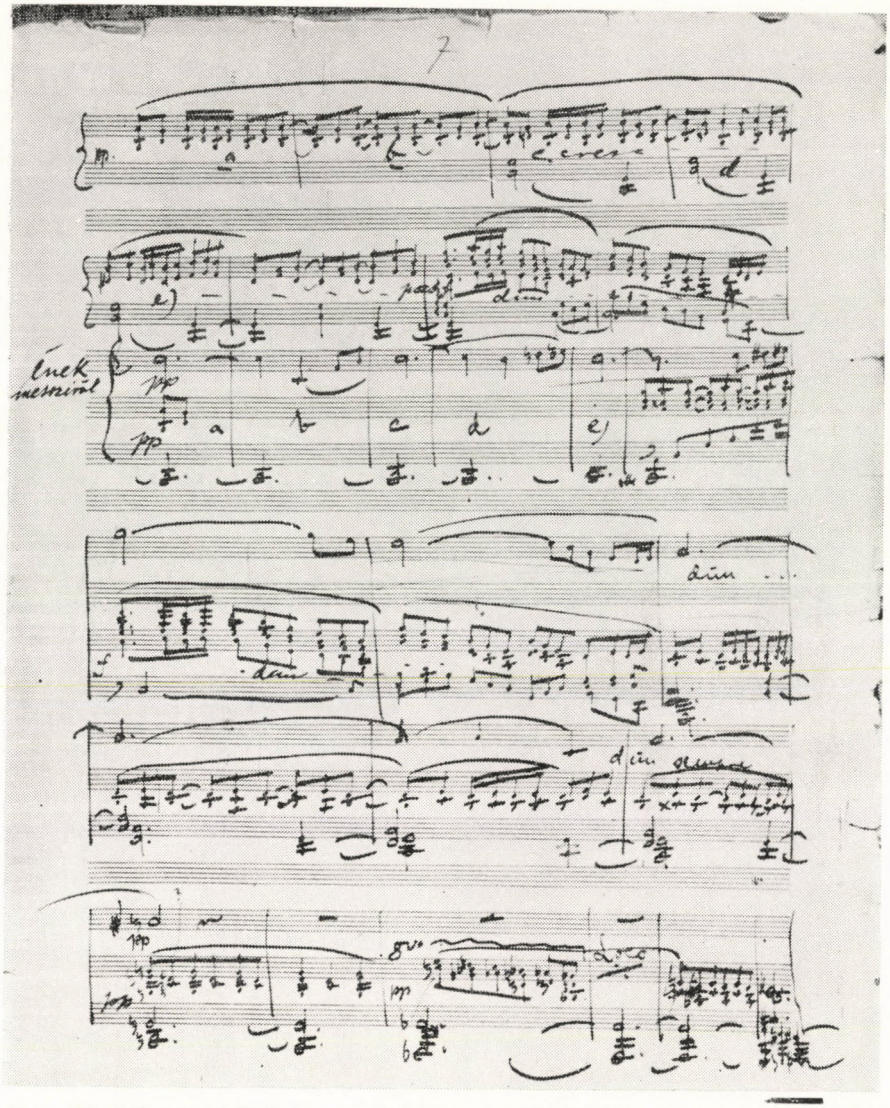
2. ábra. „Naplójegyzetek", 3. lap: a *Valsette* vége és a *Méditation* kezdete, [1907.] nov. 25.



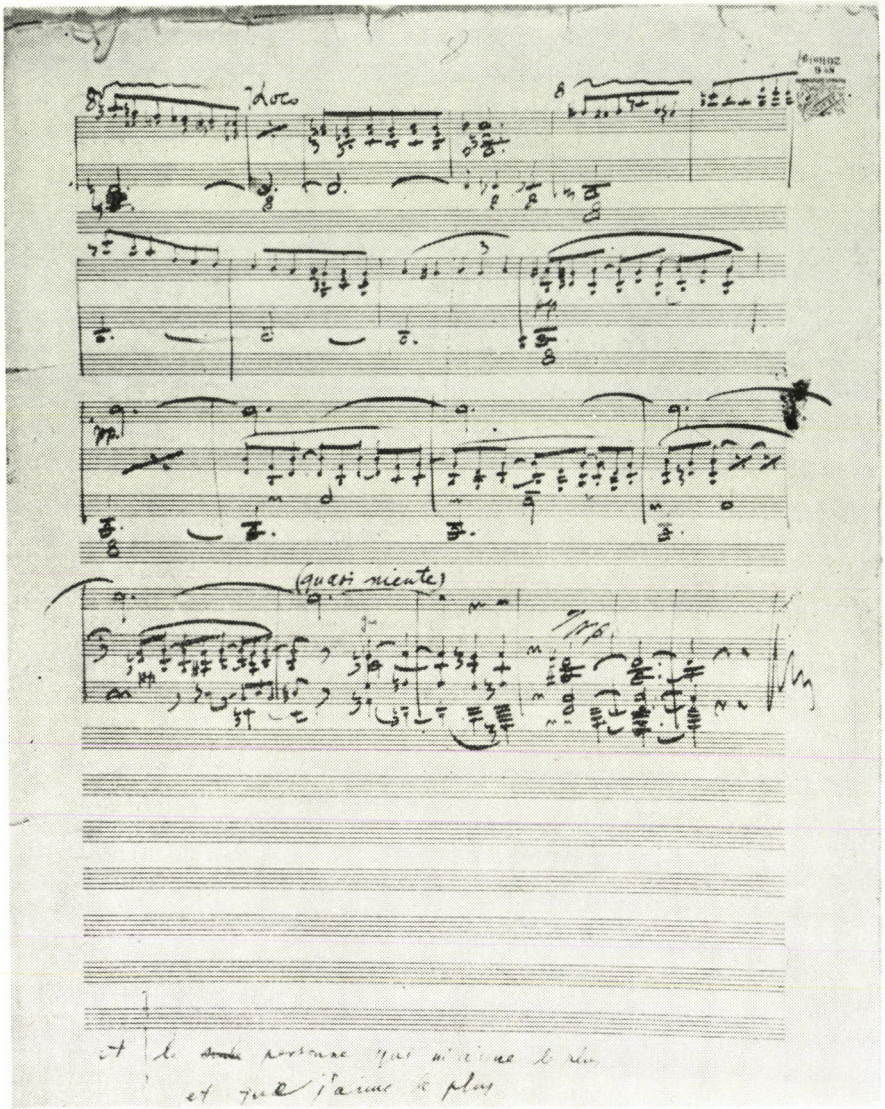
3. ábra. „Naplójegyzetek", 5. lap: a *Méditation* utolsóelőtti szakasza *(Tempo I.)*



4. ábra. „Naplójegyzetek", 6. lap: Cím nélküli zongoradarab, [1907.] dec. 10. — A dec. 15-i keltezésű, „(Párisra gondolok)" feliratú *Lento*-darab kezdete



5. ábra. „Naplójegyzetek", 7. lap: a „(Párisra gondolok)" feliratú zongoradarab folytatása, az énekszóló belépésével



6. ábra. „Naplójegyzetek", 8. lap: a „(Párisra gondolok)" feliratú darab befejező része, alul a kézirat záró-ajánlásával

TARI LUJZA:

KODÁLY ZOLTÁN JELENTŐSÉGE A HANGSZERES NÉPZENEKUTATÁSBAN

Magyarországon, mint az egész Európában két irányból indul s kezd körvonalazódni a népdalkutatás. Az egyik a felvilágosodás korától lényegében folyamatosan formálódó irodalmi ág, melynek folytatása lesz a részben belőle kinövő néprajzi vonal. A másik a műzenei ág, mely kisebb-nagyobb kitérőkkel, s nem is mindig tudatosan, a műzene megújításának érdekében fordul — Herder szavaival — a „Népek Hangja" felé. 1882-ben Kodály Zoltán születésének idején a néprajz már idehaza is komoly eredményeket felmutató tudományág, sőt ez idő tájt épp a néprajz tárgyi oldala felől kezd bővülni a népdal fogalma is. A múzeumokba ugyanis egyre több — a parasztság életében valamilyen funkciót betöltő — hangszer kerül, s ez fokozatosan ráirányítja a figyelmet a szöveggel énekelt dalokon kívüli egyéb zenékre. Egyre több felhívás történik a hangszeres zene és a tánckultúra megmentésére is. Komoly foganatja azonban még nincs ezeknek a felhívásoknak. A néprajz-népzene szempontjából szerencsés az ezredforduló jötte. A millenniumot megelőző években a szellemi és tárgyi javak megmentésében olyanok is részt vettek (utólag is tiszteletet parancsoló lázas igyekezettel), akik ezt egyébként esetleg nem tették volna. Az országos gyűjtőakcióba sokan bekapcsolódnak: tudós művészek mellett falusi papok, tanítók, valamint a kapitalizálódó ország új hivatalnok rétege is. Így kerülhet kiadásra sok, már kihalóban levő szokásdallam, ill. népdal szövege a Magyar Népköltési Gyűjtemény c. sorozatban.[1]

Ismeretes, hogy a fonográf felfedezése (T. Edison 1877) mekkora előrelépést jelentett a folklórkutatásban. A magyar néprajzosok bár hamar felismerik a találmány jelentőségét, s vele kapcsolatos véleményüket nyilvános fórumon is hangoztatják (mindjárt az 1890-ben megindított Ethnographia c. folyóirat 1. számában),[2] pénz hiányában egyelőre csak azt jelenthetik 1891-ben, hogy *„Phonographfal mentették meg az enyészettől a kihaló félben levő passamagneddy indián törzs dalainak és nyelvhagyományainak egy részét".*[3] 1895 az az esztendő, mikortól magyar néprajzosok is használják a fonográfot népzenegyűjtésre (eddigi ismereteink szerint a világon másodikként, Európában elsőként). A fonográfos gyűjtésekkel *Vikár Béla* szerzett elévülhetetlen érdemeket. Nem elsősorban azzal, hogy első volt, hanem mert tudatosan törekedett a teljes nyelvterület feltérképezésére, kiváltképp a peremvidékek zenéjének összegyűjtésére. Osztjuk Olsvai Imrének azt a véleményét, miszerint: *„Szinte biztosra vehetjük, hogy Bartók azért gyűjtött annyit az Alföldön és Csíkban, Kodály pedig oly sokat a legészakibb megyékben, Bukovinában és*

[1] A sorozat tizennégy kötete 1872—1924 között jelent meg. A gyűjtési akció egyik legfontosabb eredménye a már kiveszettnek hitt regös-énekek összegyűjtése. A sorozat V. kötete: Sebestyén Gyula: A regösök, Budapest, 1902.

[2] Hermann Antal: Műkedvelő-fotographiai kiállítás, in: Ethnographia, Budapest, 1890. I. 1. Vegyes közlemények, 57. l.

[3] In: Ethnographia, Budapest 1891. II. 1. Vegyes közlemények. 51. l. Minden bizonnyal Fewkes gyűjtéséről van szó.

szintén Csíkban, hogy kiegészítsék, arányosabbá tegyék az előttük járó Vikár Béla anyagát."[4]

Kodály Zoltán szempontjából, mint tudjuk, azért is jelentős Vikár Béla személye, mert az ő gyűjteséit kezdi tanulmányozni, mielőtt abba az akkoriban egyedülálló vállalkozásba kezdene, hogy a magyar népdal strófaszerkezetéről írandó doktori disszertációjához élő gyűjtéssel szerezzen alapanyagot. Vikár gyűjteménye alapján egyszerre kap átfogó képet az egész magyarság zenéjéről — még ha ez a kép egyelőre kicsi is — és egyszerre kap hangzó zenei élményt, száraz kottakép helyett objektíven rögzített zenei-emberi megnyilatkozásokat. Műfaji változatosság tekintetében is jó ez az anyag, s szembeszökő, milyen nagy teret kap benne a hangszeres népzene.[5] Veretes ballada mellett erdélyi falusi cigányzenészek játékát is itt hallja először Kodály, s hogy számos dallam alapélményt jelent neki, azt később a művek sora bizonyítja.[6]

Kodály Zoltánt a népzenetudományban elsősorban a vokális zene iránt elkötelezett tudós-egyéniségként tiszteljük. A magyar zenetudomány képviselői ugyan több ízben is hangsúlyozták, hogy sem ő, sem Bartók Béla nem tartotta mellőzhető, csupán később elvégzendő feladatnak a hangszeres magyar népzene teljes feltárását, s hogy kettejük munkássága a hangszeres népzenekutatás szemszögéből nézve is felbecsülhetetlen jelentőségű, a szűkebb szakmai körökön kívül még mindig csak igen kevéssé ismert Kodálynak a hangszeres népzene iránti érdeklődése. Sőt, a magyar hangszeres népzene létezését kétségbevonók legfőbb érvként Kodálynak azokat a szavait idézik, miszerint a nép a hangszerein *„Jobbára szöveges dalokat hangszeres formába öltöztetve"* játszik.[7] Pedig Kodály azt is hozzáteszi, hogy *„Idesorolhatunk olyan darabokat is, melyeknek szöveges formáját nem ismerjük ugyan, de szerkezetük, stílusuk megengedi azt a feltevést, hogy ilyenekből származtak."*[8] S ez az utóbbi mondat alapvetően fontos a hangszeres magyar népzenét illetően. Ilyen meghatározásra csak az képes, aki tudatában van annak, hogy a magyar — és részben az egész kárpát-medencei, valamint az európai — hangszeres népzenék eredetüket tekintve nagyrészt vokálisak, szemben pl. a közel- és távol-keleti zenék erőteljesebb hangszeres indíttatásával. A dallamok létezési módját illetően azonban már mellékes az eredet, különösen ha már el is homályosult. A vokális és instrumentális alak között áthidalhatatlan minőségi különbség van, még ha egy tőből nőttek is ki. A mai magyar hangszeres népzenekutatásnak éppen az az egyik legérdekesebb (bár kevésbé fontos) pontja, mikor a mai hangszeres alakból próbál meg visszajutni a vokális eredetihez, amennyiben fölsejlik, hogy volt ilyen.[9] Kodály idézett mondatai, valamint vokális-eredetkutató eljárásai mindenesetre megerősítenek bennünket abban, hogy fontos az ilyen kapcsolatok kimutatása.

KODÁLY HANGSZERES NÉPZENETUDOMÁNYOS MUNKÁSSÁGA

Kodály életművét három nagy egységre szoktuk felosztani (zeneszerző, tudós, pedagógus). Tény, hogy a több területen munkálkodó egyéniségek életében a különböző tevékenységek egyidejűleg vannak jelen, s az egyes személyektől elvonatkoztatva nem hozha-

[4] Olsvai Imre: Mit köszönhet a magyar népzenetudomány és zeneművészet Vikár Bélának és Berze Nagy Jánosnak? In: Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1980. XXV. Pécs, 1981. 278. l.

[5] Vikár Béla gyűjtéséről részletesebben: Tari Lujza: Hangszeres népzenekutatásunk első szakasza, in: Ethnographia, Budapest, 1982. 4. XCIII. 572—585. l.

[6] Két műve népzenei forrásait legutóbb Sárosi Bálint közölte: Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai táncok és a Marosszéki táncok, in: Ethnographia, Budapest, 1982. 4. XCIII. 513—526. l.

[7] A magyar népzene, Budapest,[2]1960. 61. l.

[8] Uo.

[9] Érdemes Bartóknak a műzenében felhasznált dallamoknak a szerzői eredetiségre vonatkozó szavait felidéznünk: *„...a feldolgozott tárgy, illetve téma eredetének kérdése művészi szempontból teljesen másodrangú... Fontossága ennek csupán az oknyomozó zenetudomány szempontjából van."* Mi a népzene? (Budapesti előadás), in: Bartók összegyűjtött írásai I., Közreadja Szőllősy András, Budapest, 1966. 678. l.

tunk létre olyan kategóriákat, miszerint valamely személyiség egy bizonyos időben csak egyik, más korszakban csak másik területen alkotott volna. Kodály tudós munkásságában azonban megfigyelhetők bizonyos korszakváltások, még ha ezek részben tőle független okok miatt alakultak is ki. Népzenetudományos életművét a következő korszakokra tagolhatjuk:

1. 1905—1937. A korszakot a népzenegyűjtések megindulásától A Magyar Népzene c. tanulmány megjelenéséig számítjuk. Jellemzi: élő népzenegyűjtés (mennyiségben és minőségben a legnagyobb Kodály teljes népzenegyűjtését tekintve), s a belőlük leszűrt tapasztalatok összegzése tudományos cikkekben, majd az ethnomuzikológia módszerével magyar és rokon népi, valamint magyar és európai kapcsolatok feltárása. Hangszeres népzenei tekintetben döntő, hogy minden lényeges hangszeres gyűjtés erre az időszakra esik. Végül: tapasztalatainak tudományos rögzítése az említett tanulmányban.
2. Könyvtári kutatómunka: régi kéziratok tanulmányozása, köztük számos hangszeres gyűjtemény feldolgozása a további összehasonlításokhoz.
3. A tudományos munka intézményes keretek között folyik Kodály vezetésével. Eredménye többek közt: a tudományos népzenei kiadványok megindítása, majd tudományszervezői irányító tevékenység a magyar és nemzetközi zenei életben.

Mivel a magyar népzenekutatás egészére nézve az 1. időszak volt döntő hatással,[10] részletesen csak ezzel foglalkozunk.[11] Nyilvánvaló, hogy újszerűségének súlyát, az előzmények nem- vagy alig-létét tekintve a legtöbb feladat az első időszakban adódott. Emellett a társadalom jó részének értetlenségével is szembe kellett fordulni, s ez az értetlenség különösen a népzenegyűjtés falusi helyszínein (később pedig a már gyűjtött anyag kiadása idején) volt hátráltató. Két akadályt is le kellett győzni: az értelmiség és a szegényparasztság ellenállását. Nehéz volt az emberek bizalmát megnyerni, s különösen nehéz a régi zenéket még tudó idős emberekét.[12] Szerencsés eset volt, ha az előadó (vagy a falusi intelligencia) készségesen a gyűjtő segítségére sietett más előadók „beszervezésével". Idézzük ezzel kapcsolatban egy egyszerű falusi lány Kodályhoz intézett levelének részletét: *„Elsősorban is hálás köszönet a küldött képekér... az öreget sehogy sem tudom rávenni, ... énekelni sem akar. Mert most naponta gombázik és azt hordja be árusítani Nyitrára... Mostmár azt mondja, hogy ha e gyün az az Ur annak bele énekelyi a trombitába."*[13]

KODÁLY NÉPZENEGYŰJTŐ MÓDSZEREI

A gyűjtés helyszínének, azon belül az előadóknak kiválasztásában messzemenő tudatosság látszik.[14] Megmutatkozott ez a vasútvonalakhoz köthető útvonal kijelölésében,[15] ill. az egyes helyszíneken a falusi intelligencia segítségül hívásában a jó előadók

[10] Ennek jelentőségével Kodály maga is tisztában volt már a gyűjtések kezdetén. Molnár Antal (aki 1911-ben a Székelyföld gyergyói területein maga is jelentős mennyiségű hangszeres dallamot gyűjtött) visszaemlékezéseiben írja, hogy Kodály 1912 táján a következő kijelentést tette: *„Egész sereg ember fog megélni abból, hogy tanulmányokat fog készíteni népzenegyűjtésemmel kapcsolatban."* In: Magamról, másokról, Budapest, 1974. 104. l.

[11] Kevésbé részletezzük a 2. korszakot, a 3.-at itt nem részletezzük.

[12] Ismeretesek Kodály visszaemlékezései, melyekben a gyűjtések nehézségeiről számol be: Bartókról és a népdalgyűjtésről. Nyilatkozat, 1950. In: Visszatekintés, Budapest, 1964. II. 456—458. l.

[13] A levél közlésének engedélyezéséért Kodályné Péczely Saroltának mondok köszönetet. Lelőhely: Kodály egykori lakása, Budapest VI. Népköztársaság útja 69. 3. sz. dosszié.

[14] Amire 1937-ben majd mint elkövetkező feladatra utal, maga kezdettől szem előtt tartja: *„...a falujáró kutató fő dolga a felvételre legalkalmasabb egyének kiválogatása lesz. Ez sem történhetik előzetes, alapos gyűjtőmunka nélkül.* I. m. V. l.

[15] Erre legutóbb a Szekeresné Farkas Márta által rendezett centenáriumi Kodály-kiállítás is felhívta a figyelmet: Kodály Zoltán — történetiség-népiség-európaiság, Budapest Történeti Múzeum 1983.

megnyeréséhez. A Néprajzi Múzeum számára 1906-ban végzett népzenegyűjtést leszámítva Kodálynak éveken át nem volt módja fonográffal dolgozni, s ez magától adódó jó alkalom volt a későbbi gyűjtési-munkamódszerek kidolgozására. Fonográffelvételes gyűjtéseit így néhány éven át tartó alapos előkészítő munka előzte meg, mely az írásos feljegyzésen alapult. Később, fonográf birtokában sem tért el attól a módszertől, hogy a dallamot a felvétel előtt előbb kottában rögzítette.[16] Nemcsak sejthetjük, hanem biztosra is vehetjük, hogy ebben a *tudományos feldolgozó* működött előre. 1937-ben figyelmezteti is a leendő gyűjtőket: *„Leghelytelenebb eljárás előre le nem jegyzett dallamokat felvenni a fonográfba. Ilyenek utólagos lejegyzése a hengerről nagy nehézséggel jár, szövegük gyakran érthetetlen."*[17] (Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy a magnetofon és egyéb modern technikai eszközök a legtöbb gyűjtőt sajnos már el is szoktatták a gyűjtés közbeni jegyzeteléstől. Pedig ez nem szerencsés, sőt a hangszeres zenekutatásra nézve gyakran hátráltató — pl. ha nem rögzítik a hangszerek hangolását, a zenekar felállását, az azonos tánc alatt futó újabb és újabb dallamok indulását stb.)

Ugyancsak a tudós feldolgozó az, aki minél előbb igyekszik közkinccsé tenni a nép zeneéletéről szerzett tapasztalatait. Mindjárt első publikációi közt találhatunk hangszerleírást is, melyet nemcsak azért érdemes felidéznünk, mert létéről eddig a hangszeres magyar népzenekutatás sem vett tudomást,[18] hanem azért is, mert a későbbi hangszerkutatáshoz éppen az ilyen precíz leírások (lényegretörő terminológiák, a repertoár jelzése, látszatra jelentéktelen, a hangszer hangját azonban alapvetően befolyásoló apróságok — mint a húrok anyaga — feltüntetése stb.) szolgálhattak mintául.[19] *„Az a fiatal kanászlegény, a ki tollba énekelte a föntebbit* [.Megyen az nyáj, megyen az nyáj.] *cziterához is ért. Jobbára tánczra valót játszik, de hallgatót is. Egy-két kuplét is megtanult a tarjáni czigánytól.*[20] *Hangszere a rendes paraszt czitera: két kettős húrja rovatos fogólap fölé van feszítve, a hangsora:* $d_1\ e_1\ fis_1\ g_1\ a_1\ h_1\ c_2\ d_2\ e_2\ fis_2\ g_2\ a_2\ b_2$. *Nyolcz kísérő húrja közül hét szintén* d_1*-re hangolva, a nyolczadik d-re. Ez a mély húr sárgaréz, a többi 11 aczél. A négy dallamjátszó-húrt fácskával szorítja le, a pengető tollszárral pedig minden dallamhangnál végigránt a kísérő húrokon is."*[21] *1. kotta,* (291. o.) Ezután az énekes előadás leírása következik, melyben részletesen taglalja a régi magyar népdalok előadásához szorosan kötődő szövegdeklamáció és dallam összefonódottságát, melyet később Bartókkal együtt *parlando* szóval jelölnek. Itt azonban még nem használja ezt a kifejezést, hanem megjegyzi: *„Ellenben cziterán elejétől végig szigorú, feszes ritmusban megy, lassabbodás, gyorsabbodás nélkül."*[22] (Tegyük hozzá: az, hogy az énekelt dallam parlando előadású, a hangszeren játszott ugyanazon dal viszont giusto előadású, e dal esetében különösen tipikus volt Kodály század eleji gyűjtései idején a Felvidéken.)[23]

Érdemes Kodály lejegyzésénél is elidőznünk egy kicsit. A hangszeres lejegyzése — a partitúra-lejegyzés miatt is — teljesebb, mint az énekes közlés. Ha első hangszeres lejegyzéseit összehasonlítjuk az első vokális dallamlejegyzésekkel, általában tapasztalhatjuk ezt a kettősséget (s részben ugyanez áll Bartókra is). Ennek csak az lehet a magyará-

[16] A fonográfot is használó gyűjtéseiről: Magyar Népzene Kodály Zoltán fonográf-felvételeiből, szerkesztette Tari Lujza Budapest, 1983. LPX 18075—76.

[17] Kodály i. m. 1960. V. l.

[18] A magyar népi hangszereket eddig legteljesebben összefoglaló munkában sem (Sárosi Bálint: Die Volksmusikinstrumente Ungarns, Leipzig, 1967.) és máshol sem tesznek róla említést.

[19] Kodály Zoltán: Balladák 3. közlemény, in: Ethnographia, 1907. XVIII. 154—155. l.

[20] Elsősorban Pozsonytarjánról. másodsorban a messzebbi Salgótarjánról lehet szó. Nagyvárosi típusú cigányzenekarain keresztül mindkettő hatással volt a környék paraszti zenéjére.

[21] Kodály i. m. 1907.

[22] Uo.

[23] A jelenségről e dallamot idézve Kodály más felvidéki faluból való gyűjtéséből: Tari L.: Kodály hangszeres gyűjtése, in: Magyar Zene, Budapest, 1978/2. 188—190. l.

zata, hogy zeneszerzőként tökéletesen elsajátították a hangszerek jelölésének módját, s a maguk által elgondolt kompozíciók kottába átírása lényegében nem, vagy alig különbözött egy hangszeres népi dallam lejegyzésétől, így az első hangszeres népi dallamokat is nagyobb biztonsággal írhatták le, mint az alapvetően új írástechnikát kívánó sajátságosan előadott parlando-rubato magyar népdalokat.

Kodály későbbi lejegyzései természetesen még fejlettebbek. Ezeket, nem tudni pontosan milyen célból a lakásán gyűjtötte egybe, többségüket földrajzi területek szerint csoportosítva. Az anyag részben már ismert a fonográfhengerekről, valamint az MTA Zenetudományi Intézetének birtokában levő ún. Kodály Rendből (ide vokális dallamok hangszeren előadott változatai kerültek), illetve Bartók Rendből, mely most új adattal egészül ki. (Többek közt érvényét vesztette a korábban meghatározott Kodály-féle hangszeres zenei gyűjtemény száma.)[24]

Gyűjtésének legnagyobb súlyát az északi területek hagyományos paraszti kultúrájának a szolisztikus hangszerek használatán alapuló anyaga, valamint az egyes erdélyi területeken a professzionista zenészek (paraszt- és cigányzenészek egyaránt) körében végzett felmérés teszi ki. Ezt egészítik ki a dunántúli és a kelet-magyarországi területek gyűjtései, valamint a szlovákok és románok körében végzett hangszeres zenei gyűjtések.[25] Anyaga a helyszíni gyűjtések és a fonográffelvételek szerint is megoszlik. A helyszíni feljegyzések (mint a népzenegyűjtésben általában) annak is tükörképei, mi került váratlanul útjába a gyűjtőnek. Az ilyen jellegű feljegyzések többségénél meg kell elégednünk az általános eligazítással. Hangszeres gyűjtéseink legértékesebbje a fonográfhengereken van. Ma összesen 247 db felvételt ismerünk, de ez a szám korántsem lehet a teljes, fonográfhengerei közül ugyanis az idők folyamán sok megrongálódott (két háborút szenvedtek át, s főleg ezért sok eltörött, megpenészedett, vagy egyszerűen elkoptak barázdái, így fonográffelvételeinek pontos számát nem tudhatjuk).

Abból ami maradt, a következőket szűrhetjük le:

1. Kodály maximálisan törekedett egy-egy vidék zenei készletének, azon belül egy-egy hangszerjátékos repertoárjának összegyűjtésére. Legjobban azok a falvak igazolják ezt, ahol egy falun vagy kisebb körzeten belül módja volt legalább két zenészt kifaggatni és játékát rögzíteni. Különösen kitűnik ez a teljességre törekvés a kászoni székelyek és a bukovinai székelyek körében (1912, illetve 1914) végzett gyűjtéseknél. A kászoni falvak nagyobb egységben éltek annál, mintsem hogy minden falu minden hangszerjátékosa más anyagot játsszon, márpedig a felvételeken 1-2 kivételtől eltekintve mást játszanak.[26] Egyéni előadói törekvéseken kívül ennek az a valószínű magyarázata, hogy Kodály meghallgatta és magában elraktározta az általánosan ismert dallamokat, s lehetőleg csak azokat vette fonográfra, melyeket az egyes előadó az általános készleten kívül is tudott.

2. Mivel azonban erősen foglalkoztatta a típusazonosság, a különböző területek azonos dallamainak rögzítésére komoly gondot fordított. Így a legtipikusabb alakok lehetőleg több oldalról megvilágítva őrződhettek meg élő formájukban, egyéni előadói eltéréseikkel együtt. Feltűnően jelentkezik ez a törekvés a magyar népzene egyik legrégibb rétegébe tartozó, 5-4-2-es kadenciakörben mozgó dallamtípusoknál, melyek különböző csoportjait többféleképp is rögzítette Kodály. Érdemes végigkövetnünk az egyik típusát

[24] Eddig 200 dallamról tudtunk, l. 23. jegyzet 188. l. Ez azonban csak az MTA Zenetudományi Intézetének Archívumában levő dallamanyagot jelentette. Ehhez hozzájön még a Néprajzi Múzeumban levő mintegy 50 db hangszeres dallam, valamint az eddig véglegesen még fel nem mért dallamanyag Kodály hagyatékából.

[25] A szomszédnépi gyűjtésekből a szlovák duda-felvételek, valamint a román-rutén hegedűs által előadott dallamok emelkednek ki mennyiségileg. (A hegedűs: Perhinski Anton 30 éves, helyszín, időpont: Gurasolcze Bukovina, 1914.)

[26] Részletesen kifejtve: Tari L.: Egyéniség és közösség Kodály Zoltán két kászoni-székely előadójánál, in: Magyar Zene, 1983/2. 145—187. l.

attól kezdve, hogy (feltehetően) először találkozott vele (legalábbis élő előadásban először).

2. kotta, (292. o.) Vikár B. felvétele, Kodály lejegyzése.

3. kotta, (293. o.) 1912, Kászonújfalu; előadójáról annyit jegyzett fel Kodály, hogy „fiatal cigány".

4. kotta, (294. o.) 1914, Andrásfalva (Bukovina), előadta Győrfi Mihály 49 éves. Szövege a cigány nyelvet utánzó halandzsa-szöveg.

5. kotta, (295. o.) 1914, Istensegíts (Bukovina). A felvétel végén hallható bemondás: *„Ezt én furulyáztam Nyisztor Titusz Istensegítsbe."*

6. kotta, (296. o.) 1914, Hadikfalva (Bukovina). Kodály feljegyzése az előadóról: *„Antal András fújta 33 év.[ves] földmíves-zenész"*. A dallam az *„Öregek táncá"*-nak 2. *„Friss"* darabja. Kodály megjegyzése a kéziraton: *„Nb=Meghalt ·/. a cigányok vajdája"* (az egész zárójelben).

7. kotta, (297. o.) távolabbi típusváltozat. Mégis fontos megemlítenünk, mert e felvétel előadói elemei csengenek vissza a 8. kottapélda szerzői megfogalmazásában. A visszacsengés olyan árnyalatok formájában történik, mint pl. az *Eddig vendég...* dallam 2. sora zárlata (7. kotta 5—6. ütem) ritmikai és hangsúlymegoldásának átvétele a *Felülről fúj az őszi szél* dallam 2. sora zárlatába (zenekari változat). A kottapélda adatai: 1914, Hadikfalva (Bukovina). Előadta Csernik Lázár magyar zenész.

8. kotta, (298. o.) 1926, Nagykálló. Előadta Balázs Ferkó cigányzenész.

9. kotta, (299. o.) 1936, Karád. Előadta Pap Gyuláné 62 éves.[27] Nyilvánvaló, hogy a típus teljes feltárása a zeneszerzőnek éppolyan fontos volt, mint a tudósnak. Általános érvényűt csak olyan dallam megfogalmazásával adhatott, amely egy azonos elemekből álló, de sokféleképp szerteszóródott dallamokat magában foglaló bázison nyugodott. Valószínűleg ezért dolgozta fel maga is többször az 5-**4**-2-es típus említett dallamait.[28]

Hasonló példákat idézhetnénk még Kodály hangszeres gyűjteseiből, de hadd mutassunk be inkább néhány olyat, ahol a típusösszefüggések iránti érdeklődése egészen kézzelfogható. Újból hangszeres lejegyzéseihez kell visszakanyarodnunk. A kották többségén van valamilyen utalás — akár csak egy fonográfszám vö., ill. N. B. jelzettel — amely az összetartozás felismerését jelzi. Ma már könnyen bólinthatunk egy-egy ilyen kottapélda láttán, mert az 1960-as évektől erősen megszaporodott hangszeres népzenei anyag birtokában van kellő összehasonlítási alapunk. Annál inkább fejet kell azonban hajtanunk Kodálynak az összefüggések iránti fogékonysága előtt, mivel ő viszonylag kevés anyagból csoportosított, ezenkívül a hangszeres zenében a vokálisnál erősebben jelentkező előadói eltérésekkel hallotta a dallamokat, melyek nagyon fedik egy-egy összetartozó típus valódi énjét. S Kodály nagyon sokszor a közbülső láncszemek nélkül ítélt helyesen egy-egy dallam hovatartozását illetően. A lakásán őrzött saját kottaanyagát számos más 1. munkatársai és tanítványai által gyűjtött, 2. cikkek mellékleteként megjelent, 3. régebbi korból származó (kottásfüzetből, kiadványból másolt stb.) kottapélda egészíti ki. Ezek többségét szintén jegyzetekkel látta el Kodály. Jellemző, mennyi anyaggyűjtés, feljegyzés előzi meg a Magyar Népzene c. tanulmány hangszeres zene fejezetének *Idegen, ismeretlen eredetű darabok* részében csak azt a néhány mondatnyi összefoglalást is, mely a székelyek egyik *„Csűrdöngölő"* nevű táncdallam típusában mutatja be, hogy kapcsolódik egymáshoz kelet és nyugat a magyar zenében. A kottában többnyire csak

[27] E helyen kottáját nem közöljük, de megemlítjük, hogy a 9. kotta folytatásaként felvett KF 519/c dallam a típusnak szintén változata. Kodály egyébként több dallamot gyűjtött össze, *„Kállai kettős"* felirattal XIX. századi kéziratos gyűjteményekből, ill. kottakiadványokból.

[28] Felsorolásuk: Tari i. m. 1983. 145. l.

számmal jelzi az azonosságot: *MH 2795 „Vö.: énekelt csűrdöngölő", F 1312/b* etc. *„csűrdöngölő var?", F 1307/a* „Csürdöng.-höz", ugyanott: „Vö.: *1297/b etc.*". Feljegyzései valamennyi esetben élő népi változatokra utalnak (ezt jelzik az MH=múzeumi henger és F=fonográf jelek), s melléjük hány műzenei példát sorol még fel a már kész tanulmányban![29]

E helyen nem célunk Kodály zeneszerzői munkásságát elemezni, de mivel a kéziratokon Kodálynak a saját szerzeményeire utaló megjegyzéseket is találunk, ezekre, mint végső soron a típusösszefüggésekre vonatkozó megjegyzésekre ki kell térnünk.

A 270/b fonográfról készült kottán a következő megjegyzést találjuk: *„eleje v.ö. Galánt.*[ai] *268/c".* F 271/c *„x/ v.ö. Háry-verbunkos 2 fele és oláh".* A megjegyzések alapján a következőket feltételezhetjük:

1. Kodály időnként tanulmányozta gyűjtött és lejegyzett anyagát, s ilyen alkalmakkor írta rá észrevételeit a kottára.

2. A gyűjtések és a feldolgozások időpontjait ismerve a hangszeres lejegyzések többségükben évekkel később készültek a gyűjtésekhez — és az említett művekhez képest is, s a lejegyzési munkafolyamatban vette észre s rögzítette a hasonlóságot. Legvalószínűbbnek a következő feltételezést tartjuk:

3. A lejegyzések a gyűjtésekhez képest évekkel később készültek, de különböző időpontokban, s a munkafolyamatban egy-egy vidék követhette egymást. Legalábbis erre enged következtetni az azonos ceruza vagy toll használata, valamint az azonos íráskép. (Ceruzával készültek pl. — s valószínűleg legkorábbiak — az észak-magyarországi, — ma csehszlovák területen levő — duda-, furulya-, kanásztülök-felvételek kottái, tollal többnyire az erdélyi hangszeres lejegyzések és a nagyszalontai citera-lejegyzések.)

Utolsó feltételezésünk mellett továbbra is fennáll az 1., 2. pont alatti, mert a típusra és a saját művekre vonatkozó megjegyzés a lejegyzésekhez képest más ceruzával, tollal került a kottára. Mindezek a bejegyzések azért fontosak számunkra, mert arra utalnak, hogy Kodály tudósként utólag elemezhette kompozícióit, s jelezte azokat az építőköveket, melyeket komponistaként a szerzeményeiben mintegy ösztönösen felhasznált. Ezek az építőkövek sok esetben olyan kicsi elemek (egy-egy ütem, futam stb.), hogy egy külső elemzőtől származó kimutatásuk már-már erőltetettnek hatna. Így azonban, hogy maga a népzenekutató Kodály mutat rájuk, mindenki számára világossá válik, hogy ezek azok a pontok, ahol a népzenekultúrának a zeneművekbe való teljes beágyazódásáról, egyszerre konkrét és általános jelenlétéről van szó.

Kodály megjegyzései több esetben a hangszeres játéktechnikára vonatkoznak. Valószínű, hogy magával a lejegyzéssel egy időben, közvetlen megfigyelés alapján kerültek a kottákra. Két ilyen nem régen közzétett megfigyelése[30] mellé tegyünk ide egy harmadikat is, egy furulyajátékról készített lejegyzésről: *F 1311/c „...először nem sikerült a fentfújás"* (ui. még: *„vö: Kászonfeltíz fon. 267/c"*).

Összegezzük az 1937-ig eltelt időszakot a hangszeres népzenegyűjtést és a tudományos feldolgozást szem előtt tartva. Mindenekelőtt intenzív gyűjtőmunka jellemzi, a kisebb-nagyobb megszakításokat leszámítva (pl. I. világháború). A paraszti életformához tartozó hangszer és rajta játszott zene minél teljesebb felmérése, ennek érdekében duda-, furulya-, klarinét-, kanásztülök-, fakürt-, trombita-, hegedű- és citera-felvételek készítése. Közülük a citera, duda és a furulya részletes leírása A Magyar Népzene tanulmányban, valamint ugyanitt a tekerővel kapcsolatban hivatkozás Bartók részletes leírására.

[29] Kodály i. m. 1960. 64. l. Az itt közölt adatokat Kodály egykori lakásán találtuk, Kodályné Péczely Sarolta engedélyével közöljük őket.
[30] Tari i. m. 1983. 152. és 157. l.

A paraszti társadalomban a század elején újabb jelenségként megfigyelt rezesbanda (Kodály kifejezése: *„rézfúvó-zenekarok"*) szintén bekerül a tanulmányba. A néprajzi indíttatású felfogás, (hogy tudniillik csak a paraszti kéz alól kikerülő hangszer a népi hangszer, s csak a parasztember által játszott zene a népzene) Kodálynál nagyon hamar megváltozik, ezt először 1912-es gyűjtőútja igazolja a legerősebben, de igazolják későbbi gyűjtőútjai és a tanulmányban a cigányoknak és az általuk játszott zenének szentelt rész is.

Bár Kodály lényegében élete végéig aktív gyűjtő maradt,[31] 1937 után nemcsak a háború szakítja meg az intenzív gyűjtőmunkát; maga Kodály az akkori állapotok rögzítésével egy időre befejezettnek tekinthette a népzenei felmérést. Ki is mondja A Magyar Népzene előszavában: *„A munka két részre osztható: falusi és könyvtári részre. I. A falusi munka elsősorban gyűjtés. Bár lényegében új anyagra már alig számíthatunk, a meglevőnek alaposabb megismerésére, újabb és pontosabb megfigyelésére, a hiányos szövegek kiegészítésére állandóan szükség van. ... II. A könyvtári munka zenetudományi része: a dallamok eredetének, összefüggéseinek kutatása..."* A magyar népzenekutatás az elmúlt 30 évben részben még Kodály életében s az ő vezetése alatt cáfolta meg azokat a szavait, melyek az új anyagra vonatkoznak. A népzene akkori állapotában azonban Kodály valóban befejezettnek tekinthette a munkát, s nem számíthatott új anyagra.

Azt is le kell szögeznünk, hogy a magyar népzenében nincs olyan dallamstílus, mellyel legalább egyedeiben ne találkozott volna Kodály. Mivel az idők folyamán a népzene fogalma kitágult, az újabb gyűjtések (az 1950-es évektől kezdődően) tudatosan törekedtek az addig mellőzött zenei területek minél teljesebb feltérképezésére. A földrajzi térbeli elterjedtség vizsgálata is ettől az időtől vett nagyobb lendületet, különösen a Bartók—Kodály-i népzenekutató iskolán nevelkedett újabb generációk bevonásával. Az új anyag előkerülésének legfőbb magyarázatát azonban végső soron magában a népzene élő voltában kereshetjük. Az új anyag kialakulásához előbb el kellett telnie néhány évtizednek. Nézzünk ebből a szempontból két jellemző példát. Az úgynevezett új stílus a népzenegyűjtés megindulásakor egyes területekre koncentrálódva a legforrongóbb állapotban volt. A II. világháborúig általánosan elfogadottá, a 60-as évekig pedig a legvirágzóbb dallamkörré vált (egyetlen kivétel a moldvai magyarság, ahonnan ez a stílus tulajdonképpen teljesen hiányzik, s napjainkban a népzene területének szűkülésével már nem is fog tudni gyökeret verni). Az új stílus pillanatnyilag az eddig leghagyományőrzőbb erdélyi területek lassan uralkodóvá váló zenei divatja (amit a csárdás-típusú táncok kísérőzenéjeként a hangszeres zene is erősít, pl. Maros-Torda, Kolozs megyékben). Az új stíluson kívül egyéb példa is kínálkozik: a II. világháború után vált divattá egy improvizált formájú, kötetlen szerkezetű, főleg hangszeres zeneként élő dallamstílus, az úgynevezett „jaj-nóta", mely mint stílus Kodály tanulmányának megjelenése idején még alig volt kibontakozóban. Legvalószínűbb, hogy a stílus a régi dudanótából vált ki a XIX. sz. folyamán, s a korszak népies műdalirodalma és a verbunkos zene hatására alakult majd egy évszázadon át. Egyedeiben már a század elején is élt (Bartók és Kodály is gyűjtött és fel is dolgozott néhányat), de hosszan asszimilálódott, míg végül napjainkra teljes virágzásában élő újabb stílussá érlelődhetett.

Az új anyag létére vonatkozóan tehát igazak Kodály szavai. Érthető, hogy a gyűjteséket ideiglenesen lezárta, s a könyvtári kutatómunkát tartotta sürgősebb feladatnak.

[31] Az 1950-es évektől aránylag keveset járt vidékre népzenegyűjtésre, de ekkortól rendszeressé vált, hogy a jobb minőség érdekében az MTA Népzenekutató Csoportjának stúdiójában készítettek felvételeket vidékről odahívott előadókkal. Ezek a felvételek Kodály irányításával folytak, másrészt tanítványai, munkatársai gyűjteséit is rendszeresen meghallgatta, s tanácsaival segítette őket.

Közismert történelmi érdeklődése egyébként is régóta a zenetörténet írásban is rögzített emlékeinek feltárására sarkallta, de ez kezdetben főleg csak zeneszerzői oeuvre-jében tükröződött.[32] Könyvtári kutatómunkájának a hangszeres zenekutatást illető eredményei két fontos tanulmányt leszámítva[33] csak rejtettebb módon nyilvánulnak meg. Többségükben az általános magyar zenetörténetbe illeszkednek, kisebb mértékben pedig a tágabb külvilág előtt eddig egyáltalán nem ismertetett tudós-műhelymunkának a részeiként jelentkeznek. Kodály maga, majd tanítványai bevonásával számos kéziratos és nyomtatásban megjelentetett XIX. századi hangszeres zenei (főleg verbunkos zenéket tartalmazó) gyűjteményt másolt, illetve másoltatott le a Magyar Nemzeti Múzeum, illetve a Magyar Tudományos Akadémia kézirattárából. (Népdalgyűjteményt a hangszeres gyűjteményeknél még többet feldolgoztatott, de ezekkel itt most nem foglalkozunk.) A gyűjtemények kiválasztásában úgy tűnik, egyrészt az időrendben messzebb levők feldolgoztatására, másrészt ugyanakkor a teljességre törekedett. Sajnos eddig nem sikerült pontosan kinyomozni, maga Kodály mikor kezdte a munkát, mikor vonta be ebbe tanítvány-munkatársait, s mikor miért állt meg ez a munka. Az utóbbival kapcsolatban csak feltételezhetjük, hogy az egyik ok a II. világháború (ez idő alatt számos kézirat semmisült meg az említett helyeken, főleg a Tudományos Akadémián), a másik pedig az, hogy a háború befejezése után Kodálynak egyrészt mint az MTA elnökének újabb teendői akadtak, mindamellett pedagógiai műveinek szélesebb bázisra helyezése is ez idő tájt kezdhetett realizálódni, s ez ugyancsak sokféle feladatot rótt rá; másrészt végre lehetőség nyílt a Corpus Musicae Popularis Hungaricae sorozat megindítására, s ez személy szerint Kodálynak, de munkatársainak is tömérdek munkát adott: elsősorban az addigi gyűjtések revízióját, de jelentette a kiegészítő újabb adatok felkutatását (népzenegyűjtések), a más népek zenéjével történő összehasonlítást stb.

A Kodály jegyzeteivel ellátott kottaanyag azt igazolja, hogy a gyűjtemények hangszeres dallamait belső használatra, a vokális népdalanyaghoz összehasonlításra szánta, s ilyen szempontból újból Kodálynak a minden összefüggés feltárására érzékeny tudósalkatát igazolja. A hangszeres dallamanyag ugyanis csak egy — de persze nem kevésbé fontos — a rokon és szomszéd népi, távolabbi európai, mű- és népzenei stb. összehasonlításai sorában. Ma annál értékesebb számunkra, mert esztétikai szempontból meglehetősen vegyes (többször gyenge, mint jó) tartalmúak ezek a zenék, s emiatt különösen alkalmasak arra, hogy bizonyítsák: a tudós Kodály elfogulatlanul törekedett a teljességre, illetve a teljes zenekultúra megértésére, miközben pedagógusként és zeneszerzőként csak művészi szempontból is értékes dallamokat használt fel. Más szempontból azért is nyereség a tudomány számára a XIX. századi hangszeres dallamok egybegyűjtése, mert sok esetben a népzenei ágtól elforduló verbunkos irodalom pótolhatja egy dallamtípus vagy zenei stílus hiányzó láncszemét.

A XIX. SZÁZADI HANGSZERES GYŰJTEMÉNYEK (KIADVÁNYOK)[34] *DALLAMAIRÓL KÉSZÜLT MÁSOLATOK KODÁLY KÉZÍRÁSOS BEJEGYZÉSEIVEL*

Szinte minden kottán van egy beírás, melynek színe: kék, piros vagy szürke grafit. A több szín arra utal, hogy a jegyzetelést különböző időben végezte, másrészt, ha ugyanazon a kottán két (vagy több) színű bejegyzést találunk, arra, hogy Kodály ezeket a kot-

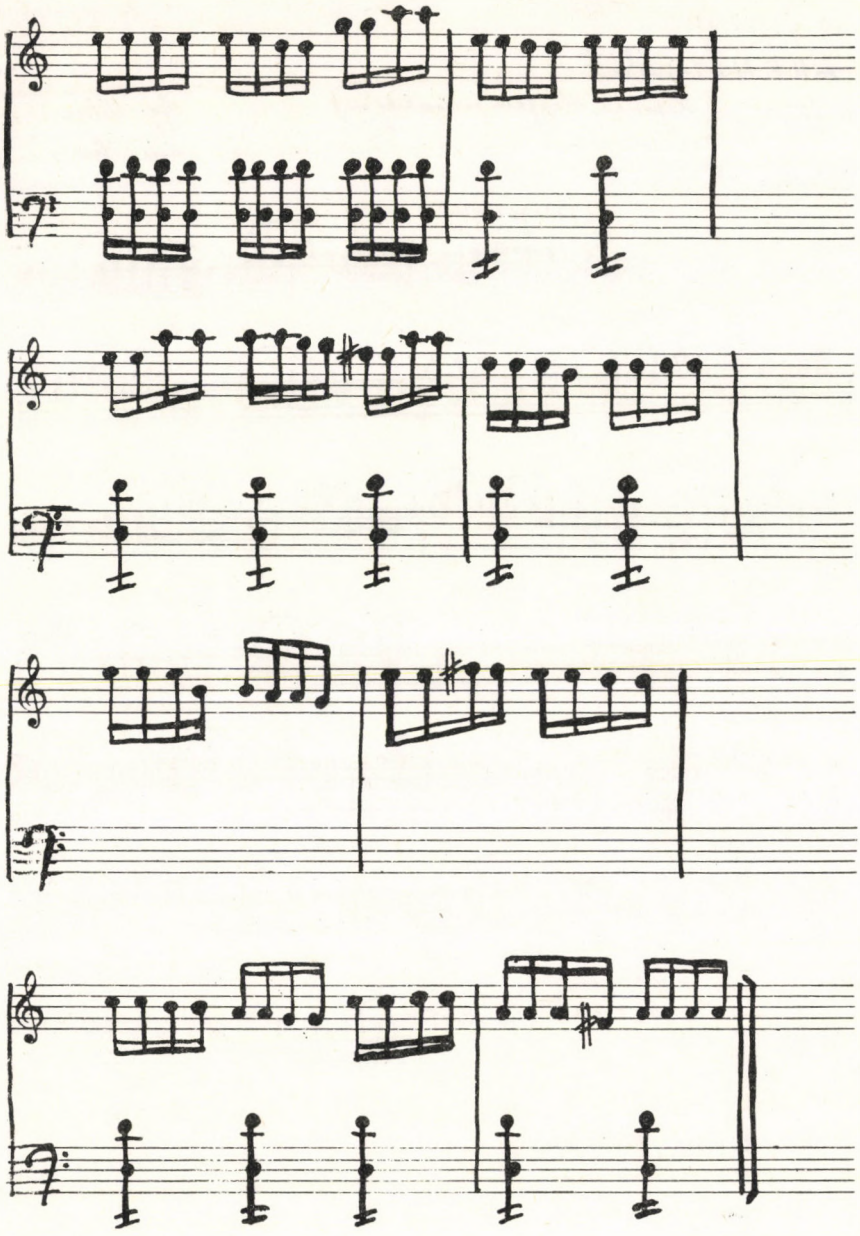
[32] Pl. Psalmus Hungaricus, Galántai táncok.
[33] Mihálovits Lukács Három magyar nótája (1951), in: Visszatekintés, 1964. II. 268—273. l. Magyar táncok 1729-től (1952), in: Visszatekintés, 1964. II. 274—281. l.
[34] Felsorolásukra itt nem térünk ki, de megemlítjük, hogy Kodály a XIX. századi hangszeres gyűjtemények közül többre hivatkozik, mint olyanokra, melyek az Arany János által feljegyzett népdalok változatait, illetve párhuzamait tartalmazzák. L. Kodály Zoltán—Gyulai Ágost: Arany János népdalgyűjteménye, Budapest, 1952.

tákat is többször végignézte. Alig van dallam, melyet ne bontott volna sorokra, s ne írta volna a kotta jobb sarkába (a népzene vokális ágában bevált módon) a sorvégző hangokat. Egy-két kivételtől eltekintve, a szótagszám és az ambitus szintén föl van tüntetve (a bal felső sarokban). Külön figyelmet érdemelnek Kodálynak az előadásra vonatkozó bejegyzései. A mások által készített másolatokon gondos helyreigazításokat találunk: staccato, legato jeleket, kötőíveket, a tempóra vonatkozó előadási utasításokat ír be utólag a kottára, a másoló által ejtett hanghibának vélt — de esetleg helyes — hangokat kérdőjellel látja el. Saját másolatai példamutatóak pontosságukat tekintve: kottái nemcsak nyomtatásra készen olvashatók, de még a dinamikai jelek kitételéről sem feledkezik meg. Ebben megint a zeneszerző gondosságát ismerhetjük fel, mert hiszen épp a dinamika léte vagy nem léte elenyészően kis jelentőségű a népzenei összehasonlításban. Ugyancsak a zeneszerző figyelme mutatkozik meg a típusösszefüggések megvilágításakor; nemcsak a vokális eredetet vagy egy másik gyűjtemény azonos darabját ismeri fel az elemzett műben, hanem a műzenei feldolgozást (párhuzamot) is jelzi a kottán, mint 10. kottánkon. Ezen a következő megjegyzések találhatók: fönt: *Bihari „A vénasszony dér-dur"*, a kotta alatt bal oldalon: *„Szöv. Mátray kézir:"* folytatása hiányzik, jobb oldalon: *„Enescu I. rom. rapsz. Eleje Bartay 50 N° 40 Bihári XV"*. (A kadencia és szótagszám-jelölést itt elhagytuk). *10. kotta,* (300 o. fent).

Különösen sok azoknak a dallamoknak a száma, melyek alá Kodály (rögtön a dallam kezdeténél) szöveget írt be. Eljárása: a dallam legáltalánosabb szövegét közli, mint a Bartay-gyűjtemény következő darabjánál is, mely egyébként népzenénk régi stílusrétegeinek egyikébe tartozó dallam; a XIX. század folyamán hangszeres gyűjteményekben is többször felbukkan, ami akkori népszerűségét mutatja *11. kotta,* (300 o. lent).

A szöveggel ellátott dallamok óhatatlanul felvetik azt a kérdést, miért írhatta a dallamok alá Kodály a szöveget akkor is, ha a dallamról nemcsak nekünk utódoknak, hanem a másolást végző közvetlen munkatársainak sem jutott eszébe a szöveges eredeti (pontosabban szöveges pár)? Úgy látszik, maga szöveggel emlékező volt. XVII—XIX. századi népzenénkről jól tudjuk, hogy vokális és hangszeres zene erősen összefonódottan élt benne. Kodály olyan mélységig ismerhette a korábbi énekes anyagot, hogy számára az még hangszeres alakjában is világosan felismerhető volt még abban az esetben is, ha a korábban egységes énekes-hangszeres zene két külön irányba kezdett mozdulni az idők folyamán. Ezért mondhatta, hogy a magyar hangszerjátékosok többnyire szöveges dalokat játszanak hangszeres formába öltöztetve. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a hangszeres népzene létét megkérdőjelezte volna.

Pillanatnyilag ennyit foglalhatunk össze Kodály hangszeres népzenei kutatásairól. Ez irányú tevékenységével kapcsolatos kutatásainkat nem tekinthetjük lezártnak. Ellenkezőleg, a munka igazán majd csak akkor kezdődik, mikor a hangszeres magyar népzene típusainak feltárásán, stílusának meghatározásán Kodály e témakörben végzett kutatási eredményeinek felhasználásával fogunk dolgozni. A hangszeres népzenekutatás oldaláról nézve legnagyobb érdeme éppen az, hogy erre a lehetőséget az elődök munkásságán és társa, Bartók eredményein keresztül a népzenekutatás számára megteremtette.



2813

(M. f: 462 a)

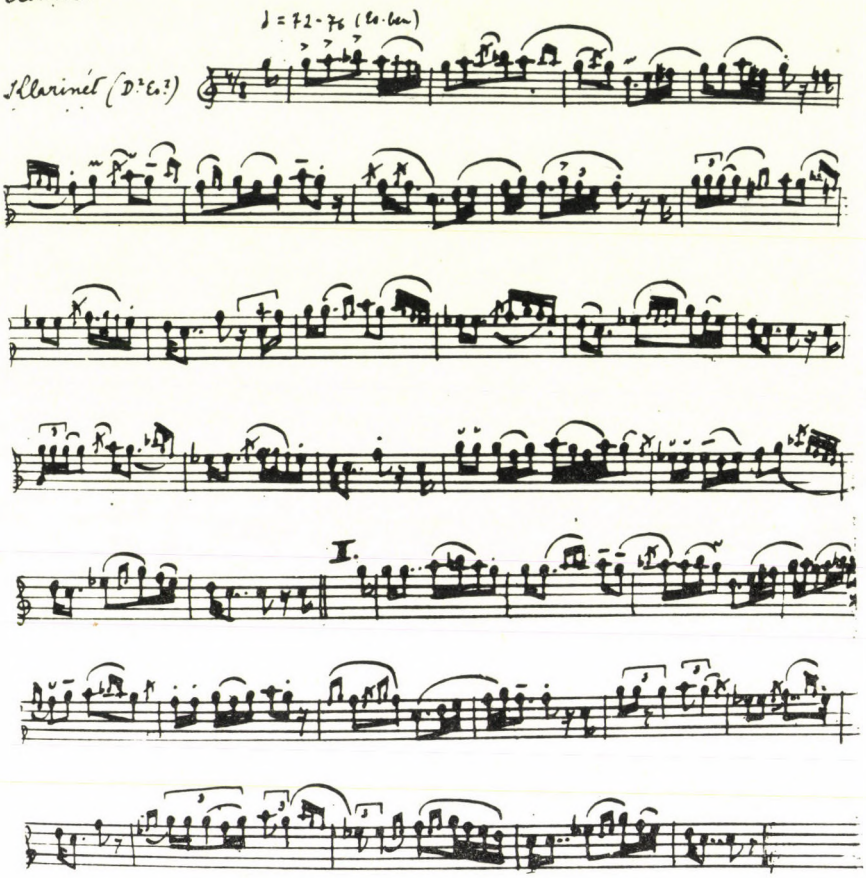
és M. F. 4 64 a) utolsó *

A felv. helye: Kápolnás-Pláhfalu (Udvarhely m.)

Gy: Vikár

Lej: Kodály

Előadta: ?

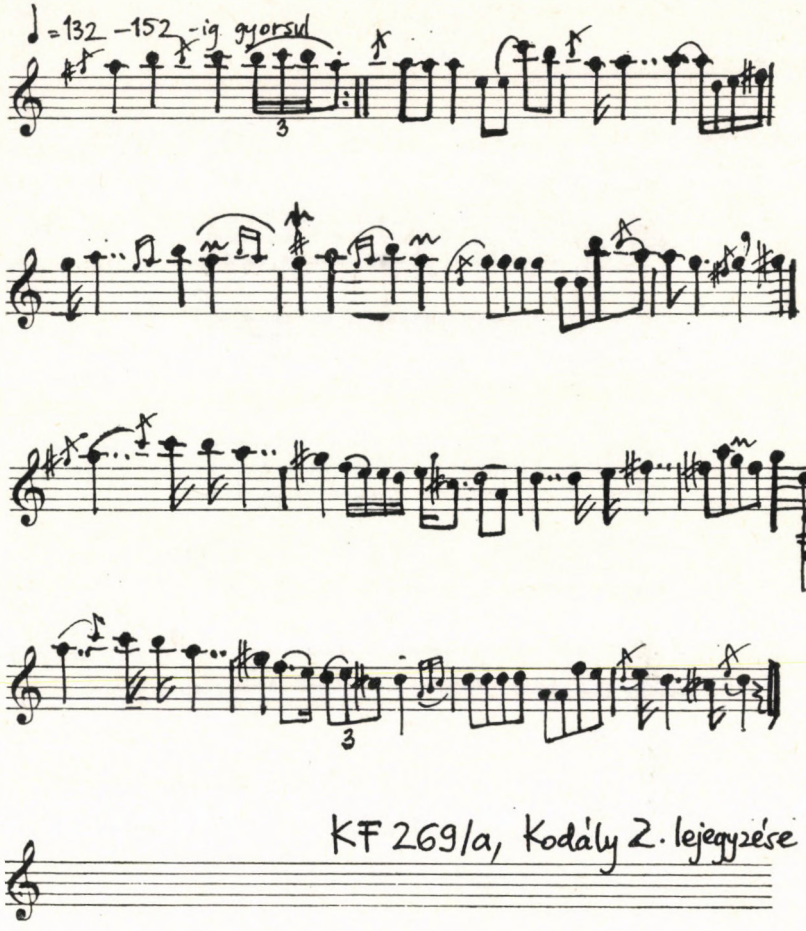


♩ = 72-76 (Es-ben)

Klarinét (D? Es?)

I.

* csekély eltérésekkel


♩=132–152-ig gyorsul
3
3
KF 269/a, Kodály 2. lejegyzése

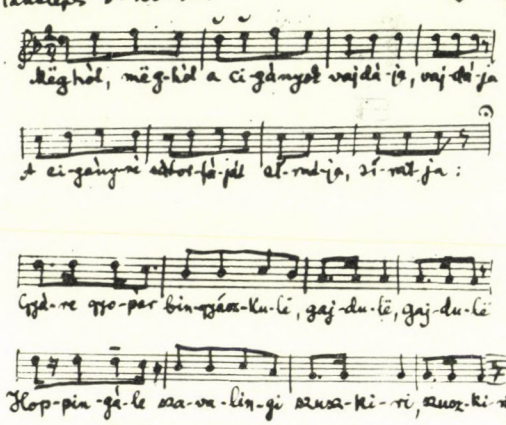
14. E
1 – 7

var 11-es
12 es

F. 226 b) 1 vsz.

Andrásfalva
(Bukovina) 1914. IV.
R. Z.
È. Győrfi Mihály
49. è.

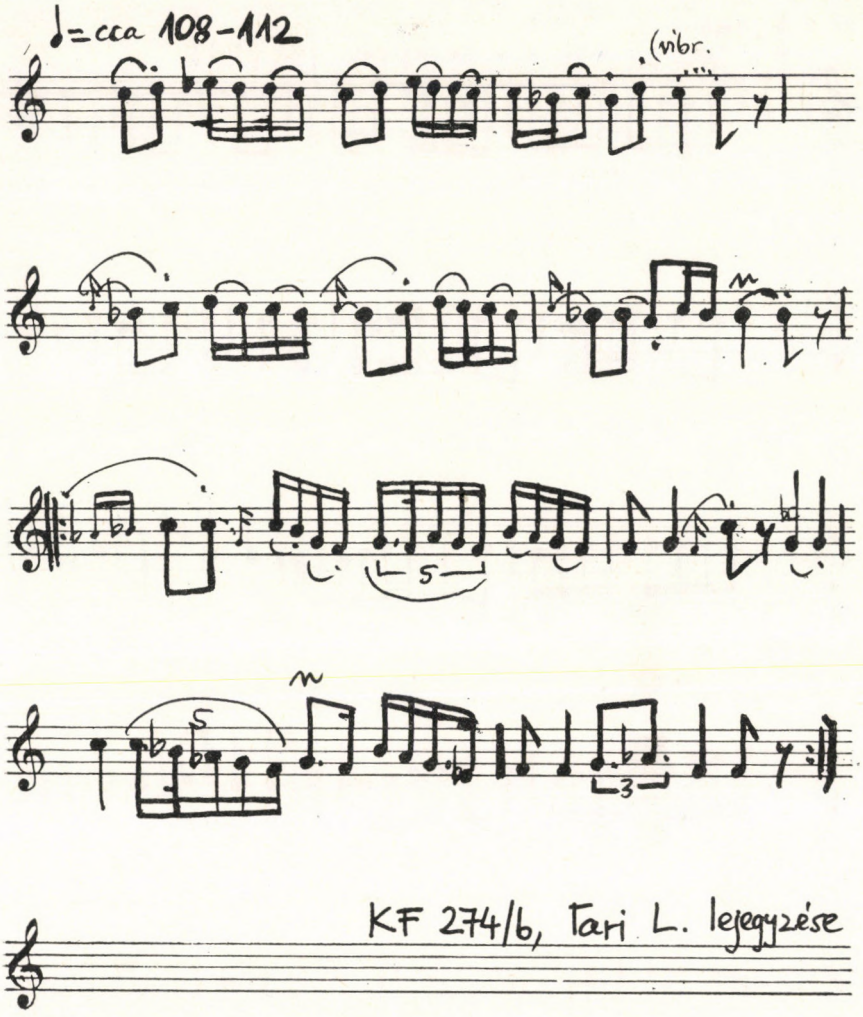
Táncléptés ♩ = 100 – 104.


Mëghól, mëg-hól a ci-gányok vajdá-ja, vaj-dá-ja
A ci-gány-ré sátor-fá-ját sí-rat-ja, sí-rat-ja:
Gyá-re gyo-pár bin-gyász-ku-lë, gaj-du-lë, gaj-du-lë
Hop-pin-gá-le sza-va-lin-gi szusz-ki-ri, szusz-ki-ri.

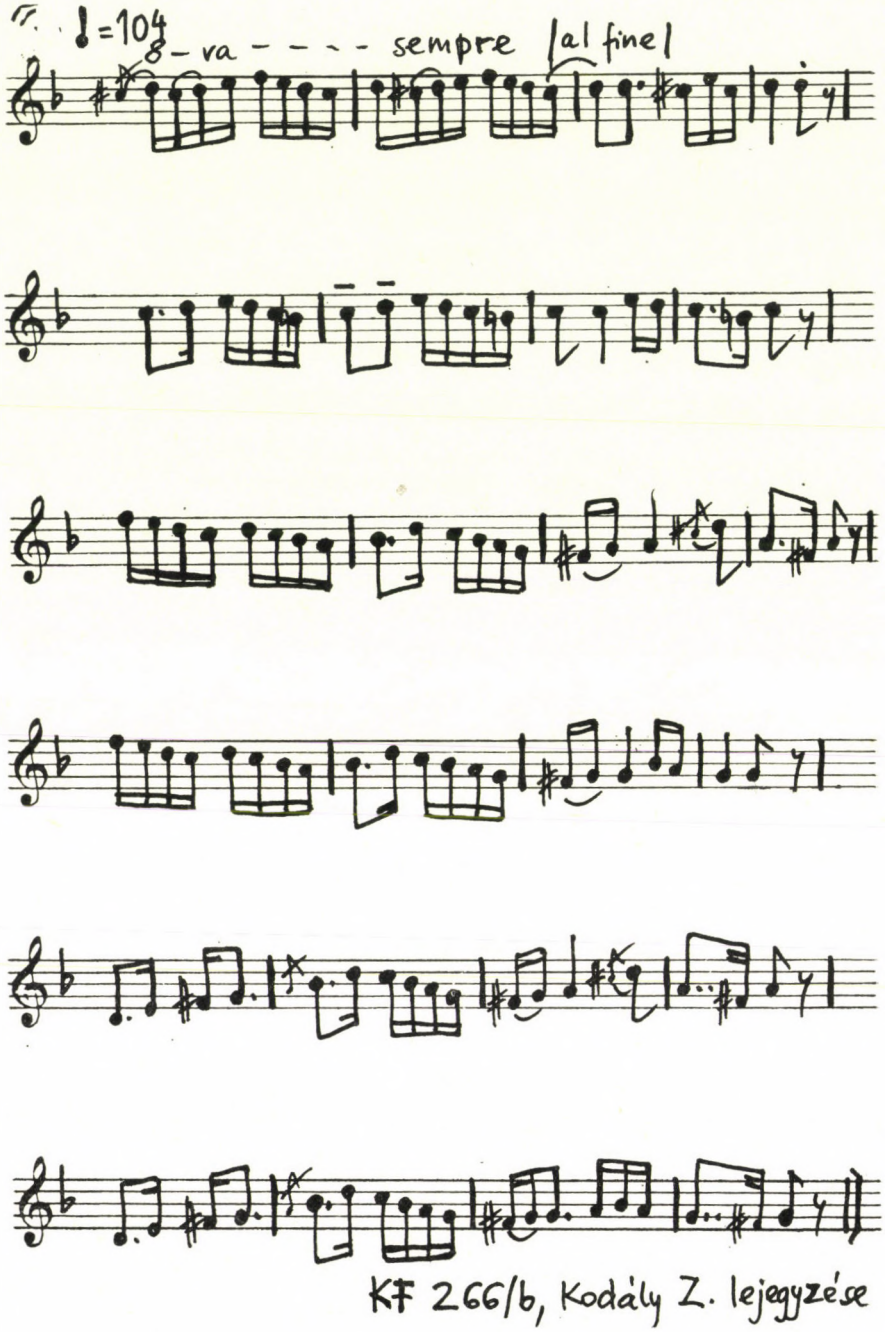
v. ö.
Jaj de szépen
Seng a lapi
és instrum.
Változatok

2. Bárcsak eddig páros uram meg ne halsz, halsz vala,
Míg egy fehér kabalát nem lopsz vala, lopsz vala!
Gyáre gyopár sk

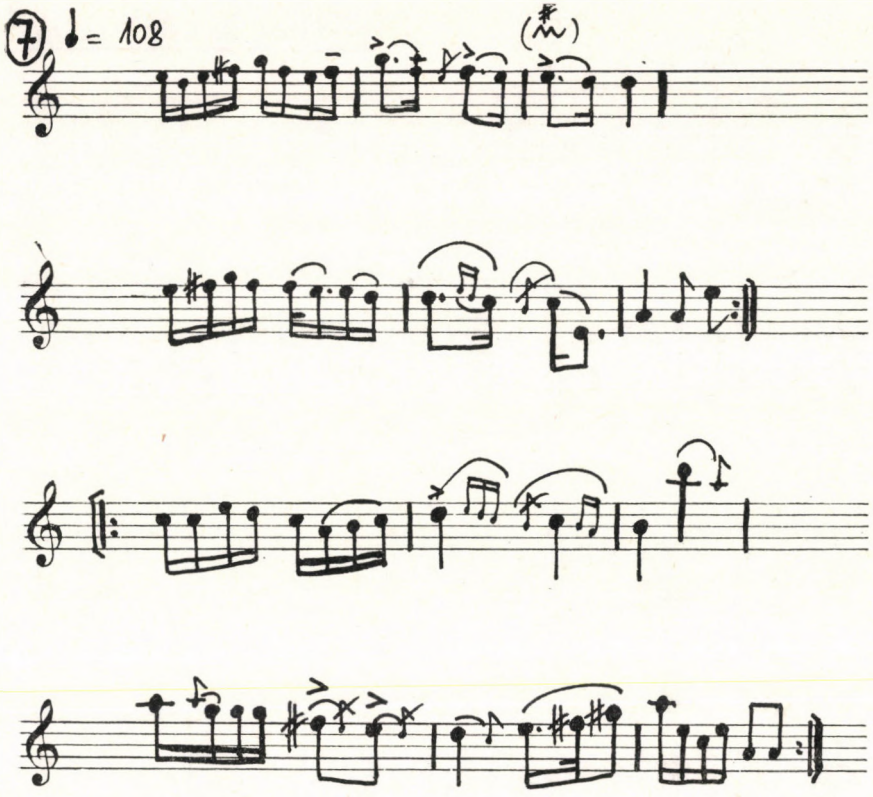
3. Most akadtem egy kövárra túróból, túróból,
Kimeszeltem kívül-belül sóstejvel, sóstejvel.
Gyáre gyopár sk.



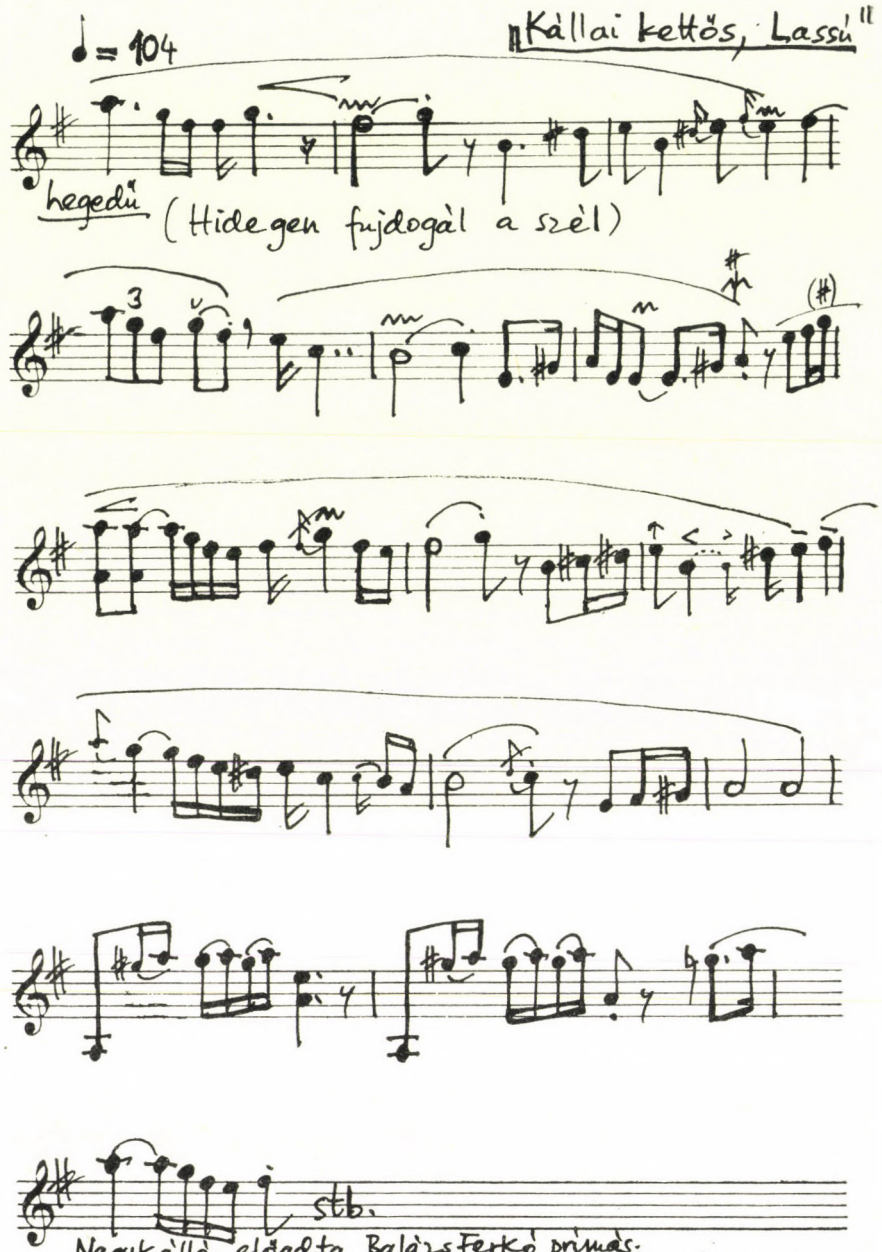
KF 274/6, Tari L. lejegyzése



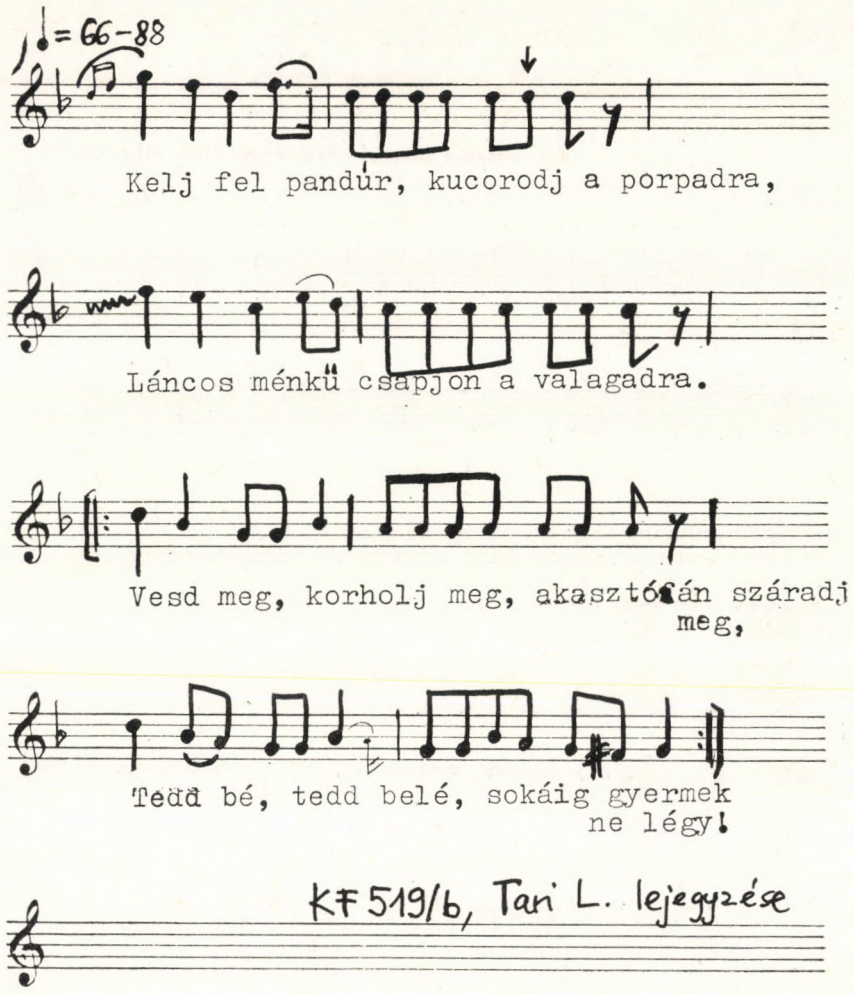
KF 266/b, Kodály Z. lejegyzése



KF 282/b, Kodály Z. lejegyzése



Nagykálló, előadta Balázsferkó primás.
KF 489, AP 6057/a (Földalam) gy. Kodály Z. 1926.
lej. Tari L. 1978.


♩.= 66-88
Kelj fel pandúr, kucorodj a porpadra,
Láncos ménkű csapjon a valagadra.
Vesd meg, korholj meg, akasztófán száradj meg,
Tedd bé, tedd belé, sokáig gyermek ne légy!
KF 519/b, Tari L. lejegyzése

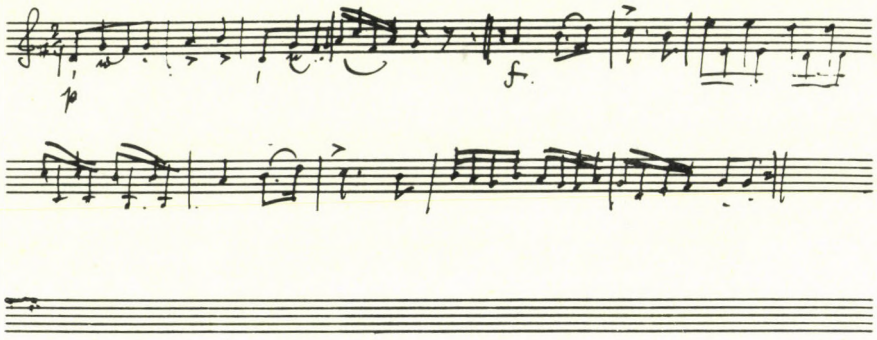
12.12. 8. 8.
V – 6

Bihará
„A vén asszony dér-dúr"

Régi Népdal szerint. (Nach einem alten Volkslied.)

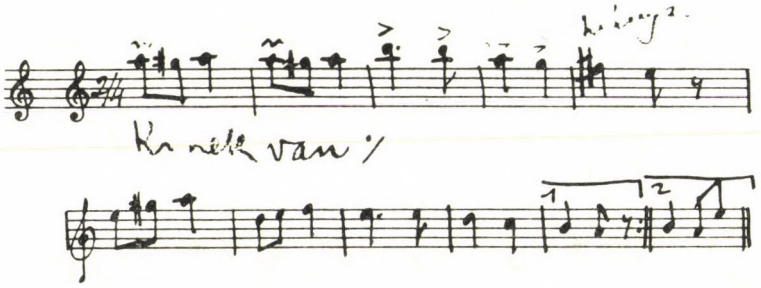
Allegro

Flóra, II, 8l.



Szöv. Nátray Kézi:

50 népies csárdás. Bartay. 32 old



GRABÓCZ MÁRTA:

KÉT BEMUTATÓ A PÁRIZSI ELEKTRONIKUS ZENEI HANGSZERKIÁLLÍTÁSON

KÍSÉRLET EÖTVÖS PÉTER ÉS HUGUES DUFOURT MŰVÉNEK ISMERTETÉSÉRE

„A zenészek és fura gépeik" (Les musiciens et leurs drôles de machines) címmel a modern zenetörténetben először nyílt meg összefoglaló kiállítás az elektronikus hangszergyártás történetéről a párizsi Pompidou Központban 1982. január 20. és március 22. között. A kiállítás nemcsak a XX. századi elektromos és elektronikus hangszerek teljes történetét tekintette át Athanasius Kircher XVIII. századi, hidraulikus nyomást felhasználó hangzásmódosító ötleteitől az IRCAM legújabb „real time" hangszintézis-gépéig, Giuseppe de Giugno határtalan lehetőségeket biztosító legendás „4X" digitális szintetizátoráig, hanem kísérő programok alkalmával valamennyi Franciaországban működő elektronikus — és részben már számítógépes irányítást felhasználó — stúdió is bemutatkozott. A kiállítás utolsó hetében pedig többnapos koncertsorozat ismertette meg a közönséggel a stúdiók, valamint az együttesek, zeneszerzők munkájának legfrissebb eredményeit. Első nap a *bourges*-i elektronikus zenei verseny 1981-ben díjazott művei szólaltak meg: A. Vinao, F. Dhomont, J. Magdic, Szigeti István, Michael Obst, Jonty Harrison darabjai. Másnap a *GRM*, a *Francia Rádió* elektroakusztikus zenei stúdiója mutatta be legújabb termését egy ötórás koncert keretében — Jacques Lejeune, Jean Schwarz, François Bayle, Bernard Parmegiani, Yann Geslin és Guy Reibel legújabb műveinek tükrében. Az *Ensemble L'Itinéraire* hangversenye után az olasz (varese-i) *Russolo-alapítvány* együttese adott koncertet az olasz futuristák (Pratella, Russolo, Giuntini, Balla, Marinetti, Depero) műveinek és nem utolsósorban a híres zajgépek feleleventésével. Az eseménysorozat zárókoncertjén a *metzi* stúdióban készült darabok mutatkoztak be.

„L'Itinéraire" néven csoportosulnak azok a fiatal zeneszerzők és előadók, akik ma Franciaországban a leggazdagabb szállítható-mozgatható elektronikus hangszerparkkal rendelkeznek, főként az állami támogatás jóvoltából. A mintegy tíz zenész négy szintetizátorral, két elektronikus orgonával, két ondes Martenot-val, több elektromos gitárral, erősített ütőhangszerekkel és 10—15 hangzásátalakító egységgel — mint például visszhangosító, digitális echó, szűrők stb. — rendelkezik. Ez alkalommal is ún. „élő elektronikus" koncertet adtak Eötvös „Intervalles-Intérieurs" („Hangköz-belsők") és Hugues Dufourt „Saturne" c. műveinek bemutatásával, hiszen e programban mind az „oeuvre électroacoustique *mixte*", azaz a stúdióban készített, szalagra vett és *hagyományos hangszerrel kombinált* elektronikus zene (Eötvös darabja), mind a hangzás-átalakító egységeket élőben, a helyszínen használó hangszeres mű (Dufourt darabja) képviselve volt.

A teljes heti koncertsorozat, ezen belül az Itinéraire-műsor, de különösen Eötvös Péter darabjának meghallgatása után megvonható egyfajta mérleg. Ma, a számítógéppel történő komponálás, a korlátlan lehetőségeket felszabadító, számítógépes műveletekkel irányított hangszintézis kimunkálásának, alkalmazásának korában az immár 35 évet maga mögött tudó hagyományos — ún. *analóg* eljárásokat használó — *elektronikus zene*

elérkezett történetének abba a szakaszába, amikor egy megfelelő képzettségű, tudású és tehetségű zeneszerző százszázalékosan urává válhat az általa használt alapanyagnak — az „objet musical"-nak, „objet sonore"-nak, azaz a hangzó tárgynak, zenei hangzásnak —, az alapelemeire bontott, paramétereiben mikroszkopikusan elemzett hangnak, de ugyanígy az ezt „moduláló", alakító, manipuláló eljárásoknak is. A zeneszerző ma már olyan mesterévé lehet ennek a 30—40 éve használt új zenei ABC-nek, szintaxisnak és nyelvnek, mint ahogyan Bach, Mozart, Schoenberg vagy Bartók lett ura az európai tonális gondolkodás adott történeti korra jellemző „dialektusainak". Az alapanyaggal való küzdelem évtizedei után eljött az anyag és forma, sőt forma és tartalom egységének, az egység megteremthetőségének ideje, amely a tehetség kezében a művészi „különös" formálódását, születését segítheti életre.

Mindeme vázlatos és kezdeti apologetikának egyik legfrissebb hallható bizonyítéka éppen Eötvös Péter most bemutatott műve, amely az elmúlt évadbeli elektronikus zenei bemutatkozások egyik legeredetibb, legizgalmasabb és legelemibb erejű darabja. (Budapesten 1983. október 6-án, a Korunk Zenéje fesztiválon hangzott el.)

A sors különös iróniája, hogy ez a látszólag igen egyszerű alapképletet használó, és így az elektroakusztikán belül „minimalista" koncepciójúnak nevezhető mű épp egy maximalista, sőt „megalomán" zeneszerzői alapállással megírt Dufourt-darabbal párosítva szólalt meg egy koncerten. De az elektronikus zenei tapasztalatokban és gondolkodásban fogant új kompozíciós ötletei, eljárásai miatt Hugues Dufourt „Saturne"-je is megérdemli a bemutatást.

Dufourt három elkülönülő hangszercsoportot választott, mindhármat a hangszeres és elektronikus hangforrások, hangzások újfajta kezelhetősége, élete és kölcsönhatása miatt: az ütők, az elektronikus hangszerek és a fúvósok hármas együttesét. E három csoport három hangszeres technikát, azaz háromféle hangképzést és hangkontrollálást jelképez, mindhárom jelentősen gazdagítja a maga hagyományos hangszín-készletét.

A fúvósok az egyes hangszercsaládok legkülönbözőbb regisztereit is bevonják, mint pl. a basszustrombitát, bariton oboát, kontrabasszus fuvolát és klarinétot, — mindegyikük számára a legmodernebb játékmódokat előírva (pl. multifonia, differenciált légzés- és fúvásmódok). E két újítás összegződve egy új, ismeretlen, hibrid hangzástípust hoz létre.

Az elektronikus hangszerek és az ütők együttes bevonására épp e két hangzásvilág totális ellentéte, komplementer jellege inspirálta a szerzőt. Az elektronikus hangszerek — ez esetben az ondes Martenot-k, elektromos gitárok, orgonák és szintetizátorok — épp azzal a tulajdonságukkal nyújtanak többet a hagyományos hangszereknél, hogy lehetővé teszik a hullámformába, a hang különböző akusztikai paramétereibe való szabad és közvetlen beavatkozást: ezek szétválasztását, módosítását, kombinálását —, vagyis mindazt, amit a mechanikus eredetű hanggal megtenni lehetetlen. Ennek a „manipulációs" szabadságnak épp ellentétét adják az ütős hangszerek: esetükben a hangzó jelenség, a hangzás természete véglegesen adott, előre determinált —, így az analitikus beavatkozás lehetetlen.

E három hangzáscsoport, háromféle technika új szempontok szerinti alkalmazása egy új „organológia", új zenei szerveződés-építkezés megszületését segíti. Vagyis a hangforrások megválasztásának új koncepciója *új kategóriákat* hív életre a mű szerveződésének minden szintjén: *a hangmagasság-szervezés helyére a hangzás-szervezés lép.*

Még a zenei lejegyzésben — a partitúrában — is a kölcsönhatásokon alapuló dinamikus jelleget, az új anyag fejlődő-alakuló természetét kellett megragadnia a zeneszerzőnek: az átmeneteket, zajokat, rezonanciákat, komplex hangzásokat. A magasabb formai

szervezés szintjén pedig Dufourt az örökös átalakulásokhoz illő új szintaxissal próbálta ellátni a művet az állandó növekedésben vagy épp leépülésben levő „akusztikai formáknak" megfelelően. A *„Saturne"* ilyen értelemben „bizonyos erőközpontok körül épül fel, előszeretettel használva a hullámzó, úszó vagy lebegő hangzástömegeket (hangmasszákat), a feszültségi helyzeteket, a szokásos feloldás hiányát. A legfőbb irányító szerepet a hangszínek játsszák." A szerző a „szürkés, fakó színárnyalatokat, a halvány, baljós fényeket, sápadt megvilágítást" kereste, híven a címben megadott bolygó, a Szaturnusz asztrológiai jellemzéséhez.

A fenti technikai-elméleti leírásban gyakran idéztem magának a szerzőnek a műismertetőben megadott fogalmait, szempontjait. Ebből egyértelműnek tűnik, hogy darabja mind technikailag, mind „esztétikailag" kellőképpen megalapozott. Még a zenefilozófia sem hiányzik a műmagyarázatból: a szerző „új esztétikai dimenziót keresett az új akusztikai formáknak".

A kérdés immár csak az, hogy ez az alapos elméleti-esztétikai bázis egyensúlyban áll-e a hangzó alkotással? Kétségkívül igennel kell válaszolnunk, ha a mű egyes részeit mint önálló egészeket hallgatjuk, ismerjük meg. A zene kis- és nagyléptékben egyaránt hosszú lélegzetű, baljós születés-zenének tűnik. E végtelen kibontakozás, a permanens evolutív jelleg és a részjelenségek asszociációi miatt a legújabb zenéket tipologizáló divatos mai fogalmak egyike szerint Dufourt műve az ún. „kozmikus zenék" családjába tartozik, a japán Taira darabjainak vagy némely új elektronikus műnek (pl. Jean Schwarz, Michel Redolfi alkotásainak) mintájára.

A teljes nagyformára vonatkozóan viszont a problémát éppen az okozza, hogy a szerző nem tudott vagy nem akart szelektálni az izgalmas és újszerű elméleti alapvetés talaján megfogant gazdag zenei anyagból, e burjánzó-vegetáló szonórus világból. Sem a mű belső arányai, sem a hallgató befogadó-felfogó kapacitása szempontjából nem vállalta Dufourt a mindig is kötelező zeneszerzői kontrollt, a születő anyag felülvizsgálatát. Ez a szelektálni nem-tudás, a koncepciók, elvek dominanciája eredményezte végül is a rossz értelemben vett zenei maximalizmust, ami a hallgató összbenyomását — a részek izgalmassága, eredetisége ellenére — a mű időbeli előrehaladásával együtt fokozatosan pozitívból negatívvá formálta.

Mindez egyáltalán nem mondható el Eötvös Péter „Intervalles-Intérieurs" című darabjáról, amely meghallgatása után épp az ellenkező benyomást: a folytatás, illetve a többszöri újrahallgatás igényét váltja ki a hallgatóból. A magnószalagra, valamint klarinétra, harsonára, négy kolompra, hegedűre és csellóra írt mű mintegy nyolcévi előkészületet, érlelődő időszakot tudhat maga mögött. H. Dufourt több oldal terjedelmű elméleti alapvetésével ellentétben e mű keletkezési hátterében „mindössze" egyetlen zeneszerzői gondolat, problémafelvetés állt: lehet-e analóg eljárásokkal egy olyan elektronikus kapcsolási rendszert létrehozni, amelyben egy leütött temperált kvint hangjainak lebegései, (vagyis a temperált hangolásban a nem egész szám-arányú frekvenciák miatt keletkező *új* összeg- és *különbség*hangok módosulásai) közvetlenül kivetülnek hangszínbeli, ritmusbeli, dinamikai, sőt részben „dallami" változásokká? Lehet-e két elektronikus orgonát úgy összekapcsolni, hogy a rajtuk játszott kvint rögtön ritmussá, színné, hangerősséggé alakuljon? Másképp fogalmazva: egy olyan kapcsolási rendszert keresett a zeneszerző, amelyben a hang *egyik* paraméterének változásai (nevezetesen a frekvencia módosulásai) keltik életre, teszik hallhatóvá a hang többi paraméterének (a részhangtartománynak, azaz spektrumnak, az amplitúdónak, azaz hangerőnek és a periódusviszonyoknak) módosulásait.

Mintegy kétévi munka eredményeként 1974-re született meg ez a „tervezet", amely

két elektronikus orgonát két szintetizátorral (AKS, EMS) és két, a frekvenciát elektromos feszültséggé alakító konverterrel kapcsol össze, az egyes szintetizátorokból a ringmodulátort, szűrőt, szekvencert és az amplitúdó-modulátort használva. A két orgonán megszólaltatott temperált kvint e rendszerben egyfajta audio-mikroszkópként működik, „amelynek segítségével a hangközök *belső mozgásait* zenei alakzatként, felnagyítva, megsokszorozva lehet megfigyelni". (Eötvös Péter)

E zenei ötlet realizálása sem többet sem kevesebbet nem jelent, mint hogy a zeneszerzőnek sikerült egy olyan zenei szabályrendszert teremtenie, amely a legalapvetőbb zenei törtvényszerűségek logikáját követve a legnagyobb szabadság, gazdagság felé nyit utat. Rend és szabadság, törvény és játék, vertikalitás és linearitás, totális kötöttség és „improvizáció" ellentétpárjaival lehet csak jellemezni ennek az elvi és gyakorlati trouvaille-nak lényegét.

E kapcsolási rajz mint kiindulópont felhasználásával készült tehát el Mesias Maiguascha közreműködésével 1974-re a „valós időben" készített magnószalag-felvétel, vagyis a most bemutatott mű elektronikus zenei rétege. A mű régi címe, az „Elektrochronik" elsősorban az elektronikus zenei anyagra utal: arra, hogy az adott szabályrendszerrel a zeneszerző egy olyan, a saját törvényei szerint élő-változó zenei anyagra lelt, amelynek már szinte *„csak" formát kell adni*. Az öntörvényű rendszer életére a szerző *saját arányérzékét* parancsolja rá az anyag életébe való apró beavatkozásokkal, választásokkal, „modulációkkal". Vagyis a mikroformával determinált makrostruktúrát a zeneszerzői beavatkozás artikulálja, teszi követhetővé.

Ehhez az elektronikus anyaghoz kapcsolódik az a hangszeres letét, amely 1974 óta több verzióban is elkészült. Az egyes stádiumok a hangszeres és elektronikus anyag másmás aránya, különböző fokú uralkodó szerepe miatt különböznek egymástól. Az egyik végletet az a verzió képviseli, amelyben csak négy kolomp tagolja a formát; a másik póluson pedig a magnószalag anyagát akusztikai háttérként kezelő, a hangszereket premier plánba állító változat szerepel.

A mai, talán utolsónak, véglegesnek tekinthető alak úgy tűnik fel, megtalálta a kiegyensúlyozott viszonyt a szólóhangszerek, valamint az elektronikus anyag kombinálásában. Egyrészt a koncertszerű előadás számára teszi hozzáférhetővé, élővé a művet, másrészt a hangszerek hangzásvilága, az általuk használt „zenei figurák" zenetörténeti vonatkozású jelzésekkel, „intonációkkal" látják el a sejtjeiben már gyakran amúgy is *hagyományos* zenei karaktereket hordozó elektroakusztikus zenei matériát.

Mielőtt a hangszeres értelmezés, artikulálás legjellegzetesebb típusait bemutatnánk, néhány szót kell ejteni magáról az elektronikus zenei rétegről a *hallgatás, befogadás szintjén,* — számolva azzal, hogy minden szóbeli leírás csak igen távoli kísérlet lehet e zene bemutatására. Nem utolsósorban épp azért, mert az ilyen mű épp a *hallgatás és befogadás új kategóriáit teremti meg* mind a hangzó jelenségek, mind ezek szerkezeti funkciója, értelmezése szintjén.

A hallgató számára a legfőbb, legdöntőbb élmény — első közelítésben — talán az *új lépték* — a formaalkotás új időegységeinek, a pulzációnak, periodicitásnak, az új arányoknak érzete. Néha egyetlen szín vagy ritmus, néha egy nüanszny változás a felhangtartományban, máskor a hangzás komplexitása, a rétegek heterogeneitása kerül hosszan reflektorfénybe, hosszú (vagy épp gyors) mikroszkopikus közelítésbe. A pulzáció bizonyos erővonalak mentén épül: a feszültséget sűrítő vagy épp totálisan kioltó csomópontok (illetve holtpontok) körül születnek meg a növő-fejlődő vagy csökkenő-leépülő holdudvarok.

A lépték és a pulzáció meglepő újdonsága után — második szinten — az új és hihe-

tetlenül gazdag *hangzásvilág*, a hangzó jelenségek újdonságának ereje nyűgözi le a hallgatót. A hangzás tipológiája számos átmenetet foglal magába a komplex „fehér-zaj" struktúrától a „ringmodulált", „szűrt" sávoktól, ezek kombinációitól kezdve a visszhangosított, térben mozgó hangzásokon keresztül a szinte hegedű-hangszínt elérő, redukált, homogén hangig, majd ritmusképletig, vagy a hosszú időn át tartó bourdonszerű folyamatos hangzásig. A teljes hangzásbeli készlettár méltó elemzéséhez valószínűleg Pierre Schaeffer „Zenei tárgyak traktátusa" (Traité des objets musicaux") című könyvének, ezen belül a hangzás „morfotipológiáját" tárgyaló fejezetnek teljes szótárára lenne szükség.

A művel való ismerkedés első két szintje után, a darab többszöri meghallgatásával kezdhet kikristályosodni a hallgató számára a forma, a szerkezet jelentéshordozó szerepe, azaz a nagyforma mint jelentésrendszer követhetőségének szintje.

A „tartalmi" váz fölerősítésében játszik nagy szerepet a *hangszerek* értelmező-komplementer anyaga, mely a lebegő, nem stabil temperált rendszer kiegészítéseképp teljes egészében az „aranymetszés-hangközre" (nHz X 1,618) épül. Az e hangközök egymásra épülő sorát használó hangszerek vagy „tutti" gesztikulációval nyitnak egy formarészt, vagy ritmikus, vad, sajátos hangképzést használó vonósfigurációkkal húzzák alá egy szakasz expresszív jellegét; másutt a harsona felhangskálán mozgó szóló-dallama utal a pasztorális népzenei jellegre, míg a kolompok bizonyos Webern-zenék mintájára jelzik szerényen a négy részből álló nagyforma belső határait.

A hasonló mozzanatok további sorolását és a tartalomelemzést ezúttal mellőzve konklúzióként leszögezhetjük: az „itt és most" példája nyomán az elektronikus zenében a zenei alapanyag és gondolkodásmód gazdagsága, kezelhetősége elérkezett arra a szintre, amelyen már az európai múlttól örökölt zenei hagyományok is szervesen beépíthetővé válnak, egy új, magasabbrendű szintézis megteremtését szolgálva.

E tény talán elegendő inspirációt ad arra, hogy Magyarországon is elkezdődjön végre ennek az új zenei gondolkodásmódnak, az új akusztikai kultúra eredményeinek tudatos és rendszeres asszimilálása — akár tanuló- és kísérleti-stúdiót létrehozó anyagi áldozatok árán is —, hogy ezek mielőbb a magyar zeneszerzőképzés, zeneelmélet és zenekultúra szerves részeivé váljanak.

SZABÓ HELGA:

ÉNEKLŐ IFJÚSÁG 1945—1975 I.

Az ifjúsági — s azon belül elsősorban az általános iskolai korosztályt érintő — éneklő mozgalmak 30 éves történetét a Széchényi Könyvtár Plakát- és Kisnyomtatványtárában kikeresett s elrendezett, s a Kecskeméti Kodály Intézet rendelkezésére bocsátott kisplakát-gyűjtemény,[1] valamint folyóiratokban, tanulmányokban fellelhető dokumentumok alapján vázolom fel. Teljességre törni ezúttal aligha van lehetőségem, de vizsgálódásaim kettős témaköre — *a)* az 1925—1944-es Éneklő Ifjúság mozgalom eredményeinek továbbélése és hatása, *b)* az új eszmei áramlatok kibontakozásának körülményei és eredményei — az itt következő hiányos, de a korszakok sajátosságait hűen visszavetítő dokumentumanyag alapján is elemezhető. (A mozgalom első két évtizedének történetét a Magyar Zene 1983/4. és 1984/1. számában adtam közre.)

ÉBREDÉS, FELLENDÜLÉS, HATTYÚDAL 1945—1949

1945

* *1945. márc. 15-én* Makón a Magyar Demokratikus Ifjúsági Szövetség (MADISZ) szabadtéri hangversenyén a ref. polg. iskola énekkara Bartók- és Kodály-műveket énekel.

* *1945. május 13-án* a MADISZ műsoros táncestjén a MADISZ vegyeskara Bárdos és Veress S. műveit adja elő. Karvezető: Rátky István.

* *1945. júl. 15-én* a budapesti Kálvin téri templomban a ref. gimn. és a Baár—Madas diák kamarakórus Kodály műveit adja elő. Vezényel: Pászty Miklós VII. oszt. tanuló.

* *1945. szept. 29-én* a Ranolder Tanítónőképző jótékony célú hangversenyén a Csorda M. Romana vezette énekkar Kodály- és Bárdos-műveket szólaltat meg.

* *1945 őszén* újra megjelenik a Magyar Kórus (61. szám) és az Énekszó (70. szám) c. folyóirat. Utóbbi hírül adja, hogy az Iskolai Énekpedagógiai Szakosztály 500 taggal megalakult, s hogy a tanítók számára hathetes továbbképző tanfolyamokat indítanak.

1945. okt. 14-én a Pécsi Székesegyházi Énekiskola a Dómban Mayer Ferenc vezényletével bemutatja Kodály Missa brevis c. művének Kyrie, Credo, Sanctus és Benedictus tételét. A bemutatót megelőzően az ez idő tájt Pécsett tartózkodó Kodály többször meglátogatta az énekiskolásokat, s *„kedvükért a Gloria magas fekvésű hangjait átírta az ő hangterjedelmükre, s maga is résztvett az előkészítő munkában"*.

* *1945. okt. 28-án* Székesfehérvár katolikus ifjúsága találkozik; a tanítónőképző énekkara (karv. Gamauf Henrietta) és a leánygimnázium énekkara (karv. Kósa Ferenc) magyar szerzők műveit énekli.

1945. nov. 19-én a Pécsi Zenekedvelők Egyesülete Kodály-estet rendez, melyen Kodály „Magyar zenei nevelés" c. előadását mondja el, majd a Székesegyházi Énekiskola fiú-férfi vegyes kara teljes egészében előadja a Missa brevis-t Mayer Ferenc vezetésével.[2]

1945. dec. 14-én Dombóvár tanulóifjúsága rendez Kodály Zoltán tiszteletére hangversenyt, amelyen az ekkor Péczely Lászlóéknál vendégeskedő Kodály előadást is tart. A tanítónőképző

[1] A csillaggal jelzett hangversenyek műsorlapjai-plakátjai e gyűjtemény anyagát képezik.
[2] Károly Róbertné: A Pécsi Székesegyházi Énekiskola története 1888—1953, kézirat.

(karv. Nagy Lídia), a fiúpolgári (Zdeborsky Mária) és a gimnázium (Zdeborsky) énekkarai Kodály-műveket adnak elő. Az összkart Kodály vezényli.[3]

* *1945. dec. 15-én* rendezi meg Volly István a Zeneakadémián a korábban hagyományossá vált „Nagykarácsony éccakája" tizenegyedik előadását. A karácsonyi játékok, táncok, kórusművek előadásában 11 iskola csoportjai vettek részt (vezetőik: Beliczai Éva, Tóthné Zala Anna, Pallós Béla, Szödényi Aranka, Megyeri Jenő, Faludi Béla dr.).

1946

* *1946. ápr. 26-án* Debrecenben a Városi Hangversenyzenekar estjén a Városi Zeneiskola Énekkara Schumann-művek előadásával működik közre. Vezényel Galánffy Lajos.

A Kerényi György—Rajeczky Benjamin szerkesztette Énekes Ábécét (első kiadás 1938 szeptemberében) a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 44.865—III/1946. sz. alatti rendelete tankönyvül engedélyezi.[4]

* *1946. ápr. 26-án* Veszprémben a Szent Mihály egyházközség húsvéti hangversenyén beszédet mond és konferál dr. Werner Alajos, a Zeneművészeti Főiskola tanára. A hangversenyen közreműködő öt énekkar vezetői a korábbi évek Éneklő Ifjúság hangversenyein már ismertté vált tanárok. (dr. Börzsei János, Kovács Brigitta, Balogh Ferenc, Gaál Sándor, Horváth Cirill).

* *1946. máj. 5-én* a debreceni piarista ált. iskola és a Svetits Intézet közös ünnepélyét a Magyar Falusi Tehetségmentés javára rendezik meg. Az énekkarok Liszt, Bartók és Kodály műveit szólaltatják meg. Karvezetők: Vereb M. Aura és Mándoki Ernő kegyesrendi tanár.

* *1946. máj. 18-án* a Debreceni Ref. Dóczi Tanítónőképző Intézet hangversenyén Gulyás György vezényletével Bartók, Kodály, Veress Sándor műveit adja elő az énekkar.

1946 tavaszától Iskolai Énekkarok címmel új rádiósorozat ad lehetőséget a kórusok számára. Az első szereplő iskolák: Angolkisasszonyok (karv. Faludi B.), Cinkotai Tanítónőképző (Szederkényi Magda), Váci u. polg. (Berényi Margit), leánygimn. (Péterffy Ida), Áll. Tanítónőképző (Pallos Béla), gyak. elemi iskola (Somló Aranka).[5]

A Magyar Kórus folyóirat 1946/72. száma öt tavaszi Éneklő Ifjúság hangversenyről ad hírt:

1. Kisújszálláson a helybelieken kívül Kenderesről és Debrecenből érkező énekkarok vettek részt a szabadtéri ünnepen. A rendező: Törzsök Béla. 2. Pápán az elemi iskolák rendeztek Bartók Béla emlékére hangversenyt és népdalversenyt. Rendező: Kalmár Márton. 3. A Veszprémi Éneklő Ifjúság hangversenyen helybeli és vidéki elemi és középiskolás énekkarok szerepeltek. Az összkart Horváth Cirill vezette. 4. A pécsi Éneklő Ifjúság hangversenyen 1000 fiatal énekelt a Dóm téren, ahol megjelent Kodály Zoltán és Keresztury Dezső miniszter is. Ez idő tájt került sor a Kodály javaslatára már hagyományossá vált népdalismereti és -előadási verseny megrendezésére is. A 11-12 éves tanulók Kodály Zoltán előtt mutatták be tudásukat. A legjobbak 300—500 népdalt ismertek s tudtak előadni! 5. A Sopronban megrendezett Éneklő Ifjúság hangversenyen a helybelieken kívül más városokból érkező énekkarok is részt vettek.

* *1946. jún. 24-én* Debrecenben az Arany Bika dísztermében Bartók—Kodály-hangversenyt rendeztek. Az ünnepi alkalommal a Városi Zeneiskola, a Dóczi Tanítóképző énekkara, a Városi Dalegylet és a Ref. Kollégium Kórusa lépett fel. Karvezetők: Galánffy Lajos, Gulyás György, Forrai István és Csenki Imre. Az ünnepi műsort Járdányi Pál nyitotta meg.

Az ország különböző megyéiben megrendezett szaktanítói tanfolyamok gyakran hangversennyel zárultak, amelyen a tanítók növendékeiket szerepeltették, majd ők maguk is kórust alkotva együtt énekeltek. A Székesfehérvárott megrendezett tanfolyamon 70 tanító vett részt. Kodály *„a tanfolyam egész ideje alatt Székesfehérvárott tartózkodott s nemcsak előadásokat tartott, de nap-nap mellett megjelent a hallgatóság körében, s hozzászólásaival, közvetlenségével*

[3] Dr. Nádor Tamás: Kodály Zoltán és Pécs-Baranya, 39. l.
[4] Magyar Kórus 1946/64. szám.
[5] Magyar Kórus 1946/72. szám.

felejthetetlen élményt és gazdagodást jelentett".[6] A tanfolyam előadói: Bors Virginia, Bárdos Lajos, Kósa Ferenc, Gamauf Henrietta voltak.

1946 őszén Tarhos-majorban (Békés-Tarhos) megnyílt az ország első állami énekiskolája.[7] Létrehozója és fáradhatatlan vezetője, Gulyás György még pár hónappal korábban a Debreceni Dóczi Tanítónőképző Intézet ének- és zenetanáraként szerzett méltó elismerést.

* *1946. nov. 24-én* a veszprémi Kegyesrendi Gimnázium énekkarának élén Horváth Cirill Bach-, Liszt-, Kodály-műveket vezényel.

* *1946. dec. 1-én* a Fővárosi Operett Színházban „Mentsük meg az elhagyott gyermeket!" c. matinén a Szilágyi Leánygimnázium énekkara Kodály- és Halmos-műveket adott elő Szőnyi Erzsébet vezetésével, a Ranolder Tanítónőképző és polg. iskola énekkara ugyancsak Kodály-műveket (köztük az Angyalok és pásztorok címűt) Andor Ilona vezetésével.

* *1946. dec. 14. és 15-én* Szombathelyen gimnazisták adják elő (Faludi Ferenc áll. gimn.) Kodály Háry János daljátékát.

* *1946. dec. 14-én* a Magyar Operaházban rendezte meg Volly István a 12. Nagykarácsony éccakája előadást. Közreműködtek: Szent Teréz Intézet leánykara (Bors Virginia), Bánffy hadiárva leányotthon ének- és furulyakara (Fodor László), Labanc u. ált. isk. (Somló Aranka), Mária Terézia téri óvoda (Papp Mária), Ranolder Tanítónőképző (Andor Ilona), bencés gimn. fiúkara (Darázs István), az Áll. Operaház tánccsoportja, Gizella királyné leánygimn. (Perényi Lászlóné), VII. ker. áll. Tanítóképző (Pallós Béla, orgonán kísért: Kopeczky Alajos).

* *1946. dec. 15-én* a veszprémi Éneklő Ifjúság adventi hangversenyén öt iskola kórusa szerepelt.

* *1946. dec. 14. és 15-én* Mosonmagyaróváron az áll. fiú- és leányiskolák népdalokat, népdalfeldolgozásokat énekeltek Csopiga Pál tanító vezetésével.

* *1946. dec. 15-én* Mosonmagyaróváron rendeztek Éneklő Ifjúság hangversenyt.

1947

1947 első hónapjaiban országszerte nagy sikerrel zárulnak az énekszaktanítói tanfolyamok Szegeden a 6 hónapos tanfolyamon 200 pedagógus gazdagította tudását dr. Szeghy Endre és Bors Virginia tanítása nyomán. Tananyaguk Ádám Jenő módszertana és az Iskolai Énekgyűjtemény. Hajdúhadházon 40 hallgató képezte magát tovább egy hónapon keresztül. Egy műsorplakát tanúsága szerint Bonyhádon Kodály Zoltán vezetésével rendezték meg az énektanítói tanfolyamot. A záróünnepélyen tíz — a tanfolyamon részt vett — karnagy mutatkozott be gyermekcsoportja élén.

1947. márc. 9-én Debrecenben a Piarista gimn. és a Svetits Tanítónőképző összevont énekkara klasszikus és magyar műveket ad elő Mándoki Ernő kegyesrendi tanár vezetésével.

1947. ápr. 26-án a Budapesti Ranolder Intézet kisdedóvó-, ált., polgári, ipari leánylíceum és tanítónőképző s a gyakorló általános iskola énekkarai a bombasérült épület újjáépítése javára rendeznek hangversenyt Csorda Romana és Andor Ilona vezetésével.[8]

Az Énekszó 1947. júniusi száma (78. szám) 18 vidéki Éneklő Ifjúság hangversenyről ad hírt.

1. május 4. Győrött város-, sőt megyeközi hangversenyt rendeztek. Mosonmagyaróvári és 11 falusi énekkar mutatta be műsorát. Kiemelkedett Fodor Kálmán karnagy és gyermekeinek szereplése.

* *2. máj. 4.* Veszprémben 3 gyermekkar (köztük fűzfőgyártelepiek és herendiek is) és 5 középiskola, illetve tanítóképző énekkara szerepel. Rendező: Horváth Cirill.

3. máj. 4. Hajdúnánáson Czövek Lajos az általános, Makláry Lajos a gimnázium énekkarának élén szerepel. Hangversenyükre Török Erzsébet, Szabó Emil, Galánffy Lajos és Erdész Mihály előadóművészeket is meghívják, s így az énekkari hangverseny hangszeres művek előadásával gazdagodik.

4. máj. 11. Kunszentmiklóson a helybeli, a Tass és Fülöpszállás községi énekkarok adnak Éneklő Ifjúság hangversenyt. Az Énekszóban a következő bíráló szavakat olvassuk: *„Az előadásra került művek kiválogatása még kissé ingadozó ízlésre vall."*

[6] Magyar Kórus 1946/72. szám.
[7] Csende Béla: Békés-Tarhos (kiadja a Békés Városi Tanács V. B. 1976) 33. l.
[8] Énekszó 1947/78. szám.

5. máj. 12. Pápa, az Éneklő Ifjúság hangversenyen 8 általános, 2 polgári, 2 gimnázium, 2 tanítóképző és a Ranolder Intézet líceum és általános iskola énekkarai találkoznak. A karvezetők neve sok éves jó munkájáról már ismert: Szekeres Lajos, Lomoschitz Pál, Németh N. Natália stb. A hangverseny előtt beszédet mondott és az összkart Bárdos Lajos vezette.

6. máj. 18. Fóton 11 helybeli és néhány Fót környéki iskola találkozott. Műsorukon népdalokat és népdalfeldolgozásokat adtak elő.

7. máj. 18. Pestszenterzsébeten a Svéd ebédeltetési akció vezetőinek tiszteletére rendeztek az általános iskolák Éneklő Ifjúság hangversenyt. A hangverseny tiszta jövedelmét az iskolák újjáépítésére fordították. Az összkart Bárdos György vezette.

8. máj. 25. Érden 8 helybeli és 3 vendég iskola részvételével rendeztek szabadtéri Éneklő Ifjúság hangversenyt. Különleges élményt jelentett, amikor a karvezetőkből alakult Érdi Nevelők Énekkara is bemutatta műsorát. A Nők Szövetsége vajaskiflivel vendégelt meg a hangversenyen résztvett 600 énekes gyermeket.

9. máj. 25. A zalaegerszegi Éneklő Ifjúság Kodály-estjét dicsérettel illeti az Énekszó vezetősége, mely ezúttal látogatott először ebbe a városba.

10. máj. 31. Székesfehérváron 10 karvezető összefogásából jött létre az Éneklő Ifjúság találkozó. Az összkart a főrendező, az ismert nevű karnagy, dr. Szemere Gyula vezette. Az Énekszó dicsérően ír erről a „hűséges városról", mely az ostrom után elsőként állt munkába, s szervezte újjá énekkarait.

11. jún. 1. Fonyódon Kotsis Cecília, a kolozsvári tanítóképző volt tanára, az Éneklő Ifjúság korábbi hangversenyein kitűnt karnagy vette kezébe az irányítást. Az Éneklő Ifjúság hangversenyen növendékei előadták a Székelyfonót, elemi iskolák énekkarai pedig népdalokat és népdalfeldolgozásokat énekeltek.

12. jún. 1. Püspökladányban az énekszaktanítói tanfolyam záróünnepén a résztvevő tanítók saját énekkaraik műsorát mutatták be. A 10 karvezető vizsgája ezúttal az Éneklő Ifjúság hangverseny volt.

13. jún. 5. Jászberényben az áll. tanító- és tanítónőképző 30 éves jubileuma alkalmából rendeztek szabadtéri Éneklő Ifjúság hangversenyt. A környékről érkezett iskolák a hagyományos „énekesrendi anyagból" válogatták műsorukat. Az összkart Bárdos Lajos vezette.

14. jún. 7. Albertfalván szabadtéren rendeztek az általános iskolák Éneklő Ifjúság hangversenyt. A karvezetők között találjuk Stégmüller Viktóriát, Zöld Károlyt, Nyikora Mártát, Csermely Gézát.

15. jún. 8. Szegeden 3000 gyermek (27 városi és tanyasi iskola tanulói), énekel a Dóm téren megrendezett Kodály-hangversenyen. A főrendező dr. Szeghy Endre.[9]

16. jún. 9. A Szombathelyen megrendezett hangversenyen 8 általános iskola szerepelt. Az Énekszóban leírt bíráló megjegyzésből tudjuk, hogy a gimnáziumok — sajnálatos módon — a bizonytalankodó, ügyetlen szervezés miatt maradtak ki a hangversenyből.

17. jún. 8. A Hajdúszoboszlón megrendezett hangversenyről bírálóan ír az Énekszó vezetősége, mert a műsorszámokat rendkívül pontatlanul jelentették meg.

18. A Kiskunhalason megrendezett Éneklő Ifjúság találkozón klasszikus és új magyar művekből tt be szép műsort mutatoaz éneklők serege. Bírálat csupán a hangverseny dátumának pontatlan közléséért éri a szervezőket (folyó hó 4.!).

A több iskolát megmozgató Éneklő Ifjúság találkozókon kívül az ország legkülönbözőbb megyéiben megrendezett — a Magyar Kórus énekesrendi műsoranyagát továbbörökítő — iskolai hangversenyről tudunk. Ezekből csak a kiemelkedőbbeket soroljuk fel.

* *1947. máj. 9-én* a nagykőrösi Ref. Tanítóképző és Líceum hangversenyén Márton Barna vezetésével énekelt az egyesített énekkar. Ez alkalommal Ádám Jenő tartott előadást „A magyar tanító feladatai népünk zenei nevelésében" címmel. A kitűnő hangverseny után pár hónappal, okt. 23-án a fáradhatatlan Márton Barna 47 évesen váratlanul eltávozott az élők sorából.[10]

* *1947. máj. 11-én* a Keszthelyi Iparosok Helikon Dalkörének szervezésében általános, polgári iskolások, a Ranolder Intézet és a premontrei gimnázium énekkarai adtak elő „énekesrendi" műsort.

A karvezetők között kitűnt Körmendi Angéla, Szekeres Margit, Gyarmati M. Klára és Herboly László.

* *1947. jún. 1-én* a kunszegi ált. iskola énekkara jó műsorával és szép éneklésével aratott sikert. Karvezető: Pápai Gyula tanító.

[9] Péter László: Kodály Szegeden, Szeged, 1982, 83. l.
[10] Énekszó 1947/80, 81. szám.

* *1947. jún. 1-én* a ceglédi Sztáray vegyes kar (karv. Arany László), az ált. és polg. leányiskola (Mihályffy Mária) és a ref. fiúiskola (Várkonyi József) adnak szép, nemes műsorral közös hangversenyt.

* *1947. jún. 14-én* a debreceni katolikus iskolák Éneklő Ifjúság hangversenyén a rendező Piarista és Svetits Intézet mellett általános iskolák is szerepelnek. Az ünnepi alkalomra meghívott dr. Szeghy Endre „Az Éneklő Magyarországról" tart előadást s az összkart is ő vezényli.

* *1947. jún. 19-én* a székesfővárosi községi iskolák ifjúsági hangversenyén 14 általános és középiskola szerepel. A karnagyok többsége az Éneklő Ifjúság korábbi korszakából ismert: Zala Anna, Sződy Szilárd, Szálkáné Sztankovics Valéria (népitánc), Szőnyi Erzsébet, Sille Józsefné, Faragó Mária, Beliczai Éva, Szittya Rezső. Az összkart Péter József vezeti (Énekszó, 1947/78. szám).

1947. júl. 25-től aug. 18-ig megyei énekszaktanítói tanfolyamot szerveztek Békés-Tarhoson.[11]

1947. aug. 10-én Debrecenben a Kollégiumi Kórus ad nemes, klasszikus anyagból összeállított hangversenyt Csenki Imre vezetésével. Csenki — aki korábban Mezőtúron ért el kitűnő eredményeket — 1946 tavaszán szervezte meg a Kollégiumi Kórust a Ref. Kollégium és a Dóczy Intézet növendékeiből. Ötéves működése alatt a kórus országos elismerést vívott ki budapesti, vidéki, valamint falujáró útjain bemutatott kitűnő előadásaiért. Emlékezetes együttesének Cantata profana és Székelyfonó előadása (Zeneakadémia, 1947. máj. 29. és 30.), valamint a svájci turnéra előkészített, klasszikus és magyar művekből összeállított, nagyszabású műsora.[12]

* *1947. okt. 12-én* a Soproni Ünnepi Héten a vegyes karok mellett Mühl Alfréd fiúkara is szerepelt.

* *1947. nov. 20-án* az Országos Magyar Cecília Egyesület 50 éves jubileuma alkalmából a Bazilikában megrendezett hangversenyen a budapesti Schola Regia énekkar Lassus, Palestrina, Josquin, Victoria, Marenzio, Ahrens műveiből összeállított műsort mutat be dr. Werner Alajos vezetésével.

* *1947. nov. 30-án* a kiskunhalasi ref. gimn. „Stílustörténeti hangversenyén" az énekkar Josquin, Clemens non Papa, Dowland, Lassus műveit énekli dr. Szőke László vezetésével.

* *1947. nov. 30-án* a pécsi magyar—angol társaság hangversenyén a pius gimnázium (dr. Horváth Mihály) és a kereskedelmi és városi leányközépiskola (dr. Vókányi Árpád vezetésével) angol nyelven ad elő angol dalokat.

* *1947. dec. 6-án* a Szegedi Egyetemi Énekkar Kertész Lajos vezetésével nagyszabású Bartók—Kodály-kórusestet rendez.

* *1947. dec. 9-én* a szentgotthárdi gimn. énekkara Kodály-műveket ad elő Szabó Ferenc tanár vezetésével.

* *1947. dec. 14-én* a veszprémi székesegyház karácsonyi hangversenyén négy iskola klaszszikus és Bartók—Kodály-műveket énekel. Az összkart Bárdos Lajos vezeti.

* *1947. dec. 16-án* a karcagi Éneklő Ifjúság hangversenyén négy helybeli iskola és két kisújszállási középiskola vesz részt. A karnagyok: Törzsök Béla, Horváth László (Kisújszállás), Ferenczi László, Sümegi Henriette, Szalagyi Endre, Czövek Lajos (Karcag). Az összkart Ádám Jenő vezényelte.

1947. dec. 16-án Kecskemét város ünnepi hangversenyen avatja díszpolgárrá nagy szülöttét, Kodály Zoltánt. A hangversenyen Szentkirályi Márta és Salamon Mária óvodásai és kisiskolásai énekelték Kodály dalait, kórusait.[13]

1947 jelentős eseménye még az „oklevéltelen énektanárok képesítését célzó tanfolyam" meghirdetése, melyre 58-an jelentkeztek, közülük 34 tanárt vettek fel. A Zeneakadémián megrendezett tanfolyam előadói: Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Gárdonyi Zoltán dr., Horusitzky Zoltán, Perényi László, Pécsi Sebestyén, dr. Váradi I., dr. Werner Alajos, Zalánffy Aladár.

Az ország különböző megyéiben különböző énektanári tanfolyamokat rendeznek. Példamutató a Hódmezővásárhelyen szervezett Szabadművelődés Zenei Szemináriuma, melynek előadója Péczely Attila. Egy-egy előadáson 350—400 hallgató vesz részt.

A rádióban folytatódik az Iskolai Énekkarok sorozat, melyre az Énekszó c. folyóiratban megjelent felhívás értelmében mindenki szabadon jelentkezhet.

[11] Csende id. mű, 43. l.

[12] Debrecen zenei élete a századfordulótól napjainkig, Debrecen, 1975, (Straky Tibor: Énekkari élet Debrecenben, 263. l.)

[13] „...Van itt egy iskola..." Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, Kecskemét, 1983, 2. l.

A budapesti énektanárok számára jó továbbképzési lehetőséget ad a Pedagógus Szakszervezet helyiségében havonta egyszer rendezett szakmai összejövetel.

A rádióban 1947-ben új műsor indul Énekeljünk! címmel. Vezetője: Kerényi György.[14]

1948

Az 1948-as centenáriumi év küszöbén az Énekszó (82. szám) műsorajánlattal jelentkezik; a Magyar Kórus kiadásában közreadott népdalokra, könnyű feldolgozásokra 17 vegyeskari és 30 egyneműkari műre hívja fel a figyelmet, valamennyi a centenáriumi ünnepségek témájához kapcsolódó kompozíció.

* *1948. jan. 25-én* Nyíregyházán a „48-as zenei versenyen" a Kálvineum Tanítóképző (karv. Vikár Sándor) és a népi kollégium vegyes kara (Pándi Emil) Kodály-műveket énekel.

* *1948. jan. 26-án* a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola Bach-hangversenyén Sugár Rezső vezetésével szerepel az intézet énekkara.

* *1948. febr. 29-én* a Debreceni Ref. Kollégium árvízkárosultak javára rendezett hangversenyén Csenki Imre vezetésével klasszikus és magyar szerzők műveiből összeállított műsort ad az énekkar.

* *1948. márc. 15-én* a Pécsi Zenekedvelők Egyesülete hangversenyén az ifjúsági énekkar Antal György és Nyolczas Ipoly vezetésével Kodály- és Bartók-műveket szólalt meg.[15]

* *1948. márciusában* a „Tarbut" iskola szabadság-ünnepélyén a 100 tagú kórus és táncegyüttes régi és új héber dalokat, reneszánsz mesterek madrigáljait, valamint zsidó népi táncokat mutat be a Zeneakadémián. A kórust Schwarz Zoltán vezényli.

* *1948. márc. 3-án* Győrött Fodor Kálmán gyermekkórusa a tiszai árvízkárosultak és a görög szabadságharcosok javára ad hangversenyt.

* *1948. ápr. 17-én* a Ranolder Intézet ünnepén a Bernben 1948. ápr. 23—25 én megrendezett Nemzetközi Ifjúsági Énekestalálkozóra előkészített műsorát mutatja be az énekkar Csorda Romana és Andor Ilona vezetésével. Morley, Lassus, Bach, Schubert, Brahms, Bartók, Kodály, Bárdos, Harmat műveit éneklik gyönyörűen. Az Énekszó 85. számából idézzük: *„A minden megokolás nélkül nem engedélyezett svájci út helyett vidéki körútra indult a Ranolder énekkar, a felcsigázott és reményvesztett ifjú énekesek némi lelki kárpótlására."*

* *1948. máj. 2-án* a bencés gimnáziumok hangversenyén a Schola Sancti Martini (Pannonhalma, Szigeti Kilián dr.), a Schola Benedictina)Budapest, Nádasy Alfonz) és a Schola Benedictina (Győr, Pálfy Aurél) ad hangversenyt. Gregorián énekeket, Josquin des Pres, Palestrina, Gumpelzhaimer, Marenzio, Viadana, Lasso, Vittoria, Clemens non Papa, Jannequin, Lotti, Scarlatti, Liszt, Kodály műveit adják elő.

* *1948. máj. 6-án* a kisújszállási énekkarok templomi hangversenyén az ifjúsági énekkarok Hassler, Bach, Schütz, Händel műveit éneklik (karnagyok Horváth László és Törzsök Béla). Az összkart Ádám Jenő vezényli.

* *1948. máj. 8-án* a vésztői líceum, tanítóképző és gyakorló iskola énekkarát Gulyás György vezényli.

* *1948. máj. 8-án* a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola Kamarakórusa és a Váci Vox Humana énekkara ad klasszikus mesterek műveiből összeállított hangversenyt (karnagyok: Sugár Rezső és Makláry József).

* *1948. máj. 9-én* a Debreceni Dóczi Tanítónőképző énekkarának hangversenyén genfi zsoltárok, Schütz, Bach, Händel, Kodály, Gárdonyi, Bárdos művei hangzanak fel. (A karnagyok közt találjuk Horváth Károlyt is.)

* *1948. máj. 9-én* a győri általános iskolák énekünnepélyén 14 karnagy mutat be értékes műsort. Az összkart Lengyel János vezeti.

Az Éneklő Ifjúság hangversenyekről az Énekszó 1948. valamennyi száma tudósít. Az áttekintés okából a hangversenyeket előbb felsorolásszerűen ismertetjük, majd azokra visszatérünk, amelyekről bővebb adatok állnak rendelkezésünkre.

Éneklő Ifjúság hangversenyek 1948-ban: jan. 4. Salgótarján, — jan. 25. Nyíregyháza, — febr. 1. Hajdúszoboszló, — febr. 1. Balassagyarmat, — febr. 2. Jászapáti, — febr. 10. Hatvan, —

[14] Énekszó 1947/79. szám.
[15] Dr. Nádor id. mű, 43. l.

febr. 15. Balatonfüred, — márc. 15. Kecel, — ápr. 11. Győr, — ápr. 18. Füzesgyarmat, — ápr. 24. Békés, — máj. 13. Székesfehérvár, — máj. 17. Hajdúnánás, — máj. 17. Makó, — máj. 17. Kispest, — máj. 23. Hajdúhadház, — máj. 23. Pestszenterzsébet, — máj. 23. Fülöpszállás, — máj. 23. Újpest, — máj. 23. Hajdúböszörmény, — máj. 23. Budafok, — máj. 27. Debrecen, — máj. 28. Eger, — máj. 29. Székesfehérvár, — máj. 30. Kispest, — máj. 30. Letenye, — máj. 30. Karcag, — máj. 30. Budapest X. kerület, — máj. 30. Békéscsaba, — jún. 13. Hajdúböszörmény, — jún. 13. Érd.

**1948. máj. 17-én,* pünkösdhétfőn nyolc általános iskola énekkara rendezte meg Makón az első Éneklő Ifjúság hangversenyt. A kórusok népdalokat és népdalfeldolgozásokat énekeltek. Két „klasszikus" mű tűnik csupán fel a plakáton: Neuwach Régi dalocska és Josquin: Tengernek fényes csillaga. A hangverseny vendége, dr. Szeghy Endre az „Éneklő Magyarországról" tartott előadást, s az összkart vezényelte.

* *1948. máj. 17-én* az Orsz. Magyar Cecília Egyesület (OMCE) hangversenyén, Székesfehérvárott 5 általános, 1 polg. iskola, 1 tanítóképző vett részt (karvezetők: Kardos János, Horváth Gyula, Molnár Lajos, Mihályi Gyuláné, Kondora Károly, Gamauf M. Henrietta).

* *1948. máj. 17-én* az esztergomi Bazilika Kórusa (karv. Bálint Ferenc), a budapesti angolkisasszonyok tanítónőképző intézete (dr. Hidyné Gyulai Mária) és a budapesti piarista gimnázium (Faludi Béla) énekkara ad Budapesten közös hangversenyt.

* *1948. máj. 23-án* Újpesten rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt. 16 általános iskola és egy gimnázium énekkara népdalokat és magyar szerzők gyermekkarait énekli. A karvezetők között az Éneklő Ifjúság korábbi éveiből már ismert dr. Takó Károlynét és Pécsi Auguszta is ott találjuk.

* *1948. máj. 23-án* Budafokon rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt, 13 általános iskola és egy gimnázium részvételével. A hangversenyt a fiú- és leányiskolák táncai gazdagítják. Az összkart Stégmüller Viktória vezeti. Az énekkarok magyar népdalfeldolgozásokat, néhány kánont és madrigált adtak elő.

* *1948. máj. 27-én* Debrecenben, az Éneklő Ifjúság hangversenyén 17 általános iskola, a hajdúnánási ref. gimn. és ált. iskola vegyes kara, a Dóczi Intézet egyesített énekkara, a Svetits Intézet és a piarista főgimn. kara énekel. A főként Bartók, Kodály és Bárdos műveiből összeállított műsort több alkalommal különböző kórusok közös éneke tette változatossá és ünnepélyessé. Az összkarok karnagyai: Lőcsi Lajos, Makláry Lajos, Elefánthy Ilona, Szigeti Gyula, Horváth Károly, Ugrin Károly, Harmat M. Angéla.

* *1948. máj. 27-én* a fővárosi községi iskolák centenáris díszhangversenyén 12 kórus énekelt Az összkart Péter József vezette.

* *1948. máj. 30-án* a karcagi Éneklő Ifjúság hangversenyének összkarát a szervező karnagy Czövek Lajos vezette.

1948. június elején (?) a dalostalálkozók alkalmával Szentkirályi Márta kis óvodásai szerepeltek az új-kollégium szabadtéri színpadán.

1948. jún. 15-én Békés-Tarhoson az orsz. áll. ének- és zenei szakirányú líceum és tanítóképző intézet s az ének- és zenei gyakorló ált. iskola énekkari, tánc- és balladajáték bemutatóján az énekkar Palestrina, Marenzio, Bach, Händel művei mellett Bartók és Kodály jó néhány kórusát (Tavasz, Keserves, Párnás táncdal, — Cigánysirató, 150. genfi zsoltár stb.) s népdalfeldolgozásokat adott elő. Este a nagyparkban tábortűz mellett népdal, ballada- és népi táncbemutatót rendeztek.

* *1948. nov. 28-án* a székesfehérvári áll. leánylíceum és tanítónőképző intézet Bartók-emlékhangversenyt rendez. A szólóének és hangszeres műsorszámok mellett a Mihályi Gyuláné vezette Bartók-kamarakórus 5 Bartók-művet ad elő.

* *1948. nov. 30-án* a karcagi áll. nagykun gimn. műsoros estjén Czövek Lajos énekkara magyar kórusműveket ad elő.

Az 1848-as esztendő jelentős eseménye: megjelenik az ország valamennyi általános iskolája számára kötelező új tankönyvsorozat, a magyar népdalra alapozott, Kodály Zoltán koncepcióját s Ádám Jenő módszertani elgondolásait megvalósító Kodály—Ádám énekeskönyv az 1—8. osztályok számára.

Az Énekszó 1948/85. száma közli, hogy a Tájékoztatásügyi Minisztérium csak az Éneklő Ifjúság folyóirat kiadására adott engedélyt (7118/1947. T. M.) A Szerkesztőség kérelemmel fordult az illetékesekhez, hogy az évente 12 szám megjelenésére vonatkozó rendeletet módosítsák,

s évi 6 szám megjelenését az Énekszó, másik 6-ot az Éneklő Ifjúság c. folyóirat számára engedélyezzenek. A Minisztérium határozata értelmében 1948. okt. 15-től így jelenik meg e két lap.

A Magyar Kórus Kiadó ez idő tájt is kórusgyűjtemények, zenetörténeti és elméleti szakkönyvek s kóruslapok megjelentetésével segíti az énekes mozgalmat.[16]

1949

1949. febr. 26-án a kiskunfélegyházi ált. isk., líceum és tanítónőképző nagymultú énekkarai Szabadi Károly vezetésével szomorú meglepetést okoztak az Énekszó vezetői s az énekes mozgalom hívei számára. *„Ez a nagyszabású együttes felállt a dobogóra, elénekelt két ici-pici darabocskát, azzal levonult és utána nem lépett fel."* Az utána következő műsorszám Vecsey: Valse triste és Buday Dénes: Szeretlek Ágnes c. sanzonja volt.[17]

* *1949. ápr. 3-án* a nyíregyházi ált. iskola hangversenyén Méhul, Dunajevszkij, Székely Endre, Novikov indulóit adja elő Krecsák László vezetésével az énekkar.

* *1949. ápr. 18-án* a Péterffy Sándor u. iskola Bartók úttörő gyermekkara ad hangversenyt ez énekesrend hagyományos anyagából. A plakát minden közreműködő gyermek nevét felsorolja, csak a karvezetőét nem.

Az Énekszó dátum nélküli közleményéből tudjuk, hogy a budapesti „Éneklő Ifjuság" helyett ez évben „Ifjúsági énekkarok hangversenyé"-re gyűlt egybe 10 jeles iskolai kar. A közös éneket Rossa Ernő vezette[18].

* *1949. ápr. 10-én* a nyíregyházi Kiss Ferenc tanítónőképző (a korábbi években Kálvineum elnevezéssel vonult be az énekmozgalom történetébe) rendezett hangversenyt. Az Énekszó 1949/91. száma írja: ez a hangverseny példa arra, *„hogyan lehet a legnehezebb körülmények között is az engedményeket a legkisebbre korlátozva kitartani a legmagasabb eszmények szolgálatában, megőrizve a múltban kemény munkával megszerzett eredmények hagyományát. A nyugati és magyar mesterművek hosszú sorában alig vesszük észre, elnézzük az oda nem valót, amelyről érezzük, hogy felvételét bizonyos körülmények úgyszólván elkerülhetetlenné tették."* A karvezető: Vikár Sándor.

* *1949. máj. 2-án* Pápán Éneklő Ifjúság helyett „Éneklő fiatalság" címmel hirdetik meg a tanítóképző intézet hangversenyét. *„A roppant gazdag és gyönyörű művekben bővelkedő műsorból elég két művet kiemelni, hogy az egész helyett beszéljen. Kodály: Öregek és Mátrai képek. Vezényelt: Nemcsicsné Szabó Mária. Pápa büszke lehet nagyszerű kórusára!"*

* *1949. máj. 6-án* a Ranolder Intézet líceumának „Kodály" és a tanítónőképző „Bartók" kórusa (karvezetők: Csorda Romana és Andor Ilona, valamint Pallos Béla) nemes műsoranyagból összeállított hangversenyt rendezett.[19]

* *1949. máj. 20-án* Miskolcon a Tóth Pál leánylíceum rendez növendékhangversenyt. Karvezető: Bacsó Balázsné. Műsorlapjukon többek közt ezt olvassuk: *„J. S. Bach—Hollósy Kornél: Már nyugosznak a völgyek"*. Az Énekszó szerkesztősége felfigyel a pontatlan közlés és a klasszikus mű átírt szöveggel társításának egyre gyakoribbá váló jelenségére: *„Nem ismerünk ilyen kezdetű korál-fordítást Hollósy Kornél tollából."* Majd így folytatja: *„Adva van egy Bach-mű és egy énekkar. Ha valami nehézség támad, természetes, hogy nem a nagy mester művét alacsonyítom le hozzám, hanem magam emelkedem hozzá fel, énekkarommal együtt."* (1949/91. szám.)

* *1949. máj. 22-én* az Éneklő Ifjúság helyébe „Dalra fel!-nap" lépett Dombóváron. Az elnevezés „újdonsága" ellenére az Éneklő Ifjúság hangversenyek hagyományait őrző, nemes műsort adott elő a hét helybeli és 12 környékbeli általános iskola, a dombóvári és szekszárdi gimnázium és a pápai tanítóképző énekkarainak gyülekezete. A szervező Péczely Attila. Az összkart (A magyarokhoz) Kodály Zoltán vezényelte.

* *1949. máj. 22-én* a győri és Győr vidéki általános iskolák úttörői találkoznak gyermekkari hangversenyen. A rendező Fodor Kálmán énektanulmányi felügyelő. Műsorukat madrigálokból, magyar népdalfeldolgozásokból és úttörő indulókból állították össze.

* *1949. máj. 26-án* a mohácsi áll. gimnázium a Magyar Kórus által megjelentetett kórusok-

[16] A Magyar Kórus kiadványairól részletes kimutatást készített Gyimes Ferenc (kézirat).
[17] Énekszó 1949/91. szám.
[18] Énekszó 1949/89. szám.
[19] Stuma Ilona: Visszaemlékezés Andor Ilonára c. kiadatlan írásából tudjuk, hogy Andor Ilona kórusa ugyanebben az évben vette fel a Kodály Zoltán nevet.

ból összeállított műsorát mutatja be. Egyre gyakoribb jelenség, hogy a plakátra a közreműködő diákok nevét kiírják, de a karvezetőét nem!

* *1949. máj. 26-án* a karcagi nagykun gimnázium diákszövetségi vegyeskarának hangversenyén Clemens non Papa, Jannequin, Kodály és Bárdos nagyszabású műveit, s jó néhány új, tömegdal-kompozíciót vezényel Czövek Lajos.

* *1949. máj. 29-én* „Éneklő Ifjúság" címmel hirdetik meg 4 bajai általános iskola hangversenyét. Az Énekszó 1949/91. számából idézzük: *„Íme, a kinyomtatott műsor és a hangversenybeszámoló a bizonyság, hogy igenis lehet, szabad »Éneklő Ifjúság« hangversenyeket rendezni! Csak bátor, meg nem ingatható lelkek, igazi énekesrendi hívek kellenek."* A karvezető: Vönöczky Géza.

A hangversenyek szervezését ez idő tájt egyre inkább az 1949-ben alakult Bartók Béla Szövetség vállalja magára.

1949. jún. 5-én Kecskeméten a Bartók Béla Szövetség szervezte pünkösdi dalosünnepségen Kodály Zoltán is megjelent.[20]

* *1949. jún. 6-án* a Bartók Szövetség szervezésében a martintelepi ált. iskola úttörő énekkara Vince Pál vezetésével rendez hangversenyt. Műsoruk többségét Kodály-művek alkotják.

* *1949. jún. 7-én* a ceglédi iskolák Éneklő Ifjúság címmel hirdetik meg hangversenyüket. A közreműködő hét ált. iskola és egy gimnázium karvezetői szakértelmükről tettek bizonyságot, amikor műsorukat egyszerű madrigálokból, klasszikus művekből és népdalfeldolgozásokból állították össze. Az összkarok magyar és orosz népdalokat adtak elő. A rendezők: Bálint Miklósné, Benke Lajos, Kovács András, Mihályfi Mária, Palatinus Andor, Várkonyi József nevelők.

* *1949. jún. 5—6-án* a Bartók Béla Szövetség Debreceni Kerülete pünkösdi zenei ünnepséget rendez Nyíregyházán. A Kálvineum (újra így nevezik!) udvarán megrendezett két énekkari hangversenyen összesen 31 együttes, köztük 4 középiskolai és egy egyesített általános iskolai énekkar vett részt. (Karvezetők: Vikár Sándor, Czövek Lajos, Csenki Imre.)

* *1949. jún. 5—6-án* a Bartók Szövetség Szombathelyen rendez zenei ünnepséget. Szervező titkár: Herboly Lajos. A vegyeskórusok között néhány iskolai énekkar is szerepel: a szombathelyi iskolák összkarát Auer Gyula vezényli, a szombathelyi gimnázium énekkarát Regös Vilmos, az iskolák egyesített énekkarát Szegő Ferenc vezeti. Műsorukon Kodály, Kerényi, Gárdonyi, Vásárhelyi műveit találjuk.

* *1949. jún. 6-án* a Schola Regia énekkar dr. Werner Alajos vezetésével ad hangversenyt a Kassai téri templomban. Műsorukon Victoria, Lassus, Palestrina, Marenzio s más reneszánsz mesterek művei szerepelnek.

* *1949. jún. 6-án* a Bartók Szövetség Miskolcon rendez hangversenyt, amelyen egy úttörő és egy kisdedóvó intézeti énekkar is részt vesz. Az énekkarok Kodály, Bárdos és Dunajevszkij műveit adják elő.

* *1949. jún. 7-én* a ceglédi iskolák Éneklő Ifjúság hangversenyt rendeznek hét általános iskola és egy gimnázium részvételével. Műsoruk erénye a sok, egyszerű madrigál és klasszikus mű, valamint a jól megválasztott népdalfeldolgozások és indulók. A rendezők: Bálint Miklósné, Benke Lajos, Kovács András, Mihályfi Mária, Palatinus Andor és Várkonyi József nevelők.

* *1949. szept. 26-án* a Szegedi Áll. Zenekonzervatórium Bartók Béla emlékünnepélyt rendez. Az énekkart Szatmári Géza vezeti.

* *1949. okt. 9-én* a Szombathelyi Városi Zeneiskola Bartók Béla halálának negyedik évfordulója alkalmából emlékhangversenyt rendez. Az úttörő énekkart Auer Gyula, a gimnáziumét Regös Vilmos vezényli. A Kicsit ázottan, Az éjszaka zenéje és az Allegro barbaro c. műveket a zeneiskola igazgatója, Lendvai Ernő játssza.

1949. dec. 10-én a budapesti VII. kerületi áll. óvónőképző intézet kórusa Tóth Lajos vezetésével klasszikus művekből, Bartók, Kodály alkotásaiból s néhány más új magyar kompozícióból összeállított műsort mutat be.

1949. dec. 18-án a Pápai Ref. Kollégiumi Kórus Borsányi Gábor vezetésével klasszikus művekből összeállított műsort ad elő.

ÖSSZEGZÉS

Az 1942—43-ban csúcspontjához érkezett Éneklő Ifjúság mozgalom a háború befejezése után hamarosan életre kel, országszerte fellendülő korszakát éli s 1948-ban tetőzik. Szellemi ve-

[20] Heltai Nándor: „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét, 1982. 40. l.

zére Kodály Zoltán, szervezője, irányítója, szakmai tanácsadója és példaképe a Magyar Kórus és az Énekszó vezérkara; Bárdos Lajos és Kerényi György, s a háború befejezését követő években az éneklő mozgalomban egyre több feladatot vállaló Ádám Jenő. Az Éneklő Ifjúság hangversenyek az 1934-es célkitűzésekhez híven valósulnak meg (önkéntesség — több iskola részvétele oly módon, hogy a kórusok egymást meghallgatják — műsorválasztás a Magyar Kórus kiadványokból — a hangversenyt 3 hónappal megelőzően a műsorterv bemutatása az Énekszó vezetőségének). Az 1945—49. években Éneklő Ifjúság hangversenyek ott jöttek létre, ahol azt egy lelkes, önzetlen, a karvezetők bizalmát élvező, jól felkészült szakember megszervezte. E vezéregyéniségek többsége már az 1945 előtti időkben az Éneklő Ifjúság hangversenyeken bizonyította karvezetői erényeit. A hangversenyek műsorfüzeteit a gondosság és a hibátlan közlés jellemezte. Az általános iskolák énekkarainak műsorválasztását elsősorban Kodály és Bárdos gyermekkarai és más magyar szerzők (Halmos, Kerényi, Veress S., Vásárhelyi stb.) népdalfeldolgozásai, csekélyebb mértékben Bartók művei jellemzik. A „nyugati klasszikus" irodalomból főként madrigálokat, klasszikus kánonokat s néhány kórusművet énekelnek. A reneszánsz polifónia előadásában nagyobb részt vállalnak a legjobb karvezetők irányítása alatt működő gimnáziumok és az egyházi gyermekkarok (pécsi székesegyházi iskola, Schola Regia stb.). Az Éneklő Ifjúság műsoreszményének hatása az ország valamennyi ifjúsági énekkarának hangversenyén felismerhető.

ÁTALAKULÁS, ŐRSÉGVÁLTÁS 1950—1957

1950

* *1950. folyó hó (?) 14-én* a kőszegi áll. Jurisich Miklós ált. és pedagógiai gimn. Öt évszázad muzsikája címmel rendez hangversenyt. Műsorukat „a renaissance, barokk, klasszicizmus, romanticizmus és a huszadik század kórusmuzsikájából" állították össze. Vezényelt: Vönöczky Endre.

* *1950. folyó hó (?) 19-én* a kőszegi ált. fiúiskola 100 tagú úttörőkórusa „Ajkunkon vidáman új nóta csendül" címmel rendez hangversenyt. Kodály, Bárdos, Kerényi, Halmos népdalfeldolgozásait mozgalmi indulók, orosz dalok követik. Vezényel: Budaker Gusztáv.

1950. márc. 15-én a IX. ker. Pedagógiai Leánygimnázium énekkara (karvezető Andor Ilona) ad az Éneklő Ifjúság klasszikus anyagát továbbörökítő hangversenyt. Az Énekszó 1950. májusi számából (96.) idézzük: *„Ti, egykor oly szépen éneklő, s ma elhalkult iskolák (Battyányi, Csalogány, Egressy, Huba, Koronaőr, Irinyi, Óhegy, Váci, Wesselényi, Zivatar utcaiak, társaik és utódaik), kövessétek a fenti példát, — te pedig, IX. kerületi Pedagógiai Leánygimnázium, küzdelmeid és sikereid közt ne feledd az Éneklő Ifjúság hagyományait!"*

* *1950. máj. 14-én* a mosonmagyaróvári és környéki általános iskolák „Vidám május" címmel rendeznek hangversenyt. A nyolc általános iskola és gimnázium műsora az „énekesrend" hagyományait követi; sok népdalfeldolgozást, néhány madrigált énekelnek (újszerű sajtóhiba: Neuwerck: Régi dalocska!), s minden iskola bemutat egy-egy indulót is.

* *1950. ápr. 21-én* a karcagi áll. nagykun gimnázium diákszövetségi vegyeskarának hangversenye nagyszerű műsort mutatott be többek között: Lassus: Hajnali himnusz, Monteverdi: A hajnal, Bach-korálok, Kodály: Mátrai képek, Jézus és a kufárok), a befejező számok: Alexandrov: Kantáta Sztálinról és Hacsaturján: Dal Sztálinról c. kompozíciói voltak. Vezényelt Horváth László.

* *1950. máj. 13-án* a pesterzsébeti Vörösmarty utcai ált. isk. úttörői és a szülői munkaközösségből alakult zenekar rendez hangversenyt. A Csipkay József vezette énekkar népdalcsokrot, s néhány kánont énekel, az összkart (Dunajevszkij: Drága föld) Halmágyi László vezényli.

* *1950. máj. 14-én* a győri és Győr vidéki ált. iskolák úttörői és a középiskolák diákszövetségei „Vidám május" címmel rendeznek hangversenyt. 16 ált. iskola és 4 középiskola énekkarai követik az ez idő tájt elterjedt műsorpolitikát: magyar népdalfeldolgozás és induló, vagy: egy klasszikus mű, egy magyar népdalfeldolgozás, egy induló. A hangversenyen az összesen elhangzott 53 műsorszámból 21 induló volt, 25 magyar népdalfeldolgozás (köztük Kodály, Bartók, Bárdos stb. kompozíciók), és 7 klasszikus mű (köztük az elengedhetetlen, minden időket túlélő Neuwach: Régi dalocska). A hangverseny rendezője: Fodor Kálmán.

1950. máj. 20-án a miskolci középiskolás ifjúság énekkari hangversenyt rendez. A műsor-

számok aránya a következő: az összesen előadott 18 számból 6 induló, 9 klasszikus mű, csak 2 népdalfeldolgozás és 1 Bartók-mű.

Az Énekszóból idézzük: „A Bach évforduló? Mikép ünnepeltek az iskolák énekesei és zenészei? A legtöbb bizonyára csendben, hogy hírük sem jutott el hozzánk, amiről beszámolhatnánk."[21]

Mégis akadt néhány ilyen iskola. Lássuk, miként is emlékeztek meg Bachról:

* *1950. ápr. 22-én,* Bach halálának 200. évfordulójára a MÁVAG „Acélhang" férfikara és a Cinkotai Tanítónőképző énekkara hangversenyt rendez (karvezetők: Vajda Cecília és Darázs Árpád). A Tanítónőképző műsora a következő: Rossa: Az ifjúság dala, Vásárhelyi—Raics: cseh-szlovák népdalok, Jemnitz—Rossa: Ébred már a világ (bemutató), majd az összkar előadja Bach: Szép hazánk c. művét (bemutató [sic!] magyar szöveg ifj. Sulyok Kálmán).

* *1950. ápr. 23-án* a budapesti ref. fiúgimnázium és a Baár—Madas leánygimnázium Bach halálának évfordulóján énekkari hangversenyt rendez, vezényel Nánásy Géza. Műsoruk: 4 Bartók-kórusmű, Novikov: Szállj, te büszke ének, Alexandrov: Sztálin-kantáta, két Bach-korál és kettős a 15. kantátából. Zongorán Vásáry Tamás, hegedűn Szatmári László II. o. zeneakadémiai növendék működött közre.

* *1950. jún. 4-én* a győrrévfalui ált. iskola úttörő gyermekkara rendez hangversenyt. Kodály, Kerényi, Péter József néhány népdalfeldolgozását, madrigálokat és igen sok indulót énekelnek. A rendező és felelős kiadó: Kőhalmi János, a karvezető nevét viszont nem említi a műsorlap (lehetséges, hogy azonos a rendezővel).

1950. tavaszán Novikov szovjet zeneszerző Békéstarhosra látogat.

1950. jún. 5—6-án Kodály Zoltán és Ádám Jenő tartózkodik Békéstarhoson, s vesz részt a tanítási órákon.[22]

1950. szeptember—októberben megkezdődik a tanítás az ország első ének-zene tagozatú iskolájában Kecskeméten, melyet Nemesszeghyné Szentkirályi Márta a tarhosi példa nyomán kezdeményezett és harcolt ki.[23]

* *1950. dec. 3-án* a jászberényi Mikszáth Kálmán ált. gimnázium „DISZ-szervezet ifjúsága" műsoros előadást rendez. Az énekkar Novikov, Bjelij, Farkas F. és Gárdonyi Z. egy-egy művét énekli. Vezényel: dr. Horváth Ottó.

* *1950. dec. 19-én* a pécsi áll. Pedagógiai Főiskola énekkarának hangversenyműsora a következő: Händel, Hassler, Lully egy-egy kompozíciója, Halmos és Maros idegen népdalfeldolgozásai, Horváth: Népdalkantáta, Hacsaturján: Dal Sztálinról. Közreműködik Varsányi László zongorán. Vezényel: Antal György.

Az Énekszó 1950. májusi (96.) számából a korszakra jellemző történetet olvasunk:

„T. K. B-arács

Gimnáziumunk mai módszeres értekezletén azt a feladatot kapta a tanári testület, hogy a következő heti értekezletre minden pedagógus dolgozza ki saját szaktárgya körében, saját tananyagából választott tanítási egységén a következő tételt: »Az anyag és energia megmarad, minden egyéb változik«. Következő tanítási egységem a »Megöltek egy legényt« c. dal. Ehhez kellene belevinni és alkalmazni a fenti tételt. Mivel teljesen értetlenül állok e szokatlan kérdéssel szemben, bár bizonyos vagyok benne, hogy a tisztelt szerkesztőséget is meg fogja lepni a dolog, mégis kérem, szíveskedjenek tanácsot adni, ha lehetséges.

A kérdés valóban meglepő, s mi is tanácstalanok voltunk egy darabig. De akkor megkérdeztük szerkesztőségünk bölcs rabbiját, aki szakállát megsimogatva így felelt: »A dolog egyszerű: megmarad a 60 forint, amiért a legényt megölték!«."

Ez a szám, a XVII. évfolyam 6. száma volt az utolsó. A Magyar Kórus 20. évfordulójának évében megszüntették a kiadóvállalatot, meglevő anyagát zúzdába vitték, a folyóiratokat bevonták.

[21] Énekszó 1950/96. szám.
[22] Csende id. mű, 74. l.
[23] „Van itt egy iskola..." 23. l.

Az Énekszó utolsó számából idézünk: *„Ha mi nem szólnánk, kövek beszélnék, vadvizek zúgnák dicséretét..."*

Ezt követően kilenc évig nem jelent meg az énektanárokat tájékoztató, vezérlő szaklap.

1951

Az 1951. évtől kutatásaink forrásai megcsappannak. Folyóirat híján a Széchényi Könyvtár Plakát- és Kisnyomtatványtárának gyűjteményére támaszkodunk. Az 1951. évtől kezdve a plakátanyag az 1945—50. évek gyűjteményének körülbelül egynegyede. A nyomtatványokban egyre gyakoribb a „folyó hó" dátum-megjelölés, a nevek helytelen írása, a karvezetők, tanítók, fordítók nevének lefelejtése.

* *1951. folyó hó 17-én* a győri ált. iskolák úttörői évzáró ünnepélyt rendeznek. Az üdvözlő beszédet a Városi Tanács okt. osztályának vezetője mondja. A közreműködő 9 iskola énekkarai összesen 1 klasszikus kánont, 8 magyar népdalfeldolgozást és 15 indulót adtak elő.

* *1951. márc. 2-án* a Diósgyőr-vasgyári Zeneiskola növendékhangversenyén az énekkar Kodály-biciniumokat énekelt, vezényelt Forrai István. A műsoron Bartók, Járdányi, Weiner, Gárdonyi, Farkas hangszeres műveit találjuk.

* *1951. ápr. 15-én* a kisvárdai tanító- és óvónőképző tavaszi kórushangversenyének műsorában 3 madrigált, 2 Bartók-, 2 Kodály-kórust és 4 indulót találunk.

Vezényelt: Vass János. Az iskola igazgatója Sipeki Pál (aki egyébként zongorakísérettel is közreműködött), „A szocialista zene kialakításának feladata" címmel tartott előadást.

* *1951. ápr. 28-án* a karcagi áll. gimn. DISZ vegyeskarának és az ált. leányiskola úttörő énekkarának hangversenyén a vegyeskar Horváth: két Vörösmarty epigrammára írt kompozícióját, 5 madrigált, s magyar szerzők indulóit; az úttörőénekkar 5 Bartók- és 2 Kodály-kórust, Vásárhelyi népdalfeldolgozásait énekelte. A közös zárószám Szabó F.: Rákosi a jelszónk c. műve volt. Vezényelt: Horváth László.

* *1951. máj. 13-án* az orsz. tavaszi üzemi-városi kultúrverseny Somogy megyei bemutatójának műsorában a MÁV fiúnevelő intézet és a központi fiúiskola ének- és zenekarának szerepléséről kapunk tájékoztatást. Novikov, Kodály és Bartók egy-egy művét mutatták be. A karvezetőt a műsor nem említi meg.

* *1951. máj. 27-én* a győr-révfalui ált. iskola úttörőkórusa Révfalu pártszervezetének, élmunkásainak és sztahanovistáinak ajánlva énekkari hangversenyt rendez. Vezényel: Kőhalmi János. Régi mesterek műveiből, Kodály és Bartók kórusaiból s néhány magyar úttörőindulóból válogatták össze műsorukat.

* *1951. máj. 27-én* Sopron város okt. és népművelési osztálya „Zengjen a dalunk, pajtás" címmel rendez hantversenyt. Valamennyi közreműködő iskola klasszikus műből, népdalfeldolgozásból és indulóból állította össze műsorát. Rendező: Jandek Gusztáv áll. tanítóképző.

* *1951. jún. 3-án* a zalaegerszegi Ady utcai ált. leányiskola úttörőénekkar hangversenyén 2 középiskola és egy fiú általános iskola működött közre. A kiemelkedően szép műsorban 6 reneszánsz kompozíciót, 2 Kodály-művet, Bárdos népdalfeldolgozásait, bolgár és lengyel népdalokat és 3 indulót adtak elő. A közös ének Kodály A magyarokhoz kánonja volt. Vezényelt: Magyar Julianna.

* *1951. jún. 16-án* a fővárosi ált. leányiskola (Jázmin u.) úttörőcsapata rendez hangversenyt. Úttörő indulókat, szovjet pionírdalokat, a Rákosi a jelszónk c. művet adják elő. A karvezető nevét a műsorlap nem említi, de valamennyi hangszeren közreműködő gyermek nevét pontosan felsorolja.

* *1951. dec. 21-én* Toponár nagyközség dolgozói Sztálin 72. születésnapjának ünnepén gyűlnek össze. Az úttörő vegyeskar [?!] a Sztálini ének c. művet, az óvoda vegyeskar [?!!] a Könnyű a szívünk c. nótát énekli. A növendékek nevét itt is olvashatjuk, ám a karvezetőről semmi hírünk.

1952

* *1952. márc. 12-én* a Diósgyőr-vasgyári Áll. Zeneiskola II. növendékhangversenyén a műsoron magyar művek szerepelnek. A magyar zenéről bevezetőt tart dr. Bárdos Kornél tanár. Az ugyancsak Bárdos Kornél vezette énekkar Bartók, Kodály és Halmos műveit adja elő. A műsor végén ez a mondat olvasható: „Zenekultúránk alapja a nép dala legyen!"

* *1952. ápr. 29-én* rendezték meg a Diósgyőr-vasgyári Áll. Zeneiskola III. növendékhangversenyét, amelynek műsorán ezúttal régi mesterek és klasszikusok művei szerepeltek. Bevezető ismertetést dr. Bárdos Kornél tartott. A zeneiskola „Kodály" kórusa madrigálokat adott elő.

* *1952. máj. 3-án* a szarvasi tanítóképző és a gyomai óvónőképző Szarvason, majd Gyomán rendezett hangversenyt (utóbbit máj. 11-én). A két énekkar népdalokat, tömegdalokat, szovjet indulókat, Bach: Parasztkantátáját (nyilván csak a duetteket), madrigálokat, Bárdos, Liszt, Bartók, Drumár műveit adta elő. Vezényelt Markó Lenke és Drumár László.

* *1952. máj. 11-én* a győri és Győr vidéki ált. iskolák úttörő ének- és zenekarai gyermekzenei hangversenyt rendeztek. Bevezetőt György Ernő, Győr város okt. oszt. vezetője mondott. 6 győri és 4 Győr vidéki énekkar Kodály, Bárdos, Kerényi, Liszt kórusait, Sárközy, Tardos, Zara, Patachich, Kerekes, Hacsaturján, Obretenov, Novikov tömegdalait, indulóit adta elő.

* *1952. máj. 18-án* Szeged város Tanácsa Oktatási és Népművelési Osztálya rendezésében a szegedi ált. iskolák békehangversenyt rendeztek. Ünnepi beszédet Mison Gusztáv vb-titkár mondott. A hangversenyen 22 induló hangzott el, 8 magyar népdalfeldolgozás és 2 klasszikus mű (Mozart: Már int a hajnal és Chopin: Tavaszi ének [?]).

* *1952. jún. 10-én* a Diósgyőr-vasgyári Áll. Zeneiskola IV. növendékhangversenyén az előző hangversenyeiken szokássá lett egységes, stílus szerinti műsorszerkesztést már nem találjuk. Magyar és orosz szerzők, régi mesterek és romantikus szerzők művei alkotnak egyveleget. Ezúttal Bárdos Kornél előadására sem került sor. Az énekkar három művet adott elő: Rauch: A reggel, Orosz népdalok, Kodály: Egyetem, begyetem. Dr. Bárdos Kornél vezényelt. A műsorplakát alján a jelszó: „Kultúrával a szocializmusért!"

* *1952. jún. 11-én* a Miskolci Áll. Zenekonzervatórium magyar–orosz estet hirdet. Az intézet gyermekkara Friedrich Józsefné vezetésével Sárközi, Bárdos, Kodály, Deák—Bárdos műveit adja elő.

1952. jún. 16-án az Áll. Zenekonzervatórium énekkarainak hangversenyén Agócsy László vezetésével a gyermekkar Kodály: Lengyel László c. művét énekli.[24]

* *1952. jún. 25-én* a Soproni Áll. Zeneiskola évzáró hangversenyén a soproni Városi Tanács szimfonikus zenekara és a zeneiskola vegyeskara J. S. Bach: Parasztkantátáját adja elő Horváth József vezetésével.

1952. jún. 27-én Békés-Tarhoson az Áll. Zenei Gimnázium és Konzervatórium évzáró ünnepségén az énekkarok nagyszabású kórusbemutatót tartottak reneszánsz mesterek, Bartók, Kodály, Bárdos műveiből, s ez alkalommal jó néhány indulót is előadtak. Gulyás György vezényelt.

* *1952. okt. 23-án és 24-én* a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Dolgozók Ifjúsági Szövetsége Központi Vezetősége a Zeneművészeti Főiskola nagytermében, majd okt. 25-én a Városi Színházban Ifjúsági Zenei Napokat rendez. A nagyszabású rendezvényen összesen 3 fiú és 3 leány ált. iskola, 3 úttörő-zenekar, a Vendel utcai tanítónőképző Bartók és Kodály kórusa, a Zeneművészeti Szakiskola és a Zenei Gimnázium, a Zeneművészeti Főiskola, Fővárosi Zeneiskolaszervezet vonószenekara, a Zeneművészeti Szakiskola növendékzenekara, 3 tanítónőképző és a Pedagógiai Főiskola énekkara, valamint a III. hangversenyen a Magyar Áll. Hangversenyzenekar (Lehel György vezényletével) vett részt. Az I. hangversenyt három Bartók-mű (Áll. Zenei Gimn. karmester Ungár Tamás), a II. hangversenyt három Kodály-mű (Vendel u. tanítónőképző Kodály kórusa, vezényelt Andor Ilona) vezette be. A továbbiakban mindhárom hangverseny célja új magyar gyermekkari és ifjúsági kórusokra írt kórusművek, köztük úttörődalok és ifjúsági mozgalmi dalok bemutatása volt. A zeneszerzők: Bárdos, Behár, Cser, Gárdonyi, Grabócz, Gulyás, Hajdú, Halász, Halmos, Járdányi, Kadosa, Kemény, Kodály, Kurtág, Ligeti, Maros, Maróthy J., Patachich, Pődör, Rezessy, Ribári, Rossa, Sárai, Sárközy, Szabó F., Szervánszky, Székely E., Vásárhelyi, Vetéssy, Visky. A karnagyok (a műsor sorrendjében): Ungár Tamás, Vajda Cecília, Mikó Jenő, Német Imréné, Sándor Frigyes (zk.), Szabó Józsefné, Kohlmann Gabriella, Andor Ilona, Vásárhelyi Zoltán, Répássy Györgyi (zk.), Darázs Árpád, Fodor Kálmán, Pallos Béla, Nemesszegi Aurél (zk.), Gergely Pál, Lukin László, Faludi Béla, Serényi Emma, Lantos Rezső. Az egyesített kórus a II. hangverseny zárószámaként Bárdos Lajos vezetésével Kodály—Berzsenyi: A magyarokhoz c. kánonját adta elő.

A hangversenysorozat záróeseménye az okt. 26-án a Zeneművészeti Főiskola nagytermében megrendezett nyilvános vita volt, amelyen Bárdos Lajost súlyos támadás érte. Várhegyi György, a DISZ Központi Vezetőségének titkára hozzászólásából idézünk: *„Bárdos egyes népdalfeldolgozásainak dallamosságát elrontják az üres, öncélú külsőségek, tartalmatlan technikai fogások, A mai fiatalok érzéseitől és gondolatvilágától mély szakadék választja el az olyan torz és öncélú.*

[24] Dr. Nádor id. mű, 46. l.

vad hangzavart, mint a Tilinkó [helyesen: Tilinkós] *egyes részei, amelyet egy jóérzésű fiatal zeneileg és szöveg szempontjából is csak úgy tud jellemezni — bocsánat a kifejezésért —, hogy zagyvaság, »halandzsa«.*"[2]

1952. dec. 8-án Kecskeméten a Színházban rendezett ünnepi Kodály-hangversenyen zeneóvodások, a zenei ált. iskola növendékei és öt általános iskolai kórus, valamint az óvónőképző és tanítóképző intézetek kórusai köszöntötték a jelenlevő Kodály Zoltánt.[26]

1952. dec. 16-án látogatta meg Kodály Zoltán első ízben az 1950 szeptemberében engedélyezett kecskeméti ének-zenei ált. iskolát.

* *1952. dec. 23-án* a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola ünnepi hangversenyt rendezett Kodály Zoltán 70. születésnapja alkalmából. Az ének- és zenekart Sándor Frigyes vezényelte.

1953

1953. jan. 11-én a Pécsi Áll. Zeneművészeti Szakiskola és a Magyar Zeneművészek Szövetsége Pécsi Csoportja Kodály Zoltán 70. születésnapja alkalmából rendez hangversenyünnepséget. A közreműködő 5 általános iskola, óvónőképző, tanítóképző és két felnőtt énekkar 22 Kodály-művet szólaltatott meg. Az összkarokat Agócsy László és Antal György vezényelte.[27]

1953. jan. 29-én az Állami Egyházügyi Hivatal arra való hivatkozással, hogy az intézetnek nincs létalapja, feloszlatta a pécsi székesegyház 1888-ban alakult, nagymultú énekiskoláját.[28]

* *1953. ápr. 12-én* a bácsalmási ált. fiúiskola úttörő ének- és zenekara rendez hangversenyt. A vegyes műsorban ilyen művekről olvasunk: Varsawjanka: Rontása tört ránk, csárdásegyveleg, Arma: Madrid védői, Kodály: Toborzó, Sorrentói emlék, Vecsey: Valse triste, Schubert: Eltűnt a hó stb. A karvezető nevét (szerencséjére) nem nyomtatták ki.

* *1953. ápr. 28-án* a győrszentiváni ált. iskola A két iskola címmel műsoros estet rendezett. (A cím a műsorban előadott verssel — Kónya: Két iskola — függ össze.) A műsor első részében gyermekek muzsikáltak; az óvodások játszottak, nagyobbak hangszeres tudásukat mutatták be, az Andrásfai Ida vezette úttörő ének- és zenekar tartott bemutatót. A műsor második felében a „nevelők" muzsikáltak.

* *1953. máj. 1-én* került sor a Békés-tarhosi Zenei Gimnázium és Zeneművészeti Szakiskola új zeneépületének avatására. Az ünnepségen Kodály Zoltán is megjelent (ez volt itt második látogatása, először 1950-ben Ádám Jenő kíséretében 2 napig tartózkodott Békés-Tarhoson) és beszédet mondott. Az avatási ünnep több napos esemény volt, bemutatókkal, hangversenyekkel. A díszhangversenyen (máj. 1.) Zathureczky Ede, Sándor Judit, Petri Endre is közreműködött, s az intézet énekkarát Gulyás György vezényelte.[29]

* *1953. máj. 3-án* a székesfehérvári áll. tanítónőképző „Népek muzsikája" címmel rendez hangversenyt. Az akkori idők rossz tankönyveinek hatását tükrözi a gyakorló általános iskola hibás műsorközlése: Népdalok: Fut a vonat, Jaj, de szép, Süt a nap a part, Ettem szőlőt. A tanítónőképző énekkara madrigálokat, Bartók- és Kodály-műveket s néhány ez idő tájt népszerűvé vált indulót adott elő Mihályi Gyuláné vezetésével. Az esten az Operaház énekesei működtek közre.

* *1953. máj. 23—24—25-én* este a mosonmagyaróvári I. sz. ált. fiúsikola hangversenyén a divatossá vált egyveleg műsort mutatott be. Az előadott számok: Kadosa: Süss fel munka napja, Kemény Egon: Köszönjük neked, Rákosi elvtárs, Neuwach: Régi dalocska, Bach: Részlet a Parasztkantátából, Maros: Gyertek, nyílnak a kertek, népdalok, Kodály: Nyárkánon [!!]. A karvezető nevét itt nem közöljük.

* *1953. máj. 30-án* a Miskolci II. ker. áll. zeneiskola IV. növendékhangversenyén az énekkar dr. Bárdos Kornél vezetésével borsodi népdalokat, Bárdos: Szőlőhegyen körösztül, Kodály: Békedal és Liszt: Ünnepi dal c. művét adta elő.

* *1953. máj. 30-án* Szegeden rendezett az Országon Filharmónia ifjúsági dalos ünnepet. Az ünnepségen Kodály Zoltán is megjelent) 1938 óta, 15 éve nem járt Szegeden!) s az 1200 tagú összkart vezényelte. A hangversenyen óvodások is szerepeltek, az 1. sz. gyakorló általános iskola énekkara Garamszegi József vezénylésével a leírások szerint gyönyörűen énekelte Kodály három kórusát, a Zeneművészeti Szakiskola és a Pedagógiai Főiskola énekkara Szatmári Géza vezetésével Kodály: Köszöntő és Jelige c. műveit, a főiskolai énekkar Szeghy Endre vezényletével a

[25] Breuer János: Harminc év magyar zenekultúrája, 320. l.
[26] „...Van itt egy iskola..." 33. l.
[27] Dr. Nádor id. mű, 50. l.
[28] A Pécsi Székesegyházi Énekiskola dokumentumanyagából.
[29] Csende id. mű, 91. l.

Mátrai képek-et és a Molnár Anna c. kórust énekelte. A hangverseny emlékét a Molnár Anna kottájába bejegyzett ajánlósorok őrzik: *„Dr. Szeghy Endrének, 1953 máj. 30ának, az eddig hallott legszebb előadásnak emlékére Kodály Z".*[30] [31]

Kodály látogatásait mindig az iskolaügy javítására használta fel. *„Kodály ittléte alkalmával* — írja Kodály pécsi látogatásáról dr. Nádor Tamás — *említést tett egy olyan iskolatípusról, amely az ált. isk. keretében nyújtana elmélyültebb zenei anyagot a gyermekeknek. Július 25-én keltezett levelében Antal Györgytől érdeklődik a megvalósításról: »Szeretném tudni, megindul-e ősszel az énekes ált. iskola, amit ottlétemkor ajánlottam a pedagógusoknak. Címüket nem tudom, azért kérem, nézzen utána, de mint zeneisk. igazgatót is érdekelheti, hogy legyen egy olyan ált. iskola, amelyben a zenei tehetségek járhatnak és jobban felkészülhetnek a hangszertanulásra. A kecskeméti példa követésre méltó, minden nagyobb városban kellene. Jó hírt várva üdvözli Kodály.«"*[32]

* *1953. máj. 31-én* a kiskunfélegyházi Dózsa György utcai óvoda, a tanítóképzők gyakorlóiskolái, az ált. és középiskolák Éneklő Ifjúság hangversenyét rendezik meg. Az 1949. febr. 26-i rossz emlékű hangverseny után e találkozó az iskolák nemes összefogását példázza. Az óvodások népi játékokat mutattak be (Turcsányi Erzsébet vezetésével), 6 ált. iskola énekkarai Bartók, Kodály, Kerényi, Bárdos könnyű kórusait, s néhány indulót énekeltek, egyesített énekkaruk kiskunfélegyházi népdalokat adott elő; a középiskolák és a tanítóképzők előadásában összesen két klasszikus kánon, Bartók, Kodály, Bárdos kórusai és tömegdalok hangzottak fel.

A karvezetők: Varga András, Turcsányi Zoltán, Fekete Rozália, Tarjányi Ágoston, Komlós Lászlóné, Kapus Béla.

1954

* *1954. febr. 28-án* a VII. ker. Magyar—Szovjet Barátsági Hónap Bizottsága „Muzsika szárnyán" címmel hangversenyt rendez, amelyen az Ipari Tanuló VIT-díjas Együttes énekkara Lantos Rezső vezetésével szerepel. Mozgalmi dalt, Lantos Rezső feldolgozásában a Zúg a folyó kezdetű dalt, Mihajlov művét és Bárdos: Régi magyar táncdal c. kórusát éneklik.

* *1954. ápr. 24-én* a Mosonmagyaróvári Áll. Zeneiskola III. növendékhangversenyén az énekkar Kranzl Henrik vezetésével Dowland, Gervaise műveit és Grabócz tömegdalait adta elő.

* *1954. ápr. 24-én* a Székesfehérvári Áll. Tanítónőképző énekkarának hangversenyén madrigálokat, Bartók, Kodály és sok más magyar szerző kórusait, tömegdalait énekelte Mihályi Gyuláné vezetésével. Meglepő, amikor a műsoron az immár több mint 71 éves mester neve mellett ezt olvassuk: Kodály (— ma élő zeneszerző).

* *1954. ápr. 26—27-én* Kodály-esteket rendez Miskolc Városi Tanácsa, az Orsz. Filharmónia, és a Miskolci Zeneművészeti Szakiskola; Kodály megjelent s 26-án beszédet mondott. A 26-i koncerten felnőtt kórusok között a dr. Farbaky Gézáné vezette zeneiskolai gyermekkar énekelte a Katalinka és a Gergelyjárás c. műveket. 27-én a Zeneművészeti Szakiskola nőikara a Hegyi éjszakákat énekelte, vezényelt dr. Kiss Gézáné.

1954. máj. 3-án a Pécsi Áll. Pedagógiai Főiskola énekkara, a tiszti iskola zenekara és az Egyetemi és Főiskolai Központi Tánccsoport Kodály-estet rendez. Az énekkar 3 kórusművet énekelt, majd a szünet után a Székelyfonót adta elő Hegyi József vezényletével.[33]

* *1954. máj. 9-én* a Szerencsi Óvónőképző Intézet növendékhangversenyén az énekkar Puskás Károly vezetésével Kodály és Bárdos kórusait és magyar szerzők tömegdalait adta elő.

* *1954. máj. 29-én* az Esztergomi Áll. Tanítóképző Intézet énekkari hangversenyén 2 madrigált, 2 Kodály-kórust és 2 indulót énekeltek Kún Aladár vezetésével.

* *1954. jún. 18-án* a Zalaegerszegi Áll. Zeneiskola és a járási kultúrház énekkari békekoncertjén a zeneiskola gyermekkara két duettet énekelt a Lear király c. operából [???], egy kánont és két indulót. Vezényelt Németh Gusztáv.

* *1954. okt. 23-án* a pécsi egyetemi és főiskolai hangversenyen a Pedagógiai Főiskola énekkara Vönöczky Endre vezetésével Hassler, Händel, Csajkovszkij, Tillai Aurél vezetésével Kodály

[30] Péter id. mű, 91—92. l.

[31] Kodály a kecskeméti ének-zenei ált. iskolában tett látogatása és az ott megrendezett Éneklő Ifjúság hangverseny után utazott Szegedre — az adatot Heltai Nándor közli „Szívébe fogadott Kecskemét" c. könyvében, 113. l.

[32] Dr. Nádor id. mű, 53—54. l.

[33] Dr. Nádor id. mű, 56—57. l.

és Bárdos művét énekelte. Az összkar Jandó Jenő vezénylete mellett Vavrinecz—Csíkvár: Panyolai farsangoló c. művét mutatta be.

1954. jún. 27-én a békés-tarhosi Zenei Gimnázium és Zeneművészeti Szakiskola évzáró ünnepélyén az énekkar Bartók és Kodály műveit énekelte. Az esti hangversenyen az intézet különböző kórusai mutatták be tudásukat.

1954. aug. 28-án Gulyás György igazgató a következő levelet vette kézhez: *„Értesítem Igazgató elvtársat, hogy a Népművelési Minisztérium művészetoktatási területén átszervezés folyik. Ennek végrehajtása során szükségessé vált a békés-tarhosi zenei gimnázium, zeneművészeti szakiskola s a vele kapcsolatos diákotthon és általános iskola működésének megszüntetése... Jánosi Ferenc s. k.* miniszter első helyettese." A jún. 27-i tehát Békés-Tarhos utolsó hangversenye, hattyúdala volt.[34]

* *1954. dec. 11-én* a pécsi Ágoston téri ált. iskola Pécs város felszabadulásának 10. évfordulója alkalmával hangversenyt adott. A Jandó Jenő és Szelényi Pál vezette kórus klasszikus kánonokat: Smetana: Csillagom c. alkotását, két Kodály-művet és Kadosa: Békedal-át énekelte.

* *1954. dec. 12-én* a Népművészeti Intézet Kodály Zoltán 72. születésnapja tiszteletére kórushangversenyt rendez a Zeneakadémián. A 7 közreműködő kórusból egy gyermekkar (a Langlet Waldemar utcai ált. isk. Kodály Zoltán úttörő-énekkar, karv. Niedermayer Károly).

* *1954. dec. 19-én* a Győri Áll. Zeneiskola növendékhangversenyén a Fodor Kálmán vezette énekkar Lassus: A hajnal szárnyas hírnöke kezdetű motettáját, két Purcell-duettet és tömegdalt énekelt.

INFOR MÁCIÓ-SZEGÉNYSÉG, — MÉLYPONT. 1955

1955

Az 1955. esztendő hangversenyeinek feltárásakor döbbenten állapítjuk meg, hogy az adatokat szolgáltató forrásaink elapadtak. Régen nem léteznek már iskolai évkönyvek, 1950 májusa óta nincs az énektanítás ügyének folyóirata, s meglepő módon az OSzK Plakát -és Kisnyomtatványtár gyűjteménye, sőt az utóbbi évtizedekben megjelent, témánkra vonatkozó tanulmánykötetek sem szolgáltatnak adatokat. Nincsenek adatok, mert nincsenek jelentős események.

Még néhány évvel korábbról tudjuk, hogy a tanácsok oktatási és népművelési osztályai rendeztek kerületi (körzeti) hangversenyeket, amelyekre valamennyi odatartozó iskola énekkarait elvárták. A műsor irányvonalát meghatározták, az énekkarok felvonultak, de egymást nem hallották, legfeljebb hosszas várakozás után az összkarban találkoztak, s énekeltek együtt. A hangversenyek irányított jellege (a ki nem mondott, de mégis kötelező részvétel, az egyre gyengülő színvonalú irány-műsor), a tanárokra háruló rendkívül fáradságos munka (a seregnyi gyermek kísérése, a hosszas várakozás idején fékentartása), a gyermekek számára az élménytelenség (hiszen más kórusokat nem hallottak, csak önmaguk jól betanult műsorszámait adták elő a gyakran közönséget alig számláló üres terem, vagy a csekély számú protokoll-közönség számára) elkedvetlenítette az énekkarokat. A magyar kóruséneklés sorsáért aggódó Széll Jenő Énekkari mozgalmunk c. cikkében (1955) így ír — elsősorban a felnőtt kórusok vonatkozásában — e kérdésről: *„Általánossá vált a kórusok erőszakos szervezése, a felülről való utasítgatás, az énekkarra rákényszerített műsor és gyakori szereplés — s mindebben elsikkadt az, hogy a művészet nem virágozhatik anélkül, hogy a művészetet szerető ember a kóruséneklésben ne társadalmi kötelezettséget, vagy ne* csak *azt lásson, hanem kedvét is lelje benne, vágyait kielégíthesse. A művészi tevékenységet az ötéves terv közvetlen, azonnali elősegítésén, a különböző kampányok idején adott agitációs brigádműsorok számán szerettük volna lemérni."*[35]

Iskolai kórusaink elgyengülésének fő oka a gazdátlanság, az egykori példaképek elvesztése (pontosabban elszigetelése a mozgalomtól), s helyükbe (egy nem muzsikus és nem aktív tanár) szervező-irányító vezérkar állítása, valamint igen sok kiváló tanár (karvezető) elküldése vagy

[34] Csende id. mű, 81. l.
[35] Új Zenei Szemle 1955. jan. VI/1.

kiemelése, s az évek során egyre több esetben eltávozása a pályáról. Széll Jenő a kórusmozgalom országos helyzetét elemezve hasonló kérdéseket feszeget: *„Sok régi együttes megszűnt, vagy az átszervezések végtelen sorozatán szenvedve fogyatkozott — egészében a mozgalom mintha éppen frisseségét, lendületét, erejét kezdte volna veszíteni... Úgy gondolom, ehhez a visszaeséshez nem kis mértékben hozzájárult az, hogy kóruséletünk legkiválóbb vezetői kikerültek az öntevékeny mozgalomból, az elmúlt években alakult hivatásos énekkarok vezetői lettek...*" Az ifjúsági kórusmozgalom gyengülését minden bizonnyal elősegítette a megváltozott műsorpolitika is. Az 1950-es évektől eltűnik az iskolai hangversenyek műsoráról minden — a Magyar Kórus kiadásában népszerűvé vált — vallásos vonatkozást tartalmazó klasszikus mű és magyar kóruskompozíció. Mivel ezeket újabb kiadványok nem pótolják, az általános iskolai kórusok számára alkalmas klasszikus művek száma rendkívüli módon lecsökken, s ezért halljuk újra és újra, városon és falun évtizedeken át s azóta is Neuwach Régi dalocskáját, Brahms Egy édes hangú kis madár, Smetana: Csillagom, Mozart: Már int a hajnal rózsaujja c. kórusait, Liszt: Magyar ünnepi dalát, s még néhány hasonló népszerű művet, mint a klasszikus irodalom árván maradt képviselőit. A picinyre zsugorodott klasszikus repertoár mellett viszont hatalmasra nőtt a magyar kórusok és az úttörődalok kultusza. Az új áramlat újfajta gondokat vetett fel. Maróthy János a III. Zenei Héten elmondott előadásában (1956) így szólt ezekről: *„...tömegdalszerzésünk az első időkben nem valami kényszeredett, megrendelésre gyártott sablonmunkát jelentett, hanem — különösen a fiatalok számára — hallatlanul izgalmas, új művészi feladatot: olyan művek komponálását, amelyek közvetlenül átmehetnek a tömegek zenei gyakorlatába. És éppen ez volt az, ami — eltérően a későbbi időktől — a szerzőket a legszenvedélyesebben foglalkoztatta...*

1950 után azonban a fiatalos lendülettel indult tömegzenei átalakulás mindjobban megmerevedett, elsápadt, elbürokratizálódott... a kulturális tömegmozgalmaknak ebben az időben alapvető hibája volt, hogy döntően a színpadra irányult...

Az elbürokratizált igények elbürokratizált tömegdalokat hívtak életre: megfordítva pedig az elbürokratizált tömegdalok egy napig sem élhettek volna, ha az elbürokratizált igények mentőöve nem tartja őket a víz felett.

A szerző, a kiadó biztos lehetett, hogy az aktuális szövegű művet úgyis előadják — az aktuális célokra összetoborzott kórusok. Más pedig amúgy sem énekli: így aztán természetes lett az is, hogy a kérdéses »tömeg«-dalokat nem tömegnevelés céljára, *hanem kórusos-zongora-kíséretes előadásra, vagyis »színpadra« írták...*"[36]

A helyzetképet boncolgatva térjünk ki még egy kérdésre. A műsorplakátokból is kiolvasható, de a régi idők tanúi emlékeznek rá, hogy az 1950-es évektől egyre kevesebb Bartók-művet énekeltek az ifjúsági kórusok (azok között is a szöveg tartalma szerint pozitívnak ítélt Bolyongás vált a legnépszerűbbé). 1955-ben pedig, halálának 10. évfordulója évében, s születésének 75. évfordulójára emlékező év küszöbén pedig jóformán semmit sem hallunk ettől a nagy mestertől. Az okot a Bartók-kórusok betanítási és előadási nehézségeiben kereshetnénk. De hiszen 1937-ben kecskeméti, kiskunfélegyházi, nagykőrösi, majd budapesti gyerekek énekelték ezeket a műveket! Igaz, 1939-ben Kerényi György az Énekszóban közzétette egy statisztikai felmérés adatait, mely szerint az ország középiskoláiban a négy felsorolt magyar szerző közül Bárdos műveit éneklik a leggyakrabban, ezt követően Kodályéit, Lisztéit, s csak azután Bartókéit. De énekelték, minden ifjúsági hangversenyen megszólaltak a Bartók-kórusok!

Az 1950-es évek óta jelentkező „visszakozz!" okai ismertek.

A művelődéspolitika zeneileg tájékozatlan funkcionáriusai körében zavart okoztak a sajtóban napvilágot látott nyilatkozatok, melyekből csupán két, 1950-ben megjelent állásfoglalást idézünk:

[36] Új Zenei Szemle 1956. máj. VII/5.

Székely Endre: *„...A mi feladatunk megtisztítani Bartók életművét a belekerült káros elemektől, lehető legélesebb határt húzni a nép felé forduló, a népek testvéri összefogását hirdető, a nép alkotóerejéből a műalkotást megújító, a népi optimizmusban a haladás fonalát meglelő Bartók és az imperializmus korának magáramaradt és magábazárkózott művésze közt, aki nem lát kivezető utat a kataklizmából...”*[37]

Losonczi Géza népművelési minisztériumi államtitkár: *„...Nem lehet azonban szemet hunyni a fölött, hogy Bartók Béla művészetében mély nyomokat hagyott a polgári zene dekadenciája és formalizmusa. Bartók Béla géniuszát nemcsak a magyar népzene tiszta forrásai táplálták, hanem kora polgári, hanyatló művészete is...*[38]

1956

* *1956. ápr. 7—14. között* a Magyar Zeneművészek Szövetsége a III. Magyar Zenei Hét hangversenyeit rendezi meg. Az ápr. 8-i kórusbemutatón Grabócz—Kapuvári Táborban c. művét a Magyar Rádió gyermekkórusa (karv. Csányi László) énekelte. A Vendel utcai tanítónőképző Kodály kórusát Andor Ilona vezette, Harmat Artúr Arany János versére írt kórusát énekelték.

* *1956. ápr. 16-án* Miskolcon kórushangversenyen emlékeznek meg a 75 éve született Bartók Béláról. A miskolci óvónőképző Tóth Lajosné vezetésével a Játék és a Jószág-igéző c. műveket, az áll. zeneiskola női kamarakórusa (Németh Gusztáv) a Bánatot és a Csujogatót, az áll. tanítónőképző női kara (dr. Gergely Imréné) a Párnás táncdalt és az Isten veled c. kórust, a Diósgyőr-vasgyári Művészeti Együttes (Forrai István) 7 kórust, a Zeneművészeti Szakiskola kamarakórusa (Kardos Pál) a Leánynézőt, a Ne hagyj itt, Ne menj el c. műveket, az I. ker. zeneiskola gyermekkara (dr. Farbaky Gézáné) a Héjja, héjja és a Cipósütés c. kórusokat énekelte. A műsor második felében zenekari műveket adott elő a Déryné Színház szimf. zenekara Mura Péter vezetésével.

* *1956. máj. 5-én* a soproni ifjúsági kórusok hangversenyén 3 fiú ált. és 2 leány ált. iskola, a tanítónőképző, két gimnázium, az óvónőképző és a Bányamérnöki Főiskola énekkara szerepelt (karvezetők: Lackner Kálmán, Tamás György, Belánszky Sándor, Kollmann Lajosné, Tatay Jenőné, Törzsök Béla, Lomoschitz Pál és Jandek Gusztáv). Az énekkarok összesen 4 klasszikus, 5 Bartók-, 4 Bárdos-, 2 Kodály-művet adtak elő, énekeltek magyar népdalokat és összesen 7 tömegdalt.

* *1956. jún. 2-án* Lánc-lánc eszterlánc címmel népi játék bemutatót rendeztek Nyíregyházán az áll. zeneiskola növendékei. Betanította és rendezte dr. Hartosné Elefánthy Mária, a műsoron levő számokat gyűjtötte és feldolgozta Volly István.

* *1956. jún. 3-án* Tolna megye Tanácsa megyei Bartók Béla Dalosünnepélyt rendezett.

MEGÚJULÁS—1957

1957. ápr. 17-én Miskolcon az Áll. Zeneiskola ének-zenekari hangversenyt rendez. A kamarakórust Erdélyi Lászlóné vezeti, Bárdos, Hazsler [sic!] és Beethoven kórusait éneklik. A dr. Farbaky Gézáné vezette énekkar Kodály-műveket, Bartók: Bolyongás c. művét és Bárdos Zászlódal-át énekli. A műsor befejező száma Egressy Béni: Szózat.

* *1957. máj. 16-án* a szegedi egyetemek énekkara és szólistái tavaszi hangversenyt rendeztek Mihálka György vezényletével.

* *1957. máj. 25-én* a Ceglédi Ünnepi Zenei Napok keretében Bárdos Lajos zeneszerzői estet rendeznek, amelyen a Táncsics ált. isk. gyermekkórusa (Benczédi Mihály) és a Ceglédi Vasutas Kultúrotthon ének- és zenekara (Péntek Lajos) 16 Bárdos-művet ad elő.

* *1957. jún. 8-án* Kodály Zoltán tiszteletére a zalaegerszegi Ady Endre ált. leányiskola hangversenyt rendez. Marenzio, Vecchi, Lange — a Magyar Kórus kiadásában elterjedt — madrigáljait, Bartók: Senkim a világon, Ne menj el, Leánynéző, Bolyongás c. kórusait és 8 Kodály-művet ad elő. A nagyszerű program már csak egy dologban őrzi az előző évek rossz hagyományát, ugyanis a számos hangszeres közreműködő növendék nevét közli, de a rendkívüli munkát végzett karvezetőét nem!

* *1957. jún. 23-án* a Debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakiskola leánykórusa

[37] Breuer id. mű, 196. l.
[38] Breuer id. mű, 202. l.

(Gulyás György), a Kollégiumi Kántus (Szigethy Gyula), a Csapókerti Ált. Iskola énekkara (Papp János) és a Kossuth Leánygimnázium énekkara (Czövek Lajos) ünnepi Kodály-hangversenyt rendez a Nagytemplomban. Műsorukon a Vízkereszt, az 50., a 121. és a 150. genfi zsoltár, valamint az Ave Maria c. művet adják elő, majd a szünet után a Missa Brevist (Gulyás György vezényletével).

* *1957. jún. 22—23-án* a 75 éves Kodály Zoltán tiszteletére a Veszprém megyei Tanács Műv. Osztálya Balatonfüreden országos dalostalálkozót rendez. Ennek keretében a Für Éva vezette ált. leányiskola Mozart-, Kodály- és Bárdos-műveket, a Zámbó István vezette leánygimnáziumi női kar Liszt, Smetana, Carissimi és Mező kórusait szólaltatta meg.

* *1957. okt. 20-án* Salgótarjánban az áll. zeneiskola és a budapesti Lorántffy Zsuzsanna úti zenei ált. iskola meghívott énekkara adott hangversenyt. A budapesti énekkar madrigálokat, Bach, Händel, Schumann, Brahms, Bárdos, Kodály műveit énekelte, a hangszeres növendékek — Székely Iván II., Joó Árpád IV., Boronkay Antal IV., Toldi-Ősz István IV., Platthy Sári IV., Góth Agnes IV. oszt. tanulók — Bach, Haydn, Mozart, Bartók műveit játszották. A karvezetők: Bors Irma és Csík Miklós.

* *1957. nov. 17-én* a Kőszegi Áll. Tanítónőképző Arany János-emlékünnepélyt rendez, melyet nov. 19-én Csepregen, nov. 24-én Gencsapátiban megismétel. Budaker Antal vezetésével a gyakorló iskola énekkara Arany János szerzette dalokat, Kodály: Nagyszalontai köszöntőjét és Hajdú—Arany: Nemzetőr-dalát adja elő.

* *1957. nov. 23-án* a budapesti Szilágyi Erzsébet gyakorló leánygimnázium Erzsébet-napi emlékünnepén Sztojanovits Adrienne vezetésével az énekkar Harmat—Arany: Mátyás anyja c. művét és 4 Kodály-kórust, köztük a Pünkösdölőt énekelte.

* *1957. nov. 24-én* Békéscsabán a Megyei Zenei Hét keretében ünnepi hangversenyt rendeznek Kodály Zoltán tiszteletére. A 4 helybeli általános iskolai és a zeneiskolai gyermekkar, a gyulai óvónőképző, a szarvasi tanítónőképző énekkara és felnőtt kórusok vettek részt a találkozón. Karvezetők: Alt Sándor, Baukó Mátyás, dr. Elek Lászlóné, Juhos Lenke, Kertész Lajos, Gajdár László. A kórusok összesen 16 Kodály-művet szólaltattak meg.

* *1957. dec. 5-én* a debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakiskola leánykórusa Gulyás György vezényletével adott hangversenyt.

* *1957 dec. 7-én* Budapesten az ünnepi karnagyi klubnapon Molnár Antal Kodály műveinek esztétikai elemezése címmel tartott előadást, Mező László, a párizsi csellóverseny helyezettje működött közre, Sztojanovits Adrienne és Borus Endre Kodály első gyermekkórusainak bemutatóira emlékezett, dr. Szeghy Endre Kodály: Intermezzo énekkari változatának keletkezéséről beszélt.

* *1957. dec. 8-án* Szolnokon a Városi és Megyei Tanács Műv. Osztálya rendezett Kodály tiszteletére hangversenyt. Az úttörőház énekkarát Várszegi Mártonné, a leánygimnáziumét Bakki József, a Népi Együttest Kóbor Antal vezényelte.

* *1957. dec. 8-án* a Zeneakadémián a Kodály Zoltán 75. születésnapja alkalmából rendezett ünnepi szimfonikus zenekari és kamarazenei hangversenysorozat keretében az iskolák énekkarai adtak hangversenyt. Karvezetők: Andor Ilona, Borus Endre, Csík Miklós, Czigány Tibor, Gulyás György, Lantos Rezső, Katanics Mária, Révész László, Sztojanovits Adrienne, Varga Károly.

* *1957. dec. 11-én* Sopronban a Kodály tiszteletére rendezett ünnepi hangversenyen általános és középiskolai kórusok, valamint felnőtt együttesek vettek részt. Karvezetők: Lomoschitz Pál, Kohlmann Lajosné, Hajdú Árpád, Törzsök Béla, Kovács Sándor, Radó Ferenc. A műsoron Kodály művei mellett Bartók: Bolyongás című műve s néhány Bárdos-, Hajdú-, Fasang-kompozíció is elhangzott.

* *1957. dec. 13-án* a Szegedi Tudományegyetem és a Szegedi Orvostudományi Egyetem, valamint a Tömörkény és a Radnóti gimnázium énekkarai ünnepi Kodály-hangversenyt rendeztek. Kodály Zoltán munkásságát dr. Jáky Gyula, az Orvostudományi Egyetem rektora méltatta. A hangversenyen Kodály 15 egynemű- és vegyeskari műve, valamint hangszeres számok hangzottak el. Vezényelt Mihálka György, a szólamok betanításában Kézdy Erzsébet és dr. Gergely Győzőné tanárnő vett részt. A hangszeres közreműködők közt találjuk Kedves Tamás zenegimn. növendéket, aki Kodály: Magyar rondóját játszotta csellón.

1957. dec. 14-én Pécsett kórusestet rendeztek Kodály Zoltán 75. éves születésnapja tiszteletére. A Zeneművészeti Szakiskola énekkara Agócsy László vezetésével a Hegyi éjszakák-at, a Pedagógiai Főiskola énekkara Tillai Aurél vezetésével a Molnár Anna és A székelyekhez, Privler Gyula vezetésével a Norvég leányok c. művet énekelte. A hangversenyen számos vegyeskar is részt vett.

1957. dec. 15—16-án Pécsi zenélő ifjúság címmel az iskolák rendeztek Kodály-hangversenyt.[39]

* *1957. dec. 13—14-én* a Székesfehérvári Városi Művelődési Otthon rendez Kodály 75. születésnapja alkalmából jubileumi díszhangversenyt. 9 általános iskola, a tanítóképző férfikara és 2 gimnázium énekkara 13-án Kodály művei mellett klasszikus kánonokat, Smetana: Fecskénkhez c. művét (az országosan elterjedt repertoár szegénységére jellemző, hogy ezt ugyanazon a hangversenyen két énekkar is énekelte), Smetana: Csillagom, Liszt: Magyar ünnepi dal c. kórusait, Neuwach: Régi dalocskáját, Bartóktól a Ne menj el-t, Palestrina: Már búcsúmat veszem c. művét és Bárdos kórusait is előadták. Karvezetők: Kneifel Ferenc, Kovács Franciska, Huber János, Vadász Gyuláné, dr. Mosonyi Gusztávné, Mihályi Gyuláné, Horváth Ferencné, Székely Éva, Neumann Ede, dr. Mód Lászlóné, Molnár Dezsőné, Hűtter Lipót, Szabó J.-né. A 14-i hangversenyen vegyeskarok működtek közre.

* *1957. dec. 15-én* a zirci szimfonikus zenekar, a zirci vegyeskar és a zirci úttörő ének- és zenekar Kodály Zoltán tiszteletére magyar kórus és zenekari hangversenyt rendezett. Az úttörő énekkar biciniumokat és a Háry János daljátékból két kórust énekelt. Vezényelt: Békefi Antal.

* *1957. dec. 15-én* a Kaposvári Áll. Zeneiskola ünnepi hangversenyt rendez Kodály Zoltán köszöntésére. A Liszt Ferencről elnevezett ifjúsági kórus a Nagyszalontai köszöntőt énekelte (karv. Nyakas József), a Kicsinyek Kórusa magyar népdalokat (Tóth Erzsébet vezetésével) A hangszeres előadók közt találjuk Apagyi Máriát, aki a Kicsinyek Hegedűkórusát — magyar népdalokat játszottak — kísérte zongorán.

* *1957. dec. 15-én* Miskolcon az Állami Tanítónőképző, a Herman Ottó leánygimnázium és a zenei ált. iskola énekkarai énekes, zenés, táncos délutánt rendeztek. A műsoron sok Kodály-mű előadása mellett kisebb csoportok népdalokat énekeltek, táncoltak, társas hangszeres zenét adtak elő, szavaltak. A Kodály-műveket megszólaltató kórusok karvezetői közül a műsorlap csak a tanítóképző és gimnázium karvezetőjét, dr. Gergely Imrénét nevezi meg, a zenei általános tanárának személyét eltitkolja. A közreműködő gyermekek nevét viszont gondosan feljegyzi.

* *1957. dec. 15-én* Hajdúnánás és Hajdúszoboszló énekkarai rendeznek Kodály-hangversenyt Hajdúszoboszlón. (Karvezetők: Makláry Lajos, Török Zoltán, Hallay Gyula). Kodály művei mellett a Magyar Kórus kiadásában elterjedt klasszikus művekből (Hassler, Dowland, Certon, Friderici stb. kórusai) és magyar szerzők kompozícióiból választottak néhányat. A műsorlap sajnos ez alkalommal is néhány gondatlan elírást tartalmaz. (Hasler, Cherton stb.)

* *1957. dec. 16-án* Kecskeméten Kodály Zoltán részvételével rendezték meg az ünnepi hangversenyt. A zenei általános iskola növendékei népi gyermekjátékokat mutattak be, majd az iskola zenekara Sugár Rezső Rondóját adta elő (Nemesszeghy Lajos vezényelt, zongorán Várkony László I. Tk. növendék játszott). A további kórusszámokról nincsenek adataink. Az összkart (A magyarokhoz) Kodály vezényelte, valamint „tőle szokatlan hosszúságú beszédet mondott".[40]

* *1957. dec. 16-án* az egri állami zeneiskola ünnepi hangversennyel köszöntötte a 75 éves Kodály Zoltánt. Az énekkar Auer Gyula vezetésével Kodály-műveket énekelt.

* *1957. dec. 17-én* a nagykőrösi áll. zeneiskola ünnepi hangversenyt rendezett. A zeneiskola 300 tagú kórusa Bálint Ferenc igazgató vezetésével, és a Petőfi ált. iskola úttörő énekkara Hartyáni Dezső vezetésével Kodály-műveket énekelt. A műsor zárószáma a Kállai kettős volt, melyet a Zeneiskola vegyeskara és zenekara adott elő (vezényelt Bálint Ferenc).

* *1957. dec. 18-án* a karcagi áll. zeneiskola ünnepi hangversenyen köszönti a 75 éves Kodály Zoltánt. A közreműködő ált. és középiskolák Kodály, Bárdos, Vavrinecz műveit énekelték (karvezetők Francz Vilmosné, Papp László). A szünet után a Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakiskola Leánykórusa (Debrecen), az Országos Filharmónia Férfikara és a Debreceni MÁV Filharmonikus Zenekar a Budavári Te Deumot adta elő. (Karigazgatók: Gulyás György és Vass Lajos). Vezényelt Lukács Miklós.

* *1957. dec. 21-én* a kisújszállási gimn. énekkara, a Kossuth úti iskola gyermekkara és a Városi Énekkar közös hangversenyt rendezett. Műsorukon Kodály, Koposzov, Mozart, Palestrina, Bach, Regnart műveit éneklik különösebb elrendezés nélkül. Vezényelt Kovács József. Minden közreműködőről számot ad a plakát, csupán az iskolák tanárait nem nevezi meg.

* *1957. dec. 21-én* Székesfehérvárott Kodály Zoltán 75. születésnapja alkalmából kórushangversenyt rendeznek. 4 általános iskola (köztük a sztálinvárosi zeneiskola úttörő kórusa) és 2 gimnázium Kodály művei mellett néhány klasszikus kánont és három Bartók-művet szólaltat meg: Bolyongás, Van egy gyűrűm és Népdal [??], a sztálinvárosi gimnázium ezen kívül Rezesi [sic!] Ősz: Uráli népdalfeldolgozás c. művét is előadja.

[39] Dr. Nádor id. mű, 65—66. l.
[40] Heltai id. mű, 120. l.

* *1957. dec. 28-án* a Fővárosi Pedagógiai Szeminárium rendezett ünnepélyt a fővárosi énektanárok számára Kodály Zoltán 75. születésnapja alkalmából. Közreműködött Ádám Jenő, a Vendel utcai tanítóképző énekkara, óvodások, zenei általános iskolák, gimnáziumok tanulói, iskolai énekkarok.

* *1957. dec. 29-én* Csepel Vas- és Fémművek Kulturális Osztálya és a XXI. ker. úttörőház Kodály Zoltán 75. születésnapja alkalmából ünnepi hangversenyt rendezett.

ELŐRETEKINTÉS

Az 1955. évben mélypontra süllyedt kórusmozgalom 1957-ben kirobbanó lendülettel éledt újjá. Az országosan megrendezett, nagyszabású Kodály-ünneplések azt bizonyították, hogy van karvezetőgárdánk, vannak kórusaink, van akarás és van erő, bizakodhatunk hát, hogy ez a fellendülés nem szalmaláng, hanem tartós eredményekez hoz. A Kodály-köszöntések méltó folytatása az lehet, ha több évtizedes adósságát úgy rója le a kórusmozgalom Kodály Zoltán előtt, hogy a klasszikus művek egyre jelentéktelenebbre fogyatkozó repertoárját kutatómunkával, kottakiadással gazdagítja s a művek terjesztésével, a karvezetők továbbképzésével teszi közkinccsé, s ugyanakkor Kodály nagy szellemi társa, Bartók Béla — éveken át csaknem feledésre ítélt — műveit az éneklők ezreihez juttatja el s teszi így a nagy tömegek számára hozzáférhetővé.

(folytatjuk)

78

KODÁLY ZOLTÁN

HÁROMSZOROS KOSSUTH-DÍJAS, KIVÁLÓ MŰVÉSZ

SZÜLETÉSÉNEK 75. ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

BÉKÉS MEGYEI ZENEI HÉT

1937 NOVEMBER 21-TŐL DECEMBER 1-IG

November 24-én, vasárnap délelőtt 10 órakor

Békéscsaba, Bartók Béla Állami Zeneiskola

BARTÓK-KODÁLY EMLÉKKIÁLLÍTÁS

megnyitása

A kiállítás nyitva:

november 24-től december 31-ig

Megtekinthető naponta délelőtt 9–12-ig,
délután 2–7-ig.

BELÉPÉS DÍJTALAN

November 24-én, vasárnap délelőtt 11 órától

Békéscsaba, Jókai Színház

ÜNNEPI HANGVERSENY

KODÁLY ZOLTÁN

háromszoros Kossuth-díjas, kiváló művész tiszteletére

I. rész

KODÁLY ZOLTÁN MŰVEIBŐL KÓRUSHANGVERSENY

Közreműködnek:

Békési II. sz. Általános Iskola énekkara
Vezényel: *Ali Sándor*

Békéscsabai Bartók Béla Állami Zeneiskola leánykórusa
Vezényel: *Gulyás Mihály*

Békéscsabai II. sz. Általános Iskola énekkara
Vezényel: *Baukó Mátyás*

Gyulai Óvónőképző énekkara
Vezényel: *Kertész Lajos*

Orosházi Ének-Zenei Általános Iskola énekkara
Vezényel: *dr. Elek Lászlóné*

Orosházi III. sz. Általános Iskola énekkara
Vezényel: *Juhos Lenke*

Szarvasi Tanítónőképző énekkara
Vezényel: *Gajdár László*

*

Békéscsabai Általános Munkás Dalkör (férfikar)
Vezényel: *Baukó Mátyás*

Békéscsabai Bartók Béla Állami Zeneiskola
Szülői Munkaközösségének vegyeskara
Vezényel: *Gulyás Mihály*

Békéscsabai TTIT Liszt Ferenc Kamarakórusa (vegyeskar)
Vezényel: *Baukó Mátyás*

Szarvasi Művelődési Otthon Erkel Ferenc vegyeskara
Vezényel: *Gajdár László*

Műsorra tűzött művek:

A magyarokhoz (Berzsenyi verse) · A sűket sógor
Bekedai (Weöres verse) · Bicinlumok
Fölszállott a páva... (Ady verse) · Gergelyjárás
Haratii Carmen II. 10 · Jelige (Jankovich verse)
Katalinka · Cohors generosa
Lengyel László · Nagyszalontai köszöntő
Táncnóta · Villő · Zöld erdőben

A Karcagi Állami Nagykun Gimnázium
Diákszövetségi Vegyeskarának

HANGVERSENYE

1949. május 26-án, áldozócsütörtökön este 8 órakor

a városháza dísztermében

Műsor:

1. a) Clemens non Papa: Még hűs a lég.
   b) Clement Jannequin: Sok csoda közt.
2. a) Bárdos Lajos: Széles a Duna.
   b) Bárdos Lajos: Bogojai táncdalok.
3. a) Kodály Zoltán: Jelige.
   b) Kodály Zoltán: Jánosköszöntő (bemutató).
   c) Kodály Zoltán: Székely keserves.
   d) Kodály Zoltán: Mátrai Képek.

SZÜNET.

4. a) Palantáj: Guzlicaszónál (mari népdal).
   b) Koposzov: Szamara (orosz népdal).
   A szólót Mándoki Mária énekli.
5. Mozgalmi és tömegdalok.
   a) Novikov: A világ demokratikus ifjúságának indulója.
   b) Tardos Béla: Falujárók.
   c) Székely Endre: Zúgnak a traktorok.
   d) Székely Endre: Falujáró induló.
   e) Szervánszky Endre: Munkabrigád induló.
6. a) Bárdos Lajos: Embert a gátra.
   b) Kodály Zoltán: A szabadság himnusza (Marseillaise

Vezényel: Czövek Lajos.

Zongorán kísér Kovács Éva. — A műsort ismerteti Takács [illegible]

A bevételt a vegyeskar budapesti rádiószereplése és a nyíregyházi dalosverseny utazási költségeire [illegible]

Kertész Karcag.

MEGHIVÓ

a ceglédi iskolák 1949. évi június hó 7-én, d. u. 6 órakor a Kulturházban kezdődő

ÉNEKLŐ IFJUSÁGI

hangversenyére.

MÜSOR:

1. Megnyitó beszédet mond Dr. Kisfaludi J. László felügyelő igazgató, pedagógus szakszevezeti elnök.
2. a) Himnusz. — b) Praetorius: Énekeld magyar ifjúság. — c) Kodály-Raics: Ütlörő induló. Énekli az iskolák egyesített kórusa. Vezényel: Mihályfi Mária polg. isk. tanár és Palatinus Andor ált. isk. tanító.
3. a) Schein: Ébresztő. — b) Kodály: Házam előtt egy almafa. — c) Bartók: Karahéjja. Énekli a Földváry Károly ált. leányiskola énekkara. Vezényel: Benke Lajos gimn. tanár.
4. Ady: Csák Máté földjén c. versét szavalja Éliás Béla a Földváry Károly áll. ált. isk. VII. o. tanulója.
5. a) Péter József; Miből lesz a kalácska. — b) Kodály: Garibaldi nóta. Esik eső. — c) Marenzio: Alkony. Énekli a Földváry Károly ált. fiúiskola énekkara. Vezényel: Várkonyi József ált. isk. tanító.
6. a) Bárdos: Nemzeti fény. — b) Orlandó di Lasso: A hajnal. — c) Neuwach: Régi dalocska. — d) Kodály: Cohors generosa. Énekli a Kossuth gimnázium vegyeskara. Vezényel: Benke Lajos gimn. tanár.
7. Petőfi: Szabadsághoz c. versét szavalja Kiss Attila, a Mészáros Lőrinc ált. fiúiskola VI. o. tanulója.
8. a) Mozart: Már int a hajnal; A-b-c-d. — b) Kodály: Villő. — c) Szép gyermekem, ütlörő dal. Énekli a Hunyadi-utcai ált. leányiskola énekkara. Vezényel: Mihályfi Mária polg. isk. tanár.
9. Népi leányjátékokat mutatnak be a Földváry Károly és a Hunyadi-utcai ált. leányiskolák tanulói.

SZÜNET

10. Magyar és orosz népdalokat énekel az iskolák egyesített kórusa. Vezényelnek: Kovács András és Várkonyi József ált. isk. tanítók.
11. a) Bárdos: Kis kacsa. Jázminbokor, népdalfeldolgozások. — b) Dunajevszki-Raics: Drága föld. — c) Kodály-Jankovich: Szabadsághimnusz. Énekli a Mészáros Lőrincz ált. fiúiskola énekkara. Vezényel: Kovács András ált. isk. tanító.

12. Petőfi: Respublica c. versét szavalja: Sz. Tóth György, a Táncsics Mihály ált. fiúiskola VIII. o. tanulója.

13. a) Haydn: Csalogány kánon. — b) Molnár Antal: Iciri-piciri. Énekli a Pesti-úti ált. leányiskola énekkara. Vezényel: Bálint Miklósné ált. isk. tanítónő.

14. Aragon: Ballada. Szavalja: Rádi Gizella, a Kossuth Gimnázium tanulója.

15. a) Gárdonyi: Munka, erő, szabadság. — b) Kerényi: Két krajcár. c) Arma Pál: Madrid védői. Énekli a Táncsics Mihály ált. fiúiskola énekkara. Vezényel: Palatinus Andor ált. isk. tanító.

16. Népi leányjátékokat mutatnak be a Pesti-úti ált. isk. és a gimnázium leánytanulói.

17. a) Ember ne csüggedj. (Mongol népdalra Jankovich F. verse) — b) Kodály-Berzsenyi: A magyarokhoz. Énekli az iskolák egyesített kórusa. Vezényel: Benke Lajos gimn. tanár.

*

Rendezők:

Bálint Miklósné, Benke Lajos, Kovács András, Mihályfi Mária, Palatinus Andor és Várkonyi József nevelők.

Műsormegváltás:

3, 2, 1 Ft. Az előadás tiszta jövedelme úttörő és diákszövetségi célokat szolgál.

[illegible] NYOMDA [illegible]

A MÁVAG „Acélhang" férfikara és a Cinkotai Tanítónőképző

Énekkara

1950

Bach halálának 200. évfordulójára

1950 április 22-én ½6 órakor a Zeneakadémia nagytermében

Hangversenyt rendez.

MŰSOR:

1.	»Acélhang« jelige	
Tuljikov:	*Győzelmi köszöntő*	
Bartók:	*Isten veled rózsám*	
Vásárhelyi-Raics:	*Orosz népdalok*	*énekli:* »Acélhang« férfikar
2. Kodály:	*Zöld erdőben*	
	Bolgár népdalok	
Maszlov:	*Kolhoz köszöntő*	*énekli:* »Acélhang« nőikar *vezényel:* Vajda Cecilia
3. Hegedűs Géza verse:	*Öt év se kell*	*szavalja:* Katyori Dénes
4. Bartók:	*Székely népdalok*	*(bemutató)*
Patachich-Rossa:	*Néger altatódal*	*(bemutató)*
Vass Lajos:	*Reggeli ének*	*(bemutató)* *énekli:* »Acélhang« férfikar
5. Rossa Ernő:	*Az ifjuság dala*	
Vásárhelyi-Raics:	*Cseh-Szlovák népdalok*	
Jemnitz-Rossa:	*Ébred már a világ (bemutató)*	*énekli:* a Cinkotai Tanítónőképző énekkara
6.	a) *Boldog ifjuság* b) *Székelp táncok*	*előadja:* a MÁVAG Népitánc együttes *vezeti:* Krizsán Sándor

Szünet.

7. Bach:	*H-moll szvit (II. sz.)*	*előadja:* a MÁVAG Szimfonikus zenekara

Nagy József *vezényletével, fuvola szólót játsza:* Jenei Sándor

8. Goldmark:	*Tavaszhivás*	*szöveg:* ifj. Sulyok Kálmán *énekli:* »Acélhang« férfikar
9. Kadosa-Raics:	*Május köszöntő*	
Gárdonyi-Juhász:	*A munka*	*(bemutató)* *énekli:* a Cinkotai Tanítónőképző énekkara
10. Bach:	*Szép hazánk*	*(bemutató)* *magyar szöveg:* ifj. Sulyok Kálmán

énekli a Cinkotai Tanítónőképző és a MÁVAG »Acélhang« énekkara a MÁVAG Szimfonikus zenekar kíséretével

vezényel: Darázs Árpád

Zongorán kísér: Simon Piroska és Tóth Péter

Műsorbemondók: Budai Magda és Bujdosó Éva

SZECHÉNYI

Ev. Lyceum-Ny. Vegyes I. All. Kinos Iito Bp. Felv.sz.: Pillér Béla

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

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

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

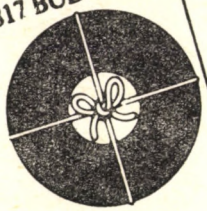
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

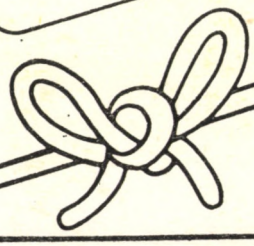
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás





Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

MAGYAR ZENE

Kötelespéldány

1984 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXV. évf. 4. szám 198[illegible] december

TARTALOM

GÁRDONYI ZOLTÁN:
Liszt Ferenc orgonamuzsikája 335
ECKHARDT MÁRIA:
Magyar fantázia, ábránd, rapszódia a XIX. század zongoramuzsikájában II. 346
SOMFAI LÁSZLÓ:
„...csak utólag vettem észre" — Anton Webern elemzése op. 28-as Vonósnégyesének adagio-formájáról 367
KOVÁCS SÁNDOR:
„Ordnungen mit Tonhöhen" 377
WILHEIM ANDRÁS:
Módszer és mű — Elemző megjegyzések Webern *Das Augenlicht* című kompozíciójához 384
PAPP GÉZA:
Pontosítás ürügyén (A Psalmus hungaricus szövegének kérdéséhez). 389
KÁRPÁTI JÁNOS:
Kelet-Európa zenetörténetének sajátosságai 399
SZABÓ HELGA:
Éneklő Ifjúság 1945—1975 II. 418
DOCUMENTA
Levelek Sebestyén Gyulához Bartók és Kodály „ügyben" (Schelken Pálma) 436

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 hírlapüzemeiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
85.7833.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

GÁRDONYI ZOLTÁN

LISZT FERENC ORGONAMUZSIKÁJA

Amit ezúttal Liszt orgonamuzsikájáról kifejtek, azzal ezt a témát korántsem fogom kimeríteni. De ha ki is meríthetném, akkor is csak néhány vonással járulhatnék hozzá Liszt zeneszerzői portréjához. Ennek a karakterét elsősorban az ő zongoramuzsikájából lehetne levezetni. Nála a zongora — egyik saját, 1837-ben megjelent nyílt levele szerint[1] — a zene mikrokozmoszát = a zene mindenségét, sőt a zene mikrodeuszát = a kicsiben megvalósult istenséget tükrözi.

Míg Liszt a zongora utolérhetetlen, sőt páratlan mestere volt, mind előadóművészi, mind pedig zeneszerzői minőségben, addig az orgonazene Liszt életművében távolról sem játszott számottevő szerepet. Ha mérlegeljük, hogy zenei műalkotásainak a száma P. Raabe műjegyzéke szerint megközelíti a 700-at, sőt H. Searle szerint ezt a számot kereken 70-nel túl is haladja, akkor a mintegy 40 orgonamű ennek elenyészően kis hányada. Ebből is alig 10 az eredetileg is orgonára szánt kompozíció. Kereken 20 a saját, más médiumra (zenekarra, énekhangokra stb.) szánt mű orgona-átirata. Végül kb. egy tucatnyi átirat más szerzők más médiumra komponált műveiből.

Ha viszont ezt a mennyiséget egybevetjük Liszt nagyjából egyenrangú zeneszerzőkortársainak az orgonára szánt alkotásaival, akkor kitűnik, hogy közülük legfeljebb Felix Mendelssohn-Bartholdy gyarapította a Lisztéhez fogható mennyiségben a hangszer irodalmát. Viszont Schumann alig, Berlioz, Chopin és Wagner pedig semmi nyomot sem hagyott az orgonazene történetében. Ha időben visszafelé tekintve figyelembevesszük, hogy előttük a bécsi klasszikusok nem komponáltak szóló-művet orgonára[2], akkor joggal merül fel a kérdés: miért tolódott el a hangszer irodalma J. S. Bach grandiózus orgonazenéje után egyes átmeneti komponisták, valamint ma már többé-kevésbé feledésbe merült kisebb mesterek kezére[3].

Az orgona, mint csaknem kizárólag templomi hangszer, kultikus kötöttsége folytán az egyetemes emberi eszméket tükröző, egyházi hitvallások különbözőségeitől független klasszicizmus zenei gyakorlatához képest maradivá vált. Emellett a 18. sz. második felétől kezdve megváltozott a zenei hangzásideál; az orgona merev, személytelen hangja még alkalmatlan volt a hajlékony dinamikai átmenetekre, amiket az „empfindsam" zenélés megkívánt volna. Sem az orgonaépítés, sem az orgonaművészet nem tartott lépést az akkori európai szellemi fejlődéssel. Míg a többi hangszer, valamint az ének művészete

A Liszt Ferenc Társaság tiszteletbeli tagságáról szóló díszoklevél átadása alkalmából elhangzott előadás a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, 1984. április 27-én.

[1] Ramann, I, 414.

[2] Hacsak nem ilyennek minősítjük Mozart géporgonára szánt műveit; viszont eltekintünk Haydn és Mozart vonósokkal, illetve zenekarral concertáló, istentiszteleti betétszámnak szánt orgonás kompozícióitól és Mozart 1776-ból való orgonaszólós C-dúr miséjétől (K. 259.).

[3] Ph. Em. Bach, illetve Christian Heinrich Rinck, Adolf Friedrich Hesse, Gustav Adolf Merkel stb.

a virtuózok korába lépett, addig a templomi orgonisták zöme inkább csak a jó középszerűség fokáig jutott el, a legtöbbje talán még odáig sem.[4]

Előbb azonban idézzük magunk elé, hogyan jutott Liszt aktív kapcsolatba az orgonazenével. Azokban az országokban, ahol Liszt az 1830-as években megfordult, a templomi praxison kívül jóformán nem volt orgona. Viszont az is igaz, hogy a templomi orgonák nem szorítkoztak pusztán a liturgikus zenére. Legkésőbb a felvilágosodás korától kezdve mind katolikus, mind protestáns templomokban hol vesperák, hol motetták elnevezés alatt voltak zenés áhítatok, sőt maga a katolikus liturgia is megtűrte a misén betétként az orgona koncert-számait.

Nincs semmi nyoma annak, hogy Liszt az orgona szóló-irodalmából való művet 1841 előtt ismert, még kevésbé, hogy orgonán játszott volna. Szülőfalujában, Doborjánban töltött gyermekévei során aligha hallhatott orgonaszót, se nem játszhatott orgonán[5]; a doborjáni templomba hihetőleg csak akkor került orgona, amikor azt Liszt 1840-ben történt látogatásakor tett 100 dukátnyi adománya lehetővé tette. Az egymanuálos, pedáltalan, 5 játékú orgona ma a doborjáni Liszt-múzeumban áll.

1836-ból való Liszt emléke a genfi református templomban hallott orgonakíséretes gyülekezeti zsoltáréneklésről, amit a svájci zenés útinaplójába: az „Album d'un voyageur" zongoradarab-sorozatba beleillesztett — de ezt a ciklus végleges, 1853-ban megjelent verziójából kihagyta.

Genfi tartózkodásával kapcsolatos a közeli svájci tájakon 1836 decemberében tett társas kirándulása és ennek során két templomi orgonán elhangzott rögtönzéséről fennmaradt irodalmi megemlékezés. Mikor útitársaival együtt betért Fribourg városának Szent Miklósról elnevezett dómjába, akkor improvizálása mély benyomást tett a társaságában volt George Sand francia írónőre, valamint Adolphe Pictet svájci nyelvtudósra, amint ezt az élményüket mind a ketten írásban rögzítették. Az akkor 64 játékot magábafoglaló hangszert 1824—34 között Jean Pierre Joseph Aloys Moser fribourgi mester építette, kinek atyja Strassburgban Johann Andreas Silbermann-tól tanulta az orgonaépítést. Lisztnek ekkor aligha volt több kapcsolata az orgonával, mint a manuálbillentyűzetek berendezésének az egyezése a zongoráéval. A pedálbillentyűzeten is bizonyára eligazodott, de azt orgonapont-szerű kitartott basszusokon kívül alig használhatta egyébre. A regisztereket maga a jelenvolt orgonaépítő kezelte, feltehetőleg Liszt globálisan közölt kívánságait követve. Ellenben a zongoráétól gyökeresen különböző huzamos hangzás, még inkább pedig a korabeli zongorák hangerejéhez képest az orgona szinte emberfeletti hangtömege inspirálhatta Lisztet olyan rögtönzésre, amilyenről a két említett útitárs írásai megemlékeznek.[6] G. Sand szerint Liszt pp-ban kezdett játszani, modulációi árnyékként elhaltak a mélyben, majd Mozart „Dies irae"-jét intonálta, hirtelen ff-ban felharsanva és az írónő képzeletében az apokalipszis látomásait idézte fel. —

A. Pictet jobbára zenei fogalmakkal írta le Liszt improvizálását: *„Komor, szigorú Adagio kezdődött; imbolygó, sötét modulációk ködgomolyként fonódtak disszonanciák során át; közben határozottabb alakzatok mintegy testet és fényt kerestek, majd eltűntek, mintegy a káosz fenséges képeként. A feszültség csúcspontján zárult az előjáték, majd szilárd, komoly téma indult, az orgona fenségesen mély hangjain, lassan, Bach fúgáinak*

[4] Még J. Rheinberger, 1867-től a müncheni kir. zeneiskola orgonatanára és nagyszámú orgonamű szerzője, J. S. Bach orgonaszonátáit eljátszhatatlanoknak tartotta. (Friedrich Högner in: Musik und Kirche 6/1974, 282.) A 19. századi orgonamuzsika szellemi hátterét vázolja Peter Schwarz „Studien zur Orgelmusik Franz Liszts" (München, 1973) III. fejezete, bár nélkülözi a Liszttel egykorú orgonairodalom konkrét figyelembevételét, úgyszintén Liszt orgonazenéjének a teljes spektrumát; a három nagy kompozíción kívül mindössze a „Missa pro organo"-ra és a „Requiem für die Orgel"-re szorítkozik.

[5] Vö. a doborjáni Liszt-múzeum 1981-ben kiadott katalógusának 21. lapjával.

[6] Ramann, I, 372—74.

módján egyre magasabb szólamokban. Az ünnepélyes témához ellentétként egy másik, gyors és ragyogó téma társult, és míg az első a harmónia szigorú törvényeit követte, a második viszont szabadon, váratlan kombinációkban és meglepő hatásokkal alakult. A két téma között sajátságos küzdelem kezdődött: minden erejüket latbavetve egymás köré tekeredtek, mintegy Laokoon módján, szabadulni akarván a kígyók szorításából. Végül az első téma győzött, visszatért a megbontott harmónia, a témák leírhatatlan művészettel egyesültek. A zseni lendületével kifejlesztett téma a fenség himnusza módján a pompás hangszer minden eszközét felhasználva zárta a művész improvizálását."

Ezek a leírások, akárcsak a Liszt zongora-improvizálását leíró híradás a német költő, Heinrich Heine tollából[7] egyaránt arról a lenyűgöző hatásról adnak hírt, amit a fiatal Liszt rögtönzése keltett a hallgatókban.

Egy szűkszavú híradás szerint Liszt 1839. május 1-én Rómában a San Luigi degli Francesi templomban a francia követség által rendelt istentiszteleten egy Bach-fúgát játszott orgonán;[8] ez feltehetőleg nem orgonamű, hanem vagy a Wohltemperiertes Klavier I. cisz-moll fúgája, vagy a Kromatikus fantáziához tartozó fúga lehetett.[9] Még kevesebbet mond számunkra, bár nem érdektelen az az adat, hogy Liszt 1843. május 4-én egy moszkvai templomi hangversenyen orgonált.[10]

Viszont szinte regénybe illő epizódról tudósít Eckhardt Mária nemrég megjelent tanulmányában, Liszt Marseille városában címmel.[11] Forrása Joseph Autran francia költő (1813—1877) visszaemlékezése, akinek négy költeményét Liszt férfikarra zongorakísérettel megzenésítette, és akivel Liszt 1845 nyarán spanyolországi és portugáliai koncertkörútjáról jövet Marseille-ben újra találkozott. Eckhardt Mária cikkéből idézem: „Liszt és Autran, miután részt vettek egy banketten, a tengerparti La Major székesegyházhoz siettek, ahol éjfélkor Autran-nak egy barátja esküvőjén kellett tanúskodnia, Liszt pedig vállalta, hogy orgonálni fog. Az esküvő egy baleset miatt elmaradt, Autrannak azonban csodálatos élményben volt része: Liszt egyedül neki orgonált a régi templomban!"

Autran leírását Eckhardt Mária fordításában idézem: *„Játszott, heves és fölséges szimfóniát improvizált Dante Isteni Színjátékára, melyről épp előzőleg beszéltünk. Végigvezetett egymás után a Poklon, a Purgatóriumon és a Paradicsomon, a kifejezésnek és az érzéseknek oly változatosságával, melynek emléke sohasem halványul el bennem. A tenger a játék szüneteiben morajlott a parton, mintha taps zavaros zaja volna. Ily mesterműegyetlen hallgatónak, ez valóban túlzott bőkezűség volt. Ez a muzsika, mely bámuló tömeget kívánt volna, az üres templomban oly túl bőven áradó hangzással terjedt szét, hogy időnként félelmetessé vált."*

Még egy idevágó adat érdemel rövid említést, ami szerint Liszt röviddel az előbbi epizód után az elzászi Mulhouse-ban tartott koncertjei egyikén szintén orgonált.[12]

A felsorolt adatok egyfelől technikai, másfelől szellemi síkon érdemelnek figyelmet. Technikai szempontból azért jelentősek a fiatal Lisztnek az orgonával való találkozásai, mert a hétoktávos billentyűzethez szokott virtuóz zongoraművész az orgonák négy- vagy legfeljebb négy és fél oktávnyi billentyűsoraival találta szembe magát: a viszonylag könnyű járású zongorabillentyűk leütési módjával differenciálható hangerejéhez képest az orgonák nehéz járású billentyűi által nem befolyásolható dinamikája, továbbá a zongora-

[7] 1837, Ramann, I, 429.
[8] Ramann, I, 518.
[9] Vö. Ramann, II—1, 157.
[10] Raabe, I, 282.
[11] Magyar Zene, 1981/3, 280.
[12] Raabe, I, 284.

húroknak a megütés után gyorsan elhaló hangzásához képest az orgonasípok kevésbé impulzív, viszont egyenletesen tartós hangzása mind-mind világossá vált előtte.

Hogy ez az utóbbi különbség — már ti. a huzamos hangzás — a zenei szólamvezetés dolgában az orgona javára írható, ez már átvezet a szellemi síkon való összehasonlítás terére, úgyszintén az orgonasípok sokfélesége által nyújtott hangszín- és hangerőbeli választék, nem utolsósorban pedig a korabeli zongorák és orgonák dinamikai lehetőségei közti különbség is. Liszt fantáziáját éppen az orgona dinamikai végletei: a szinte emberfeletti hangtömeg és a suttogó pp ellentétei ragadhatták olyan rögtönzésekre, amelyek a hallgatóból egymástól függetlenül hol apokaliptikus, hol pedig Dante-i eszmetársításokat váltottak ki. Lisztnek a pedálbillentyűzet használatában csak kevés gyakorlata lehetett, viszont a manuáljátékbeli készsége bizonyára felülmúlt akárhány professzionista orgonaművészt.

Liszt valószínűleg Mendelssohn útján kapta az első indíttatást J. S. Bach orgonaműveivel való beható foglalkozásra, Ismeretes, hogy Mendelssohn 1840-ben a lipcsei Thomaskirche-ben hangversenyt adott Bach orgonaműveiből. Erről a koncertről Robert Schumann egyik írásában elragadtatással emlékezett meg. Liszt 1841-ben teljesen szöveghű zongora-átiratot készített Bach a-moll és e-moll orgonaprelúdium- és fúgájából és ezeket az 1841—42 telén Berlinben tartott zongorakoncertjeinek a műsorára is tűzte. Utóbb még Bach többi nagy orgonaprelúdium- és fúgái közül is néhányat olyan hűséggel írt át zongorára, hogy nyoma sincs annak, miszerint eredetileg más hangszerre készültek.[13]

Feltehető, hogy Liszt ismert egyet-mást Mendelssohn orgonaművei közül is, akinek az 1839—45 között komponált 6 orgonaszonátája a különálló tételekből álló bécsi klasszikus szonáta-műfajt ültette át orgonára, akárcsak utóbb a weimari Johann Gottlob Töpfer[14] az 1851-ből való első d-moll orgonaszonátájában, valamint a drezdai G. A. Merkel is számos orgonaszonátájában. 1845-től kezdve Schumann is komponált néhány művet orgonára, helyesebben az orgonisták házi gyakorló-hangszerére: pedálbillentyűzetes zongorára. Alighanem ez indíthatta Lisztet arra, hogy a weimari Altenburg-beli otthonának a zenetermében a francia Alexandre & fils cég által épített „piano-orgue"-ot állíttasson fel.

Liszt az így kibővített zongorát vette alapul, amikor 1850 -ben megalkotta Giacomo Meyerbeer-nek A PRÓFÉTA c. operájából vett témákra komponált nagy négyrészes operafantáziáját. Ennek a műnek a negyedik részét: az „Ad nos, ad salutarem undam..." fantáziát és fúgát két játékos négykezes játékára szánta, miközben a secondo-játékosnak a pedálbillentyűzeten is kellett játszania. Csak kevés módosítást igényelt, hogy a művet egy játékos egymaga orgonán előadhassa: redukálni kellett a zongorabillentyűzet legmélyebb és legmagasabb fekvésében mozgó részeket az orgona szűkebb terjedelmű klaviatúráira; tartott hangokkal meg kellett támasztani a zongoraszerű figurációkat stb. Ez a mű ma már csak ebben a változatában, pontosabban ennek az A. Eckardt által hangversenycélra berendezett kiadása nyomán ismeretes, mint Liszt első, egyben legnagyobb terjedelmű eredeti orgona-kompozíciója. Liszt a mű témájául azt a négy dallamsorból álló, korál-szerű dallamot használta fel, amelyet Meyerbeer alkotott[15] az opera librettójába beleszőtt „Ad nos ad salutarem undam..." kezdetű, latinnyelvű szövegre. Ez a szöveg az opera tárgyával: az 1530 körüli anabaptista (újrakeresztelést propagáló) vallási mozgalommal kapcsolatos; magyar fordításban: „Hozzánk, az üdvöt

[13] Ramann, II—1, 157. és Raabe, II, 66.
[14] Bővebben lásd Milton Sutter (Philadelphia) „Liszt and the Weimar Organist-Composers" (Liszt-Studien I: Kongressbericht Eisenstadt, 1975, megj. Graz, 1977) 203—213. l.
[15] L. Raabe, II, 224. (23. lábjegyzet)!

adó vízhez jöjjetek el újra, ti nyomorultak!" — Lisztet nem a szöveg eszmei mondanivalója, hanem egyesegyedül a téma zenei anyaga ihlette, amiből számtalan változatot egybefoglaló nagy háromrészes tételt alkotott.

A mű esztétikai magasrendűsége mellett az orgonatechnikai igényesség is figyelmet érdemel. A pedálbillentyűzet használatában nem csupán rövidebb-hosszabb orgonapontokra és széles akkordok basszusainak a megtámasztására szorítkozik, hanem kettőspedál- és üstdob-pergetésre emlékeztető pedáltrilla-mozzanatokra is kiterjed, sőt a fúga-részben a markáns ritmusú téma feldolgozásában is szerepet kap. Jellegzetes módon még a téma ritmikailag augmentált megszólaltatása is a pedálba került.

Liszt „Ad nos..." fantázia és fúgája nemcsak a maga nemében mint orgonamű, hanem Liszt egész életművében, sőt az egykorú hangszeres zeneirodalom termékeihez viszonyítva is a párját ritkítja, akárcsak Liszt h-moll zongoraszonátája. Hozzá fogható műként éppen Liszt egyik weimari tanítványának, Julius Reubke-nek 1856-ban alkotott c-moll orgonaszonátája tekinthető. Ezt a fiatalon elhunyt szerző halála előtt két esztendővel komponálta. Liszt nyomdokait követte még Carl Müller-Hartung (1834—1908) is, aki az 1860-as években korál-témákra épített monotematikus, egybekomponált orgonaszonátákat írt.[16]

A Liszt által egyébként is nagyrabecsült Meyerbeernek dedikált „Ad nos..." fantázia és fúga 1855-ben Merseburgban került ősbemutatóra, még pedig Alexander Winterberger-nek, Liszt egyik kiváló weimari tanítványának az előadásában. Liszt ez utóbbinak dedikálta a második reprezentáns orgonaművét, a B—A—C—H név betűiből mint hangnevekből formált témára épített prelúdiumot és fúgát. Ez a négyhangnyi mottó, amelyik már J. S. Bach-nak a Kunst der Fuge befejezetlenül maradt utolsó tétele óta nem is egy zeneszerzőt, többek között Schumannt is foglalkoztatott, eleve magában hordja a tonalitás korlátainak a kitágítását. Liszt műve ebből a mottószerű magból sűrítve fejti ki a dús harmóniai lehetőségeket, miközben itt is egyetlen témából alkotta meg a figurációs és ritmikus variációk egész sorát. Ez a mű, akárcsak az „Ad nos...", formatervében és alkatában szintén fantázia, ami a szinte észrevétlenül belépő fúgaszerű második részre is rányomja a karakterét. Liszt B—A—C—H orgonaprelúdium és fúgája 1856-ban szintén Merseburgban és szintén Winterberger játékában került ősbemutatóra. Csak nemrég, a Neue Liszt-Ausgabe 1983-ban megjelent I/5. kötetében látott először nyomdafestéket a mű első verziójának a zongorára átírt változata. Maga az orgonamű 1870-ben nyerte el végleges alakját, majd röviddel ezután még egy zongora-átirat is készült belőle, végre a tartalomnak és formának megfelelőbb „Fantázia és fúga" címmel. Ez utóbbinak a 220—228. ütemében merül fel az a „marziale" jelzésű szakasz, amelyik két késői Liszt-tanítvány (A. Göllerich és A. Stradal) egybehangzó tanúsága szerint magyaros jellegével azt dokumentálja, hogy Liszt a Bach-család egyik ősét a hagyomány szerint magyar származásúnak vélte.

Liszt a B—A—C—H orgonaművét Alexander Wilhelm Gottschalg-nak (1827—1908) dedikálta, aki 1847-től tanító és orgonista volt a Weimar melletti Tiefurtban. Gottschalg az orgonajáték alapjait a weimari tanítóképzőben („Seminarium") J. G. Töpfer-nél tanulta, majd 1855 óta Liszttel kapcsolatba kerülve bepillantást nyert az orgonazene művészi felfogásába is.[17]

Ilyen kapcsolatuk néhány epizódját Gottschalg megörökítette „Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre" c. 1910-ben megjelent posztumusz könyvében: *„Egyízben egy Weimar környéki orgona közös megtekintésekor Liszt úgy szemléltette*

[16] L. M. Sutter id. művét!
[17] L. M. Sutter id. művét!

egy Bach-fúga eljátszását, hogy az orgonapadon ülő Gottschalg válla fölött átnyúlva a manuálrészt, Gottschalg pedig a pedálrészt játszotta. Liszt szokása szerint igen gyors tempót vett, így Gottschalg-nak meg kellett erőltetnie magát, hogy győzze az együttjátszást. Gottschalg egy másik alkalommal Bach d-moll tokkáta és fúgáját játszotta elő Lisztnek, szokása szerint az egészet végig egy manuálon, annak valamennyi regiszterével. Liszt megjegyezte, hogy Gottschalg játéka technikailag kielégítő ugyan, de hol maradt a lélek, a szellem? Enélkül Bach zenéje hétpecsétes könyv. Bach, akinek regisztrálásáról kortársak csodákat beszéltek, bizonyára nem így játszotta. Három manuálos hangszeren hogyan lehet ignorálni a másik kettőt?"

Ha Gottschalg nem is minősíthető a szó szoros értelmében Liszt tanítványának, mindazáltal szorosabban hozzátartozott Liszt weimari köréhez, mint Liszt akárhány zongora-tanítványa. Gottschalg 1870-től a weimari nagyherceg udvari orgonistája lett, de később is, sőt Liszt elhunyta után is egészen élete végéig hűséges és szorgalmas gondviselője volt mindannak, amit Liszt orgonára komponált, vagy átírt. Gottschalg-nak egyik figyelemre méltó törekvése volt, hogy pályatársai számára tartalmilag értékes, de technikailag nem nagyigényű orgonazenét tegyen hozzáférhetővé. Ilyen célkitűzés vezette az 1869-ben megindított „Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel" füzetekkel, melyeknek alcíme szerint a sorozatot Liszt revideálta, sőt orgonaművei ezután nagyrészt ebben jelentek meg. Gottschalg a Liszttel fennállott kapcsolata folyamán zenepedagógiai és zeneírói érdemeket is szerzett. Mindebből a Lisztre vonatkozó emlékiratai bizonyultak maradandóknak.

Ezen a ponton röviden kitérek néhány olyan Liszt-műre, amelyekben az orgona csupán járulékos szerepet tölt be. Közülük legkorábbi a vegyeskari „Ave Maria" első verziója 1846-ból, ad libitum — az eredeti kiadás szerint „willkührlich" — orgonakísérettel. Itt is, mint sok más kórusműve kíséretében az orgona az énekszólamok intonációjának, helyenként dinamikájának a támogatására szorítkozik. A pedálbillentyűzet használatára több helyen van utalás, de mindössze basszushangoknak oktávval mélyebb megkettőzéseként. Hasonló alkatú orgonakísérettel találkozunk a férfikari misében (1848), majd az 1860-as évektől kezdve számos liturgikus, vagy legalábbis templomi rendeltetésű kórusműben.

Előbb azonban egy új hangszer, a 19. sz. első évtizedeiben feltalált, majd tökéletesített harmónium vonul be Liszt instrumentáriumába. A harmónium eredeti rendeltetése szerint franciául „orgue expressif", vagyis a merev hangú orgonától eltérően hajlékony dinamikai átmenetek megvalósítására is alkalmas orgonaszerű hangszernek készült. Ez a hangszer Liszt alkotásaiban részint kórusművek kíséretére, részint egyes pedálszólam nélküli orgonaművek, sőt néhány esetben zongorára szánt művek alternatív megszólaltatására szolgált. Ezzel kapcsolatban megemlítem azt a különleges, harmóniumot és pianínót egyesítő hangszert („Orgel-Piano"), amelyik Liszt megrendelésére Párizsban készült. Ez a hangszer legkésőbb Liszt Pestre költözése óta volt a birtokában és feltehetőleg munkaeszközül szolgált olyan művek megalkotásánál, amelyek alternatív módon zongorára vagy harmóniumra készültek[18], továbbá számos olyan eredeti mű vagy átirat kidolgozásánál, amelyik ugyancsak alternatív módon orgonára vagy zongorára, harmóniumra vagy zongorára, sőt néha hármas alternatívaként orgonára, harmóniumra vagy zongorára készült.

[18] Ilyen az „Angelus!" (Années de pèlerinage III, 1) és a „Weihnachtsbaum" sorozat első négy darabja. — Liszt különleges hangszerét magam is ismerem: aktív tanári éveimben itt állt a X-es tanteremben. Ennek két billentyűsora közül a hétoktávos felső sor pianino-szerkezetet szólaltatott meg, míg az ötoktávos alsó klaviatúra három osztott sípsoros harmóniumhoz tartozott.

Liszt sem ezekben, sem a tulajdonképpeni orgona-, ill. harmónium-kompozícióiban nem adta jelét annak, hogy élni kívánt volna azokkal a játszótechnikai eszközökkel, amelyek a század közepén nemcsak a harmóniumon, hanem addigra már az orgonán is lehetővé tették a hangerő fokozatos növelését, ill. csökkentését.[19]

Az orgona járulékos szerepére visszatérve, ez a hangszer nélkülözhetetlen Liszt Esztergomi miséjében. Bár a pedálbillentyűzeten játszandó részek még itt is többnyire csak egyes basszushangok megszólaltatására vagy megtámasztására szorítkoznak, viszont a manuáljáték helyenként elég mozgalmas. Halk játéknál az orgona különleges regiszterére, a Vox humana-ra van utalás az „et homo factus est" szövegnél. — Ezzel szemben a „Faust-szimfónia" férfikart is bevonó epilógusának orgonaszólama csupán tartott akkordokra szorítkozik, sőt a partitúra szerint orgona helyett harmóniumon is megszólaltatható. Hasonló választást enged a „Hunnenschlacht" szimfonikus költemény partitúrája a műbe beleszőtt „Crux fidelis" himnusz idézésénél. — A „Dante-szimfónia" utolsó szakaszát alkotó „Magnificat"-ban a nőikari szólamokat kifejezetten harmónium támasztja alá, akárcsak a „Szent Erzsébet legendája" női karra szánt részében: az angyalok kórusában.

Folytatva az orgona-szólóművek vázlatos tárgyalását, Liszt „Évocation" főcímet viselő, 1862-ben Rómában alkotott orgonaművében fantáziaszerű rögtönzés és többékevésbé szabad parafrázis elegyedik. Ennek atmoszféráját a mű alcímében jelzett Sixtusi kápolna félhomálya és misztikus rezonanciája ihlette, zenei anyaga pedig Mozart emlékét idézi, aki ezen a helyen 13 éves korában a 16. századi Gregorio Allegri nagyheti zsoltárkórusát: a „Miserere"-t hallotta és azt emlékezetből le is jegyezte. A komor bűnbánati zsoltározás, valamint Mozart „Ave verum corpus"-ának a felidézéséből szőtt kontraszt Liszt „Evocation"-ját kiemeli a többi feldolgozás-jellegű orgonaműve közül.

Alig egy évre rá, 1863-ban készült el Liszt „Weinen, Klagen..." variáció-sorozata, mégpedig csaknem egyidőben zongora- és orgonaművátozatban. Liszt mind a témában, mind a művet lezáró korálban („Was Gott tut, das ist wohlgetan") Bach 12. kantátájának nyitó-, ill. zárókórusából indult ki. A kantáta nyitókórusa, valamint annak a h-moll mise „Crucifixus"-tételét alkotó későbbi variánsa a 12 fázisban megismételt, kromatikusan leszálló négyütemnyi basszusmenetre szívbemarkolóan fájdalmas kifejezésű anyagból formált variációkból áll. Liszt műve ötvenegynéhány variációban az orgona nyújtotta kromatikus és enharmonikus lehetőségek megkapó, sőt helyenként drámai módon megrázó kibontásával egyike a vele egykorú zeneirodalom kimagasló alkotásainak.

Hogy Liszt ezt az előadástechnikailag is nagyigényű orgonaművét, akárcsak az „Évocation"-t is Gottschalg-nak dedikálta, az inkább csak jelképes gesztus lehetett, amivel Liszt az ő „legendás kántora" iránti köszönetének maradandó jelét adta. A Gottschalg-gal való együttműködés lett az elindítója annak a folyamatnak, melynek során Liszt későbbi orgonaműveiben egyre inkább eltávolodott a virtuóz zongora-, ill. zenekarszerű írásmódtól és monumentális terjedelemtől.

Alighanem a Gottschalg-gal való kapcsolat indíthatta Lisztet már a weimari évei során arra, hogy egyrészt saját, eredetileg más médiumra szánt egyik-másik kompozíciójából, másrészt más szerzők szintén más médiumra szánt műveiből merített átiratokkal járuljon hozzá az orgonisták repertoárjához. Ezek az átiratok nem egyszer Gottschalg közreműködésével jöttek létre, de végső kialakításukat Liszt szelleme fémjelzi. Egyik csoportjuk szimfonikus eredeti nyomán készült; így Liszt „Dante-szimfóniá"-jának, továbbá a „Ce qu'on entend sur la montagne" szimfonikus költeményének egy-egy rész-

[19] Erre a francia orgonazenében korábban került sor (C. Franck), mint a németben (Max Reger).

letéből és „Orpheus" szimfonikus költeményéből, valamint Otto Nicolai „Kirchliche Fest-Ouverture"-jából. Ugyanígy ének- és zenekari együttesre szánt művekből, mint pl. Bach 21. kantátájának („Ich hatte viel Bekümmernis") fenséges zárótételéből, úgyszintén Richard Wagner „Tannhäuser" operájának zarándokkórusából. Ezek az átiratok — éppen az eredeti műveknek megfelelően — jórészt mozgalmas, vagy éppenséggel virtuóz orgona-tételeket alkotnak. Viszont a vokális eredeti nyomán technikailag kevésbé igényes orgona-átirat készült Liszt két saját „Ave Maria" kórusából (1853, 1875), az „Ave maris stella" kórusművéből (1880), továbbá Orlando di Lasso „Regina coeli" motettájából, az Arcadeltnek tulajdonított „Ave Maria"-ból, Bach „Aus tiefer Not" motettikus kantáta-tételéből, Mozart „Ave verum corpus"-ából és Verdi Requiemjének „Agnus Dei" tételéből.

Ezeknek a templomi rendeltetésű műveknek az orgona-átiratait túlnyomóan széles kótaértékekben mozgó ösztövér, díszítő elemek nélküli kótakép jellemzi. Kétségtelen, hogy Liszt ebben a tekintetben közel került a Rómából kiindult, majd Bajorországban is gyökeret vert ceciliánus mozgalom elveihez. Kompozícióiban már előbb is feltűntek gregorián dallamkincsből merített témák, sőt harmóniavilágában korábban szintén felismerhetők a 16. századi kóruszenében kiteljesedett modális hangzatfűzések. A szakrális zene megújítását célzó ceciliánus mozgalom mindezt a tisztán vokális kóruszenében kívánta megvalósítani, amit Liszt átvitt az orgonamuzsika területére is. Ezt leginkább az 1877-ben komponált, orgonára vagy harmóniumra szánt „Salve Regina" műve képviseli. A mű alapdallama egy dór dallamjárású gregorián Mária-antifóna[20], amit Liszt stilizált egyszerűséggel és technikai igénytelenséggel formált orgona-tétellé. Ez a tétel merőben új vonásokkal járul hozzá a késői Liszt alkotói portréjához.

Hasonló alkatú, szintén jellegzetesen Liszt kompozíció-technikáját megvalósító orgonaműve az 1879-ből való „Rosario"; ennek a három rövid tétele a címükben foglalt karaktereket az alapul vett dallam jellegzetes transzformálásai révén tükrözi. Ugyancsak 1879-ből való Liszt orgonamiséje is („Missa pro organo"). Ennek több tételét motivikus kapcsolatok fűzik egymáshoz, akárcsak Liszt számos más nem egyházi rendeltetésű kompozíciójának a tételeit. Ezenfelül a műnek mind melodikáját, mind harmóniavilágát, a késői Liszt zenéjében gyakori módon, a kis elmozdulásokkal elért lényeges fordulatok jellemzik. Hasonló vonások mutatkoznak a korábbi, férfikari „Requiem" anyagából összevont hét rövid tételben (1883).

Ez a részben ceciliánus színezetű, alapjában aszkétikus stilizálás csupán egyik oldala volt a Liszt egyéniségében feszülő végletes ellentéteknek. Noha az akkori pápa (IX. Pius) iránti lojalitását két azonos tematikájú orgonaműve is tanúsítja („Der Papst-Hymnus" 1863, „Tu es Petrus" 1867), viszont valójában még ekkor is a zongora lehetett a szívügye. Erre utal a következő két idézet azokból a tudósításokból, melyeket Michelangelo Caetani, Sermoneta hercege a Rómában élő Lisztről küldött a weimari nagyhercegnek. Hamburger Klára idevágó közleményéből[21] idézem: *„Meglehet később, a jelenlegi pápa halálakor, Liszt újra visszatér a zongorájához és elhagyja Sz. Péter orgonáját"* (1865. május 21.), továbbá *„Liszt abbé, aki e pillanatban Rómában Dávid szerepét tölti be Saul mellett, beguríttatta a zongoráját az egyházba..."* (1866. január 9.). Ugyanakkor Liszt a koncertáns orgonazene iránt is meleg érdeklődést tanúsított. Az 1866-os év két francia orgonaművész-komponistával való találkozása révén vált emlékezetessé. Egyikük

[20] Ezt a dallamot Liszt abból a kótás kézikönyvből merítette, amelyik az ő hagyatékából ma is megvan a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán őrzött anyagban. (J. G. Mettenleitner: Manuale breve, 1861 Regensburg, pag. 65: Antiphona IV.) A dallam nem azonos az ugyanerre a szövegre énekelt, ma is közismert dúr-dallammal, melynek szerzője Henry Dumont.

[21] Magyar Zene, 1979/2.

Camille Saint-Saëns, akivel Liszt Párizsban az Esztergomi mise ottani előadása előtt találkozott és akinek a kedvéért az eredetileg zongorára szánt két Legendája közül az elsőbe — nyilván orgonán leendő előadás céljából — néhány regisztrálási utasítást jegyzett, amint ezek a mű legelső, a párizsi Heugel kiadónál 1866-ban megjelent kiadásába bele is kerültek[22]. A másik francia: César Franck, akinek az improvizálását Liszt 1866. április 6-án a párizsi St. Clotilde templomban elragadtatással hallgatta.[23]

Kettőjük közül Saint-Saëns volt az, akivel Liszt közelebbi kapcsolatba is került. A „Sámson és Delila" opera éppen Liszt szorgalmazására (de már nem az ő, hanem Eduard Lassen udvari karmester vezényletével) 1877. dec. 2-án, tehát 13 esztendővel a párizsi bemutató előtt Weimarban került ősbemutatóra. Liszt egyik, Meyendorff-néhoz 1877. dec. 9-én intézett levelében megjegyezte, hogy Saint-Saëns orgonaművészi kapacitása olyan magasrendű, akárcsak Bach-é a kontrapunkt terén.[24] Ugyanebben a levélben idézőjelben olvasható, hogy „az orgona a hangszerek pápája". Hogy ez a tréfás hasonlat talán Berlioztól, vagy Saint-Saëns-tól, esetleg magától Liszttől ered-e, az nehezen állapítható meg.

Prahács Margit 1966-ban megjelent munkájában[25] olvasható, hogy Saint-Saëns Budapesten is adott orgonahangversenyt, mégpedig 1879. március 6-án a Dohány-utcai zsinagógában, ahol akkor a főváros legjobb orgonája állt. Ezen a matinén Liszt is jelen volt.[26]

Most még röviden kitérek Lisztnek a magyar orgonaüggyel való kapcsolataira. Prahács Margit közölte[27], hogy Liszt 1846. október 27-én az akkori pécsi püspök, Scitovszky János vendégeként a székesegyház orgonáján játszott. Kevésbé ismeretes, hogy Liszt 1856 szeptemberében Károlyi István gróf vendégeként a fóti kegyúri templom orgonájának a felavatásán játszott, amint ezt az orgonatest homlokzatára rögzített emléktábla tanúsítja. Feltételezhető az is, hogy Liszt 1872 őszén, vagy talán az 1874. év elején Horpácson időzvén, a közeli nagycenki plébániatemplomban, talán a temető mauzóleumi kis orgonáján is játszhatott[28].

Liszt Magyar koronázási miséjének szövegtelen, nagyzenekari Offertórium-tétele orgona-átiratban belekerült Gottschalg Repertoriumába. Ez a szinte himnikus magyarosságú rövid tétel, noha csak átirat, szorosan hozzátartozik a magyar orgonazene emlékeihez.

Legány Dezső kutatásaiból ismeretes[29], hogy Liszt volt az elnöke annak a bizottságnak, amelyik 1871-ben a londoni világkiállításra pályázó orgonistákat elbírálja. Meghallgatásuk a Kálvin-téri ref. templomban történt. A három jelentkező közül Lohr János szegedi orgonista lett az első, aki többek között Wagner „Tannhäuser" operájából a zarándok-kórus Liszttől eredő orgona-átiratát is játszotta. A budapesti Zeneakadémia orgonájának a felavatásán 1883. február 16-án az akkori 30 esztendős Koessler János — az intézet első orgonatanára — többek között Liszt „Szent Erzsébet Legendája" bevezetőzenéjének az átiratát is játszotta Liszt jelenlétében[30].

[22] Máskülönben Liszt nyomtatásban megjelent orgonaműveiben csak alig néhány regisztrálási jelzés ered magától Liszttől; a többi részben Gottschlag-tól, részben a weimari Stadtkirche egykorú orgonistájától: Bernhard Sulze-tól származik. (L. M. Sutter id. művét!) Sulze Liszttel együtt kezdeményezte a pedálszólam olyan lejegyzését, amelyik a jobbláb által játszandó billentyűk kótáinak szárát felfelé, a ballábéit lefelé húzott szárakkal akarta megkülönböztetni.

[23] Erről tanúskodik Vincent d'Indy az 1906-ban megjelent C. Franck-életrajzában.

[24] „The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871—1886", Washinton 1979.

[25] „Franz Liszt, Briefe in ungarischen Sammlungen" 395—396. o.

[26] L. Karpath „Begegnung mit dem Genius" (Wien, 1934) könyvében említi, hogy ugyanezen az orgonán egyízben maga Liszt is játszott.

[27] Fentebb id. munkájának 459. oldala.

[28] Margittay Sándor „Liszt orgonaművei" közreadásának előszavában (V—VI. o.).

[29] „Liszt Ferenc Magyarországon 1869—1873" (Budapest, 1976), 75—76. o.

[30] Prahács id. munkája 433. és 435. o. — Ez az átirat nem Liszt, hanem Carl Müller-Hartung tollából való, akit a weimari nagyherceg Liszt ajánlására 1865-ben egyházzenei igazgatónak, 1869-től pedig az udvari opera karmesterének meghívott. L. M. Sutter id. munkáját!

Magyarországi vonatkozásban az 1826-ban született Hennig Alajos — Liszt egyik távoli rokona — is említést érdemel, aki a kalocsai jezsuita kollégium zenetanára, majd rektora lett és elég jól orgonált. Liszt megajándékozta őt az orgonamiséje egyik példányával. Hennig a művet nagyrabecsülte.[31]

Liszt a Petőfi versére komponált zongorakíséretes, ad libitum férfikaros baritondalát („A magyarok istene") 1883-ban orgonára, ill. harmóniumra is átírta. Ez az átirat, ha nem is annyira orgonaszerű, mint a már említett Offertórium, mégis szintén hozzátartozik a magyar orgonamuzsika emlékeihez.

Liszt az 1880-as években komponált még néhány kifejezetten nagy orgonára szánt művet is. Így a rigai dóm új orgonájának a bemutatására többrészes fantáziaszerű művet írt, melynek témája a „Nun danket alle Gott" korál dallama. Ennél jóval koncentráltabb és jellegzetesebb Liszt „Introitus"-a, ami már csak a szerző elhunyta után Gottschalg gondozásában jelent meg, akárcsak a komor költőiségű „Trauerode" is. Ez utóbbi az 1860-ban alkotott azonos című zenekari műből készült átirat, amelyik a hangszín-kontrasztok kézenfekvő váltakozása folytán szinte eredeti orgonaműként regisztrálható. Liszt orgonamuzsikájának a záróköve az a prelúdium, amelyet az „In domum Domini ibimus" („Zum Haus des Herrn ziehen wir") rézfúvó-kíséretes zsoltár-kórusműve elé szánt.

Visszapillantásként idézzük emlékezetünkbe, hogy Liszt orgonamuzsikája 1850-től kezdve monumentális hangszert igénylő, egyetlen központi témából kifejtett nagy fantáziaszerű alkotásokkal törte át az akkori orgonairodalom konzervatív kereteit. A szimfonikus költeményeknek is beillő, máig reprezentáns, virtuóz orgonaművek után fordulópontnak tűnik Lisztnek az 1860-as években elmélyedő kapcsolata a thüringiai orgonistákkal. Ennek kapcsán orgonaműveiben eltávolodott a korábbi technikai igényességtől. A római évek légköre és a ceciliánus irányzathoz való közeledése pedig vokálisabb alkatú írásmód felé terelte. Liszt mindebből kiszűrte a saját egyéniségének megfelelő vonásokat és kései korszakában néhány olyan orgonaművet is alkotott, amelyekben az ő zenei szerkesztésmódjának jellegzetességei szinte *mikrokozmosz-szerű tömörségben* ismerhetők fel.

[31] Prahács id. mű, 421. o.



A fóti templom emléktáblája (Fodorné Kalocsay Éva felvétele)

ECKHARDT MÁRIA:

MAGYAR FANTÁZIA, ÁBRÁND, RAPSZÓDIA A XIX. SZÁZAD ZONGORAMUZSIKÁJÁBAN II.

1863 augusztus 13-án egy műbírálat keretében Mosonyi Mihály így írt a Zenészeti Lapok hasábjain:

„Pár évtized óta egy különleges irányú ága fejlődött ki a zongora-irodalomnak, melyet leginkább a soi disant zongoravirtuózok teremtettek s mely kisebb nagyobb mértékben mint magyar zene (?) az egész világot bekalandozta. Dreyschock, Willmers, Thalberg, Jael[l] *stb. stb. voltak a legelső kezdeményezők. Minthogy Geg*[g]*enbauer úr szóbanforgó müve* [=Rhapsodie hongroise sur des thêmes populaires, Op. 4, Vienne 1863, Glöggl] *is e kategoriába tartozik, felhiva érezzük magunkat — bár akaratunk ellen — e tárgyról kissé tüzetesebben szóllani.* [— — —]

Említettem időszakban nagy számmal járták be a világot a mindennemü virtuózok, s ha valamelyik közőlök hazánk fővárosát is dicsőségök céltáblájaul tüzvén ki, eljött hozzánk is megbámultatni magát hangversenyeiben: legelső gondja volt, kedvelt népdalainkból egyet hamar kiválasztani s anélkül, hogy azt valaha hallotta vagy átérezte volna, azonnal hangversenyparipát faragni belőle, felcifrázván azt mindenféle virtuóz futamokkal, s jelleméhez nemillő [sic] *virtuóz nyaktörő, szemfényvesztő trillákkal, ugrásokkal, szóval mindenféle zenészeti kosmopolitikus szinezetü cafranggal. Sokszor megtörtént, hogy ily harlekin ruhába öltöztetve legszebb népdalunkra alig lehetett ráismerni, annál kevesbé pedig belőle az igazi zamatot kiérezni.* [— — —]

Miután az ak[k]*ori zongora-virtuózok, részint valóban szép technikai készültségök, részint pedig az uralgó zongora-maniánál fogva többnyire a közönség nagy kegyében részesültek: természetes, hogy az általok utolsó darabokul bemutatot*[t] *magyar ábrándok s átiratok is, mint a magyar nemzetnek hozott hódolati áldozatok, mindig a legnagyobb előzékenység s tapsokkal fogadtattak. — Magok a virtuózok — sokszor pedig a műárusok — első teendője volt aztán, ezen magyar zenészeti szemfényvesztő rakétákat kiadni s elárasztani velök a magyar közönséget. [— — —] Minő káros befolyással volt ez epocha s mania ugy nemzeti zenénk fejlődésére, mint a zongoratanulók nemesebb izlésére: ezt még napjainkban is bőséges alkalom van tapasztalni."*

Mosonyi heves kirohanása az első magyar zenei szaklapban számunkra nemcsak annyit mond, amennyit a szerző akart: nevezetesen, hogy nem mindegy, miként nyúl valaki a magyar zenei anyaghoz — annak szellemét megértve és ahhoz alkalmazkodva, avagy felületesen, puszta hatásvadászat céljából. Ez a cikk közvetve azt is bizonyítja: a magyar ábránd, rapszódia műfaja az 1860-as évekre oly mértékben elterjedt, annyira közkedvelt és népszerű lett, hogy a hazai szerzőknek külföldi utánzóik is támadtak, s ezek működése viszont hatással volt (mégpedig rossz hatással, Mosonyi legalábbis egyértelmű-

en úgy véli) a műfaj további fejlődésére. Pedig, miként azt I. közleményünkben[1] felvázoltuk, az első kezdemények mindössze az 1830-as évekre tehetők (Ruzitska Ignác, Ruzitska György, Erkel Ferenc), s gyakran még az 1840-es években született magyar ábrándok, fantáziák is (Rózsavölgyi Márk, Kirch János, Ábrányi korai ábrándjai) alig lépnek túl a több szakaszos tánc-cikluson, a szvitszerű formáláson.

Kétségtelen, hogy Lisztnek meghatározó szerepe volt a műfaj kikristályosításában és népszerűvé tételében. Sorozatai, a „Magyar dallok — Magyar rhapsodiák" (1840-es évek eleje) és a későbbi, nagy sorozat, az „Ungarische Rhapsodien" első 15 darabja (1846—53) mintául szolgáltak a kortársak számára. Valószínű azonban, hogy e kiemelkedő szerző sikeres és követésre csábító példája nélkül is tovább fejlődött volna ez a műfaj — ha esetleg a „rapszódia" elnevezés használata nélkül és lassabban is. Meglehetősen kötetlen formai keretei lehetővé tették, hogy egy széles tömegek által nemzeti muzsikaként ismert és elismert, egyszerű zenei anyag viszonylag könnyen beépülhessen a magasabb műzenébe, s itthon a nemzeti önállóságra törekvés fontos kifejező eszköze legyen — a külföld számára pedig a hőn óhajtott „különösség", „egzotikum" megnyilvánulása. Másrészt a magyar fantázia, ábránd, rapszódia (a három kifejezés gyakorlatilag felcserélhető) egy olyan műfaj speciális ága volt, mely éppen szabadabb formálása, virtuóz és improvizatív lehetőségei révén jól illeszkedett a romantika általános irányvonalába.

A múlt század kiváló magyar zenetörténésze, *Bartalus István* (1821—1899) az egyik legelső, könyv alakban megjelent hazai formatani munkában („A zeneköltészet elemei és műformái", 1883) találóan jellemzi a romantika korának fantáziáit, utalva arra, hogy e széleskörűen elterjedt műfajnak szerves része a speciálisan magyar irodalom:

„A modern fántáziáknak [— — —] *nincs más megszabott formájok, mint a minőt magoknak adnak, legfenebb elvül állithatván fel azt, hogy egyes részeik legalább terjedelmileg arányban legyenek.* [— — —]

Az effajta ábrándok egyébiránt legjobb, ha egy, vagy legfenebb három egymástól különböző általános idejű és hangnemű feladványt tartalmaznak; mert ezen is tulterjeszkedvén, kilépnek az ábránd egységesen kezelhető köréből, s egyvelegekké laposodnak. Magok a feladványok ismert szakaszos dalok, indulók, operai részletek, vagy — a mi igen ritka — ezek szellemében irott eredeti gondolatok szoktak lenni. Egység szempontjából nem kevés fontosságú egy jól átgondolt bevezetés, s az ábrándot befejező utolsó rész, rendszerént gyors időben. Ezek mindenikében a feladványok összevonva, egyes mozzanatokban, egymásmellé [sic] *tömörűlve, olykor két dallam egyszerre is hallatja magát: a bevezetésben azért, hogy az ábránd tartalmát előkészitsék; az utolsó részben, hogy a zárképletek egységes hatást gyakoroljanak. A középrészletekben a feladványdallamok tetszés szerént sorakoznak, kötött vagy szabad változatokkal, átmenetekkel, szinezettel, összekötő tételekkel, hangnemi, s időváltoztatással sat. de minden esetre folytonos hatványozással.*

Megemlítem ezek után az ábrándoknak még egy lényegesen nem különböző, de külön név alatt szereplő nemét, a caprice-*t* [— — —] *az igy nevezett ábrándok szerkezetileg a többiektől nem különböznek* [— — —] *a caprice-ábrándok* [— — —] *a legkeresettebb technikai nehézségek halmazából szoktak állani, meglepő, szeszélyes fordulatokkal, melyekben nemannyira* [sic] *természetesség, mint épen a szeszély eredeti ötletei játs*[s]*zák a főszerepet. A mi egy caprice terjedelmét illeti, miután szeszély szüleménye — ámbár az illető költők többnyire átlépik a korlátokat — alakilag nem nyúlhat hosszúra, a nélkül, hogy a szeszély*

[1] Magyar Zene 1983/2, 120—144. l. Akkori közlésünk 2. jegyzetéhez Papp Gézától kaptunk értékes kiegészítést, mely szerint Ruzitska Ignác „4 Magyar Nemzeti Elmés Képzetek" című műve valóban a lemezjelzés nélküli, általunk a fő szövegben ismertetett kiadvány. Az ugyanezen címlappal, FT lemezjelzéssel megjelent kiadvány valójában Rózsavölgyi Márk műve — téves címlap-nyomással. Ld. Papp Géza: További adatok a verbunkos kiadványok megjelenési idejéhez. Magyar Zene 1984/3.

jellegét el ne veszitse; s épen ezért nem is kellene egynél több feladvánnyal foglalkoznia. [— — —]

A magyar irodalomban Liszt rhapsodiái, melyek az ábrándoktól inkább csak névleg különböznek, s technikailag caprice-oknak mondhatók, a legelső helyet foglalják el. Nemkülönben magyar szalon-ábrándjaiban a magyar népdalokat legsikerültebben eszményitette Székely Imre."[2]

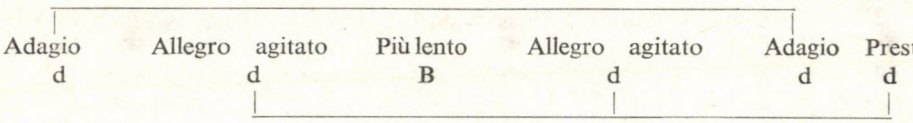
Bartalus maga is komponált két magyar ábrándot. Az 1857-ben Pesten, Treichlingernél kiadott „ZRÍNYI LANTJA / ÁBRÁND" a címnek megfelelően kissé archaizáló hangvételű, viszonylag egyszerű felépítésű. Egy verbunkos tematikájú lassú (Lento) és egy viszonylag gyorsabb, csárdásra emlékeztető (Moderato) formarészből áll. Mindkét rész önmagán belül visszatérő formájú, triószerű középrésszel. A hangnemi rend a Lentoban: b-moll—Ges-dúr—b-moll, a Moderato-ban: b-moll—B-dúr—Ges-dúr—b-moll, a kóda: B-dúr. Bartalus másik ábrándja, 1866-ból, nem tartozik az „eredeti" kategóriába: a kor egyik legkedveltebb népies műdalának feldolgozása (ÁBRÁND // „SZERETLEK én EGYETLEN egy // VIRÁGOM" // Kedvelt Népdal felett // Allaga Géza Szerelmes Kántorából). A mindvégig azonos hangnemben mozgó darab, melynek csupán egyetlen zenei alaptémája van, elsősorban a csapongó tempó révén kerüli el az egyhangúságot. Bevezetése Vivace-Adagio-Allegro; ezután szólal meg maga a dal, erősen díszítve, szabadon, Lento tempóban. A bevezetés közjátékként visszatér, majd az Allaga-dalt Allegretto tempóban, giusto, virtuóz előadásban halljuk újra. Rövid Lento kicsengés után a mű Presto kódával ér véget. Nem kétséges, hogy ezt a darabját saját formatani meghatározásának megfelelően Bartalus a caprice-típusú fantáziák közé sorolta volna.

A Bartalusnál négy évvel idősebb *Thern Károly* (1817—1886) mint zeneszerző, jóval termékenyebb és sikeresebb volt. Sokszínű munkásságában a jelentős számú zongoramű között csak kevés, az általunk tárgyalt műfajhoz tartozó darabot találunk, ezek azonban egyéni hangú, az átlagosnál sikerültebb alkotások. „Hegyalján" című magyar ábrándja (op. 27, „díjkoszorúzott pályamű", Pest 1863, Rózsavölgyi) még a szigorú kritikus, Mosonyi tetszését is elnyerte eredetiségével és kiegyensúlyozott, mégsem egyhangú kedélyvilágával, mértéktartó virtuozitásával.[3] 57-es opus-számú „Komoly ábránd"-ja („Ungarisches Fantasiestück" alcímmel), mely 1865-ben második díjat nyert a Pestbudai Zenede pályázatán,[4] minden triviális zenei megoldástól mentes. A „komoly" jelzőt joggal odaírhatta volna már az 1859. évi pályázatra beküldött „Magyar Ábránd"-ja elé is, mely első díjat nyert s épp ezért a Zenede költségén nyomtatták ki 1860-ban. Az utóbbi darab éppúgy elárulja Thernnek a bécsi klasszikusok zenéjéhez való vonzódását, mint azt az operai rutint, melyet a Nemzeti Színház karmestereként és több sikeres színpadi mű komponistájaként a negyvenes években szerzett.

Az ábrándot nagyszabású bevezetés indítja (Adagio sostenuto, d-moll), mely akár egy barokk ouverture kezdete vagy egy klasszikus szimfónia bevezetése is lehetne. *1. kottapéldánkon* (353. o.) e bevezetés végét és a mű legfontosabb témájának (Allegro agitato, d-moll) megjelenését mutatjuk be. Utóbbi egy klasszikus „Sturm und Drang" szonáta főtémájaként is bízvást megállná a helyét, bár a verbunkos ritmikai fordulatai, tipikus bokázó zárlata és a téma 2. ütemében a (kissé szervetlennek tűnő) bővített másod gondoskodnak félreérthetetlenül magyaros hangvételéről. — Az ábránd másik jellegzetes témája (un poco più lento, B-dúr) szonáta-melléktéma is lehetne. Lírai hangja erős kontrasztot

[2] Bartalus I.: A zeneköltészet elemei és műformái, Bp. 1883, „Alaktan" c. rész, A) Népköltészeti csoport, 9. szám: A fántázia, 208—212. l.
[3] Zenészeti Lapok 1863. nov. 5. (IV. évf. 6. sz.).
[4] Ld. a pályázat eredményhirdetését, Zenészeti Lapok 1865. jún. 22. (V. évf. 38. sz.).

jelent az előző, drámai karakterű témához képest. Kíséretében az 5. ütemtől kezdve tipikusan operai fordulatok jelennek meg. A magyar karaktert e témában csak néhány jellegzetes ütemkezdő szinkópa és egy zárlati fordulat képviseli (ld. a *2. kottapéldát*, 354. o.). A B-dúr rész végén recitatív-kadenciális (egyes fordulataiban a korai Lisztet idéző) szakasz vezet át az agitato-téma visszatéréséhez. Az utóbbi témából építkezik a kóda-funkciót betöltő záró rész is, melyet azonban megelőz a bevezetés zenei anyagának visszatérése. A teljes ábránd szerkezete tehát a következőképpen alakul:



Thern negyedik, e műfajhoz tartozó darabja („Fantasie über zwei ungarische Lieder von Tinódi aus dem XVI. Jahrhundert") nem annyira zenei megoldása, mint inkább az igényes témaválasztás miatt érdemel figyelmet. Tinódi „Egervár viadaljáról való ének"-ének és a „János királ testamentumá"-nak dallamait dolgozza fel egy bevezetéssel és kódával ellátott három tagú visszatérő formában, mely bőven tartalmaz virtuóz, olykor kissé sablonos díszítő elemeket is.

Székely Imre (1823—1887) már a darabok számát tekintve is különleges helyet foglal el a zongorára írt magyar ábránd, rapszódia mestereinek sorában. Kortársa, id. Ábrányi Kornél szerint *„egyike volt a legtermékenyebb magyar zeneiróknak, ábrándjai, idilljei s másnemü műveivel egészen új irányt adott a magyar zongorairodalomnak, csak magyar ábrándot többet írt negyvennél* [— — —] *nincs zongora, melyen az ő műveivel ne lehetne találkozni, melyekben eszmebőség, brilliáns zongoratétel s magyarság tekintetében igaz nemzeti érzület nyilatkozik."*[5] Tudomásom szerint Székely nyomtatásban harmincnégy, sorszámmal is ellátott magyar ábrándot publikált (1852 és 1886 között), ezenkívül a Magyar Zeneköltők Kiállítási Albumában is egy „eredeti magyar ábránd"-dal képviseltette magát. Székely képzett muzsikus, sokoldalú zeneszerző volt. Hogy művei közt a zongoradarabok érték el a legmagasabb számot és a legnagyobb közönségsikert, azt bizonyára azzal magyarázhatjuk, hogy Székely maga is virtuóz fokon zongorázott. Pályáját itthon kezdte, de 1847 és 1851 között (két részletben) hosszabb időt töltött Párizsban és Londonban, ahol Reményi Ede kísérője volt.[6] Ekkor született az ábrándjainak sorát megnyitó „Souvenir de ma patrie, fantaisie sur des thêmes hongroises" (Op. 25), melyet 1852-ben Londonban és Bécsben, majd később (1856-ban) Pesten is kiadtak. Magyar címe „Honi emlékeim", és csak utólag kapta az „1. magyar ábránd" megjelölést. Székelynek már első három opusza is „magyar nóta" volt, s ezekben fokozatosan kísérelte meg a magyaros hangvételű zenei anyag egyre bonyolultabb feldolgozását. Mosonyi 1865-ben a Zenészeti Lapokban egész cikksorozatot szentelt „Székely Imre zongorára írt magyar művei"-nek. Az Op. 1-ről („Az újonc búcsúja, magyar nóta") így írt: *„Benne — csak két oldal hosszú — több eszmét s kedélyt találunk, mint sok más 14—20 oldalu, magas paripára ültetett nagy ábrándban, melyek tulajdonképeni érdeke s szellemisége csak is az idegen kezekből kölcsönzött operai áriák, kettősök vagy összesek reproduktiojában fekszik."*[7] A „Honi emlékeim" ábránd még inkább elnyerte Mosonyi tetszését: *„Szerzőnek e műve olyan, mint egy díszes bokréta,*

[5] Székely Imre, szócikk, in: A Pallas Nagy Lexikona XV. köt., Bp. 1897, 518. l.
[6] 1849-ben hazatért, hogy részt vegyen a szabadságharcban, melynek bukása után emigrálnia kellett, s csak 1852-ben tért végleg haza (Ábrányi i. m. adata).
[7] Mosonyi cikksorozata a Zenészeti Lapok V. évfolyamában, az 1865. febr. 16-i, 23-i, márc. 2-i, 9-i, 16-i, 23-i és 30-i számokban jelent meg. Az idézett részlet: febr. 23, 161. l.

melyet a legszebb honi virágokból (népdalainkból) minden mesterkélt ízlés nélkül a tiszta hazaszeretet füzött egybe ugy, amint azokat a virágos mezőkön találta s leszakitá. S ép ezen igénytelenség emeli e darab müvészeti belbecsét már csak ezért is, mert emellett még enemben az első számot is képezi a magyar zongorairodalomban." Mosonyi itt jegyzetben megállapítja, hogy Liszt Ferenc *„mindennemü zeneköltéményeiben kivételt képez."* (Mások próbálkozásairól bizonyára nem volt tudomása.) Majd így folytatja: „[— — —] *alig van talán a hazában zongora, mely támláján ne látta volna a 'honi emlékeim'-et. A mű rendkivül nagy elterjedtsége, mintegy igazságkiszolgáltatás magára a műre nézve."*[8]

Ha mai szemmel vizsgáljuk Székely 1. magyar ábrándját, kissé túlzónak érezzük a kortársak lelkesedését. A szerző szokatlanul sok (legalább hat) népszerű dalt dolgozott fel a két nagy (lassú és gyors) formarészből álló fantáziában, köztük a „Káka tövén költ a ruca" kezdetűt (a lassú rész 3. dala) és azt a számunkra eleve kissé primitívnek tűnő dalt, melyet ma „Boci, boci, tarka" szöveggel ismerünk (a gyors rész első, fő dallama!). Főként a lassú részben érezzük azt a veszélyt, hogy — Bartalus kifejezésével élve — a szerző „kilép az ábránd egységesen kezelhető köréből", s a mű „egyveleggé laposodik". Hiányoznak azok a tematikus-motivikus kapcsolatok, melyek ezt a heterogén zenei anyagot igazi egységbe foglalnák; bevezetés nincs, az átvezető részek eléggé semmitmondóak, s a virtuóz díszítésekkel együtt meglehetősen szokványosak (kromatikus skálák, futamok, oktáv repetíciók stb.). A darab korabeli hatásának titkát bizonyára a kezdeményezés bátorságának (1852 az osztrák önkényuralom ideje, s Székely emigrációból érkezett haza!), valamint a feldolgozott dallamok közkedveltségének tulajdoníthatjuk.

Székely valamennyi rapszódiájának részletes ismertetése meghaladná e tanulmány kereteit. Így most csak összefoglalóan emeljük ki néhány jellemvonásukat, majd egy-egy jellegzetes példát mutatunk be közülük.

A sorszámmal ellátott harmincnégy magyar ábránd között egyetlenegy „eredeti" sincs (ha csak a 3. számú „Balatoni emlék" különleges dúr-moll lassúja — ld. a *3. kottapéldát* (355. o.) — nem Székely tematikus leleménye). Hangszeres fogantatású verbunkos és csárdás dallamok mellett elsősorban a korabeli népies műdalok alkotják a feldolgozott zenei anyag gerincét. Sokkal nagyobb százalékot képviselnek ezek a dalok a Székely-ábrándokban, mint Liszt rapszódiáiban, ahol a témáknak csaknem a fele tartozott a verbunkos-csárdás s mindössze egynegyede a népies műdal kategóriába. Székely olykor megnevezi a feldolgozott dalok komponistáit (pl. Egressy Béni a 4., Palotásy János a 9., Allaga Géza a 14., Ecsedy József a 15., Simonffy Kálmán a 16., Szentirmay Elemér a 32. magyar ábrándban). Leggyakrabban azonban csak ennyi áll a címlapon (akárcsak más kortársainál): „népdalok felett". Valódi népdal természetesen csak elvétve jelenik meg, mint pl. a „Kossuth Lajos azt írta a levélbe" (16. ábránd), vagy „Lefelé folyik a Tisza" (18. ábránd). A sorozat két darabja: az 5. és a 13. tulajdonképpen operaparafrázis, s csak azért került a magyar ábrándok közé, mert Erkel „Hunyadi"-jának illetve „Bánk bán"-jának népszerű részleteit dolgozza fel — ügyes kézzel, az arányok, a változatosság és egység követelményeinek figyelembe vételével.

Az ábrándokban felhasznált témák száma igen eltérő. Néha előfordul, hogy Székely csak egyetlen dalt dolgoz fel, mint pl. a mindvégig lassú, lírai hangú, cimbalomszerűen díszített 7. ábrándban („Te vagy, te vagy, barna kislány") vagy az inkább nagyszabású variációsorozatként ható 23. ábrándban („A minap hogy kint jártam"). Gyakori a 2—3 dallam felhasználása, de Székely igen sokszor túllépi (főként magasabb sorszámú ábrándjaiban, pl. 26., 31., 32.) a Bartalus javasolta „legfenebb három egymástól különböző fel-

[8] Mosonyi i. m. márc. 2., 171—172. l.

advány" korlátait. Olykor ez valóban a potpourri, egyveleg irányába lazítja fel a darabok egységét.

Feltűnő a Székely-ábrándok igényes zongoratechnikája. A szerző teljes egészében kihasználja a zongora hangterjedelmét, nem ritkán hirtelen váltogatva a különböző regisztereket. Különösképpen kedveli a háromvonalas oktáv tájékát; általában gyakran törekszik gyöngyöző-csilingelő hangzásokra, dolce-pastorale típusú intonációra. A túlzottan nagy hangtömegek, a dübörgő-harsány effektusok — ha nem is hiányoznak teljesen — nyilvánvalóan távolabb állnak Székely egyéniségétől. — Gyakoriak a kézkeresztezések, a tágfekvésű, csak arpeggióval megoldható akkordok, s a „brillante" részekben a díszítések tekintetében olykor szertelenségek is előfordulnak. Ezekre utal rosszallóan Mosonyi, amikor így ír: *„Az ilyen megnemfékezett irmodor, nem válik egy darabnak sem előnyére s aztán nem is abban fekszik a hatás, hogy a zongorász egy adott dallam felett keresztül kasul futkározzék a 7 nyolcad terjedelmü zongora fehér és fekete billentyűzetén minden megh*[at]*ározott rend nélkül, hanem, hogy minden összevágó legyen a mit csak játszik."*[9]

Székely „írmodorának" jellegzetes példájaként egyik jól sikerült és népszerű ábrándját, a 17. számút („Nagy pénteken mossa holló a fiát" és „Helyre Kati") mutatjuk be, mely valószínűleg 1868 elején jelent meg.[10] A műfaj legáltalánosabb típusának megfelelően ez az ábránd is egy lassú és egy gyors fő részre oszlik; a lassú rész persze számos finom tempóingadozást mutat. „Moderato quasi andante" bevezetése (Esz-dúr) a „Nagypénteken..." kezdetű dal motívumaiból építkezik, s egy brillante szakasszal kapcsolódik az Asz-dúr hangnemű, Andante tempójú témához (ld. a *4a—b kottapéldát*, 356-7. o.). Ez arpeggio díszítésekkel, erősen kromatizálva, dolce mutatkozik be, s első teljes elhangzása után azonnal éteri magasságokban, „una corda" szólal meg újra, hogy átvezessen egy futamokkal díszített, „sempre piano e leggiero" kísérettel játszandó virtuóz variációhoz. Az ezt követő változat (Più animato, Asz-dúr, cantabile) triolás kíséretű, a „kozmopolita" zenéből vett fordulatokkal. — Ezután egy mozaikszerűen széttördelt rész következik, melyben tempók, hangnemek és karakterek szabadon, olykor ütemenként váltják egymást. Az összbenyomás mégis az, hogy a Lassú figurájával állunk szemben, melynek végén virtuóz kadencia és a gyors részt előkészítő átvezetés áll.

A gyors rész (mint csaknem minden Székely-ábrándban) feszes ritmusú csárdás. Fő dallama, „Helyre Kati", egyszerű kísérettel és (Székelyre jellemző módon) dolce, piano jelenik meg; ismétlésekor máris a zongora legmagasabb regiszterében hallhatjuk (ld. az *5. kottapéldát*, 358. o.). A gyors rész másik dallama, dudanóta-ritmikájú témafejével más szerzőt alighanem vaskos tánc-letétre ihletett volna — Székelynél ez is dolce, piano és csilingelő hangszínű (*6. kottapélda*, 359. o.). A virtuózan pergő Friss azután, különböző karakterű és hangnemű változatok (köztük egy „una corda" játszandó, pasztorál-hangú „Helyre Kati"-variáció) után elsöprő erejű, fergeteges kavargássá fokozódik és hatásos kódával zárul.

Székely, akinek komoly mesterségbeli tudása volt, általában jól megérezte, hogy milyen, a „magasabb műzenében" szokásos zeneszerzői fogások illeszkednek különösebb feltűnés nélkül a magyar ábrándokban feldolgozott zenei anyagokhoz. Olykor azonban mégsem tudta megállni, hogy a műfajban szokatlan eszközökhöz folyamodjék. Egyik legnagyobbszabású ábrándjában, a 8. számúban („Bodrogközi csalogány"), amely különösen míves kidolgozású, még polifóniával is megpróbálkozik. A gyors rész fő dallama a „Szomorú fűz ága" kezdetű, közkedvelt Simonffy-műdal. Ennek szokványos harmonizálású bemutatása után valóságos kétszólamú invenciót fejleszt a témából, mely (ha nem

[9] Mosonyi i. m. márc. 2., 172. l.
[10] „Radamanthos" álnéven Ábrányi ismerteti a Zenészeti Lapok 1868. márc. 22-i számában.

ismernénk eredeti megfogalmazásában) lényegileg alkalmas is erre, az adott környezetben azonban elég különös hatást kelt (*7. kottapélda,* 360. o.). Újabb bravúrként Székely egy másik csárdás-témával is kombinálja (*8. kottapélda,* 361. o.), sőt később tükörfordításban is bemutatja (a darab 13. oldalán). Igaz, hogy Székely e kísérletei jóval több ügyességet és invenciót árulnak el, mint Ábrányi magyar rapszódiáinak hasonló helyei,[11] mégsem állnak igazán összhangban a zenei szövegkörnyezettel. Nem véletlen, hogy Liszt egyetlenegyszer sem próbált fugátót vagy korált beépíteni magyar rapszódiáiba...

Szólnunk kell még Székelynek a Magyar Zeneköltők Kiállítási Albumába, e reprezentatív gyűjteménybe[12] írt „Eredeti Magyar Ábránd"-járól (1885). Székely nem áll egyedül e művével az albumban: Liszt Ferenc XVIII. magyar rapszódiáját helyezték a kötet élére, s a műfajban egyébként teljesen járatlan *Goldmark Károly* (1850—1915) is magyar ábrándot küldött a gyűjtemény számára.[13] Mint a cím is elárulja, Székely ezúttal nem kész zenei nyersanyagból indult ki, hanem saját maga alkotta ábrándjának témáit. Ezek közül a legfontosabb egy 12 ütemes A-dúr dallam, mely elejétől végéig uralja a darabot, sőt annak második felében minden egyéb tematikus anyagot kiszorít. Elemei már a kadenciaszerű, virtuóz menetekbe torkolló bevezetésben is megjelennek (ld. a *9a—b kottapéldát,* 362-3. o.). Maga a téma (Meno mosso, a 16. ütemtől kezdődően) népies műdalra emlékeztet, bár dallamvonala helyenként eléggé mesterkélt. Ilyesféle dallamoknál szokatlan, s talán Wagner melodikájának hatását tükrözi a késleltetéses indítás; ugyanakkor a verbunkosig nyúlik vissza a bokázó zárlat a téma második felének variált ismétlődésekor (26. ütem). Székely témájának leghangsúlyosabb eleme a ritmus. A koriambus, melyet a 19. század hazai elméletírói jellegzetesen magyar ritmusképletnek tekintettek, szinte mereven végigvonul benne: a 12 ütemből 9-ben szerepel! A „dolce, sempre legato" előadási utasítás kevéssé enyhíti a téma szögletességét. — A másik, közel sem ennyire fontos, de igen karakterisztikus téma az 54. ütemben, fisz-mollban jelenik meg először (ld. a *10. kottapéldát,* 364. o.). Ennek hangvétele nem magyaros: inkább a nemzetközi szentimentális-éneklő típushoz tartozik. Ez a téma később még egyszer, teljes egészében visszatér — a-mollba transzponálva (88—95. ütem). — Az említetteken kívül mindössze egyetlen további olyan zenei anyag van, mely önálló melódiának tekinthető (40—47. ütem), s ennek sincs semmiféle magyar jellege. Ez a periódusnyi dallam, mely A-dúrban indul és cisz-mollba modulál, a darab folyamán többé nem kap szerepet. Annál jelentősebb a magyaros A-dúr téma, mely a legkülönfélébb alakokban vonul végig a művön: éteri magasságokba transzponálva, pianissimo, „una corda" (a 28. ütemtől), tizenhatod-kísérettel, átvezetéssé alakulva (77. ütem), triolás változatban (a 109. ütemtől), F-dúrba transzponálva (131. ütem), majd Desz-dúrban, tizenhatod szextolákkal kísérve, végül erősen variált alakban a mű befejező szakaszában. A lényegében egységes tempójú ábránd, melyben inkább a finom, lírai hangulatok és a brilliáns, de nem harsány technikai megoldások domináltak, e tüzes, virtuóz befejező részben mintegy a magyar téma apoteózisává alakul. Ez az apoteózis azonban a mű korábbi részeihez viszonyítva kissé rövid, illetve túlzottan hamar torkollik nem-tematikus, sablonos záróformulába (ld. a *11a—b kottapéldát,* 365-6. o.).

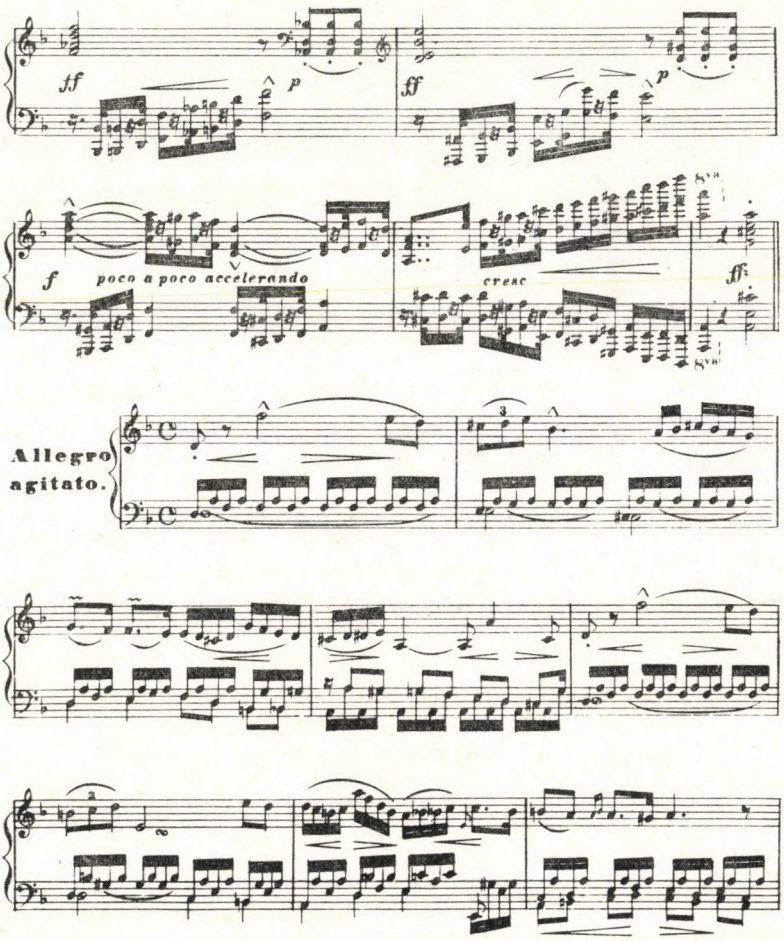
[11] l. közleményünkben a 143. lapon mutattunk be egy rövid részletet Ábrányi „barokkos" feldolgozásából; a hasonló megoldásokról egyéb ábrándjaiban a 134. lapon emlékeztünk meg.

[12] Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma, szerk. Bartalus István. Bp. 1885, Rózsavölgyi. — 24 magyar zeneszerző műveiből összeállított kötet az Országos Magyar Kiállítás alkalmára. Ismertetését l. Kecskeméti István: A századvég magyar zenéje a hetvenöt éves „Kiállítási Album" tükrében, in: Magyar Zene, I/2, 1960. nov., 157—168. l.

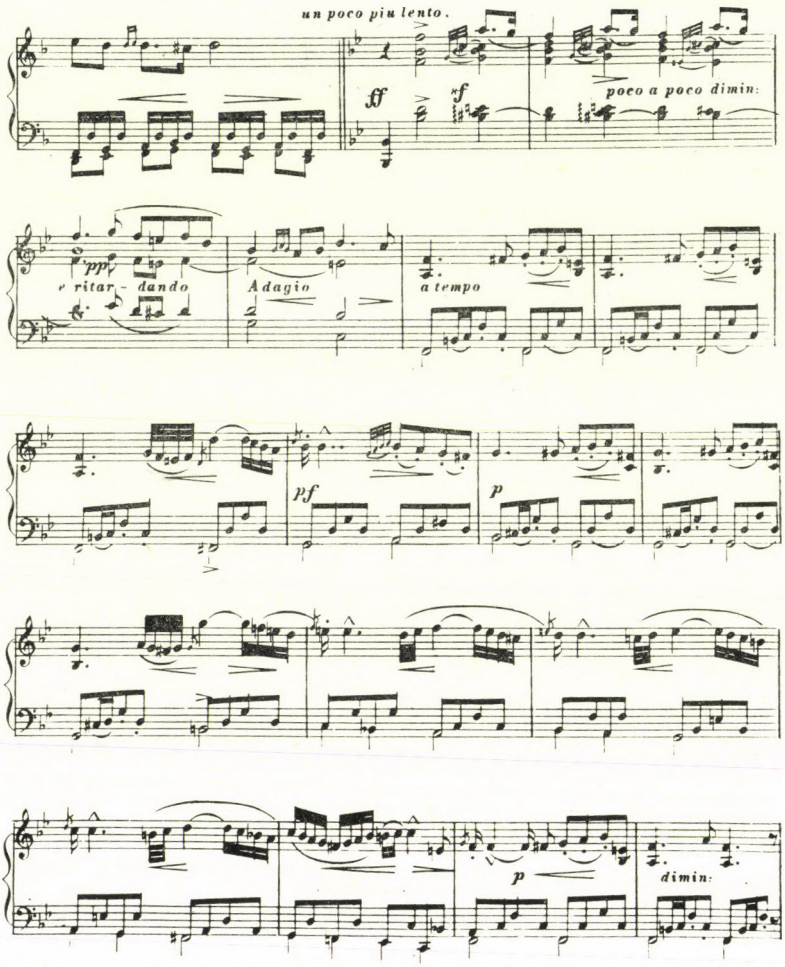
[13] Goldmark rapszódiájának elemzését l. Kecskeméti idézett cikkében, valamint Eckhardt Mária: Einflüsse der ungarischen Musik bei Carl Goldmark, előadás az 1983. évi bécsi Brahms-kongresszuson, megjelenés alatt.

Székely bizonyára értékesebbet, magvasabbat kívánt nyújtani a Kiállítási Albumban, mint egyéb ábrándjaiban. Véleményünk szerint azonban nem-eredeti ábrándjai stilárisan egységesebbek, formailag kiegyensúlyozottabbak. Azt a fajta koncentráltságot, stilizálást, egyértelműen magyar, mégis egyéni hangvételt, amelyet Liszt XVI., XVII. és XVIII. magyar rapszódiája képvisel (az utóbbi épp a Kiállítási Albumban, tehát óhatatlanul is összehasonlításra csábítva), Székelynek sohasem sikerült elérnie. Magyar ábrándjai mégis a műfaj jelesebb alkotásai közé tartoznak.

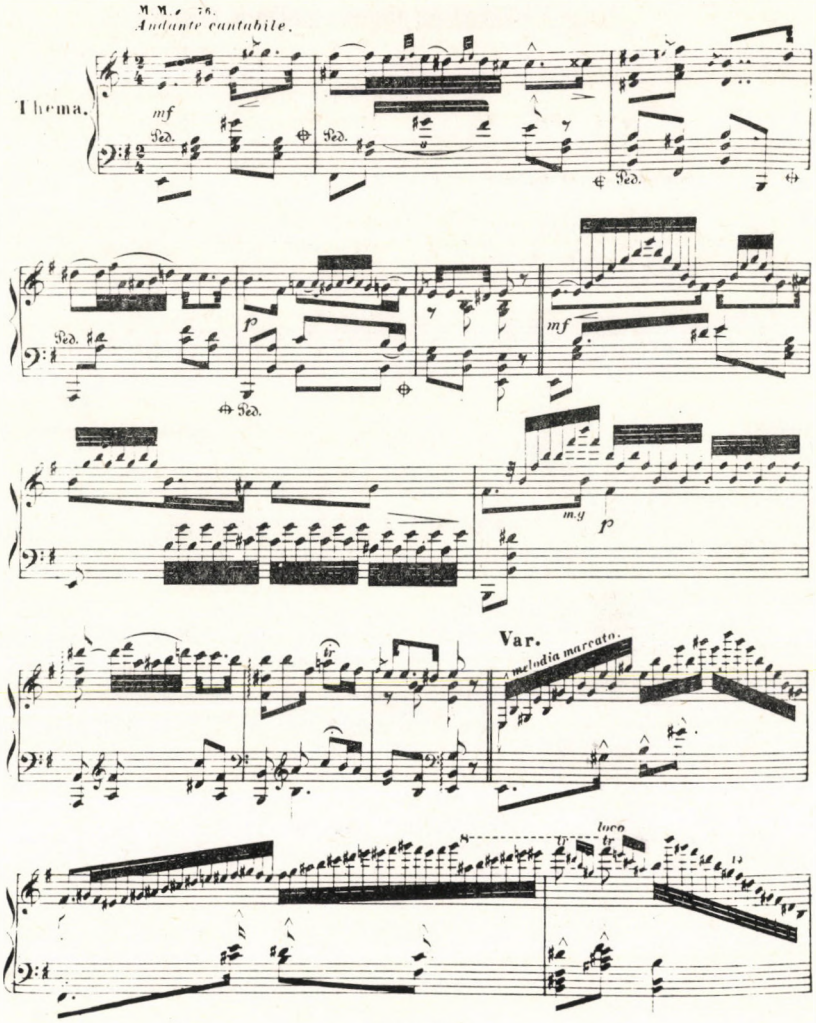
(folytatjuk)



1. *kottapélda: Thern Károly: Magyar Ábránd (a bevezetés vége és az* **1.** *téma)*



2. *kottapélda: Thern Károly: Magyar Ábránd (***2.** *téma: un poco piu lento)*

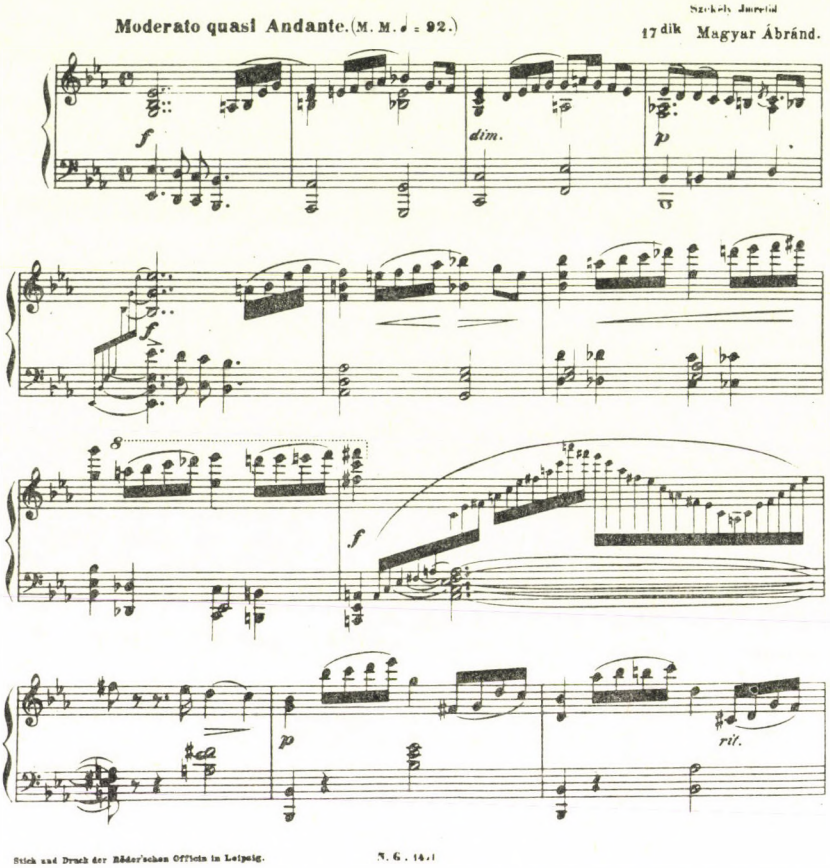


3. *kottapélda: Székely Imre:* **3.** *Magyar Ábránd: Balatoni emlék (a lassú rész témája)*

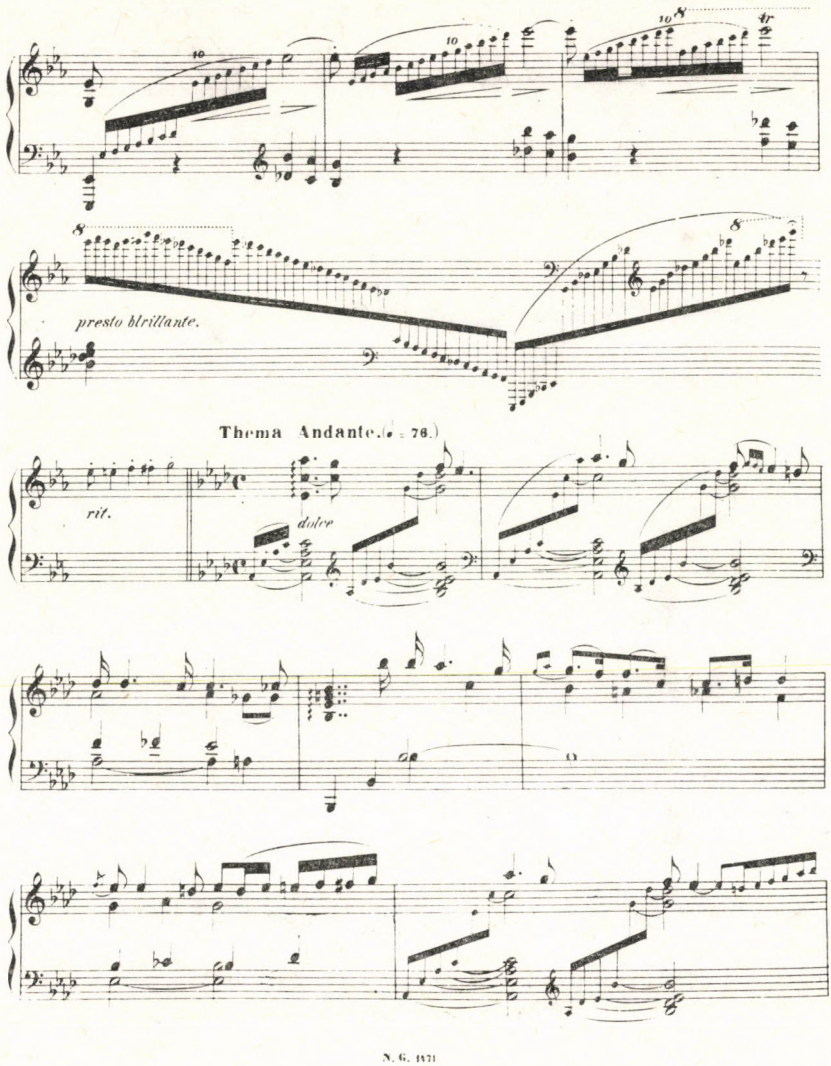
„Nagy pénteken mossa holló a fiát"

és

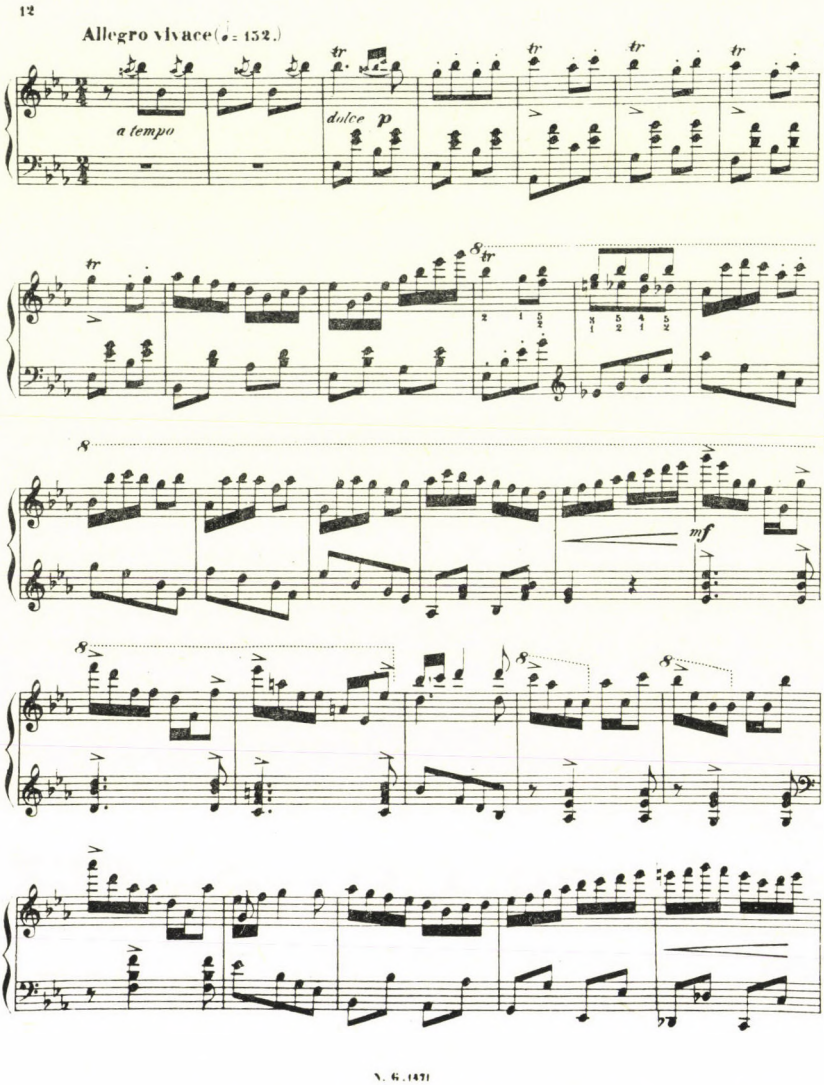
„Helyre Kati."



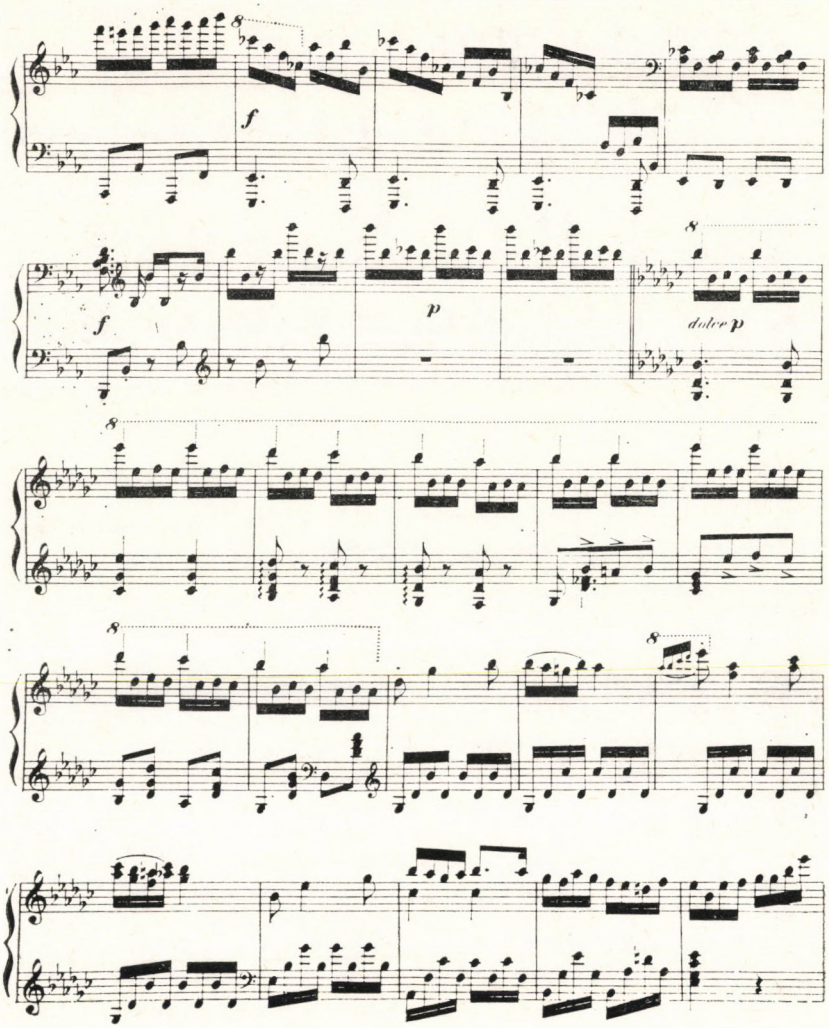
4*a kottapélda: Székely Imre:* **17.** *Magyar Ábránd: „Nagy pénteken mossa holló a fiát" és „Helyre Kati" (a bevezetés kezdete)*



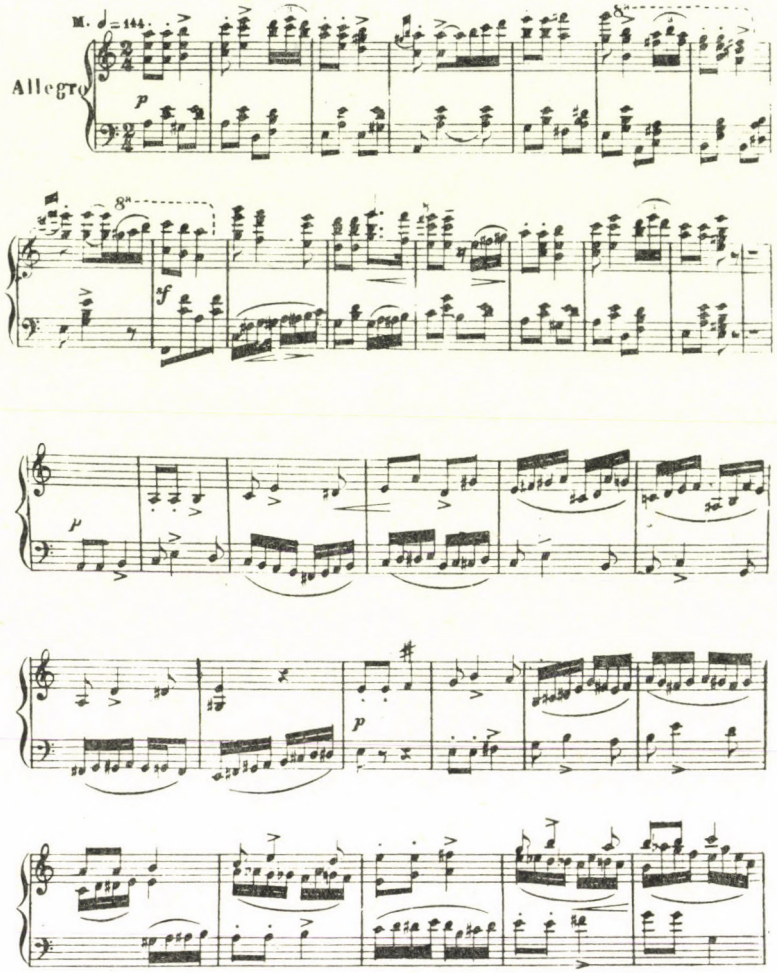
4*b kottapélda: Székely Imre:* **17.** *Magyar Ábránd (a bevezetés vége és az* **1.** *téma: („Nagy pénteken mossa holló a fiát")*



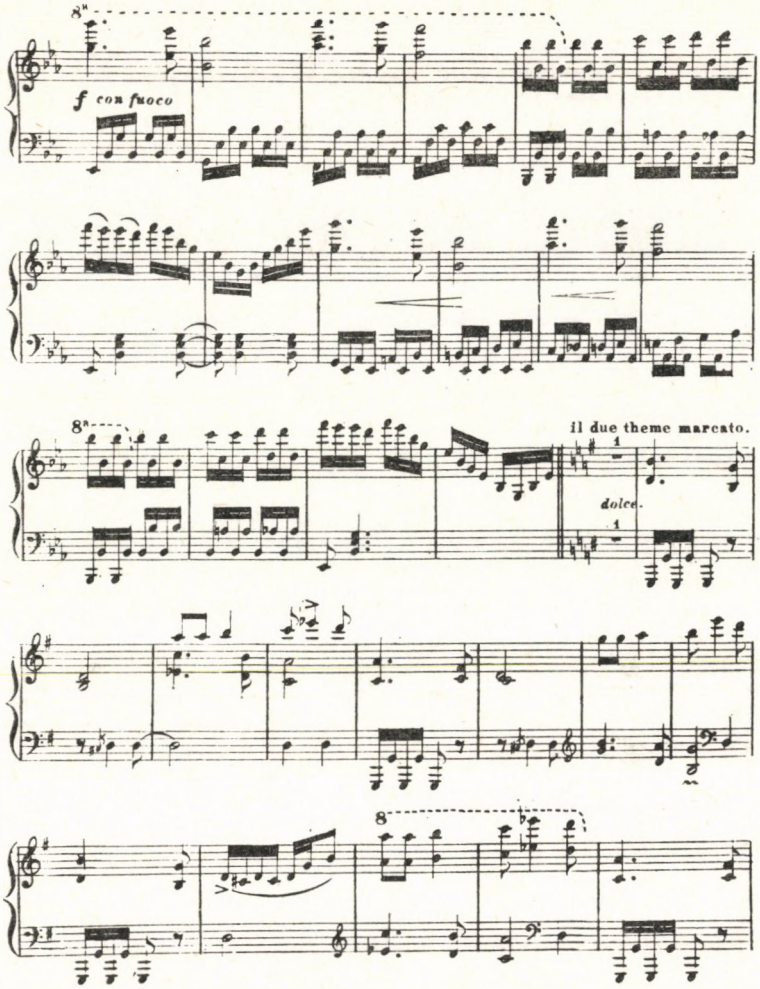
5. *kottapélda: Székely Imre:* **17.** *Magyar Ábránd (a gyors rész* **1.** *témája: „Helyre Kati")*



6. *kottapélda: Székely Imre:* **17.** *Magyar Ábránd (a gyors rész* **2.** *témája, „dolce, piano")*



7. *kottapélda: Székely Imre: Bodrogközi csalogány,* **8.** *ábránd (a gyors rész* **1.** *témája: „Szomoru fűz ága", és annak polifón feldolgozása)*



8. *kottapélda: Székely Imre: Bodrogközi csalogány,* **8.** *ábránd (a gyors rész* **1.** *és* **2.** *témájának együttes feldolgozása)*

Közlekedési Minister

KEMÉNY GÁBOR BÁRÓ UR

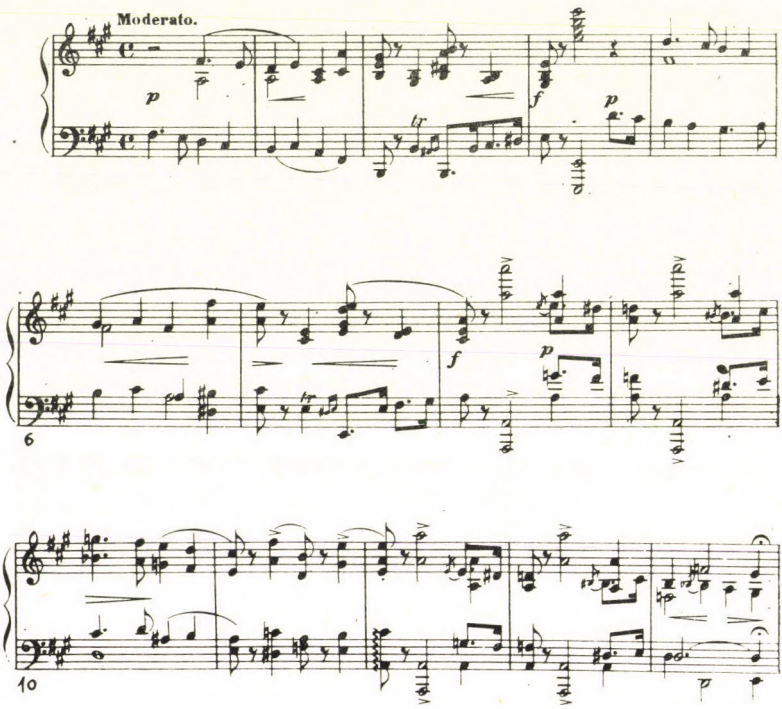
Õ nagyméltóságának

mély tisztelettel

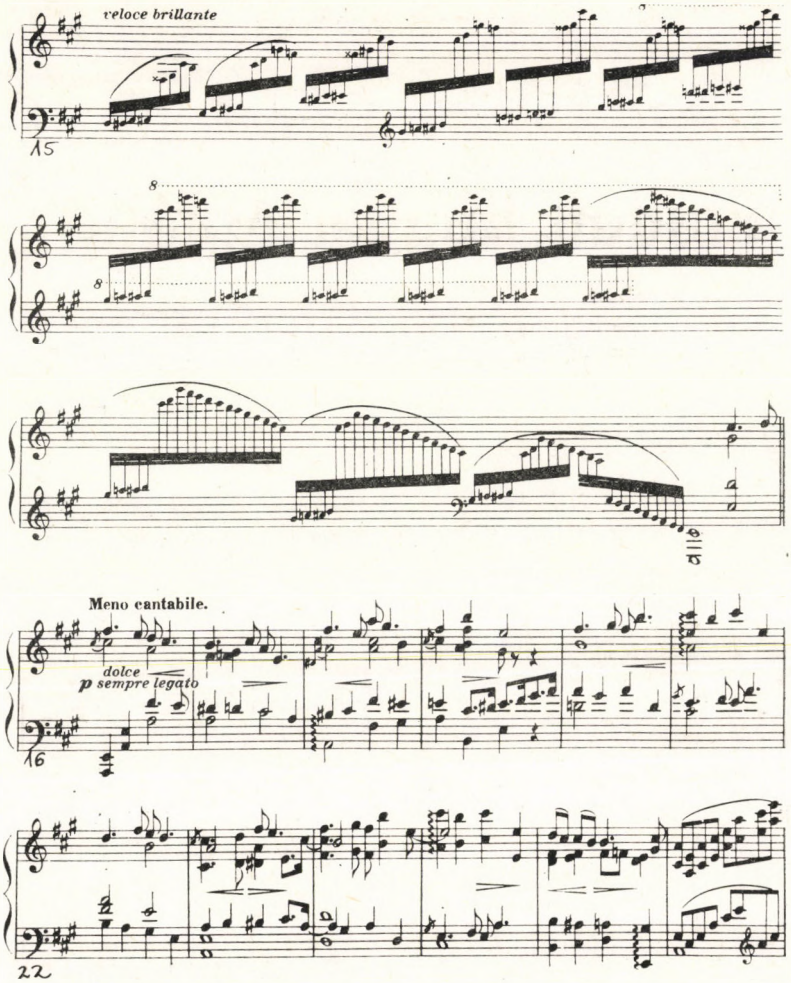
Eredeti Magyar Ábránd

zongorára szerzé

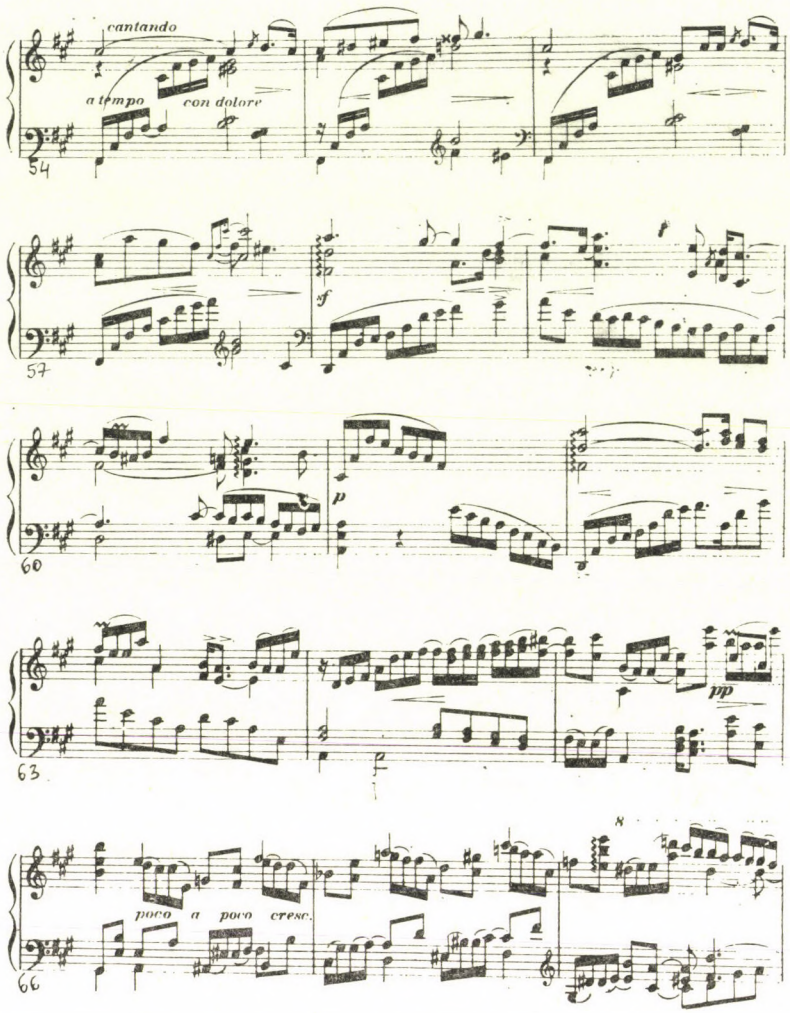
SZÉKELY IMRE.



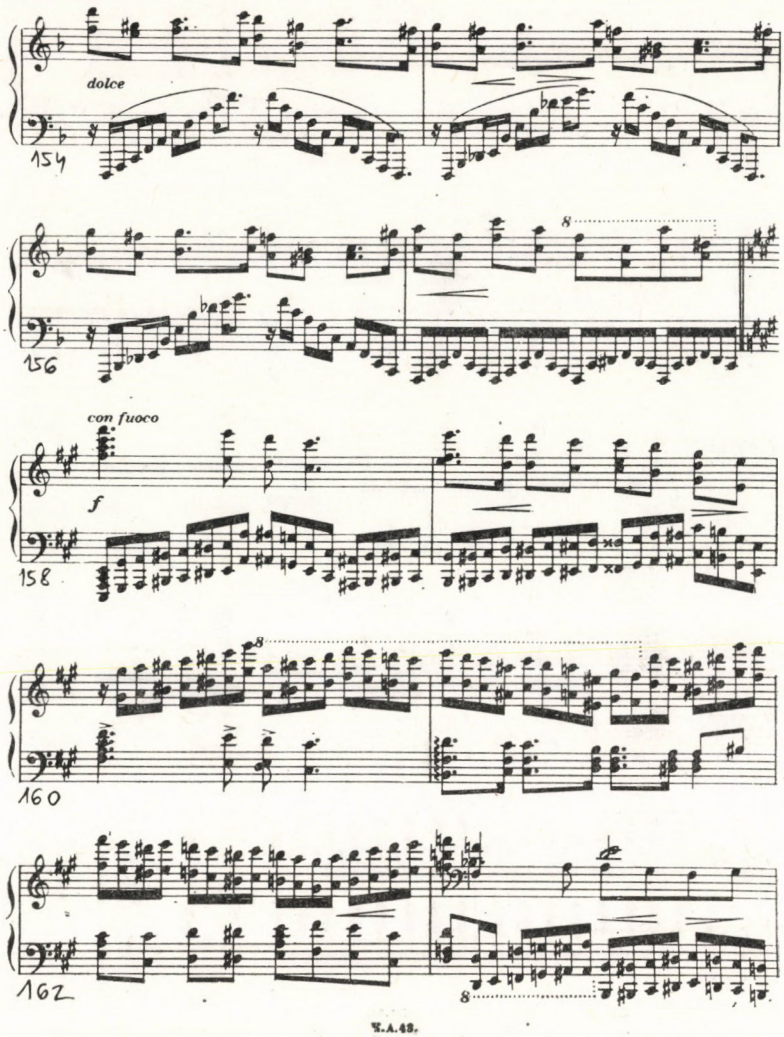
9a kottapélda: Székely Imre: Eredeti Magyar Ábránd (bevezetés)



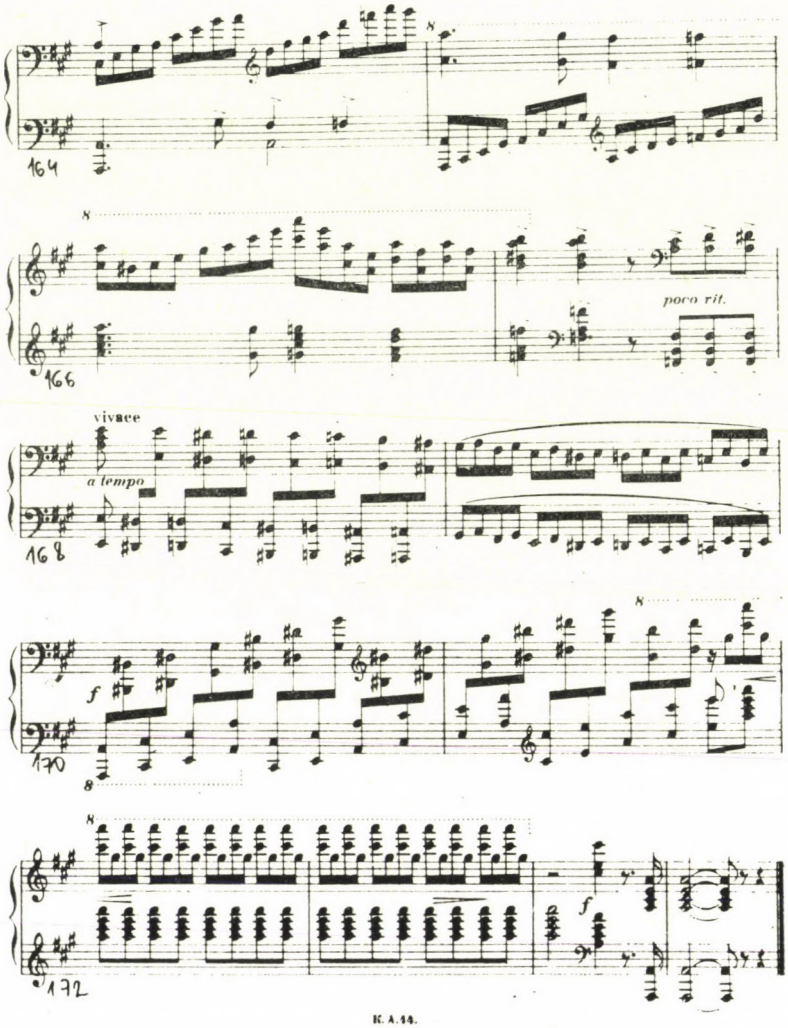
9*b kottapélda: Székely Imre: Eredeti Magyar Ábránd (kadencia a bevezetés végén és* **1.** *téma)*



10. *kottapélda: Székely Imre: Eredeti Magyar Ábránd (***3.** *téma, „cantando, con dolore")*



11*a kottapélda: Székely Imre: Eredeti Magyar Ábránd (záró rész, az* **1.** *téma „con fuoco" variánsa)*



11*b kottapélda: Székely Imre: Eredeti Magyar Ábránd (befejezés)*

SOMFAI LÁSZLÓ:

„...CSAK UTÓLAG VETTEM ÉSZRE"

ANTON WEBERN ELEMZÉSE OP. 28-AS VONÓSNÉGYESÉNEK ADAGIO-FORMÁJÁRÓL

Webern-specialisták joggal kérdezhetik, lehet-e még bármi újat mondani, következésképp kell-e beszélni Webern leghosszabb és legjelentékenyebb autoanalitikus szövegéről?* Végtére szakkörökben régóta ismert az op. 28-as Vonósnégyesről 1939 koranyarán írt és Erwin Steinnek Londonba elküldött *„nagyelemzés"*-verzió (amellyel Webern a mű Boosey and Hawkes elsőkiadása propagálására szánt Stein-cikk koncipiálásához akart segítséget nyújtani); ugyancsak ismert a több mint egy évvel korábbi, 1938. IV. 19-i keltezésű *„rövid elemzés"*, amit Rudolf Kolischnak Amerikába küldött levelébe foglalt (az akkor egyébként még másféle tételsorrendű kvartettről). Angol nyelvterületen, bár kissé periferikusan, mindkettő még Webern életében publikussá vált: a „nagyelemzés" mondanivalójának lényege Stein tömörítésében a londoni *Tempo* 1939. júliusi számában; a „rövid elemzés" pedig, Kolischnak köszönhetően, egy amerikai műsorfüzetben. A két analízis teljes eredeti német szövege (harmadikként kiegészítve az angol Stein-cikk Willi Reichtől származó német adaptációjával) Ursula von Rauchhaupt 1971-es, a LaSalle Kvartett híres lemezalbumát kísérő dokumentum-kötete[1] óta széles körben terjed.

A Webern-kutatók már valamivel korábban is ismerték és idézték a nevezetes „nagyelemezés"-szöveget, egy ideig Friedhelm Döhl 1967-es doktori disszertációjának gépiratára hivatkozva.[2] (Döhl utóbb, az *Österreichische Musikzeitschrift* 1972. márciusi számában ugyancsak publikálta a „nagyelemzést" egy alapvető tanulmány keretében,[3] amelyre később még hivatkozni fogok.) NB: már Rauchhaupt és Döhl közreadása között is mutatkoztak kisebb szövegeltérések, mert az autográf-gyűjtők alvilágában lappangó Webern-eredetiről egyikük egy Willi Reich-féle, másikuk egy Seiber Mátyásra visszamenő kópiát birtokolt. Ami azt illeti, van egy harmadik másolat-verzió is a „nagyelemzés"-ről: Hans Moldenhauer gépirata, aminek alapján a Webern-életrajzok mai nagykönyvében, a Moldenhauer-félében a teljes szöveg függelékként megjelent. (A német eredeti az 1980-as német Moldenhauerban; a korábbi angol Moldenhauerban Roman Zoltán különösen gondos új angol fordítása olvasható.)[4] — Mindez jórészt magyarul is hozzáférhető: (a) a „nagyelemzés" az *Anton Webern: Előadások, írások, levelek* új kötetében (Bp., 1983,

* Az 1983. nov.—dec.-i bécsi *Webern Fest* zenetudományi kongresszusán felolvasott előadás; az alkalom és a jelenlevő muzikológus—muzsikus hallgatóság összetétele magyarázza a vitázó, bíráló szándék leplezetlenségét.

[1] Ursula von Rauchhaupt (ed.), *Schoenberg, Berg, Webern: Die Streichquartette. Eine Dokumentation* (Hamburg, 1971), 131—141.

[2] Friedhelm Döhl, *Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen"* (Phil. Diss. Göttingen 1967, masch.; majd könyvként: München—Salzburg, 1976).

[3] Döhl, „Zum Formbegriff Weberns: Weberns Analyse des Streichquartetts op. 28 nebst einigen Bemerkungen zu Weberns Analyse eigener Werke" in: *ÖMZ* März, 1972, 131—148.

[4] Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern: Chronik seines Lebens und Werkes* (Zürich, 1980), Anhang II: 669—772; *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work* (New York, 1973), Appendix 2: 751—756.

140—147); (b) a „rövid elemzés" egy részlete a *Tempo*-cikk nyomán 1968-as *Anton Webern* könyvecskémben volt olvasható (184).

Vagyis Webern elemzése igazán jól hozzáférhető, méghozzá többféle változatban, sőt ál-variáns alakban is — a tudomány legnagyobb örömére... A muzikológia mostanság disszertáció-témát kereső ifjú jelöltjeit ezen felül még stimulálni fogja, hogy Webern eme analízise (és vele összefüggésben általános Webern autoanalitikus megnyilatkozásainak sora) máris rendkívül széles spektrumú és érdekes zenetudományi irodalmat ihletett, különösen az utóbbi másfél évtizedben és német szakterületen. Nos, ezeket a zenetudományi és elméleti esszéket érdemes újra összevetni, összehasonlítani a Webern-szövegekkel, az aposztrofált Webern-partitúrákkal (és mellesleg az azokról eddig készült egyéb analitikus közelítésekkel): és máris adva van a még raffináltabb disszertáció-téma! Ma ott tartunk, hogy szinte több helyet vesz el az op. 28-ról írt Webern-szövegek magyarázata, mint a Vonósnégyesről készült komoly elemzéseké.

Ebben a természetellenes helyzetben az ember, ha már túl van a disszertáció-témaválasztás életkorán (kivált, ha már maga mögött tudja Webern-könyvecskéjét, egynémely Webern szerkezet- és stíluselemzését,[5] sőt megpróbálta kifejteni álláspontját a 20. század első feléből való zeneszerzői autoanalízisek típusairól és azok el nem évülő jelentőségéről,[6] beleértve természetesen Webern esetét is), nos, mindezek után zenetudományi értelemben nem kísérel meg „újat" mondani témánkról. Ellenben provokálhat, és én igenis provokálni akarok: kritizálni a zenetudomány Webern-exegézisét. Azt a tudálékoskodást, amellyel Webern eredetileg muzsikusoknak (vagy részben az értő közönségnek) szánt segítő—magyarázó szövegeit végülis sikerül elidegenítenünk a gyakorló muzsikusoktól. Elidegeníteni azáltal, hogy (1) történeti—terminológiai—logikai ellentmondások és következetlenségek brilliáns—körmönfont (noha nem is mindig helytálló) kimutatásával nagymértékben devalváljuk Webern szövegeinek intellektuális értékét; és hogy (2) a magunk-fabrikálta másodgenerációs műelemzés (ami sokszor inkább csak reihe-struktúra elemzés) megállapításaival összevetve lényegében irrelevánsnak mondjuk a Webern-adta segítő magyarázatot. Tegyük hozzá: miközben helyette nem adunk olyan analízist, amely szempontjainak sokoldalúsága és a praxisban—tanításban való felhasználhatósága révén hatékonyabban segíthetné a Webern-játékra készülő muzsikust, mint a megkérdőjelezett Webern szöveg; mert azok a technicista—tudományos disszertációk és egyéb szakelemzések, amelyek a beavatottak (még a zenetudományon belül is szűk!) körén kívül egyszerűen megemészthetetlenek, erre természetesen nem alkalmasak.

A professzionista muzikológusokat nevelő zenetudomány, mint iskola és műhely, megteheti persze — meg is teszi —, hogy visszautasítja a többnyire valóban szűken prakticista előadóművészettel való kapcsolatkeresés morális felelősségét. Végtére a zenetudomány nem utolsó sorban éppen Webernnek, az ideális „elemezni valónak" köszönheti, hogy az 1950-es évek óta közvetlen kapcsolatba került az avantgard zeneszerzéssel, és hogy egyáltalán valódi „tudományos" diszciplínaként kezdik elismerni. Ami azt illeti, félő, hogy az elmúlt negyed században világszerte több időt és szellemi energiát öltek bele Webern-*elemzésekbe* (írottakba és zeneszerzés vagy más órákon elmondottakba), mint Webern-*interpretációk* felkészítésébe. A zenetudós céh, vallják sokan, olyannyira megtette hát a maga dolgát, hogy a nagyközönség szemében „...Webernt úgy prezentál-

[5] Magyarul megjelent „analízis-variációimon" kívül pl. „Rhythmic Continuity and Articulation in Webern's Instrumental Works" in: *Beiträge 1972/73: Webern-Kongress* (Kassel, 1973), 100—110.

[6] Idevágó magyar cikkemen kívül, „Self-Analysis by Twentieth-Century Composers" in: *Modern Musical Scholarship*, ed. Edward Olleson (Oxford, 1980), 167—179.

ják, mint a zenetudomány megteremtőjét ... A nyilvánosság előtt Webern »az analizált«-ként jelenik meg."[7]

Vagyunk azonban egynéhányan, akik nem törődünk bele, hogy a zenetudomány ártatlan mindabban, ami Webern körül ma folyik. A további érvelés érdekében ki kell mondanom: egy intelligens muzsikusnál valamely zene (akár a Webern-zene) szükséges mértékű intellektuális *megértéséhez* egyáltalán *nem* elengedhetetlen a műelemzésnek az az extenzitása és intenzitása, ami az elméleti célú megközelítésnél természetesen a további interpretációk előfeltétele. Legyen szabad a Bach-interpretáció közelmúltbeli évtizedeinek példájára hivatkozva leszögezni: (1) a Bach-előadások minősége nem azzal egyenes arányban emelkedik, hogy az előadó mennyire ismeri az ellenpont ritkább Gattungjait, hogy hány retorikus figurát képes azonosítani, hogy korálfeldolgozásokban mennyiféle látens szöveg-vonatkozású zenei momentumot észlel; továbbá (2) a Bach-játék igazán erőteljes „új hullám"-ait nem az egyre tudományosabb szerkezetelemzések inspirálják, hanem a mind jobb urtext kották, a historikus aufführungspraxis mind alaposabb feltárása, a Bach-előd és a Bach-kortárs zenék mind bensőségesebb ismerete, és még sok más segéd-diszciplína. Az persze előny, kivált a Webernhez hasonló esetekben, ha a gyakorló muzsikus maga is tanult zeneszerzést, ha önmagának szenvedéllyel elemzi a partitúrát. De az ő számára emellett igenis jelentős segítség lehet egy *analógiaként* felfogható (zeneirodalom-ismerete révén konkrét és tartalmas) szerzői utalás, még ha az egyes muzikológusok szerint „megtévesztő", „ellenmondásos", vagy „külsőséges" is.[8] Mint például az op. 28-as Vonósnégyes I. tétele kapcsán ez a két Webern kijelentés: (1) „... Alapjában véve ez egy variációs tétel, de *funkcionálisan* az egyes variációk egy *Főtémából, Átvezetésből, Melléktémából, Reprízből ([és] Kódából)* álló *adagio-forma* elemei"[9]; és (2) „Felfogásom szerint Beethoven op. 135-ös kvartettjének lassútétele is valami hasonló, csak kisebb méretben, azaz *3-részes dalformára* korlátozottan; de ott is *ez az elsődleges;* hogy *variációk,* az formailag nem meghatározó."[10]

A zenetudománynak abban kell segítenie, hogy Webern terminológiáját megértse az újabb, vagy a másféle terminológián felnőtt mai muzsikus, továbbá hogy világossá váljék egy-egy Webern-elemzés esetenként más-más személyes motivációja, ti. hogy kinek, milyen aspektusból ír, esetleg mivel „büszkélkedik" éppen.

Egy nagyobb terjedelmű dolgozatnak feltétlenül a III. tételre vonatkozó részt kellene kiemelnie Webern Vonósnégyes-elemzéséből, hogy a szövegére alapozott félreértelmezéseket teljes horderejükben érzékeljük. Az ugyanis különösen jellemző, sőt bizonyos pillanatokban egyenesen botrányos, ahogyan ezzel a tétellel kapcsolatban a német muzikológia Webern teljesen jól követhető fejtegetésén, háromféle értelmezésén fontoskodik. (Ti. Webern szerint: „*Elsődlegesen* a »scherzo«-forma az adott, tehát vele együtt a *téma—kidolgozás—repríz* képlet", „Ám a »kidolgozási rész« egyben *fúga* is...", amelynek „harmadik, »feldolgozó szakasza« egyben a *scherzo-téma* repríze, tehát a scherzo-forma kiteljesítése!", ebben a tételben „E repríz tehát *három funkciót* tölt be".)[11] Csak a legkirívóbb esetet említem: Wolfgang Martin Stroh disszertációja (1973)[12] oldalakon át, maró élű logikával boncolja a Webern-féle *Scherzo-Form* szóhasználat pontatlanságát és alkal-

[7] Manfred Angerer, „Betrachtungen zur Webern-Literatur oder Warum seine Musik noch nicht auf den Straßen gepfiffen wird" in: *ÖMZ* Nov., 1983, 607.

[8] Döhl *ÖMZ*-beli cikkének kitételei.

[9] A „rövid elemzés"-ből; német eredetijének Webern-kézírását lásd fakszimilében: Rauchhaupt, 132.

[10] A „nagyelemzés"-ből (németül: Moldenhauer/1980, 669); az eredeti szöveghez való hűség kedvéért itt — és néhány további idézetben — eltérek a magyar nyelvű kiadás betűjétől.

[11] Németül: Moldenhauer/1980, 670.

[12] Wolfgang Martin Stroh, *Anton Webern: Historische Legitimation als kompositorisches Problem* (Göppingen, 1973).

matlanságát, mígnem érveléséből kitetszik, hogy — ha ugyan feltételezhetünk ilyet egy német doktori értekezés írójáról — a jelek szerint Stroh nem tudja, mit jelentett a *Scherzo-form* a Schoenberg-kör szótárában![13] Pedig mind Schoenberg, igaz, angol nyelvű posztumusz könyve *(Fundamentals of Musical Composition)*,[14] mind a Schoenberg-tanította formatan lényegére épülő korábbi, Erwin Ratz-féle német könyv (*Einführung in die musikalische Formenlehre* 1951)[15] világosan megmondja, hogy ők milyen 3-részes formát neveztek így. (Ami ti. tételforma, de csak a Trióig tartó rész formája.)

A jelen dolgozat azonban megelégszik a Webern elemzése szerinti „adagio-formájú" I. tétel jóval egyszerűbb problematikájának újratárgyalásával. Bevezetésként olvassuk el a „nagyelemzés"-verzió első bekezdését mondatról mondatra: bizonyos terminusok tisztázása kedvéért; egyes kommentárok visszautasításáért; végül pedig a Webern-közlés igenis jelentős információjának felismeréséért.

> „Az 1. tétel *variációs tétel* [Variationen-Satz=variáció forma]; ám a variációkkal egy *adagio-forma* is adva van és ez az *elsődleges*. Azaz *ez* a tétel formai szerkezetének alapja, és *ennek megfelelően* alakulnak a variációk. Tehát: adagio-forma variációs alapon. Felfogásom szerint Beethoven op. 135-ös kvartettjének lassútétele is valami hasonló, csak kisebb méretben, azaz *3-részes dalformára* korlátozottan; de ott is *ez az elsődleges;* hogy *variációk*, az formailag nem meghatározó. Ám az én koncepcióm nem ezt a tételt használta fel modellként, ezt csak utólag, nemrégiben vettem észre, és nagyon örültem a megerősítésnek [Bestätigung= igazolásnak]."[16]

Először is: mi az „adagio-forma"? Ugyanis meg kell kérdeznünk, ha az egyik úttörő Webern-disszertáció írója, Friedhelm Döhl (az *ÖMZ* már idézett 1972-es Webern-számában) a „nem kielégítő (önmaguknak ellentmondó) hagyományos formai terminusok" boncolgatásakor kétszer is gyanúsan elszólja magát. Előbb „... egy »adagio-forma« azaz »3-részes dalforma«...", később „... a »3-részes« »adagio-forma«..."[17] értelmezéssel tesz egyenlőségjelet. Tehát adagio-forma és 3-részes dalforma Webernnél ugyanazt a szerkezetet jelentené? Egyébiránt az adagio-forma egyszerűen és mindig „3-részes"?

Még mielőtt válaszolnánk, ne hagyjuk említetlenül a további zavarok forrását: fel kell tűnnie, hogy Webern „adagio-formá"-t és „andante-formá"-t néha alternatív terminusként használ. (Pl. Willi Reichnek írt leveleiben az op. 31-es zenekari Variációkról: „...Eine Art Ouverture... Im Grunde ist meine »Ouverture« eine »Adagio«-Form" 1941. márc. 3., de két hónappal később ugyanerről: „...es ist ja eine Andanteform" 1941. máj. 3.)[18] Az adagio- és az andante-forma tartalmilag ugyanazt jelentette. Feltehetően az évek során Schoenberg tanításán belül is váltakozhatott a szóhasználat. Erre vall, hogy az angol Schoenberg-könyvben *Andante forms*-ról van szó, míg Ratz *Adagio-form*-ról beszél. Méghozzá mindketten *kétféle* hangszeres lassútétel-struktúrát írnak le vele: egy három- és egy kétrészest (a kettő közül tulajdonképpen a 2-részes a magasabbrendű szerkezet). Schoenberg a formarészeket betűvel szimbolizálja: „The Andante forms (ABA and ABAB)" (és mellesleg a rondo-formák közé osztályozza, aminek fonákságával maga is tisztában van: „To call these »rondos« is perhaps an exaggeration").[19] Ratz a szonátaforma után, a rondo előtt, a scherzo-formával együtt tárgyalja az adagio-

[13] Stroh, 339.
[14] Megj. London, 1967, 190; NB: Schoenberg könyve 1971 óta magyarul is hozzáférhető: Tallián Tibor ford., *A zeneszerzés alapjai*, 162 sköv.
[15] 3. kiad.: Wien, 1973, 35—36.
[16] Moldenhauer/1980, 669.
[17] Döhl/*ÖMZ*, 141.
[18] Magyarul, *Anton Webern: Előadások, írások, levelek* (Bp., 1983), 149, 150.
[19] Schoenberg/1967, 191; magyar kiad., 201.

forma két változatát: „A háromrészes adagio-forma: Főtéma—Melléktéma—Főtéma—Kóda; ... A kétrészes adagio-forma szkémája: Főtéma—Átvezetés—Melléktéma—Visszavezetés/Főtéma—Átvezetés (átalakítva)—Melléktéma (transzponálva)—Kóda."[20] [NB: ez az utóbbi, 2-részes forma felöleli a sokak által „kidolgozási rész nélküli szonátaformá"-nak vagy „szonatina formá"-nak nevezett és éppen lassútételként a klasszikusoknál gyakori szkémát is, amint azt Schoenberg és Ratz példái tanúsítják.] Egyébként mindkettejüknél Beethoven a mintapéldák főforrása, így azután néhány esetben kiviláglik a rendhagyóbb formák megítélésének ambivalenciája: az op. 7 Esz-dúr zongoraszonáta Largóját Schoenberg az ABAB, Ratz a háromrészes adagio-formába osztályozza (a bűnbak természetesen a B-tartalmú nagy kóda).[21] — Volna még egy harmadik formatan is, éppen Anton Weberné, aki 1934/35-ben privát Beethoven kurzust tartott („Über musikalische Formen: Formenlehre an Hand von Analysen"). Ha majd a Moldenhauer-féle magán archívumból ismertté válhat a kurzuson készült Rudolf Schopf-féle részletes jegyzet,[22] talán még pontosabban értjük Webern házi terminológiáját.

Webern adagio- vagy andante-formája azonban nem egyszerűen „3-részes dalforma" (vigyázat, Webern Beethoven kvartett-tételét nevezi annak!), hanem olyan lassútételforma, amely (1) egy valódi szonátaforma tematikus differenciáltságát nem éri el (lényegében beéri egy főtéma és egy melléktéma téma-területtel); amelyben (2) nincs önálló, terjedelmesebb kidolgozási rész (NB: az igazi szonátafőtétel-formánál ugyancsak differenciáltabb scherzo-formában viszont a kidolgozási rész nagyonis fontos és jelentékeny terjedelmű); de amelyben (3) mindenképpen van *átvezetés* funkciójú rész. Elhagyva egyelőre a Webern által „Wiederholung"-nak [egy-egy szakasz (variált) megismétlésének] mondott forma-tagokat, úgy Webern a Vonósnégyes op. 28 I. tételében F—Á—M—F—kóda[23] elemekről, zenekari Variációiban F—Á—M—F—Á—kóda elemekről beszél. Vagyis ezek az adagio-formái nem a hosszabb—differenciáltabb 2-részes, hanem a 3-részes típushoz tartoznak.

Ezen a ponton legyen szabad emlékeztetni az utolsó Beethoven-kvartett Webern által aposztrofált Desz-dúr *Lento assai* tételének formájára. Miként a többi kései Beethoven-kvartett variációs tételeiben, itt sincsenek megszámozott variációk, sőt itt még kettős ütemvonal is csupán az első hangnemváltásnál található. Az 54-ütemes tétel az elején 2 bevezető, a végén 2 kódaszerű ütem-bővüléssel) mindazonáltal igazi, egy 10-taktusos témára írt „Téma és 4 variáció". De már a téma és az I. változat kapcsolatában sem a variáció karakter dominál (főként az azonos ritmus-szókincs következtében), hanem az észrevétlen továbbszövés, egyfajta „veränderte Reprise" feldolgozás. Az egyes variációk széttagolása és számozása azért is szükségtelen, mert Beethoven egy-egy rész zárlatát melodikusan átköti a következő rész indításához, ezáltal nem az új anyag fellépését, hanem a kontinuitást hangsúlyozza. Élesebb artikuláció tulajdonképpen csak a hangnem és a tempó révén keletkezik: a cisz-mollként leírt minore *Più lento* II. variáció a maga szünetekkel áttört faktúrájával, modulációjával inkább kontraszt, trió-szerű középrész — jóllehet alapjában véve ez is variáció a „Grundgestalt"-ra. Az ismét *Tempo I* Desz-dúr III—IV. variáció így elsősorban visszatérés, mintegy a Téma és az I. variáció „veränderte Reprise"-je. Egyébként a III. kánon(!)-variáció, a IV. pedig áttört, arpeggio textúrájú variáció, utalásokkal a középrész/II. variációra. Kell-e mondanunk, hogy a kánon-variáció puszta ténye

[20] Ratz/1973, 35.
[21] Schoenberg a B-visszatérést a 74. ütemtől, a kódát a 79. ütemtől számítja.
[22] Moldenhauer/1980, 380.
[23] F = főtéma, Á = átvezető rész (téma), M = mellék-, második, kontraszt-téma.

és a középrészre (mondhatnók a M-ra) utaló kóda-szerű utolsó variáció utólagos felismerése Beethoven darabjában miért okozott akkora örömöt és elégtételt Webernnek?

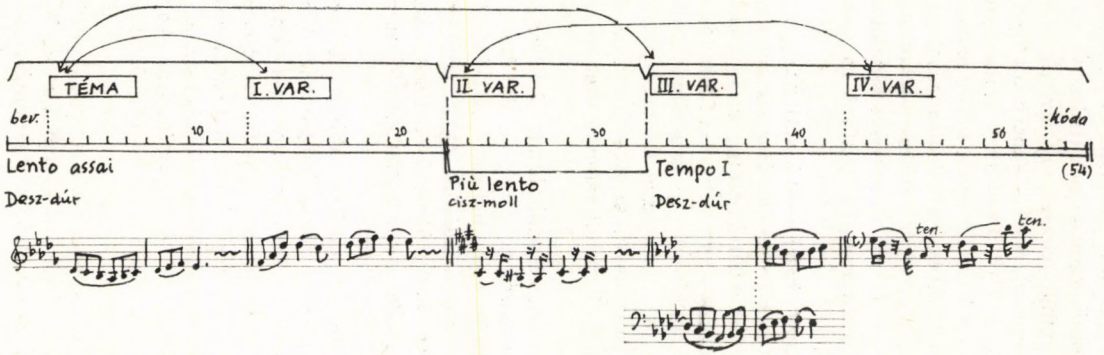
A „...valami hasonló, csak kisebb méretben" Beethoven-forma után lássuk Webern Vonósnégyesének adagio-formáját, azaz I. tételét — Döhl szerint ugyan „a hagyományos formatani fogalmak [Webernnél] legfeljebb arra jók, hogy a kompozíció (felületi) tagolását megvilágítsák".[24] Deppert Webern-disszertációja pedig „...a Reihe-konstrukció és a folyamat-struktúra [Ablaufstrukturierung] közötti ellentét"-ről, „Reihétől független", „fölételepült időartikuláció"-ról beszél;[25] rosszallásukat nem nehéz kihallani. Peter Stadlen visszaemlékezése szerint azonban — amit a zongora Variációk op. 27 birtokában levő, fakszimilében is megjelentetett Webern-bejegyzéses kottája sokoldalúan megerősít[26] — az ősbemutató pianistájának felkészítésekor maga Webern nem utolsó sorban éppen a „külső tagolás", a „fölételepült" artikuláció kategóriájába utalható momentumok csiszolásán dolgozott a legalaposabban.

Tehát lássuk azt a primer adagio-formát, amely „a tétel formai szerkezetének alapja" és amelynek megfelelően alakultak ki a variációk. A tétel-formával kapcsolatos eme nagyonis lényegbevágó döntések kronológiailag valahol a munka középső fázisában történhettek: túl az első tétel-terven [Aufriß] és a reihe megalkotásán, de még innen a konkrét kánon-textúra és a ritmika rögzítésén. A mű genezise az op. 28-as Vonósnégyesnél is a vázlatkönyvbe beírt első, szöveges tervvel kezdődött (amit, fakszimile kiadás híján, egyelőre csak körülbelül tudunk rekonstruálni Moldenhauer könyvéből).[27] Az 1936. nov. 17-i terv egyrészt utalt az elképzelt formai struktúra alapvonásaira, másrészt bizonyos Webernnél tipikus asszociációk feljegyzésével a karakterekre, a hangulatokra. A jelenlegi I. tételnél: *Langsam,* később *Sonatensatz* [lassú, szonátaforma], és fölészúrásként *Durchf.* is [kidolg. (rész?)]. A hangulatokról pedig ez a szó-sorozat: *Keim, Leben, Wasser (Wald) Ma.* [=Mali, Webern egyik lánya], *Blüten, Minn.* [=Minna, Webern felesége]. (Tehát: „csíra, élet, víz (erdő), Mali, virágzás [vagy: virágok], Minna".) Erre az enigmatikus szövegre nyomban visszatérünk. Nos, ami a kronológiát illeti: az elemzésében oly részletesen tárgyalt *Sehr fließend* scherzoforma zárótételt dolgozta ki Webern legelőször, azt követte 1937. szept.—1938. jan. között az akkor még II. tételnek számozott *Sehr langsam* mai nyitótétel. Valamikor ezekben a hónapokban kellett Webernnek eldöntenie, hogy a Téma és variációk formafolyamatban (NB: ekkor még számozva voltak az egyes variációk!)[28] melyik variáció milyen formai funkciót képviseljen.

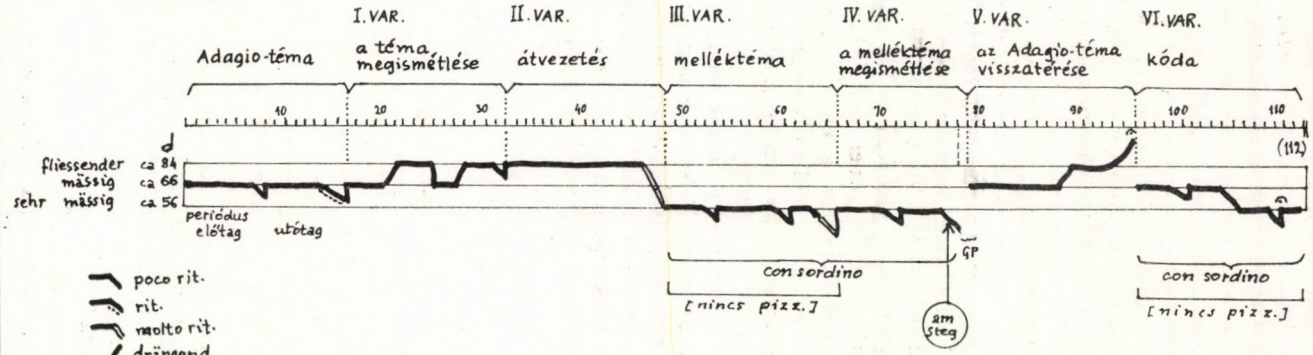
Mert félreértés ne essék: bármennyire lekötötte is Webernt a Reihe-technika, ez a kompozíciós módszer *a priori* nem szabta meg, hogy az adott műben végülis milyen, mekkora formarészek legyenek, azoknak milyen karaktere legyen, s az egymásutáni részeket milyen logika fűzze össze. Ezt *a priori* természetesen a „rövid elemzés"-ben említett „...tiszta polifon (kánon szövésű, augmentációs és diminúciós)" kidolgozás, vagy inkább textúra sem szabta meg. Nem, mert a tétel 16—16ütemes struktúrái valódi, komplex zeneszerzői döntések eredményeként viselkednek úgy, mint például egy téma megismétlése, mint egy átvezető rész, mint egy melléktéma stb. A funkció meghatározása ad profilt az egyes részek saját belső artikulációjának. Pl. hogy szabályos, előtagból—utótagból álló periódus legyen-e, mint maga az Adagio-téma; hogy alapjában 3-részes legyen-e,

[24] Döhl/*ÖMZ*, 142.
[25] Heinrich Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns* (Darmstadt, 1972), 211 köv., 206 köv.
[26] Anton Webern: Variationen für Klavier Op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen (Universal Edition No. 16 845, 1979).
[27] Moldenhauer/1980, 443.
[28] Moldenhauer/1980, 444.

BEETHOVEN OP.135/III



WEBERN OP. 28/I



mint a melléktéma/III. variáció; hogy szándékoltan tagolatlanabb Fortspinnung-kibontakozású legyen-e, mint az átvezetés/II. variáció stb. Ugyancsak ez az előzetes funkció-meghatározás ad profilt az egyes részek hangszín-karakterének (beleértve a textúra sűrűségét, az arco ill. pizzicato kiaknázását, a hangfogó felrakását ill. levételét, sőt még azt is, hogy a tétel egyetlen *am Steg*-effektusa hol legyen). A tétel Webern-adta tempó-struktúrája — amit legfeljebb egy szűklátókörű reihe-analitikus mondhat „fölételepült" rendezőelvnek — végülis, az artikuláció és a hangszín-karakterisztika koordinálásaként, szinte a forma vizuális kivetítése, s ekként az előadóművész egyik legfontosabb segédeszköze. Ebben a nyitótételben Webern három jól proporcionált sebesség-fokozattal dolgozik, amelyhez háromféle elválasztó *(poco rit., rit., molto rit.)* és egy összekapcsoló *(drängend)* tempó-artikuláció járul, azért, hogy a periódus-hossznyi struktúrák meghatározó mozgásformáját egészen pontosan értésünkre adja.

A legegyszerűbb tempó-diagram is (lásd az ábrát) sokat kivetít az egymásutáni „variációk" valódi zenei természetéről, ami az egész tétel előadása szempontjából végülis formaadó jelentőségű. Világosan állnak előttünk a tételforma tagolásának döntő pontjai: a melléktéma-blokk elkülönülése (de ugyanakkor az átvezető rész funkciója is); a repríz előkészítése (a tétel egyetlen *am Steg*-hangszínét követő nagy generálpauzával); a melléktéma-elemek beépülése a kóda-variációba. A „veränderte Reprise"-jelenségek közül szemléletesen domborodik ki a nyugodt periodizáltságú Adagio-téma, a két tempó-síkon játszódó téma-ismétlés, illetőleg a két megelőző formát kombináló Adagio-repríz különbözősége.

Más kérdés, hogy a hangok pontos elolvasásán és realizálásán túl elegendő-e az erőteljes és autentikus Webern-előadáshoz a formarészek kontúrjainak világos számontartása? s mert hogy nyilvánvalóan nem elegendő, vajon milyen „analízisesel" készülhet még a gyakorló muzsikus? — A reihe-elemzés az előadáshoz végső soron szükségtelen; nem véletlenül utasította vissza Webern Peter Stadlen idevágó kérdéseit a Variációk op. 27 betanításakor; nem véletlenül kerülte ki „a reihe tisztán konstruktív felhasználását"-nak taglalását a Kolischnak írt „rövid elemzés"-es levélben.

A kontrapunktikus textúra pontos megértése annál fontosabb. Kivált mert a „szólamokat" az önkényes hangmagasság-rendek és a mozaik-hangszerelés következtében Webernnél gyakran előbb össze kell keresgélni. És mert az alapforma—inverzió tükörmozgásokat nem egyszer a fizikai akusztika mély—magas törvényszerűségei ellenére kell megvalósítani. Sőt esetleg még az alapforma—rák relációkból eredő „oda-vissza" ritmusokat is ki kellene emelni (már ahol ez egyáltalán kihallható), jóllehet számos rák-ritmus köztudottan csak papíron létezik, vagy a szünetek hozzászámításával. Amiről azután a muzikológusok elemzései egyáltalán nem szólnak: a többszólamú faktúra kontrapunktikája Webernnél olykor nem több, mint *textúra* — álkontrapunkt, amolyan a szobrászat mobiljaira emlékeztető passzív mozgás —, hiszen a nyíltan akkordikus előadás nála csak megkülönböztetetten fontos helyeken tolerálható. Itt jegyzem meg, hogy Webern elemzéseiben (például éppen a Steinnek írt „nagyelemzés"-ben) többnyire a kontrapunkttal kapcsolatban találhatók azok a mámoros kitörések („...ami tudomásom szerint *sehol* nem fordul elő", „...beteljesíti, mint Bachnál" stb.), amelyekkel Schoenberg-növendék társainak büszkélkedett, s amelyeket nem arra szánt, hogy az utókor okoskodó teoretikusai „a történeti igazolás szinte pszichoanalitikus aspektusa"-ként taglalják—bírálják mondandóját.[29]

Ha a Webern-zene utóélete egészségesen alakult volna, régóta kezünkben lenne

[29] Stroh, 335.

még egy forrás, éppen műve tolmácsolóinak hasznos információs forrás. A teljes terjedelmükben közzétételre váró Webern vázlatkönyvekre gondolok. Ha ugyanis az oly kevés-hangos Webern-partitúra a sokszori gondos kottaolvasás ellenére sem ad elegendő fogódzót a karakter megragadásához, akkor érdemes elővenni a mű genezisének kottadokumentumait. A vázlatok között ugyanis (mint pl. az op. 22 és op. 24 eddig közzétett vázlatlapjai oly fényesen tanúsították)[30] számos — később továbbfejlesztett, vagy eldobott — karakteres tétel-kezdés, téma-koncepció található. Ezek esetleg közelebb hozzák a végleges műalakba bekerült karaktereket, mint a kinyomtatott partitúra új meg új, egyre belterjesebb technikai analízisei. — Még a vázlatkönyvbeli szöveges jegyzetek is forrásértékűek lehetnek, bár az első tétel-tervek meghökkentő, enigmatikus utalásait Webernen kívül aligha érti bárki is pontosan. Nekünk ezek a tőszavak és ideák — gondoljunk az adagio-formájú vonósnégyes-tétel imént idézett „hangulat"-aira — vagy túlzottan általánosak, vagy szentimentálisak és magánügy-jellegűek. Olykor pedig konkrét ugyan, de sokkírozó a szöveges utalás, mint például az op. 28-as Vonósnégyes I. tétel 7. ütemához, annak immár partitúra alakú vázlatkönyvbeli formájába beírt szavak.[31] Itt, a téma periódus-előtag végi pizzicatóihoz, ezt írta Webern: *K. A.* [=Koralpe], *Fichtenwald, Quelle, Garten* [lucfenyves, forrás, kert] — *Schwabegg.* (A schwabeggi temetőben volt édesanyjának sírja, akit Webern úgyszólván egész életén át gyászolt. Csak hát éppen ennél a zenei momentumnál mit jelentsen az érzések—emlékek zuhataga? Annyit mindenesetre megszívlelhetünk, hogy az itt-ott hang-pöttyös kottakép láttán támadt első interpretációs reflexeink, ha ugyan vannak, talán mégsem elegendőek Webern expresszivitásának kifejezésére.) — Nos, ha a vázlatkönyvek hozzáférhetők volnának és elolvashatnánk az egymást követő zenei alakzatokat, talán, direkt vagy indirekt módon, közelebb kerülne a ma muzsikusához számos Webern lírai részlet asszociáció-háttere. Mert hogy az op. 28-as Vonósnégyes végső soron csupa líra, azt Webern nagyonis hangsúlyozta, amikor a bemutatóra készülő Kolischnak megírta a „rövid elemzés"-es levelet. („... Mindenesetre ismét líra lett", „Teljesen gyengéd [zart], *nagyon gyengéd!*")

*

Összefoglalásul az itt következőket ajánlom megszívlelésre azoknak, akik Webern saját műveiről írt analitikus szövegeit haszonnal akarják forgatni:

1. Webern saját műveire vonatkozó klasszikus formatani kategóriái ugyan csak analógiaként, áttételesen értendők, de az előadói gyakorlat szempontjából az a jelentőségük, hogy éppen az interpretációs artikuláció (tagolás) szükséges középléptékében adnak segítséget a gyakorló muzsikusnak.
2. Valahányszor a Schoenberg-iskolán belüli címzetthez szólnak elemzései, Webern zenei szakkifejezései csupán intern emlékeztetők; következésképpen a mai zenész csak jegyzetelt kiadásból érti meg a pontos mondanivalót, de ilyen kiadás egyelőre nincs.
3. Webern formatani kategóriái pontosabban azonosíthatók az esetlegesBeethoven és egyéb klasszikus utalások kottájának kézbevételével, mint az adott fogalmak más formatanokban vagy lexikonokban való keresgetésével.
4. Az ugyanarról a művéről többféle címzettnek szánt magyarázatok együttesen megsokszorozott információ-értékűek.

[30] Anton von Webern, *Sketches (1926—1945), Facsimile reproductions*, ed. E. Krenek, H. Moldenhauer (New York, 1968).
[31] Moldenhauer/1980, 444.

5. Az utólagos szerzői műelemzés, -magyarázat kiegészítéseként lehetőleg ismerjük meg a vázlatokban fellelhető, a darab karakterére, önéletrajzi hátterére fényt vető Webern jegyzeteket és eldobott kotta-vázlatokat.

*

Mintegy utószóként szeretném megvédeni álláspontomat attól a bizonyára felmerülő muzikológus kritikától,[32] hogy ugyan mivégre védjük a gyakorló zenészek érdekére hivatkozva Webern analíziseit a rájuk tapadt teoretikus értelmezésektől és zenetudományi bírálatoktól? hiszen az előadó sajnos a kottát sem olvassa el tisztességesen... Pár esztendeje éppen Rudolf Kolisch mondta a mödlingi Schoenberg-házban tartott nyári kurzusok egyike után az *ÖMZ* munkatársának: „A [mai] zeneüzem egészét olyasvalaminek tartom, aminek működése teljesen kívül esik a zenével való komoly foglalkozáson". (Arról volt tudniillik szó, hogy mi a cél Kolisch interpretációs szemináriumán. „Célom immár nem az, hogy a zene valamely elfogadható realizálását segítsem életre, hanem sokkal inkább az, hogy magát a zenét megismertessem és annak megértését tanítsam.")[33] Kolisch mester, annyi évtizednyi pódiumjáték és harc, annyi stílus-átmentő tanítás után persze megengedhette magának, hogy a patinás mödlingi környezetben a fiatal muzsikusok szellemét, intellektusát nevelje és elutasítsa a szűken vett prakticizmust. A Schoenberg-kör embereit egyébként mindig is jellemezte a totális zene-értés elvárásának tiszteletet parancsoló gőgje. (Kolisch, a zene pusztán hallás útján való befogadásáról: „Egy darab meghallgatása önmagában semmit sem jelent. Így valójában semmit nem fogunk fel tartalmából és jelentőségéből.") Ám a Kolisch-nagyságrendű hiteles tanítók lassanként elfogytak. Márpedig a másod- és harmadgenerációs, főként csak elméleti síkon dolgozó specialisták aligha engedhetik meg maguknak az olyasfajta „maximalizmust", amely kétségbe vonja a zene primer módon mégiscsak hangzó voltát, következésképpen az előadás (a felkészülés, a stílus-alapozás, a műismeret) kardinális szerepét.

Éppen Webern esetében ma megengedhetetlen a tudósok exodus-a. Nem nagy öröme tellnék Webernnek a róla írott disszertációk sokaságában és komplikáltságában, ha közben műveit még mindig csak ilyen kevesen és, tisztelet a ritka kivételnek, ilyen stílus-idegen merev olvasatokban játsszák, mint napjainkban.

[32] NB: ez a passzus ismét összefügg az 1983-as Webern-kongresszus helyszínével, illetve azzal az áldatlan helyzettel, hogy a — főként német — Webern-kutatás vajmi keveset törődik a Webern-életmű realizálhatóságának nehézségeivel.

[33] Károly Csipák, „Mödlinger Gespräch mit Rudolf Kolisch und Rudolf Stephan" in: *ÖMZ* Sept. 1979, 425

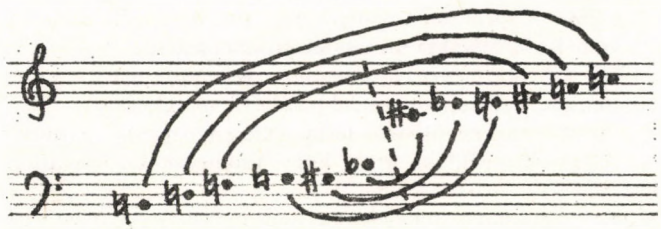
KOVÁCS SÁNDOR:

„ORDNUNGEN MIT TONHÖHEN"

„Ordnungen mit Tonhöhen" — a terminus bizonyos kiegészítést igényel. Heinrich Deppert, aki Webern (kései instrumentális darabjait vizsgáló) könyvében[1] fejezetcímként vezeti be, lábjegyzetben pontosítja, mit ért „Tonhöhen" alatt: a hangok kromatikus értékét *és, plusz* oktávhelyzetét, regiszterét.

A jelenséget, melyre hosszadalmas körülírásokat elkerülendő a továbbiakban a depperti kifejezéssel hivatkozunk, viszonylag korán a Webern-opuszok egyik jellegzetes sajátságaként, Schoenberg művészetétől eltérő jegyeként írta le az irodalom. Már René Leibowitz érdemesnek tartotta az Op. 24-es Koncerttel kapcsolatban az „ostinato de la registration"-ra, mint egyéni kompozíciós eszközre felhívni a figyelmet[2]. A koncert — illetve annak harmadik tétele — kétségkívül egyike a legjobb példáknak. Webern a tétel 56. ütemétől 10 különböző Reihe-alakot futtat végig; de úgy, hogy az egyes hangokat (kromatikus értékeket, hogy Deppert szavaival éljünk) függetlenül attól, azok melyik Reihe-forma hanyadik tagjaként kerülnek sorra, határozott regiszterhez, oktávfekvéshez köti; mind a tizenkét fajta hang a hangzástérnek csak egy-egy adott pontján szerepelhet, a 12 hangmagasság pedig szimmetrikus rendszert alkot:

1. Op. 24.



Hasonló részletet vett nagyító alá Herbert Eimert az Op. 28-as vonóskvartett első 15 taktusáról írt elemzésében[3] — s ilyen megfigyelései alapján beszélhetett „Die notwendige Korrektur" című 1955-ben megjelent tanulmányában „selbst von Oktavlagenbewussten Intervall"-ról,[4] majd később, 1964-ben arról, hogy Webern zenéjében az oktávfekvés is egyike a „paramétereknek"[5].

* Az 1983-as bécsi Webern-kongresszuson elhangzott előadás.

[1] Deppert, Heinrich: Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns. Edition Tonos, Darmstadt, C. 1972. 30. l.

[2] Leibowitz, René: Quest-ce que la musique de douze sons? Le concerto pour neuf instruments Op. 24 d'Anton Webern. Liège, 1948.

[3] Eimert, Herbert: Intervallproportionen. = Die Reihe 2, UE. Wien, 1955. 97—102. l.

[4] Eimert, Herbert: Die notwendige Korrektur. = Die Reihe 2, etc, 35—41. l.

[5] Eimert, Herbert: Grundlagen der musikalischen Reihentechnik. Wien, 1964. 127. l.

A hatvanas évek terebélyesedő Webern-irodalmában aztán számos újabb, a kérdést legalább részben érintő tanulmány született. Ide sorolhatjuk az Op. 21-es szimfónia, vagy az Op. 27-es Variációk második tétele szinte valamennyi elemzését (hiszen ezek szerzői a hangmagasságrendszer létének említését, rövid ismertetését aligha kerülhették el), Erhard Karkoschka írását[6], mely figyelemreméltó módon a korai — jóval a Reihe-elv felfedezése előtti — kompozíciók elemzésénél vezette be a „flächige, dauernd variierte Ostinato" fogalmát (egy fogalmat tehát, mely nem kevésbé figyelemre méltó módon Leibowitz egykori szavaira rímel); s végül Deppert említett munkáját, mely egyrészt az összefoglalás igényével veszi sorra az Op. 20 és 30 közti hangszeres alkotások idevágó részleteit, másrészt rögtön osztályozza, bizonyos szempontok szerint kategorizálja is azokat[7].

A leíráson, a schoenbergi és weberni kompozíciós metódus e téren — e téren *is* — jelentkező különbségének regisztrálásán, illetve Deppert esetében a kategorizálás kísérletén azonban a kutatás a hatvanas esztendők végéig nem, vagy csak kevéssé jutott túl.

Jórészt érthető, miért. A Webern analízisek ma már klasszikusnak számító időszakában, az ötvenes években a szerializmus apologétái a kései Webern opuszoknak éppen ezzel a tulajdonságával tudtak kevésbé elszámolni: akadt, aki tagadta is az ilyen irányú vizsgálatok szükségességét, fontosságát[8]. A hatvanas esztendőkben pedig, mikor a szerialista Webern mítosza fokról fokra szertefoszlott, újabb problémák merültek fel. Ezeket Deppert nyomán a következőkben foglalhatjuk össze:

Először: Webern, amennyire tudjuk, sem előadásaiban, sem leveleiben nem szólművei hangmagasság-rendszereiről — jóllehet kompozíciós elveit egyébként nem igyeket zett különösebben titkolni, zenéjének „összefüggéseiről" leveleiben nem egyszer részletesebben írt.

Másodszor: semmiféle érdemleges bizonyítékkal nem szolgált, sőt inkább növelte a zavart a vázlatok vizsgálata. A vázlatok tanúsága szerint ugyanis Webern a regiszter kérdését gyakran a kompozíciós munka végső fázisáig nyitva hagyta; éppen e téren figyelhetők meg jelentős eltérések a definitív műalak és az azt közvetlenül megelőző fogalmazvány-forma között[9].

Végül harmadszor: lényegében minden olyan mű-részletnél, mely az oktávfekvést tekintve érdekes szabályszerűségeket mutat, felvetődhet a kérdés, vajon a hangmagasságrendszer mennyiben *következménye,* automatikus velejárója más, a kompozíciós (prekompozíciós) munka során elhatározott strukturális törvényeknek.

Mindezek a problémák együttvéve természetesen nagyfokú óvatosságra intették a kutatókat — Deppertet például arra, hogy tudatosan tartózkodjon mindenfajta „interpretációtól"[10].

Mégis, néhány évvel könyve megjelenése után éppen Deppert volt az, aki kijelölte e tartózkodó szemlélet meghaladásának útját — mindenekelőtt azzal, hogy rámutatott egyes Reihe-technikával készült Webern-opuszok szólamszövése mögött rejlő „összhangzattani" megfontolásokra; Webernnek részben vázlatok vizsgálatával, részben elemzésekből levont „deduktív" következtetésekkel bizonyítható vagy valószínűsíthető

[6] Karkoschka, Erhard: Studien zur Entwicklung der Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns. Phil. diss. Tübingen, 1959.

[7] Deppert, Heinrich: op. cit. 173.l.

[8] L. pl. Metzger, Klaus-Heinz: Webern und Schönberg. = Die Reihe 2, etc. 47—50. l. Metzger többek közt a következőket írja (49. l.) „Es soll dabei nicht viel die Rede sein von der Organisation des Verhältnisses der Lagenposition, der 'Register'..."

[9] Vö. Deppert, Heinrich: op. cit. 31.l.; valamint Beale, James: Weberns musikalischer Nachlass = Melos 31 Jg., 1964, 297—303. l.

[10] Deppert, Heinrich: op. cit. 11 l. „Eine solche Untersuchung hätte, sollte sie frei von ideologischen Hintergedanken sein, einen Weg einzuschlagen, der auf Interpretation im weitesten Sinne verzichtet."

„összhangzattani" elképzeléseire. A „Zu Weberns klanglich-harmonischem Bewusstsein" című tanulmány[11] módszerének lényege, hogy az elemzésekben a szabálytalanságokból indul ki, olyan hangmagasságrendszerekből tehát, melyeknél a „szimmetrikus" rend nem egészen következetes, és az apró eltérések, az egyébként nyilvánvaló szabály alóli kivételek mindenekelőtt az adott kontextus együtthangzási törvényeivel magyarázhatók.

Önként merül fel viszont a kérdés: hogyan értékelhetők a Webern-opuszok teljesen „szabályos" hangmagasságrendszerei „összhangzattani" szempontból? Hogyan következtethetünk — következtethetünk-e egyáltalán — e rendszerek esetleges „összhangzattani" ihletettségére?

Példaként vegyük a legismertebbek egyikét az Op. 21-es szimfónia első tételének expozícióját. A darab első 25 taktusában, mint az köztudott, Webern mindössze 13-féle hangmagasságot használ; a szimmetrikus hangrendszer középpontja az *„a"* hang (minek következtében az *„esz"* két helyütt is szerepel):

2. Op. 21/I exp.



Miután a kompozíció egészében (és itt mindkét tételre egyaránt gondolhatunk) a legkülönbözőbb horizontális, vertikális „tükrözések" mutathatók ki, látszólag kézenfekvő volna a „hangmagasságrendet" is az alapvető strukturális gondolat, a szimmetria automatikus következményeként értékelni. Csakhogy ezzel a megállapítással sokra nem megyünk. A szimmetria-elv ugyanis *önmagában* a rendszer számos, éppen harmóniai szempontból érdekes tulajdonságát egyáltalán nem magyarázza meg. Azt pl. többször leírta az irodalom, hogy a felállított rendszerben a centrális *„a"*-tól eltekintve minden hang része egy-egy (az alsó, illetve felső *„esz"*-ről induló) kvart-láncolatnak[12].

Továbbmenve: az is megfigyelhető, hogy a rendszer bizonyos hangközök együtthangzási lehetőségeit teljesen kizárja, másokét gyakorlatilag a minimálisra redukálja. Az előbbiekhez tartozik meglepő módon a nagyszeptim, az utóbbiakhoz pl. a kvint. Ezzel szemben igen gyakran kínálkozik a kvart mellett a kisszext, kisnóna, bővített undecim összecsengés, vagy ezek kombinációja. Tegyük rögtön hozzá, az első 10—12 ütemben ténylegesen is ezek a hangközök, illetve a belőlük képzett harmóniák jutnak, ha nem is kizárólagos, de minden esetre főszerephez; Webern tehát ez esetben valóra váltja a lehetőségeket (amit azért fontos hangsúlyoznunk, mert akad példa az ellenkezőjére is, olyan reihebeli vagy más elméletileg kimutatható összefüggésekre, melyekből az adott darabban harmóniailag szinte semmi sem valósul meg)[13].

Mindez kétségkívül elgondolkodtató; két kérdés azonban további tisztázásra vár. *Először:* miért csak a kompozíció elején követi Webern a vázolt rendszer-adta harmóniai

[11] Deppert, Heinrich: Zu Weberns klanglich-harmonischem Bewusstsein. = Beiträge 72/73. Webern-Kongress. Hrsg.: Österreich. Ges. für Musik. Bärenreiter, Kassel, C. 1973. 61—72. l.

[12] L. többek közt: Jelinek, Hanns: Anleitung zur Zwölftonkomposition II. Wien, 1958. 170. l.

[13] Erre különösen jó példa az Op. 18 második dala, melynek „sora" lényegében végig tercek láncolatából áll; a harmóniáknál (együtthangzásoknál) azonban Webern kifejezetten kerüli a terc-hangközt.

törvényeket, miért tér el azoktól már az expozíciórész második felétől kezdve? *Másodszor:* vajon egyedi, kivételes harmóniai megoldásokról van-e szó Webern életművében (mely esetben igencsak óvakodnunk kell a következtetések levonásával), vagy olyan hangzatvilágról, melynek nyomai más művekben is felfedezhetők?

Az utóbbival kezdve: kétségtelen tény, az Op. 21. hangmagasságrendszere bizonyos értelemben magában áll — már amennyiben a Deppert által sorravett hangmagasságrendszerek közül egy sem épül fel hasonló módon, hasonló hangközökből.

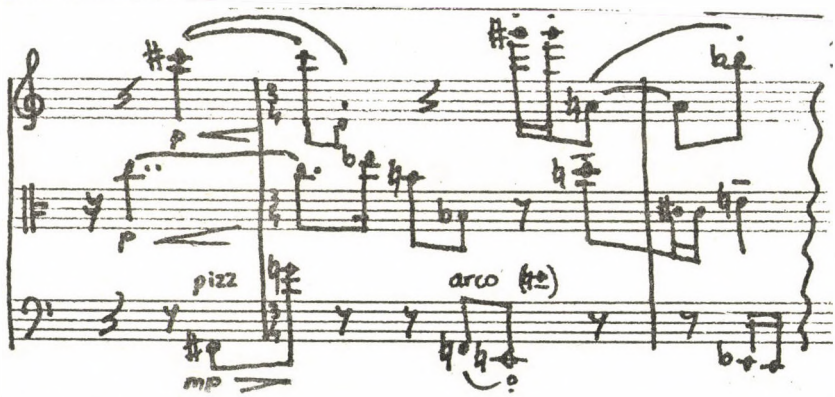
A korábbi művek felől közelítve az Op. 21-hez azonban érdekes tendenciára lehetünk figyelmesek. Azokban az első dodekafón opuszokban, melyekben Webern még tartotta magát az önként vállalt szabályhoz, hogy ti. csak egyetlen Reihe-alakot használ (vertikálisan) az egész kompozíció folyamán (vagyis sem a transzpozíció, sem a megfordítás lehetőségével nem él), magában a Reihében akadnak olykor összhangzattani elképzelésekkel talán nem alaptalanul összefüggésbe hozható jelenségek. Feltűnő pl., hogy az Op. 18-as dalciklus első darabjának Reihéjében a hangok végső soron harmónialehetőségeket meghatározó sorrendje milyen gyakran teszi lehetővé a kvartakkordot, a kvart—tritonusz-harmóniát (Nb. a darabban egész kvart—tritonusz tornyok hallhatók):

3. Op. 18/I. Reihe



Mindamellett rendszerről, határozott összhangzattani „szabályokról" az Op. 18-al kapcsolatban még korai volna beszélni. Tanulságos azonban ebből a szempontból az első opusz-számmal ellátott hangszeres darab, az Op. 20-as vonóstrió. Ebben Webern a legkülönbözőbb Reihe-alakokat fűzi egymás után (sőt, a második tételben rövid időre az alapvető vertikális sorelrendezést is vegyíti a horizontálissal)[14], vagyis lényegesen kevesebb előzetes „megkötéssel" alkot. Az eredmény azonban — főleg az első tételben — éppen az összhangzattani elképzelések kikristályosodása felé mutat: az együtthangzó (esetleg ún. „harmonikus Feldekké" összefogható) harmóniák már a főtéma-területen is gyakran kvart—kisszext—kisnóna—bővített undecim-sejtekből épülnek:

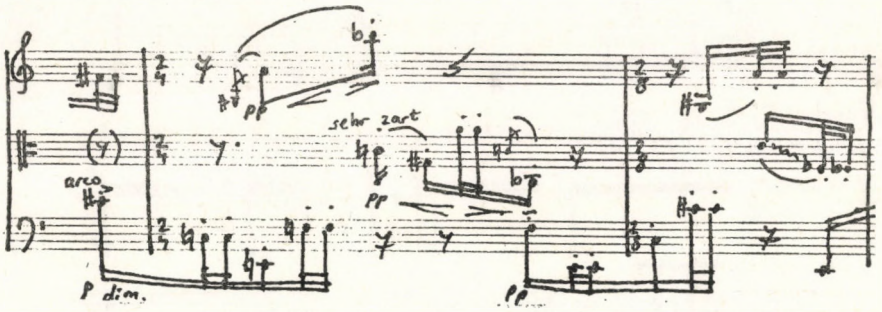
4/a Op. 20/I. 4-5 (6). ü.



[14] L. pl. a 180—190 ütemeket.

Az Erwin Stein formai leírásában „átvezető rész"-nek[15] nevezett formaszakaszban pedig olyan „flächige, dauernd variierende Ostinato"-t alakít ki Webern, melynél mindhárom hangszeres szólam — csekély kivételtől eltekintve — az említett hangközökből épülő motívumokat játszik, s melyben a szólamok találkozási pontjai is legtöbbször kvartok, kisnónák és így tovább.

4/b Op. 20/I. (10) 11—12. ü.



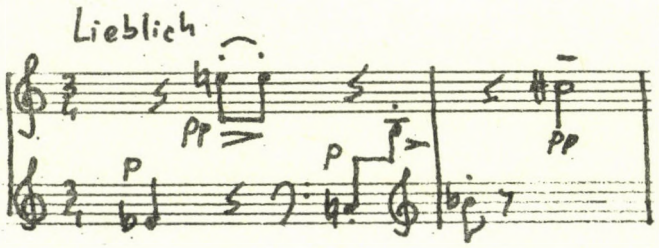
Ha az Op. 20. után vizsgáljuk az Op. 21-et, az összefüggés önmagáért beszél: azt a hangzásvilágot, melyet az Op. 20-ban Webern még sokféle Reihe-alak váltogatásával teremtett meg, a szimfóniában mintegy eleve törvényerőre emeli, másfajta strukturális törvényekkel is alátámasztja, „legitimizálja". Legalább is kezdetben, viszonyítási alapként a továbbiakhoz.

És hogy miért *csak* kezdetben, arra az egyik lehetséges magyarázatot ugyancsak a korábbi művek vizsgálata adja meg számunkra. Webern hangszeres opuszaiban viszonylag gyakran találkozhatunk egy sajátos, nehezen leírható formai vagy inkább dramaturgiai modellel. Azokra a darabokra gondolhatunk, melyek kezdőtaktusaikban valamilyen egyszerű, jól érzékelhető „rendet" állítanak fel — majd az alapelemek variációi, a köztük levő viszonylatok átrendezése során ettől a mértéket adó rendtől olyannyira eltávolodnak, hogy a távolodás folyamatát a hallgató egyfajta „bomlási folyamatként", a mérték fokozatos elvesztéseként éli át. A kínálkozó példák közül talán a legpregnánsabb az Op. 9-es bagatell-sorozat 5. tétele a maga egyszerű, mérőütéseket hangsúlyozó kezdőritmusaival, majd a metrumot tagadó, egyre bonyolultabb képleteivel, utolsó taktusainak metrumváltásaival.

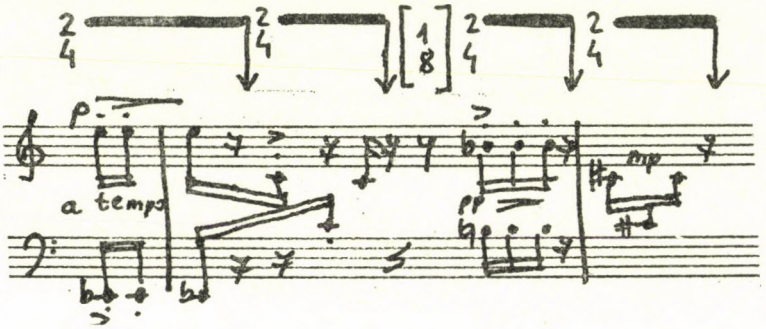
A „dodekafón-korszaknak" éppenséggel *legelső* befejezett, végigírt (bár Webern életében kiadatlanul maradt) darabjában tűnik fel ismét ez a modell; a 17 ütemes, zongorára írt, Kinderstück-ben. A folyamat itt különösen világos. A kezdet táncos lejtésű (menüettes-valceres) dallamívétől fokozatosan halad a zene a 11—13. ütemek „ellenmetruma", a kiírt 3/4-el szembeszegülő 2/4-es tagolás megteremtése, majd bontása felé, miközben a regiszter is tágul: a középregiszterben kezdődő kompozíció éppen az utolsó taktusokban éri el a „legmagasabb" hangot — amelyhez az egyik legmélyebb társul:

[15] L. Erwin Stein előszavát az UE. partitúrában.

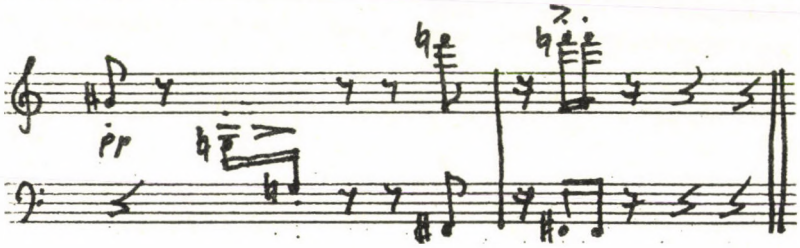
5/a Kinderstück 1—2. ü.



5/b Kinderstück (12) 13 (14) ü.



5/c Kinderstück 16—17. ü.



Az eszközök és a műfaj minden, mégoly nagy különbözősége ellenére a vázolt dramaturgiai sémát az Op. 21-ben sem nehéz felfedezni. Nyugodt, kimért ritmusértékek kezdetben — szélsőségesen hosszú és rövid hangok a darab végefelé; kürt-cantabile az első ütemekben — a kürt szinte teljes elnémulása, a vonós-üveghangok felülkerekedése a reprízben — a példákat még sorolhatnánk.

A döntő újdonság, hogy a szimfóniában a szó jelképes értelmében vett „rend"-hez, a kiinduló rendhez a harmóniák Op. 20-ban kikísérletezett rendje is csatlakozik.

Vagyis, összegezve most már az elmondottakat, a szimfóniában egy dramaturgiai elvnek alárendelt harmóniai szisztémához ad „keretet" az a jelenség, amit Deppert nyomán Ordnung mit Tonhöhen-nek nevezhetünk. Keretet, mert a 13-féle, szimmetrikusan elrendezett hangmagasság határt szab az együtthangzási lehetőségeknek; elég szűk határokat

ahhoz, hogy az egyszerű ritmusokban mozgó kánonszólamok minduntalan ugyanazokat a hangzatokat hozzák létre, és egyúttal elég tág határokat ahhoz, hogy már néhány új ritmusérték bevezetésével a hangzás érezhetően megváltozhasson.

Webern más — későbbi — műveiben a hangmagasságrendszereknek olykor nyilvánvalóan más a funkciója: nem összhangzattani természetű. Magában az Op. 21-es szimfónia első tételében is kétséges, a kidolgozási rész (persze az expozícióénál lényegesen bonyolultabb) hangmagasságrendszerével kapcsolatban mennyire indokolt még harmóniai törvényszerűségekről beszélni. Mikor, milyen funkciót vállal a hangmagasságrendszer — további kutatások, elemzések adhatnak a kérdésre választ. E további vizsgálatok vezethetnek el esetleg a jelenség egy újfajta osztályozásához is; olyan osztályozás kialakításához, melyben az egyik kategória a harmóniai törvényekkel magyarázható hangmagasságrendszerek kategóriája lehetne.

WILHEIM ANDRÁS:

MÓDSZER ÉS MŰ

(ELEMEZŐ MEGJEGYZÉSEK WEBERN DAS AUGENLICHT *CÍMŰ KOMPOZÍCIÓJÁHOZ)*

Anton Webern születésének centenáriuma nem lehet a megelégedett összegzés ideje, a Webern-kutatás megindulása óta eltelt csaknem négy évtizedben talán soha nem volt még ilyen válságos helyzetben a filológia s a Webern zenéjének kijáró figyelem. Műveinek játszottsága visszaesett, anélkül, hogy darabjainak többsége valaha is a hangversenyrepertoár integráns részévé válhatott volna s kialakulhatott volna egészséges előadói tradíciója. Az Új Zene történetének nagy fordulata (nevezetesen a szerializmus néhány évi tündöklés utáni eltűnése, illetve akadémizmusba merevedése) következtében a Webern-oeuvre napi aktualitását veszítette el. Ennek egyenes következménye, hogy az ötvenes évek teoretikus Webern-recepciója, az elsősorban történelmi legitimitást, önigazolást célzó strukturális elemzések is elveszítették vonzerejüket, sőt, mint ez ma már egyre jobban érződik, a történelmi tényekkel szembesítve olykor még érvényességüket is. Időközben biztató kezdetekkel, megszületett ugyanis a Webern-filológia, fontos dokumentumok, tények, adatok (Webern alkotómódszerének dokumentumai, vázlatkönyvek, levelezések stb.) váltak hozzáférhetővé, össze lehetett állítani a művek pontos kronológiáját stb. Úgy látszott, a zeneszerzői célok érdekében kisajátított Webern helyébe most majd a zenetudomány Webern-képe lép. A figyelem most nem a művek belső összefüggéseire, struktúrájára, módszerére esett, hanem számbavették a végeredményhez vezető út állomásait, a művek környezetét, történetét.

Sajnos a kutatásnak ez az iránya sem fejlődhetett: az elsődleges dokumentumok mindmáig csak szórványosan hozzáférhetők; főként talán ennek következménye, de valószínűleg a tudományos módszerek elégtelenségéé is, hogy a Webern-filológia szinte sohasem tudott eljutni az egyedi műalkotáshoz. Eddigi eredményei elsősorban a biográfia és a kronológia terén hoztak újat; a zenei anyag vizsgálata, noha kétségtelenül a strukturalista elemzések torzításainak helyesbítésére törekedve, mindeddig nem tudott valóban érvényes interpretációvá érni, s még azt a koherenciát sem tudta fölmutatni, amelyet az ötvenes évek kétségtelenül egyoldalú analízisei megvalósítottak.

Márpedig az eddigi Webern-irodalom látens célja, hogy az életműre is, az egyes művekre is egységes interpretációt adjon. Kimondatlanul is ott rejtezik benne az a föltevés, hogy Webern művészetére nézvést lehetséges a kutatásnak valamiféle ideális végeredménye, teljessége. A szakirodalom szinte organikusan növekedett: mintha minden igényesebb dolgozat kiegészíteni, továbbépíteni, helyesbíteni igyekeznék az eddig eredményeket; mintha a maga előre kijelölt helyét töltené be egy előre elrendezett, tökéletes egész hierarchiájában. Ehhez természetesen feltételezni kellett Webern életművének egységességét, hogy műről-műre haladó linearitása van, hogy az egyes opuszok a töké-

Az 1983-as bécsi Webern-kongresszuson elhangzott előadás.

letesedés lépcsői, mintha mindegyik mű korrigálná a megelőzőt. A Webern-kutatás eddigi két fázisa elfogadta ezt az elgondolást. A szerializmus által kidolgozott interpretációban maga Webern is csupán előfutár, művészete egy korábbi történeti állapot illusztrációja, s miként művei is csak az utolsó előtti lépést jelentik a totális szerializmus felé, korábbi munkáiból is előtanulmánynak minősült mindaz, ami nem mutatta még föl tisztán e technika jegyeit. A történeti alapozottságú Webern-kép számára is evidencia a töretlen fejlődésvonal, csak ahelyett, hogy a végpont felől próbálná meg értelmezni a folyamatot, a kronológia rendjében halad. Ez utóbbi elképzelés nem független természetesen az európai zenetörténet evolucionista felfogásától; sőt magának Webernnek az értelmezésével is összecseng, hiszen ne feledjük: a tizenkét fokú technika történetével foglalkozó mindkét előadássorozatának címében (még ha Schönbergre hivatkozva is) az *út* szó szerepel.

Sajátos történelmi helyzetéből fakadóan valószínűleg még nagyon sokáig nem lehet Webern művészetével foglalkozni anélkül, hogy a kutató számot ne vetne az eddigi szakirodalom *egészével*. Állást kell foglalni azzal kapcsolatban, hogy annak mely ágazatához kíván kapcsolódni, ez pedig mind szemléletében, mind módszertanilag már szinte determinálja is munkáját. Ehhez járul még, hogy a Webern-kutatás tartalékai csaknem kimerültek, s hogy a közeli jövőben nem is remélhető a kutatási helyzet lényeges változása. Márpedig, ha a filológia nem fejlődhetik újabb dokumentumok tanulmányozása révén, a kutatómunkának radikálisan újra kell fogalmaznia célkitűzéseit — még mielőtt önjáróvá válik. Kétségtelenül nehéz megjelölni a közvetlen célt, hiszen alig találni olyan kihívást, mely aktualizálná a Webern-recepciót. Még ha frivolnak tetszik is, elgondolásom szerint a Webern-művek tanulmányozása ma nem más — és nem is lehet más —, mint a zenetudományi közelítésmódok szinte önmagukért való alkalmazása, szinte öncélú kommunikáció azok között, akik hisznek e megközelítés valamelyik fajtájának érvényességében. Ez persze nem kevesebbnek, mint annak a kimondása, hogy ez már maga is a mű interpretációja. Eszköze pedig nem más, mint a Webern-kutatásban, de a zenetudományban általában is oly kevéssé divatos *analízis*.

Kétségtelenül úgy tűnhetik, hogy az analízist, mint közelítésmódot szinte „lejáratta" a Webern-kutatás első korszaka. Úgy vélem azonban, hogy ez csupán a látszat, hiszen az ötvenes évek Weber-elemzései nem másért íródtak, mint hogy igazoljanak egy későbbi történeti stádiumból érthető prekoncepciót. Nem a művek jobb megértését célozták, hanem szinte kivezetnek az elemzett műből, premisszái a művön kívül fekszenek. Az az analízis, amelyet kívánatosnak tartok, ezzel éppen ellentétes irányú. Magát a művet igyekszik megérteni, minden művelete a műre irányul, külső szempontjait a minimumra csökkenti.

Nyilvánvaló, hogy ez a közelítésmód szükségszerűen szembehelyezkedik az eddigi Webern-szakirodalommal, legfőképpen annak monolitikus felépítésével. Nem nélkülözheti persze annak eredményeit — akár a kompozíciós technikára vonatkozó megállapításokat, akár például a vázlatok figyelembe vételét —, mégis elsősorban önmagára van utalva, hiszen egyedüli tárgya a mű. A jelenlegi lehetetlen forráshelyzetben is sok munkát kínál még Webern életműve; vannak még ma is szinte föltáratlan vonulatai, jónéhány kompozíció elemzetlen, azok a művek is, melyeknek tekintélyes a bibliográfiája, inkább csak a sortechnika szempontjából vannak alaposan kielemezve. Márpedig a hangok egyes esetekben mégoly bonyolult sorbeli elhelyezkedésének tisztázása csak előfeltétele a kompozíció megismerésének, a művet művé tevő mozzanatok meghatározásának.

E rövid referátumban természetesen nem vállalkozhatom az op. 26-os *Das Augenlicht* részletes elemzésére — ez egy csakis ennek a darabnak szentelt monográfia feladata

lehetne. Az *Augenlicht*-kantáta ez esetben csak példa — bár a választás korántsem esetleges.

Kulcsfontosságú ez a mű Webern életművében. Minden szempontból társtalan kompozíció; nem véletlenül nem tartozik a gyakran elemzett darabok közé. Technikai szempontból is kiválik a hagyományosan egy stíluskorszaknak tekintett tizenkét utolsó Webern-kompozíció közül. Ha megíródnék egyszer egy olyan munka, amely részletesen tárgyalná Webern tizenkétfokú technikáját, világossá válna, hogy e technika kétségtelenül a szerializálódás felé mutató fővonala mellett néhány mű fölvet olyan technikai megoldásokat is, melyek folytatás nélkül maradtak. Kifejtetlen, éppen csak jelzett lehetőségei egy másfajta, szabadabb tizenkétfokúságnak. Ebből azonban az az állítás is következik, hogy tizenkétfokú technikáról csak tankönyvi definíció szintjén szabad beszélni, mert a technikát a mű egészének kívánalmai határozzák meg. Ha egy szükségszerű végpontig lehet is követni Webern alkotóművészetében a tizenkétfokú technikai eljárások gazdagodását, racionalizálódását, következetesebbé váló logikáját, mégis le kell szögezni, hogy a tizenkétfokú technika Webern munkásságában sem műről műre haladó fejlődésként, hanem a minden egyes műben tükröződő állapotként határozható meg. A tizenkétfokú technika, éppen mert a hangok közötti relációk tekintetében rendelkezik, ugyanúgy különbözőképp ölt alakot minden műben, mint annak idején a funkciós rendszer, a tonalitás.

Sajnálatos, hogy éppen az *Augenlicht* vázlataiból — egyetlen, szinte illusztrációként szereplő töredéken kívül — nem ismer semmit a kutatás. Mivel a sor a tizenkétfokú technikával készült darabokban — ha tekintélyes szabadsággal is — meghatározója minden további lehetőségnek, különösen tanulságos lenne e különlegesen aszimmetrikus sor kialakulását is tanulmányozni *(1. példa)*.

Éppen mert nem azonos szerkezetű motivikus sejtekből épül, számos motivikus megfelelést kínál a komponista számára. E motivikus megfeleléseknek köszönhetően a sorok és különféle transzpozícióik között nagyon sokféle kapcsolat képzelhető el. A sortechnikában általános, egy bizonyos sor 12. hangját a következő sor első hangjának tekintő eljárás, valamint a két hangot (azaz 11—12=1—2) alkalmazó *hidak* mellett Webern e darabjában jóval szabadabb utalásokat is érvényesnek tekint; legszívesebben asszociatívnak nevezném ezt az eljárást *(2. példa)*.

Elvégezvén az *Augenlicht*-kantátában előforduló hangok sorbeli helyzetének azonosítását, arra a meglepő eredményre jutunk, hogy a sor negyvennyolc lehetséges pozíciójából mindössze öt nem jut szerephez. Az egy-egy formarészben föllépő sorok láthatóan nem engedelmeskednek egy előre eltervezett szisztémának, a zenei anyag tényleges mozgása, tényleges összefüggései valósággal függetlenek a hangok sorbeli sorrendje szabta összefüggéseitől.

Azt hiszem, egyedülálló jelenség Webern munkásságában, hogy a kompozíció elején nagyon határozottan exponált módszer a zenei történés előrehaladásával elveszíti jelentőségét. Márpedig a Webern saját analízisében (melyet az ősbemutató műsorfüzete számára készített) főtémaként jelzett szakaszban (8—19. ütem, *3. példa*), mind a két énekszólamban, mind a két hangszeres ellenszólamban érzékelhető az az elv, hogy jóllehet a ritmus páronként azonos (egy kánon propostaja és ripostaja), a hangok egyazon sor alap- és rákmegfordítását, a négy szólamban a négy lehetséges alaphelyzetet hozzák.

Ez a logika azonban a továbbiakban már nem érvényesül. Úgy tűnik — természetesen a vázlatok ismerete nélkül kockázatos minden effajta föltételezés —, hogy Webern csak a komponálásban előrehaladva ismerte fel az alapsor sajátos természetét, motivikus átjárhatóságát. (Gyanítom, hogy a kompozíciót bevezető hangszeres előjáték a munka egy későbbi fázisában került a mű élére, talán éppen e tapasztalatok eredményeképpen.)

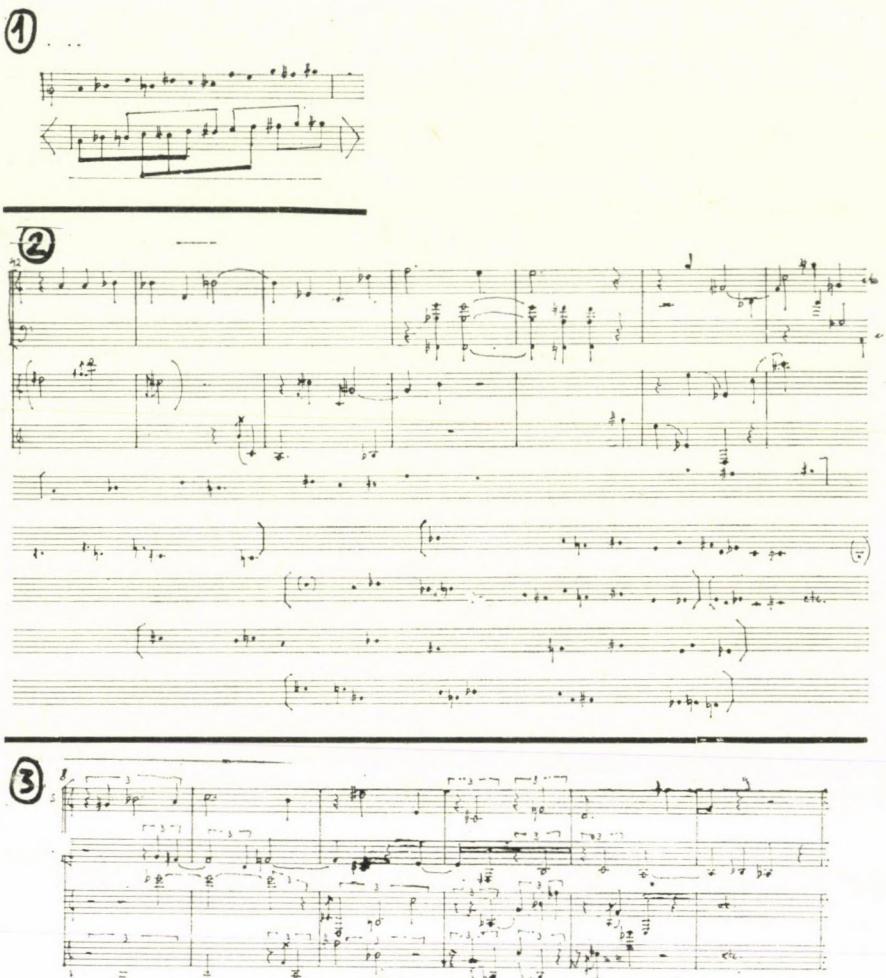
Sőt, mindinkább fellazul a kánon szigorúsága is; szabad imitációvá alakul, amelyben a motivikus megfeleléseket már nem is az azonos hangközök, hanem a lépések irányának és főleg ritmusának azonossága érzékelteti *(4. példa)*. (A hangok egy-egy sorban kodifikált sorrendje, amely Webern műveiben általában érintetlen marad, a motivikus asszociációk érdekében itt nem is egyszer megváltozik; egy-egy hang nem illeszthető egyetlen sorba sem, gyakori, hogy egy sor néhány hangja csak jónéhány taktus múlva kapja meg kiegészítését.)

Valószínűleg az *Augenlicht* tizenkét fokú technikájára illik leginkább Webern egyik előadásának nehezen értelmezhető fordulata: *„Tudom, hogyan csinálom tovább és hogyan folytatódik, aztán megkeresem a helyét."* (1932. III. 2.) Egy-egy hang vagy hangcsoport helyének megkeresése: a komponálás maga. A sor a rendelkezésre álló hangok körét határozza csak meg, tényleges elrendezésükről azonban nem rendelkezik. Ebből fakad a tizenkétfokú technika talán legnagyobb paradoxonja: az egyes sorokon belül valóban létezik a hangoknak egy sajátos egymásra-vonatkoztatása (a schönbergi definíció értelmében), ám ha két vagy több sor fut egyidejűleg, többnyire már nem az egy-egy soron belüli viszonylatok érvényesülnek, hanem új, a sorban nem implicit, hanem az adott, a szinte véletlenszerű konstellációból adódó összefüggések. (Példa lehet erre az *Augenlicht* bármelyik homofón kórusszakasza: az itt hallható harmóniamenetek korántsem magyarázhatók csupán a sorok adottságaival — noha egyes akkordhangok sorbeli helyzete természetesen tisztázható.)

Mivel a sorok lineáris lefutása nem esik egybe a mű reális szólamaival (az 1. példában idézett főtéma kivételével), a hangszeres szólamok szigorú ritmikai kánonját sem lehet a sortechnika következményének tekinteni. Mivel a kánon-viszonyban lévő két szólamnak hangjai nem, csak időegységei (sőt: a három ritmusérték használata folytán szinte tempósíkjai) feleltethetők meg egymásnak, a kánon nyilvánvalóan a formálásnak, az időbeli lefutás kontrolljának eszköze. Egy olyan zenei stílusban, amely feladta ugyan a szabályos periodikus építkezés elvét, de ragaszkodik a zárt formaszakaszokból való építkezéshez, egyetlen eszköze maradt a tagolás érzékeltetésére, s ez nem más, mint az ismétlés.

A sor, illetve több sor szimultaneitása nem teszi egyértelművé a hallgató számára a hangok mozgásának irányát; a klasszikus periódus-szerkezet, a szinte mindenki által ösztönösen érzett súlyrend elvetése miatt pedig nem kalkulálhatók előre az egyes motívumok tartamai. Azáltal azonban, hogy ebben a kompozícióban imitatív jellegű motívumpárok szerepelnek, az összetartozás és a különbségtevés mindig jól követhető. E motívumpárok segítik a darab formájának finomabb léptékű tagolását.

E megjegyzések természetesen nem tarthatnak igényt még a hivatkozott helyek teljességre törekvő magyarázatára sem. Arra szerettem volna figyelmeztetni csupán, hogy ha Webern alkotómódszerének kodifikációjára törekszünk, korántsem szabad azt a szerializálódás felé mutató folyamatként ábrázolni. Bármelyik kompozíciót nézzük is, sokkal több olyan mozzanatot találni, amely a komponista pillanatnyi döntésére vall, mint olyat, amely egy szigorúan definiált technika önjáró mechanizmusából adódik. Az *Augenlicht* megítélésem szerint azért különösen jó példa, mert talán itt válik el egymástól legszembetűnőbben a választott módszer s a megvalósult mű. Ha a zenetudomány számára valamikor ismét vonzó feladat lesz Webern művészetének elemző feldolgozása, a „kivételek", a „szabálytalanságok" vizsgálatával kell főleg foglalkoznia.


1
2
3
4

PAPP GÉZA:

PONTOSÍTÁS ÜRÜGYÉN

(A PSALMUS HUNGARICUS SZÖVEGÉNEK KÉRDÉSÉHEZ)

Természetesnek és helyesnek kell tartanunk a tudományos kutatásnak azt a törekvését, hogy nagy egyéniségek életével, életművével, műhelymunkájával kapcsolatosan a legapróbb részletek kiderítésére törekszik. Ennek lehettünk tanúi az utóbbi években, amikor is — többek között — fölmerült a Psalmus Hungaricus szövegének forrásproblémája.

A kérdéssel először Haiman György foglalkozott[1]. Írásának leglényegesebb része — a mi szempontunkból — a Psalmus szövegének összevetése a hét legrégibb kéziratos és nyomtatott változattal. Úgy látszik, Breuer János még nem ismerte ezt a kis tanulmányt, amikor előszót írt a Zeneműkiadó 1977-ben Kass János rajzaival megjelentetett reprezentatív kötetéhez[2]. Azt azonban világosan látta, hogy Kodály előtt nem az ún. Boroszlói kézirat szövege állt, hanem (inkább) a Régi Magyar Költők Tára IV. kötete (1883), amelyből a szerző már jóval korábban megismerhette Kecskeméti Vég Mihály zsoltárparafrázisát. A Psalmus szövegének valóságos, közvetlen forrására Wilheim András mutatott rá: a Magyar Zene 1980/4. számában közölte Kodálynak 1923-ban, még a mű bemutatása előtt adott, s a Magyar Színpad lapjain megjelent nyilatkozatát[3]. Ebben Kodály a szöveg forrásául Gönczi György 1620-ban kiadott énekeskönyvét jelölte meg. Breuer János ennek alapján helyesbítette saját és mások föltevéseit Kodály-kalauzában (Bp. 1982) és a Kóta 1982/10. számában[4]. Haiman írása legújabban a Kodály-mérleg, 1982 c. tanulmánykötetben jelent meg[5]. Lerövidítve ugyan, de kiegészítve is olyan bibliográfiai adatokkal, amelyek Wilheim említett fölfedezésével függnek össze. A szerzőtől függetlenül magam is arra az eredményre jutottam, hogy Kodály az 1620-as debreceni énekeskönyvnek csak a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában található példányát használhatta, amely Kálmán Farkas (1838—1907) hagyatékából származik. Hadd tegyem hozzá: a jelenleg ismert másik példány[6] azért nem jöhet számításba, mert az csak 1947-ben került az Országos Széchényi Könyvtár állományába.

Az említett írásokban felszínre került adatok fényt derítettek a Psalmus keletkezéstörténetének egyes részleteire textológiai vonatkozásban. A kutatók azonban nem merítették ki a lehetőségeket, hogy már ma feleletet kaphassunk néhány további kérdésre, ha nem is minden esetben a bizonyosság szintjén, de legalább valószínű föltevésként.

[1] Kner Imre és a Psalmus Hungaricus. Békéscsaba—Gyoma, 1976. Ugyanez a tanulmány jegyzetekkel ellátva megjelent az Irodalomtörténeti Közlemények 1978. évf.-ban (633—46.1.), majd a szerző más írásaival együtt: A könyv műhelyében. Bp., 1979. 185—209.1.

[2] Psalmus Hungaricus. Kecskeméti Vég Mihály 55. zsoltára, zenéjét írta Kodály Zoltán. Bp., 1977.

[3] Elfeledett Bartók- és Kodály-nyilatkozat 1923-ból. Magyar Zene 1980/4., 429. 1.

[4] Mikoron Dávid... A Psalmus Hungaricus verséről. Kóta 1982/10., 4—5. 1.

[5] Válogatta és szerkesztette Breuer János. Bp., 1982. 313—20. 1.

[6] Vö. Régi magyarországi nyomtatványok. Második kötet 1601—1635 (szerk. Borsa Gedeon és Hervay Ferenc) Bp., 1983. 1205. sz.

Erre biztat néhány olyan tény, amelyet eddig mindenki figyelmen kívül hagyott a Psalmus szövegének vizsgálata során. A következőkben szeretném kifejteni: ismerhette-e Kodály a Boroszlói kéziratot (s benne Kecskeméti Vég Mihály 55. zsoltárának ma legkorábbinak tartott változatát)? Van-e valami jelentősége a zsoltárparafrázis hihetőleg korabeli dallamának a Psalmus-téma kialakításában? S végül — e pontosítások ürügyén — rámutatnék a Psalmus prozódiájának néhány ritmikai vonatkozására.

A Boroszlói kézirat — indokolatlan kódexnek nevezni — Szegedi Gergely énekeskönyvének (Debrecen 1569) a boroszlói (Breslau—Wrocław) Egyetemi Könyvtárban őrzött példányához kötött toldalék. Magát az énekeskönyvet a hazai bibliográfia a múlt század vége óta tartja számon[7], s akkor Szilády Áron gondozásában meg is jelent betűhív szedéssel[8]. A hangjegyes, graduáljellegű kéziratra talán Osváth (Oswald) János zenetanár (1858—1920) figyelt föl legkorábban. Zenetörténeti szempontból jelentéktelennek tartotta ugyan, de közölte (saját átírásában) nevezetes szaffikus dallamát *(Nagy hálát adjunk az Atya Istennek)*[9], s a kézirat keletkezési idejének meghatározása céljából utalt többek között a *Mikoron Dávid...* utolsó versszakára is, ahol a szerzés éve (1561) olvasható[10]. Ismeretes egy levele a boroszlói (akkor még) városi könyvtár igazgatóságához (Temesvár, 1901. júl. 3-i keltezéssel), amelyben megköszönte a segítséget, s néhány adatot szolgáltatott a kézirat korára vonatkozóan (ezeket később könyvében is közreadta)[11]. 1905-ben Isoz Kálmán (1878—1956) lemásolta az egész kéziratot, méghozzá betűhíven, s az eredeti oldalaknak és soroknak teljesen megfelelően. Ez a másolat ma is megvan az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában (jelzete: Ms. mus. theor. 29.); azt azonban nem sikerült megállapítanom, hogy pontosan mikor került az 1928-ban létesített Zenei Osztályra (Zeneműtárba), illetve elődjének, a Magyar Nemzeti Múzeum könyvtára „Musica" kézirattári szakcsoportjának anyagába. Föltehetően 1910-ben, amikor is Isoz néhány zenei kéziratot adományozott a könyvtárnak[12].

Osváth 1903-ban került a Zeneakadémiára, s ott nyugdíjazásáig (1919) tanártársa volt Kodálynak. Isoz ugyan csak 1934-ben lett az intézet főtitkára, de mint zenetörténész (legkorábbi jelentősebb közleményei a század első évtizedében jelentek meg) és az MNM igazgatósági tisztviselője[13] szintén nem lehetett ismeretlen Kodály előtt. S most már föltehetjük a kérdést: lehetséges-e, hogy ilyen személyi kapcsolatok mellett a fiatal Kodály, amikor a magyar népzene és zenetörténet problémái felé fordult — már jóval 1923 előtt —, nem találkozott sem Osváth könyvével, sem a Boroszlói kézirat másolatával? Ismerve széles skálájú érdeklődési körét, ezt nem tarthatjuk valószínűnek. Sokkal inkább azt, hogy nemcsak tudott a kézirat létezéséről, a benne levő Cantio optimáról, de ismerte másolatát, esetleg fotokópiáját is[14].

De hogyan értelmezzük akkor Szabolcsi Bence Kner Imrének 1939-ben adott információját? („[...] a kompozíció már készen állott, amikor a kéziratos formára vélet-

[7] Könyvészeti ismertetése: Magyar Könyvszemle 1892—93, 219. l.
[8] Szegedi Gergely Énekes Könyve 1569-ből. Bp., 1893.
[9] Csomasz Tóth Kálmán: A XVI. század magyar dallamai. Régi Magyar Dallamok Tára I. Bp., 1958., 213. sz.
[10] Osváth János: Nemzeti zeneművészet. Bp., 1908. 36. l.
[11] A levelet a kézirat elé illesztették, s így az OSzK mikrofilmjén (FM 2/1853) is megtalálható.
[12] Magyar Könyvszemle 1911. 64. és 106. l.
[13] Isoz Kálmán 1904-ben került az MNM igazgatóságának tisztviselői karába írnoknak. 1911-ben titkár, 1919-ben főtitkár. 1923 decemberében mint főkönyvtárnokot megbízták a Zenei Osztály felállításának előmunkálataival. (L. Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum [1909., 1911., 1913—1923.] évi állapotáról. Bp., 1910., 1912., 1926.)
[14] Vajon Isoz az eredeti kéziratról vagy fotokópiáról másolt-e? Nem tudjuk. Az utóbbi mellett szól, hogy 1903-ban tanulmányozta Ausztria és Németország több zenei gyűjteményét (ld. Isoz Kálmán: A Nemzeti Múzeum zenei gyűjteményeinek kialakulása. Bp., 1929. 7. l.; klny. a Magyar Könyvszemle 1928/1—4. számaiból); akkor készülhetett fénykép a kéziratról. Schulek Tibor értesülése szerint Sztripszky Hiador (1875—1946) irodalomtörténész 1910-ben (ugyancsak) lefényképez(tet)te. A lemezekről később készült kópiák sajnos hiányosan maradtak fenn: OSzK Zeneműtára, Ms. mus. theor. 29/a; a Cantio optima fényképmásolata sincs közöttük.

lenül rábukkantam."[15]). Ennek talán az az ésszerű magyarázata, hogy az első világháború után az említett énekeskönyv unikum példánya — kéziratos toldalékával együtt — egy ideig lappangott, s valóban újra kellett a könyvtárban fölfedezni. (Bibliográfiai irodalmunk a második világháború után is úgy tűntette föl a Boroszlói kéziratot mint ismeretlen helyen levő, esetleg megsemmisült emléket[16].) A „rábukkantam" persze mást jelenthetett Knernek akkor, mint amit mi tulajdonítunk neki utólag. Végül is ez a lakonikus kijelentés nem áll ellentétben azzal, amit Kodály hajdani tájékozottságáról föltételezek. Mert ha Szabolcsi nem tudott Kodály nyilatkozatából (vagy közvetlen szóbeli közléséből) a Psalmus szövegének elsődleges forrásáról[17], miért kellett volna jobban tudnia, hogy a Mester ismerte-e Isoz másolatát vagy sem. Egyáltalán: tudott-e már akkor (1924-ben!) a fiatal Kodály-tanítvány a másolat létezéséről? Nyilván nem. Erről a kérdésről egy és más esetleg még kiderülhet Szabolcsi fennmaradt levelezéséből.

Szeretném hangsúlyozni: az a tény, hogy Kodály nem a boroszlói kézirat változatát használta fel, nem jelentheti azt, hogy nem is ismerte. A szöveg kétségtelenül nehezen olvasható, de kibetűzése bizonyára nem volt megoldhatatlan feladat a filológus Kodály számára. Lényegesebb az, hogy nem eredeti, sokkal inkább romlott változatnak látszik, másolási hibákkal. Ez Haiman összevetéséből is kiderül. Érthető tehát, ha Kodály nem ezt vette alapul. Azt azonban nagyon is valószínűnek tartom, hogy — mint mások is gondolták — először az RMKT-ban találkozott Vég Mihály énekével, még egyetemi évei alatt. (Nem feltétlenül Wilheim indoklása alapján, aki szerint az 1535-ös évszám „csakis Szilády Áron e publikációjából tudható adat"[18].) Föltehető, hogy csak akkor kereste a hiteles forrást, amikor a megkomponálás gondolatával foglalkozott. Talán gyanússá vált a közlés pontatlansága és következetlensége az átírásban? Lehet, hogy csak a filológus kíváncsisága volt a rugója egy hitelesebb forrás felkutatásának. Így jutott a Keresztyéni Énekek című debreceni énekeskönyv 1620-as kiadásához az MTA könyvtárában.

Ebből a gyűjteményből itt tesszük közzé először az LV. PSALMUS szövegét tartalmazó lapoknak fényképét, hogy bárki ellenőrizhesse az eltéréseket. Láthatjuk, Kodály nem követte a tájszólási sajátságokat, az alföldi *öző* nyelvjárást (egyetlen nyoma: *szörzék*), megtartotta azonban a vers régiségét dokumentáló szóalakokat (pl. *az galamb; sívok, rívok; idejökben*) és a ma már szokatlan mondatfűzést: *barátomnak az kit vélek volt* (=akit barátomnak véltem). Az eredetiből átvett 17 versszak sorain egyébként alig változtatott; a leglényegesebb, hogy a 12. (orig. 15.) versszakban a nem rímelő *félek* helyére *tartok* került. Ez kétségtelenül Kodály leleménye: sehol másutt, az ismert változatokban nem fordul elő. Nem számítanám változtatásnak — miként Haimann — a *minden* szó megismétlését (13. vsz.), hiszen az ilyen eljárás sokszor jár együtt egy-egy vers megzenésítésével.

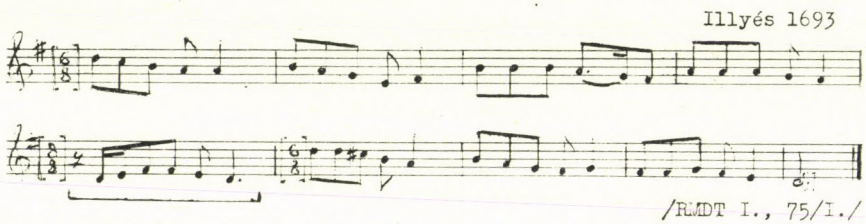
Fel kell figyelnünk az énekeskönyv 42. lapján olvasható széljegyzetre: „íratott: 1535. körül, lásd: Nagy István: Tud. gyűjt. 1823. VI. k. 87. l." Ez — mint a többi ceruzás bejegyzés is — Kálmán Farkas kézírása, tehát Kodály is olvashatta. Valószínű, hogy az egykori tulajdonos az RMKT IV. kötetének jegyzetéből vette ezt az adatot. Nagy István írása ezzel a címmel jelent meg a Tudományos Gyűjteményben: „Szabados Kecskemét Városában született, vagy lakott, Íróknak Nevei, és tudva lévő Munkái". A szerző forrásokra nem hivatkozott, így nem tudhatjuk, honnan vette az 1535-ös évszámot. Hogy a

[15] Haiman, i. m. ItK 1978. 636. l. Idézet egy 1939. VIII. 16-án kelt levelezőlap szövegéből.
[16] Vö. Stoll Béla: A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565—1840). Bp., 1963. 7. sz.
[17] Vö. Haiman, i. m. ItK 1978. 636. l.
[18] I. m., Magyar Zene 1980/4., 429. l.

Boroszlói kézirat évszáma (1561) nem feltétlenül hiteles, az abból is kiderül, hogy a Palatics-kódex néven számon tartott kézirat (1588—9)[19], melyet Haiman Bécsi kéziratnak említ, az 1567-es évszámmal tartotta fenn Vég Mihály énekét. A jelenlegi dokumentumok birtokában ki tudná ma már eldönteni, hogy a három közül melyik a helyes?!

A zsoltárparafrázis széles körű elterjedtségére vall, hogy Kájoni János Cantionale Catholicuma (1676) óta — jóllehet átdolgozott formában — a katolikus énekeskönyvek is átvették. Vizsgálódásunk szempontjából leglényegesebb az első hangjegyes közzététel, Illyés Istváné a Sóltári Énekekben (1693). Azt már Haiman megállapította, hogy csak ebben a változatban található a Psalmus 10. versszakának kezdete így: „*De* barátomnak...", valamint, hogy a Kodály által kihagyott strófák — mások mellett — itt is hiányoznak. Tartsuk ezt véletlen egyezésnek? Talán valószínűbb, hogy ezek ugyancsak motiválhatták a zeneszerző módosításait. Az Illyés kötetében közölt dallamnak is jelentőséget kell tulajdonítanunk a Psalmus-téma kialakításában. Nem kétséges, hogy Kodály ismerte ezt a dallamot: Illyésre már az Árgirus-tanulmányban hivatkozott[20]. Választás előtt állhatott, átvegye-e a dallamot vagy újat komponáljon. Késői kórusművei között mindkét eljárásra találunk példát: korabeli dallamot használt fel a Semmit ne bánkodjál, a Vízkereszt stb. esetében, sajátja viszont az Ének Szent István királyhoz melódiája.

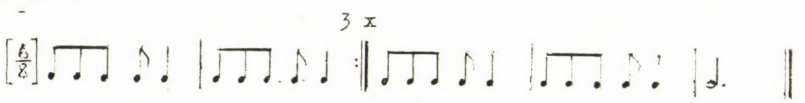
1. példa



A Mikoron Dávid a XVI. század szebb, formásabb magyar dallamai közé tartozik. Hogy mégsem ez került bele a régi énekeket felújító, mondhatni „rehabilitáló" református (1948) gyülekezeti énekeskönyvbe, azt kizárólag Kodály sokkal művészibb és magyarabb, minden mást feledtető, háttérbe szorító megfogalmazása indokolja.

Ha Kodály nem ragaszkodott is a dallamhoz, megtartotta annak ritmusvázát[21]. A régi magyar költészet 10. 10. 10. 11 felépítésű strófáihoz (amelyekben a tizes sorok 5/5, a tizenegyesek 5/6 tagolásúak) mindössze két korabeli dallam kapcsolható: Tinódi Summája és a fenti dallam[22]. Ritmusuk — Szabolcsi tipologizálása szerint a pentapodák családjából[23] — majdnem azonos:

2. példa

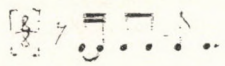


[19] Stoll, i. m. 3. sz.
[20] Árgirus nótája. Ethnographia 1920. 25.1, klny.: 1921; majd Zenetudományi Tanulmányok IV., Bp., 1955. 5.1, és Visszatekintés II. Bp., 1964. 79. l. Az említett hivatkozás itt: 511. l., 19. jegyzet.
[21] Ami a dallami kapcsolatot illeti, csak a 2. ütemben lehet egyezést kimutatni, — A Psalmus-téma zenei akrosztichonjáról l. Bónis Ferenc: Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében. In: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. (Szerk. Bónis F.) Bp. 1977. 228.l.
[22] RMDT I. 56. és 75/I. sz.
[23] L. Szabolcsi Bence: Tinódi zenéje. Bp., 1929.; A magyar zene évszázadai I. Bp., 1959. 51. l.

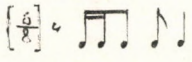
Illyés dallama ettől két helyen tér el: a 3. ütemben és — ez a lényegesebb — az 5.-ben, ahol is 8/8-dá szélesül a ritmus. Meglehet, ez késztette Kodályt arra, hogy a Psalmus-téma első megjelenésekor éppen itt térjen el *(Panaszolkodván...)* a sablontól.

3. példa

Illyés

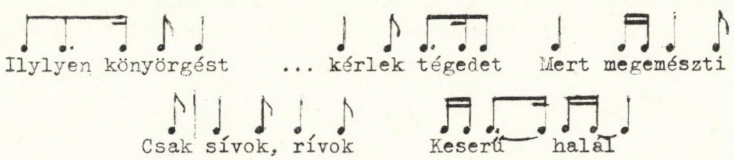


Kodály



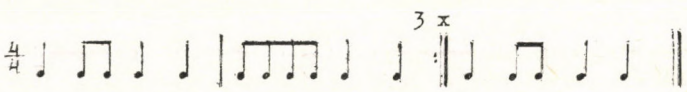
No meg a szövegritmushoz való érzékeny alkalmazkodás, amely elejétől a végéig meghatározta — a szóhangsúlyok érvényesítésén kívül — mind a tenorszólónak, mind pedig a kórusrészeknek eltéréseit (szinte „variációit") az alapritmustól. Néhány példa a sok közül:

4. példa



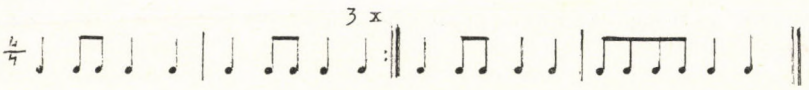
A szerző gazdag invenciója ellenére is talán túlságosan egyhangú lett volna, ha az uralkodó pentapodaritmust nem váltja fel kétszer is egy másik, amely ugyancsak kedvelt képlete volt a régi magyar költészetnek. Az 5/6 tagolású tizenegyesek szótagjai a szaffikus énekelt versekben más ritmus szerint rendeződnek. Alapképletük — mint ismeretes — hangsúlyos értelmezésben:

5. példa



Vég Mihály zsoltárának strófaszerkezetére alkalmazva:

6. példa



Ilyen ritmusú régi dallamunk is akad *(Boldogok azok, kik Istent félik)*,[24] ezt azonban Kodály a Psalmus komponálásakor aligha ismerte, minthogy csak a jóval később előkerülő Eperjesi graduálban (1635—52) fordul elő. Így tehát csak a hangsúlyossá alakult szaffikus ritmiálás jöhet szóba mintaként; régi énekeskönyveinkben több példáját találjuk. Kodálynál ez a sztereotip ritmika is a magyar prozódia — s rajta keresztül a zenei kifejezés — szolgálatában áll: gyakori a sorkezdő szinkópa *(Egész ez város: Igaz vagy, Uram)*, a nyolcadpár pontozott ritmust kap *(...rakva haraggal; ...ítéletedben; a szegényeket)*, sőt el is tolódik az ütem végére *(hosszú életök)* vagy éppen előre kerül *(szerencséjökben)*. Különösen kifejező a 7. vsz. ritmusszűkítése: *Hozzá fogható*... A 8. vsz. má-

[24] RMDT I. 124. sz.

sodik sorától augmentálva jelentkezik a szaffikus ritmus a szólóban, miközben a női kar síró kórusa és a zenekar tizenhatodmozgású imitációi teszik izgatottá a hangulatot. (Ez készíti elő a rondótéma második visszatérését.)

A két ritmikai struktúra, a pentapoda (I.) és a szaffikus (II.) tervszerű arányossággal váltakozik a Psalmusban:

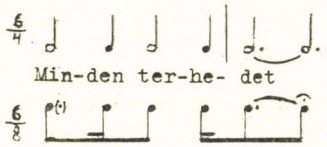
I. I. I.

1. 2. 3. 4. 5. (1.) 6. 7. 8. (1.) 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.

II. II.

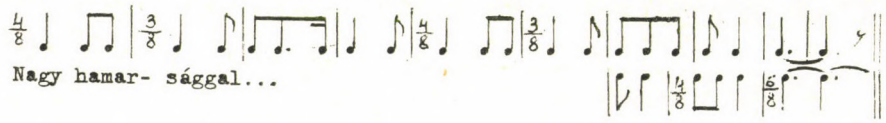
A zenei karakterében legmeglepőbb, meditáló jellegű 13. vsz. ($^6/_4$ — Adagio) egyesíti a két ritmusvázat: az erősen rubato deklamálás, a szövegnek magas érzelmi hőfokon való kezelése ellenére fölfedezhető benne mind a szaffikus ritmus — így a 2—4. sorok első felében —, mind pedig a pentapodaszerű értelmezés, különösen a 3. sor végén:

7. példa



Egy másik szélsőséges esete a ritmus átalakulásának — helyesebben: a két ritmus keveredésének — a 16. versszakban:

8. példa



A Psalmus valóságos példatára a kodályi prozódiának; érdemes volna egyszer részletesen elemezni!

megutalasaert, bünteted ükechitetlensegert; ostoros minket az mi büneinkert.

Lassad Ur Isten te ſent Fiadert, ne büntess minket az Christus Iesusert, te jovoltodert kegyessegedert, ne aly boſſut mar irgalmassagodert.

Iollehet bününk ſamtalan nekünk, mert bizony romlott az mi termeſetünk, de kerünk teged kegyes Istenünk, hogy el seleytsed mitellened töttünk.

Oh Atya Isten kerünk tegedet, az magas menyből hogy te meg lass minket, ne tarts mi raytunk ellensegünket, kevelysegekert ronts meg mar mind őket.

Segely megh minket te ſent Nevedert, tegy jol mi velünk nagy dicsősegedert, mind el kel veſnünk mi büneinkert, ha nem kőnyőrülſ raytunk ſzent Fiadert.

Isten segitseg azert minekünk, ha benne bizunk ü az mi Hadnagyunk, minden dolgunkban ha benne bizunk, ü leſen nekünk nagy erős bay vivonk.

Dicsiret legyen Atya Istennek, es ü Fianak mi üdvőzitőnknek, Vigaſtalonak az ſent Leleknek, most es őrőkke egy bizony Istennek.

LV. PSALMUS.

Kecskemét Veg Mihály

MIkoron David nagy busultaban, barati miatt volna banatban, panaſolkodvan nagy haragjaban, illyen kőnyőrgest kezde ü magaban.

Istenem Uram kerlek tegedet, forditsad rejam ſent ſemeidet, nagy ſüksegemben ne hadgy engemet men emeſti nagy banatſivemet.

Csak

Csak sivok, rivok nagy nyavalyámban, el fogyat- 42
koztam gondolatimban, meg keserőttem, nagy bu-
sukomban, ellensegemre valo haragomban.

Hogy ha ennekem ſarnyam lőtt volna, mint az ga-
lamb el rőpültem volna, hogy ha az Isten engedte vol-
na, innet en regen el futottam volna.

Akarok inkab puſtaban laknom, vadon erdőben
ſellel budosnom, hogy nem mint azok kőzőtt lakoz-
nom, kik igassagot nem hadnak ſollanom.

Eyel es nappal azon forgodnak, engem mi modon
megh foghassanak, beſedem miatt vadolhassanak,
hogy fogsagomon ük vigadhassanak.

Latod jol Uram alnok ſüvőket, csak ſőmben va-
lo ſep beſedeket, de ſabolázd meg az ő nyelvőket,
ne tapodgyak le hiremet nevemet.

Ugyan ſemőmmel jol latom őket, en ream valo
gyülősegőket, fülemmel hallom karomlasokat, igas-
sag ellen fel tamadasokat.

Egeſ ez varas rakva haraggal, egymasra valo nagy
boſſusaggal, el hireſedőt az gazdagsaggal, hoza fog-
hato nincsen alnoksaggal.

Gyakorta kőztők gyülesők vadnak, őzvegyek, ar-
vak, nagy boſſut vallnak, Isten ſavaval ük nem gon-
dolnak, mert joſagokban fel fuvalkodtanak.

Keserüsegem ennyi nem volna, ha ellensegtül
nyavalyam volna, bizony kőnnyebben ſenvedtem
volna, magamat attul meg ohattam volna.

En baratomnak az kit velek volt, nagy nyajas-

L 2 gom

gom kivel eggyüt volt, jo hirem, nevem, tiſteſſegem volt, fü ellenſegem moſt latom hogy az volt.

Csuda ſerelmet en hozzam lattam, kivel ſokaig mind eggyüt laktam, az Iſtent vęle eggyüt ſolgaltam, jly alnokſagat ſoha nem gondoltam.

Keſerü halal ſallyon fejere, ellenſegömnek iteletire, alnokſaganak büntetesere, hitetlēſęgnek kijelētesere.

En penig Uram hozzad kialtok, reggel es delbe eſtve kőnyőrgők, meg ſabadulaſt te tüled varok, az ellenſegtül mert en igen felők.

Meg ſegtek ezek esküveſeket, regen el hadtak az ü hitőket, nem hiſem immar egy beſedeket, mert meg probaltam hitőtlenſegőket.

Ezőknek ſajok ſirosb az vaynal, ſikosb ajakok az fa-olaynal, ęlősb az nyelvek az ęlős kardnal, ſajokba nincsen egyeb alnokſagnal.

Te azert lelkem gondolatodat, Iſtenben veſſed bizodalmodat, rollad el veſi minden terhődet, es meg halgattya te kőnyőrgeſedet.

Igaz vagy Uram itiletedben, az vęr-ſopokat ü idejőkben, te meg nem aldod ſerencsejőkben, hoſſu eletők nem leſen ez földőn.

Az igazakat te mind megh tartod, az kegyeſeket meg oltalmazod, az ſegenyeket föl magaztalod, az kevelyőket ala hajigalod.

Ha egy keveſſę meg keſeritőd, az eghő tüzben el be taſitod, nagy hamarſaggal onnet ki vonſod, nagy [illegible]ſſegre iſmeg fel emeled.

Szent

Szent David, irta [illegible] az Soltar könyvben, ötvenötödik dicsiretiben, melyből az hivek keseruſegben, vigaztalaſert ſörzek igy verſekben. 43

LVII. PSALMUS. 1569.

Nota: David Prophetanak, &c.

IRgalmaz Ur Iſten immaron ennekem, irgalmaz Ur Iſten immaron en-nekem, mert te benned bizik Uram az en lelkem, es te benned nyugſik Uram az en ſivem.

Szarnyad ala vetem az en remenſegem, mîg el mulnak tûlem az en ellenſegim, es mîg el tavoznak tûlem en bûneim, csak te benned leſen Uram en örömem.

Te hozzad kialtok hatalmas Ur Iſten, mert nincsen en velē ki moſt jol teheſſen, en ellenſegimtûl engem meg mentheſſen, es en dolgaimban ki jora viheſſen.

Velem en Szent Atyam nagy ſok jokat töttel, mert menyből en nekem örizöt küldöttel, en ellenſegimtûl engem megh mentöttel, es az en ſivemben örömet ſörzöttel.

Az hatalmas Iſten nagy hatalmaſſagat, en hozzam bocsata û nagy igaſſagat, es meg mondhatatlan nagy irgalmaſſagat, hozzam meg jelente nagy jo akaratyat.

Nekē ellenſegim mind az kik valanak, ſene Oroſlanok mind meg rontatanak, es te velem leven ök nem arthatanak, mert el vötted Uram erejet azoknak.

De ennek felötte emberek közzûl-is, en rejam [illegible]madtak ſokan közzûlök-is, hamiſſagot ſoltak el[illegible] nem azok-is, de nem arthatanak en-nekem azok[illegible]

KÁRPÁTI JÁNOS:

KELET-EURÓPA ZENETÖRTÉNETÉNEK SAJÁTOSSÁGAI

(ELŐTANULMÁNY A NEMZETKÖZI ZENEI TANÁCS ÉS AZ UNESCO KÖZÖS GONDOZÁSÁBAN KÉSZÜLŐ EGYETEMES ZENETÖRTÉNETHEZ)

A jelen tanulmány célja, hogy megrajzolja a *Music in the Life of Man: a World History* (A zene az ember életében: egyetemes történet) című vállalkozás *Európa II* című területi egységének határait, bemutassa azokat a földrajzi, etnikai, történelmi és kulturális tényezőket, amelyek ezeket a határokat indokolttá teszik, és felvesse azokat a problémákat, amelyek a tényezők valamelyikének inkongruenciája következtében ezeket a határokat vitássá tehetik.

Amikor az MLM első tervezési fázisában a világ zenei felosztásában az Európa II elképzelése megszületett, a tervezők evidensnek érezték, hogy Európa egy részét a nyugat-európai zenei fejlődéstől elkülönítve kell tárgyalni. Ha most a jelen tanulmány ezt az alapvető elképzelést támogatja, nem azért teszi, mert annak premisszájából indul ki és az eredményt is valamiképpen ehhez kívánja igazítani, hanem azért, mert a kérdés beható vizsgálata is ehhez vezetett.

Ugyanez a beható vizsgálat azonban azt is megmutatta, hogy az először summásan elképzelt határokat revízió alá kell venni, mert sem a földrajzi, sem a politikai határok nem fedik teljesen a számunkra fontos kulturális határokat. Ugyanakkor az is nyilvánvalóvá vált, hogy a kijelölt területen belül egy zóna — mondhatnánk Kelet-Közép-Európának — még szorosabb belső kohéziót mutat. Nem titkoljuk, hogy vizsgálatunkat erre a zónára koncentráltuk — természetesen nem elhanyagolva a többi összefüggést sem —, mert ebben fedeztük fel azokat az erősen egymásrautaló vonásokat, amelyek az Európa II elnevezésű területi egység létét igazán indokolják. Hozzá kell azonban tennünk, hogy vizsgálatunk ilyen irányú összpontosultságát egy másik tényező is indokolja. Az MLM igazgató tanácsa (board of directors) időközben úgy határozott, hogy az Európa II elnevezésű területi egységet kibővíti a Szovjetunió ázsiai köztársaságainak területével. Bár ez a lépés a politikai határok elsőbbségét látszik igazolni, ésszerűsége mégis indokolható, hiszen az ott élő népek zenéjének feltárása a szovjet zenetudomány érdeme.

Az MLM program ilyen felosztása tehát azt tette szükségessé, hogy az *Európa II és ázsiai szovjet köztársaságok* elnevezésű terület co-coordinátor segítségével oldja meg feladatát. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy a jelen tanulmány a már említett középső zónára összpontosítsa vizsgálatát, és a keleti területek (Balti államok, Szovjetoroszország, Ukrajna, Grúzia, Örményország, ázsiai szovjet köztársaságok) problémáinak elemzését a co-coordinátor tanulmányának engedje át.

I. FÖLDRAJZI, ETNIKAI ÉS TÖRTÉNELMI MEGKÖZELÍTÉS

A „Music in the Life of Man" területi felosztásának rendszerében az „Európa II" elnevezésű területi egység tulajdonképpen Kelet-Európát jelenti. Kelet-Európa azonban mint földrajzi fogalom meglehetősen problematikus. Általában: az égtájakkal jelzett

területek földrajzi értelemben csak akkor lehetnek egyértelműen meghatározottak, ha a körülhatárolást természetes földrajzi elemek — tengerek, hegyláncok — segítik. Jellemző, hogy a természetes földrajzi határnak tekinthető folyók ritkábban jelenhetnek valóságos etnikai-kulturális határvonalat.

A Kelet-Európa meghatározás éppen ezért földrajzi szempontból egyáltalán nem kielégítő. Egyértelmű határt alkot ugyan északon a Jeges-tenger, keleten az Ural-hegység, délen a Fekete-tenger és a Boszporusz, de igen jellemző, hogy mind az északi, mind a déli határvonal nyugat felé való folytatása kérdéseket vet fel. Az északnyugati határon már államhatár választja el a Szovjetuniót az észak-európai, skandináv helyzetű Finnországtól, s csak azután következik ismét természetes határ: a balti államokat szegélyező Balti-tenger. Hasonló kérdéseket vet fel a déli határvonal folytatása: vajon a Balkán-félsziget Kelet-Európához számítható-e avagy Dél-Európának kell tekintenünk. Végül számos kérdést vet fel a nyugati határvonal is, ha tisztán földrajzi a megközelítésünk. Régi kérdése a történettudománynak: hol húzódik Közép- és Kelet-Európa természetes határvonala. Világos, hogy földrajzi határról itt egyáltalában nem beszélhetünk.

Hasonló nehézségekkel találkozunk Kelet-Európa területi körülhatárolásában, ha a jelenlegi államhatárokat tekintjük kiindulópontnak. Ekkor azonban egyedül a Szovjetunió európai területe az, amely minden kétséget kizáróan Európa keleti részének tekinthető. Az ezután következő államok sora már csupán „relatív" kelet, és joggal merül fel a kérdés: milyen kritérium alapján húzzuk meg a választóvonalat, amikor számos tényező arra utal, hogy Lengyelország, Románia, Bulgária ugyanúgy Európa keleti zónájához tartozik. És ezzel már benne is lennénk az önkényes felosztásban, a tisztán földrajzi elhatárolás csapdájában. A cél ugyanis, hogy a vállalkozás területi felosztása valóságos területi egységek etnikailag, történelmileg és kulturálisan megalapozott összefüggéseire épüljön.

Közelebb jutunk célunkhoz, ha az etnikai és nyelvi összefüggéseket is figyelembe vesszük. Azonnal szembeötlő a terület szláv népessége, mégpedig az Uraltól kezdve összefüggő tömbben a Cseh-medencéig és az Alpokig. Ez a hatalmas, szlávok lakta terület már-már azt a következtetést sugallná, hogy Kelet-Európa fogalmát egyszerűen azonosítsuk Európa szláv etnikumával, akár „Szláv Európa" elnevezéssel, ha nem mondana ellent ennek az egyszerűsítésnek az a tény, hogy északon és középen finnugor valamint román népek is élnek. Kelet-Európa népességének ezer évre visszatekintő keveredése olyan etnikai tény, amelyet figyelmen kívül hagyni nem lehet.

Ennek az etnikai képnek tökéletesen megfelel a terület nyelvi tagolódása: egy jelentős északi — cseh, szlovák, lengyel, kisorosz, ukrán, orosz — és déli — szlovén, horvát, szerb, bolgár — szláv tömb közé német előőrsökkel tarkított nem-szláv nyelvek hatoltak be, mégpedig a finnugor észt, lett, litván és magyar valamint a neolatin román. Hasonló, bár méretében kisebb szigetet alkot a Szovjetunió európai részében, ugyancsak szláv környezetbe ékelve a finnugor, baskir és tatár népek nyelvi csoportja.

A nyelvi tarkaság azonban érdekes és jellemző módon nem hat robbantólag a terület etnikai egységességére. A modern nyelvtudomány alá is támasztja ezt, mivel a genetikus nyelvrokonságon túlmenően ki tudja mutatni a genetikusan össze nem tartozó nyelvek között is fennálló — illetve fokozatosan kialakult — kulturális rokonságot. Egy jelentős hangtani tanulmány például világosan bizonyítja, hogy a szláv nyelvek tipológiai felosztásának elvei általában véve maradéktalanul alkalmazhatók — legalább negatív értelemben — a közéjük ékelt magyarra és románra is. A mássalhangzók szabályos „jésítése" szempontjából („corrélation de mouillure") a magyar semmi esetre sem a jésítést híven megőrző lengyellel és orosszal, hanem inkább a jésítéstől többé-kevésbé megszaba-

dult szlovákkal, főleg pedig a szerbbel, a horváttal és a bolgárral halad együtt. Sajátos a helyzet a román nyelvterületen: a bolgár szomszédságában élő havaselvi román nyelvjárások éppen úgy depalatizálnak, mint a bolgár, viszont az orosz nyelvterülethez közelebb eső erdélyi és moldvai román nyelvjárásokban szabályosan jelentkezik a „corrélation de mouillure".[1] Hasonlóképpen fontos megállapítása a modern fonetikának, hogy Kelet-Közép-Európában találkozót adnak egymásnak egyrészt olyan hangok, amelyek a nyugat-európai nyelvekre jellemzőek, másrészt pedig olyanok, amelyeknek klasszikus hazája a Balkán-félsziget.

A hangtan — és tegyük hozzá: az alaktan és mondattan — számos érdekes jelenségén túl fontos tanulságokat tartalmaz számunkra az itt élő nyelvek szókincsének cserélődése, egymásba való átáradása. A kívülről jövő keleti, mediterrán és nyugati hatások mellett rendkívül jellemző — és sok művelődéstörténeti tanulságot is tartalmazó — a belső hatások, átvételek bonyolult rendszere: a szláv—magyar, szláv—román valamint a román—magyar nyelvek egymással való kapcsolata. A különböző nyelvek szókincsének idegen nyelvből való bővülése fontos történelmi folyamatokra is fényt derít vagy legalábbis más oldalról nézve is igazolja azokat. Ilyen például a 10. században létrejövő magyar állam szervezetének egyértelműen szláv terminológiája (pl. kralj=király, medja=megye, župan=ispán, dvorniku=udvarnok).[2]

Ha nem mehetünk is bele részletesebben a terület etnikai-nyelvi elemzésébe, már az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy a tisztán földrajzi megközelítés nem elegendő; a szláv népek mélyen Közép-Európába benyúló tömbje a határt mindenesetre igen kérdésessé teszi. Többé-kevésbé nyilvánvaló, hogy Közép-Európának egy része kelet felé szorosabb szálakkal kapcsolódik, mint nyugat felé.

Ha a népi-nyelvi térkép Kelet-Európa határait meglehetősen nyugat felé tolja, a vallási megoszlás térképe ismét csak más eredményt mutat. Csábító lenne egy olyasféle egyszerűsítés, mely a katolikus és ortodox kereszténység elterjedésének határán húzná meg Kelet- és Nyugat-Európa választóvonalát. Nem minden alap nélkül való egy ilyesfajta distinkció, hiszen ez a két vallás hosszú századokon keresztül lényegesen meghatározta e népek egymással való kapcsolatát, életét, kulturális megnyilvánulásait. Ezen az alapon azonban a történelmi Oroszországon kívül csak Románia, Bulgária, Szerbia és Macedónia tartoznék Kelet-Európához. Ez a nyilvánvalóan tarthatatlan, csupán elvi lehetőségként vagy kísérleti hipotézisként felvetett felosztás mégis két fontos tanulsággal jár. Az egyik a határ dél felé való tágításának szükségessége, ugyanis nem lenne logikus, ha az „ortodox Kelet-Európától" idegen területnek tekintenénk az ortodox vallás szülőhazáját, a történelmi Bizáncot és annak ma élő képviselőjét, Görögországot. Kelet-Európa határait tehát mindenképpen tágítanunk kell déli irányban, az egész Balkán-félszigetre. A másik tanulság viszont azt mutatja, hogy az ortodox vallás határával olyan területeket választanánk le mesterségesen Kelet-Európa testéről, melyek egyébként szervesen oda tartoznak. Gondoljunk csak a balti államokra, Lengyelországra vagy Jugoszláviának katolikusok lakta vidékeire.

A vallási térkép egyébként is bonyolultabb, mint az az imént felvázolt nyugati-keleti kereszténység határvonalából kitűnik. A nyugati kereszténység régen egységes tömbjét ugyanis a reformáció meglehetősen felbolygatta. A protestantizmus, mely egységes tömbben főképp Észak-Európában él, Közép-Kelet-Európában — Erdélyben — nyúlik be legmélyebben délre. Éppen ezért Erdély a katolikus, protestáns és ortodox vallás hármas

[1] Gáldi L.: A Dunatáj nyelvi alkata. A Dunatáj: történelmi, gazdasági és földrajzi adatok a Dunatáj államainak életéből. Szerk. Radisics E. I. kötet. Budapest, 1946. 92. l.
[2] Gáldi i. m. 105. l.

találkozási pontja. A vallások keveredésénél — pontosabban: egymás mellett élésénél — még figyelembe kell venni a Balkán-félsziget mohamedán kisebbségét is, amely a török uralom hatásaképpen jött létre, s amely annak megszűnte után is megmaradt Bulgária, Albánia és Montenegro területén.

Kelet-Európa reális és árnyalt meghatározásának érdekében eddigi kísérleteink során, a földrajzi, etnikai, nyelvi, vallási szempontok vizsgálata kimondva-kimondatlanul a történelmi megközelítés szükségességét sürgette. Hogy ez mennyire élő, fontos és sokakat érdeklő kérdés, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a történettudomány már több nemzetközi konferenciát is szentelt a kérdésnek: hol húzódnak Kelet-Európa határai?

1923-ban Bruxelles-ben O. Halecki lengyel történész még a Balti-tenger, a Kárpátok lánca és az Ural közötti terület főképp földrajzi elvű meghatározását hangsúlyozta, elismerve, hogy a helyzetet nagy mértékben befolyásolja az európai civilizációval mutatkozó számos párhuzamosság.[3] A vita fonalát a tíz évvel későbbi varsói kongresszuson J. Bidlo prágai professzor vette fel, aki Halecki koncepcióját „földrajzi és ideológiai" elvűnek nevezte, és szembeállította vele a maga „politikai és kulturális" koncepcióját. Ebben a „Kelet-Európa" terminus helyett felveti az annál rugalmasabb és dinamikusabb „európai Kelet" kifejezést.[4] J. Macůrek 1946-ban kiadott munkájában nemcsak összefoglalja a korábban kifejtett valamennyi nézetet, de maga is előáll egy „politikai" koncepcióval, amely a nagyhatalmak „befolyási szféráinak" változására épül.[5] A történészek vitája azóta is tart, és a különböző koncepciók felvonultatása során az alábbi újabb meghatározások kerültek előtérbe a már ismert „Kelet-Európa" és „európai Kelet" mellett: „Délkelet-Európa", „Kelet-Középeurópa". Igen jellemző, hogy a német történészek többsége az „Osteuropa" című folyóirattal együtt mindazt a területet Kelet-Európának tekinti, amely Németországtól keletre fekszik.[6]

A terminológiai kérdésnél azonban sokkal fontosabb a metodológiai: milyen elvek, milyen kritériumok alapján közelítjük meg Kelet-Európa sajátos történelmi helyzetét. Ebben a tekintetben a háború utáni magyar történettudomány — nem elszakítva a környező országok hasonló irányú kutatásaitól — igen jelentős eredményeket ért el. Az új, korszerű metodológiát Perényi József a következőképpen fogalmazta meg: „Véleményünk szerint Kelet-Európa fogalmát a gazdaság- és társadalomtörténet próbájának kell alávetni. Enélkül az egyszer s mindenkorra megmarad művelődés- és politikatörténeti fogalomnak... Érvelésünkben a modern kutatásnak azokat a tanulságait kívánjuk felhasználni, amelyeket sajnos a húszas-harmincas évek vitáiban nem vettek tekintetbe."[7]

Az új módszer első s igen fontos eredménye azt mutatta meg, hogy minden szempontból egyértelmű, merev határok megvonására nem is törekedhetünk. Ha a történelemben minden változási folyamatban van, „egy olyan absztrakt fogalomnak is, mint amilyen a Kelet-Európáé — folytatja Perényi — változnia kellett a századok folyamán... mégpedig nemcsak kiterjedésében, hanem tartalmában és fejlődési irányában egyaránt."

Az új módszertan egyik legfontosabb eredménye azt volt, hogy a kelet-európai fejlődést nem egyszerűen a nyugati egy időben elmaradottabb vetületének tekintette, hanem felismerte benne a minőségi különbséget, a gazdasági és társadalmi alakulat fejlődésének

[3] L'histoire de l'Europe orientale. Sa division en époques, son milieu géographique et ses problèmes fondamentaux. Ve Congrès international des sciences historiques. Varsovie, 1924.
[4] Bulletin d'information des sciences historiques en Europe. t. IV, fasc. 1—2. Varsovie, 1934.
[5] J. Macourek: Dejepisctvi evropského vychodu. Praha, 1946.
[6] J. Perényi: L'Est européen dans une synthèse d'histoire universelle. Nouvelles études historiques. Red. D. Csatári, L. Katus etc. Budapest, 1965. Vol. 2, 379—405. l.
[7] Vö. Perényi i. m. 385. l.

egy sajátos változatát. Az új módszer azonban csak akkor vezethet igazán új eredményekhez, ha nem zárja ki teljesen a korábbiakat. Ezért nevezhetjük teljesebb és minden vonatkozásában hitelesebb megközelítésnek Niederhauser Emil tanulmányait, mivel azokban a gazdaság- és társadalom-történet szempontjait a politika- és művelődéstörténet tényei is motiválják.[8] Niederhauser Emil már 1958-ban világosan felvázolta a kelet-európai fejlődés sajátos vonalát. Amikor most mi is megpróbáljuk felvázolni e történeti fejlődés számunkra releváns mozzanatait, elsősorban az ő munkáira támaszkodunk, de egy-egy ponton felhasználjuk természetesen Perényi József eredményeit is.

A népvándorlás különböző hullámai közepette is a 7. században szilárd bolgár, a 9. században pedig karoling alapokon nyugvó morva birodalom jött létre. A kelet-európai államok rendszerének nagyarányú kifejlődése azonban végül is a 10—11. században ment végbe — szerb, horvát, magyar, lengyel királyságok megszületésével. Az államok kialakulása mindenütt a földművelés meghonosításával, a hűbéri birtokviszonyok kialakulásával és a kereszténység felvételével járt együtt. A tény azonban, hogy ezen a területen az államrendszer kialakulása egy ilyen viszonylag késői időpontban ment végbe, már önmagában is azt mutatja, hogy a kelet-európai fejlődés a nyugatihoz képest egy-két évszázados késéssel ment végbe.

A kereszténység felvétele rendkívül fontos szerepet játszott a korábban nomád életmódú törzsek letelepítésében, a fejlettebb termelési módszerek kialakításában, az államrend megszervezésében és egy békésebb, civilizáltabb életmód bevezetésében. Későbbi ellentétek és fejlődési elágazások forrása lett azonban, hogy bizonyos területekre a kereszténység nyugati, másokra a kereszténység keleti formája jutott el. Már az egyházszakadás (1054) előtt is lényeges különbséget vont maga után a római latin ill. a bizánci görög rítus követése. Így került Lengyelország, Csehország, Magyarország és Horvátország Róma, Bulgária és Szerbia pedig Bizánc (Konstantinápoly) vonzási-kisugárzási körébe. Érdekes ellen-próbálkozásokról is van azonban tudomásunk. A keleti szláv kereszténység két nagy apostola: Cyrill és Metód az erősen karoling — vagyis nyugati — beállítottságú Nagy Moráviába is eljutott, és sikerrel kezdte terjeszteni a szláv nyelvű liturgiát. Haláluk után azonban Róma helyreállította a latin liturgia egyeduralmát, s ezzel a katolicizmus évszázadokra biztosított fejlődését.

Európa keleti szélén még sok tényező késleltette az állam kialakulását. Az ott élő nomád népeket — oroszok, besenyők, kazárok — a nagy mongol birodalom tartósan igájába hajtotta, s így európai értelemben vett állam csak a 14. században alakulhatott ki Moszkva környékén. A keresztény vallást ide Cyrill és Metód tanítványainak tanítványai hozták el, ami a szláv nyelvű bizánci rítust jelentette.

Bár a vallási különbség számos árnyalati különbséget hozott magával, Kelet-Európa legtöbb államában a nyugati típusú gazdasági-társadalmi szerkezet alakult ki, s ha némi késéssel is, következetesen követte a nyugati modellt. Az időeltolódás azonban tartalmi változatokat is magával vont; a feudalizmus rendszerének két osztálya másféle kapcsolatban élt, másféle beszolgáltatási és adózási rendszert alakított ki, mint Nyugat-Európában, és kevésbé határozottan tudott rátérni az újkori fejlődés két legalapvetőbb pályájára: a városi létformára és a pénzgazdálkodásra.

Mindennek ellenére a 14. és 15. században Kelet-Európa is úrrá tudott lenni a feudális anarchián és néhány olyan „modern" központi hatalmú állam virágzását tudja fel-

[8] E. Niederhauser: Zur Frage der osteuropäischen Entwicklung. Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae t. IV, fasc. 3—4. Budapest, 1958. 359—371. l. Idem: The Problems of Bourgeois Transformation in Eastern and South Eastern Europe. Nouvelles études historiques. Red. D. Csatári, L. Katus etc. Budapest, 1965. Vol. 1, 565—580. l. Idem: A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában. Budapest, 1977.

mutatni, mint a Jagellók Lengyelországa, a Luxemburgiak Csehországa, az Anjouk Magyarországa vagy a Moszkvai nagyhercegség. Kelet-Európa ekkor jutott a legközelebb a nyugat-európai fejlődés stádiumához, sőt úgy is mondhatnánk, szerves részévé is lett annak a hűbéri hatalmi rendszernek, ami akkor Európa — és azon keresztül az akkori civilizált világ — életét irányította. „A központi hatalom megerősödése — írja Niederhauser Emil — megteremtette a lehetőségét egységes nemzeti államok keletkezésének... Egy pillanatra úgy látszott, mintha Kelet-Európa leküzdötte volna a késői fejlődés hátrányait és a hasonlóképpen centralizált, egységes etnikumú területeken kialakult nyugat-európai államokkal párhuzamosan fejlődhetett volna. Ezeknek a nemzeti államoknak a léte ugyanis biztosította a további gazdasági és társadalmi haladáshoz szükséges kereteket és feltételeket. Ez a haladás pedig egész Nyugat-Európában a polgári, a kapitalista átalakulással volt egyértelmű."[9]

Kelet-Európa útját azonban más történelmi erők más irányba térítették: a Kis-Ázsiában uralomra kerülő ottomán török birodalom a 14. században Európa felé kezdett terjeszkedni. Először a bolgár királyságot, majd a 15. században fokozatosan és tervszerűen az egész Balkán-félszigetet elözönlötte. Nem pusztán katonai sikerekre törekedett, hanem a meghódított földön hosszú távra is berendezkedett: minden föld a császár tulajdonába került, aki azután abból egy-egy darabot sikeres katonai vezetőknek adott haszonbérbe. A föld azonban nem volt örökölhető, s ezért a tulajdon időlegessé és változóvá lett.

Az ottomán birodalom terjeszkedése nem állt meg a balkáni államok bekebelezésénél: a 16. században tovább haladt észak és nyugat felé. Az eredmény Magyarország középső részének elfoglalása, s az ország három részre való szakadása lett. Keleten Erdély ügyes politikával megtartotta viszonylagos függetlenségét, nyugaton pedig a magyar királyi hatalom Habsburg kézbe jutott. Mindez Kelet-Európa egy jelentős részében végét jelentette a sokat ígérő, nyugattal párhuzamos gazdasági és társadalmi fejlődésnek. A háborús pusztítások és az utánuk következő közigazgatási jellegű átalakulások a városi fejlődést — s azzal együtt a kereskedelem és az ipar jól induló kialakulását — visszavetették, a mezőgazdaságot is kezdetlegesebb szintre szorították vissza, és a társadalom rétegződését nagy mértékben csökkentették.

Fontos történelmi tanulság, hogy a török hódítás tulajdonképpen Kelet-Európa teljes arculatát átalakította. A hódítás fenyegető veszélye ugyanis védekezésre, olykor előnytelen politikai szövetségekre késztette a nem érintett országokat is. Magyarország nyugati része Csehországgal együtt szinte belesétált a Habsburg monarchia védelmi rendszerébe, a többi kelet-európai ország számára pedig nyilvánvalóvá vált, hogy csakis egy nagy birodalmi állam tud ellenállni az ottomán hódításnak. Így lépett a Habsburg birodalom mellé még két nagyméretű kelet-európai állam: a lengyel—litván államszövetség és az orosz birodalom. Ennek a birodalmi államtípusnak a 16—17. században még csak az előnyei mutatkoztak meg: a Habsburgok gátat vetettek a további török előnyomulásnak, és végül vissza is foglalták — mintegy másfél évszázados hódoltság után — a Magyarországtól elszakított területet. Ugyanekkor ért tetőpontjára a lengyel állami önállóság, amely a gazdasági élet erős fellendülésével, a városok gazdagodásával és a pénzgazdálkodás előretörésével járt együtt. Hasonlóképpen nagyot lépett előre a nagyhatalmi pozícióba kerülő Oroszország is: élénkebb, nagy volumenű kereskedelemmel és a nyugati termelési formák hozzávetőleges másolásával az európai politikai színtér egyik számottevő tényezője lett.

[9] Vö. Niederhauser 1958, 361. l.

Hamarosan azonban megmutatkoztak az új fejlődési irány — elsősorban a kis nemzetek számára jelentkező — hátrányai is. Kelet-Európa a 18. században három nagyhatalom egymással osztozkodó érdekszférájává vált: délen az ottomán birodalom, nyugaton a Habsburgok birodalma, keleten pedig az orosz birodalom tette rá a kezét valamennyi kisebb népre, megfosztva azokat az önállóság és a nemzetté válás legkisebb lehetőségétől is. A 17. században még hatalmas Lengyelország is áldozata lett ennek a nagyhatalmi politikának; területét három szakaszban osztotta fel egymás között a Habsburg és az Orosz birodalom valamint az akkor erősödő Porosz királyság.

A politikai átrendeződések jelentős társadalmi mozgásokat is magukkal hoztak. A török uralom alól felszabadított területeken ösztönös népmozgások és tudatos — a Habsburg érdekeket elősegítő — néptelepítések mentek végbe, aminek viszonylag rövid idő alatt lényeges etnikai átrendeződés lett az eredménye. Mindez nagy mértékben segítette a soknemzetiségű állam hatalmi pozícióját, központilag irányítható közigazgatását. Az állam ugyanakkor azt is felismerte, hogy szükség van bizonyos fejlettebb nyugati termelési módszerek bevezetésére, és miután fejlett, jómódú polgárság nem volt, maga vállalkozott a gazdaság modernizálására, többek között a manufaktúrák létesítésére és üzemeltetésére.

Jellegzetesen kelet-európai vonás, hogy ezeket a modernizáló ténykedéseket — ismét csak a polgárság hiányából fakadóan — a nagybirtokos arisztokrácia is segítette. Az is manufaktúrákat létesített a fejlettebb termelés érdekében, de nem szabad munkásokat alkalmazott, hanem saját röghöz kötött jobbágyait dolgoztatta e manufaktúrákban. A mezőgazdaságra is ugyanez a feudális szerkezet nyomta rá bélyegét; míg Nyugat-Európában már szabad parasztság, önálló kisárutermelő osztály végezte a földművelést, Kelet-Európában továbbra is feudális viszonyok uralkodtak — a jobbágyi terhek, természetbeni adók és kényszermunkák formájában.

A kelet-európai térségben uralkodó három nagyhatalom közül kettő: a Habsburg és az orosz birodalom az ún. „felvilágosult abszolutizmus" pozíciójából nézve az állapotokat világosan látta a Nyugathoz való felzárkózás sürgető szükségességét, és — mint már utaltunk rá — gazdasági téren olyan jelentős kezdeményezéseket tett, amelyek révén, úgy látszott, a lemaradást be lehet hozni. De épp ebben a történelmi pillanatban, amikor nyugaton a nagyarányú gazdasági és társadalmi fejlődést a nemzeti egységen nyugvó államok belső kiegyensúlyozottsága elősegítette, a keleti soknemzetiségű birodalmakban a függetlenség és a nemzeti lét megoldatlan kérdései fokozott intenzitással kezdtek előtérbe lépni.

A helyzet mélyebb megértésének kulcsát a kelet-európai társadalmak szerkezetének vizsgálata nyújtja. Ennek részleteibe ugyan ehelyütt nem bocsátkozhatunk bele, de legfontosabb vonásait feltétlenül vázolnunk kell. Közhelyszámba megy, hogy a 18—19. században a kelet-európai társadalmak agrártársadalmak; a lakosságnak döntő többsége — 80—90%-a — mezőgazdaságból él. Az osztályszerkezet is hasonlóképpen egyértelmű: megvan a feudális társadalom két alapvető osztálya, a földbirtokos nemesség és a különböző formában kizsákmányolt parasztság (jobbágyság). A városi rétegek — kereskedők, kézművesek, ipari munkások — száma úgyszólván elenyésző. Az újabb kutatásoknak köszönhetően ma már tudjuk, hogy ezt az alapvetően egyszerű osztályszerkezetet bonyolultabb belső viszonyok variálták. Ezen az alapon két alapvető modellt lehet megkülönböztetni: az egyik a *teljes* feudális társadalomszerkezet erős, saját nemzetiségű uralkodóosztállyal, a másik az ún. *hiányos* feudális szerkezet, amelyben saját nemzetiségű uralkodó osztály nem létezett, s helyébe az elnyomó vagy megszálló nemzet uralkodó osztálya lépett. Az első típusba Csehország, Lengyelország, Magyarország, Oroszország tartozott;

a második típus példái Szlovákia, Románia és Horvátország — többnyire magyar uralkodó nemességgel —, továbbá a tartós török fennhatóság alatt élt balkáni országok, és a lengyel ill. orosz nemesség által kizsákmányolt balti országok.[10]

Az ilyenmódon különböző szerkezetű társadalmak különbözőképpen reagáltak a társadalmi haladás és a nemzeti függetlenség problémáira. Azokon a területeken, ahol erős nemzeti arisztokrácia élt, a polgári átalakulás folyamata nagy ellenállásba ütközött, s a kifejlet előbb-utóbb a forradalom volt. Ugyanakkor ezekben az országokban a polgárság szerepét bizonyos értelemben a nemesség — vagy annak egy töredéke — átvállalta, és maga vált a nemzeti függetlenség egyik előharcosává.

Azokon a területeken viszont, ahol a feudális uralkodóosztály szerepét idegenek töltötték be, a túlnyomórészt parasztokból és csekély számú kereskedőből álló társadalom önálló függetlenségi küzdelemre nem volt képes, forradalom helyett más politikai változások indították el a polgári fejlődés megkésett, s éppen ezért különlegesen felgyorsuló folyamatát. Gondoljunk csak a török elnyomás után hirtelen önállóvá váló balkáni országok történelmére vagy azokra a változásokra, amelyek a II. világháború után Szlovákiában és a balti államokban mentek végbe!

Hogy mennyire bonyolult és ellentmondásoktól terhes volt a 18—19. századi Kelet-Európa, azt egy igen jellemző és távolról sem egyedülálló példán lehet bemutatni. Az a Magyarország, amely 1541-től részben, 1686-tól — a törökötől való felszabadulástól — pedig teljes egészében a Habsburg monarchia része lett, 1848-ig a kelet-európai országok nemzeti függetlenségének élharcosa volt. Hősiesen folytatott 1848/49-es szabadságharcát is azonban már erősen befolyásolta — sőt annak bukását jóval előbbre hozta — az a körülmény, hogy Horvátországgal szemben ő maga is elnyomóként szerepelt, s a horvát nemzeti érzelmeket a Habsburgok ügyesen ki is játszották ellene. Ez a kettős helyzet azután az 1867. évi kiegyezés, az Osztrák—Magyar duális monarchia megpecsételése révén még élesebb ellentétek forrása lett, mert miközben Magyarországnak még küzdeni kellett a teljes függetlenségért, maga is elnyomója lett a monarchia más, még függőbb helyzetű nemzetiségeinek: szlovákoknak, románoknak, horvátoknak.

A függetlenségért és a nemzeti létért folytatott küzdelem Kelet-Európa csaknem valamennyi országában összefonódott a társadalmi haladás céljaival: a jobbágyság felszabadításával, a kisárutermelés megindításával, a modern manufaktúrák és ipari létesítmények terjedésével, a pénzforgalom modernizálásával, a polgári jóléti intézmények megalakításával. Az eredmények ezen a téren is rendkívül bonyolult társadalmi helyzeteket produkáltak, mert miközben a függetlenségi harcok, forradalmak sorra elbuktak, a jobbágyfelszabadítás megtörtént, és a 19. század második felében Kelet-Európa legtöbb országában a kapitalizálódás folyamata rohamléptekkel megindult.

Egészen sajátos fejlődést mutatnak a hosszú török uralom alól sorra felszabaduló balkáni államok. Először Görögország (1830), majd Románia (1859), és végül a berlini kongresszus (1878) által szerződéssel is megpecsételve Szerbia, Bulgária és Montenegro lépett az önállóság útjára. Bosznia-Hercegovina pedig a törökök kivonulása után az Osztrák—Magyar monarchia kötelékébe került. Bár a fokozatosan gyengülő török uralom alatt már lehetőség nyílott a nemzeti lét előkészítésére, a hirtelen megkapott önállósággal ezek az új államok nem tudtak mindjárt jól gazdálkodni. Jól mutatja a jellegzetes kelet-európai állapotot, hogy az egyik nagyhatalom visszavonulása után a térség másik két nagyhatalma: a Habsburg és az orosz birodalom azonnal megkezdte az újonnan ön-

[10] I. Tóth. Z.: A soknemzetiségű állam néhány kérdéséről az 1848 előtti Magyarországon. A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei VII, 1956. 259—279. l. L. még: Niederhauser 1977, 33—34. l.

álló államok bekebelezésének politikáját, amihez azután hozzájárult még a térségen kívüli, nyugati nagyhatalmak hasonló versengése a minél hathatósabb befolyásért.

A problémát mélyítette, hogy az új balkáni államok között is versengés indult meg bizonyos területek — elsősorban a még török fennhatóság alatt levő Macedónia — birtoklásáért. Bulgária mögött a Habsburg monarchia, Szerbia és Románia mögött a cári Oroszország állott, lesben állva, hogy a két lokális „balkáni háború" után miképpen tehetné rá közvetlenebbül is a kezét a területre. A balkáni háborúk eredményeképpen Törökország mindenképpen további veszteséget szenvedett, az új nemzeti államokban pedig további feszültségek gyülemlettek fel, ami azután ki is robbant az 1914-es I. világháborúban.

A háború, amelynek a Balkán csak kirobbanási pontját jelentette, a Habsburg monarchia teljes összeomlását vonta magával, miközben az 1917. évi orosz forradalom eredményeképpen a cári birodalom is megbukott. Kelet-Európa térképét az 1919-es trianoni békeszerződés teljesen átrajzolta, s új nemzeti államok sora előtt nyitotta meg a fejlődés lehetőségét (Lengyelország, Csehszlovákia, Magyarország, Ausztria, Jugoszlávia, Albánia).

Ismét jellegzetesen kelet-európai jelenség, hogy ezzel a lehetőséggel az újonnan létesült és a régebbi nemzeti államok többsége nem tudott élni. „Ennek egyik legfőbb oka az volt — ahogyan Niederhauser Emil elemzi igen találóan —, hogy a látszat ellenére sem a nemzeti kérdés, sem pedig a függetlenség nem lett megoldva. A már korábban említett etnikai keveredés miatt tiszta nemzeti állam kialakítása nem volt lehetséges. A legtöbb államban jelentős százalékban éltek nemzeti kisebbségek, de eközben egyetlen egy nép sem élt már teljesen idegen uralom alatt. Mivel kis államokról van szó, a nemzetiségek abszolút számokban nem alkothattak olyan tömegeket, mint egykor az Osztrák—Magyar monarchiában vagy a török fennhatóság alatt. De számuk az egyes országokban így is számottevő maradt."[11]

Mivel pedig az új nemzeti államok gazdasági-társadalmi struktúrája továbbra is a kizsákmányoláson, az uralkodó osztályok rejtett vagy nyílt diktatúráján nyugodott, a nemzeti ideológiák egymás ellen fordultak, és „nemzeti küldetésről", nemzeti felsőbbrendűségről prédikálva kétségbe vonták a többi nemzet helyét, létét a térségben. És mivel nemzeti, területi követeléseikben egyedül gyengének érezhették magukat, látszólagos függetlenségük ellenére a nagyhatalmak bábjaivá váltak. A nagyhatalmak sorába pedig nemcsak a világháború győztesei tartoztak, hanem hamarosan közéjük emelkedett a porosz birodalom helyén újjáéledt Németország. Az új, fasiszta állam, hogy uralmát biztosítani tudja Kelet-Európa felett, először robbanásig feszítette a térségben uralkodó soviniszta és irredenta tendenciákat, majd megindította a nyíltan agresszív — annektáló és bekebelező — politikát, amely azután a II. világháborúhoz vezetett.

Kelet-Európa saját történetének utolsó — mába nyúló — korszaka a II. világháború után kezdődött, amikor a szovjet csapatok — egyes országokban erős partizán-akciókkal támogatva — felszabadították a térséget a német és a velük együttműködő helyi fasiszták rémuralma alól, és egy szabad, demokratikus fejlődés lehetőségét teremtették meg. Az új korszakban az I. világháború után kialakított államhatárok lényegében változatlanok maradtak, mert — miként mondottuk — a nagyon vegyes etnikai szerkezet amúgy sem nyújt lehetőséget teljesen tiszta nemzeti államalkotásra. A nemzetiségi kérdést az új, kizsákmányolástól mentes szocialista típusú gazdasági és társadalmi rend hivatott megoldani.

[11] Niederhauser 1958, 369. l.

Kelet-Európa gazdasági és társadalmi együvétartozása, mely történelme során mintegy ezer éven keresztül, különböző pozitív és negatív hatások alatt bontakozott ki, a szocialista fejlődés perspektívájában, az egy táborhoz tartozás következményeképp még szorosabbá vált. Ennek ellenére is — ezt hangsúlyozni kell — a Kelet-Európa néven tárgyalt területi egység nem politikai fogalom. Bár az egykori Habsburg birodalom része volt, nem tartozik hozzá a mai Ausztria, mivel azt erős történelmi és művelődési szálak fűzik Nyugat-Európához. Bár a jelenlegi politikai tömörülés része, nem tartozik hozzá a Német Demokratikus Köztársaság sem, mert azt is Nyugat-Európa szerves részének kell tekintenünk. Ugyanakkor az a véleményünk, hogy Görögország — középkori és újkori történelme, a török hódoltság és a balkáni államokkal való sorsközössége, hasonló társadalmi fejlődése következtében — végeredményben Kelet-Európa része, jóllehet politikai helyzete a nyugat-európai szövetségi rendszerhez köti.

II. ZENETÖRTÉNETI MEGKÖZELÍTÉS

Ha az előző fejezetben sikerült bemutatnunk, hogy Kelet-Európa nem pusztán földrajzi fogalom, s hogy történelme nem egyszerűen időben megkésett vetülete Nyugat-Európa történelmének, akkor a továbbiakban az a feladatunk, hogy bemutassuk az ennek megfelelő művelődéstörténeti-zenetörténeti fejlődésvonalat. Alapelvünk, hogy nem a különállás, a különbözőség premisszájából indulunk ki, hiszen a történelmi tanulság is arra mutat, hogy a fejlődés iránya alapjában véve párhuzamos a nyugati fejlődésével. Ám ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a vázolt földrajzi, etnikai és történelmi tényezők együttes hatásaképpen kialakult egy jellegzetes kelet-európai kulturális modell, amely részben követi, részben kiegészíti, részben pedig ellenpontozza a nyugat-európai modellt. Ez a kelet-európai modell egy sajátos fejlődési vonal összegződéseképpen jött létre, mely vonal bizonyos történelmi periódusokban szinte tökéletesen párhuzamos a nyugat-európai fejlődési vonallal — szinte azt is mondhatnánk: egyesül vele —, más időszakokban viszont teljesen önálló görbévé válik, bizonyítva a kelet-európai művelődés szuverén útját.

Ebben a tanulmányban, mely Kelet-Európa helyének és határainak megrajzolását és a problémák felvetését tűzi ki célul, nem vállalkozhatunk a teljes fejlődési vonal bemutatására. Ez majd, ha feladatunkat jól oldjuk meg, a résztanulmányok összességéből fog pontosan és részletekbe menően kirajzolódni. Most csupán arra törekszünk, hogy ennek a fejlődési vonalnak a legfontosabb szakaszait, csomópontjait mutassuk be, summázott formában, egyelőre csupán azzal a céllal, hogy a belső összefüggésekre, a terület geokulturális kohéziójára rámutassunk.

*

Hasztalan vállalkozás lenne azt kutatni: vajon a nyugati vagy a keleti kereszténység hatott-e erősebben és gyorsabban Európa e részében? Tény azonban, hogy a legkorábbi államalakulatokban, mint Bulgária és Nagy Morávia, a 9. században a keleti befolyás az erősebb. Bulgária esetében ez teljes mértékben érthető, hiszen területileg közelebb volt Bizánchoz, és így természetes, hogy a keleti vallás térítői jutottak el oda a legkorábban. Különösebb viszont, hogy a karoling birodalom árnyékában kibontakozó Nagy Morávia is szoros kapcsolatot tartott fenn Bizánccal. Így került oda hittérítőnek az ó-szláv kereszténység legendás testvérpárja, Cyrill és Metód, akik a bizánci liturgia görög szövegeinek szlávra fordításával és a szláv írás megteremtésével a keleti egyház történetének

legjelentősebb tettét hajtották végre. Bár ez a kísérlet Moráviában végül kudarcot vallott — ugyanis a Rómából érkező német hittérítők hatása erősebbnek és tartósabbnak bizonyult —, a rövid ideig élő szláv nyelvű istentisztelet biztosan megalapozta a nép által érthető vallásgyakorlat igényét.

Cyrill és Metód fordítói és nyelvalkotói tevékenysége a déli és keleti területeken annál erősebb gyökeret vert, és nagy sikert biztosított a vallás gyors terjedésének. Régi, és tulajdonképpen mindmáig eldöntetlen kérdése a bizantinológiának, hogy a fordító testvérpár a liturgia görög szövegének szlávba való átültetése során mennyiben vette figyelembe a bizánci liturgia neumákkal rögzített dallamait. Az egyik nézet szerint a liturgia teljes dallamanyagát változatlanul átvették, s csupán a szláv szöveg szótagszámának különbsége miatt hajtottak végre minimális változtatásokat. A másik nézet viszont úgy tartja, hogy a szláv szöveghez új, ahhoz természetesen illeszkedő dallamanyagot is kreáltak. Ez utóbbi nézetet látszik igazolni, hogy egyes dallamok „sequentia bulgarica" elnevezéssel még Itália területére is e jutottak.[12]

A bizánci alapon nyugvó szláv liturgia terjesztésében Cyrill és Metód tanítványai közül különösen Kliment és Naum ért el rendkívüli eredményeket Ohridban és Preslavban létesített iskoláik révén. Ez az énekgyakorlat azután továbbterjedt Macedónia és Bulgária területéről Szerbia, Oroszország, Grúzia és Örményország irányában, és viszonylag nagy területen többé-kevésbé egységes zenekultúrát honosított meg. Hozzá kell azonban tennünk, hogy az érintett népek bizonyos változatok kialakításával mindenütt saját képükre formálták azt. A keleti kereszténység egyik nagy előnyének bizonyult a nyugatival szemben, hogy toleránsabb volt a nyelv és azon keresztül a liturgikus dallamanyag használatában, s ezért alkalmazkodni tudott a különböző népek természetes igényéhez, kifejezési törekvéseihez. Ez ugyanakkor biztosította a vallásgyakorlat demokratizmusát és meggátolta annak elidegenedését, vagyis olyan ellentmondásokat szűrt ki, amelyek nyugaton hozzájárultak a reformáció szükségességéhez.

A római befolyás övezetében krisztianizálódott kelet-európai államok kolostoraiban — Itáliából, Franciaországból és német földről bevándorlott szerzetesek és honi tanítványaik révén — a gregorián ének szigorúan őrzött gyakorlatát folytatták. A 11. századtól kezdve egyre nagyobb számban fennmaradt kódexirodalom mindazonáltal igen szerteágazó irányzatokról tesz tanúságot mind a notációt, mind pedig magát a dallamanyagot illetően. Az újabb kutatások eredményei azt mutatják, hogy a különböző népek és különböző iskolák variánsok sokaságával gazdagították az alapvető melódiakincset.[13]

Ezzel párhuzamosan nagyon lényeges mozzanat, hogy a népnyelv is követelő igénnyel jelentkezett a vallásgyakorlatban, s mivel azt az egyház törvényei a legszigorúbban tiltották, a liturgián kívüli vallásos énekekben talált helyet. Aligha lehet véletlen, hogy erre a gyakorlatra a cseh hagyomány nyújtja a legtöbb és legszebb példákat, hiszen ott Cyrill és Metód kezdeményezésére már megindult egy folyamat a nép számára is érthető nyelv egyházi elfogadtatására.

Az újabb vallástörténeti kutatások egyre nagyobb hangsúlyt helyeznek a vallási keveredések jelenségére. Ez a keveredés különösen olyan helyzetekben jelentős, amikor egy újabb, kidolgozottabb eszmerendszerű vallás nyer bevezetést, és találkozni kénytelen a nép korábban meghonosodott — akár évszázados múltú — vallási hagyományaival. A keleti vallások toleráns, szinkrétizmusra hajló magatartása ilyen helyzetekben nem

[12] L. Brašovanova: Über die historische Entwicklung der bulgarischen Musik seit ihrer Entstehung bis 1878. Bulgarian Historical Review 2, Sofia, 1975. 66—81. l.

[13] Rajeczky B.: Adatok a magyar gregoriánumhoz. Zenetudományi Tanulmányok I. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1953. L. még: Rajeczky Benjámin írásai. Budapest, 1976.

okozott feszültséget, az új minden további nélkül magábaolvasztotta a régi elemeit. Másképpen jelentkezett mindez az alapjában véve intoleráns és szinkrétizmusra alkalmatlan nyugati kereszténység esetében. Írásos dokumentumokból, egyházi tiltásokból tudjuk, hogy a kereszténység felvétele után a papságnak még sokáig harcolni kellett „barbár szokások", „pogány rítusok" ellen. Nem írásos forrásból, hanem még ma is élő szokásokból viszont azt is tudjuk, hogy a primitív népi vallásosság sokszor erősebbnek bizonyult az egyházinál — vagy legalábbis egyenlő erős volt mellette —, és minden tiltás ellenére, olykor talán szemhunyó megtűréssel, évszázadokon keresztül fennmaradt.

Ilyen megvilágításban még jobban érthető, hogy a népnyelvű vallásgyakorlat igénye sokszor oly erős volt, hogy szembe tudott szegülni az egyház szavával, és az is érthető, hogy mögötte nem egyszer a társadalmi feszültség, a társadalmi lázadás ideológiája húzódott meg. A legkorábbi nyoma ennek a 10. századi Bulgáriába vezet vissza, ahol az ún. „bogomilok" léptek fel egy ókeresztény jellegű, az egyházi dogmákkal szembeszegülő forradalmi tannal, valamint népi eredetű zenével és tánccal egybekötött rítusokkal. Minden okunk megvan rá, hogy a „bogomil" mozgalom kisugárzását fedezzük fel a Boszniában fellépő „patarenek", az Itáliában fellépő „katárok" és „monisták", sőt a francia „albigensek" mozgalmában.[14]

Hasonlóképpen forradalmi jellegű, dogmaellenes és népi érdekű reform-tanítással jelentkezett a 15. század elején a prágai Jan Hus, aki prédikációival, maga szerzette vallásos énekeivel Európa első paraszthábORújának volt az elindítója. A Jan Žižka vezette huszita háború vallásos forradalmi népénekei — közöttük a híres *Krož jsú Boší bojovnici* (Ők, kik Isten harcosai) kezdetű dallal — a zenetörténet első forradalmi indulói, s mint ilyenek közvetlen előkészítői a reformáció népénekeinek. Közben azonban még egy fontos cseh mozgalom tanúskodik az egyházi dogmák ellen szegülő népi vallási koncepciók és zenei megnyilvánulásaik erejéről; ez a „cseh testvérek" elnevezésű közösség, amely Petr Chelčický ókeresztségre hivatkozó tanításából bontakozott ki az 1450-es években.

A 14—16. század ugyanekkor a nyugat-európai eredetű zenekultúrák legnagyobb virágzásáról is tanúskodik Kelet-Európa kolostoraiban és királyi udvaraiban. A nyugattal való gazdasági és kulturális kapcsolat — mint már utaltunk rá a történeti áttekintésben — ekkoriban éri el első tetőpontját. Az egyházi műfajokban megjelenik a fejlett többszólamúság, aminek írásos dokumentumai is vannak, az udvari életben pedig nélkülözhetetlenül jelen vannak az ünnepi események bejelentő (herold) vagy szórakoztató funkciójú muzsikusai, akiknek zenéjéről — sajnos — csak közvetetten van tudomásunk. Mindenesetre jellemző adat, hogy míg a nemesi rangú királyi trombiták csak az ünnepi fanfárok fújására voltak alkalmasak, az igazi szórakoztató vagy tánchoz való muzsikát népi vándorzenészek, spilmanok (spielmann), igricek, szkomorohok szolgáltatták.

Az udvari zenekultúra tetőpontját Kelet-Európában Corvin Mátyás budai, I. Zsigmond krakkói és a Habsburgok prágai udvarában találhatjuk, számos nyugat-európai eredetű és hazai mester közreműködésével. A folyamat a balkáni országokban is megindult, amit Konstantinos Porphyrogennetos beszámolója is igazol a bizánci udvarból, és hasonló adatok sora követ más kisebb boszniai, dalmáciai udvarokból, a török hódítás azonban ennek a fejlettebb udvari életnek hamar véget vetett. Míg Budán 1476-ban fényes körülmények között ünneplik Mátyás és Beatrix esküvőjét, a balkáni udvarok többségét a török hódoltság már némaságra kárhoztatja vagy a saját képére formálja. Hangsúlyozni kell, hogy az Európába beáramló török-mohamedán zenekultúrát nem szabad a nyugati zenetörténetírás megszokott lenézésével bírálni. Nyilvánvaló, hogy egy szerb

[14] Brašovanova i. m. 41. sz. jegyzet.

vagy dalmát udvarban az olasz passamezzo vagy a francia branle éppúgy idegen zene, mint a törökök által behozott zurna vagy kemencse muzsikája. A különbség csak az, hogy míg egyes nyugati műfajok egy lassú és szerves fejlődés eredményeképpen épültek bele az autochton zenekultúrába és léptek azzal — dokumentumok híján nem tudjuk pontosan milyen fajta — kölcsönhatásba, a török zene egy hódító-elnyomó hatalom kísérőjeként érkezett, és mesterségesen foglalta el egy már létező hagyomány helyét.

A török hódoltság kulturális következményeit csak gondos, többrétű analízissel lehet feltárni. Nagy egyszerűsítést jelentene, ha ezt minden hagyományos helyi érték teljes megsemmisülésével azonosítanánk. A valóság ennél sokkal árnyaltabb. Miközben a megmaradt tárgyi dokumentumokból azt tapasztaljuk, hogy számos keresztény templomot — közöttük például az ohridi Szent Klimentet — barbár módon mohamedán mecsetté alakítottak át, más forrásokból tudjuk, hogy a keresztény vallásgyakorlatot nem tiltották, és számos fontos centrum, mint az Athos hegy vagy a Rila, lényegében érintetlen maradt. Minden bizonnyal elvesztek vagy megsemmisültek fontos kódexek is, de a ma hozzáférhető dokumentumok viszonylag kisebb számát a szájhagyomány útján való terjesztés elsőbbsége is magyarázhatja.

A balkáni országokban való tartós török berendezkedés egyébként egész biztosan gátat vetett a műzenei fejlődés számos ágának, így a vokális polifóniának és a hangszeres zenének. Mivel azonban a 15. századi hangszeres műfajok köréből még Nyugat-Európából sincsenek pontos feljegyzéseink, elképzelhető, hogy azok — összeolvadva a vándormuzsikusok gyakorlatával és a népzenével — rejtett, s ma már ellenőrizhetetlen módon tovább is éltek.[15]

Nemcsak következtetjük, de kortársi dokumentumokból ellenőrizhetjük is, hogy a megszálló és ott berendezkedő törökök saját zenekultúrájukat is magukkal hozták. Ez azt is jelenti, hogy a Balkán mintegy öt évszázadon keresztül párhuzamosan egymás mellett élő kultúrák színhelye volt, s ez a párhuzamosság ennyi idő alatt óhatatlanul kölcsönhatást eredményezhetett. Nyomait ennek ma már csakis a népzene mutathatja meg.

A török hódoltság Magyarországon rövidebb ideig tartott, mint a Balkánon, de a százötven év is elegendő volt ahhoz, hogy a Magyarországon kibontakozóban levő nyugati fejlettségű zenekultúrát szinte alapjaiban rongálja meg. A kelet-európai fejlődés ugyanis nagyobb távlatokban nézve azt mutatta, hogy a nyugatról érkező minták egészséges fejlődés esetén egy idő után szervesen beépültek a műveltség rendszerébe. Magyarország, miként cseh vagy lengyel szomszédja is, épp a 16. században jutott el ahhoz a ponthoz, hogy saját művészeivel, saját környezetében, saját maga kialakította változatban teremtse újjá az átvett művészi formákat, művelődési eszméket. Így történhetett azután, hogy a török támadás végzetes következményekkel járt: a budai királyi udvar megszűnt, a városok fejlődése lelassult, a jelentősebb művészek emigrációba kényszerültek. Ugyanebben az időben emelkedett viszont első tetőpontjára a budaival együtt indult prágai és krakkói udvari zenekultúra. Egyedül az erdélyi fejedelmi udvar volt képes arra, hogy továbbra is töretlenül ápolja az eddig kialakított, főképp lengyel és német muzsikusokra alapozott zenei életét.

A zűrzavaros kor, a feldúlt ország állapotainak hű kifejezéseképp született meg egy egyszerű epikus műfaj, a „históriás ének". Hasonló epikus műfaj jelentkezett ugyanebben az időben szerb területen is vándorló énekesek, a guzlárok ténykedése révén. Jellegzetesen közös műfaj ez közös sorsú népek esetében, akik a szomorú és reménytelen jelenből kiindulva csak a múlt nagy hőseinek tetteiben nyerhettek vigasztalást. Azt is

[15] D. Cvetko: Musikgeschichte der Südslawen. Kassel—Maribor, 1957. 38—46. l.

mondhatnánk ugyanakkor, hogy anakronisztikus műfaj, hiszen ez az egyszerű struktúrájú, egyetlen hangszerrel kísért hős-epika Nyugat-Európában többszáz évvel azelőtt volt időszerű. Ez a megkésett megjelenés azonban nem a már említett kelet-európai késedelem következménye, hiszen közvetlenül ezt megelőzően Magyarország már csaknem egy szinten járt a nyugat-európai műfajokkal, hanem hirtelen visszaesés a történelmi tragédia egyenes következményeképpen. Furcsa ellentmondás, hogy az Erdélyben működő első magyar zeneműnyomda, mely már a kor szintjének megfelelő vívmány volt, egyik első termékeképpen ilyen műfajilag túlhaladott epikus énekeket adott ki.[16]

A Kelet-Európa jelentős részét érintő török hódoltságnak volt egy közvetett hatása is, amelyről ez ideig a kutatás nem tett említést. Ez a „védekező magatartás" kulturális megnyilvánulása. Mint már az eddigiekben kifejtettük, Kelet-Európában kezdett kibontakozni egy sajátosan keleti modell alapján álló műveltség, mely nem volt ugyan teljesen független a nyugatitól, de amely kezdte vállalni sajátos helyzetét. A török hódítás nyomán beállott gazdasági-társadalmi-politikai bizonytalanság következtében a megszállott területeken épp úgy, mint az attól menteseken — mintegy természetes védelmi reakcióképpen — jelentősen megnőtt a nyugati társadalmi és kulturális minták értéke. Vagyis a hatás végül is kettős — egymásnak látszólag ellentmondó — értelemben nyilvánult meg: egyrészről hirtelen, erőszakos leszakadás a nyugati mintákat követő, de már-már azzal egyenértékű fejlődésből, másrészről védekező jellegű, fokozott törekvés az ahhoz való tartozás megerősítése céljából.

Pedig Kelet-Európának a 16—17. század fordulója táján már voltak olyan zenei produktumai, amelyek nyugat felé is kisugározva egy bontakozó szuverén zenei arculatról tanúskodtak. A korszak hangszeres tánczenéjében meglepő számban jelentek meg a lengyel és magyar táncok. Míg egyes esetekben a sajátos jelleget még csak a címek vagy műfaj-megjelölések (danza polacca, passamezzo ongaro, ungarescha) mutatják, másokban már kezd kirajzolódni egy olyan zenei profil, mely szoros kapcsolatot tart népi elemekkel: jellegzetes ritmus- és dallamfordulatokkal. Nagyon jellemző és fontos jelenség e táncok meglepő mobilitása: miközben csaknem egész Nyugat-Európa területén elterjednek, a kelet-európai országok között is fokozottabban cserélődnek, mint más műfajok. Szomorú ellentmondásról tanúskodik azonban, hogy míg e táncok nyugaton nyomtatványokban látnak napvilágot, kelet-európai forrásaik kéziratos virginál-könyvek s egyéb félig amatőr célokra készült gyűjtemények.[17]

A stilizált, barokk magyar táncok egy évszázaddal későbbi változata érdekes, összetett és tulajdonképpen mindmáig alig feltárt jelenségre hívja fel a figyelmet. Távolról sem tisztán magyar, hanem vegyesen kelet-európai elemekből, még török és cigány hatást is magába olvasztva terjedt el a 18. században egy keményebb, katonásabb karakterű magyar tánc, amely azután a katonai toborzással összekapcsolódva a „verbunkos" nevet kapta. Kialakításában a bécsi klasszikus korszak mesterei is részt vettek, akikhez mind a magyar tánc, mind pedig a török tábori muzsika zenei karakterei eljutottak. Nyugat-Európa a valóságos török veszély elmúltával szívesen foglalkozott az egzotikus népekkel. A francia felvilágosodás hatására a „chinoiserie" és a „török indulók" hulláma valósággal végigsepert Európán. Azt a török zenét, amit a megszállt területek lakossága évszázadokon keresztül kénytelen volt hallgatni, nyugaton persze nem ismerték, de a szultán udvarának katonazenéje, a janicsárzene (eredeti nevén „mehterhane") annál inkább kuriózummá vált, mivel a békét, diplomáciai kapcsolatot létesítő török udvar teljes együtteseket adományozott ajándékképpen Európa egyes uralkodóinak.

[16] Tinódi Sebestyén: Cronica. Kolozsvár, 1554.
[17] Soproni Virginál könyv (1689 k.); Lőcsei Virginál könyv (1670 k.); Vietorisz kézirat (1680 k.).

Jellegzetesen nyugat-európai magatartás volt — de kárhoztatni semmiképpen nem lehet —, hogy a keletről jött elemeket: mint a magyar tánc (hajdú-tánc, „Hayducken", „verbunkos") törökösnek tulajdonított elemekkel (katonás ritmika, katonás hangszerelés, dallamaprózás és ismétlődő dallam-ugrások) kombinálták. Mindez azt is jelentette, hogy Nyugat-Európának kezdett kialakulni valamiféle egységes, sommás, minden bizonnyal felületes képe a kelet-európai zenei jellegről.[18] A logikus következő lépés az lett volna, hogy Kelet-Európa ezt maga is valamiképpen tudomásul vegye. Ennek azonban egységes, egész Kelet-Európára érvényes következménye nem volt.

A 18. században amúgy is változás ment végbe Nyugat-Európa zenei térképén: a bécsi klasszikus mesterek tevékenysége következtében a nyugati zenekultúra súlypontja kelet és nyugat határmezsgyéjére került át. S míg egyrészről az osztrák és német mesterek élénken figyelték a keleten végbemenő eseményeket, cseh muzsikusok tömegei vándoroltak nyugat felé és — többnyire germanizált névvel — a klasszikus mannheimi és bécsi stílus irányadó mestereivé váltak. Fontos szerepe volt ebben Prága helyzeti változásának. Az első Habsburg uralkodók — I. Ferdinánd, II. Miksa, II. Rudolf — Prágába tették át székhelyüket még a 16. század közepén. Ezek a valóban bőkezű mecénások és jó ízlésű művészetpártolók Prágából mintegy másfél évszázadra európai jelentőségű kulturális centrumot csináltak. A 18. században azonban a császári rezidencia Bécsbe került át, s ezzel Prága helyzete szinte egyik napról a másikra megváltozott, vidékies lett, és arra késztette a cseh muzsikusok többségét, hogy másutt keressen megélhetést.

A nyugat-európai zene súlypontjának keletre tolódása azonban nem jelentette a két geokulturális zóna egymáshoz való közeledését. Éppen ellenkezőleg: a 18. században figyelhető meg a legnagyobb szakadék. Az előző korokban ugyanis a műzenei kultúra két legfőbb színterén: a templomban és a királyi-fejedelmi udvarban eléggé internacionális, nemzeti jelleggel csak másodlagos módon felruházott műfajok uralkodtak. A kelet-európai országok ezt különböző mértékben követték, és az elért eredmények tekintetében alig volt számottevő, hogy külföldi vagy belföldi muzsikusok voltak a közreműködők. A 18. században azonban Nyugat-Európában már egy sor olyan műfaj dívott, amelynek volt valami nemzeti karaktere. Gondoljunk az olasz operára és concertóra, a francia operára és clavecin-muzsikára vagy a dél-német szimfóniára —, hogy csak néhány jellemző példát említsünk! Ezek a műfajok a 18. századi Kelet-Európában idegen zenének számítottak, s mivel művelésük — magas professzionális követelménnyel járva — főképp idegen muszikusokra hárult, nem épülhettek bele a helyi zeneéletbe.

Időközben a zeneélet színtere is kitágult, hiszen egyre nagyobb súllyal jelent meg a város, még ott is, ahol a városi fejlődés — mint Magyarországon — a török uralom miatt meglehetősen lassan ment végbe. Ez volt az a kor, amikor az udvari műveltség mellé lassan felemelkedett a városi, polgári műveltség. A fővárosokban, uralkodói székhelyeken — Bécs, Prága, Krakkó, Szentpétervár — az udvari színházak és koncertek igen ösztönzően hatottak a környező polgári környezetre is. Azok a városok viszont, amelyeknek nem volt ilyen mecénási centruma, vonzereje, magukra voltak utalva, és csakis saját erejüktől — és többé-kevésbé földrajzi helyzetüktől — függött, milyen zeneéletet tudtak kifejleszteni. Egy-másfél évszázadnak kellett eltelnie, amíg a lengyel, litván, orosz, magyar, szlovák városok zenei élete *saját* zenei életté vált, saját művészekkel és saját közönséggel. Azt is tudnunk kell, hogy az említett országok népessége túlnyomó többségben falun élt, s így számára a városi művelődés ügye továbbra is idegen maradt.

[18] Mozart: A-dúr szonáta K. 219, A-dúr hegedűverseny K. 331, Beethoven: Athén romjai Op. 113, István király Op. 117 stb.

A magas színvonalú idegen zene és a hazai provinciális elmaradottság ellentmondását a kelet-európai országok nemessége és fejlődő polgársága elég érzékenyen fogta fel. Kulturális igényük és bontakozó nemzeti öntudatuk egyre erősebben követelte az aktivitást, a saját tulajdonnak tekinthető zenei megnyilvánulást. Így született meg egy sajátosan kelet-európai, mintegy „helyettesítő" műfaj, a nemzeti karakterű amatőr-muzsika. Formája, megszólaltatási módja országonként — nemzetenként — más és más.

Lengyelországban már több mint száz évvel korábban kialakult egy nemesi táncforma, mely azután most egyszerűbb, könnyen játszható vagy énekelhető formában széles tömegek közt is hódítani kezdett, „polonéz" elnevezéssel. Hasonlóképpen régebbi, főúri körökben dívó táncformából alakult ki a 18. század végének és a 19. század első felének népszerű magyar műformája, a már említett verbunkos, és szelídebb, amatőrök számára is reprodukálható formája az „andalgó" vagy a „lassú" és a gyors tempójú „friss". Ebből lett azután a 19. század második felében a „csárdás" és a „népies műdal". Az orosz nemzeti öntudat ébredését is segítette egy jellegzetes, szentimentális vokális műforma, a románc, ennek azonban még kevésbé volt népi gyökere, mint a többi kelet-európai népies műdalnak.

A népies műdal elnevezés persze nem egykorú a műfajjal magával, mert a 18—19. században nemigen különböztették meg a műdalt a népdaltól. A kelet-európai társadalmakban ugyanis a nemesi osztály alsóbb rétegei és a fejlődő polgárság — éppen a nemzeti dalkincs megteremtése érdekében — érdeklődéssel fordult a népdalhoz, de tudományos kritérium hiányában minden népszerű, sokak által énekelt dallamot népdalnak tekintett. Ebben a korban, a 19. század derekán jelentek meg az első cseh, morva, román, észt népdalgyűjtemények — igen különböző mennyiségű és vegyes minőségű dallamot tartalmazva. A népdalok gyűjtésében és közreadásában közreműködő írók és költők kiemelkedő szerepe egyébként arra enged következtetni, hogy ebben az időszakban a hangsúly még a szövegen volt.

A szöveg és a zene értékével szemben támasztott igény különbözősége jellegzetes kelet-európai jelenség. Mivel a művelt muzsikus jobbára idegen volt, a nemzeti aspirációk ügye félművelt, amatőr zenészekre maradt. Csak két jellemző példa: Csehországban és Szlovákiában falusi kántorok foglalkoztak „népdalgyűjtéssel", Magyarországon pedig az egyik legnagyobb — mintegy négy és félszáz éneket tartalmazó — gyűjtemény összeállítója a legkezdetlegesebb kottaírást alkalmazta.[19]

Nem bocsátkozhatunk bele ehelyütt a kelet-európai népies zene különböző formáinak részletesebb vagy mélyebb bemutatásába, csupán azt szeretnénk érzékeltetni, hogy ez a rendkívül heterogén — igazi népdalt és műdalt, nemesi dalt és városi zenét egyaránt tartalmazó — zenei anyag funkciója tekintetében egységessé vált, mert egy nagyobb közösség számára is megfoghatóan, reprodukálhatóan nyújtotta a nemzeti zene illúzióját.

Illúziót, mert a 19. század elején a kelet-európai nemzeti kultúrák még csak légvárra épülhettek. Oroszország kivételével ugyanis a kelet-európai nemzetek idegen hatalmak elnyomása alatt éltek, megfosztva a nemzeti önrendelkezés, a nemzeti kultúra intézményeinek — olykor még a nemzeti nyelv használatának — a jogaitól is. A nemzeti művelődés — és ezen belül a nemzeti zene — viszont éppen azért vált e korszak legfontosabb tényezőjévé, mert előtte járt, szószólója lett a politikai követeléseknek.

A nemzet létének, nyelvének, intézményeinek, saját irodalmának és művészetének tudatos megfogalmazása, követelése olyan jelenség, amely Kelet-Európát alapvetően

[19] Ötödfélszáz énekek: Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest 1953.

különbözteti meg Nyugat-Európától. Társadalmi, politikai okait ennek előző fejezetünkben már felvázoltuk. Művelődéstörténeti, zenei megnyilvánulása pedig olyan téma, amely külön tanulmányok sorát igényli. Most tehát csak arra szorítkozhatunk, hogy a jelenség néhány, egész Kelet-Európát érintő mozzanatát mutassuk be, kizárólag a geokulturális egység indoklása céljából.

Mint láttuk, a nemzeti zenekultúrák leglényegesebb problémája az idegen tartalmú professzionizmus és a nemzeti tartalmú amatörizmus ellentmondása volt. A spontán nemzeti mozgalmak, mint népdalgyűjtés és daléneklés, csak előkészíteni tudták a talajt egy eredményesebb vetéshez, de helyettesíteni nem tudták. Szükség volt intézményekre, amelyek magas, professzionális szinten is megvalósíthatták a nemzeti aspirációkat. A gazdag főnemesség által létesített színházak és koncertelőadások még nem ezt a célt szolgálták, hiszen ott elsősorban a nyugati zene alkotásai szerepeltek műsoron. Nemzeti szempontból tehát csak azok az operaházak, konzervatóriumok és zeneegyesületek jöhettek számba, amelyek létesítésük első pillanatától kezdve a hazai-nemzeti érdekek védelmét tűzték ki célul.

A kelet-európai országok egy részében a nemzeti intézmények a század derekán vetették meg alapjukat. Később voltak a déli-délkeleti országok, melyek a török uralom miatt, nemzeti érzelmű nemesség hiánya következtében csak a 19. század végén vagy a 20. század elején tudták az elhatározó lépéseket megtenni. Érdekes jelenségnek vagyunk a tanúi a balti államok tekintetében. Itt az eredetileg idegen, főképp német szellemű kórus-mozgalom oly mértékben nőtt jelentékennyé és telítődött meg nemzeti tartalommal, hogy intézmények nélkül is, már az 1860-as évektől kezdve magas színvonalú és a lakosságot igen aktívan megmozgató zenei élet alakult ki.

A bontakozó kelet-európai nemzetek legnagyobb hatású műfaja az opera volt. Ez a nyugati mintákon kialakult műfaj, melynek Nyugat-Európában is kialakult a maga sajátos 19. századi romantikus formája, magas művészi színvonalon és erős tömeghatással tudta megfogalmazni a nemzeti eszméket. A közvetlen mintakép az az olasz „risorgimento-opera" volt, amely Nyugat-Európában egyedül hordozott a kelet-európaihoz hasonló társadalmi-politikai tartalmat. Csakhogy míg a risorgimento-operában az olasz nyelv és olasz dallamosság évszázados hagyományok bázisán, természetesen, magától értetődően lépett fel, és nem is annyira a nemzeti, mint inkább a politikai karaktert állította előtérbe, Kelet-Európában a tendenciózus tematika mellé nemzeti karaktert sugárzó zenei anyagot is ki kellett alakítani. Ehhez nyújtott segítséget a népies táncoknak és daloknak az a társadalmi méretekben széles mozgalma, amelyről egy más vonatkozásban már tettünk említést.

A kelet-európai nemzeti operakultúrák megszületésével az Európa két része közötti hasadás — vagy legalábbis fejlődési fázis-eltolódás — ismét eltűnni látszott. A lengyel, cseh és magyar opera nem európai hatású, de szolid szakmai színvonalú művekkel, az orosz opera egy-két korszakos jelentőségű remekművel tulajdonképpen szervesen kapcsolódott bele a műfaj egyenes vonalú, immár Európa egészére érvényes fejlődésébe. Hogy a két európai egység mégsem nivellálódott, hogy ismét létrejött egy sajátosan kelet-európai fejlődési mozzanat, az a továbbra is megoldatlan társadalmi és politikai kérdéseknek tulajdonítható.

Jellemző „kór-képét" mutatja a problémáknak az 1867. évi kiegyezés folytán kivételesen előnyös helyzetbe került Magyarország. Rohamos gazdasági fejlődés eredményeképpen az ország fővárosa, az akkor egyesült Budapest, Bécs versenytársává válhatott volna, ha nem keresztezi ezt a még mindig megoldatlanul hagyott — vagy csak kompromisszumosan megoldott — nemzetiségi kérdés. Az építkezés, az ipari fejlődés egy kozmo-

polita típusú világváros születését tette lehetővé, de igazán kibontakozni nem tudott, mert a jószándékú nemzeti öntudattal ez szembenállni látszott, s az inkább választotta a provinciális elmaradottság alternatíváját. Zenében ez a Wagner- és Brahms-követők magas professzionális igényének és a magyar népies műzene kissé amatőr lelkesedésének ellentétében nyilvánult meg. Így a századforduló, amely egész Nyugat-Európában egy új zenei nyelv kibontakozását indította el, Magyarországon — és többé-kevésbé hasonlóan egész Kelet-Európában — még mindig a nemzeti zenekultúra megteremtésének kérdéseit állította zenészei elé.

A Kelet-Európán belül fejlődési fázis-eltolódások következtében a századforduló táján fellépő nemzeti törekvés két különböző stádiumot hozott megközelítőleg egyidőbe. A nagyobb nemzeti múlttal rendelkező országok, mint Lengyelország, Csehország, Magyarország már átmentek egy első, többé-kevésbé sikeresnek nevezhető nemzeti hullámon, és így most, a századforduló idején — az említett okoknál fogva — a nemzeti zene kérdését másodszor, magasabb síkon kellett hogy felvessék. Ugyanakkor a nyugati fejlődéstől elmaradtabb országok — elsősorban a török uralom alól csak épp a közelmúltban felszabadult nemzetek, mint a görögök, a bolgárok, a románok, a szerbek — vagy az olyan átmeneti helyzetűek, mint a szlovákok, szlovének, horvátok, tulajdonképpen ekkor kerültek először szembe a nemzeti zenekultúra megteremtésének feladatával.

Szerencsére ez az új vagy második „zenei nacionalizmus" jobb premisszákkal indult mind társadalmi-politikai, mind pedig zenei tekintetben. Egyrészt már kialakulóban voltak — és időközben meg is születtek — a térség új, nemzeti államai, másrészt már erősebb, vértezettebb volt az az osztály, a polgárság, amely a nemzeti átalakítást hivatott volt véghezvinni.

A nemzeti zene most is a népdalra támaszkodva indult el a fejlődés útján, de a premissza most azért volt szerencsésebb, mert időközben létrejött a népzene tudományos megismerésének lehetősége. Most már nem dilettáns népdalgyűjtők kétes hitelű dallamaira kellett alapozni, mint száz évvel korábban, hanem olyan anyagra, amely tudományos „mélyfúrás" eredményeképpen jött a felszínre és magas színvonalú művészi „kiválasztás" segítségével került alkalmazásra.

A nemzeti zene új hulláma, a kedvezőbb premisszák ellenére is, magában rejtett egy újabb, ismét csak jellegzetesen kelet-európai ellentmondást: míg a nyugat-európai új törekvések a tonális zenei nyelv határát ostromolták, a népzenére támaszkodó nemzeti stílusok a tonális keretek megőrzésének törekvésével konzervatívnak bizonyultak. Ismét felvetődött, csak épp más formában, más keretek között, a nemzeti és zenei érték szembeállítása. Nyilvánvaló, hogy azok számára, akik csak most jutottak el a nemzeti-állami lét határára, a sajátnak mondható zenekultúra — esetleg másodlagos értékű művekkel — fontosabb volt, mint a nyugat-európai fejlődéssel való erőltetett, mesterséges lépéstartás.

Mindazonáltal volt arra is lehetőség, hogy a kozmopolita-haladó—nemzeti-konzervatív irány szembeállításának zsákutcáját elkerüljék. A népdal 20. századi felhasználása ugyanis olyan lehetőségeket is kínált, amelyben a zeneszerző a népi dallamot nem csupán melodikus anyagnak tekinti, hanem absztrahálható zenei faktorok — ritmus- és dallamfordulatok, hangsorok, szerkezetek és színek — forrásának, és így olyan szuverén világot építhet fel belőle magának, amely nem áll szemben óhatatlanul a zenei nyelv huszadik századi átalakulásával.

A népdal felhasználásának másik, még nagyobb távlatú lehetősége pedig — mely ugyancsak kelet-európai vívmány — abban áll, hogy a zeneszerző kilép a népdal szűken nemzeti célú alkalmazásából, és más népek zenéjét is felhasználásra méltónak tekinti. Mindez nem mond ellent a zeneszerző nemzeti célkitűzésének, csupán lehetővé teszi,

hogy egy gazdagabb, sokrétűbb, de ugyanakkor közös jellemvonásokat is mutató népzene-anyagból válogatva, a mesterségesen szűk nemzeti stílus kereteiből kilépjen, és egy magasabb fokú, internacionális értékű nemzeti stílust valósítson meg.

A két világháború között egy ilyen tágabb értelemben megvalósított nemzeti programra alig volt lehetőség. Mint már utaltunk rá, a térség vegyes nemzetiségi összetételénél fogva a nemzeti államok léte önmagában nem oldotta meg a nemzeti kérdést. A megoldás kulcsát az adta volna, ha a politikában és társadalomban is megvalósulhatott volna az a nemzetfelfogás, amely nem a más nemzetek gyűlöletére, hanem éppen ellenkezőleg: azok ismeretére és megbecsülésére épül. A kelet-európai zenei egység nagy vívmánya, hogy legnagyobb alkotóinak műveiben — bár különböző mértékben és különböző művészi színvonalú megoldásban — ez a különböző népi elemeket szintézisbe hozó nemzeti koncepció érvényesül.

Korántsem a magyar Bartók Béla az egyetlen művész, aki ezt a tágabb, jellegzetesen kelet-európai programot megfogalmazta, de mindenesetre egyike azoknak, akik ezt egész életművükkel példásan meg is valósították. Zárógondolatként az ő szavait idézzük. „Nem véletlenül történt, hogy a népdalkutatás és a népdalból fogant magasabb zeneművészet éppen Magyarországon virágzott fel oly bámulatos módon. Magyarország földrajzilag mintegy középpontja Kelet-Európának, és sokféle nemzetiségével az első világháború előtti időben valóságos kicsinyített képe volt Kelet-Európa népi sokféleségének. Ez a népi sokféleség a népek állandó érintkezése következtében a népzene legkülönfélébb és legváltozatosabb formáinak kialakulására vezetett... Nem csoda, hogy éppen a kereszteződések középpontjában levő Magyarország muzsikusai oly nagy érdeklődéssel fordultak e bámulatos zenei kincs felé. Ez az érdeklődés kétféle gyümölcsöt termett. Az egyik a kelet-európai népdalfajták tudományos kutatása, leírása, rendszerezése, összehasonlítása... A másik nevezetes és az előbbitől teljesen különválasztandó eredmény az autochton magyar zeneművészet megteremtése volt, ennek a páratlan értékű népzenei anyagnak hatása alatt. A zeneművészet megújhodása ismeretlen, elhasználatlan, teljesen friss népzenei kincsnek alapján: ez már szinte új világszemléletté vált Magyarországon. Teljesen félreismerik a helyzetet azok a nyugat-európaiak, akik ennek a világszemléletnek megnyilvánulását a zeneművészetben »folklorista« irányzatnak skatulyázzák el, bizonyos lekicsinylő hangsúllyal. Mert itt nem »folklorista« zenedarabkáknak idegen anyagba való beoltásáról, hanem ennél sokkalta többről van szó: új zenei szellem kialakulásáról, földből kisarjadzott zenei erők alapján!"[20]

[20] Bartók Béla: Népdalkutatás Kelet-Európában. Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I. Közreadja: Szőllősy András. Budapest, 1967. 604—605. l.

SZABÓ HELGA:

ÉNEKLŐ IFJÚSÁG 1945—1975 II.

Az 1958. esztendő örvendetes eseménye; megjelenik az énektanítók hosszú évek óta nélkülözött módszertani folyóirata, a Művelődésügyi Minisztérium kiadványa, az Énektanítás. Felelős szerkesztő Kontra István, a szerkesztő bizottság tagjai Ádám Jenő, Donáth Antal, Horváth László, Kopeczky Alajos, Pallós Béla és Péter József. A folyóirat első számának vezéroldaláról Kodály írását idézzük: *„Örvendeznünk kell, hogy évtizedes szünet után újra megindul egy énekpedagógiai lap. Várva várják a törekvő énektanítók, akik megunva a hosszú tespedést, újult munkakedvvel látnának hozzá az iskolai ének új felvirágoztatásához, és szívesen fogadnának minden tanácsot, ami segít a szűkre szabott időt jobban kihasználni, az énekórát minden unalmas pedantériától megszabadítani, hogy az legyen, aminek lennie kell: testi-lelki frissítő, életkedv-fokozó, fogékonyságra, figyelemre nevelő."*

Az Énektanítás 1958/1. száma a 75 éves Kodály Zoltánt köszönti s többek között Ádám Jenő: Levél egy ifjú énektanárhoz, Donáth Antal: Ének-zenei tagozatú iskolák c. írását közli. A 2. számban Bárdos Lajos: Életet az énekbe!, a 4. számban Kodály Zoltán: Közönségnevelés c. cikke jelenik meg. Az iskolák kóruséletéről a lap alig ad tudósítást, a fellelhető dokumentumok száma csekély — csak a bennük található sajtóhibák és pontatlanságok egyre gyakoribbak.

1958. ápr. 13-án két csepeli és két kecskeméti együttes ad közös hangversenyt a csepeli úttörőházban. A házigazda csepeli Vas- és Fémművek ifjúsági zenekara és a Ligeti utcai általános iskola úttörőinek énekkara Palestrina, Schein, Schubert, Kodály, Hacsaturján művei után Kacsóh Pongrác János vitéz c. művéből összeállított egyveleget szólaltat meg (a karvezetők: Tegzes György, Horváth Istvánné és Domján József). A vendég közreműködők, a kecskeméti zeneiskola és a zenei általános iskola ének- és zenekara Nemesszeghy Lajos vezetésével Bartók és Kodály kórusait és Haydn Gyermekszimfóniáját adják elő.

1958. ápr. 28-án a pécsi áll. tanítónő- és óvónőképző intézet hangversenyén az énekkar Monteverdi, Schumann, Mendelssohn, Kodály, Kerényi kórusait énekli Vönöczky Endréné vezetésével.

1958 tavaszán [?] a Sopronban megrendezett énekkari hangversenyen két iskolai kórus működik közre. Az Eötvös József leánygimnázium énekkara Törzsök Béla vezetésével magyar népdalokat, madrigálokat és Kodály műveket, az Orsolya téri iskola gyermekkara Kovács Sándor vezetésével Byrd, Mozart, Smetana, Kodály kórusokat énekel.

1958. máj. 4-én a pécsi általános és középiskolák rendezik meg hagyományos Éneklő Ifjúság hangversenyüket. A gazdag kivitelű műsorplakátok között szerényen húzódik meg az olcsó papíron, gépírással — de sajtóhibák nélkül! — közreadott műsoruk. 11 általános iskola (köztük a kalocsai zenei általános iskola gyermekjáték csoportja), 2 gimnázium, a Pedagógiai Főiskola és a Tanítónő- és Óvónőképző énekkarai reneszánsz, barokk és klasszikus mesterek művei mellett Bárdos és Kodály kórusait szólaltatják meg. (Karvezetők: Huba János, Rozgonyi Miklósné, Som Károly, Légrádi István, Jandó Jenő, dr. Péczely Lászlóné, dr. Siptár Ernőné, Pálfai András, dr. Sólyom Józsefné, Nagy Nándor, Bokrétás Györgyné, Ligeti Andor ált. iskolai tanárok,

Hamvas György Pedagógiai Főiskola, Ivasivka Mátyás gimnázium, és Vönöczky Endre és Endréné tanítónő és óvónőképző. Az összkart, Kodály Békedalát a hangverseny lelkes és szakértő szervezője, Agócsy László vezeti.

1958. máj. 10-én a dombóvári tanítóképző hangversenyén az intézet énekkara (karvezető Privler Gyula) és a gyak. általános iskola énekkara (karv. Kunyóczki Mária) a Magyar Kórus kiadásában elterjedt reneszánsz, barokk és klasszikus kórusokat, kánonokat, valamint Bárdos és Kodály műveit adja elő.

1958. máj. 17-én a kaposvári általános iskolák Dalol az ifjúság című hangversenyén nyolc énekkar vesz részt. Somogyi népdalokat, Bárdos és Kodály műveket énekelnek, csupán két énekkar választ más műsorszámot (az egyik egy tábori jelenetet ad elő, a másik Brahms: Egy édeshangú kis madár c. művét énekli).

1958. máj. 23-án a Szabolcs-Szatmár megyei zenei hetek keretében az ifjúsági zenekarok, kórusok és tánccsoportok tartanak bemutatót. Az elegáns kivitelű műsorfüzetben hemzsegő sajtóhibák a közreadással megbízott tisztségviselő tájékozatlanságára, vagy talán érdektelenségére vet fényt. A választásra felkínált művek szegénységére utal, hogy ugyanazon a hangversenyen Neuvach [sic!] Régi dalocská-ja és Liszt Ünnepi dal-a kétszer is felhangzik, s a klasszikus irodalmat egyetlen mű, a Mozartnak tulajdonított Ábécédé kórus képviseli. Ezen kívül Bárdos és Kodály műveket — egy kórus Bartók Jószágigézőjét! — és néhány indulót énekelnek.

1958. máj. 24-én négy mosonmagyaróvári általános iskola és egy gimnázium Bárdos Lajos műveiből állítja össze közös hangversenyének műsorát, melyen az ünnepelt Bárdos Lajos vezényli az összkart, Kodály Magyarokhoz (a névelőt a legritkább esetben olvashatjuk a műsorplakátokon) című kánonját.

1958. máj. 24-én a Székesfehérvári Dalosünnep keretében az ifjúsági énekkarok hangversenyén 8 helybeli általános iskolai és 3 gimnáziumi kórus és a helybeli Tanítóképző vegyeskara szerepelt. A műsorfüzet a bemutatásra kerülő művekről nem ad számot.

1958. máj. 25-én a szerencsi dalostalálkozón 9 iskolai kórus működik közre. A műsorplakát a műveket nem ismerteti.

1958. máj. 27-én a miskolci áll. zeneiskola növendékhangversenyén az énekkar orosz népdalokat, Liszt egyik kórusát és négy Kodály művet ad elő (karvezetők Erdélyi Lászlóné és dr. Farbaky Gézáné).

1958. jún. 7-én a tiszántúli Éneklő Ifjúsági és dalostalálkozó keretében rendezi meg a megyei tanács művelődési osztálya a megyei ifjúsági ének- és zenekarok fesztiválját. 5 általános, 4 gimnáziumi, 1 óvónőképző és 1 tanítóképző intézeti énekkar műsoráról ad számot az ismertető. A hangversenyen elhangzott művek: népdalcsokor, 5 Bárdos, 10 Kodály, 1 Bartók mű (Bolyongás), 8 klasszikus kórus és kánon és 10 induló. A karvezetők között találjuk Alt Sándort, Lipták Mihályt és Kertész Lajost, akik már az 1940-es évek kezdetén részt vettek kórusaikkal az Éneklő Ifjúság hangversenyeken.

1958. szept. 27-én a Bartók fesztivál keretében megrendezett énekkari hangversenyen az Állami Népi Együttes, a Magyar Rádió Énekkara és a Magyar Állami Férfikar mellett Andor Ilona Gyermekkórusa ad elő Bartók és Kodály műveket a Zeneakadémián.

1958. nov. 30-án a Népművelési Intézet „Az új kórusterméséből" című hangversenyén a Központi Úttörő Énekkar Tóth Béla vezetésével négy új művet mutat be (Behár: Május, Rossa: Gyönyörű nap, Kőhalmi: Dal a nyári táborozásról, Juhász: Szól a kürt).

1958. dec. 14-én a Fejér megyei napok keretében megrendezett kórushangversenyen 5 ált. iskola, 1 zeneiskola és 2 gimnázium szerepel. Valamennyi 3, esetleg 4 művet ad elő: 2 magyar (1 Bartók és 1 Kodály, vagy 1 Bárdos és 1 Kodály művet) és 1-2 úttörődalt, vagy mozgalmi művet. A kínálat szűkösségére — és a gondatlan szervezésre — vall, hogy két énekkar ugyanazt a művet, Rossa: Három piros kendő című darabját énekli.

1958. nyár elején jelenik meg Kodály Zoltán és Ádám Jenő az ált. iskolák 1. osztálya számára írt új énekeskönyve. Ez a nemes anyagot tartalmazó s módszeresen végigvezetett, szép kivitelű könyvecske az 1948-ban közreadott, majd a hivatalosan felkért „közreműködők" által többszörösen átírt s végül gyökeresen megváltoztatott tankönyvsorozat helyébe lépő új sorozat első hírnöke. A könyv dalanyagát azonban a Művelődésügyi Minisztérium korszerűtlennek ítélte, s így a több tízezernyi példány az iskolapadok helyett Kodály Zoltán lakásának pincéjébe került. Hasonló sorsra jutott a kevéssel ezután megjelent 2. osztályos énekeskönyv is.

Az Énektanítás 1958/6. számában a szerkesztőbizottság a Művelődésügyi Minisztériummal egyetértve a Tanácsköztársaság 40. évfordulójának megünneplésére a következő javaslatot teszi közzé:

1. Az ország minden iskolájában a 4. osztálytól kezdve a kötelező anyagon felül havonta egy, az Énektanítás folyóiratban közölt úttörő- vagy tömegdalt tanítsanak meg a tanárok.
2. Az iskolai ünnepélyeken az ifjúság ezeket a dalokat közösen énekelje.
3. Az iskolák rendezzenek úttörő- és tömegdalversenyeket.
4. Az Énektanítás szerkesztősége felhívja a költőket, zeneszerzőket, hogy álljanak az iskolák új programja mellé, s írjanak dalokat a kisdobosok, úttörők, fiatalok számára. Ugyanakkor a pedagógusok figyelmébe ajánlja a Juhász Frigyes szerkesztésében megjelent 111 dal úttörőknek című új kötetet.

1959

Az Énektanítás 1959/1. számának nyitóoldalán hiába keressük a korábbi szerkesztőbizottság tagjainak felsorolását. Ezúttal s az 1959-ben megjelent további számokban csak ennyi tájékoztatást kapunk: szerkeszti a szerkesztő bizottság. Az 1959/2. szám ismerteti a Tanácsok Művelődési Osztályainak körlevelét, mely az általános iskolák és gimnáziumok tanárait felhívja, hogy havonta 1-2 mozgalmi, illetve tömegdalt tanítsanak meg az egyes osztályokban. Az 1959/3. szám pályázatot tesz közzé úttörődalok írására. Az eredményhirdetést az 1959/6. szám ismerteti. 47 pályamű érkezett be; 9 egyszólamú mű, vagy kánon, 3 egyszólamú zongorakíséretes-, 12 két- és 2 háromszólamú feldolgozás, 21 kórusmű. A bírálóbizottság tagjai: Szabó Ferenc, Tardos Béla és Csányi László. A továbbiakban a folyóiratban közzétett összegzésből idézünk:

„Szerkesztő bizottságunk a bíráló bizottság javaslata alapján úgy döntött, hogy a kitűzött pályadíjakat jutalom formájában adja ki a bíráló bizottság által javasolt 8 pályamű szerzőinek, mivel a bíráló bizottság véleménye alapján egyik mű sem felelt meg teljes egészében a pályázatban megjelölt feltételeknek. A jutalomra javasolt 8 mű között lényeges különbség nem volt, így egyenlő mértékben 400—400 Ft jutalomban a következő pályamunkák szerzői részesültek: [felsorolás...]. *A jutalmazott műveket az Énektanítás mellékleteként megjelentetjük a szokásos díjazással.*

A pályázaton részt vett, de jutalomban nem részesült művek a jelige bemondása mellett az Énektanítás szerkesztőségében átvehetők, vagy kérés esetén azokat a szerkesztő bizottság a kívánt címre eljuttatja. Szerkesztő bizottságunk a jutalmazott műveken kívül még foglalkozik 1-2 használható szöveg és zenemű későbbi megvásárlásának a lehetőségével is."

A lap a továbbiakban *Tardos Béla* bíráló bizottsági összefoglalóját közli. Ebből idézünk:

„Az ilyen pályázatok sok jó és előnyös tulajdonságuk mellett azzal a veszéllyel járnak, hogy sok beérkezett mű nagy részét jóakaratú, de gyenge képességű dilettánsok készítik. Mindenki számára nyitva áll a Parnasszus felé vezető út és minden pályázó tarsolyában hord egy bizonyos botot, amelyből marsallbot is lehet, de jó volna, ha ezeken a pályázatokon bizonyosfajta önkritika már eleve magasabbra állítaná a mércét.

Az Énektanítás pályázatát is utolérte ez a törvényszerű sors, mert a beküldött pályázatok nagy részét zeneileg és szövegileg is inkább a dilettantizmus jellemzi... Mai tematikájú szövegeknél is sematikus és költőietlen megoldások tömege mutatkozott. Különösen feltűnő a semmitmondó

szövegek és zenék áradata. Ez az áradat »tandaloktól a slágerig« címszó alatt akár esztrád műsorrá is válhatna."

Az 1959. év műsorplakátjait áttekintve különös jelenségre figyelhetünk fel. A klasszikus művek eltűnnek a kórusok műsoráról, Kodály műveiből csak a vidám s a legcsekélyebb vallásos vonatkozást, kifejezést nélkülöző, könnyen megtanítható kórusokat, Bartóktól csak a Ne menj el, a Huszárnóta, Jószágigéző és a Bolyongás című műveket éneklik. Megfelelő számú és színvonalú tömegdal hiányában a karvezetők a magyar és a klasszikus irodalomból olyan műveket választanak ki, amelyek szövegük alapján az úttörő- vagy a tömegdal kategóriába sorolhatók. A következő években ezek a művek reprezentálják városon és falun, minden hangversenyen a mozgalmi élet örömeinek, szépségének „klasszikus zenei" megfogalmazását. Így válnak országszerte ismertté, „tömegdallá" a következő művek: Neuwach: Régi dalocska, Brahms: Egy édes hangú kis madár, Mozart: A bűvös csengettyű, Smetana: Csillagom, — s a magyar irodalomból a következők: Liszt: Magyar ünnepi dal (a magyar szót többnyire nem írják ki), Kodály: Békedal, Jelige, A szabadság himnusza, Bartók: Bolyongás, Bárdos: Napfényes utakon. Ezek a szerzők és műcímek a legváltozatosabb helyesírási hibákkal kerülnek a műsorplakátokra, s gyakori jelenség, hogy ugyanazon a hangversenyen 2-3 kórus is e művek valamelyikét tűzi műsorára.

1959. jan. 23-án az 1958. évi Ilangolleni (Anglia) nemzetközi kórusverseny I. díjának nyertese, a debreceni Kodály Zoltán leánykórus Palestrina, Lassus, Schubert, Giovanelli, Vecchi, Morley és magyar szerzők ez idő tájt ritkán hallható műveivel örvendezteti meg a Zeneakadémia hallgatóságát. A karmester Gulyás György.

1959. márc. 17-én a nyíregyházi általános iskolák hangversenyén 7 iskola vesz részt. Műsorukon összesen 3 magyar és 1 külföldi népdalcsokor, 1 Bárdos, 1 Bartók és 3 Kodály mű, 2 klasszikus kórus (az egyik Smetana Csillagom c. darabja) és 8 mozgalmi dal hangzik el.

1959. márc. 30-án a budapesti általános iskolai énekkarok a Tanácsköztársaság 40. évfordulója emlékére rendeznek énekkari hangversenyt. 15 iskola kórusai összesen 3 népek dalaiból összeállított csokrot, 5 Bárdos művet (köztük a Napfényes utakon címűt), Liszt: Magyar ünnepi dalát, Kodály Békedalát és a Marseillaise (A szabadság himnusza) című művét, Bizet kórustételét és 28 mozgalmi dalt adnak elő.

1959. ápr. 19-én a XVIII. kerületi általános és középiskolák Éneklő Ifjúsági hangversenyt rendeznek a Tanácsköztársaság kikiáltásának alkalmából. Műsorukon összesen 20 magyar művet (köztük Kodály Békedalát és a Marseillaise-t, Bárdos Napfényes utakon című kórusát), 25 mozgalmi művet és 6 klasszikust (köztük Neuwach Régi dalocskáját) tűzik műsorukra.

1959. ápr. 20-án a mosonmagyaróvári általános és középiskolák hangversenyükön az előző hangversenyektől merőben eltérő műsort mutatnak be. A közreműködő 6 általános iskola és 1 gimnázium kórusa összesen 11 Kodály művet (köztük a Pünkösdölőt!), 3 Bárdos, 2 Bartók és 4 új magyar kóruskompozíciót, valamint J. S. Bach, Purcell, Mozart egy-egy művét énekli. (Karvezetők: Simon Gizella, Kiss Ödönné, Horváth Katalin, Takács Gizella, Német Jánosné, Létray Zoltán.)

1959. ápr. 26-án ünneplik a Fejér megyei iskolák — a megyei dalosünnep keretében — a Tanácsköztársaság jubileumát. 15 általános iskolai énekkar összesen 20 magyar művet (köztük Bárdos Napfényes utakon és Bartók Bolyongás című művét, Kodály Békedalát pedig e hangverseny alkalmával 4 kórus is műsorára tűzte), 18 mozgalmi művet, 1 külföldi népdalfeldolgozást és 12 klasszikus kórust (köztük a már „slágerként" elterjedt Régi dalocskát [Neuwach], a Mozartnak tulajdonított Ábécédé kórust, Brahms Egy édes hangú kis madár és Smetana: Csillagom című művét).

1959. ápr. 26-án a XVI. kerületi általános és középiskolák Éneklő Ifjúsági hangversenyén 10 általános iskola és egy gimnázium vesz részt. Műsorukon összesen 2 Kodály, 2 Bartók, 5 Bárdos és 5 új magyar kóruskompozíció, 15 munkásmozgalmi és forradalmi mű és 15 klasszikus

kórus hangzik el. Utóbbiakból 6 kánon, s természetesen ez alkalommal is előadják Neuwach Régi dalocskáját, Liszt Magyar ünnepi dalát, Smetana Csillagom című művét; az Egy édes hangú kis madár című darabot (Brahms) két énekkar is bemutatja.

1959. máj. 1-én a Debreceni Zenei Hetek keretében rendeznek Éneklő Ifjúság hangversenyt az iskolák. Összesen 10 Kodály kórust (köztük a Békedalt és a kétszer is elhangzó A szabadság himnusza címűt), 7 Bárdos, 1 Bartók (Bolyongás), 9 mozgalmi és 6 klasszikus művet (Neuwach Régi dalocskáját is), mutatnak be. Műsorválasztásuk az országos átlagénál igényesebb; a Magyar Kórus kiadásában korábban elterjedt művekből is válogatnak (pl. Gervaise: Táncdal), a ritkán hallható, nehezebb Kodály művekből is elhangzik néhány (pl. Akik mindig elkésnek), s a mozgalmi művek kiválasztása is gondosságra, igényességre vall (pl. Bécsi munkásinduló, Mihály: Védd a békét ifjúság, Sosztakovics: A munka dicsérete). Úgy látszik, a helyi vezetőkön és a jó ügyért csatázni képes karvezetőkön sok múlik. (Karvezetők: Szigethy Gyula, Sonkoly István, Gellén Imre, Papp János, Nyáry Lajos, Bíbor Barnabásné, Huszthy István, Ternyey András, Füzes Gyula.)

1959. máj. 2-án a komlói belvárosi ált. iskola és a komlói áll. gimnázium énekkara közösen ad hangversenyt Tóth Ferenc vezetésével. 2 Bárdos, 4 Kodály, 1 Schumann művet és 4 mozgalmi dalt szólaltatnak meg.

1959. máj. 2-án a pécsi iskolák hagyományos Éneklő Ifjúság hangversenyét is a Tanácsköztársaság 40. évfordulójának tiszteletére rendezik meg. 16 általános iskola, 1 technikum és 3 gimnázium műsorán összesen 7 Kodály-, (A szabadság himnusza kétszer hangzik el), 6 Bárdos-darab (köztük a Napfényes utakon), 1 Bartók-kórus (Huszárnóta), 5 új magyar mű, 2 magyar népdalcsokor, 2 külföldi népdalcsokor, 13 mozgalmi mű (ezúttal Fasang: Békét a világnak című kórusa viszi el a pálmát, ugyanazon a hangversenyen négyszer éneklik), és 10 klasszikus kompozíció (Smetana: Csillagom című műve kétszer) hangzik el.

1959. máj. 31-én egy fertődi, egy kapuvári és egy soproni általános iskola énekkara vesz részt a fertődi megyei dalostalálkozón. Műsorukat az országosan népszerűvé vált „sikerszámokból" állítják össze. A művek e színes egyvelege akár korképnek is tekinthető: Neuwach: Régi dalocska, Kodály: Békedal, Bunkócska: Forradalmi dal [sic!], Bárdos: Három népdal, Patachich: Morgó mackó, Lengyel népdal, Bartók: Bolyongás, Kodály: Cigánysirató, Mozart: Csengettyű (nyilván a Varázsfuvola c. operából), Brahms: Egy ékeshangú [sic] kismadár, Kodály: Villő, Behár: Május.

1959. dec. 19-én a Fejér megyei Zenei Hét keretében megrendezett hangversenyen négy általános iskolai énekkar is közreműködik. Valamennyi énekkar egy-egy Haydn kánont ad elő a Lukin László közreadásában és fordításával megjelent (1959) kis kötetből, ezen kívül szép számmal énekelnek Kodály és Bárdos műveket. A hangversenyen két mozgalmi mű hangzik el (Lendvai [sic!]: Dal a Tanácsköztársaságról és Rossa: Három piros kendő). A hangversenyplakáton rövid írás emlékezik meg Bárdos Lajos 60. születésnapjáról.

1960

1960-ban emlékezik az ország felszabadulásunk 15. évfordulójára. Az ifjúsági hangversenyek szervezői továbbra is a Tanácsok művelődésügyi osztályai, részvevői pedig a lehetőség szerint valamennyi iskola énekkarai. A hangversenyek ünnepi beszédét általában a művelődésügyi osztály vezetője mondja el.

Az Énektanítás 1960/1. száma közli az újonnan megalakult szerkesztő bizottság tagjainak nevét: Donáth Antal, Gadányi József, Hettmanek László, Hinora Sándor, Horváth László, Kovács Ferencné, Lugossy Jenőné, Németh Kálmán, Péter József, Rápolthy Viktor, Sződi Szilárd. Az 1960/2. szám műsorjavaslatot és kórusműjegyzéket tesz közzé az iskolai kórusok hangversenyeinek segítésére. Javasolt művek: 2 népdalcsokor (a dalok felsorolásával), 4 — füzérként

egybefont — mű Kodály Bicinia Hungarica és 3 mű Bárdos Kicsinyek Kórusa című köteteiből (a művek felsorolásával), 4 magyar és 4 klasszikus kánon, 6 madrigál (köztük Monteverdi átírt, alkalmazott szöveggel társított kórusa), Kodály, Bartók és Bárdos kórusai, 14 új magyar kompozíció és 6 klasszikus mű (a legelterjedtebbek: Brahms: Egy édes hangú kis madár, Csajkovszkij: Málnaszedő lányok kara, Händel: Vedd át a dalt, Liszt: Magyar ünnepi dal, Vidáman játszva űzzük a bút, Mozart: A bűvös csengettyű), 49 tömegdal (44 új magyar és 5 más kompozíció). Javasolt gyűjtemények: 111 úttörődal, Magyarországi munkásdalok, „virágos" népdalkötetek.

1960. febr. 21-én a Szegedi Filharmonikus Zenekar és a Szegedi Zenebarátok Kórusa Vaszy Viktor vezényletével Sugár Rezső: Hunyadi, Hősi ének c. oratóriumát adja elő. Közreműködik a Pedagógiai Főiskola gyakorló iskolájának gyermekkara.

1960. márc. 14-én a szegedi általános iskolák Éneklő Ifjúság hangversenyén 11 általános iskola énekkara vesz részt. Az énekkarok 9 Kodály (köztük a Jelige és a Békedal című) művet, 1 Bárdos, 2 más magyar kóruskompozíciót, Bartóktól a Jószágigézőt, 3 klasszikus kórust a jól ismert repertoárból és 10 mozgalmi művet adnak elő. A mozgalmi művek közül itt is felhangzik az időközben legnépszerűbbé vált kompozíció, Muhin: Jöjj könnyű szél című műve.

1960. ápr. 4-én Kisvárdán rendezik meg a közép- és általános iskolák énekkari hangversenyét. Műsorukon 3 Kodály-kórust (köztük a Békedalt), 2 klasszikus kompozíciót (az egyik Smetana: Csillagom című műve), 4 mozgalmi indulót és Bartók Jószágigézőjét szólaltatják meg a közreműködő kórusok.

1960. ápr. 5-én Felszabadulásunk eredményei a zenében címmel ünnepi hangversenyt rendeznek Miskolcon, melyen a zenetagozatú általános iskola, a zeneiskola és a zeneművészeti szakiskola leánykórusa is részt vesz. Kodály, Bárdos, Karai és Horváth Kiss műveit éneklik.

1960. ápr. 11-én és 12-én rendezi meg Budapest Főváros Tanácsa V. B. oktatási osztálya az általános és középiskolák ünnepi hangversenyét. Ünnepi beszédet Kovásznay Rezső, az oktatási osztály vezetője, összekötő szöveget Lugossy Zsuzsa gimn. tanuló és Gál Erzsébet ált. isk. tanuló mond. Ezt a hangversenyt bátran nevezhetjük a felszabadulás 15. évfordulóját ünneplő hangversenyek mintapéldájának. A műsor teljes egészében az eszmei gondolat kifejezésének szolgálatában áll. A részvételre kiválasztott kimagasló színvonalú 18 általános iskolai énekkar az ápr. 11-i hangversenyen összesen 27 forradalmi dalt, illetve szovjet és magyar szerzők (Muradeli, Prickel, Prokofjev, Sosztakovics — Behár, Cser, Grabócz, Kadosa, Karai, Pődör, Sárközy, Tardos, Vass) tömegdal-kompozícióit adja elő. Erre a vázra épül a magyar irodalomból válogatott olyan műveknek sora, melyeknek szövege ünnepi hangvételű, vagy az elmúlt idők nyomorúságát, küzdelmeit idézi. Ezek: Liszt: Ünnepi dal (a „magyar" szó a nyomtatásból ezúttal kimaradt), Bartók: Huszártánc (?! — bizonyára helyesen: Huszárnóta), Kodály: Érik a szőlő, Esik eső, Kispej lovam, Hosszú az éjszaka (a műsor nem említi, de nyilván a Bicinia Hungarica c. kötetből), Kodály: Röpülj páva, Garibaldi-dal (a Bicinia Hungarica kötetre ez alkalommal sem utal a műsor), Kodály: Békedal, Bárdos: Béres vagyok, Bárdos: Kossuth-huszár tánc, Farkas: Csínom Palkó — s még egy mű, mely minden bizonnyal örömteli hangvételével illeszkedik az ünnepi műsorba (Kodály: Egyetem-begyetem). A karvezetők: Szentkúti Kornél, Bernhardt Tiborné, Révi Márta, Nagy Norbert, H. Füzesséri Ibolya, Párkainé Szabó Helga, László József, Pálfi Imréné, Puskás Gyuláné, Nemesszeghy Aurél, Gyürky Tiborné, Lukin László, Hamza Tiborné, Csik Miklós, Halamai Júlia, Bottka Valéria, Csányi László.

Az ápr. 12-i középiskolai hangverseny hasonlóképpen az eszmei gondolat kifejezésének jegyében formálódott. A közreműködő 10 gimnáziumi énekkar összesen 13 tömegdal-kompozíciót adott elő. A zeneszerzők a következők: Novikov, Pricker (az ált. iskolai műsorban Prickel), Sosztakovics, Cser (Dal a felszabadulásról c. műve az általános iskolák hangversenyén is elhangzott), Kadosa, Karai (az egyik közreműködő gimnáziumi kórus három Karai művet ad elő), Lendvay (Kamilló), Ránki, Vass. A hangversenyen a következő kórusműveket szólaltatták meg

az élvonalbeli énekkarok: Liszt: A munka himnusza, Bartók: Madárdal, Kodály: Táncnóta és Békedal, Bárdos: Márciusi ifjak, Magos a rutafa, Sugár: Hősi ének (részlet). Karvezetők: Szücs G. Miklós, Pengő Piroska, Timár Imre, Bálványos István, Serényi Emma, Kurucz László, Gyimesi Károlyné, Katanics Mária, Bartayné Pazeller Edit, Andor Ilona, Záborszky József. A hangversenyek rendező bizottsága: Dobrai István, Gadányi József, Lugossy Jenőné, Patak György, Pálinkás József, Péterffi Ida szakfelügyelők.

1960. ápr. 24-én a budapesti XVI. kerületi általános és középiskolák hazánk felszabadulásának 15. évfordulója alkalmából ifjúsági hangversenyt rendeznek. 10 általános iskolai és 2 gimnáziumi énekkar összesen 28 mozgalmi művet, 6 magyar és 4 klasszikus kompozíciót ad elő (utóbbiak azonosak az országszerte rendszeresen ismételt művekkel).

1960. ápr. 27-én Nyíregyházán az általános és középiskolák hangversenyén 12 mozgalmi, 3 magyar és 3 klasszikus mű hangzik el. A műsorplakátokon egyre gyakoribb hiba: a jól ismert művek szerzőit felcserélik, elírják. Pl.: Fassan [sic!]: Már vége lett a hétnek (ilyen című feldolgozást Karai írt), Rossa: Hajnalórán (lengyel népdal helyett). Ezek természetesen nem sajtóhibák, hanem a műsorszerkesztéssel megbízott hivatalnok felületességének és közömbösségének tanújelei. Az ilyen hányaveti módon nyomdába küldött, s már-már nevetséges hibákkal teli műsorplakátok annál inkább bosszantóak, mert luxuskivitelük arról árulkodik, hogy a költségeket biztosító állami szerv a legmesszemenőbben támogatta e hangversenyek méltó megrendezését.

1960. máj. 7-én a pécsi Éneklő Ifjúság hangversenyén 34 mozgalmi, 26 magyar és 9 klasszikus művet adnak elő a közreműködő énekkarok. A művek java azonos az országszerte énekelt kompozíciókkal.

1960. máj. 21-én Komlón a Llangollenben és Rómában I. helyezett debreceni „Kodály Zoltán" kórus és a komlói ált. iskola kórusának közös hangversenyén kiemelkedően szép műsorral emlékezett meg hazánk felszabadulásának 15. évfordulójáról; Gulyás György és Tóth Ferenc vezényletével Palestrina, Giovanelli, Gastoldi, Vecchi, Monteverdi, Händel, Liszt, Kodály, Bárdos, Dávid Gyula műveit énekelték. Bartóktól csak egy művet, a Bolyongást adták elő.

1960. máj. 29-én Kisújszálláson a felszabadulás 15. évfordulója tiszteletére megrendezett hangversenyen a megye területéről érkezett 8 általános iskola, 2 technikum és 2 gimnázium énekkara összesen 19 mozgalmi, 9 magyar és 10 klasszikus művet adott elő a jól ismert kórusanyagból. Néhány feltűnő hiba a műsorplakátról: A kétszer is megszólaltatott Ébresztő c. madrigál szerzője egyszer helyesen Schein, másodszor: Sejn. A Dal a holdrakétáról című mű szerzője hibásan: Hrabócz.

1960. jún. 18-án a felszabadulási kulturális szemle keretében ifjúsági dalostalálkozón adtak hangversenyt az iskolák énekkarai Keszthelyen. A megye területéről érkezett két általános iskola és négy gimnázium kórusa 10 mozgalmi, 9 magyar és 7 klasszikus művet adott elő. A műsorplakáton egy betűtöbbletre (Karrai) és egy betűhiányra (Mendelsohn) figyeltünk fel.

1960. ... vasárnap reggel 10^{h}-kor (a műsorplakát így tájékoztat) Székesfehérváron rendezik meg a dunántúli felszabadulási dalostalálkozót, melyen számos felnőtt együttes mellett 11 általános iskolai, egy technikumi és két gimnáziumi énekkar vesz részt. A hangversenyen az iskolák 29 mozgalmi, 19 magyar és 8 klasszikus művet szólaltattak meg. Az egyre népszerűbbé váló Karai nevét hol helyesen, hol pedig így írják: Garai. A madrigálszerző nevéből viszont egy betűt felejtettek ki: Vechi.

1961

1961. febr. 12-én a Népművelési Intézet „Az új kórustermésből" című hangversenyén a Lorántffy Zsuzsanna úti zenei általános iskola énekkara Csík Miklós és Friss Gábor vezetésével négy új magyar művet mutat be (Tillay—Weöres: Két gyermekkar, Lisznyay—Rossa: ABC, Lisznyay—Rossa: Májusi muzsika, Székely—Gál: Dal a vörös nyakkendőről).

1961. ápr. 18-án Győr város énekpedagógus munkaközösségének rendezésében iskolai díszhangversenyt rendeznek „a felszabadulás 16. évének tiszteletére és Fodor Kálmán volt énekszakfelügyelő emlékére, aki a város ifjúsági énekkari mozgalmának kimagasló vezéregyénisége volt". A közreműködő 13 általános iskola, 2 gimnázium énekkara összesen 3 Kodály-kompozíciót (Békedal, a Zöld erdőben, és a Katalinka című két énekkar is), 5 Bárdos és 1 Bartók művet (Héjja, héjja, karahéjja) énekelt, 10 „klasszikus" művet (madrigálokat és az ismert, népszerű kórusokat), valamint 22 darabot az új termésből. Ezek: Rossa: Úttörő nyár, Ruttkovsky: Jó anyácskám, Oleárczyk: Zeng a kürt, Vári: Ibolya, Vári: Vadrózsa, Kemény Egon: Kinyílott a pitypang, Grabócz: Mint a mókus fenn a fán (a műsorközlés téves, e mű szerzője Lóránd), Lóránd: A párttal, a néppel, Borgulya: Hálaének, Karastojanov: Csermely, Szvesnyikov: Vándor csalogány, Vári: Négy gyermekdal, Lóránd: Dal a nyárról, Ribáry: Épül a tábor, Cser: Dal a felszabadulásról, Hajdu: Őzike, Héjja, Borgulya: Hálaének (ugyane hangversenyen másodszor), Lendvay: Köszöntő, Patasich (hibásan írva): Tavasz köszöntő, Balázs: Hajnal köszöntő, Udvardy: Tavaszodik. — A műsorplakát a szövegírók nevét nem közli.

1961. ápr. 24-én a fővárosi általános és középiskolák hagyományos hangversenyét a Liszt—Bartók év jegyében rendezi meg a Fővárosi Tanács V. B. oktatási osztálya. A hangversenyt az összkar előadásában felhangzó Ünnepi dal nyitja meg. (Úgy látszik, a „magyar" szó most már végképp elmarad a Liszt mű címéből). E reprezentatív hangverseny ezen kívül mindössze két művel áldoz Liszt emlékének; az egyneműkari Weimari népdal és a vegyeskari A munka himnusza című kórusokkal. Most bosszulja meg magát a kottakiadás területén hosszú évek óta észlelhető súlyos mulasztás, mely az iskolai kórusok repertoárjának, különösen az egyneműkari klasszikus kórusirodalomnak beszűküléséhez vezetett.

Az utóbbi években jóformán csak a Bolyongás szerzőjeként ismert Bartók műveiből viszont példaadó módon 14 mű hangzik fel e hangversenyen; az általános iskolai kórusok 3—3 művet adhatnak elő, kettőt Bartók, Kodály, Bárdos, vagy más magyar szerzők műveiből választhatnak, a harmadik — az évek óta kialakított hagyományhoz híven — úttörőinduló. A közreműködő 6 általános iskolai kórus összesen 8 Bartók művet ad elő a könnyebbek közül, a kedvelt úttörődal szerzők: Balázs (Hajnali köszöntő című művével ez idő tájt keltett feltűnést), Lendvay (nevét korábban i-vel írták), Juhász és Karai. Az általános iskolai kórusok vezetői: Ördög Gézáné, Tatár Sándorné, Puskás Gyuláné, Gyürkyné Körmendi Mária, dr. Szentkúti Kornél, Lukin László, Répássy Mihályné és G. Horváth József.

Középiskolai kórusok a következő, évek óta nem hallott Bartók műveket énekelték: Leánynéző, Bánat, Párnás tánc (valójában Párnás táncdal), Leánycsúfoló, Cipósütés, Leánykérő, Madárdal, Karvezetők: Molnár Lajos, Timár Imre, Andor Ilona. Liszt: A munka himnusza című művét Ugrin Gábor vezényelte. A hangversenyt záró összkart, Borgulya: Zászlónkhoz ifjúság című művét Záborszky József vezette.

1961. máj. 5-én Pécsett az Éneklő Ifjúság hangversenyen 6 középiskola, a zeneművészeti szakiskola és a pedagógiai főiskola énekkarai vettek részt. Madrigálokat, két Bartók művet (Legénycsúfoló és Bolyongás), néhány új magyar kompozíciót és szovjet szerzők kórusait, Liszt: Vidáman játszva űzzük a bút c. művét és Brahms kórusokat énekeltek.

1961. máj. 7-én Pécsett az általános iskolák hagyományos Éneklő Ifjúság hangversenyén 14 énekkar vett részt. Összesen 20 mozgalmi művet énekeltek, Bánhidi, Behár, Borgulya, Fasang, Juhász, Karai, Rossa, Szeghy, Szabó F. műveit. Műsoruk további részében 13 magyar kompozíciót és 4 klasszikus művet szólaltattak meg.

1961. máj. 13-án a kaposvári általános iskolák dalosünnepén közreműködő 14 iskola énekkarai mindössze 3 Kodály, 2 Bárdos és 3 „klasszikus" művet (Neuwach: Régi dalocska, Brahms: Egy édes hangú kis madár, Smetana: Csillagom) ad elő, a többi 20 úttörők számára írt új mű,

Behár, Grabócz, Karai, Kemény Egon, Lóránd, ifj. Mózner János, Péter J., Raics, Rossa, Szentkuty, Vasvári alkotásai.

Amint azt a következő műsorok elemzésekor is látni fogjuk, különös fordulat tanúi lehetünk. Az 50-es évek végétől az iskolai hangversenyek vázát néhány — alkalmasnak ítélt — Kodály, Bárdos és más magyar kompozíció, valamint csekély számú forradalmi dal és munkásmozgalmi mű alkotta. Ehhez társult a sajnálatosan kisstílűvé szűkült ún. „klasszikus" művek 6—8 darabból álló „repertoárja". A forradalmi és munkásmozgalmi művek helyébe csöndesen s észrevétlenül az úttörődal- és szövegszerzők vidám, olykor mókás, kedves vagy éppen gyermeteg, hamis optimizmust árasztó, könnyen énekelhető és gyors sikert ígérő kompozíciók irodalma lépett, amely az úttörő- és szövegszemlék, vetélkedők hivatalosan közzétett feltételei, vagy a körzeti, kerületi énekkari hangversenyek műsorjavaslatai szerint az úttörődal, mozgalmi dal kategóriát tölthette be, s amely a gyengébb felkészültségű, vagy labilis ízlésű karvezetőket megtévesztve még a Kodály és Bárdos művekkel szemben is tért hódított. Nem vitatjuk, hogy e művek között termett hangzatos, kedvderítő alkotás, de állítjuk, hogy az értékes művek mellett, vagy inkább előtt sok gyengébb, vagy éppen ízlésromboló mű aratott országos sikert. Talán a zeneszerző, a szövegíró, sőt a karvezető is tudta, hogy hamis ékszert árul valódinak álcázva, de a tetszetős mű a közönséget, s gyakran a zeneileg kevéssé kimunkált ízlésű iskolavezetést is magával ragadta, s kézzel fogható eredményt végül is — szerzőnek, előadónak — ez hozott. Ezek a művek a tankönyveket is benépesítették s meglepően stabil védelmet élveztek (s élveznek) még akkor is, ha szövegük a munkásmozgalom múltjáról, jelenünk aktuális politikai kérdéseiről, a fiatalság, a gyerekek valódi gondjairól, örömeiről mit sem szól, csupán a vidáman menetelő, gondtalanul hejehujázó, kis pillangónak örvendező, vagy űrutazásra bátran induló kis úttörő optimista stílusában íródott. Mint a hangversenyek további elemzéséből látni fogjuk, a karvezetők (s a tankönyvírók) értékesebb, magasabb felkészültségű rétege — a lehetőségekhez mérten — a hivatalos műsorpolitika e nyomásának ellenállt (s ellenáll), de azt már csak egy következő tanulmányban lesz alkalmunk bizonyítani, hogy ezek az „unpraktikusan" gondolkodó tanárok többnyire az alacsonyabb fizetési kategóriába kerültek, s jutalmat, kitüntetést, országos elismerést sohase, vagy csak a rangsor legvégén kaphattak.

1961. nov. 25-én Szegeden a rókusi zenei általános iskola, a Tömörkény gimnázium, a Zeneművészeti Szakiskola, a Felsőfokú Tanítóképző Intézet énekkara s néhány felnőtt kórus Bárdos-estet rendez. (Karvezetők: Szalay Miklósné, Kalmár Ferencné, Mihálka György, Póczonyi Mária.)

1961. máj. 13-án a szarvasi felsőfokú óvónőképző intézet Liszt—Bartók emlékversenyt rendez. A hangszeres művek, énekszólók, szavalatok mellett az évfolyam-énekkarok mindössze három Liszt-művet (Magyar ünnepi dal, Áradj tiszta napsugár, Ébred a május) és két Bartók-művet (Levél az otthoniakhoz, Bolyongás) adnak elő. A műsor befejező számai Bárdos: Napfényes utakon, Kodály: Egyedem, begyedem. Vezényel: dr. Elek Lászlóné.

1961. dec. 9-én a debreceni Bartók Béla nemzetközi kórusverseny díjnyertes énekkarainak hangversenyén két iskolai kórus szerepel. A dunaújvárosi Móricz Zsigmond ált. iskola gyermekkara Bartók: Játék, Ne menj el és Kodály: Katalinka című műveit énekli. A Szilágyi Erzsébet gimnázium Mohayné Katanics Mária vezette leánykórusának műsora a következő: Bartók: Isten veled rózsám, Karai: Csak azért szerettem, Juhász-Pákolitz: Ébred a falu, Bárdos: Magos a rutafa.

1961. dec. 16-án a Szegedi Tudományegyetem KISZ-énekkara Liszt Ferenc születésének 160. és Bartók Béla születésének 80. évfordulója alkalmából (az évfordulók dátumát a műsorfüzet megjelöli) emlékhangversenyt rendez. Liszt: Magyar ünnepi dal és A munka himnusza c. kórusát, valamint Bartók: Senkim a világon, Levél az otthoniakhoz és Négy szlovák népdal c. műveit Kertész Lajos vezényli.

1961. dec. 16-án Szolnokon a gyermekváros építésének javára rendezett hangversenyen 9 általános iskolai, 1 gimnáziumi és 1 technikumi énekkar vesz részt. Műsorukon — összesítve — a következő művek hangzanak el. Kodály: A szabadság himnusza, Zöld erdőben, Egyedem, begyedem, Békedal, Villő, Vejnemöjnen (muzsikál — a cím hiányos közlésével), Jó gazdaasszony, Úttörőének (bizonyára az Ej, haj száll az ének kezdetű bicinium), Katalinka és a Zöld erdőben még egyszer, végül Magyarokhoz (a névelő elhagyásával), összesen 11 mű, akár születésnapi köszöntésnek is beillik. Bartók: Ne menj el, Héjja, héjja, karahéjja, 2 mű!, Bárdos: Magos a rutafa, Kicsinyek kórusából (pontatlan közléssel), 2 mű. A „klasszikus" irodalmat 3 mű képviseli: Regnart: Altató, Marenzio: Tavasz, Mozart: A bűvös csengettyű. Az 50-es évek végétől népszerűvé vált mozgalmi anyagból: Novikov: Dal Leninről, Muhin: Könnyű szél — 2 mű és az új úttörőirodalomból; Rossa: Esik a hó, Suchon: Ludaim (az úttörő-kategóriában elfogadott mű), Grabócz: Erdei fogócska, Bánhidi: Dal a táborozásról, Vári: Győztes ifjúság, Rossa: Éljen iskolánk, Kőhalmi: Dal a nyári táborozásról, Rossa: Kati, Kosaras: Tavaszi dal, Lóránd: Dal a nyárról, Patachich: Bogártánc, Babadzsanján: Tartsuk magasra zászlónk — 12 mű.

1962

1962. ápr. 4-én Székesfehérváron négy iskola rendez közös hangversenyt: a szegedi tudományegyetem gyak. gimnáziuma (karv. Szécsi József), a szolnoki gimnázium kamarakórusa (Buday Péter), a veszprémi zeneiskola kamarakórusa (Zámbó István) és a székesfehérvári Vasvári Pál gimn. kórusa (Mihályi Gyuláné). Műsorukon 2 Kodály, 2 Bartók, 4 Bárdos, 3 más magyar szerzemény, 5 mozgalmi dal és 12 klasszikus mű hangzott el. A karnagyok szakértelmét, újító szándékát dicséri a sok — évek óta alig hallott — kórus előadása (Palestrina, Lassus, Banchieri, Claude le Jeune, Regnart, Händel, Schumann).

1962. ápr. 30-án Szolnokon, az új kórusművek bemutatóhangversenyén 3 általános iskola és 2 gimnázium kamarakórusa énekel. A bemutatott művek a következők: Bánhidi: A szél és a nap, Dobszó perdül, Csenki: Jártuk az erdőt, Grabócz: Kell a játék, a vidámság, Patachich: Reggel süt a pék, Pászti: Két női kar, Szentkúti: Éljen szép magyar hazánk, Vass: Május első napja.

1962. máj. 5-én és 6-án a pécsi általános és középiskolák hagyományos Éneklő Ifjúság hangversenyén valamennyi közreműködő kórus az országosan elterjedt anyagból ad elő egy művet (Kodály, Bárdos, vagy klasszikus szerző darabját) s ezen kívül az új magyar kórusirodalomból szólaltat meg egyet-kettőt.

1962. máj. 6-án a kaposvári általános iskolák dalosünnepélyén 15 énekkar összesen 7 Kodály-, 3 Bartók-kórust (köztük a Bolyongást), 5 Bárdos-, 2 Liszt-művet, 7 klasszikus darabot (köztük a Bűvös csengettyű, Smetana: Csillagom című) és 13 új úttörő kompozíciót ad elő.

1962. máj. 13-án Budapesten a XV. kerületi ifjúsági hét alkalmából megrendezett hangversenyen a hangszeres közreműködők mellett 6 iskola énekkara szerepel. Műsorukon 5 Kodály és 1 Bartók mű (Bolyongás), 2 Bárdos és 2 Liszt, valamint 3 klasszikus kórus és 6 mozgalmi (vagy úttörő) kompozíció hangzott el. A műsorplakáton a gondatlan szerkesztés sokféle nyomát találjuk. Pl. Kodály: Ej, haj, huszárgyerek (?), Lendvay: Köztársaság dala (?) Kodály: Süket sógor (névelő nélkül).

1962. máj. 25-én a sátoraljaújhelyi Petőfi Sándor ének-zene tagozatú ált. iskola hangversenyén az énekkar Kodály, Bárdos, Kerényi könnyű biciniumait, klasszikus kánonokat, Bartók: Játék c. darabját és a következő úttörő műveket énekli: Lisznyai: Éljen iskolánk, Karai: Dal a hazáról, Szabó: Csillebérc, Maros: Úttörő hívogató, Dobray: A hajnai vásártéren, Kemény: Kinyílott a pitypang. A műsorplakát hibái közül két, már-már tréfásnak tűnő tévedést jegyzünk fel: Kodály: kétszólamú bicinium (!), Brahms: Hűtlen kismadár (úgy látszik, megunták az évek óta oly sokszor hallatott Egy édes hangú kis madár címet).

1962. dec. 8-án a karcagi állami zeneiskola ünnepi hangversenyén a 80 éves Kodály Zoltánt köszöntik. A debreceni Kodály-kórus Gulyás György vezényletével nagyszabású egyneműkari és vegyeskari műveket, valamint a Psalmus Hungaricust adja elő. Közreműködik a debreceni zenei tagozatú ált isk. gyermekkara, a MÁV filharmonikus zenekar és Bartha Alfonz.

1962. dec. 8-án a pécsi ifjúsági énekkarok Kodály Zoltán születésének 80. évfordulójának tiszteletére rendeznek ünnepi hangversenyt. Az általános iskolai kórusok előadásában a Villő, Gólyanóta, Gergelyjárás, Napfény csillan (tricínium) és az Esti dal hangzik fel (karvezetők: dr. Sólyom Józsefné, Bokrétás Györgyné, Hamvas György, Ligeti Andor). A gimnazisták a Táncnótát és az Olasz madrigálokból két darabot énekelnek (karvezetők: Vönöczky Endre, Ivasivka Mátyás), a zeneművészeti szakiskola énekkara (karv. Agócsy László) Palestrina művekkel és a Hegyi éjszakák I. előadásával ünnepel, a tanárképző főiskola énekkarai a Pünkösdölőt, az Akik mindig elkésnek, Liszt Ferenchez, A magyarokhoz, Az éneklő ifjúsághoz (dr. Vargha Károly versére — bemutató előadás) című műveket éneklik. Karvezetők: Dobák Pál, Tillai Aurél, a bemutató művet megszólaltató összkar dirigense, Agócsy László.

1962. dec. 16-án Szegeden 8 általános iskola, 2 gimnázium, 2 technikum, a zeneművészeti szakiskola, a tanárképző főiskola, a tanítóképző intézet és az egyetem énekkara rendez Kodály Zoltán 80. születésnapja alkalmából ünnepi hangversenyt. A vezénylő karnagyok: dr. Szolnoki Jánosné, dr. Baranyi Albertné, Erős János, Kiss Mária, Kalmár Ferencné, Kóczián József — dr. Mihálka György, Póczonyi Mária, Kézdi Erzsébet, Szécsi József, Kardos Pál. A nagyszabású koncert első felében 21 Kodály kórusmű, a második részben a Psalmus Hungaricus hangzik el (karmester Vaszy Viktor, közreműködik a Szegedi Filharmonikus zenekar és Szabó Miklós).

1962. dec. 16-án a salgótarjáni állami zeneiskola ünnepi hangversenyen köszönti a 80 éves Kodály Zoltánt. Négy könnyű Kodály-kórust a zeneiskola zenekara ad elő (!) Molnár Mária és Virág László vezetésével, végül a pedagógusokból alakított kórus énekel jó néhány vegyeskari művet (karv. Virág László).

1963

A 60-as évek iskolai hangversenyeinek helyzetét kutatva észleljük, hogy a Széchenyi Könyvtár Kisplakát- és nyomtatványtárába beküldött s rendelkezésünkre álló dokumentumanyag száma egyre csökken. Mivel a nagyszabású iskolai rendezvényeket országosan egységes elvek alapján rendezték meg, a műsor kialakításának alap-irányvonala s annak megvalósítása kevés dokumentumból is kiolvasható.

1963. máj. 5-én a Fejér megyei Tanács művelődésügyi osztálya tavaszi ifjúsági dalostalálkozót rendez Székesfehérváron. Az énekkarok 6 Kodály-művet (köztük a Békedalt és A szabadság himnuszát), 3 Bárdos-, 1 Liszt-művet (a Hajnalozót, azt viszont két énekkar is bemutatja), 4 klasszikus kórust (köztük Neuwach Régi dalocskáját és Smetana: Csillagom című művét) éneklik, valamint 19 úttörő kompozíciót, Karai, Berton, Behár, Soltész, Borgulya, Kőhalmi, Lóránd, Sárközy, Udvardi, Csenki, Grabócz műveit. (Karaitól ez alkalommal három mű is elhangzik, Behár: Május c. kórusát két énekkar is előadja.)

1963. máj. 27-én a kaposvári Tóth Lajos ált. iskola énekkara Zákányi Zsolt vezetésével az ez idő tájt hozzáférhető legnemesebb anyagból állítja össze műsoros estjének anyagát. Iskolai kórusoktól ritkán hallható műveket szólaltatnak meg pl. Kodály: Pünkösdölő, Bartók: Bánat. Nem a karvezető hibája, hanem kottakiadásunké, hogy a klasszikus művek szegényes repertoárjából kénytelen volt a már „agyonénekelt" műveket is műsorára tűzni. Pl. Brahms: Egy ékeshangú kismadár — ki tudja, ékes, vagy édes-e ez a kismadárhang?! — Liszt: Weimari népdal.

1963. máj. 4-én Pécsett 3 gimnázium, 1 szakközép-, 1 iparitanuló-iskola, 1 technikum, a tanárképző főiskola, és a zeneművészeti szakiskola részvételével rendezik meg az Éneklő Ifjúság hangversenyét. Igénnyel összeállított műsorukon számos Kodály, 1 Bartók és 1 Bárdos mű mel-

lett Vecchi, Clemens non Papa, Händel, Schubert, Schumann, Csajkovszky, Stravinsky, Britten Orff, Petrovics, Sugár, és a helybeli szerzők, Ivasivka, Tillai, Vönöczky műveit tűzték műsorukra a karnagyok: Agócsy László, Dobák Pál, Ivasivka Mátyás, Vönöczky Endre, Tillai Aurél.

1963. máj. 5-én 13 általános iskola rendezte meg Pécsett Éneklő Ifjúság hangversenyét. A kisiskolások műsoröszeállítása a pécsiek kitűnő összmunkája ellenére színvonalban jóval a közép- és felső iskoláké mögött jár. Ez az országosan tapasztalható színvonalkülönbség annak az erős megkötöttségnek következménye, mely a műsor irányvonalának meghatározásával csak igen csekély szabadságot engedett meg a tanár számára. 9 Kodály, 2 Bartók művet énekelnek, Bárdos művet egyet sem! (Figyelemre méltó jelenség, hogy ez idő tájt még azokban a városokban sem igen hangzanak el Bárdos művek, amelyek eddig a Bárdos kompozíciók előadásának centrumai voltak!); 7 klasszikus művet és 14 úttörő kompozíciót szólaltattak meg ezen kívül a kórusok. Ám e művek elosztásának aránya nem azonos. Itt látjuk, hogy a jóízlésű, derék karvezető a kevésből is a jobbat választotta. Vessük össze két-két iskola műsorát: Meszesi áll. ált. iskola műsora; Kovács István: Szálljatok űrhajósok, Willcot—Székely: Anyák himnusza, Borgulya: Diákok békedala — Vasas II. áll. ált. iskola műsora: Chirescu: Bölcsődal, Udvardi—Molnár: Egérbál, Huba—Polgár: A csillagok útján — Ágoston téri áll. ált. iskola műsora: Hayden: Új hold kél a felhőben, Mozart: Alkonyóra, Mozart: Kórus a Varázsfuvolából (karv. Jandó Jenő), Egyetem utcai áll. ált. iskola műsora: Schumann: Tavaszi üdvözlet, Kodály: Gólyanóta (karv. Bokrétás Györgyné).

1963. máj. 18-án a debreceni Városi Tanács művelődésügyi osztálya Béke és barátság című hangversenyén 7 általános iskolai kórus vesz részt. 9 Kodály művet énekelnek (a Katalinka című kórust két iskola tanulói is előadják), 1 Bartók művet (de ezt két iskola is előadja, a műsorfüzetben egyszer így írják: Héja, héja — másodszor így: Karahéja, holott a Bartók-kötetben ez áll: Héjja, héjja, karahéjja!), ezen kívül 6 klasszikus mű hangzik el ez alkalommal (jellemző, hogy amint megjelenik egy újabb darab, lecsapnak rá a karvezetők s ezután az egész országban minden hangversenyen ezt éneklik, ilyen új sláger pl. Mozart: Alkonyóra és Liszt: Hajnalozó c. műve), s végül 9 úttörődalt számolunk össze, (ebből 4 Borgulya-kompozíció!).

1964

1964. ápr. 27-én a budapesti középiskolai énekkarok hangversenyén a zeneakadémián 11 gimnázium vesz részt. 4 Kodály-, csak 1 Bartók- és 1 Bárdos-művet énekelnek. Javul a klasszikus-kompozíciók aránya és a művek megválasztása is igényesebbé vált (Lassus-, Palestrina-, Montes verdi-, Dowland-, Morley-darabok, madrigálok, Britten-művek). Mozgalmi jellegű kompozíció 11 hangzik el (minden énekkar 1 klasszikus, 1 magyar és 1 mozgalmi művet választhat az előírások szerint). A szerzők: Alexandrov, Novikov, Eisikovits — Csenki, Horváth Kiss L., Kistétényi, Lóránd, Pászti, Tardos és Karaitól három mű. A hangverseny karvezetői: Sass József, Kontra István, Szegleth Ferencné, Bencze István, Szécsényi Olivér, Csík Miklós, Pallós Béla, Virág Endréné, Andor Ilona.

1964. máj. 3-án a budapesti általános iskolai énekkarok zeneakadémiai hangversenyén — a középiskolákhoz hasonlóan — minden énekkar három művet ad elő, melyből 1 klasszikus 1 magyar, 1 mozgalmi kompozíció. Az énekkarok összesen 5 Kodály-, 3 Bartók-kórust (köztük a Bolyongást) és 1 Bárdos-művet, Farkas F., Szokolay, Viski műveit, számos madrigált és néhány Lassus-, Palestrina-darabot (átírt, aktualizált szöveggel), valamint Csurec-Svirec, Safranyikov, Szvesnyikov, Kalmanovszky, Balázs, Tardos úttörő-kompozícióit énekelték. Karvezetők: Somorjai József, Gábó Margit, Virágvölgyi Jolán, dr. Miske Lászlóné, dr. Kosáry Domokosné, Boros Emilné, Lukin Lászlóné és Lukin László, Tövisháti Annamária, Pertis Pálné, Háray Ferecné, G. Horváth József.

1964. máj. 9-én a pécsiek nemes hagyományt őrző Éneklő Ifjúság hangversenyén 4 gimná-

zium, 2 szakközépiskola és 1 iparitanuló intézet énekkara fogott össze. A jól ismert, kitűnő karnagyok (Agócsy László, Ivasivka Mátyás — aki három iskolában szervezett kórust, s velük évek óta nagyszerű műsorokat mutatott be — Pécsi Géza, Vönöczky Endre és Endréné) újra szép műsorral jelentkeznek. 6 Kodály-művet (köztük az Angyalok és pásztorok, a Hegyi éjszakák I., Vízkereszt címűeket), 5 Bartókot (Huszárnóta, Ne hagyj itt, Madárdal, Leánykérő, Keserves), 1 Bárdos-művet, 11 „klasszikus" alkotást (madrigálokat, romantikus műveket a ritkán hallott repertoárból), 6 új magyar kompozíciót (köztük helybeli szerzők műveit), 6 mozgalmi jellegű művet adtak elő.

1964. máj. 10-én a pécsi általános iskolák Éneklő Ifjúság hangversenyén 14 iskola énekkara 8 Kodály-, 1 Bartók- (Ne menj el), 2 Bárdos-kórust (Napfényes utakon, Hej, igazítsad), 9 klaszszikus és 21 úttörő- (köztük külföldi népdalfeldolgozást) művet ad elő.

1964. máj. 10-én a ceglédi Éneklő Ifjúság hangversenyt a város fennállásának 600 éves évfordulója alkalmából rendezik meg négy általános és 1 középiskola részvételével. A kórusok mindazt eléneklik, ami ez idő tájt divatos. A műsor összeállításán kedélyes gondtalanság, gyermeteg dalolókedv árad végig; ki gondol vele, melyik szerző hol s mikor élt, műve milyen zenei sajátosságokat hordoz, hisz mind az élet öröméről dalol, s ez oly hasonlóvá teszi őket, hogy bármily sorrendben is jól rímelnek egymásra. Aligha derült ki a sok éven át sok százszor előadott „Csengettyű-kórusról", hogy az tulajdonképpen a Varázsfuvola c. Mozart opera szerves része, s ott a zenei történésben s a színpadi cselekményben sajátos szerepet tölt be, s hogyan is vették volna észre, hogy Mozart Alkonyóra és Weber Csónakon című művei egymástól távoleső korokban születtek. Az ez években megjelent gyűjtemények sem tűzték ki célul, hogy az egyes darabok révén a nagy alkotást, s hátterében a zenei korszakot hozzák közel az énekeshez, az azonos karakterű alkalmazott fordítások segítségével könnyed énekelnivaló közzététele volt a cél.

Íme, a ceglédiek műsora: Kodály: Nagyszalontai köszöntő (összkar), Mozart: Csengettyű, Liszt: Hajnalozó, Neuwach: Régi dalocska, Cseh népdal: A boselitzi hídon, Kemény: Kinyílott a pitypang..., Vásárhelyi Z.: Zöld erdőben, Volt nékem egy... Tavaszi szél... Hidló végén... Balla Péter: Népdal csokor, Cser Gusztáv: Dal a felszabadulásról, Mozart: Alkonyóra, Weber: Csónakon, Ismeretlen szerző: Békakoncert, Szvesnyikov: Szülőföldem, Grabócz: Kubai induló, Marenzio: Alkony, Bartók: Levél az otthoniakhoz, Kodály: Katalinka, Udvardy: Egérbál, Békefi: Pajtás a tábori élet..., Regnart: Megbabonáz sok szívet, Vecchi: A tarka madár, Kodály: Esti dal, Bartók: Ne hagyj itt, Schubert: Májusi bordal, Novikov: Volgai leánykesergő, Berton: Dob peregjen (összkar).

1964. máj. 16-án a Hevesen megrendezett járási dalos találkozón öt község; Átány, Boconád, Tarnaméra, Erk, Tarnazsadány úttörőkórusai is részt vesznek. Ám műsorukban hiába kutatunk a helyi jelleg, sajátos ízek után. Az átányiak népdalcsokrától eltekintve ugyanazt a típusműsort éneklik, amit országszerte mindenfelé megszoktunk (Liszt: Hajnalozó, Brahms: Egy édes hangú kis madár, Mozart: Bűvös csengettyű, néhány Kodály, 1—2 Bárdos, s jóval több útörő-mű).

1964. jún. 13-án az Egri dalosünnepen részt vevő négy iskolai kórus műsorának aránya a következő: 1 Kodály-, 3 Bartók-, 3 Bárdos-, 2 új magyar mű (Szőnyi, Karai), 3 „klasszikus".

1965

1965. márc. 31-én Sopronban a felszabadulás 20. évfordulója alkalmából rendezett kórus fesztiválon a kecskeméti, szarvasi és a soproni óvónőképző intézet kórusa vesz részt. Műsorukat Kodály, Bartók, Bárdos, néhány további magyar szerző műveiből és madrigálokból állították össze.

1965. máj. 8-án a hagyományos pécsi Éneklő Ifjúság hangversenyen 5 gimnázium, 1 szakközépiskola, 1 technikum, és a zeneművészeti szakközépiskola énekkara vesz részt. Újdonságot jelent néhány Palestrina-, Monteverdi-, Beethoven-, Schubert-kórus megszólaltatása, s végre

5 Bartók-művet műsorra tűznek az énekkarok (karvezetők Ivasivka Mátyás és Vönöczky Endréné). Valamennyi együttes énekel mozgalmi művet is az utóbbi évek terméséből.

1965. máj. 9-én a pécsi Éneklő Ifjúság hangversenyén 13 általános iskola vesz részt. Az országosan elterjedt követelmény szerint minden énekkar lehetőleg 1 klasszikus, 1 magyar és 1 mozgalmi művet ad elő. Ezúttal a klasszikus mű helyébe gyakorta más lép. Lássuk az arányokat: 8 Kodály-, 3 Bartók-, 5 Bárdos-mű, 4 kórus a „klasszikus" irodalomból (az országosan elterjedt anyagból) és 17 új — többségében „úttörő-stílusú" — mű (köztük Járdányi, Szőnyi, Hárs, Maros, Lóránd, Molnár, Tillai szerzemények). Dicséretre méltó a Szesztay Zsolt vezette Mátyás király úti zenei tagozatú iskola műsora: Kodály: Hat tréfás tánc, Bartók: Csujogató, Jószágigéző, Szabó—Pákolitz: Felszabadulási ének.

1965. máj. 16-án Kőszegen, a Jurisich vár belső udvarán a város 10 ifjúsági és felnőtt kórusa énekel. A hangverseny vendége Bárdos Lajos, akit a kórusok 7 műve előadásával köszöntenek. A hangversenyeken gyakorta hallott kompozíciók alkotják a műsor másik felét. Az összkart, Kodály: Forr a világ kezdetű kánonját Bárdos Lajos vezényli.

1965. máj. 8-án Debrecenben a Városi Tanács művelődésügyi osztálya és a Magyar Úttörőszövetség debreceni elnöksége közösen rendezi meg a helybeli úttörőkórusok ünnepi hangversenyét. Országszerte hasonló szervezésben és hasonló műsorszerkesztéssel ünneplik meg az iskolák hazánk felszabadulásának 20. évfordulóját. A klasszikus művek száma még mindig csekély, a műsor nagy részét Kodály, Bárdos, Bartók műveiből alakítják ki a karvezetők (a Bartók-művek aránytalan elhanyagolásával), de ezekből is főként a szabadság gondolatát és a vidámságot kifejező, egyszerű kórusokat választják. Így elkerülhetetlen, hogy országszerte — sőt gyakran ugyanazon a koncerten is — azonos művek ne ismétlődjenek. A művek egyharmada — az előírások értelmében — még mindig úttörő-kompozíció. Javulás lassan tapasztalható; az operettes hangvételű művek helyett egyre többfelé választanak az értőbb módon megszerkesztett darabokból, de így ugyanaz a néhány kompozíció hangzik szerte az országban. E sajátosságokat példázza a debreceni általános iskolák hangversenye is.

1965. jún. 12-én Egerben három általános és két középiskola, valamint felnőtt kórusok közösen rendeznek hangversenyt a felszabadulás 20. évfordulója tiszteletére. Az egyesített gyermekkórusok műsora a következő: egri népdalcsokor, Bartók: Ne menj el, Kodály: Békedal, Könczöl: Csillebércen — Mátrában. A két gimnázium egyesített énekkara Cser—Nádas: Kantáta Egerről című művéből mutat be részletet, valamint Liszt: Weimari népdal című művét énekli. Az egri I. számú és a budapesti XX. ker. ének-zenei általános iskola gyermekkara és zenekara Szőnyi Erzsébet Tinódi oratóriumát mutatja be Székely Miklós vezetésével. Végül az egyesített énekkarok Cser—Soós: Dal a felszabadulásról című művét adják elő a szerző vezényletével.

1966

1966. febr. 24-én az úttörőmozgalom 20. éves fennállásának tiszteletére a váci művelődési ház úttörőkórusa ad hangversenyt.

1966. márc. 18-án Balassagyarmaton Bárdos Lajos műveiből ad hangversenyt két iskolai és két felnőtt kórus.

1966. márc. 31-én Győr város általános iskoláinak hangversenyén 7 Kodály-, 5 Bárdos-, 5 Bartók-mű, 11 úttörő-induló és 7 új magyar mű (Halmos-, Karai-, Kocsár-, Szőnyi-, Vass-kompozíció), valamint 15 „klasszikus" mű hangzik el (utóbbi többsége kánon, és a közismert és állandóan ismételgetett kórusok, pl. Neuwach: Régi dalocska, Weber: Csónakon, Mozart: A bűvös csengettyű, Brahms: Egy édes hangú kis madár stb.).

1966. márc. 31-én, ápr. 1-én és 2-án a pécsi Éneklő Ifjúság hangversenyeken összesen 23 általános iskolai kórus vesz részt. Az előadott művek aránya szomorú képet ad: 4 Kodály-, 2 Bartók-, 11 Bárdos-, 11 klasszikus, 37 úttörőkórus és 10 külföldi népdal. Az úttörő művek szerzői: Novák

Milán, Rossa, Balázs, Szokolai (sic!), Grabócz, Várnai, Szentkúti, Karai, Bánhidi, Szőnyi, Lendvay K., Sárközy, Lóránd, Borgulya, Behár, Kövesdi, Dobray, Gál Zs., Ligeti Andor. A három hangversenyen többször is elhangzott művek a következők: Bárdos: Napfényes utakon (3-szor), Bartók: Ne menj el (3-szor), Ismeretlen szerző: Békakoncert (3-szor) Ismeretlen szerző: Kék ibolyácska (2-szer), Liszt: Hajnalozó (2-szer), Szokolay: Sok kicsi sokra megy (2-szer), Szőnyi: Kónyár Verka (2-szer) Safranyikov: Esőcske (2-szer).

1966. ápr. 5—6-án az Egri Ifjúsági Dalosünnepet az I. számú ének-zene tagozatú általános iskola hangversenye nyitja meg. Újra előadják Szőnyi Erzsébet: Tinódi egri summája c. oratóriumát (Nagy Miklós vezénylésével) és Kodály, Bartók, Balázs, Könczöl, Rezessy, Szokolay, Szőnyi, Vass műveit. Ápr. 6-án, az ifjúsági dalostalálkozón a következő ének-zenei általános iskolák vesznek részt: Eger (tanárképző gyakorló, karv. Pogány Ferencné), I. sz. ének-zenei ált. isk. (Moskovszky Vincéné), Dunaújváros (Vörös János), Székesfehérvár (MarosdiJánosné), Budapest II. ker. (Bartalus Ilona és Friss Gábor), Budapest XX. ker. (Székely Miklós), Pécs (Szesztay Zsolt). Összesen 9 Kodály-, 4 Bartók- és 2 Bárdos-mű hangzott el, a többi a következő zeneszerzők szerzeménye: Könczöl, Pászti, Tornyos, Sebestyén, Balázs, Farkas, Zsolnai, Szőnyi, Veress.

1966. ápr. 22-én és 23-án Debrecenben a Magyar Úttörők Szövetsége fennállásának 20. évfordulója alkalmából rendezik meg az úttörő kórusok találkozóját. A közreműködő kórusok Kodály- és Bartók-műveket, valamint az ismert úttörő-kompozíciókat énekelték. Néhány kórus a divatos „klasszikus" darabokat is előadta (Weber: Csónakon, Smetana: Fecskénkhez stb.).

1966. máj. 22-én a Győri Zeneművészeti Szakiskola női karának hangversenye meglepően szép példát ad. Egységes, nemes vonalú a műsor: Palestrina: Missa Mantova (sine nomine), Kodály: Négy olasz madrigál, Kodály: Hegyi éjszakák I—V. (A karvezető Szabó Miklós).

1967

1967. máj. 8-án Kecskeméten délutáni hangversenyen találkozik az „Éneklő Ifjúság": 4 általános, 1 zenei általános iskola és 3 gimnázium. Magyar műveket énekelnek, 17 Kodály-, 2 Bartók-, 3 Liszt-művet, és egyet-egyet Bárdos, Kerényi, Kerekes, Vásárhelyi kompozícióiból. Ugyanezen a napon este Kodály Zoltán műveiből állítja össze hangversenyét a vendégszereplő Magyar Rádió Gyermekkórusa és a debreceni MÁV Filharmonikus Zenekar.

1967. máj. 14-én Kőszegen a város 9 gyermek-, ifjúsági és felnőttkórusa ad ünnepi hangversenyt a Jurisich-vár udvarán. Az egyesített kórusok 3 Kodály-, 2 Bárdos-, 5 klasszikus művet és 9 magyar kompozíciót (Tardos, Hegyi, Zsolnay, Balázs, Scharott, Rossa, Sugár, Farkas) ad elő.

1967. máj. 28-án a kazincbarcikai kulturális hetek keretében 12 általános iskola kórusa vesz részt a kórustalálkozón.

1967. jún. 10—11-én az úttörő nagykórusok országos fesztiválján, Veszprémben 15 iskolai, illetve központi kórus szerepel. Érdemes a több szakaszos verseny győzteseinek, az ország élvonalának műsorát gondosan áttekinteni. A bemutatón a következő Kodály művek hangzottak el: Lengyel László (3-szor), Pünkösdölő (2-szer), Egyetem-begyetem (3-szor), Villő (2-szer), Hajnövesztő, Cigánysirató, Hegyi éjszakák I., Gólyanóta; Bartók-művek: Cipósütés (2-szer), Jószágigéző (2-szer); Bárdos: Harsan a kürtszó (téves megjelöléssel, a szerző Viski János, a többszólamú átirat szerzője Bárdos); „klasszikus" szerzőktől: Vecchi, Marenzio, Morley, Gastoldi, Palestrina, Grieg, Schumann (1—1 mű); úttörő kompozíciók, gyermekkari művek: Muradeli Novikov, Ljepin, Valentsik, Berton,—Láng, Borgulya, Szőnyi, Zsolnai, Szabó, Karai, Behár, Kemény E., Váry. Két énekkar magyar népdalcsokrot, másik kettő francia népdalokat, illetve orosz forradalmi dalokat is énekelt. Karvezetők: Nagy Sándor, Moskovszki Vincéné, Martinovics Ferenc, Sudar Imréné, Rohonczy Andrea, Zákány Zsolt, Cseszka Edit, Bogányi Tibor, dr. Farbaky Gézáné, Tóth Ferenc, Vörös János, Valastyán Mihály, Vancsura Béláné Dezsényi Magda, Rohonyi Katalin.

1967. dec. 16-án Kodály Zoltán születése napján a Kecskeméten megrendezett emlékhangversenyen az Andor Ilona vezette budapesti Lövey Klára gimnázium kórusa 17 Kodály-mű előadásával adott tiszteletet a mesternek, aki ez év március 6-án örök nyugalomra tért. Ugyanezen a napon a kecskeméti vasútállomás épületén, Kodály szülőházának falán emléktáblát avattak fel. Ünnepi beszédet Reile Géza, a Városi Tanács elnöke mondott, majd 9 általános iskola és gimnázium, valamint az óvónőképző énekkara Kodály-művek éneklésével emlékezett a város nagy szülöttére.

1968

1968. márc. 9-én a Pécsett megrendezett Kodály Zoltán-emlékhangversenyen két általános iskolai és egy gimnáziumi kórus is résztvett.

1968. ápr. 20-án a fővárosi általános és középiskolák Kodály énekkari hangversenyén 3 énekzenei általános iskola és 6 gimnázium kórusa előadásában 15 mű hangzott el (Hajnövesztő, Táncnóta), 3 olasz madrigál, Pünkösdölő, Harangszó, Túrót eszik a cigány, Hegyi éjszakák I., Vejnemöjnen muzsikál, Árva vagyok, Fancy, Esti dal, Cigánysirató, Mátrai képek, Norvég lányok, Szép könyörgés). Karvezetők: Bartalus Ilona, Mohayné, Katanics Mária, Herboly Ildikó, Timár Imre, Andor Ilona, Szécsényi Olivér, Pallós Béla, Ugrin Gábor. A X. ker. ének-zenei általános iskolások népdalokat, népi játékokat mutattak be (tanár: Hoyos Sándorné, Nagy Lászlóné). Az összkart (A szabadság himnusza, Jelige) Vásárhelyi Zoltán vezényelte.

1968. ápr. 28-án Kecskeméten 11 kórus (5 általános iskola, 1 zeneiskola, a Kodály Zoltán ének-zenei általános iskola és gimnázium, 3 gimnázium és az óvónőképző) ad közös hangversenyt. Az énekkarok 3-3 művet énekelnek, valamennyien 1 Kodály-művet, s ezen kívül 1 klasszikust és 1 úttörő darabot választhatnak. A 11 kórusból 6 él a lehetőséggel, s többségük madrigált tűz műsorára, a többiek inkább 2 úttörőjellegű művet énekelnek. A hangversenyen egyébként a karvezető és zongorakísérőként közreműködő dr. Kálmán Lajosnak 9 kórus előadásában 9 műve hangzik el. Az összkar Behár és Kodály műveit énekli.

1968. máj. 4-én a fennállása 10. évét ünneplő budapesti VII. ker. Hernád utcai ének-zenei általános iskola jubileumi hangversenyén 7 Kodály-, 2 Bartók-kórusmű, Friderici és Britten egy-egy darabja, valamint Udvardy, Dobray, Karai, Osztrovszkij egy-egy úttörő-kompozíciója és három Balázs úttörő-kórus hangzik el. A műsorplakát az énektanárok nevét nem említi meg.

1968. máj. 4-én és 5-én az „Éneklő Baranya" ünnepségsorozat keretében rendezik meg Pécsett az Éneklő Ifjúság I. és II. hangversenyét. Összesen 9 általános iskola, 2 szakközép, 1 technikum és 5 gimnázium vesz részt a hangversenyeken (4 általános iskola Acsád, Meszes, Vasas, Pécsbányatelep községből). A kórusok műsorainak anyaga összesítve a következő: 10 Kodály-, 5 Bartók-, 4 Bárdos- és 11 „klasszikus" és új külföldi alkotás (a madrigáltól Liszt, Schumann, Britten, Poulenc kompozíciókig), valamint 34 új, gyermekek számára írt kompozíció; 6 Várnai-, 2 Karai-, 2 Jandó-, 2 Békefi-, 2 Kocsár-, 2 Milán-mű, és és egy-egy a következő szerzőktől: Papp Z., Vönöczky, Balázs, Cser, Láng, Tardos, Ribári, Hajdú, Tillai, Maros, s néhány mű külföldi szerzőktől.

1968. máj. 12-én ugyancsak az „Éneklő Baranya" ünnepség keretében Szigetváron rendezik meg az úttörő nagykórusok fesztiválját, majd *máj. 19-én* a megyei középiskolai kórusok találkozóját.

1969

1969. márc. 29-én a budapesti VII. kerületi általános és középiskolák ünnepi hangversenyén a Tanácsköztársaság 50. évfordulójára emlékeztek az énekkarok. 7 általános iskola és 1 gimnázium énekesei összesen 21 forradalmi indulót és mozgalmi művet adtak elő (Viski-, Tarnóczy-, Lendvay-, Novikov-, Asriel-művet, Balázs- és Karai-kompozícióiból hármat-hármat. Kodálytól

egy mű, A szabadság himnusza, Bárdostól kettő, a Napfényes utakon és a Szellő zúg kezdetű hangzott el. A klasszikus művek csoportját Smetana: Csillagom c. kórusa képviselte.

1969. márc. ..-án a Tanácsköztársaság évfordulójának Szolnok megyei művészeti szemléjén tiszaföldvári és kunszentmártoni iskolák (két általános és egy gimnázium) szerepeltek. 2 Kodály-, 1 Bartók- (Bolyongás), 3 klasszikus és 10 mozgalmi művet adtak elő.

1969. máj. 11-én a budapesti Marczibányi téri ének-zenei általános iskola fennállásának 15. évfordulója alkalmából Kodály Zoltán-emlékhangversenyt rendez. Népi játékok, hangszerszólók mellett az iskola négy kórusa összesen 15 Kodály énekkari művet szólaltat meg.

1969. máj. 18-án Sárváron, a Szajki parkerdőben rendezték meg a daloló ifjúság napját. Gércei, ikervári, káldi, rábakovácsi, rábapatyi, répcelaki, répceszentgyörgyi, sitkai, uraiújfalui, vashosszúfalui, vasegerszegi, és sárvári énekkarok összesen 7 könnyű Bárdos kórust, 6 „klasszikus" művet a jól ismert repertoárból (Mozart: A bűvös csengettyű, Liszt: Hajnalozó stb.), 11 indulót, úttörő művet (Szabó, Viski, Békefi, Tardos, Karai, Behár, Mihály, Pintér, Kőhalmi, Lóránd) és népdalokat énekeltek.

1969. dec. 13-án Győrött a Bárdos Lajos köszöntésére rendezett ünnepi hangversenyen két gimnáziumi énekkar is részt vett.

1969. dec. 17-én Tatabányán a Bányász Kórus, az Árpád gimnázium énekkara és a városi gyermekkórus ünnepi hangversenyeken köszönti Bárdos Lajost.

ÉNEKLŐ IFJÚSÁG 1958—1969 — ÖSSZEGZÉS

Az 1957. év egyéni kezdeményezésekből fakadó, lelkes hangulatú Kodály-ünneplései és a régi hagyományt ébresztgető, országszerte megújuló Éneklő Ifjúság hangversenyek után 1958 új korszakot nyit.

Az iskolai ének ügyének irányítása s vele a kerületi-körzeti hangversenyek szervezése a tanácsok művelődési osztályainak feladata. A közös hangversenyeken való részvétel nem önkéntesség kérdése, hanem az énekkart vezető tanár munkakörének szerves része, eredményfelmutatás, mely egyben az iskola összmunkáját is látványosan reprezentálja. Az iskola éneklő programját; az iskolai ünnepségek és a körzeti hangversenyek eszmei mondanivalóját az Úttörő Szövetséggel, illetve a KISZ-szel együttműködve a művelődési osztályok hirdetik meg. (Pl. 1959 a Tanácsköztársaság 40 évfordulója, 1960 hazánk felszabadulásának 15. évfordulója stb.) A műsorszerkesztés hármas elrendezése — magyar népdalfeldolgozás, klasszikus mű, úttörő-, illetve mozgalmi kompozíció — az évek gyakorlatában állandósul. A nagyszabású rendezvényeken — időhiány miatt — egy-egy énekkar csak két-három mű előadására kap lehetőséget. Mivel minden énekkarnak a hármas műsorszerkesztési elv alapján kellett műsorát összeállítani, érthető, hogy a népdalfeldolgozás kategóriában elsősorban Kodály és Bárdos művei szólaltak meg országszere. Ugyanakkor, érthetetlen, hogy senki sem volt képes kimozdítani az iskolák karvezetőit abból a bizonytalan, riadt visszavonultságából, melynek eredményeként Bartók-művek hosszú éveken át alig-alig hangzottak el iskolai hangversenyeken. Furcsa módon egyedül a Bolyongás című mű nyert menedékjogot. A Kodály- és Bárdos-művek műsorra tűzése egyben azt is jelentette, hogy — a szűkre szabott műsoridő miatt — a magyar szerzők új, népdal ihletésű kompozícióinak bemutatására e nagyszabású rendezvényeken alig kínálkozott lehetőség. Bölcs megfontolás vezette azokat a vezetőket, akik e kórushangversenyek műsorának egyharmadát klasszikus művek előadására szánták. Ám a Magyar Kórus kiadásában országosan elterjedt művek nagy része vallásos jelentése, szövegének tárgya, esetleg bánatos jellege miatt nem volt alkalmas az évenként meghirdetett eszmei mondanivaló, aktuális, ünnepi gondolat kifejezésére. A szervezéssel megbízott művelődési osztályok hivatalnokai és a velük együttműködő énekszakfelügyelők ha észlelték is a klasszikus művek területén jelentkező hiányt, adminisztrációval megterhelt szerteágazó munkájuk mellett

sem időt, sem energiát nem találtak arra, hogy e hiány felszámolására fórumot keressenek. A zenetudomány — melynek az iskolai kórusok számára alkalmas klasszikus művek közreadása feladata lehetett volna — ez időre az iskolai ének gondjaitól már teljesen függetlenedett. E tények következménye, hogy kottakiadás hiányában éveken át 8—10 „klasszikus" művet ismételgettek a kórusok országszerte. A Bottka Valéria és Csányi László közreadásában 1962-től évente megjelent Gyermekkarok c. kötetek (Zeneműkiadó) főként úttörődalokat, szovjet és magyar szerzők könnyű — a cappella és zongorakíséretes — egyneműkarait, külföldi népdalok feldolgozásait és könnyed hangvételű gyermekkari műveket népszerűsítenek. Az a néhány „klasszikus" mű, mely e kötetekben jelent meg, egyhamar országosan kedvelt „slágerré" lett. Az 1964-ben Kalmár Márton szerkesztésében megjelent Daloló ifjúság I. (Tankönyvkiadó) az általános iskolák kezdő énekkarai számára főként úttörődalokat és magyar szerzők könnyű kórusait (köztük Bartók Játék és Héjja, héjja, karahéjja című művét) közli. A „klasszikus" műveket csupán két angol népszerű dallam és egy Caldara kánon, századunk klasszikusait Hindemith Gyerekek várost építenek című kórusa képviseli. Az ugyancsak Kalmár Márton szerkesztésében közreadott „Daloló ifjúság II. kötet az általános iskolák haladó énekkarai számára" hosszú évekre meghatározta a műsorkialakítás lehetőségeit. A kötetben megjelent 55 műből 7 régi mesterek népszerű kánonja, 6 „klasszikus mű" (Marenzio: Gyere pajtás énekelni! — Marenzio: Téli dal, — Orlando di Lasso: Felragyog szép májusunk — Sárhelyi Jenő alkalmazott szövegével, — Mozart: Alkonyóra, — Weber: Csónakon, — Liszt: Hajnalozó). A maradék 42 darab úttörődal, mozgalmi mű, magyar szerzők könnyű kompozíciója, néhány Kodály, Bárdos, Bartók kórus a legkönnyebben taníthatók közül és külföldi népdalok könnyed hangvételű feldolgozása. A kötetben megjelent 6 „klasszikus" kórusból három, Mozart, Weber és Liszt műve vált népszerűvé, s így az akkoriban országszerte elterjedt s évről évre előadott 6—10 műből álló repertoárt ez a három „gazdagította".

A műsorszerkesztés harmadik kategóriájába sorolt úttörő és mozgalmi dalok íratását, publikálását és terjesztését számos társadalmi szervezet és intézmény támogatja. A kínálat óriási, a minőség viszont csak kevés esetben elfogadható. De sebaj! a harmadik kategóriába minden besorolható, ami könnyed és vidám, s a minőséget ugyan ki bánja!? Legalábbis így történt ez egy ideig, míg 1960 táján Karai József, majd egy évvel később Balázs Árpád úttörő kompozíciói hívták fel magukra a karvezetők figyelmét, s a következő években e két rendkívül termékeny szerző elárasztotta az iskolai kórusokat sikeres műveivel. — Karai elsősorban a középiskolai, Balázs az általános iskolai kórusok körében vált népszerűvé.

(folytatjuk)

DOCUMENTA

LEVELEK SEBESTYÉN GYULÁHOZ BARTÓK ÉS KODÁLY „ÜGYBEN"

Húsz esztendeje dr. Sebestyén Gyula akadémikus hátrahagyott kéziratait, munkáit tanulmányozva, kutatómunkám során — a Magyar Tudományos Akadémia kézirattárában — akadtam arra a kézírásos javaslatra, melyben Bartók Bélát és Kodály Zoltánt a Kisfaludy Társaság tagjai sorába ajánlja. Akkor e lap hasábjain teljes egészében közöltem az ajánlást és az ezzel kapcsolatos eseményeket, korabeli híradásokat. Ez az ajánlás ötven év előtti, 1934. december 5-i keltezésű. Most olyan dokumentumokat adok közre 1934-ből és még korábbi időből, 1913-ból, amelyek még jobban megerősítik Sebestyén Gyula állásfoglalását a „Bartók—Kodály" ügyben, a tehetséges fiatalok felkarolását, munkájuk eredményébe vetett hitét.

Az újabb dokumentumok megértéséhez idéznem kell néhány rövid részletet a „Bartók Béla és Kodály Zoltán ajánlása" címmel írt három oldalas javaslatból:

„[...] Ha nem csalódom, 1904-ben történt, Beöthy Zsolt csütörtöki vacsoráján, az István főherceg szállóban, valami tanügyi szomorúságon keseregtek Klamarik János, Beöthy és néhány vezető állásban levő más tanférfiú. Én akkor lettem figyelmessé, amikor Moravcsik Géza, az akkori Orsz. m. Kir. Zeneakadémia titkára, a tanári pálya védelmére fölemlítette, hogy az ő intézetében is nagyon sok meddő munka folyik, de végre akadnak tanítványok, akik pótolják a sivár elmúlt évek eredménytelenségét. A mostani évjáratokban — mondotta — van nálunk három olyan csodálatos tehetség, aki nemzetközi viszonylatban is irigyelt nagysága lesz majd a magyar zenei életnek. — Ceruzával és papírral a kezemben hallgattam, hogy a Bartók Béla, Dohnányi Ernő és Kodály Zoltán nevű tanítványokról van szó. Mire szétoszoltunk, Moravcsik megígérte, hogy a három urat beküldi hozzám a Magyar Nemzeti Múzeumba. — Akkoriban a pogányeredetű téli napfordulati regös-énekek fonográf-fölvételeivel voltam elfoglalva. Szerzett tapasztalataim alapján a népzenei emlékek rendszeres és szakszerű gyűjtésére kívántam őket buzdítani. Mivel ezt nekik már Moravcsik is jelezte, csak Bartók és Kodály urak látogattak meg. [...] Csakhamar kiderült, hogy a Zeneakadémia két büszkesége minden időkre el volt jegyezve a magyar néptudomány magasabbrendű összehasonlító zenei folklore-ja számára. Mindketten a Magyar Nemzeti Múzeum néprajzi osztályának legkitűnőbb gyűjtőivé, folyóiratomnak, az Ethnographiának pedig ugyanilyen munkatársaivá lettek. Mivel legnagyobb veszteségünknek az erdélyi székely balladák dallamait s a régi északmagyarországi és dunántúli székely végek törmelékekből ismert epikai dalait jeleztem, Bartók tűvé tette Erdélyt, Kodály pedig végiggyalogolta a Nyitra és Zemplén közti végeket s az Ethnographia 1807—9. évi folyamaiban kiadták a balladák fölfedezett gazdag szöveg és dallam-gyűjteményét. Ugyanekkor Kodály a zoborvidéki nyári napfordulati tűzugró játékok elveszettnek vélt dallamait is megmentette, Bartók viszont a népi zene hangszereit tanulmányozta. Fonográf-fölvételeik kiadósabb tárgya a népdal lett. Egy 1924. évi kimutatásban Bartók Béla már 2721, Kodály 2700 fölvétellel szerepelt. — Hangsúlyoznom kell, hogy ennyi kincs birtokában először is a Kisfaludy Társasághoz

* A kötet „Erdélyi Magyarság. Népdalok" címmel, 1921-es dátummal 1923-ban jelent meg.

kopogtattak be. Benyújtott 1913. évi emlékiratuk Ponori Thewrewk Emil és gróf Zichy Géza rendes tagok bírálatával együtt az Évlapok 1913—14. évi kötetében jelent meg. Arra tettek ajánlatot, hogy a magyar népdalok és népzeneművek lehetőségig teljes, szigorúan kritikai, pontos kiadását szerkesztik meg »Corpus Musicae Hungaricae Popularis« címmel 5—6 kötetben, 5—6000 dalnyi tartalommal. [. . .]"

„Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezeté"-t, Bartók Béla, Kodály Zoltán, az Orsz. Magy. Kir. Zeneakadémia tanárai — aláírással teljes egészében közölte a Magyar Néprajzi Társaság Értesítőjében, az Ethnographia 1913-as kötetében a szerkesztő, dr. Sebestyén Gyula. Az emlékirat bírálatát Ponori Thewrek az alábbi levél kíséretében küldte meg Sebestyén Gyulának:

„Kedves Barátom! Itt küldöm a Bartók—Kodály-féle tervezetet s a rávonatkozó véleményes jelentésemet. — Olyan nyomorék vagyok, hogy tíz lépést sem vagyok képes vezető segítség nélkül megtenni. Fájdalom, nem lehetek a Kisfaludy-Társaság ülésén jelen. Szívességedhez kell fordulnom azzal a kéréssel, hogy jelentésem felolvasását magadra vállalni kegyeskedjél. Budapest, I. Lovas út 18. Thewrewk."

A másik bíráló Zichy Géza volt, levele a kor szellemét is tükrözi.

„Kedves Barátom! — Mellékelt iratban kifejtettem nézeteimet — Ismétlem a Társaság igen nagy költségbe veri magát, legalább is 20 000 korona kiadásba, de hasznos, hazafias vállalat, de csak akkor, ha a szerkesztők nem mint zeneszerzők, de mint becsületes munkások fognak dolgozni. — Félek, hogy ez nem így lesz, mind a két úr a modern, túl modern iránynak híve és így félő, hogy agyon ütik a népdalt. — Nem lehetne egy felügyelő bizottságot kiküldeni mely az »imprimatur« jogát megadná? — Nézd át a mellékelt jelentést s ha szükségesnek tartod változtass rajta tetszésed szerint. Isten Veled, igaz barátod Zichy Géza."

Zichy Géza — aki tizennégy éves korában vadászaton elvesztette jobb karját és így egy kézzel is a világ elismert zongoraművésze lett, nemcsak rendkívüli művész, hanem rendkívüli ember is volt. Korabeli újság írta róla, hogy „Liszt Ferenc után ő volt a magyar zeneművészet legbőkezűbb pártfogója." Fiatal korában az új forrásokat kereső Beethovennek s a „forradalmi" Wagnernek volt lelkes híve. Idős korára félt az újtól? Éppen ő féltette a magyar népdalt, a magyar népzenét Bartók Bélától és Kodály Zoltántól? 1913. december 2-án Pozsonyban írt levele kicsit erről is tanúskodik.

Az első világháború nyomasztó évei után Sebestyén Gyula gyűjtést indított az Amerikai Egyesült Államokban a Magyar Néptudomány Fundamentumainak 35 kötetes német és angol nyelvű kiadására. Ebben Bartók és Kodály gyűjteményei már 10 kötetben szerepeltek volna 10 000 magyar népdallal. *„A nagyarányú gyűjtést* — írta Sebestyén — *itthon rendőri beavatkozás és egyéb kellemetlenségek juttatták zátonyra. Noha német és angol alineákkal, kiadó is akadt volna, a vállalkozás abbamaradt. A magukra hagyott zenetudósok mégsem tétlenkedtek 1921-ben* már megjelent »Erdélyi népdalok« című közös kötetjük. — Ekkor Kodály Zoltán a Kisfaludy Társaság »Magyar Népköltési Gyűjtemény«-e számára dolgozott. Már 1916-ban fölkértem, hogy a Folklore Fellows néphagyománykutató nemzetközi tudományos szövetség magyar osztályának nagyszalontai gyűjtését a következő évi Arany-centenárium alkalmára zenei téren is segítse tető alá hozni. Így jelent meg 1924-ben az ő közreműködésével Népköltési Gyűjteményünk »Nagyszalontai Gyűjtés« c. XIV. kötete. Ugyanekkor jelent meg Bartók Béla főműve is »A magyar népdal«. Ennek 70 oldalas nagy »Bevezetése«, a magyar zenetudománynak, egyben a nemzetközi téren mozgó összehasonlító magyar zene-folklore-nak is elsőrendű mesterműve. [. . .] A M. Tud. Akadémia elhatározta, hogy ebben a félévben és lehetőség szerint a következő esztendőkben is a magyar népdalok egyetemes kiadására bizonyos összeget félretesz. Ez az összeg egyelőre évi 10 000 pengő. Egyelőre — mondom —, mert a két zenetudós zeneszerzői és zeneművészeti világmárkája, a Kisfaludy Társaság és a M. Nemzeti Múzeum jól kiérdemelt fémjelzése mellé odasorakozik majd a külföld elismerése is: és akkor a művelt emberiség nemzetközi tulajdonának tekintett zenei kincsek e magyar részének*

hódító jelentősége bizonyára megnöveli majd azt az anyagi támogatást is, amely a 10 000 magyar népdal köteteinek kiadását megsietteti. — Íme, ezek az okok indítottak engem, a magyar néphagyomány emlékeinek kutatóját, gyűjtőjét és a Társaság népköltési gyűjteményének szerkesztőjét arra, hogy a magyar zenei életnek ezt a két fényes nevű Dioskurját megbonthatatlan együttesüknél fogva egyszerre, együtt ajánljam a Kisfaludy Társaság megüresedett két tagsági helyére."

Sebestyén Gyula annyira becsülte a zenetudósokat, hogy alapos, átgondolt ajánlását a Kisfaludy Társaság tagjai sorába, nemcsak a szokásos két aláírással kívánta erősíteni, hanem tizennyolc aláírással adta be. Köztük Babits Mihály, Kosztolányi, Szinnyei József, Csengery János, Petrovics Elek, Ravasz László, Sík Sándor, Lyka Károly, Hevesi Sándor. Volt, aki ajánlását külön levélben küldte meg. A Nemzeti Múzeum révén munkájukhoz nemcsak anyagi segítséget nyújtott, hanem megjelölte az irányt, a területet, ahol komoly feladat vár a lelkes népdalgyűjtőkre, emellett hazai elismerésüket is fontosnak tartotta. Ehhez személyes, baráti kapcsolatait igyekezett felhasználni arra, hogy segítő szándéka sikerüljön. Ezt igazolja Angyal Dávid közelmúltban előkerült válaszlevele is:

„Bécs, 1934. december 12. Kedves Kollega Úr! Az idemellékelt ajánlatot nagy örömmel olvastam és tanultam belőle. De bocsásson meg, ha nem írom alá az ajánlatot és pedig a köv. okokból: 1/ Bartók és Kodály kitűnő tudósok és írók, de világszerte mint zeneszerzők ismeretesek, már pedig a Kisfaludy Társaságban most írókat kellene választani. 2/ Én már állást foglaltam két érdemes író mellett; lehet, hogy nem adjuk be az ajánlást, tekintve a világhírű nevekkel szemben a verseny hiábavalóságát. De mivel már állást foglaltam, nem nyergelhetek át. — Még egyszer ismételve köszönetemet az igen érdekes ajánlatért, maradok a legjobb kívánságokkal régi híve: Angyal Dávid."

Mint ismeretes az 1935. február 5-ére kitűzött ülésen a tagválasztásra nem került sor. Rövidesen azonban Bartók Bélát az Akadémia tagjává választották. A Kisfaludy Társaságnak azok a tagjai, akik a M. Tud. Akadémianak is tagjai voltak, így siettek jóvátenni a „véletlenül" fiaskóval végződött választást. Bartók Béla az Akadémia első osztályának egy megüresedett tagsági helyére került és 1936. február 3-án a M. Tud. Akadémia ülésén Liszt Ferencről tartotta meg székfoglaló értekezését.

A Sebestyén Gyulához írt — és *nyomtatásban először megjelenő levelek értékes bizonyítékai annak*, hogy Sebestyén Gyulának mennyire szívügye volt a magyar népköltészet, néphagyomány megmentése, és az azzal foglalkozó s kezdő lépéseket tevő fiatalok támogatása —, pedig terveinek megvalósítása hányszor akadályokba ütközött, sokszor harcolnia kellett meggyőződéséért.

Dr. Sebestyén Gyulát sokirányú tudományos és ismeretterjesztő munkássága lexikális adatai mellett, a mindig segíteni kész haladó szellemű tudóst Móricz Zsigmond szavai jellemezték talán leghívebben, amikor egyik könyvét „Sebestyén Gyula kedves Barátomnak, a magyarság nagy látójának" dedikálta. A magyarság nagy látóját alkotó munkássága teljében — 1924-ben — nyugdíjazták. Hallgatásra ítélve, visszavonultan élt balatonszepezdi otthonában (ma a várpalotai bányászok üdülője), 1920-tól egyetlen néprajzi munkája nem jelent meg. Csak 1934-ben vette kezébe a tollat, amikor Bartók Bélát és Kodály Zoltánt — fentemlített javaslatával — a Kisfaludy Társaság tagjai sorába ajánlotta.

(Schelken Pálma)

Pozsony December 2 – 1913

Kedves Barátom!

Mellékelt iratban kifejtettem nézeteimet – Ismétlem a társaság igen nagy költségbe veri magát legalább is 20.000 korona. Kiadásba, de – hasznos, hazafias válalat, de csakakor ha a szerkesztők nem mint zeneszerzők de mint becsületes munkások fognak dolgozni. – Félek hogy ez nem így lesz, mind a két úr a modern, túlmodern irányunk híve és így félő hogy agyon ütik a népsdalt – Nem lehetne egy felügyelő bizottságot kiküldeni mely, az „imprimatur" jogát megadná?

Nézd át a mellékelt jelentést ha szükségesnek tartod változtasz

rajta tetszésed szerint –

Isten Veled

igaz barátod

Zicsy Géza

Kedves Barátom!

Itt küldöm a Bartók-Kodályféle tervezetet, sa rávonatkozó véleményes jelentésemet.

Olyan nyomorék vagyok, hogy tíz lépést sem vagyok képes vezető segítség nélkül megtenni. Fájdalom, nem lehetek a Kisfaludy-Társaság ülésén jelen. Szivességedhez kell fordulnom azzal a kéréssel, hogy jelentésem felolvasását magadra vállalni hegyes-kedjél.

Budapest. I. Lovas-út 18.

Thevorevik

(1

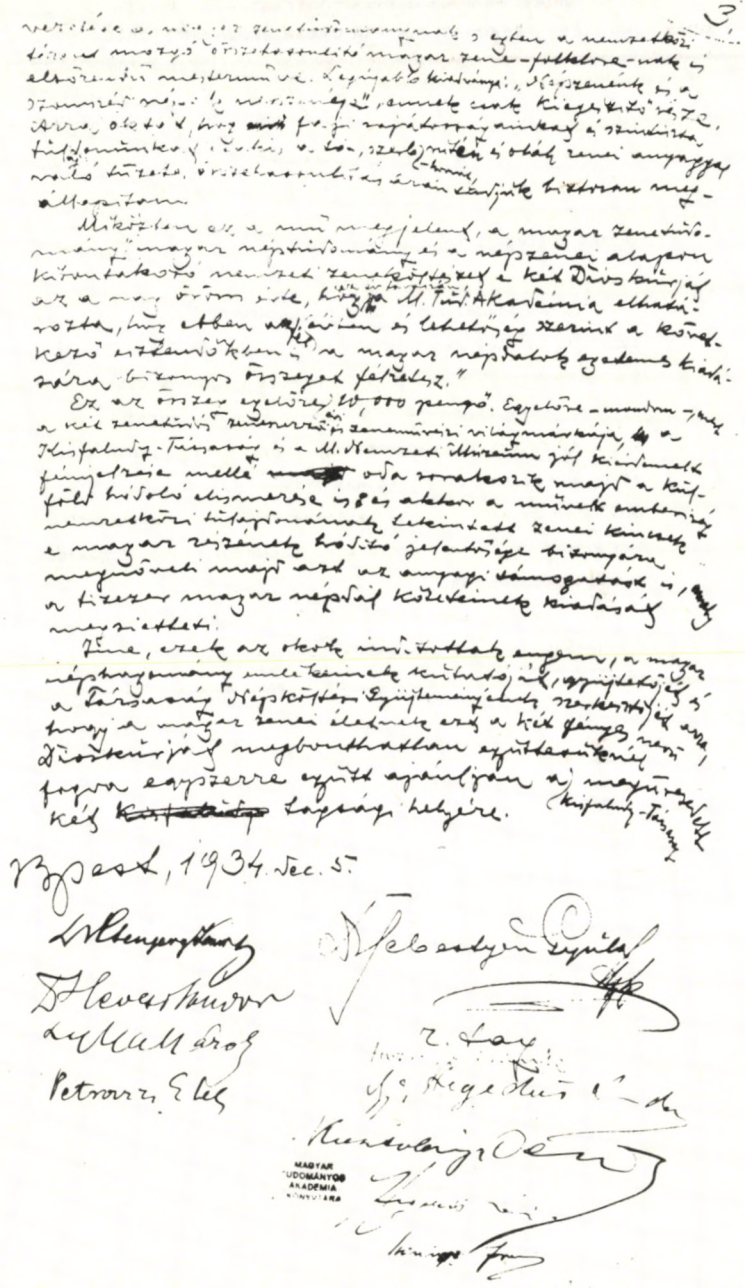
Ta. 1935-re. Bartók Béla és Kodály Zoltán
ajánlatra

ad 1.

Ha nem valósul meg 1934-ben Bartók Béla és Kodály Zoltán emlékének ünnepélyes megünneplése, az Zoltán-főhercegi szálló-ban, valami tanácsi szomorúságon kezdett Ilkamarik Károly, Bartók és Kodály néhány verseit előadni. Ekkor mint csapásra. Ez ennek alkalmat adott Kisfaludy Társaság, mint Illésrendet Sára, az alkalmi Orsz. m. kir. Zeneakadémia titkára, a tanácsi pályán vállalta előadóestünket, hogy az ő interpretálásában is magyar zene mestere műsorra kerüljön, és végre is alkalmat adjon tanítványainak, akik profilozják a Zeneakadémia tehetségeit. A műsorra újra bevettem a műsorba - mindkét vers műsorra kerüljön olyan emlékezés lehetőségét, akik nemzetközi viszonylatban is ingyen magyar zene mestere a magyar zenei életnek." Ezután új javaslatot a kezembe, hogy a Bartók Béla, Bartók Erna és Kodály Zoltán nevét tartalmazta, vagy nem. Mint nincs tudomásunk, illetve nincs nyilvánvaló, hogy a kérdés ünnepi megoldásra a III. Kerület, III. kerület.

Akkoriban a rejtő-énekek fonográf-felvételeinek alapjául alkalmat adtak, szerették kapcsolatba hozni a szerző egyéniségét és életkörülményeit a szerző egyéniségével. Kívántam őket [illegible], mint az már ismeretes is jelentette, mert Bartók és Kodály nevét [illegible] megy. Nem kértem, hogy a folklórról 1900. évi párizsi kongresszusán is előadtam az eltérő, hogy a párizsi Embertam-felvétel az [illegible] fonográf-egyéniségének nem a kongresszusán ünnepélyesen megjelenő - [illegible] alapítva. Bartók [illegible] egyéniségének nem több ezer [illegible] rejtő autolykának nem [illegible] arra, hogy a Kisfaludy-Társaság Bartók-Kodály kötetes Egyetemes Magyar Népköltési Gyűjteménye magyarországi nem nagyközönség [illegible] Ezért nekem - nem kis régyemünkre - a rejtő-énekek [illegible] Vas Ferenccel kellett a rejtő-énekek [illegible] személyében [illegible] Sőt a műsorra egyéniségének [illegible] kompozíció [illegible] nem történhet [illegible] fejtsék, hogy [illegible] összehasonlító [illegible] Ezért [illegible] Bartók-Kodály [illegible] Stockholm [illegible] Gyűjtő [illegible] Kodály [illegible] Gyűjtő [illegible] Kodály [illegible] Gyűjtő [illegible] Kodály

[illegible] kiderítik, hogy a [illegible] kik tudakozódnak minden dolgok el volta [illegible] a magyar népköltészetnek magyarabbnak [illegible] [illegible] zenei fejlődése-jelenség. Ilmenkében a M. Hungarica illusztrációja [illegible] [illegible] [illegible]



GRÓF KLEBELSBERG KUNO MAGYAR TÖRTÉNETKUTATÓ INTÉZET
GRAF KUNO KLEBELSBERG-INSTITUT FÜR UNGAR. GESCHICHTSFORSCHUNG

WIEN, Bács, 1934. december 11.
VII, Museumstraße 7

Kedves Kollega Ur!

Az idemellékelt ajánlatot nagy örömmel olvastam és tanultam belőle. De bocsásson meg, ha nem irom alá az ajánlatot és pedig a köv.okokból: 1/ Bartók és Kodály kitünő tudósok és irók, de világszerte mint zeneszerzők ismeretesek, már pedig a Kisfaludy Társaságban most irókat kellene választani. 2/ Én már állást foglaltam két érdemes iró mellett, lehet, hogy nem adjuk be az ajánlást, tekintve e világhirü nevekkel szemben a verseny hiábavalóságát. De mivel már állást foglaltam, nem nyergelhetek át.

Még egyszer ismételve köszönetemet az igen érdekes ajánlatért, maradok a legjobb kivánságokkal

régi hive:

Angyal Dávid

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

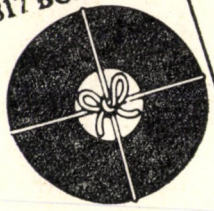
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

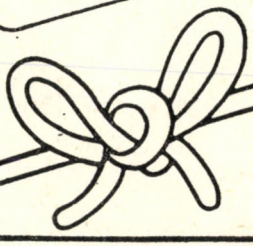
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat! Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér, aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat